

VON BILDIMPULSEN ZU *VITALITY SEMIOTICS*

Affordanz und Rahmen (*frames*) aus kunstgeschichtlicher Sichtweise am Beispiel der Exekias-Schale in München

Martina Sauer

(Institut für angewandte Bild- und Kulturphilosophie, Bühl, Baden)

To relate affordance and frame theories with the tradition of formal aesthetics, philosophical iconology, and life sciences (keyword: Vitality Semiotics) is the starting point of the paper. According to this approach, the structural preconditions of images, as determined by materials, techniques, and the composition of the design, become essential. Through these structures, the producers are able to set impulses that become decisive for the interpretation of space and time or the "scene" as a dynamic event. Against the social and cultural background of the recipients the "scene" gains a meaning to their life. This means to understand the product's conception and composition as an affordance that determines the framework of the reception conditions. The benefit of this approach lies in the identification of changes in the self-understanding and thus of trends to new standards of societies. This is illustrated by Exekias' drinking bowl (Munich, Staatliche Antikensammlungen), dated 540–530 BC.

Affordanz und Rahmen (*frames*) aufeinander zu beziehen und konzeptuell mit der Tradition der formalen Ästhetik, der philosophischen Ikonologie und den Lebenswissenschaften zu verbinden (Stichwort: *Vitality Semiotics*) und für die Interpretation von Bildern fruchtbar zu machen, bildet den Ausgangspunkt der vorgelegten Überlegungen zum Konzept von Mehrdeutigkeiten. Gemäß dieser Grundlegung sind es die strukturellen Voraussetzungen von Bildern, wie sie durch die Wahl der Materialien, der Techniken und der je eingesetzten bildnerischen Mittel bestimmt werden, die für die Rezeption wesentlich werden. Insofern werden für die Deutung durch die Rezipient/innen die jeweilige Beschaffenheit der Texturen, die technischen Eigenheiten und die kompositionellen Eigenarten grundlegend. Über sie vermögen die Produzent/innen Impulse zu setzen, die für die Auslegung von Raum und Zeit bzw. der „Szene“ als dynamisches Geschehen entscheidend werden. Doch erst im Zusammenspiel mit den Rahmenbedingungen bzw. den thematischen Setzungen und den Hintergründen der Rezipient/innen gewinnt die jeweils spezifisch ausgerichtete und insofern zunächst „nur“ empfundene „Szene“ für die Rezipient/innen eine Bedeutung. Das heißt, die Rezeptionsvorgaben – die Konzeption und Komposition als Affordanz verstanden – bestimmen den *Rahmen* der Rezeptions-

bedingungen. Deren Wirkungen lassen sich jedoch „nur“ als Impulse verstehen, die eine Deutungsrichtung vorgeben, deren konkrete Anlage und Auslegung von den jeweiligen gesellschaftlich-kulturell geprägten Horizonten der Produzent/innen und Rezipient/innen abhängen. *Affordanz* und *Rahmen (frames)* sind daher immer schon Teil von Bildgestaltungs- und Verstehensprozessen. Sie bilden die Grundlage von Mehrdeutigkeiten, die je nach Kontext zu unterschiedlichen Interpretationen bzw. Reaktionen veranlassen. Inwiefern über diesen Ansatz Veränderungen im Selbstverständnis von Gesellschaften und damit von „Normierungen“ herausgearbeitet werden können, gilt es am Beispiel der Trinkschale des Exekias, 540–530 v. Chr., aus dem Bestand der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek in München, Inv. 8729 (2044), exemplarisch aufzuzeigen¹.

Ansatz und Fragestellung

Mehrdeutigkeiten bei der Wahrnehmung von Bildern anzunehmen, macht vor dem methodischen Hintergrund der mit künstlerischen Artefakten beschäftigten Disziplinen im ersten Moment stutzig. Ist nicht die Aussage des Bildinhalts eindeutig? Und hat nicht die ikonologische Methode, wie sie Erwin Panofsky in den 30er Jahren des letzten Jahrhunderts begründete, ein hinreichendes Instrument an die Hand gegeben, um mögliche Fragen zum Gegenstand, zu seiner zeittypischen Auffassung und der hintergründigen Bedeutung zu klären?

Der Ansatz, *Affordanz*-Konzepte sowie *frames* und damit Rahmentheorien mit in die Betrachtung von Bildern einzuziehen – wie es mit der Fragestellung der Konferenz im Rahmen des Excellence Clusters „TOPOI. The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations“ an der Freien Universität Berlin angeregt wurde² – gibt der Möglichkeit Raum, dass mit der Gestaltungsweise von Artefak-

-
- 1 Dem für die Forschung wichtigen Anliegen, Interdisziplinarität voranzutreiben, steht naturgemäß immer wieder neu die einschränkende Kenntnis des Forschungsstands der je anderen Disziplin im Wege. Daher möchte ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bei den Organisatorinnen und Betreuerinnen der Konferenz und der Anthologie, Johanna Fabricius und Elisabeth Günther, für die wertvollen Anregungen und Hinweise zu weiterführender Literatur innerhalb der Klassischen Archäologie bedanken.
 - 2 Es sind die Grenzen der ikonologischen Methode, die vor allem in der kunsthistorischen Praxis zur Klärung der ikonographischen (typisierbaren) und ikonologischen (kulturell-historischen) Hintergründe herangezogen wird, die zunächst vor allem in der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie zu einer Suche nach neuen Methoden führte, da diese Hintergrundinformationen durch den zeitlichen Abstand kaum vorliegen. Dabei spielt die Einführung von *Affordanz*-Konzepten, wie sie James J. Gibson seit 1966 forcierte, eine zentrale Rolle. Sie werden für die Analyse des Handlungscharakters künstlerischer Artefakte fruchtbar gemacht. Darüber lassen sich Rückschlüsse auf Gesellschaft, Kultur und Geschichte auch weit zurückliegender Kulturen herleiten. Vgl. zum Stand der Diskussion in der Archäologie zu *Affordanz*-Konzepten Fox – Panagiotopoulos – Tsouparopoulou 2015, 63–70. Vgl. zur Einführung der *Frame*-Theorie in die Forschung die prägnante Schrift des Anthropologen und Systemtheoretikers Gregory Bateson von 1955 (Bateson 1972) sowie zu deren systematischer Ausarbeitung Erving Goffman (Goffman 1975). Vgl. ergänzend konkret

ten und der Wahl möglicher Themen sowie der aktiven Wahrnehmung derselben über den historischen Standpunkt hinaus Bezüge zu möglichen Nutzungs-, Gebrauchs- und Handlungsrichtungen aufgezeigt werden können, die gerade nicht eindeutig sind, aber auch nicht beliebig. Ihre Berücksichtigung macht zudem deutlich, dass künstlerische Artefakte und damit auch deren mögliche bildliche Gestaltung nicht nur einen historischen und eventuell ästhetisch-dekorativen Wert haben, sondern darüber hinaus ebenfalls ein Aufforderungs- bzw. Handlungspotential besitzen. Insofern lassen sich, so die mit der Ausrichtung des Tagungsbands übereinstimmende These, nicht nur die dinglich gegebenen Artefakte³, sondern auch die Bilder als Akteure in unserer Lebenswelt beschreiben⁴.

Über die Analyse der Zielgruppen des Artefakts, der Fundstellen und der ursprünglich vorgesehenen Handhabung im Alltag und bei Festen hinaus steckt hinter der vorgeschlagenen Erweiterung des Ansatzes zur Analyse von Bildern eine weitreichende Brisanz. Denn sie geht davon aus, dass neben narratologisch nachvollziehbaren Aspekten, wie sie etwa Elisabeth Günther anhand von *Frame*-Theorien an unteritalischen Komödienvasen herausarbeitete⁵, auch in der künstlerischen Gestaltung von Bildern ein Affordanz- und damit Handlungs-Potential liegt. Parallel zur narratologischen Auswertung verspricht die Analyse der Gestaltung der Motive bzw. Objekte, wie sie im Folgenden vorgenommen werden soll, ergänzende Aufschlüsse über die Handhabung und die unterschweligen Absichten der Käufer/innen, der Produzent/innen und/oder der Gestalter/innen. Über letztere lassen sich im historischen Vergleich des Vorher und Nachher im Idealfall auch Veränderungen im Selbstverständnis von Gesellschaften aufzeigen.

zum Verständnis und Forschungsstand von Rahmen- bzw. *Frame*-Theorien seit den 70er Jahren und deren Übertragungsmöglichkeiten in Bildkonzepte innerhalb der archäologischen Bildwissenschaft den einleitenden Beitrag von Elisabeth Günther in diesem Band. Die Potentiale der Anwendung von *Frame*-Theorien und -Methoden in den Bildwissenschaften liegen der Autorin zufolge darin, typisierte Motive und deren Wandel auf Rahmenbedingungen gesellschaftlicher „Normierungen“ zurückzuführen. Als Rahmenbedingungen verstanden können diese entsprechend nicht als starr angesehen werden, sondern als solche, die sich im Wandel befinden und über das Alltagsleben hinaus jegliches Vor- und Hintergrundwissen der Rezipient/innen betreffen vgl. Günther i. Dr. und Günther 2020; sowie die Einleitung im vorliegenden Band (S. 1–40).

- 3 Wobei hierin zugleich die Nähe zu der seit den 80er Jahren aufgebrachten Actor-Network-Theory erkennbar wird, wie sie u. a. von Bruno Latour eingebracht wurde. Vgl. u. a. Latour 2002 und die jüngste Tagung in diesem Feld in den archäologischen Bildwissenschaften, organisiert von Jacobus Bracker und Stefanie Johns, in Hamburg unter dem Titel „Critical Zone“, 21.–22.02.2019: <http://www.bildkontexte.de/download/critical_zone_2019_program_abstracts.pdf> (6.11.2019).
- 4 Vgl. zur Bestimmung von Bildern als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien meinen Beitrag in Sauer 2015. Vgl. ergänzend zum Begriff der *Affordances* in Bildtheorien Jörg Fingerhut 2010. Vgl. zuletzt auch den Aufsatz von Marion Lauschke in der ikonologisch orientierten Bildwissenschaft, die ebenfalls das Affordanz-Konzept als fruchtbaren Ansatz zur Beschreibung „ikonischer Formprozesse“ herausstellt, die „Wahrnehmungs- und Bewegungsangebote“ machen, die sozio-kulturell bedingt an eine Tradition anknüpfen und intentional für weiterführende Handlungen bereit stehen (Lauschke 2018, 57–58; vgl. die Rez. Sauer 2019 sowie grundlegend zu diesem Ansatz Sauer 2014 und Sauer 2018a).
- 5 Günther i. Dr. und Günther 2020.

