

Leonid TARUASHVILI

*STANDBILD ALS LATENTES SYMBOL VON VITRUVS WELTANSCHAULICHER EINSTELLUNG*  
(De architectura VI, praef., 1)

In einer schon früher veröffentlichten Abhandlung<sup>1</sup>, die dem Verhältnis des Vitruv zur ihm zeitgenössischen dekorativen Wandmalerei gewidmet ist, gelang es mir hoffentlich, einige Thesen für weitere kunstgeschichtliche Verwendung geeignet zu machen. Diese Thesen sind folgende:

1. Haupteinstellung, die die berufliche, ästhetische sowie weltanschauliche Position des erwähnten altrömischen Architekten und Theoretikers bestimmt hat, ist eine individuelle Modifikation des der klassischen Antike innewohnenden und von vielen philosophierenden Forschern<sup>2</sup> ziemlich treffend als skulpturhaften oder genauer statuarischen charakterisierten Ideals der Selbstgenügendheit und Selbständigkeit.

2. Währenddessen verschloss organische Verbindung Vitruvs mit diesem Ideal seinen ästhetischen (ebenso wie weltanschaulichen) Gesichtskreis. Denn Verwirklichung dieses Ideals im inneren Leben zog nach sich eine Härte der Weltanschauungshaltung, weswegen jeder Versuch, ein kritisch wichtiges Problem gebührenderweise zu stellen, und nämlich ein andernkulturelles Problem (welche sich für Vitruv das Problem der malerischen Grotteske erwies), durch den Zerfall des ganzen Wertsystems und den Verlust jener inneren „statuarischen“ Ruhe, um deren willen die alle große antike Weltanschauungssysteme mit ihrer offenen oder verborgenen eudämonischen Zielsetzung letzten Endes gebaut worden waren, unvermeidlich beendet worden sein müsste.

3. Im Ergebnis brachte Bestrebung nach selbstgenügendem, logisch widerspruchsfreiem System eine Gefahr des Doktrinarismus hervor, die um so größer worden war, je weniger die genannte Bestrebung durch Möglichkeiten der Vernunft unterstützt sein konnte. Doktrinarismus, dieses Nebenprodukt des antiken intellektuellen Genies, der im Gebiet des Gedankens als negative Folge des erwähnten „skulpturhaften“ Ideals entstanden gewesen war, ist auch dem Vitruv, – wie wir es nach seinen Erwägungen über malerische Grottesken einsehen konnten, – gar nicht fremd. Er, dieser Doktrinarismus, wird desto merklicher je mehr Zeit seit dem Moment verfließt, wenn Vitruvs Traktat geschrieben war, je mehr also wir uns von Vitruvs Zeitalter entfernen.

4. Andererseits war es aber Einwirkung dieses klassisch-antiken Ideals des Selbstandes, die den Vitruv zur Ausarbeitung der hochstehenden Berufsethik des Baumeisters angeregt hat. Darüber hinaus: eben dieses Ideal, das einmal Bedarf an Selbstsicherung des Denkens also der Wissenschaft auch erweckt und damit Entstehung der Logik als eines gesonderten Wissenschaftsfaches sowie des entwickelten logischen Apparats in der Eigenschaft allgemeiner Stütze der Wissenschaften determiniert hatte, veranlasste auch Vitruv, das System der Berufsbegriffe durchzudenken und mit aller für ihn möglichen Folgerichtigkeit Prinzipien architektonischer Disziplin darzulegen. Nicht zuletzt dank all diesem wurde Vitruvs Traktat zu einzigartiger Wissensquelle für viele Geschlechter der Baumeister, vom Mittelalter bis 19. und selbst 20. Jh. durch Erfassen dessen Ideen architektonischer Gedanke sich entwickelte und vervollkommnete.

Nach dieser knappen Darlegung vorläufiger Sätze<sup>3</sup> um „skulptur-plastische“ Lebenshaltung Vitruvs und um ihre Äußerungen angesichts der ihm fremden und unverständlichen Gefühls- und Verhaltensmoden gehe ich zur These über, die man kurzgefaßt so vorstellen kann: In den die Festigkeit und Stabilität eines lotrecht stehenden Körpers anschaulich wiedergebenden Formen, – einschließlich der Säulenordnung, – fühlt Vitruv scharf und tief adäquaten plastischen Ausdruck klassisch-antiker, das heißt seiner eigenen, Lebenseinstellung.

Darüber spricht Vitruv in seinem Traktat nirgendwo. Das aber soll den Forscher nicht entmutigen: Vitruv ist nicht Wölfflin; in seinem Zeitalter machte kunstwissenschaftliche Reflexion ihre erste Schritte. Schon dafür wollen wir ihm Dank wissen, dass er in seinen „Zehn Büchern“ so manche Urteile hinterließ, die erlauben, um besondere Bedeutsamkeit der Gestalt von lotrechter Standfestigkeit, – dieses statuarischen Hauptsymbols der antiken Seele, – für seine ästhetische Auffassung schließen<sup>4</sup>.

In dieser Hinsicht ist ein Fragment aufschlussreich, in dem Vitruv seine Lebens- und Berufsposition durch Bezugnahme auf einen Zufall, der sich mit dem Philosophen Aristippus (VI, praef., 1) einst ereignete, zu untermauern sucht. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben wir hier mit historischer Anekdote zu tun, die, obschon auf irgendeiner wirklichen Tatsache begründet, diese Tatsache, gemäß der Tradition des antiken erbaulichen Erzählens, in stark stilisierter Form wiedergibt. Deshalb scheint es gestattet, Vitruvs Erzählung als bloße Frucht der literarischen Phantasie, ohne Rücksicht auf die Frage der Übereinstimmung mit der historischen Wirklichkeit. Dass diese Phantasie am wahrscheinlichsten kollektiver Natur war, hebt nicht auf, sondern bestätigt nur die Zweckmäßigkeit der Analyse. Denn der Gegenstand unserer Betrachtung ist nicht das Individuelle von Vitruv; das einzige hier zu erwägende ist sein Zusammenhang mit der (nach ihrer Herkunft hellenischen) Grundtradition klassischer Antike. Außer Stoff dieser Erzählung ist auch verbale Wiedergabe, die ihm Vitruv verliehen hat, symptomatisch und so verdient sie wenigstens ebensoviel Aufmerksamkeit wie der Stoff selbst.

Machen wir einen Versuch und stellen uns vor, wie dieser Text von denen aufgefasst worden war, an die der Autor selbst ihn gerichtet hatte, und was er eigentlich im Hinblick auf die von ihm vorausgesehene Leser-Auffassung auszudrücken gestrebt hatte. Vitruvs Adressat war sein gebildeter Zeitgenosse, ein typischer Vertreter kultivierter Gesellschaft augusteischen Zeitalters. Vieles dessen, was von dem heute lebenden Leser aktive

Einfühlung und Gedächtnisanstrengungen erfordert, war von ihm ohne geringste Mühe aufgefasst worden. Attribute antiker Kultur und antiken Alltags waren ihm aus persönlicher Erfahrung gut bekannt oder wenigstens durch jene unüberwindliche historisch-psychologische Distanz, die uns von ihnen loslöst, noch nicht getrennt. Die Sagen und Realien griechischer Welt waren für ihn schon längst gewöhnt und bis Details bekannt dank den Topika sowohl seiner heimischen, stark hellenisierten als auch griechischer Literatur selbst. Handele es sich aber um biegsamen und schattierungsreichen prosaischen Stil von Vitruv, so müsse man sagen, dass er diesem seit der Schule an rhetorische Raffiniertheiten gewohnten Leser gar nicht schien zu verwickelt, doch vielleicht ein wenig abweichend und etwas eigenartig zu sein. Und endlich: Auffassungsmöglichkeiten desselben Lesers wurde durch das nicht beschränkt, was man heute üblicherweise Sprachbarriere nennt; das Latein war doch ein natürliches Umgangsmittel für beide, den Leser und Vitruv.

