

Cornelis Bol

**Frühgriechische Bilder
und die Entstehung der Klassik**

Perspektive, Kognition und Wirklichkeit



Herbert Utz Verlag · München

Quellen und Forschungen zur Antiken Welt

Herausgegeben von

Prof. Dr. Peter Funke, Universität Münster
Prof. Dr. Hans-Joachim Gehrke, Universität Freiburg
Prof. Dr. Gustav Adolf Lehmann, Universität Göttingen
Prof. Dr. Carola Reinsberg, Universität des Saarlandes

Band 44

Zugl.: Diss., Heidelberg, Univ., 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die
der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von
Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechani-
schem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in
Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur
auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Copyright © Herbert Utz Verlag GmbH · 2005

ISBN 3-8316-0457-6

Printed in Germany

Herbert Utz Verlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

Vorwort	V
1) Einleitung	1
1.1) Die kognitive Entwicklung von Kollektiven	1
1.2) Gang der Untersuchung	7
1.2.1) Bilder, Kognition und Wirklichkeit – Eine Theorie des Stils	7
1.2.2) Erklärungsmodelle zur Entstehung der Perspektive	8
1.2.3) Die Entwicklung der Darstellungsweise frühgriechischer Bilder	9
2) Form und Gehalt - Theoretische Vorbemerkungen	10
2.1) Formimmanente Analyse, Stil und Gehalt in der archäologischen Diskussion	17
2.2) Stil- und Geistesgeschichte	23
2.2.1) Das Ausgangsproblem	23
2.2.2) Abkoppelung von Form und Gehalt	24
2.2.3) Das Problem der Anfänge	25
2.2.4) Die Verquickung von Form und Gehalt	27
2.3) Die Stilmodelle der zweiten Jahrhunderthälfte	32
2.3.1) Das Ende der großen Konzepte	32
2.3.2) Modi, Stilpluralismus und die Anpassung der Form an die Funktion	35
2.3.3) Form und Funktion in der Archäologie	38
2.4) Das semiotische Stilmodell	42
2.4.1) Das linguistische Grundkonzept	43
2.4.2) Ikonische Zeichen und kontinuierliche Korrelation	48
2.4.3) Ikonische Zeichen, Ähnlichkeit und Wahrnehmung	54
2.5) Bilder und Erkenntnistheorie	60
2.5.1) Ausgangsüberlegungen	60
2.5.2) Der Konstruktivismus in der Archäologie	66
2.5.3) Der Konstruktivismus und das semiotische Grundmodell	70
2.6) Zusammenfassung und Schlußbemerkungen	79
3) Vorstelligkeit und die Entstehung der Perspektive	84
3.1) Die Kernfragen	84
3.2) Die mechanistische Konzeption	92

3.3) Die Wahrnehmung und die Entstehung der Perspektive	94
3.3.1) Vorstellung und Wahrnehmung	94
3.3.2) Vom Haptischen zum Optischen	99
3.4) Die geistesgeschichtliche Erklärung der Perspektive	108
3.4.1) Schein und Wirklichkeit	108
3.4.2) Die Perspektive als symbolische Form	112
3.4.2.1) Perspektive und subjektiver Seheindruck	112
3.4.2.2) Euklid, Aristoteles und die antike Perspektive	120
3.4.2.3) Die Zentralperspektive und die Unendlichkeit	122
3.4.2.4) Subjekt, Objekt und Perspektive	123
3.4.2.5) Perspektive als Zeichen	126
3.4.3) Die Perspektive und ihre Organisation der Wirklichkeit	127
3.5) Perspektive, Wahrnehmungspsychologie und Konvention	134
3.5.1) Die Perspektive als privilegierte Konvention	135
3.5.2) Die Perspektive als reine Konvention	146
3.5.3) Die anthropologische Verankerung alternativer Darstellungsweisen	153
3.5.4) Der Einfluß der Darstellungsweisen auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit	158
3.5.5) Zusammenfassung	164
3.6) Die anthropologische Verankerung der kognitiven Entwicklung	165
3.6.1) Einleitung	165
3.6.2) Kinderzeichnung, topologische Ordnung und frühgriechische Flächenbilder	168
3.6.3) Die kognitive Entwicklung des Kindes nach J. Piaget und B. Inhelder	181
3.6.3.1) Das Grundkonzept	182
3.6.3.2) Egozentrismus	183
3.6.3.3) Wahrnehmung und Vorstellung	188
3.6.3.4) Der Drei-Berge-Versuch und die Entwicklung der Vorstellung	191
3.6.3.5) Sprache und Bild	197
3.6.3.6) Perspektive, Vorstellung und Performanz	200
3.6.3.7) Andere Ansätze	201
3.6.3.8) Zusammenfassung	204
3.7) Die ethnologische Forschung und das Entwicklungskonzept von Piaget	207
3.7.1) Piaget zur kulturvergleichenden Analyse kognitiver Entwicklungsstadien	208
3.7.2) Kulturabhängige Faktoren der kognitiven Entwicklung des Einzelnen	216
3.7.3) Der Motor für die kollektive Dezentrierung kognitiver Strukturen	220
3.8) Die Forschung zum Mythos und der Rationalitätsgehalt der Weltbilder	226
3.9) Zusammenfassung	229

4) Die räumliche Wirklichkeitsorganisation im frühgriechischen Flächenbild	233
4.1) Die Ausgangslage: Die betrachterunabhängige räumliche Organisation	233
4.2) Die Schilddarstellung im geometrischen Bildsystem	264
4.2.1) Hintereinanderlagerung oder Verschmelzung?	264
4.2.2) Plastik und Vasenmalerei	272
4.2.3) Konkurrenz und Symbiose	274
4.2.4) Die betrachterunabhängige Organisation der Wirklichkeit	277
4.2.5) Die Nacktheit	282
4.2.6) Zusammenfassung	287
4.3) Die Schilddarstellung im archaischen Bildsystem	290
4.3.1) Der Vollschild als Außenaufsicht	290
4.3.2) Die Innenansicht	299
4.3.3) Die Profildarstellung	302
4.3.4) Die obliquen Formeln	307
4.4) Die räumliche Organisation des klassischen Bildsystems	311
4.5) Zusammenfassung	317
5) Die zeitliche Organisation frühgriechischer Figuren	323
5.1) Einleitung	323
5.2) Die Ausgangslage: die zeitliche Organisation der geometrischen Figur	329
5.3) Die Entwicklung der stehenden Figur	337
5.4) Die Entwicklung der Wiedergabe von Bewegung	341
5.5) Zeitliche Inkohärenz im klassischen Bild	345
5.6) Zusammenfassung	350
6) Die Erzählweise frühgriechischer Bilder	352
6.1) Der Befund	354
6.1.1) Erste Beobachtungen	354
6.1.2) Die Entwicklung der Erzählweise	357
6.1.2.1) Das geometrische Bild	357
6.1.2.2) Polyphem	363
6.1.2.3) Kirke	370
6.1.2.4) Die progressive Erzählweise	374

6.1.2.5) Ungleichzeitige Handlungsmomente im klassischen Bild	379
6.2) Erklärungsansätze zur Entwicklung der Erzählweise	383
6.2.1) Die kompletierende Erzählform	383
6.2.2) Der formimmanente Ansatz: Die hieroglyphische Erzählform	387
6.2.2.1) Erzählung und Figur im klassischen Bild	392
6.2.2.2) Der Tatendrang archaischer Figuren und das „Seinsbild“ der Klassik	397
6.2.2.4) Zuschauerfiguren	404
6.2.2.5) Innerlichkeit und das Absehen von den wichtigsten Handlungsmomenten	406
6.2.2.6) Konzentration der weiteren Überlegungen	416
6.2.3) Natürlich oder konventionell?	418
6.2.4) Der strukturalistische Ansatz	421
6.2.5) Der Anthropozentrismus der Griechen	423
6.2.6) Erzählweise und Ideologie	425
6.2.7) Erzählformen und Gattungsbedingungen	434
6.3) Erzählweise und kognitive Wirklichkeitskonstruktion	450
6.4) Fazit	456
7) Zusammenfassung und Fazit	460
7.1) Bilder, Kognition und Wirklichkeit – Eine Theorie des Stils	460
7.2) Die Entstehung der Perspektive: Eine anthropologische Verankerung	469
7.3) Die Entwicklung der Darstellungsweise frühgriechischer Bilder	480
7.4) Entwicklung als kollektive kognitive Aufbauleistung	486
8) Literaturverzeichnis	489
9) Abbildungsverzeichnis	525

1) Einleitung

1.1) Die kognitive Entwicklung von Kollektiven

Jeder Mensch durchläuft eine kognitive Entwicklung. Doch kann man das auch über Gesellschaften sagen? Wenn ja, welchen Anteil haben Bildsysteme in der Kollektivierung kognitiven Fortschritts? Gibt es Kriterien für kognitiven Fortschritt und Hinweise hierfür in der Entwicklung der Darstellungsweise der frühgriechischen Bilder bis hin zur Klassik? Und schließlich: Wenn es stimmt, daß jede Gegenwart sich ihre eigene Vergangenheit konstruiert, inwiefern geht die Vorbildfunktion der griechischen Klassik allein auf ein Konstrukt der Neuzeit zurück? Ist die griechische Klassik Idee oder Wirklichkeit? Geht die Affinität der Neuzeit zur antiken Klassik allein aus einer Rückprojektion, aus einer zufälligen Konvergenz oder aus einem noch näher zu erörternden Wahrheitsgehalt des klassischen Welt- und Selbstverständnisses hervor? Ist die Entstehung der griechischen Klassik in zentraler Hinsicht das Ergebnis einer kollektiven kognitiven Aufbauleistung? Das ist der Fragenkomplex zu dessen Beantwortung die folgende Untersuchung einen Baustein beizutragen sucht.

Die vorliegende Dissertation ist hervorgegangen aus der Überzeugung, daß gesellschaftlicher Fortschritt nicht nur darin besteht, sich die äußere Natur in zunehmendem Maße verfügbar zu machen, sondern daß es darüber hinaus auch einen kollektiven Zuwachs im Erkennen zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Handelns gibt und gegeben hat und schließlich, daß Kernelemente unseres eigenen Welt- und Selbstverständnisses in der klassischen Antike durch eine kollektive kognitive Aufbauleistung sich herausgebildet haben. So können wir mit der Offenheit von Weltbildern gegenüber Alternativen einen zentralen Baustein von K. R. Poppers Konzept der offenen Gesellschaft, die J. Habermas im Anschluß an R. Horten zum Beleg für die Dominanz des westlich geprägten Denkens nimmt, bereits in der klassischen Antike belegen. Die Diskrepanz zu den gegenwärtig in der deutschen klassischen Archäologie diskutierten Konzepten kann dabei kaum überschätzt werden, herrscht doch - anders als in vielen Nachbardisziplinen wie Soziologie, kulturvergleichende Forschung und Ur- und Frühgeschichte - in der gegenwärtigen Praxis eine relativistische Einordnung von Gesellschaften vor, die insbesondere einen (universellen) Maßstab zur Überprüfung oder „Messung“ von gesellschaftlichem kognitivem Fortschritt ablehnt. Überhaupt stützt die gegenwärtige klassische Archäologie ihre Überlegungen im wesentlichen auf eine pluralistische Gesellschaftsauffassung mit äußersten Vorbehalten gegenüber Modellen, die gesellschaftliche Entwicklung unter anderem auf kollektiv einheitlichen Mustern der Welt- und Selbstdeutung und kollektiv verbreiteten kognitiven Strukturen stützen.

Dagegen werden wir im folgenden zu zeigen haben, daß auch jene theoretischen Modelle, die ursprünglich im Zuge jener pluralistischen Gesellschaftskonzeption entstanden, inzwischen konsequent weiterentwickelt, wieder auf so etwas wie kollektiv einheitlichen Strukturen der Denk-, Wahrnehmungs- und Wirklichkeitskonzeption fußen. Sie resultieren weitgehend aus einer Zusammenführung von sprach- und erkenntnistheoretischen Konzepten, die so kaum je von der archäologischen Forschung wahrgenommen wurden.

Demnach stehen unsere Kommunikationssysteme, also vor allem Sprachen und Bildsysteme, nicht einfach passiv einer gegebenen Wirklichkeit gegenüber und bezeichnen

diese. Sprachen etwa greifen nicht einfach einen Gegenstand aus der Wirklichkeit heraus und nennen diesen z. B. „Laubbaum“. Vielmehr organisieren und strukturieren sie die Wirklichkeit und spannen so über ihre begrifflichen Gliederungen in Verbindung mit den grammatischen Regeln einen Bedeutungsraum (die Menge der Bedeutungen, die überhaupt in einer Sprache oder einem Bildsystem mittelbar sind) auf. Die Unterscheidung in Laub- und Nadelbäume entspricht nicht jenen Differenzierungen, die von anderen Sprachen bereitgestellt werden. Die sprachlichen Begriffe bezeichnen nicht gegebene und so schon von der Wirklichkeit „angelegte“ Gegenstände. Was wir mitteilen können, unterscheidet sich daher von dem, was Mitglieder anderer Kulturen mitteilen können. Mitglieder einer Kultur sind in ihren Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt, und diese Beschränkung trifft alle Mitglieder dieser Kultur, *sofern* sie sich mittels *einer* Sprache verständigen. Es mag zwar innerhalb einer Gesellschaft unterschiedliche Meinungen geben, und eben jene Divergenzen sind es, die eine auf einem pluralistischen Gesellschaftsmodell basierte Geschichtsforschung interessieren. Die Meinungen, die in einer Gesellschaft geäußert werden, gehorchen aber immer einem übergeordneten Rahmen, der durch unsere Kommunikationssysteme gesteckt wird.

Erkenntnistheoretische Überlegungen wiederum haben gezeigt, daß ebensowenig wie die Sprache unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit ein passives Abbild derselben ist. Wir nehmen niemals das Ding „an sich“ zur Kenntnis; wir erleben Wirklichkeit nie direkt, sondern immer nur vermittelt durch die Wahrnehmung. Unsere kognitiven Strukturen organisieren die Impulse, die unsere Wahrnehmungsorgane in unser Gehirn „einspielen“. Unsere Wirklichkeitskonstruktionen sind es, die aus diesen Impulsen die Wirklichkeit erzeugen, wie wir sie wahrnehmen. Sie setzen Bedingungen dafür, welche Realisationen in der Wirklichkeit, wie wir sie erleben, überhaupt möglich sind. Diese Konstruktionen sind aber nicht angeboren, sondern wandelbar. Wenn wir eine Mitteilung machen, dann über die Wirklichkeit, wie wir sie wahrnehmen. Wir teilen dann quasi eine der aufgrund unserer Wirklichkeitskonstruktionen überhaupt möglichen Realisationen der Realität mit. Ähnlich wie die Organisation der Wirklichkeit in unseren Kommunikationssystemen definieren also die in unseren kognitiven Strukturen verankerten Wirklichkeitskonstruktionen einen Bedeutungsraum (die Menge der denkbaren Realisationen der Wirklichkeit, wie wir sie erleben).

Es liegt daher nahe, daß die in unseren Kommunikationsmitteln angelegte und unsere kognitive Organisation der Wirklichkeit in Wechselwirkung miteinander stehen. Erlernen wir eine Sprache, passen wir unsere kognitiven Strukturen so an, daß wir uns erfolgreich mit der Sprache verständigen können. So sind wir bisweilen kaum in der Lage zu erkennen, daß die der Sprache inhärenten Strukturen nicht in der Wirklichkeit angelegt sind, sondern wir halten diese für ein passives Spiegelbild der Wirklichkeit. Es kann aber umgekehrt zu Erfahrungen mit einer widerständigen Realität kommen (Erfahrungen also, die unseren bisherigen kognitiven Wirklichkeitskonzeptionen widersprechen und mit diesen nicht vereinbar sind), die uns veranlassen, sowohl unsere kognitiven Strukturen als auch die in den Kommunikationsmitteln verankerte Organisation der Wirklichkeit zu modifizieren. Die Strukturen unserer Kommunikationssysteme sind zugleich Leistungen und Faktor unseres Denkens. Die Kommunikationssysteme sind nicht einfach nur ein Instru-

1.2.3) Die Entwicklung der Darstellungsweise frühgriechischer Bilder

Der letzte Abschnitt der Arbeit ist der Analyse der Entwicklung der Darstellungsweise der frühgriechischen Bilder gewidmet. Die in die Untersuchung einbezogenen Bilder reichen von geometrischer bis in klassische Zeit. Die von Piaget entwickelte Terminologie zur Beschreibung der Entwicklung des räumlichen Denkens und der mit ihm zusammenhängenden bildlichen Repräsentationsformen erschließt paßgenau die Eigentümlichkeit der Darstellungsweise und ihrer Entwicklung. Die Übereinstimmungen sind derart evident, daß sie kaum zufällig sein können. Dementsprechend ist es sehr wahrscheinlich, daß die genannten Eigentümlichkeiten auf eine Dezentrierung des Denkens bei einer erkenntnistheoretisch bedingt egozentrischen Ausgangslage zurückzuführen sind. Auch andere nicht mit der Repräsentation räumlicher Relationen befaßte Eigentümlichkeiten der Darstellungsweise, wie das Verhältnis der Figuren zur Zeit und die Erzählweise der frühgriechischen Bilder, lassen sich schlüssig in das vorgestellte Modell einbinden.

Das geometrische Bild ist nicht unräumlich, sondern weist in besonders reiner Form eine objektzentrierte oder ontologische Wirklichkeitsorganisation auf: Das Bild zeigt topologische Relationen an, also Lagebezüge, die die Gegenstände zueinander einnehmen. Das Bild organisiert räumliche Bezüge aber in keiner Weise betrachterbezogen: Das Bild kann unbekümmert Gegenstände zeigen, die gegenüber dem Betrachter verdeckt wären (z. B. Ruderer in einem Schiffsbauch). Die Entwicklung ist durch eine zunehmend auf den Betrachter bezogene räumliche Organisation gekennzeichnet. Vor allem B. Kaeser hat durch seine differenzierte Analyse der Darstellungsformeln gezeigt, daß häufig die jüngere Bildformel neben der rückschrittlichen Formel auf *einem* Bild zu sehen ist. Man kann also die Entwicklung nicht als ein Ringen um die richtige Lösung modellieren, da der Maler die „richtige“ (und im weiteren Verlauf der Entwicklung allein überlebende) Formel längst gefunden hat und dennoch die „falsche“ weiter verwendet. Das Nebeneinander beider Formeln kann mithin nur durch eine von der unseren verschiedene Wirklichkeitskonzeption erklärt werden, die die ältere und die jüngere Formel dem Maler ähnlich wirklichkeitsnah werden ließ.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung werden wir die genannten Kriterien auf die Analyse der dem frühgriechischen Bildsystem inhärenten zeitlichen Organisation der Wirklichkeit (des Verhältnisses von Erzählweise und Figurenaufbau zur Zeit) ausdehnen. Es wird sich zeigen, daß die schon immer beobachteten Eigentümlichkeiten der archaischen Erzählweise sich problemlos mittels der anhand des Piagetschen Entwicklungskonzeptes gewonnenen Kriterien erschließen. Die (für die Archaische typische) Verquickung ungleichzeitiger Ereignisse einer Erzählung in einem Bild entspricht demnach einer objektzentrierten Wirklichkeitsorganisation. Vom Bildgegenstand (der Erzählung) können alle konstitutiven Elemente (die erzählten Ereignisse) gezeigt werden. So wie der Ruderer im Schiffsbauch kann Odysseus mit Pfahl und Trinkgefäß neben dem einen Gefährten verspeisenden Kyklopen gezeigt werden. Die Klassik dagegen ordnet das Bild dem Erlebnishorizont des Betrachters, seiner Gegenwart ein. Die im Bild gezeigten Ereignisse sind nun, dem Erleben des Betrachters entsprechend, bis zu einem bestimmten Zeitpunkt fortgeschritten und der weitere Verlauf der Ereignisse ist offen.

2) Form und Gehalt - Theoretische Vorbemerkungen

Die klassische Archäologie hat in den letzten beiden Generationen die Frage nach den Formen der antiken Bilder teils stark verengt, teils auch ganz aufgegeben. Zunächst, in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, zog sie sich auf eine Analyse der Stilformen zurück, die häufig vorwiegend mit klassifikatorischer Zielsetzung betrieben wurde; dabei spielte vor allem das Bedürfnis nach verstärkter Rückversicherung im Material gegenüber den als abgehoben empfundenen Entwürfen der Vorgänger, das Verlangen nach „harten“ oder „reinen“ Fakten eine gewichtige Rolle. Dann, seit den späten 60er Jahren, konzentrierte sie sich unter Einbeziehung semiotischer Konzepte stark auf die politischen und gesellschaftlichen Botschaften der Bilder und nahm deren formale Aspekte fast nur noch soweit wahr, wie sie im Dienst dieser politisch-gesellschaftlichen Funktion begriffbar schienen; die Entwicklung der sozialen „Realität“ ging vor, und die Symbolsysteme fügten sich passiv, ihrer Funktion folgend, in diese Entwicklung ein. Natürlich blieb die Botschaft der Bilder nicht ohne Wirkung auf das Publikum und beeinflusste insofern die gesellschaftlichen Verhältnisse, aber die Ausstattung der Bildsysteme folgte dieser Funktion (das Publikum zu lenken).

Damit aber wurde ein komplexer Diskurs über Grundfragen des Stil- und Entwicklungsbegriffs, der vor allem seit F. Wickhoff und A. Riegl bis in die Geistesgeschichte der 20er und 30er Jahre lebhaft geführt worden war, nicht etwa durch Widerspruch in neue Bahnen gelenkt, sondern schlichtweg abgebrochen. Dieser Abbruch läßt jedoch nicht nur das ganze Feld der Ästhetik der antiken Bilder brach liegen – er bedeutet selbst für das sozialgeschichtliche Interesse der gegenwärtigen Archäologie eine empfindliche Reduktion, denn die kollektiven Formsysteme der Bildenden Kunst sind in zentraler Hinsicht zugleich Leistungen und Faktoren des gesellschaftlichen Lebens, die eine anspruchsvolle Sozialgeschichte nicht außer Acht lassen kann.

In Verbindung mit einem allgemein beklagten Theoriedefizit läuft die Archäologie Gefahr, den Anschluß an und ihre Einbettung in den gegenwärtig in anderen Kulturwissenschaften geführten Diskurs zu verlieren. Ich meine damit die allgemein als „linguistic turn“ bezeichnete Neuorientierung der Geisteswissenschaften des 20. Jh., die mit der Einbeziehung semiotischer Modelle in die archäologische Forschung nur verkürzt wieder aufgenommen wurde. So wurde beispielsweise in der Ethnologie und in den Geschichtswissenschaften weitgehend die Überzeugung rehabilitiert, daß sich die gesellschaftliche „Realität“ nicht unabhängig von den Wahrnehmungs- und Deutungsweisen der historischen Menschen beschreiben oder erklären läßt, daß „Tatsachen“ nicht ohne Rückgriff auf Welt- und Selbstdeutungen beschreibbar sind², und schließlich daß der Rückgriff auf historische, im Kollektiv verbreitete Denk- und Wahrnehmungskonzeptionen und ihre Rekonstruktion notwendiger Bestandteil der Geschichtsforschung sind. Systematisch in

2 Vgl. Daniel, U.: Clío unter Kulturschock, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 264, Heft 1, 1997 S. 195-219.

Frage gestellt wurde mithin die Prävalenz der historischen „Realität“ gegenüber den Formen der Kommunikation und der Wahrnehmung.

In diesem Sinne sucht die vorliegende Arbeit eine Brücke zu schlagen zwischen jenen sozialgeschichtlich orientierten Ansätzen in der klassischen Archäologie, die die formale Konzeption der Bilder weitgehend aus ihrer Funktion, aus einem gezielten Einsatz von Formen zur Übermittlung von Botschaften hervorgehen lassen, und jenen formimmanenten Analysen, die entweder mit allein stilgeschichtlich klassifikatorischer Zielsetzung oder aber mit ideengeschichtlicher Hintermauerung in ihren verschiedenen Varianten sich auf die Analyse jener Formen konzentrieren, deren Einsatz man in der Regel (da verbindlich für eine Zeit, eine Landschaft oder Epoche) als dem gezielten Einsatz des Einzelnen entzogen (deterministisch) modelliert. Schon das unvermittelte Nebeneinanderstehen beider Ansätze ist verdächtig, geht aber, wie im folgenden Kapitel zu belegen sein wird, auf Probleme der theoretischen Modellierung des Verhältnisses zwischen Form und Gehalt zurück, die sich durch die gesamte kunsthistorische Forschungsgeschichte hindurch beobachten lassen.

Verkürzt läßt sich die Diskussionslage etwa folgendermaßen skizzieren. Die sozialgeschichtlich orientierte Forschung rückt die kommunikative Vernetzung der Gesellschaft und damit die Mitteilungsfunktion der Bilder in den Mittelpunkt der Analyse. Wenn man dementsprechend die Form der Bildwerke durch deren Inhalt bestimmt sein läßt³, dann ist erstens jede Stilentwicklung durch einen Wandel des Gehalts bedingt und zweitens die mit dem Stilbegriff beanspruchte Einheitlichkeit formaler Merkmale auch eine Einheitlichkeit inhaltlicher Aspekte. Diese Einheitlichkeit des Gehalts aber steht im Widerspruch zu der pluralistischen Gesellschaftsauffassung der Moderne, der ein monolithischer Kulturbegriff problematisch ist und insbesondere die Vorstellung, daß alle Lebensäußerungen einer Gesellschaft von Menschen unterschiedlichster Herkunft in verschiedensten Kontexten und Sektoren (inhaltliche) Gemeinsamkeiten aufweisen. Intuitiv könnte man auch sagen, daß jede Aktivierung von Inhalten in Mitteilungen mit der Absicht geschieht, inhaltlichen Alternativen auszuschließen, sonst wäre sie redundant. Es ist aber nur schwer vorstellbar, daß alle Bilder einer Zeit (und das wäre kaum weniger redundant) durch ihre stilistische Einheitlichkeit immer wieder die gleichen inhaltlichen Alternativen ausschließen. Nur den früheren geistesgeschichtlichen Konzepten war eine Einheitlichkeit des Ausdrucks eines alle Mitglieder des Kollektivs gleichmäßig prägenden, teleologisch und unabhängig von „äußeren“ Entstehungszusammenhängen (denknotwendig von These zu Antithese und Synthese schreitend) sich entwickelnden Zeitgeistes noch unproblematisch. Dagegen geht die neue semiotisch geprägte Analyse der Bilder in ihrer Mitteilungsfunktion gerade aus einer tiefgreifenden Skepsis gegenüber Modellen hervor, die die formale Entwicklung von Bildern auf einen gesellschaftsübergreifenden Wandel der Denk- und Erfahrungskonzeptionen zurückführen. Sie steht dabei ganz im Zeichen der prozessualen Geschichtsauffassung: Diese suchte die formale Ausstattung eines Bilds (sowie seinen Inhalt) weitgehend aus der Logik seiner konkreten Entstehungssituation heraus (die die konkrete Botschaft des Bildwerks an das Publikum bestimmte) zu erklä-

3 Vgl. Lang, F.: *Klassische Archäologie* (2002) S. 174f.

ren. Da jedoch Stil gerade das den Bildern unterschiedlichster Kontexte Gemeinsame meint, mußte man die „Inkommensurabilität von [historischem] Anlaß und Stil“ des Bildwerks konstatieren⁴. Bisweilen ging man so weit, das Stilphänomen zu leugnen oder den phasenweise beobachtbaren Stilpluralismus zu betonen.

Allerdings bewies der (monolithe) Stilbegriff bei der Datierung von Bildern immer wieder seine Tragfähigkeit und zumindest implizit fließen ja auch in die meisten sozialgeschichtlichen Analysen stilistische Datierungen ein. Diese Widersprüchlichkeit und ein allgemeiner „antihistorischer Affekt“⁵ führten dazu, daß man in der Nachkriegszeit (teils auch in der früheren Forschung) den Stil der Bilder von ihrem Gehalt abkoppelte und die Stilentwicklung formimmanent motivierte. Auch hierbei ergeben sich allerdings mit der künstlich anmutenden Isolierung zweier „Schichten“ der Form (einer eigengesetzlichen sowie inhaltsneutralen und einer inhaltstragenden, primär durch die Entstehungszusammenhänge motivierten) methodische Schwierigkeiten. Wenn Inhalte eng an ihre Form im Bild gebunden sind, müssen die stilistische Entwicklung und die Inhalte der Bilder miteinander verzahnt werden. Einem theoretischen Modell darf dabei aber weder die eigendynamische Komponente der formalen Entwicklung noch die Einbindung von Bildern in ihre Entstehungszusammenhänge entgleiten.

Das folgende Kapitel verfolgt im wesentlichen drei Zielsetzungen: Erstens zeigt es auf, daß die gegenwärtig in der klassischen Archäologie immer noch geäußerten Vorbehalte gegen kollektiv einheitliche Muster der Welt- und Selbstdeutung, der Denk- und Wahrnehmungsweisen keine theoretische Basis haben⁶. Zweitens soll der zentrale Stellenwert dargelegt werden, den unsere Kommunikationssysteme, und dazu gehören auch unsere Bildsysteme, bei der Ausbildung kohärenter Weisen des Denkens und der Wahrnehmung - der kognitiven Wirklichkeitskonstruktion - in einem Kollektiv haben. Mitglieder müssen, *sofern* sie über ein gemeinsames Kommunikationsmedium verfügen, kohärente Wirklichkeitskonzeptionen ausbilden, wenn die Kommunikation nicht systematisch zu Mißverständnissen führen soll. Drittens wird eine theoretische Basis erarbeitet, die es erlaubt, die stilistischen Formen der Bilder mit ihren Inhalten zu verschränken, ohne ihnen den Charakter einer Aussage oder eines Ausdrucks zu geben. Damit wird die oben skizzierte Ausschließlichkeit der beiden Erklärungskonzepte vermieden: Weder sind die stilistischen Merkmale der Bilder inhaltsneutral noch führen gemeinsame Stilmerkmale zu gemeinsamen Aussagen.

Neuere Tendenzen der semiotischen Forschung, wahrnehmungspsychologische und erkenntnistheoretische Überlegungen aber auch der Diskurs, wie er in anderen Kulturwissenschaften wie der Ethnologie oder der Soziologie betrieben wird, machen es erforder-

4 Vgl. Hölscher, T.: Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia, in: JdI 89, 1974 S. 89; Himmelmann, N.: Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode, in: JdI 115, 2000 S. 320f.

5 Vgl. Hermand, J.: Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900 (1965) S. 56ff.

6 Ähnlich den hier vorgetragenen Überlegungen: Hoff, R. v. d.; Schmidt, S. (Hrsg.): Konstruktion von Wirklichkeit (2001).

3) Vorstelligkeit und die Entstehung der Perspektive

3.1) Die Kernfragen

Im folgenden sollen die wichtigsten Erklärungsmodelle zur Herausbildung perspektivischer Darstellungsprinzipien in der griechischen Archaik dargelegt werden. Wiederholungen von bereits im zweiten Kapitel angesprochenen Überlegungen werden sich dabei nicht vermeiden lassen. Die verschiedenen Erklärungsmodelle zur Entstehung der Perspektive interessieren uns im weiteren mehr im Hinblick darauf, welche Rückschlüsse sie auf die Einordnung der „vorperspektivischen“ oder „vorstelligen“ Bilder zulassen. Schon die lange Zeit gültige Bezeichnung „vorperspektivische Kunst“ zeigt dabei, wie schwer es ist, von einem bloßen „noch nicht“ zu eigenständigen Prinzipien der archaischen und geometrischen Darstellungsweise zu gelangen.

