

Die Macht der Texte und Bilder in der griechischen und römischen Antike

Tonio Hölscher

Die alte Konkurrenz zwischen Texten und Bildern ist gegenwärtig in ein neues Stadium der Ambivalenz eingetreten. An den Schulen zielt die Ausbildung seit jeher vor allem auf Beherrschung von Sprache und Umgang mit sprachlichen Zeugnissen, an den Universitäten beruht die Wissenschaft weitgehend auf sprachlicher Kompetenz und Kommunikation: Literatur und Geschichte, Philosophie und Theologie sind ausschließlich oder weitgehend auf Texte begründet, Bilder haben allenfalls ergänzende oder illustrative Bedeutung. Dagegen treten in der Lebenswelt der Gegenwart immer stärker die visuellen, besonders die bildlichen Medien in den Vordergrund. Darauf sind wir meist schlecht vorbereitet. Es fehlt an kritischen wie an kreativen Fähigkeiten, den *iconic turn* intellektuell zu bewältigen und gesellschaftlich umzusetzen. Von einer systematischen Bildwissenschaft, die den Textwissenschaften gleichrangig an die Seite zu stellen wäre, sind wir weit entfernt.

Texte, Bilder und Lebenswelt

Die Griechen haben seit früher Zeit ihre Kultur im gleichen Maß auf Texte und Bilder begründet. Zur selben Zeit, im frühen 1. Jahrtausend v. Chr., als sie aus der phönikischen Schrift ihr eigenes Alphabet entwickelten und in den Epen Homers und Hesiods die ersten narrativen Texte von hoher Komplexität schufen, begannen sie auch, die zentralen Räume ihres gesellschaftlichen Lebens mit Bildwerken auszustatten. Während aber epische und lyrische Dichtung, Tragödie, Komödie und Geschichtsschreibung, philosophische, wissenschaftliche und rhetorische Schriften zum Grundbestand abendländischer Kultur erhoben wurden, wird der unermessliche Bestand an Bildern, mit denen die Griechen und Römer sich umgaben, Statuen und Reliefs, Wand- und Vasenmalerei, Gebrauchskunst aus Gold, Silber, Bronze und Terrakotta, Münzen und Gemmen kaum in derselben Intensität als grundlegendes historisches Phänomen ernst genommen.

Texte wie Bildwerke waren von ihrem Ursprung her keine autonomen ästhetischen Produkte, nicht „Literatur“, nicht „Kunst“ im neuzeitlichen Sinn, sondern hatten feste Plätze im Leben der Bürgergemeinschaften. Die Epen der Frühzeit wurden bei den aristokratischen Versammlungen der Fürstenhöfe, Gesänge von Chören bei den religiösen Kultfeiern, kürzere Gedichte bei den Symposien, Hochzeiten und Begräbnissen vorgelesen, Tragödien und Komödien bei den großen Festen des Dionysos aufgeführt, wo die versammelte Bürgerschaft in dieser öffentlichen Form ihre ethischen und politischen Fragen durchspielte. Ähnlich repräsentierten Bildwerke in den Tempeln und heiligen Bezirken die Götter und Heroen für die konkreten Kulthandlungen, stell-

ten als Votive in den Heiligtümern die Dankbarkeit der Stifter gegenüber der Gottheit vor Augen, riefen auf den Gräbern die Verstorbenen ins Gedächtnis, priesen auf den öffentlichen Plätzen Gottheiten der Politik, mythische Gründer der Polis, Staatsmänner der Gegenwart, stellten auf Gefäßen des Symposions vielfältige Themen gesellschaftlicher Diskurse dar, und so fort; selbst die Ausstattung öffentlicher Gebäude und vornehmer Wohnsitze hellenistischer und römischer Zeit mit originalen griechischen Bildwerken oder getreuen Kopien war in erster Linie von den Themen geprägt, nicht an den künstlerischen Stilformen orientiert; sie diente dazu, diesen Lebensräumen eine visuell erfassbare Bedeutung zu vermitteln. Eine Praxis rein „literarischer“ Lesekultur entwickelte sich erst relativ spät und blieb insgesamt auf kleine Kreise und seltene Situationen begrenzt. Die Institution des Museums als Ort des kontextlosen ästhetischen Genusses von Bildwerken fehlt in der Antike ganz.

