

Luca Giuliani

Mythen- versus Lebensbilder? Vom begrenzten Gebrauchswert einer beliebten Opposition

Wenn man sich mit der Ikonographie griechischer Mythen befassen will, liegt es nahe, in einem ersten Schritt zu unterscheiden zwischen Bildern, die sich auf Erzählungen des Mythos beziehen, und anderen, für die ein solcher Bezug nicht gilt: um überhaupt zu entscheiden, wovon man handeln will und wovon nicht. In diesem Sinn werden in unserer Disziplin häufig Mythenbilder und Lebensbilder einander gegenübergestellt; das geschieht meist mit einer gewissen Selbstverständlichkeit und ohne der Unterscheidung selbst weitere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen¹. Aber gerade wenn wir antike Ikonographie als historische Quelle verwenden möchten, sollten wir vielleicht doch prüfen, ob die Unterscheidung der historischen Spezifität antiker Ikonographie gerecht wird. Vor allem aber sollten wir klären, worauf diese Unterscheidung primär zielt. Es ist *eine* Sache, bei einem Bild zu fragen, ob es auf den Zusammenhang einer mythischen Erzählung verweist oder nicht: Daraus ergeben sich keine nennenswerten Probleme. Es ist aber eine ganz *andere* Sache, die Frage so zu formulieren, dass dabei Mythenbilder und Lebensbilder als entgegengesetzte *Gattungen* ins Spiel kommen. Wenn es sich um Gattungen handelt, müssen sie sich auch durch entsprechende Gattungsmerkmale unterscheiden. In diesem Sinn pflegt man Mythenbilder auf Begebenheiten einer längst verflossenen Vergangenheit, die man allenfalls vom Hörensagen kennt, Lebensbilder hingegen auf den unmittelbar gegebenen, gegenwärtigen Erfahrungshorizont zu beziehen; daraus resultiert auch ein unterschiedlicher ontologischer Status: Mythen werden in z.T. widersprüchlichen Varianten überliefert; an ihrem Wahrheitsgehalt kann man im Einzelfall, aber auch im Allgemeinen durchaus zweifeln; an der Realität der Lebenswelt gibt es hingegen keinerlei Zweifel: Sie ist Gegenstand der allgemeinen, sich Tag für Tag immer wieder bestätigenden Erfahrung.

¹ Bereits Fittschen (1969) setzt den Sagenbildern die „Lebensbilder“ gegenüber – in Anführungszeichen, aber ohne auf die Terminologie weiter einzugehen (18 und passim); faktisch gelten ihm all jene figürlichen Darstellungen, die *nicht* auf eine mythische Erzählung verweisen, eo ipso als Lebensbilder: ein rein negatives Kriterium. Eine positive Definition versucht Junker (2005) 54, der dafür Husserl bemüht: „Der Begriff „Lebenswelt“ [...] hat sich in jüngerer Zeit als Sammelbezeichnung für den Gesamtbereich der sinnlich erfahrbaren Welt eingebürgert, d.h. für alle Erscheinungen, die wir in unserer Umwelt wahrnehmen können, im Gegensatz zur mythischen Welt mit ihren nur vorgestellten Personen, Orten und Ereignissen.“ Ein Lebensbild bezieht sich also auf das, was (jederzeit und überall?) sinnlich erfahren werden kann, ein Mythenbild hingegen auf etwas, das bloß vorgestellt ist. Ähnlich auch Junker (2003) 30 f. Für eine skeptischere Problematisierung der Unterscheidung von Alltag- bzw. Genrebildern und Mythenbildern vgl. Zinserling (1977) 39–56, v.a. 43–44, 46–49; Bažant (1981) 13–16; Ferrari (2003) 37–54.

Diese Gegenüberstellung von Mythenbildern und Lebensbildern als zweier unterschiedlich konnotierter Bilder-*Gattungen* ist ganz offenkundig beeinflusst durch die Unterscheidung von Historien- und Genremalerei, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zum selbstverständlichen begrifflichen Instrumentarium der Kunstgeschichte gehört. Die begrifflichen Gegensatzpaare ähneln sich – aber ähneln sich auch die dadurch bezeichneten, konkreten Phänomene? Es scheint sinnvoll, mit einem kurzen Blick auf die Geschichte dieser Gegenüberstellung in der Kunstgeschichte zu beginnen.

In der italienischen Malerei des späten 16. Jahrhunderts kommen (zunächst vereinzelt) Bilder auf, die sich vom *Sujet* her weder als Historienbilder noch als Porträts bezeichnen lassen; ich verweise auf zwei berühmte Beispiele: Carraccis *Bohnenesser* (1583 gemalt) und Caravaggios *Wahrsagerin* (1594). Typisch an beiden Gemälden ist, dass sie mit scharfer Aufmerksamkeit auf Angehörige der unteren Gesellschaftsschichten und auf Episoden blicken, die bis dahin als nicht bildwürdig gegolten hatten. Ein adäquater *Begriff* für diese Gattung ist mit bemerkenswerter Verspätung, nämlich erst im 18. Jahrhundert gefunden worden: Diderot verwendet in seinem *Essai sur la peinture* von 1766 erstmals die Gegenüberstellung von „peintre d'histoire“ und „peintre de genre“². Damit war das fünfgliedrige hierarchische System malerischer Gattungen vollständig; in der Reihe abnehmenden Prestiges: Historie, Porträt, Genre, Landschaft und Stilleben. Die Implikationen dieses Prestigegefälles veranschaulicht eine Episode, die sich gegen Ende der 1760er Jahre in Paris abspielte³.

Der von Diderot hochgeschätzte Maler Jean-Baptiste Greuze war 1755 als junger Mann zum *membre agréé* der königlichen Académie gewählt worden. Es handelte sich dabei um eine Art Mitgliedschaft auf Bewährung; Greuze erhielt mit ihr auch das Recht, seine Gemälde künftig in den jährlichen Ausstellungen der Akademiemitglieder zu präsentieren; freilich erwarteten diese noch die Einreichung eines offiziellen Antrittsbildes; damit aber ließ Greuze sich ungewöhnlich lange Zeit – bis ihm die Académie 1769 ein Ultimatum stellte. Daraufhin reichte Greuze endlich sein Gemälde ein. Es handelte sich um ein klassisches Historienbild (Abb. 1): Dargestellt ist Kaiser Septimius Severus in seinem Bett, aus dem er sich eben aufgerichtet zu haben scheint; mit einer Hand weist er auf ein gezücktes Schwert, das neben ihm auf einem Tischchen liegt; die andere Hand richtet er mit matter Gebärde auf seinen Sohn Caracalla, der sich am Fuß des Bettes mit betroffener Miene vom Vater abwendet, während auf der anderen Seite zwei ältere Militärs sorgenvoll tuscheln. Der lange, explikative Titel lautet: *Septime Severe reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner dans les défilés d'Écosse, et lui dit: „Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée ...“*. Das bezieht sich auf eine Episode, die in der Römischen Ge-

² Gaetgens (2002) 281–288.

³ Seznec (1966); Brookner (1971) 65–70; Arasse (1986).