Diese Aufgabe mit Hilfe der ikonologischen Methode zu klären, greift auch hier zu kurz. Verantwortlich dafür ist, wie der vorgelegte Beitrag auch deutlich machen soll, dass mit der Affordanz- und Rahmenkonzeption grundlegend eine Verschiebung des Schwerpunkts hin zu lebenspraktischen und lebenswichtigen Aspekten stattfindet. Im Rahmen dieser Konzeption sind daher nicht nur die Produzent/innen entsprechend ihren historisch-kulturell und sozial geprägten Kontexten wichtig, die gemäß der Auftraggeber/innen oder gemäß dem je eigenen Selbstverständnis als Unternehmer/innen und/oder Künstler/innen ihren Produkten und damit auch ihren Bildmotiven eine spezifische Auslegungsrichtung geben, sondern auch die Rezipient/innen. So wie die Produzent/innen ihren jeweiligen Hintergrund nicht ausblenden können und diesen mehr oder weniger bewusst mit in die Darstellung einfließen lassen, so ergeht es auch den Rezipient/innen. Beide, die Produktions- und die Rezeptionsbedingungen, sind so gesehen nicht neutral. Jedes Gestalten und jedes Wahrnehmen lässt sich derart schon immer als ein (Be-)Werten bzw. Auslegen verstehen⁶. Veränderungsprozesse in der Gesellschaft beruhen damit auf Auslegungsprozessen bzw. auf Bewertungsprozessen dessen, was und wie etwas dargestellt bzw. dessen, wie es gesehen wird, seien es Produzent/innen oder Rezipient/innen. Vor diesem Hintergrund stellen sich entsprechend drei Fragen bzw. Aufgaben, die mit dem Beitrag zum Tagungsband verfolgt und am Beispiel der Trinkschale des Exekias in München diskutiert werden sollen:

1. Woran erkennen wir, welche Aussage die Produzent/innen mit ihrer Arbeit verfolgen?
2. Inwiefern bestehen für die Rezipient/innen Möglichkeiten, die mit dem Bild gemachte Aussage jeweils anders zu verstehen?
3. Lassen sich aus dem historischen Vergleich des Vorher und Nachher Rückschlüsse auf Veränderungsprozesse in der Gesellschaft ziehen?

Forschungshintergrund zu Affordanz und Methode

Angesichts dieser Fragen bzw. Aufgaben gilt es herauszustellen, dass im Rahmen meiner Forschungen ein *Affordanz-Konzept* zur Anwendung kommen soll, wie es von der formalen Ästhetik als Ausgangspunkt der Besprechung von Bildern eingeführt wurde. Auf ihm bauen die Überlegungen zum Konzept von Veränderungsprozessen und damit der Möglichkeit von Mehrdeutigkeiten auf. Wesentlich dafür ist, dass die formale Ästhetik, wie sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts von Robert Zimmermann begründet und über Alois Riegl und Heinrich Wölfflin an der Jahrhundertwende⁷, von der Münchner

6 Diese Ausrichtung meiner Forschungen im ursprünglich kunsthistorischen Feld geht auf den Einbezug philosophischer Forschungen insbesondere zu Ernst Cassirer zurück, vgl. hierzu Sauer 2008 mit einem Kommentar von Lambert Wiesing 2009. Vgl. weiterführend Sauer 2018a.

7 Vgl. Zimmermann 1862; Riegl 1901; Wölfflin 1923; sowie zusammenfassend zur Entwicklungsgeschichte und -theorie der formalen Ästhetik in den Kunstwissenschaften bis zu Heinrich Wölfflin: Wiesing 2008.

Sedlmayr-Schule seit den 30er und 40er Jahren⁸ und nach dem Krieg seit den 60er Jahren von Max Imdahl aufgegriffen wurde und bis heute u. a. von dem Kunsthistoriker und Philosophen Gottfried Boehm angewendet wird, die Wahrnehmung der strukturellen Eigenschaften von Bildern als Ausgangspunkt nimmt⁹. Auf diesem Ansatz baut mein eigener auf, den ich in den letzten Jahren über mehrere Publikationen sowohl theoretisch als auch methodisch durch exemplarische Analysen vorgestellt habe¹⁰. Gemäß dieser Traditionslinie kommen für die Analyse von künstlerischen Artefakten und insofern nicht nur für Bilder die Gestaltungsweisen und ihre Wahrnehmung in den Blick. Entsprechend sind es die Wahl der Materialien, die eingesetzten Techniken und die je gewählten bildnerischen Mittel, die näher untersucht werden. Hintergrund dafür ist, so der methodische Ansatz, dass die Sinne sich zunächst an diesen Vorgaben orientieren und nicht etwa an den wiedererkennbaren Motiven.

Konkret wird diese Annahme, wie sich zeigte, durch Forschungen in den Lebenswissenschaften, vor allem in der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaft, bestätigt. Demnach werten die Sinne, wie es der Entwicklungspsychologe Daniel Stern 1986 an sechs Wochen alten Säuglingen festhält, immer schon die jeweilige Beschaffenheit der Oberflächen, die Formen und die Intensität, mit der etwas auftritt, aus¹¹. Sie werden von ihnen zielstrebig für die soziale Interaktion und ergänzend für das Wiedererkennen fruchtbar gemacht. Dabei ist dieses Deuten der formalen Eigenschaften, wie sich zeigte, nicht neutral, sondern – wie es Daniel Stern festhält und von jüngeren Forschungen in der Neurowissenschaft von einem Forscherteam um Giacomo Rizzolatti 2013 bestätigt wird – von sogenannten Vitalitätsaffekten begleitet¹². Das heißt, eine Linie ist nicht einfach eine Linie, sondern – so wie es bereits der Künstler Wassily Kandinsky in seiner Bauhausschrift „Punkt, Linie zu Fläche“ 1926 beschreibt – je nach Erscheinungsweise ein schnell oder zeitlich unterbrochener Wahrnehmungsvorgang. Der Impuls, der über den Wahrnehmungsprozess über das Gesehene in uns angeregt wird, kann insofern ebenfalls für die Auslegung fruchtbar gemacht werden¹³. Bemerkenswert daran ist, dass damit zunächst der Ausdruck des formal Erlebten erfasst und sowohl für die soziale Interaktion als auch mit Dinglichem und damit sprachlich Fassbarem in Verbindung gebracht wird. Dominant wird letzteres erst, wie Daniel Stern betont, zwischen dem 15. bis 18. Lebensmonat. Die ursprüngliche „globale“ Wahrnehmungsweise trete dann, so Stern, in den Hintergrund, gehe jedoch nicht verloren¹⁴. Gerade im Feld der Künste, so stellte bereits Stern in Anlehnung an die Philosophin Susanne K. Langer heraus, werde dieses ausdrucksstarke Erfassen der Welt aktiviert¹⁵.

8 Vgl. hierzu Bauer 1988, 158–162.

9 Imdahl 1963; Boehm 1985; sowie zusammenfassend zur Entwicklung der formalen Ästhetik nach Heinrich Wölfflin: Sauer 2016.

10 Vgl. Sauer 2014, 110–156; Sauer 2018a, 107–190.

11 Stern 1992, 74–103, hier 82–93.

12 Vgl. hierzu zunächst Stern 1992, 83 und ergänzend Di Cesare u. a. 2013.

13 Kandinsky 1955, 21–56.

14 Stern 1992, 48–49, 231–258.

15 Stern 1992, 225–230; vgl. Langer 1967, 40; vgl. hierzu vertiefend Sauer 2016, 151–158.

Methodisch gilt es für die nachfolgende Analyse festzuhalten, dass die mit Blick auf das Handeln und Auslegen als wesentlich erachteten Richtungsimpulse analytisch gesehen immer nur a posteriori benannt werden können. Das heißt, sie können von uns nur *nach* dem Erleben bzw. dem unmittelbaren Erfahren derselben und schließlich nur mit der Sprache festgehalten werden, worauf bereits Immanuel Kant aufmerksam machte¹⁶. Unmittelbarkeit als solche lässt sich nicht greifen; sie vermag jedoch erneut über künstlerische Mittel übersetzt und weitergegeben werden.

Auf diesen Zusammenhang der Wahrnehmung im Allgemeinen und der Künste im Besonderen machte erstmals in dieser Deutlichkeit ein Forscher der formalen Ästhetik aufmerksam. Die Rede ist hier von Heinrich Wölfflin, der 1915 in seiner nachfolgend vielfach wieder aufgelegten Schrift „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ auf die Analogie von Anschauungsweisen und Gestaltungsweisen hinwies¹⁷. Dabei gehen im Rahmen dieser Tradition die Forscher jedoch von einer vom Menschen geprägten Sichtweise der Welt aus, sei es, dass diese im Sinne eines Kunstwollens und damit gemäß einer Mentalitätsgeschichte des Menschen entweder optisch oder haptisch¹⁸ bzw. malerisch oder linear¹⁹ angewandt, oder dass bestimmte Aspekte von ihr gemäß der je eigenen gesellschaftlich-historischen Situation²⁰ ausgewählt werden²¹. Dem gegenüber setzen, historisch betrachtet, sowohl der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg als auch der Kulturphilosoph Ernst Cassirer, für den von mir verfolgten Ansatz grundlegend, sehr viel ursprünglicher an. Denn sie gehen, wie es die lebensweltlichen Forschungen ebenfalls aufzeigen, grundsätzlich von einer schon immer lebendigen Wahrnehmungsweise von Welt aus, die gerade in den Künsten einen Widerhall findet. So spricht Aby M. Warburg entsprechend von „Pathosformeln“, die in Bildern anschaulich werden²², und Ernst Cassirer von der sogenannten „Ausdrucks-Wahrnehmung“, die angeboren sei²³ und entsprechend für die Umsetzung in „lebendige Formen“ in Bildern von ihm als zentral angesehen wird²⁴. Doch im Gegensatz zu Heinrich Wölfflin stellten die beiden zuletzt genannten Forscher keine Methode vor, mit deren Hilfe dieser Zusammenhang erschlossen werden könnte. Diese Aufgabe übernahm an beide anschließend ihr Kollege im Hamburger Kreis, Erwin Panofsky, der dann jedoch bekanntermaßen eine mögliche formale Analyse in seiner zu Beginn erwähnten ikonologischen Methode ausklammerte²⁵.