Anders gesagt, Vitruv täuschte sich in seinem Adressat nicht: Der letztere war wirklich bereit, Feinheiten und Mehrdeutigkeit verbaler Ausdrücke adäquat wahrzunehmen. Was aber den Autor selbst betrifft, ist seine Fähigkeit zu feiner Gestaltung der lebendigen Wortbilder, zum geschmeidigen und nuancierten rednerischen Stil auch kein Wunder. Man muss daran denken, dass Vitruv ein Römer ist und schon demzufolge besonderen Bezug auf rhetorische Tradition hat. Und es liegt nicht darin allein, dass er dem Volke angehört, aus dessen Mitte Appius Claudius und Cicero hergekommen worden waren. Es liegt vielmehr darin, dass römische Redekunst weitgehenden und besonders mächtigen Einfluss auf alle anderen Literaturgattungen des alten Roms ausgeübt hat. Die Griechen, die den Römern Rhetorik beigebracht haben, erwarben sich in diesem Fache keinen geringeren Ruhm als ihre Lehrlinge, doch zugleich kennt die griechische Literatur außer den Meisterwerken des literarischen Stils auch andere Werke, deren Stil von künstlerischer Aufmachung ziemlich fern ist, und die nichtsdestoweniger ein unüberschätzbar hohes intellektuelles Niveau sowie unstreitige kulturhistorische Bedeutung besitzen. Gewöhnlich sind es philosophische und wissenschaftliche Schriften; die wohl bekanntesten unter ihnen sind diese von Aristoteles. Die Römer aber mit ihrer ausgesprochen praktischen Geistesanlage waren auch in ihrer Redetätigkeit immer sich treu geblieben. Pragmatische Aspekte des Textes, d.h. seine dem Adressat (Zuhörer oder Leser) zugewandte Seite, hatten sie jedenfalls nicht weniger interessiert als semantische Aspekte: Das Ziel, auf die Seele einzuwirken, war der Aufgabe, das Wesen der Sache darzulegen, nicht nachgestanden. Eigentlich kennt römische Literatur im Unterschied zu ihrer griechischen Lehrmeisterin keine Autoren, die sich zu seinem Stil mit philosophischer Gleichgültigkeit verhalten hätten. Ausdrucksvoll und schön zu schreiben strebte jeder, und wenn es nicht jedem gelungen ist, war dessen Ursache entweder ungenügende Kenntnis des Latein als fremder Sprache (ein Beispiel ist Mythograph Hyginus, ein Grieche) oder schlechterdings Mangel der Bildung.

Die Bildung, die Vitruv bekommen hatte, war gediegen und vielseitig und dazu durch selbständige Studien vertieft<sup>5</sup>. Außerdem bereicherten sich Ergebnisse seiner auf antike Weise grammatikalisch-rhetorisch begründeten Schulung durch fruchtbringende Kraft der eingeborenen literarischen Gabe. Also ist es kein Wunder, dass der Text des vitruvschen Traktats<sup>6</sup> an einigen Stellen Reichtum und Feinheit des bildnerischen Aufbaus ebenso wie wahre Tiefe des bildlichen Gehalts aufweist. Und wenn der dazu vorbereitete römische Leser all diese Eigenschaften unmittelbar und anstrengungslos wahrgenommen haben soll, so erfordert ihre Aufdeckung von uns, den Menschen eines anderen Zeitalters und ganz anderer Kulturanlage, eine erhöhte Beachtung und eingehende stilistische Analyse. Deshalb wollen wir keine Nuancen vernachlässigen, um möglichst vollständiger antiken Geist, der eigentlich jedes Wort und jede Buchstabe des folgenden über den Zufall mit Philosophen Aristippus erzählenden Bruchstücks durchdringt, aufzufassen.

Also führe ich hier dieses Bruchstück gänzlich an:

*Aristippus philosophus Socraticus, naufragio cum eiectus ad Rhodiensium litus animadvertisset geometrica schemata descripta, exclamavisse ad comites ita dicitur: "bene speremus! Hominum enim vestigia uideo". Statimque in oppidum Rhodum contendit et recta gymnasium devenit, ibique de philosophia disputans muneribus est donatus, ut non tantum se ornaret, sed etiam eis, qui una fuerunt, et vestitum et cetera, quae opus essent ad victum, praestaret. Cum autem eius comites in patriam reverti voluissent interrogarentque eum, quidnam vellet domum renuntiari, tunc ita mandavit dicere: eiusmodi possessiones et viatica liberis oportere parari, quae etiam e naufragio una possent enatare.*

(„Als ein nach dem Schiffbruch ans Gestade der Rhodier geworfener sokratischer Philosoph namens Aristippus gezeichnete dort geometrische Figuren erblickt hatte, rief er, wie man sagt, zu seinen Gefährten: „Seien wir getrost! Ich sehe Menschenspuren.“ Und unverzüglich begab er sich in die Stadt Rhodos und trat gerade ins Gymnasium ein, wo er für seine philosophischen Reden mit solchen Gaben belohnt worden war, dass nicht nur für sich selbst sondern auch für die mit ihm Gewesenen Kleider und alles Weitere, was man zur Befriedigung der lebensnotwendigen Bedürfnisse braucht, verschaffte. Als aber seine Gefährten den Wunsch gezeigt haben, in die Heimat zurückzukehren, und ihn fragten, ob er irgendwas nach Hause berichten wolle, beauftragte er sie das Folgende zu melden: Man müsse die Kinder mit solchem Vermögen und Reiseproviant versorgen, das sogar nach Schiffbruch mit ihnen hinausschwimmen kann.“ – VI, praef., 1).

Wenn wir Ereigniskette, die in Worten ...*naufragio cum eiectus ad Rhodiensium litus*... („...nach dem Schiffbruch ans Gestade der Rhodier geworfener...“) obgleich mittelbar, doch eindeutig vorgestellt ist, wiederherzustellen versuchen, bekommen wir das Folgende:

1) schönes Wetter → Einschiffung der Fahrgäste; 2) (schönes Wetter  $\wedge$  Einschiffung der Fahrgäste) → Seefahrt; 3) Sturm<sup>7</sup> → Schaukeln → Schiffbruch → Auswerfung ans Ufer\*.

Seeschifffahrt, die eine wichtige, wenn nicht die Schlüsselrolle in Wirtschaft, Alltag und Kriegswesen der Antike spielte, war zugleich eine ständige Zielscheibe der antiken moralisierenden Kritik. Darin wurde sie sogar zum Sinnbild der Habgier und frechen Selbstüberschätzung<sup>8</sup>. Diese Seefahrts-Abneigung ist wohl am meisten in poetischen Denkmälern – z. B. bei Hesiod (Werke und Tage 641-660) und Horaz (Oden I, 3; 14; III, 29, 57-64) – auffällig. Versuchen wir jetzt analytisch ausführlich die Motive vorzustellen, die den Menschen klassischer Antike bewegt hatten, in Seewanderungen etwas Zweifelhaftes einzusehen.