Die verschiedenen Überlegungen zur Entstehung der Perspektive lassen sich grundsätzlich zwei Lagern zuweisen: Die eine Gruppe, und dazu gehören vor allem semiotische Ansätze, geht davon aus, daß auch die Perspektive eine reine (willkürliche, beliebige) Konvention zur Wiedergabe von Gegenständen im Bild darstellt. Dagegen könnte man einwenden, daß die Perspektive doch unseren objektiven Wahrnehmungsbedingungen entspricht. Die perspektivische Wiedergabe ermöglicht es, daß eine ebene Fläche dem Auge die gleichen Lichtreize liefert, wie der Gegenstand selbst. Dann ergibt sich allerdings umgekehrt die Frage, warum die Geschichte der Bildsysteme über weite Strecken ohne die Perspektive auskam. Die Perspektive scheint im Gegensatz zu ihrer scheinbaren Allgemeingültigkeit in ihrem Eingehen auf die objektiven Bedingungen der Wahrnehmung in dieser Geschichte eine ausgesprochene Ausnahmeerscheinung zu sein. Nur ein einziges Mal hat sie sich im europäischen Raum spontan ausgebildet, nämlich im antiken Griechenland; danach noch einmal unter Einfluß antiker Bilder und der theoretischen Optik dieser Zeit in der Renaissance.

Umgekehrt scheinen jene Kulturen, die keine Perspektive ausgebildet haben und auch keinen Kontakt zu perspektivischen Bildsystemen hatten, unabhängig voneinander Gemeinsamkeiten in der Art und Weise der Wiedergabe der Gegenstände ausgebildet zu haben, die über das bloße Nicht-Vorhandensein der Perspektive hinausgehen. Man könnte mithin fragen, ob nicht gerade die vorperspektivischen Bilder (wenn schon nicht die perspektivischen) belegen können, daß die Bildsysteme über weite Bereiche und in manchen Aspekten eben nicht auf Konvention basieren. Ich habe unter den zahlreichen Analysen, die sich mit diesem Phänomen auseinandersetzen, allein einige Beispiele aus der Ägyptologie mit in die Untersuchung einbezogen.

Besonders kritisch wurde die Konstatierung derartiger Analogien, wenn man ferner Parallelen zu den Bildern von Kindern, von im Zeichnen ungetübten Erwachsenen oder von sogenannten Primitiven sah, und diese zu wertenden Beurteilungen der Bildsysteme der Frühkulturen oder anderen weitreichenden Schlüssen veranlaßten. So hat E. Brunner-

Traut der Gegenüberstellung ägyptischer Darstellungen mit Bildern von Kindern und Geisteskranken ein eigenes Kapitel mit dem Titel „Parallelen geistverwandter Gruppen“¹⁹¹ gewidmet.

Damit sind die Kernprobleme eines Erklärungsmodells zur Entstehung der Perspektive abgesteckt. Halten wir die wichtigsten Punkte hier noch einmal zusammenfassend fest. Ein Modell zur Entstehung der Perspektive wird sich mit folgenden Kernfragen auseinanderzusetzen haben:

- a) Wieso weisen die „vorperspektivischen“ Bildsysteme Gemeinsamkeiten auf, die über das bloße Nicht-Vorhandensein der Perspektive hinausgehen?
- b) Warum stellt die Perspektive in der Kunstgeschichte eine ausgesprochene Ausnahmerecheinung dar?
- c) Was macht uns die Perspektive so selbstverständlich? Handelt es sich hierbei lediglich um die Gewöhnung an eine Abbildungskonvention (ähnlich der Gewöhnung an eine Sprache) oder um eine natürliche Form räumlicher Repräsentation?
- d) Wie kann man die Entwicklung zur Perspektive hin motivieren?

Wenn wir aus semiotischer Sicht das Perspektivsystem als Konvention bezeichnen, meinen wir damit nicht allein die Frage, *ob* ein Bildsystem sich auf räumliche Verhältnisse bezieht, sondern auch auf *welche* räumlichen Verhältnisse es sich bezieht. Prinzipiell ist jeder Informationsträger, der die gleiche Dichte an Informationen bereitstellt, und jeder Bildcode, der die Farbverteilung auf einer Fläche irgendwie mit der räumlichen Anordnung von abzubildenden Gegenständen korreliert, geeignet, die gleichen Angaben über die räumlichen Verhältnisse zu machen. Wir haben uns, so das semiotische Grundmodell, zwar an das Perspektivsystem gewöhnt, und daher kommt es uns natürlich vor; dieses System ist aber grundsätzlich nichts weiter als eines unter unendlich vielen verschiedenen möglichen, derartige Informationen zu übermitteln.

Damit sind aber noch lange nicht alle Probleme bewältigt. Was trieb die Entwicklung zum Perspektivsystem an? Hier muß die Semiotik mit der Funktion der Bilder antworten. Man entwickelte zu irgendeinem Zeitpunkt ein Interesse an der Angabe räumlicher Verhältnisse im Bild, und das Ergebnis war die Perspektive. Warum aber übernehmen alle Kulturen, die derartige Angaben in Bildern vermitteln wollen, gerade das Perspektivsystem? Noch schwieriger aber ist aus Sicht der Semiotik gerade das umgekehrte Problem: Warum weisen alle „vorperspektivischen“ Bildsysteme gewisse Gemeinsamkeiten auf, ohne daß diese Systeme in ihrer Entstehung voneinander abhängen? Warum also treten diese Gemeinsamkeiten spontan auf, wenn es sich bei den verschiedenen Bildsystemen um reine Konventionen handelt?

Nimmt man dagegen an, daß die Perspektive nicht eine willkürliche Konvention, sondern eine „natürliche“ Form räumlicher Repräsentation ist, muß man zunächst erklären, warum sie eine solche Ausnahmerecheinung darstellt. Wieso haben so viele Kulturen andere Bildsysteme vorgezogen, wenn die Perspektive doch so etwas wie ein realisti-

191 Vgl. Brunner-Traut, E.: Frühformen des Erkennens (1990) S. 40ff.

sches Abbildungsverfahren ist? Konnten sie das Perspektivsystem etwa nicht handhaben, da es zu komplex war? Aus Befragungen „Primitiver“ zu Fotos scheint dagegen hervorzugehen, daß sie zwar erkennen können, was diese Bilder zeigen, ihre eigenen Bilder von den gleichen Gegenständen aber für überlegen halten¹⁹². Das könnte einerseits gemäß der semiotischen Variante dafür sprechen, daß man sich eben je nach kultureller Zugehörigkeit an andere Bildsysteme gewöhnen kann, zeigt andererseits aber, daß man ohne jede Vorkenntnis andere Bildsysteme zumindest ansatzweise „lesen“ kann, daß sie also nicht auf reiner Konvention basieren. Sieht man daher umgekehrt in der Entstehung der Perspektive eine stetige Verbesserung der Abbildungsverfahren von unscharfen Anfängen hin zu realistischen Formen der Wiedergabe, wird es schwierig, die unrealistisch abbildende Ausgangsphase zu motivieren. Es kann doch wahrlich nicht so kompliziert sein, statt einem Rechteck ein Trapez zu malen. Und außerdem: Was erklärt die Gemeinsamkeiten in der unrealistisch abbildenden Ausgangsphase in unterschiedlichsten Kulturen?

Wir beginnen unsere Überlegungen mit einem Einstieg in die Forschungsgeschichte. Skizziert werden die wichtigsten Modelle zur Entstehung der Perspektive, wie sie in den Altertumswissenschaften entwickelt wurden (3.2-3.4). Auch hier wurde aus Platzgründen eine wahrscheinlich subjektive Auswahl getroffen. Für Interessierte bietet K.-H. Meyer einen hilfreichen Überblick über weitere wichtige Entwürfe¹⁹³. In der Archäologie ist die Diskussion mit B. Schweitzer (3.4.3) zu einem gewissen Abschluß gekommen. Das belegt allein die Tatsache, daß die jüngere Forschung zum Thema nahezu nahtlos an seine Überlegungen angeschlossen hat¹⁹⁴. Bis zu den Überlegungen Schweitzers vollzieht die Archäologie weitgehend die jeweils aktuellen Diskussionen in den Nachbardisziplinen nach und übernimmt deren Konzeptionen. Danach verliert die Archäologie den Anschluß an und ihre Einbettung in den in anderen Kulturwissenschaften geführten Diskurs überiegend.

Wir beginnen unseren Einstieg mit mechanistischen Konzeptionen, die die Entwicklung schlichtweg über die zunehmende Komplexität der Projektionsverfahren begründen. Diese Entwürfe verorten die Faktoren der Entwicklung in einem Maße im materiellen Umfeld der künstlerischen Tätigkeit, das aus heutiger Sicht obsolet erscheinen mag, aber gleichwohl forschungsgeschichtlich interessant ist. Im weiteren Verlauf der Forschungsgeschichte sehen wir die Suche nach den Faktoren der Entwicklung sowie der Ausgangslage zunehmend in das bildnerisch tätige Subjekt verlegt.

Den Beginn machen wahrnehmungspsychologische Überlegungen, wie sie von E. Loewy angestellt wurden. Die vorperspektivische Darstellungsform wird in seinem Kon-

192 Das Argument, man habe den Primitiven bei der Befragung immer nur undeutliche Skizzen und Zeichnungen vorgewiesen (vgl. Hochberg, J.: Die Darstellungen von Dingen und Menschen, in: Gombrich, E.; Hochberg, J.; Black, M.: Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit (1994) S. 69), verfängt schon deswegen nicht, weil sie in der Regel genaue Angaben darüber machen konnten, welcher Gegenstand auf dem Bild zu sehen sei und wie man es verbessern könne; vgl. das Beispiel unten Anm. 483.

193 Meyer, K.-H.: s. v. Flachbild, in: Helck, W.; Otto, E. (Hrsg.): Lexikon der Ägyptologie II (1977) Sp. 244-256.

194 Vgl. Moser v. Filseck, K.: Blickende Bilder. Versuch einer archäologischen Hermeneutik (1996) S. 246ff.

zept schlichtweg als eine gegenüber der perspektivischen inferiore angesehen. Die Perspektive ist demnach den früheren Bildsystemen objektiv überlegen und muß jeden, der mit diesem Abbildungssystem zu tun hat, überzeugen. Wieso aber zeichnen Kinder und Primitive überhaupt anders, wenn sie doch sehen können, daß ihre Bilder der Wirklichkeit nicht ähneln? Wir werden sehen, daß die unrealistisch abbildende Ausgangslage auch in vielen späteren Modellen nur unzulänglich motiviert wird.

Der weitere Verlauf der Forschungsgeschichte ist durch den zunehmenden Verzicht auf wertende Urteile innerhalb der kunstgeschichtlichen Analyse bestimmt. Damit sind natürlich Folgeprobleme verbunden, die von dieser Richtung nie befriedigend gelöst worden sind: Was treibt die Entwicklung von A nach B, wenn alle Darstellungssysteme prinzipiell als gleichwertig angesehen werden müssen? Wir werden diese zunehmende Gleichstellung der verschiedenen Bildsysteme hier über A. Riegl, H. Schäfer und E. Panofsky verfolgen.

Riegl verankert die Entwicklung zunächst noch in wahrnehmungspsychologischen Gesetzmäßigkeiten. Das vorperspektivische, „haptische“ Bild bezieht sich im wesentlichen auf Tasterfahrungen. Mit fortschreitender Vergewisserung stützt sich die Wahrnehmung dann zunehmend auf den Gesichtssinn. Damit einher geht die Entwicklung zu „optischen“ Bildsystemen. Riegl hat diese wahrnehmungspsychologische Verankerung in seinen weiteren Arbeiten zunehmend geringer gewichtet. Nicht mehr der sich verlagernde Bezug auf verschiedene Wahrnehmungsformen ist bestimmend für die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Darstellungssysteme, es ist ein jeweils anderes „Kunstwollen“, dem diese gerecht werden. Die Bilder gehorchen den Veränderungen des Kunstwillens und lassen sich keinesfalls mit einem irgendwie objektivierbaren Maßstab wie etwa Wirklichkeitsnähe angemessen beurteilen. Was aber treibt die Entwicklung voran? Warum überhaupt haben Kulturen Unterschiedliches gewollt? An dieser Stelle setzt Riegl die verhängnisvolle ethnische Verankerung der unterschiedlichen Darstellungsformen an, also eben jenes Erklärungsmuster, das später die geistesgeschichtliche Stilerklärung mit diskreditieren sollte. Es kann allerdings nicht verborgen bleiben, daß hier eine dem geistesgeschichtlichen Stilmodell inhärente Erklärungslücke zu verzeichnen ist, wenn man die ethnische Begründung für hinfällig erachtet. Mit der Übernahme einer relativistischen Position stellt sich in unserem Zusammenhang die Frage, was eigentlich die Ausbildung perspektivischer Bildsysteme veranlaßte. Was begründet den Antrieb zur Ausformung der Perspektive? Und umgekehrt: Was begründet die Ausgangslage, das vorperspektivische Bildsystem? Riegl überführte die Unterscheidung „haptisch“ vs. „optisch“ weitgehend in die Differenzierung zwischen „objektivistischen“ und „subjektivistischen“ Bildsystemen. Die unterschiedliche Gewichtung des objektivistischen bzw. des subjektivistischen Moments, wie sie in den verschiedenen Bildsystemen zum Ausdruck kommt, entspringt dem ethnisch begründeten Kunstwollen. Letztlich handelt es sich um zwei Pole, die der Wirklichkeit immer schon zugekommen sind, und bezüglich derer die verschiedenen Völker ein unterschiedliches Verhältnis einnahmen. Dabei nahmen die Griechen gegenüber den Orientalen und Ägyptern eine subjektivistischere Position ein, die Römer desgleichen gegenüber den Griechen und später die nordischen gegenüber den südlichen Völkern.

Damit ist die Verortung der Entwicklung der Darstellungsweise in der Geistesgeschichte vorbereitet. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Modell Panofskys. Bereits H. Schäfer hatte unter anderem philosophische Strömungen mit der Entstehung der Perspektive in Verbindung gebracht. Seine Vorstellungen bleiben allerdings ausgesprochen vage und schwanken in der Gewichtung der unterschiedlichen bereits vorbereiteten Ansätze. Sie sind besonders aufgrund der Etablierung des Begriffs der „Vorstelligkeit“ zur Bezeichnung des vorperspektivischen Darstellungsverfahrens von Bedeutung. Panofsky entwickelt schließlich die Grundzüge des geistesgeschichtlichen Erklärungsmodells zur Entstehung der Perspektive. Demnach war der Maßstab zur Beurteilung der „Naturnähe“ eines Bildes, die Sinnenwirklichkeit, im Zeitablauf unverändert. Die Unterschiede in den verschiedenen Darstellungsformen kamen durch einen jeweils anders gearteten, gewollten oder ungewollten Ausdruck zustande. „Richtigkeit“ oder Naturnähe ist demnach immer beurteilbar, aber nie ein durch die Darstellungstechniken angestrebtes Ziel gewesen. Interessant sind vielmehr die (objektiv beurteilbaren) Formungen der Wirklichkeit im Bild, die Ausdruck jeweils unterschiedlicher Geisteshaltungen sind; sie kommen durch ein tätiges Eingreifen und Abändern des Geistes in die passiv gegebene und für jedermann identische Sinnenwirklichkeit zustande. Damit sind die Eckpfeiler der geistesgeschichtlichen Stilerklärung gegeben: die im Zeitablauf konstante Sinnenwirklichkeit und die Formung dieser *einen* Wirklichkeit durch das aktive Eingreifen des Geistes. Wirklichkeitsnähe war nie zentrales Anliegen des Kunstschaffens, sondern die Formung dieser Wirklichkeit gemäß der jeweiligen Geisteshaltung. Zeitstil, Künstlerstil und die Prägung eines bestimmten Werks unterscheiden sich vorwiegend darin, ob der gesuchte Ausdruck überindividueller Natur oder individueller Natur oder gar durch die Auseinandersetzung mit einem bestimmten Kontext bedingt ist. Prinzipiell aber liegen alle getroffenen Formdispositionen auf der gleichen Ebene: der des Ausdrucks. Wertung hat hier keinen Platz mehr, oder vielmehr: Wenn Bildwerke einen Wert haben, dann sind alle gleich „wertvoll“; sie werden dem Bedürfnis nach geistigem Ausdruck alle in gleicher Weise gerecht. Was aber treibt die Geistesgeschichte voran? Und viel entscheidender: Warum weisen die frühen Bildsysteme verschiedener, voneinander unabhängiger Kulturen Gemeinsamkeiten auf? Derartige Fragen werden von den Forschern dieser Generation nicht mehr gestellt. Mit dem zunehmenden Relativismus schwindet zugleich die Möglichkeit einer Verankerung der Ausgangslage und einer Motivation der weiterführenden Dynamik. Letztlich berühren derartige Fragen Bereiche, die der Historismus nie hat befriedigend lösen können. Vereinfacht gesagt: Entweder die Geistesgeschichte wird durch eine fortschreitende Präzisierung und Schärfung des Weltbildes vorangetrieben; was begründet aber dann, daß unsere Vorfahren weniger logisch, unpräziser oder gar prälogisch gedacht haben? Was begründet die Ausgangslage? Oder aber alle Weltbilder, die je konzipiert wurden, waren immer schon gleichermaßen logisch und hoben sich allein durch unterschiedliche Inhalte voneinander ab. Es handelt sich um verschiedenartige Weltbilder, deren Wahrheitsgehalt und Logik prinzipiell auf der gleichen Stufe anzusiedeln ist. Was aber sorgt dann für die Modifikation der Weltbilder im Zeitablauf? Sowohl Panofsky als auch B. Schweitzer werfen denn auch derartige Fragen nicht mehr auf. Bei Panofsky klingen sie noch an. Er bemerkt, daß das Perspektivsystem

dürfte Gombrich sein, dessen Überlegungen ich hier vorstellen werde. Die Gegenfraktion, die wohl die Semiotik im strengen Sinn repräsentiert, betrachtet die Perspektive wie jede Form der Repräsentation als allein auf konventionalisierten Regeln basierend. Hierzu zählen vor allem der Kunsthistoriker N. Bryson³⁰⁵ und der amerikanische Philosoph N. Goodman³⁰⁶, dessen Überlegungen zur Perspektive ich hier darlegen werde. Darüber hinaus werden wir einige Ansätze kennenlernen, die zwar die Perspektive an eine bestimmte Form der Wahrnehmung anbinden, diese aber als eine mögliche unter anderen anthropologisch verankerte Wahrnehmungsweise einstufen und so den Spielraum für alternative (gleichrangige) Darstellungsformen schaffen. Die Vertreter der letztgenannten Gruppen wiederum scheitern in der Motivierung der Entwicklungsdynamik zur Perspektive hin.

3.5.1) Die Perspektive als privilegierte Konvention

Bei der ersten Gruppe liegt die Frage nahe, welche Rolle die Konventionen des Bildsystems spielen, wenn auch naturferne Bildsysteme ihre Abbildrelation über den dennoch vorhandenen Rest an Naturnähe herstellen. Gombrich benötigt das Konzept der Abbildungskonventionen, um die Gemeinsamkeiten, die sich zwischen den verschiedenen zeitgleichen Darstellungen eines Kollektivs feststellen lassen, seinen Stil, erklären zu können, ohne auf eine kollektive Determination zurückgreifen zu müssen. Er wendet sich damit, wie im theoretischen Teil behandelt, vor allem gegen die geistesgeschichtlichen Modelle und jene Konzepte, die eine Geschichte des kollektiven Sehens annahmen; das Sehen habe keine Geschichte, da die Physiologie unserer Augen sich im Zeitablauf nicht gewandelt habe. Auch die psychologische Komponente unserer Wahrnehmung, die nach traditioneller Vorstellung aus dem Zusammenwirken von Seh- und Tasterfahrungen hervorgeht und bei zunehmender Vergewisserung durch Umgewichtung dieser Elemente von einer haptischen zu einer optischen Bildkonzeption führen mußte, sieht Gombrich als statisch an. Jeder Mensch nimmt demnach gleich wahr und bereitet in gleicher Weise wahrnehmungspsychologisch auf. Allein die Gewöhnung an unterschiedliche Formen der Wiedergabe sorgt für die Ausprägung unterschiedlicher Stile zu verschiedenen Zeiten oder in unterschiedlichen Kulturen.

Dennoch ist das Perspektivsystem nach Gombrich durch seine Naturnähe privilegiert. Dagegen schreibt Gombrich der Ausgangslage, dem vorstelligen Bild, einen inferioreren Status zu. Wieso hat es aber überhaupt andere Konventionen der Bildwiedergabe gegeben, wenn doch jeder sehen konnte, daß diese naturfern waren? Die Eckpunkte und den Antrieb für lange Entwicklungsabschnitte der Kunst werden in dem Modell Gombrichs gebildet durch die Unterschiede zwischen dem Bild, das am visuellen Erleben³⁰⁷, also der

305 Bryson, N.: *Vision and Painting* (1983).

306 Goodman, N.: *Weisen der Welterzeugung* (1984); ders.: [Revisionen] (1993); ders.: *Sprachen der Kunst* (1973).

307 Der Ansatz Gombrichs wird an dieser Stelle häufig auch mit dem Konstruktivismus in Verbindung gebracht. Mit dem Konstruktivismus teilt Gombrich die Überzeugung, daß die Erzeugung bedeutungsvoller Wahrnehmung in Konfrontation mit einem Bombardement unstrukturierter Informationen allein durch die Durchforstung jener Informationen nach Regelmäßigkeiten und die Erwartungshaltung, daß jene Regelmäßigkeiten sich fortsetzen, gewonnen werden können. Aus den Informationen, die wir über die Sinne eingespielt bekommen, bauen wir anhand von Konstruktionen die Wirk-

psychologisch aufbereiteten Wahrnehmung, anknüpft, und jenem Bild, das es zu suchen gilt, dem Bild, das den gleichen Seheindruck und das gleiche visuelle Erleben hervorruft, wie der darzustellende Gegenstand³⁰⁸. Das wahrgenommene Bild durchläuft die gleiche wahrnehmungspsychologische Aufbereitung, wie der wahrgenommene Gegenstand. Will ich einen Gegenstand illusionistisch wiedergeben, so sollte ich ihn nicht so malen, wie ich ihn wahrnehme oder mir vorstelle, sondern so, daß das Bild gleich aussieht, wie der Gegenstand. Beim Malen wird man aber zunächst verleitet, seinen wahrnehmungspsychologisch aufbereiteten Seheindruck direkt in das Bild zu übertragen.

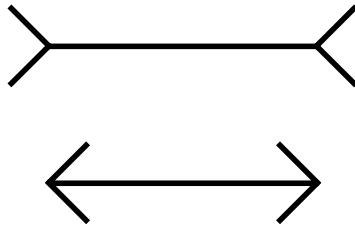


Abb. 2: Optische Täuschung

Man kann sich den Effekt ganz gut an einer jener optischen Täuschungen veranschaulichen (Abb. 2), bei denen beispielsweise zwei gleichlange Striche aufgrund verschiedenartig angefügter Häkchen unterschiedlich lang aussehen. Versuchte man diese Figuren nachzuzeichnen, ginge man zunächst von unterschiedlichen Strichlängen aus. In dem so gewonnenen Bild würde sich allerdings dann der Effekt der optischen Täuschung zusätzlich zu dem Unterschied in der Strichlänge einstellen und diesen verstärken. Erst durch Probieren würde man schließlich dazu gelangen, bei der Zeichnung der Figuren zwei gleichlange Striche anzusetzen.

Auf diesen Überlegungen basiert nun Gombrich sein Entwicklungsmodell zur Entstehung der Perspektive: Wenn wir beispielsweise eine Münze in schräger Aufsicht sehen, nehmen wir nicht eine Ellipse wahr, sondern rekonstruieren einen dreidimensionalen, runden Gegenstand. Ferner gleichen wir die Gegenstände, die wir wahrnehmen, ständig mit unseren in klassifizierter Form vorliegenden Erinnerungen über Gegenstände ab. Solche Klassifizierungen wiederum orientieren sich an der charakteristischen Gestalt eines Gegenstandes, und das ist bei einer Münze nun einmal ihre runde Form. Unser visuelles

lichkeit, wie wir sie erleben auf, und unser Wirklichkeitserleben ist mithin nicht identisch mit jenen Informationen der Sinne. Vgl. zum Folgenden Hagen, M. A.: [Generative Theory]: A Perceptual Theory of Pictorial Representation, in: Hagen, M. A. (Hrsg.): The perception of pictures (1980) S. 3-46.

308 Das Modell, das Gombrich nun aufstellt, weist in mancherlei Hinsicht Verwandtschaft zu jenem von Loewy auf, auf den sich Gombrich in „Kunst und Illusion“, seiner grundlegenden Arbeit zur Entstehung der Perspektive, beruft. An die Stelle von Loewys Vorstellung tritt bei Gombrich das wahrnehmungspsychologisch aufbereitete Bild. Vgl. Gombrich, Illusion S. 38ff. und 70ff. Das wahrnehmungspsychologisch aufbereitete, „innere“ Bild, das man sich von einem Gegenstand macht, unterscheidet sich von dem zu erstellenden, das geeignet ist, den gleichen Lichtreiz zu erzeugen, wie der wahrgenommene Gegenstand.

Erleben unterscheidet sich also von den Sinnesempfindungen (dem Bild auf der Netzhaut), die es hervorgebracht haben. Dieses visuelle Erleben erzeugt eine Neigung, die Münze im Bild nicht so wiederzugeben, daß von diesem die gleichen Sinnesempfindungen ausgelöst werden wie von der Münze. Vielmehr sind wir versucht, die Bildformel unserem visuellen Erleben zu entnehmen. Wir werden die Münze aufklappen, also rund malen oder zumindest weniger elliptisch als nötig wäre, um den gleichen Sinnesindruck hervorzurufen. Erst durch Übung werden wir lernen, daß jene Form, die geeignet ist, den gleichen Sinnesindruck hervorzurufen (die Ellipse), sich von unserem visuellen Erleben unterscheidet. Wir werden die Münze erst malen, wie wir sie erleben, und durch Übung dazu übergehen, sie so zu malen, daß die Zeichnung den gleichen Sinnesindruck hervorruft wie die Münze. Unsere Darstellungen unterliegen demnach der Suggestionskraft unseres visuellen Erlebens. Dieses Phänomen läßt sich durch Experimente leicht belegen³⁰⁹: Versuchspersonen bekamen eine Münze in schräger Aufsicht gezeigt und sollten sie zeichnen; alle Versuchspersonen zeichneten die Münze weniger elliptisch beziehungsweise runder, als gemäß der wissenschaftlichen Optik korrekt gewesen wäre.

Eine zentrale Bestimmungsgröße jener wahrnehmungspsychologischen Aufbereitung unserer zweidimensionalen Seheindrücke ist Gombrich jene Objekt Konstanz, wie sie bereits in der Argumentation Panofskys aufgetaucht war. Wenn wir um eine Tischplatte herumgehen, dann tendieren wir dazu, nicht eine Vielzahl von Trapezen und ähnlichen geometrischen Figuren zu sehen, sondern *eine* rechteckige Platte. Wir bauen uns die Vorstellung von *einem* gleichbleibenden, dreidimensionalen Gegenstand auf (und sind versucht diesen „aufgeklappt“ im Bild zu zeigen). Aus dem zweidimensionalen Bild der Netzhaut entwickeln wir durch den Abgleich mit dem Erleben anderer Wahrnehmungsquellen, beispielsweise des Tastsinns, ein dreidimensionales visuelles Erleben.

Das wahrnehmende Subjekt nimmt nicht die zweidimensionalen Netzhautbilder zur Kenntnis, sondern seine (dreidimensionalen) Erwartungen (solange sie nicht durch weitere Wahrnehmungen widerlegt sind). Das Problem, das sich dem Bildner nun stellt, ist die Kluft zwischen seinem visuellen Erleben und den Informationen, aus denen es aufgebaut ist. Er hat keinen direkten Zugang zu seinem Netzhautbild und geht bei der Konzeption eines Bildes von seinem visuellen Erleben aus. Da er den geneigten Kreis als geneigten Kreis erlebt und nicht als Ellipse, wird er versuchen, ihn rund oder weniger elliptisch zu malen. Er sieht also von der perspektivischen Erscheinung der Gegenstände ab. Erst wenn er das Bild sieht, das auf diese Weise zustande gekommen ist, wird er bemerken, daß irgend etwas nicht stimmt. Eine Figur, die nicht proportional zu ihrer Entfernung verkleinert wurde, wird eben nicht mehr entfernt aussehen. Allerdings wird er Schwierigkeiten haben, die Fehlerquelle zu bestimmen, sträubt sich doch alles in ihm dagegen, eine Figur anders zu zeichnen, als er sie erlebt.

Darüber hinaus geht Gombrich davon aus (und auch hier lassen sich Parallelen zum Konstruktivismus erkennen), daß wir zur Ordnung der Vielfalt der Erscheinungsformen

309 Vgl. zum Experiment von H. Thouless unten S. 147; skizziert in Gombrich, E. H.: Das forschende Auge (1994) S. 98f.; ders.: Kunst und [Illusion] (1986)² S. 332f.; Thouless, R. H.: Phenomenal Regression to the Real Object, in: The British Journal of Psychology 21, Teil IV, 1931 S. 339-359.

der Objekte Klassen bilden und diesen Zeichen zuordnen. Dabei gingen wir von allgemeinen Ordnungskriterien aus und differenzierten diese zunehmend. Ähnliches geschehe bei der Darstellung eines Gegenstandes im Bild. Die ersten Darstellungsformen entstünden durch Zuordnung von in der Umgebung des Menschen vorfindlichen charakteristischen Grundformen zu anderen Objekten aufgrund irgendwie gearteter Ähnlichkeiten. Der Bildner ginge bei seinen Darstellungen immer von den ihm zur Verfügung stehenden Schemata aus und passe diese dann an das Naturvorbild an. Wie unser Denken nicht von Details zu abstrakten Kategorien schreite, so gehe das Abbilden von abstrakten Schemata aus, um dann zunehmend Details und Einzelbeobachtungen zu integrieren³¹⁰. Wenn es aber weder in physiologischer noch in psychologischer Hinsicht eine Geschichte der Wahrnehmung gibt, wieso dauert dieser Angleichungsprozeß so lange? An dieser Stelle bringt Gombrich sein bereits (oben S. 44) angesprochenes semiotisches Stilmodell ins Spiel. Wenn ein Gemälde von dem Betrachter verstanden werden soll, dann kann der Maler nur in geringem Maße von den Formen abweichen, auf die der Betrachter geeicht ist, die er lesen kann. Dadurch wird der Angleichungsprozeß an das Naturvorbild gebremst.

