

Luca Giuliani (Freiburg)

## LAOKOON IN DER HÖHLE DES POLYPHEM

### Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text\*

Ein einziges, aus drei Wörtern bestehendes Zitat aus der Epistel über die Dichtkunst des Horaz hat die neuzeitliche Reflexion über das Verhältnis zwischen Dichtung und Malerei nicht nur angeregt, sondern regelrecht in seinen Bann gezogen: „ut pictura poesis – ebenso wie die Malerei, so auch die Dichtung“<sup>1</sup>. Die behauptete Gemeinsamkeit besteht bei Horaz lediglich darin, daß es in beiden Medien einerseits Werke geben soll, die danach verlangen, aus der Ferne und im großen Zusammenhang wahrgenommen zu werden, und andererseits solche, die aus der Nähe und im Detail betrachtet sein wollen<sup>2</sup>: im Rahmen der *ars poetica* war das eine eher marginale, jedenfalls kaum besonders spektakuläre These. Aus diesem Kontext herausgelöst und als absoluter poetologischer Grundsatz mißverstanden, ist die Sentenz in der Neuzeit zum geflügelten Wort für die prinzipielle Konvertierbarkeit des einen in das andere Medium geworden; in ihr drückte sich die doppelte Überzeugung aus, daß die Themen von Bildern ebenso problemlos in Literatur umzusetzen seien wie literarische Motive in Malerei; was in einem Medium zum Ausdruck gebracht werden könne, das eigne sich eo ipso auch als Vorlage für das andere.

Diese Überzeugung begann erst um die Wende zum 18. Jahrhundert an Kraft zu verlieren: die Aufmerksamkeit verlagerte sich immer stärker auf eine Be-

---

\* Fragestellung und Thesen dieses Aufsatzes ergaben sich aus einer erneuten Beschäftigung mit dem Aufkommen griechischer Sagen-Ikonographie im Rahmen des Freiburger Sonderforschungsbereichs „Übergänge und Spannungsfelder zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“ (Teilprojekt „Bilder und Texte. Griechische Bilderzählungen im Horizont einer aufkommenden Schriftkultur“). Für klärende Kritik bedanke ich mich vor allem bei Glenn Most; Anregungen und kritische Hinweise verdanke ich außerdem Hellmut Flashar, Joachim Horst, Gudrun Körner, Anna Kusser, Doris Meyer, Wolfgang Orlich und Eckhard Wirbelaner; für die Zusendung von Fotos danke ich Martine Denoyelle und Hans Goette.

<sup>1</sup> Horaz, *Ars poetica*, 361. Vgl. Rensselaer W. Lee, „Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting“, *The Art Bulletin* Bd. 22/1940, S. 197–269; revid. Buchausgabe: New York 1967; Henryk Markiewicz, „Ut Pictura Poesis ... A History of the Topos and the Problem“, *New Literary History* Bd. 18/1986–87, S. 535–558.

<sup>2</sup> Wesley Trimpi, „The meaning of Horace’s *ut pictura poesis*“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* Bd. 36/1973, S. 1–34.

stimmung der Unterschiede, die Dichtung und Malerei voneinander trennen<sup>3</sup>. Die Diskussion darüber setzte in England mit einem kurzen Traktat von Shaftesbury<sup>4</sup> ein und fand in Frankreich bald darauf einen reichen Niederschlag vor allem in den kritischen Reflexionen über Poesie und Malerei des Abbé Du Bos<sup>5</sup>; sie wurde in Deutschland ausführlich, wenn auch mit einer gewissen Verzögerung rezipiert<sup>6</sup>: Lessing hat den kontrastiven Vergleich beider künstlerischer Medien schließlich zu einem konsequenten System ausgebaut und das Ergebnis seiner Überlegungen 1766 im *Laokoon* publiziert. Auf Lessings Traktat *Über die Grenzen der Malerei und Poesie* ist nichts mehr gefolgt, was in systematischer Hinsicht vergleichbar gewesen wäre; vor allem Herder hat mit einer vehementen Kritik<sup>7</sup> entscheidend dazu beigetragen, die Auseinandersetzung in andere Bahnen zu lenken. So läßt sich der *Laokoon* mit einer gewissen Berechtigung als Schlußpunkt einer längeren Sequenz verstehen; als Ansatz zu einer vergleichenden Medientheorie ist er dennoch grundlegend geblieben: gerade heute, wo immer wieder von Bildern und Texten die Rede ist<sup>8</sup>, lohnt sich vielleicht der Versuch, diesen ersten Grund noch einmal zu ergraben und auf seine Tragfähigkeit zu überprüfen.

Der Anstoß zu den folgenden Überlegungen ergab sich aus dem Bedürfnis nach einer vergleichenden Medientheorie. Der Arbeitsbereich, in dem dieses Bedürfnis bei mir Form angenommen hat, ist vom 18. Jahrhundert weit entfernt:

<sup>3</sup> Nach wie vor nützlich ist der Überblick bei Hugo Blümner, „Einleitung“ zu: Lessing, *Laokoon*, hrsg. von H. B., Berlin <sup>2</sup>1880 (<sup>1</sup>1876), S. 1–140, hier S. 23–67; vgl. auch Władysław Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du 18<sup>e</sup> siècle*, Cracovie/Paris 1969 (<sup>1</sup>1925), S. 171–189 und 425–441.

<sup>4</sup> Anthony A. C., Third Earl of Shaftesbury, „A Notion of the Historical Draught, or Tablature of the Judgment of Hercules“, in: *Charackteristicks of Men, Manners, Opinions*, Times London <sup>2</sup>1713, Bd. 3 Treatise VI; wieder abgedruckt in: Ders., *Second Characters or the Language of Forms*, hrsg. von Benjamin Rand, New York 1914, S. 29–61. Dazu Ernst H. Gombrich, „Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst“, in: E. G., *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984, S. 40–62; Niklaus R. Schweizer, *The ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Bern/Frankfurt a. M. 1972, S. 36f.

<sup>5</sup> Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Paris <sup>7</sup>1770 (<sup>1</sup>1719); Nachdruck Genève 1982; dazu Alfred Lombard, *L'Abbé du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670–1742)*, Paris 1913, v. a. S. 211–224.

<sup>6</sup> S. 351–374.

<sup>7</sup> Johann Gottfried Herder, *Erstes kritisches Wäldchen*, in: J. G. H., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernd Suphan, 34 Bde., Berlin 1877–1913, Bd. 3, S. 1–188.

<sup>8</sup> Vgl. etwa die Bibliographie in Wolfgang Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Germanistische Symposien. Berichtsbände. 11), Stuttgart 1990, S. 475–508; dazu die Besprechung von Michael Curschmann in: *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Sprache und Literatur* (Tübingen) Bd. 115/1993, S. 314–327, hier S. 325–327.

er betrifft die Ikonographie von Mythen in der griechischen Kunst. Diesen Umständen entsprechend gliedert sich der Aufsatz in zwei sehr ungleiche Hälften. Die erste (1.1–3) ist theoretischer Natur und greift unmittelbar auf Lessing zurück. Als konkreter Testfall für die Theorie werden in der zweiten Hälfte (2.1–3) griechische Vasenbilder archaischer Zeit herangezogen. Die Wahl gerade solcher Bilder liegt nicht unbedingt nahe. Natürlich sind archaische Vasen Lessing niemals unter die Augen gekommen: und selbst wenn das der Fall gewesen wäre, hätte er sie kaum als Kunstwerke gelten lassen. Ein lebhafteres, zunächst hauptsächlich antiquarisches Interesse an griechischer Keramik setzte erst in der Generation nach Lessing ein, bedingt durch die sich damals vermehrenden Funde in etruskischen Nekropolen und die entsprechenden Ankäufe der großen europäischen Museen; zu einer ästhetischen Würdigung der archaischen Vasenmalerei ist es aber auch dann noch nicht, sondern erst im späten 19. Jahrhundert gekommen<sup>9</sup>. Zwischen den Vasenbildern und der Theorie des 18. Jahrhunderts klaffen also Abgründe. Aber gerade diese Fremdheit ist auch mit gewissen Erkenntnischancen verbunden. Die Theorie läßt an den Vasen nicht zuletzt jene Phänomene hervortreten, die ihr eklatant widersprechen; und umgekehrt können die archaischen Vasenbilder dazu beitragen, die unterschwellig normativen Züge der Theorie aufzudecken: allein dadurch, daß sie die Existenz vermeintlich allgemeingültiger Universalien widerlegen, auf die sich die Theorie beruft.

Aber es gibt darüber hinaus noch mehr, was die Gegenüberstellung von aufklärerischer Theorie und archaischen Vasenbildern sinnvoll erscheinen läßt. Lessing hat sämtliche Möglichkeiten künstlerischer Darstellung auf zwei elementare Grundformen zurückgeführt: jede Darstellung verfähre entweder beschreibend oder erzählend. Die Unterscheidung dieser beiden Grundformen des Beschreibens und des Erzählens ist in unserem Fall besonders fruchtbar: denn die frühgriechische Ikonographie bietet uns Gelegenheit, die Präzedenz des deskriptiven Modus vor dem narrativen zu konstatieren und den narrativen in seiner Genese zu erfassen. Die ersten figürlichen Bilder aus dem 8. Jahrhundert v. Chr. haben (wie wir noch sehen werden) rein deskriptiven Charakter: erst seit etwa 700 v. Chr. setzt sich der narrative Modus (wohl durch sprachliche Erzählform angeregt) auch in der Vasenmalerei durch. Das geschieht nicht ohne Probleme. Vielmehr hat das Aufgreifen narrativer Inhalte in der Vasenmalerei ganz erhebliche medienpezifische Schwierigkeiten mit sich gebracht, die an den ältesten erzählerischen Bildern deutlich abzulesen sind: gerade dies aber macht die Bilder zum interessanten Testfall für eine Theorie, die den Unterschied

---

<sup>9</sup> Zur frühen Forschungsgeschichte siehe Otto Jahn, *Beschreibung der Münchner Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München*, München 1854, S. IXff.; zur ästhetischen Entdeckung der archaischen Kunst im späten 19. Jahrhundert vgl. Glenn Most, „Zur Archäologie der Archaik“, *Antike und Abendland* Bd. 35/1989, S. 1–23.

zwischen Beschreiben und Erzählen im Blickfeld hat. Es gibt also Anlaß genug für den Versuch, das helle Licht von Lessings Theorie mit dem urtümlichen Dunkel der Kyklophöhle zu konfrontieren.

Den Ausgangspunkt liefert eine Rekonstruktion von Lessings Medientheorie in ihrer ursprünglichen systematischen Stringenz<sup>10</sup> (1.1.). Auf der Basis dieser Theorie soll dann versucht werden, den unterschiedlichen Zeitbezug bei Texten und Bildern zu überprüfen (1.2.) sowie den strukturellen Unterschied zwischen sprachlicher und bildlicher Erzählform zu bestimmen (1.3.). Danach verlagert sich der Blickpunkt auf die Vasenbilder: hier wird zunächst die spezifische Differenz zwischen deskriptiven und narrativen Bildern zur Sprache kommen

<sup>10</sup> Einer Rekonstruktion bedarf es deswegen, weil das System, von dem im folgenden die Rede sein wird, nicht so sehr Resultat als Voraussetzung von Lessings Betrachtungen gewesen ist. Lessing selber hat während der Arbeit am *Laokoon* seine eigenen deduktiv-systematischen Prämissen zum Teil wieder verwischt. In der Vorrede betont er ausdrücklich den unsystematischen Charakter seiner Ausführungen: „Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen.“ Das sei kein Nachteil, denn „[a]n systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns [...]“ (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: G. E. L., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, hrsg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1979ff., Bd. 5,2, S. 11–618, hier S. 15). Ironie und Selbstironie sind in diesen Äußerungen schwer auseinanderzuhalten. Jedenfalls bietet sich in den frühesten, erst postum veröffentlichten Entwürfen zum *Laokoon* (den Paralipomena, Bd. 5,2, S. 207–321 und S. 583–618) ein ganz anderes Bild: hier ist „die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze“ ganz unübersehbar. Dieses systematische, deduktive Grundgerüst wird in der publizierten Fassung insgesamt vorausgesetzt, aber nur noch zum Teil expliziert: dadurch hat der Text bei aller Klarheit etwas Kryptisches erhalten. Dieser Umstand hat sich auch in der Rezeptionsgeschichte bemerkbar gemacht. Bezeichnenderweise ist eine (wenn nicht sogar die) zentrale Wendung in Lessings Argumentation vor nicht allzu langer Zeit überhaupt erst erkannt und auf den Punkt gebracht worden: Tzvetan Todorov, „Esthétique et sémiotique au XVIII<sup>e</sup> siècle. G. E. Lessing, *Laocoon*“, *Critique* 308/1973, S. 26–39; wieder abgedruckt als Kap. „Imitation et motivation“ in: T. T., *Théories du symbole* (collection Poétique), Paris 1977, S. 161–178; deutsch in: Gunter Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 9–22. Eine umfassende Interpretation im Anschluß an Todorov findet sich bei David E. Wellbery, *Lessings Laokoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984; eine komplementäre Ergänzung dazu bietet Eva M. Knodt, „*Negative Philosophie*“ und *dialogische Kritik. Zur Struktur poetischer Theorie bei Lessing und Herder* (Untersuchungen zur deutschen Literatur. 47), Tübingen 1988; während Wellbery Lessings Denken als synchrones (und in seiner Synchronizität statisches) System im Licht der aufklärerischen Tradition interpretiert, betont Knodt darin eher die Entwicklungsmomente, Widersprüche und Inkohärenzen; in dem (nicht zufällig unvollendet gebliebenen) *Laokoon* sieht sie weniger eine Vollendung aufklärerischer Ästhetik als einen Ansatz zu deren Überwindung.

(2.1.); anschließend wird zu zeigen sein, welche Schwierigkeiten sich im bildlichen Medium durch das Aufgreifen narrativer Inhalte ergeben haben (2.2.); der Versuch, mit solchen Schwierigkeiten umzugehen und auf ikonographischer Ebene mit sprachlichen Erzählmöglichkeiten zu konkurrieren, hat zu einer besonderen Form der Temporalisierung der Bilder geführt: das Problem, wie in einem Bild Spannung aufgebaut werden könnte, wurde schließlich gelöst durch die Erfindung von Bildern, die sich auf einen einzigen Handlungsmoment konzentrieren und für alles, was darüber hinausgeht, an die Vorstellungskraft des Betrachters appellieren (2.3.).

### 1.1. Zur Medientheorie in Lessings *Laokoon*

Gleich zu Anfang der Vorrede zum *Laokoon* stellt Lessing fest, was Poesie und Malerei miteinander verbindet: beide „stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.“<sup>11</sup> Nicht ausdrücklich erwähnt wird in dieser knappen Formulierung das entscheidende Charakteristikum der ästhetischen Täuschung<sup>12</sup>. Diese unterscheidet sich von der normalen Trugwahrnehmung durch ihren partiellen Charakter: der Getäuschte bleibt sich der eigenen Täuschung bewußt; er fühlt sich durch den vorgetäuschten Gegenstand, dessen Scheinhaftigkeit er durchschaut, nicht unmittelbar, wohl aber mittelbar betroffen und ist gerade deshalb imstande, den durch die Täuschung hervorgerufenen Affekt an sich selbst zu genießen: genau darin liegt die Voraussetzung dafür, daß auch schreckliche Gegenstände ästhetisches Wohlgefallen hervorrufen können<sup>13</sup>. So verstanden versetzt die ästhetische Täuschung den Rezipienten in einen Zustand der besonderen Aufmerksamkeit und der genußvollen emotionalen Beteiligung. Wichtig

<sup>11</sup> Lessing, *Laokoon*, S. 13.

<sup>12</sup> Täuschung und Illusion werden von Lessing als Synonyma verwendet; vgl. *Laokoon*, S. 37, 48 und 113f.; vgl. auch *Hamburgische Dramaturgie*, in: G. E. L., *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (wie Anm. 10), Bd. 6, S. 237–239.

<sup>13</sup> Brief Nr. 115 vom 2.2.1757 an Moses Medelssohn, in: G. E. L., *Werke und Briefe* (wie Anm. 10), Bd. 11,1, S. 165–169. Vgl. dazu Mendelssohns Abhandlung *Von der Herrschaft über die Neigungen* (1757) in: M. M., *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, hrsg. von Fritz Bamberger u. a., 20 Bde., Berlin 1929–1994, Bd. 2 (1931), S. 149–155, v. a. S. 154f.: unterschieden wird dort zwischen unteren und oberen Seelenkräften: während das untere, anschauende Erkenntnisvermögen durch das mimetische Kunstwerk getäuscht wird, bleibt das obere, begriffliche Erkenntnisvermögen überzeugt, es mit einer Nachahmung, und nicht mit der Natur selbst zu tun zu haben; aus der Kombination von Täuschung und Nicht-Täuschung ergibt sich der ästhetische Genuß. Siehe dazu v. a. Werner Strube, *Ästhetische Illusion. Ein kritischer Beitrag zur Geschichte der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts* (Diss. Bochum 1971), S. 86–110.

ist allerdings, daß sich die Aufmerksamkeit nicht auf das Zeichen, sondern auf das Bezeichnete richtet.

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenwart zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören.<sup>14</sup>

Das künstlerische Medium selbst, die technischen Mittel und Kunstgriffe der Täuschung müssen also unbemerkt bleiben. Das Zeichen erreicht nur dann den Status eines künstlerischen Zeichens, wenn es selber transparent bleibt. Die Kunst besteht gerade in der vollständigen Transparenz des Zeichens: darin unterscheidet sich Poesie von Prosa (im Sinn von Nicht-Kunst).

Schon diese allererste Prämisse von Lessings Theorie ist uns heute seltsam fern gerückt. Das hängt mit einer grundsätzlichen Verschiebung im ästhetischen Denken zusammen, die sich unmittelbar nach Lessing ereignete und als eigentliche Schwelle zur Moderne verstanden werden kann<sup>15</sup>. Noch vor Ende des 18. Jahrhunderts begann man im Kunstwerk nicht mehr das illusionäre Spiegelbild einer gegebenen Wirklichkeit zu sehen, sondern einen in sich vollendeten Mikrokosmos, der als solcher auch auf keinen äußerlichen Zweck mehr zu beziehen war: genau in dieser Zweckfreiheit bestand nunmehr seine ästhetische Qualität; wenn das autonome, in sich abgesonderte Werk überhaupt noch auf etwas verweisen sollte, dann allenfalls noch auf die individuelle Subjektivität seines Schöpfers. Mit diesem immer weiter um sich greifenden L'art-pour-l'art-Prinzip haben herkömmliche (und zu Lessings Zeit noch selbstverständliche) Kategorien wie *Nachahmung* und *Täuschung* ihre Gültigkeit verloren. In unserem Jahrhundert ist es beinahe zur Selbstverständlichkeit geworden, daß Kunstwerke nicht mehr als „indifferenten Hinweis auf die Wirklichkeit [fungieren], sondern eige-

<sup>14</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 124.