Das Schiff ist ein Transportmittel, das sich nach seinem Verhältnis zum Fahrgast von anderen auszeichnet. Der Mensch, der an Bord geht, bekundet besondere Zutraulichkeit. Und in der Tat können die Fahrgäste eines Landfahrzeuges praktisch in jedem Punkt der Reiseroute auf den festen Boden im Notfall heruntersteigen; das Schiff mitten in der See zu verlassen ist immer gefährlich, wenn nicht verhängnisvoll. Also vertraut der Schiffsfahrgast sein Leben und öfters auch sein Vermögen völlig dem launischen Meereselement sowie der Sachkundigkeit und manchmal auch der Redlichkeit der Schiffsbesatzung. Seinem eigenen Willen folgend gerät er in die eigenartige Falle hin. Doch mit ihm zusammen geraten in dieselbe Falle auch Besatzungsmitglieder selbst, denn sie ebenso wie Fahrgäste vertrauen sich dem Meereselement, das im jeden Augenblick sich bis zur Unkenntlichkeit verändern kann, so dass auch die höchst erfahrene Seemänner nicht imstande seien, mit ihr zurechtzukommen. Wenn Sebastian Brant das Schiffbild mit dem Begriff der verderblichen Torheit zu einem symbolischen Ganzen seines „Narrenschiffs“ vereinigte<sup>9</sup>, stützte er sich auf schon althergebrachte und mannigfaltig entwickelte Überlieferung. So wird der Mensch – entsprechend einer uralten doch dabei zählebigen und weltweit verbreiteten mythos-poetischen Vorstellung, die auch in der Folklore ihre ausdrückliche Widerspiegelung gefunden hat, – nachdem er über dem Wasser Platz einnimmt (z.B. nach dem Eingang auf die Brücke oder auf das Schiff), dem Einfluss der jenseitigen Kräfte zugänglich<sup>10</sup>.

In diesem Sinn steht dem Bild des auf dem Schiff Fahrenden das Bild des Weisen gegenüber. So unterstreicht Vitruv diese Entgegenstellung etwas unten, im Texte moralischer, die Geschichte von Aristippus zusammenfassender Erwägungen (ibid., 3), durch Wahl eines treffenden Wortes. Angeführt wird ein ins Latein übertragene Epikurs Aphorismus, der besagt, dass Vorteil des Weisen vor weiteren Leuten in seiner Fähigkeit besteht, „sich selbst mittels der Wirkungen des Geistes und Gedankens zu lenken“ (...*animi mentisque cogitationibus gubernari*...). Die hier in finaler d.h. semantisch starker Position gestellte Wortform *gubernari* ist reflexive Form von *gubernare*, das „lenken“, „regieren“ und ursprünglich „das Schiff steuern“, „als Steuermann handeln“ (von *gubernum*, „Steuerruder“) bedeutet. Als leichter Wink verweist dieses Wort den Leser zurück auf den Anfang der Aristippus-Geschichte, wodurch er eine Parallele zwischen zwei Antithesen, und zwar *gubernare* – *gubernari* und *der auf der See fahrende* – *der Weise* herstellt.

Alles in allem wird die Fähigkeit des Bildes von dem auf dem Schiff fahrenden Menschen, Unverstand zu repräsentieren, sowohl durch wirkliche als auch durch mythische Eigenschaften des Meereselements bedingt. Doch diese Bedingtheit ist rational fasslich, während es seine besondere tektonische Merkmale sind, die diesem Bilde sinnlich-anschauliche Überzeugungskraft, den Status des plastischen Symbols verleihen. Denn, wenn der Mensch auf dem festen Grund steht, kontrastiert die Senkrechte seiner Haltung zu waagerechter Oberfläche des Grunds; die Abgesondertheit seines Wesens ist in diesem Fall visuell ausgedrückt. Solche Körperhaltung repräsentiert das wachende Bewusstsein (vgl. waagerechte Körperhaltung des Schlaffenden) und die Selbstbeherrschung. Stellt aber sich der Mensch auf den schwankenden Halt des Schiffsverdecks, verliert er das Gleichgewicht und allmählich das Gleichgewichtsgefühl selbst auch. Es scheint als ob er sich nivellierender Wirkung des Wasserelements unterordnet, so dass seine Gestalt den Vorgang der Entpersönlichung zu symbolisieren beginnt.

Die erste aller von mir oben aufgezählten, vom Autor doch nur gemeinten und nicht explizit dargestellten Episoden zeigt uns sorglose, von der Sonne eines gelinden, der Schifffahrt günstigen Wetters beleuchtete Fahrgäste, während sie das sich leise wiegende Schiff bestiegen haben und voll von unbestimmten Hoffnungen auf die Abfahrt ungeduldig warten. Einstweilen stehen sie fest. Aber die See rächt sich an ihnen für ihren Leichtsinns: In zweiter, auch gemeinter Episode rennen sie schon umher auf dem Verdeck, gehen in Verzweiflung von Gebeten zu ungeordneten Versuchen der Rettung über, fallen vor Müdigkeit und Schaukeln hin. Entsetzt, das angesichts des stürmischen Meeres sie gepackt hat, ist ebenso unlenkbar wie unlenksam und formlos ihre Hoffnungen gewesen waren, wenn sie an dem von Sonne überfluteten Ankerplatz auf Abfahrt warten.

Weiter folgt Episode, die im Text mit einzigem Wort wiedergeben ist – *naufragium* (hier freilich „Schiffbruch“; aber noch verbreitetere, ausgedehnte Bedeutung dieses Wortes, „Katastrophe“, wirft auch ihre eigene Reflexe zurück, indem sie exemplifikativem, verallgemeinert erbaulichem Sinn zusätzliche Kraft verleiht). Was die Fahrgäste betrifft, handelt es sich vor allem um den Verlust des Gleichgewichtes, der seinen Abschluss in Umstürzung und endgültigem Verschwinden jeglicher Stütze für den Körper findet. Symbolik der Grundlosigkeit erreicht in dieser Episode ihren Höhepunkt.

Nun aber wechselt die Entwicklung der tektonischen Symbolik ihre vorige Richtung, indem sie anfängt, bevorstehendes Triumphgemälde der Aristippus-Weisheit vorzubereiten. Der Philosoph ist endlich zu Lande. Doch

\* Das Zeichen → bedeutet hier kausale Abhängigkeit des Nächst- von dem Voranbezeichneten, das Zeichen  $\wedge$  – gleichzeitiges Vorhandensein der Beiden; Ziffern vor den Klammern zeigen die Stelle in einfacher Zeitfolge.

dahin wird er – ebenso wie seine Gefährten – nicht hinausgeschwommen, sondern schlechthin *eiectus* („geworfen“, doch genauer „hinausgeworfen“) worden war. Folglich ist die Rettung der Seefahrenden nicht Ergebnis ihrer Anstrengungen, sondern eine Laune des Meeres (d.h. des Unverstandelements), das über sie unbegrenzte Macht erhielt, seitdem aufs Schiff gelockt, d.h. durch falschen Schein der Zuverlässigkeit verführt hat. Wenn es von „geworfenem“ Menschen die Rede ist, zeichnet die Einbildungskraft ihn automatisch als liegend. So stellen wir sich auch Aristippus am Gestade vor. Doch weiter kommt zum Vorschein und wächst eine positive tektonische Symbolik. Aristippus ist „geworfen“, ja, aber er an Gestade der Rhodos selbst geworfen ist!

Wie sollte der altrömische Leser diesen Umstand aufgefasst haben, welcherart Assoziationenverknüpfungen könnten bei ihm daraus entstehen?