Welches waren die spezifischen Leistungen von Texten und Bildwerken in diesen kulturellen Kontexten?

Ästhetische Leistungen

Narrative Texte bringen Tatbestände und Vorgänge der Vergangenheit zur Kenntnis und sichern auf diese Weise deren „Kunde“ und Ruhm. Die mythische Geschichte des Troianischen Krieges kann nur in Worten verständlich erzählt werden: der Raub der Helena durch Paris, der Aufbruch der Griechen, die zehnjährigen Kämpfe vor Troia mit dem Zorn und dem Tod des Achilleus, die Zerstörung der Stadt mit dem hölzernen Pferd, dem Mord an Priamos und Kassandra, der Flucht des Aeneas. Dagegen ist ein Bild



Abb. 1
Szenen vom Ende
des Troianischen
Krieges: (von links)
Aineias trägt den
Vater Anchises aus
der eroberten Stadt,
vor ihm sein Sohn
Askanius; Aias be-
droht Cassandra
beim Bild der
Athena; Neoptole-
mos erschlägt den
Troianer-König
Priamos, auf dessen
Schoß der tote Enkel
Astyanax; die
Athener Akamas und
Demophon retten ih-
re Großmutter Aith-
ra aus Troja. Hydria
des Kleophrades-
Malers, um 480
v. Chr.

mit Szenen vom Untergang der Stadt aus sich heraus unverständlich (Abb. 1, 2a-b). Dargestellt sind im Zentrum der griechische Held Aias, wie er Cassandra bedroht, und Achilleus' Sohn Neoptolemos, der den Prinzen Astyanax getötet hat und nun den König Priamos erschlägt; links Aeneas, der mit dem Vater Anchises und dem Sohn Askanios aus Troia flieht, rechts die Athener Akamas und Demophon, die ihre Großmutter Aithra retten. Ein Betrachter jedoch, der von der Geschichte gar nichts weiß, kann z. B. in der ersten dieser Szenen nur einen Krieger erkennen, der eine nackte kauernde Frau bedroht, welche ihrerseits eine steif stehende bewaffnete Frau in Kampfhaltung umfaßt. Aber auch wenn er als Angehöriger der griechischen Kulturgemeinschaft weiß, daß die kämpfende Frau ein Bildwerk der Göttin Athena ist, kann er dem Bild ohne Vorkenntnisse nicht entnehmen, ob der bewaffnete Mann ein zeitgenössischer Krieger oder ein Held der Vorzeit ist, ob die nackte Frau eine Priesterin oder Prinzessin, Verräterin oder Hure ist, auch nicht, welche Bedeutung der Vorgang im Rahmen der übrigen Szenen hat, und schon gar nicht, wer die Gestalten sind und welches Ereignis gemeint ist. Bei der Konstellation der verschiedenen Szenen ist nicht zu erkennen, ob sie zeitlich aufeinander folgen, kausal einander bedingen oder kontingent nebeneinander stehen; erst recht nicht, in welche größere Folge von Ereignissen sie gehören.

In ähnlicher Weise muß der Betrachter der Traianssäule (Abb. 4 u. 5) bereits wissen, daß hier die Dakerkriege des Traian geschildert werden; ohne eine Grundlage von mündlichen oder schriftlichen Berichten würde er diese Kriegs-

chronik nicht verstehen können. Bezeichnenderweise hat die Forschung die Identifizierung der dargestellten Vorgänge nur so weit begründen können, wie sie sich dabei auf vorgängige Kenntnisse aus schriftlichen oder archäologischen Zeugnissen berufen konnte.

Die verbreitete Vorstellung, Bilderfolgen von biblischen Geschichten in mittelalterlichen Kirchen seien zum Ersatz der Bibel für ein Publikum bestimmt gewesen, das des Lesens nicht kundig war, ist darum sicher unzutreffend: Ohne Vorwissen wäre einem Bild nicht einmal die Weihnachtsgeschichte zu entnehmen. Die Kenntnis der Vorgänge als solcher wird zunächst durch das Wort gesichert, Bilder können sie nur unterstützen, wenn eine Erklärung dazu gegeben wird.