Nun mag diese Erklärung zwar für die Begründung einer langsam fortschreitenden Differenzierung der Schemata einleuchten, keinesfalls kann aber analog der Ausnahmecharakter der Perspektive in der Geschichte der Bilder erklärt werden. Wenn die Perspektive als natürliche Form der Wiedergabe in der Lage ist, alle wahrnehmungspsychologischen Faktoren in Gang zu setzen, die auch der Gegenstand selbst in Gang setzt, muß der Betrachter auch nicht durch Gewöhnung an diese Form der Wiedergabe herangeführt werden. Man kann also den Ausnahmecharakter der Perspektive in der Geschichte der Malerei als ein Hauptproblem des Konzeptes von Gombrich ansehen. Es bleibt an dieser Stelle nur kurz zu erwähnen, daß wir im weiteren (unten Anm. 837) das von Gombrich beschriebene Basieren auf charakteristischen Grundformen und Schemata und die damit einhergehende digitalische Strukturierung der Wirklichkeit als Charakteristikum der frühen Bildsysteme herausstellen werden; diese für Sprachen typische Strukturierung der Wirklichkeit ist unserer Auffassung nach eine für frühe Weltbilder bezeichnende Verortung kognitiver (nämlich sprachlicher) Konzeptualisierungen in der Außenwelt. Schon hier aber kann aufgrund der im theoretischen Teil (oben Abschnitt 2.4.2) angestellten Überlegungen die nach Gombrich generell den Bildsystemen (bzw. den Bildern in ihrer Entstehung) zugrundeliegende Strukturierung der Wirklichkeit als Spezialfall bezeichnet werden: Im Gegensatz dazu sind die dem modernen Betrachter geläufigen Bildsysteme semantisch und syntaktisch dicht; sie beruhen auf einer stetigen Differenzierung der Wirklichkeit.

310 An dieser Stelle könnte man allerdings fragen, ob nicht die Ausbildung differenzierterer Schemata zur Wiedergabe von Gegenständen auch mit einem differenzierteren visuellen Erleben in Verbindung stehen könnten. Wenn den Annahmen Gombrichs entsprechend unsere Konstruktionen und unsere Erwartungshaltungen unser visuelles Erleben beeinflussen, werden wir bei der Ausbildung differenzierterer Schemata nicht auch unsere Kriterien zur Einteilung von Gegenstandsklassen modifizieren und umgekehrt? Und wird nicht die Entwicklung differenzierterer Gegenstandsklassen wiederum Einfluß nehmen auf unser visuelles Erleben?

Für die Beständigkeit der vorperspektivischen Darstellungsform führt Gombrich einen weiteren Grund an. Wie bereits im theoretischen Teil (oben S. 41) angesprochen, machte Gombrich die Funktion vorperspektivischer Bilder für die Eigentümlichkeiten ihrer Darstellungsform verantwortlich. Wenn etwa ägyptische Darstellungen immer wieder Teile der Figur zeigen, die wir eigentlich nicht sehen dürften, dann liegt das, so Gombrich, an der magischen Funktion der ägyptischen Kunst.

„Denn wie konnte ein Diener mit nur einem Arm (weil der andere verdeckt oder verkürzt war) die notwendigen Opfergaben für den Toten herantragen?“³¹¹

Aber sind wir, die Annahmen Gombrichs zugrundegelegt, überhaupt in der Lage, das Fehlen eines Armes in einem perspektivisch gezeichneten Bild zu erleben? Sehen wir, wenn wir Menschen von der Seite sehen, lauter Einarmige, oder ergänzen wir den unsichtbaren Arm selbstverständlich durch unsere Erwartungshaltung? Wenn wir aber den abgewandten Arm in unserer Vorstellung automatisch ergänzen, dann werden wir das, Gombrichs Überlegungen entsprechend, auch bei einem perspektivischen Bild tun (da es ja eine Duplikation der Lichtreize erzeugt). Es wird die gleiche Erwartungshaltung hervorrufen und in unserem visuellen Erleben keine unvollständige Figur erscheinen lassen. Die Funktion der Bilder kann nicht in dieser Weise ihre Form begründen, wenn gleichzeitig die perspektivische Darstellungsform als „natürliche“ Form der Wiedergabe angesehen wird³¹². Wenn bei uns die gleichen wahrnehmungspsychologischen Faktoren am Werk sind wie bei den Ägyptern, und diese sowohl durch die Realität als auch durch das perspektivische Bild ausgelöst werden, dann hätten diese eine perspektivische Flächenfigur zwingend gegen eine dreidimensionale „vorgestellte“ Realität eingetauscht. Weder sie noch wir wären dann in der Lage, das zweidimensionale Flächenbild als solches zu sehen. Gombrich folgert aber aus der magischen Kraft, die man vorperspektivischen Bildern beimaß, daß genau jene psychologische Voraussetzung, (das Flächenbild als Zeichen für eine zweite, vorgestellte Realität zu nehmen), die das perspektivische Bild macht, beim vorperspektivischen Bildner und Betrachter nicht vorlag³¹³. Dann wiederum kann aber die Perspektive keine natürliche Form der Wiedergabe sein. Die perspektivische Konstruktion baut dann auf einem bestimmten, kulturell bedingten Umgang mit Bildern auf. Und schließlich: Wenn, wie Gombrich ausführte, das Wissen um die systematische Relativität der Wahrnehmung bezüglich des Betrachterstandpunktes eine (beim

311 Vgl. Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst (1992)⁵ S. 45f. zu Abb. 35. Man sieht hier eine typisch „wechselseitige“ Figur im Relief, die Schulter in voller Breiterstreckung, die Beine in Schrittstellung etc. Interessant die gewöhnliche Form des Brustkorbs, die nicht etwa, wie man zunächst geneigt ist anzunehmen, einfach die „Vorderansicht“ des Brustkorbs zeigt, sondern an der linken Seite der nach rechts gewandten Figur die charakteristische S-Krümmung des Rückgrats nachvollzieht. Selbst das einzelne Körperteil für sich wird also nicht in einer einheitlichen Ansicht erfaßt. Vielmehr holt die Form, die für den Brustkorb steht, in sehr ökonomischer Weise und in erheblichem Maße verdichtend verschiedenste charakteristische Formen in das Bild ein.

312 So spricht denn auch Gombrich bei der Behandlung der ablehnenden Haltung des Primitiven zu perspektivischen Zeichnungen von einer zum Verständnis notwendigen psychologischen Umstellung. Wenn man aber schon eine psychologische Umstellung zugesteht, die erforderlich ist, um mit dem perspektivischen Bild umzugehen, wäre es dann nicht naheliegend, daß mit dieser Umstellung auch unser visuelles Erleben modifiziert wird? Vgl. Gombrich, E. H.: Kunst und [Illusion] (1986)² S. 165f. mit Abb. 99.

313 Vgl. Gombrich, Illusion S. 165.

Ägypter fehlende) psychologische Voraussetzung des perspektivischen Bildes ist, dann dürfte dies auch zu einem anderen visuellen Erleben bei uns führen. Ein problematischer Punkt in Gombrichs Überlegungen ist also die Überzeugung, daß unser visuelles Erleben und unsere wahrnehmungspsychologischen Faktoren keine Entwicklung haben und insbesondere, daß es psychologische Einstellungen derart grundsätzlicher Natur gibt, die auf die Betrachtung und den Umgang mit Bildern beschränkt bleiben.

Bei der Frage, welche Faktoren es uns ermöglichen, eine dreidimensionale Welt aufzubauen, spielte immer wieder die Diskussion um die Mehrdeutigkeit des perspektivischen Seheindrucks eine Rolle: Wie kann ich wissen, ob ein Trapez auf ein Trapez oder ein geneigtes Rechteck zurückzuführen ist? Offensichtlich schließen wir unbewußt Alternativen aus, da uns nur selten jene Mehrdeutigkeit auffällt. Welche kognitiven Prozesse aber vollziehen wir dann? Einerseits wäre es denkbar, daß wir möglichst einfache Grundstrukturen (das Rechteck) annehmen oder Erfahrungen aus der Vergangenheit nutzen (die es uns ermöglichen, bei einem Viereck mit vier Stäben auf einen Tisch zu schließen, der eine waagrechte rechteckige Platte besitzt). Andererseits erhalten wir durch unsere Bewegung im Raum und unser zweites Auge zusätzliche Informationen, die wir verarbeiten können. Die Änderungen nämlich, die sich bei den perspektivischen Verkürzungen aus leicht verschobenem Blickwinkel (durch Bewegung oder das zweite Auge³¹⁴) ergeben,

314 Das Gehirn „errechnet“ oder besser erzeugt mit einer unglaublichen Präzision *eine* dreidimensionale Welt, aus dem Abgleich (Querdisparation) *zweier* Bilder mit zwei Dimensionen und anhand der geringfügigen Unterschiede (verschobene Überschneidungen und Parallaxen), die sich bei einer Verlagerung des Blickwinkels von nur wenigen Zentimetern ergeben; vgl. Pieper, W.: Entwicklung der Wahrnehmung, in: Hertz, H. u. a. (Hrsg.): Angewandte Entwicklungspsychologie des Kindes- und Jugendalters (1995)³ S. 35. Diese ungeheure Leistung hat mich immer ungemein fasziniert und in Erstaunen versetzt. Besonders gut verdeutlichen dieses Können jene 3D-Bilder, die vor einigen Jahren so in Mode waren; vgl. z. B. Oga, M. (Hrsg.): Stereogramm (1994) mit Verweis auf Tyler, C. W.; Clarke, M. B.: The autostereogram, in: Merritt, J. O.; Fisher, S. S. (Hrsg.): Stereoscopic Displays and Applications (1990) S. 182-197; Tyler, C. W.: Sensory processing of binocular disparity, in: Schor, C. M.; Ciuffreda, K. J. (Hrsg.): Vergence Eye Movements (1983); Frisby, J. P.: Seeing: Illusion, Brain and Mind (1984); Julesz, B.: Foundations of Cyclopean Perception (1971). Aus den bewußt kaum wahrnehmbaren Unterschieden, die in ein ansonsten gleichmäßig wiederholtes Muster eingestreut werden, errechnet unser Gehirn dreidimensionale Körper, deren Ausdehnung und Kontur nichts mit den Formen der Musterung zu tun hat, aus der das Bild aufgebaut ist; vgl. Oga, a. a. O. S. 51-61. Der Effekt kommt dadurch zustande, daß man durch Schielen die Augen auf jeweils unterschiedliche Wiederholungen des Musters zentriert. Die leichten Veränderungen, die in die verschiedenen Wiederholungen des Musters eingefügt wurden, entsprechen genau den Verschiebungen, die sich ergäben, wenn das Muster auf der Außenfläche eines Körpers aufgetragen wäre und dieser Körper von zwei dem Augenabstand entsprechend verschobenen Standpunkten aus gesehen würde. Dieses Experiment beweist auch, wie wenig jene gestalttheoretischen Konzepte, die Gombrich in seinen Arbeiten immer wieder angreift, an der Erzeugung unserer dreidimensionalen Wirklichkeit Anteil haben. Die Gestalttheorie hatte behauptet, daß wir tendenziell bei der Durchforstung unserer Netzhautbilder nach einfachen Grundformen Ausschau halten: Wenn wir also ein Trapez sehen, dann neigen wir dazu, es als Rechteck mit schräger Aufsicht zu interpretieren. Wir ersetzen also die komplizierte zweidimensionale Form durch eine einfachere dreidimensionale. Nun zeigen aber gerade jene 3D-Bilder, daß die Konturen der dreidimensionalen Körper, die wir anhand dieser Bilder aufbauen, sich nicht im geringsten an den Umrissen der Flächenmusterung orientieren, sondern im Gegenteil ihnen völlig zuwiderlaufen. Das soll nicht heißen, daß die von der Gestalttheorie beobachteten Phänomene ganz außer Kraft gesetzt werden. Wahrscheinlich ist vielmehr, daß diese dann aktiviert werden, wenn jene Parallaxen nicht auftreten (etwa bei Objekten in großer Entfernung oder bei Objekten, die nur von einem Auge gesehen werden können, da sie aus dem Blickwinkel des anderen

die Parallaxen, ermöglichen es uns, aus der Vielzahl an Möglichkeiten den „wirklichen“ dreidimensionalen Sachverhalt zu rekonstruieren. Für die Beurteilung des perspektivischen Flächenbildes ist nun die Frage zentral, welcher Stellenwert bei der Rekonstruktion unserer dreidimensionalen Welt diesen beiden Komponenten, der Parallaxe einerseits und unserer Orientierung an charakteristischen Grundstrukturen andererseits, zukommt. So ist das perspektivische Flächenbild für unsere Suche nach einfachen Grundstrukturen oder unser Einbringen von Erfahrungswissen durchaus die gleichen Anhaltspunkte zu liefern in der Lage, wie der Bildgegenstand selbst. Aber auch nicht-perspektivische Bilder können uns die charakteristischen Grundstrukturen (etwa vier Stäbe an einem Rechteck) liefern. Dagegen wird ein Flächenbild kaum jene Parallaxen aufweisen, die wir bei der Wahrnehmung des Gegenstandes registrieren. Aus diesen und ähnlichen Gründen folgert J. J. Gibson³¹⁵, daß erstens das perspektivische Flächenbild die vom Bildgegenstand ausgehende Wahrnehmungssituation nur unzulänglich repliziert und daß zweitens andere vom Betrachter genutzten Orientierungspunkte auch nicht-perspektivische Bilder liefern können. Die einzige zusätzliche Information, die das perspektivische Flächenbild liefere, sei der Standpunkt des Betrachters.

Gombrich wendet sich gegen diese Folgerungen. Zunächst einmal gibt er Beispiele an, bei denen die abgebildete Realität gegenüber dem Bild keine zusätzlichen Informationen aufweist. So sind bei einem von der Ferne gesehenen Berg die Parallaxen vernachlässigbar. Wir nähmen folglich eine bestimmte Ansicht, eine Perspektive (und nicht die gleichbleibende dreidimensionale Beschaffenheit) des Berges wahr und seien häufig sogar sehr überrascht, wie ein Berg von einer anderen Seite aussähe. Nun mag zwar in solchen Extremkonstellationen das perspektivische Bild tatsächlich die Wahrnehmungssituation des Betrachters angemessen replizieren; wir werden aber im weiteren noch sehen, daß gerade in solchen Konstellationen die bemerkten perspektivischen Erscheinungsformen äußerst unterschiedlich interpretiert werden, daß beispielsweise Kinder die Ansicht des Berges gar nicht *als* Perspektive wahrnehmen, sondern zu dem Urteil gelangen, der Berg habe zwischen zwei Ansichten wirklich seine Form geändert. Offensichtlich ermöglicht es dem Erwachsenen erst eine erlernte Sichtweise, verschiedene Ansichten als Perspektiven zu erleben. Und das bedeutet, daß er eine andere Weise der Wahrnehmung entwickelt hat, die er sowohl bei der Betrachtung von Bildern als auch sonst einsetzt, daß also, im Gegensatz zu Gombrich, den verschiedenen Bildsystemen verschiedene Formen der Wahrnehmung zuzurechnen sind. Gerade die Unmöglichkeit, mittels der Parallaxen, die sich durch die Eigenbewegung des Betrachters oder über das zweite Auge ergeben, auf die dreidimensionale Struktur zu schließen, führt zu jener Überraschung, die die zweite Ansicht eines Berges auslösen kann. Die Fernsicht kann damit ähnlich wie das einäugige,

Auges verdeckt werden). Die Konturen unseres Wahrnehmungsfeldes sind uns also bei der Erzeugung unserer dreidimensionalen Wirklichkeit ein zumindest wesentlich geringer gewichteter Orientierungspunkt, als die Gestalttheorie uns glauben machen wollte. Die Parallaxe, die sich aus der Distanz der Augen ergibt, hat ein viel größeres Gewicht und setzt sich im Zweifelsfall durch.

315 Gombrich setzt sich an dieser Stelle ausführlich mit den Forschungen seines Freundes Gibson auseinander, die wir hier nicht eingehender diskutieren können, die aber prinzipiell entsprechend der hier skizzierten Argumentation eingebracht werden; vgl. besonders Gibson, J. J.: *Wahrnehmung und Umwelt* (1982) und unten S. 156.

positionierte Sehen als ein wenn auch interessanter Spezialfall gelten, der mittels anderer Konzeptionen handhabbar wird, als die über die Parallaxen der Nahsicht erschließbare dreidimensionale Struktur der Umgebung. Die Fernsicht und das perspektivische Bild kämen darin überein, daß ihre Handhabung erst erlernt werden muß. Die Illusion des perspektivischen Bildes wäre eine Folge der erlernten Handhabung.

Andererseits könnte man die Zentralperspektive als unter den gegebenen Umständen bestmögliche Annäherung an den Seheindruck, der von einem wahrgenommenen Gegenstand erzeugt wird, ansehen. Und genau in diesem engen Bereich liegt die Scheide zwischen der Beurteilung der Perspektive als „die natürliche“ oder als „eine mögliche“ Form der Wiedergabe eines dreidimensionalen Gegenstandes auf zweidimensionaler Fläche. Sie wird ausschließlich mit der Gewichtung der „Nebenbedingungen“, die Voraussetzung für die zentralperspektivische Konstruktion sind, beziehungsweise, was nicht ganz dasselbe ist, mit der Beurteilung der Möglichkeit einer Näherungslösung entschieden. Fassen wir diese Nebenbedingungen noch einmal zusammen: Wenn wir davon ausgehen, daß sich Licht geradlinig ausbreitet, dann ermöglicht der Schnitt durch die Sehpyramide (Abb. 1/S. 113), der der zentralperspektivischen Konstruktion entspricht, die Erzeugung der gleichen Lichtreize, wie der abzubildende Gegenstand - allerdings nur für ein in einem bestimmten Punkt, wenn auch nicht in der Blickrichtung fixiertes Auge.

Es ist mir verboten, mich zu bewegen oder mit beiden Augen auf dieses Bild zu schauen. Dabei ist es doch gerade das zweite Auge, das uns die Erzeugung einer dreidimensionalen Wirklichkeit ermöglicht. Aus diesem Grund, so könnte man argumentieren, kann uns das zentralperspektivische Bild niemals auch nur andeutungsweise eine Illusion der Wirklichkeit liefern, entweder weil wir es ganz gegen unsere normalen Sehgewohnheiten nur mit einem Auge betrachten oder weil wir es zwar mit zwei Augen betrachten, aber dann unweigerlich sehen, daß es eine bemalte Fläche ist³¹⁶. Nun haben wir aber bei einem Flächenbild auch gar nicht die Möglichkeit, jene Illusion sicherzustellen. Diese Möglichkeit eröffnet sich allerdings mit Hilfe von optischen Apparaturen³¹⁷. Beiden Augen werden verschiedene Bilder „eingespielt“. Die beiden Bilder müssen den gleichen Gegenstand gemäß den Gesetzen der Zentralperspektive wiedergeben, allerdings unter Einbeziehung jener Parallaxe, die sich ergibt, wenn man den Gegenstand von einem um den Augenabstand verschobenen Standpunkt wahrnimmt. Eine derart konzipierte Apparatur ermöglicht es, genau jenen Seheindruck zu simulieren, der von dem abgebildeten Gegenstand ausgeht. Daher bietet es sich an, das zentralperspektivische Bild als Annäherung an die perfekte Illusion zu begreifen. Wir haben in der traditionellen Malerei eben nur ein Bild zur Verfügung und somit ist ein zentralperspektivisch aufgebautes Bild die

316 In ähnlicher Weise haben Goodman und Panofsky den Kyklopenblick als weitgehende Abstraktion von der Wirklichkeit gegen das zentralperspektivische Bild als natürliche Form der Wiedergabe in Stellung gebracht; vgl. Goodman, N.: Sprachen der Kunst (1973) S. 22-24; Panofsky, E.: [Perspektive] als symbolische Form, Vorträge der Bibliothek Warburg 4, 1924/25 S. 266ff., wiederabgedruckt in: Oberer, H.; Verheyen, E. (Hrsg.): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft (1985) S. 101.

317 Bei kleinen nebeneinander aufgestellten Bildern kann auch Schielen, ähnlich den oben genannten 3D-Bildern, zum gleichen Ergebnis führen. Vgl. etwa Oga, M. (Hrsg.): Stereogramm (1994) S. 37-41.

bestmögliche Annäherung an jene Apparatur, die mit zwei zentralperspektivisch aufgebauten Bildern arbeitet³¹⁸. Das Bildsystem bezieht sich Gombrichs Ansicht nach in einer Weise auf Abbildungsgegenstände, der wir uns intuitiv fügen.

Gehen wir also weiter davon aus, daß nach Gombrich das perspektivische Bild zwar nicht eine perfekte Illusionierung der Wirklichkeit zu geben vermag, aber unter den gegebenen Bedingungen so etwas wie eine größtmögliche Annäherung. Gombrichs weitere, wahrnehmungspsychologische Überlegungen fügen sich recht gut in das so gewonnene

318 In diesem Sinne behandelt Gombrich auch die Diskussion um den bewegten Betrachter und zeigt auf, daß jene Verzerrungen, die sich bei der Wahrnehmung eines perspektivischen Bildes vom „falschen“ Standpunkt ergeben, leicht kompensiert werden. Er zitiert dabei A. Einstein: „Die perspektivische Darstellung ist dem optischen Eindruck des Objekts genau entsprechend für eine bestimmte Lage des Auges gegenüber der Projektionsebene (Bild). Wenn man das Bild allein betrachtet, aber von einem anderen Zentrum aus, so erhält man Gesichts-Wahrnehmungen, wie sie das Objekt nicht vermittelt. So wird es nahezu immer sein, wenn man ein gemaltes Bild betrachtet. Es scheint nur so zu sein, daß diese Abweichung von dem Beschauer des Bildes leicht intuitiv kompensiert wird ... wenn der Sehwinkel nicht zu groß ist, sonst wird gerade das perspektivische Bild verzerrt wirken.“ Vgl. Gombrich, E. H.: *Das forschende Auge* (1994) S. 95: Nach Gombrich ist es jene Größen- und Formkonstanz, von der wir gesprochen haben, die es uns ermöglicht, ein perspektivisches Bild auch von Punkten aus zu betrachten, für die es nicht konzipiert wurde: Wenn wir eine Person auf uns zukommen sehen, dann tun wir uns schwer, die zunehmende Vergrößerung des „Netzhautbildes“ zu beobachten. Wir sehen eben nicht eine menschliche Figur, die stetig wächst, sondern eine Person gleichbleibender Größe, die uns kontinuierlich näher kommt. Das gleiche gilt, so Gombrich, für die Betrachtung eines Bildes. Wir sehen eben nicht die verzerrte Figur, jenes Trapez, das sich auf unserer Netzhaut ergibt, wenn wir schräg auf ein Bild aufsehen, sondern aufgrund wahrnehmungspsychologischer Einflußfaktoren wie der Größenkonstanz sehen wir ein zwar geneigtes, aber rechteckiges Bild und rekonstruieren jene Größenverhältnisse, die sich ergäben, wenn uns das Bild frontal zugewandt wäre, also die „objektiven“ Größenverhältnisse. Wir sind also durchaus in der Lage, ein Bild von verschiedenen Standpunkten aus zu betrachten und können demnach um ein Bild herumgehen, ohne die Illusion der Tiefe zu verlieren. Nun mag es durchaus stimmen, daß wir ein zentralperspektivisch aufgebautes Bild von verschiedenen Standpunkten aus betrachten können. Das mag für geringe Abweichungen vom berechneten Betrachterstandpunkt gelten, weil die Verschiebungen kaum ins Gewicht fallen. Und das mag auch für größere Abweichungen gelten, da wir aufgrund jener Größenkonstanz in der Lage sind die Verzerrungen „herauszurechnen“. Das gilt aber eben nur für stationäre Positionen. Gibson kam es ja gerade auf die Parallaxenverschiebungen an, die sich ergeben, wenn man den Standpunkt verlagert. Und genau diese bleiben nun einmal bei einer Verlagerung des Standpunktes auch dann aus, wenn man zugesteht, daß man von jedem dieser Standpunkte, für sich genommen, das Bild trotz schräger Aufsicht als Annäherung an die Illusion akzeptiert. Ferner ließe sich gerade dieses Argument leicht für die Gegenseite in Anschlag bringen. Gehen wir davon aus, daß wir tatsächlich ein perspektivisches Bild auch von Positionen aus „lesen“ können, für die es nicht berechnet wurde, und die, sähen wir das Bild nach wie vor als ein Fenster zur Welt an, uns eine ziemlich windschiefe Welt vor Augen führen würden. Wenn wir in Situationen, in denen das Bild uns nicht annähernd die dem Abbildungsgegenstand entsprechenden Lichtreize liefert, dennoch eine einigermaßen akzeptable Vorstellung davon gewinnen können, was das Bild uns zeigen will, scheint das dafür zu sprechen, daß wir uns eben doch nur daran gewöhnt haben, einen Code zu lesen. Aufgrund der Größenkonstanz „rechnen“ wir uns aus, wie eine Aufsicht auf das Bild aussähe und was das Bild aus dieser Aufsicht dann für uns repräsentieren würde. Aber wir haben ja jene Aufsicht gerade nicht und sie wird uns auch nicht illusioniert. Gerade die Größenkonstanz, die uns das Bild als Rechteck sehen läßt und die die Verkürzungen des Bildes bei schräger Ansicht ausgleicht, läßt uns das Bild eben auch als Fläche sehen und nicht als Fenster. Wir sehen die Formen auf einer Ebene und nicht durch das Bild hindurch. Vgl. auch die Argumentation bei Wartofsky, M. W.: [Visual Scenarios]: *The Role of Representation in Visual Perception*, in: Hagen, M. A. (Hrsg.): *The perception of pictures II* (1980) S. 142-145; Teile der Argumentation basieren allerdings auf der Gleichsetzung sprachlicher und bildlicher Repräsentation und sind daher aus unserer Sicht problematisch.

Bild ein. Man könnte die wahrnehmungspsychologischen Phänomene, an denen ihm besonders gelegen ist, als eine Art Ersatzfunktion für jene räumliche Orientierung verstehen, die uns ansonsten die Parallaxe zu geben vermag. Da wären zunächst jene „optischen Täuschungen“, die dazu führen, daß wir geometrische Flächenfiguren gleicher Größe, in ein perspektivisches Ambiente gestellt, als unterschiedlich groß erleben, je nachdem, ob wir sie gemäß ihrer Positionierung im Bild weiter vorne oder weiter hinten orten (Abb. 3). Man setzt die Figur automatisch mit ihrem Umfeld und den Größen in ihrer Umgebung in Beziehung und kommt zu dem Ergebnis, daß jene Figur, die wir im Vordergrund des Bildes lokalisieren, am kleinsten ist.

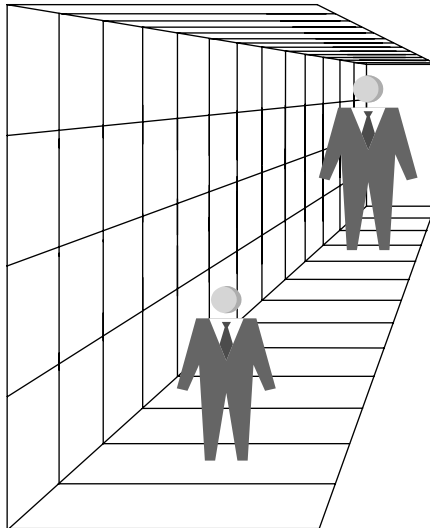


Abb. 3: Größenverhältnisse in einem perspektivischen Rahmen

Wenn es das Bild auch nicht vermag, der Wahrnehmung alle Anhaltspunkte zur Erzeugung einer dreidimensionalen Vorstellung zu geben, so appelliert es doch zumindest an die Ersatzfunktionen unserer Wahrnehmung, die in unserem Alltag dann eintreten, wenn wir aus verschiedenen Gründen eben diese Anhaltspunkte nicht haben. Der räumliche Eindruck, der entsteht, wird nicht „so stark“ ausfallen, wie bei einem dreidimensionalen Gegenstand, kommt diesem aber nahe. Damit scheinen auch alle Bedenken, die gegen das perspektivische Bild als natürliche Form der Wiedergabe angeführt wurden, beseitigt. Die Perspektive wäre dann keine willkürliche Konvention, sondern eine weitgehende Annäherung an die Illusion.

Schon die Tatsache, daß es zumindest theoretisch denkbar ist, alle Wahrnehmungsreize zu simulieren, die eine gegebene Situation erzeugen würde, spricht dagegen, daß Repräsentationen notwendig und ausschließlich auf kulturell definierten (konventionali-

Wir werden im folgenden also versuchen anhand der Experimente, die mit Kindern durchgeführt wurden, diese anders geartete kognitive Wirklichkeitskonstruktion nachzuvollziehen. Wir werden ferner sehen, daß man die Wirklichkeitskonstruktion, die mit dem perspektivischen Bild in Beziehung steht, als aus einer kognitiven Aufbauleistung hervorgehend auffassen kann. Das heißt, daß die kognitive Entwicklung, aus denen diese Wirklichkeitskonstruktion hervorgeht, gerichtet und unumkehrbar ist. Die Wirklichkeit des vorderspektivischen Bildes ist die Basis, auf der erst die Ausbildung der perspektivischen Wirklichkeitskonzeption erfolgen kann.

Kommen wir nun zu den wichtigsten Gemeinsamkeiten in der Wiedergabe räumlicher Verhältnisse, die die Kinderzeichnungen und die frühgriechischen Flächenbilder aufweisen. Die auffälligste Gemeinsamkeit dürfte das Fehlen von Überschneidungen zweier Flächenfiguren sein (die getrennte und vollständige Erfassung von hintereinanderliegenden Gegenständen). Sehr punktuell zeigt sich das bei der Wiedergabe von Wagenrädern. Bei der geometrischen Darstellung eines (Zweirad-)Wagens ist gelegentlich nicht ein Rad zu sehen, wie das der moderne Betrachter erwartet, sondern zwei Räder nebeneinander (Abb. 16/S. 254, Abb. 19/S. 267).

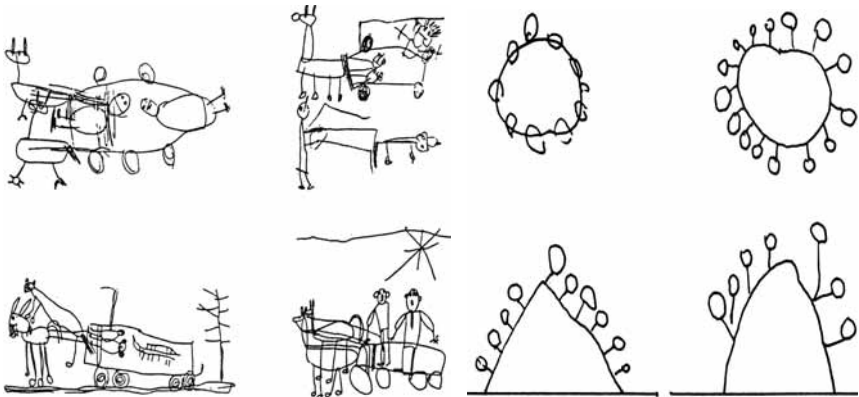


Abb. 4a+b: Kinderzeichnungen: Gespannwagen und Hügel mit Bäumen

Ähnliche Zeichnungen von Radpaaren gibt es auch unter den Kinderzeichnungen von Pferdegespannen (Abb. 4a)³⁵⁴. Es gibt Bilder, in denen das Kind den Wagenkasten in Seitenansicht zeigt und beide Räder eines Radpaares unterhalb des Wagenkastens auf der

nen schließen läßt. Darüber hinaus aber zeigen verschiedene Untersuchungen, daß die Schwierigkeiten des Erwachsenen beim Umgang mit Kinderzeichnungen, nicht allein durch ein anders geartetes Mitteilungsbedürfnis des Kindes motiviert sind, sondern durch ihre von jener des Erwachsenen ganz verschiedene kognitive Wirklichkeitsorganisation.