Fangen wir davon an, dass Rhodos, erstens, eine Insel ist, und, zweitens, solche Insel, die durch ihre besonders günstige Insellage als höchst wichtiges Zentrum des antiken internationalen Handels im Altertum weit berühmt war. Also muss der Ortsname *Rhodos* im Bewusstsein des römischen Lesers vor allem mit der Insel als solcher, d.h. einer geschlossenen Form, deren Stoff durch seine Festigkeit und Stabilität von ihm umgebenden Meeressgewässern abstecht, assoziiert gewesen sein. Zudem konnte die Festigkeitsvorstellung im Einbildungsfeld eines gebildeten Römers leicht durch die Laut-Assoziation zwischen dem von Vitruv benutzten lat. *litus* („Gestade“) und gr. λίθος (*lithos*, „Stein“) bekräftigt sein. Wahrscheinlichkeit des Entstehens solcher Assoziation ist umso größer, dass der Leser dieser Vitruv-Passage sich in die griechische Welt innerlich versetzt worden war, aber gleichzeitig als ein Lateinsprachiger im griechischen *th* des *lithos* nicht selbständiges Phonem, sondern ein Allophon des *t* empfunden gehabt haben könnte. Was aber die geschlossene Insel-Form anbelangt, sollte dieses Merkmal sich noch stärker in seinem Einbildungsfeld festsetzen, indem es sich mit kreisrunder und anschaulich zentrierter Form der Rose (freilich nicht gegenwärtiger, gefüllter, sondern antiker Rose mit einzigem Ring der Blütenblätter) als eigentlicher Bedeutung des griechischen Wortes ῥόδον (*rhodon*) kontaminiert<sup>11</sup>. Und endlich hatte solch ein betont konzentrisches inneres Bild von Rhodos seinerseits Beschaffenheit eines eingebildeten Mittelpunktes in weit ausgedehntem (Handels-) Raum.

Kurz gesagt, sollte Rhodos mit etwas Dichtem, Geschlossenem, Kreisrundem und dabei betont Zentriertem sowie in Zentrum Liegendem assoziiert werden. Und auch Skulptur-Assoziationen kamen zwingend dazu. Denn Rhodos war: *a*) mythologisch gesehen – das Land der gnomenartigen kunstvollen Meister Telchinen, die aus dem Erz vortreffliche Standbilder gegossen hätten<sup>12</sup>; *b*) kunstgeschichtlich gesehen – das Ort einer der im Altertum meist berühmten Bildhauerschulen, von deren Vertretern unter anderem auch Laokoon-Gruppe, Nike von Samothrake und Koloss von Rhodos<sup>13</sup>, ehemals Hauptsehenswürdigkeit der Insel, eins der Weltwunder des Altertums, geschaffen wurden; *c*) religiös-kultisch – ein dem Apollon, d.h. dem Gott des Lichtes und klarer Geordnetheit gewidmetes Land; und *d*) in ethnischer Hinsicht – einer der Wohnsitze dorischen Stammes, der die Bedeutung des organisatorischen Prinzips (im Unterschied zum ionischen Ethnos als dem Träger lebenspendenden Prinzips) für gesamte hellenische Kultur hatte.

Im Lichte aller aufgezählten Assoziationen erschien Rhodos vor dem inneren Blick des Lesers als etwas Ähnliches der runden Stütze in der Art von der Plinthe eines antiken Standbildes, die es von fremder Umwelt, der Welt der Fließbarkeit und Fluktuation absondert<sup>14</sup>.

Also ist die Stütze für ein Standbild schon mit zwei Wörtern des Nebensatzes und dem nach ihnen gezogenen Assoziationskettchen entworfen. Aber Standbild selbst, Statue im eigentlichen, klassisch-antiken Sinn, ist noch nicht zu sehen. Es ist leicht, den von wilder Woge geworfenen Aristippus als auf Sandufer unbeweglich liegenden vorzustellen. Doch nach ihrem Gehalt ist solche Unbeweglichkeit geradezu gegensätzlich zur Unbeweglichkeit der Statue, weil sie eine negative Bestimmung des Gegenstandes (hier des Körper von Aristippus) ist, die Folge der Wirkung äußerer Kräfte (hier der unwiderstehlichen Gravitationskraft) auf ihn, wogegen Unbeweglichkeit der statuarischen Gestalt negative Bestimmung ist, die aus dem Inneren der Gestalt entsteht und eine Enthaltbarkeit von der Bewegung bei Vorliegen der Bereitschaft zur Bewegung widerspiegelt.

Doch der von uns zu analysierende Satz, sowie auch von ihm bezeichnete Handlung, entwickelt sich weiter, und es treten darin Voraussetzungen und Anfangsmerkmale solcher Bereitschaft hervor:

...*Animadvertisset geometrica schemata descripta*... („...gezeichnete dort geometrische Figuren erblickt hatte...“) – so ist über Aristippus gesagt. Schon das erste Wort, das buchstäblich „drehte den Geist um“ bedeutet, weist auf Fähigkeit der handelnden Person hin, ihre Mentalfunktionen zu lenken, wobei die Benutzung des von muskelmotorischer Semantik gefärbten Lexems beachtenswert ist.

Wohin denn „drehte“ unser Philosoph „seinen Geist um“?

Bemerken wir, dass die von Aristippus gesehenen *geometrica schemata* als *descripta*, d.h. in eigenem Sinn (mit Rücksicht auf Semantik des Präfixes) als „von allen Seiten um-gerissenen“, „aus-gezeichneten“, aber nicht „auf-gezeichneten“ Figuren bestimmt sind. Diese Nuance ist nicht ohne Bedeutung für Verständnis des bildlichen Gefüges der Passage, denn die Vorsilbe *de-* gibt hier ganz ausdrücklich die Idee der Abgesondertheit inmitten des Etwas wieder, jener Abgesondertheit, die als eine der unumgänglichen Bedingungen der Geformtheit hervortritt. Gleichzeitig ist die Form selbst durch das Wort *geometrica* gekennzeichnet. Welch eine diese Form (genauer diese Formen) ist, steht hier nicht zu lesen, aber es ist übrigens unwesentlich. Die Hauptsache liegt darin, dass die erwähnte Form einfach und regelmäßig, leicht zu erkennend und dem Blick des Zusehenden wahrnehmbar erscheint.

Um besser zu verstehen, wie Anblick der geometrisch regelmäßigen Figur auf solchen Zusehenden einwirken kann, versuchen wir uns vorzustellen, in welchem Zustand er war. Wenn wir dessen gedenken, dass er noch ganz unlängst ein gewaltiges Schaukeln erlebt hat und außenbords gerieten ein Spielzeug es wütenden Sturmes

worden war, ist es leicht sich zu vergegenwärtigen, dass in dem Moment, als er endlich *eiectus* worden ist, alles ihm vor den Augen schwamm, seine Glieder seinem Willen nicht mehr gehorchten und, wie es gewöhnlich in solchen Fällen geschieht, er die wirkliche Lage und Grenzen des eigenen Leibes nicht empfand, indem er die Schaukelngefühle wie früher erlitt.

Und er, der sich in einem solchen Zustand befindet, erblickt plötzlich die auf dem Ufersand gezeichneten einfachen, symmetrischen und dadurch ausgewogenen, in sich ruhenden geometrischen Figuren! Was soll der Mensch in solcher Situation fühlen?

