

*Bilderwelt, Formensystem, Lebenskultur. Zur Methode archäologischer Kulturanalyse**

1. EINLEITUNG: BILDER ALS TEIL DER GESCHICHTE

Die Kulturen der Antike stehen uns heute nicht mehr als »klassisches« Vorbild vor Augen, auch nicht als verpflichtende oder unentrinnbare Tradition. Wenn ihre Kenntnis für uns irgendeinen Nutzen hat, dann als Erfahrungsraum und Experimentierfeld für andere, fremde – und doch noch kommensurable – Möglichkeiten kultureller Existenz: als Potential von Alternativen, die nicht utopisch in der Zukunft liegen, sondern bereits einmal in der Geschichte konkret durchgespielt worden sind und in ihren Folgen beurteilt werden können. Hier liegt die Aktualität einer radikalen und umfassenden historischen Betrachtung der antiken Kulturen: in der Andersartigkeit, der Fremdheit, dem Widerstand, den diese Kulturen gegenüber unseren heutigen Selbstverständlichkeiten entwickeln.

Historische Betrachtung bedeutet: die kulturellen Produkte und Phänomene der Vergangenheit im Zusammenhang des gesamten Lebens der betreffenden Gesellschaft zu sehen. Je isolierter einzelne Produkte und Phänomene vergangener Kulturen betrachtet werden, desto leichter sind sie der Manipulation im Sinne gegenwärtiger Ideologien ausgesetzt: Wenn historische Exempla durch die Faschismen unseres Jahrhunderts mißbraucht werden konnten, so ist das weitgehend erst durch die isolierende geistesgeschichtliche Betrachtungsweise in den Jahrzehnten davor möglich

* Dieser Beitrag ist ein erster, sehr vorläufiger Versuch in Richtung auf ein geplantes Buch über Fragestellungen und Methoden der Bildanalyse in der griechischen und römischen Archäologie. Für Ermutigung, den Text gleichwohl zur Diskussion zu stellen, danke ich insbesondere Mario Torelli. Für kritische Gespräche, die mich zur Präzisierung des Textes zwangen, Luca Giuliani und Daniel Graepler.

geworden¹. Historische Analyse – auch wenn sie von einzelnen Objekten ausgeht – ist daher nur sinnvoll als Rekonstruktion des gesamten kulturellen Systems. Dies System ist letzten Endes das gesellschaftliche Leben.

Für die Bildkunst der griechischen und römischen Antike gilt das umso mehr, als die Bildwerke ihre Funktion mitten im Leben hatten: Die monumentalen Werke der Skulptur und Malerei standen in Griechenland durchweg, in Rom weitgehend im öffentlichen Bereich: in den städtischen Zentren, in den großen Heiligtümern, auf den Gräbern entlang den Ausfallstraßen vor den Stadttoren, je besucht desto mehr. Und die Kleinkunst, soweit sie mit Bildern geschmückt wurde, gehörte nicht in den persönlichen Intimbereich, sondern zu den wichtigsten sozialen Situationen, in denen die Gesellschaft sich formierte und artikulierte: Symposion, Hochzeit, Begräbnis, Götter- und Heroenkult. Die Werke der Kunst sind für den Vollzug des sozialen und politischen Lebens produziert worden und sind nur in diesem Rahmen verständlich. Kein Zweifel: Die Archäologie hat viel von der allgemeinen Geschichte zu lernen.

Interessanter und wichtiger ist aber die umgekehrte Frage: Was hat die Geschichte von der Archäologie zu lernen? Die Antwort auf diese Frage scheint auf den ersten Blick einfach: Es waren ja erst die archäologischen Grabungen, die die Welt der Antike konkret ans Licht gebracht haben, und es sind die Bildwerke, die uns eine wirkliche Anschauung von antikem Leben geben. Der enorme Zuwachs an faktischem Wissen scheint jeden Zweifel an der historischen Bedeutung der Archäologie aus dem Weg zu räumen.

Aber täuschen wir uns nicht: Der Zuwachs ist zwar quantitativ enorm, aber über die Qualität gehen die Meinungen der Historiker weit auseinander. Vom Standpunkt der Ereignis-, der Sozial- oder der Verfassungsgeschichte bleibt das faktische Wissen, das wir aus Grabungen und Bildwerken gewinnen, in der Tat oft marginal gegenüber Quellen wie Homer, Herodot oder Thukydides. In wissenschaftlichen Darstellungen der antiken Geschichte sind archäologische Befunde meist eine gut gemeint kulturelle Arabeske. Böse Stimmen sagen, Archäologie sei die Wissenschaft von dem, was zu wissen sich nicht lohnt.

Darüber hinaus sprechen die archäologischen Befunde und Bilder vielfach nicht »von selbst«, sondern sind erst mit Hilfe schriftlicher Quellen zu entschlüsseln. Wenn man etwa die Teilnahme von Frauen beim Symposion im Sitzen oder Liegen aus der verschiedenen sozialen Stellung von Ehefrauen und Hetären bzw. aus kulturellen Unterschieden zwischen

¹ Über »Griechische Kunst im Spiegel des Nationalsozialismus« s. G. BRANDS, in: B. BROCK - A. PREISS (Hrsg.), *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig* (1990), 103 ff.

Griechenland und Etrurien erklärt, so erfährt man aus den Bildern nicht viel mehr als aus den Schriftquellen. Maliziöse Stimmen meinen, die Archäologie liefere zumeist Ergebnisse, die man aus anderen Zeugnissen bereits besser und genauer kennt.

Alle solche kritischen Stimmen haben gemein, daß sie die archäologischen Zeugnisse weitgehend nur als Ergänzung und Ersatz für schriftliche Quellen und deren spezifische Aussagen betrachten. Das heißt, daß man einerseits schwer erfüllbare Erwartungen an die archäologischen Zeugnisse stellt – und andererseits die spezifischen Aussagen der Bilder und der materiellen Zeugnisse nicht in den Blick bekommt. Für eine sinnvolle Kooperation und Interaktion wäre es daher notwendig, daß die einzelnen Disziplinen der Wissenschaft von der Antike sich nicht wechselseitig als ergänzende Hilfswissenschaften betrachten, sondern die spezifischen Erkenntnisse und Möglichkeiten der anderen Disziplinen im vollen Umfang ernst nehmen und einbeziehen.

Wenn also die Archäologie ein nützlicher Faktor der allgemeinen Geschichtswissenschaft sein will, so wird sie sich vor allem auf solche Phänomene konzentrieren, die spezifisch in den archäologischen Zeugnissen dokumentiert sind.

Diese Zeugnisse gliedern sich in zwei Kategorien. Auf der einen Seite stehen die unbeabsichtigten »Spuren«, die eine Kultur hinterläßt und die durch die Grabungen zutage gefördert wurden. Dazu sind in jüngerer Zeit, ausgehend von Prähistorie und Ethnologie, neue Methoden mit weitreichenden kulturhistorischen Perspektiven entwickelt worden. Auf der anderen Seite dagegen stehen die Monumente und Bildwerke, in denen die Gesellschaft ihrem Leben bereits eine bewußte Bedeutung gegeben hat. Auf diesen Bereich der Bilder sind die folgenden Überlegungen konzentriert.

Der Archäologe, der in diesem Sinne nicht nur beliebige Primärzeugnisse liefern, sondern historische Erkenntnisse gewinnen will, findet freilich in seinen traditionellen Arbeitsmethoden, in der Analyse des Stils und der Ikonographie, wenig Hilfe. Der künstlerische Stil wurde von der Archäologie lange Zeit als ein Phänomen mit einer autonomen Geschichte betrachtet, ohne wesentliche Verbindung zur gesamten gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit. Die naheliegende Frage, wie weit künstlerischer Stil etwas mit »Lebensstil« zu tun hat, ist nicht zu einer wissenschaftlichen Fragestellung ausgebildet worden. Die Ikonographie andererseits liefert, positivistisch gesehen, nur marginale Details. Denn die ikonographische Realienforschung hat kaum konsequent nach den kulturellen Konventionen und Stimuli gefragt, nach denen aus der unendlichen Vielfalt des realen Lebens einzelne Vorgänge und Objekte als signifikant angesehen und für die Darstellung im Bild selektiert wurden.

Gewiß hat es nicht an Ansätzen gefehlt, hinter der Oberfläche des Stils und der Bildthemen die strukturellen und ikonologischen Grundlagen, d.h. allgemeinere geistige Kräfte auszumachen. Aber die formgeschichtliche »Strukturforschung« hat vor allem in Deutschland einen Sonderweg eingeschlagen, der keine Verbindung mehr zur Wirklichkeit des gesellschaftlichen Lebens öffnete². Bezeichnenderweise wurde nicht einmal die Verbindung der archäologischen Strukturanalysen zu den vorausgehenden oder gleichzeitigen Konzepten der »Struktur« in anderen Wissenschaften, von Dilthey und der Linguistik de Saussures bis zur Soziologie, Ethnologie und historischen Psychologie gesucht. Das umfassendere Konzept der »Ikonologie« aber erweist sich bei näherem Hinsehen als unpräziser Deckmantel aller möglicher »tieferer Bedeutungen«, von intentionalen ideologischen Botschaften bis zum unbewußten psychischen Habitus. »Ikonologische« Methode wurde daher vielfach verengt auf eine »Übersetzung« verschlüsselter Bildaussagen in verbale Sprache, die dem Phänomen des Bildes nicht mehr adäquat ist³. Eine methodisch nachvollziehbare umfassende Perspektive in die Geschichte eröffnet sich auch aus diesem Ansatz nicht.

