

DIE REGEL UND DIE AUSNAHME

Modelle der Schönheit im kulturellen Wandel

Vortrag zur Veranstaltung »Quer denken: Mensch & Natur. Ursprung und Sinn von Schönheit«
Stiftungssaal im Servicegebäude der Universität Klagenfurt, 8. November 2011, 18:00 Uhr

Thomas Macho

In seiner Abhandlung *De Statua* (von 1434/35) unterscheidet Leon Battista Alberti nicht nur die bildnerischen Strategien des Wegnehmens und Hinzufügens, der Reduktion und der Akkumulation, sondern auch die beiden Absichten der *dimensio* und der *finitio*, der Ausmessung und der Begrenzung. Die Differenz zwischen diesen Absichten ergebe sich, so argumentiert Alberti, aus verschiedenen Zielen: Zwar streben alle Bildhauer nach Ähnlichkeit – *similitudo* –, doch wollen die einen, »daß ein Bild, nach seiner Vollendung, einem bestimmten Lebewesen, zum Beispiel einem Menschen, vollkommen ähnlich sehen soll«, wobei es ganz unerheblich bleibt, ob »die Züge des Sokrates oder Platons oder sonst eines bekannten Menschen« wiedergegeben werden, während die anderen »sich bemühen, nicht einfach einen Menschen, sondern das Aussehen und die ganze körperliche Erscheinung eines bestimmten Menschen nachzuahmen und darzustellen: zum Beispiel Caesars oder Catos«, wie er »auf eine bestimmte Weise, in bestimmter Haltung vor dem Tribunal sitzt oder eine Volksrede hält«. ¹ Idealisierung wird gegen Individualisierung gesetzt, Proportionen gegen Umriss; tatsächlich muß ja ein Bildhauer, der die ideale Gestalt schaffen will, vorrangig die Maßrelationen berücksichtigen, die Alberti selbst tabellarisch aufgezeichnet hat, ² während ein Bildhauer, der ein realistisches Porträt erzeugen will, »die Endpunkte, die Lage und Anordnungen aller Winkel, Erhebungen und Einbuchtungen festhalten« muß, »und zwar auf eine Weise, die der Wirklichkeit entspricht, keinen Zweifel läßt und einsichtig ist«. Begrenzung, so Alberti, heiße »das Verfahren deswegen, weil es die Länge und die äußersten Grenzen aller Linien, die gleichsam von einer mittleren Vertikalen aus – als einem angenommenen Zentrum – bis zu den entferntesten Endpunkten des Körpers gezogen sind, feststellt und beschreibt«. ³

Unabhängig von der Frage, wie Albertis Text und seine Methodenlehre richtig ausgelegt werden sollen, drängt sich eine überraschende Evidenz auf. Die meisten Statuen von Menschen, die sich der traditionsreichen Kunst der Bildhauerei verdanken, lassen sich in eine der beiden Kategorien einordnen: Sie repräsentieren entweder ein Ideal – strahlende Gottheiten, mythische Helden, personifizierte Allegorien – oder ein konkretes Individuum. Sie repräsentieren und erinnern im Porträt, was vergangen ist oder sein wird, und sie entwerfen und beschwören, was noch kommen wird: rettende Götter, siegreiche Helden, neue Menschen. Sie stehen im Dienst des Gedenkens und der Historie oder im Dienst prometheischer Ästhetik und Utopie; sie antworten auf den Schrecken des Todes oder auf die Erwartung künftiger Zeugungen und Geburten: Nachbilder oder Vorbilder. Manche Ursprungsmythen der Bildhauerei lassen sich auf diese Differenz beziehen. In der *Historia naturalis* des Plinius wird etwa die Geschichte vom Töpfer Butades aus Korinth überliefert, der die Umrisse des Schattens, den der Geliebte seiner Tochter auf die Wand warf, nachzeichnete (*finitio*), anschließend mit Ton ausfüllte und zur Statue brannte, bevor der junge Mann in den Krieg zog, fiel und tatsächlich in einen Schatten verwandelt wurde; ⁴ Ovids *Metamorphosen* dagegen erzählen vom Bildhauer Pygmalion aus der zypriotischen Stadt Paphos, der die Statue seiner idealen Geliebten aus Elfenbein schnitzte (*dimensio*), sie bekleidete, schmück-

¹ Leon Battista Alberti: *De Statua/Das Standbild. De Pictura/Die Malkunst. Elementa Picturae/Grundlagen der Malerei.* Lateinisch/Deutsch. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Kristine Patz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000. Seite 147–149.

² Ebd. Seite 168–177.

³ Ebd. Seite 159.

⁴ Vgl. Victor I. Stoichita: *Eine kurze Geschichte des Schattens.* Übersetzt von Heinz Jatho. München: Wilhelm Fink 1999. Seite 11.

te, in sein Bett legte und so innig begehrte, bis die Göttin der Liebe sich erbarmte und das Bildwerk in eine menschliche Frau verwandelte.⁵ Die Statue des Butades diente der Erinnerung an einen geliebten Toten, die Statue des Pygmalion der Erschaffung einer geliebten Frau. Beide entsprangen der Liebe, einer Kreativität, die in Lust und Trauer wurzelt.

Bild und Schrift: Moravia oder Godard

Doch Eros wie Thanatos, *dimensio* und *finitio*, bedürfen der Erzählung; dem Bild dient die Schrift. 1954 veröffentlichte Alberto Moravia den Roman *Il Disprezzo*; neun Jahre später verfilmte Jean-Luc Godard den Stoff (*Le Mépris*). Dabei hatte schon der Roman nicht nur von den großen Themen der Literatur – Liebe, Treue, Verrat, von einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern und einer Frau – gehandelt, sondern auch von einem Film: einer Verfilmung der *Odyssee*, dem Epos Europas schlechthin. Der Regisseur in Alberto Moravias Romanfilm hieß Rheingold, als sollte durch diesen Namen daran erinnert werden, daß Opern – und insbesondere Wagners Gesamtkunstwerke – die Filme des 19. Jahrhunderts bildeten (oder umgekehrt: Filme die Opern des 20. Jahrhunderts). Moravias Produzent hieß dagegen Battista, vielleicht in Anspielung auf den kubanischen Diktator, der seit einem Staatsstreich von 1952 die Insel beherrschte. Epos, Roman, Bild, Oper, Film: Zum Ende verschwimmen die Wechselspiele zwischen Medien und Kunstgattungen in der überwältigenden Vision Emilias, die der Erzähler auf einer Bootsfahrt zur Roten Grotte Capris erlebt. Was er erinnert, was er schreibt, wird künftig bloß der Sehnsucht nach einer Wiederbelebung dieser Vision dienen: »Als ich zwischen den Felsbrocken hervortrat und den Blick auf die heitere blaue Meeresfläche richtete, mußte ich wieder an die *Odyssee* denken, an Odysseus und Penelope, und ich sagte mir, daß Emilia nun in den gleichen unendlichen Meeresweiten wohnte wie Odysseus und Penelope, für ewig in die Gestalt gebannt, die sie im Leben verkörpert hatte. Es hing von mir und nicht von einem Traum oder von einer Halluzination ab, sie wiederzufinden und mit ihr in abgeklärter Ruhe das irdische Zwiegespräch fortzusetzen. Nur so könnte sie, ungetrübt von meinen Gefühlen, aus mir heraustreten und sich wie ein Bild des Trostes und der Schönheit über mich neigen. Dies zu erreichen ist meine Hoffnung, und in solcher Absicht schrieb ich diese Erinnerungen.«⁶ Der Poesie wird sich also das »Bild der Schönheit« verdanken – gleichsam die Transformation der Geliebten in eine griechische Göttin.