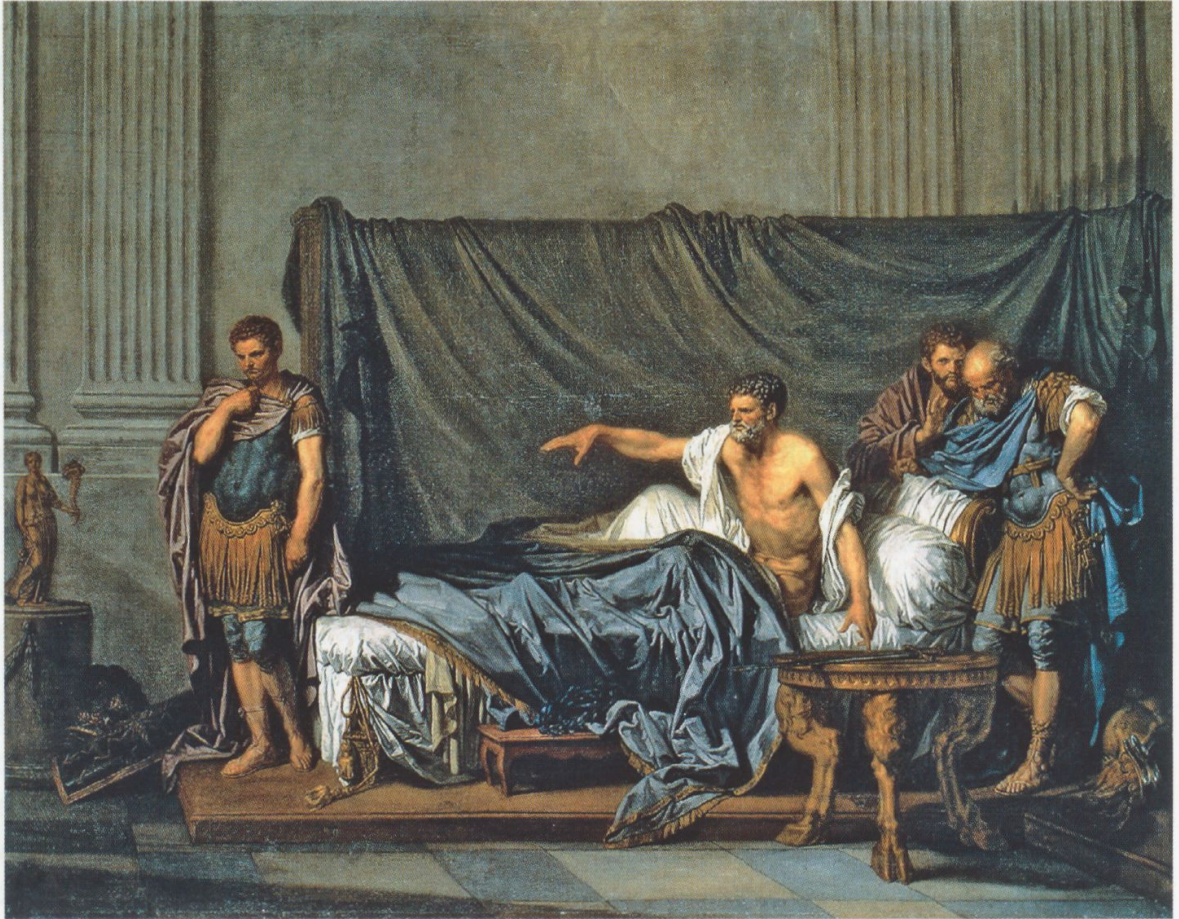


Abb. 1: Jean-Baptiste Greuze, L'empereur Sévère reproche à Caracalla son fils d'avoir voulu l'assassiner, 1769. Paris, Louvre.

schichte des Dio Cassius nachzulesen ist⁴. Caracalla hatte einen halbherzigen, erfolglosen Anschlag auf das Leben seines Vaters unternommen; daraufhin rief Septimius – so Dio – Caracalla zusammen mit Papinian, dem Kommandanten der Prätorianergarde, und einem weiteren Offizier zu sich; er befahl, ein Schwert bereit zu stellen, und wandte sich dann offen an Caracalla:

Nun, wenn du mich tatsächlich beseitigen willst, so tu es hier an Ort und Stelle! Denn du stehst in der Kraft der Jahre, während ich ein alter Mann bin und darniederliege. Wenn du vor solcher Tat nicht zurückschreckst, sondern Bedenken trägst, mir eigenhändig das Leben zu nehmen, so steht der Präfekt Papinianus an deiner Seite, und dem kannst du den entsprechenden Befehl erteilen, daß er mir den Garaus macht! Denn er wird ganz bestimmt jede Anordnung von dir ausführen, da du doch wirklich Kaiser bist.⁵

⁴ Cass. Dio 77,14,4–7.

⁵ „(5) ... ,ἀλλ' εἶγε ἀποσφάξαι με ἐπιθυμεῖς, (6) ἐνταῦθά με κατάχρησαι: ἔρρωσαι γάρ, ἐγὼ δὲ καὶ γέρων εἰμὶ καὶ κείμεναι. ὥς εἶγε τοῦτο μὲν οὐκ ἀναδύη, τὸ δὲ αὐτόχειρ μου γενέσθαι ὀκνεῖς, παρέστηκέ σοι Παπινιανὸς ὁ ἑπαρχος, ᾧ δύνασαι κελεῦσαι ἵνα με ἐξεργάσῃται: πάντως γάρ που πᾶν τὸ κελευσθὲν ὑπὸ σοῦ, ἅτε καὶ αὐτοκράτορος“, Cass. Dio 77,14,5–6; Übersetzung: Veh (2007) Bd. V, 378.



Abb. 2: Jean-Baptiste Greuze, *La mère bien-aimée*, 1769. Madrid, Slg. Laborde.

Der ausführliche Titel rechnet mit einem Betrachter, der diese (etwas entlegene) Passage nicht unbedingt im Kopf hat, und fasst deshalb das Wesentliche zusammen; ohne diese Hilfe dürfte es unmöglich sein, die dargestellte Szene zu verstehen. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass das Gemälde vorwiegend auf Kritik stieß. Tatsächlich war Greuze ja auch für eine ganz andere Sorte von Bildern berühmt. Ein gutes Beispiel dafür ist ein im selben Jahr gemaltes Gemälde mit dem Titel *La mère bien-aimée caressée par ses enfants* (Abb. 2)⁶: Ein Mann kehrt heim von der Jagd und bleibt, kaum dass er in die Stube getreten ist, zutiefst gerührt mit offenen Armen stehen; vor ihm sitzt seine Frau, die dem jüngsten Kind gerade noch die Brust gegeben hat; nunmehr gesättigt, klettert der Kleine an ihr empor um sie zu küssen; aber auch die fünf Älteren schmiegen sich auf der Suche nach Körperkontakt an die Mutter; zwei streiten gerade um ihre rechte Hand; die Mutter selbst, von so viel Liebe überwältigt, lässt in vollständiger Gelöstheit alles mit sich geschehen und wendet die Augen zum Himmel: eine höchst anmutige, aber zugleich unübersehbar anzügliche Erscheinung. Zwischen diesen beiden Bildern dürften die Zeitgenossen einen beträchtlichen Qualitätsunterschied empfunden haben. Die Reaktion der Akademiker auf das von Greuze

⁶ Barker (2005) 90–112.

eingereichte Historienbild war dementsprechend eindeutig: Greuze wurde mitgeteilt, dass die Académie ihn als Mitglied anerkenne, aber nicht als *peintre d'histoire*, sondern als *peintre de genre* – eine Bezeichnung, die im Zusammenhang der Académie bis dahin nie verwendet worden war. Greuze fühlte sich herabgestuft und vor den Kopf gestoßen.

Nach der geläufigen Definition unterscheiden sich Historienbild und Genremalerei durch ihre Sujets: Während die Themen der Historienmalerei aus der Geschichte, der Mythologie oder der religiösen Überlieferung stammen (wodurch zugleich ihre Abhängigkeit von Texten impliziert ist), werden in Genrebildern „keine heroischen Taten und historischen Ereignisse, keine bekannten und bedeutenden Persönlichkeiten, sondern anonyme [...] Figuren in ihrem individuellen Lebensbereich [...] dargestellt“⁷. Darüber hinaus wird man in unserem Fall sagen können: Das Historienbild spielt in der fernen Vergangenheit, das Genrebild in der Gegenwart; der Wahrheitsgehalt des Historienbildes wird durch einen Text beglaubigt, auf den es implizit verweist; das Genrebild hingegen bezieht sich unmittelbar auf eine Lebenssphäre, die uns allen gemeinsam ist und in ihrer Allgemeingültigkeit anonym bleibt. Bei *La mère bienaimée* wäre es unsinnig, nach den Namen der dargestellten Personen zu fragen: Im Spiegel zeitgenössischer Bürgerlichkeit wird eine vermeintlich überzeitliche, schlechterdings menschliche Konstellation vor Augen geführt, das ewig Männliche und das ewig Weibliche. Die Frage ist nun: Gibt es im Horizont der antiken Ikonographie eine ähnliche Opposition zwischen Mythen- und Lebensbildern wie die zwischen Historien- und Genrebildern in der Neuzeit? Genau das möchte ich bezweifeln.

In der Neuzeit war die Historienmalerei die ältere und herkömmliche Bildergattung, von der sich die Genrebilder ganz bewusst absetzten, indem sie einen ganz neuen thematischen Horizont erschlossen; Adressaten solcher Bilder waren private Sammler, die im späten 16. Jahrhundert die ersten Bildergalerien zusammenstellten: ein neues Publikum, das sich damals überhaupt erst herausbildete. Wenn wir Historien- und Genrebilder als unterschiedliche *Gattungen* betrachten, so entspricht dies den Absichten und Verständnis sowohl der Maler als auch ihres Publikums.

In der Antike verhält es sich gewissermaßen umgekehrt: Die frühesten Figurenbilder in der geometrischen Vasenmalerei weisen keinerlei Bezug zu narrativen Texten auf: Sie führen ein bestimmtes Wissen über die Welt vor Augen, zeigen in deskriptiv-normativer Absicht Facetten der Welt, wie sie ist bzw. zu sein hat. Narrative Mythenbilder kommen wahrscheinlich erst um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert auf, sind demnach ein jüngeres Phänomen und bleiben auch danach quantitativ in der Minderheit. Dazu kommt der Umstand, dass narrative und nicht-narrative Ikonographie sowohl in der Form wie auch im Inhalt einander außerordentlich nahe stehen: Oft besteht der einzige Unterschied darin, dass in narrativen Bildern den han-

⁷ Gaehtgens (2002) 13.

delnden Figuren Namen beigeschrieben sind, die auf die mythologische Tradition verweisen. Wenn die Ähnlichkeiten aber schwerer wiegen als die Unterschiede, scheint es mir nicht hilfreich, unterschiedliche Gattungen ins Spiel zu bringen.

