

TONIO HÖLSCHER

Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit: Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland

(Abb. 24-36)

1. Die Lebendigkeit der Dinge im Bild

Griechische Bildwerke sind bekanntlich von einer erstaunlichen Lebendigkeit. Am deutlichsten ist das bei Bildern der Götter: Die antiken Quellen berichten, dass Götterbilder sich bewegten, weinten, Blut schwitzten, und dass sie bei Festen in Prozessionen herumgetragen, gewaschen und gesalbt, eingekleidet und geschmückt wurden, als seien sie die Gottheit in Person.¹ Ähnliches gilt von Bildern der Menschen, die bei Festen bekränzt und in Ritualen geehrt wurden.² Solche Vorstellungen und Praktiken waren keine archaischen Relikte aus der Frühzeit, sondern blieben bis in späte Zeiten lebendig. Um nur zwei Beispiele aus römischer Zeit zu nennen: Der Kaiser Caligula soll seine Schwester Drusilla dem Kultbild des Iuppiter Optimus Maximus in den Schoß gelegt und damit seinem ‚persönlichen‘ Schutz anvertraut haben.³ Und die Einwohner von Ephesos sollen das Kultbild ihrer Stadtgöttin Arte-

* Für fruchtbare Diskussionen danke ich Michael Koortbojian und Leslie Kurke.

¹ Tanja Susanne Scheer: *Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik*, München 2000; Deborah Tarn Steiner: *Images in Mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Princeton 2001, S. 79-134 (mit problematischen Vorstellungen zu ‚anikonischen‘ Götterbildern); Philippe Bruneau: *Rites et activités relatifs aux images de culte*, in: *ThesCRA II* (2004), S. 417-507; Fername Hölscher: *Kultbild*, in: *ThesCRA IV* (2005), S. 52-65; dies.: *Gottheit und Bild – Gottheit im Bild*, in diesem Band; dies. demnächst in einer Monographie über griechische Kultbilder.

² Hans Georg Niemeyer: *Semata. Über den Sinn griechischer Standbilder*, Göttingen 1996; demnächst Tonio Hölscher: *Visual Power in Ancient Greece and Rome. Sather Lectures 94*, Berkeley 2007 (in Vorbereitung).

³ *Ios. ant. Iud.* 19, 2, 11; *Cass. Dio* 59, 28, 7.

mis als Gesandte zum Kaiser Caracalla geschickt haben, um ihm eine Bitte vorzutragen.⁴

In den Bildwerken gewannen die dargestellten Götter, Heroen und Menschen eine gewisse Art von Leben: In dieser Form wurden sie in den Räumen des sozialen Lebens präsent gehalten, damit die lebenden Menschen mit ihnen umgehen konnten.

Doch die Lebendigkeit antiker Bildwerke geht oft weit über das Phänomen hinaus, dass das Bild einer Person für die Person selbst genommen wird. In vielen Bildern gewinnt die Vitalisierung eine erstaunliche ästhetische Autonomie, die letzten Endes den ontologischen Status von Bildern, Personen und Dingen betrifft.

Von den Götterbildern des mythischen Bildhauers Daidalos wurde bekanntlich gesagt, man habe sie fesseln müssen, damit sie nicht davonliefen. Schon Homer spricht dem Handwerker-Gott Hephaistos die Kraft zu, sowohl Bildwerke wie einen Reigen tanzender Mädchen als auch Gegenstände wie DreifüÙe von selbst beweglich zu gestalten. Diese Vorstellung von der Kraft der Kunst, ‚Leben‘ zu erzeugen, bestand also seit der formativen Phase der griechischen Bildkunst, und sie wurde auch noch von späten Autoren mit Bildwerken der Frühzeit verbunden. Das bedeutet, dass ‚Lebendigkeit‘ *nicht* durch eine – erst später erreichte – ‚objektiv realistische‘ Wiedergabe von Figuren und Gegenständen suggeriert wurde, sondern auf jeder Stufe des künstlerischen Stils unmittelbar durch körperlich-bildliche Präsenz zur Evidenz gebracht werden konnte.⁵

Noch erstaunlicher ist allerdings eine Stelle bei Euripides, wo Hekabe sich an Agamemnon mit den beschwörenden Worten wendet: „Wenn doch in meinen Armen und Händen, in den Haaren und im Schritt der FüÙe eine Stimme sich erhöbe, durch die Kunst des Daidalos oder eines Gottes, dass sie alle zusammen, weinend, Deine Knie umfassen könnten!“⁶ Hier wird dem Bildhauer nicht nur die Fähigkeit zugeschrieben, Bildwerke mit Leben zu erfüllen, sondern sogar die Kunst, dem realen Körper selbst Lebenskräfte zuzuführen, die über sein tatsächliches Vermögen hinausgehen: Er soll den Körper gewissermaßen in seinen wichtigsten Teilen aktiv und wirkungsmächtig

⁴ Louis Robert: *Le serpent Glykon d'Abounoteichos à Athènes et Artémis d'Ephèse à Rome*, CRAI (1981), S. 531-534; SEG XXXI 955.

⁵ Daidalos: Kratin. *frg.* 74 (Edmonds); Hesych. s. v. *Daidaleia* (nach Aristophanes); Plat. *Men.* 97d–e mit Scholion; Hom. *Il.* 18, 478-606 (Hephaistos); dazu zuletzt Domenico Musti: *Lo scudo di Achille*, Roma 2008, S. 21-28.

⁶ Eur. *Hec.* 836-840.

machen. Und das nicht nur mit Qualitäten sichtbarer Kraft und Schönheit, die ein genuines Thema der Bildhauerei wären, sondern die von ihm aktivierten Körperteile sollen sogar über jede Wirklichkeit hinaus mit einer eindringlichen Stimme ausgestattet werden. Das Werk des Künstlers schafft im umfassenden Sinn Leben.

Diese Kraft der Bildkunst, Lebendigkeit nicht nur wiederzugeben, sondern eigentlich zu schaffen, erweist ihre Wirkung in einem weiten Spektrum von Bildwerken. Im Bild wird ‚Belebung‘ an Bildmotiven bewirkt, die in unserem Verständnis von Wirklichkeit kein eigenes Leben haben, sondern auf die Seite der unbelebten ‚Gegenstände‘ oder ‚Dinge‘ gehören. (Im Folgenden wird bei der Beschreibung von materiellen ‚Gegenständen‘, bei der sozialen und kulturellen Interpretation von ‚Dingen‘ gesprochen).

Auf einer Metope des Parthenon (*Abb. 24*) sprengt ein Kentaur über einen gefallenen Lapithen hinweg; von seinem ausgestreckten Arm hängt ein Pantherfell herab, dessen aufgerissenes Maul und vorgestreckte Pranken sich blutrünstig auf den Hals des nackten Opfers zu stürzen scheinen. Ähnlich ‚lebendig‘ bäumt sich auf dem Fries des Tempels von Bassai das Fell eines Kentauren so auf, dass es den Arm des gegnerischen Lapithen von oben zu bedrohen scheint.⁷

Noch eklatanter ist die Belebung von Tierfellen auf einer anderen Platte des Bassai-Frieses bewirkt (*Abb. 25*). Ein Kentaur hat sich in den Nacken eines Lapithen verbissen, der ihm gleichzeitig sein Schwert in den Leib stößt. Mit den Hinterbeinen schlägt das Untier gegen einen Schild, den ein weiterer Lapith mit beiden Händen abwehrend vor sich hält: man meint das Knallen der Hufe an das Metall zu hören. Der Untergang des Kentauren wird von seinem Pantherfell antizipiert, dessen Kopf, in flachstem Relief fast geisterhaft skizziert, mit geschlossenen Augen die Agonie des Sterbens zum Ausdruck bringt. Unter dieser dramatisch dröhnenden Szene aber vollzieht sich das Ende in der krassesten Stille. Ein Kentaur ist so ausdrucksvoll zu Boden gestürzt, dass der von hinten gezeigte Kopf die völlige Auslöschung des Lebens deutlich macht – und nur das Fell des Panthers, über die Schulter fallend, scheint mit einem unheimlich sprechenden Gesicht das Grauen des Todes vor Augen zu führen.⁸

Das berühmteste Fell, das einem griechischen Helden als Attribut diente, war jenes, das Herakles nach seiner ersten Tat dem Löwen von Nemea abge-

⁷ Frank Brommer: *Die Metopen des Parthenon*, Mainz 1967, Taf. 221; ders.: *Die Parthenon-Skulpturen*, Mainz 1979, Taf. 31.

⁸ Charline Hofkes-Brukker: *Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung*, München 1975, S. 50.

zogen hatte. In den Bildern trägt er den Skalp so auf dem Kopf, dass der Löwe zu einer Art Über-Ich des Helden, bzw. dieser zu einer Inkarnation des Löwen wird. Auf einem frühen Bronzerelief ist Herakles sogar so weit in das Löwenfell gehüllt, dass er selbst wie ein aufgerichteter Löwe erscheint (Abb. 26).⁹ Bei Homer werden Achill und verschiedene andere Helden in ihrer blutrünstigen Kampfeswut nicht nur mit Löwen verglichen, sondern geradezu als Löwen geschildert.¹⁰ Diese konzeptuelle Identifizierung wird in der partiellen Überblendung des Helden mit dem Löwen zur Anschauung gebracht.

Eine ganz andere Wirkung hat das Pantherfell an der berühmten Figur eines an einen Baumstamm gelehnten Satyrs, der dem Praxiteles zugeschrieben wird (Abb. 27):¹¹ Die ephebenhafte Gestalt hat es so über die Schulter gelegt, dass der Kopf genüsslich dem schräg geführten Körper entlang auf das entblößt inszenierte Geschlecht gerichtet ist. Durch die Gestaltung der Oberflächen hat der Bildhauer meisterhaft das rauhe Tierfell in Kontrast gegen die glatte Haut des Satyr-Jünglings gesetzt. In dem jugendlichen Körper erscheinen die erotischen Ideale der spätklassischen Bürgergesellschaft zu höchster Sinnlichkeit sublimiert; mit Fell und Kopf des Panthers ist der Einbruch animalischer Begierde in die hochkultivierte griechische Körperkultur wirkungsvoll in Szene gesetzt. In römischer Zeit wird auch Dionysos-Bacchus selbst mit einem derartigen Fell, hier von einer Ziege, ausgestattet: Die Zielrichtung des Tierkopfes ist so evident, dass sie nicht nur der Phantasie von Archäologen auffallen muss – im fragmentierten Zustand wird die Wirkung noch gesteigert.¹²

⁹ Pektoral Samos: Philip Brize: *Samos und Stesichoros. Zu einem früharchaischen Bronzeblech*, AM 100 (1985), S. 53-90; ders.: *Geryoneus*, in: LIMC IV, Zürich/München 1988, S. 187 Nr. 8; ders.: *Herakles*, in: LIMC V, Zürich/München 1990, S. 76 Nr. 2476. Vgl. zum Löwenkalp des Herakles auch Matthias Steinhart: *Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst*, Mainz 1995, S. 108 f. Dazu Pind. *I.* 6, 42-49; hier fleht Herakles Zeus an, Telamon möge von Eriboia einen Sohn erhalten, „so unzerstörbar an Wuchs, wie das Fell des Löwen mich umwandelt.“ Das Löwenfell wird so stark mit Herakles identifiziert, dass es mit dem Körper des erhofften Helden (Aias) verglichen werden kann. Für den Hinweis danke ich Leslie Kurke.

¹⁰ Annie Schnapp-Gourbeillon: *Lions, héros, masques*, Paris 1981.

¹¹ Luigi Todisco: *Scultura greca del IV secolo*, Milano 1993, S. 76 f. Abb. 136; Caterina Maderna: *Die Gleichzeitigkeit des Andersartigen*, in: Peter C. Bol (Hrsg.): *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik*, Mainz 2004, S. 323-326 Abb. 294-5.

¹² Europäische Privatsammlung der 1980er Jahre; Safani Gallery Inc.: *Art Eternal*, New York 2008, Nr. 11.

In allen diesen Werken erhält das Fell, das als solches zunächst nur ein attributiver Gegenstand ist, im Bild die Wirkung des lebendigen Tieres.

Ähnlich können Pflanzen im Bild zu aktiver Bewegung belebt werden. Auf der berühmten Vivenzio-Hydria in Neapel wird die Eroberung Trojas durch die Griechen mit einem einzigartigen Blick auf das Leiden der unterliegenden Trojaner geschildert; dabei entwickeln die Gegenstände ein unheimliches Eigenleben (Abb. 59).¹³ Aias bedroht Cassandra beim Kultbild der Athena mit einem Schwert, das wie ein Instrument der sexuellen Vergewaltigung auf ihren entblößten Schoß gerichtet ist. Dahinter aber haben sich anonyme Trojanerfrauen verzweifelt auf die Stufen des Heiligtums gekauert – und die Palmbäume neigen sich in expressiver Trauer über die Szene. Diese Lebendigkeit, die über die organische Natur hinausgeht, ist vielen Darstellungen von Pflanzen in der griechischen Bildkunst eigen:¹⁴ Auf einer spätarchaischen Amphora des Andokides-Malers trägt Artemis eine Pflanzenranke, die einerseits wie ein Ornament stilisiert ist, andererseits aber in ihren ausgreifenden biegsamen Spiralen und sprossenden Zwickelpalmetten eine lebendige Dynamik weit über die Wirklichkeit eines Blütenzweiges hinaus entfaltet. Ebenso bringt der mythische Heros Triptolemos den Menschen die Gabe des Getreides in der Form von Halmen, die sich in einer übernatürlichen Beweglichkeit entwickeln. Auch die überreichen Weinstöcke, die sich auf archaischen Darstellungen der Welt des Dionysos über das ganze Bildfeld ausbreiten, besitzen in den verschlungenen Ästen und Zweigen ein irrealles Eigenleben, das den übermütig darin kelternden Satyrn entspricht.