16 Kant 1991, § 12, 96–97, hier 97 sowie 297–298; vgl. hierzu auch Daniel Sterns Ausführungen zur Transmodalität und damit Übertragbarkeit in Stern 1992, 74–103, hier 80–81.

17 Vgl. hier Wiesing 2008, 9–24, hier 18; Wölfflin 1923, 55–167.

18 Riegl 1901.

19 Wölfflin 1915; Imdahl 1987.

20 Boehm 1985.

21 Vgl. zusammenfassend Sauer 2016, 145–150.

22 Warburg 2017; vgl. Böhme 1997.

23 Cassirer 1964b, 53–107; vgl. Sauer 2008.

24 Cassirer 2007, 233.

25 Panofsky 1984a, 185–188; Panofsky 1984b, 210. Konkret zur Abgrenzung der Methoden und deren Hintergründen vgl. ergänzend Sauer 2018b und zuletzt Sauer 2020b. Zu der Frage, inwiefern für Erwin Panofsky, wenn nicht die formale Analyse, so doch die kulturhistorisch relevanten Be-

Mit Blick auf meinen eigenen Forschungsansatz – der von mir an anderer Stelle als *Vitality Semiotics* bezeichnet wurde –, der methodisch an die formale Ästhetik anschließt, dabei jedoch die anthropologisch orientierten Ansätze von Aby M. Warburg und Ernst Cassirer mit berücksichtigt, gehe ich davon aus, dass wir über das Erleben der Formen und letztlich deren dinglichen Zuordnungen hinaus, worauf beide Forschungsrichtungen abheben, schon immer mögliche Handlungsoptionen mit erfassen. Insofern wurden von mir beide Ansätze unter Einbezug lebensweltlicher und damit handlungsorientierter Forschungen zu einem bildsemiotischen Ansatz vereint²⁶. Das Wahrnehmen lässt sich auf dieser von mir angenommenen Grundlage schon immer als ein Vorgang des Bewertens herausstellen. Insofern ist Wahrnehmen – entgegen dem allgemeinen (Vor-)Urteil – nicht sachlich-neutral, sondern aktiv (aus-)wertend. Die mit den Formen angeregten Richtungsimpulse (als Affordanz verstanden) werden so gesehen schon immer von uns ausgelegt und über die für die Erkenntnis relevanten Aspekte hinaus (formale Ästhetik) für Entscheidungen und Handlungen bedeutsam (Semiotik).

Die Exekias-Schale – Affordanz bzw. zu den auf eindeutige Handlungsangebote zielenden Aspekten der Gefäßtypologie und Bildmotive

Im Nachfolgenden gilt es, den von mir theoretisch und methodisch aus der Tradition der formalen Ästhetik, der philosophischen Ikonologie und den Lebenswissenschaften entwickelten Ansatz der *Vitality Semiotics* für die Analyse des Affordanz-Charakters am Beispiel der bekannten Trinkschale des Exekias in den Staatlichen Antikensammlungen in München fruchtbar zu machen²⁷. Hierfür gilt, dass jegliche erkennbare Affordanz, entsprechend dem Anliegen der Produzent/innen und insofern vor dem Hintergrund der zeittypischen Bedürfnisse, eine Beschränkung der möglichen Nutzungs- und Handlungsmöglichkeiten birgt und derart weniger zu einer mehrdeutigen, sondern vielmehr zu einer eindeutigen Wahrnehmungs- und damit Nutzungsweise tendiert. Spontan zeigt sich diese Tendenz bereits in der Begegnung mit der Trinkschale des Exekias darin, dass

griffe des Kunstvollens (Riegl) bzw. des Haptischen und Optischen als apriorische Bedingungen des Menschen eine Bedeutung haben und nachfolgend insbesondere in der dritten ikonologischen Analyse einen Wiederhall fanden, vgl. Lorenz – Elsner 2008.

²⁶ Vgl. Sauer 2014; Sauer 2018a; vgl. ferner Sauer 2020a.

²⁷ Schwarzfigurige Augenschale Typus A des Exekias. München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 8729 (2044) (Jahn 339); 540–530 v. Chr.; Gewicht: 1,21 kg, Höhe: 12,8 cm, Durchmesser: 30,5 cm; vgl. zu Provenienz, Zustand, Datierung, Technik, Motiv und Forschungsstand der Trinkschale des Exekias sowie zur typologischen Einordnung CVA München (13) Taf. 1. Vgl. zum aktualisierten Stand zur Kunst der Schale in den Antikensammlungen in München den Ausstellungskatalog Vierneisel – Kaeser 1992, insbesondere darin den Beitrag von Reinhard Senff (Senff 1992, 60–62) zu Produktion und Handel, denjenigen von Bert Kaeser (Kaeser 1992a, 60–73) zu Größe und Maß attischer Kleinmeisterschalen des 6. Jahrhunderts und ergänzend dessen Beitrag zur aktualisierten Datierung der Schale 540–530 v. Chr. sowie den Hinweis auf die Einführung der neuen Form der Einheitsschale durch Exekias, die „gewollt einfach und einheitlich, geschlossen und körperschwer“ und durch die Betonung der Horizontalen auftritt (74–81, hier 78 und ergänzend 81).

wir vor dem Hintergrund unserer Alltagserfahrungen und mit Blick auf die formalen Eigenschaften der Schale sofort auf praktische Gebrauchsmöglichkeiten schließen. So legt uns die breite, runde und in die Tiefe gewölbte Gefäßform mit Henkeln und Fuß – in Übereinstimmung mit historischen Forschungen – nahe, sie entsprechend als ein Trinkgefäß²⁸ aufzufassen (Abb. 1).

Vor dem Hintergrund dieser konkreten, vom Produzenten intendierten Nutzungsmöglichkeit bieten sich entsprechend die Henkel und der Fuß des Gefäßes als Greif- und stabile Abstellmöglichkeit an. Bei einem Eigengewicht von zirka 1,21 kg und einer Höhe von 12,8 cm und einem Durchmesser von 30,5 cm lässt es sich mit viel Geschick und Kraft auch mit einer Hand halten, jedoch nur mit kleinen Schlucken daraus trinken, wie Darstellungen auf zahlreichen Vasen nahelegen, denn schnell würde bei kräftigeren Zügen der Inhalt überlaufen²⁹. Sich beim Trinken an der Ausrichtung des Motivs im Inneren zu orientieren, das nachfolgend näher beschrieben werden soll, liegt nahe. In diesem Fall fließt der Inhalt mit dem Bug des darin abgebildeten Segelschiffs dann direkt in den Mund. Das heißt, bereits die eigentümliche Gestaltungsweise des Gefäßes legt eine spezifische – und damit zugleich einschränkende – aufmerksame, behutsame und zielgerichtete Handhabungsweise nahe, die sich auch in der Kennzeichnung als Schale ausdrückt und derart im Kontrast etwa zum skythischen Trinkhorn (*rhyton*) steht, aus dem der Wein, ohne mit Wasser verdünnt zu sein, ungehemmt in vollen Zügen getrunken werden konnte. So passt die Schale und deren Nutzung eher zu einem gesitteten Trinken im Rahmen eines Symposions³⁰.

Unterstützt wird die Ausrichtung der Schale beim Trinken durch das im Tondo wiedergegebene Bild, wenn dieses entsprechend mit Hilfe des zuvor eingeführten und konkretisierten Affordanz-Konzepts analysiert wird³¹. Demnach erkennen wir nicht nur die

28 Wie viele attische Vasen stammt auch die Exekias-Schale nicht aus Griechenland, sondern wurde in Vulci entdeckt, vgl. CVA München (13), 14. Der archäologische Kontext ist nicht bekannt und somit auch nicht, ob die Schale im Rahmen eines Symposions genutzt wurde, bevor sie als Grabbeigabe diente (von Letzterem ist aufgrund des sehr guten Erhaltungszustandes auszugehen). Vgl. ergänzend zu einem möglichen Ansatz zum Verständnis der Grabbeigabe als einer Als-ob-Situation, Anm. 37.

29 Vgl. hierzu die Beispiele bzw. Zeichnungen/Abbildungen in Lissarrague 1990, 21. 84. 89.

30 Vgl. grundlegend zur Unterscheidung von Symposion und Komos: Kaeser 1992c; Kaeser 1992d und Anm. 55. Vgl. ergänzend hierzu François Lissarrague, der auf das ungezügelte und daher nicht als Vorbild zu bewertende Trinkverhalten eines Skythen verweist, der im Gegensatz zum gesitteten Trinken im Symposion den Wein, ohne ihn mit Wasser zu verdünnen, aus Trinkhörnern (*rhyta*) in sich schüttet: vgl. Lissarrague 1990, 90–92.

31 Vergleichbar beurteilt wird dieser von mir eingeschlagene methodische Weg, auch Bildmotive in einen Zusammenhang mit der Gefäßtypologie (hier von Trinkgefäßen) und deren Affordanzen zu bringen, durch Forderungen von Lissarrague 1990 und nachfolgend Nikolaus Dietrich. Beides sollte, so betonte Dietrich mit seinem Beitrag auf der Tagung in Berlin und parallel mit seinem Beitrag für den vorliegenden Band (S. 105–139), in Hinblick auf den tatsächlichen Gebrauch bzw. den Zweck des Artefakts zusammengesehen werden. Diesen möglichen Zweck weniger mit der Demonstration von Reichtum und Macht in Verbindung zu bringen, wie es Dietrich vorschlägt und auch von Wolfgang Filser mit dem Hinweis auf die ostentative Vergeudung und die elitären Kulturtechniken bestätigt wird (Filser 2017, 42–46), sondern, wie hier von mir eingebracht, im Ausloten der Beziehungen der Menschen untereinander und zu den Göttern anzusiedeln, schließt sich nicht aus.