Die Leistung von Bildwerken ist eine andere: Sie schaffen eine unmittelbare visuelle Präsenz von Gestalten, die tatsächlich nicht präsent sind. Gottheiten des Olymp werden als Bild im Tempel re-präsentiert, Heroen der mythischen Vorzeit in die Gegenwart hereingeholt, gefeierte Staatsmänner oder erfolgreiche Athleten auf öffentlichen Plätzen und in großen Heiligtümern vor Augen gestellt. Diese Präsent-Haltung war ungemein konkret. Im Bild wurde die Gottheit selbst kultisch verehrt: in Prozessionen herumgetragen, gewaschen, gesalbt und neu eingekleidet; durch Kopfnicken, Schwitzen, Bluten konnte sie gute oder schlechte Zeichen geben. Die Standbilder der Toten auf den Gräbern sprachen mit Inschriften den Vorbeigehenden in der ersten Person mit der Aufforderung an, sie zu betrachten, zu betrauern und ihnen das Gedächtnis zu bewahren. Die Bildnisse der Staatsmänner und



Abb. 2a
Aias, Cassandra.
Detail von Abb. 1
wie Abb. 1. Foto
nach Neg. 331.6
(Arch. Inst. Heidel-
berg)



Abb. 2b
Neoptolemos,
Priamos. Detail von
Abb. 1
wie Abb. 1. Arias-
Hirmer, Griechische
Plastik Taf. 125

Athleten wurden an Festtagen bekränzt wie die lebenden Teilnehmer der Rituale; Platon stellte bei der Gründung der Akademie ein Bildnis des Sokrates auf, in dessen „Gegenwart“ er mit seinen Schülern die philosophischen Fragen des Meisters weiter verfolgte; und ein athenischer Söldner soll beim Auszug in den Krieg seinen Geldbesitz einem Standbild des Demosthenes in die Hände gelegt haben, das den Schatz mit der Integrität beschützte, für die der Redner zu Lebzeiten berühmt gewesen war. Von dem erfolgreichen Athleten Theagenes von Thasos wird berichtet, ein Neider habe sich nach seinem Tod an ihm rächen wollen und habe jede Nacht seine Ehrenstatue auf der Agora der Stadt ausgepeitscht – bis das Bildnis auf ihn stürzte und ihn erschlug. Seine Kinder klagten deswegen die Statue des Mordes an, worauf die Thasier das

Bildwerk zur Strafe ins Meer warfen. Als die Stadt daraufhin von einer Mißernte heimgesucht wurde, gab das Orakel von Delphi den Bewohnern die Auskunft, sie sollten alle ins Exil geschickten Mitbürger heimholen. Der Ruf an alle lebenden Exilierten führte jedoch nicht zum Erfolg, und auf Nachfrage gab Delphi als zweite Antwort, sie hätten Theagenes vergessen. Seitdem wurde die Statue, aus dem Meer gefischt und wieder auf der Agora errichtet, mit Opfern, also als lebendig wirkender Heros, verehrt. Eine völlige Durchdringung von „wirklicher“ Person und Bild, noch in voller „klassischer“ Zeit. Dabei handelt es sich nicht um „magische“ Lebendigkeit: Man war sich völlig klar darüber, daß die Bildwerke Menschenwerk waren. Aber man behandelte und benutzte sie so, als seien sie die Gottheit oder die Person selbst. Bildwerke waren

Garanten der Präsenz. Sie machten es der Gemeinschaft der Lebenden möglich, mit Gottheiten, Heroen der Frühzeit und Personen der Gegenwart in konkreten symbolischen Handlungen umzugehen.

Dies geschah in spezifischen gesellschaftlichen Räumen: in Heiligtümern, auf öffentlichen Plätzen, in Privathäusern, Grabbezirken, und so fort, mit jeweils spezifischen Funktionen. Vitruv moitiert sich über die Bewohner der Stadt Alabanda in Kleinasien, weil sie in ihrem Gymnasion Rechtsanwälte und auf der Agora Athleten aufgestellt hätten. Der „Fehler“ zeigt, daß es Standards gab: In den konstitutiven kulturellen Räumen der Städte formierte sich eine konzeptuelle Gemeinschaft von bildlichen und lebenden Mitgliedern, von Göttern, Heroen, Toten und aktiven Bürgern. Es waren konkrete Orte und Situationen des Lebens, die die Präsenz bestimmter Teilnehmer determinierte. Diese konkrete Präsenz war nicht mit Wort und Schrift, sondern nur im Bild zu erreichen. Nur mit den Bildwerken konnte man so konkret leben wie mit den Personen selbst.