<sup>15</sup> Paul Böckmann, „Das Laokoonproblem und seine Auflösung in der Romantik“, in: Wolfdietrich Rasch (Hrsg.), *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert* (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. 6), Frankfurt a. M. 1970, S. 59–73. Die prägnanteste Darstellung des ästhetischen Paradigmenwechsel im späten 18. Jahrhundert bietet Todorov, *Théories du symbole* (wie Anm. 10), S. 179–260; vgl. auch Philippe Junod, *Transparence et opacité. Réflexions autour de l'esthétique de Konrad Fiedler*, Lausanne 1976, S. 25–37; M. H. Abrams, *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*, übers. von Lore Iser (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. 42), München 1978, v. a. S. 25–27 und 116–124; Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel u. a. 1978, v. a. S. 11–15 und 62–78.

nes Gewicht und selbständigen Wert“<sup>16</sup> beanspruchen. Besonders evident wird dies bei Werken der bildenden Kunst in dem Augenblick, wo diese auf einen gegenständlichen Inhalt verzichten: der Bezug auf eine dem Werk äußerliche, vorgegebene Wirklichkeit ist damit programmatisch aufgehoben. Ähnliches wird aber gleichzeitig auch für die Literatur reklamiert: soll sich doch das poetische vom alltäglichen Wort gerade dadurch unterscheiden, daß es eben „als Wort, und nicht als bloßer Repräsentant des benannten Objektes [...] empfunden wird“<sup>17</sup>.

Diese moderne Betrachtungsweise ist der Lessingschen diametral entgegengesetzt. Bei Lessing wird der künstlerische Charakter des Zeichens durch ein besonderes Ausmaß an Durchsichtigkeit ausgemacht, bei den Modernen durch eine besondere Dichte, in der der Blick des Betrachters hängenbleibt; bei Lessing verweist das künstlerische Zeichen ganz und gar auf das Bezeichnete, bei den Modernen schiebt es sich selbst als Produkt eines artifiziellen Verfahrens in den Vordergrund. Beide Theorien haben ihre Stärken und ihre Anwendungsbereiche: sie sind entgegengesetzt, aber zugleich komplementär<sup>18</sup>. Wenn man ein Bild von Jackson Pollock betrachtet, wird man mit Lessings Prinzipien nicht sehr weit kommen; wenn die Zuschauer eines Hitchcock-Filmes indessen alle im gleichen Augenblick den Atem anhalten, so verhalten sie sich (in aller Regel ohne es zu wissen) ganz und gar so, wie Lessing es von ihnen erwartet hätte. Und Hitchcock ist in dieser Beziehung kaum ein Sonderfall. Vor allem wer sich mit vormoderner Kunst beschäftigt, wird gut daran tun, die vormoderne Theorie nicht gleich über Bord zu werfen.

Zurück zu Lessing. Poesie und Malerei streben beide nach Illusion, unterscheiden sich jedoch in ihren Mitteln beziehungsweise in der Art der Zeichen, die sie verwenden: „Die Malerei brauchet Figuren und Farben in dem Raume. Die Dichtkunst artikuliert Töne in der Zeit. Jener Zeichen sind natürlich, dieser ihre sind willkürlich.“<sup>19</sup> Mit dem letzten Satz greift Lessing zurück auf eine althergebrachte Unterscheidung, die zum Gemeingut aufklärerischen Denkens

<sup>16</sup> Roman Jakobson, „Was ist Poesie?“ (1934), in: R. J., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 67–82, hier S. 79; zu Jakobsons Poetik vgl. vor allem Todorov, *Théories du symbole* (wie Anm. 10), S. 339–352.

<sup>17</sup> Jakobson, „Was ist Poesie?“, S. 79.

<sup>18</sup> Und möglicherweise macht erst die Kombination beider die spezifische Qualität ästhetischer Erfahrung aus: Michael Polanyi, „What is a painting?“, *The American Scholar* Bd. 39/1970, S. 655–669; deutsche Übersetzung in: Gottfried Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* München 1994 (<sup>1</sup>1988), S. 148–162.

<sup>19</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 209 (Paralipomena 1) und S. 219 (Paralipomena 3,II). Die Opposition zwischen willkürlichen und natürlichen Zeichen tritt in der endgültigen Fassung des *Laokoon* nur noch unterschwellig in Erscheinung: S. 61, 65, 98 und 123. Das hat vielfach dazu geführt, daß man ihre grundlegende Bedeutung für den Aufbau der Argumentation übersehen hat: vgl. etwa Armand Nivelle, *Kunst und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin <sup>2</sup>1971 (<sup>1</sup>1960), S. 173.

gehört<sup>20</sup>. Als natürliche werden nach dieser Unterscheidung jene Zeichen betrachtet, bei denen die Verbindung zum Bezeichneten sich aus den Gesetzen der Natur ergibt<sup>21</sup>; so kann etwa jede ausreichende Ursache als das natürliche Zeichen ihrer Wirkung, und ebenso jede Wirkung als das Zeichen ihrer Ursache verstanden werden<sup>22</sup>. Willkürliche Zeichen hingegen sind jene, deren Verbindung zum Bezeichneten nicht durch Naturgesetze gegeben und daher begründet, sondern durch menschliche Satzung festgelegt und also willkürlich ist: Paradebeispiel dafür sind die unterschiedlichen menschlichen Sprachen<sup>23</sup>. Vom willkürlichen Charakter der Sprache haben die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts die Malerei deutlich abgesetzt und sie als natürliches Zeichensystem eingestuft: zwar sind die Bildzeichen nicht naturgegeben, sondern von Menschen gefertigt und insofern künstlich; aber die Verbindung zwischen ihnen und dem jeweils Bezeichneten ist (anders als bei Wörtern) nicht willkürlich gesetzt, sondern beruht auf einer Ähnlichkeitsrelation, die ihrerseits als naturbedingt aufgefaßt wird. Die ausführlichste, auch für Lessing wegweisende Darstellung dieser Theorie findet sich bereits beim Abbé Du Bos; die Malerei, so heißt es da, gibt die Welt so wieder, wie jedermann sie sieht: „[...] tout ce que l'œil peut appercevoir, se

<sup>20</sup> Am besten dazu: Bengt Algot Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963, S. 32–40; Wellbery, *Lessings Laokoon* (wie Anm. 10), S. 20f. Zur Tradition der Unterscheidung vgl. Felix Heinemann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutung einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, (Diss. Basel 1942), Basel 1965, S. 156–162; Eugenio Coseriu, „L'arbitraire du signe: zur Spätgeschichte eines aristotelischen Begriffs“, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* Bd. 119/204/1968, S. 81–112, v. a. S. 85ff.

<sup>21</sup> Ein häufig angeführtes Beispiel sind etwa die äußerlichen Symptome, die ein Arzt als natürliche Zeichen der betreffenden Krankheit versteht: Christian Wolff, *Philosophia prima sive ontologia* (1729), in: Chr. W., *Gesammelte Werke*, hrsg. von Jean École u. a., Hildesheim 1962ff., Abt. 2, Bd. 3, § 956.

<sup>22</sup> § 961f.

<sup>23</sup> Nahe liegen die Berührungspunkte mit der modernen Semiotik. Man fühlt sich unmittelbar erinnert an die Unterscheidung zwischen ‚Indices‘ und ‚Symbols‘, neben die im Peirceschen System als dritte Kategorie die der abbildenden Zeichen (‚Icons‘) tritt, vgl. Charles S. Peirce, *Elements of Logic*, in: Ch. S. P., *Collected Papers*, 8 Bde., Cambridge, Mass. 1931–1938, Bd. 2, S. 143f., 156–160. Es gibt jedoch starke Argumente gegen die Peircesche Definition von *Icon*: vgl. etwa Arthur K. Bierman, „That There Are No Iconic Signs ...“, *Philosophy and Phenomenological Research* Bd. 23/1962–63, S. 243–249; Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 238ff.; Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung* (Kolleg Philosophie), Freiburg/München 1991, S. 149f. Schließlich braucht man nur auf die *Icons* als selbständige Kategorie zu verzichten, um wieder nahe bei der bewährten Zweiteilung in natürliche und willkürliche Zeichen zu landen; für eine wichtige Differenzierung vgl. allerdings Scholz S. 148 (dazu unten Anm. 116).

trouve dans un tableau comme nous le voyons dans la Nature; elle se présente dans un tableau sous la même forme où nous la voyons réellement.“<sup>24</sup> Natürlich sind dementsprechend auch die Zeichen, die dem Maler zu Gebote stehen: „Ils tirent leur force du rapport que la Nature elle-même a pris soin de mettre entre les objets extérieurs & nos organes, afin de procurer notre conservation.“<sup>25</sup> Die Wirksamkeit der bildenden Kunst beruht demnach letztendlich auf Naturgesetzen. Eben darin sieht der Abbé Du Bos auch den entscheidenden Vorteil der Malerei gegenüber der Poesie: „Ainsi les objets que les tableaux nous présentent agissant en qualité de signes naturels, ils doivent agir plus promptement. L'impression qu'ils font sur nous, doit être plus forte & plus soudaine que celle que les vers peuvent faire.“<sup>26</sup> Zugleich betont Du Bos, daß das Verständnis von Bildern, anders als es bei literarischen Werken der Fall ist, keine besondere Erziehung erfordere, und so sei denn ihre Wirkung universell: die Malerei kennt, kraft der Natürlichkeit ihrer Sprache, keine sprachlichen Barrieren.

Bei Lessing ist die Wertung, bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung mit Du Bos, genau entgegengesetzt. Wenn er Malerei und Poesie in deren unterschiedlichen, durch die jeweilige Spezifität der beiden Medien bedingten Möglichkeiten einander gegenüberstellt, so versucht er damit immer wieder nicht die Malerei, sondern die Poesie als die überlegene Kunst zu erweisen – nur in einem einzigen, allerdings entscheidenden Punkt scheint sie der Malerei unterlegen zu sein: darauf wird gleich noch zurückzukommen sein.

Zunächst, so behauptet Lessing, habe die Poesie ein viel breiteres thematisches Spektrum als die Malerei: ihre willkürlichen Zeichen können, „eben deswegen weil sie willkürlich sind, alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken“<sup>27</sup>; die Malerei kann hingegen nur das darstellen, was materiellen und körperlichen Charakter hat<sup>28</sup>. Wenn etwa Homer göttliche Wesen häufig in unsichtbarer Gestalt agieren läßt und daraus eine entscheidende narrative Pointe gewinnt, so muß der Maler notwendigerweise dahinter zurückbleiben: in seiner Darstellung „ist alles sichtbar; und auf einerlei Art sichtbar“<sup>29</sup>. Dazu kommt, daß stoffliche Gegenstände (und andere kann die Malerei ja gar nicht darstellen) im Bild genauso dicht und undurchsichtig sind wie in der empirischen Realität. So muß der Maler etwa bei der Darstellung einer

<sup>24</sup> Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (wie Anm. 5), Teil 1, S. 415.

Für die Rezeption und Weiterentwicklung solcher Gedanken im Umkreis von Lessing vgl. vor allem Moses Mendelssohns *Betrachtungen über die Quelle und die Verbindung der schönen Künste zu den Wissenschaften* (1757), in: M. M., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 13), Bd. 1, S. 165–190, bes. S. 174–178.

<sup>25</sup> Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (wie Anm. 5), S. 415.

<sup>26</sup> S. 416.

<sup>27</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 312 (Paralipomena 27).

<sup>28</sup> Z. B. S. 114.

<sup>29</sup> S. 102.

menschlichen Gestalt entweder auf das Ornat der Kleidung oder auf den Ausdrucksgehalt des unverhüllten Körpers verzichten: die eine Möglichkeit schließt die andere aus. Für den Dichter hingegen ist eine solche Alternative gegenstandslos; bei ihm „ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch“<sup>30</sup>. Ferner unterliegt der Maler, anders als der Dichter, einem Zwang zur detaillierenden Konkretisierung: er muß die Gegenstände genau so vollständig wiedergeben wie er sie wahrnimmt. Die Poesie kann einen Körper anhand eines einzigen, charakteristischen Zuges sinnfällig machen und alles übrige unbestimmt lassen<sup>31</sup>. „Die Malerei kann dieses nicht. Bei ihr zieht ein Teil den andern, eine Eigenschaft die andere nach; sie muß alles bestimmen [...]“<sup>32</sup>; und „[e]in einziger unschicklicher Teil“ kann genügen, um die ganze Wirkung wieder zu verderben<sup>33</sup>.

Dieser stoffliche und in seiner Stofflichkeit völlig festgelegte Charakter der Körper im Raum ist aber nicht das einzige materielle Handicap der Malerei. Sie bleibt nicht nur an die physikalischen Gesetze der Materie im Raum, sondern auch und vor allem an die der Zeit gebunden. Das gemalte Bild stellt sich dem Auge des Betrachters als ein unveränderliches dar; da aber zwischen natürlichen Zeichen und dem, was sie bezeichnen, ein Ähnlichkeitsverhältnis zu bestehen hat, muß die Malerei „der Zeit gänzlich entsagen“<sup>34</sup>. Ihren „materiellen Schranken“<sup>35</sup> zufolge kann sie „von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick“<sup>36</sup> zeigen; „alle ihre Figuren [sind] unbeweglich. Das Leben der Bewegung welche sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst tut nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt.“<sup>37</sup> Aus diesem Grund sollte der Maler den darzustellenden Augenblick so wählen, daß aus ihm „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten

<sup>30</sup> S. 58f. Unmittelbar aufgegriffen und beantwortet wird dieser Gedanke von Herder im Plastik-Entwurf von 1770: „Bekleiden, und unbekleidet zeigen, hinter ein Gewand stecken, und dennoch frei und fühlbar wirkend machen, sind Widersprüche; gibts keinen Mittelweg, um beidem zu entkommen? Es war die Kunst der naßen Gewänder [...]: denn blos durch sie wars möglich, daß die Künstler zugleich bekleiden und doch nicht verhüllen [...] Das Kleid wurde in der Kunst, was es in der Natur nicht seyn kann, gleichsam ein Kleid, ein umhüllender Nebel.“ (Johann Gottfried Herder, „Plastik“, in: J. G. H., *Sämtliche Werke* [wie Anm. 7], Bd. 8, S. 1–163, hier S. 137; vgl. auch S. 28). Herder hat als erster erkannt, daß die nassen Gewänder keine Frage der Mimesis sind: es handelt sich (in Lessings Sinn) nicht um ein natürliches, sondern um ein willkürliches Darstellungsmittel.

<sup>31</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 232 (Paralipomena 3,X).

<sup>32</sup> S. 232 (Paralipomena 3,X).

<sup>33</sup> S. 225 (Paralipomena 3,VI).

<sup>34</sup> S. 116.

<sup>35</sup> S. 32.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> S. 296 (Paralipomena 21).

wird<sup>38</sup>; wenn ihm das gelingt, so hat er den fruchtbaren Augenblick gefunden; denn „[d]asjenige [...] nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.“<sup>39</sup> Die Phantasie des Betrachters muß Vorstellungen entwickeln, die über den gezeigten Augenblick hinausgehen, und die suggerierte Handlung in der Zeit entfalten: er muß somit etwas vollbringen, was normalerweise Aufgabe und Ziel der Poesie ist. Das gemalte, unbewegte und an sich leblose Bild erfüllt seinen eigentlichen Zweck demnach nur dadurch, daß es den Betrachter zu Vorstellungen animiert, die „über den sinnlichen Eindruck“<sup>40</sup> hinausgehen und poetischen Charakter annehmen: die Entelechie des gemalten Bildes ist ungeschriebene Poesie, die in der Einbildungskraft des Betrachters zur Entfaltung gelangt.

Der Malerei zugeordnet werden Begriffe wie Materie, Stillstand, Notwendigkeit; dem entsprechen auf Seiten der Poesie die Gegenbegriffe Geist, Bewegung und Freiheit: die wertende Absicht ist unverkennbar<sup>41</sup>. Die Malerei ist der Poesie unterlegen, weil sie als Darstellungsmittel natürliche Zeichen verwendet, deren Stofflichkeit der Stofflichkeit der darzustellenden empirischer Gegenstände entspricht: an die Materialität des Darstellenden ebenso wie des Darzustellenden gebunden, bleibt die Malerei damit in doppelter Hinsicht an die physikalischen Gesetzen von Raum und Zeit gefesselt: wohingegen die Poesie als immaterielles, geistiges Medium sich mit ihren willkürlichen Zeichen frei entfalten kann: ebenso unbegrenzt und frei wie die geistige Einbildungskraft, der die Poesie entspringt und an die sie sich wendet.

In einem einzigen Punkt ist die Poesie aber der Malerei unterlegen. Ziel beider Künste ist anschauliche Unmittelbarkeit: abwesende Dinge müssen als gegenwärtig vorgestellt werden. Dies aber vermag die Malerei besser, denn: daß sie „sich natürlicher Zeichen bedient, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann“<sup>42</sup>; „die [besondere] Kraft der natürlichen Zeichen [besteht] in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen“<sup>43</sup>; Kraft dieser Ähnlichkeit geht von „Figuren und Farben“ eine Wirkung aus, die „unendlich geschwinder und lebhafter“<sup>44</sup> ist als jene gesprochener oder geschriebener Worte; diese haben als willkürliche Zeichen keine Lebendigkeit und keine Wärme<sup>45</sup>; sie sprechen das begriffliche, aber nicht das sinnliche Erkenntnisvermögen an; sie rufen Vorstellungen hervor, die

<sup>38</sup> S. 117.

<sup>39</sup> S. 32.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Wellbery, *Lessings Laokoon* (wie Anm. 10), v. a. S. 121–133.

<sup>42</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 309 (Paralipomena 25).

<sup>43</sup> S. 310 (Paralipomena 25).

<sup>44</sup> S. 211 (Paralipomena 1).

<sup>45</sup> Lessing, *Zweiter Anti-Goeze*, in: G. E. L., *Werke und Briefe in zwölf Bänden* (wie Anm. 10), Bd. 9, S. 149–154, hier S. 150.