Ein Bild der Schönheit, schon in der Hochzeitsnacht: »Sie hatte die schönsten Schultern, die ich je gesehen, die schönsten Arme, den schönsten Hals, ihre Formen waren rund, voll, elegant; in ihren Bewegungen lag etwas Schmelzendes. Ihre Gesichtsfarbe war dunkel, ihre Nase profiliert, in ihrem üppigen, frischen, lachenden, feuchtglänzenden Mund leuchteten zwei Reihen schneeweißer Zähne. Ihre großen, schönen, goldbraunen, sinnlichen Augen bekamen manchmal, in den Stunden der Hingabe, einen seltsam weichen, verlorenen Ausdruck. Sie war, wie gesagt, nicht wirklich formvollendet, aber sie erschien mir so. Ich kann das nicht näher erklären. Vielleicht rührte es daher, daß die Linie ihrer Hüften und ihrer Brüste infolge der Schlankheit und Biegsamkeit ihrer Taille zu besonderer Geltung kam; vielleicht auch lag es an ihrer aufrechten und stolzen Haltung oder an der herausfordernden jugendlichen Kraft ihrer geraden, wohlgewachsenen Beine.«⁷ Vollendete Form, gelungenes Maß – *dimensio* – oder die konkrete Person, das Individuum, *finitio*? Das Bild der Schönheit als Resultat einer Abweichung oder einer Aufzählung? Gleich zu Beginn seines Films hat Jean-Luc Godard diese Logik in eine berühmt gewordene Szene übersetzt. Brigitte Bardot – in *Le Mépris* heißt sie nicht mehr Emilia, sondern Camille – liegt nackt auf dem Bett und fragt Paul, ihren Mann, gespielt von Michel Piccoli, ob er ihre Füße im Spiegel sehen könne, ob er sie schön finde, und ob er auch ihre Fesseln, Knie und Schenkel, ihren Popo, ihren Busen, ihre Schultern, ihr Gesicht, Augen, Nase und Ohren schön finde und liebe. Er bejaht mehrfach, und sie konstatiert: »Dann liebst du also alles an mir!« Doch bleibt die Frage offen,

⁵ Vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Das Buch der Mythen und Verwandlungen. Herausgegeben und neu übersetzt von Gerhard Fink. Zürich/München: Artemis 1989. Seite 243–245.

⁶ Alberto Moravia: *Die Verachtung*. Roman. Übersetzt von Piero Rismondo. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969. Seite 185 f.

⁷ Ebd. Seite 22.

worin dieses »alles« besteht und sich zeigt. Welchem Medium entspringt die Schönheit? Genügt es nicht zu sehen? Bedarf das Gesehene einer sprachlichen Affirmation, so wie auch die sinnliche Epiphanie der Emilia die nachträgliche Niederschrift der Erinnerung verlangt? Sind es womöglich nicht zwei Männer, Bild und Schrift, die um die Schönheit konkurrieren?

In Moravias Roman gewinnt die Schrift, bei Godard das Bild: Soviel ließe sich leicht erraten. Doch wird in *Le Mépris* der mediale Konflikt um die Schönheit verschoben auf einen Konflikt zwischen Kunst und Kommerz. Paul verrät seine Frau an den US-amerikanischen Film-Produzenten Jeremy Prokosch, verkörpert von Jack Palance; zugleich verrät er Fritz Lang, der in seinem letzten Film auf besondere Weise geehrt wurde: nämlich als der gebildete und sympathische Gegenspieler des arroganten Geldgebers aus Kalifornien. Tatsächlich hatte sich Lang nach seiner Flucht aus Deutschland wiederholt in heftige Konflikte mit dem Hollywood-Studiosystem verstrickt; er galt, wie Peter Bogdanovich berichtet, als perfektionistischer, schwieriger und streitsüchtiger Regisseur, der seine Schauspieler oft unnötig quälte.⁸ Nichts davon läßt sich in Godards *Le Mépris* wahrnehmen. Lang erscheint als ein alter, weiser Mann, der die Machtkämpfe, Eifersüchte und – zuletzt tödlichen – Katastrophen in seiner nächsten Umgebung lediglich mit der Schlußbemerkung kommentiert: »Mord – Töten – alles keine Lösung.«⁹ Der Satz stand ursprünglich nicht im Drehbuch. Er sollte die konkreten Ereignisse in der filmischen Gegenwart zusammenfassen, aber auch den Film im Film, die Ermordung der Freier in der homerischen *Odysee*. Der emigrierte Regisseur Fritz Lang spielte ja in Godards Film sich selbst: einen Regisseur namens Fritz Lang, der einen Film drehen will über die Heimkehr des Odysseus nach Ithaka. Lang ist niemals zurückgekommen. Vor dem NS-Regime – dem Angebot des Propagandaministers, die Leitung der UFA zu übernehmen – war er geflohen; in Hollywood hatte er einen anderen Faschismus kennengelernt, den Faschismus des Finanzkapitals: »Wenn ich das Wort Kultur höre, zücke ich mein Scheckbuch«, sagt Prokosch, in Abwandlung des bekannten Ausspruchs von Joseph Goebbels (der seinerseits einen Satz aus Hanns Johsts Drama *Schlageter* von 1932 zitierte): »Wenn ich das Wort Kultur höre, entsichere ich meinen Revolver«.