Die visuelle Wirkung der Person hatte in den griechischen Stadtstaaten eine eminente Bedeutung. Das war in der Grundstruktur dieser Gesellschaften begründet, die zum einen relativ klein waren, so daß alle gemeinsamen Angelegenheiten im unmittelbaren Miteinander, *face to face*, verhandelt werden konnten, und andererseits keine starken Machtstrukturen hatten, so daß einzelne Mitglieder oder Gruppen immer wieder um Macht und Einfluß kämpften. Unter diesen Voraussetzungen kam der persönlichen Kraft der Überzeugung eine zentrale Bedeutung zu, und die Mittel dieser Überzeugung waren die gesprochene Rede und das physische Auftreten: Rhetorik des Wortes und Charis, gewinnender Liebreiz der Erscheinung.

Die Macht der Rede kann in Texten verbal wiedergegeben, die Macht der Erscheinung aber muß aus der visuellen Wahrnehmung in Worte übersetzt werden. Die Mittel dafür sind zum einen die Beschreibung, zum anderen die Schilderung der Wirkung. Im homerischen Hymnus an Apollon wird das Auftreten der glanzvollen Jugendlichen beim Fest des Gottes beschrieben, vor allem der Mädchen, die die festlichen Tänze aufführen und die Hymnen singen. Und von Sappho ist das wunderbare Gedicht an ein geliebtes Mädchen erhalten, dessen Lächeln ihr Schauer, Schweißausbrüche und Zittern durch den Körper jagt. Das Gedicht stellt als poetische Paraphrase sicher, daß die Wirkung des festlichen Glanzes und erotischen Reizes zu Wort kommt: Die Worte heben die Schönheit der Erscheinung ins Bewußtsein – aber sie üben diese Wirkung selbst nicht aus.

Das Bild eines Mädchens andererseits kann diese Wirkung gewiß nicht zwingend sichern, der Be-

trachter mag sie spüren oder nicht – aber wenn er sich dem Reiz des Lächelns und der Körperformen unter den transparenten Gewändern aussetzt, kann die visuelle Wirkung sich auf ihn ganz physisch übertragen (Abb. 3). Die bekannte Anekdote von dem Standbild der Aphrodite des Praxiteles, bei dem ein Verehrer sich nachts einschließen und zur lustvollen Erregung bringen ließ, ist nicht die einzige Überlieferung von der überwältigenden Liebe zu Standbildern.

Ästhetische Strategien

Die unterschiedliche „Ontologie“ von Texten und Bildern hat Folgen für die Strategien und Formen der kulturellen Wertsetzungen in den beiden Medien. Narrative Texte haben ihre spezifischen Leistungen darin, daß sie Vorgänge in ihren kausalen Vernetzungen und kontingenten



Abb. 3
Statue eines jungen Mädchens, sog. Kore, von der Akropolis von Athen. Um 510 v. Chr. Athen, Akropolis-Museum 675. Richter, *Korai*-Nr. 123 Fig. 397

Bedingungen, ihren Voraussetzungen und Konsequenzen schildern, mit Reflexionen begleiten und mit Bewertungen sich zu eigen machen können. All dies ist in Bildern nur schwer explizit zu machen: Das Verständnis des Thukydides vom Peloponnesischen Krieg wäre in visueller Form kaum darzustellen. Andererseits haben Bilder eigene Voraussetzungen und Möglichkeiten der Strategie, die ihnen einen eigenen Status als Medien der Kommunikation geben: Selektion, Konfiguration und vor allem visuelle Konkretisierung. Was bedeutet das?