354 Ebert hat in einer Einzelfallstudie einen Jungen über einen längeren Zeitraum hinweg Zeichnungen zum Thema Pferdegespann ausarbeiten lassen. Vgl. Schütz, N.: Die [Raumdarstellung] in der Kinderzeichnung (1990) S. 65-67 mit Abb. II. 3 (e) und (f).

Grundlinie nebeneinander stellt. In früheren Darstellungen allerdings ist der Wagenkasten „aufgeklappt“ - ein ebenfalls charakteristisches Phänomen, auf das wir noch zu sprechen kommen. Die Räder malt das Kind dann entweder unterhalb des Wagens nebeneinander, oder es zeigt die Räder, wie sie den Wagen an beiden Seiten stabilisieren: Ein Rad wird unter den Wagenkasten gesetzt und ein Rad im Bild oben und damit an der anderen Seite des (aufgeklappten) Wagenkastens angefügt. Diese zweite Lösung ist die frühere Lösung. Wir werden sehen, daß das Kinderbild an zwischen den Bildgegenständen vorliegenden räumlichen Bezügen im Gegensatz zu (dem modernen Erwachsenen entgegenkommenden) betrachterbezogenen Bezügen orientiert ist: Das zweite Wagenrad befindet sich (wie beim „wirklichen“ Wagen) entweder zwischen dem Wagenkasten und dem Boden oder auf der anderen Seite des aufgeklappten Wagenkastens³⁵⁵; es wird nicht durch das bezogen auf den Betrachter vorne liegende Rad verdeckt. Neben den geometrischen Bildern weisen frühe Wagendarstellungen in den verschiedensten Kulturräumen weltweit einen vergleichbaren Umgang mit räumlichen Verhältnissen auf³⁵⁶.

Die Trennung von Bildgegenständen, die hintereinandergelagert oder sich überdeckend zu denken sind, zeigt sich im geometrischen Bild besonders deutlich in der auffälligen Wiedergabe des Leichentuchs „aufgeklappt“ über der Leiche „schwebend“ (Abb. 11/S. 247, Abb. 12/S. 248). Das Bild ordnet hier offensichtlich nach Lagerrelationen, die die Gegenstände zueinander einnehmen (Leiche auf Bahre unter Tuch), ohne die Sicht des Betrachters (für den die Leiche verdeckt ist) einzubeziehen.

Ähnliche Gründe dürfte es haben, wenn Kinder die Oberflächenzeichnung eines Objektes nicht innerhalb der Umrisslinien seiner Figur wiedergeben, sondern allein die Umrisslinien einer Flächenfigur als Außenhaut des repräsentierten Objekts ansehen³⁵⁷, während die Binnenfläche zwischen den Umrissen mit der „Substanz“ des Gegenstandes identifiziert wird. Entsprechend kann man bei geometrischen Schlangendarstellungen (Abb. 17b/S. 261) überlegen, ob nicht die begleitenden Punktreihen Musterungen auf der Schlangenhaut angeben sollen³⁵⁸. Von Schilddarstellungen, die von Punkten umgeben oder mit kleinen Linien gespickt sind, wurde vermutet, daß es sich um die Wiedergabe

355 Ähnliche Überlegungen stellt das cue dependency Modell an; vgl. Schütz, Raumdarstellung S. 121ff.

356 Vgl. Huth, C.: Menschenbilder und Menschenbild (2003) S. 22ff. mit Taf. 1f.

357 So sollten Kinder zeigen, wie die Naht eines Tennisballs angegeben werden müsse. Ein Mädchen wollte diese Naht um die Flächenfigur des Tennisballs herumlaufen lassen, weil aus seiner Sicht die vom Kreis abgegrenzte Fläche das Innere des Tennisballs darstellt. Ein im Apfel steckender Pfeil wird wiederum (wie zuerst von Clark, A. B.: The child's attitude toward perspective problems (1897) S. 287 beobachtet) durchgezeichnet, da er „tatsächlich“ durch den Apfel hindurchgeht und nicht, wie das der Erwachsene erwartet, ab der Eintrittsstelle im Bereich der Binnenfläche ausspart, um seitlich des Konturs „hinter dem Apfel“ wieder sichtbar zu werden. Vgl. Schuster, M.: Kinderzeichnungen (1994) S. 58 mit Verweis auf Willats, J.: Drawing systems revisited: the role of denotation systems in children's figure drawings, in: Freeman, N. H.; Cox, M. V. (Hrsg.): Visual Order (1985) S. 78-100; Willats, representation S. 105f., Abb. 4.5. Auf einem Hügel stehende Bäume werden im Bild an den äußeren Kontur des Hügels angefügt (Abb. 4b).

358 Dabei unterscheiden sich die plastischen Darstellungen einer Schlange (Abb. 17a/S. 261) auffällig von solchen in der Flächenwiedergabe. Die Form der Entsprechung, wie sie durch die geometrische Darstellungsweise angestrebt wird, bezieht die Außenhaut der plastischen Darstellung problemlos auf die Außenhaut der „wirklichen“ Schlange, während in der Flächendarstellung immer wieder das Phänomen der Ablösung der Angabe von Oberflächenstrukturen vom materiellen Zusammenhang beobachtbar ist; vgl. auch unten Anm. 622.

von Nieten handle³⁵⁹. Pfeile, die einen Krieger getroffen haben, gehen durch ihn hindurch, oder ihre Spitzen „stecken“ in seiner äußeren Umrißlinie (Abb. 18b/S. 265)³⁶⁰, niemals aber in der Binnenfläche. Die Achse von Wagenrädern setzt nicht an der Radnabe an, sondern an den Außengrenzen der runden Flächenfigur³⁶¹. Diese wird also wörtlich als die äußere Grenze des Körpers, die Füllfläche dazwischen als Körperinneres aufgefaßt. Das Bild zeigt also nicht die Außenansicht eines Betrachters auf den Gegenstand, sondern der Farbauftrag wird mit der Substanz des Gegenstandes identifiziert.

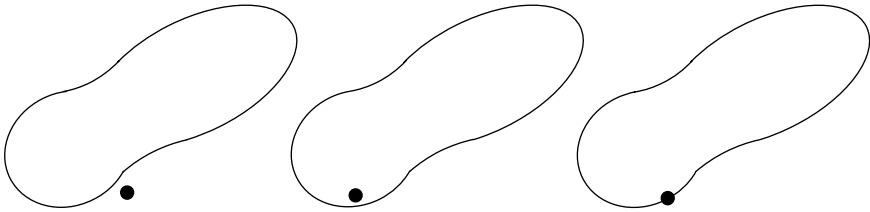


Abb. 5: Die topologischen Grundordnungen: benachbart, eingeschlossen, verbunden

Man hat in zahlreichen Experimenten³⁶² Kinder gebeten, aus ihrer Sicht sich verdeckende Gegenstände zu zeichnen. Junge Kinder zeichneten die Gegenstände separat. In den höheren Altersgruppen fiel dieser Anteil kontinuierlich und rapide ab, und die Kinder ließen einen Gegenstand durch die Umrisse des anderen eingeschlossen oder einen Gegenstand durch den anderen teilweise oder ganz verdeckt sein. Die separate Wiedergabe der Gegenstände bedeutet aber nicht, daß sie keine betrachterbezogenen Lagerrelationen enthält. So differenzierten die Kinder mit zunehmendem Alter zwischen hinter- und nebeneinanderliegenden Gegenständen durch vertikale bzw. horizontale Reihung im Bild³⁶³. Faßt man im semiotischen Sinne die Bildfläche als reinen Informationsträger auf, so ist diese „kartographische“ Erfassung der Gegenstände sogar besser als die perspektivische geeignet, räumliche Informationen zu übermitteln. Sie zielt auf möglichst direkte

359 Vgl. Kaeser, B.: Zur [Darstellungsweise] der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaisk – Dissertation Bonn 1976 (1981) S. 191f. (Anm. 9).

360 Vgl. unten S. 281 mit Anm. 607.

361 Vgl. unten S. 255 mit Anm. 538.

362 Vgl. Freeman, N.; Eiser, D.; Sayers, J.: Children's strategies in producing three dimensional relationship on two dimensional surface, in: *Journal of Experimental Child Psychology* 23, 1977 S. 305-314; vgl. Aissen-Crewett, M.: [Räumliche Vorstellung] und Darstellung bei Kinder, in: *Kunst + Unterricht* 105, 1986 S. 14f.

363 Vgl. Light, P. H.; Humphreys, J.: Internal spatial relationships in young children's drawings, in: *Journal of Experimental Child Psychology* 31, 1981 S. 521-530; vgl. auch Aissen-Crewett, Räumliche Vorstellung S. 17 mit Abb. 4 und 5. Die Kinder sollen eine Reihe von Schweinchenfiguren aus einem Blickwinkel zeichnen, von dem aus nur das vorderste Schweinchen von hinten sichtbar ist. Die ansichtige Wiedergabe der Schweinchen, die nur das Hinterteil des vordersten Schweinchens zeigt, nimmt mit dem Alter zu. Dagegen werden sowohl in den Bildern mit der horizontalen wie der vertikalen Staffelung in der Regel die Seitenansichten der Schweinchen gezeigt. Dabei kommt es offensichtlich darauf an, die charakteristischen Teile der Tierchen seine vier Beine, den Rumpf, den Ringelschwanz und den Kopf im Bild zu erfassen.

Entsprechungen zwischen den Malspuren auf der Bildfläche und dem Bildgegenstand. Würde man das Bild auf den Tisch legen, hätte man eine Kopie der wiederzugebenden Konfiguration. Die Bezüge der räumlichen Angaben auf den Betrachter werden hier dadurch in das Bild getragen, daß seine Unterkante auf den Standpunkt des Betrachters bezogen wird, ohne das Blatt im Sinne einer betrachterbezogenen Aufsicht zu gestalten. In der verdeckten (perspektivischen) Wiedergabe hingegen geht (durch die Nichtangabe der verdeckten Gegenstände) Information über die Anordnung der hinten liegenden Gegenstände verloren. Die Sicht des Zeichners wird zum vorrangigen Kriterium für die Wiedergabe im Bild. Wir werden sehen, daß Gegenstände im Kinderbild auf eine objektzentrierte (im Gegensatz zu einer betrachterbezogenen) Wahrnehmung der Wirklichkeit zurückzuführen ist: Was aus Sicht des Betrachters verdeckt ist und was nicht, ist irrelevant. Ein vollständiges Objekt muß auch im Bild vollständig gezeigt werden.

Daß die getrennte Erfassung von Gegenständen nicht einfach (wie der moderne Erwachsene geneigt ist zu unterstellen) unräumlich ist, zeigt ein weiteres Experiment, in dem Kinder zwei gegenständliche Konfigurationen zeichnen sollten: ein Hausmodell, das in einem Glas-Becher aufgestellt war, und eines, das hinter dem Glas aufgestellt war³⁶⁴. Aus der Position der Zeichner ergab sich damit ein sehr ähnlicher Anblick. Dennoch zeichneten die Kinder das Hausmodell bei der ersten Konstellation durchweg in die Umrißlinien des Glases ein, während die zweite Versuchsanordnung die Hälfte der Kinder zu einer getrennten Wiedergabe der Objekte veranlaßte. Zwei unterschiedliche räumliche Konstellationen, die im Bild des Erwachsenen sehr ähnlich aussähen, werden also im Kinderbild deutlich differenziert. Dabei ordneten zwei Drittel aller Kinder die Objekte vertikal und ein Drittel horizontal an. Die Überlegungen von Piaget und Inhelder, die wir im folgenden noch näher behandeln werden, sahen ähnliche Phänomene als Erfassung topologischer Grundordnungen wie Eingeschlossenheit, Reihenfolge, Getrenntheit etc. (Abb. 5) an. Ein in der Umrißlinie des Glases dargestellter Gegenstand wird von dem Kind nicht als durch das Glas gesehen, sondern als durch das Glas umgeben und eingeschlossen interpretiert³⁶⁵. M. Aissen-Crewett faßte ähnliche Beobachtungen anhand von Bildern junger Kinder als anordnungsbezogene (im Gegensatz zu einer betrachterbezogenen) Darstellungsweise auf³⁶⁶. Beide Positionen lassen sich leicht miteinander verbinden, da die topologischen Grundordnungen in besonders „reiner“ Form die Wirklichkeit anhand der räumlichen Relationen zwischen den Gegenständen und nicht im Verhältnis zu einem Betrachter organisieren. Darüber hinaus läßt sich aber aufgrund der zahlenmäßigen

364 Vgl. Light, P. H.; McIntosh, E.: Spatial relationships in young children's drawings, in: *Journal of Experimental Child Psychology* 30, 1980, S. 79-87, bes. S. 84-86.

365 In einer frühen Phase zeichnet es die Flüssigkeit in einer Flasche als Klumpen, ohne es über Grenzlinie nach oben hin abzuschließen, da die dem Kind vorrangige Beziehung, das in der Flasche Enthalten-Sein, so in die Zeichnung eingeholt wird. Ein Baby im Kinderwagen wird in die Umrißlinien des Wagens eingezeichnet. Vgl. z. B. Reiß, W.: *Kinderzeichnungen* (1996) S.53, Abb. 19 und S. 54 Abb. 20.

366 Vgl. Aissen-Crewett, M.: Räumliche Vorstellung und Darstellung bei Kinder, in: *Kunst + Unterricht* 105, 1986 S. 14-19 unter Beziehung auf Kielgast, K.: Piaget's concept of spatial egocentrism: A re-evaluation, in: *Scandinavian Journal of Psychology* 12, 1971 S. 179-191 und Light, P. H.; McIntosh, E.: Spatial relationships in young children's drawings, in: *Journal of Experimental Child Psychology* 30, 1980 S. 79-87.

Dominanz der vertikalen gegenüber der horizontalen Staffelung bei der Wiedergabe von gegenüber dem Betrachter hintereinander gelagerten Gegenständen (im Gegensatz zu vom Betrachter aus gesehen nebeneinanderliegenden Gegenständen) eine beginnende betrachterbezogene Wirklichkeitsorganisation feststellen, die allerdings im Bild „kartographisch“ und nicht perspektivisch umgesetzt wird. Aus unserer Sicht resultiert die Erfassung der räumlichen Beziehungen aus dem Streben nach Entsprechungen zwischen den Spuren auf dem Bildträger und der Anordnung der wiederzugebenden Gegenstände. Die Gegenstände sollen auf dem vor dem Betrachter liegenden Bild (das mithin nicht im Sinne eines Fensters zur Welt oder eines Schnittes durch die Sehpyramide hängen soll) genauso angeordnet sein, wie in der Realität. Das Bild soll zeigen, „wie die Gegenstände ‚wirklich‘ angeordnet sind“ und nicht, wie deren Anordnung aussieht. Die einzige Beziehung zum Betrachter baut das Bild über die Ausrichtung seiner Unterkante auf den Betrachter auf. Was bezogen auf den Betrachter hinten liegt, muß auch auf dem vor ihm liegenden Bild hinten liegen. Zentral ist dem Kind, daß alles was sich in einer Anordnung befindet, auch auf dem Bild anzutreffen ist und dort vollständig gezeigt werden muß, wenn es in Wirklichkeit unverletzt und vollständig ist.



Abb. 6a+b: Kinderzeichnungen: Innen dekorierte Tasse und Schüssel mit Früchten

In einem weiteren Versuch, der das Phänomen der Wiedergabe topologischer Grundbeziehungen zum Gegenstand hat, sollten Kinder ein Tasse abzeichnen. Einer Gruppe wurde eine Tasse mit Blumenmuster an der Außenseite, einer zweiten Gruppe eine Tasse mit Musterung an der Innenseite zum Zeichnen vorgelegt³⁶⁷. Die Mehrzahl der jüngeren Kinder der zweiten Gruppe gab das Blumenmuster innerhalb der Umrißlinien der Tasse wieder (Abb. 6a), diejenigen der ersten Gruppe gaben entweder die Tasse oder das Muster wieder und verzichteten so auf eine Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen beiden Objekten. Damit organisierten die jüngeren Kinder der Versuchsgruppen ihre Zeichnungen nach topologischen Kriterien: Das (vom Betrachter aus unsichtbare) Muster an der Innenseite der Tasse ist von der Tasse eingeschlossen und kann daher problemlos in

367 Vgl. Schütz, N.: Die [Raumdarstellung] in der Kinderzeichnung (1990) S. 141-145.

die Umrißlinien der Tassenzeichnung eingetragen werden. Das sichtbare Muster auf der Außenseite der Tasse dagegen kann aufgrund der topologischen räumlichen Organisation der Wirklichkeit nicht in die Umrißlinien der Tasse eingezeichnet werden, da dies für das Kind gleichbedeutend mit einer Befindlichkeit *in* der Tasse wäre. Da die Kinder aber ansonsten ein Wissen um räumliche Beziehungen zeigten, das weit über topologische Relationen hinausgeht, sah N. Schütz³⁶⁸ diese Diskrepanz als Bestätigung dafür an, daß die Entwicklung der Darstellungssysteme von der Entwicklung des räumlichen Wissens der Kinder abzukoppeln ist. Die Darstellung eröffnet seiner Ansicht nach ein „Transformationsproblem“, nämlich das der Übertragung einer erkannten dreidimensionalen Relation auf ein zweidimensionales Blatt. Wir werden im folgenden sehen, daß dieser Schluß durchaus nicht zwingend ist. Wir werden zeigen, daß das Darstellungssystem nicht, da im Aufbau begriffen, den gleichen dreidimensionalen Raum schlechter als unsere Darstellungssysteme, sondern einen anderen dreidimensionalen Raum besser auf das zweidimensionale Blatt überträgt.

Das Beispiel der Tasse bietet die Gelegenheit, das Augenmerk auf einen anderen Berührungspunkt zwischen Kinderzeichnung und geometrischen Darstellungen zu richten. Es handelt sich um das Phänomen, Gefäße nicht durch die Außenansicht wiederzugeben, sondern durch eine Formel, die man aus Sicht des Erwachsenen als Querschnitt ansprechen könnte. Die Gefäßwand schiebt sich nicht zwischen den Betrachter und das Gefäßinnere. Der Farbauftrag auf dem Papier wird mit der Substanz des Gefäßes also mit seiner Wandung gleichgesetzt und nicht mit seiner Oberfläche. Der Schlüssel zum Verständnis der kindlichen Darstellung ruht in der Beziehung, die zwischen der materiellen Beschaffenheit der Spuren auf dem Blatt und der materiellen Beschaffenheit des Objekts gesucht wird. Ein Gegenstand, der sich außerhalb des Gefäßes befindet, muß auch auf der Bildfläche außerhalb des Gefäßes, also neben, über oder unter dem Gefäß, gezeichnet werden; ein Gegenstand, der in dem Gefäß steht, muß innerhalb seiner Umrißlinien gezeichnet werden. Diese Art der Gefäßwiedergabe könnte ihre Entsprechung in den geometrischen Dreifußdarstellungen finden. In der geometrischen Vasenmalerei werden Dreifüße häufig nicht in Außenansicht, sondern durch eine Hohlungsformel repräsentiert (Abb. 15/S. 253), die man ebenfalls als Querschnitt durch das Gefäß interpretieren könnte³⁶⁹.

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Reihe von Zeichnungen zum Thema Schale mit Früchten (Abb. 6b von links nach rechts mit fortgeschrittenem Alter gezeichnet)³⁷⁰. Rein topologischen Charakter hat die Wiedergabe der Schüssel als Kreis, der die Früchte umgibt. „Fortgeschritten“ sind demgegenüber Darstellungen, die dem „Querschnitt“ der Schalenwandung die Früchte einordnet. Mit zunehmendem Alter gibt es „reine Seitenansichten“ mit einem geraden Abschluß des Gefäßes oben und einer „undurchsichtigen“ Seitenwand, über der ein paar über den Rand hinausragende Früchte abgebildet waren, und zu guter letzt „Schrägansichten“, die die Öffnung als Oval zeigten.

368 Vgl. Schütz, Raumdarstellung S. 143.

369 Eine entsprechende Wiedergabe räumlicher Verhältnisse findet sich bei einem Fisch, der den Kopf eines Schiffbrüchigen im Maul hat (Abb. 9b/S. 245), und der Flächenfigur eines Schiffskörpers, in die die Besatzung eingezeichnet ist (Abb. 43/S. 318); vgl. unten S. 245.

370 Vgl. Meyers, H.: Fröhliche Kinderkunst in der Schule (1953); Schütz, Raumdarstellung S. 71-73.

4) Die räumliche Wirklichkeitsorganisation im frühgriechischen Flächenbild

Im weiteren soll gezeigt werden, wie sich die Entwicklung der frühgriechischen Bilder zu den vorangegangenen Überlegungen verhält. Wir werden sehen, daß sich die Eigentümlichkeiten des frühgriechischen Flächenbildes durch das von Piaget entwickelte Begriffssystem gut fassen lassen und daß das Modell Piagets seine Entwicklung plausibel motiviert. Das frühgriechische Bild verkörpert keine inferiore Form des Abbildens und ist auch nicht unräumlich. Ebenso wenig geht es auf eine beliebige Konvention zurück. Das frühgriechische Bildsystem organisiert den Raum betrachterunabhängig und orientiert sich an den ontologischen Dimensionen der abzubildenden Gegenstände. Das Hauptanliegen dieses Kapitels ist der Nachweis, daß die Eigentümlichkeiten der frühen Bildsysteme sich durch die Annahme einer ontologischen oder objektzentrierten Wirklichkeitskonzeption plausibel ableiten lassen. Das Bild ist darauf ausgerichtet, die konstitutiven Bestandteile eines Gegenstandes im Bild zu zeigen, und gibt die räumlichen Verhältnisse innerhalb einer zu repräsentierenden Konfiguration wieder.

Bezüglich der Entwicklungsdynamik werden wir (wie bereits in Anm. 412 angesprochen) sehen, wie auf späteren Stufen immer wieder diese ontologische Orientierung wirksam wird. Sie prägt sich auf jeder Stufe der Entwicklung regelmäßig in jenen Bildelementen aus, die dem modernen Betrachter *unwirklich* erscheinen. Der hier vorgeschlagenen Konzeption zufolge stellt sich die Entwicklung als ein zunehmendes Einholen betrachterbezogener Lageinformationen dar, die durch eine fortschreitende Zurückdrängung der ontologischen Wirklichkeitskonzeption aufgrund zunehmender Dezentrierung erklärt werden kann. Auf jeder Stufe bleibt diese ontologische Wirklichkeitskonzeption wirksam, der Egozentrismus in Kraft. Die rückschrittliche Formel bekommt durch diese nach wie vor wirksame (wenn auch zurückgedrängte) Orientierung an den ontologischen Dimensionen des Gegenstandes ihren Eigenwert gegenüber der fortschrittlicheren und kann daher neben dieser in *einem* Bild erscheinen. Sie übermittelt weniger betrachterbezogene Information, kann dafür aber die ontologischen Dimensionen des Gegenstandes besser im Bild aufrecht erhalten. Langfristig allerdings wird sie von der Bildfläche verschwinden.

Die Gerichtetheit der Entwicklung über lange Zeiträume hinweg und ihr Basieren auf zahllosen Einzelschritten läßt von vornherein jedes Erklärungskonzept fragwürdig erscheinen, das die im Bildsystem beobachtbaren Verschiebungen mit bestimmten historischen Anlässen in Verbindung zu bringen sucht. Wenig Wahrscheinlichkeit für sich verbuchen kann die Herleitung der jeweils neuen Formeln aus mit spezifischen historischen Ereignissen in Verbindung stehenden Mitteilungabsichten.

4.1) Die Ausgangslage: Die betrachterunabhängige räumliche Organisation

Eine der wichtigsten Arbeiten zur Entwicklung des Raumes im griechischen Bild dürfte die Untersuchung von G. Kraemer sein. Wegweisend sind seine ganz im Zeichen des

Strukturalismus der deutschen Archäologie stehenden Überlegungen in dem Absehen von einer streng linearen Entwicklungskonzeption (im Sinne einer zunehmenden Ausbildung von Räumlichkeit) und im Übergehen zur Charakterisierung unterschiedlicher Arten von Räumlichkeit⁴⁹⁴. (Es sei an dieser Stelle betont, daß die Verwandtschaft, die auf den ersten Blick zwischen unserer Position und dem Strukturalismus der deutschen Archäologie besteht, vordergründig ist: Während dieser sein Augenmerk auf die formale Struktur und die räumliche Konzeption der *Bildwerke* richtete, werden wir uns auf die den Bildsystemen inhärente räumliche Organisation der *Wirklichkeit* konzentrieren.) Darauf aufbauend und unter Einbeziehung geometrischer Bilder haben besonders die Arbeiten von N. Himmelmann⁴⁹⁵ und B. Kaeser⁴⁹⁶ sich um die Ermittlung der Charakteristik des vorstelligen Formprinzips verdient gemacht. Während das Schwergewicht der Überlegungen Himmelmanns allerdings auf die Charakterisierung der formalen Eigentümlichkeiten frühgriechischer Bilder gerichtet war, läßt die Arbeit Kaesers eine Verlagerung des Interesses auf das Verhältnis der Darstellungsform zur repräsentierten gegenständlichen Konfiguration erkennen und entspricht somit der allgemeinen Tendenz zu der Einbeziehung semiotischer Modelle. In Kaesers Arbeit wird die Entwicklung weitgehend formimmanent⁴⁹⁷ dabei aber prozessual motiviert, wie hier noch kurz skizziert werden soll:

Kaesers Position ist insbesondere durch die Auseinandersetzung mit jenen Modellen geprägt, die die neutrale und objektive, materielle Körperexistenz, die neutrale räumliche Erstreckung eines Gegenstandes zum Anknüpfungspunkt der Darstellungssysteme machen⁴⁹⁸: In derartigen Modellen wird ein Teil des zentralperspektivischen Regelsystems unreflektiert in den Entwurf andersgearteter Bildsysteme übernommen. Besonders offensichtlich widersprechen derartigen Überlegungen Bildbeispiele, die Objekte einer ähnlichen räumlichen Erstreckung unterschiedlich wiedergeben. Nehmen wir etwa die Wechselansichtigkeit der menschlichen Figur: Es gibt sowohl in ägyptischen wie in griechisch-geometrischen Bildern bezeichnende Ausnahmen zu einer derartigen Erfassung. Im ägyptischen Flächenbild kann beispielsweise das einheitliche Profil der Wiedergabe von Skulpturen in eigenartigem Kontrast zur wechselansichtigen Erfassung von Menschen im gleichen Bild stehen⁴⁹⁹. Ausgehend von der vergleichbaren räumlichen Erstreckung der

494 Vgl. Krahmer, G.: Figur und [Raum] in der ägyptischen und griechischen archaischen Kunst, in: *HallWPr* 28, 1931 S. 58ff.; zur Einordnung der Überlegungen Krahmers in die Wissenschaftsgeschichte vgl. Matz, F.: *Strukturforschung und Archäologie*, in: *Studium Generale* 17, Heft 4, 1964 S. 203-219.

495 Vgl. Himmelmann-Wildschütz, N.: [Erzählung] und Figur in der archaischen Kunst, *AbhMainz* 2, 1967, 73-101; ders.: *Bemerkungen zur geometrischen Plastik* (1964); ders.: *Der Mäander auf geometrischen Gefäßen*, in: *MarbWPr* 1962 S. 10ff.; ders.: *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen [Ornament]s*, in: *AbhMainz* 7, 1968.

496 Vgl. Kaeser, B.: *Zur [Darstellungsweise] der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik - Dissertation Bonn 1976* (1981).

497 Eine Ausnahme sind die Einbeziehung von Fragen der Waffen- und Kampftechnik sowie des Waffenschmucks; vgl. Kaeser, *Darstellungsweise* S. 21, 26, 37, 42, 46, 67. Das methodische Problem, das darin besteht, daß der gegenständliche Hintergrund der Darstellungen oftmals nur anhand der Darstellungen selbst geklärt werden kann, wird angesprochen auf S. 46.

498 Vgl. Kaeser, *Darstellungsweise* S. 11.

499 Vgl. Schäfer, H.: *Von ägyptischer [Kunst]* (1963)⁴ S. 313, Abb. 314; Krahmer, *Raum* S. 62; Himmelmann-Wildschütz, N.: *[Bemerkungen] zur geometrischen Plastik* (1964) S. 21 mit Anm. 53.

beiden Bildgegenstände hätten aber die Skulpturen ähnlich wie der menschliche Körper wechselansichtig, der Brustkorb zur unverkürzten Wiedergabe der Schulter in Vorderansicht, die in Schrittstellung befindlichen Beine in Seitenansicht gegeben werden müssen. Auch in geometrischen Bildern gibt es eine eigentümliche Ausnahme zur wechselansichtigen Wiedergabe des menschlichen Körpers. Es handelt sich um die einzige rein geometrische Menschendarstellung im durchgehenden Profil überhaupt (Abb. 8)⁵⁰⁰.



Abb. 8: Geometrische Darstellung einer Leiche im „Profil“

Bezeichnenderweise handelt es sich hier um die Wiedergabe eines Leichnams. In beiden Fällen also wird ein toter im Gegensatz zum lebenden Körper auf dem gleichen Bild im einheitlichen Profil wiedergegeben. Offensichtlich geht mit dem Verlust der Körperfunktionen beim Darstellungsgegenstand die Bindung an eine wechselansichtige Wiedergabe im Bild verloren⁵⁰¹. Mit dem Verlust an funktionalen Unterschieden zwischen den Körperteilen wird die Bindung des Darstellungssystems an eine differenzierende Erfassung der Körperteile aufgegeben. Der tote Körper ist in dieser geometrischen Darstellung nicht mehr befähigt, wie das in anderen Aufbahrungsbildern üblich ist, sich gegen das Leichentuch als unabhängiges Objekt durchzusetzen, und verschmilzt mit ihm zu einem Bündel, zu einer einheitlich toten Masse ohne ausdifferenzierte Funktionen. In ägyptischen Bildern geht die Darstellungsweise mit der Leblosgigkeit des Objekts zum einheitli-

500 Vgl. Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen S. 21 und Abb. 2; Kraterfragment Athen NM 812; vgl. Ahlberg, G.: [Prothesis] and Ekphora in Greek Geometric Art - SIMA 32, 1971, Fig. 18; vgl. Matz, F.: Geschichte der griechischen Kunst (1950) S. 64 (die Umzeichnung Taf. 15b verunklärt das im Original deutlich sich abzeichnende Profil des Kopfes).