Bunte Götter

Jean-Luc Godards Film beginnt mit der großartigen Szene, in der Brigitte Bardot die Schönheit und Liebenswürdigkeit ihre Körperteile nachfragt; und er beginnt mit dem bemerkenswerten Einsatz von Farbfiltern. Zunächst erscheint das Bild vom Bett, auf dem die nackte Camille vor ihrem bekleideten Ehemann liegt, in rötlicher Farbe; als die Frage, ob Paul ihre rechte oder linke Brust schöner finde, beantwortet wird mit: »Beide gleich«,¹⁰ wechselt die Farbe zu einem realistischen Ton, der die Farbe des nackten Körpers hervorhebt. Doch rasch führt die Frage »Liebst du auch mein Gesicht« zu einer Blaufärbung der Szene. Das Spiel mit den Farbfiltern erinnert an die Kolorierungstechniken der Stummfilme oder an den Vorspann zu Hitchcocks *Vertigo* (1958); Kaja Silverman und Harun Farocki betonen, die Kamera zeige den Körper Camilles wie eine »liegende Skulptur. Im Zusammenwirken mit dem roten und blauen Licht im Anfangs- und Schlußteil dieser Sequenz gewinnt man den Eindruck, Camille sei ein Wesen aus einer anderen Welt.«¹¹ Der Eindruck wird durch die wenige Minuten später folgende Szene im Filmvorführungsraum – erstmals mit Fritz Lang – verstärkt. Lang erklärt dem Hollywood-Produzenten seine Verfilmung

⁸ Vgl. Peter Bogdanovich: *Wer hat denn den gedreht?* Gespräche mit Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Josef von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer und Raoul Walsh. Übersetzt von Daniel Amman, Jürgen Bürger, Ruth Keen, Kathrin Razum, Martin Richter und Thomas Stegers. Zürich: Hoffmanns 2000. Seite 203–209.

⁹ Ebd. Seite 283.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau wäre an dieser Frage wohl gescheitert, wie der intime Bericht von seinem Liebesabenteuer mit der Kurtisane Zuletta verrät. Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Die Bekenntnisse*. Übersetzt von Alfred Semerau. München: Winkler 1978. Seite 316 f.

¹¹ Kaja Silverman / Harun Farocki: *Von Godard sprechen*. Übersetzt von Roger Buergel. Berlin: Vorwerk 8 1998. Seite 49. Vgl. auch Joseph Vogl: *Schöne gelbe Farbe*. Godard mit Deleuze. In: Friedrich Balke / Joseph Vogl (Hrsg.): *Gilles Deleuze*. Fluchtlinien der Philosophie. München: Wilhelm Fink 1996. Seite 252–265.

der *Odyssee*: »Hier geht es um den Kampf des Individuums gegen das Schicksal. [...] Es ist der Kampf gegen die Götter, der Kampf des Prometheus und des Odysseus«. Auf der Leinwand erscheint eine Statue des Odysseus, aus weißem Stein mit blauen Augen und rotem Mund; Schnitt, Gegenschuß, und wir sehen das langgestreckte Fenster mit den Projektoren, ebenfalls in bläuliches Licht getaucht. Auf der Leinwand erscheint die Statue der Pallas Athene, mit roten Augen, danach Poseidon – der »Todfeind des Odysseus«, wie Fritz Lang kommentiert – mit blauen Augen und blauem Mund. Danach wird neues Filmmaterial präsentiert: »Odysseus, 701«. Wir sehen eine andere Statue, mit blauen Augen und rotem Gewand, daneben jedoch keine übliche Klappe, sondern eine Tafel mit quadratischen Farbmustern. Den folgenden Auftritt eines Gottes und einer Göttin, jetzt mit mehr Farben – mit schwarzen Haaren etwa und einem goldenen Stirnreif – kommentiert Prokosch begeistert: »O Gods, I like Gods, I like them very much. I know exactly how they feel«. Während Fritz Langs Erwiderung: »Nicht die Götter haben den Menschen geschaffen, der Mensch hat die Götter geschaffen« noch ins Englische übersetzt wird, sehen wir eine Büste Homers, danach ein nacktes Mädchen im Meer – eine unhomeriche »Sirene«; und Prokosch lacht und jubelt.¹²

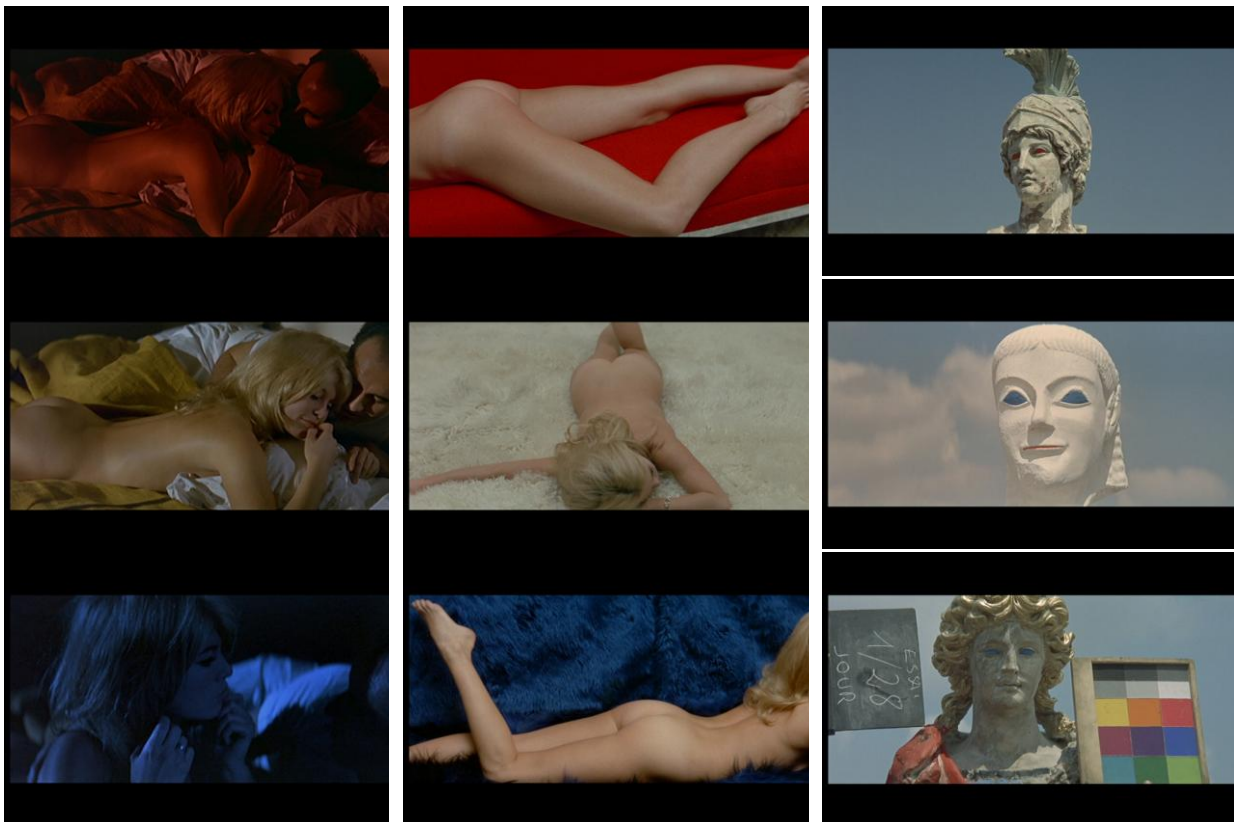


Abbildung 1: Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (1963), mit Brigitte Bardot und Michel Piccoli