¹³ ARV² 1 Nr. 74; Erika Simon – Max Hirmer – Albert Hirmer: *Die griechischen Vasen*, München 1976, Taf. 128-129; John Boardman: *Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit*, Mainz 1981, Abb. 135; siehe bereits den Palmbaum auf der Amphora des Exekias mit dem Selbstmord des Aias, hier Abb. 32 und Anm. 23; dazu Jeffrey M Hurwit: *Palm Trees and the Pathetic Fallacy in Archaic Greek Poetry and Art*, *The Classical Journal* 77 (1981/82), S. 193-199; die Entgegnung von John D. Madden: *The Palms Do Not Weep*, *The Classical Journal* 78 (1982/83), S. 193-199 trifft nicht den wesentlichen Punkt.

¹⁴ Dazu die eindringliche Schrift von Nikolaus Himmelmann: *Grundlagen der griechischen Pflanzendarstellung*. *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 393*, Paderborn 2005. Amphora des Andokides-Malers (Berlin): Himmelmann ebd., S. 25 f. Abb. 10. Triptolemos: Himmelmann ebd., S. 52-55 Abb. 10. 25 f. Dionysos: Himmelmann ebd., S. 58-64 Abb. 31 f.

In einzelnen Bildern ist die Belebung von Pflanzen offenbar als tatsächliches Wunder gemeint.¹⁵ Auf der Münchener Trinkschale des Exekias wächst der Weinstock in einer ‚bewegten Epiphanie‘ aus dem Schiff des Dionysos wie der Gott selbst. Im Kampf der Götter gegen die Giganten kann der Efeu des Dionysos so viel Eigenleben entwickeln, dass er den Schild eines Gegners umschlingt und ihn zu Boden zieht. Die zuvor genannten Bilder, in denen keine übernatürliche Wirkung erzielt wird, sind offenbar nicht als tatsächlich geschehene Wunder gemeint. Aber sie geben den Pflanzen eine bildliche Lebendigkeit, die deutlich über ihre dingliche Wirklichkeit hinausgeht.

Eine vergleichbare Kraft der Belebung hat die Literatur: Im Hymnus des Kallimachos auf Apollon neigt sich beim Einzug des Gottes in Delos die heilige Palme,¹⁶ ebenso wie die Palmen über den verzweifelten Trojanerinnen.

Eine besonders beliebte Bildstrategie war die Belebung von Waffen. Bekannt sind die figürlichen Zeichen auf den Kampfschilden, die z. T. als so lebendig dargestellt waren, dass sie dem Gegner Schrecken einjagen sollten. Wie unmittelbar das gemeint ist, zeigt der pseudo-hesiodische *Schild des Herakles*: Dort werden zwölf schaurige Schlangenhäupter geschildert, offenbar Protomen, die zu zischen begannen, wenn der Held sich zum Kampf wandte, und damit die Gegner in Schrecken versetzten. Entsprechend ist die Wirkung bei Aischylos in der berühmten Stelle der *Sieben gegen Theben*: Der Bote evoziert den Furcht einflößenden Anblick des angreifenden Tydeus mit der Schilderung seiner Rüstung und vor allem seines stolzen Schildzeichens, glühende Sterne am Himmel und strahlender Vollmond, das „Auge der Nacht“ – und Eteokles mit seiner Entgegnung „Bildzeichen schlagen keine Wunden“ hebt die Wirkung nicht auf, sondern bestätigt sie nur mit dem Ausdruck äußerster Hybris.¹⁷

In den Bildwerken sind Strategien der Darstellung solcher Schildzeichen entwickelt worden, die in verschiedenen Stufen die Lebendigkeit des Schreckens steigern.¹⁸ Vielfach wird das Zeichen nur als solches auf den Schild

¹⁵ Himmelmann a. a. O. (Anm. 14), S. 92. Zur Schale in München: Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 24. Zum Gigantenkampf: ARV² 1 Nr. 1; Carlo Gasparri: *Dionysos*, in: LIMC III, Zürich/München 1986, S. 477 Nr. 648. Kall. h. 5.

¹⁶ Ps.-Hes. *asp.* 161-167; Aischyl. *Hept.* 377 ff., bes. 387 ff. 397 ff.; vgl. dazu Pind. *P.* 8, 45-47: Der Dichter sieht Alkmaion vor den Toren von Theben „auf dem Schild die Schlange schwingen“: nicht das Bildzeichen, sondern das Tier selbst. Für den Hinweis danke ich Leslie Kurke.

¹⁸ Allgemein zu griechischen Schildzeichen Eva Grabow: *Schlangenschilder in der griechischen schwarzfigurigen Vasenkunst*, Münster 1998, S. 170-192; Hanna

gesetzt und dem Betrachter so frontal vor Augen gestellt, wie der Gegner im Kampf es sehen soll: vor allem immer wieder die grässliche Maske der Gorgo. Expliziter ist die intendierte Wirkung, wenn das Zeichen auf dem Schild sich auf den Gegner im Bild ausrichtet: Löwen, Eber, Widder und andere Tiere von urtümlicher Wildheit, die wie der Träger des Schildes selbst vorstürmen und in ihrer Bewegung seine wilde Kampfkraft verstärken. Noch auf dem Alexander-Mosaik ist Alexanders Panzer mit einem Gorgoneion geschmückt, das nicht in ‚korrekter‘ Weise aus dem Bild herauschaut, sondern den Blick nach der Seite auf den Gegner richtet. Damit wird dem Bild auf den Rüstungsstücken eine autonome lebendige Wirkung zugeschrieben. Noch eine Stufe weiter gehen Darstellungen, in denen das Schreckenswesen, oft eine Schlange, gelegentlich auch ein Löwe, sich plastisch von der Oberfläche des Schildes absetzt und sich körperlich gegen den Gegner wendet. Zumeist haben die Schlangen die Form einer Protome, gelegentlich lösen sie sich in Übergröße fast völlig von dem Schild (Abb. 28). Wirkliche Formen des Schildschmuckes können damit nicht gemeint sein, da sie für den Kampf untauglich wären; es handelt sich um Belebungen des Schildzeichens durch die Phantasie der Bildkunst. Besonders ausdrucksstark findet diese Bildidee sich in der etruskischen Kunst: Auf dem Bronzewagen von Monteleone übergibt Thetis die von Hephaistos gefertigten Waffen an Achill; der Schild im Zentrum ist in kräftigem Relief oben mit einer frontalen Gorgofratze geschmückt, unten mit einem Pantherkopf, der sich auf ein unter dem Schild liegendes ‚reales‘ Reh stürzt. Auf einer etruskischen Amphora in Heidelberg hat sich das Schreckensensemble sogar völlig von dem Schild eines Kriegers abgesetzt und wirbelt mit drei Flügeln dem Feind entgegen.¹⁹

Philipp: *Archaische Silhouettenbleche und Schildzeichen in Olympia, Olympische Forschungen* 30, Berlin 2004, S. 62-157. Beide Arbeiten beruhen stark auf der unveröffentlichten Salzburger Dissertation von Annelore Vaerst: *Griechische Schildzeichen vom 8. bis zum ausgehenden 6. Jahrhundert*, Salzburg 1980. Grabow ebd., S. 173 f. und Philipp ebd., S. 64 heben die Einheit von Krieger und Schild in der Bildkunst des 8. Jhs. v. Chr. hervor.

¹⁹ Frontales Gorgoneion: Semni Karouzou: *The Amasis Painter*, Oxford 1956, Taf. 35. 36; Dietrich von Bothmer: *The Amasis Painter and his World*, Malibu 1985, Nr. 24A; Elke Böhr: *Der Schaukelmaler*, Mainz 1982, Taf. 197A. Angriffsbewegung nach vorne: Karouzou ebd., Taf. 1. 14. 23; v. Bothmer ebd., Nr. 1A. 5A. 13B. 22A; Heide Mommsen: *Der Affecter*, Mainz 1975, Taf. 105A-B. 107A-B; Böhr ebd., Taf. 1B. 9A. 11A. 12A. 13B; besonders interessant ist das frontale Gorgoneion mit nach vorne ausgerichteten Tieren auf Taf. 179A. Gorgoneion auf Alexander-Mosaik: Bernhard Andreae: *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, Recklinghausen 1977, Taf. 5. Plastische ‚Lebendigkeit‘ von Schlangen(-protomen):

Hier sind es die Bilder *auf* den Waffen, die zwischen Dinglichkeit und Lebendigkeit oszillieren. Sie sind nicht Verlebendigungen des Schildes, der Schild wird nicht zum Stier, zur Schlange, zum Löwen metaphorisiert, denn die aggressiven Tiere wie auch die sonstigen Motive gehen weit über die defensive Funktion des Schildes hinaus. Sie sind ‚konzeptuelle‘ Charakterisierungen der kämpferischen Kraft und der Welt des Kriegers selbst. In diesem Sinn sind es selbständige Bildzeichen, deren Wirkung über den Schild, der das Bild trägt, hinausweist, und die sich in diesem Sinn von dem Träger lösen können.

Oft aber sind es die Waffen selbst, die im Bild lebendig werden. Auf einem archaischen Wassergefäß aus Korinth beweinen die Nereiden den toten Achill mit einer einzigartig hingebungsvollen Verzweiflung – und vor seiner Totenkline starren seine Rüstungsstücke den Schrecken des Todes dem Betrachter entgegen (Abb. 29): Der Schild, als volles Rund zur Fratze der Gorgo geworden, bringt in seiner Schräglage das Umkippen der Heldenkraft zur Anschauung; der Helm, unerschüttert senkrecht stehend, entfaltet seine Wirkung in dem Kontrast der leeren Augenhöhlen und des hochfahrend aufragenden, doppelten Helmbuschs; über beiden Symbolen des Kriegerruhmes hält eine Nereide vielsagend die stumm gewordene Leier des Helden.²⁰

Allgemein kann der Krieger im Bild von seinen Waffen und Rüstungsstücken verkörpert werden. Besonders suggestiv ist die Darstellung eines Wassergefäßes aus dem 5. Jahrhundert v. Chr., wo Panzer und Schild, Helm und Schwert eine lebensvolle Konstellation bilden (Abb. 30).²¹

Karouzou ebd., Taf. 23; Mommsen ebd., Taf. 9. 83A. 99A–B. 111B. 112A. 122B. 123B; Böhr ebd., Taf. 129B; Grabow a. a. O. (Anm. 18), S. 177–183. Wagen von Monte Leone: Roland Hampe – Erika Simon: *Griechische Sagen in der frühen etruskischen Kunst*, Mainz 1964, S. 54 f. Taf. 23. Zur sog. pontischen Amphora in Heidelberg mit völlig vom Schild losgelöstem Zeichen: Hampe – Simon ebd., S. 1–10 Taf. 1. 2, 1 (dort S. 4 Abb. 1 mit einer weiteren plastischen Schlange auf einem Schild); Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 13 f. Dazu Eur. *El.* 1254–57, über das Standbild der Athena in Athen: „Auch wenn sie von erschreckenden Schlangen umgeben ist, wird sie den Schild mit dem Haupt der Gorgo über Dich halten, um Dich zu schützen.“ (Hinweis Fernande Hölscher).

²⁰ Karl Schefold: *Götter- und Heldensagen der Griechen in der Früh- und Hocharchaischen Kunst*, München 1993, S. 320 f. Abb. 366; Anneliese Kossatz-Deißmann: *Achilleus*, in: *LIMC I*, München/Zürich 1981, S. 194 Nr. 897. Für die Wirkung von Helmbüschen s. Aischyl. *Hept.* 399, wo diese Wirkung in Hybris gelegnet – und damit indirekt bestätigt wird.

²¹ Hydria Paris: Edmond Pottier: *Vases antiques du Louvre III*, Paris 1922, Taf. 126; Alain Schnapp: *Eros en chasse*, in: Claude Bérard et al.: *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Lausanne/Paris 1984, S. 70 f. Abb. 72.