„schwanken und schwach“<sup>46</sup> sind. Diese Wirkungsschwäche ist nun aber alles andere denn ein marginaler Nachteil: sie betrifft den Kern von Lessings Ästhetik; durch ihren Mangel an Ähnlichkeit verfehlen sprachliche Zeichen die ästhetische Illusion und damit die eigentliche Bestimmung von Kunst: Poesie, die keine Illusion bewirkt, sinkt auf das Niveau von Prosa herab. Der Dichter kann die geforderte Illusions-Wirkung nur dann erzielen, wenn es ihm gelingt, diesen zentralen Mangel des sprachlichen Zeichensystems zu kompensieren und die „willkürlichen Zeichen zu natürlichen zu erheben“<sup>47</sup>. Sein Ziel muß folglich darin bestehen, zwischen der Sprache und ihrem Gegenstand eine Ähnlichkeitsrelation herzustellen.

Nun scheint eine solche Forderung allerdings dem Grundcharakter der Sprache als eines willkürlichen Zeichensystems zu widersprechen: besteht die Willkürlichkeit doch gerade im Fehlen einer Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichen und bezeichnetem Gegenstand. Und die Sprache kann ihre Willkürlichkeit umso weniger verleugnen, als sie gerade ihr jenes Plus an Beweglichkeit, Freiheit und Geistigkeit verdankt, das den entscheidenden Vorteil der Poesie gegenüber der Malerei ausmacht: sämtliche Vorzüge sowie der eine, entscheidende Mangel der Poesie haben somit ein und dieselbe Wurzel. Läßt sich der eine Mangel nun wettmachen, ohne damit gleichzeitig auch die Vorzüge preiszugeben? Aus der Willkürlichkeit des sprachlichen Zeichensystems folgt, daß die geforderte Ähnlichkeit nicht im Verhältnis zwischen dem einzelnen Zeichen und dem bezeichneten Gegenstand bestehen kann. Wenn man dennoch eine Ähnlichkeit herstellen will, so darf man nicht einzelne Elemente, sondern muß Verknüpfungen von Elementen ins Auge fassen. Kann vielleicht die Art, wie sprachliche Zeichen untereinander verkettet werden, als natürliches Abbild der Verknüpfung von Gegenständen fungieren? Die Art der Verkettung sprachlicher Zeichen ist in ihrer allgemeinsten Form durch das Medium selbst gegeben: sie folgen aufeinander in der Zeit, sind sukzessiv bzw. konsekutiv zueinander<sup>48</sup>. Die geforderte Ähnlichkeit ergibt sich folglich ganz einfach, wenn (und nur dann, wenn) auch die bezeichneten Gegenstände sich sukzessiv in der Zeit entwickeln.

An dieser Stelle müssen wir einen weiteren Strang von Lessings Argumentation einbeziehen. Bis jetzt hatten wir es mit der Gegenüberstellung zweier Dar-

<sup>46</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 98.

<sup>47</sup> Brief an Nicolai vom 26.5.1769, in: G. E. L., *Werke und Briefe* (wie Anm. 10), Bd. 11,1, S. 608–611, hier S. 609f.; erst in diesem Brief hat Lessing auch die folgerichtige Konsequenz gezogen: „[...] die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das aber ist die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge.“ (S. 610); die vom Schauspieler gesprochenen Worte sind natürliche Zeichen der Worte (und damit der willkürlichen Zeichen), die der dargestellten Person in den Mund gelegt sind.

<sup>48</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 127f. und 134.

stellungsmedien zu tun: dazu kommt nun eine weitere Dichotomie, die die Darstellungsgegenstände sowie die Darstellungsmodi betrifft. All das, was überhaupt zum Gegenstand sprachlicher oder bildlicher Darstellung gemacht werden kann, wird von Lessing lapidar aufgeteilt in zwei Kategorien; das Unterscheidungskriterium ist nicht substantieller, sondern rein relationaler Natur: „Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. [...] Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen.“<sup>49</sup> Diesen beiden Kategorien von darstellbaren Gegenständen entsprechen die unterschiedlichen Darstellungsmodi des Beschreibens und des Erzählens<sup>50</sup>: während eine Beschreibung das Nebeneinander von Körpern im Raum ausmalt, entwickelt eine Erzählung das Nacheinander von Handlungen in der Zeit. Beide Modi verhalten sich zugleich gegensätzlich und komplementär zueinander.

Damit gelangen wir zu einer Tabelle der unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten; die Dichotomie zwischen den beiden Modi (sowie den entsprechenden Gegenständen) verläuft senkrecht zur Dichotomie zwischen den Medien; das Achsenkreuz unterteilt ein Feld, in dem sich vier Kombinationsmöglichkeiten ergeben:

	Modus: Beschreiben Gegenstand: Körper, nebeneinander im Raum	Modus: Erzählen Gegenstand: Handlung, nacheinander in der Zeit
Medium: Sprache (willkürliche Zeichen nacheinander)	Deskriptive Poesie (= Prosa)	Narrative Poesie
Medium: Malerei (natürliche Zeichen nebeneinander)	Deskriptive Malerei	Narrative Malerei (?)

Die vier Kombinationsmöglichkeiten sind untereinander keineswegs gleichwertig: wir werden gleich sehen, daß zwei von ihnen besondere Probleme mit sich bringen. Beginnen wir mit der Sprache. Die Forderung nach einer Ähnlichkeitsrelation zwischen Darstellungsmedium und Darstellungsgegenstand führt

<sup>49</sup> S. 116.

<sup>50</sup> S. 116f.; dazu Wellbery, *Lessings Laokoon* (wie Anm. 10), S. 203ff. Eine beinahe wörtliche Paraphrase von Lessings Argumentation findet sich noch bei Gérard Genette, *Figures II* (Collection „Tel Quel“), Paris 1969, S. 56–61 (allerdings ohne daß Lessings Name erwähnt würde); mit etwas anderer Akzentsetzung ders., *Die Erzählung*, hrsg. von Jochen Vogt, übers. von Andreas Knop, München 1994, S. 71ff. Für eine treffende Skizze der Begriffsgeschichte vgl. Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris 1981, S. 8–39.

zur Konsequenz, daß die Poesie, weil ihre Zeichen eine lineare Folge in der Zeit bilden, auch Gegenstände wählen sollte, die als zeitliche Sequenz aufeinander folgen. Daraus ergibt sich die berühmte Konsequenz, wonach „Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“ sind<sup>51</sup> – der Poesie, heißt es, und nicht der Sprache; der Unterschied ist wichtig. Denn Sprache wäre kein willkürliches System, wenn sie nicht grundsätzlich im Stande wäre, auch Körper darzustellen: sie kann es – aber nur um den Preis ihrer poetischen Qualität als Kunst. Denn immer dann, wenn Sprache Körper zu ihrem Gegenstand macht, ergibt sich zwischen dem sukzessiven Nacheinander der Zeichen und dem koexistierenden Nebeneinander der bezeichneten Gegenstände eine Kollision, wodurch die Willkür der sprachlichen Zeichen unübersehbar in Erscheinung tritt und jegliche Illusion zerstört wird. Deskriptive Poesie ist nach Lessing somit eine *contradictio in adjectu*: gerade insofern, als sie deskriptiv verfährt, verfehlt sie das Ziel der Illusion und verwirkt damit ihren Status als Kunst; wenn Sprache aber diesen Status verliert, so ist sie – in Lessings Terminologie – auch nicht mehr Poesie, sondern Prosa.

Ähnlich, aber mit symmetrischer Umkehrung des Kompetenzschwerpunktes, verhält es sich bei der Malerei. Privilegiert wird hier selbstverständlich der Beschreibungsmodus: und manche Gattungen (wie etwa Blumen- oder Landschaftsmalerei<sup>52</sup>) können in diesem auch ihre ganze Erfüllung finden. Lessings Augenmerk ist allerdings auf jene Gattung gerichtet, die auch der zeitgenössischen Kunsttheorie als die höchste galt: das Historienbild, das einen narrativen Inhalt vor Augen stellt<sup>53</sup>. Anders als bei der Sprache, die als willkürliches Zeichensystem grundsätzlich über beide Modi verfügt, und bei der die Beschränkung auf das Narrative lediglich ein ästhetisches Gebot darstellt, handelt es sich bei der Malerei weniger um eine Frage des Sollens als um eine des Könnens: als natürliches System, dessen Zeichen nebeneinander im Raum stehen, kann sie gar nichts anderes darstellen als das räumliche Nebeneinander von Körpern: jedes Nacheinander in der Zeit geht eigentlich über ihre Möglichkeiten hinaus. Eine Malerei, die durch das Nebeneinander ihrer Zeichen die aufeinanderfolgenden Momente einer Handlung darstellen wollte, würde damit der Illusion entgegen-

<sup>51</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 116.

<sup>52</sup> S. 296 (Paralipomena 20).

<sup>53</sup> Lessing macht allerdings die Einschränkung, daß auch beim Historienbild die dargestellte Handlung nicht Selbstzweck sein dürfe, sondern der Veranschaulichung mannigfaltiger körperlicher Schönheit zu dienen habe: S. 295f. (Paralipomena 20). Zur Hochschätzung der Historienmalerei siehe im übrigen etwa Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (wie Anm. 5), Teil I, Kap. 6 und 13 (wo das klassizistische Schönheitsgebot keine Rolle spielt). Vgl. E. Mai, „Historia! – Von der Figurenmalerei in Theorie und Praxis seit dem 16. Jahrhundert“, in: *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* (Katalog der Ausstellung Köln, Zürich und Lyon 1987–88), Milano 1987, S. 15–29.

arbeiten und zur prosaischen Malerei werden; eine solche prosaische Malerei aber hätte willkürliche Züge angenommen und damit ihren Charakter als natürliches Zeichensystem beeinträchtigt, wenn nicht ganz und gar zerstört<sup>54</sup>.

Dennoch ist der Malerei der narrative Modus nicht vollständig versperrt. Denn:

[...] alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblick ihrer Dauer [...] in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen [...] Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.<sup>55</sup>

Für die Poesie gilt die symmetrische Umkehrung, denn es „können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.“<sup>56</sup>

Damit ist es Lessing gelungen, die Struktur ebenso wie die Kompetenzbereiche beider Medien gegeneinander abzugrenzen. Die Malerei verfährt deskriptiv: sie schildert koexistierende Körper und kann Handlung nur insofern andeuten, als sie Körper in Aktion zur Darstellung bringt. Für die Poesie gilt das Gegenteil: sie soll beschreibende Momente auf das unverzichtbare Mindestmaß beschränken und nach Möglichkeit versuchen, auch dieses noch in Handlungen umzusetzen. Beide Thesen stehen in Lessings Argumentation gleichwertig nebeneinander, aber ihr normativ-polemischer Stellenwert ist ganz verschieden: daß Malerei keinen Prozeß in der Zeit darstellen könne und auf den Augenblick festgelegt sei, entspricht im 18. Jahrhundert einer *communis opinio*<sup>57</sup>; daß Poesie aber nur Handlungen zum Gegenstand haben solle, ist Lessings eigene These, mit der er gegen die (um die Mitte des 18. Jahrhunderts besonders beliebte) Gattung der beschreibenden Poesie zu Felde zieht<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 311 (Paralipomena 26): „Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.“ Ähnlich wird auch im Brief an Nicolai vom 26.5.1769 (wie Anm. 47) argumentiert: „Denn es ist ebensowenig wahr, daß die Malerei sich nur natürlicher Zeichen bediene, als es wahr ist, daß die Poesie nur willkürliche Zeichen brauche. Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerei von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkürlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit.“ (S. 608f.).

<sup>55</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 116f.

<sup>56</sup> S. 117.

<sup>57</sup> Z. B. bei Shaftesbury, „A Notion of the Historical Draught“ (wie Anm. 4) und Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (wie Anm. 5).

<sup>58</sup> Wogegen Herder vehementen Protest einlegen wird: *Erstes kritisches Wäldchen* (wie Anm. 7), v. a. S. 133–161.

Ich fasse zusammen. Man kann in Lessings Argumentation drei Ebenen unterscheiden: eine nachahmungsästhetische, eine medienästhetische und eine wirkungsästhetische. Auf der nachahmungsästhetischen Ebene geht es um die Relation zwischen Kunstwerk und dargestellten Gegenstand: der Schlüsselbegriff lautet *Ähnlichkeit*; auf der wirkungsästhetischen Ebene geht es um die Relation zwischen Kunstwerk und Rezipient: der Schlüsselbegriff lautet *Illusion*. Beide Begriffe sind eng miteinander verbunden, denn Ähnlichkeit auf der Nachahmungsebene ist die notwendige Voraussetzung dafür, daß eine Illusionswirkung erzielt werde. Die Mittel, mit denen das Ähnlichkeitsgebot erfüllt und Illusion erzeugt wird, sind in Malerei und Poesie grundsätzlich verschieden – und damit kommen wir zur medienästhetischen Ebene; der entscheidende Punkt liegt im unterschiedlichen Verhältnis von Malerei und Poesie zum Ähnlichkeitsgebot. In der Malerei entstehen durch dieses Gebot kaum Probleme, da die Malerei natürliche Zeichen verwendet und die Ähnlichkeit zum dargestellten Gegenstand hier gewissermaßen a priori gegeben ist. Anders bei der Sprache, die ein willkürliches Zeichensystem verwendet: wenn die einzelnen Zeichen aber willkürlich und folglich unähnlich sind, kann Ähnlichkeit nicht durch die einzelne Zeichenelemente, sondern nur durch deren Verknüpfung hergestellt werden, indem die Folge der Aussagen zum Abbild einer Folge von Handlungen gemacht wird: die Ähnlichkeit besteht dann darin, daß die Verbindung sowohl der Zeichen wie auch der bezeichneten Gegenstände untereinander jeweils nach dem syntaktischen Prinzip der Sukzessivität erfolgt; durch dieses gemeinsame Verknüpfungsprinzip entsteht Ähnlichkeit; es werden die willkürlichen Zeichen der Sprache gewissermaßen naturalisiert: sie erhalten jene unmittelbare ästhetische Wirksamkeit, die den Zuhörer ihren Zeichencharakter vergessen macht und somit Illusion bewirkt.

## 1.2. Sukzessivität und Simultaneität in Text und Bild

Lessings systematischer Grundriß vermittelt durch seine kaum zu übertreffende Klarheit und Eleganz auch dem heutigen Leser noch ein hochgradiges intellektuelles Vergnügen; wie verhält es sich aber mit seiner theoretischen Aktualität? Der Streit um den Primat der einen Kunst vor der anderen ist – glücklicherweise – längst obsolet: Lessings wertende Intention, die nachdrücklich den Vorrang der Poesie reklamiert<sup>59</sup>, braucht uns nicht mehr zu interessieren; doch haben sich damit noch keineswegs auch die systematischen und deskriptiven Aspekte der Argumentation überlebt. Ich werde im Folgenden auf die

<sup>59</sup> Ernst H. Gombrich, „Lessing“, *Proceedings of the British Academy* Bd. 43/1957, S. 133–156, hier S. 140: „The more one reads the *Laocoon*, the stronger becomes the impression that it is not as much a book about as against the visual arts [...]“.

nachahmungsästhetische Ebene ganz verzichten: sie war für Lessing selbstverständlich und zentral, hat ihre Aktualität aber in dem Augenblick eingebüßt, wo Kunst weniger als Produkt von Mimesis denn als selbständiges Konstrukt verstanden wurde<sup>60</sup>; vielleicht nicht gerade obsolet, aber zumindest sehr problematisch geworden ist inzwischen auch die Kategorie der Ähnlichkeit<sup>61</sup>. All das möchte ich im Folgenden aus dem Spiel lassen, und mich vielmehr auf die medien- und wirkungsästhetische Ebene konzentrieren.

Bester Ausgangspunkt ist wohl nach wie vor das unterschiedliche Verhältnis beider Medien zur Zeit. Man könnte diesen Unterschied als einfache Opposition darstellen: demnach wäre Sprache als reine Sukzessivität, Malerei hingegen als reine Simultaneität aufzufassen: Sprache entfaltet sich linear in der Zeit, und nicht in einem simultanen Horizont; umgekehrt ist ein solcher Horizont konstitutiv für die Malerei, bei der die Zeitdimension und damit die Sukzessivität keine Bedeutung hat<sup>62</sup>. Aber läßt sich die Opposition in dieser einfachen Form wirklich halten? Dagegen sind – von Herder bis heute – immer wieder differenzierende Einwände erhoben worden.

<sup>60</sup> Vgl. oben Anm. 15; latente Anzeichen einer Krise des Nachahmungsbegriffs finden sich bereits im Laokoon-Text selbst: vgl. Knodt, „*Negative Philosophie*“ und *dialogische Kritik* (wie Anm. 10), S. 75–77, 80–82 und 101–104.

<sup>61</sup> Einen guten Überblick zur philosophischen Diskussion über die Unzulänglichkeiten des Ähnlichkeitsbegriffs bietet Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen* (wie Anm. 23), S. 16–43.

<sup>62</sup> Damit nimmt man allerdings eine nicht unbeträchtliche Vereinfachung in Kauf, denn Lessings Formulierungen sind um einiges raffinierter. So betont er zwar, daß die aufeinanderfolgenden Teile der Rede, indem sie verklingen, für das Ohr verloren sind, doch fügt er hinzu: „wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben“ (Lessing, *Laokoon* [wie Anm. 10], S. 124) – um dann allerdings gleich die Mühe und Anstrengung zu betonen, welche mit dieser Gedächtnisarbeits verbunden sind. Ebenso differenziert ist das, was über die Wahrnehmung eines Bildes gesagt wird: „Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze“ (ebd.): wir haben es also durchaus mit einem Vorgang in der Zeit zu tun; allerdings verrichten „unsere Sinne [...] diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzelne zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wann wir einen Begriff von dem Ganzen [...] bekommen sollen.“ (ebd.). Hier verbirgt sich allerdings in der Tat ein Problem, denn im Text finden sich zwei ganz verschiedene, miteinander kaum vereinbare Vorstellungen dessen, was ästhetische Wahrnehmung ausmacht. Einerseits heißt es: „Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Raten nötiget, so erkaltet unsere Begierde, gerühret zu werden [...]“ (S. 99f.); auf der anderen Seite wird aber betont, es seien die Werke der Kunst „gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden“ (S. 32). Unklar bleibt, wodurch denn Lessings Betrachter, wenn er auf den ersten Blick alles, was es da zu sehen gibt, schon erfaßt haben sollte, dann noch zu langer und wiederholter Betrachtung verführt werden könnte. Vgl. dazu auch Herder, *Erstes kritisches Wäldchen* (wie Anm. 7), S. 74–82.