Der folgende Versuch, einige methodische Positionen für das Verständnis von Bildern als historische Zeugnisse zu gewinnen, nimmt theoretische Ansätze auf, die in anderen Kulturwissenschaften entwickelt worden sind. Damit ist die Absicht verbunden, die Bilderwelt der Griechen und Römer in einen allgemeineren kulturtheoretischen Diskurs einzuführen. Als klärende Exempel werden jeweils die Epochen der klassisch-griechischen Demokratie und des augusteischen Prinzipats gegenübergestellt.

² Möglichkeiten der Ausweitung archäologischer Strukturanalysen auf weitere Felder der Geschichte wurden z. T. von der »Strukturforschung« angedeutet, z.B. F. MATZ, *Geschichte der griechischen Kunst* I (1950), 20: »... dann läßt sich auch die Frage nicht unterdrücken, die darauf hinausläuft, zu untersuchen, welche strukturelle Gemeinsamkeit die Form mit den übrigen Äußerungen derselben Zeit aufweist. So angesehen bildet sie mit der Gesellschaft, der Wirtschaft, der Politik, dem Glauben, der Dichtung und der Wissenschaft, um nur die wichtigsten Gebiete zu nennen, doch eine große Einheit, wie es schon C. Justi gesehen hat. Solche Ansätze wurden aber kaum je zum Thema gemacht. Am weitesten ist darin B. SCHWEITZER gegangen, der jedoch weitgehend in der Geistesgeschichte stehen bleibt und die politische und Sozialgeschichte nur am Rand einbezieht. S. zum Begriff der Struktur auch unten S. 475 ff.

³ Die einschlägigen Arbeiten von E. PANOFSKY sowie anschließende Beiträge zur Ikonologie und ihrer Kritik sind zusammengefaßt bei E. KAEMMERLING (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie, Bildende Kunst als Zeichensystem* Bd. 1 (1979). Wichtig P. BOURDIEU, *Erwin Panofsky, Architecture gothique et pensée scholastique* (1974)² (deutsch: P. BOURDIEU, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (1974), 125 ff., 159 ff.), der die Möglichkeiten einer soziologischen Stratifizierung der Betrachtung und des Verständnisses von Kunstwerken entwirft (dabei jedoch nicht die inhärenten Probleme der »Ikonologie« bemerkt).

2. VORAUSSETZUNG: KULTUR ALS SEMIOTISCHES SYSTEM

Grundlage aller Überlegungen ist die Auffassung, daß die Bilderwelt einer Kultur ein Teil jenes ideellen Systems ist, mit dem die betreffende Gesellschaft sich in der Welt orientiert und ihren Handlungen Sinn vermittelt. Indem aber die Bilder zu einem kulturellen System gehören, sind sie ein Objekt der Semiotik ⁴.

Daraus ergibt sich eine erste fundamentale Folgerung. Ein kulturelles Produkt trägt seine Bedeutung nicht wie eine natürliche Eigenschaft an sich, sondern erhält seinen Sinn nach den Konventionen der betreffenden Kultur. Ein Bild kann deswegen nicht spontan oder intuitiv aufgrund allgemein menschlicher Erfahrungen gelesen werden, sondern nur nach den Regeln seines spezifischen kulturellen Kontextes. Der Doryphoros des Polyklet war im 5. Jh. v. Chr. geschaffen worden als Produkt der äußersten, konstruktiven Rationalität ⁵; in römischer Zeit dagegen war er für Quintilian ein exemplum von Eigenschaften wie gravitas und sanctitas, und in diesem Sinne werden »polykletische« Formen zur Formulierung des autoritativen Bildnisses des Princeps Augustus eingesetzt ⁶. Der Fries des Parthenon führt die Bürgerschaft des demokratischen Athen in der idealen Entfaltung persönlicher Schönheit und Bildung vor Augen; derselbe Fries wird nach Stil und Thema an der Ara Pacis zum Vorbild genommen für die hierarchisch gegliederte Führung des römischen Staates in einem Akt von zeremoniöser Feierlichkeit und Dignität ⁷. Es ist geradezu paradox, wie die Formen einer Epoche radikaler intellektueller Aufklärung und persönlicher Selbstentfaltung pervertiert werden konnten

⁴ Dazu CL. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures* (1973), 3 ff. Id., *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (1987), 7 ff., bes. 9: »Der Kulturbegriff, den ich vertrete ..., ist im wesentlichen ein semiotischer. Ich meine mit Max Weber, daß der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei ich Kultur als dieses Gewebe ansehe. Wobei nur der Eindruck zu vermeiden wäre, daß es sich um eine (überflüssige) »Verstrickung« handle, aus der der Mensch nach »Befreiung« strebe: Das »Bedeutungsgewebe« macht den Menschen überhaupt erst lebensfähig.

⁵ A. H. BORBEIN, »Göttingische Gelehrte Anzeigen« 234, Heft 3/4 (1982), 134 ff. H. PHILIPP, in: *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*. Ausstellung Frankfurt am Main (1990), 135 ff. E. BERGER, *ibid.* 156 ff. H. v. STEUBEN, *ibid.* 185 ff. Allgemein zur Rationalität der »Klassik« ferner E. LA ROCCA (Hrsg.), *L'esperimento della perfezione. Arte e società nell'Atene di Pericle* (1988), 7 ff.

⁶ K. VIERNEISEL - P. ZANKER, *Die Bildnisse des Augustus*. Ausstellung München (1979). P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987), 103 ff. T. HÖLSCHER, *Römische Bildsprache als semantisches System*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1987 Nr. 2, 33 f.

⁷ A. H. BORBEIN, »Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts« 90 (1975), 252 ff. T. HÖLSCHER, *ibid.* 34 ff (s. Anm. 6).

zum Ausdruck einer Herrschaftsstruktur, die auf auctoritas und maiestas begründet war. Dieselben kulturellen Phänomene können einen diametral verschiedenen Sinn erhalten, je nach ihrem spezifischen kulturellen Zusammenhang. Sie müssen jeweils neu in ihrem System kultureller Symbole entziffert werden. Es wird sich dabei zeigen, daß die Kategorien der Semiotik auch helfen können, das diffuse Feld »Ikonologie« methodisch zu strukturieren.

3. FUNKTIONEN

Eine erste Perspektive, die Bildwerke und Lebenswirklichkeit zugleich umfaßt, ergibt sich aus der Analyse der Funktionen. Damit ist nicht nur die triviale Bestimmung des Ortes und Zweckes der Aufstellung oder des Gebrauchs von Bildwerken gemeint, sondern die gesamte Rolle im gesellschaftlichen Leben⁸.

Die Statuengruppe der Tyrannentöter auf der Agora von Athen war das erste eigentlich politische Denkmal in Griechenland⁹. Über die Funktionen von Bildwerken aus der vorausgehenden archaischen Epoche wissen wir noch nicht viel, jedenfalls aber waren sie durchweg in religiösem Kontext aufgestellt, als Kultbilder in den Tempeln, als Votive in den Heiligtümern, als Bildnisse auf den Gräbern. Die Statuen der Tyrannentöter dagegen wurden, ohne konkreten religiösen Zweck, im Zentrum des politischen Lebens, an der Orchestra, der Stätte der Volksversammlung, errichtet. Hier war das Denkmal aber weit mehr als eine bloße Wiedergabe eines berühmten und gefeierten historischen Ereignisses: Es war vielmehr ein wirkender Faktor im Rahmen des politischen Lebens nach dem Sturz der Tyrannis. Offensichtlich wurde der Staat des Kleisthenes, die erste Staatsform, die nicht traditionell gewachsen, sondern frei konstruiert war, als so neuartig, vielleicht auch riskant empfunden, daß man die neue politische Identität mit einem Denkmal zugleich feierte und sicherte.

Um die Bedeutung politischer Denkmäler genauer zu erfassen, pflegt man nach Auftraggeber und Empfänger der Auszeichnung zu fragen. Diese Frage hat eine offensichtliche Berechtigung, denn sie führt auf die konkreten politischen Faktoren. Sie ist aber zugleich einseitig und schematisch, denn der Begriff der Funktion umfaßt mehr als Auftraggeber und Adressaten, er betrifft das gesamte Regelsystem der Aufstellung solcher

⁸ Zum Begriff der Funktion s. H. BELTING, in: H. BELTING - H. DILLY - W. KEMP - W. SAUERLÄNDER - M. WARNKE (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (1988)³, 222 ff.

⁹ St. BRUNNSAKER, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (1971)². T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973) 85 ff. B. FEHR, *Die Tyrannentöter* (1984).