Ein Meister der belebten Gegenstände war der Vasenmaler Exekias. In dem Würfelspiel auf der Amphora im Vatikan, in dem Achill ‚vier‘ und Aias ‚drei‘ geworfen hat, ist das ganze gegensätzliche Schicksal der beiden größten griechischen Helden vor Troja enthalten, und ihre Waffen verkörpern mehr als die Helden selbst die furchtbare Tragweite dieses Duells (*Abb. 31*). Achill, der Ruhmreiche, hat den Blick auf das Spiel konzentriert; sein Helm aber, über den Kopf hochgeschoben, richtet sich kämpferisch auf den Gegner. Aias dagegen, der ständige Zweite, hat seinen Helm abgesetzt, weggedreht, wie zur Flucht. Und während Aias' Schild mit einem flach ziselierten Gorgoneion verziert ist, wird der des Achill mit einem plastischen Silenskopf zu übermütiger Wirkung gesteigert. In den Gegenständen gewinnt der stille Agon der Helden ein dramatisches Leben.²²

Auf einer weiteren Amphora des Exekias in Boulogne ist der einsame Aias, der sich in Verblendung und Schande gestürzt hat, im Begriff, das Schwert des Selbstmords in den Boden zu pflanzen (*Abb. 32*). Wieder sind es die Gegenstände, die der Szene ihre emotionale Spannung geben: der Palmbaum, der sich trauernd über den Vorgang neigt, der Schild, der mit der glotzenden Schreckensmaske Teilnahme und Wehklage des Betrachters fordert; und der Helm, der sich als letzter aufmerksamer Zeuge dem gescheiterten Helden zuwendet.²³

Unerhört starke Ausdruckskraft erhält der Dialog von Menschen und Gegenständen dann auf einem Salbgefäß des 5. Jahrhunderts v. Chr., hergestellt für den Gebrauch am Grab, mit der Darstellung eines jungen Mannes vor dem Auszug in den Krieg, aus dem er vielleicht nicht zurückkehren wird (*Abb. 33a-b*). Auf seine schöne junge Braut schauend, hält er ihr bedeutungsvoll den Helm entgegen; er greift ihm so in die Augenhöhlen, dass er die Auslöschung des Blicks durch den Tod vorwegnimmt. Die Frau aber erwidert seinen Blick nicht, sondern schaut zu seinem Schild hinüber, wo ein riesiges Auge sie schicksalsschwer anblickt. Menschen und Gegenstände sind mit gerichteten und sich verfehlenden Blicken, sehenden und toten Augen zu einem Geflecht von großer emotionaler Intensität verbunden.²⁴

²² ABV 145 Nr. 13; John Boardman: *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, Mainz 1974, Abb. 100; Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 25.

²³ ABV 145 Nr. 18; Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 76.

²⁴ ARV² 1 Nr. 161; Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 196-7; John H. Oakley: *The Achilleus Painter*, Mainz 1997, Taf. 4; Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 111 f. Taf. 44, 3 weist auf die gegensätzliche Darstellung auf Stamnoi des Kleophon-Malers hin, bei dem das Auge auf dem Lederschutz des Schildes sich von der Szene abwendet.

Die ‚Lebendigkeit‘ von Rüstungen und Waffen führt dazu, dass sie in eigenartiger Weise mit dem lebendigen Körper ihrer Träger verschmelzen. Das gilt sowohl für die reale Ausrüstung und Bewaffnung der Krieger wie für ihre Wiedergabe im Bild.

Körperpanzer, aus Metall oder Leder gefertigt, bilden die Muskeln von Brust und Bauch nach, die das hervorstechende Merkmal des athletisch trainierten, kampfbereiten Körpers waren: In der Modellierung des Panzers wird diese im ‚natürlichen‘ Agon ausgebildete Körperkraft in ‚kultureller‘ Form sichtbar gemacht und dadurch konzeptionell im realen Kampf eingesetzt.²⁵

Ähnlich werden Kopfhelme nicht nur als schützende Bedeckungen, sondern als ganze Köpfe gestaltet, an denen die wirkungsmächtigen Elemente markant herausgehoben sind. Besonders bei dem ‚korinthischen‘ Typus, der das Ideal des heldenhaften Kämpfers am deutlichsten zum Ausdruck bringt, werden die Augen von markanten Zierleisten gerahmt, der Blick aus den tiefen Höhlen muss erschreckende Intensität erreicht haben.²⁶ Das entspricht den Schilderungen archaischer Dichter, die an den kriegerischen Göttern und Helden oft den Furcht einflößenden flammenden Blick hervorheben.²⁷ Auf der Kalotte der Helme wehte oft ein hoher Helmbusch aus Pferdehaaren, der eine wehende Mähne des Kriegers suggerierte. Auch dies ist eine höchste Steigerung der eigenen Haarfülle, die als Ausdruck heroischer männlicher Kraft gewertet wurde.²⁸ Dazu konnten Stierhörner, gelegentlich auch Ohren,

²⁵ S. besonders den Panzertorso von der Akropolis in Athen: Hans Schrader – Ernst Langlotz – Walter-Herwig Schuchhardt: *Die archaischen Marmorbildwerke von der Akropolis*, Frankfurt am Main 1939, Taf. 130. Sehr herausgehoben auch der Panzer der Hauptfigur bei John Boardman: *Rotfigurige Vasen aus Athen. Klassische Zeit*, Mainz 1989, Abb. 15, 1. Allgemein zu Muskelpanzern s. Anthony M. Snodgrass: *Arms and Armour of the Greeks*, London 1967, S. 92 Abb. 43. Vorläufer mit Angabe von Körperformen: ders.: *Early Greek Armour and Weapons*, Edinburgh 1964, Taf. 31.

²⁶ Allgemein zu archaischen und klassischen griechischen Helmen: Snodgrass 1964, a. a. O. (Anm. 25), S. 1-35; ders.: 1967, a. a. O. (Anm. 25), S. 48-88. ‚Korinthische‘ Helme aus Olympia: Heide Frielinghaus: *Die Helme von Olympia, Olympische Forschungen* 33 (2011). Umfangreiche Bestände in den Staatlichen Museen Berlin: Angelo Bottini (Hrsg.): *Antike Helme. Sammlung Lipperheide und andere Bestände des Antikemuseums Berlin*, Mainz 1988, bes. S. 65-106 (Hermann Pflug). Ferner Hermann Born – Svend Hansen: *Frühgriechische Bronzehelme. Sammlung Axel Guttman* 3, Mainz 1994, S. 9-102.

²⁷ Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 106-109; Gian Luca Grassigli – Mauro Menichetti: *Lo scudo e lo specchio*, in: *Le perle e il filo. Mario Torelli per i suoi settanta anni*, Venosa 2008, S. 147-150.

²⁸ Entsprechend dem Löwenfell des Herakles, s. oben mit Anm. 9.

an der Kalotte angebracht werden, als Zeichen der wilden Stoßkraft des Kriegers. Sie entsprachen keiner physischen Eigenschaft des Helmes, der primär eine defensive Funktion hatte, sondern brachten eine Qualität des Trägers zur Anschauung, ähnlich wie die Bildzeichen auf den Kampfschilden. Die erschreckende Wirkung des Kopfschutzes wird nirgends so deutlich wie bei Hektors Abschied von Andromache, wo der kleine Astyanax sich beim Anblick des Vaters mit Helm schreiend an den Busen der Amme flüchtet und sich erst umarmen lässt, als dieser den Helm am Boden abgesetzt hat.²⁹

In derselben Weise sind Kampfschilder visuell wie ethisch ein wesentlicher Teil des Kriegers. In bildlichen Darstellungen der frühgriechischen Kunst halten Kämpfer ihren Schild in einer Weise, dass er für den Körper selbst steht. Dadurch wird das kämpferische Bildmotiv auf dem Schild metaphorisch zum visuellen Stellvertreter der Person des Kriegers. Im kriegerischen Ethos der Polis, in Athen wie in Sparta, war der Schild das stärkste Symbol kriegerischen Kampfesmutes. Ihn in der Schlacht zu verlieren oder gar auf der Flucht wegzuworfen, war ein schandvolles Zeichen von Feigheit, führte zum Verlust der Ehre und sogar zu harten Strafen.

Sprichwörtlich wurde die Ermahnung spartanischer Mütter an ihre Söhne, aus der Schlacht nur entweder *mit* dem Schild oder *auf* dem Schild – das heißt: tot – zurückzukehren. In der Frühzeit waren die Sanktionen nicht so scharf, aber beginnend mit dem homerischen Achill war der Schild das prachtvollste und prestigeträchtigste Attribut des Kriegers; und wenn der Dichter Archilochos sich rühmend bekennt, er habe seinen Schild bei der Flucht zurückgelassen und sein Leben gerettet, denn „was bedeutet mir der Schild, er fahre dahin, sofort werde ich mir einen neuen, nicht schlechteren verschaffen!“ – dann lässt die Emphase deutlich erkennen, dass er sich von einer normativen Bedeutung frei macht. Wer den Schild im Kampf verlor oder auf der Flucht wegwarf, verlor dadurch seine Ehre, das heißt alles, was ihn als Person von sozialem Rang definierte.³⁰

²⁹ Elfriede Regina Knauer: *Ein Skyphos des Triptolemosmalers*, BWPr 125 (1973), S. 21 f. Anm. 12; Roland Hampe: *Tydeus und Ismene*, *Antike Kunst* 18 (1975), S. 14; Thuri Lorenz: *Orientalische und griechische Bronzen im Martin-von-Wagner-Museum*, in: Herbert Adolph Cahn – Erika Simon (Hrsg.): *Tainia. Festschrift Roland Hampe*, Mainz 1980, S. 136-138 Taf. 31-33; Born – Hansen a. a. O. (Anm. 26), S. 72-78; ebd., 58-91. Weitere z. T. figürliche Helmaufsätze: *Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Museumsführer*, Kassel ⁴1985, S. 7. Hektors Abschied: *Hom. Il.* 6, 458-466. Für den Hinweis danke ich Leslie Kurke.

³⁰ *Plut. mor.* 247F; *Archil. frg.* 5 West; dazu Thomas Schwertfeger: *Der Schild des Archilochos*, *Chiron* 12 (1982), S. 253-280. Der wichtige Aufsatz scheint mir das Kriegerethos der Frühzeit deutlich zu unterschätzen. Das Fehlen von Sanktionen

Nach Jean-Pierre Vernant war der Körper des griechischen Mannes eine Waffe³¹ – umgekehrt waren die griechischen Waffen ‚lebendige‘, d. h. wirkmächtige Elemente des männlichen Körpers: Panzer und Helm *sind* im Bild der Körper. Deutlich wird das nicht zuletzt in dem typisch griechischen Siegesmal, dem Tropaion, das nach gewonnener Schlacht von den Siegern auf dem Schlachtfeld errichtet wurde: eine vollständige Rüstung aus der Beute, vor allem Helm und Panzer, ‚lebensecht‘ an einem Pfahl angebracht, an den Seiten mit Lanzen und Schild ausgestattet.³² Rüstung und Waffen haben die Kraft, den besiegten Feind kollektiv zu vertreten.

Eine andere Art von Waffen, die der Liebe, entfalten eine noch stärkere Autonomie im Bild. Sehr vergnüglich ist die Phantasie eines Malers in der Szene eines übermütigen Treibens nach einem Symposion: Eine Hetäre passt ihre Flöte einem Liebhaber so präzise an, als wollte sie ihm den Traum eines ‚singenden‘ Gliedes suggerieren.³³ Besonders blühend war die Phantasie, die sich auf den Phallos richtete.³⁴ Gefäße in Form eines Phallos können mit aufgemalten Augen einen gierigen Blick erhalten. In Vasenbildern hantieren Hetären mit künstlichen Phalloi, sog. *olisboi* (Abb. 34), wahrscheinlich nicht zur täglichen Selbstbeglückung, sondern zur Stimulierung ihrer männlichen Kundschaft mit tanzartigen Darbietungen; auch diese Glücksinstrumente können durch Augen belebt werden. Darüber hinaus können Phalloi, wie die figürlichen Zeichen der Schilde, in der Phantasie des Bildes zu autonomen lebendigen Wesen werden, zu Phallos-Vögeln oder geflügelten Phalloi, die sich selbständig bewegen. Der aggressive Charakter des Phallos, und damit die Verwandtschaft zu Kriegswaffen, wird pointiert deutlich in der Darstellung eines Kriegers, der auf seinem Schild einen Wirbel aus Phalloi und Flü-

für das Wegwerfen des Schildes bedeutet noch nicht, dass überhaupt keine symbolische Bedeutung existierte. Archilochos selbst ist ohne eine solche Bedeutung schwer zu verstehen.

³¹ Jean-Pierre Vernant: *Corps obscur, corps éclatant, Le temps de la réflexion* 7 (1986), S. 19-46.

³² Karl Wölcke: *Beiträge zur Geschichte des Tropaions*, *BJb* 120 (1911), S. 127-235; Gilbert-Charles Picard: *Les trophées Romains*, Paris 1957, S. 14-100; Britta Rabe: *Tropaia. τροπή und σκύλα. Entstehung, Funktion und Bedeutung des griechischen Tropaions*, Rahden/Westfalen 2008. Hydria Paris: Pottier a. a. O. (Anm. 21), Taf. 126; Schnapp a. a. O. (Anm. 21), S. 70 f. Abb. 72.

³³ *ARV*² I Nr. 1; Boardman a. a. O. (Anm. 13), Abb. 129, 2.