Die Statuen sind wieder Fleisch geworden; doch immer schon waren sie farbig und bunt. Seit dem Winter 2003 werden die eindrucksvollen Farbrestitutionen antiker Skulpturen und Gebäude immer wieder ausgestellt: erst in der Münchner Glyptothek, danach in der *Ny Carlsberg Glyptotek* von Kopenhagen, in den Vatikanischen Museen, in der Skulpturhalle Basel, im Archäologischen Museum Istanbul und im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Die Ergebnisse der technisch anspruchsvollen Rekonstruktion antiker Farbpigmente verdienen zweifellos die hohe Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit; allerdings darf nicht vergessen werden (wie auch die Initiato-

¹²Mit solchen Szenen rächte sich Godard auch an seinen eigenen Produzenten Georges de Beauregard und Carlo Ponti, die ihn zu nachträglichen Dreharbeiten – zu neuen Nachtszenen mit Brigitte Bardot – gezwungen hatten.

ren der Ausstellungen betonen¹³), daß schon im 18. und 19. Jahrhundert die Farbigkeit antiker Plastik und Tempel behauptet und anerkannt wurde. Natürlich war Winckelmann mit den antiken Textquellen vertraut, aus denen die Polychromie der Kunstwerke erschlossen werden konnte; auch seine Beschreibung einer – um 1760 in Herkulaneum gefundenen – Dianafigur, unterschlug nicht die Farbigkeit von Haar und Bekleidung.¹⁴ Doch blieb ihm die mutmaßliche Praxis der Bemalung von Marmor oder Stein nachhaltig suspekt: »Die Farbe trägt zur Schönheit bei, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebt dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die meisten Lichtstrahlen zurückschickt, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner sein, je weißer er ist.«¹⁵



Abbildung 2: Augustus



Abbildung 3: Aristionstele

Das Votum Winckelmanns war geprägt von der Faszinationsbeziehung des Kunsthistorikers zu einer ideellen »Wiederkehr« der Antike in der Renaissance. Unvorstellbar erschien ihm wohl die Farbigkeit und Bemalung einer Skulptur Donatellos, Michelangelos oder Cellinis, auch wenn sofort zugestanden werden muß, daß zahlreiche Skulpturen der Renaissance ohnehin farbig waren. Wenig später war es weder die Archäologie noch die Begeisterung für die Renaissance, sondern der Klassizismus, der bis ins 20. Jahrhundert die Wirklichkeit aller bunten Götter so erfolgreich verleugnete, daß selbst Friedrich Nietzsche – im § 426 der *Morgenröthe* – über die »Farbenblindheit der Denker« rasonieren konnte: »Wie anders sahen die Griechen in ihre Natur, wenn ihnen, wie man sich eingestehen muss, das Auge für Blau und Grün blind war, und sie statt des ersteren ein tieferes Braun, statt des zweiten ein Gelb sahen (wenn sie also mit gleichem Worte zum Beispiel die Farbe des dunklen Haares, die der Kornblume und die des südländischen Meeres bezeichneten, und wiederum mit gleichem Worte die Farbe der grünsten Gewächse und der menschlichen Haut, des Honigs und der gelben Harze: sodass ihre grössten Maler bezeugtermaassen ihre Welt

¹³Vgl. etwa Raimund Wünsche: *Die Farbe kehrt zurück ...* In: Vinzenz Brinkmann / Raimund Wünsche (Hrsg.): *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur*. München: Glyptothek 2004. Seite 11-23. Oder vgl. Andreas Prater: *Streit um Farbe. Die Wiederentdeckung der Polychromie in der griechischen Architektur und Plastik im 18. und 19. Jahrhundert*. In: *Ebd.* Seite 256-267.

¹⁴Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums* [1764]. Herausgegeben von Wilhelm Senff. Weimar: Böhlau 1964. Seite 30.

¹⁵*Ebd.* Seite 128 f.

nur mit Schwarz, Weiss, Roth und Gelb wiedergegeben)«. ¹⁶ Farbpigmente brauchen aber keine Worte, um wahrgenommen und verwendet werden zu können – ganz im Gegensatz zur Farblosigkeit, die manchmal der intensivsten Propaganda bedarf. Noch »Auguste Rodin soll einmal ausgerufen haben, während er sich auf die Brust klopfte: »Ich spüre es *hier*, daß die Gebäude niemals bunt waren! Der Farbhistoriker Faber Birren erzählte eine Anekdote von zwei Archäologen, die einmal einen griechischen Tempel untersuchten. Als der eine in eine Nische kletterte, rief der andere: »Irgendwelche Spuren von Farbe da oben?« Auf die bestätigende Antwort hin schrie er: »Komm sofort wieder runter!«¹⁷

Klassische Schönheit

Was sprach eigentlich gegen die Farben? War es tatsächlich schon die protorassistische Favorisierung einer bestimmten Hautfarbe, die etwa Winckelmanns Gleichsetzung der schönen Körper mit der weißen Farbe erzwang? Immerhin fuhr er – just an der zitierten Stelle – mit der Behauptung fort, daß bloß »der tägliche Umgang mit Mohren das Widrige der Farbe benimmt und was schön an ihnen ist, offenbart«. ¹⁸ Noch im Spätmittelalter hatten die Gelehrten und Ärzte ganz andere Meinungen vertreten. Nach Maßgabe der antiken Säftelehre und Humoralpathologie erklärten sie die weiße Hautfarbe als Resultat eines kalten Klimas – und bewerteten sie keineswegs uneingeschränkt positiv, wie Valentin Groebner gezeigt hat. Seit der Antike wurden die weißen Bewohner des Nordens als tapfer, aber einfältig beschrieben; mit Aristoteles, Plinius, Vitruv oder Albertus Magnus teilte etwa Jean Bodin die Auffassung, daß »die Leute aus dem Süden viel schwarze Galle in ihren Körpern trügen und daher klein und dunkel von Gestalt, aber schnell und klug seien«, während die »weißhäutigen und großgewachsenen Nordländer leider so voll mit Blut und Feuchtigkeit« wären, daß sich »ihr Geist kaum bewegen könne«. ¹⁹ Von König Ludwig XI. oder Herzog Albrecht III. von Habsburg konnte noch im späten 15. Jahrhundert gesagt werden, er sei von »brauner Gestalt«, oder er habe ein »schwarzes furchteinflößendes Gesicht«. ²⁰ Erst im 19. Jahrhundert kulminierte Winckelmanns Sehnsucht wider besseres Wissen, dieses Begehren einer reinen, jungen und marmorweißen Antike, in der Konstruktion des klassischen Altertums als Ursprung der europäischen Geschichte schlechthin. Anstelle der bunten Götter triumphierten nun vorgeblich »farbenblinde« Denker, die den abstrakten Prinzipien der Philosophie, Mathematik und Ästhetik huldigten – und nicht den kitschigen Statuen, die allenfalls einem verbreiteten Zerrbild des alten Orients entsprachen. Mit Winckelmann begann jedenfalls, was Eliza Marian Butler *The Tyranny of Greece over Germany* genannt hat. ²¹