Abb. 1: Innentondo der Exekias-Schale mit Darstellung des Dionysos.
© München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 8729 (2044).
Foto: Renate Kühling.

Figur in einem Segelschiff, den Weinstock und die Delfine, sondern wir erleben zugleich die Richtungsimpulse, zu der die Wahrnehmung der Formen anregt³². Das heißt, obwohl das Schiff auf einem gleichförmig, flächig mit Korallenrot³³ gefüllten Grund wiedergegeben und von einem begrenzenden, kreisrunden Rahmen umgeben ist, scheint es doch in eine Richtung zu fahren. Dieser Bewegungsimpuls lässt sich schon an der Form des Schiffs ablesen, das in der einen Richtung tiefer liegt als in der anderen und dessen Bug wie eine Fischschnauze geformt ist und dessen Heck sich mit einem elegant gebogenen Schwanenhals aus dem Wasser zu heben scheint. Mit der von der Forschung angeregten Deutung der Figur am Bug als „einem Eberkopf ähnlich gestalteten Rammsporn“ verstärkt sich der Eindruck von der Stoßrichtung des Schiffs nochmals³⁴. Konkret wird dieser Bewegungsimpuls jedoch noch sehr viel unmittelbarer durch das weit geblähte Segel vermittelt. Es ist in Fahrtrichtung eingezogen und wird, so scheint es, mit einiger Kraft umgebogen. Dafür sorgen zwei Haltetaue (Brassen) oben und ein weiteres hinten, die straff in Fahrtrichtung gespannt sind. Der Wind, so deuten wir, bläst dort heftig in das Segel und treibt das Schiff voran. Erheblichen Anteil an dieser Wirkung hat zudem auch die Linienführung des weit aufgespannten Segeltuchs. Nach vorne fällt die Linie steil nach innen gebogen ab und erweckt den Eindruck, als werde das Tuch durch den Druck des Windes rhythmisch durch mehrere Halteseile eingezogen. Diesem Impuls antwortet am Heck eine in gleicher Weise gebogene, einfache straffe Linie. Unterstrichen wird diese Wirkung durch die Krümmung des horizontalen Rundholzes (Rah) nach oben sowie parallel dazu durch die Überdehnung des Tuchs unten. Hier erleben wir förmlich eine Kraft, die uns eine eindeutige Bewegungsrichtung anzeigt. Daneben ergibt sich für uns mit dem aufgeblähten Segel ein Tiefenraum, der so an keiner anderen Stelle fühlbar wird. Bestärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass dieser Raum in der Mitte der Schale eröffnet wird und somit im Einklang mit der Wölbung der Schale in die Tiefe steht. Bedeutend wird an dieser Stelle schließlich auch die Färbung des Segels in Weiß im Kontrast zum korallenroten Grund und den in schwarzem Glanzton belassenen Figuren. Einen Widerhall findet dieser farbige Akzent nur in den beiden kleinen, an Bug und Heck aufgemalten Delfinen, die vergleichbar in Weiß gehalten und ähnlich gebogen sind und damit in die gleiche Richtung weisen. Weitere, weniger impulsbehaftete, aber dennoch richtungsbedeutende Aspekte unterstreichen die allgemeine Bewegungsrichtung. So blickt und liegt die Figur im Schiff mit erhobenem Oberkörper in dieselbe Richtung. Ein Auge am Bug des Schiffs sowie die je zwei aufgemalten Delfine unterstreichen sie. Dazu tragen auch die gleichförmig das Boot umkreisenden Delfine bei. So „schwimmen“ fünf von ihnen in

32 Sich beim Trinken an der Ausrichtung des Motivs zu orientieren, liegt nahe. In diesem Fall fließt der Inhalt mit dem Bug des darin abgebildeten Segelschiffs dann direkt in den Mund. Das heißt, bereits die eigentümliche Gestaltungsweise des Gefäßes legt eine spezifische – und damit zugleich einschränkende – aufmerksame, behutsame und zielgerichtete Handhabungsweise nahe, die sich auch in der Formgebung der Schale niederschlägt und so im Kontrast etwa zum Rhyton steht, aus dem der Wein ungehemmt in vollen Zügen getrunken werden konnte, vgl. Lissarrague 1990, 90. 92.

33 Vgl. zum Korallenrot bzw. „intentional red“ und dessen technische Umsetzung: CVA München (13), 15. 16. 18.

34 Vgl. hierzu CVA München (13), 17.

Fahrtrichtung. Ihre parallel zum geblähten Segel gebogenen Körperformen, ihre Augen und die Körperflossen weisen darauf hin. Zu dieser Gruppe zählt auch noch der Delfin links, oberhalb des Schiffs. Dem entgegen sind es lediglich zwei Delfine, die unterhalb des Bugs der Fahrtrichtung entgegen „schwimmen“.

Eine bemerkenswerte Ruhe charakterisiert dagegen die Schiffsmitte und damit zugleich die Mitte der Schale, dort, wo die Figur im Verhältnis zum Schiff überlebensgroß mit aufgestelltem Bein und hoch erhobenem Oberkörper entspannt halb sitzt und halb liegt³⁵. Dazu tragen neben den gleichmäßig und ohne Richtung aufgetragenen Punkten des Gewandes ebenso die frontal zum Betrachter gewendeten Linienzüge zur Charakterisierung von Muskeln und Arm des Oberkörpers des Gelagerten bei. Teil an dieser Wirkung hat auch die Form von Nase, Bart und Efeu Kranz sowie diejenige des Trinkhorns, die parallel zum aufgerichteten Heck und damit – entgegen der Fahrtrichtung – an dieser Stelle Ruhe vermitteln. Diese Ruhe steht zudem im Einklang mit den von der Schiffsmitte parallel zum Segelmast aufsteigenden Ranken des Weinstocks. Unberührt vom Fahrtwind und der anscheinend schnellen Fahrt des Schiffs streben diese in mehreren Windungen nach oben und lenken derart unseren Blick in eine andere, von der Fahrt unberührte Zone. Mit der Biegung nach rechts und links verbinden sie zudem optisch das Schiff mit dem gleichförmig ruhigen schwarzen Rand der Schale. Einige wenige Blätter und übergroße Traubenbündel hängen an den Zweigen. Gerade darin wird jedoch erneut eine Ausrichtung erkennbar, da die beiden Ranken links dicker ausfallen und entsprechend weiter bis vor das Segel reichen und darüber hinaus auf dieser Seite vier statt nur drei Traubenbündel hängen. Dabei ziehen uns – vermittelt über unsere kinästhetische Sensibilität (Propriozeption) – die proportional sehr großen Früchte mit dem für uns fühlbar werdenden Gewicht sogar gleichsam nach unten. Die Biegung der Ranken, bedrängt durch den Rand, wird dadurch noch betont. Gemeinsam mit den Delfinen rahmen sie auf diese Weise die Szene in der Mitte des Schaleninneren und verleihen ihr über ihre Dynamik hinaus durch die Ruhe, an der sie teilhaben, noch mehr Präsenz.

Zielstrebigkeit, Stärke und Ruhe sind es, die sich – als Impulse zu verstehen – mit den formalen Aspekten verbinden lassen. Im Zusammenspiel mit dem nur in kleinen Schlucken zu genießenden Wein in der Schale, der etwa im Rahmen von Symposien halb liegend auf einer Kline gereicht wird, und der überlebensgroßen Darstellung des Dionysos in vergleichbarer Position, der hier zudem als fahrender und siegreicher Gott auf hoher See vorgestellt wird³⁶, prophezeit das dem Trinker nur Gutes und fordert ihn zugleich zu einer vergleichbaren Haltung zum Leben auf.

35 Das halb liegende Fahren auf dem Schiff spielt nicht nur auf das Liegen der Teilnehmer auf Klinien während eines Symposions an, sondern zugleich mit Blick auf die Deutung der Figur als Dionysos auch auf den Dionysos-Kult, der sich dadurch auszeichnet, dass das Bild des Gottes während Prozessionen in dieser Position auf einem Schiff in einem Karren mitgeführt wurde. Vgl. CVA München (13), 18.

36 Die inhaltlichen wiedererkennbaren Aspekte lassen zwar eine eindeutige Zuordnung zu Dionysos und zum Gelage zu, mit ihnen wird jedoch gerade nicht, wie hier durch die formale Analyse im Sinn einer *Vitality Semiotics* deutlich werden sollte, auf die bekanntere Seite des Dionysos bzw. des Dionysischen angespielt, die auf Zügellosigkeit, Rausch, Erotik und Ekstase verweist. Vgl. zu letzteren

