

**A.**

## **DIE GRUNDLAGEN**



# A1. Einleitende Betrachtungen

## A1.1. Das Phänomen der Ausschnitthaftigkeit als Forschungsgegenstand

Auch beim nur mäßig kunstinteressierten Publikum offenbart die ausschnittshafte Bildwiedergabe als allgemeingültige und durchaus aussagekräftige Begrifflichkeit ihre Bedeutung ohne Umschweife, so dass eine ausgedehnte Untersuchung zu diesem Sachverhalt geradezu fragwürdig erscheinen mag. Als grundsätzlich geklärt kann an dieser Stelle zwar die Frage nach den wesenseigenen Qualitäten dieser Erscheinung gelten, nicht aber diejenige nach der Art und Weise ihrer Umsetzung. Während demzufolge der Ausschnitt stets Teil eines Ganzen ist und für eine Darstellung steht, die sich ganz klar durch Unvollständigkeit auszeichnet, führt die Auseinandersetzung mit den potentiellen Vermittlungsmöglichkeiten dieses besonderen Mittels besonders in der Antike zu einigem Klärungsbedarf. Es steht fest, dass ein Bildausschnitt im Grunde genommen nur dann in seinem ganzen exzerptiven Naturell wirken kann, wenn der Künstler dem Rezipienten eine ausreichend große Menge an Informationen an die Hand gibt, um eine zweifelsfreie Identifizierung vornehmen zu können. Diese Voraussetzung steht in unmittelbarer Abhängigkeit zu den konkreten Eigenschaften der Ausschnitthaftigkeit und wird sowohl auf inhaltlicher als auch auf technischer Ebene erfahrbar. Ist die Szene dem Betrachter bekannt, wird er kaum Schwierigkeiten haben, diese als anteilig zu erkennen und darüber hinaus auch in den richtigen Kontext einzuordnen. Ein kurzer visueller Impuls reicht demzufolge aus, um eine Kettenreaktion in Gang zu setzen: Diese beginnt bei der optischen Erfassung der einzelnen Bildzeichen und führt mithilfe von unterschiedlichen kognitiven Prozessen zur Vervollständigung der benötigten übergeordneten Inhalte. Garant für die richtige analytische und zielorientierte Vorgehensweise ist dabei neben diversen wahrnehmungsrelevanten Rahmenbedingungen auch der jeweilige individuengebundene Wissensstand. Dies bedeutet folglich, dass eine Ausschnitthaftigkeit nicht zwingend besonderer äußerer Merkmale bedarf, um als solche verstanden zu werden, umgekehrt jedoch schließt dies die Möglichkeit einer konkreten Kennzeichnung mithilfe bestimmter gestalterischer Mittel nicht aus. Erwartet werden können an dieser Stelle demnach Bilder, welchen eine Unvollständigkeit bereits auf darstellungstechnischer Ebene innewohnt, sich also über die reine Inhaltlichkeit im Sinne eines Exzerpts hinaus erstreckt. Diese Erkenntnis führt zu einem Phänomen der Ausschnitthaftigkeit, wie es Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sein soll – der teilgestaltigen Wiedergabe. Dabei rücken ausschließlich die an den Bildseiten, also vertikal ausgeführten Schnitte in den Fokus – die mit Hilfe der horizontalen Bodenlinie vollzogene Beschneidung soll selbigen lediglich komparativ zur Seite gestellt werden, da ihr in Hinblick auf vorliegende Fragestellung kein vergleichbares Potential innewohnt<sup>1</sup>.

---

1 Diese Art der Ausschnitthaftigkeit gibt bereits aus sich heraus hinreichende Auskunft darüber, wie sie vom Betrachter zu verstehen ist. Durch die übliche Gleichsetzung der unteren Bildbegrenzung mit z.B. einem Bodenniveau wird eine sofortige und eingängige Klärung dieses Sachverhalts herbeigeführt, Schwierigkeiten wie bei den vertikalen Schnitten sind hier nicht zu erwarten. – Für die kritische Durchsicht des vorliegenden Manuskripts und die Anregung manch einer fruchtbaren Diskussion bin ich A. Hanöfner, Freiburg, und C. v. Rüden, Bochum, zu großem Dank verpflichtet. Außerdem danke ich C. Maderna und D. Panagiotopoulos, dass sie meinen Wechsel nach Heidelberg möglich gemacht haben.

Anlass für die Auseinandersetzung mit angeschnittenen Bildzeichen in der griechischen Kunst bis zum Hellenismus gab die bereits längere Zeit zurückliegende Magisterarbeit<sup>2</sup>, die mit ihrer Zielsetzung, diesen Sachverhalt innerhalb der attischen Vasenmalerei zu erforschen, den ersten relevanten Berührungspunkt schuf. Dies bot Verf. ausreichend Gelegenheit, zu der Erkenntnis zu gelangen, dass mit der Zusammenstellung der einschlägigen Beispiele und deren Auswertung das überaus ergiebige Potential dieser Fragestellung lediglich angeschnitten, aber keineswegs zur allgemeinen Zufriedenheit ausgeschöpft sei. Nichtsdestominder stellen die griechischen Vasenbilder auch in der Folgeuntersuchung den Hauptteil der materiellen Basis, da die keramische Flächenkunst der Anwendung dieser Verfahrensweise ungleich fruchtbaren Boden bietet. Vor diesem Hintergrund fand die bereits bestehende, umfangreiche Materialsammlung Verwendung in Hinblick auf die Erarbeitung der notwendigen Grundlagen, welche dann übergreifend in die Gesamtbetrachtung einfließen. Um eine Vergleichbarkeit zustande zu bringen, war eine Aufhebung der materiellen Einschränkung unabdingbar, daher fiel der Blick nun im Besonderen auch auf die Vasenkunst Unteritaliens, ebenso wie – aufgrund einer adäquaten Eignung – die Reliefplastik als außerkeramische Kategorie neu ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte. Fußend auf diesem nun verbreiterten Fundament kristallisierten sich einige wichtige Gesichtspunkte heraus, welche es zu prüfen galt, um eine zuverlässige Beurteilung dieser Erscheinung anstreben zu können: Dazu gehören zum einen die rein formalen Aspekte in Bezug auf die Verbreitung dieses Phänomens sowie die Art und Weise seines Auftretens. Dieser kulturgeschichtlich orientierte Ansatz berücksichtigt nicht nur das potentiell früheste Aufkommen der faktischen Ausschnitthaftigkeit sowie den Zeitpunkt der Abkehr von diesem besonderen Darstellungsmittel, sondern bringt auch unterschiedliche übergeordnete Aspekte ins Spiel: Was war der Anstoß für die Einführung der Teilgestalt, was die Gründe für ihre zeitweilig recht große Beliebtheit und warum wurde sie offenbar trotzdem wieder aufgegeben? Zeichnet sich an dieser Stelle womöglich eine Entwicklung ab? Wie verhält sich ihre Anwendung in der Vasenmalerei gegenüber ihrem Auftreten innerhalb anderer Gattungen? Was ist ihre Aussage – garantiert ein gleichartiges Erscheinungsbild auch eine identische Bedeutung und somit Interpretierbarkeit sowie muss ein figürlicher Ausschnitt nicht zwingend zugleich ein Exzerpt sein, ebenso wie ein szenischer Ausschnitt ebenso gut vollgestaltig sein kann? Und tritt sie schlussendlich ausschließlich in bestimmten Zusammenhängen auf, so dass ihr eine konkrete motivische, thematische beziehungsweise künstlerische Bindung bescheinigt werden muss oder handelt es sich vielmehr um eine allgemeingültige ‚modische‘ Erscheinung?

Dieser Blick aus vorrangig kunsthistorischer Richtung vermag im Großen und Ganzen jedoch nur das rein formale Interesse an dieser darstellerischen Auffälligkeit zufrieden zu stellen, unbeachtet bleiben an dieser Stelle weiterhin die Ansprüche von Seiten der Wahrnehmungspsychologie und somit die Frage nach dem rezeptiven Umgang mit dem unvollständigen Bildzeichen. Allein die Tatsache, dass sich der Betrachter der heutigen Zeit keinesfalls an vergleichbaren visuellen ‚Mängeln‘ stößt, erlaubt noch keinen automatisierten und somit unhinterfragten Rückschluss auf einen entsprechenden Umgang mit einer ähnlichen Situation im Altertum. Dennoch verhilft dies nach eingehender Prüfung gewisser relevanter Grundsätze zu einer Annäherung an die mögliche Wirkung solcher ausschnitthaften Bil-

2 SIFTAR 2001 (unter Betreuung von Prof. Dr. W. Ehrhardt an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg). Diese Arbeit berücksichtigte die vertikal und horizontal durchgeführten Schnitte gleichermaßen.

der in der Antike. Es wäre zu einfach, diese Besonderheit im Erscheinungsbild allein damit begründen zu wollen, dass an dieser Stelle eine erfolgreiche Bildanlage aufgrund des hohen konfliktiven Potentials zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und kompositorischer Ausdehnung gescheitert sei, wie es bislang in der Forschung nicht selten geschehen ist. Die eher suboptimale technische Ausgangslage mag mitunter durchaus als einer der relevanten Faktoren in die Begründung einfließen, gibt jedoch mit Sicherheit nicht den alleinigen Ausschlag. Somit drängt sich an dieser Stelle eine Reihe weiterer Fragen auf, die vielmehr das intentionelle Handeln als eigentlichen Kern der Sache berücksichtigen: Wie wirkte beispielsweise ein ausschnitthaftes Vasenbild auf den antiken Betrachter? Wurde die gestaltliche Versehrtheit ohne weiteres hingegenommen oder führte sie beim Konsumenten zu Irritationen? Wie groß war die Wahrscheinlichkeit, dass er sie überhaupt bewusst wahrnahm? Wie wurde ein solcher Bildausschnitt aufgefasst, wie gelesen? Konnten einer Teilgestalt aufgrund dieser Auffälligkeit zusätzliche Informationen entnommen werden oder blieb sie stets nur der unvollendete figürliche Umriss? Und vor allem: welcher Art konnten diese Konnotationen sein, die ein solches Bildzeichen möglicherweise in sich trug? War die Form der Übersetzung dann bei jedem Rezipienten gleich, arbeitete die Kognition also quasi nach ‚Anleitung‘ und was waren in diesem Fall die ausschlaggebenden Faktoren, was die wegweisenden visuellen Reize?

Am Ende steht nun ein komplexes Konglomerat aus vielen verschiedenartigen Gesichtspunkten, die als einzelne schillernde Facetten einer übergeordneten Fragestellung dem Gegenstand der Untersuchung einen möglichst holistischen Anstrich verpassen. Indem nicht nur tatsachenbezogene Erkenntnisse wie etwa die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung oder unterschiedliche psychologische, philosophische und kunsttheoretische Ansätze hinzugezogen werden, sondern auch empirisch erworbene Informationen von relevantem Wert sind, kann aus einer umfassenden Zusammenstellung mannigfacher Beispiele eine ganzheitliche Beurteilung dieser konzeptionellen Besonderheit gewonnen werden. Lediglich eine möglichst vollständige Berücksichtigung der übergeordneten Kontexte verschafft das notwendige Handwerkszeug, um einen flüchtigen Blick in die damalige Welt wagen zu können.

Zuvor soll jedoch im Dienste einer besseren Übersichtlichkeit dieses recht umfassenden Forschungsgegenstands eine kurze Darstellung der Vorgehensweise sowie des Aufbaus skizziert werden<sup>3</sup>.

Den eigentlichen materialbasierten Betrachtungen wurde eingangs ein einleitender Block vorangestellt, welcher der Erarbeitung der notwendigen Grundlagen gewidmet ist. Dazu gehören außer einem knappen Überblick über die sehr punktuelle ‚Forschungsgeschichte‘ zu diesem Phänomen auch die relevanten methodischen Grundlagen. Auf der einen Seite bezieht sich dies auf die hier zum Teil einfließenden theoretischen Ansätze der Bildwissenschaft und die Klärung des antiken Bildbegriffs, auf der anderen Seite beinhaltet dieser Abschnitt auch die Auseinandersetzung mit dem Vorgang der optischen Wahrnehmung auf physikalischer sowie psychologischer Ebene im Allgemeinen und dem Prozess der Bildverarbeitung im Besonderen. Da es in erster Linie diese wahrnehmungstheoretischen Faktoren waren, die eine Kategorisierung der Bildausschnitte in Hinblick auf ihre Lesart erst überhaupt möglich machten, erschien

<sup>3</sup> Aufgrund der langen Entstehungszeit dieser Arbeit wurden einige Kapitel bereits vor mehreren Jahren abgeschlossen. Eine Aktualisierung wurde nur dort vorgenommen, wo der neue Forschungsstand die gewonnenen Ergebnisse beeinflusst hätte. Dies gilt besonders für die Grundlagen, sind hier die Neuerungen für vorliegendes Thema i.d.R. nicht relevant.

eine Darlegung der angestrebten Gruppierungen an anschließender Stelle am sinnvollsten. Als außerordentlich hilfreich für eine tendenzielle Orientierung hatten sich dabei die auf Versuchsebene gewonnenen Beobachtungen erwiesen, welche ergänzend hinzugezogen und den kognitiven Leistungen des antiken Betrachters hypothetisch gegenübergestellt wurden. Der letzte Punkt innerhalb dieses ersten Komplexes befasst sich schlussendlich mit der Definition der wesentlichen Termini, wie sie hier Verwendung finden, sowie mit den Aufnahmekriterien, welche für die Zusammenstellung des Materials von ausschlaggebendem Wert waren und somit der hiesigen Auffassung einer ausschnitthaften Darstellung zugrunde liegen.

Diese Vorarbeiten boten eine geeignete Basis, um die unterschiedlichen Aspekte der Ausschnitthaftigkeit unmittelbar am Material nachzuzeichnen. Dabei wurde die Zweiteilung zwischen Vasenmalerei und außerkeramischen Gattungen, welche durch die Tätigkeiten im Vorfeld bereits vorgegeben worden war, strikt beibehalten. Damit jedoch der Blick auf die bildhaften Ausschnitte uneingeschränkt frei werden konnte, war auch an dieser Stelle eine vorangehende Hinzuziehung der allgemeinen Hintergründe vonnöten. Unabhängig von der Art des Mediums bezieht sich dies vor allem auf den Versuch, die damaligen Wahrnehmungsbedingungen möglichst realitätsnah nachvollziehen zu können. Ein knapper Abriss über die Entwicklung der jeweiligen Gattung (Erzähl-, Darstellungsweise, Thematik, formale Kriterien) schafft darüber hinaus das Fundament für eine generelle Einordnung des untersuchten Phänomens. Besonders aufgrund der Tatsache, dass die materielle Grundlage für die keramische Flächenkunst wesentlich fundierter ausfiel, obliegt selbiger eine weitaus größere Aufmerksamkeit. Die hier vorzufindende Konzentration der teilgestaltigen Bildzeichen in mannigfacher motivischer sowie thematischer Ausführung stellt eine entscheidende Weiche nicht nur für eine effektive Beurteilung dieses Mittels, sondern garantiert zugleich eine wesentlich bessere Nachvollziehbarkeit in Hinblick auf die einzelnen angewandten Unterscheidungskriterien. Gerade dieser letzte Aspekt hebt die Vasenbilder von der recht homogenen Gruppe der außerkeramischen Beispiele ab: Denn bis auf wenige Ausnahmen, die an geeigneter Position bedarfsweise in die Beurteilung einfließen, setzt sich dieser zweite Materialblock ausschließlich aus Erzeugnissen der Reliefplastik in weitestem Sinne zusammen, schöpft also in erster Linie aus dem umfangreichen Komplex der Grab- und Weihreliefs, aber auch der Bauplastik. Dass dabei im Vergleich zu den Gefäßen kaum Abwechslung geboten ist, resultiert allerdings nicht allein aus den gattungseigenen Gepflogenheiten, sondern beruht ebenso auf den allgemeingültigen übergeordneten Entwicklungen. Nicht zuletzt aufgrund dieser Stereotypie kann hier ein groß angelegter zusammenfassender Überblick, wie er bei den Vasenbildern lohnenswert war, entfallen. Und gleichermaßen eine Aufrechterhaltung der detaillierten, auf dem Bedeutungswert der Teilgestalt fußenden Kategorisierung erweist sich als hinfällig, so dass nun verstärkt kompositionelle Aspekte in den Vordergrund rücken.

Die entscheidende Gegenüberstellung der beiden Materialgruppen erfolgt schließlich im letzten Abschnitt. Diese Zusammenführung der zuvor separat gewonnenen Erkenntnisse lässt nicht nur bei einigen wenigen Motiven die Beleuchtung einer spezifischen gattungsübergreifenden Entwicklung zu. Darüber hinaus bietet sie eine richtungweisende Grundlage, um die Nachzeichnung einer Genese der Ausschnitthaftigkeit – zumindest hypothetisch – zu wagen. Dieser Schritt ebnet den Weg zu einer generellen Beurteilung dieser Erscheinung in der Bildkunst der griechischen Antike und macht die eingangs angestrebte Einbettung in einen Gesamtkontext möglich. Einen weiteren Beitrag leistet der an dieser Stelle durchgeführte Blick

über den ‚Tellerrand‘: Unter punktueller Berücksichtigung anderer Medien zum einen, der Folgezeit sowie anderer Kulturkreise zum anderen, scheint eine Heraushebung der besonderen Stellung dieser darstellerischen Auffälligkeit gerechtfertigt zu sein.

Vor diesem Hintergrund bleibt zu hoffen, dass mit vorliegender Arbeit eine befriedigende Beurteilung des antiken darstellerischen Bewusstseins und somit der künstlerischen Empfindsamkeit sowie der konzeptionellen Ansprüche („Kunstwollen“<sup>4</sup>) gelungen ist und das Phänomen der ausschnitthaften Bildwiedergabe einer erfolgreichen Bewertung zugeführt werden konnte.

## **A1.2. Die ausschnitthaft Bildwiedergabe in der Forschung – ein meist zufälliges Nebenprodukt**

Die ausschnitthaft Darstellung, ‚stigmatisiert‘ durch gestaltliche Unvollständigkeit, erfuhr in der Forschung häufig eine sehr stiefmütterliche Behandlung. Äußerlich behaftet mit dem Makel der ‚Unvollkommenheit‘ wurde diesem Phänomen nicht selten verächtliche Kritik zuteil, falls es überhaupt Beachtung fand. Während beispielsweise Ernst Pfuhl die Leistungen eines spätarchaischen Malers, der „eine Eberprotome“ so wiedergegeben hat, dass sie „wie aus dem Dickicht gegen einen überraschten Jüngling losfährt“, noch anerkennend kommentiert<sup>5</sup>, bringt er der vergleichbaren Vorgehensweise auf einem rotfigurigen Tondo keinerlei Verständnis entgegen: „dagegen hat es der frühklassische Stil auch hierin zu arg getrieben, wenn er ein Rund mit einem Jüngling und dem Hinterteil eines Pferdes füllte“<sup>6</sup>. Dieses Messen mit ‚zweierlei Maß‘ mag auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen, besitzt aber durchaus seine Berechtigung. Die beherzte Anwendung eines altbewährten ‚Handwerkszeugs‘ der Forschung – wie sie nicht nur Pfuhl betrieb – steht sich selbst im Wege, wird beide Male dieselbe Herangehensweise an das Rezeptionsobjekt praktiziert: Was sich in einem Fall als funktionstüchtig erweist, kann ein zweites Mal zum Scheitern verurteilt sein. Die Übereinstimmung der äußeren Form bedingt demzufolge keineswegs automatisch eine Gleichschaltung der Lesart, denn steht der rasanten Bewegung des Keilers ins Bild hinein in der Tat das regungslose Hinterteil des Pferdes entgegen. Es war schließlich diese unter der ‚Oberfläche‘ verborgene Diskrepanz, welche in der Beurteilung von Pfuhl einen unüberwindbaren Graben zog. Es ist demzufolge unabdingbar, in Zusammenhang mit dem hippischen Hinterteil nach einer abweichenden Erklärung zu suchen, will man sich nicht allein mit einer negativen Einschätzung zufriedengeben.

Diese Wankelmütigkeit in der Urteilsfindung, basierend auf dem Fehlen eines universell anwendbaren Patents, spiegelt sich genau 50 Jahre später in der Bewertung G. van Hoorns wider. So schließt dieser eine Interpretation des Kerberos als aus dem Hades kommend vehement aus, nur weil dies nicht mit der Auffassung anderer teilgestaltiger Figuren ver-

4 Nach A. Riegl (1927). Vgl. dazu bspw. KULTERMANN 1998, 213.

5 PFUHL 1923, 392: „[...] große [Überschneidungen durch den Bildrand] dagegen sind bekanntlich ein ganz allgemeines, die Vorstellung anregendes Kompositionsmittel“. Vermutlich bezieht sich dies auf die beiden Medaillons des Antiphon-Malers (DADA 34 und 35). Zudem erscheint es recht nahe liegend, dass dem Autor das ikonographisch vergleichbare Werk auf einem sf. viereckigen Bildfeld geläufig war, welches das Dickicht mittels eines schlanken Bäumchens andeutet (= DADA 32) und ihm so den richtigen Weg wies.

6 Ebd. Hierbei handelt es sich zweifelsfrei um die Schale des Penthesilea-Malers (DADA 187).

einbar ist<sup>7</sup>: „Some interpreters suppose that the Cerberus, on a plate of the Cerberus painter in Boston, whose hindquarters are out of the picture, should suggest that he is just emerging from the house of Hades, but the parallel quoted as an argument contains also half horses, providing that the painting was limited by the lack of room“. Dass hingegen Paul Hartwig Ende des 19. Jhs. diese Situation genau umgekehrt bewertet, beweist zum einen zweifelsohne den subjektiven Charakter dieser Beurteilung, demonstriert andererseits aber auch die vor allem für diese frühe Zeit singuläre Bereitschaft, sich auf diese Art der gestaltlichen Wiedergabe einzulassen und ihr nicht von vornherein negativ entgegenzutreten. Es handelt sich hierbei um einen der äußerst seltenen Fälle, in welchem die Auseinandersetzung mit einer solchen Erscheinung gar über eine bloße Akzeptanz hinausgeht, um in einer besonderen Würdigung dieses Vorgehens zu münden<sup>8</sup>: „Dadurch, daß das Thier nur mit halbem Leibe sichtbar ist, gewinnt man den Eindruck, daß es aus der Behausung des Hades herausgezogen wird: ein geschickter Zug der Darstellung, welcher allerdings nicht dem Meister unseres Tellers allein eigenthümlich ist, sondern sich bereits auf schwarzfigurigen Darstellungen [...] findet“. Weiter schreibt Hartwig in Zusammenhang mit einer anderen Darstellung Folgendes: „Da es hier, auf der Außenseite der Schale, galt, einen längeren Raum zu füllen, als im Runde des Tellers, erscheint die Composition auseinandergedehnt. Der Hund wird mit ganzer Figur sichtbar, wodurch der Eindruck des Herausführens aus dem Hades, den der Meister des Neapler Tellers<sup>9</sup> so geschickt versinnlicht hat, verloren gegangen ist.“

Ähnliche Diskrepanzen lassen sich auch in Hinblick auf die Auszüge aus einem größeren Handlungskontext feststellen, wurde ein Zusammenhang zwischen angeschnittener Gestalt und fortzusetzendem Geschehen bisweilen als klar ersichtlich dargelegt<sup>10</sup>. Dies tritt jedoch vor allem dort in Kraft, wo eine direkte Verbindung mit einer entsprechenden Vorlage angenommen wird. So fällt es Ernst Buschor nicht schwer, hinsichtlich der Kentaurenschlacht auf dem berühmten Florentiner Krater einen „Ausschnitt aus großer Fülle“ zu postulieren, wohingegen er jedoch diesen Effekt bei der nicht minder bekannten lakonischen Kriegerschale vielmehr als zufälliges Nebenprodukt wertet<sup>11</sup>: „Das ungelenke Ausschneiden des Rundes aus einem Fries wirkt hier fast überzeugend, läßt die lange Reihe erahnen; [...]“. Während er dem einen Maler folglich professionelles und bewusstes Handeln zugesteht, spricht er im Gegenzug dem früheren Künstler jegliche vergleichbare Kreativität ab, zollt diesem Werk die leicht mitleidige Aufmerksamkeit, wie man sie einer überraschend gelungenen Kinderzeichnung entgegenbringt.

Das häufige Fehlen zuverlässiger Normen bei der Rezeption ausschnittshafter Darstellungen verschafft der Subjektivität einen entscheidenden Nährboden, folgt auf den perzeptiven Vorgang stets ein individualbasiertes Endergebnis, auch wenn eine gewisse Wegführung durchaus existent ist. Dass der Anteil des Betrachters bei diesen Bildern überragend hoch ist, wurde mitunter auch in der bisherigen Fachliteratur zur Kenntnis genommen<sup>12</sup>. Die somit begünstigte Widersprüchlichkeit innerhalb der Auslegung schlug sich – wie zu sehen war – nicht selten in der rezenten Bewertung solcher Bilder nieder und mündete in vielerlei Fällen in Ablehnung und Unverständnis, entsprach das Produkt nicht den eigenen Erwartungen.

7 VAN HOORN 1953, 107ff. bes. 109f. (zu DADA 37).

8 HARTWIG 1893, 159 und 162. Vergleichbar später auch MARIOLEA 1973, 42.

9 Es handelt sich um den rf. Teller des Paseas, der sich heute in Boston befindet (DADA 37).

10 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

11 BUSCHOR 1975, 194 und 83 (zu DADA 86 und 1).

12 Dies v.a. in Zusammenhang mit den lakonischen Tondi (ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“).



Kollidierte selbiges hingegen nicht mit den eigenen Vorstellungen, begegnete man dieser Erscheinung mit Selbstverständlichkeit, wodurch sich die wissenschaftliche Zuwendung zumeist auf die pure Kenntnisaufnahme beschränkte und in der Regel von etwaigen Erklärungs- und Rechtfertigungsversuchen absah. Dennoch lassen sich einige punktuelle Ausnahmen aufzeigen, was entweder auf einer Singularität und Sonderstellung der Beispiele basiert oder durch eine unübersehbare Häufung identischer Darstellungen bedingt ist. Dazu gehören die nicht nur chronologisch vollkommen isoliert stehende Gruppe der lakonischen Tondi des Jagd-Malers sowie zwei der Metopen vom so genannten Monopteros der Sikyonier in Delphi<sup>13</sup>: Begründet durch ihre einzigartige Position innerhalb eines ohnehin im Vergleich zu den attischen Vasenbildern sehr überschaubaren Materialkorpus einerseits und durch ihre Geschlossenheit andererseits, zogen diese konkreten Beispiele schon immer die Aufmerksamkeit auf sich. Der an den keramischen Bildern erstmals von John D. Beazley festgemachte Bullaugen-Effekt wurde für diese Tondarstellungen prägend und besitzt als Terminus bis heute anerkannte Gültigkeit<sup>14</sup>. Aber auch die unzähligen rotfigurigen Symposionsdarstellungen erwiesen sich in Hinblick auf ihre in aller Konsequenz stets wiederkehrenden typologischen Merkmale als zu offensichtlich, um dieser Auffälligkeit gänzlich aus dem Wege zu gehen. Daher wurde hier stets richtig die Qualität der szenischen Ausschnitthaftigkeit erkannt, wohingegen die Teilgestalt nur ansatzweise in expliziten Bezug dazu gesetzt wurde<sup>15</sup>.

Schließlich wurde die Verwendung der unvollständigen Figur mehrfach auch als ausgesprochene Vorliebe der attisch schwarzfigurigen Leagros-Gruppe definiert, deren originelle und gleichermaßen qualitätvolle Bilder jedoch in diesem Punkt weitaus weniger Aufsehen hervorriefen, als es noch die älteren Darstellungen von der Peloponnes getan hatten<sup>16</sup>. Zumeist bekannte man nur lapidar<sup>17</sup>: „Links [...] ein ebenfalls abgeschnittenes Gespann mit Wagenlenker, das hier keine Bedeutung hat, aber kennzeichnend für die Leagrosgruppe ist.“ Noch schlechter erging es, abgesehen von den oben genannten Exemplaren, den tektonischen Bildern, die im Gegensatz zu den Vasenbildern zudem nur sehr vereinzelt von Ausschnitthaftigkeit gezeichnet sind<sup>18</sup>.

Demnach wurde die Teilgestaltigkeit meist als gegeben hingenommen, wenn man sie nicht mit einer negativen Bewertung als künstlerische Fehlplanung und „Sorglosigkeit“<sup>19</sup> abtat. Wo man sich ihrer auf positive Weise gewahr wurde, blieb eine weiterführende Auseinandersetzung mit den Hintergründen normalerweise aus. Auch die Arbeiten zur Bildform in ihrem Bezug zum Darstellungsraum wie etwa diejenige von Thomas B.L. Webster, Ingeborg Scheibler, Evert

13 Ausführlich dazu Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ und C1.2.1. „Monopteros“.

14 BEAZLEY 1950, 313. STIBBE 1972 übertrug den englischen Begriff „porthole“ erstmals als „Bullaugenkomposition“ ins Deutsche (vgl. dazu auch MARIOLEA 1973, 1. 4). Grund für diese Definitionsfindung war aber in keinem der Fälle die gezielte Auseinandersetzung mit Bildausschnitten. Allein die Beschäftigung mit den lakonischen Schalenbildern an sich zog zwangsläufig eine Berücksichtigung der partiellen Wiedergabe nach sich, welche zuvor oftmals nur als ‚Misskalkulation‘ o.Ä. verurteilt worden war. Ausführlicher dazu Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“.

15 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposien“.

16 Vgl. dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

17 So KOSSATZ-DEISSMANN 1981, 45 (zu DADA 186).

18 So setzte sich KÄHLER 1949 mit dem Verhältnis von Darstellung und Rahmen in Zusammenhang mit den Metopen auseinander. Auch wenn er die sikyonischen Beispiele richtiggehend als singuläre Erscheinung ansprach und sie als Ergebnis einer Überschreitung der tektonischen Grenzen klassifizierte, schenkte er dieser Besonderheit keine weitere Beachtung (ebd. 51. 53). Ähnlich auch MAASS 1997, 156. Ausführlicher dazu in Kapitel C1.2.1. „Monopteros“.

19 Auf diese Weise SCHAAAL 1923, 41 (über die teilgestaltigen att. sf. Gespanne).

F. van der Grinten oder Takashi Seki nahmen diese Erscheinung als eine der Möglichkeiten, ein rundes Bildfeld zu füllen, zwar zur Kenntnis, sahen jedoch keine Notwendigkeit, darauf detaillierter einzugehen<sup>20</sup>. Dennoch gelang in Ausnahmefällen eine treffende Beleuchtung der für die Bildgenese relevanten technischen Faktoren. So beschrieb Norbert Kunisch ein Tondo des Duris mit der Wiedergabe einer Gelageszene folgendermaßen: „Dem Bildrahmen fällt bei dieser Raumorganisation eine besondere Rolle zu: damit sich sowohl Bildarrangement wie Figurproportionen beibehalten lassen, werden Teile der Komposition – die Füße der Hetäre, das Kissen des Symposiasten sowie die Beine von Kline und Tisch – als selbstevident für überflüssig erklärt und ‚weggeschnitten‘“<sup>21</sup>. Zugleich ging er noch einen Schritt weiter, indem er das derart erzeugte Endprodukt mit den lakonischen ‚Bullaugen‘ verglich und dem Anschneiden infolgedessen einen gewissen Wert zusprach<sup>22</sup>.

Ähnlich lax wurde diese Problematik auch von Seiten der Kunstgeschichte gehandhabt, wo sie – eingebettet in den größeren Kontext der nachantiken Malerei – meist nur am Rande tangiert wurde<sup>23</sup>. Allerdings brachte man ihr aus dieser Richtung in der Regel ein größeres Verständnis entgegen, ermöglicht durch die nicht von der Hand zu weisende Parallelität zu späteren Epochen und den somit abweichenden und in Bezug auf diese Problematik geschulten Blick<sup>24</sup>.

Einzig in den 70er-Jahren schaffte die Ausschnitthaftigkeit als gesamtheitliches Phänomen vor allem durch die Untersuchungen von Jeffrey M. Hurwit den Schritt aus ihrem Schattendasein, was aber nichts daran ändern konnte, dass sie bald darauf wieder fast vollständig in einem Dornröschenschlaf versank. Hurwit zumindest befand sich auf dem richtigen Weg, als er 1975 in seiner Dissertation<sup>25</sup> zu „border and denial: the relationship between representation, field, and frame in Greek art“ erkannte, dass „In the conceptual, planimetric style of Greek art prior to the last quarter of the sixth century, the border is also a principal vehicle of expression. Activation of the surface depends largely on the treatment of the border. By respecting or denying it, the figure will be variously interpreted as lying on or near the plane of the border (RM 1), behind it (RM 2), or in front of it (RM 3). Impression of depth, corporeality, and action are conveyed when the stable, tectonic border, identifying the actual surface-plane, is utilized as the key to the layering of parallel picture planes, when the manner in which figures relate to the surrounding border is a primary indication of their activity or position within

20 WEBSTER 1939, SCHEIBLER 1962 und VAN DER GRINTEN 1966. SEKI 1985, der sich mit dem Verhältnis von Gefäßform zu Malerei auf Schalen beschäftigte, schenkte der Ausschnitthaftigkeit lediglich objektgebundene oberflächliche Aufmerksamkeit. Für gewöhnlich blieb bei solchen Untersuchungen die Teilgestaltigkeit jedoch vollkommen unbeachtet, so beschäftigte sich bspw. SCHWEITZER 1929, 110 mit dem „wechselvolle[n] Verhältnis von Rahmen, Bildfeld und Figur“, ohne im Mindesten auf dieses Phänomen einzugehen. Vgl. dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

21 Zu diesem Bild-Raum-Konflikt vgl. v.a. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

22 KUNISCH 1996, 168f.: „[...] die Mäanderbordüre [fungiert] wie eine Maske, die einen Teil der Darstellung verdeckt, wie ein Guckloch, durch das nur das Zentrum des Bildes sichtbar bleibt“.

23 Vgl. hier v.a. ARNHEIM 1982, 42ff. 115ff. (zu „limits and frames“ und „tondo and square“); ders. 1978, 234ff. („Rahmen und Fenster“ und „Überschneidungen“); GOMBRICH 1994, 82f.

24 Allerdings schließt sich ARNHEIM 1982, 120 bedingungslos der Meinung Websters an, die lakonischen Bullaugen-Kompositionen seien plumpe Lösungen, würde man zu dieser Zeit erhöhten Wert auf eine Harmonie zwischen rundem Rahmen und Darstellung legen. Dementgegen erkennt er den Fenstereffekt in Zusammenhang mit nachantiken Bildern durchaus an (ebd. 119). Dazu vgl. Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

25 HURWIT 1979, bereits zuvor als zusammenfassender Aufsatz publiziert (ders. 1977). Detaillierter zu seinen Ergebnissen in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

virtual space. When depth or motion is perceived, it is perceived through interaction with a flat, immobile framework.“<sup>26</sup>.

Dabei bezog er sich nicht ausschließlich auf die Bildausschnitte, sondern machte seine Beobachtungen an sämtlichen Ausprägungen der offenen Form fest, die im Gegensatz zur geschlossenen Form ein Überschreiten des durch den Rahmen vorgegebenen Bildraums erfordert<sup>27</sup>. Dies beleuchtete er in Hinblick auf erstmaliges Auftreten, Entwicklung und Wandel sowohl in der keramischen Flächenkunst als auch in der tektonischen Plastik. In Bezug auf die ausschnitthaften Darstellungen befasste er sich vor allem ausführlicher mit den lakonischen Tondi, wohingegen die attischen Vasenbilder nur sehr allgemein abgehandelt wurden. Eine gewisse ‚Fahrlässigkeit‘ kann dabei auch ihm nicht abgesprochen werden, bedachte er vorrangig die rotfigurigen Schalenmedaillons mit dem nur allgemeinen Urteil, es handle sich ausschließlich um dezente Schnitte an unwesentlichen Objekten wie „shields, chairs, basins or vases, helmets, and architecture“<sup>28</sup> und ließ die rechteckigen Bildfelder sogar fast gänzlich außer Acht<sup>29</sup>. Dass er sich der Verwendung unterschiedlicher Bildebenen nicht nur als künstlerisches Hilfsmittel zur Erzeugung von Tiefe, sondern auch von bewegter Handlung gewahr wurde, fußte jedoch allein auf dem Faktor der tiefenräumlichen Wirkung. Während er darin eine Beweglichkeit erkannte, die gerade von dieser angestrebten Verleugnung der zweidimensionalen Fläche als Aktionsraum der Bildzeichen profitiert<sup>30</sup>, verlor er den Bewegungseffekt in seiner einfachsten und ursprünglichsten Form aus den Augen. Aus diesen Gründen war es ihm nicht möglich, die Wirksamkeit der rezipierbaren linearen Bewegung im Abseits des dreidimensionalen Raums zu sehen, welche sich gerade aus der reinen Flächenhaftigkeit speist und noch heute unbestrittene Effektivität besitzt<sup>31</sup>. Unerkannt blieben darüber hinaus auch andere mögliche Vermittlungsinhalte, welche aus der kognitiven Verarbeitung einer Teilgestalt hervorgehen können<sup>32</sup>. Nichtsdestominder bleibt die Arbeit Hurwits das bis dahin essentielle Werk zur Ausschnitthaftigkeit bildhafter Darstellungen und stellt für vorliegende Untersuchung einige wesentliche Grundlagen.

Einen direkten Zusammenhang zwischen dem Überdecken einer Gestalt und dem „Erscheinen und Verschwinden“ als Ausdruck von „Kontinuität der Bewegung“ auf visueller Basis

26 HURWIT 1979, 313.

27 Zur Definitionen von geschlossener und offener Form nach Wölfflin und allgemein zu den Hintergründen vgl. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

28 HURWIT 1979, 182. – Entsprechend äußerten sich vor ihm bereits WEBSTER 1939, 105: „[...] in many cups the frame cuts off part of a bed or cauldron at the side of the picture or half an architrave or capital at the top, but everything essential is well within the frame“ und MARIOLEA 1973, 40ff.: „Man hat aber bei attischen Ausschnittbildern nie den Eindruck, daß die Darstellung selbst angeschnitten ist, sondern nur ihr Zubehör. Nicht die agierenden Figuren erscheinen zur Hälfte, sondern die Gegenstände, die ihre Umgebung bezeichnen, Altäre, Gebäude, Gefäße.“ In Ansätzen gleichermaßen SCHEIBLER 1962, 14.

29 Primär galt hier sein Augenmerk den sf. Bildfeldamphoren, welche hauptsächlich von der geschlossenen Bildform beherrscht werden (vgl. HURWIT 1979, 186ff. bes. 188); die Leagros-Gruppe hingegen streifte er nur beiläufig (dazu auch Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Vollkommen unbeachtet blieben v.a. die rotfigurigen Darstellungen im gerahmten Feld der Kolonettenkratere, welche einige eindrucksvolle Beispiele für ausschnitthafte Bilder hervorgebracht haben, die weit über das vom Autor postulierte reduzierte Maß hinausgehen (s. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“).

30 Besonders seinem „Relation Mode 4“, der Kombination von Überlappen und Abschneiden in ein und demselben Bild, sprach er aufgrund der Ausdehnung über drei Bildebenen (dazu s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“) einen erhöhten Wirkungsgrad zu. Indem also eine Interaktion zwischen diesen drei Ebenen hergestellt wird („a ‚curving out‘ of the scene from the plane behind the border, to a plane in front of it, and back again to the original plane behind the ornamental obstruction“), wird für den Betrachter eine bewegte Handlung im Tiefenraum erfahrbar. Dazu HURWIT 1979, 11f. und 1977, 14f. bes. Anm. 64.

31 Vgl. dazu auch Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“. – Zu diesem Effekt der Bewegung s. Kapitel A2.2. „Kategorien“ und B2.1.2. „Parameter Bewegung“.

32 Dazu Kapitel A2.2. „Kategorien“ und B2.1.1. „Parameter Größe“ sowie B2.2. „Parameter Inhalt“.

vermochte jedoch Maria Mariolea in ihrer Dissertation zu den lakonischen Mythenbildern zwei Jahre zuvor herzustellen<sup>33</sup>. Auch sie erkannte das spannungsvolle Wechselspiel zwischen Rahmen und Darstellung und das Abschneiden als eine mögliche Lösung dieses Konflikts und erklärte dies folgendermaßen<sup>34</sup>: „Das Bild zieht sich hinter den Rahmen zurück, wächst darüber hinaus und läuft weg, wobei der Rahmen aktiv für die Aussage des Bildes miteinbezogen wird. Das Beschränken der Sichtweise des Betrachters durch den Rahmen wird als Mittel für illusionistische Effekte benutzt.“ Dazu gehört nicht nur die Art, wie „die Krieger auf der Berliner Schale langsam in die Bildfläche und wieder hinaus“ ziehen, was „Bewegung und die damit verbundene Augenblickshaftigkeit der jeweiligen Position“ suggeriert, sondern auch die durch „die angedeutete Abfolge gleicher, anonymer Gruppen“ vermittelte „unendliche Zahl“. Dabei setzte sie allerdings in Abhängigkeit zur Bewegungsrichtung die verschiedenen Kompositionen des Jagd-Malers gegeneinander ab, indem sie die nach außen strebenden Gestalten als Ergebnis einer Auflehnung des Bildes gegen den Rahmen sah („weglaufende [...] Bilder [...]“), die sich einwärts wendenden Figuren hingegen als deren „reumütig[e Rückkehr] [...] in ihre Bildfläche“. Sich dabei auf die relativchronologische Abfolge dieser Darstellungen stützend, wertete sie diese Entwicklung als Rückschritt, gestand diesem Effekt in Bezug auf die Abweichung im Bewegungsverlauf keine Gleichwertigkeit zu. Auch machte sie wie nur kurz danach Hurwit Halt vor den rotfigurigen Anschnitten im viereckigen Feld und reduzierte den Vergleich im Wesentlichen auf die attischen Tondi<sup>35</sup>. Das solchermaßen erzielte Resultat fiel erwartungsgemäß oberflächlich aus und sprach den Malern aus Athen trotz der prinzipiell respektvollen Behandlung ihrer Erzeugnisse vergleichbare Intentionen ab: „Man hat aber bei attischen Ausschnittbildern nie den Eindruck, daß die Darstellung selbst angeschnitten ist, sondern nur ihr Zubehör. Nicht die agierenden Figuren erscheinen zur Hälfte, sondern die Gegenstände, die ihre Umgebung bezeichnen [...]“. Diese Aussage mag in ihren Grundzügen in gewissem Maße berechtigt sein, umfasst dieses Phänomen jedoch nicht in aller Vollständigkeit, dient sie hauptsächlich zur Polarisierung<sup>36</sup>.

Von einer vollkommen anderen Seite her gelang Anfang der 70er-Jahre zweifelsohne Otfried von Vacano eine stellenweise sehr dichte Annäherung an die hier vorgelegte Problematik. In seiner Dissertation setzte er sich mit der „Entstehung und Deutung gemalter seitenansichtiger Kopfbilder auf schwarzfigurigen Vasen des griechischen Festlandes“<sup>37</sup> auseinander, nachdem er sich die Untersuchung der Entwicklung der Büste in der antiken griechischen Kunst zum Ziel gesetzt hatte. Ausgehend von der bereits früh in der Vasenmalerei abgebildeten menschl-

33 MARIOLEA 1973, bes. 40. In diesem Zusammenhang setzte sie sich im ersten Teil ihrer Arbeit (ebd. 1–43 bes. 34–40) intensiv mit den Dekorationsprinzipien der lakonischen Medaillons und auf diese Weise mit den Bullaugenkompositionen des Jagd-Malers auseinander.

34 Ebd. 34 und 35 (zu DADA 1). Vgl. als weiteres auch ebd. 4: „Rahmen und Bild stehen hier gleichberechtigt nebeneinander, ihre spannungsreiche Beziehung aber bewirkt ein Paradoxon: Die optische Begrenzung – eben der Rahmen – hebt die Grenze des Bildes auf. Sie fordert dazu auf, sich das Dargestellte praktisch unbegrenzt fortgesetzt vorzustellen.“

35 MARIOLEA 1973, 40ff. bes. 42. Am Rande berücksichtigt sie noch die Erzeugnisse der Leagros-Gruppe: „Zur Hälfte erscheinen immer noch Nebensächlichkeiten, Randlelemente wie z.B. Gespanne [...]“.

36 Als mit den lakonischen Bullaugen vergleichbares Phänomen beschreibt hingegen HATZIVASSILIOU 2010, 88 die Ausschnitte auf den spätsf. att. Vasen: „Another illusionary effect [...] is the practice of ‚breaking the frames‘ of the picture: buildings, boats, chariots, horses or figures may be cut off by the frames, with only their front or rear part shown, as if the viewer takes a look from a keyhole, giving the impression that the scene continues beyond the borders.“

37 VON VACANO 1973. Ausschlaggebend war die Frage, „warum die Vasenmaler das ganzfigurige Menschenbild zum Kopfbild verkürzten“ (ebd. 2).

chen Kopfprotome definierte er folgerichtig das ausschlaggebende Unterscheidungskriterium zwischen einem Kopfbild als stellvertretender Abkürzung für die ganze Gestalt und einer abgeschnittenen Figur als inhaltlich begründeter unvollständiger Erscheinungsform. Auf formaler Ebene in vollkommener Übereinstimmung, manifestiert sich hier die Verschiedenartigkeit in genetisch-ontologischer Hinsicht<sup>38</sup>. Wenngleich diese Entwicklung von isoliert dekorativer Formel zu integrativem Bestandteil eines narrativen Gesamtkontextes vom Autor ausschließlich anhand von horizontal ausgeführten Schnitten nachgezeichnet wurde<sup>39</sup>, ist dennoch eine bedachte Übertragung der Ergebnisse auf hiesige Situation durchaus von Erfolg gekrönt. Denn in beiden Fällen ist es das zunehmende Mitteilungsbedürfnis der Maler, das Ausdruck findet in der Vervollkommnung des narrativen Bildes und der damit Hand in Hand gehenden Abkehr vom Aspekt des vornehmlich dekorativen, welches die entscheidende Basis für die Anwendbarkeit beider Arten von Teilgestalt schafft. Vor diesem Hintergrund mag es erstaunen, dass der Autor bei seiner Untersuchung den vertikal angeschnittenen Figuren offensichtlich so gut wie keinerlei Beachtung schenkte, muss er sich deren Existenz zweifelsohne gewahr geworden sein. Denn im äußerst seltenen Bedarfsfall dehnte er seine Beobachtungen durchaus auf eben diese Erscheinungsform aus, ohne sie formal und inhaltlich von den horizontalen Pendanten zu trennen: Den aus einer separat angegebenen Höhle gezogenen Kerberos bezeichnete er als „seitenansichtige Kopfdarstellung“ und stellte ihn somit auf dieselbe Ebene<sup>40</sup>. Es lässt sich nur schwerlich nachvollziehen, warum es bei diesem einzelnen Versuch blieb, bietet die materielle Grundlage für eine solche Gegenüberstellung nicht nur ein ungleich größeres Potential, sondern auch wesentlich besser geeignete Beispiele ohne separates Exekutivelement<sup>41</sup>.

Bereits einige Dezennien zuvor hatte Paul Kurth die bestehende Problematik um die Unvollständigkeit einer Gestalt aus derselben Richtung zu beleuchten versucht, wenn auch anhand von jüngerem Material<sup>42</sup>. Als Grundlage dienten ihm attische sowie unteritalische Vasenbilder klassischer Zeit, als Ausgangspunkt die beginnende Eroberung des Tiefenraums unter polygotischem Einfluss durch die Abkehr von einem einzelnen bindenden Laufniveau. Auf diese Weise gelang es ihm, eine Entwicklungslinie herauszuarbeiten, welche von der ausführlichen Wiedergabe bewusst gesetzter Terrainlinien als verdeckendes topographisches Element zu einer Vernachlässigung dieses Details und damit einer willkürlichen Anordnung der Teilgestalten im Raum führte. Statt der ursprünglich erforderlichen rationalen Begründung lag hier nun eine automatisierte und verselbständigte Verfahrensweise vor, die keiner nachvollziehbaren Erklärung mehr bedurfte und zu einer rein technischen Angelegenheit geworden war: Die Figur „ist

38 VON VACANO 1973, 122f.: „Im seitenansichtigen Kopfbild liegt, wie im Kopfbild allgemein, nicht nur formal eine Teildarstellung der menschlichen Gestalt vor, sondern es steht auch als Abkürzung für die ganze Gestalt. [...] Seit der Wende vom 6. zum 5. Jh. werden bisweilen seitenansichtige Kopfbilder unmittelbar in ein bewegtes Geschehen einbezogen. Die Kopfbilder sind nicht mehr als Figurenabkürzungen, sondern als abgeschnittene, nur teilweise sichtbare Figuren verstanden [...]“ Zur Unterscheidung zwischen Protome und Teilgestalt s. ebenfalls MARIOLEA 1973, 42.