Vor allem aber: Die binäre Gegenüberstellung von Mythenbildern und Lebensbildern schafft eine enge Verknüpfung zwischen Unterscheidungen, die auf drei ganz unterschiedlichen Ebenen angesiedelt sind und in logischer Hinsicht nichts miteinander zu tun haben. Da gibt es erstens die Unterscheidung zwischen einem narrativen und einem nicht-narrativen Modus der Darstellung; zweitens die Unterscheidung zwischen Themen der Vergangenheit und Themen der Gegenwart; und drittens die Unterscheidung zwischen fiktiven und realen Gegenständen. Wenn wir Lebensbilder als *nicht narrative* Darstellungen bezeichnen, die auf *reale* Gegenstände der *gegenwärtigen* Lebenswelt bezogen sind, dann werden bei dieser Definition alle drei genannten Unterscheidungen einer willkürlichen Gleichschaltung unterworfen. Das kann zu erheblichen Problemen führen. Dafür zwei Beispiele.

Auf einer ganzen Reihe von geometrischen Vasen finden wir Darstellungen von Kentauren⁸. Der ontologische Status von Kentauren ist in *unserem* Weltbild ganz eindeutig. Aber liefert der Umstand, dass in zoologischen Gärten keine Kentauren zu besichtigen sind, einen ausreichenden Grund dafür, antike Bilder von Kentauren als phantastisch und *ergo* als Mythenbilder zu bezeichnen? Oder möchten wir etwa die Darstellung eines Engels auf einem mittelalterlichen Andachtsbild als ein Sagenbild bezeichnen, nur weil wir zufällig nicht mehr an Engel glauben? Wir sollten uns davor hüten, *unsere* Vorstellungen über das, was real bzw. nicht real ist, ohne weiteres zum allgemeinen Maßstab zu erheben. Wir wissen schlicht nicht, ob ein Betrachter des 8. Jahrhunderts es wirklich ausgeschlossen hätte, in der Wildnis an einem entlegenen Ort je einem Kentauren begegnen zu können. Was wir aber nicht wissen können, sollte auch nicht zur methodischen Grundlage einer Bilderhermeneutik gemacht werden.

Das zweite Beispiel betrifft die jüngste Diskussion um die attischen Löwenbilder des 8. Jahrhunderts⁹. Zwar sind Löwen, anders als Kentauren, durchaus in zoologischen Gärten zu besichtigen. Dennoch dürfte es im 8. Jahrhundert in Mittelgriechenland mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit keine Löwen mehr gegeben haben. Daraus hat man gefolgert, dass Löwen, wenn sie auf attischen Vasenbildern dieser Zeit erscheinen, nicht als reale, sondern als imaginäre Wesen zu gelten haben; die entsprechenden Darstellungen könnten dann, da sie sich nicht auf die Realität beziehen, keine Lebensbilder sein, sondern „stellen sich in die nächste Nähe der Mythenbilder: Vom legendären Raubtier zum riesenhaften Poly-

⁸ LIMC VIII, 674–682 s.v. Kentauroi 3 und 6; 81–83; 92–93; 110–112; 127; in keinem Fall erscheinen die Kentauren in eine Interaktion verwickelt, die plausiblerweise Gegenstand einer mythischen Erzählung werden könnte.

⁹ Junker (2009) 65–76, hier v. a. 67–68.

phem ist es nur ein kleiner Schritt. Es sind gleichsam Proto-Mythenbilder, um die es hier geht“¹⁰. Die Schlussfolgerung ist indessen ebenso wenig befriedigend wie bei den Kentauren. Natürlich können wir den Löwen, da er nicht zu der mittelländischen Fauna gehört, als ein Produkt der Phantasie bezeichnen. Aber rückt er deswegen in die Nähe des Mythos? Was Polyphem zu einer Figur des Mythos macht, ist nicht etwa die Tatsache, dass es in der Mittelmeerwelt in der Antike keine einäugigen Riesen gegeben hat, sondern schlicht der Umstand, dass Polyphem Gegenstand einer Geschichte ist (ebenso wie auch sein Widder und seine Schafe: ungeachtet des Umstands, dass Widder und Schafe sehr wohl zur griechischen Alltagswirklichkeit dieser Zeit gehören). In Bezug auf die Löwenbilder muss man zwischen zwei Ebenen der Fragestellung deutlich unterscheiden: das eine Mal geht es um den ontologischen Status von Löwen, das andere Mal um den Modus der Darstellung. Auf der ersten Ebene stellt sich die Frage, ob Löwen im 8. Jahrhundert zum Gegenstand realer Erfahrung gehörten oder nicht, und ob die Zeitgenossen sie als reale Wesen betrachteten oder nicht. Auf der zweiten Ebene hingegen fragen wir, ob sich bei einem gegebenen Bild der Verweis auf eine Erzählung plausibel machen lässt; wenn ja, dann handelt es sich um ein Mythenbild, *tout court*, und man braucht der Bezeichnung dann auch kein kautelatives Präfix („Proto“) vorzuschalten; oder aber es gibt keinen narrativen Zusammenhang, und dann sollten wir die Bezeichnung „Mythenbild“ lieber vermeiden.

Hilfreich ist ein Blick auf die epische Dichtung. Die Rückschlüsse, die sich daraus ergeben, betreffen sowohl den ontologischen Status der Löwen als auch den Modus der Darstellung. Erstens: Löwen kommen im Rahmen der homerischen Gleichnisse vor (häufig in der *Ilias*, seltener in der *Odyssee*); da in den Gleichnissen ausschließlich Elemente der realen Welt angeführt werden, wird man auch den Löwen als Element dieser Realität betrachten müssen; schließlich geht das, was in einer Kultur als real betrachtet wird, weit über deren Horizont des Alltäglichen hinaus. Zweitens: In beiden Epen kommen Löwen interessanterweise *nur* in den Gleichnissen vor, und nicht im erzählerischen Hauptteil; sie sind *nicht* Gegenstand von Geschichten, und damit auch keine Figuren des betreffenden Mythos. Das gilt mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch für die Löwenbilder auf attischen geometrischen Vasen: Diese liefern uns eine Beschreibung der Welt, ohne auf eine Erzählung zu verweisen; es handelt sich also gerade *nicht* um Mythenbilder.

Die begriffliche Opposition „Mythen- versus Lebens-Bilder“ ist demnach mit Vorsicht zu verwenden. Ich habe deshalb vorgeschlagen, sie zu ersetzen durch die Unterscheidung zwischen einem deskriptiven und einem narrativen Darstellungsmodus¹¹:

¹⁰ Junker (2009) 68; vgl. auch 71: „[Ü]berall sonst Lebensweltliches von mehr oder minder dokumentarischem Charakter, hier dagegen etwas nur Gedachtes und für die Griechen im Grunde genommen Phantastisches“.

¹¹ Giuliani (2003) 22–23, 36–37, 40–46, 74–75, 281–286. Es liegt auf der Hand, dass diese Unterscheidung – wie jede andere auch – keinen Selbstzweck darstellt, sondern einem bestimmten Erkenntnis-

Der deskriptive Modus strebt nach einer Wiedergabe der Welt, wie wir sie kennen, wie sie ist oder sein sollte. Der narrative Modus führt etwas vor Augen, was vom üblichen Gang der Welt abweicht, insofern Erstaunen hervorruft und einer Erklärung bedarf; diese Erklärung wird durch eine Geschichte gegeben; wichtig ist dabei, dass die Geschichte vom narrativen Bild selbst nicht mitgeliefert wird, denn das Bild ist als solches sprachlos: Es *bedarfe* einer Geschichte, die es nicht selbst erzählen kann; das Erzählen ist Sache des Betrachters. Das Bild liefert lediglich gewisse Schlüsselemente, die es dem Betrachter erlauben, die passende Geschichte überhaupt zu identifizieren – und das ist wiederum nur möglich, wenn er die Geschichte bereits kennt. Narrative Bilder setzen somit *bekannte* Geschichten voraus.