Inwiefern ist Sprache als reine Sukzessivität zu verstehen<sup>63</sup>? Was zeitlich aufeinanderfolgt, sind ja zunächst nur die einzelnen Phoneme; deren Sukzessivität aber schlägt um in die Simultaneität des Wortes; und die Sukzessivität der Worte ihrerseits in die Simultaneität des Satzes; die Sätze wiederum folgen aufeinander und bilden eine lineare Kette: und doch kann jedes einzelne Glied der Kette nicht allein von sich aus, sondern nur im Horizont einer zusammenfassenden Synthese verstanden werden, die der Zuhörer durch fortschreitende Erinnerungsarbeit zu konstruieren hat; diese Erinnerungsarbeit, welche die diachrone Sukzession der Sätze dauernd zu einem (sich dauernd verändernden) synchronen Modell umbildet, ist unerläßliche Bedingung dafür, daß ein Text überhaupt verstanden werde<sup>64</sup>. Wir haben es bei jeder sprachlichen Äußerung folglich keineswegs mit einer reinen Sukzessivität, sondern mit einer komplizierten Dialektik von Sukzessivität und Simultaneität zu tun, wobei Bedeutungen stets auf der Ebene der Simultaneität hergestellt werden: denn Bedeutung entsteht niemals durch zeitliche Folge, sondern immer nur in einem synchronen, als gleichzeitig empfundenen Horizont.

Aber ebensowenig wie die Sprache als reine Sukzessivität, kann auch das gemalte Bild als reine Simultaneität verstanden werden. Simultaneität ist natürlich keine Eigenschaft der Malerei per se, sondern bezeichnet eine gewisse Form der Wahrnehmung<sup>65</sup>: simultan im Raum koexistierend ist das, was simultan wahrgenommen werden kann. Aber was heißt simultane Wahrnehmung genau? Über die konkreten, physiologischen Verhältnisse wissen wir inzwischen einiges mehr als zu Lessings Zeiten<sup>66</sup>. Der Bereich, in dem wir scharf sehen, ist vergleichsweise winzig: optimale Schärfe wird in einem ganz engen Bereich erzielt, der weniger als 2 Grad umfaßt<sup>67</sup>. Diese Beschränkung des Seh winkels wird dadurch kompensiert, daß der Blick beim Betrachten eines Gegenstandes niemals ruht, sondern ruckartig von einem Fixationspunkt zum nächsten springt. Die Dauer der jeweiligen Fixationen beträgt 150 bis 300 Millisekunden; die Geschwindigkeit, mit welcher der Blick sich während der Sprünge bewegt, ist mehr oder weniger konstant und beläuft sich auf etwa 400 Grad/Sekunde. Die Sprünge

<sup>63</sup> Vgl. hierzu und zum Folgenden Karlheinz Stierle, „Das bequeme Verhältnis. Lessing und die Entdeckung des ästhetischen Mediums im 18. Jahrhundert“, in: Gebauer (Hrsg.), *Das Laokoon-Projekt* (wie Anm. 10), S. 23–58, hier S. 46.

<sup>64</sup> Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, S. 16–18 und 25f.

<sup>65</sup> Vgl. dazu oben Anm. 62.

<sup>66</sup> Entscheidende Pionierleistung war die Entwicklung einer Methode zur Blickbewegungsregistrierung: Raymond Dodge, „Visual Perception during Eye Movements“, *Psychological Review* Bd. 7/1900, S. 454–465; Alfred L. Yarbus, *Eye Movements and Vision*, aus dem Russischen von Basil Haigh, New York 1967; Rainer Bösel, *Physiologische Psychologie* Berlin <sup>2</sup>1987 (<sup>1</sup>1981), S. 349f.; Niels Birbaumer/Robert F. Schmidt, *Biologische Psychologie*, Berlin/Heidelberg <sup>2</sup>1991 (<sup>1</sup>1989), S. 386f.

<sup>67</sup> Yarbus, *Eye Movements and Vision*, S. 7.

selbst haben – physikalisch betrachtet – den Charakter ballistischer Bewegungen: beim Anfang jedes einzelnen Sprunges liegt der Zielpunkt fest und kann nachträglich nicht mehr verändert werden. Die meisten aufeinanderfolgenden Zielpunkte liegen ganz eng bei einander: der Sprung von einem zum nächsten erfolgt unwillkürlich und bleibt unbewußt; nur die größeren Sprünge, die auch mehrere Grad ausmachen können, unterliegen einer willkürlichen Kontrolle und sind dementsprechend auch steuerbar.

Bei der Streuung der Fixationen lassen sich gewisse Regelmäßigkeiten feststellen. So konzentrieren sich etwa beim Anschauen von Gesichtern die Fixationspunkte auf Augen und Mund<sup>68</sup> – das mag bis zu einem gewissen Punkt genetisch vorbestimmt sein. Sehr viel variabler sind die Sehpfade, die sich beim Betrachten von Bildern ergeben<sup>69</sup>. Ganz allgemein läßt sich sagen, daß Bilder in aller Regel nach ihren auffälligsten Gestaltmerkmalen abgesucht werden sowie nach jenen Stellen, die die meiste Information erwarten lassen. Je länger ein Betrachter diese Suche fortsetzt, desto geringer wird die Chance, daß er Entscheidendes übersehen haben könnte. Jedes Anschauen eines Bildes erfordert damit, gerade weil es sich als ein fortschreitendes Abtasten vollzieht, seine Zeit: ganz ähnlich wie das Lesen eines Textes.

Das Ergebnis läßt sich auf einen einfachen Nenner bringen: es ist nicht möglich, das Hören (bzw. Lesen) eines sprachlichen Textes auf reine Sukzessivität und das Betrachten eines Bildes auf reine Simultaneität zu reduzieren; vielmehr haben wir es in beiden Fällen mit einer komplizierten Dialektik aus Simultaneität und Sukzessivität zu tun. Das könnte dazu verleiten, die Lessingsche Unterscheidung zwischen Zeit- und Raum-Kunst überhaupt fallen zu lassen, um stattdessen wieder das zu betonen, was beiden gemeinsam ist. Doch scheint es jenseits aller Gemeinsamkeiten mindestens einen Punkt zu geben, an dem die Unterscheidung sich mit aller wünschenswerten Deutlichkeit abzeichnet und konkret faßbar ist: zwar spielt sich die Wahrnehmung eines Bildes ebenso wie die eines Textes in der Zeit ab; grundverschieden ist aber die Art, in der diese Wahrnehmung jeweils gesteuert wird.

Die Rezeption eines sprachlichen Textes ist (zumindest was ihre zeitliche Folge betrifft) absolut gesteuert: der Text (oder dessen Autor) entscheidet darüber, wann und in welcher Folge der Zuhörer etwas zu hören bekommt, und an diese Folge ist der Zuhörer gebunden: er kann zu- oder weg-hören, aber es ist ihm schlechterdings unmöglich, das zu hören (bzw. als Gehörtes zu vergegen-

<sup>68</sup> S. 191, dazu Abb. S. 114f.

<sup>69</sup> Grundlegend: Guy T. Buswell, *How people look at pictures. A study on the psychology of perception in art*, Chicago 1935. Neuere Beiträge: Yarbus, *Eye Movements and Vision* (wie Anm. 66), S. 171–196; John D. Gould, „Looking at pictures“, in: Richard A. Monty/John W. Senders (Hrsg.), *Eye Movements and Psychological Processes*, Hillsdale, N. J./New York 1976, S. 323–345.

wärtigen), was der Sprecher noch nicht gesagt hat; es gibt eine klare und eindeutige Grenze zwischen dem, was der Rezipient gehört hat und also weiß, und dem, was er noch zu hören bekommen wird; diese Grenze verschiebt sich beim Zuhören andauernd, mit einer bestimmten Geschwindigkeit und in eine bestimmte Richtung: beides unterliegt nicht dem Belieben des Hörers, sondern ist ihm durch den Text auferlegt<sup>70</sup>. Beim Anschauen von Bildern fällt eine solche Steuerungsmöglichkeit weitgehend aus. Zwar gibt es durch Komposition und Farbgebung gewisse Möglichkeiten, die Aufmerksamkeit des Betrachters anzuziehen und sie zu lenken: „Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Blick des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet [...]“<sup>71</sup>; doch kann der weidende Blick auf diesen Wegen ebenso gut vorwärts wie zurück schreiten, und er kann auch ohne große Not von ihnen abweichen. Daher können, wenn man ein und dasselbe Bild mehreren Betrachtern vorlegt, die jeweiligen Sehpfade stark voneinander abweichen: die Folge der Fixationen hängt nicht zuletzt von den persönlichen Sehgewohnheiten, dem besonderen Interesse sowie der Kompetenz des jeweiligen Betrachters ab<sup>72</sup>. Der entscheidende Unterschied zwischen einem Text und einem Bild liegt also nicht darin, daß der Text sukzessiv, das Bild simultan wahrgenommen würde, sondern vielmehr darin, daß die Wahrnehmung des Textes als Vorgang in der Zeit einer medienimmanenten Steuerung unterliegt, die des Bildes hingegen nicht<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> Das gilt zunächst für den Zuhörer. Der Leser eines geschriebenen Textes hat demgegenüber selbstverständlich die Möglichkeit, vor oder zurück zu blättern: aber auch ihm steht die Linearität des Textes unübersehbar vor Augen; er kann zwar von ihr abweichen, aber nicht ohne sich des abweichenden Charakters seiner Lektüre bewußt zu bleiben. Eben das gibt es bei Bildern nicht.

<sup>71</sup> Paul Klee, „Schöpferische Konfession“, in: Kasimir Edschmid (Hrsg.), *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920; wieder abgedruckt in: P. K., *Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre*, Leipzig <sup>2</sup>1991 (<sup>1</sup>1987), S. 60–66, hier S. 63; die Formulierung ist kaum zu übertreffen, gerade in ihrer Paradoxie: wo eine Weide ist, sind keine Wege, und umgekehrt. Mit Recht betont Klee (S. 62), daß auch der Raum „ein zeitlicher Begriff“ sei; zu schnell schließt er daraus allerdings, Lessings Unterscheidung zwischen Zeit- und Raum-Kunst sei „doch nur gelehrter Wahn“.

<sup>72</sup> Ein anschauliches Beispiel vor allem für Kompetenzunterschiede liefern die unterschiedlichen Sehpfade beim Betrachten von Röntgenbildern: der geschulte Radiologe geht von einem beliebigem Punkt aus, richtet seine Aufmerksamkeit dann sofort auf den pathologischen Befund und geht erst danach dazu über, systematisch das ganze Bild abzutasten; Laien hingegen hüpfen unsystematisch über das ganze Bild, den dunklen Umrissen folgend. Dazu: H. L. Kundel/C. F. Nodine, „Studies of eye movements and visual search in radiology“, in: John W. Senders/D. F. Fisher/R. A. Monty (Hrsg.), *Eye movements and the higher psychological functions*, Hillsdale, N. J. 1978, S. 317–327.

<sup>73</sup> Vgl. Adam A. Mendilow, *Time and the Novel*, New York <sup>2</sup>1965 (<sup>1</sup>1952), S. 25f.; ähnlich auch Seymour Chatman, „Towards a Theory of Narrative“, *New Literary*

### 1.3. Handlung in Text und Bild

Solche Steuerungsmöglichkeiten gewinnen besondere Wichtigkeit in dem Augenblick, wo es um erzählende Kunst geht: denn bei einer Erzählung ist die Reihenfolge der Episoden alles andere denn beliebig. Ist Handlung als Gegenstand einer Erzählung überhaupt anders denn als lineare Sequenz denkbar? Und kann umgekehrt eine Darstellung, die nicht linear wahrgenommen wird, überhaupt als Darstellung einer Handlung verstanden werden? Um solche Fragen zu beantworten brauchen wir eine etwas genauere Vorstellung dessen, was unter einer Handlung zu verstehen sein soll. Dies führt noch einmal zurück zur Theorie des 18. Jahrhunderts.

Lessing verwendet diesen Begriff im *Laokoon* zunächst ganz allgemein für alle möglichen Gegenstände, die aufeinander folgen, und damit für jede Folge von Veränderungen in der Zeit: die Unschärfe dieser Definition ist schon von zeitgenössischen Lesern als unbefriedigend empfunden worden<sup>74</sup>. Doch hatte Lessing selber wenige Jahre zuvor den Begriff wesentlich genauer gefaßt und von jenem der *Begebenheit* abgesetzt: „Eine Handlung nenne ich eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen“<sup>75</sup>, beziehungsweise „die auf einen Endzweck abzielen“<sup>76</sup>; fehlt einer Folge von Veränderungen diese Zielgerichtetheit, „so fehlt ihr das, was sie eigentlich zu einer Handlung

---

*History* Bd. 6/1974/75, S. 295–318, hier S. 314f. Ein einsamer Versuch, auch für Werke der (europäischen) Malerei eine bestimmte Leserichtung (von unten links nach oben rechts) zu behaupten, ist unternommen worden von Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961, S. 32ff.: demzufolge hätten Bilder, genau so wie Texte, einen Anfang und einen Schluß (S. 39); zwischen der Betrachtung eines Bildes und der Aufführung einer Tragödie gäbe es demnach keine „Wesensverschiedenheit“ (S. 40) mehr; gegen seinen Kontrahenten, dem die Streitschrift gewidmet war, erhob Badt den Vorwurf, er habe ein bestimmtes Bild in der falschen Reihenfolge betrachtet und interpretiert. Allein diese Tatsache aber genügt schon um zu zeigen, daß bei einem Bild mehrere Lesefolgen möglich sind: was bei einem Text natürlich in aller Regel eben nicht der Fall ist. Und wenn viele Lesefolgen möglich sind, so wird man doch, ehe man sich über die richtige anfängt zu streiten, die Frage stellen, ob es eine richtige denn überhaupt gibt, und aus welchem Grund es sie geben sollte?

<sup>74</sup> So etwa von Herder, *Erstes kritisches Wäldchen* (wie Anm. 7), S. 139; ähnlich auch Knodt, „*Negative Philosophie*“ und *dialogische Kritik* (wie Anm. 10), S. 37: „mögen sich alle Handlungen in der Zeit ereignen, so sind damit noch lange nicht alle temporalen Prozesse »überhaupt Handlungen« zu nennen“.

<sup>75</sup> Lessing, *Vom Wesen der Fabel*, in: G. E. L., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker, 22 Bde., Stuttgart 1883ff., Bd. 7, hier S. 429.

<sup>76</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 251 (Paralipomena 5).

macht, und kann, richtig zu sprechen, keine Handlung, sondern muß eine Begebenheit heißen“<sup>77</sup>.

Greift man diese Unterscheidung auf, so liegt es auf der Hand, daß die Erzählung als darstellerische Grundform notwendigerweise dazu tendiert, ein gewisses Ausmaß an teleologischer Spannung zu entwickeln: besteht die Kunst des Erzählers doch gerade darin, Begebenheiten in Handlungen umzuformen. Die Handlung aber setzt – auf ihren einfachsten Nenner reduziert – einen Anfangszustand voraus, eine zielgerichtete Veränderung und einen Endzustand, der sich vom Anfangszustand unterscheidet<sup>78</sup>; der Anfangszustand wird, wenn von ihm aus die Handlung in Gang gebracht werden soll, am besten durch gewisse Konflikte, Mängel oder Nöte gekennzeichnet sein<sup>79</sup>: erst diese verleihen der folgenden Handlung ihre eigentliche Not-Wendigkeit. Ferner wird jeder Erzähler mit dem Anspruch antreten, sein Publikum zu unterhalten und zu fesseln. Dies geschieht zunächst durch bestimmte Inhalte: so werden etwa die erzählten Handlungen – wie es bei Mythen und Märchen ja auch die Regel ist – sich vom alltäglichen Erfahrungshorizont des Publikums unterscheiden und mit besonderen Widrigkeiten, Gefahren und Hindernissen verbunden sein<sup>80</sup>. Mindestens ebenso wichtig wie der Inhalt ist aber die Form, und dies bereits auf der elementarsten Ebene. Spannung kann eigentlich nur dadurch erzeugt werden, daß der Rezipient die aufregenden Inhalte erst nach und nach und in einer bestimmten Reihenfolge erfährt; nur dadurch kann er in den Zustand versetzt werden, etwas unmittelbar Bevorstehendes mit angst- oder lustvoller Spannung zu erwarten: Gegenstand solcher Erwartung kann nur etwas sein, was nicht von Anfang an unmittelbar gegeben ist, sondern sich langsam ankündigt und allmählich abzeichnet. Spannung setzt notwendigerweise eine verzögerte, schrittweise Erweiterung des Sinnhorizontes voraus<sup>81</sup>.

<sup>77</sup> Lessing, *Vom Wesen der Fabel* (wie Anm. 75), S. 430. Mit dieser teleologischen Definition von Handlung greift Lessing – wie so oft – unmittelbar auf Aristoteles zurück: vgl. Richard Kannicht, „Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas“ sowie Hellmut Flashar, „Die Handlungstheorie des Aristoteles“, *dse. Zs.* Bd. 8/1976, S. 326–336 und S. 336–339.

<sup>78</sup> So bereits Aristoteles, *Poetik*, Kap. 7 (1450b 26ff.)

<sup>79</sup> Dazu Wladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, hrsg. von Karl Eimermacher, übers. von Christel Wendt, München 1972, S. 36–40 und 91.

<sup>80</sup> So verstanden implizieren Handlungen „gerade das Gegenteil von Ruhe, [...] und [sie] sind um so viel vollkommener, je mehrere, je verschiedenere, und wider einander selbst arbeitende Triebfedern darin wirksam sind.“ (Lessing, *Laokoon* [wie Anm. 10], S. 231, Paralipomena 3, IX).