39 Solche horizontal erzeugten Schnitte fließen nur am Rande zu Vergleichszwecken in vorliegende Untersuchung ein (s. v.a. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).

40 VON VACANO 1973, 101. Ausführlicher dazu auch in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

41 Obzwar die untere horizontale Bildbegrenzung im Gegensatz zur senkrechten Linie unschwer mit der richtigen Konnotation belegt werden kann (Erdboden/Wasseroberfläche), wäre aus formaler Sicht eine solche Gegenüberstellung treffender als diejenige des separat eingefügten Höhlenelements, welches die Diskussion einer etwaigen Auffassung als reine Abkürzung nach Definition von Vacanos gar nicht erst zulässt. Auf gleicher Grundlage trennt der Autor jedoch ebenfalls nicht zwischen der angeschnittenen Athena, welche aus dem Kopf ihres Vaters entspringt, und dem vom unteren Bildrand abgeschnittenen Kaineus (ebd. 102f.), ebenso wenig wie zwischen den in einem Grab stehenden Figuren beim Akt der Sargbettung und der sich in der Truhe befindenden Danae (ebd. 106f.).

42 KURTH 1913.

eben abgekürzt: der Künstler hat von ih[r] so viel gegeben, wie der Raum gestattete, und das Uebrige hat er sorglos weggelassen<sup>43</sup>.“ Dieser Sachverhalt veranlasste Kurth zur Schöpfung des Terminus „elastische[s] Bildfeld“, das „so zerzogen [zu] denken [ist, als ob] alles ergänzt wäre und Platz hätte<sup>44</sup>“, und ließ sich mit dem Bedürfnis nach räumlicher Zusammenziehung aufgrund von Platzmangel begründen. Auch wenn einige Ansätze des Autors mit großer Vorsicht zu genießen sind, ist eine Übertragung dieser Situation (obwohl ausschließlich an den „busti“ als ursprünglich horizontal beschnittenen Gestalten gewonnen) auf die vertikalen Anschnitte nicht gänzlich unfruchtbar. In Einklang steht jedenfalls die Bewertung der Entwicklung der Darstellungsweise als entscheidender einflussnehmender Faktor, ebenso wie sich prinzipiell Parallelen in Hinblick auf eine ‚Umbildung‘ der konsequent vertikal beschnittenen Teilgestalt zur reinen Bildchiffre in potentieller Loslösung erkennen lassen<sup>45</sup>. Ein weiteres Bindeglied stellt zu guter Letzt der bildräumliche Konflikt zwischen verfügbarem Darstellungsraum und Bildzeichen dar, der in beiden Fällen der Suche nach möglichen Problemlösungen als Triebfeder zugrunde liegt.

Von Seiten der Protome ging schließlich auch Maria F. Jongkees-Vos ihre Überlegungen zur vorderen Hälfte eines Gespanns auf einer spätschwarzfigurigen Olpe an, die möglicherweise eine Anschirrung zeigt<sup>46</sup>. Dabei erkannte sie die weite Verbreitung dieser unvollständigen Form der Wiedergabe vor allem auch in Verbindung mit Schildzeichen und Münzen. Da sie sich jedoch mit dieser Erscheinung auf rein formaler Ebene auseinandersetze, blieb zwangsläufig deren Beleuchtung im Kontext des konkreten narrativen Zusammenhangs im Sinne einer tieferen Hermeneutik aus. Aufgrund des oftmals paarigen Auftretens von Vasen in Gräbern sowie der Existenz sowohl von Pferdeprotomen als auch ‚Opisthotomen‘ stellte sie die Möglichkeit einer gefäßübergreifenden Fortsetzung solchermaßen abgekürzter Szenen zur Diskussion<sup>47</sup>: „one may wonder whether perhaps this vase has a counterpart, viz. a second olpe with the continuation of the scene“.

Diese Zusammenschau an Meinungen und Urteilen vermag zwar lediglich einen exemplarischen Eindruck im Umgang der Forschung mit der ausschnitthaften Wiedergabe einer Gestalt zu vermitteln, bringt jedoch in hinreichendem Maße die unterschiedlichen Blickwinkel zum Ausdruck, aus welchen eine solche Erscheinung mitunter sehr punktuell erhellt werden kann. Dazu gehört auf phänomenologischer Ebene nicht nur die Auseinandersetzung mit einzelnen relevanten Künstlerpersönlichkeiten, Bildthemen oder Motiven, sondern auch die Beleuchtung bestimmter Arten der bildhaften Wiedergabe, so etwa des Protomendekors. Als weiteres spielt die Berücksichtigung bestimmter Gefäßtypen und Bildformate eine entscheidende

43 KURTH 1913, 58. – Vergleichbar ist dies mit dem Urteil von RICHTER 1970, 331 über die fehlenden Gespannpferde des Amphiaros auf DADA 178: „the horses are not depicted, there being no room for them“. Diese Aussage entspricht in ihrem Kern auch der Äußerung von GERHARD 1840, 72 über den ausschnitthaften Chiron in Zusammenhang mit der Übergabe des kleinen Achill (DADA 186): „die hintersten Theile seines Roßleibs [liegen] als unerfreulich und unerforderlich zur Deutlichkeit des Ganzen außerhalb des Bildes [...]“.

44 KURTH 1913, 57.

45 Vgl. dazu v.a. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“ sowie ebenfalls D1.3. „Vergleich Acheloos“. Der Versuch einer allgemeinen Beleuchtung der Prozesse findet sich außerdem in Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

46 JONGKEES-VOS 1969 (zu DADA 449).

47 JONGKEES-VOS 1969, 12. In diesem Zusammenhang setzte sie auch deren paarige Herstellung voraus, was bedeuten würde, dass „the original couple can still be presumed“. Eine solche Intention als Auslöser für die Teilgestaltigkeit kann aus vielerlei Gründen nicht bestätigt werden, ist allerdings im Einzelfall als Ergebnis einer kreativen Spielerei nicht gänzlich auszuschließen (ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“).

Rolle, wenn diese in besonderer Beziehung zur unvollständigen Wiedergabe stehen. Basierend darauf gewinnt das Verhältnis von Rahmen zu Darstellung und damit bereits der bildräumliche Ansatz eine wesentliche Bedeutung<sup>48</sup>, oftmals vor dem Hintergrund der potentiellen Vermittlung von räumlicher Tiefe. Eine Annäherung an das hier untersuchte Phänomen kann also prinzipiell auch auf indirektem Wege erfolgen, allerdings wird diese besondere darstellerische Eigenart in der Regel gar nicht erst tangiert, ist deren Konfrontation hier noch häufiger als zuvor ein Produkt des Zufalls. Dazu gehören desgleichen unterschiedliche Aspekte der Bildwahrnehmung, die keinesfalls stets von allgemeiner Gültigkeit sind<sup>49</sup>.

Während die Betrachtung antiker Bilder in erster Linie lange Zeit von einem kunstgeschichtlich orientierten Standpunkt aus erfolgt ist, werden mittlerweile immer häufiger wahrnehmungsbedingte Hintergründe herangezogen, welche ebenfalls die bildverarbeitenden Prozesse bis hin zur Erkenntnistheorie beleuchten. Einen solchen Ansatz hat für ihre Arbeit zum Beispiel in der jüngeren Vergangenheit Tanja Carl gewählt<sup>50</sup>, die sich auf Grundlage der Definition der ‚malerischen Aspekte‘<sup>51</sup> in der älteren deutschen Forschung mit künstlerischen Mitteln und Motiven zur Darstellung von Räumlichkeit befasste. Dabei beleuchtete sie in einem kurzen Abriss die Problematik der Definition von Raum und somit von Perspektive in der Antike vom neuzeitlichen ideologischen Standpunkt aus. Daneben wurden die unterschiedlichen wahrnehmungstheoretischen Ansätze und Richtungen (strukturtheoretisch/semantisch) berücksichtigt, wobei sie für ihre Arbeit die Beobachtungen Ernst H. Gombrichs im Sinne der auf Kunstgeschichte angewandten Wahrnehmungspsychologie nutzte<sup>52</sup>. Die Begründung für das Fehlen jeglicher zentralperspektivischer Umsetzung durch korrekte Fluchtpunktanwendung (‚Perspektive‘) durch die gesamte attische Vasenmalerei hindurch suchte sie unter anderem in der Frage nach ‚Darstellungswürdigkeit‘ von Raum<sup>53</sup>. Eine Betrachtung der geistesgeschichtlichen Hintergründe verfolgte sie aus der Absicht der Vermeidung spekulativer Theorien heraus allerdings nicht<sup>54</sup>, betonte aber wiederholt die Wichtigkeit der Rolle des Betrachters und dessen

48 Zum Verhältnis zwischen Bild und (meist nachantiken) Rahmen sowie dessen Funktion in Hinblick auf den Betrachter liegt eine anschauliche Menge an Arbeiten vor, wobei hier jedoch i.d.R. keine Auseinandersetzung mit der unvollständigen figürlichen Wiedergabe erfolgt. Vgl. z.B. KEBECK 2006; PHILIPP 2001; MAERKER 1997; MARIN 1996; KEMP 1995; MENDGEN 1995 und 1991; LEBENSZTEJN 1988; ZALOSZER 1974; KÜBLER 1970; BRUNIUS 1959, 3ff.; EHLICH 1950; SCHWEITZER 1929; ORTEGA Y GASSET 1921; FOTH 1906 (ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“). – In diese Richtung spielen auch die Untersuchungen zur Vereinbarkeit von Bild und Darstellungsraum. Dazu gehört neben den oben genannten Studien zur Füllung eines Rundbildes (WEBSTER 1939; SCHEIBLER 1962; VAN DER GRINTEN 1966; SEKI 1985) bspw. ebenfalls die Auseinandersetzung von STUPPERICH 1992 mit der Bildkombination und Aleserichtung auf klassischen Bildfriesschalen vor dem Hintergrund des problematischen Verhältnisses von Gefäß und Bemalung.

49 Hierzu liegen zahlreiche Publikationen vor, die einen verstärkt kunstgeschichtlichen, -theoretischen oder -psychologischen Ansatz verfolgen, die sich jedoch vorwiegend auf Werke der nachantiken Epochen berufen (darunter v.a. Gombrich und Arnheim). Ausführlicher dazu mit weiterer Literatur in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

50 CARL 2006.

51 Zu verstehen als Gegensatz zu den linearen/zeichnerischen Aspekten (nach WÖLFFLIN 1984). Damit ist die postulierte Abhängigkeit anderer Gattungen wie v.a. der Reliefs von der verlorenen Tafelmalerei gemeint, die sich in der möglichen Übernahme der künstlerischen Mittel bzw. Motive zeigt, die beide als oberstes Ziel die Erzeugung des räumlichen Eindrucks von Tiefe haben (s. CARL 2006, 13f.).

52 CARL 2006, 16f. – Ähnlich hatte C. Bol 1998 in seiner Dissertation zur frühgriechischen Flächenkunst einen erkenntnistheoretisch-wahrnehmungspsychologischen Ansatz verfolgt, wobei er sich der Herausbildung der perspektivischen Wiedergabe auf Grundlage des kognitiven Entwicklungskonzepts von J. Piaget annäherte (BOL 2005).

53 CARL 2006, 45 auf Basis der Theorie von G. Kaschnitz-Weinberg, räumlich-perspektivisches Sehen sei ein Naturgesetz.

54 CARL 2006, 21.

Vorprägung für die richtige Auffassung einer bestimmten Darstellungsweise<sup>55</sup>. Da es bei der relevanten Fragestellung um die ‚Erfindung‘ des Tiefenraums geht, lassen sich etwaige Parallelen zur hier vorliegenden Arbeit lediglich hinsichtlich der Methodik postulieren. Ähnliches trifft etwa auf die Untersuchungen Christoph Huths zu anthropomorphen Bildwerken und dem zu dieser Zeit vorherrschenden Menschenbild in der frühen mitteleuropäischen Eisenzeit zu<sup>56</sup>.

Von Seiten des Betrachters ging 1974 beispielsweise auch Wolfgang Schiering seine Studien zum Verhältnis von bildhafter Darstellung und Bildträger und nicht zuletzt vom Bild selbst zu seiner Begrenzung in Verbindung mit dem klassischen Grabrelief an<sup>57</sup>, ebenso wie sich vor ihm Wilhelm Kraiker im Rahmen seiner Forschungen zu den „Anfänge[n] der Bildkunst in der attischen Malerei des 8. Jahrhunderts vor Christus“ mit dem besonderen Stellenwert der menschlichen Wahrnehmung in Zusammenhang mit der bildhaften Wiedergabe auf antiken Vasen befasste<sup>58</sup>. Indem er die wahrnehmungstheoretischen Gesetzmäßigkeiten hinzuzog, stellte er nicht nur das Verhältnis von Figur und Grund heraus, sondern konstatierte darüber hinaus auch die Wichtigkeit der Beziehung der einzelnen Bestandteile untereinander für die Rezipierbarkeit einer Gesamtfigur. Dabei klagte er an, dass dieses überaus relevante Detail in der Forschung bislang nicht explizit hervorgehoben worden sei, nichtsdestoweniger man es als naturgegeben hingegenommen habe<sup>59</sup>. Dass der Rezipient und somit die optische Wahrnehmung eine unabdingbare Komponente bei der Auseinandersetzung mit Bildern ist, erkannten auch weitere Autoren<sup>60</sup>.

55 z.B. CARL 2006, 70.

56 HUTH 2003, bes. 21ff. In einem ersten Teil der Habilitationsschrift analysiert er bildhafte Darstellungen in ihrem Wert als archäologische Quellen, v.a. unter Berücksichtigung der kognitiven Aspekte, und befasst sich mit den Methoden der systematischen Bildanalyse.

57 SCHIERING 1974. Anhand der den Rahmen überlappenden Protagonisten auf einigen klassischen Grabreliefs postuliert er eine besondere ‚Erscheinungsebene‘ vor der rein ontologischen Ebene der Stele als bloße Namensstele (Naikos und Inschrift auf Architrav) und maß dieser Art des Überschneidens eine völlig andere Bedeutung zu als den entsprechenden Rahmenüberlappungen auf älteren Reliefs. Letzteres erklärte er dagegen als „gewisses Überschreiten allzu enger formaler Grenzen“ und sah auch die anderen Reliefgattungen in entsprechendem Licht. Seine Unterscheidung gründete auf dem ‚Bewusstsein‘ der Durchführung, das er bei den klassischen Naikosstelen als gegeben und dessen Ursache er in der Absicht des Künstlers sah, das Bild räumlich von der Stele als seinem Träger zu trennen (ebd. 655ff.). Durch die Loslösung des Bildes (Relief) von seinem Träger (Stelenkörper) wird seiner Meinung nach ein Effekt evoziert, der auf wg. Lekythen ursprünglich erzählerisch vermittelt wird: Während der Grabbesucher auf den narrativen Vasenbildern aber in einen ‚augenblicksgebundenen‘, geschlossenen Kontext eingefügt ist, ist seine Rolle und Präsenz bei den entsprechenden Reliefs durch den aktiven Betrachter selbst auszufüllen. Er interagiert also in einer offenen Darstellung, ist sozusagen für die Erscheinung der verstorbenen Person in seiner Welt, d.h. vor der Stele, allein verantwortlich, dementsprechend bezeichnete Schiering diese Darstellungen als „Erscheinungsbilder“ der Verstorbenen (ebd. 657ff.). Von einer adäquaten plausiblen Interpretation der zeitgleichen Grabreliefs, deren Figuren sich entweder nahtlos in ihre Begrenzung einfügen oder gar von selbiger überlappt, also abgeschnitten werden, sah der Autor aber ab, vielmehr diene ihm – ohne dies aber weiter auszuführen – die gleichzeitige Existenz der in den Naikos ‚passenden‘ Bilder („Erzähl-/Repräsentationsbild“), also das andere Verhältnis zwischen Stele und Bild, als positives Argument für seine Auffassung der überlappenden Bilder (ebd. 657ff.).

58 KRAIKER 1961. – Aktuell ist die Arbeit von A. Haug zu Bild und Ornament im frühen Athen erschienen, die ihren Untersuchungen ebenfalls wahrnehmungstheoretische Aspekte zugrunde legt (HAUG 2015).

59 KRAIKER 1961, 116f. mit Anm. 23f. (hier auch zur von ihm hinzugezogenen Literatur). Eine entscheidende Rolle sprach er den kognitiven Prozessen bei der Rezeption der Erzeugnisse dieser bislang als ‚additiv‘ beschriebenen Darstellungsweise der spätgeometrischen Epoche zu (zur Problematik dieses Terminus s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“), wird hier in der Tat insbesondere auch das außerhalb der visuellen Wahrnehmung erworbene Wissen benötigt, um die richtige Lesung der zweidimensionalen und zudem stark abstrahierten Gestalt zu gewährleisten. Lediglich eine nicht allein durch das Sehen gewonnene Erfahrung kann den Betrachter bei der Identifizierung des jeweiligen Bildzeichens erfolgreich anleiten, wenn dessen Übereinstimmung mit dem natürlichen ‚Vorbild‘ und somit auch der Wert der Wiedererkennbarkeit gering ist (ebd. 117f.).

60 Auf diese Weise bspw. GIULIANI 2003 in seiner Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst. In diesem Kontext beleuchtet er sowohl den physikalisch-kognitiven Prozess der Wahrnehmung eines Bildes, als auch die Möglichkeiten einer Spannung vermittelnden Erzählweise. Dabei befasst er sich ebenfalls mit der Rolle des ‚Verborgenen‘



Eine wichtige Position in diesem wechselseitigen Gefüge aus Bild und Betrachter nimmt desgleichen die Frage nach den Möglichkeiten zur Konstruktion erfahrbarer Zeit und somit unter anderem nach der Darstellung von Bewegung ein. In der älteren Forschung wurde dieser Punkt im Gegensatz zur bildhaften Vermittlung von Raum überwiegend vernachlässigt<sup>61</sup>, gewann aber in den letzten Jahren immer mehr an Zuspruch, vor allem auch in Verbindung mit dem Kunstschaffen der griechischen und römischen Antike<sup>62</sup>. Dennoch fand dabei die unvollständige Wiedergabe in der Regel keinerlei Beachtung. Dies ist allein der Tatsache geschuldet, dass diese beiden Faktoren nur außerordentlich selten in einen Zusammenhang gebracht werden, der darüber hinaus zumeist vielmehr unbewusster Natur ist und sich in einem rein deskriptiven Ergebnis niederschlägt<sup>63</sup>. Behandelt man den Gesichtspunkt der Bewegung aus der Richtung der modernen Kunstgeschichte, setzt man sich zumeist nicht ausführlich mit den griechischen Vasenbildern auseinander. Beschäftigt man sich hingegen mit der antiken Flächenkunst, hinterfragt man diese Problematik in der Regel nicht aus der Richtung der ausschnitthaften Wie-

---

außerhalb des Rahmens, obgleich nicht in Zusammenhang mit faktischen Ausschnitten. In dieser Tradition steht auch sein Schüler Nikolaus Dietrich, der seine wohl aktuellen Forschungen unvollständigen Bildern in der griechisch-römischen Kunst vor dem Hintergrund der Rolle des Betrachters und ihrem chronologisch bedingten Wandel widmet (s. dazu <[http://winckelmann-institut.hu-berlin.de/pers/dietrich/projekte\\_dietrich](http://winckelmann-institut.hu-berlin.de/pers/dietrich/projekte_dietrich)> [Stand: 4.2.2012]). Einen Teilspekt seiner Studien stellte er am 29.6.2011 im Rahmen eines Vortrags an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg unter dem Titel „Der fehlende Hipparchos. Das Phänomen der ‚unvollständigen‘ Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen“ vor. Obwohl an dieser Stelle noch weitere Werke genannt werden könnten, besitzt die Berücksichtigung des antiken Konsumenten bei der Analyse sowie Bewertung der Vasenbilder tendenziell eher Seltenheitswert, vor allem in der älteren Forschung. Dazu s. JUNKER 2002, 8 Anm. 26 und 24 Anm. 111; STISSI 1999, 95; allgemein zu dieser Situation in der archäologischen Forschung s. ZANKER 2000a, 205f.; zur älteren Vasenforschung vgl. z.B. SICHTERMANN 1963, 7ff. Mit der Rolle des Betrachters in Verbindung mit hellenistischer Plastik setzte sich z.B. VON BLANCKENHAGEN 1975 auseinander. – Dass der Anteil des Betrachters unterschiedlich groß sein kann, aber stets ein unentbehrlicher Faktor bei der Bildbetrachtung nicht nur in Hinblick auf dessen Vorkenntnisse zum richtigen Verständnis der dargestellten Inhalte ist, wurde vor allem außerhalb der Archäologie aus unterschiedlichen Richtungen thematisiert: So z.B. bei KEMP 1983 in Bezug auf die Malerei des 19. Jhs.; in einem zusammenfassenden Überblickswerk über „Bild und Betrachter“ jüngst KEBECK 2006; s. auch oben.

- 61 Zu dieser Entwicklung vgl. etwa GOMBRICH 1984, 40; ders. 1964, 293; DITTMANN 1969, 43; BOEHM 1987, 6.
- 62 So etwa wurde dem „Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst“ auch unter dem Aspekt der Bewegtheit vor einigen Jahren (2000) ein umfassendes Symposium gewidmet: BOL 2003; darin besonders die Beiträge DITHLE 2003, bes. 101 (zur antiken Raum- und Zeitvorstellung sowie zur Darstellung von Bewegung); WANNAGAT 2003 (zur Vermittlung von Plötzlichkeit anhand von fallenden Gegenständen) und MADERNA 2003 (zur Darstellung von Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern), aber auch STÄHLI 2003 sowie SCHNAPP 2003. Die Konstruktion von Zeit speziell in der Bildkunst der antiken griechischen Welt machte auch DARBO-PESCHANSKI 2000 zum Thema. Bei PAFLIK 1987 lag der Bildpunkt allgemein auf dem Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, hier bes. der Beitrag BOEHM 1987, aber auch DITTMANN 1987, bes. 90, mit seiner knappen Darstellung zur Zeitlichkeit griechischer Bilddenkmäler. Vgl. als weiteres z.B. THOMSEN – HOLLÄNDER 1984 mit diversen Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaft. – In vielerlei Hinsicht beschäftigte sich die Forschung in Bezug auf den Aspekt „Zeit“ mit der Wahl des geeigneten Augenblicks: So z.B. BROMMER 1969a (in Plastik und auf Vasen); entfernt auch STRAWCZYNSKI 2003, 29; WANNAGAT 2003, 59 („Solche monozenische Darstellungen [...] fordern die Künstler zur Wahl des Augenblicks heraus, und die getroffene Entscheidung bestimmt die temporale Qualität des abgebildeten Geschehens. Denn der gewählte Augenblick kann ein Moment von Dauer oder von sprunghafter Veränderung sein.“). Zu Lessings Begriff des „fruchtbaren Augenblicks“ s. z.B. BROMMER 1969a, 14: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkt brauchen; [...] so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazudenken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“ Vgl. als weiteres auch GOMBRICH 1964, 294; ders. 1984, 40ff.; BOEHM 1987, 13; KEMP 1996, 151ff.; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 39; WEBER 1975, 215; kritisch GIULIANI 2003, 21ff. bes. 29ff.
- 63 So lassen viele Autoren keinen Zweifel daran, in einer solchen Art der Wiedergabe auf eindringliche Weise die Bewegtheit einer Figur erfahren zu haben, ergeht dies nachdrücklich aus ihrer Beschreibung. So etwa bei ROBERTSON 1992b, 36 (s. dazu in Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“). Eine Annäherung erreichte jedoch KUNISCH 1986, 29, als er sich mit dem Aspekt der Bewegung in Verbindung mit der festen Bildeinfassung auseinandersetzte: „Auf diese Weise befindet sich das Bild des Reiters im Widerspruch zu den eingrenzenden Kräften des Bildfeldes; die Rahmung macht die nach außen drängende Bewegung besonders sinnfällig“.

dergabe. Eine ausdrückliche Verbindung stellten somit bislang nur wenige her, so beobachtete außer Maria Mariolea<sup>64</sup> auch Eleni Hatzivassiliou im Zuge ihrer Untersuchungen zur spät-schwarzfigurigen Ikonographie einen Bezug zwischen partieller Überlappung und dem Ausdruck von linearer Bewegtheit<sup>65</sup>: „Some effort is made to show movement in space. Figures partly hidden by a structure give the impression of moving (rams emerging from the cave of Polyphemos and bulls entering a sanctuary).“ Ähnlich erkannte Claude Bérard in Zusammenhang mit dem Thema der göttlichen Anodos die Relevanz des gestaltlichen Anschnitts bei der Übermittlung des entscheidenden Moments des (chthonischen) Übergangs. Dieser Wechsel zwischen zwei Orten unterschiedlicher Qualität speist sich semantisch aus der Bewegung von unten nach oben, ebenso wie er eine gegenständliche Auslegung der unteren Bildbegrenzung in Anspruch nimmt<sup>66</sup>.

Wie oben bereits angedeutet, verlief die Erforschung der unterschiedlichen Konzepte zur Erschaffung von Raum in der zweidimensionalen Kunst wesentlich ausgeprägter<sup>67</sup>. Dieser Ansatz bietet im Grunde genommen ebengleiches Potential zur Auseinandersetzung mit der unvollständigen figürlichen Wiedergabe wie die Frage nach der Bewegung, dennoch fand auch hier dieses Phänomen bestenfalls sporadische Berücksichtigung. Auf diese Weise bemerkte beispielsweise Ludi Chazalon in Verbindung mit den Gespannen der Leagros-Gruppe<sup>68</sup>: „Le peintre utilise les limites verticales de l’image pour suggérer un espace hors image dont les deux chars émergent.“ Als Erweiterung des Tiefenraums wiederum klassifizierte Bernard Andreae die Art der Wiedergabe des schlafenden Riesen Alkyoneus<sup>69</sup>: Durch dessen über den Bildrand geschobenen Ellbogen „erhält die Darstellung eine überraschende Räumlichkeit, das ausgesparte Bildfeld ist nicht nur Bildausschnitt, sondern bekommt den Charakter eines Durchblicks, der das ganze Bild eigentümlich lebendig werden läßt.“

Diese facettenreiche Ausschnitthaftigkeit, wie sie sich in der ‚Forschungsgeschichte‘ niederschlägt, die es an sich wiederum nicht gibt – dieses Phänomen wurde niemals aus einem holistischen Blickwinkel heraus definiert –, vermag überaus treffend die Natur dieser Erscheinung widerzuspiegeln. Eine Aufmerksamkeit von Seiten der unterschiedlichen relevanten Wissenschaftszweige erfasste diese besondere Art der Wiedergabe immer nur im flüchtigen Ansatz oder aus einer bestimmten Zielsetzung heraus. Aus diesem Grund ist es an der Zeit,

64 In Verbindung mit einigen der Bullaugenkompositionen des lakonischen Jagd-Malers (s.o.). – Das Verdecken einer Gestalt als eine der Möglichkeiten zur Übermittlung von Bewegung in einem nachantiken Bild wurde aber auch in einigen Werken grundlegender Natur unter Hinzuziehung der psychologischen Gegebenheiten der Kunstbetrachtung herausgestellt. So etwa bei GOMBRICH 1964, 304; ders. 1984, 57; GOTTLIEB 1958, 26. Ausführlicher dazu und zu weiteren Publikationen s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

65 HATZIVASSILIOU 2010, 88.

66 BÉRARD 1974, 27f. – Mit der inhaltlichen Auslegung horizontaler Anschnitte hat sich unter Hinzuziehung einiger vertikaler Schnitte als Vergleich auch EHRHARDT 2004 befasst; zuvor bereits SIFTAR 2001.

67 Mit der Herausbildung unterschiedlicher Raumkonzepte im interkulturellen sowie -disziplinären Vergleich befasste sich v.a. auch 2009 bis 2012 der Forschungsbereich Topoi I, C-II „Spacial Concepts in Ancient Greece and Rome – Points of Intersection between Visual Culture and Linguistics“ in Berlin. Aktuell beschäftigt sich Topoi II mit „Perception and Representation“ (Research Area C, hier v.a. C-4: „Pictorial Construction of Space“). Dazu s. <<http://www.topoi.org/research>> [Stand: 25.2.2015]. – Für 2015 ist die Veröffentlichung eines zusammenfassenden Werkes zu „Figur und Raum in der frühgriechischen Flächenkunst“ (herausgegeben von B. Gossel-Raack) geplant, dessen Bewerbung im Flyer des Verlags auch auf die Berücksichtigung des „kühne[n] Beschneiden[s] des Bildfelds“ verweist. Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der vorliegenden Arbeit war das Buch noch nicht erschienen.

68 CHAZALON 2001, 70. Ähnlich auch HATZIVASSILIOU 2010, 88 (Vermittlung des Eindrucks der Fortsetzung der Szene jenseits des Rahmens).

69 ANDRAE 1962, 174 (zu DADA 23).

die Frage nach der unvollständigen gestaltlichen Wiedergabe vor dem Hintergrund ihrer narrativen Einbettung systematisch anzugehen und sie endlich einem verdienten Diskurs zuzuführen.



## A2. Grundlegende methodische Voraussetzungen

### A2.1. Allgemeine theoretische Grundlagen

Es ist unabdingbar, im Vorfeld einige grundlegende Faktoren zu beleuchten, welche allgemeine Gültigkeit besitzen und eine theoretische Basis für die Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand „Bild“ schaffen. Dazu gehört an erster Stelle die Frage nach den anwendbaren Methoden ebenso wie nach den Eigenschaften und somit dem Wesen von Bildern im Allgemeinen (Kapitel A2.1.1). Von vergleichbarer Relevanz ist daneben eine grobe Skizzierung deren möglicher Aufgaben sowie Funktionsweisen, was in einem zweiten Schritt auf die Beleuchtung des konkreten Rahmens für die hier bedeutsamen Objekte abzielen und damit im Besonderen die Rolle des Bildes für den antiken Betrachter herausstellen soll (Kapitel A2.1.3). Dabei nimmt die optische Wahrnehmung eine Schlüsselposition ein, lässt sich darin die Erklärung dafür finden, warum der Mensch Dinge so sieht, wie er sie sieht. Diese Grundsätzlichkeiten sind vor allem in Hinblick auf die Bildbetrachtung von Belang, kommen hier nochmals andere Faktoren ins Spiel, die schlussendlich zum gewünschten perzeptiven Endergebnis führen (Kapitel A2.1.2).

#### A2.1.1. Das Bild aus dem Blickwinkel der Wissenschaft – eine kurze Darstellung

Die moderne wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Bild kann auf viele Arten erfolgen<sup>1</sup>. Nicht nur handelt es sich um unterschiedliche Typen von Bildern, auch führten verschiedene Ansätze, die sich im Laufe der Zeit in Abhängigkeit zu den jeweils vorherrschenden Ansprüchen herausgebildet und als methodische Richtungen etabliert haben, zu einem Potpourri an Ergebnissen, die nicht selten in Konkurrenz zueinander stehen. In Hinblick auf die Herangehensweise lassen sich heute vor allem zwei (philosophische) Ansätze unterscheiden – zum einen der semiotische, zum anderen der phänomenologische<sup>2</sup>.

Die Grundlage der semiotischen Vorgehensweise bildet hier die Symboltheorie des Amerikaners Nelson Goodman aus den 50er-Jahren des 20. Jhs.<sup>3</sup>, welche sich mit der Rolle von Zeichen und Zeichensystemen in Erkenntnisprozessen und im Aufbau von Erkenntnisstrukturen beschäftigt. Dabei setzt sie voraus, dass sich jeder Mensch in seiner Umwelt auf jeglicher Wahrnehmungsebene mit Hilfe von systematisierten und codierten Mustern orientiert und

1 Vgl. dazu z.B. auch KNIEPER 2005, 49: „Die Analyse von Bildern ist durch Methodenpluralität geprägt.“

2 SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998a, 10: „Beide Standpunkte lassen sich sicherlich vereinbaren; da bisher eine solche übergreifende Theorie aber noch aussteht, entsteht mitunter der Eindruck eines schroffen Gegensatzes.“ Die Schwierigkeit einer solchen Vereinbarung zeigt bspw. sehr anschaulich der Beitrag STEINBRENNER 1998.

3 GOODMAN 1997. Sie basiert auf den Erkenntnissen des Neukantianers E. Cassirer vom Anfang der 20er-Jahre des vergangenen Jahrhunderts, dass Wahrnehmung ein zeicheninterpretierendes Handeln sei, das typisiert, klassifiziert, strukturiert und in Beziehung gesetzt werden kann. Den Grundstein zu einer derartigen systematisierten und zeichenbasierten Orientierung hatte schon im 19. Jh. Ch. S. Peirce, der Begründer der modernen Semiotik, gelegt. Dazu und zum Folgenden vgl. PLÜMACHER 1998, 49; s. als weiteres auch LAMBERT et al. 1979, 9ff.; MEYER 1980, 24ff.; zur Entwicklung dieses philosophischen Zweiges s. SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 112f.; SACHS-HOMBACH 2006, 30ff.; zu einem umfassenden Überblick s. ECO 2002, bes. 195ff.; ablehnend gegenüber der Symboltheorie bspw. GOMBRICH 1994, 104ff. Einen semiotischen Ansatz, v.a. in Hinblick auf die gattungsübergreifende Erzählung (Wort, Text, Bild), verfolgt auch BARTHES 1988, 102ff.

fortbewegt, die ihm schnell und zuverlässig helfen, Bekanntes zu analysieren und Unbekanntes richtig einzuordnen<sup>4</sup>. Die Bedeutung ist einem Zeichen jedoch nicht intrinsisch, stattdessen erfolgt dessen konnotative Belegung erst durch den Benutzer in Abhängigkeit zum jeweiligen Kontext (Bildinhalt/Aussageabsicht), was dazu führt, dass sich sein Sinn wandeln kann<sup>5</sup>. Umgekehrt ist aber prinzipiell anzunehmen, dass ein Benutzerkreis mit einem einheitlichen kulturhistorischen Hintergrund über einen relativ einheitlichen semantischen ‚Zeichenschatz‘ verfügt. Voraussetzung für die Verwendung von Bildern als Zeichen ist generell ihre Verweisfunktion (als Bezugnahme/Referenzbeziehung)<sup>6</sup>. In der Regel geben charakteristische Wesensmerkmale (Aussehen) dem Betrachter einen deutlichen Hinweis darauf, wofür ein Zeichen steht, jeder Gegenstand kann prinzipiell aber für alles stehen, vorausgesetzt der Betrachter ist mit diesen Konventionen vertraut oder verfügt über einen Leitfaden<sup>7</sup>. Bei der Betrachtung von Bildern bedeutet dies – um bei der Definition Goodmans zu bleiben – dass Bilder als Zeichen neben ihrem denotativen Wert auch exemplifizierend funktionieren können<sup>8</sup>. Diese beiden Eigenschaften schließen sich nicht aus, können aber nie gleichzeitig erkannt werden<sup>9</sup>. Ob ein Bild als Zeichen also rein formal für einen bestimmten Gegenstand steht (Denotation) oder die jeweilige Sichtweise auf ihn wiedergibt, also bestimmte Prädikate bevorzugt vermittelt (Konnotation/Exemplifizierung), hängt vom jeweiligen Betrachter und seinen Ansprüchen an das Bild ab. Der wesentlich komplexere letztere Fall setzt den vorangegangenen Prozess der Interpretation und Transformation des Gegenstands voraus, der sich im Bild hinsichtlich Stil und Darstellungsweise niederschlägt<sup>10</sup>. Indem Bilder also durch visuelle Charakterisierung Gegenstände klassifizieren, funktionieren sie analog zu Beschreibungen<sup>11</sup>.

Dem gegenüber steht der Ansatz, welcher die Frage nach dem Charakter eines Bildes auf rein phänomenologischer Ebene betrachtet. Dass ein Bild, abhängig von seinem Nutzungskontext, durchaus Qualitäten eines Zeichens für etwas übernehmen kann, streitet diese Richtung nicht ab, dass aber diese Eigenschaft zwingend an das Medium als solches geknüpft sein muss,

4 Dazu gehören auch die erkenntnistheoretischen Voraussetzungen für das Verstehen von Zeichen sowie die Analyse des Zeichengebrauchs einerseits auf interagierender (syntaktischer), andererseits auf bedeutungsimmanenter (semantischer) Ebene.

5 Vgl. dazu z.B. PLÜMACHER 1998, 51f.; WIESING 1998, 96; BEARD 2007, 12ff.; SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 114 (Zeichen sind in ihrem Wert stets systemabhängig, also variabel).

6 Zum Sachbezug von Bildern s. SCHOLZ 2004, 177ff.; ders. 1998, 112f.; vgl. als weiteres auch SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 114.

7 Piktogramme auf Landkarten oder Stadtplänen arbeiten oft mit nichtoffensichtlichen Symbolen jenseits der gegenständlichen Ähnlichkeit. Zur Aufschlüsselung dient dann in einem solchen Fall die Legende, ohne welche i.d.R. eine Lesbarkeit nicht möglich wäre. Dazu s. SCHMAUKS 1998, 83f.; PLÜMACHER 1998, 54; vgl. als weiteres auch MEYER 1988, 8.

8 GOODMAN 1997, 15ff. 59ff. 88ff. klassifiziert drei Formen von Bezugnahme: Denotation – Exemplifikation – Ausdruck (= metaphorische Exemplifikation), wobei ein Zeichen, welches einen Gegenstand denotiert, diesem nicht zwangsläufig ähnlich sein muss. Vgl. als weiteres auch WIESING 1998, 96f.; SCHOLZ 1998, 112ff. (denotativer und nicht-denotativer Sachbezug, wobei ersterer in singular und multipel bzw. generell zu scheiden ist); dazu ders. 177ff. 183ff.; SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 114. Zu Denotation und Konnotation vgl. auch HÖLSCHER 2000, 161; LAMBERT et al. 1979, 13f.

9 WIESING 1998, 97.

10 Um einen dreidimensionalen Gegenstand auf eine zweidimensionale Fläche zu projizieren, muss von dem Ausführenden eine wesentliche Interpretationsarbeit geleistet werden, was dazu führt, dass Unterschiede in der Umsetzung zu beobachten sind, die von Faktoren wie Lebensalter, Individuum, Zeitalter, Kulturkreis etc. abhängen. Nach der Definition von J.-P. Sartre ist die Vorgehensweise eines Malers also nicht umkehrbar: dieser möchte nicht Formen und Farben erzeugen, die bei der richtigen Übersetzung einen Gegenstand bezeichnen, sondern er möchte ein bestimmtes Ding darstellen und bedient sich dazu der Aneinanderfügung von bunten Flächen und Linien. Vgl. dazu WIESING 1998, 99 Anm. 2.

11 Dazu s. SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 115.

wird in aller Vehemenz abgelehnt<sup>12</sup>. Wenn man die exemplifikatorische Ebene des Bildes als rein formales Phänomen adäquat zur Denotationsebene auffassen möchte (und nicht wie beim semiotischen Ansatz eine zeichengestützte Interpretationsebene darin sieht), ergibt sich eine Definitionsschwierigkeit der Differenz zwischen einem Bild, das kein Zeichen ist und einem Gegenstand, der kein Bild ist<sup>13</sup>. Konrad Fiedler definierte 1887 rein phänomenologisch die dem Bild implizite Sichtbarkeit als Unterschied zwischen Bild und dem Gegenstand, den es abbildet. Ein Ding auf einem Bild ist immer sichtbar, auch wenn es abwesend ist, ein realer Gegenstand hingegen ist nur dann zu sehen, wenn er auch tatsächlich Präsenz aufweist. Dafür kann dieser dann aber auch auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen erfasst werden (visuell, akustisch, haptisch etc.), während sich das Bild auf die rein visuelle beschränken muss. Ein Bild kann demnach definitiv nur dann ein Bild sein, wenn es auf seiner Oberfläche etwas zeigt, was an dieser Stelle selbst nicht vorhanden ist<sup>14</sup>. Die Ähnlichkeit zwischen dem Ding und seinem ‚Stellvertreter‘ ist kein hinreichendes Argument für die Zeichenhaftigkeit des Bildes, denn erst seine explizite Verwendung als Zeichen macht es tatsächlich zu einem solchen<sup>15</sup>. Weder aber muss das ‚Lesen‘ eines Bildes durch einen Betrachter zwangsläufig erfolgen, noch muss ihm überhaupt eine Lesbarkeit zu Eigen sein<sup>16</sup>.

Aufgrund dieses sehr variablen Umgangs mit Bildern, der hier nur sehr schematisch dargestellt wurde, hat sich mittlerweile in Analogie zu den Sprachwissenschaften der neue Zweig der allgemeinen Bildwissenschaften herausgebildet. Dabei handelt es sich um ein interdisziplinäres Zusammenspiel aus verschiedenen Forschungsrichtungen wie der Psychologie, Neurobiologie, den Kognitions- und Kommunikationswissenschaften, der Semiotik, Kunstgeschichte, Ethnologie, Philosophie und Informatik, die sich auf unterschiedlichen Ebenen mit ‚Bildern‘ auseinandersetzen<sup>17</sup>. Diese diskursive Zusammenführung hat es sich zur Aufgabe gemacht, einen übergeordneten und allgemeingültigen theoretischen Leitfaden für den Umgang mit Bildern zu finden<sup>18</sup>. Dabei versucht man zu erörtern, was ‚Bilder‘ sind, wie sie wahrgenommen werden und wie der Mensch sie verarbeitet und nutzt<sup>19</sup>. Dazu gehören nicht nur darstellende, sondern unter anderem auch mentale Bilder<sup>20</sup>, wobei in Zusammenhang

12 Dieser phänomenologische Ansatz resultiert hauptsächlich aus der zunehmenden Unvereinbarkeit der semiotisch orientierten Bildbetrachtung mit Werken ab dem 20. Jh. Bei diesen steht nicht immer der informative und somit der Zeichencharakter im Vordergrund (= Lesbarkeit), sondern nur noch die reine Sichtbarkeit von Formen und Farben. Daher kann hier der Zeichencharakter eines Bildes nicht als wesentlich vorausgesetzt werden. Dazu s. WIESING 1998, 95 und 99ff.; HAARDT 1995, 106ff.

13 WIESING 1998, 98.

14 Ein Bild arbeitet also ohne physikalischen Ballast, ist frei von jeglicher Substanz (s. WIESING 1998, 98).

15 WIESING 1998, 98.

16 Eine beabsichtigte Nichtlesbarkeit lässt sich bei bestimmten Kunstformen beobachten, so bei den flüchtigen Bildern der Videoclips, die dem Betrachter aufgrund der hohen Geschwindigkeit bewusst keine Möglichkeit lassen, einen eventuellen Bildsinn zu entschlüsseln. Umgekehrt existieren Bilder, bei denen die Ignoranz ihrer Lesbarkeit nicht zweckdienlich wäre, so die explizit informativen Bildern der Nachrichtensendungen (s. dazu WIESING 1998, 99f.).

17 z.B. SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998a; SACHS-HOMBACH 2006, bes. 14ff.; BOEHM 1994b, 11ff.

18 Als Hauptvertreter und Begründer dieser Richtung gilt der Philosoph und Medienwissenschaftler K. Sachs-Hombach. Vgl. dazu bspw. SACHS-HOMBACH 2005, bes. 9f. 1ff.; ders. 2006; SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998a, 7. Von kunstwissenschaftlicher Seite wird dieser Ansatz v.a. von H. Belting und G. Boehm vertreten. Zur Problematik dieser angestrebten Interdisziplinarität s. BEHRMANN – VON BREVERN 2005; kritische Beleuchtung desgleichen bei RAMPLEY 2012. Allgemein dazu vgl. auch FRANK – LANGE 2010, bes. 11ff.

19 Vgl. z.B. FRANK – LANGE 2010, 10: „Projekt der Bildwissenschaft [...] ist es, Herstellung, Verbreitung und Gebrauch aller Arten von visuellen Artefakten, in ihren historisch veränderlichen kulturellen Kontexten zu erforschen, zu beschreiben und zu reflektieren.“

20 Zu einer Zusammenstellung der unterschiedlichen Bildtypen s. etwa SACHS-HOMBACH 2006, 191ff. bes. 191. Dieser unterteilt die Bilder in materielle bzw. externe Bilder, zu welchen je nach angewandtem Interpretationsprinzip neben

mit der vorliegenden Untersuchung lediglich das künstlich erzeugte materielle Bild Berücksichtigung findet.

### *Definition Bild und Syntax*

Nach Definition von Roland Posner und Dagmar Schmauks sind die hier behandelten Bilder „absichtlich hergestellte visuelle Zeichen, die zweidimensional und statisch sind, wobei eine Untergruppe der gegenständlichen Bilder dreidimensionale Objekte darstellt“<sup>21</sup>. Dabei besitzen sie einen dualen Charakter, indem sie einerseits bemalte Fläche sind, andererseits zugleich versuchen dreidimensionaler Gegenstand zu sein, den sie als Abbild repräsentieren<sup>22</sup>. Auf diese Weise stehen sie für etwas Bestimmtes oder bezeichnen etwas (zu Denotation/ Exemplifikation bzw. Konnotation s.o.)<sup>23</sup>, allerdings ist zu trennen zwischen Bildern, die lediglich informieren wollen, also einen reinen Gebrauchswert haben<sup>24</sup> und Bildern, die einen ästhetischen Anspruch besitzen<sup>25</sup>. Auch müssen Bilder nicht zwingend reale Gegenstände abbilden, so wie auch gegenständliche Bilder keineswegs realistisch sein müssen. Gegeben wäre eine solche Situation zum einen bei der modernen abstrakten Malerei, zum anderen bei fiktionalen Bildthemen.

Als Zeichen sind Bilder eng mit anderen Zeichensystemen wie etwa Texten, Landkarten, Diagrammen etc. verwandt, unterscheiden sich jedoch aufgrund bestimmter semiotischer Merkmale von diesen Medien. Ein System, dessen Element das Bild ist, kann aus beliebig vielen Zeichencharakteren bestehen, die unendlich erweiterbar sind und sich dabei überlappen oder ineinander übergehen können<sup>26</sup>. Diese Möglichkeit zur kontinuierlichen Varianz sämtlicher Parameter (wie z.B. Höhe, Breite, Farbe etc.) der einzelnen Bildelemente lässt ebenso wie die Varianz auf Bedeutungsebene zum Beispiel im Gegensatz zu Texten immer mehrere Interpretationsmöglichkeiten zu. Goodman bezeichnet dies als syntaktisch und semantisch dicht<sup>27</sup>. Auf dieser Grundlage sind sie also von anderen nichtbildhaften Zeichen-

---

den darstellenden auch logische oder Strukturbilder (z.B. Landkarten oder Diagramme) oder reflexive Bilder (abstrakte und ungegenständliche Bilder) gehören. Dabei umfassen die darstellenden Bilder alle Ausprägungen zwischen den Produkten der illusionistischen Malerei und stark formreduzierten Ideo- oder Piktogrammen. Diese Bildtypen können wiederum in Form von unterschiedlichen Bildmedien auftreten, so etwa neben den gängigen Arten wie z.B. Tafelbild oder Holzschnitt auch als Photographie, Film oder elektronisches Bild. Dem gegenüber stehen die mentalen bzw. internen Bilder, außerdem können Bilder in übertragenem Sinne verstanden werden wie die Weltbilder, Sprachbilder und natürlich entstandene Bilder (s. SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998b, 119). Zu den fünf Merkmalsausprägungen von Bildern (sprachlich, optisch, graphisch, perzeptuell, mental) nach Mitchell s. KNIEPER 2005, 38; zu einer weiteren Unterteilung auf philosophischer Ebene s. SACHS-HOMBACH – SCHÜRSMANN 2005, 110 (ontisch, sprachlich, ethisch-normativ, mental, materiell); allgemein dazu auch FRANK – LANGE 2010, 10f. 18ff.

21 POSNER – SCHMAUKS 1998, 19. Auf diese Weise auch SACHS-HOMBACH 2005, 13 („Gegenstände, die materiell, in der Regel visuell wahrnehmbar, artifiziell und relativ dauerhaft sind“); ders. 2006, 74ff.; ders. 1995, 114f.; KEBECK 2006, 12. Unter Vorbehalt auch anwendbar auf mehrschichtige Kunstwerke, welche jedoch aufgrund ihrer höheren Komplexität vielmehr als „komplexe[...] Zeichengebilde [...]“ oder „mehrdimensionale[...] Zeichenstrukturen“ aufzufassen sind. Dazu MEYER 1988, 25f.; vgl. als weiteres auch HÖLSCHER 2000, 160f.; KNITTMAYER 1997, 117.