Bleiben wir zunächst bei der Löwenikonographie. Auf den vier Füßen eines attisch-geometrischen Kesseluntersatzes sind vier behelmte Krieger dargestellt¹²: Zwei von ihnen halten ein junges Kalb im Arm und beschützen es vor dem Angriff eines Löwen; die anderen zwei Krieger gehen mit Waffen gegen einen Löwen vor. Verweisen diese Bilder auf Geschichten? In der griechischen Mythologie, so wie sie uns überliefert ist, gibt es nur einen einzigen Löwenbezwinger, und das ist Herakles. Zu ihm passen allerdings die Bilder auf dem Kesseluntersatz schlecht: Erstens ist Herakles ein Monster-Killer; die Fürsorge für ein Kalb passt schlecht zu seinem Charakter; zweitens ist für ihn bezeichnend, dass er seinen Löwen ohne Waffen zur Strecke bringt. Es gibt unter den Erzählungen der griechischen Mythologie keine, die ohne weiteres auf die Bilder am Kesseluntersatz passen würde¹³. Was also hat der Maler gemeint? Der Löwe ist für ihn (wie für den epischen Dichter der *Ilias* und *Odysee*) das gefährlichste und stärkste aller Raubtiere; insofern stellt er die größte denkbare Bedrohung und die ultimative Bewährungsprobe für aristokratischen Kriegermut dar. Dementsprechend spielt der Löwe, so wenig er in Mittelgriechenland zum Alltag gehört, im griechischen Weltbild dieser Zeit eine unverzichtbare Rolle. Die Bilder auf dem Untersatz gehören in den Umkreis einer kriegerisch-aristokratischen Viehzüchterkultur, in der Krieger und Hirte keine Gegensätze, sondern zwei Facetten ein und derselben Figur sind; sie zeigen keine spezifische Geschichte, sondern den Kampf eines aristokratischen Jedermanns gegen jeden beliebigen Löwen, so wie er sich überall (wo es Löwen gibt) und zu jeder Zeit abspielen kann; sie sind deskriptiv und nicht narrativ zu verstehen.

interesse dient und einen bestimmten Fragehorizont voraussetzt: Mir ging (und geht) es um die Klärung der spezifischen Probleme jener Ikonographie, die den Betrachter auf sprachlich vorgeformte Erzählungen verweist. Wenn man sich (was vollkommen legitim ist) für diese Probleme nicht interessiert, wird man auch der Unterscheidung kaum großen heuristischen Wert abgewinnen.

¹² Athen, Kerameikos-Museum, Inv.407: Hurwit (1985) 113–119; Giuliani (2003) 47–52.

¹³ Natürlich könnte man annehmen, dass die literarische Überlieferung lückenhaft sei, und dass der Ständer sich auf eine Heldengeschichte beziehe, die uns nicht überliefert ist. Das ist in der Tat nicht auszuschließen, hat aber den Nachteil, das es zu einem zirkulären Verfahren führt: Wir erklären das Bild durch eine Geschichte, für die das Bild selbst unser einziges Zeugnis ist; methodisch ist das kaum zu empfehlen.



Abb. 3: Attisch-schwarzfiguriger Kelchkrater aus Athen, Seite B: Kampf um Patroklos, um 530 v. Chr. Athen, Agora-Museum, Inv. AP 1044.

Etwa ein Jahrhundert später kommen Bilder auf, die sich deutlich davon unterscheiden: Sie zeigen einen Helden, der mit bloßen Händen einen Löwen würgt¹⁴. Genau das aber ist ein singuläres, auffälliges und erklärungsbedürftiges Merkmal: Denn so ist die Welt auch nach archaischem Verständnis eben *nicht* beschaffen, dass Menschen mit Löwen ringen; Ringkampf ist eines, und Löwenjagd etwas anderes. Es ist genau diese Abweichung vom normalen Gang der Welt, die nach einer Erklärung verlangt; und um diese zu liefern, muss man die entsprechende Geschichte kennen.

¹⁴ LIMC 5, 16–33 s.v. Herakles 1762–1922.



Abb. 4: Attisch-schwarzfiguriger Kelchkrater aus Pharsalos, Seite A:
Kampf um einen Gefallenen, um 530 v. Chr. Athen, Nationalmuseum, Inv. 26746.

Man muss wissen, dass es in der Gegend von Nemea einen Löwen mit einem unverwundbaren Fell gab, das keine Waffe zu durchdringen vermochte¹⁵; Herakles zwang ihn, indem er ihm ohne Waffen gegenübertrat und ihn, ohne sein Fell zu verletzen, mit bloßen Händen erwürgte. Narrative Bilder verweisen wortlos auf eine Geschichte, die der Betrachter kennen muss, weil ihm sonst der Schlüssel zu ihrem Verständnis fehlt.

Wenden wir uns nun einigen Darstellungen kämpfender Hopliten zu: einem Thema, das in der Vasenmalerei archaischer und klassischer Zeit besonders reich vertreten ist. Ich beginne mit drei Vasen von der Hand oder aus dem Umkreis des Exekias, auf denen der Kampf um die Leiche eines Gefallenen dargestellt ist. Auf einem

¹⁵ Die Unverwundbarkeit des Löwen ist ein entscheidender Ausgangspunkt für die Geschichte, wird in der Ikonographie aber nur selten explizit zum Thema gemacht; vgl. indessen eine Amphora von Ende des 6. Jhs. in Rom, Museo di Villa Giulia, wo unterhalb der Ringergruppe von Herakles und dem Löwen ein verbogenes Schwert am Boden liegt: *LIMC* 5, 25 s.v. Herakles 1882.

Kelchkrater (Abb. 3), der am Nordhang der Athener Akropolis gefunden wurde¹⁶, treten zweimal drei Krieger gegeneinander an; es haben sich insgesamt drei Namensbeischriften erhalten: bei der Gruppe rechts ist der Vorkämpfer als Hektor, bei der Gruppe links der hinterste Krieger als Diomedes benannt; oberhalb vom Kopf des Gefallenen steht [P]a[tr]oklos; die anderen Namensbeischriften sind verloren, aber das Erhaltene genügt, um eine ganz bestimmte Geschichte ins Spiel zu bringen: Dargestellt ist offenkundig der Kampf um den Leichnam des Patroklos, wie er auch im 17. Buch der *Ilias* geschildert wird; zwar stimmen die Namen der Protagonisten nicht vollständig überein: In der *Ilias* werden unter den Achäern vor allem der große und der kleine Aias sowie Menelaos und Idomeneus genannt; Diomedes kommt in diesem Zusammenhang nicht vor; aber man wird von Exekias kaum erwarten dürfen, dass er die entsprechenden Verse auswendig konnte – und noch viel weniger, dass er zu einer schriftlichen Fassung des Textes Zugang gehabt hätte.

Ein weiterer Kelchkrater aus derselben Werkstatt stammt aus Pharsalos in Thesalien (Abb. 4)¹⁷ und ist mit dem Athener Krater eng verwandt: Wieder kämpfen zweimal drei Krieger gegeneinander, aber der Maler hat diesmal keine Namensbeischriften verwendet. Sollte man trotzdem davon ausgehen, dass auch hier der Kampf um den toten Patroklos dargestellt sei? Ein solcher Schluss wäre voreilig.

Nehmen wir als drittes Beispiel die Henkelbilder der Münchner Exekias-Schale (Abb. 5 & 6)¹⁸: Wieder haben wir jeweils zwei Gruppen von drei Kriegern, und es gibt keine beigeschriebenen Namen. In diesem Fall ist eine Beziehung zum Patroklos-Kampf allerdings ganz unwahrscheinlich: Von den beiden Gefallenen liegt einer auf dem Rücken und ist nackt (d.h. seiner Waffen beraubt), der andere hingegen ist bewaffnet und liegt auf dem Bauch. Die Henkelbilder führen demnach die (sehr beschränkte) Vielfalt der grundsätzlichen Möglichkeiten vor Augen; es wird keine spezifische Geschichte erzählt¹⁹; vielmehr werden Variationen innerhalb eines gemeinsamen Grundmusters vorgeführt; dieses Muster bezeichnet eine allgemeine Kampfsituation, wie sie sich überall und zu jeder Zeit ereignen kann. So ist die Welt beschaffen, so führen Männer Krieg, indem sie miteinander um die Gefallenen kämpfen.

¹⁶ Athen, Agora-Museum, AP 1044: ABV 145,19 („Exekias“): A: Wagengespann der Athena mit Herakles; dabei stehen Apollon, Artemis, Poseidon, Aphrodite (?) und Hermes; B: Kampf um Patroklos; Para 60; Add² 40; Broneer (1937) 469–586; Broneer (1956) 345–349; Moore (1986) 35–39; Knittelmayer (1997) Taf. 11,3; Mackay (2010) 354–357.

¹⁷ Athen, Nationalmuseum, Inv.26746: ABV 148,9 („Manner of Exekias“): A: Kampf um einen gefallenen Krieger; B: Viergespann in Vorderansicht; Para 62,518; Add² 41; Verdelis (1952) 96–116; Broneer (1956) 345–349 mit Taf. 51 Abb. d; Mackay (1988) 369–378, v.a. 373–76 mit Abb. 5.

¹⁸ München, Antikensammlungen, Inv.8729 = J339; ABV 146,21 („Exekias“); Para 60; Fellmann (2004) Taf.1–3; Mackay (2010) 221–241.