Dieses Angebot, als Affordanz verstanden, trifft sich mit Forschungen zum Konzept von *frames*, wie sie erstmals Gregory Bateson 1955 in „A Theory of Play and Fantasy“ vorstellte. Darin geht er davon aus, dass mit *frames* Als-ob-Situationen („as-if clauses“) durchgespielt werden, so dass durch die jeweiligen Situationen Angebote zur Kommunikation bzw. zur Auseinandersetzung über das in ihnen Ablaufende eingeleitet werden³⁷. Dass es sich dabei nicht nur um reale Handlungen handeln muss, sondern auch um solche, die parallel in Bildern dargestellt werden, zeigte in den archäologischen Forschungen zur Darstellung von Gelagen auf griechischen Vasen bereits François Lissarrague 1987 auf, ohne mit seinen Ausführungen Bezüge zur *Frame*-Theorie Gregory Batesons herzustellen. Deutlich wird darin, wie ambivalent das griechische Verständnis zu Dionysos war, denn es kennt neben dem Überschwang auch das Beherrschte, Ausbalancierte: „Dionysos shares in this doubleness: in his link to plant life and the spreading vine, he is marked by exuberance; but he is nonetheless the master over wine and its effects.“ Hierin wird eine Haltung erkennbar, die der Teilnehmer im Symposion als eine Art Schauspieler („as if“) nachahmen sollte, um sich mit beidem aktiv auseinanderzusetzen und daran zu wachsen: „In the controlled context of the komos and the symposion, one can play the Other, for a while“³⁸. Dass diese Angebote zu Handlungen, wie sie über die Regeln (*agenda*)

den Ausstellungskatalog „Dionysos. Verwandlung und Ekstase“ (Schlesier – Schwarzmaier 2008), vgl. darin zur Exekias-Schale nur den kurzen Hinweis auf Dionysos' Begegnung mit den tyrrenischen Piraten Günther 2008, 145 inkl. Abb. So dominiert bereits innerhalb der Forschung, in Übereinstimmung mit der durch die Analyse der Gefäßform und der Komposition betonten Wirkung, eine andere Auslegung der Schale (vgl. hierzu zusammenfassend in CVA München [13], 18). Diesen Forschungen zufolge lasse sich die dargestellte Szene in der Exekias-Schale als ein Hinweis auf „die alljährliche Epiphanie des Dionysos“ verstehen, in der er „als Erwecker des Frühlings mit all seinen Gaben im Schiff über das ‚weinfarbene Meer‘ zu den Menschen reist“. Und entgegen der Annahme, mit der Darstellung sei die Entführung des Dionysos durch Piraten dargestellt, die zur Strafe in Delfine verwandelt werden, spreche die Darstellung eher von dem „göttlichen Wunder“ des im Schiff aufwachsenden Weinstocks (Homer). Es sei vielmehr der „Herr und Stifter der Vegetation“, der hier präsentiert werde, und die Piraten würden nur angedeutet, die hier als „Schwarm der freundlichen Meeresbewohner“, wie sonst das dionysische Gefolge, um ihn tanzen. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch das Trinkhorn nicht nur als Attribut des Dionysos deuten, sondern auch – wie von mir von den formalen Aspekten angeregt formuliert – als ein Gefäß, in dem der Gott die gegorenen Früchte der Rebe, den Wein, den Menschen zum Genuss bringt.

37 Bateson 1972, § 19–25. 325–327. Vor dem Hintergrund dieses Ansatzes eröffnet sich zudem ein weiterer Zusammenhang, der die Frage nach der Nutzung dieser und anderer Vasen im Symposion oder als Grabbeigabe betrifft und entsprechend für weiterführende Forschungen interessant sein könnte. Denn auch in diesem Fall eröffnet sich ein „Spiel“ bzw. eine Als-ob-Situation, und damit ein Austausch bzw. eine Kommunikation zwischen zwei Ebenen. Er betrifft die Fantasie/die Vorstellung, die sich mit der Nutzung der Schale als Grabbeigabe auf tut und ihrer Nutzung im „realen Leben“ bzw. einer Regelsituation. Denn mit Gregory Bateson erlauben alle Formen der Auseinandersetzung in Als-ob-Situationen Veränderung bzw. Evolution.

38 So heißt es konkret bei Lissarrague 1990, Chapter 1, The Greek Experience of Wine, 3–18, hier 9: „Everything takes place as if the symposion were the site of a simulated experience and wine were the agent of this simulation. The experiment remains free of danger because it is controlled by the symposiarch, the master of ceremonies, who is compared to a general without whom it is dangerous to go to war.“ Vgl. zu den angeführten Zitaten im Text ergänzend Lissarrague 1990, 5 und 13.

des Symposions und über das Gefäß und die bildliche Gestaltung desselben gespiegelt bzw. als lebendiges Affordanz-Potential im Teilnehmenden angeregt werden, nicht nur für diesen selbst, sondern auch für dessen Ansehen in der Gemeinschaft und damit im Sozialen, Religiösen und Wirtschaftlichen wichtig sind, scheint dann selbstverständlich. Bereits François Lissarrague machte in diesem Kontext deutlich, welchen aktiven Part in dieser Situation bzw. im Symposion neben dem Wein der Gesang, die Poesie, der Tanz, die Spiele, die Gespräche und die Bilder haben³⁹. Auf die jeweiligen über sie vermittelten Angebote/Affordanzen angemessen zu reagieren, sie anzunehmen oder abzulehnen und entsprechend zu beantworten, liegt dann im Ermessen des Einzelnen unter Berücksichtigung des Rangs und der Stellung, den er in der Gemeinschaft und zu seinem jeweiligen Gesprächspartner innehat.

Die Exekias-Schale als Ausdruck von Veränderungsprozessen bzw. der Rahmenbedingungen in der Gesellschaft

Vor diesem zuletzt aufgezeigten Hintergrund gewinnen die über die formale Anlage aufzeigbaren Affordanz-Aspekte einen tieferen Sinn. Sie geben über die Impulse, die für den Rezipienten wirksam werden, eine Deutungsrichtung vor und bestimmen aus dieser Perspektive den Rahmen der Rezeptionsbedingung zumindest des aus der Schale Trinkenden. Diese von Zielstrebigkeit und Kraft bestimmte und zugleich von heiterer Gelassenheit geprägte Ausgangsposition – wenn sie denn angenommen wird – ändert sich jedoch in dem Moment, wenn neben dem Trinker das Gegenüber im Rahmen des Symposions mit einbezogen wird. Diese Person hat zunächst keinen Einblick in die Schale, sondern erst dann, wenn er im Rahmen des Zeremoniells die Schale von ihrem Nachbarn gereicht bekommt⁴⁰. Stattdessen blickt das jeweilige Gegenüber in dem Moment, wenn die Schale in Höhe des Mundes gehalten und aus ihr getrunken wird, starr ein riesiges Augenpaar an, das auf beiden Außenseiten der Schale aufgemalt ist (Abb. 2 und 3). Je nach Stand und Position des jeweiligen Gegenübers zum Trinkenden vermag die Reaktion darauf, wie die Analyse deutlich machen soll, je anders ausfallen: zurückschreckend oder entgegenkommend. Im Gegensatz zur zugespitzten Handhabung und Haltung, wie sie vom Produzenten mit Blick auf den Trinkenden angelegt wurde, öffnet sich mit Blick auf das Gegenüber, wie deutlich werden soll, eine potentielle Mehrdeutigkeit.

39 Vgl. Lissarrague 1990, 6–11, ferner Kapitel 2, „The Space of the *Krater*“, 19–46 und Kapitel 3, „Reflections“, 87–94.

40 Es ist Lissarrague 1990, 59–60, ferner 95, der in seinen Beschreibungen des rituellen Ablaufs von Symposien auf das Weiterreichen der Schale hinweist: „You drink too“, heißt es entsprechend in Inschriften auf Vasen: „It is an invitation that goes along with the passing of the cup, the wine is passed around, as it should be, and conversation follows.“ Vgl. ferner Heinemann 2016, 51–52, hier 51, der zur Funktion des Herumreichens der Schalen vermerkt: „Alle Schalen werden aus dem einen Krater gefüllt und kreisen reihum unter den Trinkenden. So finden sich alle Teilnehmer stets auf dem gleichen Niveau der Intoxikation, ohne dass einzelne den übrigen davonsaufen könnten.“



Abb. 2: Profilansicht der Exekias-Schale mit Augen-Motiv und Kriegern, Seite A.
 © München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 8729 (2044).
 Foto: Renate Kühling.

Grundlage dafür ist, dass das für den Gegenüberliegenden im Rahmen des Symposions ansichtige Augenpaar das ganze Sichtfeld der Außenschale einnimmt, und das auf beiden Seiten. Die zu je drei hintereinander gestaffelten Krieger, die jeweils direkt bei den Henkeln der Schale angeordnet sind und den Augen den Rücken zuwenden, bilden hier den konkreten Rahmen der überproportional großen, kreisrunden Augenpaare. Eindeutig wird der Wiedererkennungseffekt der Augen durch die Karunkel, die geschwungenen Augenbrauen und die je in der Mitte klein angedeutete Nase. Die übergroßen runden, von mehreren schmalen, vielfarbigen Kreisen umgebenen schwarzen Pupillen der Augen ziehen die Aufmerksamkeit des Gegenübers im Symposion unmittelbar auf sich, sobald die Schale beim Trinken zum Mund geneigt wird (der Winkel entspricht in etwa dem in Abb. 2 und 3 gezeigten). Allein durch die überlebensgroße Darstellung fixieren die Augen den Blick des Gegenübers und halten ihn ebenso starr gefangen, wie sie selbst erscheinen⁴¹.

Neben Theoretikern haben sich auch Künstler mit diesen Effekten beschäftigt. So betont, für diesen Fall interessant, der Maler Wassily Kandinsky in seiner Bauhausschrift über das Wirkungsverhältnis von „Punkt, Linie und Fläche“ von 1926, dass der Punkt im Gegensatz zur Linie für den Rezipienten still stehe und entsprechend keinen Bewegungsimpuls habe⁴². Genau so lässt sich die Wirkung des überproportional großen Augenpaars

⁴¹ Vgl. den Beitrag von Jacobus Bracker in diesem Band (S. 169–171).

⁴² Kandinsky 1955, 21–30.



Abb. 3: Profilansicht der Exekias-Schale mit Augen-Motiv und Kriegerern, Seite B.
 © München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Inv. 8729 (2044).
 Foto: Renate Kühling.

beschreiben, dessen punktartiger Stillstand den Blick des Gegenübers entsprechend nicht abschweifen lässt, sondern ihn bannet. Weiterführend stellt sich dann die Frage: Wie ist die Bannung des Gegenübers im Rahmen des Trinkzeremoniells zu verstehen? Deutlich ist, die Augen fixieren ihn, und er kann ihnen nicht ausweichen. Insofern kann die Begegnung sowohl als eine verstanden werden, die in Bann zieht, im Sinn von: das Gegenüber wird angezogen, als auch als eine, in der er statt „ge-bannt“ nun „ver-bannt“ und entsprechend abgewiesen wird. Die Bannkraft, die in beidem liegt, vermag entsprechend das Gegenüber zu erschrecken oder ihn für den Trinkenden einzunehmen.