22 Dazu etwa SCHWAN 2005, 131; HAARDT 1995, 105ff. (nach Husserl); zum Bild als Abbild der Wirklichkeit im Zusammenspiel mit dem Bild „Ceci n'est pas une pipe“ von Magritte s. FOUCAULT 1974, 51f.

23 z.B. SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998b, 120.

24 So etwa Etiketten auf Lebensmittelpackungen oder Gebrauchsanweisungen (zum Gebrauchswert s.u.).

25 Zur entsprechenden Steigerung der Reflexionsstufen in Abhängigkeit zur Steigerung des künstlerischen Anspruchs s.u.

26 SCHOLZ 1998, 110. Ausführlicher zum Terminus der syntaktischen Dichte bei GOODMAN 1997, 125ff. bes. 133 und bei SCHOLZ 2004, 118ff.

27 GOODMAN 1997, 144ff. bes. 148 (als Urheber dieser Theorie); SCHOLZ 2004, 122ff. bes. 125ff.; ders. 1998, 110; vgl. als weiteres auch POSNER – SCHMAUKS 1998, 23.



systemen zu trennen, allerdings impliziert umgekehrt eine vorhandene syntaktische Dichte nicht zwingend ein Bildsystem: Die stufenlose Anzeige einer Messskala ist ebenfalls syntaktisch dicht, zählt aber nicht zu einem bildhaften Zeichensystem<sup>28</sup>. Als Unterschied zu einem Bild (als Vollbild) ist hier (= analoges Bildsystem) die syntaktische Fülle/Sättigung eines Zeichens wesentlich kleiner, was bedeutet, dass weitaus weniger Zeichenmerkmale eine symbolische Funktion besitzen<sup>29</sup>.

### *Kommunikation*

Sowohl der heutige als auch der antike Mensch wird im Alltag in seiner Umwelt ständig mit Zeichen konfrontiert, interagiert mit seiner Umgebung durch Kommunikation zwischen Lebewesen als auch zwischen Mensch und Objekt<sup>30</sup>. Dabei unterliegt das verfügbare Repertoire ständigem Wandel – es kommen neue Zeichen hinzu, wohingegen alte ihre Bedeutung verlieren können oder zumindest eine Modifizierung erfahren<sup>31</sup>. Nach James J. Gibson verfügen Objekte über einen Angebotscharakter (*affordance*)<sup>32</sup> und auf diese Weise über einen bestimmten Gebrauchswert, über welchen sie dem Informationsempfänger ihren Zweck signalisieren, der vollkommen unzweifelhaft, aber auch mehrdeutig sein kann. Dazwischen liegen verschiedene Stufen der „Reflexion“: Ein Stein als Sitzgelegenheit vermittelt weniger die Botschaft einer gezielten klaren Funktion, während ein Sessel einen zweckorientierten und vom Menschen artifiziell geschaffenen Sinn verkörpert. Ein Hocker liegt hinsichtlich seiner Reflexionsstufe irgendwo dazwischen, ein Thron deutet auf eine noch weiter fortgeschrittene Entwicklung hin, die an bestimmte kulturelle Rahmenbedingungen gebunden ist. Diese Steigerung der Reflexionsstufe geht mit einer zunehmenden Standardisierung der äußeren Merkmale eines Objekts einher, was seinerseits zu einer Steigerung der Automatisierung im Verhalten des Empfängers führt. Die Auffassung eines Gebrauchswerts ist stets von seinem Kontext abhängig und kann somit stark variieren<sup>33</sup>. Umgekehrt muss der Betrachter um die möglichen Funktionen eines bestimmten Objektes wissen, ebenso wie er Verhaltensmuster richtig interpretieren muss, was nur möglich ist, wenn sie Teil des ihm bekannten Systems sind<sup>34</sup>.

Auch bei Bildern handelt es sich um Medien, welche dem Betrachter bestimmte Informationen vermitteln wollen und somit „kommunikative Instrumente [sind], die mit bestimmten Absichten erstellt und präsentiert werden“<sup>35</sup>. Auf diese Weise agieren sie als Teil eines kommunikativen Systems, wobei es ihr Ziel ist – eingesetzt von einem ‚Zeichenverwender‘ – die Auf-

28 z.B. bei einem Thermometer (s. SCHOLZ 1998, 110; ders. 2004, 127).

29 Trotz der großen syntaktischen Fülle besitzen bei einem Diagramm nur wenige Zeichencharakteristika eine inhaltliche Relevanz, während etwa bei einem Landschaftsbild sämtliche Merkmale eines Zeichens für seine Aussage von Bedeutung sind (relative syntaktische Fülle). Vgl. GOODMAN 1997, 212ff. 215ff.; SCHOLZ 1998, 110f.; ders. 2004, 128.

30 Die Kommunikation zwischen Artgenossen soll hier nicht weiter vertieft werden, da für die Fragestellung dieser Arbeit lediglich eine Interaktion zwischen menschlichem Individuum und seiner unbelebten Umwelt von Bedeutung ist. Allgemein zu den unterschiedlichen Formen der Kommunikation s. POSNER – SCHMAUKS 1998, 15f.

31 Vgl. dazu etwa MEYER 1988, 22.

32 GIBSON 1986, 127ff.

33 Dazu POSNER – SCHMAUKS 1998, 15f. bes. 17; als weiteres auch BARTHES 1988, 190ff.; WALDENFELS 2001, 23.

34 Vgl. dazu z.B. PANOFSKY 1979b, 208f.; LAMBERT et al. 1979, 22f.

35 SCHWAN 2005, 130; zu den unterschiedlichen Arten des Umgangs mit Bildern (Bildpragmatik, Bildhandeln, Bildpraxis) als kommunikative Handlung s. SACHS-HOMBACH – SCHÜRSMANN 2005, 117. Allgemein zum „dialogische[n] Prozeß“ des Bilderlesens s. KEMP 1983, 28; als weiteres auch KÜBLER 1970, 53ff. (hier v.a. zum Rahmen in seiner Funktion als Mittler); zum Bild als kommunikatives Medium s. HUTH 2003, 11f. 21; HOFFMANN 2004, 69; HÖLSCHER 2000, 160ff.

merksamkeit eines anderen Verwenders auf etwas Bestimmtes zu lenken. Aber erst durch seine Einbettung in eine bestimmte Zeichenhandlung wird ein als Zeichen verwendeter Bildgegenstand zu einem Bild<sup>36</sup>. Ausgangsbasis und zugleich Garant für die richtige Auffassung eines Bildes als kommunikatives Werkzeug ist dessen Erkennen als (stellvertretendes) Abbild und nicht als realer Gegenstand<sup>37</sup>. Dabei bedarf es eines bestimmten Systems zur Bilderkennung, welches sich von solchen zur Umgebungsorientierung unterscheidet<sup>38</sup>. Es ist also eine Bildkompetenz des Betrachters notwendig, die ihrerseits aus vielen Teilkompetenzen besteht, wobei diese Fähigkeiten entweder angeboren oder angeeignet sind und in diesem Fall in Abhängigkeit zu kulturellen, sozialen sowie persönlichen Hintergründen stehen<sup>39</sup>. Sämtliche Zeichensysteme – so auch die bildhaften – werden von ihrem Nutzer zu einem großen Teil induktiv erlernt. Das heißt, neu erworbenes Wissen baut aufeinander auf, es muss also nicht jedes Detail für sich aufgenommen werden. Auf semantischer Ebene bedeutet dies, dass ausgehend von bekannten Inhalten bestimmter Zeichen eine zuverlässige inhaltliche Erschließung weiterer Zeichen desselben Systems möglich ist<sup>40</sup>. Neben dem visuellen Erfassen und richtigen Zuordnen der Zeichen auf unterster kognitiver Ebene, kommt auf höherer Ebene auch die Fähigkeit zur inhaltlichen Analyse und richtigen Interpretation der Vermittlungsabsichten hinzu<sup>41</sup>. Da ein gegenständliches Bild von der konnotativen Belegung seiner Zeichen her aber nicht nur auf eine einzige Art lesbar sein muss, besteht neben dem richtigen Verstehen seines Inhalts auch die Möglichkeit, es auf verschiedenen Ebenen nicht oder aber falsch, das heißt anders als von seinem Erzeuger beabsichtigt, aufzufassen<sup>42</sup>.

36 SCHIRRA – SCHOLZ 1998, 74.

37 Zur Unterscheidung zwischen Abzubildendem und Abgebildetem aufgrund von Bilderfahrung vgl. etwa WALDENFELS 2001, 15; zu den unterschiedlichen Formen des Verhältnisses s. SCHIRRA – SCHOLZ 1998, 75 (symbolischer/kommunikativer Modus – immersiver Modus); vgl. als weiteres auch POSNER – SCHMAUKS 1998, 20. – Alle künstlich erzeugten Bilder besitzen dabei den Anspruch, als Abbild zu dienen (= Gebrauchswert) und lassen sich unterschiedlichen Reflexionsstufen zuordnen: So liegen auf den drei unteren Stufen des Darstellens (zu unterscheiden von den Stufen des Dargestellten) alle rein zufälligen oder informativen Bilder: Dazu gehören auf Stufe 0 die ohne bewusstes Zutun auf natürlichen Oberflächen geschaffenen Bilder (etwa Fußspuren oder Schattenwürfe), auf Stufe 1 die künstlich aus einem bestimmten Antrieb erstellten Bilder auf unterster Ebene (so z.B. die Tatortskizze) und schließlich auf Stufe 2 solche Bilder, die in der Absicht erzeugt wurden, für einen Betrachter ein explizites Abbild zu sein. Auf dieser Stufe ist zu trennen zwischen der Bilderzeugung mittels technischer Hilfsmittel (z.B. Kamera) und derjenigen von Hand (zeichnerisch/malerisch). Erst auf der letzten Reflexionsstufe 3 wird das Abbilden selbst zum Ziel. Ausführlich dazu s. POSNER – SCHMAUKS 1998, 19f.

38 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

39 Zu dieser Fähigkeit, ein Bild als Bild zu erkennen und die Zeichen richtig zu lesen, s. SCHOLZ 1998, 105f.; SACHS-HOMBACH 2000, 90; ders. 2006, 86ff.; KNIEPER 2005, 38 („Bildverstehen“): Semantik der visuellen Kommunikation hängt von äußeren Faktoren wie Kulturkreis, historischer Kontext, Präsentationskontext, Umbildcharakter, Vorwissen, individuelle Wahrnehmungssituation ab. Allgemein zum Ablauf eines kommunikativen Prozesses nach bestimmten (angelernten) Regeln (Codes) s. ECO 2002, 19f.; vgl. als weiteres auch HUTH 2003, 23; HOFFMANN 2004, 69; SOURVINOU-INWOOD 1991, 5ff.; HÖLSCHER 2000, 160f.; BUCHHOLZ – WAGNER 2000, bes. 209. – Zu den Hintergründen der Herausbildung einer gemeinsamen identifikatorischen Basis (kollektives Gedächtnis), wobei dieses Gedächtnis gebildet wird durch einen gemeinsamen Zeichen- und Symbolschatz, s. ASSMANN 2000; speziell in Bezug auf frühe Hochkulturen („kulturelles Gedächtnis“) vgl. als weiteres auch ASSMANN 1999, bes. 265ff.; hier auch zur Definition von Kultur als spezifischer inhaltlicher und formaler Ausprägung von Wissen (ebd. 143); zum Einfluss der Kultur auf kognitive Prozesse allgemein s. WASSMANN 2006, 336f. Besonders zu bildhaften Aufzeichnungen als Bewahrungsform des Gedächtnisses einer Gesellschaft s. SCHELKE 1998, 59f.

40 Das ermöglicht rasche Rückschlüsse auf verwandte, aber unbekannte Zeichen und ihre Bedeutung, ohne diese jemals explizit erlernt zu haben, was also einen verhältnismäßig kleinen Grundstock als Basis erlaubt. Besonders Bilder sind in dieser Hinsicht sehr zuträglich, hat der Betrachter die bis dahin ihm unbekannte Lesart eines Bildes begriffen, bereitet ihm das Verstehen ähnlicher Bilder kein Problem mehr (z.B. Werke des Kubismus oder die Auflösung der Umriss der impressionistischen Malerei). Dazu s. SCHOLZ 1998, 106.

41 Vgl. SCHWAN 2005, 130; eine Veranschaulichung anhand von Beispielen bietet z.B. MEYER 1988, 27ff.; ders. 1980, passim.

42 Ein Richtigverstehen muss aber nicht zwingend leistungsgebunden sein, so sind hier auch Komponenten wie Zufall

## Interaktionsebenen

Interagiert ein Bild als Sender mit einem Betrachter als Empfänger, kann dies folglich auf unterschiedliche Weise geschehen<sup>43</sup>. Dabei sind ihm neben seiner Erscheinung als rein physikalischer Gegenstand<sup>44</sup> diverse Vermittlungsinhalte zuzusprechen. Im Detail betrachtet kann es in eine zusammenhängende Reihe von Bildzeichen zerlegt werden, von denen jedes einzelne seinerseits ein Bedeutungsträger ist. Als gesamtheitliches Zeichen dagegen informiert es den Betrachter auf unterster Ebene von einem neutralen Sachverhalt, der auf unterschiedlichen Bedeutungsebenen weiter differenziert werden kann. Einer Untersuchung der sich bedingenden Verstehensstufen haben sich bereits mehrere Wissenschaftler gewidmet: Je nach vertretener Richtung werden unterschiedliche Terminologien gewählt, die Aufsplitterung in einzelne Ebenen fällt dabei unterschiedlich fein aus.

Mit der durch Erwin Panofsky begründeten Methode der Ikonologie<sup>45</sup> lässt sich die Bedeutungsebene eines Bildes in drei Stufen gliedern, die aufeinander aufbauen. Zuunterst steht die so genannte ikonische beziehungsweise präikonographische Beschreibung. Diese berücksichtigt die formalen Aspekte, die einen spezifizierten und präzisierten Wert erhalten (primäre Bedeutung/Phänomensinn). Darauf folgt die ikonographische Analyse, die diese einzelnen Bildelemente in einen Kontext setzt (abgeleitete Bedeutung/Bedeutungssinn), dessen übergeordneter tieferer Sinn schließlich aus der ikonologischen Interpretation hervorgeht (eigentliche Bedeutung/Wesenssinn)<sup>46</sup>. Dies deckt sich in etwa mit der Unterteilung in eine semantische, syntaktische sowie pragmatische Ebene<sup>47</sup>. Oliver R. Scholz hingegen bedient sich einer deutlich feineren Untergliederung und unterscheidet insgesamt neun Ebenen<sup>48</sup>. Neben einer potentiellen Vorstufe des „Perzeptuelle[n] Verstehen[s]“ definiert er als weitere Grundvoraussetzungen eine Ebene des „Plastische[n] Verstehen[s]“, auf die wiederum zwei Stufen folgen, bei welchen unterschieden wird, ob etwas nur allgemein als

---

oder Glück zu berücksichtigen. Dazu SCHOLZ 1998, 107; s. weiterhin POSNER – SCHMAUKS 1998, 20.

43 POSNER – SCHMAUKS 1998, 20f.

44 Dies trifft in erster Linie auf Bilder zu, die in ihrer Funktion nichts als reine Bilder sind. Im Gegensatz zu den an die Wand zu hängenden Gemälden mit ihrer primären Gebrauchsfunktion des Aufhängens, sind z.B. antike Vasenbilder durch die Art ihres Trägers an einen Gebrauchswert auf höherer Reflexionsstufe geknüpft.

45 Diese kunstgeschichtliche Methode basiert in ihrem Ursprung auf der Ikonographie von A. Warburg, die sie um wesentliche Aspekte erweitert: Dazu gehören die materiellen Eigenschaften, der Herstellungskontext sowie der historische Hintergrund. Dazu s. KNIEPER 2005, 47f.; LIBMAN 1979, 301ff.; KAEMMERLING 1979, 10f.; s. als weiteres auch POSNER – SCHMAUKS 1998, 21f.; MORAW 2002, 268ff.; SCHULZ 2010, bes. 81ff.

46 Für beide Stufen ist ein besonderes Wissen von Belang, wobei es auf der letzten interpretativen Ebene zu extremen Verzerrungen vor allem bei der retrospektiven Kunstbetrachtung kommen kann. Hier existieren zum einen keine Einschränkungen, zum anderen können wesentliche Wissenslücken vorhanden sein (z.B. bezüglich der Weltanschauung des Künstlers). Vgl. PANOFSKY 1979a und b; POSNER – SCHMAUKS 1998, 21; besonders zu den Schwachstellen dieser Methode s. LIBMAN 1979, 317ff. Zur abbildenden und symbolischen Funktion von Kunst s. GOMBRICH 1986b, 151.

47 Dabei ist eine Untergliederung der Semantik in Denotationen und Konnotationen durchführbar. Vgl. dazu HÖLSCHER 2000, 161f.; zuvor bereits LAMBERT et al. 1979, 16ff.; SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1998, 120ff.; SACHS-HOMBACH 2006, 100–190. Basierend auf der Textanalyse von R. Barthes kategorisiert auch STÄHLI 2003, 245ff. drei Ebenen (semantische Erzähleinheiten – Syntax – narrative Kommunikation). Zur Ebene der Denotation (reine Wahrnehmung) und derjenigen der Konnotation (Interpretation) s. bspw. auch BRYSON 2001, 89ff. 96ff. – Diese Dreiteilung wurde vom Symboltheoretiker Ch. W. Morris ins Leben gerufen, der 1988 die semiotische Unterscheidung zwischen Ikon – Index – Symbol durch Ch. S. Peirce von 1931 entsprechend modifizierte. Dabei bezieht sich die Syntaktik auf die formalen Relationen der Zeichen, was bereits auf unterster Ebene die Zuordnung der Farbflächen zu einer Gestalt betrifft. Auf semantischer Ebene tritt dann das Erkennen der Bezeichnung in Kraft, wohingegen die Pragmatik die interpretative Bedeutungsebene einschließt. Erst wenn alle drei Dimensionen eines Zeichens berücksichtigt wurden, kann dieses vollständig verstanden werden. Dies gilt auch für die höhere Ebene der Bildanalyse. Vgl. dazu SCHELSKE 2000, 148ff.

48 SCHOLZ 2004, 169ff.; ders. 1998, 108ff.

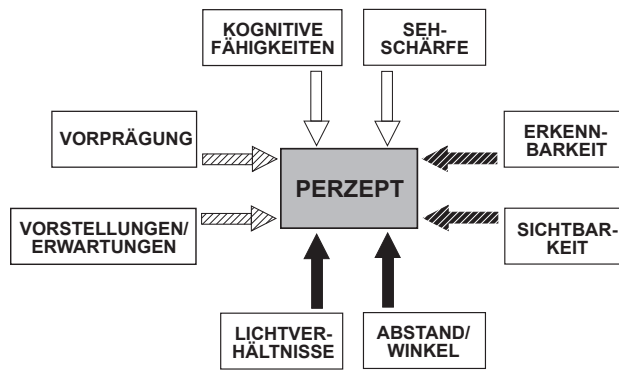


Abb. 1.1  
Schematische  
Darstellung der  
Wahrnehmungs-  
bedingungen

Unterschiedliche Voraussetzungen für die Erfassung eines Bildes.

- = Physikalische empfängerimmanente Faktoren
- ▨ = Psychologische empfängerimmanente Faktoren
- = Allgemeine Wahrnehmungsbedingungen
- ▩ = Senderimmanente Faktoren

Zeichen oder aber „als bildliches Zeichen verst[anden]“ wird<sup>49</sup>. An letzter Stelle steht die Ebene des „Verstehen[s] des indirekt Mitgeteilten“, welche sich zusammen mit der Ebene 8 des „Modalen[n] Verstehen[s] und somit des „Erfassen[s] der kommunikativen Rolle des Bildes“ in etwa zu Panofskys ikonologischer Stufe zusammenfassen lässt<sup>50</sup>. Ein Nichtverstehen kann sich bereits auf den untersten Ebenen ereignen, wenn der Betrachter beispielsweise an der richtigen Zuordnung der einzelnen farbigen Flächen und Linien zu einem gegenständlichen Zeichen scheitert (Ebene 2)<sup>51</sup> oder gewisse fundamentale Prämissen nicht gegeben sind (Ebene 1). Bei diesen kann es sich sowohl um subjektbezogene Faktoren (z.B. mangelnde Sehfähigkeit) als auch um nachteilige externe Gegebenheiten handeln (z.B. Lichtverhältnisse, visuelle Zugänglichkeit etc.)<sup>52</sup>. Weitere Einfluss nehmende Größen sind die verfügbare Zeit in Abhängigkeit zur Komplexität des Gegenstands sowie die Vertrautheit mit dem dargestellten Objekt<sup>53</sup>. Von Belang ist darüber hinaus die richtige Festlegung des semantischen Werts jedes einzelnen Zeichens, kann dieser je nach Kontext variieren und ergibt sich einzig aus dem Gesamtzusammenhang<sup>54</sup>.

Um folglich die richtige Interpretation eines dargestellten Gegenstands durch einen Betrachter gewährleisten zu können, müssen zahlreiche Faktoren erfüllt sein (**Abb. 1.1**). Dazu gehören nicht nur geeignete Wahrnehmungsbedingungen sowie erfüllte biologisch-psycholo-

49 SCHOLZ 2004, 173f.

50 Zu diesen beiden Ebenen s. SCHOLZ 2004, 187f.; ders. 1998, 116. Davor befinden sich noch folgende Stufen: das „Verstehen des Bildinhalts“, das „Verstehen des denotativen Sachbezugs“ und das „Verstehen nicht-denotativer Bezüge“, wo es um „Exemplifikation und Ausdruck“ geht (ebd. 174ff.).

51 In einem solchen Fall sieht er also nur syntaktisch voneinander unabhängige Elemente, sind diese strukturell identisch. Ausführlicher dazu SCHOLZ 2004, 172; ders. 1998, 109.

52 Ausführlicher zu diesen Faktoren in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

53 Als weiteres gehört dazu auch das Nichterkennen eines Zeichens als Abbild, was – ist es gewollt – eine Grundlage für Illusionen bildet. Der gelungene Versuch einer solchen bewussten Verschleierung der wahren Eigenschaften eines Bildes lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen, nehme man nur die Trauben des Zeuxis oder den Vorhang des Parrhasios (s. Plin. nat. hist. XXXV 65). Zu den Möglichkeiten des Nichtverstehens auf dieser Ebene s. SCHOLZ 2004, 169ff.; ders. 1998, 109; POSNER – SCHMAUKS 1998, 20; SACHS-HOMBACH 2006, 192ff.; allgemein zu solchen *trompe-l'œil*-Effekten s. z.B. KEBECK 2006, 153ff.; GOMBRICH 1986a, 225ff. bes. 229; GEGENFURTNER 2006, 114f.; GREGORY 2001, 235f.

54 So kann der Kreis je nach Kontext bspw. außer dem Buchstaben „o“ auch die Zahl „0“, eine Note, das Piktogramm des Vollmonds, ein Loch, einen Mund oder vieles mehr bedeuten. Wie wichtig der Gesamtkontext für eine bestimmte

gische Grundvoraussetzungen. Auch muss eine gute Erkennbarkeit des Objekts aufgrund der Vermittlung seiner wichtigsten wesenseigenen und wahrnehmungsrelevanten Merkmale gegeben sein (visuelle Stimuli)<sup>55</sup>. Und nicht zuletzt muss der Betrachter über ein bestimmtes angelerntes Wissen verfügen, was ihm nicht nur erlaubt, Darstellungskonventionen richtig zu lesen, sondern auch den wiedergegebenen Inhalt auf allen Bedeutungsebenen zu erfassen. Erst dann hat ein Bild seine Funktion als kommunikatives Medium in aller Vollständigkeit erfüllt.

### A2.1.2. Die Bildbetrachtung und der physikalisch-psychologische Vorgang der optischen Wahrnehmung

Einen der grundlegendsten Faktoren bei der kognitiven Auseinandersetzung des Rezipienten mit einem zweidimensionalen Bild gegenständlichen Inhalts stellt der physikalisch-psychologische Vorgang der optischen Wahrnehmung dar, der daher im Vorfeld knapp umrissen werden soll. Dabei handelt es sich um einen hochkomplexen Ablauf, der in seiner Vollständigkeit – bis zur Erzeugung des fertigen Perzepts – bis heute nicht zweifelsfrei erforscht ist.

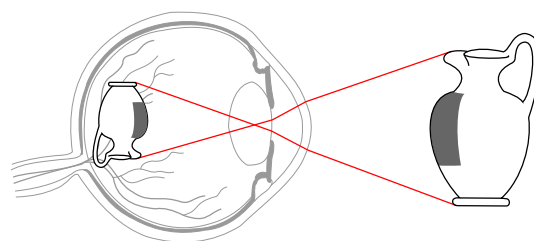


Abb. 2.1 Kegelförmiger Verlauf der Sehstrahlen und umgekehrtes Netzhautbild

Gesichert sind die neurophysiologischen Prozesse, die das Bild auf die Netzhaut bannen, sowie der Weg der Übermittlung dieser Daten ans Gehirn, nicht aber die Art und Weise der Verarbeitung derselben (höhere Verarbeitungsstufen)<sup>56</sup>.

Wenn Licht auf eine Oberfläche trifft, wird es von dieser in unterschiedlichem Maße reflektiert – helle Farben werfen einen größeren Anteil zurück, dunklere absorbieren es je nach Grad fast vollständig. Indem diese zurückkehrenden Strahlen im Zentrum des Auges – also der Linse – gebündelt werden, kann eine spiegelverkehrte Projektion dieser Fläche auf die Retina erfolgen<sup>57</sup>. Dass die oberen Bereiche nun zuunterst, das Tieferliegende hingegen weiter oben abgebildet wird, liegt am kegelförmigen Verlauf dieser Strahlen (**Abb. 2.1**)<sup>58</sup>. Dabei ist zu berücksichtigen,

Lesart ist, beweist auch die Hasen-Ente L. Wittgensteins. Setzt man sie in einen Teich, erscheint sie als Ente, verbindet man sie hingegen mit einem Feld, kommt ein Hase zum Vorschein. Nie jedoch erblickt der Betrachter beides zugleich. Vgl. dazu POSNER – SCHMAUKS 1998, 22f.; ECO 2002, 216f.

55 Dazu z.B. ECO 2002, 201ff. (hier auch zur Funktion von Erkennungs-codes und ihrer Selektivität): „Das ikonische Zeichen konstruiert also ein Modell von Beziehungen (unter graphischen Phänomenen), das dem Modell der Wahrnehmungsbeziehungen homolog ist, das wir beim Erkennen und Erinnern des Gegenstandes konstruieren.“ (ebd. 113). – Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

56 Vgl. dazu KEBECK 2006, 53ff.; HUBER 2000, 249 (Weg von im Gehirn strukturierten Beobachtungsergebnis zur sprachlichen Etikettierung); als weiteres auch GOMBRICH 1984, 174; GIBSON 1973, 84; Mausfeld 2010.

57 Der Lichteinfall wird dabei durch die Iris gesteuert, die sich entsprechend öffnet oder schließt, was wiederum die Größe der Pupille verändert (2–8 mm), hinter der sich die Linse befindet. Durch eine Veränderung ihrer Brechkraft (Akkommodation) stellt sich die Linse dabei auf die Entfernung des wahrzunehmenden Objekts ein, was i.d.R. dessen scharfe Wiedergabe auf der Retina gewährleistet. Letztere liegt im hinteren Bereich des Auges. Allgemein zum Prozess der menschlichen optischen Wahrnehmung und visuellen Informationsverarbeitung s. z.B. GEGENFURTNER 2006, 28ff.; KEBECK 2006, 28–58; DITZINGER 2006, 6ff.; GREGORY 2001, 30ff.; GOMBRICH 1984, 174; ARNHEIM 1978, 45ff.; GIBSON 1973, 75ff.; MICKASCH – HAAK 1986, 13ff.; ROTH 2005, 15ff.; WEBER 1975, 120ff.

58 Licht breitet sich in Form von Photonen radial und geradlinig mit einer Geschwindigkeit von ca. 300 000 km/sec.

dass sich ein vollständiges Bild stets aus zwei separaten und sich zum Teil überschneidenden Sehkegeln ergibt, deren Entstehung nicht unabhängig voneinander gesteuert werden kann. Das Auge verfügt in seinem Aufbau über ein System aus hochempfindlichen Rezeptoren, welche diese physikalischen Informationen in entsprechender Form empfangen können. Die näher am Rand der Netzhaut sitzenden Stäbchen sind dabei für das Hell-Dunkel-Sehen verantwortlich, die Zapfen, die sich stärker im Zentrum konzentrieren, steuern das Farbsehen<sup>59</sup>. Der Transport dieser Daten zum weiterverarbeitenden Gehirn erfolgt auf neuronalem Wege, wo ein mit der Realität übereinstimmendes ‚Abbild‘ des wahrgenommenen Gegenstands entsteht<sup>60</sup>. Dass selbiger richtig erkannt wird, resultiert aus einem Abgleich zwischen den neu empfangenen Informationen mit bereits Bekanntem, das vom Gedächtnis zur Verfügung gestellt wird und von früheren Seherfahrungen herrührt<sup>61</sup>. „Insgesamt lässt sich der Vorgang des Sehens als ein Übersetzungsvorgang beschreiben, bei dem, ausgehend von der Reizsituation im visuellen Feld, die wahrscheinlichste und sinnvollste Konstruktion gebildet wird. Das Ziel hierbei ist, mit möglichst wenig Aufwand eine möglichst hohe Eindeutigkeit zu erreichen, damit das Wahrnehmungsergebnis als Grundlage für Entscheidungen und Handlungen dienen kann.“<sup>62</sup>.

Allein schon diese Leistung ist beachtlich, mindestens ebenso beachtlich ist jedoch die Fähigkeit des Menschen, sich visuell in seiner Umgebung zurechtzufinden, verlangt dies nicht nur nach einer überragenden Geschwindigkeit im Ablauf dieser Prozesse. Voraussetzung sind dafür neben externen Einflüssen wie Licht, visueller Zugänglichkeit, dem Vorhandensein reflektierender Substanzen auch diverse interne Parameter, welche den Betrachter betreffen. Neben der jeweiligen kulturellen sowie sozialen Prägung gehören dazu auch physiologisch-neurologische

---

aus. Dazu KEBECK 2006, 30; DITZINGER 2006, 6; GIBSON 1973, 75; GREGORY 2001, 32ff. – Diese sog. Sehpyramide wurde prinzipiell bereits durch Euklid auf Grundlage seiner Optik definiert, wobei er jedoch noch die Emissionstheorie vertrat, nach welcher die Strahlen vom Auge ausgesendet werden. Leon Battista Alberti wandte diese Erkenntnisse etwa 1430 auf die Konstruktion von Raum mittels eines zentralen Fluchtpunkts an („Albertis Fenster“). Vgl. dazu BÄTSCHMANN 2000, 59ff.; SIMON 1992, 29ff. 75ff.; MACHO 1999, 217ff.; FRANGENBERG 1986, 150; KEBECK 2006, 63f. 134ff.; VERNANT 2004a, 20f.

- 59 Die Fläche der Netzhaut wird dabei aus über 120 Mio. Photorezeptoren gebildet, wobei lediglich der ‚blinde Fleck‘ (Makula), also die Anschlussstelle des Sehnervs, frei bleibt. Auch wenn Verteilung und Mengenverhältnis der beiden Arten unterschiedlich ist, nehmen sowohl Stäbchen (ca. 120 Mio.) als auch Zapfen (ca. 6 Mio.) zur Peripherie hin ab. Bei normalem Tageslicht bleiben die Stäbchen inaktiv, sind sie aufgrund ihrer sehr hohen Lichtempfindlichkeit für ein Sehen bei Dämmerung und Dunkelheit verantwortlich. Die Zapfen hingegen sind weniger lichtempfindlich und leisten aufgrund ihrer Fähigkeit zur Farbunterscheidung den entscheidenden Beitrag zur optischen Wahrnehmung bei Helligkeit. Je nach ihrem Absorptionsspektrum werden sie als Rot-, Grün- oder Blauzapfen bezeichnet. Für das Farbsehen ist zudem das Licht in Form von elektromagnetischen Wellen (kurz-/mittel-/langwellig) und nicht Photonen (s.o.) verantwortlich. Dazu s. z.B. KEBECK 2006, 30. 44ff.; DITZINGER 2006, 9; GREGORY 2001, 72ff.; METZGER 1953, 178; GIBSON 1973, 81; FISCHER et al. 1996, 2; MICKASCH – HAAK 1986, 14; ROTH 2005, 15ff.
- 60 Die ins Auge gelangende Lichtenergie wird auf der Netzhaut in Nervenimpulse umgewandelt, welche über den Sehnerv bis zum primären visuellen Cortex im Hinterhauptslappen weitergeleitet werden. Voraussetzung für diese Umwandlung des äußeren Reizes in ein elektrophysiologisches Signal sind bestimmte chemische Prozesse. Dabei findet eine „Übersetzung mit Akzentuierung“ statt, so dass wichtige Details verstärkt (Reizsprünge) und weniger wichtige abgeschwächt werden (effiziente Auswahl der Informationen). Ausführlicher dazu KEBECK 2006, 40ff. 49ff.; DITZINGER 2006, 9; GREGORY 2001, 91ff.; GIBSON 1973, 81ff.; zur Problematik s. MAUSFELD 2010.
- 61 GOMBRICH 1994, 11ff. definiert an dieser Stelle eine stetige Folge aus unbewusster Deutung und Korrektur. Ohne das entsprechende Vorwissen wären diese Schritte nicht möglich, das Unbekannte nicht erkennbar. Zur Kombination aus „produktive[r] Analyse der invarianten Reizmerkmale“ und „gedächtnisgesteuerte[r] Interpretation“ s. auch KEBECK 2006, 56; als weiteres ARNHEIM 1978, 47ff. (Wahrnehmung als Verstandesvorgang); GREGORY 2001, 18ff.; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 23ff.; HOCHBERG 1977, 75ff. – Der neuronale Prozess im Detail (z.B. Verarbeitung der Daten in mehreren Modulen, unterschiedliche Systeme der Weiterleitung) wird in Hinblick auf seine Möglichkeiten bei KEBECK 2006, 53ff. diskutiert; s. auch GEGENFURTNER 2006, 8ff. bes. 15ff. 33ff.
- 62 KEBECK 2006, 57. – Vgl. dazu auch GOMBRICH 1964, 301: Visuelle Wahrnehmung als andauernder Prozess, beeinflusst von Zukunft (Erwartungen) und Vergangenheit (Erfahrungen).

Faktoren wie Sehkraft, Nervensystem und kognitive Fähigkeiten (s. Abb. 1.1)<sup>63</sup>. Eine weitere Rolle spielen die übrigen Sinne, lassen sie sich in Hinblick auf das Endergebnis nicht voneinander loskoppeln<sup>64</sup>.

Obwohl ein dreidimensionaler und bewegter Gegenstand als retinales Bild die Eigenschaften eines flächigen sowie ruhenden Objekts hat, wird er dennoch als dynamischer Körper wahrgenommen. Denn das räumliche Sehen wird in erster Linie durch die Binokularität ermöglicht. Dadurch kommt es zu zwei disparaten Bildern, welche in Hinblick auf das räumliche Verhältnis des Objekts zum Rezipienten gegeneinander verschoben sind, woraus sich wiederum die Räumlichkeit ergibt. Eine texturliche Veränderung je nach Aufsichtswinkel und eine Varianz der Entfernung zum Betrachter bestimmen als weiteres Neigung und Position eines Gegenstands im dreidimensionalen Raum und markieren auf diese Weise auch eine etwaige Veränderung unter Berücksichtigung einer bereits vergangenen Zeit (Bewegung)<sup>65</sup>. Darüber hinaus ist zu bedenken, dass wahrgenommene Gegenstände auf höherer Verarbeitungsebene stets in der Gesamtheit ihrer Informationen erfasst werden, obwohl im Moment der Perzeption nur ein sehr geringer Anteil derselben verfügbar ist. So kann von einem fixen Standpunkt aus weder die Rückseite eines dreidimensionalen Objekts gesehen, noch beispielsweise die richtige Textur erkannt werden, dennoch sind diese Informationen parat – vorausgesetzt, der Betrachter ist mit dem Objekt in hinreichender Weise vertraut. Dies funktioniert desgleichen bei partieller Verdeckung, ebenso wie es den ‚blinden Fleck‘ ausgleicht<sup>66</sup>. Auch verändert sich das Netzhautbild ein und desselben Gegenstands ständig und wird trotzdem immer demselben Objekt zugeordnet, denn man muss von einer permanenten Bewegung des Betrachters und somit von dessen beständiger Positionsverlagerung ausgehen. Dabei variieren wesentliche Parameter entscheidend wie etwa die Farblichkeit durch Veränderung der Lichtverhältnisse, die Größe durch Vergrößerung beziehungsweise Verkleinerung des Betrachterabstands und nicht zuletzt die Form durch eine Abweichung im Blickwinkel<sup>67</sup>. All diese Vorgänge laufen in jeglicher Hinsicht automatisch ab, eine bewusste Einflussnahme ist dabei nicht möglich.

Ein wichtiger Faktor ist desgleichen der Unterschied zwischen fovealem und peripherem Sehen. Da das menschliche Auge nur einen sehr kleinen Bereich in absoluter Schärfe und Detailgenauigkeit erfassen kann (ca. 1°), wird der umliegende Bereich des Gesichtsfeldes (ca. 180°)

63 Dazu s. z.B. GIBSON 1973, 171. Zu weiteren Faktoren in Verbindung mit der Bildbetrachtung s.u.

64 Es fällt wesentlich leichter, einen Gegenstand optisch als ebendiesen Gegenstand zu erkennen, wenn zusätzlich noch auf anderem Wege gewonnene Informationen verfügbar sind, die automatisch in die kognitive Verarbeitung der Reize einfließen: Trotz einer schlechten visuellen Wahrnehmbarkeit kann man z.B. ein Auto als solches identifizieren, hört man das typische Motorengeräusch und nimmt den Geruch von Abgasen wahr. Zur Wahrnehmung als Gesamterkenntnis aus vielen Einzelleistungen vgl. etwa WALDENFELS 2001, 42.

65 Vgl. dazu KEBECK 2006, 33f. 36ff. 48. 110f.; zur Wahrnehmung von räumlicher Tiefe und Entfernung s. auch GIBSON 1973, 42. 207ff. (hier zu den Bedingungen für eine Herleitbarkeit der dreidimensionalen Welt wie z.B. Licht-/Schattverteilung, Luftperspektive, Größenabnahme bei größerer Entfernung, Bezugnahme auf Horizont etc.); GREGORY 2001, 83ff. Zur Wahrnehmung von Bewegung s. ARNHEIM 1978, 378ff.; bes. GREGORY 2001, 128ff.

66 Dazu s. GIBSON 1973, 34. 68ff. (Eklipse von Formen); 216 (hier besonders zu Überschneidungen); DITZINGER 2006, 9; als weiteres GOMBRICH 1984, 50f. 168; ARNHEIM 1978, 103ff.; METZGER 1974, 715f.; WALDENFELS 2005, 20f. („Ich sehe auch, was ich aktuell nicht sehe, sonst sähe ich überhaupt nichts, was Bestand hat und sich als solches erfassen lässt. Ähnlich höre ich auch, was ich nicht aktuell höre, sonst würde ich nur Einzeltöne hören und keine melodische Klangfolge.“). Zum ‚blinden Fleck‘ s. RAMACHANDRAN – ROGERS-RAMACHANDRAN 2006, 1ff.; GREGORY 2001, 80ff.

67 Dies wird in der psychologischen Forschung mitunter als Farb-, Größen- und Formkonstanz bezeichnet, daneben gibt es noch die Geschwindigkeitskonstanz. Außerhalb der visuellen Wahrnehmung spielen auch Gewichts- und die taktile Konstanz eine Rolle. Vgl. dazu KATZ 1969, 15ff.; KEBECK 2006, 214ff.; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 25; GIBSON 1973, 48f. (Wahrnehmungskonstanz); ROTH 2005, 17 (Farbkonstanz); FAHLE 2005, 78 (Größenkonstanz); GOMBRICH 1994, 120; GREGORY 2001, 225ff.; entfernt auch JONAS 1994, 111.

nur undeutlich wahrgenommen<sup>68</sup>. Dafür erhöht sich hier die Reaktivität vor allem auf rasante Veränderung wie Bewegung, kommt so eine partielle Verschiebung der bestehenden Musteranordnung zustande, was schlagartig zu einer Verlagerung des fovealen Ausschnitts führt. Selbige wird durch die ständige Bewegung der Augen und in größerem Maßstab durch die Drehung des Kopfes oder gar eine Verlagerung des Standorts erreicht<sup>69</sup>. Auf diese Weise ist unsere Wahrnehmung selektiv, wenn auch nicht willkürlich, handelt es sich bei den Reizen um externe Stimuli, bei der Reaktion darauf um mechanisierte Konsequenzen. Dabei laufen diese Prozesse auf aktiver Ebene ab und stützen sich auf ein fein gesponnenes Netz aus visuellen Erfahrungen. Einen nicht unerheblichen Einfluss üben bei der Wahrnehmung der Umgebung jedoch persönliche Präferenzen und Erwartungen in Abhängigkeit vom zu erfassenden Gegenstand aus, die von Betrachter zu Betrachter variieren können – bestimmte Reize vermögen die Aufmerksamkeit des einen mehr, des anderen weniger zu fesseln<sup>70</sup>.

### Die Bildwahrnehmung

Diese Ergebnisse – basierend auf der visuellen Erfassung der Umwelt – lassen sich jedoch nur begrenzt auf die Bildwahrnehmung übertragen, liegen hier in der Regel schon allein andere Hintergründe und Intentionen vor<sup>71</sup>. Denn während der natürliche Prozess der Umgebungswahrnehmung im Normalfall in der menschlichen Gesellschaft zu jeder Zeit und in jeder Kultur verankert ist, muss der visuelle Umgang mit einem Bild erst erlernt werden, kann also nicht als selbstverständlich gelten<sup>72</sup>. Da ein gemaltes Objekt im Gegensatz zu seinem realen Pendant

- 
- 68 Dazwischen wurde noch der Übergangsbereich des parafovealen Sehens definiert (ca. 3°). Das foveale Sehen von 1° entspricht bei ausgestrecktem Arm etwa der Größe des Daumennagels. Dieser Ausschnitt variiert in Abhängigkeit zum Betrachterabstand: Je größer letzterer wird, desto größer wird auch der Bereich des fovealen Sehens, jedoch bei zunehmend nachlassender Genauigkeit. Im peripheren Bereich werden dagegen großflächige Formen nur sehr grob und undeutlich erkannt, dominant sind nun Texturunterschiede und Kontraste. Das Gesichtsfeld ist darüber hinaus zweigeteilt und umfasst peripher etwa 180° (pro Auge also ca. 90 bis 115°), was dem binokularen Sehen geschuldet ist. Dass sich dieser Winkel aber lediglich auf die horizontale Ausdehnung bezieht, liegt an der Position der beiden Augen zueinander. Der vertikale Winkel nimmt demgemäß nur etwa 150° ein. Vgl. dazu GEGENFURTNER 2006, 48ff.; KEBECK 2006, 48. bes. 228ff.; FRANGENBERG 1986, 159; GIBSON 1973, 52ff. 75. 235ff.; GOMBRICH 1984, 254. 259ff.; FISCHER et al. 1996, 1ff.; MICKASCH – HAAK 1986, 14f. 29; FOTH 1906, 151; FAHLE 2005, 68ff. (hier auch zur Parallelverarbeitung der auf beiden Wegen gewonnenen Daten); METZGER 1953, 93ff.; bes. zum peripheren Sehen s. ders. 1974, 731f.
- 69 Zur Bedeutung der Eigenbewegung für die Wahrnehmung s. GIBSON 1973, 57f.; ARNHEIM 1982, 16; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 42; zur Wichtigkeit der Augenbewegung für das Sehen s. GOODMAN 1997, 25; als weiteres auch HOCHBERG 1977, 80. Zu den im Gehirn ablaufenden Prozessen, die zum einen diese Blicksprünge einleiten, zum anderen die so gewonnenen Einzelbilder zu einem Ganzen zusammensetzen, das permanent durch das Hinzukommen neuer Daten modifiziert wird, s. FISCHER et al. 1996.
- 70 Dass auch die Bedeutung des Objekts für den einzelnen Rezipienten zu berücksichtigen ist, basiert auf den Erkenntnissen J. J. Gibsons („ökologische Optik“). Vgl. GIBSON 1973, bes. 29ff. 236; dazu auch KEBECK 2006, 32; GOMBRICH 1984, 201; ders. 1994, 11ff. bes. 16 (Wahrnehmung ist abhängig von den jeweiligen Erwartungen) und 59ff.; ders. 1993, 76ff. (gegen das unschuldige Auge); ebenso ders. 1986a, 340; PANOFKY 1979b, 208; ECO 2002, 210ff.; SCHROIFF 1986, 68; FAHLE 2005, 77ff.; GREGORY 2001, 296ff. Zur Selektivität sowie Subjektivität der Wahrnehmung s. GOMBRICH 1984, 15; ders. 1994, 25ff.; HUBER 2000, 249.
- 71 Allgemein zur Bildwahrnehmung vgl. z.B. Kebeck 2006, bes. 71ff. 102ff. (in Gegenüberstellung zur Umgebungswahrnehmung); SCHUSTER 2007, 29ff.; HUBER 2000, 247ff.; GOMBRICH 1984, 50f. 282f.; ders. 1986a, passim; ARNHEIM 1978, passim; ders. 1977, 32ff.; ders. 1982, 36f.; BÜTTNER 2003, 6ff.; GIULIANI 2003, 26ff.; GEGENFURTNER 2006, 114ff.; GREGORY 2001, 211ff; HUTH 2003, 21f. Zur Bildbetrachtung nach dem Modell der flexiblen kontextabhängigen Interpretation im Gegensatz zur unveränderlichen beständigen Wahrnehmung s. BRYSON 2001, bes. 22.
- 72 Dies ergaben auch Versuche mit Kindern sowie bildarmen Kulturen. Bei Kindern, die in eine bildführende Gesellschaft eingebunden sind, entwickelt sich diese Befähigung prinzipiell von allein, müssen sie hauptsächlich lernen, den Unterschied zwischen Bild und Realität zu erkennen (s.u.). Angehörige bildarmer Kulturen haben hingegen anfängliche Schwierigkeiten, auf Bildern überhaupt etwas zu erkennen, auch wenn sie mit den dargestellten Gegenständen vertraut sind, außer es handelt sich um einfache Umrisszeichnungen. In gesteigertem Maße trifft dies auf die Fähigkeit zu, perspektivisch abgebildete Objekte richtig aufzulösen, handelt es sich hierbei um ein kodiertes



immer zweidimensional ist, geht ihm hier eine seiner wichtigsten Qualitäten – die Dreidimensionalität – verloren. Stattdessen bleibt seine Identifikation über darstellbare Parameter wie etwa Farbe und Form. Für die Wiedergabe seiner objektimmanenten Raumtiefe kann nur auf künstlich erzeugte Hilfsmittel wie etwa die Zentralperspektive zurückgegriffen werden. Diese Konventionen muss sich der Betrachter aber erst aneignen, um sie richtig übersetzen und ihre Aussage verstehen zu können. Umgekehrt unterliegt auch deren Herausbildung einem langwierigen Prozess, der in Abhängigkeit zum jeweiligen Zeitalter und kulturhistorischen Hintergrund steht<sup>73</sup>. Faktoren wie Raum, aber auch Zeit liegen also im Auge des Betrachters, setzen besonderes Wissen voraus.