Im Mittelpunkt klassizistischer Griechenland-Begeisterung standen ästhetische Ideale, die zunächst freilich – wie die Farben – keine Begriffe benötigt hatten. Schönheit manifestierte sich in Bauten, Bildern oder Skulpturen, in Dichtungen, Reden, musikalischen oder philosophischen Ausdrucksformen, ohne einem Zwang zur Übersetzung gehorchen zu müssen. Gerade in jener Kultur, die bis heute wie keine andere mit der Ästhetik assoziiert wird, galt die Schönheit ursprünglich nicht als eigenständige Qualität der Lebewesen oder der Dinge. In der *Geschichte der Schönheit*, die Umberto Eco herausgegeben hat, wird nach Hesiod »erzählt, daß bei der Hochzeit von Kadmos und Harmonia in Theben die Musen zu Ehren der Brautleute folgende Verse sangen, die sofort von den Anwesenden mitgesungen wurden: »Wer schön ist, ist lieb, wer nicht

¹⁶Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. In: *Sämtliche Werke / Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band III. München/Berlin/New York: dtv/Walter de Gruyter 1980. Seite 261 f.

¹⁷Victoria Finlay: *Das Geheimnis der Farben*. Eine Kulturgeschichte. Übersetzt von Charlotte Breuer und Norbert Möllemann. Berlin: List 2005. Seite 149 f.

¹⁸Ebd. Seite 129.

¹⁹Valentin Groebner: *Der Schein der Person*. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters. München: C. H. Beck 2004. Seite 100.

²⁰Ebd. Seite 95 und 86.

²¹Vgl. Eliza Marian Butler: *The Tyranny of Greece over Germany*. A Study of the Influence Exercised by Greek Art and Poetry over the great German Writers of the 18., 19. and 20. Centuries. Cambridge: Cambridge University Press 1935. Vgl. auch Martin Bernal: *Schwarze Athene*. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike. Wie das klassische Griechenland »erfunden« wurde. Übersetzt von Joachim Rehorik. München/Leipzig: List 1992.

schön ist, ist nicht lieb« (*botti kalón, phílon estí*). Diese sprichwörtlichen Verse, die von den späteren Dichtern oft aufgegriffen wurden (unter anderem von Theognis und Euripides), drücken gewissermaßen den griechischen *common sense* über die Schönheit aus. Tatsächlich hatte die Schönheit im alten Griechenland keinen autonomen Status; wir könnten auch sagen, daß den Griechen, zumindest bis zur Zeit des Perikles, eine eigene Ästhetik und Theorie der Schönheit fehlte. Nicht zufällig finden wir die Schönheit fast immer mit anderen Eigenschaften assoziiert. So lautet zum Beispiel die Antwort des Orakels von Delphi auf die Frage, nach welchem Kriterium Schönheit zu bewerten sei: »Das Richtigeste ist das Schönste.«²² Was aber ist richtig? Zuerst wohl das Göttliche, das Unwiderstehliche, das den Lebenden eine Richtung aufzwingt – etwa die Erscheinung der Helena, die alle Leiden des Kriegs um Troja erklärt und aufwiegt, wie Homer – und wenige Jahrhunderte später der Sophist Gorgias in seinem *Lob der Helena* – betonten: »Nicht zu verargen den Troern und den gutgeschienten Achaiern, / Um eine solche Frau lange Zeit Schmerzen zu leiden! / Gewaltig gleicht sie unsterblichen Göttinnen von Angesicht!«²³

Nicht die Schönheit der Helena, sondern ihre Ähnlichkeit mit einer unsterblichen Göttin entschuldigte also die Kriegsparteien. Wer aber sagt, daß die griechischen Göttinnen und Götter schön seien? Der Olymp ist bevölkert mit Wesenheiten, die durch eigentümliche Geburtsgeschichten oder häßliche Körpergestalten auffallen. Hephaistos war etwa bucklig und lahm; gleich nach der Geburt wurde er von seiner Mutter Hera ins Meer geschleudert, wo ihn die Neräiden Thetis und Eurynome fanden, in einer Höhle verbargen und in die Schmiedekunst einweiheten. Aphrodite verdankte ihr Leben hingegen dem Samen, der bei der Kastration des Uranos durch seinen Sohn (und Bruder) Kronos in den Ozean tropfte; Athene entsprang dem Haupt ihres Vaters Zeus. Ein weiterer Sohn kam zu früh auf die Welt, als Zeus seine schwangere Geliebte – Semele, die Tochter des Königs Kadmos von Theben – erschlug; Hermes rettete das Kind, indem er es in den Schenkel des Vaters einnähte. Drei Monate später wurde Dionysos – sein Name bedeutet: »Kind der doppelten Tür« – aus dem Bein des Olympiers entbunden. Selbst die griechischen Halbgötter und Heroen demonstrieren durch ihre ungewöhnliche Erscheinung die eigene Singularität und Verwandtschaft mit göttlichen Ursprüngen. Mircea Eliade resümierte: »Sie sind unverletzbar (z.B. Achill) und werden dann doch besiegt; sie zeichnen sich durch Kraft und Schönheit aus, aber auch durch monströse Züge; sie sind entweder von riesenhaftem Wuchs – Herakles, Achill, Orest, Pelops – oder überdurchschnittlich klein, sind tiergestaltig (z.B. Lykaon, der »Wolf«) oder verwandeln sich in Tiere. Sie sind androgyn (Kekrops), wechseln ihr Geschlecht (Teiresias) oder verwandeln sich in Frauen (Herakles). Daneben sind Heroen durch zahlreiche Anomalien gekennzeichnet (Akephalie oder Polykephalie; Herakles hat drei Zahnreihen); sie sind häufig hinkend, bucklig oder blind. Sehr oft fallen die Heroen dem Wahnsinn zum Opfer (Orest, Bellerophon, sogar Herakles, als er die Söhne, die Megare ihm geboren hatte, erschlug).«²⁴