Von den großen Dichtungen, die das Ende von Troia schilderten, ist keine erhalten. Wir wissen darum nicht, wie darin etwa der Frevel des griechischen Helden Aias gegen die troianische Königstochter und Priesterin Cassandra dargestellt war, welche sich vor den eindringenden Eroberern in den Schutz des Bildes der Göttin Athena geflüchtet hatte. In einer späten Zusammenfassung eines solchen Epos heißt es: „Aias reißt Cassandra mit Gewalt weg und stürzt dabei das Götterbild um“. Genauer wird in einem Gedicht des Dichters Alkaios geschildert, wie Aias in den Tempel der Athena stürmt, von Raserei getrieben, und die Jungfrau, die neben dem Götterbild steht, mit beiden Händen ergreift; Athena, die von allen Göttern Frevler am härtesten bestrafe, habe darauf mit funkelndem Blick das Meer in einem gewaltigen Sturm aufgerührt. Der bildende Künstler jedoch kann solchen verbalen Schilderungen nur sehr begrenzt entsprechen. Er muß

zunächst wählen, ob er eine Situation vor, bei oder nach der Tat darstellt, ob nur die Protagonisten oder auch den Tempel, Athena, das Meer. Das bedeutet Selektion. Er kann aber auch nicht in derselben Allgemeinheit wie in Worten schildern, „wie Aias Cassandra vom Götterbild wegrißt“, sondern muß sich entscheiden, ob er das mit der linken oder rechten Hand tut, ob er sie am Haar oder am Arm packt, ob er dabei eine Waffe führt, wie er gekleidet und gerüstet ist, ob Cassandra bei dem Bild steht oder kauert, ob und wie sie bekleidet ist, ob sie den Angreifer anblickt oder nicht, wie weit die Gewalt geht. Das bedeutet Konkretisierung bis in Einzelheiten, die in keinem noch so detaillierten Text vorgegeben sein können.

Eben diese Konkretisierung macht aber entscheidende Aspekte der visuellen Bedeutung aus. Im Bild (Abb. 2a) erscheint Aias in glanzvoller Rüstung: Auch in der Raserei des religiösen Frevels wird er als aristokratischer Held gesehen. Cassandra dagegen ist nackt: ein hilflos ausgesetztes Opfer. Der Krieger bewegt sich in vollendeter Kampfhaltung, sein Schwert aber hält er genau in der Höhe des Genitals, und in Richtung auf ihren Schoß. Cassandra versucht sich zu retten und streckt hilfebittend die Hand in beziehungsreicher Richtung seinem Körper entgegen; ihr Leib öffnet sich weit dem Betrachter, von dem Manteltuch in aller Weiblichkeit in Szene gesetzt. Der Kopf ist zu dem Angreifer umgewendet, aber die Beziehung der Blicke wird optisch durch den Schild der Göttin verhindert. Es ist keine Vergewaltigung, sondern viel mehr: ein spannungsreicher Diskurs um Männlichkeit und Weiblichkeit.

Zu beiden Gestalten bildet das Kultbild der Athena einen dritten Pol. Mit geschütztem Körper, selbstbeherrschter Haltung und kämpferischer Aktion steht sie in starkem Gegensatz zu der hilflosen Königstochter, und mit dem Lanzenstoß von der Höhe des Kopfes zeigt sie sich symbolisch dem Krieger überlegen, der von unten mit dem Schwert zusticht. Hinzu kommen daneben die anonymen Troianerfrauen, die am Boden hockend, kläglich jammern ihr Schicksal erwarten, und im Hintergrund die mitreißend trauernden Palmen. Dies ist ein Diskurs um die Überlegenheit der Götter und die Verstrickung und Ausgesetztheit der Sterblichen. Kein Text hätte das vermitteln können.