Auf unterster Ebene handelt es sich bei einem Bild um eine Aneinanderfügung einzelner Flächen – semiotisch gesehen also um ein Konglomerat aus einzelnen Zeichen, die syntaktisch sinnvoll zu einem Bildganzen zusammengesetzt werden müssen und ihrerseits aus einzelnen Grundkomponenten wie Linien und Punkten bestehen<sup>74</sup>. Diese müssen gleichermaßen richtig zugeordnet werden, was nach Annahme der Gestaltpsychologie nach unterschiedlichen kategorisierenden Gesetzmäßigkeiten geschieht – dabei geht es immer um die Bildung von Gruppierungen nach bestimmten naheliegenden Kriterien<sup>75</sup>: So werden einzelne Elemente zu einem Ganzen zusammengeschlossen, welche sich möglichst ähnlich sind (Gesetz der Gleichheit, z.B. in Hinblick auf Form, Größe, Farbe etc.), ebenso solche, die zueinander am deutlichsten benachbart sind (Gesetz der Nähe). Auch spielt der durchgehende Konturenverlauf gegenüber einer verspringenden Kurve eine entscheidende Rolle, wenn es darum geht, sich überdeckende Gestalten richtig zu trennen (gute Kurve – schlechte Kurve), wobei ähnlich dazu Linien viel eher als eine Einheit wahrgenommen werden, wenn sie einen geschlossenen Umriss bilden (Gesetz der Geschlossenheit)<sup>76</sup>. Auf diese Weise ergibt sich eine selbständige Gestalt, die eine Einheit bildet und sich vom

---

System, da Raum nicht direkt auf das Medium Bild übertragbar ist und deshalb auf Umwegen vermittelt werden muss (s. auch unten). Vgl. dazu SCHWAN 2005, 126ff.; WENDL 1999; DELOACHE et al. 2004; KEIFENHEIM 2000, bes. 86f. (am Beispiel der Kashinawa-Indianer in Südamerika); GEGENFURTNER 2006, 115ff. (am Beispiel der Songe Neuguineas); HOFFMANN 2004, 69ff. (am Beispiel Afrikas); allgemein zur kulturell abhängigen Bildkompetenz s. auch GREGORY 2001, 186f.; MEYER 1988, 27; SACHS-HOMBACH 2006, 163; SCHUSTER 2007, 34ff. 39ff.

73 Zu diesem Lernfortschritt s. z.B. POSNER – SCHMAUKS 1998, 23; SACHS-HOMBACH 2000, 89ff.; SCHMAUKS 1998, 82; GOMBRICH 1994, 63. 69ff.; PANOFSKY 1979a, 190ff.; GOODMAN 1997, 25; indirekt auch MERLEAU-PONTY 1984, 26 (Tiefe als eine von den beiden anderen abgeleitete dritte Dimension, Gemälde als Illusion einer Illusion); GIULIANI 2003, 11ff.; CARL 2006, 16; HOCHBERG 1977, 69. Zur Entstehung von Perspektive vgl. auch die knappe Ausführung in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

74 Bspw. KEBECK 2006, 81f. (Bild als Oberfläche mit einer oder mehreren unterscheidbaren Texturen); zur morphologischen Bildsyntax (Verbindung der Elemente Farbe, Form, Liniestil, Textur, Kontur etc.) s. auch SACHS-HOMBACH 2006, 112. Vgl. dazu auch Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

75 So soll die Zusammensetzung dieser kleinsten Nenner zu möglichst einfachen optischen Figuren erfolgen, die sich durch inneren Zusammenhang sowie äußere Abgrenzung auszeichnen (s. auch Gesetz der Guten Gestalt/Prägnanz unter Berücksichtigung von Faktoren wie z.B. Symmetrie, Ausgeglichenheit, Regelmäßigkeit, Einfachheit etc.). Die Gestaltgesetze beziehen sich dabei aber nicht nur auf die visuelle Erfassung eines Bildes, sondern haben desgleichen ihre Gültigkeit innerhalb der Umgebungswahrnehmung, wobei hier allerdings von einem Zutun weiterer Faktoren auszugehen ist. Im Gegensatz zur assoziativen Psychologie erkennen die Gestaltpsychologen den Beitrag der subjektiven Erfahrung nicht in gleichem Maße an, obgleich sie deren Mitwirkung auch nicht gänzlich abstreiten. Vielmehr beschränken sie diesen Faktor auf eine zunehmende Festigung der automatisierten Reaktionen des optischen Systems in Abhängigkeit zur sich häufenden Wiederholung. Da eine solche indirekt auch an die einzelne Person gekoppelt ist, ergibt sich eine Subjektivität durch Verlagerung der jeweiligen Interessen (Gesetz der Erfahrung). Zu den Gestaltgesetzen und allgemein zur Gestaltpsychologie vgl. z.B. KATZ 1969, bes. 33ff.; METZGER 1953, bes. 21f. 139; ders. 1974, 710ff.; FISCHER 1995, 443ff.; DITZINGER 2006, 13ff.; KEBECK 2006, 93ff.; FITZECK – SALBER 1996, 1ff. 14ff. 109ff. (hier auch zur Entwicklung und den unterschiedlichen Schulen); GRÜNHUT 1929, 55ff. 100ff.; GREGORY 2001, 16f. 19f; als weiteres auch GOMBRICH 1994, 11ff.; ders. 1986a, 288; ARNHEIM 1978, 57-86; WEBER 2002, 21ff.; ders. 1975, 122ff.; FRIEDMAN 1979, 319; FAHLE 2005, 84ff.; HOCHBERG 1977, 66f.

76 Dies ist nur ein Teil der Gesetze, welche von verschiedenen Personen definiert und eventuell weiter spezifiziert wur-

sie umgebenden Grund abhebt<sup>77</sup>. Die einzelnen Glieder, aus welchen sie besteht, sind ihr als Gesamtheit untergeordnet und leisten einen unterschiedlich hohen Beitrag zu ihrer Erkennbarkeit.

Dass ein zweidimensionales Abbild eines Objekts – mag es noch so schematisch sein – schlussendlich als der richtige Gegenstand identifiziert wird, obwohl dieser nur in wenigen Dingen eine Übereinstimmung zeigt, ist vor allen Dingen der *Ähnlichkeit* zu verdanken<sup>78</sup>. Diese bezieht sich nicht auf eine Kongruenz der Parameter wie Größe, Farbe etc., sondern hängt von nur wenigen relevanten Reizen ab, die eine Wiedererkennbarkeit gewährleisten und so die entsprechende Zuordnung möglich machen. Ausreichend für ein zuverlässiges Ergebnis kann schon die Übereinstimmung hinsichtlich eines einzigen objekttypischen Merkmals sein, welches umgekehrt jedoch nicht für eine richtige Identifizierung zwingend ist<sup>79</sup>. Unabdingbar ist an weiterer Stelle die Vertrautheit mit diesem Objekt – ist es dem Betrachter nicht geläufig, kann es prinzipiell nicht erkannt werden. Nur wenn eine umfassende Kenntnis der dreidimensionalen Form vorliegt, wird eine richtige Zuordnung der farbigen Flächen und Linien ermöglicht. Voraussetzung hierfür ist wiederum die Befähigung, solche zweidimensionalen Erscheinungen auf bewegte räumliche Körper beziehen zu können<sup>80</sup>.

---

den (v.a. M. Wertheimer, W. Köhler, K. Köffka). Einige davon sind in erster Linie für die Umgebungswahrnehmung relevant, so etwa das Gesetz des gemeinsamen Schicksals, was nicht nur bewegte Dinge von unbewegten zu scheiden hilft, sondern auch eine Trennung zwischen unterschiedlich bewegten Objekten herbeiführt.

- 77 Dies kann zum einen das Bild selber sein, zum anderen kann es aber auch die dargestellten Figuren betreffen. Konturen können auf Wahrnehmungsebene immer nur einer einzigen Gestalt zugeordnet werden, was bedeutet, dass sie entweder die eine Fläche zu einer Figur werden lassen oder aber die benachbarte, aber niemals beide gleichzeitig. Auf diese Weise funktionieren auch Kippbilder, bei denen das Verhältnis zwischen Figur und Grund umkehrbar ist. Dazu und zu den Eigenschaften einer Gestalt im Allgemeinen s. etwa KATZ 1969, 40ff. 49ff.; ARNHEIM 1978, 50f. 223ff.; KEBECK 2006, 90ff.; zur Definition von Grund s. SCHAPIRO 1994, 260; zur Entstehung von Kippbildern als Ergebnis des unklaren Verhältnisses zwischen Figur und Grund s. auch POSNER – SCHMAUKS 1998, 23; HUBER 2000, 248; GREGORY 2001, 24ff.; KEBECK 2006, 293ff.; zum Terminus „Gestalt“ auch GRÜNHUT 1929, 55ff.; DITZINGER 2006, 13 (zur Gestalt im Sinne von Perzept); WEBER 1975, 120ff.
- 78 Dass selbige jedoch nicht ein zwingendes bzw. hinreichendes Kriterium ist, damit ein Gegenstand für einen anderen stehen kann, diente v.a. den Symboltheoretikern als Argumentationsgrundlage gegen die Ähnlichkeitstheorie als brauchbare Methode zur Festlegung der Bedeutung eines Bildes. Vgl. dazu SACHS-HOMBACH – REHKÄMPER 1990, 121ff.; SACHS-HOMBACH 2000, 89ff.; ders. 2006, 12; ders. 2006, 123f. bes. 129ff. Zur Darstellung der Diskrepanz zwischen Symbol- und Ähnlichkeitstheorie und der daraus resultierenden Problematik s. STEINBRENNER 1998, 125ff.; entfernt auch SACHS-HOMBACH 1995, 114f.
- 79 Psychologische Versuchsreihen mit Kindern haben ergeben, dass diese bereits früh in der Lage sind, einen bekannten Gegenstand auf einer Abbildung zu erkennen, auch wenn er lediglich skizzenhaft als Umriss und nicht in Farbe dargestellt ist (s. auch oben zur Bildwahrnehmung in bildarmen Kulturen). Dieser Prozess scheint nicht angelernt zu sein, sondern basiert allein auf einem Abgleich bestimmter objektrelevanter Muster, welche auch für die Umgebungswahrnehmung von Bedeutung sind. Unabhängig davon, ob ein zweidimensionales Bild oder der reale Gegenstand rezipiert wird, stimmen die Schlüsselreize, die Garant für eine Erkennbarkeit sind (Dingkonstanz), offenbar überein. Vgl. dazu SCHWAN 2005, 126ff.; GEGENFURTNER 2006, 116f.; HOFFMANN 2004, 74f.; HOCHBERG 1977, 85f.; SCHUSTER 2007, 39ff.; s. als weiteres GOMBRICH 1984, 27f.; zur Wahrnehmungsentwicklung bei Kindern s. WEBER 2002, 17ff. Allgemein zur Ähnlichkeit als Voraussetzung auch PLÜMACHER 1998, 52ff.; KEBECK 2006, 269ff.; JONAS 1994, 107ff.; zur Ähnlichkeit zwischen abgebildetem Gegenstand und Wahrnehmungsmodell (!) des realen Objekts aufgrund einer Reduktion auf visuell erfassbare Merkmale unter Verzicht auf auditive, taktile, gustative oder olfaktorische Informationen s. ECO 2002, 211ff.; ähnlich auch SACHS-HOMBACH 2000, 90; POSNER – SCHMAUKS 1998, 23. Dass die Ähnlichkeit ein Produkt der Wahrnehmung, nicht aber deren Wirkmittel ist, beschreibt bereits der Phänomenologe MERLEAU-PONTY 1984, 24 und beruft sich dabei auf Descartes, der die Malerei als Trick definiert, der unseren Augen eine ähnliche Projektion darbietet wie die, welche die Dinge in der gewöhnlichen Wahrnehmung in sie einzeichnen würden und einzeichnen (ebd. 25). Außerdem spielen bei der Erkennung von Gegenständen Ähnlichkeiten die entscheidende Rolle und nicht Unterschiede (vgl. dazu FRIEDMAN 1979, 317). Zu unterscheidenden ‚Ähnlichkeitsmerkmalen‘ v.a. am Beispiel des Porträts s. BUCHHOLZ – WAGNER 2000, 197f.; zu den Erkenntnissen von Descartes s. HYMAN 1998, 33f.
- 80 Vgl. etwa PLÜMACHER 1998, 52ff.; SCHELSKE 1998, 60; GOMBRICH 1993, 76ff. (Bild als Projektion einer dreidimensionalen Form auf eine Fläche).

Die Konfrontation mit einem Bild spielt sich meist auf bewusster Ebene ab, setzt zudem einen anderen Rahmen als die Perzeption des realen Umfelds voraus. Als veranschaulichendes Beispiel soll hier das Gemälde in musealem Kontext dienen. Voraussetzung sind dabei ein idealer Betrachtungsabstand und Blickwinkel, ebenso wie von vorteilhaften Lichtverhältnissen ausgegangen werden kann; auch ist der Rezipient prinzipiell statisch<sup>81</sup>. All diese Faktoren sind von äußerster Konstanz geprägt, unterliegen also im Gegensatz zur Umweltwahrnehmung keiner ständigen Veränderung. Der ersten visuellen Auseinandersetzung haftet meist ein flüchtiger und oberflächlicher Charakter an, der einer ersten Orientierung und Einschätzung dient<sup>82</sup>. Aufgrund des nur sehr kleinen fovealen Bereichs wird das Bild dazu in einer Abfolge unzähliger sehr schneller Augenbewegungen abgetastet. Untersuchungen haben ergeben, dass diese abrupten *Sakkaden*, getrennt durch einzelne Fixationen, bei unterschiedlichen Probanden keinem identischen Muster unterliegen, hängen sie einerseits von den jeweiligen Erwartungen ab. Andererseits zeigen sich allerdings ähnliche Tendenzen in Hinblick auf eine Intensivierung bestimmter Bereiche, so dass sie demgemäß zumindest zu einem weiteren Teil von externen Reizen, d. h. strukturellen Auffälligkeiten, gesteuert werden müssen, welche die Aufmerksamkeit offenkundig mehr auf sich ziehen als andere. Dazu gehören neben einem plötzlichen Wechsel in der Farblichkeit (auch Hell-Dunkel-Kontrast) ebenso scharfe Veränderungen der Form (Konturen/Kanten). Die Blicksprünge werden folglich einerseits automatisch ausgelöst, andererseits bewusst geführt<sup>83</sup>. In einem zweiten Schritt folgt dann eine detailliertere Konfrontation, die in erster Linie inneren Gesetzen gehorcht und vorrangig dazu dient, individuelle Ansprüche zu erfüllen. Das Lesen eines Bildes ist ein lang andauernder Prozess, welcher dynamisch abläuft und von vielen unterschiedlichen Faktoren beeinflusst wird. „Es geht dabei nämlich um das Treffen feiner Unterscheidungen und das Entdecken subtiler Beziehungen, das Identifizieren von Symbolsystemen und Charakteren innerhalb dieser Systeme und das Identifizieren dessen, was diese Charaktere denotieren und exemplifizieren; es geht dabei um das Interpretieren von Werken und die Reorganisation der Welt mit Hilfe der Werke und der Werke mit Hilfe der Welt. Vieles aus unserer Erfahrung und viele unserer Fertigkeiten kommen dabei zum Tragen und können sich durch die Begegnung verändern.“<sup>84</sup>.

81 Allgemein zu den relevanten Begleitumständen wie Licht, Beobachtungsbedingungen, visuelle Erfahrung, zusätzliche Informationen s. etwa GOODMAN 1997, 25; BUCHHOLZ – WAGNER 2000, 196ff.; KEBECK 2006, 73f. 78f. 241f.; SCHOLZ 1998, 108; als weiteres auch FOTH 1906, 151. Zur Vorprägung des Betrachters und den unterschiedlichen Konsequenzen wie Übereinstimmung, Ähnlichkeit und Widerspruch s. HUBER 2000, 249. Vgl. dazu auch Abb. 1.1; zu weiteren Faktoren s. Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

82 „Es sollte betont werden, daß eine ästhetische Bewertung auf zwei verschiedenen Explorationen beruht. Es scheint so, daß unsere Augen, ähnlich wie die frühen nach Westen ziehenden amerikanischen Pioniere, zunächst Pfadfindere Expeditionen zu einer oberflächlichen Erkundung der Topographie vorausschicken, um dann die wirklich interessanten Abschnitte ausgedehnter zu inspizieren.“ (R. Solso in: KEBECK 2006, 228). GOMBRICH 1984, 283 hat anhand von Plakaten drei Stufen der Wahrnehmung analysiert: 1. etwas erregt unsere Aufmerksamkeit (eye-catcher), 2. Auffassung des Gesamtbildes, 3. Auffassung von Details. Explizit zur Vorgehensweise bei gerahmten Bildern vgl. v.a. KÜBLER 1970, 51; als weiteres auch HUBER 2000, 248ff.

83 Während der Betrachter willentlich die globale Bildregion festlegt, erfolgt die anschließende lokale Feinststeuerung von allein. Eine systematische Ordnung existiert dabei nicht, es kommen Zick-Zack-Linien ebenso vor wie unregelmäßige Sprünge, wobei der jeweilige Ablauf aber keiner Zufälligkeit unterliegt. Die bewusste Kontrolle der Aufmerksamkeit verläuft dabei von oben nach unten (top-down), die automatisierte Form dagegen umgekehrt von den einfachen Wahrnehmungsprozessen zur kognitiven Verarbeitung auf höherer Ebene (bottom-up). Vgl. dazu KEBECK 2006, 230ff.; GREGORY 2001, 63ff.; GIBSON 1973, 233ff.; FISCHER et al. 1996, 3ff.; MICKASCH – HAAK 1986, 12ff.; SCHROIFF 1986, 59; MENZ – GRONER 1986, 84ff.; HOCHBERG 1977, 83f.; zu unterschiedlichen Prioritäten im Ablauf einer Bildbetrachtung (Reaktionsmuster) s. BROSIUS – ISFORT 1986, 104ff. bes. 113; KEBECK 2006, 83ff. (Reize resultieren aus Reizunterschieden oder -änderungen im Gesichtsfeld); ausführlicher zu bottom-up- bzw. top-down-Verarbeitung ebd. 264.

84 GOODMAN 1997, 223. Vgl. als weiteres auch GOMBRICH 1984, 50f. („Auch das Lesen eines Bildes ist ein Prozeß,

## Die Rezeption ausschnittthafter Vasenbilder im Versuch und ihre Ergebnisse

Eine solche, von Betrachter zu Betrachter meist abweichende, selektive Vorgehensweise spiegeln auch die Ergebnisse einer kurzen Versuchsreihe wider, welche dazu dienen sollte, den Umgang mit ausschnitthaften Darstellungen auf antiken Vasen besser einschätzen zu können. Dabei wurde der etwaige Unterschied zwischen heutigem und antikem Betrachter vernachlässigt, da zumindest tendenziell von vergleichbaren Wahrnehmungserfahrungen ausgegangen werden kann, geringfügige Unterschiede vor allem in Hinblick auf den Darstellungscode von Raum nicht einschneidend ins Gewicht fallen<sup>85</sup>.

Anhand von drei ausgewählten Vasenbildern wurde auf empirischer Basis das Betrachtungsverhalten von insgesamt 52 Personen dokumentiert (**Tab. 1**)<sup>86</sup>. Vorgegangen wurde in zwei Sequenzen – einer kurzen (ca. 3 sec.), die mehr oder minder die Ergebnisse der ersten Konfrontation einfangen sollte, und einer zweiten etwas längeren (ca. 10 sec.), die dazu diente, die Resultate des ersten Durchlaufs zu vertiefen und gegebenenfalls zu korrigieren. Dabei sollten die Probanden entweder in Wort oder Bild ihre Beobachtungen darlegen<sup>87</sup>, woraus Rückschlüsse auf folgende Fragen gewonnen werden konnten: Gibt es tendenziell Gemeinsamkeiten im Rezeptionsvorgang dieser drei Bilder in Hinblick auf Schwerpunkt oder Abfolge, sind also bestimmte Bestandteile gegenüber anderen



Abb. 2.2 Rotfiguriger Teller (DADA 37) mit der Entführung des Kerberos als Dreifigurenkomposition

der in der Zeit vor sich geht, und zwar braucht er sehr viel Zeit. [...] Es scheint, dass wir dabei mehr oder minder so vorgehen, wie wenn wir eine Seite in einem Buch lesen – wir tasten es mit unseren Augen ab. [...] Wir bauen ein Bild über eine Zeitspanne auf und halten die einzelnen Teile in Bereitschaft, bis sie sich zu einem vorstellbaren Objekt oder Vorfall zusammenschließen, und diese vorgestellte Ganzheit ist es, die wir wahrnehmen und mit dem Bild vor uns vergleichen.“). Dazu als weiteres DITTMANN 1969, 51; HOCHBERG 1977, 80; GÖTZE 1980, 508; zum nicht zu vernachlässigenden Faktor Zeit bei der Bildbetrachtung s. v.a. auch SCHOLZ 1998, 108f.

85 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

86 Die Probanden wiesen dabei in Hinblick auf Alter, Geschlecht, Fachkenntnis, Bilderfahrung, Wahrnehmung und Qualität derselben Unterschiede auf, welche in der Tabelle dokumentiert sind (unter „Angaben zum Betrachter“). Die Bewertung der „Fachkenntnis“ beurteilt dabei das Maß an Vertrautheit mit dem Fach, der Gattung der Vasenbilder oder den dargestellten Inhalten (Mythen). Der Wert bei „Bilderfahrung“ soll eine Aussage darüber machen, ob die jeweilige Person aufgrund ihres Berufs oder aus privaten Gründen überdurchschnittlich häufig mit dem Medium Bild konfrontiert ist und daher über eine gewisse Erfahrung im Umgang mit Bildern als Kunstobjekt verfügt. „Wahrnehmung“ bezeichnet hier die dem Anschauungsobjekt entgegengebrachte Aufmerksamkeit, welche nach Geschwindigkeit, Treffsicherheit sowie Organisation zu beurteilen ist, wohingegen der Punkt der „Wahrnehmungsqualität“ eine Bewertung des Interessenschwerpunktes gibt, so dass zu unterscheiden ist zwischen detailbasierter oder eher umfassender Wahrnehmung. An dieser Stelle sei allen Probanden sowie Personen, welche Verf. unterstützend zur Seite standen, gedankt.

87 Zum Vergleich wurde etwa nach drei Vierteln der Testreihe von einer expliziten Befragung auf eine zeichnerische Dokumentation des Gesehenen von Seiten der Versuchspersonen umgestellt (s. auch unten). Dabei ergab sich, dass dies nicht ohne Einfluss auf die Art und Weise der Bildrezeption blieb, war man nun mit der Aufgabe konfrontiert, das Erblickte quasi nachzeichnen zu müssen, was i.d.R. zu einer Verlagerung der Aufmerksamkeit führte. Diese Differenz kann aber in der Gesamtauswertung vernachlässigt werden, sind die Informationen bezüglich der relevanten Punkte, welche mit dieser Untersuchung geprüft werden sollten, dieselben, außer dass sie auf anderem Wege gewonnen wurden.

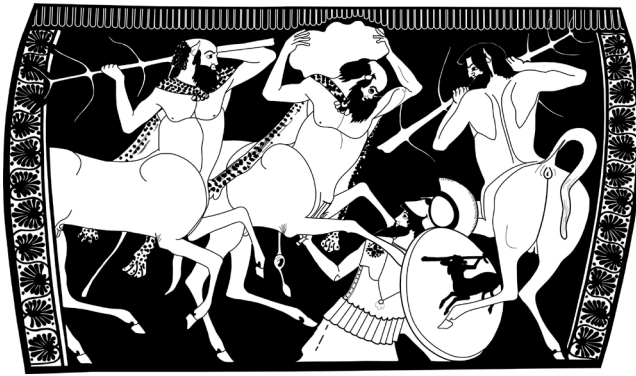


Abb. 2.3  
Kentaurenomachie mit Kaineus  
mit vertikalem und horizontalem  
Anschnitt auf einem attisch  
rotfigurigen Kolonettenkrater  
(DADA 75) aus insgesamt vier  
Gestalten



Abb. 2.4  
Schleifung Hektors auf einer  
attisch schwarzfigurigen  
Hydria der Leagros-Gruppe  
(DADA 140), bestehend aus  
Priamos und Hekabe unter Ar-  
chitektur, Achill, Wagenlenker  
im Wagen, Hektor, Nike, Psyche,  
vier Pferden, Grabhügel und  
Schlange (Objekte kursiv)

visuell attraktiver und in welchem Maße ist dies betrachterabhängig? Was bleibt bei der ersten flüchtigen Konfrontation hängen und welche Bereiche oder Details werden wann rezipiert? Und in welcher Form, mit welcher Genauigkeit und zu welchem Zeitpunkt wird die Unvollständigkeit einer Gestalt bemerkt und wird sie auf bestimmte Art und Weise inhaltlich aufgelöst? Um Erkenntnisse vor allem zu diesem letzten Punkt zu erhalten, war es nicht selten vonnöten, sich einer manipulativen Fragestellung zu bedienen<sup>88</sup>. Dabei wurden die drei Bilder in der Reihenfolge ihrer zunehmenden Komplexität vorgelegt: Begonnen wurde mit einer Drei-Figuren-Komposition im Rundbild (DADA 37 = A, **Abb. 2.2**)<sup>89</sup>, die zwar über einige Überschneidungen verfügt, sich dennoch recht schnell erfassen lässt. Darauf folgte eine Szene aus vier Gestalten in einem viereckigen Bildfeld eines Großgefäßes (DADA 75 = B, **Abb. 2.3**)<sup>90</sup> – sich ebenfalls durch verhältnismäßige Übersichtlichkeit auszeichnend, bevor zuletzt ein zweites vergleichbares Bild in Hinblick auf das Format gezeigt wurde. Hier allerdings besteht die Darstellung aus insgesamt sieben menschlichen Gestalten, fünf Tieren und drei leblosen Objekten (DADA 140 = C, **Abb. 2.4**)<sup>91</sup>, weist also eine extreme Dichte auf, welche sich in zahlreichen teilweise mehrschichtigen Überlappungen niederschlägt. In Hinblick auf die faktische Ausschnitthaftigkeit gehören diese Exemplare eher zu den gemäßigten Varianten, wurde hier bewusst von einem allzu radikalen Beispiel Abstand genommen, um diese besondere Art und

88 So z.B. „Existieren Besonderheiten in der Darstellungsweise?“ bei der ersten Sequenz oder „Was für einen Schwanz hatte der Hund?“ beim zweiten Durchlauf. Sich an diese Abfolge zu halten war wichtig, um nicht zu früh das bewusste Interesse für die Teilgestalt zu wecken. Diese zusätzlichen Fragen zu stellen, sollte vor allem einer Beeinträchtigung des Erinnerungsvermögens entgegenwirken, sind viele Details nicht präsent, werden sie nicht explizit abgefragt. Diesem Problem konnte durch die bildhafte Dokumentation des Wahrnehmungsergebnisses entgegengewirkt werden.

89 Ausführlich dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ und B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

90 Ausführlich dazu in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

91 Ausführlich dazu in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, B2.1.1.2.1. „Monster“ und B2.2.1. „Inhalt“.

Weise der Wiedergabe nicht allzu sehr ins Rampenlicht zu rücken<sup>92</sup>. Während im Tondo nur eine einzige Gestalt etwa in ihrem hinteren Drittel vom Rahmen durchtrennt wird<sup>93</sup>, handelt es sich auf der zweiten Vase bereits um zwei Figuren. Davon ist die eine in vergleichbar geringem Maße beschnitten, die andere weist eine horizontal ausgeführte Zerteilung am unteren Bildrand auf<sup>94</sup>, wie sie in vorliegender Arbeit nur ganz am Rande Berücksichtigung findet<sup>95</sup>. Das letzte Vasenbild verfügt neben mehreren, äußerst dezenten Anschnitten über deutliche und extreme Teilgestalten<sup>96</sup>. Bis auf den an den Beinen gekappten Kaineus auf DADA 75 handelt es sich bei den relevanten Figuren ausschließlich um vierbeinige Kreaturen, wobei in zwei Fällen die vordere Hälfte im Bild erscheint, das dritte Exemplar (DADA 140) jedoch die Hinterteile von vier dicht hintereinander gestaffelten Pferden präsentiert. Nicht ohne Bedeutung ist für diese Versuchsreihe schließlich noch die Geschwindigkeit, in der solche Bildzeichen visuell erfasst werden können. Wie bereits angemerkt wurde, sind in allen Kompositionen Überschneidungen vorhanden, was die Unterscheidung der einzelnen Figuren bereits erschwert, dies wirkt sich vor allem bei der letzten Abbildung aus. Hinzu tritt die unterschiedlich gute Erkennbarkeit schwarzfigurig beziehungsweise rotfigurig wiedergegebener Szenen, sind die hellen Figuren auf dunklem Grund weitaus besser zu sehen<sup>97</sup>, allerdings fällt hier die Darstellung ohnehin wesentlich übersichtlicher aus<sup>98</sup>. Vergleicht man diese Bilder in ihrer darstellerischen Klarheit mit manchen Cartoons (relativ einfache Formen, durch Füllung klar abgehoben vom in der Regel leeren Grund), kann ihnen in der Tat eine sehr gute Rezipierbarkeit zugesprochen werden. Dies zumindest ergaben Untersuchungen zur Wahrnehmungsgeschwindigkeit einer Illustration, deren Effektivität zunimmt, je schneller die wichtigen Details visuell aufgenommen werden können<sup>99</sup>. Dieser Sachverhalt wiederum erlaubt eine Rechtfertigung der verhältnismäßig knappen Betrachtungszeit im Versuch<sup>100</sup>.

92 Vgl. dagegen einige Bilder des Jagd-Malers (s. dazu v.a. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“). – Allgemein und zusammenfassend zum Ausmaß des Anschnitts u.a. in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

93 Angeschnitten ist der Hadeshund, so dass er bis knapp vor seine hinteren Extremitäten im Bild erscheint.

94 Angeschnitten ist außer dem bereits fast zur Hüfte im Boden versunkenen Kaineus der Kentaur ganz links, wobei etwa nur ein Viertel seines Hinterleibs fehlt und ein Teil der Hinterbeine gerade noch im Bild sichtbar wird. Diese Darstellung wurde gewählt, um zum einen die Reaktion auf einen horizontalen Anschnitt im Vergleich zum vertikalen, zum anderen auf eine nur sehr dezente körperliche Versehrtheit prüfen zu können.

95 Vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

96 Leicht angeschnitten sind Hektors Eltern und die *Architektur* sowie ihr am Boden liegender Sohn an den ausgestreckten Armen, über die Hälfte fehlt bei den vier Rossen, so dass nur ihre Hinterteile sichtbar sind. Vom Rahmen durchtrennt wird als weiteres auch die Schlange, hier lässt sich das Ausmaß des Schnittes nicht genauer festlegen; gestaltlich versehrt erscheint schließlich der große konische *Grabhügel*. Hier sollte vor allen Dingen die Reaktion auf die hippischen Hinterteile im Vordergrund stehen.

97 Es wurden ausschließlich Schwarz-Weiß-Abbildungen der gut erhaltenen Darstellungen in etwa originalgetreuem Maßstab verwendet. Bei Bild A und C handelt es sich um die photographische Wiedergabe der Originale, Bild C ist eine detailgetreue Umzeichnung. Die Wahrnehmungsbedingungen waren gut, der Abstand auf den jeweiligen Betrachter abgestimmt und somit vollkommen auf den zu rezipierenden Gegenstand ausgelegt, was sich i.d.R. nicht mit den antiken Wahrnehmungsbedingungen deckt. Vgl. dazu Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ sowie v.a. B1.3. „Betrachtungsumfeld“ mit den entsprechenden Unterkapiteln.

98 Geschuldet ist dies v.a. auch der schwieriger zu bewerkstellenden figürlichen Überschneidung in Zusammenhang mit der rf. Maltechnik. Vgl. dazu bspw. BOARDMAN 1994a, 15 und Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

99 Dazu RYAN – SCHWARTZ 1956, 60. Dabei ergab sich, dass es am schwierigsten ist, das Objekt als reine Umrisszeichnung möglichst schnell wahrzunehmen, danach kommt das Foto und die schattierte Zeichnung, die besten Quoten erzielt man jedoch mit einem Cartoon.

100 Wie Versuche ergaben, können innerhalb einer bestimmten Zeitspanne weitaus weniger visuelle Reize verarbeitet werden als man denkt: „Was wir tatsächlich sehen, ist ein sehr ungenaues Bild, in dem einige Punkte klar hervortreten. Was wir zu sehen glauben, ist ein großes Bild, das überall in seinen Details so klar ist wie der eine bevorzugte Punkt, auf den wir unsere Aufmerksamkeit konzentrieren. Grob gesprochen, besteht der von uns wahrgenommene

## Der Betrachter

Fasst man die Ergebnisse zusammen, lassen sich tendenziell zwei unterschiedliche Betrachterprofile herausarbeiten (**Abb. 2.5**)<sup>101</sup>: So gibt es diejenigen, bei welchen der Anspruch auf Vollständigkeit unter Inkaufnahme einer gewissen Oberflächlichkeit im Vordergrund steht (Profil 1). Hier wird ein deutlich größerer Wert auf eine möglichst umfassende Orientierung gelegt, die Darstellung also möglichst flächig ‚gescannt‘, um dann dieses Ergebnis in einem zweiten Durchgang um Einzelheiten zu ergänzen und das ‚Netz‘ auf diese Weise zu verdichten. Die andere Gruppe lässt eine umgekehrte Wertigkeit erkennen und strebt eine größere Ausführlichkeit in Teilbereichen unter Verzicht auf eine flächendeckende Erfassung an (Profil 2). Dies macht sich besonders in Verbindung mit dem

komplexen Bild C bemerkbar, dessen Betrachtung zwangsläufig Lücken im perzeptiven Endergebnis nach sich zieht. Diese entstehen entweder in der Detailgenauigkeit oder aber im Gesamteindruck und werden, so gut es geht, bei einer erneuten visuellen Konfrontation ausgeglichen. Dass hier die Aufmerksamkeit in der Mehrheit der Fälle augenscheinlich auf die rechte Bildseite gelenkt wird<sup>102</sup>, ist zum einen der besseren strukturellen Übersichtlichkeit (großflächigere Verteilung der Kontraste im Gegensatz zur eher kleinteilig aufgelösten Gegenseite), zum anderen dem sich in diese Richtung gestaltlich fortsetzenden zentralen Geschehen geschuldet. Nimmt man also an, dass die erste Kontaktaufnahme mit einem unbekanntem Bild über eine

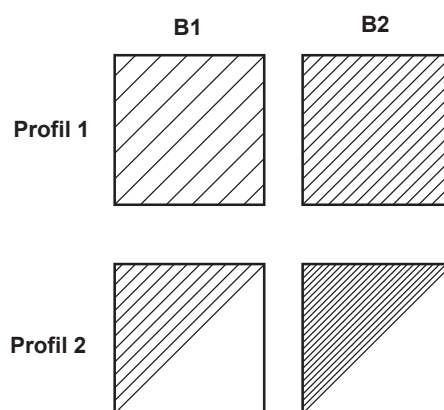


Abb. 2.5 Schematisierte Darstellung der tendenziellen Betrachtungsschwerpunkte, gegliedert nach den beiden Betrachtungssequenzen (B1 und B2)

Teil aus nicht einmal einem Prozent des gesamten Gesichtsfeldes.“ (s. GOMBRICH 1986b, 50; als weiteres auch ders. 1964, 301; ders. 1984, 49ff.; GREGORY 2001, 67). In Abhängigkeit dazu wurde die Betrachtungszeit deshalb so kurz gewählt, weil man den oftmals ephemeren und beiläufigen Charakter der Konfrontation eines antiken Betrachters mit einem Vasenbild nicht aus den Augen verlieren wollte. Daher sollten hier nach Möglichkeit vielmehr die besonders prägnanten Reize im Vordergrund stehen. KEBECK 2006, 14 trennt zwischen kürzerer Wahrnehmungs- und längerer Betrachtungszeit eines Kunstwerks.

101 Diese Tendenzen lassen sich gut an den mithilfe der insgesamt 52 Versuchspersonen gewonnenen Ergebnissen ablesen (s. **Tab. 1**). Davon besaßen 13 absolut keine, 26 hingegen ein wenig Fachkenntnis. Bei 13 war eine solide Fachkenntnis vorhanden, wenn auch in Hinblick auf Vasenbilder nicht sonderlich ausgeprägt; zumindest waren sie mit dieser Art der Darstellung oberflächlich vertraut. Erfahrung im Umgang mit dem Medium Bild konnte bei insgesamt 17 Probanden registriert werden, davon lediglich eine Person gänzlich ohne fachliche Erfahrung. Die Einschätzung der Wahrnehmung verteilte sich 3x auf mittelmäßig, 13x auf mittelmäßig bis gut, 17x auf gut sowie 19x auf sehr gut. Darunter befanden sich zehn Personen mit Bilderfahrung, ebenfalls zehn mit ein wenig und sechs mit vorhandener Fachkenntnis. Die drei Probanden, welche wahrnehmungstechnisch am schlechtesten abschnitten, besaßen alle keine Bilderfahrung, wobei einer davon ein wenig Fachkenntnis hatte. Umgekehrt wiesen die 13 Fachfremden jedoch vollkommen gemischte Wahrnehmungsstufen auf. Als Besonderheit ließ sich bei acht Versuchspersonen ein Schwerpunkt auf der Wahrnehmung von Details verzeichnen, wohingegen 14 eher in Richtung einer gesamtheitlichen Erfassung gingen. Kein besonderer Schwerpunkt und somit eine Gleichstellung zwischen guter Detail- und Gesamterfassung machte sich bei neun Probanden bemerkbar, die sämtlich über eine sehr gute Wahrnehmung verfügten, alle zumindest ein wenig Fachkenntnis besaßen, aber nicht unbedingt Bilderfahrung aufwiesen (5x).

102 Einen verhältnismäßig umfassenden Gesamteindruck konnten bei der ersten Betrachtung nur recht wenige gewinnen (15x), die meisten beschränkten sich entweder auf die rechte (21x) oder seltener auf die linke Bildseite (10x) beziehungsweise den mittleren Bereich (4x); nur vereinzelt wurden beide Bildseiten berücksichtigt (2x). Die Auswertung der zweiten Blicksequenz ergab, dass unter Verzicht auf die Restbereiche derselbe Ausschnitt nur sehr selten vertiefend behandelt wurde (3x), zumeist versuchte man auf den zweiten Blick den Gesamteindruck nachzuholen, welcher bei der ersten Konfrontation entgangen war (16x), oder zumindest die Gegenseite zur erfassen (18x).

allererste Fixation der Mitte des durch einen Rahmen definierten Bildfelds geschieht<sup>103</sup>, um von dort aus weitere Blicksprünge einzuleiten, ist es nicht allzu erstaunlich, dass dann das Lesen der Darstellung nach rechts fortgesetzt wird<sup>104</sup>. Die anderen beiden Bilder wurden dagegen ohne größere Schwierigkeiten zumeist auf Anhieb gesamtheitlich wahrgenommen, auch wurden hier aufgrund der besseren Erkennbarkeit von Anbeginn mehrere Einzelheiten verinnerlicht<sup>105</sup>.

Diese Beobachtungen zeigen, dass die Vorgehensweise bei der Bildbetrachtung in Zusammenhang mit den drei ausgewählten Beispielen in Abhängigkeit zum jeweiligen Rezipienten Abweichungen aufweisen kann. Dies scheint nicht zwingend durch eine größere Vertrautheit im Umgang mit solchen Bildern bedingt zu sein<sup>106</sup>, auch nicht durch eine höhere Reizdichte oder -wirkung bestimmter Bereiche gegenüber anderen, sondern vielmehr durch die individualbasierten Erwartungen und Ansprüche an den Wahrnehmungsgegenstand. So konnten Probanden, die niemals zuvor – weder in Hinblick auf die Ikonographie noch auf die Darstellungsweise – mit dieser Art von Bildern konfrontiert waren, durchaus gute Wahrnehmungsergebnisse in Bezug auf Gesamtszene und Detailreichtum erzielen, wohingegen Personen mit Fachkenntnissen und an und für sich geschulter Beobachtung unter Umständen nur durchschnittlich abschnitten. Prinzipiell dient der erste kürzere Blick der Orientierung, der zweite längere der Vertiefung, hier ist jedoch zu gewichten zwischen einem höheren Bedürfnis nach informativer Genauigkeit und einem größeren Hang zur ganzheitlichen Oberflächlichkeit<sup>107</sup>.

---

103 Nur durch eine Zentrierung des Betrachtungsgegenstandes im Gesichtsfeld, so dass dieser Bereich kurz in das foveale Feld fällt, wird eine zuverlässige erste Einschätzung seines Umfangs möglich, der wiederum über die weitere Vorgehensweise bestimmt. Ein optimaler mittlerer Betrachtungsabstand liegt vor, wenn zugleich ein Überblick bewahrt werden kann und trotzdem die Erfassung von Details möglich ist. Vgl. dazu KEBECK 2006, 241f.; MICKASCH – HAAK 1986, 15. – Zur Funktion des Rahmens vgl. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

104 Inwiefern in diesem Zusammenhang gleichermaßen die gewohnte Leserichtung ein ausschlaggebendes Kriterium sein könnte, muss an dieser Stelle offen bleiben. Denn vor dem Hintergrund der unterschiedlichen Gewichtung beider Seiten im Wahrnehmungsfeld wird die Möglichkeit einer kulturellen Beeinflussung nicht selten kritisch bewertet und stattdessen deren genetische Veranlagung propagiert. Vgl. dazu etwa SCHAPIRO 1994, 264. – Eine Übertragung dieser Möglichkeiten auf die Antike stößt auf einige Schwierigkeiten, da weder zu allen Zeiten solide Schreib- und Lesekenntnisse in der Bevölkerung umfassend verankert sind, noch die Schreibrichtung unumstößlich fixiert (vgl. z.B. *bustrophedon*) ist, der Umgang mit der umgekehrten Leserichtung also durchaus verbreitet war. Nachdem von den Phönikern neben dem Alphabet anfänglich auch die Schreibrichtung von rechts nach links übernommen worden war, setzte sich ab dem 4. Jh. schließlich die rechtsläufige Variante als einzige gültige Richtung durch (dazu vgl. die Ausführungen bei FISCHER 2010, 52). Dabei lässt sich der Umgang mit der Schrift v.a. in Hinblick auf die Automatisierung des Leseprozesses jedoch wohl kaum mit demjenigen der heutigen Zeit vergleichen, was die potentielle Beeinflussung der bevorzugten Ableserichtung von Bildern angeht. Vorstellbar wäre dies frühestens für das fortgeschrittene 5. Jh. Ausführlicher zur Verbreitung der Schriftlichkeit in der Antike s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“ (hier auch mit weiterführender Literatur).

105 Bei Bild A wurde bei der ersten Betrachtungssequenz in nur drei Fällen lediglich der rechte Bereich und einmal die Mitte erfasst, ohne bei Befragung detaillierter auf die Randzonen eingehen zu können. Der zweite Blick zog in diesen vier Fällen eine Vervollständigung der Aufnahme nach sich. Hier hatten sich die Probanden scheinbar stärker auf Details konzentriert, worunter der Gesamteindruck zu leiden hatte, dennoch konnten auch in den anderen Fällen oftmals einige Angaben zu den Einzelheiten gemacht werden, die auf das zweite Hinsehen hin stets gesteigert wurden. Ähnliche Ergebnisse ergab auch die Auswertung bei Bild B, das über die übersichtlichste Verteilung der hellen und dunklen Flächen verfügt und zudem eine Umzeichnung ist. Dreimal wurde bei der ersten Betrachtung ausschnitthaft rezipiert (3x), wobei sich der Fokus hier eindeutig auf die Mitte richtete. Diese Unvollständigkeiten wurden gleichermaßen im Zuge der zweiten Blicksequenz ausgeräumt.

106 Zwar fiel es den Probanden ohne Fachkenntnis tendenziell etwas schwerer, sich v.a. in Zusammenhang mit der komplexeren Darstellung C zurechtzufinden, so dass sie zumeist etwas langsamer waren, dennoch unterschieden sich die Ergebnisse im Großen und Ganzen nicht. Versuche haben ergeben, dass die erste Fixation eines unerwarteten Objekts etwa doppelt so viel Zeit in Anspruch nimmt, wie die Fixation eines bekannten Gegenstands. Während bei ersterem eine ausführliche Analyse der sichtbaren Details von statten gehen muss, läuft die Identifikation des letzteren über automatisierte Enkodierungsprozesse ab, die sich aus Erfahrungswerten speisen. Dazu FRIEDMAN 1979, 316ff.

107 Beides ist nicht auf Anhieb miteinander vereinbar: Das Bild kann entweder als Ganzes betrachtet werden oder aber



Bereiche, welche beim ersten Mal das Interesse wecken, aber nicht hinreichend geklärt werden können, werden in der Regel beim zweiten Mal bevorzugt behandelt. Zwar erfolgt die Lenkung der Augenbewegungen zu einem großen Teil automatisch, dennoch kommt ergänzend eine bewusste Einflussnahme auf die Steuerung der Sakkaden hinzu, welche in direkter Abhängigkeit zu den jeweiligen Anforderungen steht<sup>108</sup>. Die Klärung der Frage, ob Mann oder Frau, ob bärtig oder unbärtig, ob Schwerträger oder nicht, wird mit einer ausführlicheren Konfrontation der relevanten Bereiche einhergehen, so dass unter Zeitdruck Verzicht auf eine umfassende Einschätzung geübt wird. Das (angestrebte) Wissen um die zumindest grobe Struktur der Gesamtkomposition – wie etwa: Szene besteht aus drei aufrechten Figuren – wird das Resultat eines schnellen Abtastens der gesamten Darstellungsfläche sein. Dieser Prozess ist in beiden Fällen erst dann beendet, wenn die Betrachtungszeit abgelaufen ist oder alle Ansprüche zufriedenstellend erfüllt wurden, sich keine neuen Fragen mehr offenbaren. Wie wichtig in Zusammenhang mit der Bildwahrnehmung folglich der „Anteil des Betrachters“ ist, wurde nicht nur in der kunsttheoretischen Forschung in vielerlei Hinsicht thematisiert<sup>109</sup>. Hier trägt der Rezipient die Verantwortung dafür, wie er bei der Bildbetrachtung vorgeht, auch wenn sich diese Entscheidungsfindung nicht unbedingt wissentlich abspielt. Einen besonderen Stellenwert bekommt er jedoch vor allem in Verbindung mit der (gestaltlichen) Unvollständigkeit. Denn indem ein Künstler nicht alles offenbart, vieles im Verborgenen lässt, kann sich die Anteilnahme des Betrachters um Vielfaches erhöhen. Je weniger unumstößlich festgelegt wird, desto mehr kann der Rezipient seine eigenen Vorstellungen einbringen und seine Erwartungen in höchstem Maße zufrieden stellen. Eine Richtungsvorgabe darf dabei allerdings nicht vollkommen fehlen, verbildlichte Inhalte und abgebildete Gestalten sollten also bekannt sein<sup>110</sup>.