¹⁹ Anders Mackay (2010) 226–230, die das Henkelbild B-A auf den Kampf um Patroklos, das Bild A-B hingegen auf den Kampf um Sarpedon deuten möchte; ich kann ihre Argumente nicht nachvollziehen.

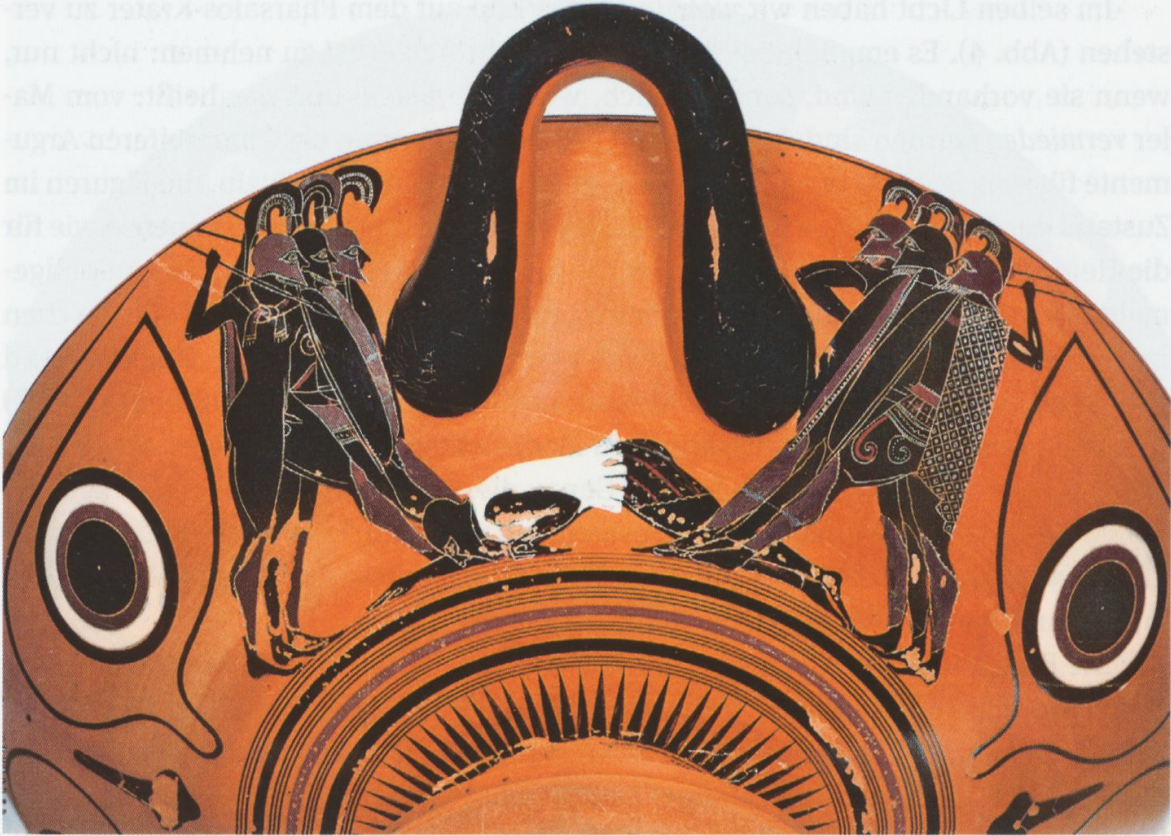


Abb. 5–6: Attisch-schwarzfigurige Schale des Exekias, Henkel A-B und B-A: Kampf um Gefallene, um 540 v. Chr. München, Antikensammlungen, Inv. 8729.

Im selben Licht haben wir wohl auch das Bild auf dem Pharsalos-Krater zu verstehen (Abb. 4). Es empfiehlt sich, Namensbeischriften ernst zu nehmen: nicht nur, wenn sie vorhanden sind, sondern auch, wenn sie *fehlen*, und das heißt: vom Maler *vermieden* worden sind. In einem solchen Fall, und wenn es keine weiteren Argumente für eine Benennung gibt, ist es ein gutes methodisches Prinzip, die Figuren im Zustand der Anonymität zu belassen. Das gilt für den Pharsalos-Krater ebenso wie für die Henkelbilder der Münchner Schale: Sie führen namenlose Krieger in einer allgemeinen Kampfsituation vor Augen, ohne irgendeinen Verweis auf einen spezifischen narrativen Zusammenhang. Ich bezeichne solche Bilder als deskriptiv. Rückblickend kann man feststellen, dass auch der Athenische Krater vom Akropolis-Abhang (Abb. 3) in seiner Grundstruktur dem deskriptiven Modus entspricht; das einzige, was davon abweicht, sind die Namensbeischriften. Genau diese aber implizieren eine Frage, die den Betrachter auf einen narrativen Zusammenhang rekurrieren lässt. Wer ist Patroklos, um dessen Leiche da gekämpft wird? Wenn man diese Frage beantworten will, muss man zwangsläufig eine Geschichte erzählen.

Die Bilder, in denen zweimal drei Krieger gegeneinander kämpfen, sind eine vergleichsweise seltene Variante: Sehr viel häufiger sind Bilder, die einen Zweikampf zeigen: manchmal über einer Leiche, häufig auch ohne. In vielen Fällen ist einer der beiden Krieger als unterliegender gekennzeichnet. Ein typisches, besonders reiches Beispiel liefert ein Salbgefäß, das etwa eine Generation älter ist als die Exekias-Bilder²⁰. Solche Einzelkämpfe zwischen Kriegern, die oft mit erhobener Lanze zum Wurf ausholen, entsprechen sehr genau den Kampfbeschreibungen in der *Ilias*. Mit der zu jener Zeit aktuellen Kampfweise, bei der die Kämpfer sich zur einheitlichen Phalanx formierten und mit gesenkter Lanze zustießen, haben solche Bilder nicht viel zu tun. Man könnte aus der unzeitgemäßen Art des Einzelkampfes schließen, dass hier Krieger einer heroischen Vergangenheit vor Augen geführt würden: vielleicht also doch Figuren des Mythos? Aber bereits die Prämisse, nämlich dass hier Kämpfe der Vergangenheit gemeint sein müssen, erweist sich rasch als verfehlt.

Seit dem dritten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts finden sich auf attischen Vasen Bilder von Kämpfen zwischen Griechen und Persern. So führen etwa die Außenbilder einer Schale in New York (Abb. 7 und 8) ein komplexes Geschehen vor Augen, das indessen in Einzelkämpfe aufgelöst erscheint: es gibt keinerlei Versuch, den Einsatz einer Phalanx zu veranschaulichen²¹. Dennoch, und dieser unzeitgemäßen Darstellungsweise zum Trotz, besteht gar kein Zweifel daran, dass die Bilder der Schale nicht auf die heroische Vergangenheit, sondern auf aktuelle Kriege zu beziehen sind: Das

²⁰ Paris, Louvre, CA 616: ABV 58,122; Para 23; Add² 16; Hölscher (1973) 26 Abb. 2; Muth (2008) 147 Abb. 76.

²¹ New York, Metropolitan Museum of Art; Inv. 1980.11.21 (ex Rom, Basseggio): ARV² 417,4; Para 373; Add² 234; Hölscher (1973) 38–43 A4; Hölscher (2000) 301–302 Abb. 4; Muth (2008) 248–249 Abb. 163.