Vor allem die Freude wegen des Bewusstseins, dass sich irgendwo ganz nahe Menschen befinden, also es Hoffnung gibt sich zu retten. Was aber den Scheffekt als solchen betrifft, hängt sein Vorliegen und Grad ab sowohl von ästhetischer Rezeptivität des wahrnehmenden Subjektes als auch vom Verhältnis zwischen dem Bild und psychischem Zustand, den das Bild wahrnehmendes Subjekt zur Zeit erlebt. In unserem Falle hat dieses Verhältnis Charakter des Gegensatzes: Der Formlosigkeit seelischen und geistigen Zustandes steht gegenüber eine kompakte Form, den widrigen Empfindungen des Schaukelns – eine Gestalt der gewünschten Stabilität. Wenn jedoch wir uns von der ästhetischen Rezeptivität fragen, so müssen wir zu berücksichtigen, dass das uns interessierende Subjekt antiker Mensch ist, also darf auch seine Rezeptivität als antike betrachtet werden. Haupteigenschaft dieser besteht viel mehr (und darin bin ich einverstanden mit alter, weit bekannter Idee) in plastischer Einfühlung, körperlicher Selbstgleichsetzung mit dem Objekt, als im Ergötzen an seiner optischen Wirkung. Sah Mensch der klassischen Antike ganz kompakte und stabile Form, sollte er unwillkürlichen Antrieb zu empfinden, sich ihr innerlich anzugleichen oder, einfach gesagt, sich aufzumuntern. Auch wenn wir ästhetische Rezeptivität bei dem Menschen, der wahren Schiffbruch eben erst erlitten hat, verneinen mögen – ganz gleich, ob es geistreicher Philosoph oder gemeiner Matrose sei, – auch dann müssen wir zugeben, dass der Mensch, der nicht wahren Schiffbruch erlitten hat, d.h. Vitruvs Adressat, ein sich während des angenehmen Lesens mit der handelnden Person des Buches identifizierender altrömischer Leser, diese Fähigkeit nicht einzubüssen konnte, wie innig er auch dieser Person mitfühlen mochte. Doch es ist ja eben diese Person, zweites Ich des Lesers und fiktive Gestalt aber nicht wirklicher Philosoph Aristippus, worum es sich bei uns handelt.

Also gleich nachdem unser Philosoph auf die Insel, die die Ruhe und Stabilität inmitten unruhiger und wechselvoller Welt verkörpert, geraten war, erblickte er Widerspiegelung dieser Inselwesenheit in den in Ufersand gezeichneten geometrischen Figuren. Aufgemuntert und erfreut durch die Nähe der Inselbewohner, ermutigt Aristippus auch seine Gefährten.

Wie denn erklärt er ihnen den Grund seiner Freude?

*Hominum... vestigia video* („Ich sehe Menschenspuren“), ruft der Held der Erzählung aus.

Dieser von Aristippus benutzte Ausdruck ist ziemlich schlicht und klar, weshalb es scheint, dass er keines Kommentars bedarf. Aber auch darin ist eine semantische Finesse verborgen, die angesichts der zu betrachtenden Frage etliche Aufmerksamkeit verdient. Denn „Spur“ ist nur die eine Bedeutung des lateinischen *vestigium*. Die andere, in klassisch-lateinischem Usus ganz geläufige und dabei primäre Bedeutung ist „Fuß“, „Fußsohle“ d.h. Organ, das sowohl die Abtrennung des Körpers von der Grundfläche beim Gehen als auch die Stütze des Körpers auf die Grundfläche beim Stehen unmittelbar gewährt. Vollführt die Hand vor allem die auf Gegenstände des nächstliegenden Milieus ausgerichteten Handlungen, so wirkt der Körper durch Funktion der Füße auf sich selbst ein, indem er entweder sich verschiebt oder aufrechte Haltung bewahrt. Also, wenn in der Hand ein umbildender Wille des Menschen, seine Expansion in die Umwelt und Macht über sie ausgedrückt wird, symbolisiert der Fuß (/die Fußsohle) natürlicherweise Macht des Menschen über sich selbst und seine Freiheit von äußerem Zwang. Zudem drückt der von Grundfläche abstoßende Fuß einen Vorgang der Befreiung aus, während der Fuß, der sich stützt, stellt die Freiheit seitens ihres positiven Inhalts als schon erreichtes Ergebnis dar. Eben dadurch kann man wohl erklären, dass Aristippus das beim Anblick geometrischer Figuren entstandene Gefühl der Selbstsicherheit und Bereitschaft zu sinnvollen Handlungen durch das Wort *vestigia* („Füße“, „Fußabdrücke“) wiedergibt.

Antikerweise sucht dieses Gefühl seinen Ausdruck in einer völlig bestimmten, plastisch bedeutsamen Pose. In der Pose nämlich, deren Bild schon am Anfang des folgenden Satzes vorgezeichnet wird:

*Statimque in oppidum Rhodum contendit...* („Und unverzüglich begab er sich in die Stadt Rhodos...“).

Beginnen wir mit dem Wort, das wegen seiner initialen und dadurch semantisch starken Position akzentuiert ist, und zwar *statim*. Unter allen möglichen Bedeutungen von diesem Handlungen des Aristippus kennzeichnenden Adverb ist „sofort“, „unverzüglich“ wohl eine solche, die für diesen Kontext am besten passt. Das aber hat noch eine lexikalische Bedeutung: „fest“, „unerschütterlich“, „standhaft“. Doch das wesentlichste ist hier, dass das Wort *statim* seine Herkunft vom Verb *sto* (part. pass. *statum*), „stehen“ klar und deutlich einsehen lässt. Und diese Herkunft (sei es apropos bemerkt) ist gemeinsam bei ihm mit dem Wort *statua* (bei diesem übrigens durch Vermittlung der *sisto* und *statuo*). Inzwischen ist Bedeutung des Verbs, das die Bewegung von Aristippus darstellt, mit den Muskel-Obertönen bezeichnet: Nach ursprünglichem Sinn ist *contendo* «anstrengen“, „sich anstrengen“.

So geht Aristippus vom Seeufer ins Innere der Insel; Findet hier eine zentripetale Bewegung statt?

Ja, von dem streng geographischen Gesichtspunkt aus darf man ausschließlich über Anfang solcher Bewegung sprechen, denn antike Stadt Rhodos befand sich nicht in der Mitte, sondern unweit von Ufer der gleichnamigen Insel. In unserem Falle aber handelt es sich am wenigsten um eine geographische Tatsache, sondern um assoziatives, vereinfachtes Bild, das im Einbidungsfeld auf einen Kreis reduziert ist, zu dessen Mitte die Leserphantasie eigenen Modellen zufolge das Stadtbild verschiebt, – das Bild der Stadt also, die der Insel

gleichnamig ist und dementsprechend als einzige Verkörperung des Wesens von dieser Insel aufgefasst wird. Es ist nicht zufällig, dass Vitruv nur die Stadt mit ihrem eigenen Namen *Rhodus* nennt, während er die Insel mit weniger Bestimmtheit, periphrastisch als *Rhodensium litus* („das Gestade der Rhodier“) oben bezeichnet. Und wenn die Insel Rhodos mit der Plinthe antiker Statue, wie ich schon bemerkt habe, verglichen sein darf, so die Stadt Rhodos oder, genauer gesagt, ihr Gymnasium, wo der Philosoph seinen Vortrag noch gehalten haben soll, als Mitte dieser Plinthe, sichere Stützfläche der Statue aufgefasst werden muss.

Die Statue, der es bevorsteht, den gebührenden Platz auf dieser Plinthe einzunehmen, ist freilich Aristippus selbst. Doch sein Bild erstarrt in statuarischer Unbeweglichkeit nicht gleich nach seiner Ankunft in die Stadt; am Anfang erscheint Arustippus mit seiner philosophischen Rede im Gymnasium tätig genug:

„...Und trat gerade ins Gymnasium ein (*et recta gymnasium devenit*), wo er für seine philosophischen Reden mit solchen Gaben belohnt worden war, dass nicht nur für sich selbst sondern auch für die mit ihm Gewesenen Kleider und alles Weitere, was man zur Befriedigung der lebensnotwendigen Bedürfnisse braucht, verschaffte“.

Erörtern wir den Beginn dieses Auszugs: *et recta gymnasium devenit*.