### *Die Ausschnitthaftigkeit*

Erstaunliches ergab der Umgang der Probanden mit dem Phänomen der Ausschnitthaftigkeit: Obwohl Bild A eine verhältnismäßig geringe Komplexität aufweist – in der Mehrheit der Fälle wurde es bereits auf den ersten Blick in seiner szenischen Vollständigkeit erfasst –, bemerkten

- 
- der fokussierende Blick kann sich auf die Wahrnehmung von Details konzentrieren. Zu diesem Spannungsverhältnis zwischen Simultanansicht und Blickpunkten s. BOEHM 2001b, 8; vgl. weiterhin GRAVE 2014, 59f.
- 108 Bei der Umgebungswahrnehmung werden i.d.R. 3 bis 5 Sakkaden/sec. ausgeführt, deren Abstände zwischen 2 und 10° betragen. Dies führt jedes Mal zu einer Verschiebung des Netzhautbildes, wobei das Auge zwischen den einzelnen Blicksprüngen ruht, um eine Fixation durchzuführen. Würde eine solche Sakkade einmal ausgelöst, muss sie zu Ende gebracht werden und kann nicht abgebrochen werden (ballistischer Charakter). Ausführlicher dazu FISCHER et al. 1996, 3ff.; KEBECK 2006, 231ff.; MICKASCH – HAAK 1986, 12ff.; entfernt auch SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 24f. Zur Subjektivität der Betrachtungsweise und der Rolle visuell besonders herausragender Bildelemente als einflussnehmende Faktoren auf den weiteren Verlauf der Bildwahrnehmung s. HUBER 2000, 248; zur Selektivität der Wahrnehmung s. auch GOMBRICH 1964, 301 (hier auch mit weiterführender Literatur); ders. 1984, 15.
- 109 Erstmals hebt 1835 G. W. F. Hegel die Relevanz des Rezipienten für ein Kunstwerk von philosophischer Seite hervor und weist auf die Rolle der Kommunikation zwischen Werk und Betrachter hin, nachdem dieses Verhältnis zuvor unbeachtet blieb oder gar negiert wurde. Nachdem dann in den 30er-Jahren des 20. Jhs. der Betrachter in erster Linie in Zusammenhang mit solchen Bildern in den Fokus rückt, deren Figuren z.B. durch Rahmenübertretung in den realen Raum eindringen (Ansatz E. Michalski), wird dessen Anteil heute in jeglicher Hinsicht akzeptiert. Zur Forschungsgeschichte der Rezeptionsästhetik s. KEMP 1983, 13ff. bes. 18f.; s. als weiteres auch BÜTTNER 2003, 3f.; MEYER 1988, bes. 16ff.; ders. 1980, bes. 22f. Vgl. dazu auch Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.
- 110 Auf diese Weise bspw. auch KEMP 1996, 163; GOMBRICH 1984, 260; ders. 1986a, 230ff. 267ff. – Die sog. Methode der Induktion (unvollständige Bilder erfordern die Mitwirkung des Betrachters) gilt auch unter Comiczeichnern als verbreitetes Mittel zur Erhöhung von Spannung, wie der Leitfaden von McCLOUD 1994, 94 zeigt. Entweder werden hier einzelne Sequenzen zwischen den Panels weggelassen (Brüche) oder aber dieses Mittel findet innerhalb eines Panels Anwendung: „Indem er wenig oder sogar nichts von einer Szene zeigt und lediglich Andeutungen macht, kann der Zeichner in der Phantasie des Lesers unendlich viele Vorstellungen auslösen“.

die meisten Betrachter die figürliche Unvollständigkeit des Kerberos am linken Bildrand sogar nach dem zweiten Hinsehen nicht. Ebenso selten gewahrten sie die Teilgestaltigkeit des Kentauren auf der zweiten Darstellung, häufiger allerdings den an den Beinen abgeschnittenen Krieger; die hippischen Hinterteile auf Bild C wurden dagegen trotz der figürlichen Fülle und der zumeist selektiven Wahrnehmung am häufigsten bemerkt<sup>111</sup>. Dies lässt sich zweifelsohne darauf zurückführen, dass gerade hier der Betrachtungsschwerpunkt überwiegend auf der rechten Bildseite lag, aber auch darauf, dass der Grad der Angeschnittenheit am extremsten ausfällt, fehlt hier über die Hälfte der Körper. Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Faktor ist schließlich die Tatsache, dass ein isoliert stehendes Hinterteil die Aufmerksamkeit besser auf sich zu lenken vermag als die vordere Hälfte, ist es weitaus weniger prägnant. Denn vor allem der Kopf stellt ein wesentliches identifikatorisches Merkmal für ein Lebewesen dar<sup>112</sup>, so dass der Betrachter hier – möchte er konkrete Auskunft über die Art der Gestalt bekommen – die visuelle Auseinandersetzung mit diesem Bildzeichen intensivieren muss<sup>113</sup>. Im Gegensatz zum Hund – ungeachtet ob dessen Identität als Hadeswächter bekannt ist – liegen hier also weniger unmissverständliche Schlüsselreize vor, das Fehlen des vertrauten Kopfes fällt auf visueller Ebene folglich stärker ins Gewicht. Sind diese hingegen zu Genüge vorhanden, reicht ein kurzer Augenblick der Konfrontation, um der richtigen Ansprache mächtig zu sein. So nimmt es nicht wunder, dass der lediglich an den unteren Extremitäten abgeschnittene Kaineus in einigen Fällen als am Boden liegend klassifiziert wurde, dennoch nahm man recht häufig seine Ausschnitthaftigkeit aufgrund der überaus zentralen Platzierung zur Kenntnis. Von Bedeutung ist an dieser Stelle die Auflösung dieses Sachverhalts, passt sie so gut in die heutige Zeit und unterscheidet sich grundlegend vom damaligen kulturellen Umfeld. Denn nur die allerwenigsten erkannten den Lapithen tatsächlich als im Boden steckend<sup>114</sup>, die meisten sahen ihn auf einer tieferen Ebene stehend und bewerteten daher den horizontalen Rahmen adäquat zu den Seitenbegrenzungen. All diese Probanden waren nicht mit dem Mythos und seiner Ikonographie

111 Lediglich zwei von den 52 Versuchspersonen waren sich des Anschnitts auf Bild A bereits beim ersten Durchlauf bewusst, weitere elf revidierten ihre Meinung nach der zweiten Blicksequenz. Die Ausschnitthaftigkeit von Bild B erkannten insgesamt 29 Probanden (vier darunter sowohl bei Kaineus als auch dem Kentauren [in Tabelle nicht separat aufgeführt]), wobei 15 davon diese schon nach der ersten Konfrontation sahen. Dagegen gewahrten elf Personen die unvollständigen Pferde auf Anhieb, 25 weitere dann nach dem zweiten Hinsehen. Von den ersten Elf hatten sich sieben auf die rechte Bildseite konzentriert, drei auf die Gesamtfläche und einer auf beide Randbereiche. Obwohl weitere 15 Personen ebenfalls die rechte Bildseite fixierten, sahen sie den Anschnitt nicht. Die 25 ‚Nachzügler‘ des zweiten Betrachtungsdurchlaufs von Bild C verteilten sich auf: 15x Gesamtfläche, nur noch 8x rechter Bereich und lediglich 2x linke Seite. Bei allen drei Bildern erkannten den Schnitt lediglich acht Personen, darunter bereits sieben mit fachlicher Vorprägung, aber nur zwei mit Bilderfahrung. Die Wahrnehmung konnte hier durchgehend entweder mit sehr gut (5x) oder gut (3x) bewertet werden. Keinen der Schnitte registrierten hingegen ebenfalls acht Probanden, darunter befanden sich immerhin fünf mit Fachkenntnis und vier mit Bilderfahrung. Die Wahrnehmungsfähigkeit verteilte sich dabei gleichmäßig auf alle vier Kategorien (sehr gut – mittelmäßig). Fachkenntnis oder Bilderfahrung fallen also nur marginal ins Gewicht, denn von den insgesamt 13 Fachfremden hatten drei keinen, vier einen, immerhin fünf zwei und einer alle drei Schnitte erkannt. Vielmehr zählt an dieser Stelle die Ausprägtheit der optischen Wahrnehmung, welche sich auch im Alltag bemerkbar macht und nicht an die Bildbetrachtung gebunden ist, waren alle Probanden aufgrund ihres kulturellen Hintergrunds mit Bildern jeglicher Art vertraut. Als weiteres kommt als entscheidender Faktor der jeweilige persönliche Anspruch an ein Bild hinzu.

112 Auf diese Weise z.B. auch JONGKEES-VOS 1969,11 in Zusammenhang mit der menschlichen Figur. Als weiteres dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

113 Zuverlässig erkennbar ist ohne weiteres die Qualität der Gestalt als Vierbeiner und in diesem Fall als Huftier. Hinweis auf ein Zugtier vermag auch der Streitwagen zu geben, wird er aufgrund des gut sichtbaren und wesentypischen Rades vermutlich recht gut erkannt. Nur aus dieser Wissenserfahrung heraus sind Maultier oder Esel auszuschließen, stimmt deren Reizmuster mit demjenigen eines Pferdehinterteils mehr oder weniger überein. Vgl. dazu auch ECO 2004, 205ff. (v.a. am Beispiel von Pferd – Zebra – Hyäne). Zur Systemabhängigkeit der gewählten entscheidenden ‚Marker‘ s. SACHS-HOMBACH 2000, 90.

114 Auf diese Art beschrieben ihn lediglich zwei der Versuchspersonen, alle mit fundierter Fachkenntnis.

vertraut, akzeptierten die untere Linie folglich nicht als verbindlichen einheitlichen Laufhorizont. Da sie nicht um das Schicksal dieses Kriegers wussten, erwarteten sie einen solchen Inhalt nicht. Dass sie diese Erscheinung allerdings auch nicht im Mindesten als störend empfanden, ist der Tatsache geschuldet, dass für sie der Umgang mit dieser Art von Ausschnitten selbstverständlich ist, begegnet man ihnen heutzutage immer und überall<sup>115</sup>.

Man sieht also, was man kennt. Und da jeder um die Vierbeinigkeit eines Hundes weiß, wird das fertige Perzept ebenfalls vier Beine haben. Dafür müssen diese zuvor nicht zwangsläufig gezählt worden sein, sie werden vorausgesetzt. Das Betrachten eines Bildes funktioniert trotz der Abweichungen im Zeichensystem in seinen groben Strukturen wie das Lesen eines Buches – das Auge überfliegt die Zeilen vorausgehend, bevor es ein Wort zu Ende gelesen hat, weiß es in der Regel schon um das nächste und dessen Bedeutung<sup>116</sup>. Die einzelnen Wörter müssen also nicht erst Buchstabe für Buchstabe zusammengesetzt und dann semantisch erschlossen werden. Es genügen nur wenige Reize zur richtigen Einordnung, der Rest wird vom Gehirn ergänzt, so dass sich ein vollständiges Bild ergibt. Voraussetzung hierfür ist lediglich die Vertrautheit mit dem Gegenstand der Rezeption, daher müssen nicht alle Bereiche gleichwertig in den fovealen Fokus gerückt werden. Dies macht sich vor allem bei den Randzonen bemerkbar, die zumeist syntaktisch weniger dicht als das Bildzentrum sind und somit weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Bei dem teilgestaltigen Kerberos reichen also Kopf und Vorderpfoten vollkommen aus, um daran einen Caniden festzumachen<sup>117</sup>, eine Vierbeinigkeit ergibt sich aus dem anatomischen Aufbau. Etwaige Fehlstellen – ungeachtet dessen, ob sie Resultat eines Verzichts oder einer Überlappungen sind – werden im Zuge der Weiterverarbeitung der perzeptiven Reize auf automatischem Wege ergänzt, ohne dass dies überhaupt aktiv ins Bewusstsein des Betrachters dringt. Dass solche Lücken vom Gehirn einfach ‚übermalt‘ werden, dient allein dem Bestreben, eine möglichst flächendeckende Ähnlichkeit des wahrgenommenen Objekts mit einer bekannten Form zu erreichen, was wiederum die Treffsicherheit der ersten Ansprache erhöht<sup>118</sup>. Aber nur, wenn eine Figur bekannt ist, kann eine korrekte Gruppierung der sichtbaren Flächen und eine Ergänzung der fehlenden Teile zu einem vollständigen Perzept erfolgen und so die richtige Einschätzung gefällt werden<sup>119</sup>. Dies geschieht nach den Gesetzmäßigkeiten der Gestalttheorie, wobei vor allem das Gesetz der Prägnanz sowie der Erfahrung

115 Dies lässt sich allein mit dem Medium der Photographie begründen, welches heute von jedermann praktiziert wird und wo sich eine vergleichbare Situation schon im Schnappschuss zeigt. – Ein weiteres Beispiel für ein solches Missverständnis aufgrund des fehlenden Wissens um die damaligen Darstellungskonventionen ist die kleine Figur des Eidolon auf Darstellung C, die einige in diesem Fall als weiter hinten stehend bewerteten.

116 Zu diesem Prozess vgl. etwa GOMBRICH 1994, 17; ders. 1984, 50f.; HOCHDORF 1977, 80f.

117 Nachvollziehbar war im Rahmen der Versuchsreihe der Einfluss der kulturellen Vorprägung auch an dieser Stelle: War einigen der Versuchspersonen der vielköpfige Höllenhund nicht geläufig, sahen sie dessen Zweiköpfigkeit nicht, da sie nicht erwartet wurde. Wurde sie hingegen erkannt, bezog man sie konsequenterweise auf zwei Tiere.

118 Eine Ergänzung der fehlenden Konturen spielt sich bereits auf den unteren Verarbeitungsstufen ab. Die vom Auge aufgenommenen Reize zeichnen sich durch eine Mehrdeutigkeit aus und müssen daher vom Betrachter erst in ihrer Bedeutung festgelegt werden. Auf diese Weise sind Irrtümer möglich, welche durch eine weitere vertiefende visuelle Konfrontation überprüft und revidiert werden müssen. Vgl. dazu FAHLE 2005, 73. 76; KEBECK 2006, 25ff.; zur Labilität und Vieldeutigkeit und somit Suggestibilität von Sinneseindrücken auch GOMBRICH 1994, 11ff.; ders. 1986a, 125ff. 426.; GREGORY 2001, 24ff.

119 „Wenn unserem Geist durch die Sinne nur der leiseste Anklang einer Erinnerung geboten wird, setzt er sich in Bewegung und lässt nicht ab, bevor er sich nicht auf alles besinnt, was dazugehört. Wenn also unsere Sinne, die gleichsam die Pforte unseres Geistes bilden, von was immer für einer Sache ein Stückchen wahrgenommen und dies dem Geist dargeboten haben, dann nimmt der Geist dieses Stück entgegen und ergänzt das Fehlende. So, wie eine leichte Erschütterung am unteren Ende eines langen, schlanken Lanzenschafts durch die ganze Lanze läuft, bis sie die Spitze erreicht [...] genauso genügt unserem Geist ein kleiner Teil, um das Ganze wachzurufen.“ (nach Maximus Tyrius, zitiert in GOMBRICH 1986a, 225). Je weniger Informationen vorhanden sind, desto stärker schaltet sich bei der Rezeption

der gestaltlichen Vervollständigung zugrunde liegen. Umgekehrt werden jedoch nicht alle foveal vom Auge aufgenommen und somit auf dem Netzhautbild erscheinenden Daten benötigt<sup>120</sup>, so gibt die Unvollständigkeit der Gestalt lediglich eine negative und somit unbrauchbare Information für eine zuverlässige Klassifizierung des Gesehenen ab. Dass diese Daten jedoch trotzdem abgelegt sein können, ergab sich aus einer gezielten Befragung.

Denn einige der Probanden waren sich nicht gewiss, das Tier wirklich vollständig gesehen zu haben, als man sie explizit darauf ansprach<sup>121</sup>. Dagegen erinnerten sie sich aber ausdrücklich an zahlreiche andere Einzelheiten, so dass sie daraus als logische Konsequenz auf eine ausschnittshaften Wiedergabe schlossen. Ähnlich verhielt es sich bei der Gestalt aus Pferdeleib und Mannsoberkörper, war diese mythische Figur zum einen so gut wie allen Probanden vertraut, so dass die nur knapp fehlende Hinterhand reibungslos ergänzt wurde. Eine Abweichung lässt sich aber in Verbindung mit den Gespannpferden verzeichnen, liegen hier weitaus weniger Informationen in Form von relevanten Schlüsselreizen vor – zum formalen Abgleich werden also mehr Daten benötigt. Daher muss hier das Auge etwas länger verweilen, damit sich das Gehirn eine endgültige Meinung bilden kann. Deshalb wurde in diesem Zusammenhang auch die Teilgestaltigkeit häufiger erkannt<sup>122</sup>.

Nimmt der Betrachter die figürliche Versehrtheit dennoch bewusst wahr, fällt diese nicht ins Gewicht, denn jeder Mensch – auch der antike – wird bereits bei der Erfassung seiner Umwelt unentwegt mit unvollständig sichtbaren Gestalten konfrontiert, welche sich aus Überschneidungen von Körpern im dreidimensionalen Raum ergeben<sup>123</sup>. Aus diesem Grund wird auch in der Kunst schon früh das Überdecken von Formen zum Ausdruck bestimmter Inhalte verwendet: So kommt auf diese Weise etwa eine Räumlichkeit zum Ausdruck, da der Betrachter in der Regel keine Schwierigkeiten hat, diese dicht aneinanderstoßenden Flächen richtig zuzuordnen und sie somit auf zwei unterschiedlichen Ebenen zu sehen<sup>124</sup>. Dies beruht vor

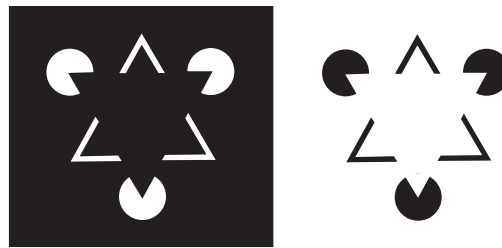


Abb. 2.6 Kanisza-Dreieck in schwarzfiguriger sowie rotfiguriger Technik zur Demonstration der beidmaligen Gültigkeit

das Bewusstsein ein, desto weniger automatisiert läuft der Prozess ab und desto wichtiger werden Vorstellungsbilder (Erwartungen). Vgl. z.B. DITZINGER 2006, 20. 81f.; KEBECK 2006, 13ff. 22f. (Konflikt zwischen der reiz- und der wissensgesteuerten Verarbeitung resultiert in Ergänzung und Interpretation von Informationen); s. auch ebd. 243ff.; als weiteres dazu ARNHEIM 1978, 47ff.

120 Zum Reizüberschuss sowie zur Weiterverarbeitung von Reizen auf reduzierter Ebene s. z.B. GRONER – GRONER 1986, 39; FAHLE 2005, 73ff.; KEBECK 2006, 244.

121 In der entsprechenden Tabelle 1 sind diese Fälle mit einer Klammer versehen [(x)]. Nicht alles, was man sieht, nimmt man bewusst wahr (dazu auch FAHLE 2005, 96).

122 Hinzu kommt noch das größere Ausmaß des Anschnitts, fällt eine Versehrtheit weniger auf, ist von der Gestalt der größere Teil innerhalb des Bildes vorhanden. Dennoch spielen hier auch noch andere Gründe eine Rolle.

123 Dass dies bisweilen Eingang bis in die keramische Flächenkunst finden konnte, beweist etwa eine att. rf. Pyxis in Paris (Louvre CA 586, s. CARL 2006, A16), die einen Hauseingang abbildet, hinter dessen einseitig geöffneter Doppelflügeltür sich gerade noch knapp die Stirnseite einer Kline abzeichnet.

124 „Da in jedem Beispiel für Überschneidungen eine Einheit teilweise durch eine andere verdeckt wird, muß die beschnittene Einheit nicht nur unvollständig aussehen, sondern sie muß darüberhinaus die richtige Art der Vervollständigung ahnen lassen.“ (ARNHEIM 1978, 116ff. bes. 117). Dies basiert darauf, dass der Mensch aus Erfahrung unvollständige Formen automatisch weiter hinten anordnet, vollständige Konturen hingegen im Vordergrund sieht. Dazu s. GIBSON 1973, 216; als weiteres auch GOMBRICH 1994, 82f.; MERLEAU-PONTY 1984, 26 (das Sichüberdecken und die Verborgenheit der Dinge gehören ihrer Definition nicht an). Zur „Tiefe als Folge von Überschneidung“ s. ARNHEIM 1978, 242ff.; als weiteres auch KEBECK 2006, 105ff. (Verdeckung als grundlegendster

Abb. 2.7  
Silhouettenhafte Umzeichnung einiger ausschnitt-  
hafter Vasenbilder zur  
Veranschaulichung der  
automatischen Erschlie-  
ßung der Überlappung  
durch den Rahmen trotz  
fehlender Bildeinfassung  
auf Wahrnehmungsebene



DADA 73



DADA 80



DADA 124



DADA 87

allein auf seinem Wissen um die jeweilige Form, erkennt er so zuverlässig, welche Gestalt die unvollständige und somit die weiter hinten angeordnete ist. Dies vermag am besten das in der Gestaltpsychologie verwendete Kanisza-Dreieck zu demonstrieren (Abb. 2.6): Sogar wenn die Konturen einer Gestalt im Vordergrund nicht angegeben sind, erschließt sie sich dem Betrachter wie selbstverständlich aus den nicht sichtbaren Partien der Gestalten auf der Ebene dahinter<sup>125</sup>. Aus diesem Grund erscheinen die Teilgestalten auf den Vasenbildern dem Betrachter nicht als per se unvollständig, sondern lediglich überlappt – was sich zweifelsohne desgleichen für die Antike postulieren lässt (Abb. 2.7). Dies wurde mitunter sogar lobend herausgestellt, zumindest vermitteln die Beschreibungen Philostrats zu einem Tafelbild mit der Wiedergabe der Schlacht der Sieben gegen Theben mehr als Akzeptanz, betonen sie vielmehr den raffinierten Schachzug des Malers<sup>126</sup>: „The clever artifice of the painter is delightful. Encompassing the walls with armed men, he depicts them so that some are seen in full figure, others with the legs hidden, others from the waist up, then only the busts of some, heads only, helmets only, and finally just spear-points. This, my boy, is perspective; sine the problem is to deceive the eyes as they travel back along with the proper receding planes of the picture.“

### Die Bewegung

Ein letzter Faktor, der in Zusammenhang mit der Testreihe zur Ausführung gebracht werden soll, ist derjenige der Bewegung. Denn während für einige Versuchspersonen auf Bild C „nur die Hinterteile der Pferde“ dargestellt waren, beschrieben auffällig viele die Tiere explizit als aus dem Bild hinauslaufend. Vergleichbares wurde vor allem in Verbindung mit dem Hadeshund

Tiefenhinweis); HUTH 2003, 54 (Raumtiefe durch Seitenstaffelung).

125 Auf diese Weise wird erkennbar, dass trotz einer sehr geringen Datengrundlage noch ein vollständiges Perzept möglich ist. Dazu auch GREGORY 2001, 290ff.; KEBECK 2006, 21ff. (amodale Konturen).

126 Philostr. I 4 (Menoeceus). Auch wenn diese Beschreibungen einer Sammlung von Bildern in der Nähe von Neapel in die römische Kaiserzeit datieren, besitzen sie durchaus für die klassische Antike Gültigkeit. Vgl. dazu ARNHEIM 1978, 245; GOMBRICH 1986a, 233 und hier ebenfalls die Übernahme dieser Passage durch Shakespeare („Der Raub der Lukrezia“) für die Beschreibung eines Gemäldes über den Fall Trojas (s. Eingangszitat). Zu den Beschreibungen des Philostrat s. auch SCHÖNBERGER 1995, 157ff.

in Tondo A angegeben. Auch wurde von Seiten zahlreicher Probanden nachdrücklich erwähnt, die Bilder würden Bewegung vermitteln oder die betreffenden Figuren wirkten über die Maßen bewegt. Selbstverständlich lässt sich dieser Eindruck in allen drei Fällen schon allein dem Bildinhalt sowie der Art der gestaltlichen Wiedergabe zuschreiben, zeigen die Rosse eine deutlich gestreckte Hinterhand, wohingegen die Vorderbeine des Pferdemanntes im Galopp erhoben sind und die Stellung der Pfoten des Kerberos gut zu den weit ausschreitenden Figuren vor ihm passt. Nichtsdestominder kann an dieser Stelle eine Verstärkung der ins Bild hinein oder aus dem Bild hinaus führenden Bewegung durch das Abschneiden mittels Rahmen postuliert werden. Dass dieser Faktor solchermassen äußerst wirkungsvoll veranschaulicht werden kann, lässt sich ohne Schwierigkeiten erklären, zieht man hier gleichermaßen die Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung heran.

Da jedermann um die eigentliche Ganzheit der angeschnittenen Gestalten weiß, stellt eine gedankliche Fortsetzung der Figuren jenseits des Rahmens die einzige zulässige Möglichkeit dar. Auf diese Weise werden beide Bereiche in einen räumlichen Bezug zueinander gesetzt, denn während sich zum Beispiel bei den Pferden die vordere Hälfte außerhalb des Bildfelds befindet, ist der hintere Teil innerhalb dieses visuell zugänglichen Ausschnitts sichtbar<sup>127</sup>. So kann zwischen einem Hier und Dort geschieden werden. Kommt an dieser Stelle noch der Faktor der linearen Bewegtheit ins Spiel, wird eine Figur also offensichtlich bewegt wiedergegeben, ist darüber hinaus auch ein zeitliches Verhältnis präsent<sup>128</sup>: Während die Rosse mit ihren vorderen Partien bereits aus dem Bild hinausgaloppiert sind, kann der Betrachter gerade noch die Hinterteile sehen, kurz bevor diese auch verschwunden sein werden<sup>129</sup>. Dieser Akt wird in Raum und Zeit also unmittelbar erfahrbar, gleicht er adäquaten Prozessen in der Realität. Die anteilige Verborgenheit vermittelt in Verbindung mit der sich bewegenden Gestalt ein „Eben-noch-hier“ – „Jetzt-bereits-dort“ und vermag auf diese Weise die Brisanz des meist spannungsgeladenen Geschehens zu erhöhen und in manchen Fällen auch den Aspekt der Plötzlichkeit zum Ausdruck zu bringen<sup>130</sup>. Adäquat verhält es sich in Zusammenhang mit dem Hadeshund, welcher soeben im Bild erschienen ist.

Da Bewegung aufgrund ihrer allein in der Zeit erfahrbaren Dynamik auf einem statischen und ‚zeitlosen‘ Bild nicht unmittelbar wiedergegeben werden kann<sup>131</sup>, muss sich der Künstler bestimmter Codes zu ihrer Vermittlung bedienen, welche jedoch auch vom Konsumenten

127 Als räumliches Orientierungssystem bezeichnet den Rahmen bereits KRAIKER 1961, 114f. in Zusammenhang mit geometrischen Vasenbildern: „Dieser Rahmen gehört zu dem Bild, denn er hat die Funktion eines Orientierungssystems, an dem der Ort und die Lage der einzelnen Figuren im Bild abgelesen werden können.“ Dass durch einen Rahmen Dinge ins Verhältnis gebracht werden können, vermerkt auch ARNHEIM 1982, 36; s. als weiteres desgleichen HURWIT 1979, 1. Zur Voraussetzung eines festen Bezugspunktes im Bild zur Erfahrung von Bewegung s. GOTTLIEB 1958, 23; entfernt auch HOCHBERG 1977, 69; in Verbindung mit den lakonischen Tondi auch MARIOLEA 1973, 40.

128 Dass der Zeitbegriff in unmittelbarem Zusammenhang mit Veränderung steht und somit auch ein Gezähltes von Bewegung ist, wusste außer Platon bereits Aristoteles (phys. IV 10–14; s. auch DIHLE 2003, 101; MADERNA 2003, 277). Vgl. als weiteres auch KEMP 1996, 90. 156 (Ausdruck von Zeit mithilfe von Entfernung); SCHNELLE-SCHNEYDER 2004, 55ff.; zur Darstellung von Zeit im Bild vgl. bspw. auch SCHNAPP 2003, 47; BOEHM 1987, 4ff.; HOLLÄNDER 1984, 180f.; DITTMANN 1987, 89ff.; FREY 1976, 221ff.; STÄHLI 2003, 240ff. (Wiedergabe von Zeit nur durch kulturabhängige Codierung [sog. Indexe] möglich).

129 Wie zuverlässig die Umsetzung dieser visuellen Reize auf kognitiver Ebene funktioniert, zeigt die Beschreibung dieser Darstellung durch VERMEULE 1965, 45: „The horses have run so fast that they are almost out of the picture, rounding the tomb“.

130 Vgl. dazu v.a. einige der in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“, B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“ und B2.2.1. „Inhalt“ subsumierten Beispiele.

131 So ist der Ortswechsel eines Gegenstands in der Realität immer von den Faktoren Raum und Zeit abhängig, welche nicht direkt darstellbar sind. Vgl. dazu z.B. GOMBRICH 1994, 70; ders. 1984, 50; ders. 1964, 302; ARNHEIM 1977, 34;

verstanden werden müssen. Somit zeigt in Verbindung mit den Vasenbildern beispielsweise eine weite Schrittstellung ein Ausschreiten an, ebenso wie es die vom Boden erhobenen Beine der Pferde tun. Aber auch ein sich im Ungleichgewicht befindlicher Körper, der in seiner Haltung nicht stabil erscheint, kann beim Betrachter den Eindruck von Bewegung erwecken, weiß er um diesen Zusammenhang in der Realität<sup>132</sup>. Dies machen sich vor allem die Bildhauer ab der hohen Klassik zum Vorteil<sup>133</sup>, stellen sie ihre Figuren in einem ebensolchen ‚Schwebezustand‘ dar, was im Grunde bis weit in die Neuzeit der gängige Weg zur Vermittlung von physischer Bewegtheit bleibt. Im gesamten Ablauf wird also ein bestimmter Augenblick herausgegriffen und zur Anschauung gebracht<sup>134</sup>. Ein Ungleichgewicht kann sich aber auch innerhalb einer ganzen Szene offenbaren, wenn sie von einer fixen Borte umgeben ist und auf einer Seite stärker gegen die definierte Begrenzung strebt<sup>135</sup>. Dies manifestiert sich in extremster Form in den Überlappungen durch den Rahmen, verschmilzt eine Gestalt solcherart sozusagen mit diesem statischen Element. Zeigt sie sich selbst in Fortbewegung nach außen, wirkt sie, als würde sie aus dem definierten Feld hinausdrängen – die vorgegebenen Grenzen werden also durch diese Aktion gesprengt<sup>136</sup>. Erscheint sie dagegen in die andere Richtung bewegt, wird das Gehirn bemüht sein, ein Gleichgewicht innerhalb des Bildfelds zu konstruieren und die Figur somit aus Gründen der Symmetrie ins Bild hinein streben lassen<sup>137</sup>. Aufgrund dieser sich automatisiert abspielenden Prozesse kann die lineare Bewegtheit als bereits im Bild vorhandenes Element auf Wahrnehmungsebene effektiv verstärkt werden<sup>138</sup>, die Grundlage hierfür liefern bestimmte Erwartungen, welche wiederum auf

---

SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 120; HÖLSCHER 2000, 155; als weiteres auch POSNER – SCHMAUKS 1998, 23; KEBECK 2006, 77. Zu den unterschiedlichen Möglichkeiten zur Darstellung von Bewegung (durch Bildcode, Momentaufnahme oder Zusammenziehung verschiedener Bewegungsphasen) s. FREY 1976, 221ff.; GOTTLIEB 1958, 22ff.; vgl. als weiteres auch SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 45ff.; WEBER 1975, 124ff.; zur Vermittlung von Bewegung über Bildcodes s. ders. 2002, 104ff.; HOFFMANN 2004, 70.

- 132 All dies gründet in erster Linie auf Erfahrungswerten und v.a. auf realräumlichen Beobachtungen, welche darstellerisch richtig umgesetzt werden müssen, was bis zu einem gewissen Grad abhängig vom jeweiligen kulturellen Kontext ist. Vgl. dazu GOMBRICH 1984, 82ff.; DIHLE 2003, 101; GOTTLIEB 1958, 22f.
- 133 So etwa der Diskobol des Myron (460/50 v. Chr.), dargestellt im Moment kurz vor dem Abwurf (s. dazu STEWART 1978, 169).
- 134 Oftmals bezeichnet als der „fruchtbare Augenblick“ nach G. E. Lessing (vgl. dazu Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“). Zur von Lysippos geschaffenen Statue des Kairos als Personifikation des vorbeieilenden Augenblicks s. z.B. STEWART 1978, 163f. – Dass es sich dabei streng genommen nicht um einen einzigen Punkt auf der Bewegungsachse handelt, offenbart sich erst nach Einführung der kurz belichteten Photographie. Mit den Serienaufnahmen von E. Muybridge kann ein solcher Moment erstmals wirklich dokumentiert werden und deckt sich in keinem der Fälle mit dem real gewählten ‚Ausschnitt‘. Stattdessen fasst Letzterer stets mehrere Bewegungs Augenblicke zusammen. Vgl. dazu HOLLÄNDER 1984, 181; STARK 1962, 195; GOMBRICH 1984, 45ff.; ders. 1964, 293ff.; SCHNELLE-SCHNEYDER 2004, 59; WEBER 2002, 87; aktuell auch GIULIANI – CATONI 2016; als weiteres MERLEAU-PONTY 1984, 38f. (nach Rodin sieht die Malerei nicht das Äußerste jeder Bewegung, sondern ihre verborgenen Chiffren).
- 135 Dies vermittelt bspw. auch eine Anleitung für Laienphotographen, welche das im Zentrum eines Durchblicks stehende Boot als im Ruhezustand beschreibt, das gegen den Rand strebende hingegen als bewegt. Dazu s. GOMBRICH 1964, 304 mit Anm. 31 und Abb. 31a. Zu diesem Effekt vgl. als weiteres auch KEMP 1996, 156 (Opferung der kompositionellen Symmetrie zugunsten von narrativer Dynamik); ARNHEIM 1982, 36 (Erzeugung von Dynamik durch ungleichmäßige Verteilung); GOMBRICH 1964, 304 (unstatische Asymmetrie); ders. 1984, 57ff.; GOTTLIEB 1958, 22; SCHAPIRO 1994, 259ff.
- 136 Dieses Streben nach außen wird in Kombination mit der bereits vorgegebenen Bewegungsrichtung dadurch bedingt, dass der Betrachter den Rest der Gestalt automatisch außerhalb des Bildfelds ergänzt und somit auch die Bewegung zu Ende führt (s. dazu GOTTLIEB 1958, 26). Zum Hinausdrängen eines Gegenstands (Form/Farbe) über die Bildgrenzen zur Vermittlung von Bewegung und zur Relevanz der Bildgrenze vgl. auch SCHNELLE-SCHNEYDER 2004, 57.
- 137 Asymmetrie widerspricht laut Gestaltpsychologie der natürlichen angeborenen Vorliebe des Menschen und wird daher nach Möglichkeit vom Gehirn ausgeglichen. Durch diesen Akt wird Bewegung erfahrbar. Vgl. dazu bspw. ARNHEIM 1978, 29f. 35ff.; ders. 1982, 56ff.; GOTTLIEB 1958, 22.
- 138 Der zeitliche Ablauf hängt also von einer Richtungsbestimmtheit im Bild ab, welche sich wiederum in den einzelnen Figuren manifestieren kann, voraussetzt, sie sind profilansichtig: „Die Richtungsbestimmtheit unterscheidet die Profilfigur von der Frontfigur. Diese erscheint im Bildraum festgebannt, sie könnte sich nur bewegen, wenn sie aus



Abb. 2.8  
Place de la Concorde von Edgar  
Degas, 1876 (St. Petersburg  
Eremitage)



Abb. 2.9  
Dokumentation des Napalm-  
griffs auf das Dorf Trang Bang  
(Vietnam) durch Nick Ut, 1972

den entsprechenden Erfahrungen basieren. Ein weiterer Hinweis kommt von Seiten des einbettenden Kontextes, verhilft er zur richtigen Einschätzung von Bewegtheit bei weniger prägnanten Codes<sup>139</sup>.

Dass eine solche partielle Verdeckung von Figuren in der Kunst nicht selten intentionell zur Vermittlung von Bewegung angewendet wird, konnte in der Forschung bereits häufiger herausgestellt werden. Als anschauliches Beispiel hierfür werden gerne die tanzenden Putti von Donatello genannt, welche dem Rezipien-

ten hinter einer Portikus erscheinen<sup>140</sup>. Desgleichen wird dieser Effekt aber auch in Verbindung mit dem Prozessionsfries des Parthenon erfahrbar, dienen hier unter Einhaltung des für die Gesamterfassung benötigten größeren Betrachtungsabstands die Säulen der Ringhalle als vorgeblendeter Fixpunkt<sup>141</sup>. Handelt es sich dagegen um ein einzelnes ‚Fenster‘ und nicht um einen Fries, kann die solchermaßen erzeugte Fokussierung auf einen bestimmten Bereich in Verbindung mit einer linear bewegten Szenerie Vergleichbares bewirken, indem auf diese Weise vor allem die Flüchtigkeit dieses Moments unterstrichen wird<sup>142</sup>. Genau dieses Mittel diente auch einigen Impressionisten dazu, das Momentane in ihren Werken verstärkt zur Anschauung zu bringen<sup>143</sup>.

ihm herausträte [...]. Die Profilfigur dagegen kann sich in der Raumschicht des Bildes, in die sie eingeordnet ist, verschieben. Sie hat ein Vorne und Hinten, das auch als ein Vorher und Nachher gedeutet werden kann. Ihr kann eine Figur folgen, voranschreiten oder entgegentreten, womit sich die einfachsten Grundmotive einer Wechselbeziehung ergeben.“ Auf diese Weise FREY 1976, 223f.

139 Dies spielt bes. bei dem unbelebten Motiv des Schiffes als in vorliegender Arbeit berücksichtigtem Sonderfall eine entscheidende Rolle, sind hier die Möglichkeiten zur Angabe von linearer Bewegtheit stark eingeschränkt.

140 Dazu GOMBRICH 1964, 304f. mit Abb. 31c im Gegensatz zu d. Außer dem sich wiederholenden Verschwinden der Tänzer hinter den gliedernden Säulen, kommt dieser Effekt der turbulenten Bewegung durch eine Erhöhung des Mangels an geometrischer Klarheit zustande: Wie in der Realität auch, sind die Gestalten aufgrund ihrer unvollständigen Sichtbarkeit „hard to catch“. Zu diesem Effekt s. auch GOTTLIEB 1958, 26.

141 Als optimalen Betrachtungsabstand nennt BOARDMAN 1996b, 142ff. 20 m.

142 In Bezug auf die lakonischen ausschnitthaften Vasenbilder erkannte dies auch MARIOLEA 1973, z.B. 40. Allgemein dazu s. ARNHEIM 1982, 56f.; SCHAPIRO 1994, 257f.

143 Auf diese Weise v.a. Seurat, Degas, Caillebotte und auch der Postimpressionist Toulouse-Lautrec. Als weiteres bedient sich dieser Effekte auch Monet, nur dass seine Ausschnitte weniger unmittelbar sind, vielmehr die große Menschenmenge zeigen, statt den Charakter eines expliziten Spots im Nahbereich zu haben. Vgl. dazu SCHARF 1962, 190f.; GOMBRICH 1986a, 239ff.; ARNHEIM 1982, 58; ders. 1978, 234f.; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 47. 56f.; dies. 2004, 58; BRUNIUS 1959,16; SCHAPIRO 1994, 258; zu den Methoden der Impressionisten s. GOTTLIEB 1958, 28f.; etwas ausführlicher dazu auch in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.



Möglich hatte dies die Erfindung der Photographie gemacht, welche erstmals solche kurzlebigen Augenblicke auf einer Trägerfläche zu bannen vermochte. Diese Schnappschüsse offenbarten neben einer Verschwommenheit der bewegten Figuren sowie vollkommen ungewohnten Bewegungssequenzen auch eine äußerst radikale Form der Ausschnitthaftigkeit, die bis dahin keine Vergleiche kannte<sup>144</sup>. So strömen die Gestalten nun an allen Rändern ins Bild hinein beziehungsweise aus der Fläche hinaus, durchqueren sozusagen in äußerster Eile den visuell zugänglichen Bereich (z.B. **Abb. 2.8**). In Verbindung mit der bildgestützten Berichterstattung findet dieser Kunstgriff gleichermaßen zur Steigerung der Dramatik Verwendung: Eines der berühmtesten Zeugnisse mag wohl ein Foto aus dem Vietnamkrieg sein, das vor einem Napalmangriff fliehende Kinder zeigt, welche in Richtung des Betrachters aus dem dokumentierten Ausschnitt hinauslaufen (**Abb. 2.9**)<sup>145</sup>. Dass dieser Effekt zur Vermittlung von linearer Bewegtheit bis heute nicht an Gültigkeit verloren hat, beweist sein immer wiederkehrender Einsatz in der Werbung, eignet er sich wie kein zweiter, um optisch eingängig auf das bevorstehende Verschwinden bedrohter Tierarten aufmerksam zu machen<sup>146</sup>.

### **A2.1.3. Bedeutung und Funktion des ‚Bildes‘ in der Antike und der Anspruch des Betrachters**

„Man kann nicht Kunstgeschichte betreiben, ohne die Wandlungen in den Funktionen, die bildliche Darstellungen in verschiedenen Gesellschaften und Kulturen zu erfüllen bestimmt waren, mit in die Betrachtung einzubeziehen.“ Auf diese Weise äußert sich Ernst H. Gombrich in seinem Compendium zur Kunst der Renaissance<sup>147</sup>, desgleichen trifft dies auf diejenigen bildhaften Werke zu, welche Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind. So kann der heutige Umgang mit einem künstlerischen Erzeugnis nicht eins zu eins auf die Vergangenheit übertragen werden. Aus diesem Grund gilt es, einige wichtige Faktoren zu beleuchten, um ein möglichst lebensnahes Umfeld zu kreieren und der anschließenden Beurteilung eine kontextuelle Basis zu geben. Dazu gehört jedoch nicht nur die Frage nach der Gesellschaft, welche sowohl Verantwortung für die Erschaffung als auch den Gebrauch dieser Bilder trägt, sondern in erster Linie ebenfalls die Definition dieses Gegenstands überhaupt, die Rückschlüsse erlaubt auf dessen Funktion und Bedeutung sowie die relevanten Entstehungshintergründe hinsichtlich Inhalt und Durchführung. Nicht zu vernachlässigen ist darüber hinaus auch der Versuch einer Rekonstruktion des konfrontativen Umfelds, was im Detail jedoch vorrangig in Verbindung mit den jeweiligen Gattungen geschehen soll<sup>148</sup>. Ausgehend von den objektinternen Merkmalen eines Erzeugnisses der keramischen Flächenkunst kann dies schlussendlich

144 Die Methode des Anschneidens wurde seit dem hohen Mittelalter und besonders der Renaissance vor allem zur Erweiterung des Handlungsraums hinter dem begrenzenden Element des Rahmens eingesetzt (s. dazu auch Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“). Dabei blieb die Durchführung stets recht verhalten, so dass sich die Ausmaße keinesfalls mit den rasanten Ergebnissen der Impressionisten vergleichen lassen (vgl. dazu ARNHEIM 1982, 59). – Zu den Serienaufnahmen von Muybridge s.o.

145 Zu diesem Foto und der „Erzeugung eines imaginären Bildraumes im Off“ zur Vermittlung des „Anschein[s] einer sichtbaren Authentizität“ und zur Einbeziehung des Betrachters s. PAUL 2005, bes. 4ff. Für diesen Hinweis sei W. Ehrhardt gedankt.

146 Ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

147 GOMBRICH 1986b, 8f.

148 Zur Wahrnehmungsumgebung vgl. die entsprechenden Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“ und C2.1.2. „Kontext Nekropole“.

in einer Darlegung der technischen Aspekte einer Bildbetrachtung münden, sind diese wahrnehmungstheoretischen Faktoren neben der typologisch-ikonographischen sowie darstellungsformalen Herangehensweise ein bedeutsames, aber meist vernachlässigtes Kriterium bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem Bild<sup>149</sup>.

### *Bedeutung und Funktion*

Das antike Bild – wie es Thema dieser Arbeit ist – kann nicht mit entsprechenden Kunstobjekten der heutigen Zeit verglichen werden, auch wenn ihm vor allem in der Frühphase seiner wissenschaftlichen Erforschung vorwiegend gerade eben diese Art von formalästhetischer Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde<sup>150</sup>. Denn es untersteht einem vollkommen anderen Grundgedanken als das zum Selbstzweck erschaffene Gemälde, welches – in publikum oder privaten Kreisen an die Wand gehängt – den Kunstcharakter eines bildhaften Werkes per se repräsentiert. Der damit verbundene Anspruch ist dem modernen Rezipienten intrinsisch, jedoch muss ein Bild in seiner Funktion als Kunstwerk eindeutig gekennzeichnet sein, um als solches erkannt zu werden. Dies gelingt zum einen über das Umfeld – ausgestellt in einer Galerie oder repräsentativen Halle kann sein Wert kontextuell erschlossen werden<sup>151</sup> –, zum anderen über unterschiedliche klassifizierende Zusatzelemente, die jedoch nicht zwingend sind. So trennt der Rahmen das Bild von seiner Umgebung und stellt seinen Inhalt visuell kenntlich heraus<sup>152</sup>; desgleichen können auch verschiedene bildexterne als auch -interne Hinweise, meist textueller Art, ein Bild zu einem Kunstwerk erklären<sup>153</sup>. Dabei ist die sinnfällige Identifizierung einer bildhaften Wiedergabe als Bild und weiter als Kunstwerk in jüngerer Vergangenheit immer mehr zu einer neuen Herausforderung für den Betrachter geworden. Ein Durchbrechen der bekannten Konventionen sorgt für neue semiotische Probleme, was wiederum eine deutlich größere Flexibilität bei der Bildbetrachtung voraussetzt.

149 Zu den ikonographischen sowie formalen Aspekten vgl. die Kapitel B1.1. „Entwicklung der Vasenmalerei im Allgemeinen“ sowie B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

150 Auf diese Weise dienten die antiken Bildzeugnisse lange Zeit lediglich als materielle Grundlage für mannigfache Untersuchungen zu verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten sowie der stilistischen Entwicklung der Malerei, wobei man ihnen den Stellenwert naiver Verbildlichungen einer Daseinswelt zuschrieb und von einer tieferen inhaltlichen Analyse Abstand nahm. Erst Ende der 50er-Jahre machte sich v.a. E. Langlotz um einen neuen Ansatz verdient, indem er die Hintergründe für ihre Entstehung zu beleuchten suchte und somit unter die Oberfläche ging. Als einer der Ersten setzte er sich dabei bewusst mit der Rolle des Bildes als kommunikatives Medium und somit mit Initiator sowie Konsument auseinander. Eine ähnliche Fragestellung hatte schon einmal im 19. Jh. zu keimen begonnen (z.B. in den älteren Werken A. Furtwänglers), war aber bald darauf durch allzu laute Kritik innerhalb der deutschsprachigen Fachwelt (z.B. durch O. Jahn) im Keim erstickt worden. In heutiger Zeit begibt sich die archäologische Forschung immer mehr über die formalästhetischen Betrachtungen hinaus und versucht so immer häufiger, den unzähligen Ansprüchen an ein Bild Folge zu leisten. So erschien z.B. unlängst der zusammenfassende Kolloquiumsband JUWIG – KOST 2010, in welchem unterschiedliche diskursive Schwerpunkte im Rahmen einer solchen Auseinandersetzung explizit in der Archäologie Berücksichtigung fanden. Zu obigen Betrachtungen vgl. LANGLOTZ 1957, 397ff. (hier auch zur älteren Forschungsgeschichte); als weiteres zur Vasenforschung s. etwa SICHTERMANN 1963; MANNACK 2002, 15ff.; BEARD 2007, 15ff.; COOK 1959, 14; zum Umgang der Archäologie mit dem Medium Bild im Allgemeinen s. HÖLSCHER 2000, 146ff.; zur Forschungshistorie der Rezeptionsgeschichte im Besonderen s. ZANKER 2000a, 205f.

151 Antike Bildzeugnisse wurden weder aufgrund ihres künstlerischen Wertes gesammelt, noch nach heutigen Maßstäben ausgestellt. Dieses Phänomen beginnt sich allmählich erst in der hellenistischen Zeit abzuzeichnen und manifestiert sich in der römischen Kaiserzeit – ein Schriftzeugnis hierfür wären die Bildbeschreibungen des Philostrat (*imagines*). Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit einer Veränderung des Verhältnisses zwischen Bild und Betrachter und der Einrichtung spezieller ‚Betrachtungsräume‘. Vgl. dazu GOLDHILL 1994, 205ff.; zu Philostratos s. SCHÖNBERGER 1995, 157ff.; KULTERMANN 1998, 32; vgl. als weiteres Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

152 Entsprechend funktioniert die Heraushebung mittels Podest/Abgrenzung oder Ausleuchtung (s. POSNER – SCHMAUKS 1998, 24ff.). – Ausführlich zur Funktion des Rahmens und zur Trennung zwischen Darstellungs- und Realraum in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

153 Bildextern wären es die typischen musealen Beschriftungstäfelchen oder entsprechende Hinweise über die neuen Medien, bildintern die Signatur (s. POSNER – SCHMAUKS 1998, 26).

Im Gegensatz dazu wird das antike Bild nicht aufgrund seines künstlerischen Anspruchs erschaffen, sondern dient in erster Linie als ein Mittel zum Zweck<sup>154</sup>. So resultiert seine Existenz stets aus der Absicht, bestimmte Inhalte allgemein verständlich näher zu bringen und lässt sich nicht mit einem ‚Kunstsein-Wollen‘ aus sich heraus begründen. Dennoch steht hinter jedem Bildkonzept prinzipiell auch ein kreativer Geist<sup>155</sup>, der in besonderem Maße für die Umsetzung einer ideellen Vorlage in ein haptisches Endprodukt Verantwortung trägt, so dass neben einem gewissen ästhetischen Begehren auch eine schmückende Intention nicht dementiert werden darf<sup>156</sup>. Wie etwa ein Werbeplakat als bildhaftes Kommunikationsmittel der heutigen Zeit komplexere Inhalte möglichst einprägsam und schnell zu vermitteln sucht, um gegenüber seinesgleichen bestehen zu können, transportiert das antike Bild gesellschaftskonform aufbereitete Botschaften gezielt an einen potentiellen Empfänger. Da die artifiziellen Erzeugnisse in der Regel jedermann zugänglich sind und mitunter sogar das Umfeld dominieren können, gelingt es, eine große Masse zu erreichen<sup>157</sup>. Dies ist vor allem für die archaische Epoche von unschätzbarem Wert, ist die Bevölkerung zu dieser Zeit noch weitestgehend analphabetisch geprägt und daher auf eine solche Art der Informationsübermittlung angewiesen<sup>158</sup>.