Hier ausschließlich von einem apotropäischen Blick auszugehen, der von dem Trinkenden Böses abwehren und/oder den je anderen, das Gegenüber, auf Distanz halten soll, wie es von Teilen der Forschungen zu attischen Augenschalen vorgeschlagen wird⁴³, ist eine Möglichkeit, aber, wie deutlich werden soll, nicht die einzige. Befördert wurde die Idee „vom bösen Blick“ durch den Vergleich mit zeitlich vorausgehenden Schalenmotiven aus dem ostgriechischen Raum, in der Mischformen aus Augen und dem Motiv der Gorgo im Schaleninneren vorkommen und die, wie Norbert Kunisch vermerkt, von einigen als Vorläufer der attischen Schalen angesehen werden⁴⁴. Ob dabei die Gorgo als apotropäisches Zeichen zu werten ist, mit dem der Bann erfolgt, oder ob damit darüber hinaus die Scha-

43 Vgl. zum Forschungsstand attischer Augenschalen, deren Entstehungszeitraum Norbert Kunisch zwischen 530–510/500 v. Chr. ansiedelt, Kunisch 1990, 21–23, 26.

44 Vgl. hierzu Kunisch 1990, 21.

le selbst anthropomorph umgedeutet wird und als eine Dämonin zu verstehen ist, spielt genau besehen für die Abwehrfunktion, die die Abbildung bzw. die Dämonin erfüllen soll, keine Rolle⁴⁵. Darüber hinaus legen jüngere Forschungen nahe, die Fratze der Medusa und die weit aufgerissenen Augen auf dem äußeren Rand der Schale auch als Zerrbild des eigenen betrunkenen Zustands zu deuten, sodass mit ihr eine Abwehr bzw. ein Aufruf zur Mäßigung nahegelegt werde⁴⁶. Vor dem Hintergrund der ostgriechischen Schalen lässt sich die attisch-schwarzfigurige Exekias-Schale, die 540–530 v. Chr. datiert wird, durch die Vereinfachung bzw. Reduzierung des Medusenhaupts allein auf das Augenpaar in diese Reihe einordnen. Das gilt auch dann, wenn diese als die Augen eines Panthers verstanden werden, der als Attribut des Dionysos gilt⁴⁷, denn auch dann kann ihr Anblick als potentiell gefährlich eingestuft und insofern zur Abwehr von Bösem verstanden werden.

Der Auslegung als Abwehrblick lässt sich jedoch entgegenhalten, dass die Augenpaare auf der Exekias-Schale nicht, wie in den älteren Schalen das Medusenhaupt, den Trinkenden selbst in den Blick nehmen, sondern das Gegenüber. Der Trinkende selbst ist davon also *nicht* betroffen. Indirekt unterstützt Norbert Kunisch, wenn auch nicht von ihm beabsichtigt, mit seiner Interpretation der Augenschalen diese Neuausrichtung. Denn wenn der Trinkende die Schale hebt und mit Norbert Kunisch sich auf diese Weise, als würde ein Schauspieler eine Maske aufsetzen, in den Blickenden verwandelt, richtet sich dessen Blick in dem Moment auf das Gegenüber, den er mit dem Blick fixiert⁴⁸. Der von dem Blick Getroffene kann sich dann erschrocken zurückziehen, er kann sich jedoch auch von dem Blick angezogen fühlen. Die Reaktion darauf ist keineswegs eindeutig, denn sie hängt dann im Wesentlichen von dem Verhältnis des Trinkenden zum Gegenüber ab. Bestehen etwa Probleme zwischen beiden, zieht sich das Gegenüber zurück; sind sie einander freundlich gesonnen, wendet er sich ihm zu.

Vor diesem Hintergrund kommt eine weitere Deutungsrichtung ins Spiel, auf die Norbert Kunisch in der Nachfolge von Gloria Ferrari⁴⁹ eigentlich abhebt. Demnach verwandelt sich der Trinkende mit dem Heben der Schale zum Mitglied „des dionysischen Schwarms“ und wird so zum Satyr, zur Hetäre oder Mänade. Vermittelt über das „Bild der Maske“, so Norbert Kunisch, entstehe eine Als-ob-Situation. Diese äußere sich in einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Gott und seinen Gefolgsleuten. Der großäugige, unverwandte Blick des einen sei als Antwort auf denselben Blick des anderen zu verstehen. In beiden sei durchaus das Apotropäische am Werk, „nicht als simple Magie, sondern als personale göttliche – hier ursprünglich, dort geliehen“⁵⁰. Im Kontrast zu der hier vorgestellten Annahme ermöglicht diese Deutung jedoch keinen aktiven Austausch zwischen den Beteiligten, da

45 Vgl. zum Verständnis der Augenschale als Maske bzw. zu deren anthropomorphen Umdeutung Buschor 1940, 127: „die Schale wird (...) wie ein einheitliches Lebewesen behandelt, eine Fratze, grosse Augen werden aufgemalt.“ Vgl. zusammenfassend mit Blick auf die attischen Augenschalen Kunisch 1990, 21–23.

46 Vgl. Grosser 2015, 143–145.

47 Vgl. hierzu Steinhart 1995, 55–61.

48 Kunisch 1990, 23.

49 Ferrari 2003, 37–54.

50 Kunisch 1990, 26–27, hier 26.

auch das jeweilige Gegenüber bzw. alle Anwesenden als Teil des Schwarms zu verstehen sind. Das Apotropäische richtet sich dann gegen jemanden oder etwas, das außerhalb liegt, und damit etwas, das die Gemeinschaft als ganze bedroht. Von einer Deutung im Sinne einer unmittelbaren Abwehr des jeweils anderen im Kreis der Symposiasten oder, wie von mir alternativ vorgeschlagen, einem womöglich wohlwollenden Einbezug des je anderen, kann dann nicht die Rede sein. Beides beruht auf einer aktiven Reaktion und damit auf einer auf der Kommunikation untereinander angelegten Situation.

Bemerkenswerter Weise stimmt Norbert Kunischs Ansatz, die Schale fungiere als eine Art Maske, mittels der die Trinkenden dem Gott als Gefolgsmann nahe treten und insofern von dessen Kraft und Stärke profitieren und für ihr eigenes Schicksal nutzen können, grundsätzlich mit Forschungen zum mythischen Denken überein, wie sie Anfang des letzten Jahrhunderts formuliert wurden. So machte darauf bereits der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg in seinem Aufsatz zum „Schlangenritual“ der Indianer 1923 aufmerksam. Daneben setzte sich mit diesem Phänomen auch der mit Warburg eng vertraute Philosoph und Kulturwissenschaftler Ernst Cassirer in seiner umfangreichen Untersuchung „Zum mythischen Denken“ auseinander, die als zweiter Band zur „Philosophie der Symbolischen Formen“ 1924/1925 erschien. Von beiden Forschern wird die Verwandlung mit Hilfe von Attributen und in Ritualen als Anverwandlung beschrieben, um auf diese Weise den Segen des Gottes für etwas zu erbitten. So standen im Rahmen dieser von den Forschern beschriebenen Anverwandlungen an den Gott in der Regel konkrete Ziele der Gemeinschaft im Fokus, für deren Erfüllung gemeinschaftlich eingetreten wurde. Diese Haltung zur Welt steht, wie es Ernst Cassirer betont, im Einklang mit einem Selbstgefühl, das wir in den ersten Stadien des mythischen Denkens „überall noch unmittelbar verschmolzen mit einem bestimmten mythisch-religiösen *Gemeinschaftsgefühl* [finden]. Das Ich fühlt und weiß sich nur, sofern es sich mit anderen zur Einheit einer Sippe, eines Stammes, eines sozialen Verbandes zu/sammengeschlossen sieht“⁵¹. Die Pueblo-Indianer in New Mexiko etwa bemühten sich auf diese Weise, wie Aby M. Warburg beschreibt, Wasser heraufzubeschwören, um die Ernte in den trockenen Wüstenzonen zu retten (Abb. 4)⁵².

Hieran anschließend stellt sich insofern die Frage, ob sich im Rahmen von Symposien von gemeinsamen Zielen ausgehen lässt, die vermittelt magisch-animistisch gesteigerter Gruppen-Rituale verfolgt wurden? Gibt es darin überhaupt, wie von mir angenommen, Platz für eine individuelle Reaktion? Die ursprünglich feierliche Atmosphäre, das Schmücken mit Kränzen, die gemeinsamen Opfergaben für die Götter und das feierliche Singen von Liedern sowie das gemeinsame Essen und Trinken, Hören und Zuschauen von Tänzerinnen, wie es Kunisch herausstellt, scheinen vordergründig für letzteres zu sprechen⁵³. Diese Rituale konzentrierten sich vor allem auf „aristokratische Kreise“ oder,

51 Cassirer 1964a, 209–277, hier 209, kursive Markierung im Original gesperrt.

52 Warburg 2017, 51–56.

53 Kunisch 1990, 20.



Abb. 4: Hopi Schlangentanz der Pueblo Indianer in Oraibi, Arizona. Um 1896.
Foto: George Wharton James, 1858–1923. CC-BY 4.0, CHS 4647.

wie jüngere Forschungen herausstellen, auf Einkommenseliten⁵⁴, die sich über dieses Zeremoniell von niederen abgrenzten. Insbesondere in diesen Kreisen wurden zudem die breiten, aufwendig gestalteten Schalen genutzt, die ein langsames bewusstes Trinken fordern, statt den Wein aus Bechern (Skyphoi) in sich hinein zu stürzen⁵⁵. Sowohl die bereits von Norbert Kunisch selbst als auch parallel von Bert Kaeser und sehr viel später von

⁵⁴ Diesen Forschungen zufolge lässt sich „die Idee von der griechischen „Adelskultur“, die später mehr oder weniger in die „bürgerliche Poliswelt“ übergeht, nicht halten. Stattdessen gelte es von einer Elite zu sprechen, deren Grundlage nicht auf Besitz, sondern auf Eigentum ruhe und damit auf der Basis von Zins und Geld agiere. Diese Eliten seien nicht durch Status gesichert, sondern im beständigen Wandel, je nach dem Eigentum und den Eigentumsoperationen. Bemerkenswerterweise ist es die Eigentumselite, aus der als Resultat die freien Polisbürger hervorgehen. Vgl. hierzu Filser 2017, 7–54. 13, zusammenfassend 80, und weiterführend zur Ökonomie Heinsohn – Steiger 2002, 18. Ein Dank für den Hinweis auf eine neue Sichtweise der Entwicklung der griechischen Kultur vor dem Hintergrund der antiken Wirtschaftsgeschichte geht an Sven Günther vom Institute for the History of Ancient Civilizations in Changchun, China.