501 In die gleiche Richtung weist die Tatsache, daß unter den „bekleideten“ Toten auch wahrscheinlich männliche Figuren anzutreffen sind; vgl. z. B. die Darstellung auf einer Amphora Athen; Benaki Museum 7675; Ahlberg, Prothesis, Fig. 46b und S. 32ff., während unter den Lebenden die Bekleidung männlicher Figuren sich auf Situationen beschränkt, die ebenfalls eine eingeschränkte Beweglichkeit der Figur und damit jener Funktion der Körperglieder zur Folge haben, die die geometrische Figur bevorzugt übermitteln.

chen Profil und damit zu einer „ansichtigen“, „nüchternen“ Erfassung des Darstellungsobjektes über. Beiden Darstellungssystemen gemeinsam ist die völlig unterschiedliche Wiedergabe von Objekten ähnlicher räumlicher Erstreckung und die Durchdringung der Wiedergabe im Bild durch funktionale Momente der wiederzugebenden Teile. Das heißt, daß die Funktionen der Teile bei der Wiedergabe des Ganzen berücksichtigt werden.

Dementsprechend ist nach Kaeser, der hierin auf Kraemer aufbaut, das vorperspektivische Bild auf Erfassung der Charakteristika und Funktionen des Gegenstandes ausgerichtet. Die Funktion des Schildes wiederum wird durch die problemlose Manövrierbarkeit im Kampf zur Deckung seines Inhabers bestimmt.

„Der Charakter seiner Gebrauchsgegenständlichkeit beruht in einer Gebrauchsweise, die sich in verschiedenen topographischen Lagen des Gegenstandes realisiert.“⁵⁰²

Gerade die Orientierung des „alten“ Bildsystems (Erfassung der Funktion Wendigkeit) läßt den Maler, so Kaeser, nach neuen Darstellungsformeln suchen, die die unterschiedlichen Stellungen des Schildes im Kampfeinsatz zeigen und damit seine vordringlichste Aufgabe charakterisieren sollen. Diese Formeln müssen zur Charakterisierung des betrachterunabhängigen Gebrauchswerts des Schildes zunehmend perspektivische Formen einsetzen.

„Die fortschreitenden Stufen der Vertiefung in die Funktion des Gegenstands sind für die archaische Darstellungsweise die Kristallisationspunkte, an denen die allgemeine Körperlichkeit konkret und das heißt zunächst als besondere in Erscheinung tritt. In diesen Etappen dringt immer mehr von der objektiven Körperlichkeit des Gegenstandes ... ins Bild; das Bild der Funktion wird immer enger auf die Materialität des Gegenstandes verpflichtet. Die Entwicklung der Funktionsaussage evoziert also die konkreten Schritte in der Darstellung der Körperlichkeit, die schließlich zur Verallgemeinerung über die Funktionsaussage hinaus führen. Der Schild ist nun freilich ein ganz besonderer Gegenstand, kein anderer erfüllt seine Funktion so wie er in der Bewegung. Diese Eigenschaft seiner Gebrauchsgegenständlichkeit hat ihn in der archaischen Darstellungsweise zum fortschrittlichsten Agenten in der Aneignung ‚seiner‘ und zugleich objektiver Körperlichkeit gemacht, so daß schließlich noch innerhalb der Archaik die perspektivehaltige Figur zum allgemeinen Ausdruck *seines* Körpers unabhängig vom funktionellen Einsatz wird.“⁵⁰³

Die extreme Wendigkeit des Schildes und die Vielfalt an Stellungen, die er zur Erfüllung seiner Deckungsfunktion im Kampfeinsatz einnimmt, können also im Bild nur durch Ausdifferenzierung von Formeln erfaßt werden, die diese Stellungen charakterisieren und dabei in zunehmendem Maße perspektivische Prägung erhalten. Die Ausbildung „neuer“ perspektivischer Formeln wird mithin bei Kaeser durch die Verfolgung der „alten“ Bildorientierung (Wiedergabe von Funktionen) erklärt. Beleg hierfür ist die Tatsache, daß es immer wieder der Schild im Kampfeinsatz ist, der im Bild durch neue Formeln wiedergegeben wird⁵⁰⁴, die dann erst später außerhalb dieses Kontexts zur neutralen Lageinformation und auch beim isolierten Schild ohne Träger auftreten. Zunächst also dienen die Formeln zur Charakterisierung eines bestimmten Gebrauchsmoments. Die Etablierung

502 Vgl. Kaeser, Darstellungsweise S. 114.

503 Vgl. Kaeser, Darstellungsweise S. 162f.; zu einigen Unterschieden in der Begriffsverwendung (Körperlichkeit und topographische Lageinformation) und bezüglich einiger Fragen in der Sache vgl. unten S. 241-264.

504 Vgl. auch zur geometrischen Aktionsformel Kaeser, Darstellungsweise S. 33-36; S. 41. Zu den obliquen Formeln und deren Etablierung im Kampfgeschehen Kaeser, Darstellungsweise S. 134, 154.

der neuen (perspektivischen) Bildorientierung wird mithin prozessual entwickelt durch Konzeption von immer neuen Formeln, die aus der alten Bildorientierung hervorgehen.

Aus unserer Sicht wird sich die Entwicklung nicht derart auf formimmanente Momente beschränken lassen. Wir gehen davon aus, daß die kognitiven Wirklichkeitskonzeptionen und die Symbolsysteme in enger Wechselwirkung zueinander stehen, und daß ein zentraler Antrieb zur Ausbildung einer „perspektivischen“ Wirklichkeitskonzeption die Dezentrierung der kognitiven Organisation der Wirklichkeit aufgrund der Kollision mit einer widerständigen Realität ist. Allerdings kann man die Überlegungen Kaesers zum Anlaß nehmen, den Symbolsystemen einen nicht unerheblichen Beitrag bei der Entwicklung der kognitiven Wirklichkeitskonstruktionen zuzumessen. Demnach liegt in der Auseinandersetzung mit unseren Symbolsystemen ein wichtiger Antrieb für die Fortbildung unserer Wirklichkeitskonstruktionen. Die ursprüngliche Orientierung des Bildsystems an der Erfassung funktionaler Eigenschaften der Gegenstände trägt bei zu der Neuorientierung des Bildsystems an der Lage eines Gegenstandes, die er relativ zum Betrachter einnimmt.

So ist das Anliegen dieses Kapitels weitgehend die Einbindung der Beobachtungen Kaesers in das im vorangegangenen Kapitel erarbeitete Begriffssystem. Dieser konzentriert seine Betrachtungen auf die Entwicklung der Schilddarstellungen. Nun liegt der Einwand nahe, die Veränderung der Darstellung eines einzelnen Gegenstandes könne doch kaum als repräsentativ für den Wandel des gesamten Bildsystems angesehen werden: Wenn der Schild im Profil gezeigt wird, heißt das noch lange nicht, daß auch das Wagenrad nunmehr von vorne gezeigt werden kann (im Gegenteil bleibt die bereits anhand der Aufbahrungsszene gezeigte unterschiedliche Erfassung von Gegenständen ähnlicher räumlicher Erstreckung für das frühgriechische Bildsystem charakteristisch). Auch Kaeser macht immer wieder deutlich, daß er seine Beobachtungen an der Entwicklung der Schilddarstellungen nicht derart uniform und automatisch auf die Wiedergabe anderer Gegenstände übertragen sehen will. Uns interessiert allerdings an der Entwicklung des Bildsystems primär die Stabilität der Richtung, so daß eine Wirklichkeitsorganisation Schritt für Schritt durch eine andere Organisation der Wirklichkeit im Bild abgelöst wird. Die im theoretischen Teil entwickelten Überlegungen zu unterschiedlichen Formen räumlicher Organisation im Bild sollen daher hier exemplarisch auf die Beobachtungen Kaesers zur Schilddarstellung bezogen werden. Damit soll nicht zuletzt dem Leser das Rüstzeug gegeben werden, die Übertragung auf andere Gegenstände selbst vorzunehmen. Die Analyse der Darstellungsweise von jedem anderen Gegenstand würde die gleiche *Richtung* der Entwicklung offenbaren, kann hier aber aus Platzgründen nicht detailliert vollzogen werden. Allein für den Ausgangspunkt der Entwicklung werden wir die Darstellungsweise anderer Gegenstände in unsere Untersuchung einbeziehen. Wir werden also zeigen, daß das geometrische Bildsystem die Wirklichkeit räumlich *durchgängig* anders organisiert, und werden nicht, wie im Verlauf der Forschungsgeschichte immer wieder geschehen, die dem modernen Betrachter befremdlich anmutenden Bildelemente durch ihre Rückführung auf einen spezifischen, mit dem jeweils abgebildeten Gegenstand in Zusammenhang stehenden Inhalt zu erklären suchen, sondern durch eine andere dem Bildsystem inhärente Wirklichkeitsorganisation, die systematisch andere Inhalte gene-

riert. Daß diese dem Bildsystem inhärente Wirklichkeitsorganisation mit einer anderen kognitiven Organisation der Wirklichkeit seitens des zeitgenössischen Betrachters zusammenhängt, wird, wie im theoretischen Teil (Abschnitt 2.5.3) ausgeführt, gestützt durch den Umstand, daß es immer wieder die dem modernen Betrachter *wirklichkeitsfern* erscheinenden formalen Merkmale sind, die man mit dieser Wirklichkeitsorganisation in Zusammenhang bringen kann. Die geometrischen Bilder repräsentieren eine andere (oder anders wahrgenommene) Wirklichkeit „besser“, als das klassische Bilder oder unsere Darstellungssysteme vermögen; die Entwicklung der Darstellungsformen geht also auch nicht aus einer stetigen Verbesserung der Darstellungssysteme durch eine immer „wirklichkeitsnähere“ Raumerfassung hervor.

Die Wiedergabe von Kaesers Überlegungen wird im folgenden verkürzt und mithin auch vereinfachend verfälscht. Wer sich allerdings die (lohnenswerte) Mühe machen will, seine Beobachtungen im Einzelnen nachzuvollziehen, wird feststellen, daß sich jede Einzelbeobachtung und -analyse mit unserer Entwicklungskonzeption verträgt und in das hier exemplarisch veranschaulichte Entwicklungsmodell nahtlos einbinden läßt.

Bei der folgenden Darlegung wurden die Überlegungen um einen Aspekt geglättet, auf den Kaeser regelmäßig zu sprechen kommt, der einen zentralen Gesichtspunkt seiner Überlegungen ausmacht und den wir daher voranstellen wollen⁵⁰⁵. Immer wieder läßt sich beobachten, daß im Zuge der Entwicklung der Darstellungsweise Formeln unterschiedlicher „Fortschrittlichkeit“ gleichzeitig und bisweilen auch auf *demselben Bild* zu finden sind. Dies bereitet aber jedem Modell ernste Bedrängnis, das die Entwicklung durch das Ziel motiviert und im Sinne einer fortschreitenden Vergewisserung und Verbesserung definiert sieht. Wenn aus Sicht des modernen Betrachters die „richtige“ (wirklichkeitsnähere) Formel schon gefunden ist, aber in einem Bild mit der „falschen“ erscheint, so muß jede Konzeption, die auf so etwas wie dem „Ringeln“ um die richtige Lösung fußt, an solchen Darstellungen scheitern (wie zum Beispiel das oben Abschnitt 3.5.1 dargelegte Konzept Gombrichs, der wahrnehmungspsychologische Einflußfaktoren als das Hindernis auf dem Weg zur richtigen und damit perspektivischen Lösung anführte). Hätte ein Vasenmaler, der bei der Suche nach der wirklichkeitsnäheren Darstellung auf die richtige Lösung gestoßen ist, nicht auch erkennen müssen, daß er die richtige Lösung gefunden hat? Hätte er nicht, wenn er einmal eine perspektivische Erscheinung erkannt und in der Formel kondensiert hat, jene Formeln, die diese Erscheinung „noch“ nicht berücksichtigen, abstreifen müssen? Es mag ja ganz plausibel klingen, wenn Gombrich behauptet, Objekt- und Größenkonstanz verhinderten das sofortige Aufspüren jener (perspektivisch verkürzten) Form, die uns die gleichen Lichtreize liefert, wie der Gegenstand, der durch sie repräsentiert werden soll. Das würde allerdings bedeuten, daß der Maler, wenn er erst einmal erkannt hat, daß ein geneigter Kreis elliptisch aussieht, die „rückschrittlichen“ Formeln fallen läßt. Und genau das geschieht nicht. Das kann aber nur bedeuten, daß bei dem Aufbau der „rückschrittlichen“ Formeln ein Moment mitwirkt, das wir im folgenden immer wieder provisorisch als „Eigenwert“ oder mit den Worten Kaesers als Bildwert ansprechen werden. Kaeser macht das Nebeneinander von Varianten

⁵⁰⁵ Vgl. zum Folgenden besonders Kaeser, Darstellungsweise S. 44f., S. 62f. und S. 78ff., Anm. 77.

unterschiedlicher Fortschrittlichkeit durch eine Konkurrenz der Bildwerte oder den Eigenwert der rückschrittlichen Formmerkmale verständlich. Mit dem früheren Bildwert ist mithin ein Eigenwert jener Merkmale der frühen Bilder gemeint, die wir bislang als vorstellig, ontologisch oder objektzentriert bezeichnet haben, mit dem jüngeren Bildwert die zunehmende Aufnahme betrachterbezogener Lageinformation. Dabei läßt die Bezeichnung Bildwert an eine formimmanente (und formalästhetische?) Begründung denken (die rückschrittliche Formel wird aufgrund einer anderen formalen Zielsetzung gegenüber der fortschrittlichen gleichwertig), und war möglicherweise von Kaeser auch so gemeint. Dagegen gehen unsere Überlegungen davon aus, daß die anhand der Entwicklung der Darstellungsweise gemachten Beobachtungen mit Entwicklungen der Wirklichkeitskonzeption und -wahrnehmung in Verbindung stehen (an jedem Punkt der Entwicklung wird die dem modernen Betrachter falsche oder unkorrekte Formel durch ein wenn auch zurückgedrängtes Überleben der alten kognitiven Wirklichkeitskonzeption gegenüber der fortschrittlichen gleichwertig; beide Formeln sind unter Berücksichtigung des Niveaus der kognitiven Entwicklung des Zeitgenossen dem Gegenstand gleich ähnlich, auch wenn der moderne Betrachter die frühere Formel als weniger wirklichkeitsnah ansieht). Da die „alte“ kognitive Wirklichkeitskonzeption in den folgenden Betrachtungen aber wiederholt anhand der Entwicklung der jeweiligen Bilder aufgespürt wird, und somit auch immer wieder davon ausgegangen wird, daß sich die kognitive auf die den Bildsystemen inhärente Wirklichkeitsorganisation auswirkte, kann der Ausdruck Bildwert hier ohne weiteres übernommen werden. Aus unsere Sicht ist mithin der frühe „Bildwert“ nicht aus einer irgendwie „ästhetisch“ dominierten Wertschätzung für die vorstelligen Züge des frühen Bildes zu motivieren, sondern schlichtweg über eine andere im Rückzug befindliche kognitive Wirklichkeitskonzeption. Es wird darum gehen, das dem modernen Betrachter widersprüchliche Nebeneinander der Formeln im Sinne einer Gleichberechtigung jeweils bezogen auf das jeweilige Niveau und den jeweiligen Stand der kognitiven Entwicklung zu interpretieren⁵⁰⁶. In der Retrospektive ist es trotz dieses Nebeneinanders völlig zulässig, eine Variante als zukunftsweisend zu privilegieren, aus der schlichten Beobachtung heraus, daß sie länger überleben wird als eine andere. Wir werden sehen, daß es immer wieder die gleichen Momente sind, die die rückschrittliche Formel der fortschrittlichen gleichwertig machen. Die abnehmende, aber gleichwohl vorhandene Wirksamkeit des älteren Bildwerts zeigt sich bei jedem Entwicklungsstand in der Gleichwertigkeit der rückschrittlichen Formel und behauptet sich gegenüber dem Vordringen des neuen Bildwerts wenn auch unter stetigem Gebietsverlust.

Die immer wieder geäußerte Auffassung, das geometrische Bild sei nicht zur Wiedergabe räumlicher Bezüge zwischen den Figuren und zwischen ihren Teilen befähigt, gilt, wie sich noch zeigen wird, nur aus Sicht des modernen Betrachters. Allerdings werden keine metrischen Beziehungen im Bild formuliert. Die prononcierte Einziehung der Taille der menschlichen Figur im Bild beispielsweise findet ihre Entsprechung in der

506 Kaeser spielt bisweilen mit dem Gedanken auch die Variation der Formeln innerhalb eines Bildes selbst (die abwechslungsreichere Gestaltung des Bildes) als Bildwert in Erwägung zu ziehen. In diesem Zusammenhang wäre freilich die Bezeichnung allein in ihrem ursprünglichen (formimmanenten, formalästhetischen) Sinn zu verstehen.

„tatsächlich vorhandenen“ Einziehung des menschlichen Körpers, allerdings ist diese Wiedergabe nicht proportionsgerecht und differenziert nach qualitativen und nicht nach quantitativen beziehungsweise metrischen Kriterien⁵⁰⁷. Der Hintergrund für diese Über-treibung dürfte in der Durchdringung der Formel mit funktionalen Momenten zu finden sein: Die Einziehung der Taille berichtet (wie immer schon gesehen wurde) über deren Beweglichkeit. Die Funktion der Körperteile muß in deren Wiedergabe Berücksichtigung finden. Eine derartige Konkurrenz von räumlichen und funktionalen Momenten der Bild-orientierung geht zwingend aus dem Fehlen eines einheitlichen und neutralen Maßstabs hervor, wie ihn die Zentralperspektive zugrunde legen wird. Doch konzentrieren wir unsere Betrachtung auf die räumliche Organisation des geometrischen Bildes.

Himmelmann ist es in seinen Überlegungen diesbezüglich mehr um die Erarbeitung der Räumlichkeit der künstlerischen Form selbst zu tun⁵⁰⁸ und nicht um die Relation zwischen der räumlichen Organisation des Bildes und der des wiederzugebenden Gegenstandes. Nach Himmelmann geht die Wechselansichtigkeit der geometrischen Figur aus der Verbindung von jeweils auf Repräsentation der Charakteristika der Körperteile ausgelegten Formen hervor. Die breite flächige Brust entspricht dem Charakteristikum des Oberkörpers, die gewölbten Formen kennzeichnen den muskulösen Oberschenkel. Die geometrische Figur wird aus solchermaßen gewonnenen „Hieroglyphen“, aus „feststehenden Bildelementen“ aufgebaut⁵⁰⁹. Die Ordnung, nach der diese Charakteristika arrangiert sind, der rhythmische Wechsel der Ansichten, schließt erst die geometrische Figur zu einer Einheit zusammen und folgt, so Himmelmann, gleichzeitig formalen Zielsetzungen, in etwa vergleichbar mit dem Rhythmus eines Verses; die geometrische Figur ist durch das Verhältnis der Teile unter sich, durch die „gerichtete Wechselansichtigkeit“ bestimmt. Dagegen werden wir im Gegensatz zu den Überlegungen Himmelmanns (und in geringerem Maße auch Kaesers) die reale und die konstruktive Seite der Bildkonzeption betonen und analysieren, inwiefern die dem modernen Betrachter wirklichkeitsfernen frühgriechischen Darstellungsformen durch Anstreben von Ähnlichkeit zu einer anders kognitiv organisierten Wirklichkeit motiviert werden können.

Der wechselansichtige Zusammenbau der Hieroglyphen reflektiert natürlich auch räumliche Beziehungen der Teile der menschlichen Figur. Schulter, Hüfte und Gesicht liegen nun einmal, wenn man ihre charakteristische Zuordnung und nicht eine situative Stellung erfaßt, parallel zueinander; die Breitenerstreckung der Brust entwickelt sich nun einmal in der Front. Die Wechselansichtigkeit der geometrischen Plastik zielt also nicht allein auf einen rhythmischen Wechsel ab, der die Figur zusammenschließt, sondern folgt gleichzeitig der räumlichen Zuordnung der in charakterisierenden Grundformen wie flach und rund gebündelten Glieder beim Darstellungsgegenstand. Das Schwergewicht von Himmelmanns Überlegungen konzentriert sich auf die Frage nach formimmanenten Gründen für die räumliche Disposition und Ordnung der Bauglieder der geometrischen

507 In ähnlicher Weise stehen bei der geometrischen Plastik kugelige Modellierungen in charakterisierendem Kontrast zu flachen Formationen; vgl. Kraemer, Raum z. B. S. 9. Vgl. Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen S. 9.

508 Vgl. zum Folgenden Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen passim.

509 Vgl. hierzu auch unten S. 389 und Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen S. 12.

Figur. Die räumliche Konstellation der gegenständlichen Anordnung, auf die diese Glieder referieren, dürfte aus dieser Sicht einer Nebenbedingung des formalen Aufbaus der Figur gleichkommen. Wir werden nun im folgenden unser Augenmerk auf eben diese Nebenbedingung richten. Wir werden sehen, daß die „Rücksichtslosigkeit“ der geometrischen Figur gegenüber einem Betrachter in ihrer völligen Verweigerung einer geschlossenen Ansicht auch die Art und Weise bestimmt, wie diese auf die räumliche Beschaffenheit ihres Gegenstandes reflektiert.

Unsere Überlegungen decken sich also mit denen von Himmelmann und Kaeser bis auf die letztgenannte Einordnung des geometrischen Bildes, die sich auch in einer etwas verschobenen Begriffswahl niederschlagen wird. Ich meine damit deren Einordnung der Entwicklung der Darstellungsweise als eine zunehmende Ablösung körperlich-funktionaler Bildwerte durch körperlich-topische. Kaeser kennzeichnet das geometrische Bild durch gänzlichem Fehlen topographischer Lageinformation; die früharchaischen Überschneidungsverhältnisse drücken zunächst funktionelle Verhältnisse und keine Lagebeziehungen aus. Im weiteren Verlauf der Entwicklung übermittelt das Bild nach Kaeser zunehmend Lageinformation. Er setzt dabei jede Form von Ortsangaben im Bild gleich und belegt sie allgemein mit dem Begriff der topographischen Verhältnisse.

„Die geometrische Vasenmalerei kannte keine Überschneidungen; Komplexe wurden zur bloßen Nachbarschaft dissoziiert (z. B. Kline-Bahrtuch) oder zu einem einzigen Gebilde verschmolzen wie die ‚mehrköpfigen‘ Gespanne, die ‚Zwillinge‘ oder die besprochene Figur des ‚Schildkriegers‘.“⁵¹⁰

Dagegen werden wir in unseren Betrachtungen sehen, daß eine Unterscheidung zwischen betrachterbezogenen und topologischen Lageangaben für die Analyse des frühgriechischen Flächenbildes sinnvoll ist. Aus unserer Sicht reflektiert das geometrische Bild durchaus Lageverhältnisse der Gegenstände untereinander, ohne dabei irgendeine Ortszuweisung im Verhältnis zum Betrachter zu machen. Man sieht sich sogar beinahe zu der Ansicht verleitet, daß das geometrische Bild eine derartige Organisation der Gegenstände in denkbar reinsten Form verkörpert. Dabei ist der moderne Betrachter versucht, in die Bilder doch immer wieder betrachterbezogene Lageinformationen einzulesen, was vereinzelt auch in Umzeichnungen durchschlägt. Einem modernen Zeichner dürfte, selbst angewiesen, sein Bild auf Beschreibung topologischer Lageverhältnisse zu beschränken, kaum der Aufbau einer derart betrachterunabhängigen Welt im Bild gelingen.

Voran zwei Beispiele für das Mißverständnis des modernen Betrachters: Der moderne Betrachter ist geneigt, die in Aufbahrungsszenen links von der Bahre befindlichen Figuren im Sinne einer Ansicht ihrer rechten Seite zu interpretieren. Dementsprechend hat es immer wieder verwundert, daß auch der Oberkörper rechtsgerichteter Schildkrieger links der Bahre durch den Schild verdeckt wurde⁵¹¹ und damit die Übermittlung der in der entsprechenden Wiedergabe des Oberkörpers (bei der schildlosen Figur) erfaßten Funktionen und Charakteristika aufgegeben wurde, obwohl man diesen doch tendenziell hinter

510 Vgl. Kaeser, Darstellungsweise S. 41. Auch implizit bestreitet Kaeser bezogen auf die geometrische Vasenmalerei immer wieder jegliche Befähigung zu Aussagen über Ort und Lage der repräsentierten Gegenstände. So schreibt er etwa zu der im archaischen Flächenbild beginnenden Identifizierbarkeit von Ansichtsseiten: „Diese Festlegung der Bildfigur befähigt die Darstellung endlich auch zu Aussagen über Ort und Lage des abgebildeten Objekts.“; vgl. Kaeser, Darstellungsweise S. 40.

511 Vgl. z. B. Hölscher, T.: Gnomon 65, 1993 S. 521.

der Figur erwartete. Eine der geläufigen Erklärungen für dieses Phänomen war das Fehlen von Ritzungen: Der geometrische Vasenmaler habe demnach bei der entsprechenden Abbildung an ein Hintereinander von Körper und Schild gedacht und hätte dieses auch erfaßt, wenn die Technik der geometrischen Vasenmalerei (wie etwa die archaische Ritztechnik) die Absetzung von einander sich überdeckenden Gegenständen ermöglicht hätte. Nun zeigen aber auch mit dem Einsetzen der Archaisik und der deutlichen Angabe von Schichtungsverhältnissen sowohl links- als auch rechtsgerichtete Schildkrieger zunächst den Außenschild⁵¹². Allerdings wird man kaum umhin können, dem archaischen Bild mit dem Einsetzen der Angabe von Überschneidungsverhältnissen die Befähigung zur Übermittlung (betrachterbezogener) räumlicher Informationen zuzusprechen. Ein naheliegender Ausweg aus diesem Dilemma läge darin, dem Maler aufgrund seiner mangelnden Vertrautheit im Umgang mit Schichtungsverhältnissen anfänglich Fehler zuzugestehen. Oder aber man beruft sich wieder auf die Konkurrenz zweier Bildwerte, nämlich zwischen der Charakterisierung des Schildes über seine repräsentative Außenseite und der möglich gewordenen Lageinformation. Die auf diese Weise zustande gekommene Schwierigkeit stellt sich allerdings wohl nur dem modernen Betrachter, der die Angabe von Schichtungsverhältnissen quasi automatisch als betrachterbezogen deutet und damit davon ausgeht, daß der Schild als zwischen ihm und dem Krieger befindlich gedacht ist. Es spricht indessen einiges dafür, die Schichtungsverhältnisse anders, nämlich als Angabe von räumlichen Beziehungen innerhalb der wiedergegebenen Konfiguration, aufzufassen. Der Schild deckt demnach den Krieger und verdeckt einen großen Teil seines Körpers - nicht vom Betrachter aus gesehen; angespielt wird hiermit vielmehr auf das Verhältnis zwischen Krieger und Schild, also auf (objektzentrierte) Lagerrelationen, die die Ordnung und das Beziehungsgefüge der Gegenstände untereinander betreffen. Der Schild liegt vor dem Krieger, um diesen zu decken⁵¹³. Es ist eine zeitlose und betrachterunabhängige aber nichtsdestoweniger mit räumlichen Beziehungen angereicherte Funktion des Schildes, die in der Schichtung des Schildes vor den Krieger ausgedrückt wird.

Wir werden folglich die Widersprüche, die sich durch die Angabe von Überschneidungsverhältnissen einerseits und die Art und Weise ihres Einsatzes andererseits ergeben, durch die nach wie vor wirksame Orientierung an Lagerrelationen, die die Gegenstände zueinander einnehmen, zu erklären suchen. Kaeser unterscheidet in seiner Untersuchung grundsätzlich nicht zwischen solchen und betrachterbezogenen Lagerrelationen. Dadurch ergeben sich beispielsweise bei der Einordnung der im folgenden (S. 298) noch näher zu behandelnden seitenneutralen Außenschildfigur (Abb. 28/S. 292) der Früharchaisik Schwierigkeiten.

„Die Figur der ‚Außenseite‘ des Schildes ist in dieser Zeit immer noch die Figur für den Schild überhaupt, der sich unabhängig von seiner Situation ganz und vollkommen bietet: ungestört in seiner Gestalt, die nicht durch Überschneidungen berührt wird; unvermittelt-anschaulich in seinem gegenständlichen Gehalt als deckende, geschlossene Außenfläche... Diese ‚ideale‘ Ansicht ist noch

512 Als Möglichkeit bleibt die seitenunabhängige Wiedergabe des Außenschildes bis 500 bestehen; vgl. Kaeser, Darstellungsweise S. 184.

513 Wenn dadurch nicht die Kategorie der Ansichtigkeit in das Bild hineingetragen würde, könnte man das Bild als Wiedergabe der Ansicht eines potentiellen Gegners auffassen. Der Schild ist dazu da, einen Großteil des Kriegers gegenüber dem Gegner abzuschirmen und zu verdecken.

keine echte Außenansicht, indem sie sich einer realistischen topographischen Auslegung entzieht... Indem die Überschneidung keine Aussage über die topographische Reihenfolge der beiden Objekte leistet, kann man nicht von einer Überschneidung im eigentlichen Sinne reden. Zugleich will aber der nicht sichtbare Unterarm ausdrücklich als verdeckt und den Schild haltend imaginiert sein... So spricht die Überschneidung doch etwas von der körperlich-funktionalen Zuordnung von Schildarm und Schild aus: von der Dominanz des deckenden Schildes und der Unterordnung des dienstbaren Schildarms, und dies eben noch unabhängig von einer körperlich-topographischen Aussage über ‚davor‘ und ‚dahinter‘.⁵¹⁴

Die Schwierigkeit von „Überschneidung im eigentlichen Sinne“ zu reden zeigt hier wieder das Unbehagen des auf betrachterbezogene Lageverhältnisse geeichten modernen Betrachters an und löst sich auf, wenn man davon ausgeht, daß in den Bildern eine andere räumliche Organisation wirksam ist. Dazu muß man zwischen den eingesetzten Bildmitteln (betrachterbezogene Schichtungsverhältnisse) und der dem Bildsystem inhärenten Strukturierung und Organisation der Wirklichkeit unterscheiden. Es geht (gemäß der objektzentrierten Wirklichkeitskonzeption) um Lagerrelationen, die die Gegenstände zueinander einnehmen: Der Krieger wird durch den schützenden Schild gedeckt; er verbirgt sich hinter der deckenden Fläche; nur der Kopf schaut ungeschützt hinter dem Schild hervor. Alle diese (nicht auf den Betrachter bezogenen) räumlichen Relationen werden in der Darstellung umgesetzt und zwar durch Schichtungsverhältnisse. Natürlich birgt diese Relation auch einen funktionalen Aspekt. Es ist die Funktion des Schildes, den Körper des Kriegers zu (ver-)decken.