³⁴ Allgemein zur Ikonographie des Phallos: Eva C. Keuls: *The Reign of the Phallus*, New York 1985, S. 82-86; Angelika Dierichs: *Erotik in der Kunst Griechenlands*, *AW* 24 Sonderheft, Mainz 1993, S. 44-49.

geln trägt. Und wieder geht die Phantasie im Bild noch über die Darstellung eines auf der Schildfläche angebrachten Bildes hinaus: Auf einem Fragment einer Amphora trägt ein Satyr einen halbmondförmigen Schild, aus dessen Einziehung sich ein vollplastischer geflügelter Phallos gegen den Gegner erhebt, wie er an einem realen Schild nicht denkbar ist.³⁵

Das Auge ist das wichtigste Motiv der griechischen Kunst, um unterschiedlichen Gegenständen im Bild Leben zu verleihen.³⁶ Vor allem solche Gegenstände, mit denen man eine besondere Wirkungskraft verband, wurden mit Augen ausgestattet. Helme und Schilde werden durch Augen als aktive Wesen des Angriffs und Schutzes mobilisiert. Kriegsschiffe haben Augen an ihrem Bug, der das Wasser zerteilt und mit dem Rammbock feindliche Schiffe zerstört. Dabei ergibt sich eine aufschlussreiche Ambivalenz zwischen Rammböcken in Form von ‚blickenden‘ Eberköpfen und solchen mit Augen auf der unfügürlichen Bordwand: Zunächst wird das Schiff metaphorisch mit der Stoßkraft des Ebers ausgestattet, dann wird es zunehmend als solches mit der Kraft des Blickes versehen. Neben diese Darstellungen kämpferischer Kräfte tritt der Ausdruck emotionaler Wirkungen: Eine Wiegen-Kithara macht mit Augen die Kraft der Musik deutlich. Das Instrument wird zum Gesicht, von dem man sagen kann, dass es ‚singt‘ oder ‚ruft‘. Es ist sehr wahrscheinlich, wenn auch einstweilen nicht durch erhaltene Funde zu belegen, dass solche Ausstattung mit blickenden Augen nicht nur eine Strategie der Bildkunst war, sondern auch an entsprechenden realen Gegenständen angebracht werden konnte. Bei einer Gruppe von Marmor-Augen aus dem Zea-Hafen ist die Funktion unklar, jedenfalls aber müssen sie für die Ausstattung von Gebäuden oder Gegenständen bestimmt gewesen sein.³⁷ Eine auf Augen und Nase reduzierte Panther(?)-Maske an der Stadtmauer von Thasos lässt

³⁵ Phallos-Gefäße mit Augen: Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 82 f., bes. Taf. 34, 4. Künstliche Phalloi, sog. *olisboi*, z. T. mit Augen: Carola Reinsberg: *Ehe, Hetären und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München 1989, S. 96-98, bes. Abb. 49a; Dierichs a. a. O. (Anm. 34), S. 99-103; Steinhart ebd., S. 84 f. Phallos-Vögel und Phalloi mit Flügeln: John Boardman: *The Phallos-Bird in Archaic and Classical Greek Art*, *RA* (1992), S. 227-242; Dierichs ebd., S. 48 f. Zum anthropologischen und psychologischen Hintergrund s. George Devereux: *Self-Blinding of Oidipous in Sophokles. Oidipous Tyrannos*, *JHS* 93 (1973), S. 42-49. Schild mit Wirbel aus geflügelten Phalloi: Devereux ebd., Nr. 23 Abb. 10. Schilde mit einfachen Phallos-Vögeln: ebd., Nr. 24. 26 f. Schild mit plastisch ‚lebendigem‘, geflügeltem Phallos: Devereux ebd., Nr. 25 Abb. 11.

³⁶ Dazu die anregende Monographie von Steinhart a. a. O. (Anm. 9), *passim*.

³⁷ Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 99-100.

erkennen, dass grundsätzlich auch reale Objekte mit Augen belebt werden konnten.³⁸

Insbesondere blicken auf Trinkschalen, Weinkannen, Amphoren und anderen Gefäßen beim Symposion riesige Augenpaare die Trinkgenossen an.³⁹ Kannen mit Augen zu Seiten des Ausgusses erhalten den Charakter von Vögeln. Auf attischen Schalen erscheinen Augen-Paare von Wesen aus dem Bereich des Dionysos: Meist ähneln sie der Maske des Panthers, die dem Gefäß ein dionysisches ‚Leben‘ gibt. Auf der berühmten Phineus-Schale in Würzburg dagegen wird das Augenpaar von den Ohren eines Satyrs, auf der Gegenseite von menschlichen Ohren, wohl einer Nymphe, eingerahmt. Hier hat nicht ein Gegenstand *im* Bild der Vase Augen erhalten, sondern offensichtlich wird die Vase selbst zum lebendig blickenden Gegenstand. Die Augen sind in ihrer Übergröße so unvermittelt zwischen die verschiedensten Figuren eingesetzt, dass sie offensichtlich nicht zu diesen gehören, sondern sich unmittelbar auf das Gefäß beziehen. Der Blick der gemalten Gegenstände, der Schilde, Helme und Musikinstrumente, bleibt dem Bild immanent, die blickenden Augen des Gefäßes sind auf den Betrachter gerichtet. Grundsätzlich wurden Gefäße in der Antike als organische Körper aufgefasst: Die Henkel wurden als ‚Ohren‘ bezeichnet, Kannen der geometrischen Zeit konnten mit plastisch aufgesetzten Brustwarzen versehen werden, auch doppelte Kreisornamente sind wohl so zu deuten. Die modernen Bezeichnungen von ‚Fuß‘, ‚Bauch‘, ‚Schulter‘ und ‚Hals‘ der Gefäße entsprechen somit einer antiken Auffassung. Die aufgemalten Augen steigern die organische Form zu eklatanter Lebendigkeit. Das kann so weit gehen, dass ein ‚lebendiges‘ Gefäß im Bild sogar wieder zum Muster von Lebewesen wird: Auf einer früharchaischen Amphora sind die schrecklichen Köpfe der Gorgonen mit ihrem drohenden Kranz von Schlangen jenen bronzenen Kesseln mit Protomen von

³⁸ Helme mit zusätzlichen Augen auf der Stirn: Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 106-109, mit guten Beobachtungen zur Ambivalenz von tatsächlichem und dargestelltem Blick. Schilde: Steinhart ebd., S. 109-114. Schiffsbug: Steinhart ebd., S. 88-102, dort auch entsprechende Schriftquellen zu „dunkel blickenden Schiffen“ (Aischylos und Bakchylides). Kithara: Steinhart ebd., S. 76-82. Stadtmauer von Thasos: Steinhart ebd., S. 104-106.

³⁹ Norbert Kunisch: *Die Augen der Augenschalen*, *AntK* 35 (1990), S. 20-27; Didier Martens: *Une esthétique de la transgression. Le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique*, Bruxelles 1992, S. 284-363; Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 39-68. Phineus-Schale Würzburg: Steinhart ebd., S. 61-63 Taf. 20, 1-2.

Greifen nachgebildet, die damals nach orientalischem Vorbild in Griechenland beliebt waren.⁴⁰

Diese Vorstellung zeigt allerdings zum Teil bezeichnend irrationale Züge. Die Schalen mit Satyr- und Nymphengesichtern besitzen nun zwei Paare von Ohren: die einen zu Seiten der Augen aufgemalt, die anderen plastisch zur Benutzung als Henkel angesetzt. Eine Amphora in München zeigt zwischen den Augen noch eine eingesetzte Satyrmaske und hat damit zwei sich widersprechende Gesichter (*Abb. 35*): Das Gefäß besitzt selbst Augen als Elemente eines Gesichts und ist zugleich Träger eines Gesichts.⁴¹ Hier überspringt die Phantasie der Verlebendigung spielerisch die Logik der Anthropomorphisierung des Gefäßes.

In einem ähnlichen, höchst überraschenden Sinn können die autonomen Augen von der ästhetischen Phantasie wieder zu Elementen von ganz anderen Bild-Realitäten gemacht werden. Auf einer Amphora in Malibu sitzt zwischen den Augen ein Mann und hält sich an den ausschwingenden Augenbrauen fest. Eine Kanne in Berkeley zeigt Satyrn, wie sie die riesenhaften Augen mühsam zu ihrem Herrn Dionysos schleppen und dabei die Tränensäcke als Griffe benutzen. Auf einer Amphora und einer Hydria (*Abb. 36*), beide in London, sind die Augen zu Körpern mit Flügeln von Sirenen umgedeutet, auf der Hydria hängt an der Stelle, wo auf anderen Gefäßen die Nase angedeutet ist, eine Traube von einem Weinstock herab. Eine Schale, wieder in Malibu, stellt zwischen den Augen eine weit ausschreitende kämpfende Athena dar, und von beiden Seiten wachsen aus den Brauenbögen, die sich wie Schulter und Rücken runden, zwei Köpfe eines Hoplitens und eines Bogenschützen heraus, die sich ihr entgegenwenden. Auf einer rotfigurigen Schale in Würzburg gehen die Augenbrauen in Ranken über, aus denen Palmetten wachsen.⁴² Die Grenzen zwischen dem Bildzeichen des Auges und der mythischen wie der lebensweltlichen ‚Realität‘ werden von der ästhetischen Phantasie ebenso mühelos überspielt wie die zum Ornament.

⁴⁰ Henkel als ‚Ohren‘: Hom. *Il.* 11, 633. 18, 378. Auch Grabstelen wurden oft durch bekrönende Palmetten und ‚Brust‘-Rosetten als organische Gewächse gestaltet: Himmelmann a. a. O. (Anm. 14), S. 84 f. Frühattische Amphora: Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 4 und 15.

⁴¹ Steinhart a. a. O. (Anm. 9), Taf. 27, 1-2.

⁴² Zum Zusammenhang: Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 20-28. Amphora Malibu: Steinhart ebd., Taf. 29, 1. Kanne Berkeley: Steinhart ebd., S. 21 Abb. 2. Amphora und Hydria London, British Mus.: Steinhart ebd., Taf. 4, 1-2. 5, 3. Zur Traube an Stelle der Nase Steinhart ebd., Taf. 18, 2. Schale Malibu: Steinhart ebd., Taf. 26, 1. Schale Würzburg: Steinhart ebd., Taf. 31, 2.

Wie weit die Möglichkeiten der belebenden Verdinglichung gehen konnten, zeigt schließlich ein früher etruskischer Krater, auf dem Odysseus und seine Gefährten dem Riesen Polyphem mit dem glühenden Pfahl sein eines Auge ausbrennen: Um der vereinten Aktion die nötige Schubkraft zu verleihen, stemmt Odysseus sich hinten am Bildrahmen ab. Selbst die lineare Gliederung des Gefäßes kann zum Gegenstand werden.⁴³

In diesem Zusammenhang ist ein Phänomen von Interesse, das Nikolaus Himmelmann in eindringlicher Weise dargelegt hat.⁴⁴ In der frühgriechischen Kunst geht die ornamentale Dekoration von Gefäßen vielfach in eigentümlicher Weise in die figürliche Darstellung von Pflanzen über. Ornamente, wie vertikale Winkelreihen, Mäander, Rauten mit Spiralen, Kreismuster, Palmetten, die den Gefäßkörper scheinbar ‚abstrakt‘ gliedern und schmücken, können im Bild gegenständlich zur Darstellung von Bäumen, Blumen oder Zweigen verwendet werden. Insofern besteht nicht einmal eine kategoriale Differenz zwischen solchen ‚vegetabilen‘ Ornamenten und den damit abwechselnden Friesen von äsenden Rehen und kauern den Ziegen, die in der Reihung von Vor- und Rückwendung wiederum den ornamentalen Mäandern gleichen. In diesem Sinn stellt die ‚geometrische‘ Kunst der Frühzeit einen Kosmos dar, der zugleich abstrakt und gegenständlich lebendig ist. Der gegenständliche Bildrahmen des etruskischen Kraters gehört in diesen Zusammenhang.

2. ‚Lebendigkeit‘ und konzeptuelle Bedeutung

Alle diese Phänomene sind in der griechischen Bildkunst nicht weit verbreitet, und sie treten zudem deutlich in zeitlicher Konzentration auf: vor allem in den Jahrzehnten vor und nach 500 v. Chr., in der spätarchaischen und frühklassischen Zeit, wenngleich mit Vorläufern und Ausläufern. Es sind Extrem-Phänomene – die allerdings etwas über die allgemeine Sprache der Bilder, und darüber hinaus wohl auch über die Auffassung von den ‚Dingen‘ selbst aussagen.

Grundsätzlich sind dabei zwei ontologische Ebenen zu unterscheiden. Zum einen geht es um die Darstellung der Lebendigkeit von Dingen im Medium des Bildes. Dies ist ein Phänomen von kürzerer zeitlicher Bedeutung,

⁴³ Simon – Hirmer – Hirmer a. a. O. (Anm. 13), Taf. 19.

⁴⁴ N. Himmelmann: *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz 7*, Mainz 1968; ders.: a. a. O. (Anm. 14), S. 12-19.

mit einem Höhepunkt in der spätarchaischen und frühklassischen Bildkunst. Dahinter steht, zum anderen, eine allgemeinere Auffassung von der Lebendigkeit der Dinge selbst, die anscheinend längerfristig (auch jenseits der griechischen und römischen Kultur) in Geltung war, aber zumeist keinen prägnanten Ausdruck in der Bildkunst erhalten hat.

a. Lebendigkeit durch das Medium des Bildes.