Denkmäler sowie die spezifische Rolle des einzelnen Monuments. Bei den Statuen der Tyrannentöter wie bei anderen politischen Denkmälern muß die Initiative zwar von einer bestimmten Person oder Gruppe ausgegangen sein; aber das Projekt mußte die demokratischen Entscheidungsgremien, Rat und Volksversammlung, passieren, also die Zustimmung der Mehrheit der Bürger finden. Denkmälerpolitik bestand unter diesen Voraussetzungen nicht darin, die partikulären Interessen einzelner politischer Gruppen – wie etwa im 4. Jh. oder in der späten römischen Republik – in öffentlichen Monumenten zu formulieren und durchzusetzen, sondern hatte vielmehr zum Ziel, die eigene Person bzw. Gruppe als beste Vertreter der gemeinsamen Interessen auszuweisen. Daher kreisen die »Bildprogramme« verschiedener politischer Konstellationen immer wieder um dieselben Themen: um die Tyrannentöter und die großen zeitgenössischen Kriegserfolge, um die Stadtgöttin Athena, um Theseus und die Kriegserfolge der mythischen Helden der eigenen Stadt. Die verschiedenen Götter, mythischen Heroen und zeitgenössischen Helden galten in dieser Zeit nicht als Exponenten konkurrierender Adelsfraktionen, sondern im wesentlichen als Protagonisten des gesamten Gemeinwesens – die einzelnen politischen Gruppen konnten sich vor allem dadurch gegeneinander profilieren, daß sie sich in möglichst einzigartiger Weise mit diesen göttlichen oder heroischen Exponenten der Gemeinschaft identifizierten¹⁰. In den Göttern, Heroen und Helden der öffentlichen Bildwerke konnten die betrachtenden Bürger Athens sich insgesamt mitgehört fühlen. Einzelne gegenwärtige Empfänger der politischen Ehrung spielten dagegen noch keine explizite Rolle. Diese Struktur von politischen Institutionen und mentalem Habitus ist für das Verständnis entscheidend. Die neuen politischen Denkmäler des 5. Jhs. dienten zunächst der Stiftung kollektiver politischer Identität in einer historischen Situation, in der zum ersten Mal eine neue Staatsordnung bewußt konstruiert worden war und dadurch einer expliziten Begründung bedurfte.

Die Bürgerschaft, die nach der Zerschlagung der archaischen Bindun-

¹⁰ Diese strukturelle Grundsituation ist von der Forschung nicht ausreichend erkannt worden. Daher erklären sich die vielfachen Schwierigkeiten, die Bedeutung des Herakles und des Theseus in den Bildwerken und in der Kultpolitik Athens zu deuten: Herakles findet sich an den Bauten der Akropolis unter den Peisistratiden, am Schatzhaus der Athener in Delphi aus der Zeit der frühen Isonomie, am Hephaisteion, das mit Kimon oder Perikles in Verbindung gebracht wird, in dem Anathem des Myron auf Samos mit der Einführung in den Olymp, das wahrscheinlich mit Perikles zusammenhängt. Ähnliches gilt für Theseus. Unter der Voraussetzung einer Denkmalpolitik, bei der bestimmte politische Gruppen exklusiv mit spezifischen Themen verbunden wären, läßt sich das alles schwer verstehen. Dazu an anderer Stelle.

gen an den führenden Adel eine neue politische Rolle erlernen mußte, erhielt sie mit dem Denkmal auf der Agora: Indem man sich mit Aristogeiton und Harmodios identifizierte, übernahm das Volk idealiter die Rolle der Tyrannentöter. Der Verlust einer traditionellen Ordnung wurde kompensiert durch die bewußte Setzung eines stabilisierenden Monuments. Wie stark die frühe attische Demokratie ihr Selbstverständnis aus dem Gegensatz zur Tyrannis entwickelte, wird etwa aus der Institution des Ostrakismos deutlich, der ebenfalls auf der Agora, im Angesicht der Tyrannentöter, vollzogen wurde. Als die Perser die Statuen abtransportierten, haben sie die Bürgerschaft genau an diesem neuralgischen Punkt ihrer kollektiven politischen Identität getroffen. Deshalb war es nach dem griechischen Sieg – obwohl man alle zerstörten Tempel als Mahnmale in Ruinen liegenließ! – eine der ersten Maßnahmen kollektiver politischer Selbstbehauptung, daß man ein neues Denkmal für Aristogeiton und Harmodios aufstellte.

Die Errichtung dieses ersten Denkmals von rein politischer Funktion bedeutet aber darüberhinaus, daß hier Politik in ganz neuer Weise als ein Bereich sui generis begriffen worden ist. Diese grundsätzliche Veränderung des Bewußtseins wird auch etwa in der Semantik der politischen Begriffe des 5. Jhs. deutlich¹¹, sie hat aber nirgends ein so pointiertes Symbol gefunden wie in diesem Monument. Und damit haben weiterhin auch die traditionellen Zwecke monumentaler Bildwerke eine neue Perspektive erhalten. Auch die großen Votive von Städten und Monarchen in den zentralen Heiligtümern, die Kultstatuen in den Tempeln und die Monumente auf den staatlichen Gräbern gerieten vielfach in das Magnetfeld der Politik, wurden zur Formulierung staatlicher Identität eingesetzt und bildeten schließlich ein dichtes Netz von Monumenten, in denen die Konstellation der politischen Mächte zum Ausdruck kam. Die Denkmäler sind ein Feld, auf dem politische Konkurrenz ausgetragen wurde¹².

Sobald aber – und das lag nahe – dies Konkurrenz-Verhalten nicht nur im Streit der Poleis gegeneinander, sondern innerhalb einzelner Poleis Platz fand, änderte sich auch die Funktion der politischen Denkmäler: Sie wurden Faktoren im Kampf politischer Gruppen. Bereits im 5. und dann verstärkt im 4. Jh. wurden in der athenischen Volksversammlung erbitterte Diskussionen geführt, wie weit im Rahmen des demokratischen Kollektivs einzelne führende Politiker mit Denkmälern, insbesondere mit Bildnis-

¹¹ Dazu CHR. MEIER, *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (1980), 275 ff.

¹² T. HOLSCHER, „Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts“ 89 (1974), 70 ff. (italienisch in: E. LA ROCCA (Anm. 5), 67 ff.).

statuen geehrt werden sollten¹³. Für die verschiedenen politischen Gruppen wurden die Denkmäler zum Hebel, ihre Macht durchzusetzen; denn die Errichtung eines Denkmals war zugleich ein Symbol für die Zustimmung der Mehrheit in der Volksversammlung.

Schließlich wurde in der späten römischen Republik die Austragungenpolitische Konkurrenz mit öffentlichen Monumenten zu äußerster Zuspitzung getrieben. Damals entwickelte sich zwischen den führenden Feldherren ein Denkmäler-Krieg, in dem man mit der Aufstellung eines Monuments politische Ansprüche anmeldete, mit der Zerstörung von Monumenten des politischen Gegners dessen Ansehen auslöschte und mit der Wiedererrichtung oder Restauration älterer Monumente sich mit den betreffenden politischen Traditionen identifizierte¹⁴.

Ganz anders in augusteischer Zeit. Auch die Ara Pacis ist ein politisches Denkmal, auch hier wird im Bildschmuck politische Identität des Staates, des Herrscherhauses und der politischen Führungsschicht formuliert. Aber die Funktion des Denkmals hat sich stark geändert: Es hat jetzt eine präzise Rolle im Verhältnis zwischen Auftraggeber und einem Adressaten der Ehrung erhalten. Als Augustus 13 v. Chr. aus Gallien und Spanien nach Rom zurückkehrte, hatte der Senat zunächst eine Reihe von Ehrungen, darunter einen Altar in der Curia und das Asylrecht für seine Person innerhalb des Pomeriums, vorgesehen, der Kaiser lehnte jedoch ab. Stattdessen wurde, zweifellos nach Absprache mit Augustus, der Altar für Pax Augusta errichtet¹⁵. Alle diese Schritte sind Teil eines Rituals, in dem das wechselseitige Verhältnis zwischen Senat, Volk und Kaiser definiert wurde. Die Denkmäler, die geplanten und abgelehnten wie die ausgeführten, sind Symbole, die neben anderen symbolischen Akten in diesem Ritual der schrittweisen Definition politischer Positionen eingesetzt werden.

Zur Funktion gehört schließlich auch das spezifische Publikum der Denkmäler. Diese Frage ist lange nicht beachtet worden. Aber zweifellos ist jedes Bildwerk, das eine »Botschaft« vermittelt, an einen Kreis von Adressaten gerichtet, dessen Vorstellungen und Haltung es entweder bestätigen oder verändern soll. Das Bildwerk ist also nicht nur vom Auftraggeber und vom Künstler, sondern auch von seinem Publikum geprägt; hier liegt die sozialgeschichtliche Bedeutung antiker Kunst.

¹³ R. E. WYCHERLEY, *The Athenian Agora III: Literary and Epigraphical Testimonia* (1957), 207 ff., bes. Nr. 261, 690, 693, 695, 697, 700, 702, 706.

¹⁴ Dazu grundlegend die Arbeiten von F. COARELLI, bes. »Dialoghi di Archeologia« 4-5, 1970-71, 241 ff. S. auch T. HÖLSCHER, in: *Tainia, Festschrift R. Hampe* (1980), 351 ff.

¹⁵ Dazu bes. M. TORELLI, *Typology and Structure of Roman Historical Reliefs* (1982), 27 ff.