Narrative Texte schildern die Vorgänge als Sequenzen von Motiven und Episoden, beim Hören oder Lesen entstehen zeitliche Prioritäten und Abhängigkeiten des Späteren vom Früheren. Bilder dagegen entfalten ihre Themen in simultanen Konstellationen von Figuren und Szenen, der betrachtende Blick kann hin und her gehen. Das gilt nicht nur für das einzelne Bild, sondern oft auch für größere Komplexe. Auf dem Gefäß mit der Schilderung vom Untergang Troias sind die Sze-



Abb. 4
Traianssäule, Rom.
106-113 n. Chr.
Foto: Sabine Fürth

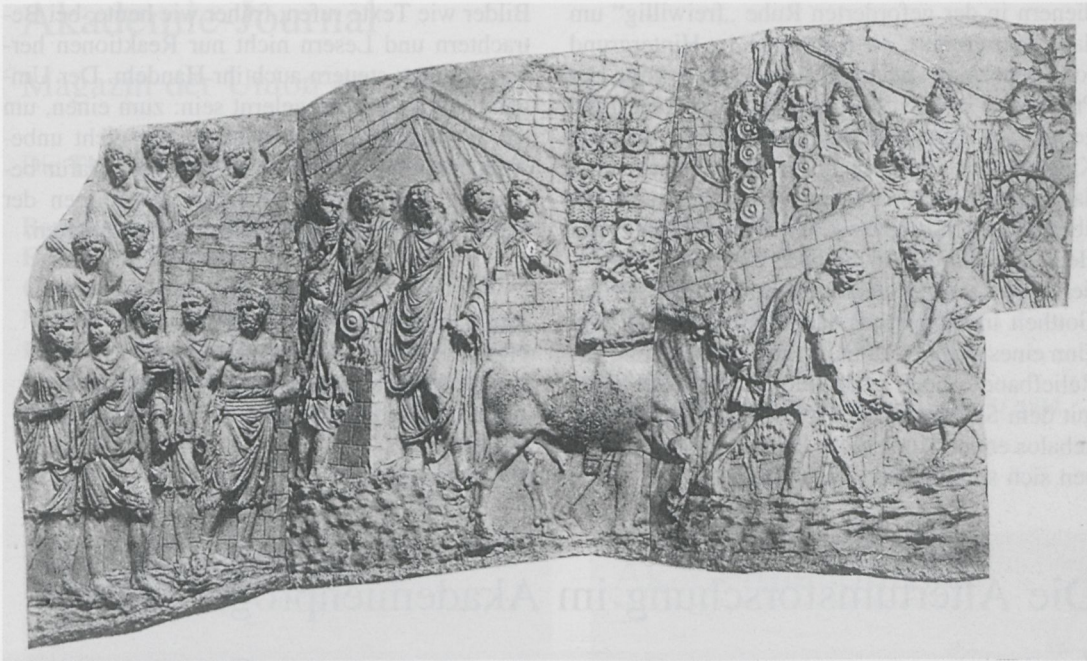


Abb. 5
Rituelle Entsühnung,
sog. *Lustratio*, des
römischen Heeres.
Detail der Traians-
säule (Abb. 4)
Lehmann-Hartleben,
Traianssäule (1926)
Taf. 8, VIII

nen nicht als zeitliche Folge, sondern als Konstellation von Schicksalen komponiert: im Zentrum die grauenvolle Auslöschung des Königshauses, des greisen Herrschers Priamos und des edlen jungen Enkels Astyanax; links davon die Zerstörung der weiblichen Nachkommenschaft, zugleich der Trägerin religiöser Einsicht; rechts, gegenüber, eine anonyme Troianerin, die die Rollen der Geschlechter umkehrt und mit einem Mörser einen griechischen Krieger zu Boden schlägt. Außen schließlich zwei Ausblicke in eine Zukunft nach dem Krieg: Aeneas, der mit Vater und Sohn in eine neue Heimat aufbricht, und Aithra, die von ihren Enkeln in ihre alte Heimat Athen zurückgeführt wird. Es ist ein dichtes Panorama von ruhmvollen und frevelhaften Krieger, ausgelieferten und wehrhaften Frauen, vernichteten und geretteten Greisen und Enkeln, in dem der Blick des Betrachters vergleichend und reflektierend Bezüge schafft. Die Szenerie, in den Jahren um 480 v. Chr. entstanden, die die Schrecken der unmittelbar bevorstehenden oder der soeben überstandenen Eroberung Athens durch die Perser in mythischer Projektion spiegelt, gewinnt aus diesen simultanen Kontrasten eine visuelle Prägnanz, die dem Perser-Drama des Aischylos an die Seite gestellt werden kann.