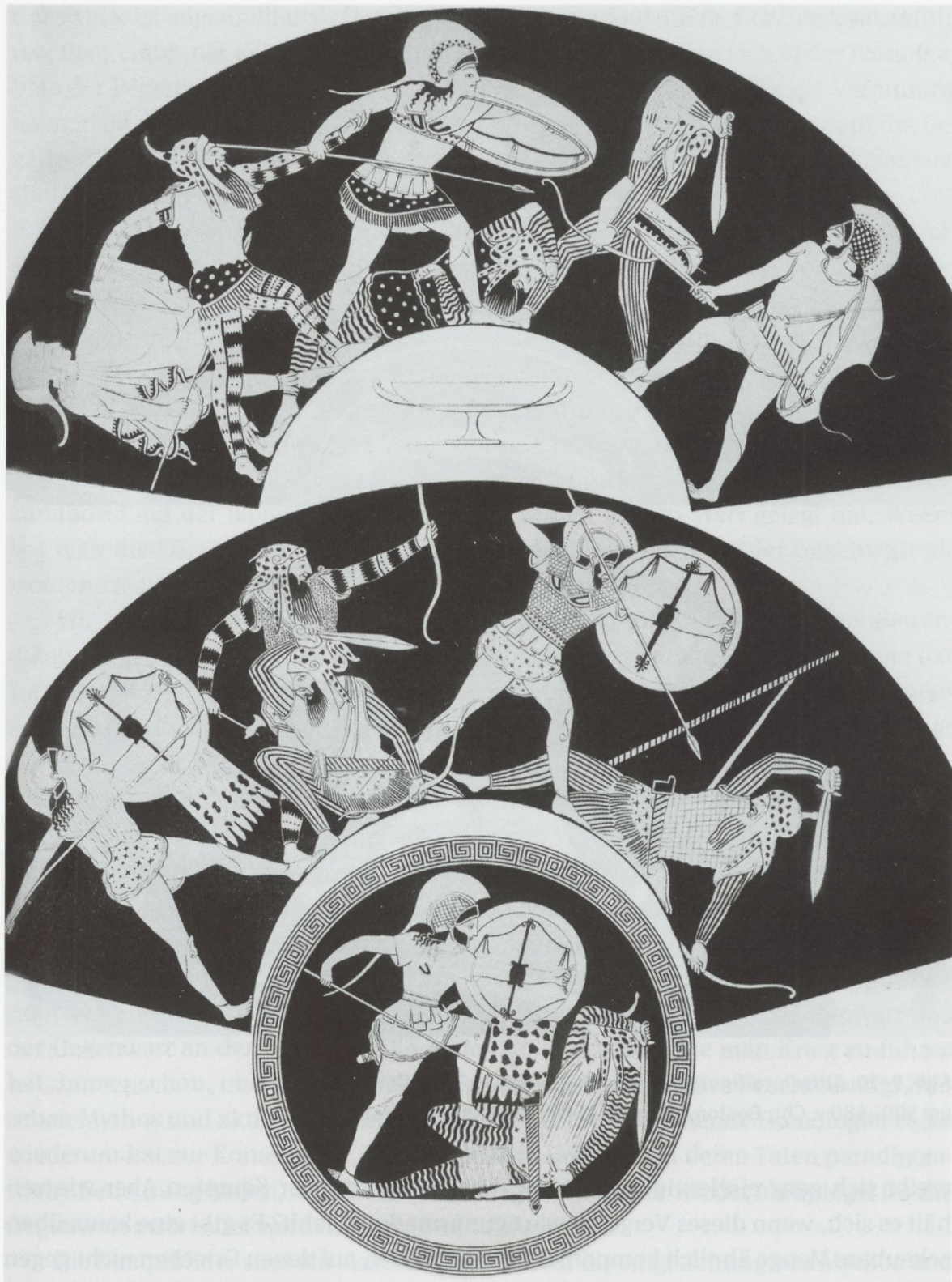


Abb. 7–8: Attisch-rotfigurige Schale, Außenbilder A und B: Kämpfe zwischen Griechen und Persern, um 480–470 v. Chr. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 1980.11.21.



Abb. 9–10: Attisch-rotfigurige Schale, Außenbilder A und B: Kampfszenen, um 500–480 v. Chr. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.8021.

ergibt sich ganz eindeutig aus der Anwesenheit persischer Kämpfer. Aber wie verhält es sich, wenn dieses Vergegenwärtigungsmerkmal fehlt? Es gibt eine kaum überschaubare Menge ähnlich komponierter Vasenbilder, auf denen Griechen nicht gegen Perser, sondern gegen Griechen kämpfen. Man nehme etwa als beliebiges Beispiel eine etwas ältere Schale in Boston (Abb. 9 und 10)²². Die Ähnlichkeit in der Komposi-

²² Boston, Museum of Fine Arts, 01.8021; ARV² 320,14; Add² 215; Caskey u. Beazley (1954) Taf. 39; Muth (2008) 202–204 Abb. 126.

tionsweise ist augenfällig; als Unterschied könnte man allenfalls den Umstand anführen, dass einige der Kämpfer nackt sind. Aber auch dafür ließen sich in der Ikonographie der Perserkämpfe Parallelen anführen. Diese Ähnlichkeit legt die Vermutung nahe, dass auch das Bild der Bostoner Schale vom damaligen Betrachter auf die Gegenwart bezogen werden *konnte* – ohne dass aber dazu eine strikte Notwendigkeit bestanden hätte.

Was folgt daraus? Es gibt Kampfbilder, die – durch Namensbeischriften gesichert – eindeutig Episoden des Mythos darstellen. Hier war jedem Betrachter klar, dass die dargestellten Ereignisse sich in einer längst vergangenen Zeit abgespielt hatten. In den meisten Fällen sind es aber nur die Namensbeischriften, die den Bezug zum Mythos sichern: Ansonsten gibt es zwischen mythischen und nicht mythischen Kampfbildern keine signifikanten Unterschiede, weder in der allgemeinen Komposition noch in den Einzelmotiven. Der Schluss scheint mir unausweichlich, dass man auf den Unterschied zwischen mythischer Vergangenheit und aktueller Gegenwart zumindest auf der ikonographischen Ebene keinen großen Wert gelegt hat: Weder hat man die Kämpfe des Mythos als *vergangene*, noch auch die der Gegenwart als *moderne* markiert.

Wir haben es demnach mit einer Ikonographie zu tun, die keine temporalen Indikatoren verwendet. In den Bildern sind keine Verweise darauf zu finden, *wann* das Dargestellte stattgefunden hat. Vergangenheit und Gegenwart werden nicht unterschieden, und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens: Episoden des Mythos werden, was die Waffen betrifft, ausnahmslos dem gegenwärtigen technologischen Stand angepasst; mythische Krieger tragen Schilde mit exzentrischem Doppelgriff, korinthische Helme, Glockenpanzer und Beinschienen (lauter Waffen, die im späten 8. oder frühen 7. Jahrhundert eingeführt worden sind). Zweitens: Auch dann, wenn sich eine Kampfszene nicht auf den Mythos, sondern auf die Gegenwart bezieht, zeigt sie in aller Regel nicht die für die Gegenwart typische Phalanxtaktik, sondern bleibt dem Einzelkampfschema treu, wie er für die epische Erzählung kanonisch ist. Wir können also eine doppelte, wechselseitige Angleichung feststellen: des Mythos an die Gegenwart und der Gegenwart an den Mythos²³. Die Bilder wollen zeigen, wie man Krieg zu führen hat, immer schon, und für alle Zeiten: Sie liefern eine normative Beschreibung. Zwischen Mythos und aktuellem Geschehen besteht eine weitgehende Homologie. Diese wiederum hat zur Konsequenz, dass mythische Heroen und deren Taten paradigmatische Bedeutung haben, dass der Mythos insgesamt immer wieder als Spiegel für die Gegenwart verwendet werden kann (und soll).

Die Kampfbilder sind ein extremes Beispiel für die Angleichung von Mythos und Gegenwart. In anderen Fällen ist das Verhältnis komplizierter. Ich beschränke mich auf ein einziges, wiederum berühmtes Beispiel. Auf einer Bauchamphora aus den 30er Jahren des 6. Jahrhunderts im Vatikan ist eine Trauerszene in waldiger Umge-

23 Vgl. Giuliani (2010) 35–55.



Abb. 11: Attisch-schwarzfigurige Amphora, Seite A: Eos (?) trauert um ihren gefallenen Sohn, um 540 v. Chr. Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. 16589.

bung dargestellt (Abb. 11)²⁴: Am Boden liegt der Leichnam eines Kriegers, dessen Waffen ganz links aufgestellt sind; zu Füßen des Toten steht eine trauernde Frau: Mit der Linken greift sie in ihr Haar, während sie sich mit der Rechten einen Zipfel des Mantels vor das Gesicht zieht. Trauer ist allerdings normalerweise ein kollektives, an den Oikos des Verstorbenen gebundenes Ritual: *hier* wird der Leichnam aufgebahrt und betrauert. Das ist das, was die geläufige Prothesis-Ikonographie uns vor Augen führt²⁵. Die vatikanische Amphora greift einzelne Elemente dieser Ikonographie auf, um sie in ihr Gegenteil zu verkehren: Der Tote liegt nicht auf einer Kline, sondern auf Reisig gebettet; die Trauernde ist nicht Mitglied einer Gemeinschaft, sondern ganz auf sich allein gestellt; das Fehlen der Mittrauernden wird dadurch

²⁴ Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv.16589; Beazley, ABV140,1 („Group E, Painter of the Vatican Mourner“); 686; Paral. 58; Add² 38; Beazley (1928), wieder abgedruckt in: Kurtz (1989) 8: „The man may be Memnon, and Eos, the Dawn, his mother. Eos is usually winged, but Greek artists are ready to wing and unwing at need“; Simon (1981) 88–89, Taf.77; Dietrich (2010) 363–65 Abb. 296.