### *Hintergrund und Entstehung*

Da diese Bilder folglich nicht um ihrer selbst willen erzeugt werden, sondern eine klar definierte Aufgabe besitzen, unterstehen sie stets übergeordneten Interessen. Dies gibt die Rahmenbedingungen sowie den Triebstachel für ihre Entstehung vor und beschneidet ihren Erzeuger in seinen schöpferischen Möglichkeiten. Dabei genießt der Ausführende lediglich den Status eines Handwerkers, denn im Gegensatz zur Dichtung galt das bildnerische Schaffen in seinem eigentlichen Sinne nicht als Kunst<sup>159</sup>. Der Erzeuger besitzt also keinerlei Anspruch auf allzu gro-

154 Zur Definition eines Bildes in der Antike s. z.B. HÖLSCHER 2000, 151ff. bes. 156; GIULIANI 2003, 14; SICHTERMANN 1963, 7; LANGLOTZ 1957, 399; in Bezug auf Vasenbilder im Besonderen s. etwa KUNISCH 1996, 82; LISSARRAGUE 1990, 196; SCHEIBLER 1995, 68ff.; LAXANDER 2005, 144ff.; KNITTMAYER 1997, 117f.; entfernt auch BOARDMAN 1996c, 253; vgl. als weiteres HUTH 2003, 8ff.

155 Dies gilt selbstverständlich nicht für ‚Kopisten‘, die bereits Vorhandenes bestenfalls geringfügig variiert wiedergeben.

156 Umgekehrt ist auch dem modernen Erzeuger von Kunst keinesfalls der Wille abzusprechen, mit seinem Werk bestimmte Botschaften übermitteln zu wollen. Allgemein zur Entstehung eines Bildes als kreativem schöpferischen Prozess unter Einflussnahme bestimmter Faktoren s. z.B. SCHWEITZER 1944, 105f.; GOMBRICH 1989, 7ff. bes. 10; LEHNSTAEDT 1970, 17 (in Bezug auf Prozessionsbilder).

157 Vgl. dazu z.B. LANGLOTZ 1957, 398; SCHÄFER 1997, 13 Anm. 1; s. als weiteres auch KAESER 1990i, 207. Zur Funktion von Vasenbildern in der visuellen Kommunikation s. ebenfalls LAXANDER 2000, 144ff.

158 Es wird angenommen, dass zu dieser Zeit nicht mehr als 10% der Bevölkerung, abhängig von Stand und Geschlecht, über solide Schreib- und Lesefähigkeiten verfügten, die über eine „semi-literacy“ hinausgingen. Eine Änderung der Verhältnisse wird jedoch für die Folgezeit postuliert, so dass im Laufe der ersten Hälfte des 5. Jhs. die Schriftlichkeit bereits eine breite Masse der Bevölkerung erreicht haben dürfte. Hinweise auf diese Umwälzungen, die im vorhergehenden Jahrhundert einsetzen, sind nicht nur Schulen als feste Institutionen (sicher nachweisbar ab der Wende 6./5. Jh.), die deutliche Ausweitung der Teilnahme am *ostrakismos* (von ca. 201 Stimmen um 510/8 auf ca. 6000 Wähler ab 480 v. Chr.), die Zunahme von Inschriften im öffentlichen und halböffentlichen Leben, ebenso wie die Aufgabe der zuvor auf Vasen weit verbreiteten ‚Nonsens‘-Inschriften (zu einer möglichen Gegendarstellung s. die aktuellen Forschungen von S. Chiarini [<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/schriftbildlichkeit/mitglieder/postdoktoranden/chiarini/>]). Auch die zunehmenden Gesetzesschreibungen und die Einrichtung der ersten Schreibstuben (*grammateis*) in Athen ab etwa 550 v. Chr. spielen eine gewisse Rolle, ebenfalls wie die Einführung der Münzprägung mit dem Kürzel des Städtenamens (ab Ende 6. Jh.) in eingeschränktem Maße ein Hinweis ist. Allgemein zur Entwicklung und Verbreitung der Schriftkultur im antiken Griechenland s. etwa HARRIS 1989, 45ff. bes. 59ff.

159 Diese Abweichung lässt sich auch an der Verwendung des Wortes *technē* in Zusammenhang mit solchem Kunsthandwerk ablesen. Jedoch ist keineswegs von der Hand zu weisen, dass auch damals besonders innerhalb der staatlich initiierten Repräsentationskunst wie der Bildhauerei oder Tafelmalerei durchaus eine Sensibilität für die Heraushebung einer explizit künstlerischen Befähigung existierte (s.u.). So konnten sich spätestens ab der klas-

ße gestalterische Freiheit – ein Vorrecht, das einen ‚Bildner‘ jeder erdenklichen Art überhaupt erst zum frei schaffenden Künstler werden lässt. Hier nämlich sind in der Regel alle für eine bildhafte Genese relevanten Faktoren in einer einzigen Person vereint – von der inhaltlichen sowie konzeptuellen Idee bis hin zur Ausführung in Bezug auf Material, Format oder Farbwahl laufen sie alle in einem Strang zusammen, wohingegen in der Antike die Einflussnahme aus unterschiedlichen Richtungen kommt.

In erster Linie schlägt sich dies in Verbindung mit der staatlich initiierten Kunst nieder, entscheidet allein der Auftraggeber über die Inhalte, dem ‚Künstler‘ obliegt nicht mehr als deren Umsetzung. Stets kommen hier propagandistische Intentionen zum Zuge, sind die Bildprogramme der öffentlichen Baudenkmäler politisch initiiert und dienen der Inszenierung des Herrschenden – sei er Tyrann, Staat oder hellenistischer Wohltäter<sup>160</sup>. Dabei verfügt die Bauplastik als publikumswirksame Kunst in großem Stil über keinen zulässigen Rahmen für individuelle Entfaltung, so dass persönliche kreative Ansprüche im Großen und Ganzen zurücktreten müssen<sup>161</sup>. Von ähnlicher Stringenz ist das Repertoire der Reliefs in Sepulkral- und Votivkontext: Begleitend zum funktionalen Hintergrund der Stele unterstreichen die Darstellungen anschaulich ihre Aussage – das Gedenken der Toten oder die Verehrung einer Gottheit. Eine nicht unbedeutende Rolle spielt in diesem Zusammenhang darüber hinaus die Kostspieligkeit der Produktion, denn hohe Materialkosten und ein nicht unbeachtlicher Arbeitsaufwand lassen Experimentierfreudigkeit sowie künstlerische Selbstverwirklichung nicht zu, will die Abnahme des Endprodukts garantiert sein. Die Werkstätten arbeiten folglich auf Bestellung<sup>162</sup>. Einzig die Kleinkunst – und hier besonders die Vasenmalerei – verfügt über ein gewisses Potential in Hinblick auf ein Ausleben kreativer Ideen, ist sie in ihrem Herstellungsprozess weitaus kostengünstiger sowie flexibler<sup>163</sup>. Auch besitzt sie keinen unmittelbaren Auftraggeber,

---

sischen Zeit gefeierte Künstlerpersönlichkeiten etablieren, welchen dann auch der verdiente Ruhm zukam. Von den besonderen Fähigkeiten und auch dem zunehmenden Selbstwertgefühl dieser Meister berichten ebenfalls die Schriftquellen (z.B. Plin. nat. hist. XXXIV 61 [über Lysipp] oder ebd. XXXV 65 [über den Wettbewerb zwischen Zeuxis und Parrhasios]). Dennoch ändert dies nichts an ihrem Status, wie es Lukian einige Zeit später treffend persifliert: „Auch wenn du Phidias und Polyklet würdest und viele herrliche Werke schüfest, würdest deine Kunst zwar alle preisen, aber kein einziger unter den Betrachtern, wenn er bei Vernunft ist, würde wünschen, deinesgleichen zu sein; denn, wie weit du es auch bringen magst, du wirst doch als Banause, als Handwerker, als Handarbeiter angesehen werden.“ (s. KULTERMANN 1998, 32). Aber ebenso innerhalb des geringeren Kunsthandwerks der Vasenmalerei konnten sich neben den Töpfern Malerpersönlichkeiten hervortun – von einem gewissen Berufsstolz zeugen die Signaturen und das damit verbundene gestiegene Selbstbewusstsein dieser Gesellschaftsschicht (ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Allgemein zum Stellenwert der ‚Künstler‘ vgl. z.B. PHILIPP 1990a, 79ff.; dies. 1990b, 147. 150; dies. 1968, bes. 70ff.; SCHEIBLER 1995, 120ff. bes. 132f.; BURFORD 1972, 15; HIMMELMANN 1979, 127f.; SCHWEITZER 1934b, 288ff.; KULTERMANN 1998, 19ff.; BÜTTNER 2006, 53; zum Verhältnis von Bild und Text vgl. z.B. ISLER 1973, 36ff. – Der Einfachheit halber wird in vorliegender Arbeit häufig auch die allgemeine Bezeichnung „Künstler“ für den antiken Erzeuger verwendet, stets unter Voraussetzung der obigen Einschränkungen.

160 Allgemein dazu s. z.B. HÖLSCHER 2000, 159.

161 Allgemein zur Dominanz von Auftraggeber und Initiator sowie Betrachter und Benutzer s. z.B. HÖLSCHER 2000, 156f. – Dennoch ist an dieser Stelle davon auszugehen, dass sich große Meister wie etwa Phidias, Polyklet oder auch Polygnot entscheidend in die Konzeption einbringen konnten (s.o.).

162 Aufgrund des recht genormten Bildrepertoires der Stelen, sei es in sepulkralem als auch in votivischem Kontext, ist es sehr wahrscheinlich, dass in den Werkstätten bereits grob zugearbeitete ‚Rohlinge‘ auf ihre detaillierte Ausarbeitung warteten, die erst auf eine Bestellung hin erfolgte. In Verbindung mit den Grabreliefs s. dazu SCHMALTZ 1983, 136f. Vgl. auch Kapitel C2.1.1.1.1. „Entwicklung Grabreliefs“ und C2.1.1.2. „Entwicklung Weihreliefs“.

163 An dieser Stelle darf nicht in Vergessenheit geraten, dass die figürlich dekorierte Ware nur einen verhältnismäßig kleinen Anteil gegenüber der unverzierten Gebrauchskeramik einnimmt, ist sie gegenüber letzterer schon eher als ‚Luxusware‘ zu bewerten, was zugleich auch ihren Wert und somit die Anschaffungskosten steigert. So wurde sie weniger für den Alltag als für den besonderen Anlass hergestellt, sei es für Symposion, Grabritus oder Kult (vgl. dazu auch Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“). Häufig wurden die bemalten Vasen in der Forschung als preisgünstiger Ersatz für Metallgefäße gehandelt (s. etwa VICKERS 1990, 105ff.; ders. 1985, passim; vgl. dazu auch BOARDMAN 1996c, 253

orientiert sich am aktuellen Markt und nutzt die zeitgemäßen Themen als inspirativen Quell, um die Ansprüche und Erwartungen der potentiellen Käufer zu befriedigen<sup>164</sup>. Auf dieser Basis entstehen zwar auch zahlreiche nur zweit- oder drittklassige Produkte, doch finden desgleichen sehr originelle Erzeugnisse ihren Niederschlag, tragen sie meisterhaft innovative Ideen hinsichtlich Darstellungsgegenstand oder einfallsreicher Umsetzung zur Schau. Die gegebenen Voraussetzungen bergen eine überaus geeignete Grundlage in sich, Neues auszuprobieren und Altes zu modifizieren.

Der Entwurf sowie dessen Verwirklichung verlangen dabei aber stets nach Einhaltung der vorherrschenden Normen, soll das Opus verstanden werden. Dazu gehört in erster Linie der inhaltliche Aspekt, das Sujet muss dem Konsumenten geläufig sein. Dies trifft nicht nur auf die Identität der wiedergegebenen Bildzeichen und die sie einbettende Handlung zu, sondern ist auch in Zusammenhang mit dem übergeordneten Sinnbezug unabdingbar: So propagieren etwa mythologische Kampfszenen im Giebel herausragender Bauten den Sieg des Vaterlandes über den Feind, ebenso wie die Reliefdarstellungen der in Stein gemeißelten Urkunden dem Betrachter bildhaft gekürzt die wesentlichen Inhalte der Inschrift nahebringen. Am Grab erinnern die skulptierten Zeugnisse an die Person der oder des Verstorbenen und stellen ihre Vorbildlichkeit heraus, indem sie einen Idealtypus kreieren. Und die narrativen Malereien an Wänden und Gefäßen legen Zeugnis ab von der Welt der Götter und Heroen, die tief verwurzelt ist mit der eigenen Geschichte und für den Erhalt von Recht und Ordnung sorgt. Auf diese Weise wird der Betrachter mit den jeweils relevanten Leitbildern konfrontiert, die einem ständigen zeitgebundenen Wandel unterliegen und solchermaßen eine allmähliche Verlagerung der Schwerpunkte innerhalb ein und desselben Mythos bedingen<sup>165</sup>. Alltagsszenen schließlich speisen sich aus den allgemeingültigen Erfahrun-

---

[„sklavische Nachahmungen von Vasen aus edlen Metallen“]). Von einem nicht gänzlich unbedeutenden materiellen Wert, v.a. für das Exportausland (z.B. Etrurien), zeugen am Gefäß vorgenommene Flickungen. Vgl. dazu bspw. SCHEIBLER 1995, 37ff.; JUNKER 2002, 9 mit Anm. 30f.; LANGLOTZ 1957, 399f.; zum immateriellen ‚gesellschaftlichen‘ Wert dieser Vasen s. STEIN-HÖLKESKAMP 1992, 42; vgl. als weiteres auch BAŽANT 1981, 7. 10f. (symbolischer Wert); GIULIANI 2003, 14; zu den Anschaffungs- und Produktionskosten s. etwa KAESER 1990i, 204ff.; SCHEIBLER 1995, 70. 144ff.; PHILIPP 1990a, 93; GILL 1991, bes. 31f. mit Tab. 1f.; BURFORD 1972, 169; DUGAS 1960, 440ff.; COOK 1960, 273; ders. 1959, 121; vgl. als weiteres auch BÉRARD 1974, 46; BOARDMAN 1996c, 250f.; ders. 2007, 100f.; WEBSTER 1972, 273ff.

164 Dabei kann sowohl das Töpfern einer Vase als auch deren Bemalung in ein und derselben Hand zusammenlaufen, in der Mehrheit der Fälle handelt es sich aber um zwei unterschiedliche Handwerkszweige, wobei jedoch eine enge Zusammenarbeit postuliert werden muss. Es ist anzunehmen, dass die Maler von unterschiedlichen Töpferwerkstätten angeworben wurden, die vermutlich zugleich unverzierte Grobkeramik zu ihren Produkten zählten (zu diesem Arbeitsverhältnis bspw. SCHEIBLER 1995, 107ff. bes. 115ff. und 137; dies. 1984, 130ff. [hier auch zu unterschiedlichen Werkstatttypen in Abhängigkeit zur Größe]; PHILIPP 1990a, 90). Es ist davon auszugehen, dass die Produzenten der bemalten Keramik nur im Ausnahmefall auf Bestellung fertigten, was zum einen bei größeren Abnahmemengen für den Weiterverkauf durch Händler oder den Bedarf einer offiziellen Institution, zum anderen in Zusammenhang mit einigen sehr individuellen Inschriften vermutet werden kann. Als Ort der Präsentation sowie des Verkaufs dienten wohl die Werkstätten selbst oder aber besondere Töpfermärkte (z.B. sog. Choen-Markt), so dass die Mehrheit der Käufer i.d.R. stets auf das bestehende Angebot zurückgriff, welches demzufolge durch die Nachfrage geregelt wurde. Werden die Erwartungen der Käufer nicht erfüllt, kann sich ein neues Konzept nicht durchsetzen. Allgemein dazu s. SCHEIBLER 1995, 138ff. 142ff.; PHILIPP 1990a, 91ff.; dies. 1968, 77ff.; BOARDMAN 1994a, 214; ders. 1991, 250f.; ders. 1996a, 21; KNITTMAYER 1997, 18f.; JUNKER 2002, 7 mit Anm. 20 (hier mit weiterführender Literatur zu dieser Problematik); WEBSTER 1978, 40 (Unterscheidung zwischen gleichförmiger Orderware und besonderen Fertigungen eventuell auf Wunsch); ders. 1972, 8ff. 42ff. 270ff. bes. 295ff. (zur Diskussion der Lieblingsinschriften s. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“); LAXANDER 2000, 5. 145ff. mit Anm. 705 (hier zu den ‚Auftrags‘-Beischriften); entfernt auch BURFORD 1972, 98; HIMMELMANN 1979, 131f.; explizit zur Verhandlung der Vasen s. COOK 1959, 116ff.

165 Während in der archaischen Epoche noch heroischer Kampfsgeist in den Vordergrund drängt, ist es später die innere emotionale Bewegtheit des Helden (ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“). – Als Träger der jeweiligen geistigen Kultur werden die Bilder zu einem Identität stiftenden Medium: Jeder Angehörige dieses Kreises

gen der jeweiligen Zeit und spiegeln das Leben selbst wider<sup>166</sup>. In jeder narrativen Darstellung steckt also eine Botschaft, wobei stets die handelnde Figur im Mittelpunkt steht<sup>167</sup>.

Soll ein Werk folglich in aller Vollständigkeit erfasst werden, müssen die Inhalte einerseits vom Erzeuger richtig vermittelt, zum anderen vom Verbraucher korrekt gelesen werden. Dies wird allein durch die Verwendung eines einheitlichen Kommunikationssystems in Abhängigkeit von einem gemeinsamen kulturellen Hintergrund gewährleistet<sup>168</sup>. Dieser Basis ist es zu verdanken, dass bildhafte Zeichen zuverlässig erkannt und Codes fehlerfrei entschlüsselt werden können. Möglichst einfache und einprägsame Chiffren, die festgelegt sind und stets wiederkehren, erleichtern diesen Vorgang<sup>169</sup>. Je größer jedoch der zeitliche beziehungsweise räumliche Abstand ist, desto mehr Schwierigkeiten lassen sich bei der Bildinterpretation verzeichnen. Aufgrund eines nur lückenhaften Kontextes bleiben dem heutigen Betrachter nicht selten wichtige Informationen verborgen oder müssen mühselig auf hypothetischer Basis rekonstruiert werden – mangelnde Klarheit steht dabei einer Behebung möglicher Zweideutigkeiten im Wege, was vor allem in Verbindung mit der höheren Bedeutungsebene (Symbole, Metaphern oder Allegorien) wirksam wird<sup>170</sup>. Somit kann davon ausgegangen werden, dass die zuverlässige Tradierungswahrscheinlichkeit proportional zur anwachsenden Entfernung abnimmt, die zwischen der Entstehung und der Rezeption liegt. Hilfreich kann in einem solchen Fall eine informative Ergänzung durch das Medium Schrift sein, wenn diverse knappe Beischriften oder gar ganze Textpassagen für Erklärungsbeihilfe sorgen<sup>171</sup>. Dennoch ist eine solche ‚textgestützte

---

kann sich auf eine bestimmte Weise in ihnen wiedererkennen, spiegeln sie die betreffende Gesellschaft und ihre jeweiligen Werte wider. Allgemein zur Wertevermittlung s. etwa HÖLSCHER 2000, 151 („die Vermittlung dieser Wertvorstellungen an die Betrachter ist die eigentliche Funktion der Bildwerke“) und bes. 159f.; HOFFMANN 1980, 139; MORAW 2002, 267ff.; als weiteres auch SCHEIBLER 1995, 68f.; KUNISCH 1996, 105; LAXANDER 2005, 5f.; BEARD 2007, 20ff. bes. 26f.

- 166 Dabei handelt es sich jedoch nicht um konkrete Momentaufnahmen realer Situationen, sondern um eine Zusammenschau situationspezifischer Details ohne zwingende kohärente Bindung an Zeit und Raum. Auch wenn die jeweilige Auswahl subjektiv bedingt ist, da sie in der Hand eines jeden Malers liegt, hängt sie von allgemeingültigen Prinzipien ab. Denn die Chiffren müssen klar und deutlich sein, um fehlerfrei verstanden zu werden. Zu solchen Abstraktionen einer „abzubildenden Wirklichkeit zugunsten einer Verdichtung des Inhalts“ s. LEHNSTAEDT 1970, 17; vgl. als weiteres HÖLSCHER 2000, 152; LAXANDER 2002, 5; BEARD 2007, 20; in Zusammenhang mit den Verbildlichungen des Trinkgelages s. auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ (mit weiterführender Literatur).
- 167 Zur Rolle der menschlichen Figur für das antike Bild (als Götter/Helden/Menschen) und das Selbstverständnis der Gesellschaft s. SCHNAPP 2003, 50f.; BEARD 2007, 19; MORAW 2002, 266; entfernt auch HÖLSCHER 2000, 153; HUTH 2003, 16.
- 168 Die Konnotation bestimmter Zeichen unterliegt je nach Kontext einem ständigen Wandel, weshalb bei einer Auseinandersetzung mit einem Bild immer der einbettende Hintergrund zu berücksichtigen ist. Vgl. dazu etwa POSNER – SCHMAUKS 1998, 21f.; HÖLSCHER 2000, 151f. 162f.; GIULIANI 2003, 15; indirekt auch MORAW 2002, 268ff.; BOARDMAN 1986, 239ff. (hier zur Verwendung von Mythen in politischem Kontext); ders. 1996a, 19ff.; ausführlicher in Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“ sowie A2.1.2. „Wahrnehmung“ (mit weiterführender Literatur).
- 169 Vgl. dazu auch ISLER 1973, 37; HÖLSCHER 2000, 162; HOFFMANN 1980, 128f.; GIULIANI 2003, 13f.; LISSARRAGUE 1990, 196; MANGOLD 2000, 135. Zum Vorrang der semantischen Werte bei Vasenbildern vor den Ästhetischen s. DUGAS 1960, 440ff.; dazu als weiteres auch BÉRARD 1974, 46.
- 170 Aber auch auf der untersten Bedeutungsebene kann eine zeitlich bedingte Veränderung nicht ausgeschlossen werden, so ist etwa der schlechte Erhaltungszustand eines Bildes aufgrund von Informationsverlust für einen Mangel hinsichtlich der Lesbarkeit verantwortlich (s. POSNER – SCHMAUKS 1998, 22; zu den unterschiedlichen Bedeutungsebenen eines Bildes in Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“). – Eben dieser zeitliche Abstand ist auch die Ursache dafür, dass sich die Wissenschaft um die Erforschung der Vasen in zwei widersprüchliche Lager gespalten hat: Während die Positivisten (hier v.a. J. D. Beazley) davon ausgehen, dass die Gefäße erst nach einer profanen Nutzungsphase in sepulkralen bzw. sakralen Kontext gelangt sind, setzen die Hermeneutiker (hier bes. E. Langlotz, Steigerung durch HOFFMANN 1988, 153ff.) deren ausschließliche Herstellung für Grab bzw. Heiligtum voraus und interpretieren die Bilder demgemäß. Als Anhaltspunkt dient ihnen die Fundsituation, die Gegenmeinung stützt sich u.a. auf nachweisbare Spuren einer Alltagsverwendung (z.B. Flickungen). Zusammenfassend zu dieser Problematik z.B. JUNKER 2002, 6ff.; s. als weiteres HOFFMANN 1980, 127f.; KAESER 1990i, 206; entfernt dazu auch BLANCK 1971, 28.
- 171 Vor allem auf archaischen Vasen begegnen dem Betrachter schriftliche Beifügungen im Übermaß (z.B. bei Klitias).

Bildkommunikation<sup>172f</sup> in der Antike ein Ausnahmefall, steht hier mehrheitlich die rein pikturale Informationsvermittlung im Vordergrund<sup>173</sup>. Dies hebt sich deutlich von der heutigen Situation ab, wo eine Kombination unterschiedlicher kommunikativer Systeme die gängige Methode ist – ein eindrückliches Beispiel aufgrund des vorrangig informativen Potentials ist dabei die Sparte der optisch motivierten Werbung.

Als eine weitere kulturspezifische Variable spielen daneben die unterschiedlichen Darstellungskonventionen eine entscheidende Rolle, unterstehen sie auf unterster Ebene der Frage, was überhaupt dargestellt werden kann – dies schließt sowohl die Befähigung des Erzeugers als auch das Potential des Verbrauchers ein. So beispielsweise gehorcht die Umsetzung einer dreidimensionalen Gestalt in ein zweidimensionales Abbild stets eigenen Gesetzen. Denn wie ein Körper auf eine Fläche projiziert wird, hängt in der Regel vom geistig-kognitiven Hintergrund ab und ist eng mit der Auffassung von Figur und Raum verbunden<sup>174</sup>. Grundlage ist dabei die Fähigkeit, die auf bestimmte Art aufbereiteten bildhaften Daten geistig verarbeiten zu können, unabdingbar ist auch hier eine gemeinsame Grundlage – in diesem Hinblick wird sich der antike Betrachter kaum vom heutigen Rezipienten unterschieden haben<sup>175</sup>. Spätestens ab der klassischen Zeit war seine mentale Ausprägung auf dem höchsten

---

Abgesehen von den unsinnigen Aneinanderreihung von Buchstaben (zu diesen ‚Nonsens‘-Inschriften s. auch oben) handelt es sich in erster Linie um Namen von Personen, welche die Identifizierung erleichtern. Daneben existieren auch kurze Aussprüche, die u.a. auf die Funktion des Gefäßes hindeuten („Freue dich und trinke diese [Schale]“) oder bspw. eine Situation kommentieren („Wie niemals Euphronios“ in Hinblick auf das künstlerische Können), wobei die *kalos*-Inschriften ab der zweiten Hälfte des 6. bis ins 5. Jh. hinein eine eigene Sparte bilden (hierzu s. auch Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“; vgl. als weiteres z.B. HOESCH 1990e, 142ff.; WEBSTER 1972, 21ff. 42ff. 63ff.; SCHEIBLER 1995, 128; LULLIES 1953, 11f.; BOARDMAN 1994a, 219; Kl. Pauly 3 (1979) s.v. Lieblings-Inschriften). Erst ab hellenistischer Zeit lassen sich auf keramischen Bildträgern sogar kürzere Textpassagen nachweisen, wobei in diesem Zusammenhang die Homerischen Becher zu nennen wären (s. bspw. GIULIANI 2003, 263ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 15f.; dies. 1989, 152 Abb. 135). Zu den Vaseninschriften vgl. FELLMANN 1990b, 90ff. (hier auch mit Beispielen); ebenso GOSSEL-RAECK 1990c, 295; GIULIANI 2003, 114ff. bes. 118ff. – Etwas anders verhält es sich in Zusammenhang mit den Stelen. So dominiert in Grab- und Votivkontext optisch zwar immer noch das Bild entgegen einer recht kurzen Inschrift, die entweder den Namen des Verstorbenen in epigrammatischer Form oder den Empfänger der Weihung mitsamt dem Stifter angibt, auf Urkundenstelen allerdings kehrt sich dieses Verhältnis definitiv ins Gegenteil um. Hier treten die Bildzeichen vollkommen in den Hintergrund, können ohne weiteres sogar gänzlich fehlen. Ausschlaggebend ist allein der schriftliche Part, ist er schließlich Stein des Anstoßes für Anfertigung und Aufstellung. Da die Inschriften in allen drei Fällen jedoch stets einen festen Platz haben und im Gegensatz zum Vasenbild von den Bildzeichen räumlich losgelöst sind, geben sie nur indirekt einen Hinweis auf die abgebildeten Partizipanten. Deren Identität kann im Endeffekt allein anhand der gängigen Ikonographie erschlossen werden. Vgl. dazu auch Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ und C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“ (hier v.a. auch zu den Urkundenreliefs). Als weiteres s. NEUMANN 1979b, bes. 224. 229.

172 Basierend auf dem Terminus der „bildgestützten Kommunikation“ nach SCHMAUKS 1998, 82 wurde hier aufgrund der verlagerten Schwerpunkte der Begriff der „textgestützten Bildkommunikation“ verwendet. Das Bild besitzt in den relevanten Epochen in Zusammenhang mit verzierten Vasen keine textuntermalende Funktion, sondern der Text ergänzt umgekehrt das Bild.

173 Zu den Urkundenstelen als entscheidende Ausnahme s.o. Ebenso wenig selbsterklärend sind die Darstellungen der Grab- und Weihreliefs, sind die schriftlichen Informationen zur Person nicht per Bild vermittelbar.

174 Ob der Hintergrund lediglich als Negativfläche zwischen den einzelnen Bildzeichen ohne eigene semantische Bedeutung aufgefasst wird oder ihm aber ein Stellenwert in Hinblick auf die Vermittlung räumlicher Tiefe zukommt, obliegt der jeweiligen Zeit. Gleiches gilt für die Wiedergabe einer Figur als parataktische Addition ihrer schablonenhaften und schematisierten Einzelteile oder deren Zusammenfügung zu einer möglichst realitätsgetreuen kohärenten Einheit mit Tiefenanspruch (ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ und D2.3. „Raumbegriff“ [s. auch unten]; zur kulturellen Abhängigkeit dieser Faktoren s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“). Eine Ausnahme bildet dabei die Kunst der Moderne, die in Form einer Gegenströmung nicht selten nach Abkehr von diesem vorgegebenen Weg sucht. Da hier eine Verbesserung in der naturgetreuen Wiedergabe von Figur und Raum nicht mehr möglich ist, ist dies die einzige Möglichkeit zur innovativen ‚Weiterentwicklung‘.

175 Dass die zentralperspektivische Wiedergabe noch nicht voll ausgebildet war, fällt an dieser Stelle nicht ins Gewicht (vgl. dazu Kapitel D2.3. „Raumbegriff“). Allerdings kann, wie Versuche mit Angehörigen von Kulturen mit und ohne

Stand angelangt<sup>176</sup>, wovon unter anderem die philosophischen Schriften Zeugnis ablegen, in welchen der Stellenwert von Kunst im Allgemeinen diskutiert wird: Während Platon das Abbild als Nachahmung einer Kopie der reinen Idee, welche wirklicher Ursprung all solcher Sinnendinge ist, verurteilt und dabei den solchermaßen erzeugten doppelten Fälschungscharakter im Gegensatz zum ‚Urbild‘ betont<sup>177</sup>, erfährt dieser Aspekt unter Aristoteles Rehabilitation. Indem dieser das Abbild als direkten Repräsentanten der realen Welt sieht, verschafft er dem mimetischen Gedanken als oberstes Ziel des künstlerischen Strebens Legitimation<sup>178</sup>.

---

zentralperspektivische Bildtradition ergaben, diese Sehgewohnheit durchaus die alltägliche Umgebungswahrnehmung in Hinblick auf die Formkonstanz beeinflussen. Denn das „kulturspezifische Bildmaterial, mit dem jemand aufwächst, führt zu einer entsprechenden funktionellen Ausdifferenzierung des Sehens“. Dazu s. WENDL 1996, 177.

176 Für das 6. Jh. wird allgemein ein Zeitalter der geistigen Revolution postuliert, die sich jedoch nicht nur in Griechenland greifen lässt, sondern auch andernorts Früchte trägt (z.B. Asien). „Diese Achse der Weltgeschichte scheint nun um 500 vor Christus zu liegen, in dem zwischen 800 und 200 stattfindenden geistigen Prozeß. Dort liegt der tiefste Einschnitt der Geschichte. Es entstand der Mensch, mit dem wir bis heute leben.“ (Zitat K. Jaspers bei KULTERMANN 1998, 20). Damit geht unter anderem neben neuen wissenschaftlichen Errungenschaften und der Begründung der abendländischen Philosophie auch eine neue Bewertung der Kunst einher (dazu s.u.; vgl. ebenfalls PHILIPP 1968, 42). Ein solchermaßen bewusst (selbst)reflektives Denken steht am Ende der geistig-kognitiven Entwicklung des Menschen, die in Europa jedoch weder monoliner verläuft (Einbruch z.B. im Mittelalter), noch zwingend überregionale Gültigkeit besitzt (z.B. Unterschied Mitteleuropa – Griechenland bspw. um 500 v. Chr.). In der Forschung wird sie mitunter mit den unterschiedlichen Stadien der mentalen Entwicklung bei Kindern in Übereinstimmung gebracht, wobei die künstlerische Ausdrucksweise (= Handeln) als Spiegel der geistigen Prozesse (= Denken/Wahrnehmen) dient. Auf dieser Grundlage sind allein hoch entwickelte Kulturen in der Lage darzustellen, was sie sehen (Annäherung an eine möglichst naturalistische Wiedergabe z.B. durch Perspektive, Schatten, Verkürzungen etc.), wohingegen alle anderen lediglich abbilden, was sie wissen (z.B. wechselsichtige ‚additive‘ Wiedergabe der geometrischen Zeit; vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“). Ausführlicher dazu etwa HUTH 2003, 7f. 19ff. bes. 22ff. (hier auch berechtigt kritische Beleuchtung einer Gleichschaltung der mentalen Entwicklungen); HALLPIKE 1984, passim, bes. 44ff. 155ff.; DUX 1994, 204ff. bes. 209 und 212f.; SNELL 1993, passim, bes. 7–12; s. auch GOMBRICH 1986a, 154; ders. 1993, 76. Zur Entwicklung der Zeichenfähigkeit bei Kindern s. z.B. SCHUSTER 2007, 179ff.; WEBER 2002, 14ff. Zur Diskussion des Begriffs „Kognition“ als „mentale Repräsentation von Wissen, dessen Erwerb und dessen Gebrauch, und dies im weitesten Sinn als Informationsverarbeitungsprozess“ s. WASSMANN 2006, 324f. – Die künstlerische Ausdrucksweise der archaischen Zeit steht in diesem Sinne zwar noch auf der Schwelle, nichtsdestominder muss hier die Existenz vergleichbarer geistig-kognitiver Fähigkeiten vorausgesetzt werden. Denn es wird angenommen, dass sich in Griechenland die Entwicklung auf die höchste mentale Stufe mit dem Übergang der bäuerlich geprägten prähistorischen Gesellschaft zur bronzezeitlichen Hochkultur vollzieht. Dazu s. HUTH 2003, 38f. (von konkret operativer Stufe zu logisch abstraktem Denken nach J. Piaget). Als weiteres gilt zu berücksichtigen, dass auch der jeweilige Sinn und Zweck der Kunst einen hochgradigen Einfluss auf ihre Ausprägung ausübt (ebd. 23). Da die Bilder dieser Zeit als primäres kommunikatives Mittel einem breiten Publikum zur Informationsvermittlung dienen, müssen sie leicht lesbar sein (s. dazu auch oben und unten). Eben hier zeigt sich der Vorteil möglichst einfacher und oftmals chiffenhafter Bildzeichen. Vgl. auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

177 Dabei definiert Platon zuvor als Erster überhaupt das Bild eines Gegenstands als dessen Repräsentanten und somit als Abbild, wobei diese Verbindung durch Ähnlichkeit zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise grenzt er es von der (primitiven) kultisch-magischen Vorstellung ab, das Bild sei mit dem Bildreferenten gleichwertig. Dabei kritisiert er jedoch zugleich in einigen seiner Schriften die daraus zu ziehende Konsequenz, dass der Künstler in einem solchen Fall lediglich eine sich an den äußeren wahrnehmbaren Merkmalen orientierende Nachahmung erschaffe (= Grundlage für Ähnlichkeit), ohne aber dabei die eigentliche Bedeutung zu berücksichtigen (= Funktion/Eigenschaft/Idee als rein Begreifbares). Dies ist dem Umstand geschuldet, dass bereits das Vorbild des Malers eine allein auf sinnlich wahrnehmbaren Dingen beruhende Täuschung sei (= Sinnending als rein Wahrnehmbares), da sie das ‚Urbild‘ – eine rein abstrakte Entität – nicht in der Gesamtheit all seiner Eigenschaften wiedergäbe. Vgl. dazu SACHS-HOMBACH – SCHÜRMAN 2005, 110f. 120; GOMBRICH 1986a, 141ff.; ders. 1994, 71; KULTERMANN 1998, 23ff.; SACHS-HOMBACH 2006, 30f.; WALDENFELS 2001, 20; SCHMITT 2001, 37ff.; BÜTTNER 2006, 13f.

178 Die Idee steht hier nicht mehr auf einer separierten Ebene, sondern ist Teil der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit; das Urbild wohnt somit bereits dem Sinnending inne und fließt auf diese Weise direkt in das nachahmende Abbild ein. Da es sich bei diesem um ein optisch erfahrbares Zeichen handelt, das stellvertretend für einen realen Gegenstand steht, kann ohne weiteres auf eine explizite Verkörperung aller Merkmale über das Visuelle hinaus verzichtet werden. Auf diese Weise ist eine möglichst große Ähnlichkeit durch absolute Nachahmung erstrebenswert. Dies unterscheidet den aristotelischen Ansatz von demjenigen Platons, welcher der Meinung ist, dass eine Darstellung einen ästhetischen Anspruch nur dann erfüllen kann, wenn sie den mathematischen Grundsätzen nach Symmetrie sowie der Einhaltung von Proportionen gehorcht und sich nicht lediglich um Nachahmung bemüht. Vgl. dazu SACHS-HOMBACH 2006, 30; KULTERMANN 1998, 27ff.; BÜTTNER 2006, 61ff.; zu den Termini „Symmetrie“



Ein vergleichbarer intellektueller Fortschritt lässt sich desgleichen in Zusammenhang mit den Erkenntnissen zur antiken Optik propagieren – Grundlage hierfür sind bahnbrechende Beobachtungen dieser Zeit, welche sich vor allem in der Art der bildhaften Wiedergabe niederschlagen<sup>179</sup>. All diese Fortschritte sind allein vor einem entsprechenden Hintergrund möglich und zeichnen das Bild einer geistig weit entwickelten und aufgeklärten Gesellschaft.

Ein zweiter relevanter Faktor ist der jeweils bestehende Anspruch an Figur und Darstellungsgegenstand, besitzen alle Einzelkomponenten nicht immer denselben Stellenwert. Wie eine Gestalt wiedergegeben wird, hängt also nicht allein von den Kompetenzen ab, sondern untersteht gleichermaßen der Frage nach Darstellungswürdigkeit<sup>180</sup>. Auf diese Weise beschränkt man sich etwa im 8. Jh. auf die Verbildlichung einer Figur als vereinfachte Silhouette, wohingegen etwa zur Zeit des Exekias gesteigerter Wert auf überbordenden Detailreichtum und somit ausführlichste Genauigkeit gelegt wird<sup>181</sup>. Dies ist allein den zeitgemäßen Ansprüchen und Anforderungen an eine Gestalt und ihre Rolle sowie Bedeutung im Aktionsgefüge geschuldet und hängt davon ab, welche ‚Schlüsselreize‘ wann im Vordergrund stehen und welche Aussagen in Hinblick auf eine bestimmte Funktion getroffen werden sollen<sup>182</sup> – keinesfalls sind diese Merkmale zwangsläufig ein Anhaltspunkt für eine bestimmte Befähigung (s.o.). Darüber hinaus spiegeln sie ihrerseits ein bestimmtes ästhetisches Empfinden wider, welches gleichermaßen einem beständigen Wandel unterliegt. Nicht immer werden dieselben Dinge als ‚schön‘ empfunden, so dass ein ‚Leitfaden‘ nicht allein von konstanten physikalischen Größen abhängt, sondern auf dem jeweils vorherrschenden Zeitgeschmack fußt<sup>183</sup>.

### *Bild und Betrachter*

Träger dieser Ansprüche ist ein breit gefächertes Publikum, besitzen Bilder in der damaligen Zeit einen weiten Wirkungsradius und sind vielerorts zugegen. Dennoch ist dies nicht mit

---

und „Proportion“ s. PHILIPP 1990b, 138f.; dies. 1968, 42ff.; allgemein zur Ästhetik s.u. (hier auch mit weiterführender Literatur).

179 Nicht ohne Grund ist anzunehmen, dass die von Euklid Ende des 4. Jhs. aufgestellte Definition von geometrischem Raum nur mithilfe der Veränderungen der Darstellungskonventionen in der zeitgenössischen Malerei möglich war. Diese Fortschritte sind stets eng mit dem Wissen zum Sehvorgang verbunden. Vgl. dazu SIMON 1992, 86ff.; als weiteres bspw. auch KEBECK 2006, 60ff.; GOMBRICH 1993, 76; s. desgleichen Kapitel D2.3. „Raumbegriff“. Allgemein zur Geschichte der Optik z.B. GOMBRICH 1986a, 30ff.; SIMON 1992, bes. 226ff.; MACHO 1999, 217ff.; FRANGENBERG 1986, 150ff.; GREGORY 2001, 51ff.

180 Vgl. bspw. auch ZANKER 2000a, 223f.

181 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

182 Zusammen mit den technischen Möglichkeiten (s.o.) stellen diese kulturabhängigen Faktoren einen entscheidenden Aspekt in Hinblick auf die Herausbildung stilistischer Eigenheiten dar, da diese stets auch der Frage gehorchen, was für eine Funktion ein Bild zu erfüllen hat. Sollen dabei einer breiten Masse möglichst einprägsam Informationen vermittelt werden, eignen sich einfache und gut lesbare chiffrhafte Zeichen, die vor entsprechendem kulturellen Hintergrund zuverlässig zu entziffern sind. Soll das artifizielle Objekt jedoch nur einen ausgewählten Kreis erreichen, stehen vollkommen andere Faktoren im Vordergrund, was das Bild für andere Betrachtergruppen mit großer Wahrscheinlichkeit unverständlich macht. Es ist von Belang, ob lediglich pure Fakten oder individuelle Eindrücke vermittelt werden sollen und ob die Fakten abstrakt informeller Natur sind (z.B. ‚Staatskunst‘ in Ägypten) oder einen gewissen Realitätsbezug aufweisen und eine möglichst große narrative Lebendigkeit anstreben (z.B. Alltagsszenen im antiken Griechenland). Auch ist entscheidend, ob die zu vermittelnden Inhalte möglichst wirklichkeitsgetreu erscheinen sollen (z.B. Werke der Renaissance) oder lediglich ein bestimmtes situatives Wahrnehmungsergebnis liefern (z.B. Werke des Impressionismus). Unabdingbare Grundlage ist dabei die Akzeptanz durch den Konsumenten: Erst wenn Innovationen angenommen werden – sei es in Hinblick auf technische Neuerungen, sei es in Bezug auf funktionalen Wandel – können sich neu entstehende stilistische Merkmale manifestieren. Vgl. dazu SACHS-HOMBACH 2006, 137f.; GOMBRICH 1986a, 144ff.; ders. 1993, 61ff.; ders. 1984, 78f.; ZANKER 2000a, 223f.; BRYSON 2001, 31ff.; s. als weiteres auch HUTH 2003, 8. 21; entfernt BÜTTNER 2006, 10; SCHUSTER 2007, 42.

183 Schon seit jeher experimentierten schaffende Künstler mit verschiedenen Darstellungskonventionen, aber auch mit

der heutigen Situation vergleichbar – der moderne Mensch bekommt tagtäglich geradezu eine Reizüberflutung durch das Massenmedium Bild zu spüren. Allein bei einem Gang durch die Großstadt während der winterlichen Abendstunden mögen unzählige Leuchtreklamen und großformatige Bildtafeln die Sinne geradezu betäuben, ebenso wie zahlreiche Einrichtungen, welche explizit der Zurschaustellung solcher Artefakte dienen, selbige auf eindringliche Art zu präsentieren wissen. Und auch in den eigenen vier Wänden bleibt die Allgegenwart von Bildern nicht aus, wetteifern hier beispielsweise Abbildungen auf den Titelseiten von Illustrierten oder in Alben eingeklebte Photographien mit Graphiken auf der Verpackung von Gebrauchsgütern und effektiv in Szene gesetztem Wandschmuck. Sinn und Zweck dieses variantenreichen Potpourris sind jeweils unterschiedlich zu gewichten, reicht der Gebrauchszweck von der informativen Absicht sowie dem Animationsgedanken über den Erinnerungs- bis hin zum Unterhaltungswert mit Potential zum intellektuellen Diskurs und schließt auch keineswegs rein dekorative Ambitionen aus<sup>184</sup>.

Obzwar bildhafte Erzeugnisse in der Antike dagegen auf einen prioritär funktionalen Aspekt beschränkt sind, nehmen sie hier als wichtigstes kommunikatives Medium ebenfalls einen ausgesprochen hohen Stellenwert im Leben des damaligen Menschen ein<sup>185</sup>. Vor allem innerhalb des städtisch-öffentlichen Lebensraums sind solche Dokumente omnipräsent – sie erscheinen etwa in Heiligtümern als Weihegaben oder architektonische Ausschmückungen, markieren weit sichtbar die letzten Ruhestätten geschätzter Familienangehöriger und nehmen weitläufige Plätze ebenso wie aufragende Fassaden in Beschlag. Nicht minder ist ihre Dominanz hinter den geschlossenen Mauern der privaten Wohnanlagen, wo sie dem Betrachter ein ständiger Begleiter sind, indem sie verschiedenen funktionalen Gerätschaften eine ‚Persönlichkeit‘ einhauchen. Zeugnis davon legen nicht nur die geradezu unüberschaubaren Bestände vieler Museen ab, die Rückschlüsse auf eine um Vielfaches höhere Menge an Objekten erlauben, sondern ebenfalls viele gut erforschte Fundplätze. Auch wenn diese Basis stets lückenhaft bleiben wird, gewährt sie der heutigen Welt doch einen höchst imposanten Einblick in die ebenso farbenfrohe wie

---

Material und Farbe hinsichtlich der Wirkung, so etwa die Suche nach den idealen Proportionen (z.B. ‚Kanon des Polyklet‘) oder die Entwicklung der perspektivischen Wiedergabe zur Annäherung an ein möglichst naturgetreues Wahrnehmungserlebnis. Als schön wird ein Bild jedoch nur dann empfunden, wenn es objektive Merkmale aufweist, die vom Betrachter (also subjektiv) als positiv aufgenommen werden. Auf diese Weise handelt es sich um eine ständige Wechselwirkung zwischen Sender und Empfänger. Dabei müssen sich die relevanten Faktoren jedoch nicht zwangsläufig auf die Art der Wiedergabe beziehen, sondern können desgleichen abstrakter Natur sein. So ruft etwa eine besonders hohe Kostspieligkeit bei einem Werk mitunter ebenso ein ästhetisches Erleben (angenehme Erfahrung) hervor wie beispielsweise der innere Wert der Tugendhaftigkeit in Verbindung mit einer abgebildeten Figur (das Gute). Mit der Definition des Schönen nicht nur in den bildenden Künsten haben sich unter anderem auch Platon und Aristoteles befasst (s.o.). Vgl. dazu BÜTTNER 2006, bes. 49ff. 99ff.; KULTERMANN 1998, 29f.; zu Polyklets theoretischer Schrift s. etwa PHILIPP 1990b. Allgemein zur ästhetischen Bilderfahrung s. KEBECK 2006, 301ff.; GOODMAN 1997, 223ff. 241; HYMAN 1998, 33; HAARDT 1995, 112; FAHLE 2005; VOLAND 2005, 38ff.; PLÜMACHER 1998, 56f.; SCHUSTER 2007, 41. 43ff. 87ff. bes. 106ff.; indirekt in Bezug auf Perspektive s. PANOFKY 1992, 110 (Perspektive der Antike ist vereinbar mit dem damaligen Raumgefühl, das nicht nach unserer Art der Perspektive verlangt); s. auch SCHUSTER 2007, 29. Zum Begriff der Ästhetik und zur definitorischen Problematik s. BÜTTNER 2006, 9f.; vgl. als weiteres KULTERMANN 1998, Xff.

184 Vgl. dazu z.B. POSNER – SCHMAUKS 1998, 27f.; zur Reizüberflutung heutiger Zeit s. auch LANGLOTZ 1957, 398; HUTH 2003, 12.

185 Zur Bilderflut in der Antike s. bspw. SCHNAPP 2003, 50: „La Grèce est un monde de représentations qui produit une imagerie qu'on pourrait qualifier d'inflationniste [...]“. Einen Hinweis auf diesen im Vergleich mit den meisten anderen Kulturen exzeptionellen Wert der Bilder gibt allein schon die terminologische Vielfalt für das deutsche Wort „Bild“ (z.B. *agalma*, *xoanon*, *eikôn* etc.). Ähnlich auch LANGLOTZ 1957, 398f. („Wir modernen, durch ein unaufhörliches Bildgeflimmer geblendeten Menschen können uns kaum eine Vorstellung machen, welche Wucht ein geprägtes Bild einst auf den Betrachter ausgeübt hat [...]“); s. als weiteres auch BEARD 2007, 14; PHILIPP 2001, 91; dies. 199b, 148; für die klassische Zeit z.B. MORAW 2002, 266.

vielgestaltige Umgebung der weit zurückliegenden Vergangenheit und in die Intensität der Konfrontation zwischen Bild und Betrachter.