Zum Verständnis der bildlichen Strategien ‚lebendiger‘ Darstellung sind vor allem drei allgemeinere Überlegungen von Bedeutung.

Bildliche ‚Lebendigkeit‘, sozialer Wert und Wirkmächtigkeit. Die ‚Belebung‘ im Bild von Gegenständen, die im naturwissenschaftlichen Sinn nicht ‚lebendig‘ sind, konnte grundsätzlich sehr weite Bereiche betreffen: von Bäumen über Waffen, Rüstungsstücke und Kriegsschiffe, Gefäße, Musikinstrumente und künstliche Phalloi, bis zum Bildrahmen. Vor allem aber wurden offenbar solche Objekte ‚belebt‘, denen in der gesellschaftlichen Praxis ein hoher oder pointierter Wert beigemessen wurde: zum einen die Waffen des Krieges, zum anderen die Instrumente des gesteigerten Lebens beim Symposion, im Bereich des Dionysos und der Aphrodite. Gesellschaftliche Wirkung wurde mit ‚Lebendigkeit‘ zum Ausdruck gebracht.

Doch das ist nicht die volle Erklärung, denn es gibt viele andere Gegenstände von hohem sozialem Wert, die nicht in dieser Weise als ‚lebendig‘ aufgefasst wurden. Sieht man genauer hin, so betrifft die ‚Belebung‘ vor allem solche Gegenstände, die gewissermaßen unmittelbare Faktoren menschlicher Handlungen waren.

In diesem Sinn werden Helme und Schilde ‚belebt‘, weil sie die Kampffähigkeit des Kriegers verkörpern. Es ist oft betont worden, dass die griechische Kriegstechnik über lange Zeit auf den unmittelbaren Einsatz des kämpferischen Körpers ausgerichtet war und sehr wenige technische Mittel entwickelt hat, die den Kampf über den Einsatz unmittelbarer Körperkräfte hinaus gesteigert hätten: Die Phalanx kam ohne Kampfswagen und Geschütze aus, selbst Pfeil und Bogen galten als minderwertig. Die wichtigsten Kampfmittel, Lanze und Schwert, Helm und Schild, waren gewissermaßen Verlängerungen des Körpers für den direkten Kampf. Insofern waren im Helm und im Schild die Körperkräfte des Kriegers sehr unmittelbar eingeschlossen. Ähnliches gilt für die Pantherfelle der Kentauren wie auch der Satyrn und des Dionysos: Sie sind attributive Kleidungsstücke, in denen ihre Träger ihre Wesensart ‚aktiv‘ zum Ausdruck bringen. Ebenso dienen Musikinstrumente der unmittelbaren Äußerung des Menschen, äquivalent zum Gesang. Und die Gefäße des Weines, Amphoren wie Schalen, sind Behälter der Gabe des Dionysos, die die Teilnehmer am Symposion sich zu eigen machen und in ei-

gene Körperkräfte umsetzen. Die Waffen und die Leier Achills verkörpern darum Wesensaspekte des Helden selbst; in Schild und Lanze des Aias spaltet sich gewissermaßen der Aspekt des Heldentums ab und wird Zeuge des Scheiterns der Person; die Gefäße des Symposion enthalten und ‚besitzen‘ die auf den Menschen übergehende Kraft des Weines. Diese referentielle Bedeutung der Gegenstände, ihr Bezug auf den Träger und Benutzer, ihre Inkorporierung seiner Kraft und Wirkungsmacht wird in ihrer ‚Lebendigkeit‘ zum Ausdruck gebracht.

Eine eigenartige ‚Lebendigkeit‘ gewinnt in archaischen Vasenbildern der Thron des Zeus bei der Geburt der Athena. Das Möbel ist vielfach mit Bildmotiven geschmückt, die den aristokratischen Kosmos der Stadt Athen bezeichnen, deren Stadtgöttin hier in die Welt tritt. Auffällig ist dabei die Ambivalenz zwischen figürlichen Möbelappliken und autonomen Figuren. Zum Teil sind es Protomen, die Teile des Throns bilden: Pferde, die als Statussymbol des Adels und als Hinweis auf die Agone beim Fest der Stadtgöttin zu verstehen sind, und Löwen, die der Athena auch im Giebel ihres Tempels zugeordnet waren. Löwen finden sich aber auch als autonome Tiere unter dem Sitz des Göttervaters. Ähnlich ‚lebendig‘ begegnen an dieser Stelle Sphinx, Sirene und Schwan; daneben die Siegesgöttin Nike, die auf die Festspiele weist, nackte junge Männer, die ebenfalls zu den Agonen gehören, und junge Männer im Manteltuch, die das Bild der vornehmen Jugend ergänzen. Der Schmuck, griechisch *kosmos*, des Thrones wird zum kulturellen Kosmos der archaischen Polis Athen.⁴⁵

‚Lebendigkeit‘ und Künstlichkeit. Das Oszillieren der Gegenstände und ihrer Darstellungen zwischen ‚Lebendigkeit‘ und Materialität ist irritierend. Um einem Verständnis näher zu kommen, ist ein kurzer Ausblick in die rundplastische Bildkunst nützlich, wo die Ambivalenz besonders deutlich zu Tage tritt.

Die ‚Lebendigkeit‘ von Gegenständen erinnert auf den ersten Blick an die bekanntere Belebtheit von Bildwerken.⁴⁶ Auch Standbilder haben einerseits

⁴⁵ Frank Brommer: *Die Geburt der Athena*, *JbRGZM* 8 (1961), S. 66-83, bes. Taf. 24-26. 28-32. 37; Hélène Cassimatis: *Athena B I. La naissance d'Athéna*, in: *LIMC* II, München/Zürich 1984, S. 984-990, bes. Nr. 345. 348. 351-3. 367-8. Eine besonders überraschende Form der Verlebendigung bietet das Grabrelief eines phönikischen Metöken in Athen, mit griechischem Namen Antipatros, mit phönikischem Namen Bodestart: es zeigt einen Mann, der an den Schultern in ein Schiffsvorderteil übergeht und der vermutlich für die Besatzung des ‚heiligen Schiffes‘ steht; vgl. Tonio Hölscher – Peter von Möllendorff: „Niemand wundere sich, sieht er dies Bild“, *Poetica* 40 (2008), S. 289-333.

⁴⁶ Zum Folgenden s. oben S. mit Anm. 1-5.

ein eigenes ‚Leben‘ und sind andererseits materielle Gegenstände. Die Bilder der Götter dienten dazu, die Gottheit in ihrem Bild ‚wie lebendig‘ präsent zu halten, damit die lebenden Menschen in rituellen Kulthandlungen mit ihnen Kontakt aufnehmen konnten: Kultbilder in den Tempeln wurden in Prozessionen herumgetragen, am Meer oder Fluss gewaschen, gesalbt, geschmückt, gekleidet und bewirtet. Von Götterbildern wird berichtet, dass sie weinen, reden, Blut schwitzen und durch Bewegung Zustimmung oder Unwillen bekunden konnten. Ebenso hatten die Standbilder mythischer Heroen oder bedeutender Personen der Vergangenheit und sogar der Gegenwart die Funktion, die Dargestellten wie ‚lebendig‘ im gegenwärtigen Leben vor Augen zu stellen: An und mit den Bildwerken wurden Akte der Rache, der Wiedergutmachung, der Besänftigung, Rituale des Begräbnisses vollzogen, sie wurden bei Festen bekränzt und in die Gemeinschaft einbezogen, in öffentlichen Diskursen als Muster politischen Handelns aufgerufen, als Ideal- oder Gegenbilder für die eigene Lebensordnung und die eigenen Verhaltensnormen vor Augen gestellt. Der ontologische Status solcher Bildwerke war: zu ‚repräsentieren‘, ‚wiederzugeben‘, in dem Sinn, dass sie ‚realen‘ Gestalten der Vergangenheit oder der Ferne über die Distanz von Raum und/oder Zeit eine Gegenwart, eine körperliche Präsenz im Hier und Jetzt gaben.

Dabei handelt es sich jedoch auch hier nicht um eine unmittelbare Gleichsetzung von Bild und göttlicher oder menschlicher Person. So sehr man die Bildwerke als ‚lebendig‘ begriff, so sehr betonte man doch zugleich ihren Charakter als menschliche Artefakte, als Werke von individuellen Künstlern, gearbeitet in kostbaren Materialien. Der Archeget der Bildhauerkunst, Daidalos, ist das deutlichste Zeugnis für dieses scheinbare Paradox: Von seinen Bildwerken, die angeblich gefesselt werden mussten, damit sie nicht davonliefen, wurde zugleich die kunstvolle Arbeit in wertvollen Materialien hervorgehoben.⁴⁷

Eben diese Ambivalenz spricht aus dem Epigramm der archaischen Grabstatue eines vornehmen Mädchens. Es beginnt mit der Bezeichnung des Denkmals als Gegenstand: „Dies ist das *Grabmal* der Phrasikleia“ – um gleich darauf als Bildwerk selbst zu sprechen: „Kore werde *ich* für immer genannt werden [...]“.⁴⁸

⁴⁷ Kratin. *frg.* 74 (Edmonds); Diod. 4, 76; Dion. Chrys. 37, 9.

⁴⁸ Euthymios I. Mastrokostas: *He kore Phrasikleia Aristionos tou Pariou kai kouros marmarinos anekalyphthesan en Myrrinounti*, AAA 5 (1972), S. 298-324; Jasper Svenbro: *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en grèce ancienne*, Paris 1988; Nikolaos Kaltsas: *Die Kore und der Kouros aus Myrrhinous*, *AntPl* 28 (2002), S. 1-26; Pavlina Karanastassis: *Hocharchaische Plastik*, in: Peter C. Bol (Hrsg.):

Dasselbe wird in den Darstellungen von Bildwerken deutlich. In archaischen Vasenbildern wird der Frevel des Aias an Cassandra beim Kultbild der Athena so geschildert, dass die Göttin als lebendig bewegte Gestalt erscheint, der Königstochter Schutz gewährt und sich kämpfend gegen den Angreifer richtet. Im 5. Jahrhundert wird dagegen die materielle Dinglichkeit des Bildwerks durch einen Sockel und altertümliche Kunstformen hervorgehoben – doch auch dann kann die Göttin noch die Lanze auf Aias richten. Diese Ambivalenz zwischen materiellem Bild und lebendigem Wesen ist nicht auf Gottheiten beschränkt. Eine Lekythos des späteren 5. Jahrhunderts zeigt eine Frau, die mit einem Opferkorb an eine Grabstele tritt; diese wird von der Figur eines Löwen bekrönt, der mit seiner Tatze in den Korb greift. Die Materialität des Bildwerks geht ohne Widerspruch mit ‚Aktivität‘ zusammen.⁴⁹

Die Bildwerke schaffen eine ‚konzeptuelle Präsenz‘. Diese Präsent-Machung ist das ‚Leben‘ der Bildwerke: Die dargestellten Gestalten übten in ihren Bildern Anspruch und Wirkung im religiösen, politischen, sozialen und privaten Leben der Gegenwart aus. In diesem Sinn sah man sie ‚tatsächlich‘ als agierende und reagierende Wesen an. Durch die materielle Form wird ein konkreter sozialer Umgang der lebenden Menschen mit den Göttern, Heroen, Vorfahren und bedeutenden Protagonisten der Vergangenheit und Gegenwart möglich gemacht: Die konzeptuelle Präsenz ist die Voraussetzung für ihre Einbeziehung in die Praxis der Lebenswelt in konkreten Ritualen und Diskursen.

Diese Ambivalenz der Bildwerke zwischen Lebendigkeit und Materialität ist für das Verständnis der ‚belebten‘ Gegenstände aufschlussreich, sie lässt sich allerdings nicht restlos übertragen. Zwar gab es in archaischer Zeit noch altertümliche Vorstellungen über den Status von Gegenständen und den Umgang mit ihnen: Der Gesetzgeber Drakon soll nicht nur alle Mörder aus Attika verbannt haben, sondern auch die Geräte, mit denen ein Mord begangen worden war.⁵⁰ Doch das kann kaum auf die bildlichen Darstellungen der belebten Gegenstände übertragen werden: Die Felle der Kentauren und der Satyrn, der Löwenskalp des Herakles, die Palmbäume von Troja, die Rüstungen und Waffen der Helden Achill, Aias, Alexanders wie auch der bürgerlichen Krieger Athens sind zweifellos nicht in derselben Weise ‚lebendig‘

Die Geschichte der griechischen Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik, Mainz 2002, S. 195-197 Abb. 271.

⁴⁹ Zum Folgenden s. Fernande Hölscher in diesem Band. Lekythos Athen, Nat.-Mus., Inv. 1938; Fernande Hölscher: *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg 1972, Taf. 10, 1; zur Deutung S. 62. 101.