⁵⁵ Vgl. zur „alternativen, komplementären Form zum Weintrinken beim aristokratischen Mahl der Frühzeit und zum immer noch maßvollen Symposion: der Komos, der Tanz der Zecher“ Kaeser

Alexander Heinemann sehr konkret beschriebenen Abläufe im Rahmen der Symposien sprechen in Ergänzung zu dem, wie sich uns die Schale formal vermittelt, gegen die Annahme, es fände eine magisch-rituelle Anverwandlung statt. Denn diese erfolgt in der Regel, wie die kulturphilosophischen Forschungen darlegen, in Ekstase, über die die Einheit mit der Gemeinschaft und dem Gott gesucht wird, um darüber mit vereinten Kräften die Ziele zu vermitteln und um Abhilfe zu bitten. Die gemäßigte, auf Betrachtung, Genuss und Konversation ausgerichtete Situation, wie sie im Einklang mit dem Symposion die Handhabung der Schale und das auf Mäßigung und Ruhe ausgelegte Bild im Inneren der Schale betonen, sprechen dagegen. In ihrer Grundrichtung legt sie damit eine Haltung nahe, wie sie ergänzend François Lissarrague betont, die sich deutlich von ungezügelter Formen, wie sie ebenfalls im Symposion, aber vor allem im Komos und damit während Prozessionen, die vor und nach dem Symposion auftreten können, abgrenzt⁵⁶.

Die von mir herausgearbeiteten spezifischen Aspekte der Affordanz befördern insofern ein Verständnis bzw. ein Tun, das entgegen einer kollektiven Vereinigung einen individuelleren Zugang und Umgang miteinander befördert. Sie zielt stärker auf die Kommunikation zwischen den Symposiasten ab. Die Schale vermittelt insofern eine anders organisierte Situation als die Vorformen, in denen neben dem Motiv der Augen auch das Motiv der Gorgo aufgegriffen wird. Der Blick der Augen bekommt eine andere, neue Bedeutung gerade im Kontrast zum Schaleninneren. Über letzteres wird nach wie vor die Verschmelzung des Trinkenden mit dem Gott angeboten; die Erfahrung hebt sich jedoch durch die Beschränkung auf den einen Trinkenden von der gemeinsamen Kommunion mit allen anderen Teilnehmenden ab. Sie zielt eher auf Ruhe und Mäßigung und eröffnet damit Möglichkeiten zur Kommunikation, wie es Alexander Heinemann aufzeigt und François Lissarrague mit Blick auf Platons Verständnis des Gelages und Bert Kaeser vor dem Hintergrund des politischen Wandels betont⁵⁷. Wobei jedoch gerade der letzte Aspekt an Bedeutung verliert, wenn, wie von Wolfgang Filser vorgestellt, „nur“ von einem Wandel in der Zusammensetzung der Eliten auszugehen ist⁵⁸. Das ändert jedoch nichts am Ergebnis, denn nach wie vor gilt auch dann, je nach der Verbundenheit zwischen den Teilnehmenden, sich der starre Blick der Augen als Drohung oder Einladung auffassen lässt. Die Auslegung hängt dann von der jeweiligen Stellung des Gegenübers zum Trinkenden ab. An der Reaktion des Gegenübers lässt sich ablesen, inwiefern der starre Blick als Abgrenzung oder Annäherung zueinander zu verstehen ist.

Eine Konzeption, welche die als Affordanz verstandene Form der Schale und die Bilder innen und außen ins Zentrum stellt, lässt die Augenschale entsprechend als Vorgabe für ihre Rezeption verstehen. Die Impulse, die von ihr ausgehen, regen zu der einen oder anderen Verhaltensweise an. Derart wird der Trinkende über die formal-affektiv wirksa-

1992c, 215; vgl. ergänzend zum sozialen, rituellen und kommunikativen Rahmen Heinemann 2016, 15–61. Vgl. zur Hinterfragung des Begriffs des Aristokratischen Filser 2017, 12.

56 Zum Ideal der klugen Balance im Genuss von Wein im Rahmen des Symposions vgl. Lissarrague 1990, 3–18, und zur Bedeutung und den Erscheinungsformen des Komos, 29–46.

57 Vgl. Anm. 55 und 56.

58 Vgl. Anm. 54.

men Aspekte des Gefäßes eher zur sicheren Handhabung seines Tuns (im Halten des Gefäßes) und zur Mäßigung seines Konsums (des Weins) und über die bildlichen Motive zu Zielstrebigkeit, Stärke und Ruhe eingeladen, und das letztlich in Abgrenzung oder unter Einbezug des jeweiligen Gegenübers. Hierin äußert sich eine Form der Auseinandersetzung mit sich selbst und im sozialen Miteinander, zumal der Wein nach François Lissarrague im Idealfall „a sense of happiness, power, and freedom.“⁵⁹ vermittele. Die Möglichkeit, dieses Empfinden bei den Teilnehmern des Symposions auszulösen, liegt in den Affordanzen, wie sie von mir an der Exekias-Schale typologisch und bildmotivisch aufgezeigt wurden⁶⁰. Hier wird das Ideal der Sophrosyne greifbar, welches Burkard Fehr zufolge „einem Vermeiden eines ‚Zuviel‘ und/oder ‚Zuwenig‘“⁶¹ entspricht. Die Ursprünge dieses an der Sophrosyne orientierten neuen Selbstverständnisses bildeten sich, wie es Jan Bremmer 1991 mit seiner für die vorliegende Studie wichtigen Ansatz über das „Gehen, Stehen und Sitzen in der antiken griechischen Kultur“ herausarbeitete, in der Archaik seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. aus. Die Entwicklung dieses Verständnisses hänge eng, so formuliert es Bremmer, mit der zunehmenden Urbanisierung und Demokratisierung der Gesellschaft und parallel mit der Zurückdrängung der Aristokratie zusammen. Vor dem Hintergrund wirtschaftsgeschichtlicher Forschungen müsste hier entsprechend wohl eher von Veränderungsprozessen innerhalb der Einkommenseliten ausgegangen werden. Wie vor dem Hintergrund der von Bremmer formulierten Annahme können auch sie zur Etablierung neuer Bewegungsmuster führen. Sie äußern sich, wie dieser darlegt, u. a. in der Verfeinerung der Umgangsformen, der Kontrolle der Emotionen, einem gemächlichen Gehen und im Liegen statt Sitzen beim Symposion. Entsprechend gelte es alles im Sinne Platons „in orderly and quiet fashion“ auszuführen⁶².

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Schale mit einem Wandel des Selbstverständnisses der athenischen Elite und einer zunehmenden Bedeutung des Ideals der Mäßigung (Sophrosyne) in Zusammenhang bringen. Die Schale lässt sich so als ein Mittel zur Stärkung des Selbstbewusstseins des je Trinkernden und damit des Individuums und zugleich als Mittel der Kommunikation mit anderen – hier noch vermittelt über das Göttliche – verstehen. Entsprechend dem aus der formalen Ästhetik entlehnten und unter Einbezug der philosophischen Ikonologie und den Lebenswissenschaften weiterentwickelten methodischen Ansatz der *Vitality Semiotics* eröffnet sich über die Erscheinungs- und Wirkungsweise des Trinkgeschirrs, das in die sozial-politische und rituelle Struktur des

59 Lissarrague 1990, 8–13, hier 10. Vgl. vertiefend zur Qualität und zum Ursprung der Ordnung bei Platon, Grassi 1970, hier insb. 162–165.

60 Da nicht geklärt werden kann, wie bereits in Anm. 28 vermerkt, ob die Exekias-Schale beim Symposion zum Einsatz kam oder ausschließlich als Grabbeigabe genutzt wurde, gilt es zu dieser Frage als Ausblick nochmals auf die *frame*-Theorie von Gregory Bateson in Anm. 37 zu verweisen. Dessen Ausarbeitung der Funktion von Als-ob-Situationen geben einen Hinweis darauf, wie eine Grabbeigabe auch verstanden werden könnte.

61 Vgl. Fehr 1979, 16–24, hier 16. Ein Dank für den Hinweis auf die Sophrosyne und die entsprechende Literatur dazu geht an Elisabeth Günther.

62 Bremmer 1991, 15–35, hier 19; vgl. bestätigend hierzu Kaeser 1992c. Vgl. zum Wandel des Selbstverständnisses der Eliten nach Solon: Filser 2017, 55–80.

Symposions eingebunden ist, dessen medial wirksame und damit für das Selbst und den anderen kommunikativ bedeutsame Funktion⁶³.

Fazit

Affordanz und Rahmen (*frames*) sind daher, wie beispielhaft gezeigt werden sollte, schon immer Teil sowohl von Bildgestaltungs- als auch Bildverstehensprozessen (Affordanz) und damit von gesellschaftlichen Veränderungsprozessen (Rahmen/*frames*). Ihren impliziten Bedingungen sowohl produktionstechnisch (Affordanzen zu formen) als auch gesellschaftlich-kulturell (die Rahmenbedingungen zu erfüllen) gerecht zu werden, ist Aufgabe der Produzent/innen. Die über die Produkte gemachten Angebote und damit deren Affordanz-Charakter zu verstehen und auf sie zu reagieren bzw. zu antworten und damit eventuell zugleich neue Impulse für neue Produkte und damit neue Rahmenbedingungen zu geben, ist der Part der Rezipient/innen. Mit der Setzung von Positionen bzw. den Affordanz-Angeboten und der Öffnung für unterschiedliche Reaktionen erweisen sich nicht nur die materiell greifbaren Artefakte, wie gezeigt wurde, sondern auch die Bilder als Teil von Veränderungsprozessen in einer Gesellschaft und damit deren Rahmenbedingungen. Vor diesem Hintergrund lassen sich die künstlerischen Artefakte ebenso wie die Sprache als einflussreiche Akteure in unserer Lebenswelt beschreiben.