Maß, Proportion, Harmonie

Die Idee der Schönheit – des »Richtigen« – entsprang wohl nicht dem religiösen Kult oder den Versen der *Theogonie* Hesiods, sondern vielmehr der Mathematik und der Musik: der Entdeckung von Verhältnissen und Proportionen, der Ordnungsmacht von Zahl, Maß, Symmetrie, Metrik und Harmonie. Während die alten Göttinnen und Götter geradezu als Ausnahmen und Außen-seiter herrschten, wurden spätestens in der Schule des Pythagoras Prinzipien und Regeln zu Erscheinungen des Göttlichen erhoben. Zur universalen Qualität avancierte die Schönheit, indem sie der Zahl unterworfen wurde: »Alles entspricht der Zahl.« Denn »groß und vollkommen vollendet und alles bewirkend und göttlichen und himmlischen sowie menschlichen Lebens Anfang sowie Anteil nehmende Führerin ist die Kraft der Zahl. [...] Denn ohne diese [Kraft] ist alles un-

²²Umberto Eco (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. Übersetzt von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer. München/Wien: Carl Hanser 2004. Seite 37.

²³Homer: *Ilias III,156-158*. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 32004. Seite 50.

²⁴Mircea Eliade: *Schamanen, Götter und Mysterien*. Die Welt der alten Griechen. Übersetzt von Günter Lanczkowski. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien: Herder 1992. Seite 60.

begrenzt und undeutlich und unklar.«²⁵ Erst mit Hilfe der Zahlen konnten Prinzipien der Ästhetik in den verschiedenen Künsten verfolgt und gleichsam ineinander übersetzt werden: Regeln der Längenmaße und Proportionen in den Künsten der Bildhauerei und Architektur, in der Rhythmik und Metrik der Poesie oder Musik. »Mit Pythagoras entsteht eine ästhetische mathematische Sicht des Universums: Alle Dinge existieren, weil sie eine *Ordnung* haben, und sie sind geordnet, weil sich in ihnen mathematische Regeln realisieren, die zugleich Bedingung für die Existenz von Schönheit sind.«²⁶ Das Schöne wurde von den Medien seiner Erscheinung und Gestaltung getrennt, und somit – erstmals in der Kulturgeschichte – konvertierbar gemacht. Jeder Buchstabe des griechischen Alphabets codierte eine Zahl oder einen Ton; gemeinsam gehorchten Texte, Bauten, Statuen, Bilder oder Musikstücke einer Logik der Proportionen. »Das schönste aller Bänder ist nun das, welches das Verbundene und sich selbst soviel wie möglich zu einem macht«, behauptete Platon im *Timaios*: »das aber vermag seiner Natur nach am besten ein gegenseitiges Verhältnis zu bewirken.«²⁷

Die Mathematik als Bezugssystem der Ästhetik triumphierte im Platonismus; und sie prägte danach auch das christliche Mittelalter. So schrieb schon Boethius in *De institutione arithmetica*: »Alles ist nach der ursprünglichen Natur der Dinge konstruiert und offenbar nach der Logik der Zahlen gestaltet. Diese nämlich war das anfängliche Muster im Geiste des Schöpfers.«²⁸ Und mehr als sieben Jahrhunderte später betonte Bonaventura: »Da aber die Ordnung eine Zahl zur Voraussetzung hat und die Zahl ein Maß [...], muß Gott notwendigerweise alles nach *Zahl, Gewicht und Maß* schaffen.«²⁹ Ist Gott also das unvergleichbare, einzigartige Wesen – das Monstrum schlechthin – oder der geniale Mathematiker und Architekt? Hat er die Welt aus Freiheit oder aus Notwendigkeit erschaffen?³⁰ Sogar das bekannte Allmachtsparadoxon – die Kinderfrage, ob Gott einen Stein schaffen kann, der so schwer ist, daß er ihn nicht mehr aufheben kann – argumentiert mit Maß und Gewicht. Folgt nun aber die Schöpfung, die Schönheit des *kosmos* – wörtlich: der Ordnung, der Zierde, des Schmucks – den Prinzipien der Zahl und des Maßes, einem System mathematischer Regeln und einer Logik der Proportionen, ganz im Gegensatz zum Spiel mit subtilen Differenzen und wirklichkeitsmächtigen Abweichungen, so drängt sich die Frage auf, wie denn das Schöne vom Guten und Wahren überhaupt unterschieden werden soll. Folgen nicht Wahrheit, Gutes und Schönes gleichermaßen einer Regel? Tatsächlich forderten die alten Griechen die *Kalokagathia*, die Einheit des Wahren, Guten und Schönen (*kalós kai agathós*), Harmonie von Seele und Körper, Schönheit der äußeren Erscheinung und zugleich Ausdruck des sittlich Guten. Nicht umsonst begründete Aristoteles die *Nikomachische Ethik* als Lehre von der Tugend des Mittelmaßes, der *mesotes*, als der symmetrisch richtigen Position zwischen Übermaß und Mangel. Die Ethik der *mesotes* ist genaugenommen eine ästhetische Ethik, eine konsequente Umsetzung des Ideals der *Kalokagathia*.

Gewiß kann die *Kalokagathia* als Ästhetisierung der Moral beschrieben werden; doch liegt es ebenso nahe, sie als eine Art von »Moralisierung« der Ästhetik zu charakterisieren: Was schön ist, muß gut und »richtig« sein, nämlich den Regeln der Proportionslehre entsprechen, wie sie zuerst der griechische Bildhauer Polyklet (im fünften vorchristlichen Jahrhundert) – in einem Traktat mit dem Titel *Kanon* – entwickelt und aufgeschrieben hat. Symmetrie und Proportionen der Maße des menschlichen Körpers wurden damals sorgfältig errechnet und festgelegt: Das Verhältnis zwischen Körpergröße und Nabel sollte etwa der Norm des Goldenen Schnitts entsprechen. Beim weiblichen Körper mußte der Abstand zwischen den Brustwarzen, der Abstand von den Brüsten

²⁵ Zitiert nach: *Die Vorsokratiker*. Ausgewählt und übersetzt von Jaap Mansfeld. Stuttgart: Reclam 1987. Seite 147 [30] und 145 [28]).

²⁶ Umberto Eco (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. A.a.O. Seite 61.