Bei dem Denkmal der Tyrannentöter ist die Bedeutung des Publikums offensichtlich: Das Denkmal richtet sich an die politische Bürgerschaft bei den Volksversammlungen und beim Ostrakismos; es stellte einen Kanon politischen Handelns vor Augen. Besonders aufschlußreich ist die Frage nach dem Publikum in der römischen Staatskunst¹⁶. Das Forum des Augustus hat im Zentrum einen Tempel für feierliche Staatsakte, der Bildschmuck ist in einer anspruchsvollen, klassizistisch-allegorischen Bildsprache gehalten, in den Statuengalerien ist die alte Nobilität der Republik repräsentiert. An diese gebildete Oberschicht wendet sich die ganze Anlage, vor diesem Publikum sucht Augustus seine Legitimation. Das Forum des Traian hat dagegen im Zentrum die große Basilica für die Staatsverwaltung, der Bildschmuck feiert militärische Erfolge in Dakien mit einem einfachen Realismus, die Galerien von Ehrenstatuen repräsentieren die neue Führungsschicht der Verwaltung und des Heeres. Die Repräsentation des Kaisers wendet sich deutlich an ein Publikum mit veränderten Schwerpunkten¹⁷. Entsprechend ändern sich die Themen der kaiserlichen Staatsreliefs: Während unter Augustus die vornehmen Opfer-szenen im Vordergrund stehen, kommen bis zu Traian immer mehr Szenen der konkreten Regierungsführung auf, Geldspenden, Schuldenerlaß, Heeresführung, Sorge für die Reichsbevölkerung, also eine ganz andere gesellschaftliche Ausrichtung.

Schließlich gehört in diesen Rahmen die Verbreitung kaiserlicher Themen. Die Sichtung der vielen Denkmäler der Kaiserverehrung im Reich hat wichtige Strukturen und Mechanismen der Verbreitung erkennen lassen. Zum einen ist deutlich geworden, daß die Aufstellung von Kaiserdenkmälern in keiner Weise von Rom reglementiert worden ist, daß es kein »ideologisches Zentrum« gab, sondern daß man in der äußeren Form durchweg den Anschein »spontaner« Aktionen der Bevölkerung wahrte. Dies Konzept des »provozierten Applaus« entspricht der Ideologie des »consensus«. Zum anderen hat sich gezeigt, daß dabei doch sehr rasch Bildmotive aus der Hauptstadt aufgenommen wurden; der ikonographische Transfer war höchst effektiv. Schließlich bestätigt sich dabei immer wieder, welche zentrale Rolle in diesem Prozeß die reichen Freigelassenen und ihre Kollegien gespielt haben, die von dem wirtschaftlichen Aufschwung der frühen Kaiserzeit profitiert haben.

Diese Beispiele mögen deutlich machen, daß die Interpretation solcher

¹⁶ T. HÖLSCHER, *Staatsdenkmal und Publikum*. »Xenia« Bd. 9 (1984). Vgl. dazu B. FEHR, »Hephaistos« 7/3 1985/86, 39 ff. Grundsätzlich zu dieser Fragestellung auch L. GIULIANI, »Antike Kunst« 20, 1977, 26 ff.

¹⁷ T. HÖLSCHER, *ibid.* 9 ff., 33 ff.

Denkmäler nur dann sinnvoll betrieben werden kann, wenn ihre Funktion möglichst präzise und umfassend beschrieben wird. Die Denkmäler sind nicht nur ideeller »Ausdruck« ihrer Zeit, sondern sie sind selbst Faktoren des öffentlichen Lebens. Nur in diesem Rahmen sind auch die Aussagen der Bildthemen zu verstehen.

Ähnliche Gesichtspunkte müßten auch für die Produkte des Kunsthandwerks verfolgt werden, etwa die figürlich verzierten Gefäße. Auch hier hat ein enger und mechanischer Begriff der Funktion vielfach Verwirrung gestiftet. Wenn man erwartet, daß die Themen der figürlichen Bemalung in präziser Weise mit dem Gebrauch der Gefäße zusammenstimmen, so ist der Befund zumindest ambivalent: Zwar sind manche Gattungen, etwa die Panathenäischen Vasen oder die späteren weißgrundigen Lekythen, gewöhnlich funktionsgerecht bemalt; andererseits aber sind die Gefäße, die beim Symposion benutzt wurden, die als Geschenke bei der Hochzeit, als Votive für Heiligtümer oder als Beigaben für die Gräber dienten, vielfach nicht durch spezifischen Bildschmuck unterschieden. Dabei ist es weder sinnvoll, etwa bei Vasen aus Gräbern alle möglichen Bildthemen gewaltsam auf den sepulkralen Bereich zu beziehen, noch andererseits, von dem Gebrauch der Gefäße bei spezifischen Gelegenheiten ganz abzusehen. Vielmehr ist ein Begriff der Funktion zu finden, mit dem es verständlich wird, daß die Gesellschaft im archaischen und klassischen Athen (und die übrigen Käufer der Vasen außerhalb Athens) in verschiedenen herausgehobenen Situationen des gesellschaftlichen Lebens sich immer wieder ähnliche Bilder vor Augen stellte¹⁸. Dabei wäre zum einen die außerordentliche Dichte und Vielfalt gemeinsamer gesellschaftlicher Themen, zum anderen die vielfache Übereinstimmung (neben manchen Unterschieden) zwischen den Bildthemen der Vasen und der öffentlichen Monumente in den Blick zu nehmen.

Ganz anders ist dagegen die Funktion des römischen Prunkgeschirrs aus Silber. Diese Luxusprodukte haben ihre Funktion mehr im Bereich vornehmen Schenkens und Sammelns, sie sind Objekte kultivierter Bewunderung und insofern Symbole eines bestimmten Lebensstils. In diesem Rahmen müßte der Bildschmuck dieser Gefäße untersucht werden, der gegenüber den griechischen Vasen viel weniger dicht von den zentralen Themen der Gesellschaft geprägt ist.

Grundsätzlich kann es bei dieser Fragestellung nicht darum gehen, die Bilder aus der Funktion der Denkmäler und Objekte zu »erklären«. Sondern es ist umgekehrt zu fragen, welche Rolle die Bilder in dem betreffen-

¹⁸ Dazu demnächst interessante Überlegungen bei D. GRAEPLER, *Terrakotten im Grabkontext. Untersuchungen zur tarentinischen Koroplastik des 4. bis 1. Jahrhunderts v. Chr.* (Diss. München 1988).

den Funktionszusammenhang spielten. Nur so gewinnen sie Bedeutung für das historische Leben.

4. THEMEN

Bei den Themen der Bilder scheint der Nutzen für den Historiker zunächst auf der Hand zu liegen: Die bildlichen Darstellungen, rein faktisch als Denotation betrachtet, stellen uns die Realität des antiken Lebens mit einer Anschaulichkeit vor Augen, wie sie aus schriftlichen Zeugnissen nie zu gewinnen wäre. Doch schon auf den zweiten Blick sind die sachlichen Informationen oft von geringem historischem Wert: Welche Einsichten soll der Historiker aus dem Vasenbild mit einem Griechen, der einen Perser niederschlägt, gewinnen? Daß die Griechen die Perser besiegt haben, ist bekannt; weitere Einzelheiten der Kämpfe sind dem Bild nicht zu entnehmen. Ebenso ist hinlänglich bekannt, daß die Perser bunte Hosen trugen; und die Details der Musterung, die nur auf den Vasen zu erkennen sind, sind historisch wenig aussagekräftig.

Wenn Archäologie Ergebnisse erzielen will, die für die Historie von Belang sind, so muß sie Fragen stellen, die über die sachliche Erklärung der denotierten Bildgegenstände hinausgehen. Hier ergeben sich im Bereich der Bildthemen drei Stufen der weiterführenden Interpretation.

Auf der ersten Stufe ist das einzelne Bildwerk nach den konnotierten Bedeutungen zu befragen, die in ihm enthalten sind und dem Betrachter übermittelt werden. Auf einer zweiten Stufe ist das ganze Repertoire der Bildthemen und ihrer Bedeutungen zu erfassen, das eine kulturelle Gruppe oder eine ganze Gesellschaft sich schafft; daraus ergibt sich der kulturelle Horizont der betreffenden Kulturträger. Schließlich wird man auf einer dritten Stufe die meist unbewußten Strukturen des Wahrnehmens, Denkens, Verhaltens und Handelns untersuchen, die aus den Bildern und ihrer Funktion erkennbar sind. Alle diese Stufen sind in dem traditionellen Begriff der »Ikonologie« ohne Differenzierung enthalten. Ihre Unterscheidung wird erst möglich, wenn man die Welt der Bilder als semiotisches System betrachtet.

a) Das *einzelne Bild* des Perserkampfes, etwa auf einer Schale des Duris in Paris, zeigt den Sieg des Griechen in einer derart krassen Überlegenheit, wie es in archaischen Kampfbildern weder zwischen Griechen untereinander noch zwischen Griechen und Fremden dargestellt worden war¹⁹. Diese Radikalität des Kampfes und des Feindbildes, die sich ähnlich

¹⁹ Zum Folgenden T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v.*

nur noch bei den Kämpfen des Theseus gegen Unholde und Wegelagerer findet, ist offenbar ein Ergebnis der Perserkriege. Auf anderen Vasenbildern dieser Zeit kann das bis zur förmlichen Diskriminierung der orientalischen Gegner gesteigert werden. Dagegen fand schon die Generation des Perikles, mit größerem Abstand von den Kämpfen, zu einer ausgeglicheneren Sicht der Gegner: Jetzt werden der Großkönig und persische Krieger beim Opfer dargestellt wie die Griechen selbst. Und noch eine Generation später, in der eskapistischen Atmosphäre des peloponnesischen Krieges und der folgenden Jahrzehnte, konnte das alte Feindbild in ein fast utopisches Wunschbild umschlagen: Die Welt des Orients erscheint jetzt als Inbegriff eines traumhaft schönen Leben mit üppigen Gelagen und aufwendigen Jagden. Gegenwelt und Glücksvision, Verdrängung und Faszination sind eng verwandt. In dem Wandel der Bildthemen und der konnotierten Bedeutungen wird eine charakteristische Veränderung der Mentalität gegenüber dem Orient deutlich.