Dabei sind jedoch mehrere Faktoren zu berücksichtigen, welche Einfluss auf die Bildbetrachtung nehmen können. So darf keinesfalls in Vergessenheit geraten, dass die ‚Aufstellung‘ dieser Objekte im Gegensatz zur heutigen Präsentation von Kunst zumeist nicht vorrangig auf gute und uneingeschränkte Sichtbarkeit ausgelegt ist. Vielmehr steht hier der funktionale Wert des Trägers im Vordergrund, der mit einer freien visuellen Zugänglichkeit des Bildes oftmals nur schwer in Einklang zu bringen ist. Allein in Verbindung mit der staatlich initiierten Bauplastik kann in der Regel ein Höchstmaß an angestrebter optischer Wirksamkeit postuliert werden. Zum einen soll diese – wie alle anderen öffentlichen Denkmäler auch – ein möglichst großes Publikum erreichen, zum anderen lässt sich hier die angestrebte Aussage des Bildes nicht automatisch aus dem funktionalen Wert des Trägers erschließen. Die relevanten Informationen sind allein aus der visuellen Konfrontation des Betrachters mit den piktoralen Zeichen zu gewinnen, weder Giebel noch Metopenfeld als architektonische Bildflächen leisten auf semantischer Ebene einen Beitrag zu deren Verständnis, ebenso wenig tut es der Tempel als Gesamtbauwerk<sup>186</sup>. Diese Elemente können lediglich die Wichtigkeit der zu transportierenden Inhalte unterstreichen, zeigen sie deren bedeutsame (Tempel) sowie exponierte (z.B. Giebel) Anbringung.

Im Gegensatz dazu sind Sinn und Zweck der Stele als Träger als auch der auf ihr angebrachten Darstellung auf einen gemeinsamen inhaltlichen Aspekt ausgerichtet, das eine also ohne das andere durchaus verständlich; die Abbildung erbringt also keinen wirklich informativen Mehrwert. Denn die wesentliche Informationsübermittlung obliegt an dieser Stelle dem Träger als optischem Marker für das Grab sowie der schriftlichen Erläuterung, welche über die konkreten Hintergründe Aufklärung erbringt – das Relief erfüllt eine rein untermalende Aufgabe, ist ein ‚pars-pro-toto-Objekt‘ nach gängigem und damit allseits bekanntem Konzept und nur selten von individuellem Wert. Aufgestellt in einer Nekropole erreicht die Stele zwar gleichermaßen die Öffentlichkeit, richtet sich aber in erster Linie an die Angehörigen, auch wenn ein gewisses repräsentationsbewusstes Wetteifern nicht von den Hand zu weisen ist, bezeugt sie schließlich zugleich Stand und Position der Familie. Ähnlich ist die Situation in Zusammenhang mit ihrer Präsentation in einem heiligen Bezirk zu bewerten, wo sie als Weihegabe zwar vorrangig eine Welt im Abseits anspricht, aber mindestens in gleichem Maße publikumswirksam von der Bedeutung des verantwortlichen Stifters zeugt. Dabei ist die Konkurrenz um die Gunst des Betrachters groß, waren solche repräsentativen Objekte in beiderlei Fällen mitunter dicht an dicht auf den dafür vorgesehenen Plätzen auf-

186 Die Größe der Stadt Athen bspw. deutet zwar bereits der Parthenon als Bauwerk an, die Vermittlung der detailreichen Informationen hinsichtlich mythologischer Vergangenheit und göttlicher Gunst als Grund für diese immense Bedeutung obliegt jedoch allein den Bildzeichen der Bauplastik. Während sich die beiden Giebel einem Sujet um die Stadtgöttin Athena widmen – im Osten wird ihre persönliche Geschichte (Geburt), im Westen die Historie der Stadt herausgestellt (Wettbewerb mit Poseidon) – bezieht sich der Fries auf die Kultausübung. Dagegen rücken die vier Bildthemen der Metopen den Sieg der ‚Guten‘ über die ‚Schlechten‘ in den Fokus, wobei im Osten die Götter die Giganten bekämpfen, im Süden und Westen unter der Führung des athenischen Helden Theseus die Kentauren bzw. Amazonen bezwungen werden und im Norden die Taten der Griechen vor Troia Beachtung finden. All diese Details sind einzig den bildhaften Zeugnissen zu entnehmen, auch wenn sie allgemein bekannt sind. Dies jedoch ist zugleich eine unabdingbare Voraussetzung dafür, dass diese Bilder richtig gelesen und auch verstanden werden. Allgemein zum Bildprogramm des Parthenon s. etwa KNELL 1998, 98–125. bes. 123ff.; vgl. als weiteres auch Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“ sowie C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

gestellt, so dass ein optisches ‚Herausragen‘ einzelner geradewegs zu einer Herausforderung geriet und die Mehrheit vielmehr in der Masse unterging<sup>187</sup>.

Eine vergleichbare Überpräsenz ist schließlich ebenfalls Merkmal der Vasenbilder, wobei diese oftmals noch einer Mobilität unterstellt sind, besitzen sie aufgrund des Gebrauchszweckes des Gefäßes sowie dessen zumeist handlicher Größe keine Ortsbindung<sup>188</sup>. Obwohl die bildhafte Verzierung dem eigentlichen Verwendungssinn des Trägers untergeordnet ist, spricht sie doch – einmal mehr und einmal weniger – den Nutzer dieser Gefäße an, möchte gelesen werden. Nicht zu vernachlässigen ist dabei die Krümmung der Bildfläche, welche ein wichtiger Faktor bei der visuellen Erfassung der Darstellungen ist. Diese Wahrnehmungsbedingungen sind allein für die keramische Flächenkunst charakteristisch und kreieren eine besondere Situation, die im Folgenden vor allem in Hinblick auf die Ausschnitthaftigkeit detaillierter beleuchtet werden soll.

### *Technische Aspekte der Bildbetrachtung*

Auf technischer Ebene spielt neben der Vasenform und der daran gebundenen Art der figürlichen Dekoration<sup>189</sup> die damit in direktem Zusammenhang stehende visuelle Wahrnehmbarkeit des Bildes im Allgemeinen eine entscheidende Rolle. Ausschlaggebend sind hierbei der Krümmungsdurchmesser und die davon abhängige optische Erfassbarkeit. Trennt man die verschiedenen Darstellungen nach betrachterrelevanten Gesichtspunkten, lassen sich zwei klar umgrenzte Gruppen definieren (**Abb. 3.1**)<sup>190</sup>:

187 An dieser Stelle bietet sich erneut die Athener Akropolis an, um einen Gesamteindruck der Situation zu gewinnen. Aus den zahlreichen Funden von Weihgeschenken und/oder ihren Basen bzw. Einlassungen lässt sich v.a. ab dem 6. Jh. eine sehr hohe Dichte dieser Artefakte auf der freien Fläche zwischen den einzelnen Bauwerken rekonstruieren. Auch dürfen Votive nicht grundlos entfernt werden, allein äußerster Platzmangel erlaubt deren Beiseiteräumen und anschließendes rituelles Bestatten (vgl. dazu Kapitel B1.3.3. „Kontext Kult“ [hier mit weiterführender Literatur]). Auf diese Weise kann in Hinblick auf eine uneingeschränkte Rezipierbarkeit der Bildzeichen zweifelsohne eine Unübersichtlichkeit postuliert werden, wobei einzelne Votive optisch stets in Wettbewerb mit anderen stehen. Zu den Weihreliefs allgemein sowie den Urkundenreliefs im Besonderen s. Kapitel C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“ (hier auch zur Literatur und zur Produktionsschwemme in der Hochklassik). Allgemein zur Situation auf der Athener Akropolis s. z.B. SCHNEIDER – HÖCKER 2001, 72ff. bes. 75 und 87f.; BEARD 2007, 15; ein anschaulicher Eindruck von der Fülle der Monumente auf der Akropolis findet sich bei PAUS. XXII 4–XXVIII 3. – Die Aufstellung der Grabmarkierungen hingegen muss wesentlich strukturierter erfolgt sein, sind sie lokal an den Ort der Bestattung gebunden. Auch geschieht dies stets im Rahmen der aktuell gebotenen Möglichkeiten, wird diese Sitte immer wieder durch Reglementierungen kontrolliert und eingeschränkt. Dennoch hat man sich beizeiten auch hier eine anschauliche Fülle von Bildern vorzustellen, führt man sich bspw. die Befunde des Kerameikos vor Augen. Ausführlicher dazu in Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ (hier auch den Grabluxusgesetzen) und C2.1.2. „Kontext Nekropole“ (hier auch zum Kerameikos im Besonderen). Vgl. als weiteres bspw. NEUMANN 1979b, 221ff.

188 Diese Betrachtungen schließen eine (vorübergehend) ortsfeste Aufstellung am Grab bzw. im Tempel ebenso wie ihre temporäre Verwahrung an einem bestimmten Ort aus. Ausführlicher zu den unterschiedlichen Qualitäten der jeweiligen Betrachtungsumfeldes, beispielhaft dargelegt am Trinkgelage, im Totenkult und Votivkontext, s. Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“ mit den entsprechenden Unterkapiteln. – Dass bei der Bewertung der Vasenbilder zum einen ihre Rezipientennähe, zum anderen ihre Mobilität von Bedeutung ist (v.a. das Drehen und Wenden einer Schale nach dem Austrinken), stellte bereits STUPPERICH 1992, 425ff. bes. 429 in Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zur Ableserichtung der Bildfriesschalen fest und kritisierte damit die Vorgehensweise von SEKI 1985, welcher die Außenbilder ausschließlich in aufgehängtem Zustand beurteilt. Dass die permanente Handhabung der Gefäße und die solchermassen erhöhte Wahrscheinlichkeit der visuellen Konfrontation zugleich dazu beitragen, dass solche Bilder vielmehr Eingang ins visuelle Gedächtnis finden als andere, merkte LISSARRAGUE 1990, 206 an. Auf diese Weise verzeichnen die Vasen selbst einen wesentlich höheren Gebrauchswert als etwa die Grabreliefs oder Votivstelen, was bei der Rekonstruktion der ‚Bildbetrachtung‘ stets zu berücksichtigen ist. Letztere wären, sieht man einmal von idealen musealen Wahrnehmungsbedingungen ab, in dieser Hinsicht vielmehr mit einem ortsfesten Gemälde zu vergleichen, vorausgesetzt der funktionale Aspekt bleibt im Hintergrund. Zum Gebrauchswert s. auch Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

189 Zu den relevanten Vasenformen und den davon abhängigen Dekorationsprinzipien s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

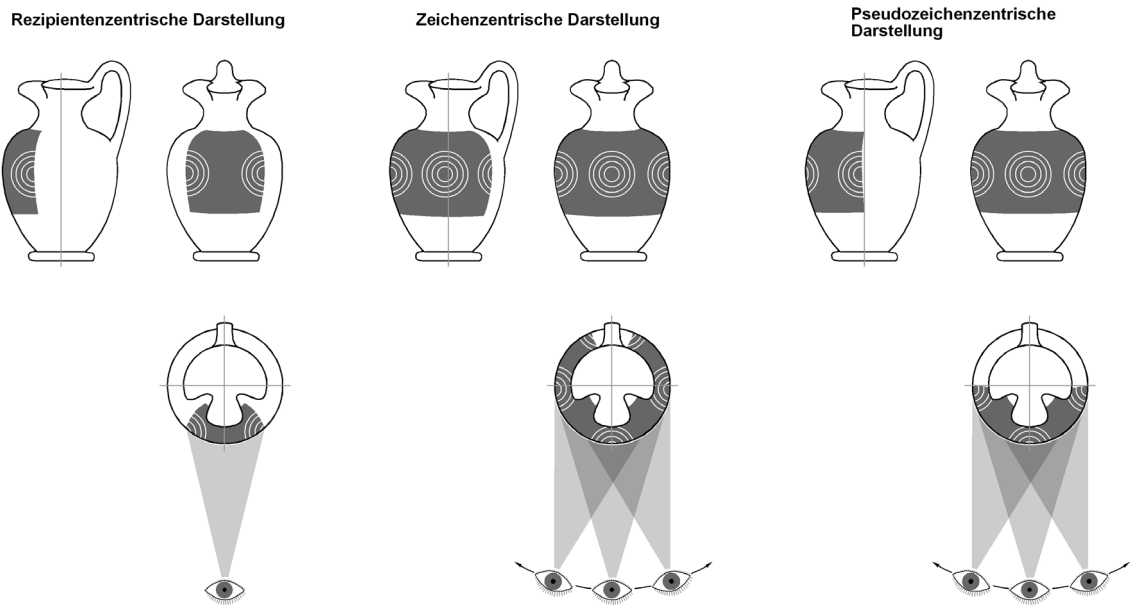


Abb. 3.1 Schematisierte Darstellung des Verhältnisses vom Betrachter (Rezipient) zur Darstellung (hier: Zeichen) am Beispiel des ausschnitthaften Bildes bei vorausgesetzter zentraler Fixierung

Die erste Klassifizierung umfasst all diejenigen Kompositionen, welche primär auf den Betrachter ausgerichtet sind, deren Parameter seinen visuellen Bedürfnissen nachkommen. Dies bedeutet eine ‚rezipientenfreundliche‘ Wiedergabe eines Sujets, wobei sich alle wesentlichen Bestandteile der optischen Wahrnehmung unterordnen, also eine möglichst einfache und schnelle Handhabung beim Prozess des Erfassens möglich machen. Dazu gehört in erster Linie eine gute Übersichtlichkeit bei vorausgesetztem festem sowie frontalem Standpunkt des Empfängers. Sie sollen hier als *rezipientenzentrische Darstellungen* bezeichnet werden<sup>191</sup>.

Die Gegengruppe setzt sich indessen aus Darstellungen zusammen, bei welchen die rezeptiven Bedürfnisse des Betrachters den eigenen bildinhärenten untergeordnet sind. Das trifft am Beispiel der Tongefäße auf diejenigen Szenen zu, welche den Betrachter zu einem bestimmten Verhaltensablauf zwingen, will er sie in ihrer Vollständigkeit wahrnehmen<sup>192</sup>. Die Voraussetzung dafür ist – bei festem Ort des Objekts – ein bewegter Rezipient. Dieser

190 Diese Graphik bezieht sich zwar konkret auf Bildausschnitte, besitzt in ihren Grundzügen aber allgemeine Gültigkeit. Der Terminus „Zeichen“ wird hier pauschal im Sinne der Gesamtdarstellung verwendet, ungeachtet dessen, aus wie vielen einzelnen Bildzeichen sie sich zusammensetzt (vgl. dagegen die Definition von „Zeichen“ in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten (Zeichen)“. – Auf ähnlicher Grundlage, jedoch in etwas abweichendem Kontext, hat auch KUNISCH 1996, 188 zwischen einer „monofokalen“ und „bi- oder gar polyfokal[en]“ Konzeption unterschieden.

191 Dies schließt alle Bilder ein, die sich auf dem Gefäß innerhalb eines räumlich begrenzten, d.h. überschaubaren Bereichs befinden (i.d.R. separate Darstellungen auf Vorder- und Rückseite eines Gefäßes, Tondi, Einzelembleme/-figuren). Die Darstellungsfläche muss dabei nicht zusätzlich mittels Rahmen hervorgehoben sein.

192 Allein die Kombination mehrerer Blickwinkel gewährleistet hier die gesamtheitliche Erfassung (s. dazu auch HURWIT 1979, 7; DUGAS 1960, 36f.). Zur Problematik der ganzheitlichen Wahrnehmbarkeit vieler Vasenbilder aufgrund ihrer weitläufigen Ausdehnung in Kombination mit der Gefäßkrümmung vor dem Hintergrund der Frage nach der optimalen Reproduktion solcher Bilder in der Fachliteratur s. auch BRUNNSÄKER 1962, 180ff. („With the convex surface of a vase-picture the focal area is small and the perspective distortion is, consequently, disturbingly great.“). In dem künstlichen und gewaltsamen Durchtrennen der Friese zum Zweck ihrer Wiedergabe auf einem zweidimensionalen Träger als statische Abrollung erkennt die Autorin ein gewaltiges Manko gegenüber der unmittelbaren optischen Wahrnehmung und den Fähigkeiten des menschlichen Auges, die nur anteilige Sichtbarkeit durch Bewegung auszugleichen („Greek vase [...] as an almost mobile background for decoration“; „mobile character of picture-space“).

ordnet sich also auf einer bestimmten Ebene der bildhaften Wiedergabe unter, wobei dieses Verhältnis wesentliches Merkmal der *zeichenzentrischen Darstellungen* ist<sup>193</sup>.

Selbstverständlich sind dies keine Faktoren, die rein abbildungsimmanent sind oder allein auf einer wahrnehmungstheoretischen Begründung fußen. Vielmehr liegt die größte Beeinflussung auf technisch-formaler Ebene: Ausschlaggebend für die Zugehörigkeit zu einer der beiden Gruppen ist an erster Stelle zumeist bereits die Art des Bildträgers. Anhand der verschiedenen Vasenformen lässt sich dies gut nachvollziehen, da jede Art von bildhafter Ausschmückung an den jeweiligen Vasenkörper und seine verfügbare Bildfläche gebunden ist. Dies ist also keiner individuellen Wahl durch den jeweiligen Erzeuger geschuldet, sondern hängt vielmehr von festen Vorgaben ab, wenn auch hier wenigstens ein kleiner Spielraum gegeben ist<sup>194</sup>.

Der Versuch, mit Hilfe dieser allgemeinen Unterteilung das Naturell der ausschnitthaften Bilder zu verdeutlichen, lässt wiederholt ebendiese beiden Grundtendenzen erkennen<sup>195</sup>:

Auf der einen Seite gruppieren sich Kompositionen, die auf visueller Ebene als deutlicher Ausschnitt gekennzeichnet sind<sup>196</sup>. Bei dieser Art von rezipientenzentrischer Darstellung wird explizit sichtbar die Unvollständigkeit der bildhaften Wiedergabe angezeigt, wobei ‚optische Missverständnisse‘ von Beginn an vermieden und klare Grenzen zwischen Darstellungsraum und Träger geschaffen werden. Das eingefasste Feld und somit auch die Teilgestalt sind also von vornherein und auf den ersten Blick als solche erkennbar. Dies resultiert aus der Unterordnung der Komposition unter die Vorgaben des Bildträgers als natürliche Reaktion auf die Gefäßkrümmung.

Der anderen Kategorie sind alle diejenigen Beispiele zuzuweisen, bei welchen die Darstellung so weit in den Krümmungsbereich hineinläuft, dass sich der Bildraum nicht deutlich als ein konkret begrenzter offenbart<sup>197</sup>. Die faktische Ausschnitthaftigkeit der Darstellung, bei welcher der wiedergegebene Teil der unvollständigen Gestalt noch im Sichtfeld des Betrachters liegt, erschließt sich nicht sofort. Auf den ersten Blick scheint es sich folglich nur um einen wahrnehmungsbedingten Ausschnitt wie bei allen *zeichenzentrischen* Kompositionen zu handeln, es wäre in diesem Fall von einer *pseudozeichenzentrischen Darstellung* zu sprechen (s. Abb. 3.1)<sup>198</sup>. Statt sich wie oben der Gefäßkrümmung zu unterwerfen, setzt sich das Bild prinzipiell über die gebotenen Verhältnisse des Trägers hinweg, wodurch die Darstellung auf einer hierarchisch höheren Ebene zu stehen kommt. Tatsächlich erfolgt hier jedoch gleicher-

193 Hierzu gehören sämtliche ausgedehnte sowie friesartige Darstellungen, die sich auf den ersten Blick nicht in aller Vollständigkeit erfassen lassen. Eine ähnliche Erkenntnis lässt sich auch bei SCHIERING 1983, 70 beobachten: „[...] wenn ein breit angelegtes Bildfeld auf einem schlanken Gefäßkörper [...] nicht mit einem Blick zu übersehen [ist,] [...] tritt an die Stelle eines geschlossenen und leicht erfassbaren Bildes eher der Eindruck eines umlaufenden Frieses.“ Vgl. als weiteres auch REAL 1976, 33; SCHEIBLER 1995, 69f.

194 Während zwei gegenüberliegende Henkel innerhalb der entscheidenden Dekorzone im Regelfall ein Umlaufen der Darstellung unterbinden, wird ein solches durch das gänzliche Fehlen der Handhaben oder eine Reduzierung auf nur ein Exemplar befürwortet; die verfügbare Darstellungsfläche vergrößert sich auf diese Weise. Da manche Vasenformen aber durchaus die Anwendung mehrerer unterschiedlicher Dekorationssysteme v.a. vor dem Hintergrund ihrer zeitlichen Entwicklung erlauben, ist hier eine gewisse Einflussnahme von Seiten des Erzeugers möglich. Als weiteres ist auch die Breitenausdehnung des Bildfelds bis zu einem gewissen Grad variabel. Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

195 Grundlegend hierfür sind die wesentlichen Kriterien einer ausschnitthaften Wiedergabe nach vorliegender Definition (s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“).

196 Vgl. z.B. DADA 57.

197 Vgl. etwa DADA 21.

198 Einen explizit *zeichenzentrischen* Charakter besitzen nur wenige der ausschnitthaften Bilder (z.B. DADA 505).

maßen eine Unterordnung, wobei die erzeugten Verhältnisse dem Maler durchaus zum Vorteil gereichen können. Der Ausschnitt wird in seinem Sein also vorerst verschleiert, einer weiteren Überprüfung hält dieser Eindruck allerdings nicht stand.

Dass die Rezipierbarkeit einer Darstellung tatsächlich häufig Einfluss auf die Bildkonzeption nimmt und es vor diesem Hintergrund auch zur Gestaltung einer prinzipiell zeichenzentrischen Komposition mit deutlich rezipientenzentrischem Schwerpunkt kommen kann, zeigen besonders anschaulich einige seltene, vom Töpfer Xenophantos signierte Gefäße der ‚Kertscher‘ Gattung. Denn im zentralen Visualisierungsbereich tragen sie eine plastisch hervorgehobene und polychrome Darstellung, während die Figuren zu den Randbereichen hin zeichnerisch in der üblichen rotfigurigen Technik angegeben wurden<sup>199</sup>. Diese ausgefallenen Schöpfungen des frühen 4. Jhs. setzen damit eine feste Position des Betrachters voraus, verdeutlichen somit das Bewusstsein für wahrnehmungsbedingte Faktoren. Durch die Hervorhebung der unmittelbar auf den Betrachter bezogenen Mittelszene, innerhalb einer großflächig angelegten und somit nur sukzessiv erfassbaren Darstellung, bekommt der Aussagewert der Gesamtszene eine andere Gewichtung. Das identische Phänomen kann ebenfalls auf den rundplastischen Marmorgrabgefäßen mit Figurenrelief zu Tage treten<sup>200</sup>.

Eine Übertragung dieser Ergebnisse auf andere Gattungen ist nur in sehr begrenztem Maße möglich: Da die Überschaubarkeit einer bildhaften Darstellung von der anteiligen Größe des visuell simultan zugänglichen Bereichs abhängt, kann die oben dargelegte Klassifizierung lediglich in Zusammenhang mit Bildträgern postuliert werden, deren zusammenhängende Darstellungsfläche während des rezeptiven Vorgangs partiell außerhalb des Blickfelds des Betrachters zu liegen kommt. Ist diese gekrümmt oder gewinkelt, entzieht sie sich – wie im Falle der gewölbten Gefäßkörper<sup>201</sup> – bei fixem Standpunkt dem Rezipienten. Demzufolge sind an dieser Stelle neben den Tongefäßen nur noch die skulptierten Marmorvasen im Nekropolenkontext von Bedeutung, Grab- beziehungsweise Weihreliefs setzen ebenso wie Metopen und Giebel keine Umpositionierung des Empfängers in Hinblick auf eine vollständige Erfassung voraus; wichtig sind hier lediglich (bei vorausgesetzter freier Sicht) ein hinreichend großer Betrachtungsabstand und ein geeigneter Blickwinkel.

Eine letzte einschränkende Bemerkung lässt sich zum Abschluss nicht umgehen: Da für die angestrebten Unterscheidungs- und Ordnungskriterien sämtlich ein optimierter Standpunkt des Betrachters vorausgesetzt wird, ist eine bedingungslose Übertragbarkeit der auf theoretischer Ebene gewonnenen Grundlagen in ein reales Umfeld nicht gewährleistet<sup>202</sup>. Setzt man die Bilder in ihren jeweiligen Nutzungs- und somit Betrachtungskontext, so ist nur in seltenen Fällen,

199 Die zwei Bauchlekythen mit der Wiedergabe einer persischen Jagd befinden sich heute in St. Petersburg (Ermitage II 474,1 und 108 i; zur Abb. s. bspw. Beazley-Data Nr. 217907 [mit Abrollung]). Zu Xenophantos und diesen Gefäßen s. TIVERIOS 2004, 958f.; als weiteres auch CONZE 1900, Nr. 1127; KOKULA 1984, 78.

200 Der plastisch hervorgehobene Dekor verflüchtigt sich innerhalb einzelner Figuren zu den Seitenbereichen hin zu Ritzlinien (ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“).

201 Prinzipiell vergleichbar sind an dieser Stelle manche Darstellungen auf stadtrömischen Sarkophagen, bei welchen sich das Bild der Hauptseite umbiegend fortsetzt und dabei einzelne Figuren in diesen Knickbereich integriert (zu einem solchen Exemplar s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ mit Abb. 40.8). Darüber hinaus trifft dies auf die römischen Bildsäulen mit ihrer detailreichen szenischen Ausgestaltung zu und zeigt sich im Grund genommen ebenfalls bei den Rundaltären, wobei hier jedoch keine bildhafte Ausschmückung im Vordergrund steht.

202 Eine treffende Darstellung dieser Situation findet sich bei ZANKER 2000a, 221ff.: „Zum einen geht es um den flüch-

die in der Regel zudem Zufallsbedingungen unterliegen, eine solche bestmögliche Ausgangsposition geben. Dennoch stellt die oben erfolgte Klassifizierung eine zuverlässige Handhabe zur Beurteilung der ausschnitthaften Bilder vor allem vor dem Hintergrund ihrer Konzeption dar. Vielmehr noch lässt sich dieses auf Senderebene entworfene Modell ohne Schwierigkeiten auch auf der Ebene des Empfängers zur Anwendung bringen: Wenn die funktionalen Eigenschaften eines Gefäßes eine für die Bildwahrnehmung besonders zuträgliche Handhabung garantieren, können dadurch die Wahrnehmungsgegebenheiten selbst rezipientenfreundlich ausfallen – eine Unterwerfung des Senders durch den Nutzer ist (trotz einer zeichenzentrischen Bildanlage) möglich<sup>203</sup>. Umgekehrt dagegen verhält es sich, wenn der Betrachter auf eine Optimierung der Sichtbarkeit eines an sich rezipientenzentralen Bildes nur indirekten Einfluss durch seine eigene Standortverlagerung nehmen kann – in dieser Ausgangsposition erweist sich ihm das Bildzeichen als überlegen. Dies tritt dann in Kraft, wenn die ungünstige Aufstellung des Objekts einer vollständigen Visualisierung im Wege steht, der Sender damit entscheidende rezeptive Eigenschaften einer zeichenzentrischen Darstellung zeigt<sup>204</sup>.

---

tigen und unaufmerksamen Betrachter, zum anderen um Kunstwerke, die der Betrachter kaum sehen und deren Urheber gar nicht mit einem in die Einzelheiten der Darstellung eindringenden Betrachter rechnen konnten.“ (ebd. 221). Die hier angemerkte Beiläufigkeit der visuellen Konfrontation als grundlegender problematischer Faktor bei der Informationsvermittlung durch bildhafte Zeichen wird an dieser Stelle vernachlässigt, da hier die bewusste Bildrezeption im Vordergrund stehen soll, auch wenn sie nicht der anzunehmenden Alltagssituation entspricht. Eben solches gilt für den unter nicht günstigen Betrachtungsbedingungen kaum sichtbaren Bilddekor der Bauwerke (dazu s.o.). Vgl. dazu auch die auf einem Optimum fußende Definition des „ersten Blicks/frontalen Winkels“ in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. Zu einem Rekonstruktionsversuch der realen Wahrnehmungsbedingungen s. hingegen Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“ mit den entsprechenden Unterkapiteln.

203 Dies tritt v.a. bei Gefäßformen in Kraft, welche für einen individuellen Gebrauchszweck ausgelegt sind wie etwa die Trinkschale. Für diese trägt allein der Benutzer Verantwortung, indem sie ihm zur persönlichen Handhabung dient. Auf diese Weise kann er sie nach seinen Bedürfnissen drehen und wenden, nimmt als Einziger direkten Einfluss auf ihre Ausrichtung und somit auf ihre Rezipierbarkeit. Vgl. dazu und zum Folgenden auch Kapitel B1.3.1. „Kontext Symposion“ und B2.1.1.1.1. „Symposion“.

204 Ein gutes Anschauungsbeispiel ist der Krater als gemeinschaftliches Mischgefäß ohne besonderen Individualbezug: Weicht hier der Standort des Betrachters vom idealfrontalen Blickwinkel ab, verliert die Darstellung i.d.R. auf einer Seite ihre rezipientenzentrische Qualität. Im Falle einer Teilgestaltigkeit auf der dem Empfänger abgewandten Seite würde an dieser Stelle der zeichenzentrische Aspekt in Kraft treten.



## A2.2. Die unterschiedlichen Kategorien der Ausschnitthaftigkeit

Auch in Zusammenhang mit der angeschnittenen Gestalt steht das perzeptive Endprodukt – wie in den vorhergehenden Ausführungen zu sehen war<sup>205</sup> – naturgemäß unter Einfluss vieler unterschiedlicher Faktoren (Abb. 4.1; s. auch Abb. 1.1): Dazu gehören objektunabhängige und damit rezipientengebundene Parameter, die aufgrund der Austauschbarkeit des Betrachters stets von Variabilität geprägt sind (Empfängerebene). Neben diverse situationsbedingte (äußere) Faktoren wie die Sichtverhältnisse vor Ort sowie die visuelle Zugänglichkeit des zu rezipierenden Objekts, aber auch den jeweiligen Anlass, der wiederum Einfluss auf die bereitgestellte Aufmerksamkeit ausübt, treten unterschiedliche innere Faktoren. Dabei geht es um die Qualität der optischen Wahrnehmung, die kognitiven Fähigkeiten, die jeweilige Vorprä-

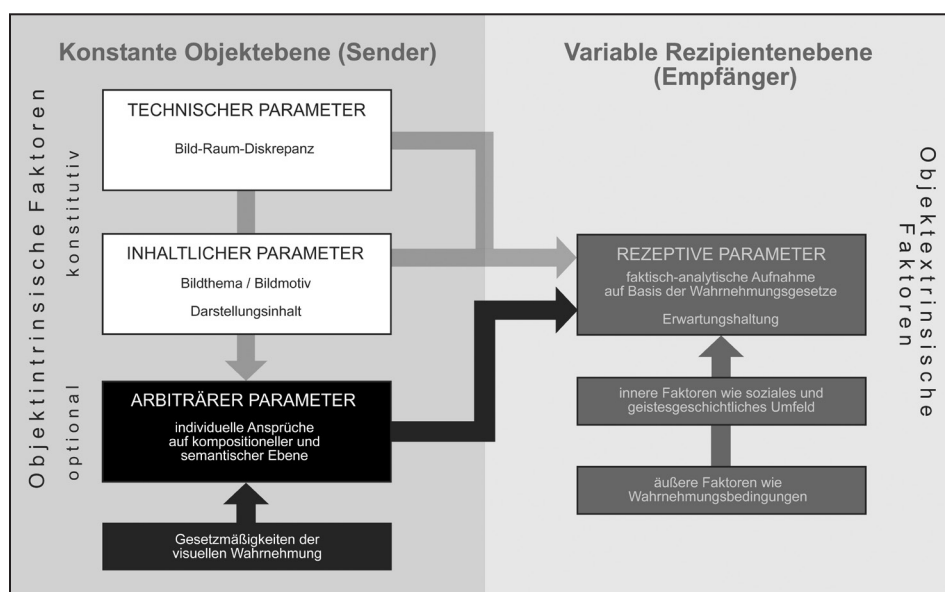


Abb. 4.1 Unterschiedliche einflussnehmende Faktoren auf ein perzeptives Endprodukt

gung und damit Wissensbasis, ebenso wie die eigene Erwartungshaltung, welche wiederum die Herangehensweise bei der Bildrezeption bedingt. Auf Seiten des Objekts (Senderebene) kommen dagegen zahlreiche konstante Faktoren hinzu, sind sie unlösbar mit dem Rezeptionsgegenstand verbunden und auf diese Weise unabänderlich. Neben absoluten technischen Größen wie der verfügbaren Darstellungsfläche im Verhältnis zum wiederzugebenden Bildinhalt als inhaltlichem Parameter, der sich seinerseits aus Einzelmotiven zusammensetzt, ist aber auch die (arbiträre) Einflussnahme durch den Erzeuger nicht zu vernachlässigen. Denn zumindest zum Teil zeigen dessen individuelle Ansprüche Wirkung bei der Bildkonzeption, wie etwa in Hinblick auf die zu treffende Entscheidung, sich der unvollständigen Wiedergabe einer Figur zu bedienen und in welchem Maße.

Dieses Potpourri an Parametern führt dazu, dass Verarbeitung und Auffassung dieses besonderen Erscheinungsbildes nicht immer identisch sein müssen, liegen an dieser Stelle zu viele

205 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“, A2.1.2. „Wahrnehmung“ und A2.1.3. „Funktion Bild“.

Variablen vor. Je mehr davon allerdings in ein und dieselbe Richtung weisen, desto weniger Spielraum ist geboten, desto klarer fällt das Ergebnis aus. Dabei treffen Prozesse aufeinander, die einerseits auf bewusster Ebene ablaufen, sich andererseits aber automatisiert abspielen und auf welche der Betrachter keinen unmittelbaren Einfluss hat, greifen hier die Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung. Während in ersterem Fall das Sujet bekannt sein muss – die inhaltliche Hinterfütterung gibt dabei den entscheidenden Hinweis für die potentielle Auslegung einer unvollständigen Gestalt auf einer höheren Bedeutungsebene – spielt es in letzterem Fall keine wesentliche Rolle. Denn hier werden die Werte über das Bildzeichen selbst und seine wesenseigenen Merkmale transportiert, sind ihm also immanent. In ihrem Zusammenspiel können sich all diese Faktoren damit sehr befruchtend auf das perzeptive Bilderleben auswirken, die letzte Instanz bleibt dabei jedoch immer der Betrachter, geprägt durch seine individuellen Ansprüche und Erwartungen.

Aufgrund dieses sehr hohen Anteils an Subjektivität kann es sich bei der hiesigen Kategorisierung lediglich um die Verdeutlichung von Tendenzen handeln, welche einmal mehr und einmal weniger Durchschlagskraft besitzen. Damit sind stets weitere Möglichkeiten zulässig, auch wenn sie in einigen Fällen sicherlich weniger wahrscheinlich sind. Trotz dieser zwangsläufig erfolgten Vereinfachung des Sachverhalts und auch trotz der zahlreichen verbleibenden Unbekannten ist dies ein überaus effektiver Weg, um den gesamten Wirkungsradius in Zusammenhang mit der ausschnitthaften Gestalt veranschaulichen zu können. Auch wenn es sich dabei um kaum mehr als eine Annäherung handelt und der oftmals hypothetische Charakter nicht von der Hand zu weisen ist, vermag diese Studie zweifelsohne dennoch die Wirkkraft dieses besonderen Darstellungsmittels vor Augen zu führen. Stets im Hinterkopf zu behalten ist dabei folglich eine gewisse Flexibilität bei der Handhabung, bedingt durch den Anteil des Betrachters, so dass hier auch für die Antike keine allgemeingültigen Richtlinien erwartet werden dürfen. Es ist gerade eben diese Offenheit, die auf das Vortrefflichste der obersten Zielsetzung des Erzeugers Rechnung trägt, eine möglichst hohe Einbeziehung des Konsumenten zu erwirken.

Unter Berücksichtigung der allgemeinen perzeptiven Grundlagen sowie des darstellerischen Kontextes im Besonderen zeichnen sich eindeutig zwei Schwerpunkte ab, welche die Qualität der Ausschnitthaftigkeit auf Bedeutungsebene betreffen (**Abb. 4.2**)<sup>206</sup>:

Auf der einen Seite steht die **darstellungsintrinsische Bedeutung** der Teilgestalt (Kapitel B2.1) – ein semantischer Wert unterschiedlicher Ausprägung, der nicht direkt von der figürlichen Unvollständigkeit getragen wird, sondern sich aus dem allgemeinen Darstellungsinhalt ergibt und durch die Angeschnittenheit lediglich visuell verstärkt und eingehend präsentiert werden kann. Dieser Sinngehalt wohnt demzufolge nicht der Teilgestalt selbst inne, ist somit nicht auf die ausschnitthafte Wiedergabe angewiesen und kann demzufolge auch ohne diese selbstständig bestehen – die Bedeutung ergibt sich hier allein aus der Darstellung.

Dabei lassen sich zwei Kategorien scheiden, die allerdings mitnichten als gleichwertig zu bewerten sind. An erster Stelle soll daher der Aspekt der *G r ö ß e* genannt sein (Kapitel B2.1.1), unter dessen verallgemeinerndem Anstrich gleich mehrere Ausprägungen zusammen-

---

206 Dies gelingt besonders gut am umfangreichen Korpus der Vasenbilder, weshalb vorliegende Kategorisierung die Gliederung ebendieses Teils der Arbeit bestimmt (Kapitel B. „Vasen“). Da die außerkeramischen Beispiele (Kapitel C. „Sonstige Gattungen“) dagegen weitaus weniger Variationsmöglichkeiten erkennen lassen, wird an dieser Stelle an einer verstärkt kompositionell geprägten Aufteilung festgehalten.

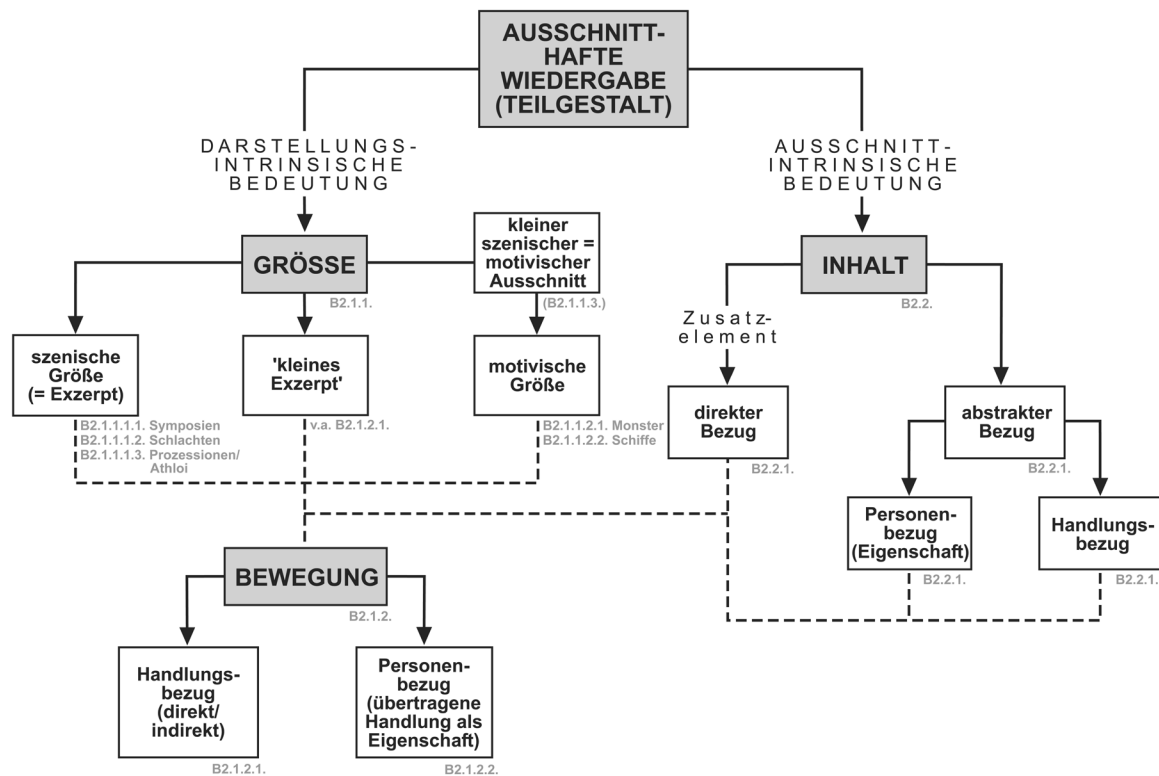


Abb. 4.2 Kategorisierung der unterschiedlichen Ausschnitte auf Bedeutungsebene

gefasst werden können. Die Teilgestalt ist in diesem Zusammenhang also stets als besonderer Hinweis auf Grösse aufzufassen – sei es in szenischer, sei es in motivischer Hinsicht. Dass es sich generell bei jeder bildhaften Szene, die mithilfe eines exekutiven Elements (Rahmen) an den Seiten abgeschnitten wird, auf formal-ontologischer Ebene um einen (in diesem Fall kleinen) Ausschnitt handelt, liegt in der Natur der Dinge und sollte besonders an dieser Stelle nicht vollkommen außer Acht bleiben. Entscheidend ist dabei jedoch – auf die zweidimensionale Flächenkunst projiziert – das räumliche Ausmaß des Gesamtzusammenhangs und somit das Verhältnis der anteiligen Darstellung zum einbettenden Kontext. Auf diese Weise lassen sich Ausschnitte benennen, die als so genannte Exzerpte einen Auszug aus einer deutlich ausgedehnten Handlung wiedergeben, das heißt einem größeren szenischen Kontext wie etwa dem Trinkgelage oder einer Schlacht entnommen sind (Kapitel B2.1.1.1.1 bis 3)<sup>207</sup>. Die unvollständigen Figurenumrisse im Randbereich erbringen damit einen unmissverständlichen Hinweis auf eine Fortsetzung der Darstellung auch jenseits des sichtbaren Bereichs und animieren den Betrachter zur Vervollständigung der Ereignisse gemäß seiner eigenen Vorstellung. Ausgesprochen zweckdienlich ist hierfür die Kenntnis des Gezeigten – der Rezipient muss die Szene lesen und verstehen können, um zu entscheiden, inwiefern ein größerer Zusammenhang vorliegt. Die figürliche Ausschnittthaftigkeit als visueller Reiz trägt dabei effektiv zur optischen Verdeutlichung dieses Sachverhalts bei. Da hier jedoch die Vorstellungen des Konsumenten den endgültigen Ausschlag geben, können ohne weiteres auch Szenen als Auszug aufgefasst werden, bei welchen ein entsprechender Charakter weitaus weniger ausgeprägt ist.

207 Zur definitorischen Unterscheidung zwischen Exzerpt und Ausschnitt, auch unter Berücksichtigung des kleinen szenischen Ausschnitts sowie des ‚kleinen Exzerpts‘ als Zwischenstufe, s. v.a. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“; vgl. des Weiteren Kapitel A1.1. „Forschungsgegenstand“.

Daneben wird über die Ausschnitthaftigkeit einer Gestalt ihre motiveigene Größe erfahrbar (Kapitel B2.1.1.2.1 und 2). Ähnlich wie bei den szenischen Ausschnitten ist damit die unvollständige Wiedergabe Ausdruck eines überdimensionierten Erscheinungsbildes – wie beispielsweise beim Motiv des Schiffes – und wirkt sich vorteilhaft auf die optische Vermittlung dieses Wertes aus. Denn dadurch, dass der Künstler ein solches Bildzeichen nur anteilig abbildet, kann er es hinreichend groß in Szene setzen und gibt dem Konsumenten zugleich die Möglichkeit, selbiges nach eigenem Ermessen – auch in Hinblick auf die Ausdehnung – zu vervollständigen. Im Gegensatz zum Auszug szenischer Natur ist diese Art des Ausschnitts in der Regel von der Kenntnis der verbildlichten Geschichte ausgenommen – ein Rezipient, dem die Erzählung nicht geläufig ist, wird auch dann die teilgestaltige Figur richtig lesen können, vorausgesetzt, er ist mit dem entsprechenden Bildzeichen vertraut.

Während all diese Ausprägungen des Parameters „Größe“ auf unmittelbarste Weise mit der Diskrepanz zwischen verfügbarer Darstellungsfläche und benötigtem Bildraum verwoben sind<sup>208</sup>, handelt es sich bei dem Aspekt der richtungsgebundenen *Bewegung* um einen Zusatzeffekt (Kapitel B2.1.2), der auch ergänzend zu jedem anderen hinzutreten kann. Er greift dann, wenn die betreffende Figur bereits aus sich heraus bewegt ist, und wird allein über die Wahrnehmungsebene transportiert, ist folglich von einer Einschränkung des Bildraums unabhängig<sup>209</sup>. Durch die unvollständige Wiedergabe wird diese Bewegung – auf Grundlage der perzeptiven Erfahrung<sup>210</sup> – verstärkt und damit eindrücklich zur Anschauung gebracht (Kapitel B2.1.2.1). Im Gegensatz zur szenischen beziehungsweise motivischen Größe, welche die direkte Verantwortung für eine teilgestaltige Wiedergabe trägt, handelt es sich nun vielmehr um ein Nebenprodukt. Dabei ist jedoch davon auszugehen, dass sich die meisten der verantwortlichen Erzeuger dieser Wirksamkeit bewusst waren und sie auch für ihre Zwecke zu nutzen wussten. Ein linear bewegtes Bildzeichen, das partiell vom Rahmen überdeckt wird, sich also teilweise außerhalb des (Blick-)/Bildfelds befindet, muss – narrativ gesehen – diesen visuell zugänglichen Bereich bereits verlassen haben oder hat ihn noch nicht zur Gänze betreten. Der Rahmen als trennendes Element schafft also nicht nur einen Bruch zwischen einem Hier und Dort, sondern teilt auch das Jetzt vom Zuvor beziehungsweise Nachher ab. Durch seine räumliche Fixiertheit wird die Position einer Gestalt innerhalb des bildhaften Handlungsraums festgelegt, erscheint diese jedoch teilweise (sichtbar) auf der einen Seite dieser Grenze und zu Teilen (nicht sichtbar) auf der anderen, impliziert dies ihre Fortbewegung (zuvor noch dort – jetzt hier/jetzt hier – nachher dort). Auf Wahrnehmungsebene wird auf diese Weise der Eindruck eines Hinaus- oder Hineindrängens evoziert, dem Gehirn der entsprechende Reiz vermittelt. Allerdings muss es sich dabei nicht zwingend um einen aktuellen Prozess handeln: Ist die Bewegtheit kein expliziter Teil der dargestellten Handlung, kann sie sich auf Vergangenheit oder Zukunft beziehen und somit retrospektiv als Hinweis auf einen bereits abgeschlossenen Vorgang gelesen werden oder eine Vorausschau auf ein noch ausstehendes Ereignis bieten. Dies erlaubt ihre Auflösung in einen sekundären Erzählstrang, der einer eigenen Zeitgebung gehorcht. Mit

208 Zum Bild-Raum-Konflikt s.u. und v.a. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

209 Zwar ist die figurliche Unvollständigkeit auch hier Ergebnis eines eingeschränkten Darstellungsraums, allerdings ist dabei der Faktor „Größe“, weder in szenischer noch in motivischer Hinsicht, nicht in vergleichbar dominantem Maße präsent. In den Vordergrund rückt damit nun die Verstärkung des ebenfalls bildzeichenimmanenten Faktors „Bewegung“.

210 Vgl. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

solchermaßen abnehmendem Aktualitätsbezug hat der Betrachter allerdings einen erhöhten Beitrag zu dieser Lesart in übertragenem Sinne zu leisten, erfolgt dies nicht automatisiert im Rahmen des perzeptiven Vorgangs.

Darüber hinaus kann diese Bedeutung – sozusagen als semantischer Code – auch einen allgemeingültigen Sinn erhalten. Der Bezug ist dann personeller Natur und damit verstärkt attributiv statt handlungsimmanent aufzufassen (Kapitel B2.1.2.2). In erster Linie handelt es sich nun nicht mehr um eine Bewegung als narrativen Vorgang, also einen konkreten, wenn auch zeitungebundenen Teil der Handlung, sondern um eine Bewegtheit als spezifische Eigenschaft, die vereinfacht auch als besondere Beweglichkeit oder Bewegungsfähigkeit verstanden werden kann. Eine klare Grenze zwischen diesen beiden Arten der Beziehung besteht allerdings nicht, das personengebundene Charakteristikum kann zugleich tatsächlicher Bestandteil des erzählten Geschehens sein. Die Handlung wird demzufolge als Eigenschaft auf eine abstrakte Ebene übertragen.