²⁷ Platon: *Timaios* 31c. Übersetzt von Hieronymus Müller. In: *Sämtliche Werke*. Band V. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Klassiker 1959. Seite 156.

²⁸ Boethius: *De institutione arithmetica* I,2. Zitiert nach: Umberto Eco (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. A.a.O. Seite 77.

²⁹ Bonaventura: *Commentarii in quatuor libri Sententiarum* I,43,1. Zitiert nach: Umberto Eco (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*. A.a.O. Seite 82.

³⁰ Vgl. Arthur O. Lovejoy: *Die große Kette der Wesen*. Geschichte eines Gedankens. Übersetzt von Dieter Turck. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985. Seite 94 ff.

bis zum Nabel, und der Abstand vom Nabel bis zur Gabelung der Beine gleich groß sein; die Maßverhältnisse eines Fingers zum anderen, aller Finger zur Mittelhand und zur Handwurzel, sowie der Elle zum Arm sollten einander entsprechen. Polyklets Original-*Kanon* ging zwar im Laufe der Jahrhunderte verloren; doch die spätere Proportionslehre des Architekten Vitruv vermittelte seine Ideen an die europäische Renaissance. Alberti verzeichnete die Proportionen und Maße in seinen Tabellen; Sandro Botticelli war einer der ersten Maler, der sich – in seinem vielleicht bekanntesten Bild: *La nascita di Venere* (um 1486) – auf die antiken Regeln stützte. Wenig später entstand Leonardos Proportionsstudie des menschlichen Körpers nach Vitruv (1492); Albrecht Dürers Illustrationen zur Proportionslehre des antiken Architekten wurden kurz nach dem Tod des Künstlers im Jahr 1528 veröffentlicht. Das antike Schönheitsideal der Maße und Proportionen ist seither überaus populär geblieben, was nicht nur an der universellen Verbreitung von Leonardos *L' Uomo Vitruviano* (inzwischen sogar auf der italienischen Ein-Euromünze) demonstriert werden könnte, sondern auch an der Selbstverständlichkeit, mit der zeitgenössische Medien die Schönheit einer Frau – buchstäblich als *Model* – mit Hilfe von drei Zahlen (für den Brust-, Taillen und Hüftumfang) kommentieren.

Der häßliche Sokrates

Gegen solche Mathematik der Körperrormierung wettete schon Nietzsche, indem er die Historizität des Schönen betonte. »*Schönheit gemäss dem Zeitalter*. – Wenn unsere Bildhauer, Maler und Musiker den Sinn der Zeit treffen wollen, so müssen sie die Schönheit gedunsen, riesenhaft und nervös bilden: so wie die Griechen, im Banne ihrer Moral des Maasses, die Schönheit als Apollo vom Belvedere sahen und bildeten. Wir sollten ihn eigentlich *hässlich* nennen! Aber die albernen »Classicisten« haben uns um alle Ehrlichkeit gebracht!«³¹ Schönheit, so argumentierte Nietzsche gegen Winckelmann, könne eben nicht durch die »Nachahmung der griechischen Werke«³² erzielt werden, weil »edle Einfalt« und »stille Größe« als Resultat des Zivilisationsprozesses betrachtet werden müßten. »Warum nimmt die Schönheit mit der Civilisation zu? Weil bei dem civilisirten Menschen die drei Gelegenheiten zur Hässlichkeit selten und immer seltener kommen: erstens die Affecte in ihren wildesten Ausbrüchen, zweitens die leiblichen Anstrengungen des äußersten Grades, drittens die Nöthigung, durch den Anblick Furcht einzuflößen, welche auf niederen und gefährdeten Culturstufen so gross und häufig ist, dass sie selbst Gebärden und Ceremoniell festsetzt und die Hässlichkeit zur *Pflicht* macht.«³³ Und wenn die Schönheit – das Ideal des Maßes – zur Pflicht erklärt wird? Dann wird Sokrates schon durch sein Aussehen, seine Physiognomik, widerlegt. »Sokrates gehörte, seiner Herkunft nach, zum niedersten Volk: Sokrates war Pöbel. Man weiss, man sieht es selbst noch, wie hässlich er war. Aber Hässlichkeit, an sich ein Einwand, ist unter Griechen beinahe eine Widerlegung. War Sokrates überhaupt ein Grieche?«³⁴ Die Frage wird rasch verschärft: »War Sokrates ein typischer Verbrecher? [...] Ein Ausländer, der sich auf Gesichter verstand, sagte, als er durch Athen kam, dem Sokrates in's Gesicht, er *sei* ein monstrum, – er berge alle schlimmen Laster und Begierden in sich. Und Sokrates antwortete bloss: »Sie kennen mich, mein Herr!« – «³⁵

Tatsächlich galt Sokrates schon im alten Griechenland als ausnehmend häßlich. Mit folgenden Worten sei beispielsweise – nach Platons Zeugnis – der todkranke Theaitetos bei ihm eingeführt worden: »Allerdings, Sokrates, darf ich dir wohl gern sagen, und du wirst auch gern hören wollen, was für einen Jüngling ich unter euren Bürgersöhnen angetroffen. Denn wäre er etwa schön, so möchte ich wohl Furcht genug haben, es zu sagen, damit nicht jemand meinte, ich hege eine Leidenschaft für ihn. Nun aber – und werde mir nur nicht böse – ist er eben nicht schön, sondern er

³¹ Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. A.a.O. Seite 145 f. [§ 161].

³² Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Dresden/Leipzig: Walther 21756.

³³ Friedrich Nietzsche: *Morgenröthe*. Gedanken über die moralischen Vorurtheile. A.a.O. Seite 299 [§ 515].

³⁴ Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung oder: Wie man mit dem Hammer philosophirt*. In: *Sämtliche Werke / Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band VI. München/Berlin/New York: dtv/Walter de Gruyter 1980. Seite 68.