Auch hier wie in den anderen Fällen verstärkt Mehrdeutigkeit einzelner Wörter allgemeine bildlich-symbolische Infrastruktur des Ausdrucks. Das Wort *gymnasium*, das die Stelle des Unterrichts, theoretischer Vorlesungen und Vorträge (eben diese Bedeutung hat Bezug auf gegebene Geschichte) einerseits sowie den Platz der Wettkämpfe im Ringen und weiteren Sportarten bezeichnet, verbindet assoziativ Aristippus' Auftreten mit dem Erleben der Muskelanstrengungen des angespannten und sich beharrlich widersetzen Körpers. Besonders wirkungsvoll mag diese Vorstellungsverbindung für solche Leser gewesen sein, auf welche Vitruvs Buch vorzugsweise berechnet worden war. Denn die Verbindung zwischen *gymnasium* (von gr. γυμνάσιον) und griechischem γυμνάς („Athlet“, „Ringkämpfer“), von dem das Ertere entstammt, kann für solche Leser ganz spürbar sein.

Ähnliches Spiel der Bedeutungen gibt sich auch im Wort *recta* (eigentl. „geradeaus“, aber auch „unverzüglich“) zu fühlen. Dem Kontext entsprechend definiert dieses Adverbiale den Weg von Aristippus in Hinsicht auf seine Trajektorie, indem es uns auf ihre Geradlinigkeit weist und dadurch den Weg als zielbewussten, von innen bedingten und freien kennzeichnet. Andererseits hindert nichts, das Wort *recta* auch der Haltung des Gehenden anzurechnen; erwähnte psychologische Nuance möge zu solchem Erweitern der Bedeutung nur beitragen. Doch wenn der Hinweis auf Geradheit der Körperhaltung als Ergänzungsbedeutung des Worts *recta* allerdings etwas willkürlich ist, bleibt er ganz gerechtfertigt als Implikation; denn damit der Mensch der Gerade entlang gehe, bedürft er einen gewissen, keine Abgespanntheit zulassenden Grad an Selbstkontrolle, der sich in aufrechter Pose ausdrückt (wenn nur der Gehende sie absichtlich verändern nicht wünscht). Unterdessen hat es Bezug auf Aristippus, der noch handelt, sich bewegt. Nur nachdem, in der Schlussepisode tritt skulpturhafte Ruhe, die vorher mit allem Erzählungsgang vorbereitet wurde, endlich ein. Aristippus bleibt auf der Insel. Das wird klar aus der an ihn gerichteter Frage seiner einstigen Gefährten, die im Begriff waren, heimzukehren: „Als aber seine Gefährten... ihn fragten, ob er irgendwas nach Hause berichten wolle...“ Und nun ist es da, dass der ihnen schon im ersten Satze der Erzählung als Einziges und qualitativ Bestimmtes der sowohl quantitativ als auch qualitativ unbestimmten Menge gegenübergestellt Aristippus (...*philosophus Socraticus... exclamavisse ad comites ita...*) auf verschwommenen Hintergrund dieses Menschenkontinuums mit aller Deutlichkeit seiner philosophischen Pose hervortritt. Intellektuelle Unbestimmtheit, die Aristippus' Gefährten durch Akt des Befragens an den Tag legen, wird auf der Ebene des bildlich-tektonischen Ausdrucks durch ihr Vorhaben gezeigt, der Versuchung des Wasserelements, das schon einmal sie verraten hat, aufs neue nachzugeben. Im Gegenteil ist intellektuelle Bestimmtheit von Aristippus schon im selben Akte der Antwort ausgedrückt und durch seine Absicht, zu bleiben symbolisiert.

Die ganze Geschichte kommt zum Abschluss mit der den Gefährten gesprochenen tiefsinnigen Sentenz unseres Philosophen. So bleibt die Figur des Aristippus im Lesergedächtnis als etwas in der Art von ewigem Perfektum, von einer schon vollendeten Handlung, deren Ergebnis bis jetzt unverändert ist. Seine Gefährten scheinen, sich in Seeferne aufzulösen; das Bild des Philosophen erweist sich als auf dem Gestell der Insel Rhodos für immer wie im Reiche der ewigen Ideen verweilend.

Aber wenden wir uns an anderen der beiden kraft ihrer Randposition besonders akzentuierten Teile der zu betrachtenden Texteinheit, und zwar an ihren Anfang. Wie wir schon gesehen haben, ist das allererste Wort der Erzählung der Name ihres Helden. Dieser Name erscheint in der Form des Nominativs und dient als Subjekt für alle drei Sätze aus welchen diese Texteinheit besteht. Als das Subjekt regiert er zwei Prädikate des ersten Satzes, fünf des zweiten und eines des dritten (im Ganzen – acht). Mittels der Kongruenz bestimmt dasselbe auch das Geschlecht und die Zahl zweier Nominalformen des ersten und zweier des zweiten Satzes (im Ganzen – vier). Die syntaktische Verbindungen des ersten Wortes verbreiten sich also über den ganzen Text; grammatisch gesehen ist *Aristippus* unlegbar das Kernwort aller Passage. Stilistischer Sinn dieses Umstandes wird verständlich, wenn man berücksichtigt, dass Nominativ in der Sprache der antiken Dichtung und Rhetorik eine Fähigkeit besitzt, die Bedeutung der Initiativität vom Handlungssubjekt hervorzuheben<sup>15</sup>. Doch eingedenk dessen, dass gr. πῶσις („Kasus“), das vor dem Hellenismus-Zeitalter in der Bedeutung „abhängiger Kasus“ gebräuchlich worden war, ursprünglich „das Fallen“ bedeutet und folglich Nominativ im Gegensatz zu anderen Kasus mit dem Aufrechtstehen

assoziiert worden sein soll<sup>16</sup>, so kann man schließen, dass die Assoziation anscheinend zählebig war. Es ist nicht umsonst, dass nachher, da erwähntes Fachwort ähnlich dem nach seinem Vorbild entstandenen lat. *casus*, (buchstäblich auch „das Fallen“) beliebigem Kasus einschließlich Nominativs zugerechnet war, es *casus rectus* (buchstäblich „gerader“, „aufrechter Kasus“) geheißen wurde, während die andere die Bezeichnung *casus obliqui*, oder „geneigte“, „schräg gestellte“ Kasus bekommen hatten.

Nicht bloß aber die Kasusform, sondern auch der Name *Aristippus* selbst verdient Beachtung. Dass ersterer der Bestandteile dieses Namens bis zum Superlativ des gr. Adjektivs ἄριστος zurückreicht, war für die Mehrzahl der römischen Leser keineswegs eine philologische Finesse, ebenso wie die Tatsache, dass dieses Wort „der beste“ bedeutet. Hier aber ist wichtig nicht soviel, dass der Name das Lob enthält, sondern vielmehr, dass er als Superlativ auf die Idee wenn nicht der Einmaligkeit (an und für sich besitzt griechischer Superlativ diese Bedeutung nicht), so wenigstens der Sonderstellung des Gegenstandes inmitten der ihm Ähnlichen bringt.

Es kann wohl scheinen, dass der bemerkte Effekt vollkommen zufällig entstanden ist, denn der des Philosophen Name war durch literarische Tradition vorbestimmt gewesen, also wählen konnte Vitruv nicht. Aber die Sache war anscheinend anders beschaffen. Nach dem zu urteilen, dass Diogenes Laertios (VI, 6) eine jener, die Vitruv zufolge von Aristippus ausgesprochenen war, sehr ähnliche Sentenz dem anderen sokratischen Philosophen, Antisthenes zugeschrieben ist<sup>17</sup>, darf man annehmen, dass entweder die von Vitruv angeführte Überlieferung schon zu seiner Zeit mehr als in einer Variante bekannt gewesen war und er folglich bis zu einem gewissen Grad über die Freiheit in der Wahl des Namens disponierte oder Vitruv bedeutsamen Fehler beging, indem er vergessenen Namen in seinem Gedächtnis hervorrief und dabei der Logik seines bildlichen Denkens nachgab.