²⁵ Vgl. etwa die Tontafel des Exekias, Berlin, Antikensammlung F 1811 + 1826: Mommsen (1997) 27–32, Taf.1; oder die Tafel Louvre MNB 905 des Sappho-Malers: Mommsen (1997) Beil. C.

zusätzlich betont, dass an deren Stelle die Bäume und ein einsamer Vogel getreten sind; hier geht es nicht um die Schilderung einer landschaftlichen Idylle; markiert wird vielmehr die Entfernung zum Oikos und zur Polis. Diese Polis-Ferne wäre bei einer sterblichen Frau undenkbar: Es muss sich also um eine Göttin handeln, die hier trauert, und der Tote kann kein anderer sein als ihr Sohn. In Frage kommen Eos und Memnon, oder Europa und Sarpedon. Die Frage, auf welche der beiden Konstellationen das Bild sich bezieht, ist letztlich kaum zu entscheiden. Wichtiger als diese Frage ist für uns allerdings der Umstand, dass das Mythenbild ganz evidenterweise auf die geläufige Prothesis-Ikonographie bzw. das Prothesis-Ritual zurückgreift, um durch gezielte Abweichungen dem Betrachter den Schlüssel für eine narrative Deutung zu liefern.

Es scheint mir für das Verständnis der Ikonographie hilfreich zu sein, zwischen einem deskriptiven und einem narrativen Darstellungsmodus zu unterscheiden. Nur sollte man dabei nicht vergessen, dass diese beiden Modi in der griechischen Vasenmalerei gerade *nicht* zur Entstehung unterschiedlicher Bildergattungen geführt haben. Der Vergleich mit den neuzeitlichen Verhältnissen, wo Historien- und Genremalerei sich als Gattungen etablieren, ist gerade deshalb aufschlussreich, weil er die völlige Andersartigkeit der griechischen Vasenikonographie beleuchtet. Hier liefert die deskriptive Ikonographie, die den Gang der Welt wiedergibt, den Hintergrund, vor dem narrative Bilder sich als solche abheben können. Dabei wird deutlich, dass der Begriff eines „narrativen Bildes“ letztlich eine unzulässige Verkürzung darstellt: Es sind, in jedem solchen Bild, immer nur einzelne Elemente, die vom Normalfall deskriptiver Ikonographie abweichen. Der narrative Darstellungsmodus setzt somit den deskriptiven voraus und benutzt ihn als Folie, um in Einzelheiten freilich davon abzuweichen: Es sind genau diese abweichenden Einzelheiten, die einer Erklärung bedürfen und damit eine Erzählung ins Spiel bringen: wenn ein Leichnam nicht auf eine Kline, sondern auf Reisig gebettet ist; wenn ein Mann mit bloßen Händen mit einem Löwen ringt; oder auch nur wenn Kämpfer mit bestimmten Namen versehen werden und damit aus der Anonymität deskriptiver Ikonographie herausgehoben werden. Auf eine kurze Formel gebracht: Die Eigenart des narrativen Modus besteht in der (immer nur partiellen) Abweichung vom deskriptiven Modus. Narrative und deskriptive Ikonographie verhalten sich zueinander nicht wie Äpfel und Birnen, sondern wie Gestalt und Hintergrund; genau wie eine Gestalt nicht ohne den Hintergrund, ist auch die narrative Ikonographie ohne die Folie der rein beschreibenden Bilder nicht zu verstehen²⁶. Und gerade wenn wir die griechischen Vasenbilder als historische Zeugnisse interpretieren möchten, scheint mir dieser notwendige Rückbezug des Narrativen auf

²⁶ Renate Schlesier hat im Verlauf der Diskussion in Heidelberg vorgeschlagen, meine Unterscheidung zwischen deskriptiven und narrativen Elementen mit der Opposition merkmalllos/merkmalhaltig in Verbindung zu bringen, wie sie von Roman Jakobson in der Linguistik eingeführt worden ist: das scheint mir sinnvoll und klärend. Vgl. Holenstein (1975) 134–141.

den deskriptiven Modus, diese Verzahnung der beiden Ebenen ein interessanter Befund.

Aber was heißt es genau, Vasenbilder als Medien der Geschichte zu betrachten? Zunächst: Man kann wohl davon ausgehen, dass keiner von uns mehr an die Autonomie von Kunst glaubt; Texte oder Artefakte, die wir behandeln, sind in einem gegebenen historischen Horizont verankert und nur aus diesem heraus zu begreifen. Diesen Horizont wiederum erschließen wir nicht (nur) aus literarischen Quellen, sondern (auch) aus der materiellen Hinterlassenschaft der antiken Kultur insgesamt, und das heißt: nicht zuletzt aus den Artefakten, die in eben diesen Horizont eingebettet sind. Das läuft ganz augenfällig auf eine Variante des klassischen hermeneutischen Zirkels hinaus. Dieser scheint mir vergleichsweise unproblematisch zu sein – jedenfalls so lange, wie er sich (seinem Namen zum Trotz) eine gewisse Offenheit bewahrt: Die hermeneutische Tätigkeit sollte idealerweise gerade nicht zirkulär verfahren, sondern in Form einer Spirale, die immer wieder auf die gleichen Phänomene zurückkommt, dabei aber ihren Radius kontinuierlich erweitert. Hier sehe ich keine Probleme. Aber es gibt zwei andere Punkte, die vielleicht einer Diskussion bedürfen.

Erstens: Was meinen wir genau, wenn wir von einer Geschichte im Singular sprechen? Man kann sich schnell darüber einigen, dass es *eine* einheitliche geschichtliche Wirklichkeit gegeben hat²⁷: Diese freilich ist versunken und verloren. Greifbar sind uns nur noch deren Spuren, Überreste, Monumente, Quellen; uns bleibt nichts anderes übrig, als diese Spuren zu nutzen, um (unsere) Geschichten dessen, was vergangen ist, zu konstruieren. Dabei würde ich auf den Plural lieber nicht verzichten: Wir konstruieren nicht Geschichte, sondern *Geschichten*, eine Vielzahl davon; jede Disziplin neigt dazu, eigene Geschichten zu entwerfen. Das macht den Austausch unter den klassischen Altertumswissenschaften, die schließlich alle ein und dieselbe Kultur bearbeiten, so notwendig. Wenn ich die Sprache der Historiker verwenden wollte, würde ich sagen: Jedes Fach ist darauf angewiesen, die anderen Disziplinen als Hilfswissenschaften einzusetzen. Der reziproken Verhilfswissenschaftlichung würde ich keine Grenzen setzen. Aber ich bin nicht sicher, ob die utopische Vorstellung, alle Geschichten könnten und sollten letzten Endes in eine einzige Geschichte münden, wirklich sinnvoll bzw. wünschenswert ist.

Wichtiger scheint mir allerdings ein zweiter Punkt. Er betrifft den Begriff des Mediums und unsere Perspektive auf die Gegenstände. Ich erlaube mir ein fachfremdes Beispiel: Dantes *Commedia* ist nur zu verstehen, wenn wir sie in ihrem geschichtlichen Kontext verorten. Aber es gibt dabei zwei mögliche Perspektiven, die sich grundsätz-

²⁷ Vgl. dazu – um in der Familie zu bleiben – Hölscher (2009) 68–99, v. a. 69: Geschichtswissenschaft sei nur unter *der* Voraussetzung möglich, „dass es – unbeschadet der unterschiedlichen subjektiven Wahrnehmungen von vergangenen Tatbeständen – doch nur jeweils eine einzige historische Realität gibt, auf die diese sich beziehen.“

lich voneinander unterscheiden. Entweder wir lesen die *Commedia*, um etwas über Florenz um 1300 zu erfahren, und in diesem Fall benutzen wir den Text als ein Medium; oder aber wir rekurren auf unser Wissen über Florenz um 1300, um die *Commedia* zu lesen: in diesem Fall ist unser Wissen das Medium, und nicht der Text: dieser ist nicht *Mittel*, sondern *Ziel* unserer Aufmerksamkeit.

Ich würde diese Art der Aufmerksamkeit als eine *ästhetische* Aufmerksamkeit bezeichnen²⁸. Der Begriff ist etwas altmodisch, trifft aber das, was mir wichtig ist. In Kants Kritik der Urteilskraft stand im Zentrum der Ästhetik die Betrachtung des Schönen; die Lust, die dadurch ausgelöst werde, bezeichnete Kant als reines, uninteressiertes Wohlgefallen²⁹. Inzwischen haben sich die Künste von einer Fixierung auf das Schöne losgesagt, und wir betrachten Interesse (welches auch immer) als Grundvoraussetzung für den Erwerb von Erkenntnis überhaupt; ich würde deshalb statt von interesselosem Wohlgefallen lieber von zweckfreier Aufmerksamkeit sprechen. Zweckfrei ist ästhetische Aufmerksamkeit insofern, als sie dem Gegenstand selbst gilt, seiner Oberfläche und konkreten Gestalt³⁰. Wenn wir einen Gegenstand hingegen zum Medium machen, verfolgen wir eine Absicht, die nicht das Medium selbst betrifft; dann droht die Aufmerksamkeit durch den Gegenstand hindurch zu gleiten bzw. sich von ihm auf ein anderes, ferneres Ziel zu verlagern: ist das Medium doch *per definitionem* etwas, das wenig Aufmerksamkeit fordert bzw. als transparent vorausgesetzt wird (es sei denn, man sei Medienwissenschaftler).