Ein Aspekt der früharchaischen seitenneutralen Außenschildfigur ist kaum noch von funktionalen Aspekten durchdrungen: die Seitigkeit des Schildes. Durch die neue Handhabung mit Porpax und Antilabe ist der Schild fest an die linke Seite des Kriegers gebunden. Zwar mag die Variabilität seiner Lage im Kampf mit der Ruhelage kaum etwas gemein haben; die Bindung an eine Seite bleibt. Es wird im Bild nicht formuliert, daß es die linke Seite des Kriegers ist, auf der der Schild sich befindet, sondern allein daß es sich um eine seitige Lage handelt. Diese Flankierung des Kriegers durch den Schild dient zwar der Funktion (der Handhabung) des Schildes. Beschrieben wird aber über das Bildmittel der Überschneidung allein das nachbarschaftliche Verhältnis, der räumliche Aspekt dieser Zuordnung. Aus unserer Sicht handelt es sich mithin um eine Überschneidung im eigentlichen Sinn, die im Bild formuliert wird. Im Gegensatz zur geometrischen Zeit wird vom Betrachter die Imaginierung einer zweiten, hinten liegenden, nicht sichtbaren Ebene erwartet. Die räumlichen Relationen, die diese Schichtungsverhältnisse übersetzen, sind allerdings keine betrachterbezogenen räumlichen Relationen, sondern geben Auskunft über die Anordnungen innerhalb der gegenständlichen Konfiguration. Wir werden daher als „topologisch“ gerade die Angabe von Lagerrelationen des frühen Bildes bezeichnen, Lagerrelationen, die die Gegenstände untereinander und nicht gegenüber einem Betrachter einnehmen. Wir lehnen uns hierin an das Begriffssystem Piagets an, der die räumliche Organisation von Bildern früher Entwicklungsstadien als auf den topologischen Grundrelationen basierend charakterisiert und damit durchweg nicht auf den Be-

514 Kaeser, Darstellungsweise S. 56.

trachter bezogene Lageverhältnisse der Gegenstände zueinander (wie Nachbarschaft, Trennung, Umhüllung und Reihenfolge) angesprochen hatte⁵¹⁵.

Es wird sich zeigen, daß diese Relationen auch im geometrischen Bild wirksam waren. Komplexe werden eben nicht einfach entsprechend dem obigen Zitat (S. 241 mit Anm. 510) einem ausdruckslosen Nebeneinander übereignet⁵¹⁶, sondern die Art und Weise, wie diese Nachbarschaft formuliert wird, sagt etwas über die räumlichen Lagerrelationen der Gegenstände zueinander aus. Aus unserer Sicht können dem geometrischen Bild weder Körperlichkeit noch Räumlichkeit abgesprochen werden. Es bezieht sich vielmehr in ganz anderer Weise, als dies dem modernen Betrachter entgegenkäme, auf die Substanz des wiederzugebenden Gegenstandes⁵¹⁷.

Der Umgang mit Überschneidungs- und Verdeckungsverhältnissen in den früharchaischen Bildern weist eine bereits angesprochene Diskrepanz auf zwischen den Bildmitteln und der Ordnung der von den Bildern repräsentierten Wirklichkeit. Während in den Bildern die Dimension der Sichtbarkeit und Nichtsichtbarkeit, des Verdecktseins von Gegenständen durch Gegenstände, also eine allein relativ zu einem Betrachterstandpunkt gültige Lagerrelation eingesetzt wird, ist die Ordnung der in den Bildern repräsentierten Wirklichkeit nach wie vor in weit geringerem Maße auf den Standpunkt eines wahrnehmenden Subjektes bezogen, sie ist eben weitgehend eine topologisch geordnete Wirklichkeit. Dem Unbehagen, das sich dem modernen Betrachter angesichts dieser Diskrepanz unweigerlich einstellt, ist mithin auch mittels der Unterscheidung unterschiedlicher Formen der Räumlichkeit und räumlicher Ordnung nicht ganz beizukommen.

Diese Diskrepanz zwischen den Darstellungsmitteln und der Ordnung der repräsentierten Wirklichkeit könnte aber möglicherweise einen weiteren Anhaltspunkt dafür liefern, daß die Auseinandersetzung mit den Darstellungssystemen ein wichtiger Motor bei den Modifikationen der kognitiven Wirklichkeitskonstruktionen ist. Bildmittel, die entwickelt wurden, um topologische Lageverhältnisse im Bild zu übermitteln, bergen implizit bereits betrachterabhängige Relationen.

Wir werden im weiteren noch sehen, daß der geometrische, im Flächenbild rechtsgerichtete Krieger in ähnlicher Weise sich dem modernen Betrachter, der darauf aus ist, beobachterbezogene Lageinformationen in die Darstellung einzulesen, verweigert. Was an räumlichen Verhältnissen gezeigt wird, ist vielmehr die räumliche Zuordnung der Gegenstände zueinander. Das geometrische Bild informiert darüber, daß der Krieger sich dem Toten auf der Bahre zuwendet und auf ihn ausgerichtet ist, nicht daß der Betrachter die rechte Seite des Kriegers sieht. Repräsentiert wird eine Welt, deren Elemente nicht dem Betrachter gegenüber relativiert sind, und die sich aus Bausteinen aufbaut, die stabil und von der Situation unabhängig sind. Doch auf diesen zweiten Punkt werden wir später noch einmal zu sprechen kommen, wenn es um die Erzählweise des geometrischen Bildes geht. Hintergrund ist kurz gesagt eine ontologische Wirklichkeitskonstruktion, eine

515 Vgl. hierzu oben Abschnitt 3.6.2 mit Abb. 5 und Abschnitt 3.6.3.3.

516 Vgl. Ahlberg, G.: [Prothesis] and Ekphora in Greek Geometric Art - SIMA 32 (1971) S. 111-137.

517 Dagegen stellt Kaeser gerade beim archaischen Flächenbild im Gegensatz zu dem geometrischen eine Trübung der Binnenfläche mit „Masse“ fest; vgl. unsere Anm. 597 und Kaeser, Darstellungsweise S. 40f. mit Anm. 66 und 47f.

kognitive Wirklichkeitskonstruktion, die eine stabile Welt hervorbringt, deren Stabilität aber nicht als kognitive Leistung des wahrnehmenden Subjekts erkannt ist, eine Welt, in der die Gemengelage von Subjekt und Objekt nicht zum Problem geworden ist, eine Welt schließlich, die sich dem Subjekt präsentiert, wie sie ist, ohne daß das Problem der Vermittlung durch die Wahrnehmung mit hineinspielt.

Der Schiffsuntergang von Pithekoussai



Abb. 9: Umzeichnung I (Detail)



Abb. 10: Umzeichnung II (Detail)

Bei dem angekündigten zweiten Beispiel für ein Mißverständnis des modernen Betrachters handelt sich um die bekannte Darstellung eines Schiffbruchs aus Pithekoussai. Uns interessiert an dieser Darstellung die Verschlingung eines Schiffbrüchigen durch einen Raubfisch. Es kursieren zu der Darstellung zwei Umzeichnungen, von denen mir die frühere (Abb. 9)⁵¹⁸ die Täuschung des modernen Zeichners anzuzeigen scheint: Der Kopf des Opfers verschwindet hier in dem Maul des Fisches und ist für den Betrachter nicht zu sehen; die räumliche Zuordnung ist die einer betrachterbezogenen Verdeckung. Welcher Umzeichnung man den Vorzug zu geben hat, kann letztlich allein anhand des Originals entschieden werden. Die bisher vorgelegten Fotografien⁵¹⁹ geben hierüber keine Auskunft⁵²⁰. Bei der jüngeren Umzeichnung (Abb. 10) finden wir demgegenüber am reinsten wieder, was Piaget die Wiedergabe topologischer Verhältnisse genannt hat: Der verstümmelte und seiner Charakteristika beraubte Kopf wird als amorphe Masse kugelförmig wiedergegeben⁵²¹; der Schlund des Fisches umfaßt den Kopf, so daß der moderne

518 Vgl. z. B.: Buchner, B.: Figürlich bemalte spätgeometrische Vasen, in: RM 60/61, 1953/54 S. 42 Abb. 1; Brunnsäker, S.: The Pithecusan [Shipwreck], in: OpuscRom 4, 1962 S. 170f., Fig. 6f.

519 Vgl. Torelli, M.: L' immaginario greco dell' Oltremare, in: D'Agostino, B. (Hrsg.): Apoika - Festschrift für G. Buchner – Annali di archeologia e storia antica N.S. 1 (1994) S. 125 Fig. 4; Buchner, G.; Ridgway, D.: Pithekoussai 1, MonAL 4 (1993) S. 695 und Tavv. CCIVf.

520 Vgl. z. B.: Buchner, G.: Pithekoussai: Oldest Greek Colony in the West, in: Expedition 8, Nr. 4 (1966) Abb. auf S. 8.; Morrison, J. S.: Greek Oared Ships (1968) Pl. 6e; Torelli, M.: L' immaginario greco dell' Oltremare, in: Festschrift für G. Buchner (1994) S. 125 Fig. 4.

521 Nach den Fotografien scheint mir auch möglich, daß hier einfach eine „kopfloste“ Figur, vergleichbar dem Opfer zweier Löwen auf dem Kopenhagener Kantharos (Nationalmuseum 727; vgl. Arias, P. E.; Hirmer, M.: Tausend Jahre griechische Vasenkunst (1960) Taf. 8), wiedergegeben ist. Auch hier entspringt der Einblick, den man in die Mäuler der Löwen nehmen kann, einer topologischen Ordnung der Wirklichkeit. Gezeigt wird nicht, daß der Betrachter beim „wirklichen“ Löwen die Zunge

Betrachter geneigt ist, den Kopf mit gespitzten Lippen umfassen zu sehen; das Bild setzt aber doch eher die topologische Relation des Umschlossenseins um. Es handelt sich also auch nicht geradewegs um einen Querschnitt, sondern um die Übertragung des allseitigen Umgebenseins des Kopfes durch den Rachen des Fisches auf die zweidimensionale Fläche des Bildträgers. Auch hier werden also vor allem die räumlichen Beziehungen zwischen den Gegenständen entworfen. Sie werden nicht relativ zu einem Betrachter entwickelt, von dem aus der Kopf des Unglücksrabens gar nicht sichtbar wäre. Gleichzeitig spielt in diese Darstellungsweise ein weiteres Moment hinein, das wir im vorangegangenen Kapitel bereits kennengelernt haben und das eng mit den topologischen Lagebeziehungen in Verbindung steht. Die Repräsentation eines Gegenstandes wird nur dann als solche anerkannt, wenn sie alle wesentlichen Teile dieses Gegenstandes im Bild zeigt. Dabei spielt es keine Rolle, ob diese Teile beim repräsentierten Gegenstand „tatsächlich“ vom Betrachter aus sichtbar waren. Wichtig ist vielmehr allein, ob sie auch wirklich vorhanden sind, also die ontologische Wirklichkeit. Der Kopf des Pechvogels mag in seiner gegenwärtigen Lage nicht sichtbar sein; er steht aber nach wie vor mit dem Rumpf über den Hals in Verbindung. Der Körper wird also nur dann im Bild „korrekt“ wiedergegeben, wenn alle seine „noch“ vorhandenen Teile auch im Bild gezeigt werden. Der Kopf ist dem Betrachter, ob sichtbar oder unsichtbar, so wirklich und wichtig, daß er im Bild wiedergegeben werden muß, damit dieses als Repräsentation für den Gegenstand anerkannt wird. Mit ganz ähnlichem Hintergrund hatten, wie bereits (in Anm. 483) erwähnt, „Primitive“ an der perspektivischen Wiedergabe eines fliegenden Vogels von der Seite kritisiert, daß sie mit nur einem Flügel oder Fuß unvollständig ist. Zur Motivation der formalen Eigentümlichkeiten des Bildes kann nicht das Argument geltend gemacht werden, daß die Hieroglyphen oder vorgeprägten Bausteine für Kopf oder für Fisch im Bild auftauchen müssen. Der Klumpen, der den verstümmelten Kopf repräsentieren soll, weist nicht ein gängiges Charakteristikum der üblichen Darstellungsformen für Kopf auf; der Verlust an Funktion wird bei dem Kopf des Opfers auf ähnliche Weise im Bild umgesetzt, wie bei der bereits behandelten, als amorphe Masse gegebenen Leiche (Abb. 8/S. 235). Umgekehrt ist auch die Wiedergabe des Fisches keine gängige Wiedergabe für „geöffnetes Maul“, wie ein Fisch der gleichen Zeichnung unterhalb des Schiffes belegen kann. Vielmehr ist die Form des Schlundes allein durch die Angabe der räumlichen Beziehungen motiviert.

Ähnliche räumliche Bezüge finden sich ebenfalls bei der Darstellung von Leichentüchern. Bisher haben wir allein die gerade genannte Darstellung (Abb. 8) kennengelernt, die den Leichnam mit dem Tuch zu einer einheitlichen Masse verschmilzt. Diese Darstellungsform drückt, wie bereits skizziert, nicht aus, daß der Körper des umhüllten Leichnams aus Sicht des Betrachters unter dem Tuch verborgen ist. Vielmehr sind die Körperteile durch den Tod ihrer Funktionen verlustig gegangen. Diese Funktionslosigkeit der zurückbleibenden Körpermasse setzt der Auffassung des Leichnams und seiner Umhüllung als einheitliches Bündel weniger Widerstand entgegen, als beispielsweise der

„von außen“ sehen kann, sondern daß sie sich zwischen Unter- und Oberkiefer befindet.

bekleidete Körper eines Lebenden⁵²². Repräsentiert wird in dieser Darstellung also nicht der Leichnam unter seinem Leichentuch, sondern das einheitliche, leblose Bündel, die leblose durch das Tuch zusammengeschlossene Masse auf der Bahre.



Abb. 11: Geometrische „Umklappung“ des Leichentuchs (Ausschnitt)

Die übliche Darstellungsform ist die getrennte Erfassung von Leichnam und Tuch. Bisweilen ist das Tuch in seiner rechteckigen und charakteristischen Grundform einfach „aufgeklappt“ über dem Toten wiedergegeben (Abb. 11)⁵²³. In dieser Darstellung sind sowohl der Körper des Toten als auch das Tuch in ihrer charakteristischen Form belassen, so daß man zur Begründung der eigenartigen Bildprägung gemäß Himmelmann auch den Bau des Bildes aus feststehenden „Hieroglyphen“ anführen kann. Keine Figur wird in der Bildfläche beschnitten. Der hier vertretenen Auffassung nach wird folglich der sachliche Bestand des Tuches, seine ontologische Dimension, ohne Falten (die aus Sicht des Betrachters immer wieder Teile des Tuches verdecken und eine situative Befindlichkeit des Tuchs darstellen) und ohne Verkürzungen im Bild wiedergegeben; das Schachbrettmuster meint wohl weniger eine Färbung des Tuchs, sondern seine charakteristische Webstruktur. Das gleiche gilt für den Leichnam: Um dem geometrischen Betrachter

522 Vgl. unten Abschnitt 4.2.5. In den gleichen Zusammenhang (Verlust an Bewegungsfähigkeit) gehört auch die häufige Wiedergabe der Leiche mit durchgedrückten Beine oder bekleidet.

523 Athen NM 990; vgl. Coldstream, J. N.: [G]reek [G]eometric [P]ottery (1968) Pl. 8b; Ahlberg, Prothesis Fig. 54 a; vgl. auch die Bemerkung unten Anm. 526. Vgl. zum Folgenden Marwitz, H.: Das [Bahrtuch], in: AuA 10, 1961 S. 7-18; Kyrieleis, H.: Throne und [Klinen], 24. Ergh. JdI (1969) S. 113-5; Hampe, R.: Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit (1952) S. 24 mit Anm. 11, dem es ebenfalls um den uns hier beschäftigenden Problempunkt, die Charakterisierung dessen, was Kaeser direkte Evidenz genannt hat, zu tun ist; seine Überlegungen weisen Verwandtschaft mit jenen Ansätzen auf, die wir im Zusammenhang mit der Diskussion von Wartofskys Konzept kennengelernt haben und die eine „Regression zum wirklichen Objekt“ für das eigenartige Aufklappen verantwortlich gemacht haben; vgl. oben S. 147 mit Anm. 323. So schreibt Hampe a. a. O. S. 24: „Man mag diese Darstellungsweise allenfalls als abstrakt bezeichnen, aber doch so, daß diese Abstraktion nicht vom Gegenstand weg, sondern gerade zu ihm hin führt, den Tatbestand so deutlich wie irgend möglich zum Ausdruck zu bringen sucht.“

wirklich zu sein, muß er in Gänze im Bild gezeigt werden; die Formen bündeln die Charakteristika der Teile; diese Art der Erfassung der Teile im Bild erfüllt aber gleichzeitig die Nebenbedingung, daß diese nicht zum Betrachter relativiert gezeigt werden. Der sachliche oder ontologische Bestand ist eben unabhängig von einem irgendwie gelagerten Betrachterstandpunkt. Was in Wirklichkeit getrennt ist, muß auch im Bild getrennt gezeigt werden. Das Bild zeigt aber die folgenden topologischen Relationen: Das Tuch befindet sich über dem Leichnam und dieser liegt auf der Bahre; dieser Sachverhalt wird gleichwohl nicht in betrachterbezogene Verhältnisse übersetzt.



Abb. 12: Geometrische Totenaufbahrung mit Leichentuch

Es gibt auch Darstellungen, die über weitere topologische Beziehungen zwischen Tuch und Leichnam informieren. Hierfür gibt es im wesentlichen zwei Möglichkeiten. Betrachten wir zunächst die Aufbahrung auf einer Amphora in Hamburg (Abb. 12)⁵²⁴. Die Grundanlage der häufig mit Schachbrettmuster versehenen Tuchfläche⁵²⁵ wird beibehalten. Allein die Rechteckform der Tuchfläche wird aufgegeben, um die räumlichen Beziehungen zwischen den beiden Objekten zu übersetzen. Hierfür gibt es im wesentlichen zwei Möglichkeiten: Entweder die Enden werden rechtwinklig umgebogen und seitlich der Leiche und der Kline bis auf Höhe der Oberkante der Kline oder etwas tiefer geführt. Dabei kann die für die Leiche ausgesparte Fläche Rechteckform annehmen⁵²⁶, oder aber,

524 Amphora Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1966.89; vgl. Ahlberg, Prothesis Fig. 43e.

525 Auch Ausnahmen (Marwitz, Bahrtuch S. 11; Schrägstrichgitter) charakterisieren die Webstruktur.

526 Diese Darstellungsform entspricht Kyrieleis, Kline S. 114f. Typus b, der diese allerdings als Profilvorstellung interpretiert, dann aber unter Vergleichung mit der Höhlungsformel der Dreifußdarstellungen feststellt, daß die Flächendarstellung des Tuches „zwar nicht auf einer Ansicht beruht, aber doch eine wirklich existierende Anordnung des Tuches vorstellig wiedergibt“. So dürften auch die von Kyrieleis vorgetragenen Beobachtungen sich weitgehend in das hier vertretene Modell einfügen. Allerdings scheint auch bei den Überlegungen von Kyrieleis der Gedanke von einer „Regression

wie auf der Amphora in Hamburg, dem Kontur der Leiche angepaßt sein. Damit leiten wir zur zweiten Darstellungsform über, wie wir sie beispielsweise auf einer Athener Amphora finden (Abb. 16)⁵²⁷. Das Tuch wird bis an den oberen Rand der Bahre herangeführt oder setzt an den oberen Enden der Klinenbeine auf; allein die von der Leiche eingenommene Fläche bleibt ausgespart. Der Platz unter dem Kopf des Toten, der bisweilen von einem Kissen eingenommen wird, wird gelegentlich ausgenützt, um das Tuch ein kleines Stückchen um die Leiche herumzuführen. Die Darstellung gibt also das allseitige Umgebensein der Leiche durch das Tuch und damit eine topologische räumliche Ordnung wieder. Beide Objekte der Anordnung sollen im Bild vollständig auffindbar sein, da sie gleichermaßen wirklich und daher gleichberechtigte Bestandteile der wiederzugebenden Konfiguration sind. Die einzige Möglichkeit, diese räumliche Beziehung im Bild zu zeigen, ist also, die Tuchfläche um die Flächenfigur des Toten herumzuführen. Der Tote wird nicht gegenüber dem Betrachter zugedeckt, sondern allein gegenüber den anderen Figuren auf dem Bild umschlossen; das Bild repräsentiert eine unabhängig vom Betrachter organisierte Wirklichkeit. Dabei büßt allerdings das Tuch seine charakteristische Rechteckform ein; seine Darstellungsform ist also nicht dadurch motiviert, daß hier ein „vorgeprägtes Bildelement“ eingesetzt wird. Allein ein Charakteristikum wird durch die Angabe seiner Webstruktur über das Schachbrettmuster beibehalten.

Diese Eintragung topologischer Beziehungen in das Flächenbild führt allerdings zu Folgeproblemen: Sie schneidet die Leiche von ihrem Umfeld völlig ab, während doch der Kopf, wie wir das bereits in der oben angeführten Profildarstellung gesehen haben (Abb. 8)⁵²⁸, wahrscheinlich unverdeckt und den Angehörigen zugänglich bleiben konnte.

zum wirklichen Objekt“ eine Rolle gespielt zu haben. Problematisch ist ferner der Ausdruck der Profilverstellung in seiner mangelnden Absetzung gegenüber der und seinem mißverständlichen Verhältnis zur *Profilsicht*, wie auch die Übersetzung „profil view“ bei Ahlberg, *Prothesis* S. 61 belegt. Die Unschärfe dieses Ausdrucks und die damit verbundenen Verständnisschwierigkeiten werden noch gestützt durch die Überlegungen anläßlich des Vergleichs mit dem im weiteren noch zu behandelnden Typus c; dieser wird im Gegensatz zu b als zeichenhafte Form charakterisiert, die „keinerlei Ansatzmöglichkeiten zu einer abbildungsmäßigen, ansichtigen Darstellungsweise“ bietet. Gemäß den hier vorgetragenen Überlegungen ist natürlich auch der Typus b keinesfalls als ansichtig zu charakterisieren. Die implizite Charakterisierung der Darstellungsform b über ihren Gegensatz zu c als ansichtig macht ihr Verhältnis zur *Profilsicht* undurchsichtig. Sollte hier etwa gemeint sein, daß das Tuch in *Profilsicht* gegeben aber angehoben sei, um die Leiche freizulegen? Daß Kyrieleis möglicherweise eine „wirkliche“ *Profilsicht* im Auge gehabt haben mag, scheint ferner die Art und Weise zu belegen, wie er aufgrund des Fehlens von Fransen an der Oberkante des Bahrtuchs beim Hirschfeldkraters diese Interpretation zu stützen sucht. Ahlberg, *Prothesis* S. 61 ist sicher zuzustimmen, wenn sie das Fehlen der Fransen durch die Plazierung des Tuchs am oberen Rand des Bildfeldes begründet. Darüber hinaus sieht Kyrieleis die verschiedenen Darstellungsformen durch verschiedene Momente motiviert, die aus der Funktion und Bedeutung des Bahrtuchs hervorgehen.

527 Amphora Athen NM 302; vgl. Ahlberg, *Prothesis*, Fig 53.

528 Vgl. oben S. 235f., Ahlberg, *Prothesis* S. 31; Hinrichs, E.: Totenkultbilder der attischen Frühzeit, in: *Annales Universitatis Saraviensis* 1955, 4 S. 131f., die unter anderem unter Bezug auf archaische Darstellungen des gleichen Themas davon ausgeht, daß der Kopf des Aufgebahrten nicht zugedeckt war, vgl. auch Kantharos Paris, *Bibliothèque Nationale* 353; Ridder, A. de: *Vases Peints de la Bibliothèque Nationale I* (1902) S. 244 Fig. 48; Kantharos Paris, *Bibl. Nat.* 355; Ridder a. a. O. Pl. XI; vgl. aber Il. 18, 352f.; Marwitz, *Bahrtuch* S. 7f. und S. 12f. (Der Tote ist ganz und gar verhüllt, und doch kann man ihn an Kopf und Füßen sehen und berühren; das Bahrtuch kann z. T. weggezogen werden, um Hände, Kopf oder Füße zu berühren); und den tönernen Leichenwagen aus Vari; vgl. z. B.: Kurtz, D. C.; Boardman, J.: *Greek burial Customs* (1971) Pl. 16. Vgl. auch Andronikos, M.: To-

Es müssen dabei unterschiedliche Möglichkeiten in Betracht gezogen werden. Entweder der Kopf war, wie es auch die früharchaischen Flächendarstellungen zeigen, gewöhnlich nicht zugedeckt. Oder aber das Tuch bedeckte wirklich den gesamten Leichnam, konnte aber angehoben werden, um rituelle Handlungen zu vollziehen, den Toten zu berühren oder etwa, um ihm etwas in die Hände zu geben.

Alle diese Handlungen, die letztlich dem Ausdruck der Verbundenheit mit dem Toten gedient haben, sind aufgrund der Abschließung der Figur gegenüber der umgebenden Fläche, wie sie die zuletzt genannte Darstellungsform mit sich bringt, im Bild nicht ohne weiteres formulierbar, so daß wir bisweilen leicht modifizierte Lösungen antreffen, die letztlich aber alle auf dem gleichen Prinzip basieren.

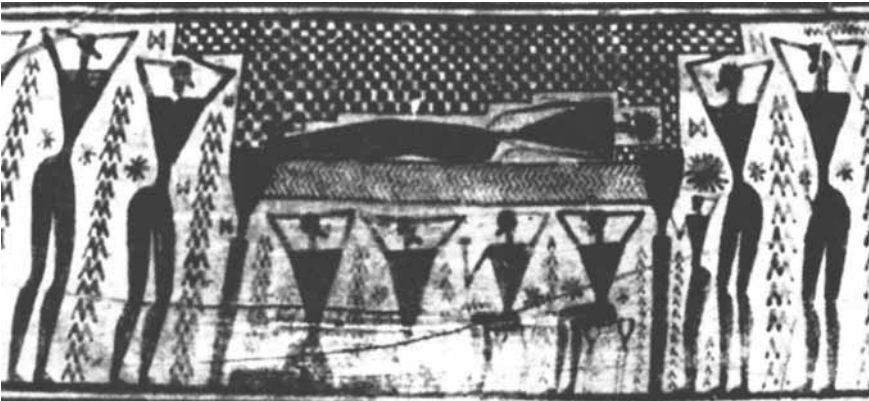


Abb. 13: Geometrische Totenaufbahrung mit Leichentuch

Die Athener Amphora 804 (Abb. 13)⁵²⁹ stellt die Verbindung zu den Angehörigen her, indem sie zwei kleine Ausläufer an das Tuch anfügt und die beiden Figuren rechts und

tenkult, in: Matz, F.; Buchholz, H.-G. (Hrsg.): *Archaeologica Homerica III* (1968) S. 47ff. Besonders die archaischen Darstellungen sprechen für die Ansicht, der Kopf sei unverdeckt gewesen. Die geometrischen Bilder gäben dann das allseitige Umhüllt-Sein des Körpers als topologische Relation wieder, müßten aber bei Übertragung dieser Relation in die Fläche den Kopf in die Umhüllung einbeziehen, um die Auflage des Tuchs auf der Bahre (ebenfalls eine topologische oder objektzentrierte Relation) im Bild wiedergeben zu können. Aber auch wenn Andronikos und Marwitz Recht haben, und der Kopf tatsächlich zugedeckt war, verträge sich das mit der hier vorgetragenen Auffassung. Danach wäre der Kopf zwar durch das Tuch verdeckt aber durch Anheben des Tuches oder zeitweiliges Aufdecken zugänglich. Dann wiederum, und hier nehme ich die Ausführungen des nächsten Abschnitts vorweg, gingen die Eigentümlichkeiten der Darstellungen darauf zurück, daß die Maler verschiedene, zeitlich getrennte Vorgänge im Bild zu vereinigen suchten: die Berührung des Toten und die ansonsten vollständige Verdeckung; vgl. Marwitz, *Bahrtuch* S. 13.

529 Athen NM 804; vgl. Ahlberg, *Prothesis*, Fig. 2b; Coldstream, *GGP*, Pl. 6; Cook, R. M.: [G]reek [P]ainted [P]ottery (1972)² Pl. 5; Schweitzer, B.: *Die Geometrische Kunst Griechenlands* (1969) Abb. 31; Arias, P. E.; Shefton, B. B.; Hirmer, M.: *Greek Vase Painting* (1962) Pl. 4; vgl. Kyrieleis, *Klinen Typus c*, der die angehängten Flügel als Ausdruck des ausgebreiteten Liegens und die nach unten gezogenen Außenseiten als Ausdruck des Herabhängens, die Heranführung der Flächendar-

links der Bahre diese Anhängsel berühren läßt⁵³⁰. Gelegentlich werden auch kleinere Figuren, die sich häufiger oberhalb der Bahre befinden, mit unter dem Tuch eingeschlossen⁵³¹. Oder es werden seitlich neben der Bahre befindliche Figuren mit in die Umhüllung einbezogen⁵³². Derartige „Einschlüsse“ sind natürlich keinesfalls wörtlich zu verstehen, sondern dürften dem Bedürfnis nach dem Ausdruck von Nähe zwischen dem Toten und den Angehörigen entspringen sein.

Schließlich zeigt eine Amphora in Sèvres⁵³³ ganz unbekümmert die Berührung des Kopfes. Der schmale Streifen des Bahrtuches, der den Kopf der Leiche von der umgebenden Fläche abtrennt, hat hier an Dichte eingebüßt. Das Schachbrettmuster ist nur an dieser Stelle vier vertikalen Strichen gewichen. Die Klagefigur rechts der Bahre kann nun unbeschwert aufgrund dieser Ausdünnung durch die Flächendarstellung des Tuches hindurch den Kopf des Toten berühren.

stellung des Tuches an den Kontur der Leiche als Ausdruck von Einhüllen und Abschließen des Leichnams versteht. Grundsätzlich haben wir gegen diese Auffassung nichts einzuwenden. Mit Sicherheit gehen derartige Anhängsel nicht einfach aus dem Bedürfnis hervor, die freie Fläche zu füllen. Vielmehr sind die Figuren seitlich der Bahre bisweilen im Vergleich zu ihren Nachbarn extra verkleinert, um Platz für die angehängten Flügel zu schaffen. Wir gehen allerdings auch an dieser Stelle davon aus, daß die topologische Komponente weitgehend in diese Darstellungsform mit hineinspielt, als das in diesen Überlegungen zum Tragen kommt. So bringt Marwitz die seitlichen Flügel der Flächendarstellung mit dem Anheben des Tuchs zum Berühren des Leichnams in Verbindung. Tatsächlich steht die Anfügung der Flügel fast immer mit einer bestimmten Geste der direkt seitlich der Bahre stehenden Figuren in Verbindung (vgl. Ahlberg, Prothesis Fig. 2, 4, 8, ähnlich Fig. 32): Sie fassen in der Regel an die so entstandene, freiliegende untere Tuchkante in der Flächendarstellung, so daß es naheliegt, derartige Darstellungen als Ausdruck des Griffs unter das Tuch möglicherweise zum Anheben des Tuchs zu verstehen, so daß hier die untere Kante der Flächendarstellung mit der Unterseite des Tuchs gleichgesetzt würde. Bisweilen allerdings stehen die Figuren nur unter dem Flügel, ohne ihn zu berühren (vgl. Ahlberg, Prothesis Fig. 15b) oder Fassen, wie das auch bei der „normalen“ Wiedergabe des Tuchs möglich ist, an die ohnehin vorhandene Seitenkante (vgl. z. B. Ahlberg, Prothesis Fig. 7b, 33, hier wird allerdings das Tuch für die zweite Figur seitlich der Bahre, die dieses berührt, in Reichweite oder näher gerückt). Derartige Darstellungen dienen wohl dem Ausdruck von Verbundenheit zu dem ansonsten in der Flächendarstellung abgeschnittenen Leichnam. Möglich wäre allerdings auch hier noch eine topologische Seite: Wenn die Trauernden tatsächlich unter das Tuch griffen, um den Leichnam zu berühren, wie das Marwitz annimmt, dann übermitteln sie eine derartige Anfügung von Flügeln möglicherweise auch diese topologische Relation, das teilweise (mit dem Arm) sich unter dem Tuch Befinden. Allerdings wird das Tuch niemals derart prägnant an den Kontur des Arms herangeführt, wie das bei der Leiche der Fall ist, so daß eine derartige Interpretation nur wenig Rückhalt findet. Ahlberg, Prothesis S. 60-63 kombiniert bei der Begutachtung der Bahrtuchdarstellungen das Moment der Ansichtigkeit (das Hauptfeld der Tuchdarstellung zeigt dieses in einer Ansicht von oben) mit dem der Funktionalität (die angehängten Flügel). Aus den weiteren Ausführungen wird hervorgehen, daß eine derartige Durchsetzung der geometrischen Darstellungsweise mit ansichtigen Anteilen unwahrscheinlich sein dürfte, doch dazu später. Zur Deutung der Darstellung als Aufsicht vgl. auch Pfuhl, E.: MuZ I S. 63f.; Walter, O.: Studie über ein Blumenmotiv als Beitrag zur Frage der kretisch-mykenischen Perspektive, in: ÖJh 38, 1950 S. 34 läßt das Umklappen aus einem Wechsel der Ansichten hervorgehen.