Ähnliches wäre über eine Bilderfolge wie die Reliefs der Traians-Säule zu sagen, die einen Bildbericht über die Kriege Traians gegen die Daker 101 bis 106 n. Chr. gibt (Abb. 4). Das Spiralband schildert die insgesamt fünf Feldzüge in über hundert Szenen mit einer unvergleichlichen Ausführlichkeit. Dennoch wurde dabei eine Selektion von bezeichnenden Szenen vorgenommen, die die einzelnen Kampagnen als eine stark typisierte Folge von Manifestationen römischer

Kriegsführung erscheinen lassen: feierlicher Auszug in den Krieg, Versammlung des Kriegsrats, rituelle Reinigung des Heeres, Ansprachen an die versammelten Soldaten, Bau von Lagern und Straßen, Vorführung von Gefangenen, Vormarsch im Gelände, erfolgreiche Schlacht, Unterwerfung der Feinde, Belobigung der Truppen, Bestrafung oder Umsiedlung der einheimischen Bevölkerung – in fast stereotyp wiederholter Folge. Es sind szenische Exempel von Leitbegriffen römischer Militärpolitik, wie Mannhaftigkeit (*virtus*), Voraussicht (*providentia*), Frömmigkeit (*pietas*), Eintracht (*concordia*), Anstrengung (*labor*), Milde (*clementia*) und Strenge (*severitas*) gegenüber den Feinden. In seiner Ausführlichkeit hat das Reliefband an schriftliche Kriegsberichte wie Caesars „Gallischen Krieg“ erinnert, darum sieht man die Traians-Säule meist als Umsetzung der *commentarii* des Traian in ein Reliefband an. Damit ist jedoch die grundlegende Verschiedenheit zwischen einem narrativen Text und einer Sequenz von Bildern verkannt. Denn es wäre völlig unmöglich, die Folge von rituellen Bildszenen mit Übergang über die Donau, Kriegsrat, Opfer, Ansprache, Bau von Festungen und Straßen in eine sprachliche Erzählung umzusetzen. Es handelt sich um eine genuin visuelle Inszenierung ideologischer Leitvorstellungen.

Jede einzelne Szene ist mit diesem Ziel gestaltet: Als Beispiel mag eine signifikante religiöse Szene zu Beginn der Kriegszüge dienen (Abb. 5). Mit hoher Kunst wird ein Ritus vorgeführt, bei dem Lager und Heer durch Umschreiten mit den Opfertieren Schwein, Widder und Stier religiös gereinigt werden. In allen Einzelheiten ist die Gestaltung nicht durch vorgegebene Realität determiniert, sondern auf visuelle Bedeutung hin orientiert. Die Tiere werden von niedrigen Kult-

dienern in der geforderten Ruhe „freiwillig“ um das Lager geführt, die Kultmusik im Hintergrund schallt hoch in die Luft. Anfang und Ende der Prozession rahmen den Eingang zum Lager und geben den Blick auf den Kaiser frei, der von Kultpersonal umgeben in höchster Feierlichkeit das Trankopfer darbringt. Das Feldherrnzelt überhöht die Gruppe wie ein Tempelgiebel. Das Heer wird durch Feldzeichen abstrakt repräsentiert, der Kaiser erscheint dadurch als Mittler zur Gottheit in suggestiver Isolation. Es ist der Beginn eines gottgewollten Sieges, der am Ende des Reliefbande hoch in derselben Achse der Säule mit dem Selbstmord des feindlichen Königs Dekebalos endet. Auch diese Bildwirkungen entziehen sich sprachlicher Vermittlung.

Bilder wie Texte rufen, früher wie heute, bei Betrachtern und Lesern nicht nur Reaktionen hervor, sondern steuern auch ihr Handeln. Der Umgang mit ihnen will gelernt sein: zum einen, um sie zu verstehen, zum anderen, um nicht unbewußt ihren Suggestionen zu erliegen. Dafür bedarf es, neben den etablierten Disziplinen der Texte, einer Stärkung der Bildwissenschaften.

Anschrift des Verfassers:
Prof. Dr. Tonio Hölscher
Universität Heidelberg
Archäologisches Institut
Marshallhof 4
69117 Heidelberg