Warum ist mir die ästhetische Aufmerksamkeit so wichtig? Weil sie mir eine entscheidende Voraussetzung dafür zu sein scheint, dass wir dem Gegenstand seine Widerspenstigkeit belassen und an ihm etwas entdecken, das gerade nicht unseren Erwartungen entspricht: etwas Neues. Auf diese Überraschung aber kommt es entscheidend an. Sie ist (pathetisch ausgedrückt) ein Glücksfall, und es gibt keine Garantie dafür, dass sie eintritt. Aber indem wir unsere Aufmerksamkeit auf den Gegenstand allein fokussieren, erhöht sich die Chance, dass uns eine Überraschung zuteil wird und wir an ihm eine zuvor nicht erwartete Komplexität entdecken. Ohne Überraschungen aber laufen wir Gefahr, bei unseren Betrachtungen nur das zu finden, was

²⁸ Für einen einführenden Überblick vgl. Küpper u. Menke (2003). Unter *Aufmerksamkeit* verstehe ich eine bestimmte Art der Hinwendung, deren Ergebnis allerdings offen bleibt; auf eine ganz andere Bahn gerät man, wenn man – in Anschluss an Dilthey – von einem ästhetischen *Erlebnis* spricht: vgl. Gadamer (1986) 66–76; Gumbrecht (2003) 122–124, 132–133.

²⁹ I. Kant, Kritik der Urteilskraft, § 2. Zu den damit verbundenen Interpretationsproblemen vgl. etwa Ginsborg (2008) 61–64.

³⁰ Geuss (2009) 115 sieht das neuzeitliche Museum als den natürlichen Ort für eine solche Betrachtungsweise: „One of the main points of having a museum in the modern sense at all is that the individual object has some kind of stubborn independence, radical otherness, and it is good for us to be confronted with this. If there was no distinction between actually seeing some individual objects and reading a narrative or a general theoretical description, then there would be no need for museums, just for textbooks“.

wir immer schon gewusst haben (und damit aus einer offenen Spirale in einen geschlossenen Zirkel zurück zu fallen). Deshalb brauchen wir ein Gegengewicht zur Mediatisierung, und deshalb können wir auf eine Pflege der ästhetischen Betrachtungsweise nicht verzichten³¹. nicht zuletzt im Interesse einer Mehrung der historischen Erkenntnis.

Literaturverzeichnis

- Arasse (1986): Daniel Arasse, „L'échec du Caracalla. Genre et ,l'étiquette du regard““, in: Antoinette Ehrard u. Jean Ehrard (Hgg.), *Diderot et Greuze*. (Actes du Colloque de Clermont-Ferrand 16. 11. 1984), Clermont-Ferrand, 107–119.
- Bailey u. a. (2004): Colin B. Bailey, Philip Conisbee u. Thomas W. Gaehtgens, *Meisterwerke der Französischen Genremalerei. Im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, Ausstellungskatalog Ottawa, Berlin/Köln.
- Barker (2005): Emma Barker, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge.
- Bažant (1981): Jan Bažant, *Studies on the Use and Decoration of Athenian Vases*, Prag.
- Beazley (1928): John D. Beazley, „Attic Black Figure. A Sketch“, in: Donna C. Kurtz (Hg.), *Greek Vases. Lectures by Beazley*, Oxford.
- Broneer (1937): Oscar Broneer, „A Calyx-Krater by Exekias“, *Hesperia* 6, 1937, 469–586.
- Broneer (1956): Oscar Broneer, „The North Slope Krater. New Fragments“, *Hesperia* 25, 345–349.
- Brookner (1971): Anita Brookner, *Greuze. The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon*, London.
- Caskey u. Beazley (1954): Lacey Davis Caskey u. John Davidson Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston/London.
- Fellmann (2004): Berthold Fellmann, *Attisch-schwarzfigurige Augenschalen*. CVA München, Antikensammlungen Bd. 13, München.
- Dietrich (2010): Nikolaus Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin.
- Ferrari (2003): Gloria Ferrari, „Myth and Genre on Athenian Vases“, *Classical Antiquity* 22, 37–54.
- Fittschen (1969): Klaus Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen*, Berlin.
- Gadamer (1986): Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Hermeneutik I. Gesammelte Werke Bd. 1*, Tübingen.
- Gaehtgens (2002): Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin.
- Geuss (2010): Raymond Geuss, „On Museums“, in: Raymond Geuss, *Politics and the Imagination*, Princeton.

³¹ Erhellend dazu Gumbrecht (2003) 109–137 unter der Überschrift „Das Lehren von Komplexität“. Selbstverständlich geht es nicht an, ästhetische Erfahrung „als verbindlichen Stoff in den Lehrplan aufzunehmen. Die Universität (oder irgendeine sonstige Institution) kann nichts weiter tun, als Rahmenbedingungen zu schaffen, die es ermöglichen, daß sich ästhetische Erfahrungen einstellen“ (137).

- Ginsborg (2008): Hannah Ginsborg, „Interesseloses Wohlgefallen und Allgemeinheit ohne Begriff (§§ 1–9)“, in: Otfried Höffe (Hg.), *Immanuel Kant, Kritik der Urteilkraft. Klassiker Auslegen* Bd. 33, Berlin, 61–64.
- Giuliani (2003): Luca Giuliani, *Bild und Mythos*, München.
- Giuliani (2010): Luca Giuliani, „Myth as past?. On the temporal aspect of Greek depictions of legend“, in: Lin Foxhall (Hg.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece*, Stuttgart, 35–55.
- Gumbrecht (2003): Hans Ulrich Gumbrecht, *Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten*, Frankfurt am Main.
- Hölscher (1973): Tonio Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg.
- Hölscher (2000): Tonio Hölscher, „Feindwelten – Glückswelten. Perser, Kentauren und Amazonen“, in: Tonio Hölscher (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München.
- Hölscher (2009): Lucian Hölscher, „Die Einheit der historischen Wirklichkeit und die Vielfalt der geschichtlichen Erfahrung“, in: Lucian Hölscher, *Semantik der Leere. Grenzfragen der Geschichtswissenschaft*, Göttingen, 68–99.
- Holenstein (1975): Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankfurt am Main.
- Hurwit (1985): Jeffrey M. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece*, Ithaca.
- Junker (2003): Klaus Junker, „Pseudo-Homerica. Kunst und Epos im archaischen Athen“, *Winckelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* 141, Berlin.
- Junker (2005): Klaus Junker, *Griechische Mythenbilder*, Stuttgart.
- Junker (2009): Karl Junker, „Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder“, in: Stephan Schmidt u. John H. Oakley (Hgg.), *Hermeneutik der Bilder. Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum* 4, München.
- Knittlmayer (1997): Brigitte Knittlmayer, *Die attische Demokratie und ihre Helden. Darstellungen des trojanischen Sagenkreises im 6. und frühen 5. Jh. v. Chr.*, Heidelberg.
- Küpper u. Menke (2003): Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hgg.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main.
- Mackay (1988): E. Anne Mackay, „Painters near Exekias“, in: Jette Christiansen (Hg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Kopenhagen, 369–378.
- Mackay (2010): E. Anne Mackay, *Tradition and Originality. A Study of Exekias*, Oxford.
- Mommsen (1997): Heide Mommsen, *Exekias I. Die Grabtafeln*, Mainz am Rhein.
- Moore (1986): Mary B. Moore, „Athena and Herakles on Exekias' Calyx-Krater“, *American Journal of Archaeology* 90, 35–39.
- Muth (2008): Susanne Muth, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin/New York.
- Seznec (1966): Jean Seznec, „Diderot et l'affaire Greuze“. *Gazette des beaux-arts* 47, 339–356.
- Simon (1981): Erika Simon, *Die Griechischen Vasen*, 2. Auflage, München.
- Veh (2007): *Cassius Dio, Römische Geschichte*. Übersetzt von Otto Veh, Düsseldorf.
- Verdelis (1952): Nicolaos M. Verdelis, „Kalikoeides krater tes technes tou Exekiou.“ *Archaiologike Ephemeris. Periadikon tes en Athenais Archaialogikes Hetaireias* 91, 96–116.
- Zinserling (1977): Verena Zinserling, „Zum Problem von Alltagsdarstellungen auf attischen Vasen“, in: Max Kunze (Hg.), *Beiträge zum antiken Realismus*, Berlin, 39–56.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1** Bailey u. a. (2004) 62 Abb. 41
Abb. 2 Barker (2005) 151 Abb. 3
Abb. 3 Muth (2008) 101 Abb. 55
Abb. 4 Broneer (1956) Taf. 51b
Abb. 5–6 CVA München, Antikensammlungen, Bd. 77 (München 2004) Taf. 2–3
Abb. 7–8 Muth (2008) 249 Abb. 163
Abb. 9–10 Muth (2008) 204 Abb. 126 A-B
Abb. 11 Dietrich (2010) 363 Abb. 296