Literaturverzeichnis

- Bateson 1972** G. Bateson, A Theory of Play and Fantasy, in: Chandler Publishing Company (Hrsg.), Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution (Chicago 1972) 314–328
- Bauer 1988** H. Bauer, Form, Struktur, Stil: Die formanalytischen und formgeschichtlichen Methoden, in: H. Belting – H. Dilly – W. Kemp – W. Sauerländer – M. Warnke (Hrsg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung (Berlin 1988) 151–168
- Boehm 1985** G. Boehm, Zu einer Hermeneutik des Bildes, in: H. G. Gadamer – G. Boehm (Hrsg.), Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften (Frankfurt 1985) 444–447
- Böhme 1997** H. Böhme, Aby M. Warburg (1866–1929), in: M. Axel (Hrsg.), Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade (München 1997) 133–157
- Bremmer 1991** J. Bremmer, Walking, Standing and Sitting in Ancient Greek Cultures, in: J. Bremmer – H. Roodenburg (Hrsg.), A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day (Cambridge 1991) 15–35
- Buschor 1940** E. Buschor, Griechische Vasen (München 1940)

63 Vgl. hierzu Bateson 1972 und Heinemann 2016, 61–71.

- Cassirer 1964a** E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Das mythische Denken II ⁴(Darmstadt 1964)
- Cassirer 1964b** E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Phänomenologie der Erkenntnis III ⁴(Darmstadt 1964)
- Cassirer 2007** E. Cassirer, Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur ²(Hamburg 2007)
- Di Cesare u. a. 2013** G. Di Cesare – C. Di Dio – M. Rochat – C. Sinigaglia – N. Bruschweiler-Stern – D. Stern – G. Rizzolatti, The Neural Correlates of ‚Vitality Form‘ Recognition: An fMRI Study, *Social Cognitive and Affective Neuroscience* 17, 2013, 1–10
- Fehr 1979** B. Fehr, Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Bad Bramstedt 1979)
- Ferrari 2003** G. Ferrari, Myth and Genre on Athenian Vases, *ClAnt* 22, 2003, 37–54
- Filser 2017** W. Filser, Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik, *Image & Context* 16 (Berlin 2017)
- Fingerhut 2010** J. Fingerhut, Affordances, in: Glossar Kolleg Forschergruppe Bildakt und Verkörperung, <<http://bildakt-verkoerperung.de/2010/09/affordances>> (23.5.2020)
- Fox – Panagiotopoulos – Tsouparopoulou 2015** R. Fox – D. Panagiotopoulos – C. Tsouparopoulou, Affordanz, in: T. Meier – M. R. Ott – R. Sauer (Hrsg.), *Materialle Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Berlin 2015) 63–70
- Gibson 1966** J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual System* (Boston 1966)
- Goffman 1975** E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* ²(Cambridge, MA 1975)
- Grassi 1970** E. Grassi, Macht des Bildes. Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen ²(Köln 1970)
- Grosser 2015** F. Grosser, Trinkschale mit Bemalung in Form von Augen, in: J. A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Ausstellungskatalog Freiburg* (Freiburg 2015) 143–144
- Günther 2020** E. Günther, Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung, in: J. Bracker (Hrsg.), *Homo Pictor. Bildwissenschaft und Archäologien im Dialog, Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur* 2 (Freiburg) 77–105
- Günther i. Dr.** E. Günther, *Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen, Philippika* (Wiesbaden)
- Günther 2008** T. Günther, Moderne literarische Transformationen des *Dionysos*, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Katalog der Ausstellung in der Antikensammlung im Pergamonmuseum auf der Berliner Museumsinsel, 5. November–21. Juni 2009* (Regensburg 2008) 143–150
- Heinemann 2016** A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr., *Image & Context* 15 (Berlin 2016)
- Heinsohn – Steiger 2002** G. Heinsohn – O. Steiger, Eigentum, Zins und Geld. Unge löste Rätsel der Wirtschaftswissenschaft ²(Marburg 2002)

- Imdahl 1963** M. Imdahl, Marées, Fiedler, Hildebrand, Riegl, Cézanne. Bilder und Zitate, in: J. Schimpf (Hrsg.), *Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert*. Festgabe für Benno von Wiese zu seinem 60. Geburtstag am 25. September 1963 (Bonn 1963) 142–225
- Imdahl 1987** M. Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* (München 1987)
- Kaeser 1992a–d** B. Kaeser, [a] Größe und Maße (63–73); [b] Ästhetik (74–81); [c] Formen des Weintrinkens (210–215); [d] Komos – Tanz der Dickbäuche (283–288), in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens. Attische Kleinmeisterschalen des 6. Jahrhunderts v. Chr. in den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek*. Ausstellungskatalog München ²(München 1992)
- Kandinsky 1955** W. Kandinsky, *Punkt, Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*. Mit einer Einführung von Max Bill ⁷(Bern 1955)
- Kant 1991** I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Stuttgart 1991)
- Kunisch 1990** N. Kunisch, Die Augen der Augenschalen, *AntK* 33, 1990, 20–27
- Langer 1967** S. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from a Philosophy in a New Key* (London 1967)
- Latour 2002** B. Latour, *Morality and Technology. The End of Means, Theory, Culture and Society* 19, 2002, 247–260
- Lauschke 2018** M. Lauschke, Ikonische Formprozesse und Affordanzen. John Dewey und Paul Klee, in: M. Lauschke – J. Schiffler – F. Engel (Hrsg.), *Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern* (Berlin 2018) 46–62
- Lissarrague 1990** F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*. Translation: A. Szegedy-Maszak (New Jersey 1990)
- Lorenz – Elsner 2008** K. Lorenz – J. Elsner (Hrsg.), *Erwin Panowsky: On the Relationship of Art History and Art Theory. Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art*, *Critical Inquiry* 35, 2008, 33–42
- Panofsky 1984a** E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln 1984) 185–206
- Panofsky 1984b** E. Panofsky, Ikonographie und Ikonologie, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* (Köln 1984) 207–225
- Riegl 1901** A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/riegl1901>> (23.05.2020)
- Sauer 2008** M. Sauer, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer, *Kunstgeschichte*. Open Peer Reviewed Journal, <<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/archiv/2009/sauer>> (23.05.2020)
- Sauer 2014** M. Sauer, *Cézanne – van Gogh – Monet. Genese der Abstraktion* ²(Diss. Universität Basel, Bülh 2014) <<https://doi.org/10.11588/artdok.00002573>> (23.05.2020)
- Sauer 2015** M. Sauer, *Visualität und Geschichte. Bilder als historische Akteure im Anschluss an Verkörperungstheorien*, in: N. Grüne – C. Oberhauser (Hrsg.), *Jenseits des*

- Illustrativen: Visuelle Medien und Strategien politischer Kommunikation, Schriften zur politischen Kommunikation 20 (Göttingen 2015) 39–60
- Sauer 2016** M. Sauer, Das Bild als eigenständiges semiotisches System. Kunst- und kulturanthropologische Überlegungen zu Mechanismen, Prozessen und Praktiken der Bedeutungsgenerierung durch das bzw. im Medium Bild, in: N. Igl – J. Menzel (Hrsg.), Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung (Bielefeld 2016) 137–165
- Sauer 2018a** M. Sauer, Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder ²(Heidelberg 2018)
- Sauer 2018b** M. Sauer, Ästhetik versus Kunstgeschichte? Ernst Cassirer als Vermittlung in einer bis heute offenen Kontroverse zur Relevanz der Kunst für das Leben, in: T. Breyer – S. Niklas (Hrsg.), Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen. Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie, Deutsche Zeitschrift für Philosophie/Sonderbände (Berlin 2018) 239–260
- Sauer 2019** M. Sauer, Rez. zu M. Lauschke – J. Schiffler – F. Engel (Hrsg.), Ikonische Formprozesse. Zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern (Berlin 2018), in: Sehepunkte 19, 4, <<http://www.sehepunkte.de/2019/04/32565.html>> (23.05.2020)
- Sauer 2020a** M. Sauer, From Aesthetics to *Vitality Semiotics* – From *l'art pour l'art* to Responsibility. Historical Change of Perspective Exemplified on Josef Albers, in: L. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. Schmitz (Hrsg.), BildGestalten. Topographien medialer Visualität (Marburg 2020) 194–214
- Sauer 2020b** M. Sauer, Panofsky – Warburg – Cassirer. From Iconology to Image Science, in: J. Bracker (Hrsg.), Homo Pictor. Bildwissenschaft und Archäologien im Dialog, Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur 2 (Freiburg) 159–171
- Senff 1992** R. Senff, Produktion und Handel, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale. Kultur des Trinkens. Attische Kleinmeisterschalen des 6. Jahrhunderts v. Chr. in den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek. Ausstellungskatalog München ²(München 1992) 60–62
- Schlesier – Schwarzmaier 2008** R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Katalog der Ausstellung in der Antikensammlung im Pergamonmuseum auf der Berliner Museumsinsel, 5. November–21. Juni 2009 (Regensburg 2008)
- Stern 1992** D. Stern, Die Lebenserfahrung des Säuglings (Stuttgart 1992)
- Steinhart 1995** M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz 1995)
- Warburg 2017** A. M. Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von U. Raulff und C. Wedepohl ⁶(Berlin 2017)
- Wiesing 2008** L. Wiesing, Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik ²(Frankfurt 2008)
- Wiesing 2009** L. Wiesing, Kommentar zu M. Sauer, Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer, Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, <<https://doi.org/10.11588/artdok.00003194>> (23.5.2020)

- Wölfflin 1923** H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Zeit ⁶(München 1923)
- Vierneisel – Kaeser 1992** K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale. Kultur des Trinkens. Attische Kleinmeisterschalen des 6. Jahrhunderts v. Chr. in den Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek. Ausstellungskatalog München ²(München 1992)
- Zimmermann 1862** R. Zimmermann, Zur Reform der Ästhetik als exacte Kunstwissenschaft, Zeitschrift für exacte Philosophie im Sinne des neueren philosophischen Realismus 2, 2, 1862, 309–358