³⁵ Ebd. Seite 69.

gleicht dir mit der aufgeworfenen Nase und den heraustretenden Augen; nur hat er diese Züge nicht so stark wie du.«³⁶ Manche Büsten des Sokrates, etwa im Capitolinischen Museum von Rom, zeigen einen sanften Charakter: »Die hohe, runde, kahle Stirn, die gewölbten Backenknochen, die kleinen Augen, die aufgestülpte Nase, die Unterlippe werden harmonisch eingerahmt von weichen langen Locken, die überm Kinn symmetrisch zu einem gepflegten Vollbart zusammenfließen. Der Dargestellte blickt schräg nach oben, als sähe er dort Höheres, moralisch Wertvolles etwa. [...] Den ältesten Kopf jedoch – in Neapel ist die römische Kopie nach dem griechischen Original zu besichtigen – schuf einer, der den Philosophen möglicherweise noch selbst gesehen hat, im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Dieser Sokrates zeigt einen runden, kahlen, breiten, nach oben eierig geformten Schädel, die Augen liegen zwischen dicken verschwellenen Lidern, die breite Nase ist durch die großen Löcher unten dreieckig aufgebläht. Der ungepflegte Bart läßt ein Stück Oberlippe frei. Die Backenknochen erscheinen wulstig, der Kopf wirkt in den Einzelheiten grob, nur seine angelegten Pferdeohren, die rückwärts fliehen, besitzen Eleganz. Kein schöngewelltes Haar umfließt den Kopf, büschelige Haarreste sind über den Ohren zu erkennen. Man kann vom Kopf auf einen muskulösen, gedrunge- nen Körper schließen.«³⁷

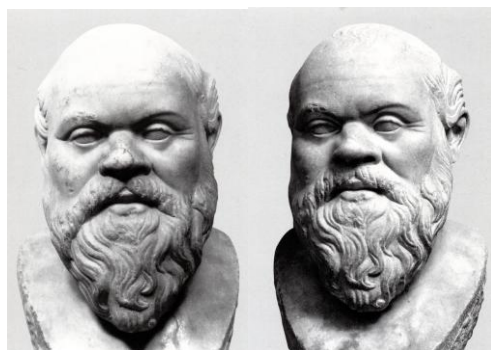


Abbildung 4: Sokratesbüste aus Neapel

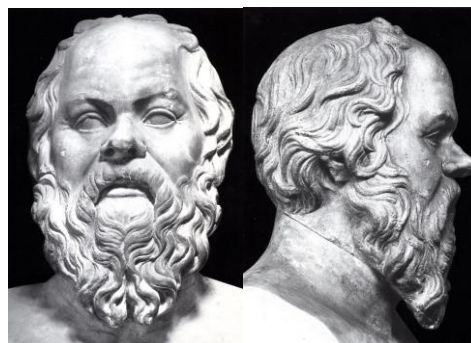


Abbildung 5: Sokratesbüste aus Rom

Solche Darstellungen werfen die Frage auf – eine Frage, die bereits Nietzsche stellte – wieso gerade der häßliche Sokrates so nachhaltig faszinierte, ja einen geradezu überwältigenden Einfluß auf seine Nachwelt auszuüben vermochte. Vielleicht ist die Antwort ganz einfach. Die alten Göttinnen und Götter waren – wie schon erwähnt – Ausnahmen und Außenseiter. In ihrer häufig monströsen Gestalt bezeugte sich eine Differenz, die das Wunder vom Alltag schied, aber auch das Stigma der Einzigartigkeit von den mathematischen Proportionen klassischer Schönheitsideale. Bis zu seinem Tod wirkte Sokrates als das Individuum schlechthin: als Einzelgänger gegen das Gesetz der Polis, die ihn zum Tod durch den Schierlingsbecher verurteilte. Gerade durch sein Sterben avancierte der häßliche Sokrates zum Vorbild für die frühchristliche Wahrnehmung des Gekreuzigten, in deren Horizont nicht nur die »Torheit« des Kreuzes gegen die griechische Weisheit und das jüdische Gesetz verteidigt,³⁸ sondern auch die Häßlichkeit Christi betont wurde, der eben nicht als Imperator und byzantinischer Gottkönig aufgetreten sei. Darum schrieb Justinus, daß »seine Gestalt ohne Schönheit, ohne Ehre und Herrlichkeit war«,³⁹ während es in den apokryphen Thomasakten hieß: »Er täuschte uns aber durch seine ganz häßliche Gestalt und durch seine Armut und Bedürf-

³⁶Platon: *Theaitetos* 143e. Übersetzt von Friedrich Schleiermacher. In: *Sämtliche Werke*. Band IV. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Klassiker 1958. Seite 107 f.

³⁷Johanna Braun / Günter Braun: *Der unhandliche Philosoph*. Berichte zur Biographie des Sokrates. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. Seite 7. Vgl. auch Christiane Vorster: *Die Porträts des 4. Jahrhunderts v. Chr.* In: *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst*. Herausgegeben von Peter C. Bol. Band II: Klassische Plastik. Mainz: Philipp von Zabern 2004. Seite 391.

³⁸Vgl. 1. Kor. 1,18–24. Zitiert nach: *Neue Jerusalem Bibel*. Herausgegeben von Alfons Deissler und Anton Vögtle. Freiburg im Breisgau: Herder 1985. Seite 1652 f.

³⁹Justinus: *Dialog mit dem Juden Tryphon* 36,6. Übersetzt von Philipp Haeuser. In: *Bibliothek der Kirchenväter*. Band XXXIII. Kempten/München: Kösel 1917. Seite 55.

tigkeit.«⁴⁰ Zitiert wurden regelmäßig der *locus classicus* aus den Büchern des Propheten Jesaja, in denen vom Messias gesagt wird: »Er hatte keine schöne und edle Gestalt, so daß wir ihn anschauen mochten. Er sah nicht so aus, daß wir Gefallen fanden an ihm. Er wurde verachtet und von den Menschen gemieden, ein Mann voller Schmerzen, mit Krankheit vertraut. Wie einer, vor dem man das Gesicht verhüllt, war er verachtet; wir schätzten ihn nicht.«⁴¹ Selbst Origenes wollte nicht bestreiten, »daß Jesus »mißgestaltet« (*dysseides*) war, glaubte aber die Charakteristika »klein« (*mikron*) und »unedek« (*agenes*) ablehnen zu dürfen.«⁴² Ein häßlicher, mißgestalteter Erlöser? Auch diese bemerkenswerte Kritik an der Kanonisierbarkeit des Schönen – ein Plädoyer für die *finitio* und gegen die *dimensio* – hatte bereits im klassischen Griechenland begonnen.

⁴⁰ Thomasakten 45. In: *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*. Herausgegeben von Wilhelm Schneemelcher. II. Band: Apostolisches – Apokalypsen und Verwandtes. Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck) 51989. Seite 322.

⁴¹ Jesaja 53,2-3. In: *Neue Jerusalem Bibel*. A.a.O. Seite 1096.

⁴² Jacob Taubes: *Die Rechtfertigung des Häßlichen in urchristlicher Tradition*. In: *Vom Kult zur Kultur*. Bausteine zu einer Kritik der historischen Vernunft. Gesammelte Aufsätze zur Religions- und Geistesgeschichte. Herausgegeben von Aleida und Jan Assmann, Wolf-Daniel Hartwich und Winfried Menninghaus. München: Wilhelm Fink 1996. Seite 130.