Ähnlich hat man längst erkannt, daß die große Prozession der Ara Pacis nicht nur einen historischen Vorgang realistisch wiedergeben will, sondern daß anlässlich dieses Vorgangs zugleich die Hierarchie von Princeps, kaiserlicher Familie und sozialer Oberschicht formuliert wird. Indem für diese Darstellung eine religiöse Prozession gewählt wird, werden dabei zugleich die ideellen Bedeutungen der pietas, dignitas und gravitas der Repräsentanten des römischen Staates hervorgehoben. Diese Mentalität der pietas und dignitas wurde bekanntlich in vielen Denkmälern, Zeremonien und Staatsakten der frühen Kaiserzeit zum Ausdruck gebracht. Sie wurde zu einem der ideologischen Grundpfeiler des augusteischen Staates.

Die charakteristischen »symbolischen« Handlungsformen, Verhaltensweisen und Rituale, in denen eine Gesellschaft sich selbst im Bild darstellt, sind Zeichen einer spezifischen *Mentalität*²⁰. Damit sind vor- oder halbrationale »Einstellungen« bzw. Dispositionen bezeichnet, die das aktuelle Handeln und Verhalten prägen: die wechselnden Einstellungen der klassischen Griechen zur Welt der »Fremde«, besonders des Orients, oder die politische »pietas« unter Augustus. Die beiden Fälle zeigen wei-

Chr. (1973), 38 ff. Id., *Die unheimliche Klassik der Griechen* (1989), 18 ff. Wichtig W. RAECK, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* (1981), 101 ff.

²⁰ Das Konzept der Mentalitätsgeschichte ist bekanntlich in der Schule der »Annales« entwickelt worden. Wie die meisten Ansätze dieser Schule, wurde auch die Erforschung von Mentalitäten in der Klassischen Archäologie erst in jüngster Zeit vereinzelt aufgenommen (s. u. Anm. 26). Klärende Diskussion des Begriffs: V. SELLIN, »Historische Zeitschrift« 241, 1985, 555 ff. Sammlung neuerer Beiträge aus verschiedenen Nationen: U. RAULFF (Hrsg.), *Mentalitätsgeschichte* (1987).

terhin, daß Mentalität oft mit *Affekten* verbunden ist: Das krasse Feindbild der Perserkriege entläßt sich in brutaler Gewalt, die mildere Sicht der perikleischen Zeit führt zur Kontrolle dieses Affekts, im peloponnesischen Krieg entsteht eine Psychologie utopischer Glücksvisionen. Ebenso bedeutet die religiöse Atmosphäre der augusteischen Zeit gegenüber der späten Republik einen Zustand beruhigter Emotionen. Zugleich wird aber an der augusteischen *pietas* deutlich, wie eine Mentalität durch programmatische Formulierung zu einem Element der *Ideologie* werden kann. Wie stark das ganze öffentliche Leben von solchen Mentalitäten geprägt sein kann, haben wir selbst in der Atmosphäre des Kalten Krieges, in dem Optimismus der Bewegung von 1968 oder in der ökologischen Bewegung erfahren können.

b) Die einzelnen Bilder bzw. Bildthemen einer Gesellschaft schließen sich mit anderen Zeugnissen zu einem vielgestaltigen *Repertoire von Bildern* zusammen. Dieses Repertoire bildet insgesamt den imaginativen Haushalt der betreffenden Gesellschaft und definiert den Umfang ihrer kulturellen Leistung, soweit sie sich in Bildern manifestiert.

Zu den frühen Bildern des Perserkampfes stellen sich gleichzeitig neue Darstellungen der Iliupersis, der Amazonomachie, der Kentauromachie, in denen die Erfahrungen und die Mentalität der gegenwärtigen Kriege auf die Ebene des Mythos transponiert werden. Diese Verbindung von Mythos und Gegenwart ist in klassischer Zeit bewußt gezogen und in literarischen und bildlichen Werken formuliert worden²¹. Interessanter aber sind vielleicht unbewußte Parallelen. Der Mythos von Orpheus wird in klassischer Zeit in einer Sequenz von bezeichnenden Aspekten dargestellt²². In den ersten Jahrzehnten des 5. Jhs. wird Orpheus als Sänger von griechisch-apollinischem Charakter geschildert, den die thrakischen Weiber zu Tod prügeln. Der Gegensatz zwischen griechischer Kultur und barbarischer Brutalität wird durch exotische Tätowierung und Mordinstrumente kraß betont. Das »Fremde« wird als Bedrohung empfunden. Um die Mitte des Jahrhunderts hört dies Thema auf, stattdessen setzen Bilder ein, in denen Orpheus die Männer der Thraker mit seiner Musik verzaubert. Ein neues Bewußtsein griechischer Überlegenheit äußert sich in der wunderbaren Wirkung des Kultur-

²¹ Zu den Zusammenhängen von Mythos und Geschichte fehlt es noch an einem umfassenden Konzept. S. dazu E. THOMAS, *Mythos und Geschichte* (1976). T. HÖLSCHER, »GNOMON« 52, 1980, 358 ff. H. MEYER, *Kunst und Geschichte* (1983). W. SCHINDLER, *Mythos und Wirklichkeit in der Antike* (1987). H. KNELL, *Polis und Mythos* (1990).

²² Zu Orpheus: F. M. SCHOELLER, *Darstellungen des Orpheus in der Antike* (1969).

bringers auf die Fremden. Bald aber wird dieser Gegensatz von Griechen und Fremden überhaupt aufgehoben und Orpheus wird selbst zum Fremden, zum Träger der neuen Utopie vom glücklichen Orient verwandelt. Er sitzt nun in thrakischem oder orientalischem Kostüm und wird zum Protagonisten einer Musik, die man sich nach den Tendenzen des späteren 5. Jhs. immer schwelgerischer und verführerischer vorstellen muß. Zweifellos sind die Bilder von Orpheus keine bewußten Metaphern für die Auseinandersetzungen mit den Barbaren. Dennoch ist die Affinität zu den Bildern der Perser evident. Gerade weil aber die Parallele nicht oder allenfalls halb bewußt ist, bestätigt und ergänzt sie das Bild einer breiten Mentalität.

Die gleichzeitige Geschichte der kollektiven Affekte läßt sich etwa durch die Vasenbilder mit dionysischen Themen beleuchten²³. Dionysos und sein Thiasos sind das häufigste Thema auf spätarchaischen Vasen; im frühen 5. Jh. aber steigern sich diese Bilder zu rauschhafter Ekstase. Gleichzeitig erreichen auch die Bilder des realen Komos ein Höchstmaß an emotionaler Vitalität. Athen muß in der Generation von Kleisthenes und Themistokles von einer Welle affekthafter Verhaltensweisen erfaßt worden sein.

In der Epoche des Kimon und des Perikles geraten diese Kräfte weitgehend unter Kontrolle, die dionysischen Bilder werden seltener und sind stark gedämpft; erst während des Peloponnesischen Krieges werden rauschhafte und ekstatische Zustände wieder gesucht. Auch diese Veränderung der Bewertung von Affekten ergänzt das Bild, das die Perservasen erkennen lassen. Die Forschung findet hier ein weites Feld: Hoffnungen und Sehnsüchte, Ängste und Gewalttätigkeit, Gefühle und Stimmungen sind historische Faktoren, über die die Bilder reiche Auskunft geben²⁴.

In der römischen Staatskunst schließt sich das repertoire von Bildthemen zu einem ganzen ideologischen System zusammen²⁵. Bald nach der Ara Pacis, in spätaugusteischer Zeit, muß ein Paar von Silberbechern aus

²³ Dazu TH. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art* (1986). A. SCHÖNE, *Der Thiasos* (1987). Zum Folgenden vorläufig: T. HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik der Griechen* (1989), 21 ff.

²⁴ Auch auf diesem Gebiet sind die Ansätze der Schule der «Annales» in der Klassischen Archäologie noch kaum rezipiert worden. Vgl. L. FEBVRE, *La sensibilité et l'histoire*, «Annales d'histoire sociale» III, 1941, 5 ff.

²⁵ Dazu allgemein T. HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 95, 1980, 265 ff., zu den Bechern von Boscoreale 281 ff.; dazu E. SIMON, *Augustus, Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende* (1986), 143 f.

dem Schatz von Boscoreale entstanden sein, die mit aufwendigen historischen Szenen geschmückt sind, wohl nach dem Vorbild eines monumentalen Staatsdenkmals. Eine Szene mit dem thronenden Augustus zwischen Gottheiten und Personifikationen des Imperium Romanum ist eine Allegorie der gerechten Weltherrschaft. Die Gegensezene mit der Unterwerfung von nördlichen Barbaren bezeugt die *clementia* des Kaisers. Auf dem zweiten Becher steht ein Opfer des Tiberius vor dem Auszug in den Krieg für die Tugend der *pietas*, auf der Gegenseite der Triumph des Tiberius für militärische *virtus*. Zusammen stellen die vier Szenen *exempla* für *virtus*, *clementia*, *pietas*, vielleicht auch *iustitia* dar; also mindestens drei der Tugenden, die auf dem *clupeus virtutis* des Augustus vereinigt waren. Es ist bekannt, wie stark die römische Staatskunst diese Möglichkeit zur Formulierung umfassender Ideologien genutzt hat.