Wie dem auch sei, gebrauchte Vitruv hier den Namen, dessen Note einigermaßen die Beschaffenheit der mit ihm benannten Personengestalt betont. Gerade mit diesem Namen als dem ersten Wort beginnt er seine Erzählung (*Aristippus philosophus Socraticus...*), wobei nicht unwichtig ist, dass dieses Wort der Eigenname ist, der sein Denotat als etwas Einziges dem Leser vorstellt.

Die tektonische Symbolik erhält ihre weitere Entwicklung im folgenden Paragraphen, der eine sittliche Zusammenfassung der Geschichte von Aristippus darstellt:

...*Qui non doctrinarum sed felicitatis praesidiis putaret se esse vallatum, labidis itineribus vadentem non stabili sed infirma conflictari vita* („...Wer meine, er sei mit der Mauer nicht der Wissenschaften, sondern des Wohlergehens verteidigt und geschützt, der habe, auf schlüpfrigem Weg wandernd, nicht mit ständigem, sondern mit unstetem Leben zu tun“. – VI, praef. 2).

Hier sind die Metaphern der drei Typen gegenseitig gegenübergestellt, – jene Metaphern also, die den drei Kategorien antiker Moralphilosophie entsprechen. Dem Begriff des blinden und launischen Glücks/Wohlergehens (*felicitas*) entspricht das Bild des schlüpfrigen Weges, (*labida itinera*) und ein wenig unten, ebd., auch des Sturmes (*fortunae tempestas*); dem Begriff der Bildung/des Wissens (*doctrinae*) – das Bild des festen Gebäudes (*praesidia; vallatus*) sowie, in impliziter Gegenüberstellung dem Bild des schlüpfrigen Weges das Bild des Menschen, der fest auf seinen Füßen steht; dem Begriff der Unvernünftigkeit (*qui... putaret se...*) – das Bild des unhaltbaren Gebäudes (*felicitatis praesidia*) und des fallenden auf dem schlüpfrigen Weg Menschen (*labidis itineribus vadens; non stabilis sed infirma vita*).

Alles in allem kann man in dem hier Gesagten einen der möglichen Beweisgründe zugunsten von der These einsehen, und zwar: Die literarische Stilistik Vitruvs einschließlich seiner verbalen Bildlichkeit weist, dass der große ästhetische Wert, den er als Baukünstler (also eigentlich als Künstler) auf die Haltbarkeit und Festigkeit legte, auch durch die Fähigkeit dieser mechanischen Merkmale, bestimmte sittliche Kategorien symbolisch veranschaulichen, bedingt worden war.

#### ANMERKUNGEN:

<sup>1</sup> Taruashvili, Leonid I. „Vitruv als Kunstkritiker und Mensch der Antike“, *ART-Dok*: Publikationsplattform Kunstgeschichte (Heidelberger Dokumentenserver für das Sondersammelgebiet Kunstgeschichte. Universitätsbibliothek Heidelberg): <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2007/306/>; s. auch: Taruashvili Leonid. „Der Gelehrte im Wunderland: Vitruv als Kritiker grotesker Malerei“, *DAS ALTERTUM*, Bd 52 (2007), 3. Isensee Verlag, S.209 – 224.

<sup>2</sup> Solche Auffassung liegt im Grunde der Interpretation von dem Phänomen des antiken philosophischen Gedankens bei A. Losev (s.: Losev, Aleksej F. *Istorija antičnoj estetiki*. 7 Bd. Moskau: Iskusstvo. 1963 – 1968.; Losev, Aleksej F. *Ėllinističeskaja rimskaja estetika I – II vv. n.é*. Moskau: MGU. 1979). Über die Geschichte der Idee von r Skulpturhaftigkeit des antiken Ideals von Winckelmann bis Spengler s.: Losev Aleksej F. *Očerki antičnogo simvolizma i mifologii*. Moskau: Mysl'. 1993. S. 8 –99.

<sup>3</sup> Argumentation ist in oben erwähnter Abhandlung angeführt; s. Anm. 1.

<sup>4</sup> Darüber s. auch: Taruashvili, Leonid I. „Ideja tektoniki v klasičeskoj teorii arhitektury“, *Iskusstvoznanie*, 1/[20]00, S. 139 – 167 (über Vitruv s. S. 143 – 147).

<sup>5</sup> So wenigstens behauptet Vitruv selbst (VI, praef., 4). Dass aber es weder leeres Selbstlob noch zu starke Übertreibung ist, bezeugt sowohl Form als auch Gehalt seiner „Zehn Bücher“.

<sup>6</sup> Um die Sprache und den Stil Vitruvs s.: Eberhard, Pilipp. *De Vitruvii genere dicendi*. Durlach: A. Dups. 1888; Wistrand, Erik. *Vitruvstudier*. Diss. Göteborg. 1933; Eiusdem. „De Vitruvii sermone“, *Apophoreta Gotoburgensia*. Göteborg. 1936, S. 16 – 18.

<sup>7</sup> Auch wenn man zugibt, dass unmittelbare Ursache des Schiffbruchs das Auflaufen auf einen Unterwasserfelsen oder die Strandung auf einer Sandbank sei, ist der Sturm als ein Glied in gegebener Ereigniskette sowieso logisch notwendig. Denn Rhodos war dann allzu wichtiges Handelszentrum, um anzunehmen, dass die Segelanweisungen der zu ihm führenden Seewege den Seemännern schlecht bekannt wären. Also muss man anfangs in einen das Schiff von gewöhnlichem Wege abbringenden Sturm geraten gewesen sein, um auf ein solches verhängnisvolle Hindernis zu stoßen.

<sup>8</sup> Vgl. satirischen Dialog Lukians „Das Schiff oder die Wünsche“ sowie Senecas Urteile um den Schiffahrer in seinem *De brevitate vitae* („Über die Kürze des Lebens“; VII, 10).

<sup>9</sup> Brant selbst verweist auf diese Vereinigung ziemlich klar, indem er die folgende Bibelverse als Epigraph anführt: *Hi sunt qui descendunt mare in navibus facientes operationem in aquis multis. Ascendunt usque ad coelos et descendunt usque ad abyssos; anima eorum in malis tabescebat, Turbati sunt et moti sunt sicut ebrius; et omnis sapientia eorum devorata est* – Ps 106 (Brant, Sebastian. *Das Narren Schyp*. Lübeck. 1497, S. IIr – IIIr).

Aber es ist höchst wahrscheinlich, dass dieses Thema eine viel tiefer liegende Quelle hat, als die literarische Tradition schlechthin, wie sie auch alt ist. Forschungen im Gebiet der Traumsemantik zeigen, dass das öffentliche Transportmittel (in Träumen des modernen Menschen ist es als Regel ein mit Passagieren voll gefüllter Bus) das Sozialleben im Aspekte seines dem Individuum feindlichen Zwangs vorstellt („Automobile“, Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles: Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. T. 1. Paris: Seghers. 1973, S. 145).