⁵⁰ Aischin. *orat.* 3, 244 (gegen Ktesiphon); Paus. 1, 28, 10-11.

wie die Standbilder der Götter, Heroen und berühmten Menschen. Die Bildwerke erhielten diese Kraft von den ihnen innewohnenden Gottheiten – eine solche einwohnende Macht ist bei den Gegenständen nicht zu erkennen. Weder soll gesagt werden, dass die Panther(felle) sich tatsächlich auf die Gegner stürzen oder auf die Geschlechtsteile der Satyrn scharf sind, noch dass das Löwenfell Herakles tatsächlich seine Kraft vermittelt, noch dass Achills und Aias' Waffen tatsächlich emotional an den Schicksalen der Helden teilnehmen. Dies alles sind rein visuelle Belebungen im Bild, und dasselbe gilt natürlich noch mehr für die künstlichen Phalloi mit ihren gierigen Augen. Vollends entspringt die Lebendigkeit der autonom gewordenen Schildzeichen und der Phallosvögel und schließlich das Spiel mit den autonomen Augen zwischen agierenden Figuren und Ornamenten ausschließlich einer überbordenden Phantasie, die den Dingen im Bild eine Lebendigkeit vermittelt, wie sie sie in Wirklichkeit nie besitzen. Der Bildrand als Widerstand zum Abstützen ist die Verabsolutierung einer rein bildlichen Phantasie, die keine Referenz mehr zu irgendeiner Vorstellung von ‚Realität‘ braucht.

Wenn man versucht, diese Phänomene der Bildkunst in einen weiteren historischen Kontext zu stellen, so wird man zunächst verwandte Tendenzen in der Bildkunst in die Betrachtung einbeziehen. Fernande Hölscher zeigt in diesem Band, dass auf Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts vor Chr. die Standbilder von Göttern in einer charakteristischen Weise zwischen materiellem Bildwerk und lebendiger göttlicher Gestalt oszillieren und dass im frühen 5. Jahrhundert diese Ambivalenz mit neuen Strategien auf die Spitze getrieben wird: Bei expliziter Hervorhebung der Materialität des Bildes wird zugleich seine bewegliche Wirkmächtigkeit vor Augen geführt. Es ist deutlich, dass dies alles mit den ungemein intensiven Bestrebungen der griechischen Bildkunst und des visuellen Denkens zusammenhängt, die in dieser Epoche zu einem neuen Erfassen und Begreifen von Wirklichkeit geführt haben. Diesen Perspektiven kann hier nicht weiter nachgegangen werden.⁵¹

Eine andere Frage betrifft die grundsätzliche Reichweite der dargestellten Strategien der Bildkunst. Sind dies reine Spielereien von Bildwerken, die für die übermütige Atmosphäre des Symposions gemalt sind? Diese Erklärung ist sicher nicht falsch – und dabei könnte man es belassen und das Vergnügen der Symposiasten nachzuvollziehen versuchen. Aber jedes Spiel beruht auf allgemeineren kulturellen Grundlagen und Voraussetzungen. Wenn

⁵¹ Ich danke Luca Giuliani und Susanne Muth dafür, dass sie auf diesen Fragen insistiert haben.

diese sehr fremdartig scheinen, wird man sie nicht einfach als gegeben hinnehmen.

b. Kulturelle ‚Belebung‘ und Eigen-Sinn der Dinge

Die griechische Bildkunst, besonders der archaischen und klassischen Zeit, kann Gegenstände, die nach heutiger naturwissenschaftlich geprägter Auffassung kein ‚Leben‘ besitzen, mit außerordentlicher Leichtigkeit mit ‚aktivem‘ Leben versehen, sie zu Lebewesen in Beziehung setzen und andererseits ins Ornament hinübergleiten lassen. Ähnliche Möglichkeiten der ‚Belebung‘ von Dingen stehen der Sprache zur Verfügung. Die Alkestis des Euripides, in der letzten Stunde vor dem selbstgewählten Tod, wendet sich zu ihrem Ehelager, spricht es an, sie zürne ihm nicht, es habe nur sie (und nicht auch ihren Gemahl Admet) vernichtet, sie aber habe das Bett wie ihren Gemahl nicht verraten, und sagt ihm Lebewohl: „*Dich* wird eine andere Frau gewinnen, nicht tugendhafter, aber vielleicht glücklicher“.⁵²

Hier liegt die grundsätzliche Frage nahe, wie weit diese Bedeutungs-Lebendigkeit ein Phänomen ist, das ausschließlich eine Sache der Darstellung in den Medien der Bilder und der Texte ist, oder wie weit sie auch die Vorstellung von den Dingen der Lebenswelt selbst betrifft.⁵³ Dabei weitet sich die Frage zugleich aus über den zeitlichen Horizont der (spät-)archaischen und (früh-)klassischen griechischen Bildkunst hinaus, in der spezifische Bildstrategien zur expliziten Belebung der Dinge entwickelt wurden. Welche Rolle spielen die Dinge in menschlichen Kulturen? In diesem Sinn richtet sich der Blick einerseits auf antike Grundauffassungen und Interpretationen der Welt, andererseits kommen gegenwärtige Theorien der kulturellen Praxis ins Spiel.

Nach unseren heutigen antithetischen Begriffen von Materie und Leben ist die ‚Belebung‘ von ‚Dingen‘ der Lebenswelt schwer verständlich. Um so mehr, als man sich hüten muss, hier Relikte eines prähistorischen ‚wilden‘ Denkens zu sehen: Zweifellos ist dies alles weit entfernt von urtümlicher vor-rationaler Weltsicht. Die Vorstellung einer Seele oder Lebenskraft in den

⁵² Eur. *Alc.* 177-182. Strategien der Verlebendigung bei Sophokles zeigt Frank Müller in diesem Band bei Sophokles auf. Das Phänomen ist in der philologischen Literatur unter dem (unglücklichen) Begriff der *pathetic fallacy* diskutiert worden; s. dazu Hurwit a. a. O. (Anm. 13).

⁵³ Günter Figal stellt in seinem Beitrag diese Frage und weist im wesentlichen auf die Kraft der medialen Belebung hin. Damit wird eine grundsätzliche Trennung von medialer Welt und Lebenswelt vollzogen, die m. E. die Bedeutung des Phänomens reduziert.

Dingen hat keinen Platz in der griechischen Auffassung der Welt: Das Konzept der Psyche und anderer Träger von Leben war fest mit dem Menschen, in abgeschwächter Form allenfalls mit Tieren verbunden. In Bezug auf Gegenstände war den historischen Griechen jede Form von Animismus fremd. Es war kein ‚wildes Denken‘, das den Dingen in der Bildkunst Qualitäten der Lebendigkeit verlieh.⁵⁴ Eben so wenig wird man dem Phänomen umgekehrt gerecht, wenn man es als ‚pathetic fallacy‘ versteht, als eine Täuschung, die entsteht, wenn Menschen in Erregung die toten Gegenstände der Umwelt irrtümlich als belebt ansehen.

Näher kommt man dem Phänomen der ‚belebten‘ Dinge, wenn man es im Rahmen einer rationalen, ‚aufgeklärten‘ Wahrnehmung, Interpretation und Darstellung der Welt sieht. Grundsätzlich waren, jedenfalls nach der Auffassung der früheren griechischen Antike, Materie und Leben nicht so diametral voneinander geschieden wie im neuzeitlichen Verständnis. In dem traditionellen mythischen Weltbild waren zunächst ohnehin die Berge, Flüsse, Bäume und so fort von göttlichen oder halbgöttlichen Mächten bewohnt. Aber auch die Aufklärung der antiken Naturphilosophie konzipierte die Welt in einer ununterbrochenen Stufenleiter der Komplexität, die von der reinen Materie der Elemente oder Atome ohne grundsätzlichen Qualitätssprung zu den komplexesten Wesen des menschlichen Organismus und weiter zu den abstrakten Ordnungen des Staates und des Kosmos aufstieg. Weniger theoretisch reflektiert, dafür um so bezeichnender für verbreitete Auffassungen ist der Eid der attischen Epheben, in dem als Zeugen gleichermaßen Götter und Heroen wie Zeus, Athena, Hestia, die Chariten und Herakles – und daneben bedeutungsvolle Dinge wie die Grenzsteine Attikas sowie Weizen, Gerste, Weinstöcke, Öl- und Feigenbäume angerufen werden.⁵⁵

Weit verbreitet war in Griechenland die Disposition, die Dinge der Lebenswelt nach dem Muster lebender Körper zu sehen und zu begreifen. Gefäße wurden nicht nur als Körper mit (Henkel-)Ohren aufgefasst: In der Frühzeit des ‚geometrischen‘ Stils wurden sie auch mit Gürteln um den ‚Bauch‘ und einem doppelten Kreismuster auf der ‚Brust‘ als organische Gebilde charakterisiert. Möbel, Segel, Berge und Buchstaben besitzen ‚Füße‘ oder einen ‚Fuß‘ (*podes/pous*), Tempel haben ein ‚Gesicht‘ (*prosopon*), Ber-

⁵⁴ Gegen eine Seele in den Dingen s. Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 100-102, mit Beispiel der Schiffe mit Augen; ähnlich Hanna Philipp: *Tektonon Daidala. Der Bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum*, Berlin 1968, S. 94 f. zu den Schildzeichen.

⁵⁵ Peter J. Rhodes – Robin Osborne: *Greek Historical Inscriptions 404 – 323 BC*, Oxford 2003, S. 440-449 Nr. 88.

ge und Hügel enden in einer ‚Nase‘ (*ris*).⁵⁶ Hier ist nicht nur die metaphorische Kraft der Literatur am Werk, sondern dies ist die Auffassung von den Dingen selbst.

Dies ist gewiss noch keine Erklärung für das Phänomen der ‚Lebendigkeit‘ der Dinge im Bild, aber wohl eine Voraussetzung für eine These: Die – im heutigen Sinn ‚unbelebten‘ – Dinge der Lebenswelt erhalten nicht nur in Bildwerken und Texten, sondern auch in der ‚Wirklichkeit‘ eine Bedeutung, die ihnen in gewisser Weise ein ‚kulturelles Leben‘ verleiht. Die Griechen konnten diese kulturelle ‚Bedeutung‘ der Dinge als Lebendigkeit verstehen und in Texten und Bildwerken darstellen.

In der Lebenswelt bedarf es, wie in Texten und Bildern, einer Stiftung von Bedeutung, um dem Gegenstand einen kulturellen Sinn zu verleihen. Dies geschieht in der Praxis des gesellschaftlichen Lebens zum einen durch kulturelle Wahrnehmung und Interpretation, zum anderen durch kulturelles Handeln. Als kulturelle Wahrnehmung wird, über die physiologische Perzeption hinaus, die aktive wahrnehmende Aneignung von Gegenständen und Umwelt nach den Kategorien, Maßstäben und Werturteilen der eigenen Kultur verstanden. In Griechenland wird der Ausgeh-Stock als Zeichen des freien Bürgers, der Wollkorb als Symbol der Hausherrin verstanden; heute nehmen wir die Tabakspfeife des Vaters, den Fingerring der Mutter, das Haus der Familie, die Platane auf dem Dorfplatz, den Berg über der Stadt nach kulturellen Grundmustern wahr, die ‚Bedeutung‘ schaffen. Als kulturelles Handeln können alle Praktiken genannt werden, die ‚kulturell‘ geprägt sind, die mit und an Gegenständen vollzogen werden und dabei diesen Gegenständen Bedeutung zuschreiben. Am stärksten gilt das für die Rituale, die zentrale gesellschaftliche und individuelle Situationen zu definieren und bewältigen helfen: Hier werden Gegenstände wie Kultgeräte oder Wertobjekte zu starken Symbolen, die in ihrer Bedeutsamkeit ein Eigen-Leben entwickeln können. Im weiteren Sinn gilt es für die gesamte kulturelle Praxis der Gebräuche, Sitten und Gewohnheiten, in denen eine Gesellschaft ihr gemeinsames und individuelles Leben vollzieht: In solchen habituellen Handlungen wird letzten Endes die gesamte materielle Kultur mehr oder minder stark und mehr oder minder bewusst zu ‚kultureller Bedeutung‘ gebracht. Der praxeologische Ansatz, der damit ins Spiel gebracht wird, gibt den materiellen Dingen eine weitreichende Bedeutung.

⁵⁶ Henry George Liddell – Robert Scott: *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1996 unter den betreffenden Stichworten.

Zu Recht haben neuere Ansätze der sozialwissenschaftlichen Kulturanalyse den eigenen Status, den ‚Eigensinn‘ der ‚Dinge‘ betont.⁵⁷ In den einflussreichen Konzepten der Diskurstheorie und des ‚Habitus‘ als Vermittlung zwischen Ideologie und Praxis waren die materiellen gegenständlichen Faktoren sozialen Handelns weitgehend aus dem Blick geraten. Die Rehabilitierung der Gegenstände als gültiger Zeugen von kulturellem Handeln bedeutet für die archäologischen Wissenschaften eine zentrale Perspektive: Da in vergangenen Gesellschaften die ideologischen und psychologischen Motivationen des Handelns und der Vollzug der sozialen Handlungen selbst weitgehend nicht direkt zugänglich sind, bleiben nur die materiellen Zeugnisse. Je mehr ein kulturtheoretischer Ansatz dazu verhilft, die dinglichen Hinterlassenschaften als Faktoren der kulturellen Praxis zur Geltung zu bringen, desto produktiver ist er für die antiken Kulturen.