<sup>81</sup> In diesem Sinn lauten auch Tassos Empfehlungen an den epischen Dichter: „Prima deono esser dette quelle [cose] senza le quali non s'avrebbe alcuna cognizione dello stato delle cose presenti; ma se ne posson tacer molte, le quali scemano l'espettazione e la meraviglia, avenga che il poeta debba tenere sempre l'auditore sospeso e desideroso di legger più oltre.“ (Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema*

Soweit haben wir – von Lessing ausgehend – versucht zu klären, was unter einer (denkbar einfachen) Erzählung verstanden werden soll<sup>82</sup>; wir haben den Modus des Erzählens ins Auge gefaßt, ohne zunächst das Medium, worin erzählt wird, näher zu spezifizieren. Dennoch liegt es auf der Hand, daß alle bis jetzt genannten Merkmale einer einfachen Erzählung sich problemlos in einem sprachlichen, hingegen nur sehr schwer in einem bildlichen Medium realisieren lassen. Das beginnt bereits mit dem simplen Umstand, daß jede Erzählung einen Anfang und ein Ende voraussetzt. Das Bild hat weder das eine noch das andere: es ist räumlich begrenzt und hat insofern Ränder, die aber zeit-indifferent sind. Auch scheint die Erzählung (und man wäre geneigt zu vermuten: jede Erzählung) in ihrem Fortschreiten angewiesen zu sein auf die elementare Steuerung des Rezipienten durch die Reihenfolge, in der ihm Inhalte präsentiert werden: diese Steuerung ergibt sich auf der sprachlichen Ebene ganz von allein, bei Bildern aber eben nicht ohne weiteres und ohne besondere Kunstgriffe.

## 2.1. Deskriptive und narrative Bilder

Für die Bildkunst ergeben sich also spezifische Probleme dann (und zwar erst dann), wenn sie sich auf das Erzählen von Geschichten verlegt. Das ist keineswegs immer und ohne weiteres der Fall. Exemplarisch ist in diesem Punkt die Ikonographie griechischer Vasen des 8. Jahrhunderts v. Chr. Auch bei aufwendigeren Gefäßen besteht die Dekoration zunächst nur aus geometrischen Mustern; figürliche Bilder setzen langsam ein und bleiben insgesamt selten: die ersten Beispiele beschränken sich zunächst auf einzelne Figuren, doch werden diese dann sehr bald auch zu komplexen, vielfigurigen Szenen kombiniert<sup>83</sup>. Zu

---

*eroico*, hrsg. von Luigi Poma, Bari 1964, S. 121) Ein moderner Klassiker der Suspense-Erzeugung ist natürlich Hitchcock; vgl. François Truffaut/H. G. Scott, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Übers. von Frieda Grafe, München 1973, v. a. S. 62–64 und 264: „Das Publikum möchte immer vorgreifen und sagen können: «Ah, ich weiß schon, was jetzt kommt!» Dem muß man nicht nur Rechnung tragen, sondern man muß die Gedanken des Zuschauers vollkommen lenken. In *Psycho* habe ich das Publikum geführt, als ob ich auf einer Orgel gespielt hätte.“ Diese Art der Lenkung setzt seitens des Betrachters eine linear fortschreitende Wahrnehmung, aber nicht notwendigerweise Unwissenheit voraus: *Psycho* bleibt auch für den Zuschauer spannend, der die Handlung kennt.

<sup>82</sup> Vgl. etwa Teun van Dijk, „Action, Action Description, and Narrative“, *New Literary History* Bd. 6/1974/75, S. 273–294; Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählerischen Texten*, München 1987, S. 135–137.

<sup>83</sup> Die Interpretation solcher Szenen ist umstritten: zum Stand der Diskussion vgl. etwa Anthony M. Snodgrass, *An Archeology of Greece. The present state and future scope of a discipline*, Berkeley/Los Angeles/London 1987, S. 147–169, der bei manchen Bildern nach wie vor eine mythologische Deutung in Erwägung zieht. Mythologische

den frühesten mehrfigurigen Bildern gehören die Darstellungen auf einem attischen Skyphos aus dem zweiten Viertel des 8. Jahrhunderts (Abb.1–2)<sup>84</sup>. Die eine Seite zeigt Speerkämpfer und Bogenschützen, zwischen ihnen unbewaffnete, rücklings in einem diagonalen Schwebезustand dargestellte Gestalten, die offensichtlich als Verwundete oder Gefallene zu verstehen sind<sup>85</sup>. Das Bild der Gegenseite zeigt ein Kriegsschiff mit Steuermann und einem schießenden Bogenschützen, daneben zwei Krieger mit Lanzen und Schild. Die erste Szene scheint unmittelbar verständlich zu sein; bei der zweiten geraten wir, wenn wir uns die Darstellung als Vorgang in Zeit und Raum klar zu machen versuchen, sehr schnell in Schwierigkeiten: die Aktion des Steuermannes scheint zu implizieren, daß das Schiff fahrend zu denken ist: wo aber stehen, wenn das Schiff sich im Wasser befindet, die beiden flankierenden Krieger? Wohin läuft und vor allem auf wen zielt der Bogenschütze<sup>86</sup>?

Interpretationsversuche sind immer wieder unternommen worden, haben aber wie mir scheint in keinem einzigen Fall zu überzeugenden Resultaten geführt. Alles spricht eher für die Gegenthese, wonach Vasenbilder der geometrischen Zeit keinen mythologisch-narrativen Charakter haben: vgl. Klaus Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen*, Berlin 1969; John Carter, „The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period“, *Annual of the British School at Athens* Bd. 67/1972, S. 25–58; Berthold Kaeser, *Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik. Eine Untersuchung an der Darstellung des Schildes* (Diss. Bonn 1981), S. 17 und 189f.; John Boardman, „Symbol and Story in Geometric Art“, in: Warren G. Moon (Hrsg.), *Ancient Greek Art and Iconography*, Madison, Wisc. 1983, S. 15–36. In der Diskussion hat man sich im allgemeinen auf die Deutung einzelner Szenen bzw. Motive konzentriert: im vorliegenden Aufsatz versuche ich, den Unterschied zwischen narrativen und nicht-narrativen Bildern weniger auf der Ebene des dargestellten Inhalts als auf der des Darstellungsmodus zu beschreiben.

<sup>84</sup> Eleusis, Museum, siehe Gudrun Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, Stockholm 1971, S. 34–36, B11; zur Interpretation und Datierung vgl. vor allem Carter, „The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period“ (wie Anm. 83), S. 34f.

<sup>85</sup> Anders Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art*, S. 36, die diese Figuren als schwimmend interpretiert: was m. E. bereits durch die hilflose Rückenlage widerlegt wird; der Zusammenhang mit den Kämpfern links und rechts spricht eindeutig für Gefallene.

<sup>86</sup> Für den verfehlten, aber gerade dadurch aufschlußreichen Versuch einer narrativen Interpretation vgl. etwa Bernhard Schweitzer, *Die geometrische Kunst Griechenlands. Frühe Formenwelt im Zeitalter Homers*, Köln 1969, S. 36: dargestellt sei ein Schiff, „das sich schon dem Strand genähert hat (auf dem Vordersteven sitzt eine Möwe), aber die Landung nicht wagen kann, weil Schwebewaffnete am Ufer bereit stehen; der Steuermann betätigt das Ruder, ein Bogenschütze auf dem Deck versucht, die Flucht zu decken.“



Abb. 1–2: Attischer Skyphos, Eleusis; zweites Viertel des 8. Jahrhunderts v. Chr.  
(Deutsches Archäologisches Institut Athen)

Solche Fragen gehen indessen von falschen Voraussetzungen aus: sie unterstellen dem Bild eine raum-zeitliche Kohärenz, die ihm ganz und gar fremd ist. Gegenstand der Darstellung ist nicht ein situativer Handlungszusammenhang, sondern eine allgemeine Konstellation von Elementen, die alle zum thematischen Horizont *Kampf* gehören. An zentraler Stelle steht das Schiff, dessen eindeutig kriegerische Funktion bereits durch den großen Rammsporn angezeigt wird: dieses eine Element würde schon genügen, um die Semantik des Bildes festzulegen – und es ist kein Zufall, daß das Kriegsschiff auf anderen Darstellungen dieser Zeit auch als isoliertes, autarkes Bildmotiv auftauchen

kann<sup>87</sup>. Der Maler des Skyphos hingegen hat das Schiffsmotiv angereichert durch Figuren bewaffneter Männer und diese – schon der besseren Sichtbarkeit wegen – so plaziert, daß sie durch die Schiff-Silhouette nicht überschritten werden; sie sind nach einem einfachen Muster angeordnet: den beiden schwerbewaffneten Schildträgern, die einander links und rechts als symmetrische Pendants gegenüberstehen, entspricht in der Bildmitte oberhalb der Schiffsbodenlinie der einzelne Bogenschütze. Nun gäbe es kaum einen Sinn, wenn man dessen Gebärde als Angriff auf den linken Schildträger verstehen wollte: aber das ist auch gar nicht nötig; vielmehr werden Bogenschützen auf gleichzeitigen Darstellungen immer in dieser Haltung mit vorgestrecktem Bogen und bewegten Beinen und häufig in schwebender Position dargestellt: dadurch wird das besondere Ausmaß an Beweglichkeit zum Ausdruck gebracht, das für die Kampfweise von Bogenschützen charakteristisch ist und sie prägnant von den Schwerbewaffneten unterscheidet<sup>88</sup>. Wir haben es bei dem eilend-schwebend-schießenden Bogenkämpfer also nicht mit einer situativen Variablen zu tun, die einen unter mehreren möglichen Handlungszuständen wiedergäbe, sondern mit einem Piktogramm, das als festes, attributives Kennzeichen für Bogenschützen aufzufassen ist<sup>89</sup>. Dieses Piktogramm scheint als Bedeutungseinheit zu fungieren und ist weitgehend kontextunabhängig: ganz ähnlich wie das Wort *Bogenschütze*, das ja auch eine Konstante ist, die sich in unterschiedlichen Satz-Zusammenhängen nicht verändert. Solange die einzelnen Bildelemente als unveränderliche Bedeutungsträger eingesetzt werden, ergibt sich kaum die Möglichkeit, sie durch Handlung und Gegenhandlung untereinander zu verknüpfen: denn dies würde Figuren voraussetzen, die als Variable fungieren und sich je nach Situation verändern<sup>90</sup>.

<sup>87</sup> Carter, „The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period“ (wie Anm. 83), S. 34 mit Anm. 55–57.

<sup>88</sup> Vgl. vor allem die Oinochoe Athen, Nationalmuseum, siehe Ahlberg, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art* (wie Anm. 84), S. 13f., A2 Abb. 3 und S. 44. Dazu Kaeser, *Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst* (wie Anm. 83), S. 211, Anm. 44 mit Verweis auf *Ilias* 8,266ff.

<sup>89</sup> Zur Eigenart solcher bildlicher Standardformeln, die mit einer nicht situativen Bedeutung aufgeladen sind und weitgehend kontext-immun bleiben, siehe vor allem Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. 1967/2), Wiesbaden 1967, S. 80ff. (sie werden dort als „Hieroglyphen“ bezeichnet); zur Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts vgl. ferner die differenzierten Betrachtungen von Kaeser, *Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst* (wie Anm. 83), S. 17ff.

<sup>90</sup> Ähnlich Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, S. 81 und 83f., der nachdrücklich auf die „Kommunikationsfähigkeit“ der Figuren hinweist; anders als Himmelmann würde ich allerdings daran festhalten, daß Kommunikationsfähigkeit und hieroglyphischer Charakter nicht bloß in scheinbarem, sondern in notwendigem und unaufhebbarer Widerspruch zueinander stehen: Kommunikations-

Ebensowenig situativ dürfte auch das Bild auf der Gegenseite des Skyphos (Abb. 1) zu verstehen sein. An der geordneten Konfiguration des Kampfes sind unterschiedliche Rollenträger beteiligt: deutlich differenziert werden Gefallene, Bogenschützen und Speerwerfer (wobei der Speerträger links zusätzlich noch mit einem Schwert bewaffnet ist). Umso auffälliger ist bei diesem Ausmaß an Differenzierung, daß nicht Sieger und Besiegte angegeben und kenntlich gemacht werden. Vor Augen geführt wird die Regelmäßigkeit des Kampfes, nicht dessen Ausgang. Dargestellt wird nicht ein zielgerichteter Vorgang, sondern ein Geschehen von eigentümlicher temporaler Unbestimmtheit, zu dem es weder ein Vorher noch ein Nachher gibt: es läßt sich insofern auch kaum als Handlung bezeichnen. Der Maler scheint jedenfalls nicht die Absicht gehabt zu haben, eine bestimmte Geschichte zu erzählen; vielmehr ging es darum, durch vielfältige Piktogramme den thematischen Horizont *Kampf* in paradigmatisch ausdifferenzierter und zugleich überschaubarer, regelhafter Ordnung vor Augen zu führen.

Festzuhalten sind vor allem zwei Charakteristika dieser Ikonographie. Erstens: keines der beiden Skyphos-Bilder unternimmt es, den Blick des Betrachters auf bestimmte Figuren zu fokussieren und diese dadurch als Hauptpersonen hervorzuheben. Zweitens: es fehlt jeder Ansatz zu einer teleologischen Spannung, die den Betrachter in eine bestimmte Erwartungshaltung versetzen würde; gewiß werden Menschen in Aktion vor Augen geführt: dabei wird aber nicht eine Handlung erzählt, sondern es werden paradigmatische Tätigkeiten geschildert. Die Bilder haben im eigentlichen Sinn keinen narrativen, sondern deskriptiven Charakter. Diese Eigenart wird noch deutlicher, wenn man eine berühmte literarische Beschreibung als Vergleich heranzieht.

Ungefähr gleichzeitig mit solchen Vasenbildern entstanden ist jene berühmte Passage in der *Ilias*, wo Achills neuer Schild beschrieben wird<sup>91</sup>. Die figürliche Verzierung des Schildes besteht aus einer Vielzahl von Szenen, deren Thematik weit gespannt ist: dargestellt sind zunächst (man möchte meinen, am äußeren Schildrand) „die Erde, das Meer und der Himmel“; darauf folgen spezifischere

---

fähigkeit ist gleichbedeutend mit Variabilität; und je variabler eine Figur ist, desto mehr verliert sie ihren Charakter als Chiffre (in Himmelmanns Worten: als Hieroglyphe). Wichtig bleibt der Hinweis, daß die Kommunikationsfähigkeit im Ansatz bereits auf Vasenbildern des 8. Jahrhunderts vorhanden ist.

<sup>91</sup> *Ilias* 18, 478–608; vgl. zuletzt Oliver Taplin, „The Shield of Achilles within the *Iliad*“, *Greece and Rome* Bd. 27/1980, S. 1–21; wieder abgedruckt in: Joachim Latacz (Hrsg.), *Homer. Die Dichtung und ihre Deutung* (Wege der Forschung. 634), Darmstadt 1991, S. 227–253; Klaus Fittschen, Kap. N: „Bildkunst Teil 1 (Der Schild des Achilleus)“, in: Hans-Günter Buchholz (Hrsg.), *Archaeologia Homerica. Die Denkmäler und das frühgriechische Epos*, Göttingen 1967ff., Bd. 2; Erika Simon, „Der Schild des Achilleus“, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (Bild und Text), München 1995, S. 123–141.

Bilder: zwei Städte, die eine im Frieden, die andere im Krieg; Felder, die gepflügt, und solche, die abgemäht werden; eine Ernte im Weinberg; Hirten mit ihrer Herde; und schließlich tanzende Reigen. Diese Ikonographie bietet – wie Lessing bereits feststellte – einen „Inbegriff von allem, was in der Welt vorgehet“<sup>92</sup>; und obgleich sie in ihrer thematischen Vielfalt um einiges über die tatsächliche Bilderwelt der zeitgenössischen Kunst hinausgeht, weist sie doch offenkundige Übereinstimmungen damit auf<sup>93</sup>. Diese sind zunächst einmal äußerlicher Art. So wird etwa die Stadt im Krieg von zwei Heeren belagert<sup>94</sup>: diese Verdoppelung der Belagerer ist – vom Handlungszusammenhang her gesehen – sinnlos: umso genauer entspricht sie den Konventionen eines zweidimensionalen Bildmediums, wo die Belagerung nur dadurch dargestellt werden kann, daß die Angreifer die Stadt von links ebenso wie von rechts umschließen. Doch gehen die Übereinstimmungen mit bildlichen Darstellungskonventionen weit über solche Äußerlichkeiten hinaus. So wird etwa keine einzige der vielen Figuren, die auf dem Schild dargestellt sind, im Text mit einem Namen versehen. Das ist umso auffälliger, als in der ganzen *Ilias* außerhalb der Schildbeschreibung jede Figur, die als Handlungsträger auftritt, und sei sie noch so bescheiden, immer und konsequent mit einem Eigennamen versehen wird<sup>95</sup>. Eine unmittelbare Entsprechung findet die Namenlosigkeit der Schildfiguren hingegen in der zeitgenössischen Vasenikonographie: auch hier haben wir es nie mit individuell herausgehobenen, benennbaren Personen zu tun. Mit der Namenlosigkeit hängt aber auch ein weiterer Moment zusammen: an keiner einzigen Stelle der Schildbeschreibung wird der Zuhörer durch den Text dazu verleitet, sich auf einzelne Personen oder Gruppen zu konzentrieren und nach deren weiterem Schicksal zu fragen. Charakteristisches Beispiel für diese Darstellungs-

<sup>92</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 136, Anm. 5. Die landwirtschaftlichen Tätigkeiten, die beschrieben werden, umfassen nicht zufällig den Zeitraum eines ganzen Jahres: vgl. Fittschen, „Bildkunst Teil 1“, S. 14.

<sup>93</sup> Dazu am besten Nikolaus Himmelmann-Wildschütz, *Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. 1969/7), Wiesbaden 1969, S. 21f.

<sup>94</sup> *Ilias* 18,509.