530 Marwitz, Bahrtuch S. 12f. zeigt Darstellungen, bei denen Figuren das Tuch heben, um den Toten berühren zu können.

531 Z. B.: Krater, New York, Metropolitan Museum 14.130.15; vgl. Ahlberg, Prothesis S. 274 und Fig. 22c, 25a+f (vgl. nächste Anm.); Richter, G. M. A.: Two Dipylon Vases, in: AJA 19, 1915 Pl. XXI.

532 Z. B.: Krater, New York, Metropolitan Museum 14.130.14; vgl. Ahlberg, Prothesis, Fig. 25a+f.

533 Amphora Sèvres, Musée céramique (ehemals Paris A 516); vgl. Marwitz, Bahrtuch Abb. 6; Ahlberg Prothesis, Fig. 3a+c.

In einer letzten Variante wird das Tuch richtiggehend um die Leiche herumgewölbt⁵³⁴, teilweise nur in Ansätzen, teilweise aber auch so, daß die Leiche wie in einen Kokon eingekapselt erscheint. In solchen Darstellungen läßt sich von einer hieroglyphischen Wiedergabe des Tuches (durch ein vorgeprägtes Bildelement, das die Charakteristika des Bildgegenstandes erfaßt) kaum noch reden. Die Flächigkeit des Tuches, wie sie in der zuerst genannten Variante noch prägnant durch die Wiedergabe im Bild evoziert wurde, weicht etwa in der Londoner Kanne (Abb. 14)⁵³⁵ zwei parallelen Wölbungen mit Querstrichen als rudimentärem Rest des einstigen (wohl die Webstruktur charakterisierenden) Schachbrettmusters. Die Darstellung des Tuches geht nun fast vollständig in der Aufgabe auf, topologische Lageinformation, das Umgeben-Sein des toten Körpers durch das Tuch, zu übermitteln. Die Erfassung von Charakteristika durch die Querstrichelung gehört nur noch in verkümmelter Weise ihrem Ressort an.



Abb. 14: Geometrische Totenaufbahrung mit Leichentuch

Nach topologischen Grundstrukturen organisiert zeigt sich der Raum von geometrischen Darstellungen in unterschiedlichsten thematischen Zusammenhängen, etwa bei der Wiedergabe von Schiffsbäuchen (Abb. 43/S. 318) oder von Dreifüßen, indem deren Kessel häufig nicht als Profilansicht, also als Außenaufsicht auf die geschlossene Außenhaut präsentiert, sondern über seine Höhlung definiert wird (Abb. 15)⁵³⁶. Zunächst einmal ge-

534 Vgl. z. B.: Amphora Berlin, Staatliche Museen 1963.13; Amphora Cleveland, Museum of Art, 1927.27.6; Amphora Baltimore, Walters Art Gallery 48.2231; Fragment einer Amphora, Athen, Sammlung Vlastos; Kanne London BM 1912.5.22.1; Fragment Athen NM 283; Ahlberg, Prothesis, Fig. 31a, 36c, 37c, 44, 45a+c+d, 49.

535 Kanne London BM 1912.5.22.1; Ahlberg, Prothesis, Fig. 45d.

536 Vgl. Maass, M.: Die geometrischen Dreifüße von Olympia, OF 10, 1978 S. 113; Himmelmann-Wildschütz, Bemerkungen S. 14 mit Anm. 27; Kaeser, Darstellungsweise S. 94 mit Anm. 155, Anm. 173 und Anm. 55; Walter, O.: Studie über ein Blumenmotiv als Beitrag zur Frage der kretisch-mykenischen Perspektive, in: ÖJh 38, 1950 S. 27f. (der auf eine Parallele in der archaischen Darstel-

ben derartige Bilder keine irgendwie denkbare Ansicht (auch nicht im Sinne einer Wechselansicht). Die Darstellungsweise knüpft einerseits mit der Höhlung an einem Charakteristikum des Kessels an. Andererseits enthält die Formel damit räumliche Anteile und überführt den Einschluß von Raum im Inneren des Kessels und damit eine topologische Ordnung der räumlichen Verhältnisse (Abb. 5) ohne Beziehung auf einen Betrachter in das Bild. Natürlich kann der Kessel auch jederzeit bis zu seinem Rand angefüllt werden (was möglicherweise auch eine Füllung des Kessels anzeigen kann), wobei die Vollformel wohl nicht die dem modernen Betrachter so genehme Außenansicht zeigen, sondern die Mächtigkeit des gewaltigen Körpers im Gegensatz zur substanzlosen Höhlungsformel im Bild umsetzen soll.



Abb. 15a-b: Geometrische Höhlungsformel bei Dreifußdarstellungen

Diese Höhlungsformel kann besonders gut belegen, daß die Zusammensetzung aus vorgeprägten Formen, die die Funktionen und Charakteristika der einzelnen Komponenten eines Gegenstandes bündeln, wie das Himmelmann erarbeitet hat, nur teilweise die Eigentümlichkeiten des geometrischen Bildes erklären können, die darüber hinaus durch eine von uns als ontologisch oder objektzentriert bezeichnete räumliche Organisation der Wirklichkeit gekennzeichnet sind: Raum wird vom Betrachter unabhängig organisiert und dementsprechend im Bild wiedergegeben. Bei der Höhlungsformel durchdringen sich die funktionale Orientierung und die objektzentrierte räumliche Organisation der

lungsweise bei der Wiedergabe von Hohlräumen etwa eines Töpferofens auf einem korinthischen Pinax aufmerksam macht). Beispiele für Darstellungen von Dreifußen in der Vasenmalerei gesammelt bei Benton, S.: *The Evolution of the Tripod-Lebes*, in: *BSA* 35, 1934/5 S. 102ff.; weitere Beispiele genannt bei Brann, E. T. H.: *Geometric and Protoattic Pottery, The Athenian Agora Vol. VIII*, 1962 S. 66 unter Nr. 305; Beispiele noch in der protoattischen Vasenmalerei, *Ständer Berlin A 41, CVA Deutschland 2, Berlin 1, Taf. 30*. Ähnliche Höhlung bei der Schilddarstellung noch bei Kesselfuß Ágina Kübler, K.: *Altattische Malerei* (1950) Abb. 47; diese Höhlungsformel gibt zwar den Blick auf die Handhabung des Schildes frei, schiebt aber den Speer des Kriegers hinter den Schild kombiniert also Einsehmöglichkeiten mit der Relation der betrachterabhängigen Schichtung in einer dem modernen Betrachter nur schwer verständlichen Weise. Zu der vergleichbaren Wiedergabe von Schalen in der Kinderzeichnung (Abb. 6b) vgl. oben S. 176.

Wirklichkeit. Die Höhlung des Kessels ist ein zwar gewußtes und erschlossenes aber im Profil (für den Betrachter) nicht sichtbares Charakteristikum seines räumlichen Aufbaus. So wie die allein erschlossene räumliche Organisation selbstverständlich in die Wiedergabe des Gegenstandes eingetragen werden kann, so ist dem geometrischen Betrachter die einmal erkannte und erschlossene Funktion der Körperteile, beispielsweise die Beweglichkeit der Taille, so wirklich, daß er sie in die Form ihrer Wiedergabe eingehen sehen will. Das heißt: Die kognitive Leistung des erkennenden Subjekts beim Aufbau einer erschlossenen Realität wird als solche nicht erkannt; eine Unterscheidung zwischen der „eigentlichen“ Wirklichkeit, der erschlossenen Wirklichkeit und den „Wahrnehmungsergebnissen“, auf die sich diese Schlüsse beziehen, wird nicht getroffen. Die erschlossenen Körperfunktionen müssen in die Formel zur Wiedergabe im Bild integriert werden, damit diese als solche Anerkennung findet.



Abb. 16: Geometrische Darstellung eines Wagens

Ein letztes Beispiel soll belegen, daß im Einzelfall der Ausdruck von Lebendigkeit kaum für die „Wechselansichtigkeit“ der Flächendarstellung verantwortlich gemacht werden kann, wie das beispielsweise bezogen auf die menschliche Figur vertretbar ist. Bei geometrischen Wagendarstellungen werden häufig die beiden Räder nebeneinander gezeichnet (Abb. 16). Motivation hierfür dürfte das Bedürfnis nach der Wiedergabe des vollständigen sachlichen Befunds sein. Das Bild kann, der ontologischen Dimension des Bildgegenstandes entsprechend, beide Räder zeigen und läßt nicht, auf den Betrachter bezogen, das eine Rad durch das andere verdeckt sein. Der Zwischenraum zwischen Wagenkorb und -rädern wird häufig ausgefüllt, um die feste Verbindung der Räder mit dem Gefährt im Gegensatz zu der freien Beweglichkeit gegenüber dem Boden anzuzeigen. In der Regel aber stehen die Räder beziehungslos nebeneinander. Die Wiedergabe beider Räder kommt also einer Aufzählung gleich. Bisweilen wird allerdings die Beziehung zwischen den Teilen näher erläutert.

6) Die Erzählweise frühgriechischer Bilder

Wir werden uns in diesem Kapitel der Einbeziehung des erarbeiteten Entwurfs in die Überlegungen zur Erzählweise der Bilder (der Überführung der Ereignisfolge einer Erzählung in Bilder) widmen. Auch die Entwicklung der Erzählweise wirft Fragen auf, wie sie ähnlich bereits in den beiden vorangegangenen Kapiteln erörtert wurden. Die spätere „klassische“ Erzählweise kommt unseren Vorstellungen von einer realistischen Bildkonzeption entgegen, während wir die frühe Darstellungsform für unwirklich befinden. Auch hier muß die Kernfrage wieder lauten: Ist es möglich, daß die frühen Bildkonzeptionen (aufgrund einer anderen Wahrnehmungsweise des Zeitgenossen) als realistische Repräsentationen angesehen wurden, oder handelt es sich hierbei um (was die Realitätsnähe anbelangt) inferiore Bildsysteme? Wenn es sich um inferiore Bildsysteme handelt: Wie ist man überhaupt zu solch unrealistischen Bildlösungen gelangt, wenn doch jeder sehen konnte, daß sie unrealistisch sind? Und wenn es sich nicht um inferiore Systeme handelt: Wie ist dann die Entwicklung zu den klassischen Bildlösungen zu erklären?

Eine kurze Durchsicht der Denkmäler wird uns im folgenden immer wieder als Folie dienen, vor der wir die Ergebnisse der Forschungsgeschichte (die zum Teil zu einer anderen Einordnung der Phänomene gelangt) kritisch hinterfragen werden. Grundsätzlich sehen wir im Übergang zur Klassik die Tendenz zur verstärkten zeitlichen Koordination der Bildelemente. Ferner läßt sich eine Abnahme der Drastik der Formulierungen beobachten; das archaische Bild fokussierte auf die wichtigsten Taten der Figuren. Dagegen kann das klassische Bild den erschöpften Herakles zeigen (Abb. 56/S. 369), also einen Moment wiedergeben, der für den Verlauf des Abenteuers völlig irrelevant ist. Das frühgriechische Bild ist grundsätzlich in der Lage, alle wichtigen Ereignisse zusammenzustellen, die in einem bestimmten Kontext oder einer Erzählung stattfinden. Das geometrische Bild entzieht sich dem Verständnis des modernen Betrachters besonders weitgehend. Wenn etwa in einem Zweikampf sich die Gegner wechselseitig an den Helm greifen (Abb. 51/S. 359), dann ist damit das Ziel ihres Kampfes, der Sieg und der anschließende Raub der Waffen gemeint. Gewinnen können aber nicht Beide. Die Darstellung zeigt mithin nicht eine tatsächlich stattfindende Handlung, sondern das Ziel der Aktion, ohne damit eine Aussage zu treffen, ob es auch wirklich erreicht wird. Dem geometrischen Betrachter ist dieses Ziel der Tätigkeit derart gegenwärtig, daß es in die Aktivität der Figuren eingehen kann. Ohne weiteres werden „rein“ gedankliche Assoziationen in die Realität eingeschrieben. Damit zeigt sich bereits an dieser Stelle die paßgenaue Einfügung der Beobachtungen zur frühgriechischen Erzählweise in die Egozentrismuskonzeption Piagets, deren Kernelement die „Deformation der Wirklichkeit in Funktion ... des eigenen Gesichtspunkts“⁷⁵⁷, also einer Verortung subjektiver Wahrnehmungen und Vorstellungen in der Außenwelt ist. Um ein „gutes“ Bild dieses Wirklichkeitserlebens zu erstellen, muß der Vasenmaler diese subjektiven Wahrnehmungen ebenfalls direkt in die Darstellung eintragen. Das archaische Bildsystem ermöglicht wie das geometrische die

757 Vgl. Piaget, J.: Nachahmung, Spiel und Traum (1945) S. 358.

Kombination ungleichzeitiger Ereignisse in einem Bild (bezieht sich dabei aber auf spezifische, schriftlich oder mündlich tradierte Erzählungen). Auch hierin sehen wir die für die ontologische Wirklichkeitskonzeption typische Durchdringung der Wirklichkeitsorganisation des Bildsystems durch Strukturen, die der Kognition entspringen: Eine Ereignisfolge wird erst durch den Dichter und sein Publikum als Erzählung organisiert: Erst durch die Konzeption einer Ereignisfolge als in sich abgeschlossene Einheit erhält jedes Ereignis seine ihm zukommende Bedeutung. Diese primär gedankliche Organisation der Ereignisse kann direkt in das frühgriechische Bild übernommen werden. Alle für die Erzählung wichtigen Ereignisse etwa des Kirkeabenteuers können im Bild gezeigt werden (Abb. 48). Die gedankliche Organisation einer Ereignisfolge zu einer Erzählung durch das Subjekt wird selbstverständlich in der Wirklichkeit verortet. Die derart organisierte Wirklichkeit kann „direkt“ ins Bild überführt werden. Die Parallelen zur räumlichen Organisation dieser Bildsysteme ist leicht ersichtlich: So wie das frühgriechische Bild die Ruderer im Bauch eines Schiffes als wichtiges Element dieser Konfiguration zeigen kann (Abb. 43/S. 318), so kann es alle wichtigen Ereignisse einer Erzählung im Bild formulieren. Auch hier bietet es sich an, die Erzählform objektzentriert oder ontologisch zu nennen: Sie richtet das Bild nicht auf den Erlebnishorizont des Betrachters aus, der in den Spannungsmoment einer Geschichte, deren Handlung bis zu einem bestimmten Punkt fortgeschritten ist und deren weiterer Verlauf offen ist, eintauchen will. Vielmehr geht sie vom Objekt des Bildes, der Erzählung, aus und kann alle wesentlichen Elemente dieses Objektes unbekümmert im Bild formulieren.

Ziel des letzten Abschnitts ist die Begründung des skizzierten Befundes. Ein einsetzendes Interesse an der theoretischen Modellierung der formalen Phänomene und ihrer Entwicklung läßt sich bereits bei W. Raeck mit der Einbeziehung semiotischer Überlegungen beobachten. Grundsätzlich zeichnen sich bei den verschiedenen Ansätzen ähnliche Kernprobleme ab, wie wir sie bereits bei der Behandlung der Entstehung der Perspektive gesehen haben. Einem Teil der Ansätze ist es vorwiegend darum zu tun, die archaische Erzählweise plausibel zu machen. Eine zweite Gruppe von Entwürfen behandelt darüber hinaus auch die Entwicklung der Erzählweise. Grundsätzlich stellt sich hier wieder die Frage, ob die Bildsysteme prinzipiell gleichwertig sind. In diesem Fall fragt sich, was die Entwicklung in Richtung auf eine zunehmende zeitliche Koordination angetrieben haben könnte. E. Csapo und M. C. Miller sehen den Zweck der Bilder primär in der ideologischen Stabilisierung der jeweils vorherrschenden gesellschaftlichen Organisationsformen (Aristokratie und Demokratie) und versuchen Zusammenhänge zwischen der zeitlichen Organisation der Bilder und dem Zeitkonzept als Legitimation der jeweils herrschenden Gruppe herzustellen. Es ist natürlich unbestritten, daß sich Herrschaftslegitimation immer konsistent zu den im Kollektiv verbreiteten Wirklichkeitskonzeptionen verhalten muß. Wir bezweifeln aber eine einseitige Anbindung einer Herrschaftsform an Wirklichkeitskonzeptionen: Aristokratie läßt sich, wie geschehen, auch konsistent zu der späteren Wirklichkeitskonzeption legitimieren. Fragwürdig sind ferner Überlegungen, die von vornherein einen einseitig gerichteten Kausalverlauf von den gesellschaftlichen Verhältnissen hin zu den kognitiven Wirklichkeitskonzeptionen unterstellen. Wahrscheinlicher ist doch, daß hier Interdependenzen bestehen. Damit ist aber die Frage nach dem

Antrieb der Entwicklung wieder offen: Was führte zu einem Wandel sowohl der Darstellungs- als auch der Herrschaftsformen? Die zweite Variante, die L. Giuliani vertreten hat, motiviert die Entwicklung weitgehend formimmanent durch fortschreitendes Lösen überwiegend künstlerischer Probleme (Erzählgehalte im Bild zu formulieren) und stuft die frühen Bildsysteme als inferior ein. Die Entwicklung läßt sich damit zweifellos begründen. Schwierigkeiten bereitet allerdings die Erklärung der inferioren Ausgangslage.

Unser Ansatz wird die archaische Erzählweise aus einer anders gearteten Wirklichkeitskonstruktion hervorgehen lassen. Nicht einem bestimmten Gehalt wird durch die verschiedenen Darstellungsformen Ausdruck verliehen. Die Darstellungsformen liefern weder einen Grund für bestimmte Herrschaftsformen noch ermöglichen sie die Wiedergabe eines bestimmten Erzählgehalts im Bild. Vielmehr generieren sie umfassend die mittels des Bildsystems aktivierbaren Inhalte neu.

6.1) Der Befund

Es sei an dieser Stelle vorausgeschickt, daß wir mit der Entwicklung der Erzählweise an ein vielschichtigeres Phänomen rühren, als das bei der räumlichen und zeitlichen Organisation der Bilder bei der Wiedergabe einzelner Figuren der Fall ist. So wird auch der im folgenden zu klärende formale Befund bezüglich der Erzählweise eine weniger eindeutige Sachlage zeichnen. Wir werden daher die Entwicklung der Erzählweise nur eingeschränkt zur Stützung unserer Kernthese heranziehen, daß es sich bei dem Wandel der Wirklichkeitsorganisation der frühgriechischen Bildsysteme um den Reflex einer kollektiven kognitiven Aufbauleistung, um das zunehmende Einholen von Erfahrungen mit einer widerständigen Wirklichkeit in die Wirklichkeitskonzeptionen handelt. Wir werden sehen, daß zu keinem Zeitpunkt die Erzählweise der Bildsysteme den Bildner auf sklavische Einhaltung zeitlicher Einheit in einem Bild verpflichtete. Allerdings wird sich zeigen, daß der Übergang zur Klassik eine zunehmende zeitliche Koordination der Bildelemente mit sich brachte und daß der Einsatz zeitlicher Divergenzen bisweilen gezielt zur Erzeugung eines noch näher zu bestimmenden Bedeutungsmomentes eingesetzt wurde.

6.1.1) Erste Beobachtungen

Auslöser für die jüngere Diskussion um die Erzählweise archaischer Mythenbilder war Himmelmanns Aufsatz „Erzählung und Figur in der archaischen Kunst“⁷⁵⁸. Seine Überlegungen greifen zurück und basieren auf den Beobachtungen, die C. Robert gemacht, aber im wesentlichen als praktische Hilfestellung zur Vermeidung von Fehlinterpretationen archaischer Bilder niedergelegt hatte⁷⁵⁹. Zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen

758 Himmelmann-Wildschütz, N.: [Erzählung] und Figur in der archaischen Kunst, AbhMainz 2, 1967 S. 73-101.

759 Vgl. Robert, C.: [Bild] und Lied (1881); ders.: Archäologische Hermeneutik (1919). Robert, Bild S. 1f. formuliert als vorrangiges Motiv seiner Beobachtungen zum Verhältnis von Bildern und Poesie das Gelingen der Interpretation der Denkmäler. Er begreift allerdings die Eigenarten der archaischen Erzählweise nicht als Eigenwert, sondern (S. 18 Anm. 13) als allgemeines Kennzeichen einer „primitiven“ Entwicklungsstufe. Dementsprechend sieht er die Kriterien, die Lessing anhand einiger Betrachtungen zum Laokoon (vgl. hierzu Abschnitt 6.2.7) entwickelt hatte, als allgemein verbindli-

machte Himmelmann die bekannte Bostoner Knopfenkelschale (Abb. 48)⁷⁶⁰. Obwohl sie „ein so extremes Beispiel archaischer Erzählmöglichkeiten [ist], daß man die Maßstäbe nicht gerade von ihr nehmen sollte“⁷⁶¹, sei sie den weiteren Überlegungen vorangestellt, um als Anschauungsobjekt für die Wirklichkeitsferne des archaischen Bildes aus Sicht des modernen Betrachters zu dienen.



Abb. 48: Die Kirkeschale aus Boston

Dargestellt ist das Kirkeabenteuer des Odysseus. Die Komposition ist symmetrisch aufgebaut. In der Mitte sieht man Kirke, wie sie den Zaubertank anrührt. Die verwandelten Gefährten des Odysseus verteilen sich über die ganze Bildfläche. Am rechten Bildrand entdeckt man Eurylochos, wie er entflieht, um Odysseus die Nachricht über das Mißgeschick der Gefährten zu überbringen. In der linken Bildhälfte taucht Odysseus mit gezücktem Schwert auf, um die Zauberin zu bedrohen. Kirke scheint Odysseus und seiner Drohung nicht im geringsten Achtung zu schenken. Eine ionische Scherbe⁷⁶² kann belegen, daß damit keineswegs gemeint ist, daß Kirke Odysseus nur nicht bemerkt, da er sie hinterrücks angreift, und daß sie im nächsten Moment die Gefahr, in der sie steht, erkennen wird: Hier stehen sich Odysseus mit gezücktem Schwert und Kirke, den Trank rührend, direkt gegenüber. Auch der davoneilende Eurylochos macht in einem Bild mit dem drohenden Odysseus keinerlei Sinn, überbringt er doch erst die Nachricht, die Odysseus zur Rettung der Gefährten veranlassen wird.

che Wertmaßstäbe, als feststehende Grenzen zwischen Poesie und Bildern, die nichts durch die Tatsache eingebüßt haben, „daß die antike Kunst wiederholt gegen die von ihm anerkannten Prinzipien verstößt.“

760 Boston MFA 99.518. ABV 198. LIMC VI 1 S. 960 s. v. Odysseus 140; Himmelmann, *Erzählung* S. 74f., Taf. 4; Raeck, W.: Zur [Erzählweise] archaischer und klassischer Mythenbilder, in: *Jdl* 99, 1984 S. 4ff. mit Abb. 3. Shapiro, H. A.: *Myth into Art* (1994) S. 56ff., Fig. 35; Snodgrass, A. M.: The First [Figure-scenes] in Greek Art, in: Ders.: *An Archaeology of Greece* (1987) S. 136f. mit Fig. 35; Meyboom, P. G. P.: Some Observations on Narration in Greek Art, in: *MededRom* 5, 1978 S. 60 mit Pl. 30 fig. 16; Whitley, J.: The Explanation of form, in: *Hephaistos* 11/12, 1992/3 S. 16ff. mit Fig. 6.

761 Vgl. Himmelmann, *Erzählung* S. 77.

762 London BM 88.2-8.114 e 160e; vgl. LIMC VI, 1 s. v. Kirke 18; Himmelmann, *Erzählung* S. 75 mit Anm. 2, Taf. 6.

C. Robert war der erste, der die zeitliche Uneinheitlichkeit des archaischen Bildes in einen systematischen Zusammenhang stellte. Sein ausdrückliches Interesse gilt dem Verhältnis zwischen Bild und sprachlich gefaßter Erzählung, insbesondere

„wenn sich herausstellen sollte, daß dies Verhältnis keineswegs immer dasselbe, sondern in verschiedenen Perioden verschieden, mit einem Worte einer bestimmten historischen Entwicklung unterworfen ist“⁷⁶³.

Ein weiteres Bildbeispiel kann belegen, wie Robert die „Formung“ des klassischen Bildes charakterisiert: Der Streit von Aias und Odysseus um die Waffen des Achill (Abb. 49).



Abb. 49: Der Streit um die Waffen des Achill

„Verschwunden ist jene Ungewißheit der archaischen Kunstdarstellungen. Ein ganz bestimmter Moment schwebt dem Künstler vor, der möglichst dramatische, und alle Figuren sind in diesem ganz bestimmten Moment und in engster Verbindung mit der Hauptgruppe gedacht; es ist bewundernswert, wie geschickt und zugleich wie pietätvoll diese Kunstperiode die alt überlieferten Typen, die natürlich größtenteils an der geschilderten Unbestimmtheit leiden, so umzugestalten versteht, daß eine spannende dramatische Szene entsteht. Ein alter bildlicher Typus stellt den Streit des Aias und des Odysseus um die Waffen des Achilleus dar. Mit gezückten Schwert wollen beide aufeinander los, und mit gewaltiger Anstrengung sind die übrigen Achäer bemüht, sie voneinander abzuhalten; kein Versuch ist gemacht, die einzelnen Achäer oder auch nur die beiden Hauptfiguren Aias und Odysseus näher zu charakterisieren, selbst der Gegenstand des Streites, die Waffen des Achilleus, sind nicht immer dargestellt. Im fünften Jahrhundert hat der Vasenmaler Duris mit gewissenhaftester Anlehnung an diesen Typus folgende Szene geschaffen⁷⁶⁴: Aias hat bereits den Panzer des Achilleus angelegt, zu seinen Füßen liegen Helm und Schild; nur die rechte Schulter-spange des Panzers steht noch offen. Er hat das Schwert gezückt und will auf Odysseus los. Dieser

763 Vgl. Robert, Bild S. 41.

764 Vgl. Schale Wien, Kunsthistorisches Museum, 3695, ARV² 429f., 26; LIMC I s. v. Aias I 71^a, 81^a; zu den archaischen Darstellungen, die sich aufgrund der „geschilderten Unbestimmtheit“ nicht mit der gleichen Sicherheit dem Thema zuweisen lassen vgl. LIMC I 1 S. 325 mit Verweis auf Kunze, E.: Archaische Schildbänder - OF II (1950) S. 172-5.

hingegen ist erst im Begriff, das Schwert zu ziehen ... Aufbrausend hat Aias das Schwert gezogen, ohne sich auch nur Zeit zu nehmen, den Panzer völlig anzulegen - das zeigt die offen stehende Schulterklappe. Odysseus klug und bedächtigt zieht erst das Schwert, da er angegriffen ist.⁷⁶⁵

6.1.2) Die Entwicklung der Erzählweise

Obwohl die von Robert angestellten Überlegungen sich als heuristisches Prinzip grundsätzlich immer wieder bewährt haben, wurden auch in der jüngeren Forschung, wie wir noch sehen werden, immer wieder Bedenken gegen die von ihm konstatierte Entwicklung zu einer zunehmenden zeitlichen Vereinheitlichung angemeldet. Das liegt nicht zuletzt daran, daß im Zuge der Diskussion um die frühgriechische Erzählweise die Kriterien dafür, welche Bildelemente einer zeitlichen Vereinheitlichung unterworfen werden, in Bewegung geraten sind. Um eine bessere Diskussionsgrundlage für die Beurteilung der Forschungsgeschichte zu besitzen, werden wir im folgenden daher zunächst eine kurze Skizze des sachlichen Befundes unter anderem über die Bildung von Reihen des gleichen Bildthemas zeichnen, um dann sehen zu können, wie im Verlauf der Diskussion sich die Kriterien verschieben.

6.1.2.1) Das geometrische Bild

Wir haben bereits im letzten Kapitel gesehen, daß die geometrische Figur der archaischen an Tatendrang in nichts nachsteht⁷⁶⁶. Auch die geometrischen Bilder fokussieren auf solche „scenes which are of interest for the story to be told“⁷⁶⁷. Sie gehen in ihrer Aktionsgeladenheit sogar noch über die archaischen hinaus. Kaum eine Figur, die nichts tut, und wenn doch dann häufig zum Zeichen ihrer Hilflosigkeit⁷⁶⁸.

Bekanntermaßen tauchen im geometrischen Bildsystem erst im 9. Jh. als wichtigste seiner Neuerungen vereinzelt oder friesartig aufgereiht Darstellungen von Lebewesen auf. Ein erzählendes Moment entwickeln die Bilder dann durch die Kombination typenhaft gebundener Einzelfiguren⁷⁶⁹. Dabei können Bildtypen, die als isolierte Figur nur sehr allgemeine Information über ihren Darstellungsgegenstand transportieren, sehr spezifischen Erzählgehalt übernehmen, ohne ihre Form zu ändern. Beispielsweise kann durch

765 Vgl. Robert, Bild S. 29f. Anschließend bringt er das Phänomen, eine Erzählung in mehrere Szenen auf der gleichen Vase aufzulösen, mit dieser Präzisierung des Augenblicks in Verbindung; etwa auf der anderen Seite der genannten Schale: Die Abstimmung zugunsten des Odysseus; auf dem Innenbild: Odysseus übergibt Neoptolemos die Waffen.

766 Vgl. hierzu auch Brunnsäker, S.: The Pitheculusan [Shipwreck], in: *OpuscRom* 4, 1962 S. 202 mit Anm. 2 und Verweis auf Kraiker, W.: Ornament und Bild in der frühgriechischen Malerei, in: Lullies, R. (Hrsg.): Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft - Festschrift für B. Schweitzer (1954) S. 42ff.; Hinrichs, E.: Totenkultbilder der attischen Frühzeit, in: *Annales Universitatis Saraviensis* 1955, 4 S. 127, 130 und Hanfmann, G. M. A.: Narration in Greek Art, in: *AJA* 61, 1957 S. 72; Kunze, E.: Bruchstücke attischer Grabkratere, in: Lullies, R. (Hrsg.): Neue Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft - Festschrift für B. Schweitzer (1954) S. 51.