Grundsätzlich kommt viel darauf an, die Dinge nicht lediglich als statische Konstellation von Überresten zu konstatieren, sondern sie in Hinblick auf ihre Rolle im Rahmen der sozialen Kultur und Kommunikation zu untersuchen. In diesem Sinn müssen sie unter den Kategorien Wahrnehmung – Handlung/Umgang – Bedeutung betrachtet werden.

Dabei geht es zum einen um die menschlichen Artefakte: Diese sind zunächst in ihrer praktischen und kulturellen Funktion vom Menschen determiniert, um seine Bedürfnisse und Zwecke zu erfüllen. Dann aber gewinnen sie, wie sich zeigen wird, einen Eigen-Sinn, mit dem sie umgekehrt in ihrer dinglichen Präsenz und Widerständigkeit auch wieder den Menschen in seinem Handeln und Verhalten bestimmen. Dazu kommen zum anderen die in der Umwelt vorgefundenen Dinge, die Steine, Felsen und Berge, die Bäche, Flüsse, Seen und Meere, die Bäume und Pflanzen: Sie sind nicht vom Menschen für seine Zwecke hergestellt, aber sie werden von ihm nach seinen kulturellen Kategorien wahrgenommen, gedeutet und in kulturelle Handlungen einbezogen. Dabei entwickeln auch diese Dinge in ihrer kulturell zugeschriebenen Bedeutung ein Eigen-Gewicht, das auf die Menschen und ihre kulturelle Praxis zurückwirkt.

Als Träger von Bedeutungen sind die ‚gemachten‘ und die ‚vorgefundenen‘ Dinge nicht grundsätzlich voneinander unterschieden.⁵⁸ In diesem Sinn ist der Begriff der ‚Dinge‘ möglichst weit zu fassen. Neuere kulturtheoreti-

⁵⁷ Die folgenden Bemerkungen sollen nur kurz und ohne Anspruch auf Originalität einige Grundpositionen einer ‚Theorie der Dinge‘ benennen, um das Verständnis der hier besprochenen Zeugnisse zu stützen. Wichtig und klärend war mir Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005.

⁵⁸ Zur kulturellen ‚Bedeutung‘ als Grundeigenschaft der Dinge in der kulturellen Kommunikation s. zusammenfassend Hahn a. a. O. (Anm. 57), S. 113-161.

sche Ansätze, die die Eigenständigkeit der Dinge gegenüber den lebenden Mitgliedern der menschlichen Gesellschaften hervorheben, können hier den Weg weisen, bedürfen aber auch sowohl einer Erweiterung als auch einer Präzisierung.

Arjun Appadurai hat die *commodities* in ihrer Bedeutung für kulturellen Austausch untersucht⁵⁹. Er hat menschliche Produkte als Wesen mit individuellen Biographien begriffen: „Commodities, like persons, have social lives“. Um diese Lebensläufe zu verstehen, muss man bereit sein, eine Art ‚methodologischen Fetischismus‘ der Ware zu akzeptieren. Dabei wird der Begriff der Ware weit gefasst: Er bezeichnet nicht eine bestimmte Klasse von Produkten, die für den Austausch bestimmt sind, sondern eine Qualität, die jedes Produkt annehmen kann, *sobald* es Gegenstand von möglichem Austausch wird. Auf diese Weise gelingt es, den Dingen in der sozialen Praxis ein eigenes Gewicht zu geben, durch das sie mehr als nur ‚Ausdruck‘ oder ‚Medium‘ der menschlichen Handlung sind.

Bruno Latour hat ‚Artefakte‘ in ihrer Eigenständigkeit gegenüber dem handelnden Menschen hervorgehoben.⁶⁰ Er hat menschliches Handeln in einem Netzwerk verortet, das nur zum Teil von den Intentionen der menschlichen Akteure bestimmt wird, in beträchtlichem Maß aber auch von gegenständlichen, materiellen ‚Aktanten‘ der Umwelt geprägt ist: Das „Akteur-Netzwerk“ bestehe nicht nur aus Konstellationen von Menschen, sondern umfasse mehr Figuren und Gestalten als bloß anthropomorphe Akteure. Der Gegensatz von „menschlichem Handeln“ und „materieller Wirkung“ natürlicher Objekte verstelle das Verständnis der komplexen Interaktionen: „Eine Billardkugel, die auf dem grünen Filz eines Billardtisches auf eine andere Billardkugel trifft, mag eine genau so raffinierte Aktion vollbringen, wie eine ‚Person‘, die ihren ‚Blick‘ über die ‚reiche menschliche Welt‘ eines ‚bedeutungsvollen Gesichts‘ im rauchgeschwängerten Raum der Kneipe, in dem der Billardtisch steht, schweifen lässt“.

Im Bereich der archäologischen Kulturgeschichte hat Alfred Gell eine Theorie der Kunst im Rahmen sozialen Handelns entwickelt, in der die Dinge den Status von Agenten erhalten.⁶¹ In sozialen Interaktionen sind die

⁵⁹ Arjun Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge 1986, S. 3-63.

⁶⁰ Bruno Latour: *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris 1991; ders.: *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris 1999; zusammenfassend ders.: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; deutsch: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt am Main 2007.

⁶¹ Alfred Gell: *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

menschlichen Agenten nicht nur mit anderen Lebewesen, sondern auch mit ‚Dingen‘ konfrontiert, die von Menschen hergestellt sind, um auf andere Menschen zu wirken und ihre Reaktionen hervorzurufen. Solche ‚Dinge‘ inkorporieren die Intentionen ihrer Produzenten und üben als solche Macht und Einfluss aus. Insofern können Dinge, und in besonderem Maß Gegenstände der ‚Kunst‘ als Äquivalente zu Personen betrachtet werden.

Beide Ansätze bedürfen der Erweiterung. Zum einen besteht die Welt der Dinge nicht nur aus den kulturellen Produkten der Waren und der Artefakte, sondern darüber hinaus aus den materiellen Gegenständen der natürlichen Umwelt. Wenn kulturelle Praxis als Bedeutungs-bestimmte Interaktion zwischen Lebewesen und Dingen verstanden wird, so sind die ‚natürlichen‘ und die ‚gemachten‘ Dinge gleichermaßen einzubeziehen. Der vorgegebene Fluss durch die Stadt, die gepflanzte und gepflegte Platane auf dem Dorfplatz und das hergestellte Ehebett im Haus prägen gleichermaßen das Handeln und Verhalten. Die materielle Eigenständigkeit, die die menschlichen Produkte entwickeln können, nimmt jene Widerständigkeit an, die die vorgegebenen Dinge der Umwelt seit jeher haben.

Zum anderen spielen die Dinge ihre spezifische Rolle nicht nur in ihrer natürlichen Materialität, sondern insbesondere auch in ihrer kulturellen Bedeutung. Die Menschen legen Bedeutungen in materiellen Gegenständen fest – und in dieser Materialisierung gewinnen die Bedeutungen ein Eigengewicht. Fluss, Platane und Ehebett prägen den Menschen durch ihre materiellen Vorgaben wie durch ihre kulturellen Bedeutungen. In diesem zweifachen Sinn entwickeln die Dinge eine zwar nicht unüberwindliche, aber doch beträchtliche Widerständigkeit. Für die Geschichte menschlicher Gesellschaften aber sind vor allem die kulturellen Bedeutungen konstitutiv: Die Menschen weisen den Dingen eine Rolle in der sozialen Interaktion zu – und die Maske dieser Rolle steht ihnen dann fordernd gegenüber und blickt sie bedeutungsvoll an, wie die Waffen von Achill und Aias.

Der Eigen-Sinn der Dinge gegenüber den menschlichen Akteuren entfaltet sich auf zwei Ebenen: im Handeln und in den Affekten.

Die Dinge beeinflussen das Handeln zunächst als materielle Faktoren. Die kriegerische Rüstung mit Helm, Schild und Panzer aus Metall konditioniert die Formen der Bewegung, begrenzt den Radius des Blickes und fördert bestimmte Arten des Kämpfens; Berge begrenzen die Sicht in die Ferne, erfordern Anstrengung bei der Besteigung oder Überquerung, liefern bestimmte materielle Güter, lassen die Nutzung für Herdenwirtschaft zu und verwehren den Ackerbau. In ihrer Materialität sind sowohl die ‚natürlichen‘ wie die ‚gemachten‘ Dinge, die Berge und Flüsse wie die Waffen und Musikinstrumente, unhintergehbare Vorgaben für das Handeln.

Darüber hinaus verkörpern die Dinge ideelle Bedeutungen: Im frühen Griechenland waren Helm und Schild Zeichen der sozialen Oberschicht von Kriegerern, die sich selbst auszurüsten vermochten, und Symbole kämpferischer Männlichkeit und Ehre, *areté* und *timé*, in der diese Schicht ihre ideologischen Werte zusammenfasste; Berge waren konzeptionelle Grenzbereiche um die kultivierte Welt der Städte und ihres Ackerlandes, Zonen der Wildnis, auch ferne Sitze der Götter. Diese Bedeutungen sind den Dingen nicht inhärent, sondern kulturell zugeschrieben: In anderen Kulturen können Waffen und Berge ganz andere Bedeutungen erhalten.

Dennoch sind die Dinge auch in ihren kulturellen Bedeutungen dem menschlichen Handeln nicht beliebig verfügbar. In den Dingen, im Helm und Schild wie im Berg, wird von kulturellen Gemeinschaften Bedeutung fixiert und verkörpert. Sie wird zu einer ‚Bedeutungskraft‘. Diese Bedeutung entwickelt in der Verkörperung als Ding für die Mitglieder der betreffenden Gemeinschaft eine Eigenständigkeit von starker Bindungskraft; das einzelne Individuum kann sich nicht beliebig nach eigenem Willen darüber hinwegsetzen. Wenn ein spartanischer Krieger aus der Schlacht nur entweder *mit* dem Schild, als Sieger, oder *auf* dem Schild, als heroischer Toter, nicht aber *ohne* Schild, als Flüchtiger, in die eigene Stadt zurückkehren durfte, so verhindert die eigene ‚Bedeutungs-Kraft‘ des Schildes, dass mit diesem Gegenstand nach Belieben verfahren wird. Denselben Widerstand bieten die Waffen der Musen, die Instrumente der Musik: Einerseits preist Pindar die Kraft seiner „goldenen“ Leier, der die Sänger gehorchen, wenn sie den Einsatz zum Tanzreigen gibt, und die sogar den kriegerischen Blitz des Zeus löscht; andererseits aber lässt Anakreon eine Leier und ein Barbiton sich weigern, die Dichtung über grauenvolle Themen wie die Mythen der Atriden und des Kadmos oder kriegerische Sagen wie die des Herakles zu begleiten. Die Instrumente der Lebensfreude lassen sich nicht missbrauchen.⁶²

Die Bedeutungen sind jedoch den Dingen nicht essentiell und unveränderlich eingeschrieben. Wenn Archilochos emphatisch von der Preisgabe seines Schildes spricht, dann macht er sich von der normativen Bedeutung frei. Im Gegensatz zu den materiellen Vorgaben der Dinge, die nicht hintergebar sind, sind die kulturellen Zuschreibungen von Bedeutung an die Dinge vom Menschen gesetzt und daher auch wieder von ihm aufhebbar. Die Zuweisung von Bedeutung an die Dinge hat immer und grundsätzlich auch eine subjektive Seite: Kulturelle Gemeinschaften geben den Dingen eine normative Bedeutung, die individuellen Mitglieder sind in der Regel dieser Be-

⁶² Schild in Sparta, s. oben; Pind. *P.* 1, 1-24; Anacr. 23, 10-12; Steinhart a. a. O. (Anm. 9), S. 80.

deutung unterworfen, sie können sie aber auch modifizieren – und in bestimmten Fällen zu einer veränderten kollektiven Deutung führen.⁶³ Nur machen die Dinge das dem Menschen nicht leicht.

In ihrer Eigenständigkeit können die Dinge gleichermaßen Stabilität und Veränderbarkeit fördern. Die Emphase, mit der Archilochos seine Abweichung von der Norm als dichterisches Bekenntnis vorträgt, bestätigt die Kraft der dem Schild zugeschriebenen normativen Bedeutung. Archilochos muss auf die Bedeutung mit einem Akt individueller geistiger Kraft reagieren. Er kann sich der Bedeutung entziehen, aber sie nicht ignorieren. Durch ihre Materialität erhalten die Dinge eine ambivalente Dynamik: Einerseits wird der Schild zum materiellen Symbol der Tapferkeit festgeschrieben, an dem habituelle Verhaltensweisen fixiert, tradiert und festgeschrieben werden. Andererseits erhält er als (Gebrauchs-)Gegenstand einen eigenen Status, der auch verändernde Sichtweisen provozieren kann.