<sup>95</sup> Engelbert Drerup, *Homerische Poetik*, 2 Bde., Würzburg 1921, Bd. 1: *Das Homerproblem in der Gegenwart. Prinzipien und Methoden der Homererklärung*, S. 310 und 462; zur Deutung des Phänomens vgl. auch Gisela Strasburger, *Die kleinen Kämpfer der Ilias*, Stuttgart 1954, S. 15f. Anonym bleiben Menschen nur dann, wenn sie als Kollektiv auftreten und als Kulisse fungieren: so etwa die Achaier, die Troer, die Myrmidonen. Etwas anders verhält es sich bei den namenlosen sieben Lesbierinnen, die gar nicht als Personen auftreten, sondern lediglich im Inventar der angebotenen Entschädigungsgeschenke für Achill aufgeführt werden (*Ilias* 9, 129 und 271): in einem solchen Fall ist Anonymität kaum erstaunlich.

technik ist noch einmal die Stadt im Krieg<sup>96</sup>. Ausführlich schildert der Text einen Ausfall der Belagerten, die eine Rinderherde an einem Fluß überrumpeln; gleich aber rücken die Belagerer mit Verstärkung an, und es kommt zum Kampf: „sie machten sich miteinander zu schaffen wie lebende Menschen und kämpften und zogen einander die Toten fort, die hingestorbenen“<sup>97</sup>. Mit diesen Worten bricht die Szene ab: der Zuhörer als fiktiver Betrachter des dargestellten Kampfes bleibt über dessen Ausgang im Ungewissen: ganz ähnlich wie der Betrachter der Kampfszene auf dem Skyphos (Abb.1). Symptomatischerweise resultiert aus der Ungewißheit über den Ausgang des Kampfes keinerlei Spannungsmoment. Eine solche Spannung käme erst dann auf, wenn der Zuhörer für oder gegen die Belagerten Partei ergriffe, wodurch die Frage nach dem Ausgang erst ihren Sinn und ihre Dringlichkeit erhielte: doch gibt es in der ganzen Schilderung der Stadt im Krieg keine Stelle, die eine solche Parteinahme nahelegt. Mit anderen Worten: gerade das Fehlen jeglicher Spannungsmomente macht deutlich, daß der Kampf hier – genau wie auf dem Skyphos – als menschliche Tätigkeit, und nicht als Handlung im eigentlichen Sinn geschildert wird. Die ganze Passage stellt sich nicht als Erzählung, sondern als Beschreibung dar.

Für das Epos insgesamt gilt natürlich genau das Gegenteil: hier dominiert durchgehend der Modus des Erzählens<sup>98</sup>. Wenn dieser Modus in der Schildbeschreibung konsequent vermieden wird, so kann das kein Zufall sein. Der Text scheint mit dem klaren Bewußtsein zu operieren, daß hier von einem anderen Medium die Rede ist, und daß für dieses Medium andere Regeln gelten, die sich von denen des Epos unterscheiden: dem Dichter – ebenso wie dessen Zuhörern – scheint es selbstverständlich gewesen zu sein, daß der Schild als ein Werk der bildenden Kunst sich im Modus einer Beschreibung, und nicht in dem einer Erzählung artikuliert. Mit dieser deskriptiven Modalität hängt ganz offenkundig auch das Fehlen einer mythologischen Thematik zusammen. Eine Welt läßt sich beschreiben, ein Mythos hingegen nur erzählen; einer Kunst, die über keinen narrativen Modus verfügt, fehlt damit auch der Zugriff auf Mythen<sup>99</sup>.

<sup>96</sup> *Ilias* 18,509–540.

<sup>97</sup> *Ilias* 18,539f.

<sup>98</sup> Vgl. etwa Scott Richardson, *The Homeric Narrator*, Nashville, Tenn. 1990; zur Beschreibung als Pause und zu deren unterschiedlichen Funktionen vgl. S. 36–69. Im Epos ist ‚descriptio‘ wirklich kaum etwas anderes als ‚ancilla narrationis‘: Genette, *Figures II* (wie Anm. 50), S. 87.

<sup>99</sup> Ähnlich Carter, „The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period“ (wie Anm. 83), S. 51, der aber stärker auf den Unterschied zwischen gegenwärtiger und mythischer Thematik abhebt: „For Homer, and for Homers audience, the subject-matter of pictorial representation was the here and now. The deeds of gods [vgl. aber, worauf Carter selber einschränkend hinweist, *Ilias* 18,516 und 535] and heroes, set in a legendary world of the past, were not yet the stuff of art, though soon to be“. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei einem jüngeren Text wie der (pseudo)-

## 2.2. Darstellungsprobleme einer narrativen Bildkunst

Die Verhältnisse ändern sich spätestens im frühen 7. Jahrhundert: nun gibt es in zunehmendem Maße Vasenbilder, die narrative Inhalte aufgreifen. Mit solchen Bildern haben sich die Maler auf ein Geschäft eingelassen, das auf sprachlicher Ebene nicht nur schon längst (man möchte sagen: immer schon<sup>100</sup>) betrieben wurde, sondern das darüber hinaus den medialen Voraussetzungen von Sprache besonders angemessen war, und bei dem das sprachliche Medium folglich große, schwer aufwiegbare Vorzüge aufzuweisen hatte. Wenige Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, welcher Art die konkreten Schwierigkeiten waren, die sich bei Bildern mit narrativem Inhalt stellten, und auf welchen Wegen die Maler versucht haben, mit diesem Handikap umzugehen.

Auf der Scherbe eines argivischen Kraters aus dem zweiten Viertel des 7. Jahrhunderts (Abb. 3)<sup>101</sup> sehen wir einen Riesen auf einem unregelmäßigen Schuppenmuster liegen, das wohl als felsiges Gelände zu verstehen sein wird; ihm nähern sich mit breiter Schrittstellung drei<sup>102</sup> Männer, die mit erhobenen Armen ein langes, dünnes, mit einer lanzenförmigen Spitze versehenes Gebilde in Stellung bringen; damit haben sie den Riesen an der Stirn verwundet: er hebt in einer hilflosen Gebärde die Linke, Blut strömt ihm über Gesicht und Hals. Was kann der Betrachter dieser Darstellung entnehmen? Drei Männer haben sich zusammengetan und benutzen eine unkonventionelle Waffe, die sie nur mit vereinten Kräften führen können, um einen Riesen zu überwältigen, der jedem einzelnen von ihnen überlegen wäre. Tatsächlich ergibt sich die potentielle Gefährlichkeit des Verwundeten ganz offenkundig bereits aus dessen gewaltiger Körpergröße. Aber warum wehrt sich der Riese dann nicht gegen den blutigen Angriff? Die Frage läßt sich aufgrund dessen, was das Bild zeigt, nicht beantworten.

hesiodeischen Beschreibung des Herakles-Schildes, der bereits die erzählenden Bilder des 6. Jahrhunderts v. Chr. vorauszusetzen scheint: Hesiod, *Scutum* 178ff.

<sup>100</sup> Vgl. etwa die „einfachen Geschichten“, die bei Uvo Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1988, S. 25ff. als narratives Substrat epischer Dichtung postuliert werden; zur Alltäglichkeit des Erzählens vgl. die treffenden Bemerkungen von Barbara Hardy, *Tellers and Listeners. The Narrative Imagination*, London 1975, S. 3f.

<sup>101</sup> Argos, Museum, siehe Paul Courbin, „Un fragment de cratère protoargien“, *Bulletin de correspondance hellénique* Bd. 79/1955, S. 1–49; Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, S. 11, Nr. 2; Berthold Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers* (Münchener Archäologische Studien), München 1972, S. 13f. und 108; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981ff.), Bd. 6, Taf. 627, Nr. 88.

<sup>102</sup> Vom dritten sind nur ein Unterschenkel und ein Unterarm erhalten; aus der Rekonstruktion ergibt sich deutlich, daß für einen vierten Angreifer kein Platz mehr vorhanden war: Courbin, „Un fragment de cratère protoargien“, S. 18f., Abb. 12bis; dazu Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 13.



Abb. 3: Fragment eines argivischen Kraters, Argos; zweites Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. (Deutsches Archäologisches Institut Athen)

Gerade darin aber liegt der zentrale Unterschied zu Vasenbildern des 8. Jahrhunderts. Diese geben dem Betrachter grundsätzlich keine Fragen auf. Und wenn jemand bei der Darstellung auf dem attischen Skyphos (Abb.1) trotzdem fragen wollte, warum hier bewaffnete Männer gegeneinander antreten, so gäbe es darauf keine andere Antwort als: *so ist eben die Welt*. Hingegen verhält es sich in der Welt durchaus nicht so, daß Riesen es sich gefallen lassen, wenn kleinere Wesen sie mit einem spitzen Pfahl am Kopf verwunden. Das Bild auf dem argivischen Krater verweist nicht mehr auf die Welt, so wie jeder sie kennt; es stellt nicht mehr einen selbstverständlichen, sondern vielmehr einen höchst seltsamen Sachverhalt dar; dieser wirft Fragen auf, die das Bild von sich aus nicht zu beantworten vermag: die Antwort besteht in einer Geschichte, die der Betrachter – wenn er das Bild verstehen will – bereits kennen muß. Das Bild verweist also nicht mehr (oder zumindest nicht nur) auf die Welt, sondern darüber hinaus auf einen ganz bestimmten Erzählzusammenhang. Damit ist jene

Autarkie aufgegeben worden, die für die Vasenbilder des 8. Jahrhunderts charakteristisch gewesen war. Dieser Autarkie-Verlust ist keine zufällige Begleiterscheinung, sondern das unvermeidliche, konstituierende Charakteristikum narrativer Bildkunst. Indem das Bild einen erzählerischen Inhalt aufgreift, belastet es sich mit einem Erklärungsdefizit, den es aus eigener Kraft nicht zu kompensieren vermag: es macht sich abhängig von einem Erzählzusammenhang, der über das, was im Bild zu sehen ist, notwendigerweise hinausgeht, und dessen Kenntnis für das Verständnis des Bildes vorausgesetzt wird.

Das Bild wendet sich also an einen Betrachter, der genau weiß, daß hier die Blendung des Polyphem durch Odysseus und dessen Gefährten dargestellt ist<sup>103</sup>. Die Protagonisten haben ganz bestimmte Namen. Auch in dieser Beziehung unterscheidet sich ein solches Bild grundsätzlich von der Ikonographie, der wir auf Achills Schild oder in Vasenbildern des 8. Jahrhunderts begegnet sind: dort waren sämtliche Gestalten gleichwertig und namenlos; beides korrelierte unmittelbar mit dem Fehlen einer narrativen Spannung insgesamt. Nun zeigt sich, daß diese Korrelation auch und vor allem in ihrer symmetrischen Umkehrung gilt: narrative Spannung setzt die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf einzelne – gegebenenfalls benennbare – Gestalten voraus, die als Haupt- und Bezugs-Personen fungieren.

Das Hervorheben einzelner Protagonisten muß in einem Bild notwendigerweise durch ganz andere Mittel bewerkstelligt werden als in einem Text. In der epischen Schilderung der Polyphem-Abenteuers im neunten Gesang der *Odyssee* ist die Fokussierung auf den Hauptdarsteller ganz und gar selbstverständlich; die Blendung des Kyklopen wird von Odysseus in der ersten Person erzählt, und gegenüber diesem Ich-Erzähler treten die Gefährten bereits dadurch zurück, daß sie in der dritten Person agieren. Für eine entsprechende Gewichtung der handelnden Personen finden sich bei Vasenbildern des 8. Jahrhunderts kaum Parallelen: die Mittel dazu mußten erst noch entwickelt werden. Auch der argivische Maler des 7. Jahrhunderts scheint mit der Lösung dieses Problems noch Schwierigkeiten gehabt zu haben (Abb. 3). Er hat die Angreifer alle in ähnlicher Gestalt und Gebärde dargestellt und sie nur in ihrer Größe leicht unterschieden; der vorderste ist eindeutig kleiner als der mittlere, und der (weitgehend verlorene) hinterste könnte noch eine geringfügige Spur größer gewesen sein. Die Größenunterschiede weisen darauf hin, daß der Anführer der Gruppe kaum an ihrer Spitze zu suchen ist: man wird Odysseus, wenn er als

<sup>103</sup> Zur Ikonographie der Episode insgesamt: Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique* (wie Anm. 101), S. 10–41; Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 10–39; Bernard Andreae, *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*, Frankfurt a. M. 1982, S. 42–48; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* (wie Anm. 101), Bd. 6, S. 157f. s. v. Kyklops und 956f. s. v. Odysseus; Karl Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993, S. 158–162.

solcher überhaupt kenntlich war, eher am hinteren Ende der Reihe vermuten; von einer unmißverständlichen Betonung der Hauptperson wird man bei einem solchen Bild jedenfalls kaum sprechen können.

Ganz anders verhält es sich bei dem Halsbild einer ungefähr gleichzeitigen attischen Amphora (Abb. 4–5)<sup>104</sup>. Hier ist zwar ein ähnliches Kompositionsschema zugrundegelegt, aber die Differenzierung der Gestalten wesentlich weiter getrieben. Auffällig ist die artikulierte Farbigkeit der Figuren: das Gesicht ist jeweils weiß, der Hals tongrundig, der Körper schwarz. Nur der vor-derste Angreifer ist dadurch unterschieden, daß er von Kopf bis Fuß weiß ist; das aufwendige Malmaterial hat eindeutige Signalfunktion und hebt die besondere Bedeutung des Helden vor seinen Gefährten hervor; dazu paßt auch die Kühnheit der Haltung: er steht auf der rechten Fußspitze, streckt sich weit vor und hat sich, um besseren Halt zu gewinnen, mit dem linken Knie auf das angezogene Bein des Kyklophen gestützt. Der Maler hat alle Mittel eingesetzt, um Odysseus als Hauptperson zu charakterisieren. Aber auch mit dem Problem des Erklärungsdefizits ist er anders umgegangen als der Maler des argivischen Kraters: hält der Riese doch in der Rechten einen großen, zweihenkligen Becher, den er – wie zum Trinken – erhoben hat. Humpen und Trinkgebärde aber bieten dem Betrachter die Erklärung für die Wehrlosigkeit des Unholds. Die homerische Erzählung entfaltet diese Erklärung als kausales Nacheinander: Odysseus reicht dem Polyphem einen unverdünnten Zauberwein, von dem dieser in maßloser Gier dreimal trinkt: davon wird er bewußtlos – und erst in diesem Zustand kann er geblendet werden. Die Reihenfolge der Ereignisse, und damit die Verkettung von Ursache und Wirkung, ist in der Geschichte, die sich linear in der Zeit entfaltet, klar: das Bild kann die Elemente nur nebeneinander setzen; es muß die Gefährlichkeit ebenso wie die Wehrlosigkeit des Polyphem zur Darstellung bringen: Eigenschaften, die unvermeidlicherweise in Widerspruch zueinander stehen und entsprechend schwer auf einen Nenner zu bringen sind<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> Eleusis, Museum, siehe Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, S. 12, Nr. 3; Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 10–13 und 108; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 6, S. 156 s. v. Kyklops Nr. 17.

<sup>105</sup> Eine befriedigende Lösung wird erst in dem Augenblick gefunden werden, wo man den Widerspruch nicht am Riesen selbst, sondern durch unterschiedliches Verhalten bei Odysseus und den Gefährten zum Ausdruck bringen wird. Man vergleiche etwa bei der Gruppe von Sperlonga den Gegensatz zwischen der angespannten, höchste Tatkraft signalisierenden Haltung des Odysseus und dem panischen Entsetzen des fliehenden Gefährten: *Antike Plastik* Bd. 14/1974, Taf. 9 und 14; Andrae, *Odysseus* (wie Anm. 103), S. 138ff.

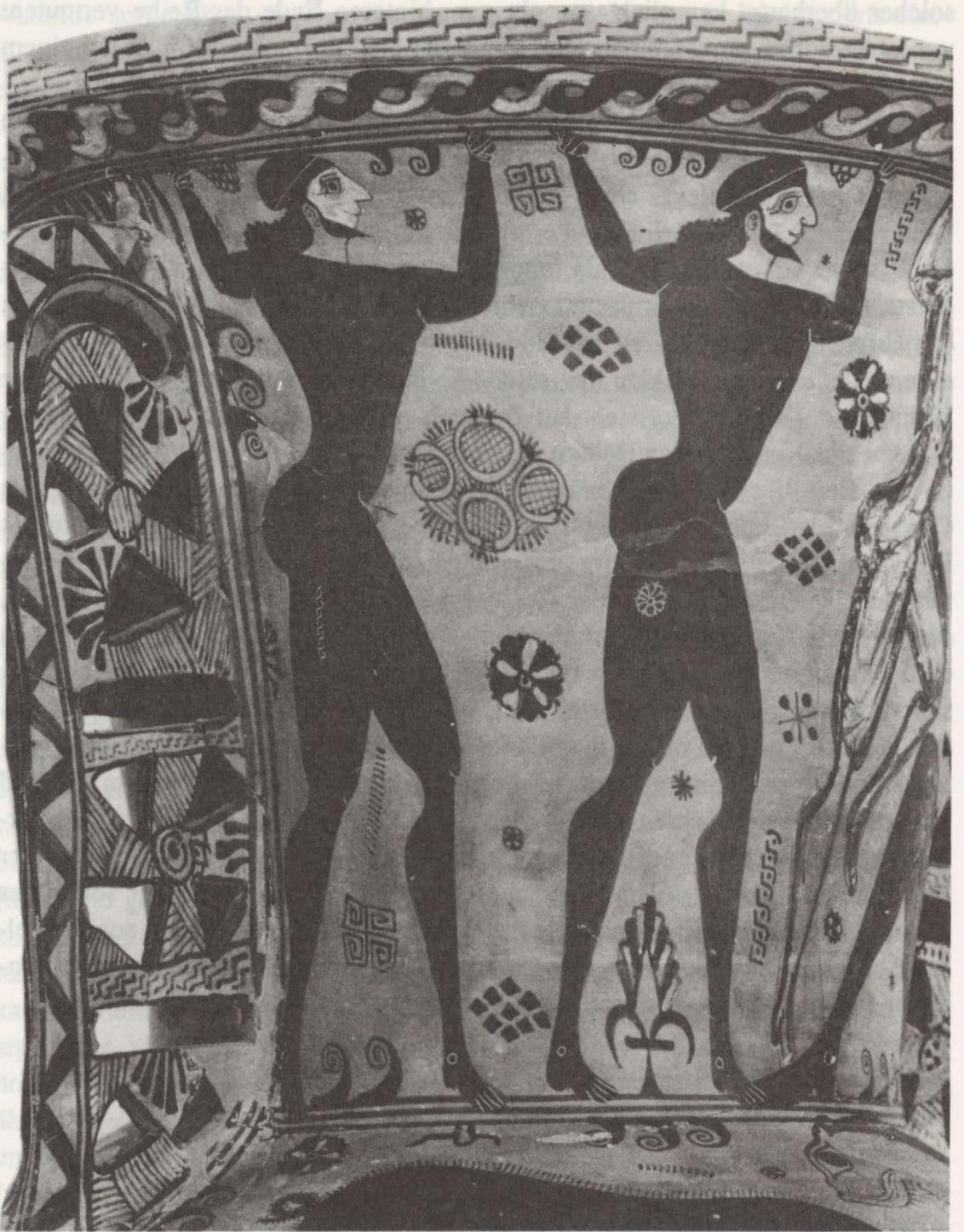


Abb. 4: Protoattische Amphora, Eleusis: Teil des Halsbildes; um 670 v. Chr. (Deutsches Archäologisches Institut Athen)