Jede Gesellschaft entwickelt einen derartigen Horizont von Sinnbildern, mit denen sie sich das Leben deutet. In diesen Bildern entfalten sich kollektive Mentalitäten²⁶. Diese wiederum können einerseits von kollektiven Affekten getragen sein und sich andererseits zu expliziten Ideologien kristallisieren. All dies wäre Gegenstand einer historischen Psychologie, zu der bisher erst wenige Schritte getan sind.

c) Darüberhinaus aber sind die Bilder und ihre Bedeutungen von *allgemeineren Strukturen* geprägt, die ebenfalls kulturspezifisch sind. Der Begriff der Struktur hat in der Archäologie eine unglückliche Geschichte gehabt, weil er durch die deutsche »Strukturforschung« der 20er und 30er Jahre eine einseitige und enge Begrenzung auf ästhetische Phänomene erhalten hat. Wenn aber die Erforschung von »Strukturen« deswegen in jüngster Zeit vielfach in Mißkredit geraten ist, so ist das ein grundsätzlicher Verlust. Denn ohne einen – sinnvoll definierten – Begriff der Struktur kann Archäologie als historische Kulturwissenschaft kaum auskommen. Wie so oft, sind die Altertumswissenschaften hier in eine Sackgasse geraten, indem sie die Erkenntnisse und Positionen anderer Kulturwissenschaften nicht wahrgenommen haben, die bereits weit umfassendere Konzepte der Struktur ausgebildet hatten²⁷.

Grundsätzlich betrifft der Begriff der Struktur die Prinzipien der Organisation kultureller Phänomene. Ziel ist nicht die deskriptive Erfas-

²⁶ Ein gelungenes Beispiel eines ausdrücklich mentalitäts-geschichtlichen Konzepts aufgrund archäologischer Zeugnisse ist P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987).

²⁷ Zum Begriff der »Struktur« als historische Kategorie: K.-G. FABER, *Theorie der Geschichtswissenschaft* (1978)⁴, 100 ff. O. BRUNNER - W. CONZE - R. KOSELLECK, »Geschichtliche Grundbegriffe« VI (1990), 318 ff. (M. RIEDEL).

sung einzelner Sachverhalte, sondern die Analyse der Zusammenhänge verschiedener Elemente eines »strukturellen« Ganzen. Insofern wäre dieser Begriff besonders geeignet, Verbindungen zwischen thematischen, formalen und ideellen Phänomenen aufzuzeigen. Die Strukturanalyse hat also von denselben Elementen auszugehen, mit denen auch die Erklärung des Themas, die Untersuchung der Form und die Exegese der ideellen Aussage arbeitet – nur eben unter strukturellen Gesichtspunkten.

Dabei wäre vor allem darauf zu achten, daß der Begriff der »Struktur« möglichst von weltanschaulichen Implikationen entlastet wird. Die archäologische »Strukturforschung« war vor allem deshalb als historisches Konzept so problematisch, weil sie »Struktur« als einheitliches, gewissermaßen generatives Prinzip begriff, das »hinter« oder »unter« allen Einzelphänomenen liegt und diese gleichermaßen prägt. So gesehen, wird »Struktur« zu einem idealistischen Konstrukt ohne anthropologische Begründung; darüberhinaus wird »Struktur« unbrauchbar zur Erfassung der heterogenen und widersprüchlichen Elemente einer Kultur – umso eklatanter, je weiter man über den Bereich der Kunstformen in andere Sektoren des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens ausgreift. Allzu oft führt das Konzept der »Strukturforschung« zu einer uniformierenden Vergewaltigung und ästhetisierenden Vereinheitlichung der historischen Phänomene.

Wenn also der Begriff der »Struktur« historische Wirklichkeit erschließen soll, so nur unter Preisgabe einer ontologisch begründeten Einheitlichkeit und Harmonie. »Strukturen« sind zunächst Grundformen kultureller Tatbestände. Sie lassen sich erkennen an den einzelnen Exemplaren einer Klasse kultureller Objekte, z. B. Klassischen Götterbildern, oder kultureller Phänomene, z. B. archaischen Poleis. Darüberhinaus können »Strukturen« auch mehrere verwandte Klassen von Objekten und Phänomenen mit gemeinsamer Grundthematik betreffen (s.u.). Bei der Analyse solcher »Strukturen« wäre viel gewonnen, wenn es gelänge, den abstrakten Begriff der »Struktur« möglichst in seine realen Komponenten aufzulösen: in die zugrundeliegenden historischen Erfahrungen, die mentalen Einstellungen, die Formen der Wahrnehmung und Gestaltung des gesellschaftlichen Lebens. Daraus müßten dann weiterhin die kürzer- oder längerfristige Geltungsdauer sowie der weiter oder enger begrenzte Geltungsbereich der »Strukturen« verständlich werden.

Darüberhinaus umfassen aber kulturelle Systeme immer auch Produkte und Phänomene mit verschiedenartigen »Strukturen«. Es ist wenig sinnvoll, solche heterogenen »Strukturen« auf immer »tiefere« gemeinsame »Grundstrukturen« zurückzuführen²⁸. Fruchtbare ist das Konzept

²⁸ Dazu U. Eco, *La struttura assente* (1968), 357 ff. bes. 395 ff.

von Kultur als Zusammenspiel verschiedenartiger Faktoren mit unterschiedlichen »Strukturen«, die jedoch nicht nur ein Konglomerat sind, sondern im Bewußtsein derselben Menschen und im Zusammenleben derselben Gesellschaft zusammenkommen, sich gegenseitig beeinflussen, einander verstärken oder auch widersprechen, kurzum: ein multifaktorielles System bilden, das mehr ist als die Summe seiner Teile.

Ein strukturelles Phänomen in diesem Sinne ist die neue Bewußtheit von Politik als Sache sui generis, die im Denkmal der Tyrannentöter deutlich wird. Darüberhinaus besteht ein struktureller Zusammenhang zwischen der Ausbildung politischer Identität einerseits und Feindbild andererseits. Die Erfahrung spezifischer Identität und Wesensart der eigenen Stadt, wie sie in der Statuengruppe der Tyrannentöter zum Ausdruck kommt, betraf nicht nur das politische Gebilde Athen, sondern auch andere Städte; sie betraf darüberhinaus die verschiedenen Stufen der Gemeinschaft, vom Individuum über einzelne gesellschaftliche Gruppen bis zur Polis und bis zur Gesamtheit der Griechen. Die Entstehung des individuellen Porträts, ebenso wie die Stärkung des Begriffs der Hellenen im 5. Jh. gehört in diesen Zusammenhang. – Identität aber bedeutet zugleich Abgrenzung gegen das Andersartige. Insofern geht die Erfahrung der spezifischen Zusammengehörigkeit der Griechen in und nach den Perserkriegen strukturell zusammen mit der grundsätzlichen Distanzierung von den exemplarischen »Fremden«, den Persern.

Nicht zuletzt lassen die Staatsdenkmäler einen grundlegenden strukturellen Unterschied zwischen dem klassischen Griechenland und der römischen Kaiserzeit in der Auffassung von Geschichte erkennen²⁹. Die griechischen Monumente stellen durchweg Vorgänge dar, die als entscheidende Punkte einer sich bewegenden Geschichte begriffen wurden: Tyrannenmord, Schlacht bei Marathon, Alexanderschlacht. Die römischen Denkmäler dagegen feiern rituelle Zeremonien von gleichbleibendem Charakter: Staatsopfer, Profectio, Adventus, Ansprache an die Soldaten, Unterwerfung von Feinden, Triumph, Verteilung von Geschenken, Tilgung von Schulden etc.; in diesen Ritualen wird ein weitgehend statischer Kanon von politischen Leitbildern repräsentiert: virtus, pietas, fides, clementia, liberalitas etc. Auf der einen Seite also eine dynamische Folge von Entscheidungen und Veränderungen, auf der anderen ein relativ statisches System von Ritualen und Wertbegriffen. Hier aktives Handeln, dort zeremonieller Vollzug.

²⁹ Zum Folgenden s. T. HÖLSCHER, *Die Geschichtsauffassung a. O.* (s. Anm. 25), 265 ff., bes. 313 ff. Zu der römischen Auffassung ferner G. ALFÖLDY, *Die Rolle des Einzelnen in der römischen Gesellschaft*, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1980, Nr. 8.

Es ist deutlich, daß solche Strukturen, je umfassender sie sind, auch für andere Bereiche der Kultur gelten müssen. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt nun die Analyse der künstlerischen Formensprache für den Historiker an Interesse.

5. FORMEN

Künstlerische Formen sind von der Archäologie nur selten als historische Zeugnisse fruchtbar gemacht worden. Gewöhnlich werden sie als ein autonomer Bereich ästhetischer Vorstellungen betrachtet, der kaum Berührung mit dem sozialen oder politischen Leben hat. Wenn die Archäologie die Veränderungen künstlerischer Formen zu einer »Geschichte« der Kunst zusammenfügt, so nehmen Historiker verständlicherweise kaum Notiz davon.