<sup>10</sup> So kann man zahlreiche Beispiele dessen in der Folklore verschiedenster Völker, insbesondere in skandinavischen Balladen, zu finden. Einige von letzteren s.: *Danske Folkeviser i Udvalg*. Af Sven Grundtvig. Kopenhagen: Philipsens Forlag. 1882. S. 188 – 198 (*Germand Gladensvend*), 199 – 203 (*Hr. Bøsmers i Elvehjem*), 208 – 212 (*Agnete og Havmanden*), 225 – 228 (*Harpens Kraft*). Drei der genannten Balladen enthalten das Motiv der Brücke, als der Stelle über dem Wasser, wo das entscheidende Ereignis stattfindet; in *Germand Gladensvend* aber spielt das Schiff-Motiv ähnliche Rolle. Das letztere liegt auch in mittelalterlicher Legende über Tristan und Isolde vor: Die durch Zauberei geweckte Liebe betrifft dort beide Hauptpersonen während ihrer Seereise im Schiff. Besonders kennzeichnend ist, dass die Kette fataler Ereignisse mit dem durch Schaukeln hervorgerufenen Unwohlsein der Isolde ihren Anfang nimmt. In der diesen Stoff behandelnden Dichtung des Gottfried von Straßburg ist die Verbindung zwischen der See und Liebeszauberei mit dem Wortspiel *la mer – l’amer* (altfranz. „die See“ – „die Liebe“) in Isoldens Rede hervorgehoben; s.: Gottfri[e]d von Straßburg. *Tristan und Isolde*. Stuttgart; Berlin: Cotta. 1919, S. 258. Unter antiken Beispielen darf man die Sage von Hylas, der von Wassernymphen geraubt war (Apollod. I, 9, 19), sowie die ähnliche Erzählung über den Fischer Glaukus in Ovids „Metamorphosen“ (XIII, 917 – 954) hierzu erwähnen. „Das Wasser ist... ein Äquivalent des urchzeitlichen Chaos. Gleichzeitig ist der Wasserabgrund oder das diesen Abgrund vertretende Ungeheuer eine Verkörperung der Gefahr oder eine Metapher des Todes (vgl.: Apophis, Jormungand, der Wassermann, die Wasserjungfrauen)... Als Abgrund des Chaos ist das Wasser eine Zone des Widerstandes gegen die Macht des Demiurgen-Gottes“ (Averincev, Sergej S. „Wasser“, *Mify narodov mira*. Enciklopedija. Bd. 1. Moskau: Rossijskaja enciklopedija. 1997, S. 240).

<sup>11</sup> Dass die Assoziation von Rhodos mit der Rose im hellenischen Bewusstsein wirksam war, sagen die weit verbreiteten in antiker Zeit Münzen der im Jahre 408 v. Chr. begründeten Stadt Rhodos, silberne Tetradrachmen und goldene Statere, auf deren Revers eine halbgeöffnete Blume der Wildrose als Rebus-Emblem dieses berühmten Ortes dargestellt ist (Regling, Kurt [nach Alfred von Sallet]. *Die antiken Münzen*. 2. Aufl. Berlin; Leipzig: W. de Gruyter. 1922, S. 34).

<sup>12</sup> Herter[, Hans]. „Telchinen“, *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Reihe 2; Hlbd. 9. Stuttgart: Metzler. 1934, Sp. 203. Ein markantes Beispiel aus der Neuzeit: In „Klassischer Walpurgisnacht“ (Faust II) zeigt Goethe Telchinen als die tatkräftigen und kunstvollen Meister der Bildhauerei und stellt sie als die Träger der stabilen Erdenprinzips den Gottheiten und Geistern des Wassers gegenüber, die das Prinzip der Veränderlichkeit in sich verkörpern.

<sup>13</sup> Laurenzi L. *Rodia: Arte ellenistica, Enciclopedia dell’arte antica classica e orientale*. T. VI. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. 1963, S. 760 – 763.

<sup>14</sup> Es gibt wenigstens einen Grund anzunehmen, dass die Rhodos-Gestalt für die Innenwelt von Vitruv mit besonderer symbolischer Bedeutung geladen worden war: Außer im zu betrachtenden Fall erscheint diese Insel als Handlungsplatz der noch zwei Erzählungen, die nach Ausmaß am meisten groß und durch den Kontext am wenigsten motiviert sind. Der Stoff beider ist die Belagerung der Stadt Rhodos (*Abgesondertheit*). In der ersteren ist die Königin Artemisia, die als Belagerers hervortritt, d.h. die Frau, mythopoetisch ein Substitut des *Wassers*.

Zu dem oben von emblematischer Bedeutsamkeit gesagten kann man hinzufügen, dass die antike Erdkunde alles mögliche gemacht hat, um die Idee der Mittelstellung von Rhodos im Einbildungsfeld zu befestigen. Schon auf der von Dikäarch von Messana (IV – III Jh.) verfassten Erdkarte erschien Insel Rhodos an der Kreuzungsstelle der zwei hauptsächlich Orientierungslinien der Karte, der Hauptlänge und –breite. I.D. Rožanskij bemerkt in diesem Zusammenhang in seinem Buch *Istorija estestvoznanija epochi ellinizma i Rimskoj imperii*“ (Moskau: Nauka. 1988, S. 185): „Solcherweise wurde die Insel Rhodos zu etwas wie dem Zentrum der Ökumene“. Und in solchem



bevorzugten Lokalisieren der Insel war Dikäarch mitnichten einsam. Mehrheit der antiken Geographen zogen durch Rhodos den Hauptmeridian (Ebd., S. 192), Strabon und Marinus von Tyros den Hauptbreitenkreis (Ebd., S. 207, 216–217), während Hipparchos ebenso wie Dikäarch Rhodos an Stelle deren Kreuzung hinstellte (Ebd., S. 195). Gleichzeitig soll Phodos als Zentrum mit dem Gleichenfernten und mechanisch Stabilen assoziiert gewesen sein.

<sup>15</sup> In diesem Zusammenhang ist es wohl angebracht zu bemerken, dass T.V. Popova aufgrund ihrer Analyse der Reden von Themistokles, wie sie bei Herodot wiedergegeben sind, zum Schluss kommt, dass man unter den dem willensstarken Charakter des Themistokles als eines tatkräftigen Politikers eigenen Stil-Besonderheiten dieser Reden eine besonders häufige Benutzung der Nominativform des Personalpronomens ἐγώ („ich“) feststellen muß (Popova, Tat'jana V. „Fiktivnoe pis'mo kak literaturnyj žanr“, *Antičnaja poëtika*. Hrsg. M.L. Gasparov. Moskau: Nauka. 1991, S. 1899).

<sup>16</sup> „Aristoteles, indem er das Nomen mit dem Subjekt gleichsetzt, bestimmt jene Nominalformen, die nicht können, das Subjekt sein, als Abweichung von der Normale, Arten von dem „Fallen“ des Nomens, die „Fälle“. Der Nominativ ist das „Nomen“, weitere Formen sind das „Fallen“, technische Bezeichnungen der einzelnen Kasus gibt es noch nicht“ (Tročkij [/Tronskij], Iosif M. „Problemy jazyka v antičnoj nauke“, *Antičnye teorii jazyka i stilja*. Leningrad; Moskau: Socëkgiz. 1936, S. 22). „Sowohl die Flexion als auch die Wortbeugung sind [in antiker Grammatik] als eine Änderung (das „Fallen“, das „Abweichen“) vollendeter Wörter gedeutet, die in ihrem Normalzustand (der Nominativ für die Nomina, erste Person Singular Präsens für das Verb) allen anderen Formen vorangehen“ (ebd. S. 24). Das hier gesagte wird von den Texten selbst der antiken Grammatiker bestätigt. „Die Kasus, – so hat z.B. Diomedes (I, 301K) schon im IV Jh. n. Chr. geschrieben, – sind gewisse Grade der Deklination, die darum so genannt werden, weil die Mehrheit der Nomina sich nach ihnen verändert und fällt, nachdem sie von ihrer anfänglichen Stellung abweichen“ (*Casus sunt gradus quidam declinationis, dicti quod per eos pleraque nomina a prima sui positione inflexa varientur et cadant.*)

<sup>17</sup> „Er sagte, dass man sich für unterwegs mit dem versorgen muss, was auch bei dem Schiffbruch zu verlieren unmöglich ist“, so sagt Antisthenes dort. Bei Cicero (*De re publica* I, 17) aber ist es Platon, der als Hauptheld ähnlicher Geschichte erscheint.