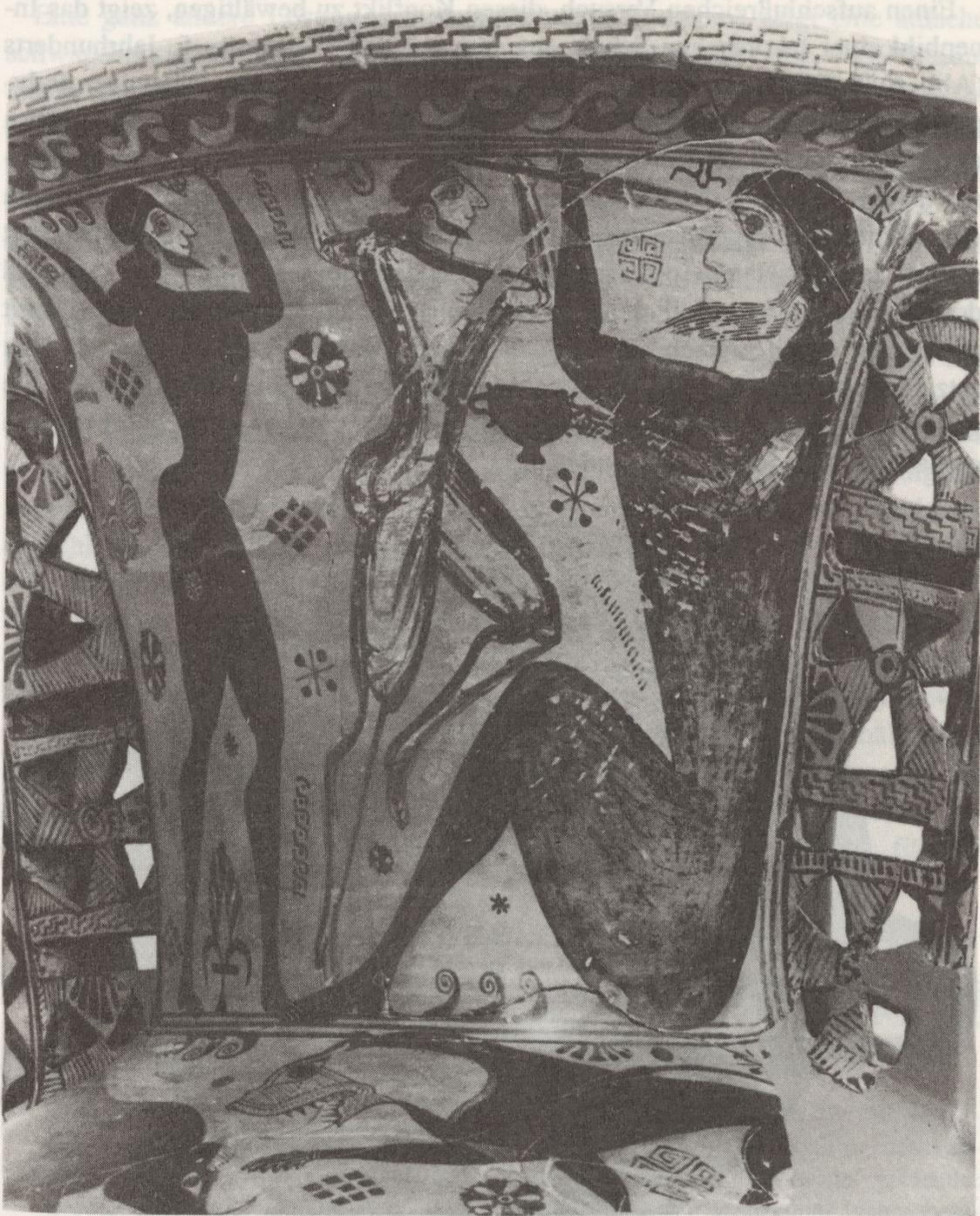


Abb. 5: Protoattische Amphora, Eleusis: Teil des Halsbildes; um 670 v. Chr. (Deutsches Archäologisches Institut Athen)

Einen aufschlußreichen Versuch, diesen Konflikt zu bewältigen, zeigt das Innenbild einer lakonischen Schale aus dem zweiten Viertel des 6. Jahrhunderts (Abb. 6)<sup>106</sup>. Wieder sehen wir eine Reihe von Männern auf den sitzenden Polyphem zuschreiten: sie schultern einen Pfahl, dessen Spitze sie gegen die Stirn des Riesen richten; der erste der Reihe hält aber gleichzeitig auch einen Kantharos in der Rechten, mit dem der Polyphem zu Trinken anbietet; dieser kann darauf allerdings schon deshalb nicht reagieren, weil er keine Hand frei hat: hält er doch in jeder Hand einen menschlichen Unterschenkel: zum ersten Mal wird der Riese unmißverständlich als anthropophager Unhold charakterisiert. Damit gelingt es, durch einfache Zeichen nahezu die ganze Geschichte ins Bild zu setzen: Polyphem, der mörderische Menschenfresser, der nach und nach die ganze Gruppe der Griechen umzubringen und zu verspeisen droht, wird trunken gemacht und im Rausch geblendet.



Abb. 6: Lakonische Schale, Paris, Bibliothèque Nationale: um 560 v. Chr.

<sup>106</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, siehe Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, S. 13–15, Nr. 6; Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 20f., 50f. und 108; C. M. Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.*, 2 Bde. (Studies in Ancient Civilization. 1), Amsterdam/London 1972, S. 285, Nr. 289.

Eine ganz andere Lösung des darstellerischen Problems zeigt eine attische schwarzfigurige Kanne, die gegen 500 v. Chr. zu datieren ist (Abb. 7–8)<sup>107</sup>. Zum ersten mal ist hier der Riese mit geschlossenem Auge schlafend dargestellt. Das entspricht genau der homerischen Erzählung: nach dem letzten Trunk lehnte Polyphem „sich zurück und fiel hintenüber, und lag alsdann, den feisten Hals zur Seite geneigt, und der Schlaf ergriff ihn, der Allbezwinger“<sup>108</sup>. In der bildenden Kunst hingegen ist der Zustand des Schlafes lange Zeit kaum darstellbar gewesen: zunächst galten liegende, regungslose Figuren kurzerhand als tot. Unter dieser Voraussetzung konnte Polyphem als bedrohliches Ungeheuer keinesfalls regungslos liegend dargestellt werden: deshalb erscheint er auf den älteren Bildern auch meistens sitzend, vor allem aber durch das offene Auge und die Bewegung der Hand als lebendig charakterisiert<sup>109</sup>. Erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts ändert sich die Darstellungskonvention: nun treten regungslos liegende Gestalten zum erstenmal auch in einem Kontext auf, der eindeutig ausschließt, daß es sich um Tote handelt könnte: es sind ganz offenkundig Schlafende gemeint<sup>110</sup>. Und eben diese Darstellungsformel wird nun auch für Polyphem verwendet. Der Schlaf des Riesen bedarf – anders als die eigentümliche Wehrlosigkeit des wachen Polyphem – auch keiner weiteren Erklärung: konsequenterweise ist in diesem Bild daher das Trinkgefäß weggelassen worden. Am linken Bildrand brennt ein großes Feuer, und ein Mann hält einen Pfahl in die Flammen; in seinem Rücken schreiten zwei weitere Männer in die Gegenrichtung: sie halten ebenfalls einen Pfahl, den sie gegen die Stirn des Schlafenden richten. Nun wird man kaum die Existenz eines zweiten, für alle

<sup>107</sup> John D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford 1956, S. 433, Nr. 6; Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, S. 17f., Nr. 11; Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 26–28 und 109f.

<sup>108</sup> *Odyssee* 9,371–73.

<sup>109</sup> Die Geschichte der Darstellungsmöglichkeiten macht deutlich, daß die frühen Bilder keineswegs auf eine andere, nicht-homerische Fassung des Mythos zurückzuführen sind, wonach Polyphem zwar im Rausch, aber nicht im Schlaf geblendet worden wäre: eine solche Variante hat es mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nie gegeben. Alle Darstellungen haben dasselbe Thema: was sich im Lauf der Zeit verändert, sind lediglich die Möglichkeiten der Darstellung.

<sup>110</sup> Die frühesten erhaltenen Bilder stellen den schlafenden Riesen Alkyoneus dar: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* (wie Anm. 101), Bd. 1, S. 559ff.; unklar bleibt, ob solche Darstellungen ihrerseits durch vorhergehende, nicht mehr erhaltene Bilder eines schlafenden Polyphem angeregt wurden (so R. Olmos und L. J. Balmseida in *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. 1, S. 563), oder ob die Darstellungen des schlafenden Polyphem von der Alkyoneus-Ikonographie abhängig zu denken sind (Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 27f.): der chronologische Befund spricht eher für die zweite Alternative.



Abb. 7: Attische Oinochoe,  
Paris, Louvre: gegen  
500 v. Chr.

Fälle in Bereitschaft gehaltenen Reservepfahles postulieren wollen; das Bild stellt also nicht eine einzige, sondern zwei aufeinanderfolgende Szenen dar<sup>111</sup>: links wird der Pfahl glühend gemacht, worauf man rechts zur Blendung schreitet. Das Opfer wird nicht mehr in wirkungsloser, durch den Rausch beeinträchtigte Gegenwehr dargestellt, sondern ahnungslos und schlafend: die Wehrlosigkeit resultiert nicht mehr aus einem geschwächten Zustand, sondern aus einem Überraschungsmoment. Dies aber hat für die gesamte Erzählstruktur entschei-

<sup>111</sup> So auch Fellmann, *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*, S. 27 und H. Froning, „Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* Bd. 103/1988, S. 169–199, hier S. 189f.; skeptisch (aber ohne Gegenargumente) Himmelmann, *Über bildende Kunst in der homerischen Gesellschaft* (wie Anm. 84), S. 82f., Anm. 3.



Abb. 8: Attische Oinochoe, Paris, Louvre: gegen 500 v. Chr.

dende Konsequenzen. Der Betrachter des Bildes erblickt die bedrohlichen Vorbereitungen zum Angriff auf eine Figur, die von diesem Angriff noch nichts merkt. Die Handlung wird damit auf einen ganz bestimmten Augenblick zuge-spitzt: es ist der Moment, in dem der größtmögliche Kontrast besteht zwischen dem Wissen des Betrachters und dem Unwissen des Opfers – und auf diesem augenblicklichen Kontrast beruht die erzählerische Spannung des Bildes.

### 2.3. Zur Synchronisierung des Handlungsbildes und deren narrativer Funktion

Aus Lessingscher Perspektive betrachtet ist das letzte Vasenbild (zumindest in seiner rechten Partie) noch am wenigsten überraschend. Die Zuspitzung der Handlung auf einen einzigen Zeitpunkt und der Appell an die ergänzende Ein-

bildungskraft des Betrachters kommen in unmittelbarer Nähe dessen, was im *Laokoon* über den fruchtbaren Augenblick zu lesen ist<sup>112</sup>. Die anderen, älteren Bilder jedoch kombinieren Handlungsmomente, die notwendigerweise verschiedene Zeitpunkte voraussetzen: zum Postulat einer Einheit der Zeit stehen sie in eklatantem Widerspruch<sup>113</sup>. Dabei schien gerade dieses Postulat den Kunsttheoretikern der Aufklärung als ästhetisches Grundaxiom über jeden Zweifel erhaben zu sein: sie waren überzeugt, daß Malerei – und zwar jede Form von Malerei – grundsätzlich und notwendigerweise an die Darstellung eines einzigen Augenblicks gebunden sei. Auch Lessing betrachtete diese Gebundenheit als eine Art apriorischer Bedingung von Malerei überhaupt, und er scheint sie für selbstverständlich evident gehalten zu haben. Wenn er auf den Gedanken gekommen wäre, sie dennoch begründen zu müssen, hätte er vermutlich etwa folgendermaßen argumentiert: jede Bewegung kann aufgelöst werden in eine

<sup>112</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 31–34 (Kap. 3).

<sup>113</sup> Die ebenso einfache wie grundlegende Einsicht in den zeitlich inkohärenten Charakter archaischer Bilderzählungen geht zurück auf Carl Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage*, Berlin 1881, S. 4ff.; theoretisch vertieft wurde Roberts Entdeckung vor allem von Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (wie Anm. 89), Nr. 2, dessen Ausführungen Grundlage weiterer Diskussionsbeiträge gewesen sind: vgl. etwa die Besprechung von J. M. Hemelrijk, *Gnomon* Bd. 42/1970, S. 166–171; Irmgard Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Archäologische Studien. 1), Frankfurt a. M. 1972, S. 92–102; Anthony M. Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art*, London 1982; Wulf Raeck, „Zur Erzählweise archaischer und klassischer Mythenbilder“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* Bd. 99/1984, S. 1–25; Andrew F. Stewart, „Narrative, Genre, and Realism in the Work of the Amasis Painter“, in: *Papers on the Amasis Painter and his World*, Malibu, Cal. 1987, S. 29–42; Anthony M. Snodgrass, *An Archaeology of Greece. The Present State and Future Scope of a Discipline*, Berkeley 1987, S. 136–147; John Boardman, „The Greek Art of Narrative“, in: *EYMOYΣΙΑ. Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou*, Sydney 1990, S. 57–62. Kaum je angeschnitten wurde in der Diskussion die (wahrscheinlich allzu banale) Frage, welche Faktoren im 6. Jahrhundert die Tendenz zum synchronisierten Bildtypus ausgelöst und befördert haben könnten. Äußerungen dazu sind selten: so versuchte etwa Robert den neuen Bildtypus auf einen Einfluß des Theaters zurückzuführen (*Bild und Lied*, S. 28f.); Raeck wiederum brachte zuletzt das Phänomen mit einer angeblichen realistischen Tendenz in der spätarchaischen Kunst in Zusammenhang: „abgebildet werden jetzt Ausschnitte einer Erzählung, die cum grano salis in der Realität so auch zur gleichen Zeit und am gleichen Ort hätten gesehen werden können“ („Archaische und klassische Mythenbilder“, S. 24). Keiner der beiden Vorschläge scheint mir plausibel. Im Folgenden interpretiere ich die Entwicklung hin zum synchronisierten Bildtypus als das Resultat fortschreitender Versuche, eine Lösung für bestimmte Darstellungsprobleme zu finden, die der narrativen Malerei wesenseigen zu sein scheinen.

Unendlichkeit korrelierbarer Zeit- und Raum-Punkte<sup>114</sup>; idealiter zum Stillstand bringen läßt sie sich nur dadurch, daß wir ihre Dauer auf den untersten Grenzwert eines unendlich kurzen Augenblicks reduzieren; folglich kann das Bild, dessen Figuren in einem ebenso trivialen wie augenfälligen Sinn unbeweglich sind, von einem Bewegungsgeschehen nie etwas anderes darstellen als den scheinbaren Stillstand eines einzigen Augenblicks.

Dieser ganze Gedanke geht einmal mehr von der grundlegenden Prämisse aus, daß es sich bei der Malerei um ein natürliches Zeichensystem handle, bei dem zwischen Zeichen und Bezeichnetem eine unverbrüchliche Ähnlichkeitsrelation zu bestehen habe. Aber gerade diese Grundvoraussetzung aufklärerischer Ästhetik scheiterte schon bald an der – sich bereits zu Lessings Zeiten anbahnenden – Einsicht in die Historizität nicht nur jeder Sprache, sondern auch aller bildenden Kunst<sup>115</sup>: es gibt nicht nur eine Malerei, sondern unendlich viele, jeweils kulturspezifische Malweisen. Inzwischen ist es längst zum Gemeinplatz geworden, daß jeder künstlerische Ausdruck auf historisch variablen Konventionen beruht<sup>116</sup>; nichts anderes als die Summe solcher zeitspezifischen Kon-

<sup>114</sup> Lessing, *Laokoon* (wie Anm. 10), S. 297 (Paralipomena 22): „Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume, als in der Zeit. Sie ist das Product von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.“ Zur damaligen Bewegungstheorie vgl. etwa Wolff, *Philosophia prima sive ontologia* (wie Anm. 21), § 672; dazu Friedrich Kaulbach in: Joachim Ritter (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel 1971ff., Bd. 1, S. 872–875.

<sup>115</sup> Unübersahbar ist (für den heutigen Leser, aber offensichtlich nicht für Lessing) die Wendung zu einem historistischen Denken in Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764); dazu Friedrich Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, in: F. M., *Werke*, hrsg. von Hans Herzfeld, Carl Hinrichs und Walter Hofer, 8 Bde., München 1957–1969, Bd. 3, hier S. 291–302; vgl. ferner die Beiträge von Norbert Miller („Winckelmann und der Griechenstreit. Überlegungen zur Historisierung der Antiken-Anschauung im 18. Jahrhundert“) und Adolf H. Borbein („Winckelmann und die Klassische Archäologie“) in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.), *Johann Joachim Winckelmann 1717–1768* (Studien zum achtzehnten Jahrhundert. 7), Hamburg 1986, S. 239–264 und 288–299, bes. S. 294–297.

<sup>116</sup> Diese kunsthistorische Binsenweisheit scheint mittlerweile auch in der philosophischen Ästhetik konsensfähig zu sein; vgl. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen* (wie Anm. 23), S. 38–43; überaus nützlich ist sein Vorschlag, zwischen Konventionalität und Arbitrarität zu unterscheiden: „Den nicht natürlichen, konventionellen Charakter von Bildsystemen wollte man manchmal deshalb nicht eingestehen, weil man meinte, Bilder würden damit unter die arbiträren Zeichen gerechnet. Hier liegt eine begriffliche Unklarheit vor. Arbitrarität ist eine Angelegenheit, bei der es Sinn hat, Grade zu unterscheiden. Konventionell ist ein Zeichen dagegen entweder, oder es ist es nicht.“ (S. 148) Demnach wären Bildsysteme zwar immer und notwendigerweise konventionell, aber in ganz unterschiedlichem (und historisch variablem) Ausmaß arbiträr; wobei nach wie vor die These manches für sich hätte, „daß Bilder in einem angebbaren Sinn weniger arbiträr sind [genauer: sein können] als beispielsweise Wörter.“ (S. 122)

ventionen ist es, was wir mit dem Begriff *Stil* bezeichnen. Jede Art von Malerei gibt – sofern sie einen gegenständlichen Bezugspunkt hat – die Welt in einer jeweils zeitspezifischen, durch geltende Konventionen bedingten und insofern mehr oder weniger willkürlichen Form wieder. Das gilt auch für ihren Umgang mit dem Phänomen der Zeit. Ob und auf welche Weise Zeit zum Thema einer gemalten Darstellung gemacht werden kann, wird nicht durch eine einzige, naturgegebene, der Forderung nach einer vermeintlichen Ähnlichkeitsrelation zwischen Zeichen und Bezeichnetem Geltung verschaffende Regel festgelegt; die Fixierung des dargestellten Geschehens auf einen bestimmten Zeitpunkt ist keineswegs die einzige apriorisch gegebene, sondern nur eine von mehreren Möglichkeiten: in der griechischen Kunstgeschichte ist diese Art der Darstellung erst vergleichsweise spät, gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. aufgekomen; der narrativen Ikonographie früherer Zeit bleibt sie völlig fremd. Aber mit dieser Einsicht ist das Problem noch lange nicht gelöst. Denn gerade wenn wir darauf verzichten wollen und müssen, die Zuspitzung des Handlungsbildes auf einen einzigen Augenblick für eine natürlich gegebenes Phänomen zu halten, geraten wir – anders als die Aufklärer – unter Druck, für das Aufkommen dieser Darstellungsweise eine plausible Erklärung zu finden. Lassen sich die Impulse benennen, die zu ihrer Entstehung geführt haben könnten? Und wie läßt sich ihr Erfolg erklären? Denn auffällig ist, daß sie sich gegenüber der älteren Darstellungsweise, die ganz unbefangen unterschiedliche Handlungsmomente miteinander kombiniert hatte, rasch behauptete<sup>117</sup>.