Dabei wäre allerdings grundsätzlich zu bedenken, daß die Formensprache der Bildkunst ein eminent kollektives und kommunikatives, d.h. gesellschaftliches Phänomen ist. Im Begriff des Stils zeigt sich nicht nur die Einheit des Individuums in der Folge seiner verschiedenen Produkte, sondern auch die Zusammengehörigkeit größerer Gruppen, ganzer Kulturkreise und Epochen³⁰. Der gesellschaftliche Charakter des »Stils« beruht darauf, daß nicht nur der einzelne Künstler sich in bestimmten Formen artikuliert, sondern daß er sich vor den anderen Mitgliedern seiner Kultur verständlich macht. Die Gruppe verständigt sich in einer gemeinsamen Formensprache. Die Geschichtswissenschaft hat diese Bedeutung kunsthistorischer Stile insofern anerkannt, als sie viele Gliederungen historischer Epochen und kultureller Räume aus der Kunstgeschichte übernommen hat: Das geometrische, archaische, klassische Griechenland sind ebenso kunstgeschichtliche Begriffe wie Renaissance, Barock etc. Was kann die Archäologie tun, um diesen weitreichenden Gebrauch kunstgeschichtlicher Begriffe zu legitimieren?

Der Begriff der künstlerischen *Form* ist zunächst rein deskriptiv und insofern bedeutungsneutral. Anders der Begriff des Stils, der der Klassifikation dient: Er erfaßt gemeinsame formale Eigenheiten verschiedener künstlerischer Produkte. Der wichtigste Bereich dieses Stilbegriffs sind die Eigenheiten bestimmter individueller oder kollektiver Subjekte:

³⁰ Ein großes Spektrum von Beiträgen zum Begriff des Stils in den Kulturwissenschaften: H. U. GUMBRECHT - K. U. PFEIFER (Hrsg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (1986).

Insofern sprechen wir vom Stil eines bestimmten Künstlers, einer Werkstatt oder Werkstattfolge, einer gesellschaftlichen Gruppe, einer Nation, einer Epoche. Auch den Begriff des *Stils* sollte man grundsätzlich deskriptiv lassen. Aber es ist zugleich deutlich, daß ein Phänomen, das die Einheit eines Subjekts bezeichnet, in der kulturellen Substanz dieses Subjekts verwurzelt ist. Das bedeutet, daß Stil zugleich Träger von weiteren Bedeutungen sein muß, die nicht deskriptiv, sondern interpretierend zu erfassen sind. Diese Bedeutungen des künstlerischen Stils sind auch für den Historiker von Interesse. Wie der Bereich der Bildthemen, so ist der Bereich des Stils ein Feld der Semiotik.

Auch das Problem der künstlerischen Stilformen und ihrer Bedeutungen kann auf drei Stufen betrachtet werden. Die erste Stufe betrifft die Form des einzelnen Werkes; hier erhält ein bestimmtes Thema durch eine bestimmte formale Gestalt seine spezifische Aussage. Auf einer zweiten Stufe ist das ganze Repertoire formaler Möglichkeiten einer Gesellschaft bzw. Epoche zu erfassen; daraus ergibt sich das Spektrum möglicher Darstellungsweisen, die für die betreffende Kultur Bedeutung gewonnen haben. Schließlich ist auch im Bereich der Formen nach Strukturen des Wahrnehmens und Gestaltens sowie nach deren Rolle im gesamten kulturellen System zu fragen.

a) Die Bedeutung der *formalen Gestaltung* für die Aussage *des einzelnen Bildwerks* liegt auf der Hand. Die brutale Überlegenheit des Griechen über den Perser wird nur durch die spezifische Komposition deutlich gemacht; durch den krassen Gegensatz von oben und unten, von aktiver Aufrichtung des Griechen und passiver Zusammenkrümmung des Persers. Das gleiche gilt für die Prozession der Ara Pacis, deren festliche religiöse dignitas in Formen dargestellt wird, die an der griechischen Hochklassik orientiert sind. Man könnte zwar die Bildthemen in anderen Formen darstellen, aber damit würde man die konnotierte Aussage ändern. Die Bedeutung der Bilder ist unlöslich mit ihrer künstlerischen Form verbunden.

b) Wichtiger sind für den Historiker die *kollektiven Formen des Stils*. Die Formensprache einer Gesellschaft und ihrer verschiedenen Gruppen stellt nicht eine Summa von verfügbaren Mustern und Formeln, sondern ein generatives Potential zur Erzeugung formaler Produkte dar. Zugleich aber vermittelt sie den Bildthemen einen zeitspezifischen Sinngehalt, der das einzelne Werk übergreift.

Wenn die griechischen Standbilder zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. als Konfiguration organischer Körperkräfte dargestellt werden, so geschieht das, um die Handlung und Haltung als eigene Leistung der Figuren dar-

zustellen³¹. Dies Thema der eigenen Leistung – und entsprechend der eigenen Verantwortung – ist bekanntlich auch eines der zentralen Motive der gleichzeitigen Tragödie. Zu Beginn dieses neuen Stils wird die eigene Kraft mit gewaltiger Penetranz betont, die Figuren können – mit einer deutschen Redewendung – vor lauter Kraft kaum stehen. Die Grundlage dafür ist das Bewußtsein des menschlichen »Könnens«, das Xenophanes in dem Satz formuliert, nicht die Götter hätten den Menschen alles von Anbeginn gezeigt, sondern diese hätten selbst im Lauf der Zeit das Bessere gefunden.

Dieser Überschuß an Energie kommt um die Mitte des Jahrhunderts unter Kontrolle; es entstehen die feierlichen und beherrschten Gestalten der Kunst des Parthenon und die rational kalkulierten Figuren des Polyklet. Offensichtlich entspricht auch dieser künstlerische Stil zugleich einer kollektiven Mentalität und darüberhinaus einem realen Verhaltensmuster, das in den Jahrzehnten der Hochklassik Geltung hatte: jener beherrschten Urbanität, die von den Schriftquellen an Perikles und Sophokles hervorgehoben wird³². Und in diesem Fall können wir sogar genau verfolgen, wie die ideelle Mentalität in die anschauliche Kunstform umgesetzt wird: Denn Perikles hat offenbar das Ideal der feierlichen Würde und der Kontrolle von Affekten in sein konkretes Auftreten hineingenommen, hat in seiner realen Erscheinung eine Mentalität seiner Generation zum Ausdruck gebracht, die auch die gleichzeitige Bildkunst geprägt hat: ein Muster an erfolgreichem politischem Image. Diese Mittelstellung zwischen Kunst und Leben wird am besten mit dem Begriff des *Habitus* bezeichnet. Ähnliches läßt sich bei Alexander dem Großen beobachten, der in seinem konkreten Auftreten, quasi als lebendes Bild, die Ideale von jugendlicher Schönheit, raumgreifender Energie, Arete und Pothos, zur Schau trug, die auch Leitmotive der Kunst des frühen Hellenismus sind³³.

In Rom wird aus dieser Tradition in der ausgehenden Republik das Image des dynamischen und entschlossenen Heerführers entwickelt, das wir einerseits als konkreten Habitus von Marius und Sulla kennen, andererseits in den Physiognomien der gleichzeitigen Feldherrenbildnisse wiederfinden. Die Übereinstimmungen zwischen schriftlichen Schilderungen

³¹ B. FEHR, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale* (1979), 7 ff., 16 ff., 25 ff. T. HÖLSCHER, »Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts« 89, 1974, 98 f. Id., in: J. ASSMANN – T. HÖLSCHER (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis* (1988), 129 ff.

³² H. PROTZMANN, »Dissertationes Berolinenses« III, 1967, 65. T. HÖLSCHER, »Wurzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft«, N. F. 1, 1975, 187 ff. B. FEHR, *ibid.* 31 ff.

³³ T. HÖLSCHER, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Großen*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 1971 Nr. 2. B. FEHR, *ibid.* 67 ff.

und künstlerischen Stilformen sind frappant und gehen bis in Einzelheiten der Mimik³⁴. Entsprechend das Gegenbild des Augustus: Bei ihm finden Ideale wie dignitas, pietas und clementia Ausdruck in seinem realen, affektlos-würdigen Habitus; dieser entspricht wiederum den klassizistischen Tendenzen des augusteischen Zeitstils³⁵. Hier wird noch einmal deutlich, wie eine allgemeine Mentalität einerseits ein bestimmtes emotionales Verhalten einschließt, andererseits zu einer expliziten Ideologie ausgebildet werden kann.

Der Begriff des Habitus, der zwischen ideellen und visuellen Phänomenen vermittelt, ist nur ein Exempel für einen allgemeinen Sachverhalt. Jede kulturelle Wirklichkeit ist gestaltete Wirklichkeit. Die Formen des gelebten Lebens, öffentliches Auftreten, Zeremonien, Umgangsformen etc., haben ihre kulturelle Bedeutung ebenso wie die Formen der Kunst³⁶. Sie sind in demselben Sinn Objekte der Kultursemiotik wie die Werke der Bildkunst.

c) Schließlich haben auch die Formen der Kunst nicht nur bestimmte Bedeutungen, sondern sie sind auch von spezifischen *Strukturen* geprägt. Solche Strukturen entziehen sich besonders stark der Einbindung in die allgemeine Geschichte. Zwei Beispiele können aber zeigen, daß hier eine besondere Herausforderung für die Geschichtswissenschaft liegt.