767 Vgl. Brunnsäker, *Shipwreck* S. 209.

768 Vgl. Kaeser, *Darstellungsweise* Anm. 34.

769 Zur Erzählweise geometrischer Bilder vgl. Himmelmann, *Erzählung* S. 82-92; Hanfmann, G. M. A.: *Narration in Greek Art*, in: *AJA* 61, 1957 S. 71f.; Snodgrass, A. M.: [Narration] and Allusion in Archaic Greek Art - The Eleventh J. L. Myres Memorial Lecture (1982) S. 16-21; ders.: The First [Figure-scenes] in Greek Art, in: Snodgrass, A. M.: *An Archaeology of Greece* (1987) S. 153ff.

Kombination zweier völlig typenhaft gebildeter Figuren, der des Löwen und der des grasenden Hirschs (oder des kauern den Rehs wie in Abb. 62/S. 390), der Überfall eines Löwen auf einen Hirsch erzählt werden. R. Hampe schreibt hierzu:

„Wollte man naturalistisch interpretieren, so müßte man sagen: Wie instinktlos doch dieser Hirsch, der noch so friedlich gras. Hat er keine Witterung, merkt er denn gar nicht, daß hinter ihm der Löwe naht, ja ihn bereits mit seiner Tatze ankrallt? ... Für den Hirsch ist die herkömmliche Bildprägung des weidenden Tieres verwendet. Durch die Kombinierung mit dem angreifenden und lauernd umblickenden Löwen bekommt die herkömmliche Formel einen neuen, veränderten Sinngehalt. Es ist der ahnungslos weidende Hirsch, in dessen Welt plötzlich die wilde ungestüme Todesgewalt hereinbricht.“⁷⁷⁰



Abb. 50: Wegelagerer

Die Figuren der geometrischen Bilder gehen zunächst nur selten direkt aufeinander ein⁷⁷¹. Es werden allerdings nicht nur Einzelfiguren auf diese Weise in einen erzählerischen Zusammenhang versetzt. Wie oben (S. 330) bereits dargelegt, werden ganze Friese mit Serien gleichartiger Figuren in Erzählungen einbezogen. Auf dem bereits erwähnten New Yorker Krater⁷⁷² reihen sich zwischen umkämpften Schiffen Krieger gleichgerichtet hintereinander. Keine dieser völlig identisch gebildeten Figuren wendet sich nach links um, auch wenn das dort gelegene Schiff ihr näher ist als das rechte. Der Fries wird ohne Veränderungen in einen erzählerischen Zusammenhang übernommen und erhält durch diesen Kontext Erzählgehalt. Hierfür gibt es zahlreiche Beispiele⁷⁷³: Ein Wegelagerer greift einen Wagen aus einem umlaufenden Fries gleichförmiger Wagen an (Abb. 50), ein Mann packt sich ein Tier aus der Gänserieihe (Abb. 45), in einem Hundefries taucht plötzlich ein einsamer Hase oder ein Jäger auf.

Es finden sich auch Bilder, in denen achsensymmetrische Kompositionen mit umlaufgerichteten Friesreihungen kombiniert werden. Beispielsweise verbindet eine Darstellung

770 Darstellung von Löwe und Hirsch auf einem attischen Goldband; vgl. Hampe, R.: Die Gleichnisse Homers und die Bildkunst seiner Zeit (1952) Abb. 12 und S. 31.

771 Vgl. Brunnsåker, Shipwreck, 189.

772 New York 34.11.2 Ahlberg, G.: [Fighting] on Land and Sea in Greek Geometric Art (1971) Abb. 29f.; Marwitz, AntK 4, 1961, Taf. 17f.; vgl. oben S. 276.

773 Vgl. Kaeser, Darstellungsweise Anm. 24.

den einseitig gerichteten Wagenzug mit einer wie üblich achsensymmetrisch aufgebauten Totenaufbahrungsszene⁷⁷⁴. Dieses Bild geht allerdings über die vorher erwähnten hinaus, indem die Kombination der Bildtypen nicht mehr als einheitliche Situation interpretierbar ist. Normalerweise findet die Aufbahrung im Haus, der Wagenzug später im Freien statt. Bei Darstellungen des Zuges wird normalerweise die Bahre auf einem Wagen transportiert.

Gerade dieses Beispiel könnte dazu verleiten, diese eigenartige Erzählform über die Kontamination in strenger Isolation vorgeprägter Bildtypen zu motivieren⁷⁷⁵. Doch überbrücken derartige Überlegungen kaum die Distanz zum modernen Betrachter, dem eine solche Kombination von Bildelementen gegen die zeitliche Kohärenz schlichtweg unwirklich anmutet.



Abb. 51: Geometrische Darstellung eines Zweikampfes

In einigen Fällen sind die geometrischen Darstellungen in einer Weise von vorstelligen Zügen durchsetzt, die sich der Einfühlung des modernen Betrachters vollends entzieht. Ohne weiteres verständlich sind jene auch in der Archaik noch zahlreich vorhandenen Bilder (Abb. 46/S. 333), die einen deutlich überlegenen Duellanten an den Helm des Unterlegenen greifen lassen, als „final execution“⁷⁷⁶. Angespielt wird damit entweder in proleptischer Weise auf den Raub der Waffen im Anschluß an den Tod des Kontrahenten oder auf das Köpfen des Unterlegenen. Nun finden wir in geometrischer Zeit auch Dar-

774 Att. geom. Krater, Louvre A 517; vgl. Brunnsåker, S.: The Pithecan [Shipwreck], in: *OpuscRom* 4, 1962 S. 205 und Fig. 13; Himmelmann, *Erzählung* S. 83 und Taf. 1; ders.: Der Mäander auf geometrischen Gefäßen, in: *MarbWPr* 1962 S. 28 und Anm. 95 mit weiteren Beispielen: Att. geom. Krater in Sydney, Nicholson Museum 46.41; vgl. *Handbook to the Nicholson Museum* (1948)² S. 244, Abb. 48; att. geom. Krater Louvre A 552; vgl. *CVA France* 18 Louvre 11, Taf. 12; weitere Beispiele für die Kombination von Ekphora und Prothesis in einem Fries s. Snodgrass, *Narration* S. 15f. mit Fig. 9; ders.: *The First [Figure-scenes] in Greek Art*, in: Snodgrass, A. M.: *An Archaeology of Greece* (1987) S. 153f.

775 Vgl. unten zu Wickhoffs Begriff der „komplettierenden“ Erzählweise S. 383.

776 Vgl. Ahlberg, *Fighting* S. 52 und Fig. 6, 8-10; vgl. auch oben Anm. 775.

stellungen von Kontrahenten, die sich wechselseitig an den Helm greifen, während sie sich gegenseitig mit ihren Schwertern bekämpfen oder gar treffen (Abb. 51)⁷⁷⁷.

Es dürfte hier kaum das tragische Ende beider Kämpfer wiedergegeben sein. Das Epos kennt in der gewöhnlichen Ariele immer einen Verlierer und einen Sieger. Es kann hier nur das beiderseitige Ziel des Kampfes⁷⁷⁸, der Tod des Gegners gemeint sein, der beiden „zum Greifen nahe ist“, der Kampf „um Kopf und Kragen“. Dieses Ziel ist dem zeitgenössischen Betrachter wiederum derart gegenwärtig, daß es in der Darstellung ohne weiteres gezeigt werden kann, ohne zu Mißverständnissen zu führen. Das Bild kann mithin sogar Aktionen aufnehmen, die gar nicht stattfinden, sondern auf die das Geschehen allein ausgerichtet ist. Der Zeichner implementiert in die Darstellung ein aufgrund seiner eigenen kognitiven Leistung zustande gekommenes Bedeutungsmoment; er schreibt dieses der Wirklichkeit ein und bildet es daher auch ab. So geht die geometrische Erzählweise weit über das hinaus, was wir inzwischen anhand der Kirke-Schale zu akzeptieren gelernt haben. Das Phänomen liegt etwa auf der gleichen Ebene wie die durch die gebeugten Knie angedeutete Bewegungsfähigkeit. Auch diese sollten nicht zeigen, daß die Figur irgendwann die Knie beugt. Eine prinzipielle Möglichkeit wird in das Bild eingeholt. Diese Möglichkeit (oder Gefahr) ist es, die in die Kampfdarstellung aufgenommen werden soll. Dennoch wird mit derartigen Darstellungen in aller Deutlichkeit offenbart, wie ungenügend Begriffe wie zeitliche Divergenz sind, die beobachteten Sachverhalte wirklich zu fassen. Grundsätzlich besteht seitens des modernen, die Bilder seiner Sehweise assimilierenden Betrachters die Tendenz, die Bewegungselemente der geometrischen Figur als konkret und „wirklich“ stattfindende Aktivitäten zu mißverstehen. Tatsächlich finden sich immer wieder Darstellungen, bei denen sich gar nicht ausmachen läßt, ob „wirkliche“ Aktivität oder allein Bewegungsfähigkeit gemeint ist, eine Unterscheidung, die aus Sicht des Zeitgenossen wohl unangemessen war.

Dennoch mag es zunächst so erscheinen, daß die geometrischen Bilder derart allgemein gefaßt sind, daß die Vernetzung von konkreten Situationen in einem Bild, die in einer Folge zu denken sind, ohnehin nicht nachweisbar sein dürfte, und daß mithin die fehlende zeitliche Einheitlichkeit sich allein auf Bewegungselemente bezieht, bei denen „spezifische, handlungsgebundene, überhaupt einmalige Bewegung ganz zurück[tritt] vor der Vergegenwärtigung zeitloser Eigenschaften“⁷⁷⁹. Zweifellos spielt sich ein Großteil der dem modernen Betrachter Schwierigkeiten bereitenden geometrischen Darstellungsformen auf diesem Feld ab. Die Kombination des grasenden Hirschen mit dem krallenden Löwen etwa vereint Bildtypen, die charakteristische Bewegungsweisen oder Haltungen zeigen und so zeitlos dem Tier zukommende Eigenschaften ansprechen. Die gewählte Form ist nicht dadurch motiviert, daß hier konkrete Aktionen stattfinden und gezeigt werden sollen. Indem der moderne Betrachter sich derartige Bildprägungen aber im Sinne der Vergegenwärtigung zeitloser Eigenschaften verständlich macht, scheint ihm ihre Einbeziehung in Kontexte, in denen sie nicht wörtlich genommen werden können,

777 Vgl. Ahlberg, *Fighting* S. 50f.

778 Vgl. hierzu Kaeser, B.: Zur Ikonographie frühetruskischer Granulationsarbeiten, in: *MüJb* 3. Folge 35, 1984 S. 24f.

779 Himmelman, *Erzählung* S. 87.

7) Zusammenfassung und Fazit

Hauptanliegen der vorliegenden Untersuchung war es, eine in der klassischen Archäologie weitgehend in den Hintergrund getretene Modellierung formaler Eigentümlichkeiten antiker Bildwerke zumindest als *Möglichkeit* wieder in den Raum zu stellen: Die Möglichkeit, daß diese auf eine von der unseren verschiedene Denk- und Wahrnehmungsweise zurückzuführen sind. Beim Leser dürften an dieser Stelle vor allem Assoziationen an die frühere Geistesgeschichte geweckt werden, gegen die in der Forschungsgeschichte verschiedene, zum Teil von der hier vertretenen Auffassung geteilte, zum Teil aufgrund neuerer Ansätze nicht mehr aufrecht zu erhaltende Vorbehalte angebracht wurden. Sicher fragwürdig ist die Annahme einer vom gesellschaftlichen Kontext unabhängigen, denotwendigen (etwa von der These über die Antithese zur Synthese wandernden) Entwicklung des Denkens. Will man heutzutage das Denken wieder als Faktor historischer Entwicklung in die Modelle integrieren, wird man seine Entwicklung prozessual motivieren: Der Wandel kognitiver Strukturen ist *nicht allein* immanent begründet und auf wenigen großen Schritten basiert, sondern erfolgt aufgrund von unzähligen Erfahrungen, von Kollisionen mit einer widerständigen Wirklichkeit (außerhalb und unabhängig von uns). Ein weiterer Vorbehalt richtete sich im Sinne einer pluralistischen Gesellschaftsauffassung gegen die Annahme gesellschaftsübergreifend homogener kognitiver Strukturen und kann, wie gezeigt, in dieser grundsätzlichen Form nicht aufrecht erhalten werden.

7.1) Bilder, Kognition und Wirklichkeit – Eine Theorie des Stils

Die gegenwärtig herrschende, sozialhistorisch orientierte Auffassung neigt dazu, dem modernen Betrachter befremdliche formale Eigenarten als *Ausdruck*, als Formulierung eines „fremden“ Inhalts zu verstehen. Diesen motivierte man weitgehend zweckgerichtet durch die Funktion des Bildwerks, eine an das Publikum im Sinne des Auftraggebers gerichtete Botschaft zu vermitteln. Diese Auffassung entspricht in ihrer Absage an die gesellschaftsübergreifende und kontextunabhängige Dynamik der geistesgeschichtlichen Erklärungsansätze der modernen, prozessualen Geschichtskonzeption: Die formale Eigenheit des Bildwerks entspringt nun der *Logik der Situation*. Aufgrund der konkreten Entstehungszusammenhänge (des Aufstellungskontextes, des politischen, sozialen, religiösen oder wie auch immer gearteten Umfelds) bezweckt der Auftraggeber eine spezifische Aussage, die durch eine spezifische Form im Bildwerk formuliert wird. Wenn uns diese Form fremd erscheint, dann weil die derart motivierte Aussage uns fremd ist.

Dieser Ableitung der formalen Disposition des Bildners aus den konkreten Entstehungszusammenhängen des Bildwerks widersetzt sich ein fundamentaler Baustein des archäologischen Gerüsts: Der Stilbegriff. Definitionsgemäß sind mit Stil alle formalen Merkmale angesprochen, die allen Bildwerken einer definierten Gruppe (einer Zeit, eines Bildners, einer Region) gemein sind. Da diese Stilmerkmale offensichtlich unabhängig von den konkreten Entstehungszusammenhängen allen Bildwerken etwa der gleichen

Entstehungszeit oder Region zukommen, hat man (wie oben S. 12 mit Anm. 4 ausgeführt) schon früh die Inkommensurabilität von Anlaß und Stil konstatiert. Noch deutlicher tritt das Stilphänomen mit den obigen Ansätzen in Konflikt, wenn man sich näheren Aufschluß über den Zusammenhang zwischen Form und Gehalt der Bildwerke wünscht. Entweder man fordert eine enge Verschränkung (eine sogenannte eineindeutige Beziehung) zwischen den formalen Merkmalen eines Bildwerks und dessen Inhalt; dann bedeutet die mit dem Stilbegriff beanspruchte Einheitlichkeit formaler Merkmale auch eine Einheitlichkeit inhaltlicher Aspekte; das steht aber wiederum im Widerspruch zu der pluralistischen Gesellschaftsauffassung der Moderne, der eine inhaltliche Übereinstimmung aller zeitgleichen Lebensäußerungen einer Gesellschaft unabhängig von ihrem Kontext verdächtig ist. Intuitiv könnte man auch sagen, daß jede Aktivierung von Inhalten in Mitteilungen mit der Absicht geschieht, inhaltliche Alternativen auszuschließen, sonst wäre sie redundant. Es ist aber nur schwer vorstellbar, daß alle Bilder einer Zeit (und das wäre kaum weniger redundant) durch ihre stilistische Einheitlichkeit immer wieder die gleichen inhaltlichen Alternativen ausschließen. Oder aber man isoliert die stilistischen Merkmale von jenen formalen Merkmalen, die der Botschaft des Bildwerks dienen, mit dem unbefriedigenden Ergebnis, daß man etwas künstlich eine stilistische, inhaltsneutrale Schicht von einer inhaltsrelevanten formalen Schicht abhebt. Wenn Inhalte eng an ihre Form im Bild gebunden sind, müssen die stilistische Entwicklung und die Inhalte der Bilder miteinander verzahnt werden.

Diese in der gegenwärtigen Diskussion kaum explizit behandelten oder befriedigend gelösten Probleme boten den Anlaß, in der vorliegenden Arbeit, basierend auf semiotischen Konzepten, die nach wie vor implizit das theoretische Fundament der archäologischen Praxis der Inhaltsanalyse beherrschen, unter Einbeziehung erkenntnistheoretischer Überlegungen ein theoretisches Modell zu entwickeln. Ziel war es, eine Brücke zu schlagen zwischen jenen Ansätzen, die die formale Konzeption der Bilder aus ihrer Funktion, aus einem gezielten Einsatz von Formen zur Übermittlung von Botschaften hervorgehen lassen, und jenen formimmanenten Analysen, die entweder mit allein stilgeschichtlich klassifikatorischer Zielsetzung oder aber mit ideengeschichtlicher Hintermauerung in ihren verschiedenen Varianten sich auf die Analyse jener Formen konzentrieren, deren Einsatz man in der Regel (da verbindlich für eine Zeit, eine Landschaft oder Epoche) als dem gezielten Einsatz des Einzelnen entzogen (deterministisch) modellierte. Schon das unvermittelte Nebeneinander beider Ansätze ist verdächtig, geht aber auf Probleme der theoretischen Modellierung des Verhältnisses zwischen Form und Gehalt zurück, die sich durch die gesamte kunsthistorische Forschungsgeschichte hindurch beobachten lassen.

Die Analyse des Funktionierens von Zeichensystemen in der Semiotik hat die archäologische Praxis der Inhaltsanalyse bis heute geprägt. Gemäß dem semiotischen Grundmodell weist jedes Zeichen- oder Symbolsystem folgende Komponenten auf: Einen Gegenstandsbereich, auf den es sich bezieht, über den Mitteilungen gemacht werden sollen (die Wirklichkeit); ein Medium, das als Träger der Zeichen fungieren soll (etwa schwarze Linien auf weißem Grund); eine Strukturierung dieses Mediums, die festlegt, welche Ausprägungen als Elemente des Zeichensystems anerkannt werden (welche Linien etwa als Buchstaben des Zeichensystems angesehen werden); eine Strukturierung und Organi-

sation der Wirklichkeit (etwa die Abgrenzung zwischen Laub- und Nadelbäumen), die überhaupt erst die semantischen Einheiten schafft, über die Mitteilungen gemacht werden sollen, und eine Zuordnung zwischen den Zeichen und den semantischen Einheiten (die Konvention, daß die Zeichenfolge „Laubbaum“ einer bestimmten Gegenstandsklasse zugeordnet wird). Diese semantischen Einheiten oder Inhalte sind nicht vor dem Zeichensystem existent, sondern werden erst durch das Zeichensystem erzeugt: Wenn wir etwa in unserer Sprache zwischen Laub- und Nadelbäumen unterscheiden, dann entspricht das nicht unbedingt den Klassifizierungen für Bäume, die in anderen Sprachen vorgenommen werden; die Klassifizierung ist nicht in der Realität angelegt oder vorgegeben; die Symbolsysteme erzeugen überhaupt erst die Inhalte, die wir in unseren Aussagen aktivieren, wenn wir eine Mitteilung machen; die dem Symbolsystem inhärente Strukturierung und Organisation der Wirklichkeit legt den Bedeutungsraum des Symbolsystems fest, also die Menge der durch das Symbolsystem aktivierbaren Inhalte. Dementsprechend hat die Semiotik zu einem verschobenen Interesse geführt, weg von den Inhalten und hin zu dem System, mittels dessen Inhalte generiert werden; diese Interessensverlagerung wurde aber in der archäologischen Forschung, selbst wenn sie die Semiotik als theoretisches Fundament für sich beanspruchte, so nie nachvollzogen; wir können schon an dieser Stelle zwei Ebenen bei der Analyse von Symbolsystemen voneinander abheben: Die dem Symbolsystem inhärente Organisation der Wirklichkeit, die den Bedeutungsraum absteckt und für jeden, der mittels dieses Symbolsystems kommunizieren will, homolog ist, und die aus einem konkreten Anlaß formulierte Mitteilung, die je nach politischem, sozialem oder religiösem Kontext, in dem sie gemacht wurde, sehr unterschiedlich ausfallen wird (und der das Interesse einer auf einer pluralistischen Gesellschaftskonzeption basierten Analyse gilt). Diese beiden Ebenen liegen allerdings nicht isoliert vor, sondern sind miteinander verschränkt: ein System, eine Art und Weise, Inhalte zu generieren, und die einzelnen in einer konkreten Mitteilung mittels dieses Systems aktivierten Inhalte. Der Einzelne hat auf die Wahl des Bedeutungsraums keinen Einfluß: Wenn er durch einen konkreten Anlaß, durch die „Logik der Situation“, motiviert einen bestimmten Inhalt aus dem Bedeutungsraum eines Symbolsystems aktiviert, kann man diese Wahl als Ausdruck verstehen. Den Bedeutungsraum des Symbolsystems muß er aber übernehmen, wenn er will, daß er vom Empfänger der Botschaft verstanden werden kann; er muß sich eines Symbolsystems bedienen, auf das der Adressatenkreis geeicht ist; die Wahl des Bedeutungsraums kann nicht auf der Ausdrucksebene verortet werden, auch wenn dieser nicht inhaltsneutral ist. Er gibt schließlich die Menge der realisierbaren Inhalte vor. In der klassischen Archäologie hat aber die Übernahme semiotischer Überlegungen dazu geführt, formale Merkmale durch die Mitteilungsabsicht des Bildners zu motivieren und so auf der Ausdrucksebene anzusiedeln.

Bei der Übertragung des semiotischen Grundkonzeptes auf Bilder oder ikonische Zeichen interessierte vor allem die Frage, ob bei diesen eine andere Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem als eine rein konventionelle (wie in der Sprache) besteht. Besonders N. Goodman hat sich gegen die ursprüngliche Vorstellung eingebracht, daß eine derartige Beziehung in Bildsystemen durch so etwas wie Ähnlichkeit hergestellt würde. Man störte sich vor allem daran, daß mit Ähnlichkeit ein scheinbar objektivierender, uni-

8) Literaturverzeichnis

Das folgende Literaturverzeichnis erhebt schon aufgrund der Breite der in der vorliegenden Untersuchung berührten Themenfelder keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Abkürzungen wurden nur vereinzelt nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts verwendet. Im Text verwendete Kurz zitierweisen wurden in eckige Klammern gesetzt.

- Abels, J. G.: Erkenntnis der Bilder (1985)
- Aebli, D.: Winkelmanns Entwicklungslogik (1991)
- Aebli, H.; Montada, L.; Schneider, U.: Über den Egozentrismus des Kindes (1968)
- Ahlberg, G.: [Fighting] on Land and Sea in Greek Geometric Art (1971)
- Ahlberg, G.: [Prothesis] and Ekphora in Greek Geometric Art - SIMA 32 (1971)
- Aissen-Crewett, M.: Räumliche Vorstellung und Darstellung bei Kindern, in: Kunst + Unterricht 105, 1986 S. 14ff.
- Albert, W.: Das Kind als Gestalter (1925)²
- Alpers, S.; Alpers, P.: ‚Ut pictura noesis‘? Criticism in literary studies and art history, in: New Literary History 3, 1971 S. 437ff.
- Amyx, D. A.: Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period Vol. I (1988)
- Andreae, B.; Flashar, H.: Strukturäquivalenzen zwischen den homerischen Epen und der frühgriechischen Vasenkunst, in: Poetica 9, 1977 S. 217ff.
- Andrew, L. B.: A Space of time: Continuous Narration and Linear Perspective in Quattrocento Tuscan Art (1988)
- Andrews, L.: Story and Space in Renaissance Art (1995)
- Arnheim, R.: Art and Visual Perception (1954)
- Arnheim, R.: Brunelleschi's Peepshow, in: Arnheim, R.: New Essays on the Psychology of Art (1986) S. 186ff.
- Arnheim, R.: Kunst und Sehen (1978)²
- Arnheim, R.: Visual thinking (1969)
- Ashmole, B.: Architect and Sculptor in Classical Greece (1972)
- Ashmole, B.: The Classical ideal in Greek sculpture (1964)
- Assmann, J.: Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst, in: Assmann, J.; Burkard, G. (Hrsg.): 5000 Jahre Ägypten (1983) S. 11ff.

- Assmann, J.: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Assmann, J.; Hölscher, T. (Hrsg.): Kultur und Gedächtnis (1988) S. 9ff.
- Bal, M.; Bryson, N.: Semiotics and art history, in: ArtBull 73, 1991 S. 174ff.
- Bandmann, G.: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaften 7, 1962 S. 146ff.
- Barnes, R. H.: Everyday Space: Some Considerations on the Representation and Use of Space in Indonesia, in: Wassmann, J.; Dasen, P. R. (Hrsg.): Alltagswissen – Les savoirs quotidiens – Everyday Cognition (1993) S. 159ff.
- Barthes, J. D.: On reading, in: Barthes, J. D.: The Rustle of Language (1986) S. 33ff.
- Barthes, R.: Kritik und Wahrheit (1967)
- Bärttschi, W. A.: Geometrische Linear- und Schattenperspektive (1994)
- Bateson, G.: Ökologie des Geistes (1985)
- Bätschmann, O.: Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, in: Kämmerling, E. (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie - Bildende Kunst als Zeichensystem I (1979) S. 460ff.
- Bätschmann, O.: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik (1984)
- Baudy, G.: Antike Religion in anthropologischer Deutung. Wandlungen des alttumskundlichen Kult- und Mythosverständnisses im 20. Jh., in: Schwinge, E.-R. (Hrsg.): Die Wissenschaft am Ende des 2. Jahrtausends n. Chr. (1995) S. 229ff.
- Bauer, H.: Kunsthistorik (1979)²
- Beard, W. M.: Adopting an Approach II, in: Rasmussen, T.; Spivey, N. (Hrsg.): Looking at Greek Vases (1991) S. 12ff.
- Belting, H.: Das Ende der Kunstgeschichte? (1983)
- Belting, H.: Bild-Anthropologie (2001)
- Belting, H.: Kunstgeschichte eine Einführung (1988)³
- Belting, H.: Vasari und seine Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozeß?, in: Faber, K.-G.; Meier, C. (Hrsg.): Historische Prozesse – Beiträge zur Historik 2 (1978) S. 98ff.
- Benton, S.: The Evolution of the Tripod-Lebes, in: BSA 35, 1934/5 S. 74ff.
- Benveniste, E.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft (1972)
- Bérard, C.: Iconographie-Iconologie-Iconologique, in: Etudes de Lettres 1983, 4 S. 5ff.

Quellen und Forschungen zur Antiken Welt

Herausgegeben von

Prof. Dr. Peter Funke, Universität Münster
Prof. Dr. Hans-Joachim Gehrke, Universität Freiburg
Prof. Dr. Gustav Adolf Lehmann, Universität Göttingen
Prof. Dr. Carola Reinsberg, Universität des Saarlandes

- Band 45: Traudel Heinze: **Konstantin der Große und das konstantinische Zeitalter in den Urteilen und Wegen der deutsch-italienischen Forschungsdiskussion**
ISBN 3-8316-0458-4
- Band 44: Cornelis Bol: **Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik** · Perspektive, Kognition und Wirklichkeit
ISBN 3-8316-0457-6
- Band 43: Isabel Toral-Niehoff: **Kitab Giranis. Die arabische Übersetzung der ersten Kyranis des Hermes Trismegistos und die griechischen Parallelen herausgegeben, übersetzt und kommentiert**
ISBN 3-8316-0413-4
- Band 42: Dorothea Steiner: **Jenseitsreise und Unterwelt bei den Etruskern** · Untersuchung zur Ikonographie und Bedeutung · mit CD-ROM
ISBN 3-8316-0404-5
- Band 41: Frank Daubner: **Bellum Asiaticum** · Der Krieg der Römer gegen Aristonikos von Pergamon und die Einrichtung der Provinz Asia
ISBN 3-8316-7592-9
- Band 40: Mustafa Adak: **Metöken als Wohltäter Athens** · Untersuchungen zum sozialen Austausch zwischen ortsansässigen Fremden und der Bürgergemeinde in klassischer und hellenistischer Zeit (ca. 500-150 v. Chr.)
ISBN 3-8316-7591-0
- Band 38: Eberhard Ruschenbusch: **Ein altgriechisches Gesetzbuch** · aus dem Kontext von Platons Gesetzen herausgehoben und in das Deutsche übersetzt
ISBN 3-8316-7585-6
- Band 36: Dorit Engster: **Konkurrenz oder Nebeneinander** · Mysterienkulte in der hohen römischen Kaiserzeit
ISBN 3-8316-7582-1
- Band 35: Michael Lesky: **Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien**
ISBN 3-8316-7578-3
- Band 33: Martina Edelmann: **Menschen auf griechischen Weihreliefs**
ISBN 3-8316-7573-2
- Band 32: Michaela Hoffmann: **Griechische Bäder**
ISBN 3-8316-7572-4
- Band 31: Michael Munzinger: **Vincula deterrimae condicionis** · Die rechtliche Stellung der spätantiken Kolonen im Spannungsfeld zwischen Sklaverei und Freiheit
ISBN 3-8316-7564-3

- Band 29: Martin Krön: **Das Mönchtum und die kulturelle Tradition des lateinischen Westens** · Formen der Askese, Autorität und Organisation im frühen westlichen Zönotitentum
ISBN 3-8316-7558-9
- Band 28: Marion Roehmer: **Der Bogen als Staatsmonument** · Zur politischen Bedeutung der römischen Ehrenbögen des 1. Jhs. n.Chr.
ISBN 3-8316-7557-0
- Band 27: Thomas Schäfer: **Andres Agathoi** · Studien zum Realitätsgehalt der Bewaffnung attischer Krieger auf Denkmälern klassischer Zeit
ISBN 3-8316-7554-6
- Band 26: Matthäus Heil: **Die orientalische Außenpolitik des Kaisers Nero**
ISBN 3-8316-7551-1
- Band 25: Alexander von Normann: **Architekturtoreutik in der Antike**
ISBN 3-8316-7550-3
- Band 24: Kleopatra Ferla: **Von Homers Achill zur Hekabe des Euripides: Das Phänomen der Transgression in der griechischen Kultur**
ISBN 3-8316-7546-5
- Band 23: Chrissula Ioakimidou: **Die Statuenreihen griechischer Poleis und Bünde aus spätarchaischer und klassischer Zeit**
ISBN 3-8316-7544-9
- Band 21: Frank Börner: **Die bauliche Entwicklung Athens als Handelsplatz in archaischer und klassischer Zeit**
ISBN 3-8316-7541-4
- Band 20: Emilia Banou: **Beitrag zum Studium Lakoniens in der mykenischen Zeit**
ISBN 3-8316-7535-X
- Band 15: Wilhelm Völcker-Janssen: **Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger**
ISBN 3-8316-7473-6
- Band 14: Wilhelm Hollstein: **Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78-50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik** · Kommentar und Bibliographie
ISBN 3-8316-7472-8
- Band 8: Haritini Kotsidu: **Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit** · Eine historisch-archäologische Untersuchung
ISBN 3-8316-7418-3
- Band 7: Martin Fell: **Optimus Princeps?** · Anspruch und Wirklichkeit der imperialen Programmatik Kaiser Traians
ISBN 3-8316-7417-5

Erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Verlag:

Herbert Utz Verlag GmbH, München

089-277791-00 · utz@utzverlag.de

Gesamtverzeichnis mit mehr als 1700 lieferbaren Titeln: www.utzverlag.de