Um die Frage zu beantworten ist es allerdings sinnvoll, einen Schritt zurück zu tun und von der Vasenmalerei des 8. Jahrhunderts auszugehen. Werfen wir noch einmal einen Blick auf den attischen Skyphos (Abb. 1–2). Wesen, Tätigkeiten und Dinge werden hier durch charakteristische und konstante Merkmale kenntlich gemacht. Maßgebend für die Darstellung ist nicht das, was jemand zu einem bestimmten Zeitpunkt von der Welt sehen könnte, sondern das, was man von der Welt weiß. Die Bilder wollen den Betrachter keineswegs in einen Zustand der ästhetischen Illusion versetzen, sondern dessen kognitives Weltbild bestätigen. Als Piktogramme verstanden, haben sie viel eher nomothetischen als idiographischen Charakter: sie berichten nicht über partikulare Begebenheiten, sondern stellen fest, was überall und jederzeit auf der Welt der Fall sein kann. Aus diesem Grund fehlt ihnen auch jeglicher Ansatz zu einer räumlichen oder zeitlichen Festlegung. Aber die zeitliche Unbestimmtheit der Bilder geht noch

<sup>117</sup> Vgl. etwa George M. A. Hanfmann, „Narration in Greek Art“, *American Journal of Archaeology* Bd. 61/1957, S. 71–78, hier S. 76: „[...] the classic narration in art is rendered in a form in which the unity of action is readily perceived. It is, in Aristotle's term, *eusynoptos*. This is the Greek achievement par excellence [...]“ Einschränkende, berechnete Vorbehalte bei Himmelmann, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (wie Anm. 89), S. 94–96.

darüber hinaus, und das hängt mit der Chiffrenhaftigkeit der einzelnen Bildelemente zusammen. So werden etwa im Schiffsbild (Abb. 2) Lanzenkämpfer und Bogenschütze durch Formeln wiedergegeben, die unverändert auch in anderen Zusammenhängen wiederkehren und als festgeprägte, konstante Typen verwendet werden. Die Gestalten sind also nicht in einem von mehreren, variablen Zuständen, sondern in ihrem ganz bestimmten, typischen Wesen erfaßt. Daher gibt auch das Bild insgesamt kein spezifische, in der Zeit veränderbare Situation wieder; die dargestellte Konstellation ist thematisch genau festgelegt, ohne aber deswegen schon irgendeinen situativen Charakter aufzuweisen: sie gibt keinen Zustand wieder, dem etwas vorausgehen und auf den etwas folgen könnte: von einer zeitlichen Dimension im eigentlichen Sinn läßt sich bei einer solchen Darstellung kaum sprechen.

Das ändert sich in dem Moment, wo Bilder narrative Inhalte aufgreifen. Das Halsbild der attischen Amphora (Abb. 4–5) zeigt eine ganz bestimmte Handlung, die als solche auch ihren Ort und ihre Zeit hat; bei einem solchen Bild gibt die Frage nach Vergangenheit und Zukunft dessen, was dargestellt ist, durchaus ihren Sinn: vorausgegangen ist die Schlachtung der Gefährten, und folgen wird die Befreiung aus der Höhle des Ungeheuers. Dennoch hat auch diese Darstellung noch etwas von der zeitlichen Unbestimmtheit der älteren Bilder, indem ja das trunken Machen und die Blendung gezeigt werden: Handlungsmomente also, die chronologisch gesehen durchaus inkompatibel sind. Die temporale Inkohärenz dieses Bildes ist, wie wir gesehen haben, kein Einzelfall: ein Gebot, solche Inkohärenz zu meiden, war den archaischen Vasenmalern völlig unbekannt. Ihr Bestreben bestand schlicht und einfach darin, eine Handlung darzustellen: diese konnte als solche ganz selbstverständlich auch verschiedene Momente umfassen – vor allem dann, wenn es der narrativen Deutlichkeit dienlich war. Aber auch in diesem Fall stand nicht ein aus verschiedenen Momenten zusammengesetzter zeitlicher Ablauf im Blickpunkt, sondern die Handlung als thematische Einheit.

Dennoch führt dieses Verfahren – gerade in narrativer Hinsicht – zu gewissen Schwierigkeiten. Die einzelnen Handlungsmomente, die im Bild miteinander kombiniert werden können, haben in der gesprochenen Erzählung ihre feste zeitliche Ordnung, indem sie eine Sequenz von Ursachen und Wirkungen bilden. Weil der Kyklop einige von Odysseus' Gefährten aufgefressen hat und die übrigen noch aufzufressen droht, muß er unschädlich gemacht werden; also wird ihm Wein gereicht, bis er trunken ist: erst dadurch wird es möglich, ihm sein Auge auszustechen. Die einzelnen Momente verketteten sich zu einem zielgerichteten Ablauf: und genau daraus ergibt sich die Spannung der Geschichte. Eben das kann im bildlichen Medium aber schon deswegen nicht geleistet werden, weil es hier keine Möglichkeit gibt, den Rezeptionsvorgang in der Zeit zu steuern. Daher setzt auch die lakonische Schale (Abb. 6) die Menschenfresserei, das Trinken und die Blendung nebeneinander, ohne ihre zeitliche Reihenfolge bestimmen zu können. Es

liegt auf der Hand, daß der erzählerische Spannungsmoment damit verloren geht. Mehr noch: die Häufung unterschiedlicher Handlungsmomente führt dazu, daß die Gestalten kaum in konkrete Wechselwirkung zueinander treten: so zeitigt etwa die Blendung bei dem Kyklopen keinerlei sichtbare Wirkung, da dieser gerade mit Essen und Trinken beschäftigt zu sein scheint. Das Bild begnügt sich damit, ein möglichst vollständiges – aber gerade in seiner Vollständigkeit undramatisches – Kompendium der Geschichte zusammenzustellen.

Dabei liegt in der grundsätzlichen Darstellbarkeit dramatischer Wechselwirkungen ein wesentlicher Vorzug des bildlichen gegenüber dem sprachlichen Medium: kann doch das Aufeinanderprallen entgegengesetzter, wider einander selbst arbeitender Kräfte hier unmittelbar vor Augen geführt werden. Ein besonders eindrückliches Beispiel dafür ist das Amphoren-Halsbild (Abb. 4–5). Die ganze Darstellung ist auf den Kontrast zwischen aktiver Überrumpelung und ohnmächtigem Erleiden ausgerichtet: unmißverständlich wird vor Augen geführt, mit welcher Kühnheit Odysseus sich an den Kyklopen herangewagt hat, wie dieser vor Schmerz aufschreit und mit wirkungsloser Gebärde nach dem Pfahl greift, der ihm ins Auge gebohrt wird. Dennoch stellt sich auch hier in nuce das gleiche Problem, das wir von dem lakonischen Schalenbild kennen: Polyphems Reaktion auf den Angriff ist nur an seinem Kopf und an der Gebärde des linken Armes abzulesen; die rechte Hand, die in ruhiger Trinkgebärde den Kantharos emporhebt, ist davon ganz unberührt. Das hat den Maler offenkundig nicht gestört. Dennoch wird deutlich, daß es von hier ausgehend zwei Alternativen gab. Entweder man versuchte, unterschiedliche Handlungsmomente miteinander zu kombinieren – was unweigerlich die Gefahr mit sich brachte, daß die einzelnen Momente einander behinderten und kein einziges in seinem Handlungspotential entfaltet und ausgeschöpft werden konnte. Oder aber man versuchte die Dramatik der Szene zu steigern, indem man die Interaktion zwischen den Figuren nicht bloß durch einzelne Gebärden, sondern an deren ganzer Gestalt sichtbar werden ließ; dies aber mußte in der Tendenz zur Eliminierung all jener Gebärden und Details führen, die mit der Haupthandlung nicht in Einklang zu bringen waren: die Verdichtung des Handlungsnetzes führt mit notwendiger Folgerichtigkeit zu einer Synchronisierung der Gebärden und damit zur Entstehung eines einheitlichen Zeithorizontes. Wichtig ist dabei allerdings, daß dieser Zeithorizont immer nur so weit reicht wie die konkrete Interaktion; wo die Gebärden nicht aufeinander reagieren und keine Wechselwirkung zwischen den Figuren stattfindet, bricht auch das zeitliche Kontinuum ab: die zeitliche Relation, in der sie zueinander stehen, bleibt unbestimmt. Das kann beim modernen Betrachter, der (meist unbewußt durch die Regeln aufklärerischer Ästhetik geschult) die ganze Fläche eines Bildes als einheitlichen Zeithorizont zu lesen gewohnt ist, leicht zu Mißverständnissen führen.

Die zwei alternativen Darstellungsverfahren, die wir einfachheitshalber als die kombinatorische und die dramatisierende bezeichnen wollen, haben lange

nebeneinander existiert; auch das dramatisierende Verfahren ist (wie das argivische Kraterfragment zeigt: oben Abb. 3) bereits im frühen 7. Jahrhundert zu belegen. Beide Verfahren gehen auf unterschiedliche Art und Weise mit dem Phänomen Zeit um; beiden gemeinsam ist allerdings der Umstand, daß Zeit nicht zum eigentlichen, expliziten Thema gemacht wird. Das kombinatorische Verfahren versucht die Vielfalt der Erzählung durch eine entsprechende Vielzahl unterschiedlicher Handlungsmomente widerzuspiegeln, das dramatisierende stellt den Widerstreit der Kräfte innerhalb eines einheitlichen Handlungsgefüges dar. Das kombinatorische setzt sich ganz unbefangen über die Einheit der Zeit hinweg; aber auch das dramatisierende Verfahren hat nicht primär einen einheitlichen Zeithorizont im Blick: es zielt nicht so sehr auf Einheit der Zeit als auf Einheit der Handlung, weil innerhalb einer solchen Einheit die dramatische Wechselwirkung von Aktion und Reaktion ihre konsequente Ausdifferenzierung erfahren kann; die Einheit der Zeit, aus der die spätere Ästhetik ein abstraktes Dogma machen sollte, ergibt sich in diesem Prozeß nebenbei, gewissermaßen als Begleiterscheinung.

Wenn die Steigerung der Dramatik zunächst auch das primäre Ziel narrativer Darstellungen, und die Synchronisierung der Handlung nicht viel mehr als eine unbeabsichtigte Nebenwirkung gewesen ist, so sind durch diese Nebenwirkung doch ganz neue Möglichkeiten eröffnet worden. Entdeckt wurden diese allem Anschein nach in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Athen. Hier begegnen wir plötzlich Vasenbildern, auf denen die Dramatik der Handlung bewußt gedrosselt erscheint: dargestellt wird ein Moment unmittelbar vor dem Kulminationspunkt der Handlung; dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters zum erstenmal auf einen zeitlichen Ablauf gelenkt und der temporale Aspekt zum Angelpunkt der Darstellung gemacht.

Ein gutes Beispiel dafür liefert die Kanne aus dem Ende des 6. Jahrhunderts (Abb. 7–8). Das Bild zerfällt in zwei Teile: zwischen den zwei Gestalten, die Rücken an Rücken zueinander stehen, und zwischen denen keinerlei Wechselwirkung stattfindet, bricht der Zeithorizont um: links wird der Pfahl, der rechts zum Einsatz kommt, im Feuer noch glühend gemacht, was seine Bedrohlichkeit als Waffe steigert und der rechten Szene zusätzliche Brisanz verleiht. Das Umbrechen des Zeithorizontes ist nicht neu. Neu ist aber der Umstand, daß der Umbruch zwei in sich geschlossene, einheitliche Szenen voneinander trennt, und daß die Bewegungsrichtung der Figuren benutzt wird, um die Sequenz der Szenen festzulegen: wenn der Betrachter der dominierenden Bewegungsrichtung folgt, so wird er kaum umhin können, als die Szenen von links nach rechts zu lesen und dabei ein Vorher und ein Nachher zu unterscheiden. Damit wird der temporale Aspekt auf explizite Weise zum Thema des Bildes gemacht: die Handlung wird nicht mehr als Kompendium, sondern als gerichtete Folge von Momenten dargestellt. Dazu kommt, daß diese Folge sich in eine imaginierte Zukunft hinein öffnet. Dem Betrachter wird auch rechts nicht die Blendung

selbst, sondern deren allerletzte Vorstufe vor Augen geführt: gerade dadurch aber wird er dazu verleitet, diesen Augenblick noch einmal nachzuvollziehen, in ihm zu verharren und den Atem anzuhalten. Die Zurücknahme vordergründiger Dramatik ermöglicht den Aufbau hintergründiger Spannung.

Das Bild versetzt den Betrachter in einen Zustand der gefühlsbetonten Erwartung dessen, was noch nicht geschehen ist. Damit gelingt hier etwas, was für eine sprachvermittelte Erzählung (sofern sie auch nur halbwegs gelungen ist) beinahe selbstverständlich, was aber innerhalb eines bildlichen Mediums, wo die Rezeption in ihrem zeitlichen Ablauf keiner Steuerung unterliegt, nur unter großen Schwierigkeiten zu bewerkstelligen ist. Das synchronisierte, den Handlungshöhepunkt aussparende und die Imagination des Betrachters dadurch in Bewegung setzende Bild bringt es fertig, das zentrale Handicap narrativer Malerei zu kompensieren und mit den Möglichkeiten sprachvermittelter Erzählung gleichzuziehen.

Die attischen Maler des späten 6. Jahrhunderts haben damit genau jenes Verfahren entdeckt (oder sollte man sagen erfunden?), das zweieinhalb Jahrtausende später von Lessing beschrieben wurde. Lessings Analyse des fruchtbaren Augenblicks in der Malerei verrät einen seltenen Spürsinn für die eigentümliche Qualität bildlicher Erzählkunst; sie bleibt auch und gerade dann lehrreich, wenn man zur Einsicht gelangt, daß Lessing von falschen Prämissen ausging. Lessing setzte voraus, daß Malerei immer und notwendigerweise an die Darstellung eines einzigen Augenblicks gebunden sei; infolge dieser Gebundenheit sei es von besonderer Wichtigkeit, den darzustellenden Augenblick möglichst fruchtbar zu wählen, um dadurch Spannung zu erzeugen. Wenn man vom historischen Befund der frühgriechischen Vasenmalerei ausgeht, so möchte man das Argument genau umgekehrt entwickeln.

Die Synchronizität der Darstellung ist nicht die Voraussetzung, sondern das Ergebnis eines historischen Prozesses gewesen. Indem die Malerei narrative Inhalte aufgriff, setzte sie sich dem Vergleich mit sprachvermittelter Erzählkunst aus und geriet dadurch unter Innovationsdruck: sie mußte nach Mitteln suchen, die es ihr erlauben würden, auf das narrative Vermögen des anderen Mediums adäquat und eigenständig zu reagieren. Ein erstes, wesentliches Problem ergab sich daraus, daß narrative Bilder (anders als deskriptive) notwendigerweise mit einem Erklärungsdefizit belastet sind. Man konnte versuchen, dieses Defizit abzubauen, indem man eine Kombination aus verschiedenen Handlungselementen ins Bild setzte. Der Nachteil bestand freilich darin, daß diese Elemente nicht als lineare Sequenz wahrzunehmen waren, sondern nebeneinander standen und einander dadurch in ihren dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten behinderten. Der Versuch aber, die Dramatik von Handlungsbildern zu steigern, mußte daher zwangsläufig zu einer Vereinheitlichung der Handlung und damit zu einer Synchronisierung des Bildgeschehens führen. Ein durchgehend synchronisiertes Bild hatte in narrativer Hinsicht, wie sich bald zeigen sollte, einen doppelten

Vorzug aufzuweisen. Der erste Vorzug besteht darin, daß es keine Rolle mehr spielt, in welcher Reihenfolge der Blick des Betrachters das Bild abtastet: aus dem Nebeneinander von Figuren braucht der Betrachter kein Nacheinander von Handlungsmomenten zu erschließen; er kann sich innerhalb des einheitlichen Zeithorizontes frei bewegen, ohne daß daraus Verständnisschwierigkeiten erwachsen. Dazu kommt der zweite Vorzug: erst das synchronisierte Bild bietet die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen ganz bestimmten, augenblicklichen Zustand des Noch-nicht zu konzentrieren; der Betrachter wird in der Schwebelage gehalten und dazu gebracht, mit innerer Beteiligung das Umschlagen der Handlung vorauszusehen und zu erwarten. Damit gelingt im Bild der Aufbau einer Spannung, die ohne weiteres zu vergleichen ist mit der einer sprachvermittelten Erzählung.

Es waren also ganz konkrete, narrative, auf die Erzeugung von Dramatik und Spannung bezogene Vorzüge, die den historischen Erfolg des synchronisierten Bildtypus befördert haben. Der Erfolg ist so weit gegangen, daß eine normative Ästhetik diesen Darstellungstypus sehr viel später zum einzig natürlichen deklariert hat. Ästhetische Normen dieser Art sind inzwischen längst obsolet. Aber indem wir Lessings Medientheorie von ihren normativen Zügen befreien, wird sie als heuristisches Instrument verfügbar: als solche enthält sie ein analytisches Beschreibungspotential, das immer noch nicht erschöpft zu sein scheint.