Die Statuen des 5. Jhs., die als System koordinierter Kräfte aufgebaut sind, implizieren eine grundlegend neue Struktur von größter Reichweite³⁷. Sie folgen nicht mehr, wie die archaischen Figuren, festen Typen, sondern haben eine grundsätzlich größere Variationsbreite. Der Künstler gewinnt damit einen weiteren Spielraum eigener Gestaltung; die herausragenden Meister stellen theoretische Reflexionen über Kunst an, sie werden sich ihrer innovativen Rolle bewußt, entwickeln starkes Selbstbewußtsein und finden auch hohe soziale Anerkennung. Die Formen der Kunst verändern sich von Generation zu Generation mit neuer Dynamik; die Geschichtlichkeit von Kunst wird erkannt, es kommt zu einer neuen Erfahrung von Zeit. Letztlich bedeutet dies alles das Ende der archaischen Epoche des Nomos und den Beginn einer neuen Epoche des Kratos, wie es Chr. Meier an der Semantik der Staatsordnungen aufgezeigt hat³⁸.

³⁴ L. GIULIANI, *Bildnis und Botschaft* (1986).

³⁵ P. ZANKER, *Augustus* a. O. (Anm. 6).

³⁶ Dazu vorläufig T. HÖLSCHER, »Mitteilungen des Deutschen Archäologen-Verbands« 17, Heft 1 (1986), 11 ff.

³⁷ T. HÖLSCHER, »Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts« 89, 1974, 98 ff. Id., in: J. ASSMANN - T. HÖLSCHER a. O. (Anm. 30), 129 ff.

³⁸ CHR. MEIER, in: *Discordia concors. Festschrift E. Bonjour* (1968), 1 ff. Id., *Entstehung des Begriffs »Demokratie«* (1970), 7 ff. Id., *Die Entstehung des Politischen bei den Griechen* (1980), 281 ff.

Dabei kommt es zu verwandten Phänomenen auf sehr verschiedenen Sektoren des kulturellen Lebens. Denn die Raumordnung des Staates des Kleisthenes, durch die die Bevölkerung Attikas wie durch Kraftlinien durch das ganze Territorium in Bewegung gesetzt und miteinander dynamisch verbunden wurde, entspricht strukturell den Prinzipien des Körperaufbaus der klassischen Statuen. Der Staat wird als Körper organisiert, nach denselben Strukturen wie die Figuren der Kunst³⁹.

Ähnlich läßt sich etwa im 4. Jh. nachweisen, daß die Schlachtentaktik Alexanders d. Gr. auf derselben Auffassung von kohärentem Raum basiert, die gleichzeitig in der Malerei entwickelt wurde⁴⁰.

In Rom wäre etwa darauf hinzuweisen, daß die Auffassung von der Rolle des Menschen in der Geschichte auch die Struktur der menschlichen Figur bestimmt: Sofern geschichtlich bedeutsames Handeln nicht so sehr in dynamischer Veränderung, sondern im rituellen Vollzug einer traditionellen Ordnung liegt, ändert sich auch die Bildgestalt; die Figuren werden nicht mehr in ihrer persönlichen Leistungsfähigkeit, sondern als Träger von Zeichen dieser Ordnung, von Amtstracht und Insignien, gezeigt. Dadurch schwindet das Interesse an organischen Kräften, stattdessen werden Darstellungsformen attributiver Charakterisierung ausgebildet. Die ganze Auflösung griechischer Körpersprache und ihre Ersetzung durch eine mehr symbolische Zeichensprache in der römischen Kunst dürfte mit diesem Unterschied menschlicher Handlungsmuster zusammenhängen.

Dabei ist zweifellos nicht an wechselseitigen Einfluß zwischen verschiedenen kulturellen Bereichen zu denken: Weder ist der klassische Figurenaufbau als Spiegel der kleisthenischen Staatsordnung entstanden, noch hat Alexander die Raumauffassung seiner Schlachten bei den Malern abgeschaut. Es sind strukturelle Homologien, deren Zusammenhang nicht auf bewußter Transposition von einem Bereich in den anderen, sondern auf allgemeineren Erfahrungen und Dispositionen beruht.

6. SCHLUß: GESCHICHTE DER KUNST UND GESCHICHTE DES LEBENS

Die Feststellung von Homologien zwischen Formen der Bildkunst, Formen anderer kultureller Sektoren und Formen des Lebens kann jedoch nicht als sinnvolles letztes Ziel der Forschung gelten. Der so konzipierte Begriff der »Struktur« ist zu Recht als idealistisches Konzept kriti-

³⁹ Dazu vorläufig: T. HÖLSCHER, *Die unheimliche Klassik der Griechen* (1989), 16.

⁴⁰ T. HÖLSCHER, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (1973), 165 ff.

siert worden. Er macht die Phänomene nicht transparent, sondern stellt – auf höherer abstrakter Ebene – ein neues historisches Rätsel dar.

Soweit die historische Untersuchung Homologien zwischen verschiedenen Sektoren der Kultur oder des Lebens erkennen läßt, ist diese Erkenntnis nicht so sehr ein Ergebnis, sondern sie stellt vor allem Fragen und Aufgaben für weitere Forschung. Dabei ist möglichst jede Pauschalität der Homologie zu vermeiden; vielmehr bleibt genau zu untersuchen, wie weit die Geltung der betreffenden Struktur reicht und wo sie ihre Grenzen haben. Weiterhin dürfen bei der Erforschung historischer Gesellschaften die Homologien nicht höherrangig bewertet werden als die Widersprüche zwischen verschiedenen Sektoren der Kultur und des Lebens. Die Tendenz aller »Strukturforschung«, widersprüchliche Phänomene in einer »höheren Einheit« aufgehen zu lassen, hat nur zur Harmonisierung ganzer Epochen geführt. Die historische Abfolge solcher Epochen ergab dann eine Pseudo-Geschichte, die ohne Verbindung neben dem historischen Leben einherläuft.

Vor allem aber ist bei allen »Strukturen«, Homologien und Widersprüchen immer nach den konkreten Erfahrungen und Konzepten der Gesellschaft, ihrer Gruppen und Individuen zu fragen. An diesem Maßstab: wie weit die Geschichte der Kultur und der Kunst einen Beitrag zur Geschichte des Lebens leistet, wird die Archäologie künftig mehr als bisher gemessen werden.

TONIO HÖLSCHER

Abstract

Una concezione metodologica dell'archeologia classica che vuole corrispondere alle esigenze scientifiche di oggi dovrebbe identificare l'archeologia come contributo a una comprensione integrale delle culture dell'antichità. In questo senso la cultura viene considerata come un sistema di valori, azioni e prodotti da analizzare in quanto sistema semiotico. Dalle diverse categorie di oggetti archeologici viene qui scelto l'ambito delle immagini, per le quali si propone un metodo di interpretazione su diversi livelli. Per esemplificare il concetto vengono adottati monumenti del V sec. a.C. e dell'età augustea.

1) *Funzione. Questo aspetto comprende il contesto concreto del monumento: luogo e datazione, committente e pubblico, uso e messaggio all'interno della situazione storica. In questo senso, il prodotto artistico non è solo un'espressione di certi contenuti ideali, ma può diventare un fattore efficace della vita stessa.*

2) *Tematica. I temi delle immagini, al di là della loro spiegazione descrittiva, vengono analizzati su tre livelli:*

a) *la singola opera, la quale trasporta certe connotazioni ideali, cioè mentali, affettive e ideologiche;*

b) *il repertorio di temi, di cui dispongono gli individui, i gruppi sociali e l'intera società;*

c) *la struttura dei concetti tematici, interdipendenti con altri settori della cultura, con le rispettive omologie e contraddizioni.*

3) *Forma artistica. Il linguaggio formale in quanto fatto sociale, e di notevole rilevanza storica. Anch'esso può essere considerato a tre livelli:*

a) *la forma della singola opera che dà al tema rappresentato un significato specifico;*

b) *lo stile, modo di espressione generale che corrisponde al reale habitus culturale di individui, gruppi sociali o intere società (epoche);*

c) *strutture formali, in corrispondenza omologica o contraddittoria con altre forme culturali.*

Tonio Hölscher

Abstract

Una concezione metodologica dell'archeologia classica che vuole corrispondere alle esigenze scientifiche di oggi dovrebbe identificare l'archeologia come contributo a una comprensione integrale delle culture dell'antichità. In questo senso la cultura viene considerata come un sistema di valori, azioni e prodotti da analizzare in quanto sistema complesso. Dalle diverse categorie di oggetti archeologici viene dato l'ambito delle immagini per le quali si propone un metodo di interpretazione in diversi livelli. Per esemplificare il concetto vengono adottati monumenti del V sec. a. C. e dell'età augustea.

1) Funzione. Questo aspetto comprende il contesto concreto del monumento (luogo e datazione, committente e pubblico, uso e messaggio all'interno della stanza) e inoltre, in questo senso, il prodotto artistico non è solo un'espressione di certo tipo di valori ideali, ma può diventare un fattore efficace della vita stessa.

2) Tematica. I temi delle immagini, al di là della loro spiegazione descrittiva, vengono analizzati in tre livelli.