Darüber hinaus löst die Bedeutung der Dinge vielfach affektive Bindungen aus. Soweit die Bedeutung den Dingen kulturell zugeschrieben ist und dadurch bindende Macht über die Menschen gewinnt, kann Ehrfurcht, Treue oder Verehrung entstehen, etwa zu einem Erbstück der Familie oder der Reliquie eines Heiligen. Wenn dagegen die Dinge sich dem wertenden Zugriff entziehen, können sie unheimlich werden und Furcht wecken, etwa ein unzugänglicher Berg, oder Faszination erregen, etwa ein springender Ball. Damit gewinnen die Dinge nicht nur einen Eigen-Sinn, sondern in gewisser Weise auch ein Eigen-Leben.⁶⁴

Alkestis ist uns nicht nur literarisch nah. Auch wir vermögen Gegenstände unserer Affekte, den Fingerring der Mutter oder die Tabakspfeife des Vaters, wie Lebewesen zu betrachten, sie mit Liebe oder Ehrfurcht zu behandeln, den Eltern mit ins Grab zu geben. Das ist nicht nur sentimentales Gehabe. Wir geben damit den Dingen ein Eigen-Leben, das mehr ist als die Erinnerung in unseren Köpfen: Wir meinen, ihnen die Aufbewahrung ‚schuldigt‘ zu sein. Wir könnten sogar ihren ‚Vorwurf‘ fürchten, wenn wir sie entsorgten. Bis in die ‚aufgeklärten‘ Bereiche der Technik reicht diese Einstellung hinein. Bei ‚Montagsautos‘ entdeckt man nicht diesen oder jenen Defekt, der durch technische Handgriffe behoben werden kann, sondern diagnostiziert einen anfälligen ‚Charakter‘, der immer wieder zu unerwarteten Problemen führt. Beim Computer stellt man fest, dass er „heute langsam ist“ oder „gar nicht will“, und konstatiert damit eine situative Disposition, die

⁶³ Zum subjektiven und potentiell verändernden Charakter der Wahrnehmung s. Hahn a. a. O. (Anm. 57), S. 27-36.

⁶⁴ Zur emotionalen Bedeutung der Dinge s. Hahn a. a. O. (Anm. 57), S. 37 f.

sprachlich nur als ‚Verhalten‘ beschreibbar ist. Man sollte das nicht als umgangssprachliche Metaphern abtun: Dahinter steht die Erfahrung, dass die Dinge einen Eigensinn haben, der sich in einem irritierenden Maß der Verfügung des Menschen entzieht.⁶⁵

Schluß

Bei Bruno Latour werden die Artefakte zu ‚Aktanten‘. Das könnte Anstoß erregen bei denen, die meinen, den Willen und die Intentionen des Menschen gegenüber seinen materiellen Produkten und den Gegebenheiten der Umwelt als *Movens* der gesellschaftlichen Praxis verteidigen zu müssen. Es kann sogar Furcht erregen bei denen, die die Gefahr einer Machtübernahme der technischen Produkte über den Menschen beschwören. Gegen solche Visionen muss darauf bestanden werden, dass die Aktanten in keiner Weise die Kraft haben, von sich aus menschliches Handeln in Bewegung zu setzen oder gar zu determinieren.⁶⁶ Es sind die Menschen, die den Dingen ihre Bedeutung für das Handeln geben, die ihnen ihre Rollen zuweisen, und die – bei allem Eigengewicht, die die Bedeutungen und Rollen in der dinglichen Materialisierung gewinnen – diese Zuweisung auch wieder zurücknehmen und verändern können.

Ob wir Herr über die Computer werden oder bleiben, muss die Zukunft zeigen. Wenn nicht, ist es unsere eigene Schuld. Wie dem auch sei, jedenfalls trägt die Übertragung von ‚Bedeutung‘ in die Materialität der Dinge

⁶⁵ Latour a. a. O. (Anm. 60), S. 122 weist in diesem Sinn darauf hin, in welchem Maß wir sprachlich den Dingen Aktivitäten zuschreiben: „dass Wasserkessel Wasser ‚kochen‘, Messer Fleisch ‚schneiden‘, Körbe Vorräte ‚aufbewahren‘, Hämmer Nägel auf den Kopf ‚schlagen‘, Geländer Kinder vor dem Fallen ‚bewahren‘, Schlüssel Räume gegen ungebetene Besucher ‚verschließen‘, Seife den Schmutz ‚entfernt‘, Stundenpläne Lehrveranstaltungen ‚auflisten‘, Preisschilder den Menschen beim Rechnen ‚helfen‘ und so fort“.

⁶⁶ Betont bei Latour a. a. O. (Anm. 60), S. 124 f. Weniger verfänglich wäre wohl der Begriff ‚Faktor‘: Auch in ihm ist eine Kraft des ‚Tuns‘ und ‚Bewirkens‘ enthalten, aber wir verbinden damit weniger die Vorstellung eines eigenständigen ‚Wesens‘. Sehr klar Gell a. a. O. (Anm. 61), S. 22: „The concept of agency I employ here is exclusively relational: for any agent, there is a patient, and conversely, for any patient, there is an agent. This considerably reduces the ontological havoc apparently caused by attributing agency freely to non-living things“. Agency wird den Dingen vom Menschen zugeschrieben, wenn sie mit ihnen aktiv umgehen oder ihnen passiv ausgesetzt sind.

stark dazu bei, dass die Menschen sich mit den kulturellen Rollen und Bedeutungen, die sie und ihre Vorfahren der Welt und den Dingen gegeben haben, *wie mit* eigenständigen Kräften auseinandersetzen müssen. Verschiedene Gesellschaften können diese Eigen-Kraft der Dinge in unterschiedlichen Formen konzipieren, als Ding-Seele, als Metapher, als Widerständigkeit der materiellen Dinglichkeit. Diese Unterschiede sind gewiss von großer Bedeutung, aber sie betreffen dieselbe Grundkonstellation von Menschen und Dingen.

Die griechische Bildkunst mit ihrer Fähigkeit, Gegenstände in ihrer Materialität und ‚Gemachtheit‘ darzustellen und ihnen zugleich einen weit darüber hinausgehenden Eigen-Sinn zu vermitteln, kann einen möglichen Weg zum Umgang mit den Dingen zeigen. Sie bringt die ‚aktive‘ Kraft der kulturellen ‚Bedeutung‘ der Dinge zum Ausdruck, ohne ihnen eine irrationale Eigen-Kraft zuzusprechen. Die ‚Kunst‘ übernimmt hier, auf rein bildlicher Ebene, eine Aufgabe, die nach dem Ende des „Wilden Denkens“, im Sinn von Hans-Peter Hahn, brach lag. Nachdem die Dinge nicht mehr in urchen vor-rationalem Sinn mit Kraft ausgestattet gedacht wurden, konnten sie im Bild mit einer Bedeutung ausgestattet werden, die ihnen ein ‚konzeptuelles‘ Leben vermittelt. Bei Themen von besonders intensiver, ‚existentieller‘ Bedeutung, bei der Darstellung von Krieg und Liebe, von Extremsituationen wie Bedrohung und Tod, Begierde und Ekstase, vermag die Kunst den Gegenständen einen Bedeutungs-Ausdruck bis hin zur ästhetischen Lebendigkeit zu verleihen. Aias begeht Selbstmord ‚im Angesicht‘ seiner Rüstungsstücke, die für ihn den vergangenen Heldenruhm ver-‚körpern‘. Die Dinge werden über ihren rein funktionalen Zweck hinaus zu Interagenten des Menschen.

Letzten Endes ist es, in der Vision des Euripides, sogar die Kunst, die den Lebewesen zu höherer Bedeutung aufhilft. Wenn Hekabe wünscht, dass „Daidalos oder ein Gott“ ihren Armen, Händen, Haaren und dem Schritt ihrer Füße die Kraft einer Stimme verleihe, die Agamemnon zum Mitleid bewegen könnte,⁶⁷ dann ist es dieselbe ‚Kunst‘, die den materiellen Bildwerken wie den menschlichen Körpern die Kraft des lebendigen Ausdrucks vermittelt.

⁶⁷ S. oben mit Anm. 6.

Abbildungsnachweis: Abb. 24: © Trustees of the British Museum. – Abb. 25: © Trustees of the British Museum. – Abb. 26: Deutsches Archäologisches Institut Athen. – Abb. 27: Deutsches Archäologisches Institut Rom. – Abb. 28: Nach Heide Mommsen: *Der Affekter*, Mainz 1975, Taf. 111. – Abb. 29: Photo M. Chuzeville, Paris. – Abb. 30: Nach Claude Bérard – Jean-Pierre Vernant u. a.: *Die Bilderwelt der Griechen*, Mainz 1984, Abb. 72. – Abb. 31: Nach Adolf H. Borbein (Hrsg.): *Das alte Griechenland*, München 1995, Abb. S. 314. – Abb. 32: Nach Jean Charbonneaux – Roland Martin – François Villard: *Das Archaische Griechenland 620-480 v. Chr.*, München 1969, Abb. 112. – Abb. 33: Hirmer Fotoarchiv, München. – Abb. 34: Nach Angelika Dierichs: *Erotik in der Kunst Griechenlands*, Mainz 1993, Abb. 179. – Abb. 35: Antikensammlung und Glyptothek, München. – Abb. 36: © Trustees of the British Museum.



Abb. 24 Parthenon, Metope der Südseite, Kampf zwischen Lapith und Kentaur, um 440 v. Chr., London, British Museum



Abb. 25 Phigalia-Bassai, Fries des Apollontempels, Kampf zwischen Lapithen und Kentauern, um 400 v. Chr., London, British Museum

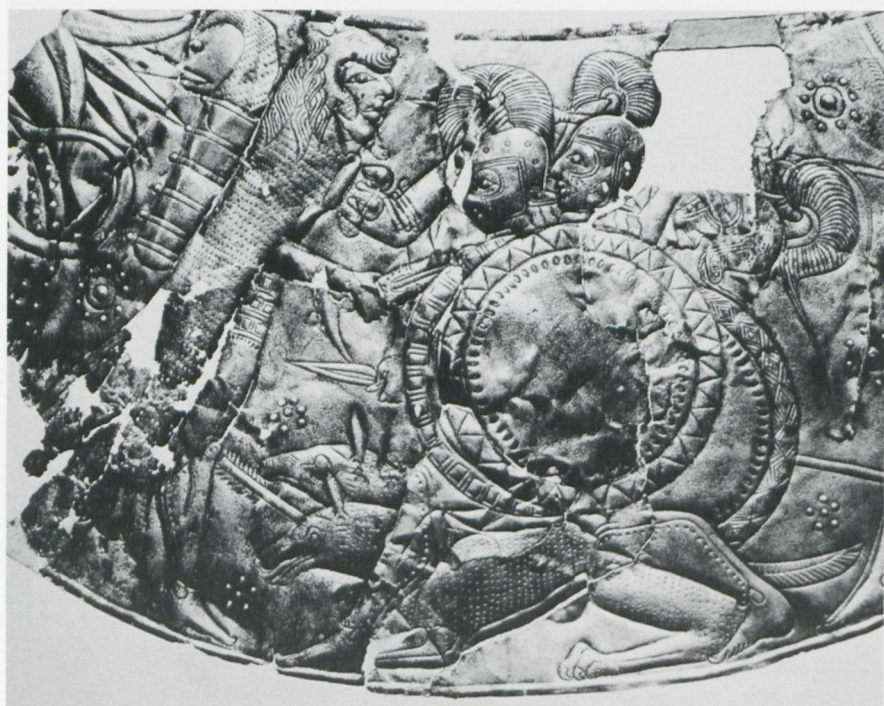


Abb. 26 Pferdepeplon aus dem Heraion von Samos, Herakles und Geryon, um 630 v. Chr., Vathy, Museum



Abb. 27 Angelehnter Satyr, dem Praxiteles zugeschrieben, römische Kopie nach einem griechischen Original um 320 v. Chr., Rom, Musei Capitolini



Abb. 28 Attisch-schwarzfigurige Amphora, Kampf von Hoplitzen, um 520 v. Chr., Boulogne-sur-Seine, Privatsammlung



Abb. 29 Korinthische Hydria, Beweinung des toten Achilleus, 2. Viertel 6. Jh. v. Chr., Paris, Louvre



Abb. 30 Attisch-rotfigurige Hydria, Konstellation von Rüstungsstücken, um 470 v. Chr., Paris, Louvre



Abb. 31 Attisch-schwarzfigurige Amphora des Exekias, Achilles und Aias beim Brettspiel, um 530 v. Chr., Rom, Musei Vaticani



Abb. 32 Attisch-schwarzfigurige Amphora des Exekias, Aias bei der Vorbereitung seines Selbstmordes, Boulogne-sur-Mer, Musée Communal



Abb. 33a-b Attisch-weißgrundige Lekythos des Achilleus-Malers, Abschied eines Kriegers, um 450-40 v. Chr., Athen, Nationalmuseum





Abb. 34 Attisch-rotfigurige Pelike, Hetäre mit künstlichen Phalloi, Anfang 5. Jh. v. Chr., Syrakus, Museo Archeologico



Abb. 35 Attisch schwarzfigurige Amphora, Satyr-Maske und Augen, um 520 v. Chr., München, Staatliche Antikensammlung



Abb. 36 Attisch schwarzfigurige Hydria, Sirenen-Augen, um 520-10 v. Chr., London, British Museum