Dieser darstellungsintrinsischen Auffassung der Teilgestaltigkeit mitsamt ihren unterschiedlichen Facetten steht auf der anderen Seite die **ausschnittintrinsische Bedeutung** gegenüber (Kapitel B2.2). Hier ist der semantische Wert allein an die gestaltliche Unvollständigkeit geknüpft – er wird also nicht über den Kontext transportiert, auch wenn die verbildlichten Inhalte als richtunggebender Hinweis eine wichtige Position einnehmen können. Diese Art der Aussage zieht ihre Daseinsberechtigung direkt aus der Ausschnitthaftigkeit und geht ohne eine solche zur Gänze verloren, wohingegen sie zuvor lediglich zur Untermalung bereits bestehender Informationen diente und somit für das Verständnis nicht ausschlaggebend war. Die Teilgestaltigkeit besitzt nun einen eigenen narrativen Wert und kann demgemäß inhaltlich aufgelöst werden (Kapitel B2.2.1).

Nicht selten gibt der Erzeuger dem Verbraucher dabei ein Hilfsmittel an die Hand, das in Form einer separaten Einfügung im Bild erscheint und ausreichendes Potential besitzt, um für die unvollständige Sichtbarkeit der Figur eine plausible Erklärung zu finden. Der exekutive Rahmen wird dann zu einem stofflichen Element, bekommt den Charakter eines konkreten Gegenstands. Fehlt ein solcher explikativer Zusatz jedoch, nimmt diese Bedeutung abstrakte Züge an und der Ausschnitt wird zum Träger formal unspezifizierter semantischer Inhalte. Die Lesart der Teilfigur hängt nun weitaus stärker von der Erwartungshaltung jedes einzelnen Betrachters ab, der Schnitt muss nicht mehr zwangsläufig inhaltlich aufgeschlüsselt werden. In verstärktem Maße wird hier die Kenntnis des einbettenden Erzählkontextes relevant, der zuvor vernachlässigt werden konnte, denn allein er kann dazu verhelfen, diese Form der Wiedergabe zu verstehen. Ein Richtwert existiert dabei jedoch nicht, es handelt sich stets um ein subjektiv geprägtes Ergebnis, das auch hier entweder Personenbezug besitzt<sup>211</sup> oder als direkte Aktion mit einer Handlung in Verbindung steht. In allen Fällen kann sich – wie zuvor auch – die Angeschnittenheit zudem positiv auf die visuelle Erfahrung von linearer Bewegtheit auswirken.

### *Fazit*

Bei der ganzen Vielfalt an Auslegungsmöglichkeiten hat man sich stets ins Bewusstsein zu rufen, dass als primärer Auslöser für die Ausschnitthaftigkeit – bis auf die zuverlässig als inhalt-

---

211 Als Handlung mit dem vorrangigen Wert einer besonderen Eigenschaft (Attribut) wie bereits bei der Kategorie der Bewegung (s.o.).

lich zu klassifizierenden Schnitte<sup>212</sup> – der Konflikt zwischen verfügbarem Darstellungsraum und abzubildender Aktion gelten muss, der rein technischen Ursprungs ist. Der zu erzählende Inhalt, der sich auf syntaktischer Ebene aus einzelnen miteinander interagierenden Bildzeichen zusammensetzt, tritt damit dem Bildträger gegenüber, der wiederum Form und Größe des Bildraums bedingt (s. Abb. 5.2)<sup>213</sup>. Dabei handelt es sich um eine Konstellation, die sich – vor allem in Zusammenhang mit den oftmals sehr kleinen Tongefäßen – ungünstig auf eine Handlung vor allem von größerer narrativer Komplexität auswirken kann<sup>214</sup>. Positives Ergebnis des dadurch bedingten Versuchs, diese festen Grenzen zu durchbrechen, ist der Ausschnitt. Dabei ist zu vernachlässigen, dass jede Abbildung besonders mythologischer Art im Grunde genommen einen ausschnitthaften Charakter besitzt, ist sie stets einem deutlich größeren Erzählzusammenhang entnommen. Denn zu jedem in Szene gesetzten Teilaspekt, auf den sich ein Maler oder Bildhauer notgedrungen beschränken muss, gibt es auch eine Vorgeschichte und häufig ebenfalls ein ‚Nachspiel‘. Im ‚Kleinen‘ allerdings kann mithilfe der Teilgestalt eine szenische Unvollständigkeit nun auch faktisch als Ausschnitt gekennzeichnet werden, ebenso wie die motivische Größe betont und die lineare Bewegtheit einer Figur eindrücklich erfahrbar wird. Damit erweist sich das eigentliche Mittel zum Zweck als außerordentlich wirksam, um auf visueller Ebene möglichst eingängig bestimmte Informationen zu transportieren. Die notwendigen Impulse werden (intentionell oder zufällig) durch den Erzeuger gesetzt, die Verantwortung dafür, dieses Potential auch über die automatisierten Prozesse hinaus möglichst umfassend auszuschöpfen, liegt aber allein beim Konsumenten. Geschieht dies nicht, verliert die aus sich heraus autarke Darstellung aber keinesfalls ihre Funktion und wird auch nicht in ihrer Gesamtaussage beeinträchtigt, bleibt dies folglich ohne relevanten Einfluss.

---

212 Dies allerdings unter Vorbehalt, kann hier die Einsparung von Darstellungsraum durchaus ebenfalls die Triebfeder für diese besondere Art der Wiedergabe sein.

213 Die Wahl des jeweiligen Gefäßes und des Darstellungsgegenstandes obliegt im Grund genommen zwar dem Erzeuger, ist jedoch nicht frei von gewissen Vorgaben: So spielen Angebot und Nachfrage ebenso eine Rolle wie auch Zeitströmung (Gefäßform/Thema) und Profession (Großgefäß-/Schalenmaler). Als weiteres kann das Sujet von der Art des Bildträgers vor dem Hintergrund des spezifischen Verwendungszwecks abhängig sein.

214 Ausführlicher dazu auch Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

## A2.3. Definitorische Voraussetzungen

### A2.3.1. Die relevanten Begrifflichkeiten als Grundlage

Da in vorliegender Arbeit einige Begrifflichkeiten teilweise mit einer ganz bestimmten Bedeutung verwendet werden, bedarf es im Vorfeld einer genauen Festlegung. In erster Linie handelt es sich um die Feindifferenzierung bestimmter Termini, welche die unterschiedlichen Ausprägungen einer unvollständigen figürlichen Wiedergabe im Bildkontext umreißen (*Teilgestalt/Protome*, *Protome*; *geschlossener/offener/offener Umriss*; *direkter/indirekter Schnitt*); als weiteres sind die unterschiedlichen Ausprägungen der Ausschnitthaftigkeit selbst festzulegen (*großer [szenischer] Ausschnitt*, *kleines Exzerpt*/ *kleiner [motivischer] Ausschnitt*). Daneben ist eine genaue Fixierung der Qualität der für vorliegende Arbeit relevanten darstellerischen Zusammenhänge unabdingbar (*narrativer Gehalt*), was eines der wesentlichen Kriterien bei der Materialaufnahme darstellt. Eine weitere Begriffsgruppierung bilden die unterschiedlichen bildinternen Komponenten (*Gestalt/[Bild-]Zeichen/Bild*) sowie die darauf aufbauenden Verhältnisse (*Bild-Raum-Konflikt/Darstellungsraum/Handlungsraum*). Dazu sind die übergeordneten Bedeutungswerte der Bildzeichen (*Symbol/Bildchiffre/semantischer Code*) ebenso zu rechnen, wie die der Ausschnitthaftigkeit zugrundeliegenden Nenner (*technisch/semantische Parameter*). Weitere Begrifflichkeiten sollen helfen, die bildübergreifenden Beziehungen zu erschließen (*Rahmen/Bildraum/Umgebungsraum/Realraum/Bildträger*). Eine letzte Klassifizierung beleuchtet schließlich die grundlegenden Bestimmungen in Hinblick auf die wahrnehmungstheoretischen Bedingungen (*erster Blick/frontaler Winkel*).

#### *Teilgestalt (Ausschnitt) – Protome (Abkürzung) – ‚Protome‘*

Alle drei Begrifflichkeiten beschreiben an und für sich das Produkt einer nur anteiligen Wiedergabe einer Gestalt und weisen damit eine im Großen und Ganzen übereinstimmende äußere Erscheinungsform auf. Auf Seinsebene besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied (**Abb. 5.1**), denn während die *Protome* als in sich geschlossene und semantisch vollwertige Abkürzung stellvertretend für das Ganze steht<sup>215</sup>, handelt es sich bei der *Teilgestalt* um einen figürlichen Ausschnitt, der sich als Teil eines Ganzen durch Unvollständigkeit und damit eine Offenheit des Konturs auszeichnet. Die Anteiligkeit wird dabei allein durch Einflussnahme von außen bedingt und ist nicht – wie bei der *Protome* – bereits aus sich heraus gegeben<sup>216</sup>. Dies kann entscheidenden Einfluss auf die Art und Weise der Rezeption des Bildzeichens haben: Indem der *Teilgestalt* das Streben nach Vollständigkeit stets inhärent ist, wird der Betrachter in der Regel dazu animiert, die fehlenden Partien vor seinem inneren Auge zu ergänzen. Auf die *Protome* trifft dies hingegen nicht zu, liegen hier im Optimalfall keine vergleichbaren visuellen Reize vor.

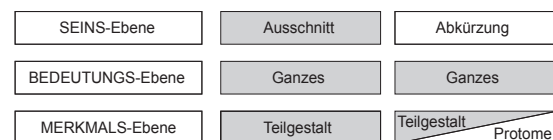


Abb. 5.1 Gegenüberstellung Teilgestalt und Protome auf unterschiedlichen Ebenen

215 Das altgriechische Wort *προτομή* liegt in seiner ursprünglichen Bedeutung „Tiergesicht“ der *Protome* in heutigem Sinne als „Oberteil (Kopf allein, Kopf mit Hals oder Oberkörper) einer Menschen- oder Tierfigur“ zugrunde (s. dtv-Lexikon [München 2006] s.v. *Protome*). Explizit zur Abgeschlossenheit einer *Protome* s. VON VACANO 1973, z.B. 81; zum Abkürzungscharakter vgl. HURWIT 1979, 92. 138.

216 Der Bild-Raum-Konflikt (dazu s.u.) kann dabei aber in beiden Fällen Auslöser für diese Art der Wiedergabe sein.

Was jedoch in der Theorie so klar zu scheiden ist, weist in der Praxis häufig durchlässige Grenzen auf, lässt sich diese Trennung auf phänomenologischer Ebene mitunter weniger gut nachvollziehen. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass äußeres Erscheinungsbild und innere Wesensart nicht in zwingender Abhängigkeit zueinander stehen müssen. Wesentliches Merkmal der Teilgestalt ist der künstlich herbeigeführte Konturenabbruch, der im Regelfall durch die Bildbegrenzung verursacht wird. Die Abbrüchigkeit dagegen ist auf ein solches Hilfsmittel nicht angewiesen, da sie in ihrer reduzierten Form selbständig zu bestehen vermag<sup>217</sup>, nichtsdestominder kann aber auch hier eine räumliche Verschmelzung mit der festen Einfassung des Darstellungsraums erfolgen<sup>218</sup>. Dann gleicht sie formal einer Teilgestalt, so dass an dieser Stelle keine konkreten Anhaltspunkte für eine zuverlässige Einschätzung der Wesensart gegeben sind. Es ist allerdings nicht davon auszugehen, dass in der Antike ein solchermaßen differenziertes Bewusstsein vorhanden war und eine derart strikte Unterscheidung für Erzeuger oder Konsument überhaupt Relevanz besaß, ist sie für das Bildverständnis an und für sich auch vollkommen unerheblich. Denn hier wie dort bezieht sich die Form stets auf das Ganze. Dennoch erfolgt die konzeptionelle Umsetzung nicht willkürlich, besitzt die räumlich losgelöste Protome mit ihrem Bezug in übertragenem Sinne in erster Linie einen dekorativ-emblematischen Stellenwert im Abseits einer narrativen Einbettung<sup>219</sup>. In Zusammenhang mit einem figürlichen Handlungsgefüge – gleich wie gehaltvoll es sein mag – fällt die Wahl im Regelfall dagegen auf die konsequent abgeschnittene Teilgestalt, suggeriert diese dem Betrachter, das nicht vollständig sichtbare Ganze zu sein. Basierend auf dem Erzählkontext wird an dieser Stelle auch – im Gegensatz zur Abkürzung – eine Belegung der Unvollständigkeit mit unterschiedlichen semantischen Werten möglich, verlangt dieses besondere Erscheinungsbild aus sich heraus nach einer Erklärung.

Auf diesem Sachverhalt gründet schlussendlich auch die Einführung des Terminus ‚*Protome*‘. Dabei handelt es sich um ein Bildzeichen, das phänomenologisch einer Protome gleicht: Die Unvollständigkeit ist ihm zur Gänze intrinsisch und bedarf keines Einflusses von außen. Ontologisch besitzt es – zieht man an dieser Stelle die Wahrnehmungsbedingungen hinzu – jedoch die Qualitäten einer Teilgestalt und ist sinnfällig in einen Erzählzusammenhang integriert<sup>220</sup>.

### *Geschlossener – offener/offener‘ Umriss*

Diese Begriffe treffen nach hiesiger Auffassung eine Aussage in Bezug auf den Umriss einer Gestalt. Ist dieser bei einem zur Gänze abgebildeten Motiv in der Regel als *geschlossen* anzusehen, kann bei der ausschnitthaften Wiedergabe dennoch nicht zwangsläufig von Offenheit gesprochen werden. Denn der Schnitt durch die Bildbegrenzung führt einzig eine Veränderung der

217 Dies zeigt sich an den zahlreichen frei im Raum platzierten Beispielen, die keinen Kontakt zur Bildeinfassung aufweisen. Dabei kann es sich neben Köpfen oder ganzen Vorderteilen auch um Hinterteile handeln (s. dazu Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“). Auf dieser Basis ist desgleichen eine vollplastische Ausführung möglich.

218 Trotzdem kann die gestaltliche Abgeschlossenheit auch bei solchen Protomen aufgrund der Art und Weise ihrer ‚Innenausgestaltung‘ klar angezeigt sein. So passt sich bspw. die ornamentale Füllung der Stierprotomen auf kypromykenischen Vasen in ihrem Verlauf vollkommen dem im Bild präsentierten ‚Ausschnitt‘ an, wohingegen deren Kontur in die untere Bildbegrenzung hineinläuft (vgl. dazu VERMEULE – KARAGEORGHIS 1982, z.B. Abb. V.82 bzw. V.90).

219 Dies gilt nicht für die horizontal abgeschnittenen Bildzeichen, die stets inhaltlich auszulegen sind, erscheinen solche nach Aufgabe der bindenden Grundlinie mitunter auch protomenhaft innerhalb eines Handlungskontextes. Vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

220 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.



figurimmanenten formalen Charakteristika herbei, wobei sich die Überlegenheit des Rahmens grundsätzlich negativ auf den Verlauf des motivspezifischen Umrisses auswirkt. Auch wenn ihn das exekutive Element partiell unterbricht, leiht es ihm für diesen Teilabschnitt doch seinen eigenen ‚Kontur‘ und führt auf diese Weise eine Schließung der Außenlinien herbei. Diese ‚Flickung‘, bei welcher es sich eigentlich um eine Überlappung handelt<sup>221</sup>, garantiert eine Wahrnehmbarkeit des Bildzeichens als per se vollgestaltig, trotz seiner nur partiellen Wiedergabe.

Dem gegenüber steht der *offene* Umriss, der unvermittelt abbricht, ohne ersichtlich von außen beeinflusst worden zu sein. Er zeichnet sich aus durch eine ‚klaffende Lücke‘ im Verlauf aufgrund des fehlenden exekutiven Elements und damit seine Unabhängigkeit vom Rahmen, was wiederum eine ‚Mobilität‘ im Bildraum ermöglicht. Ein solches, auf den ersten Blick inkohärent wirkendes Erscheinungsbild kommt aus technischen Gründen ausschließlich in Verbindung mit den weißgrundigen Vasenbildern vor<sup>222</sup>. Auf dieser Basis zeigt der Terminus ‚*offen*‘ auch hier ein Zwischenstadium an – eine ‚protomenhafte‘ Gestalt mit einem umlaufenden und damit prinzipiell geschlossenen Kontur, aber ohne expliziten Auslöser für die figürliche Unvollständigkeit<sup>223</sup>.

#### *Direkter – indirekter Schnitt*

Ein Anschnitt an einer Gestalt, der auf *direkte* Art und Weise vollzogen wird, gibt sich dem Betrachter ohne Einschränkung in seinem ganzen wesenseigenen Naturell zu erkennen, hat hier der Verursacher keinerlei beschönigende Maßnahmen getroffen, um über diesen Zustand ‚hinwegzutäuschen‘<sup>224</sup>. In seiner Unmittelbarkeit mutet das Endergebnis damit recht radikal an, wird hier der abrupt endende Figurenkontur unverhohlen zur Schau gestellt. Dagegen zeigt der *indirekt* erzeugte Anschnitt die Kollisionszone zwischen betreffendem Bildzeichen und Rahmen nicht mit vergleichbarer Offensichtlichkeit, denn mithilfe eines überlappenden Elements bemüht sich der Erzeuger, nach Möglichkeit von dieser Sachlage abzulenken. Der Anschnitt selbst entzieht sich damit dem Blick und wird auf diese Weise ‚entradikalisiert‘: Statt eines plötzlichen gestaltlichen Abbruchs zeigt sich nun eine figurale Überschneidung – die mutmaßliche Unvollständigkeit des verdeckten Motivs wird erst bei genauerer Überprüfung zur unumstößlichen Tatsache.

#### *Großer (szenischer) Ausschnitt (= exzerptiver Ausschnitt) – ‚kleines Exzerpt‘ – kleiner (szenischer = motivischer) Ausschnitt*

Eine Darstellung kann in unterschiedlichem Maße beschnitten sein, was in Hinblick auf ihre potentielle Fortführung jenseits der Bildgrenzen zu Buche schlägt. Auch wenn die einzelnen Sujets innerhalb des narrativen Repertoires in der Regel in ihrem Ursprung auf einen umfassenderen mythologischen Zusammenhang zurückzuführen sind, stellt hier allein der Aspekt

221 Zur übereinander gestaffelten Anordnung der einzelnen Bildebenen als Auslöser für ein solches Erscheinungsbild s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

222 Umrisse in sf. und rf. Maltechnik sowie in Relief sind schon aus sich heraus stets geschlossen, Voraussetzung für das Offenbelassenen eines Konturs ist die strukturelle Übereinstimmung von Bildzeichen und Hintergrund (Farbe bei den Vasenbildern/Ebene bei den Reliefs = Ritzung).

223 Zu dieser ebenfalls maltechnisch bedingten Ausnahmestellung s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

224 Nicht berücksichtigt wird an dieser Stelle die Krümmung der Bildträgerfläche und damit (v.a. bei pseudozeichenzentrischen Darstellungen) eine auch auf diese Weise mögliche Nichtsichtbarkeit des Konturenabbruchs.

der gängigen Bildikonographie das entscheidende Kriterium. Auf diese Weise besitzen die *großen Ausschnitte* einen deutlich exzerptiven Charakter, sind also einem ausgedehnten szenischen Kontext entnommen und verlangen aus sich heraus nach einer Ergänzung deutlich über die angeschnittenen Gestalten hinaus, die jedoch nicht genauer zu definieren ist. Der Terminus „Exzerpt“ wird in vorliegender Arbeit stets in seinem grundlegenden Sinne als Auszug aus einem größeren Geschehen verwendet<sup>225</sup>, dem die faktische Ausschnitthaftigkeit nicht zwangsläufig inhärent ist.

Aber auch bei denjenigen Darstellungen, bei welchen eine entsprechend weitläufige Fortführung nicht in vergleichbarem Maße auf der Hand liegt, handelt es sich ihrem grundeigenen Wesen nach realiter um Ausschnitte, liegt mindestens ein angeschnittener Figurenkontur vor. Da eine Vervollständigung über die betroffene Randgestalt(en) hinaus jedoch nicht sinnfällig erscheint, kann an dieser Stelle – adäquat zu oben – von *kleinen szenischen Ausschnitten* gesprochen werden, die dann zugleich *motivische Ausschnitte* sind. Eine klare Unterscheidung zwischen großen und kleinen Ausschnitten erweist sich oftmals – vor allem im Falle der weniger kanonischen Kompositionen – als schwierig, liegt dieses Urteil bis zuletzt im Ermessen jedes einzelnen Betrachters. Eine Sonderstellung zwischen diesen beiden Kategorien nehmen schlussendlich noch die ‚*kleinen Exzerpte*‘ ein, da sie zwar eine Ergänzung über die angeschnittenen Bildzeichen hinaus erwarten lassen, eine vergleichbar offene Ausdehnung wie im Falle der großen szenischen Ausschnitte aber nicht wahrscheinlich ist.

### *Narrativer Gehalt*

Der *narrative Gehalt* (= ‚Handlungswert‘) einer bildhaften Darstellung stellt ein wesentliches Kriterium der hier untersuchten Ausschnitthaftigkeit dar, wird einzig auf diese Weise eine semantische Auslegung der Teilgestaltigkeit durchführbar. Denn auf einer höheren Bedeutungsebene inhaltliche Werte an dieses Phänomen zu knüpfen, bedeutet nichts anderes, als diese unvollständige Erscheinung in einen Erzählstrang zu übersetzen, wozu wiederum konkrete Anhaltspunkte benötigt werden, die im Allgemeinen der Gesamtszenarie immanent sind. Voraussetzung dafür ist eine wenigstens in geringem Maße existente Handlungsstruktur, die zumindest in Ansätzen eine Richtung vorgeben kann<sup>226</sup>. Es muss sich dabei nicht zwingend um ein spannungsgeladenes und gehaltvolles Geschehen handeln, von wesentlichem Belang ist lediglich das Vorhandensein eines ausreichend hohen Potentials, um das syntaktische Verhältnis zwischen den dargestellten Bildzeichen als Aktion auf unterster Ebene auflösen, also eine konkrete Aussage bilden zu können. Auf diese Weise wurden auch viele Darstellungen nicht ausgeklammert, die sich im Grunde genommen bereits einem sog. (statischen) Daseinsbild annähern<sup>227</sup>. Denn sie beziehen sich ebenfalls auf

225 Wie in Zusammenhang mit Texten definiert, handelt es sich in übertragenem Sinne um einen „Auszug [...], der entweder das Wesentliche [des] Inhalts wiedergeben soll oder nur unter einem gewissen Aspekt stehende [...]stellen herausgreift.“ (dtv-Lexikon [München 2006] s.v. Exzerpt).

226 Laut GIULIANI 2003, 285 sind sämtliche bildhaften Erzählungen in ihrer Erscheinung auch deskriptiv, einen narrativen Wert ordnet er lediglich einzelnen Elementen des Darstellungsganzen zu, welche den thematischen Rahmen vorgeben. Von beschreibender Qualität hingegen ist bei ihm stets das für eine Geschichte unabdingbare „Substrat [...], das als solches fraglos und nicht erklärungsbedürftig ist“ („Normalfall“). Von einer entsprechenden Unterscheidung soll an dieser Stelle abgesehen werden, sind diese beiden Komponenten m.E. in diesem Kontext nicht voneinander lösbar, sondern stehen vielmehr in Wechselwirkung (ähnlich bereits SCHMALTZ 2004, 165ff.). – Der Begriff „narrativ“ wird in vorliegender Arbeit deutlich weitläufiger verwendet als im Regelfall üblich (mitunter auch für frühe ‚Rollenbilder‘).

227 Zur Definition von „Daseinsbild“ vgl. z.B. HIMMELMANN 2003, 12 mit Anm. 9; KNELL 1965, passim; KUNISCH 1996, 141f. (Psychogramm).

eine Handlung, erzählen gleichermaßen eine Geschichte, mag sie auch noch so ereignislos sein wie etwa die Zusammenkunft beim Symposion. Besonders ausgeprägt tritt dies in Verbindung mit den Grab- sowie Votivreliefs in Kraft, wohnt ihnen aus sich heraus keine vergleichbare Erzählabsicht inne wie vor allem den mythologischen Vasenbildern. Obzwar an dieser Stelle nur noch symbolisch-assoziative Inhalte im Fokus stehen und die verbildlichte ‚Geschichte‘ damit auf eine abstrakte Ebene gehoben wird, soll hier im Regelfall (der Einfachheit halber) der Terminus „narrativ“ beibehalten werden, stets aber unter Berücksichtigung obiger Einschränkung. Ausschlaggebend ist folglich die Existenz eines noch so locker geknüpften Aktionsgefüges, den Unterschied stellt allein die Dichte des ‚Maschenwerks‘ dar.

All diese Darstellungen sind im Grunde genommen als Gegensatz zum in diesem Sinne absolut handlungslosen dekorativ-repräsentativen Bildzeichen zu sehen, wobei hier die Grenzen jedoch stark durchlässig sind. Eine dichotome Verwendung dieser zwei Begrifflichkeiten ist daher problematisch, ist ein Bildzeichen mit vorrangig dekorativer Funktion stets auch mit einer bestimmten Aussageabsicht verbunden, ebenso wie eine narrative Darstellung zugleich einen gewissen dekorativen Anspruch erfüllt.

### *Gestalt/(Bild-)Zeichen – Bild*

*Gestalt* beziehungsweise *(Bild-)Zeichen* stehen an dieser Stelle beide in identischer Weise für die im Rahmen dieser Untersuchungen kleinste relevante Komponente innerhalb einer bildhaften Darstellung und damit für ein gegenständliches Motiv jeglicher Art. Während der erste Terminus, ursprünglich eng mit der Gestaltpsychologie verknüpft, heute als gängige Bezeichnung für einen zwei- oder dreidimensionalen Körper auch abstrakter Art verwendet wird<sup>228</sup>, hat das „(Bild-)Zeichen“ seinen Ursprung in der Semiotik<sup>229</sup>. Hier steht es in einer Stellvertreterfunktion für etwas anderes, bezeichnet also etwas, wobei diese Beziehung nicht zwangsläufig auf Ähnlichkeit gründen muss (= „Ikon“ als abbildendes Zeichen), sondern gleichermaßen einen vollkommen arbiträren Charakter besitzen kann (= „Symbol“ als willkürliches Zeichen)<sup>230</sup>. Ein bildhaftes Zeichen liegt bereits mit der kleinsten semantisch funktionalen Einheit vor, die sich in einem Bild beliebiger Art festmachen lässt. Dabei handelt es sich um diverse noch so kleine Details, welche in der Summe eine wahrnehmbare Gestalt ausmachen – das Bildzeichen an sich hat in diesem Kontext folglich keine eigene vollwertige Identität, sondern ist dem ansprechbaren gestaltlichen Endprodukt unterstellt, wie beispielsweise die Pupille Bestandteil eines Auges und selbiges wiederum Teil eines reitenden Epheben ist<sup>231</sup>. Da jedoch diese einzelnen figurenimmanenten Komponenten für vorliegende Fragestellung ohne Belang sind, wird der Terminus „(Bild-)Zeichen“ stets ganzheitlich im Sinne einer figürlichen „Gestalt“ verwendet.

228 Eine Gestalt zeichnet sich nach Definition der Gestaltpsychologie durch einen ganzheitlichen Charakter aus, was bedeutet, dass sie sich von ihrem Umfeld abhebt und geschlossen ist, aber trotzdem aus einzelnen untergeordneten Gliedern bestehen kann. Als Wahrnehmungsergebnis stellt sie eine Einheit dar. Vgl. dazu z.B. KATZ 1969, 54; FITZEK – SALBER 1996, 1f. 14ff.; GRÜNHUT 1929, 55ff.; ARNHEIM 1978, 45ff. Dazu auch Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

229 Vgl. dazu ausführlicher Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

230 Nach der Definition von Ch. S. Peirce. Außer „Symbol“ und „Ikon“ definierte er auf dieser Ebene auch den „Index“, wie etwa der Rauch als anzeigendes Zeichen für Feuer steht. Vgl. dazu z.B. SACHS-HOMBACH 2006, 42; ECO 2002, 197ff. 247 (Zeichen als Denotate von Erkenntniseinheiten); SCHOLZ 2004, 18 (hier mit weiterführender Literatur).

231 Zur Differenzierung zwischen solchen „sub-ikonischen Einheiten“, die je nach Kontext unterschiedlich auszulegen sind, und „ikonisch selbständigen Einheiten“, die bereits aus sich heraus ein vollständiges Bild ergeben, s. SACHS-HOMBACH 2006, 118f.

Das *Bild* ist dabei das Produkt aus sämtlichen darin eingebundenen Gestalten/Zeichen und wird hier mit der Darstellung per se gleichgesetzt. Aus diesem Grund scheidet eine Beschränkung einzig auf die gängige Auffassung als zweidimensionales ‚Gemälde‘ in weitläufigem Sinne aus, so dass es sich unabhängig von Medium, Stil, Technik und Inhalt auf das künstlerische (also an dieser Stelle handwerkliche) Erzeugnis in Reinform beziehen kann. Diese semantische Öffnung erlaubt somit nicht nur die Anwendung dieser Bezeichnung auf die Gattung der Reliefplastik, obwohl dieser nicht die Zweidimensionalität als Wesensmerkmal anhaftet, sondern rechtfertigt auch eine Missachtung sämtlicher Entstehungshintergründe sowie Vermittlungsabsichten<sup>232</sup>.

### *Bild-Raum-Konflikt – Darstellungsraum/Handlungsraum*

Wenn *Darstellungsraum*<sup>233</sup> und wiedergegebene Bildzeichen in Hinblick auf ihre zweidimensional-räumliche Ausdehnung nicht kompatibel sind, resultiert daraus der *Bild-Raum-Konflikt*. Der *Handlungsraum*, in welchem sich die narrativ bildhafte Szene abspielt, verhält sich folglich inkongruent zum Bildraum. Ein solches ‚Konkurrenzverhältnis‘ kann zu unterschiedlichen Lösungen führen<sup>234</sup> und ist auch Grundlage einer jeden ausschnitthaften Darstellung, da hier die Bildfläche, auf der die agierenden Figuren angeordnet sind, deutlich über den mittels Rahmen gekennzeichneten und somit verfügbaren Raum hinausgeht. Das Endergebnis dieser formalen Unvereinbarkeit ist die Teilgestalt, welche wiederum aufgrund ihrer besonderen äußeren Merkmale als Anzeiger für eine solche bildräumliche Divergenz fungiert: Sie gibt einen Hinweis darauf, dass sich die Szene, für welche im sichtbaren Feld nicht genügend Raum vorhanden war, außerhalb dieser Grenzen fortsetzt, ungeachtet einer etwaigen Verschiebung in Hinblick auf die Qualität des jeweiligen Aktionsraums<sup>235</sup>. Darstellungs- und Handlungsraum müssen folglich nicht zwingend deckungsgleich sein.

Der in vorliegendem Kontext verwendete Begriff „*Raum*“ ist stets geometrisch aufzufassen und kann – vereinfacht gesprochen – von zweierlei Erscheinungsform sein: Bei den Kompositionen mit tiefenräumlicher Wirkung bezieht er alle drei Dimensionen ein, während er bei der flächenhaften Bildanlage aus den beiden Richtungskomponenten Breite und Höhe gebildet wird<sup>236</sup>. Unabhängig von seinen äußeren Merkmalen dient er den Figuren stets in gleichem Maße als Aktionsraum.

### *Symbol/Bildchiffre/semantischer Code*

Alle drei Begrifflichkeiten werden in vorliegender Arbeit mehr oder minder synonym verwendet, beziehen sie sich sämtlich auf den übergeordneten Bedeutungswert eines Bildzeichens (in-

232 Dazu vgl. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

233 Auch bezeichnet als Bildraum (s.u.).

234 Dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

235 Dieser Aspekt ist von Bedeutung bei der Unterscheidung zwischen darstellungs- und ausschnittintrinsic aufzulösenden Schnitten: Läuft der Handlungsraum in erstem Fall homogen durch, ändert sich im zweiten Fall seine räumliche Qualität.

236 Dies schließt eine Figurenüberlappung in der Fläche nicht aus. Ausschlaggebender Faktor ist in erster Linie die Gebundenheit der interagierenden Figuren an eine einheitliche Bodenlinie, wohingegen die Ausnutzung des Tiefenraums durch eine Loslösung von diesem festen Laufniveau bestimmt wird. Vgl. dazu Kapitel D2.3. „Raumbegriff“. – Hervorzuheben ist an dieser Stelle die Fragilität dieser Terminologie, welche sich als überaus empfindsam gegenüber einer stark individualisierten konnotativen Belegung erweist. Daher muss an dieser Stelle eine Verwendung des Begriffes „Raum“ auf eine andere Weise als die dargelegte ausgeschlossen werden. Als Gegenbeispiel dazu ist etwa bei PANOF-SKY 1992, passim ausschließlich der konkret perspektivische Raum gemeint, wohingegen sich derselbe Terminus in

nerhalb eines bestimmten Kontextes<sup>237</sup>). Dabei soll das *Symbol* an dieser Stelle ausschließlich in seiner grundlegend neutralen Bedeutung als Sinnbild aufgefasst werden, ohne weiter auf seine nicht unproblematische und oftmals widersprüchliche Semantik eingehen zu wollen<sup>238</sup>. Die Termini *Bildchiffre* sowie *semantischer Code* werden ebenfalls in allgemeinem Sinne (prinzipiell unabhängig vom Erscheinungsbild der Gestalt) benutzt, finden aber besonders auch dann Verwendung, wenn das Bildzeichen eine zunehmende Abstrahierungstendenz erkennen lässt, so dass sich die Existenz einer höheren Bedeutungsebene nun auch optisch ankündigt. Da jedoch im Rahmen dieser Untersuchung lediglich Darstellungen mit einem gewissen Handlungswert (s.o.) von Belang sind, geschieht dies (vor allem innerhalb der keramischen Flächenkunst) nur selten, zumal eine saubere Trennung an dieser Stelle oftmals nicht möglich ist<sup>239</sup>.

Hier wie dort handelt es sich also um bestimmte Assoziationen, die auf einer höheren Verstehensebene (ikonologisch) zur Ergänzung der auf ikonographischer Ebene gewonnenen Informationen dienen<sup>240</sup>; dabei kann auch eine bestimmte Art der Wiedergabe wie die Teilgestalt als Träger eines bestimmten semantischen Wertes dienen<sup>241</sup>. Dazu müssen sowohl Konsument als auch Erzeuger mit dem zugrundeliegenden ‚Codierungssystem‘ vertraut sein, sind die übergeordneten Konnotationen aus sich heraus nicht verständlich. Demgemäß wohnt dem Bildzeichen in allen drei Fällen ein indirekter Verweischarakter inne, denn er gibt sich nicht ohne weiteres zu erkennen: Neben ihrer eigentlichen Bedeutung steht die Gestalt noch für etwas anderes, das sich allein anhand der visuellen Reize nicht erschließen lässt<sup>242</sup>.

### *Technische Parameter – semantische Parameter (Abb. 5.2)*

Als *technische Parameter* wird die Gesamtheit aller auf unterster handwerklicher Ebene agierenden Auslöser für die Ausschnitthaftigkeit einer Gestalt bezeichnet, die in ihrem Zusammenspiel für den Bild-Raum-Konflikt als Endprodukt Verantwortung tragen. Dabei handelt es sich einerseits um den narrativen Inhalt, also de facto den Darstellungsgegenstand, welchen der Maler zu vermitteln gedenkt und der nicht nur Einfluss auf die Komposition und de-

---

vorliegender Untersuchung ebenso auf eine vorperspektivische ‚Räumlichkeit‘ beziehen kann. Der Handlungsraum bedarf hier demzufolge nicht zwingend einer dritten Dimension. Vgl. dazu auch die Raumdefinition für die bildende Kunst der Antike nach A. Riegl, in welcher lediglich die einzelnen Körper eine Räumlichkeit besitzen, nicht aber die sie umgebenden Zwischenräume (s. dazu CARL 2006, 13). KRAHMER 1931, 31ff. unterscheidet den „dynamischen“ vom „statischen Raum“, wobei er diese beiden Begrifflichkeiten mit der perspektivischen sowie vorperspektivischen Darstellungsweise in Verbindung bringt. In Zusammenhang mit dem statischen Raumprinzip, das in diesem Fall auf die Mehrheit der untersuchten Vasenbilder zutrifft, sind die einzelnen Ebenen des räumlichen Konzepts nicht miteinander verknüpft, wohingegen das dynamische Raumpfinden von einer vollkommenen Verschmelzung der drei Einzelrichtungen ausgeht und somit eine „unteilbare Einheit“ bildet. Als weiteres zum geometrischen Raumbegriff auch CARL 2006, 15ff. (beim geometrischen Raum handelt es sich um den Raum, der linear ausgedrückt, also projiziert werden kann).

237 Dieser Kontext (sei es der Gebrauchswert, das Kommunikationssystem, der inhaltliche Rahmen oder weiteres) gibt den Ausschlag für die richtige Auslegung.

238 Diese Ebene wäre mit der thematischen Sinnebene nach WITTKOWER 1979, 239ff. (hier auch zu den unterschiedlichen Bedeutungsebenen von Symbolen) gleichzusetzen (allgemein zum Sinnbild s. auch SACHS-HOMBACH 2006, 181ff.). Der Terminus „Symbol“ wird hier nicht automatisch gleichwertig zu „Zeichen“ verwendet, wie es die Symboltheorie nach N. Goodman vorsieht. Vgl. dazu Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

239 Vgl. dazu etwa die protomenhaften Schiffe auf einigen rf. Vasen (s. v.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1 „Hinweis auf Seereise“).

240 Zu diesen unterschiedlichen Ebenen (sowie auch zum Folgenden) vgl. Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

241 Vgl. dazu bes. die Büsten in Zusammenhang mit den nur am Rande berücksichtigten horizontalen Anschnitten (s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).

242 Ein Verweischarakter ist zwar Merkmal aller Bildzeichen, allerdings wird an dieser Stelle unterschieden, ob er klar erkennbar (z.B. durch Ähnlichkeit auf ikonischer Ebene) oder eben indirekter Natur ist (auf übergeordneter Ebene). Vgl. dazu Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

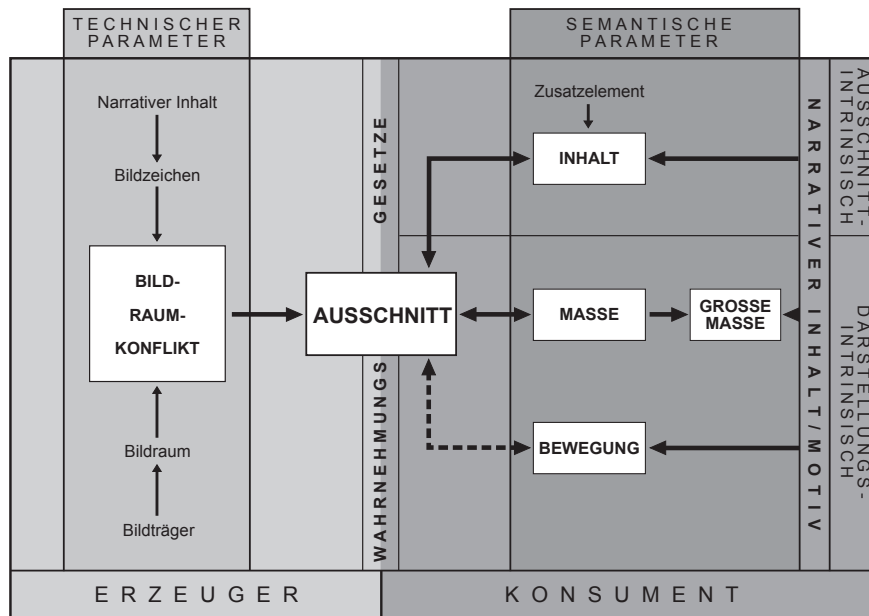


Abb. 5.2 Darstellung der unterschiedlichen Parameter für einen Ausschnitt

ren Bildsyntax nimmt, sondern auch die einzelnen Bildzeichen als sinnstiftenden Bestandteil vorgibt. Auf der anderen Seite erfolgt eine direkte Einwirkung durch die Art des gewählten Bildträgers und den damit in enger Verknüpfung stehenden verfügbaren Darstellungsraum, also das sichtbar demarkierte Feld. Dieser erschaffenden Basis – folglich stets in konkretem Bezug zum Erzeuger – stehen auf übergeordneter Bedeutungsebene die unterschiedlichen *semantischen Parameter* gegenüber, die mit dem jeweiligen Rezeptionsergebnis auf Seiten des Konsumenten gleichzusetzen sind. Sie speisen sich aus ebendiesen technisch basierten Faktoren unter Hinzuziehung der Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung. Ihre Ausprägung im Detail bildet schlussendlich die Grundlage für die Unterteilung der einzelnen Kategorien der Ausschnitthaftigkeit<sup>243</sup>.

### *Rahmen (= Begrenzungsraum)/Bildraum/Umgebungsraum – Realraum (= Betrachtterraum) – Bildträger*

Bei dem eine bildhafte Darstellung umgebenden *Rahmen* handelt es sich nach heutigem Verständnis in der Regel um den dreidimensionalen Bilderrahmen – ein selbständiges Element mit eigenem künstlerischen Wert, nicht selten auffällig profiliert und opulent vergoldet oder anderweitig aufwendig ausgestaltet. Derartige Kriterien treffen auf das für vorliegende Untersuchung hinzugezogene Material nur äußerst bedingt zu, denn der Rahmen kann hier von zweierlei Natur sein: Neben den nicht selten architektonisch oder zumindest mittels einer erhabenen plastischen ‚Leiste‘ eingefassten Reliefs<sup>244</sup> liegt eine große Anzahl an Vasenbildern vor, bei welchen die Umrahmung aufgrund ihrer Zweidimensionalität vielmehr einer Borte oder Bordüre entspricht<sup>245</sup>. Dennoch soll auch für diese Art von *Begrenzungsraum* nicht von einer

243 Ausführlich dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ und v.a. A2.2. „Kategorien“.

244 Ähnlich verhält es sich in Zusammenhang mit den Metopenbildern, dient hier das Triglyphon der Darstellung als Rahmen (s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“).

245 Entsprechend unterscheidet auch KÜBLER 1970, 46ff. zwischen drei verschiedenen „Rahmensystemen“: dem ein-

Verwendung des Begriffs „Rahmen“ als *Terminus technicus* abgesehen werden, da weder sein materieller Charakter noch die nach heutigen Kriterien für einen Bilderrahmen unabdingbaren Qualitäten der Eigenständigkeit sowie Mobilität von Relevanz sind<sup>246</sup>. Eine Übereinstimmung besteht somit einzig in Hinblick auf die funktionalen Werte der Abgrenzung und Hervorhebung<sup>247</sup>. Dass die Einfassung einer Darstellung jedoch nicht allein aus ästhetischen Gesichtspunkten zur Anwendung kommt, wurde bereits mehrfach aus kunsthistorischer, -theoretischer oder -philosophischer Blickrichtung, besonders in Bezug auf die Epochen seit dem Mittelalter, dargelegt<sup>248</sup>. Während jedoch diesen Bilderrahmen als rein pragmatische, wenn auch gewichtige Primäraufgabe der Schutz des Bildwerks zukommt<sup>249</sup>, sind die in dieser Arbeit berücksichtigten Darstellungen auf einen solchen nicht angewiesen. Im Gegensatz zur verletzlichen Leinwand muss weder das keramische Bild noch das Steinrelief gegen Einflüsse von außen abgeschirmt werden<sup>250</sup>. Somit verbleibt als wesentliche Eigenschaft des Rahmens im Kontext mit den antiken Zeugnissen allein das formale Kriterium der Trennung zwischen Bild- und Umgebungsraum. Der *Bildraum* beziehungsweise auch Darstellungs- und damit gleich Handlungsraum (oder zumindest ein Teil davon) ist an dieser Stelle als derjenige Bereich aufzufassen, der mit bildhaften Zeichen versehen und durch den Rahmen klar nach außen definiert ist<sup>251</sup>. Beim *Umgebungsraum* handelt es sich um den unmittelbar an den Rahmen anschließenden Außenbereich – in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst ist dies der sich fortsetzende Gefäßkörper, da hier die Darstellung nicht die gesamte Fläche des *Bildträgers* in Anspruch nimmt<sup>252</sup>. Bei den Reliefbildern dagegen wird der Umgebungsraum in der Regel mit dem *Realraum* und damit dem dreidimensionalen *Betrachterraum* zusammenfallen, markiert hier der Rahmen zugleich den tatsächlichen Randbereich der Trägerfläche<sup>253</sup>.

---

mensionalen „Rand“, der zweidimensionalen „Borte“ und dem dreidimensionalen „Rahmen“.

- 246 Zur Notwendigkeit der Beweglichkeit von Bildern seit dem 15. Jh. vgl. BRUNIUS 1959, 4.
- 247 Ausführlicher zu dieser Definition des Bildraums in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.
- 248 Zur Entstehung des Rahmens als Reaktion sowohl auf zweckgebundene als auch ästhetisch geprägte Faktoren vgl. z.B. ZALOSCHER 1974, 189ff. (mit weiterer Literatur); EHLICH 1950, 99f. 103f. (hier auch ausführliche Berücksichtigung der Antike). – Als frühestes bekanntes Beispiel, welches das menschliche Bedürfnis nach Ordnung in Form einer expliziten Bildeinfassung demonstriert, ist wohl der Bildstein aus dem Tumulus von Bredarör bei Kivik (Schonen/Schweden) aus dem 2. vorchristlichen Jahrtausend (ca. 1300 v. Chr.) zu nennen (s. ZALOSCHER 1974, 193; EHLICH 1950, 99f.; vgl. dazu z.B. CUNLIFFE 1996, 280 Abb. rechts). Der Ursprung der aus vier einzelnen hölzernen Latten konstruierten Bildeinfassung, die sich wohl erstmals im römischen Ägypten (El-Fayum) im Fundmaterial nachweisen lässt, wird entweder in der Architektur oder in der Bildkunst vermutet. Vgl. dazu BRUNIUS 1959, 3; EHLICH 1959, 102f. und passim.
- 249 Zum Rahmen als Schutz vor Stößen, Zerknitterung und Einrollung des Bildes sowie vor dem Betrachter selbst vgl. KÜBLER 1970, 7. 20 (nach E. Everth); 29; LEBENSZTEJN 1988, 40; KEMP 1995, 15. Als weiteres auch EHLICH 1950, 103f., der vor diesem Hintergrund den Ursprung des transportablen Rahmens/Bildes bereits in der Bronzezeit sucht. Zur Definition des Bildbegriffs anhand des transportablen Tafelbildes der Renaissance vgl. MAERKER 1997, 2.
- 250 Dies entspricht bspw. ebenso der bildhaften Darstellung in Form eines Freskos, Wandteppichs, einer Buchmalerei etc. (dazu z.B. auch KÜBLER 1970, 32; ZALOSCHER 1974, 191f.).
- 251 Vgl. dazu auch die Definition nach G. E. Lessing und D.-H. Kahnweiler bei KÜBLER 1970, 39: Der „Eigenraum“/„Scheinraum“ des Bildes ist der „Raum, der durch die Darstellung innerhalb der Rahmenfläche [...] auf dem Bildgrund mit einer Komposition ästhetisch erzeugt wurde“. Zudem handelt es sich bei ihm um eine zweidimensionale optische Fläche innerhalb der durch einen Rahmen festgesetzten Grenzen (auf diese Weise A. Riegl, ebd.). – Ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.
- 252 Der Begriff „Bildträger“ wird hier stets in stofflichem Sinne als gegenständliche Darstellungsfläche verstanden, auf der sich das materielle Bild befindet wie etwa ein Stück Holz oder Leinwand bzw. hier zumeist der keramische Vasenkörper. Dies entspricht nicht der Bedeutung von Bild-/Zeichenträger auf semantischer Ebene wie sie bspw. bei SACHS-HOMBACH 2006, 125ff. 161 Verwendung findet und auf das Verhältnis von Bedeutungsträger (Zeichen) und Inhalt Bezug nimmt.
- 253 In manchen Fällen (Bildfriesstelen und tektonische Friese) kann der Rahmen auch vollkommen fehlen, schließt hier demzufolge der Realraum unmittelbar an den Bildraum an. Und in Zusammenhang mit den Bildfeldstelen kann, je

### *Erster Blick/frontaler Winkel*

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Vorgang der optischen Wahrnehmung eines Bildobjekts sind in erster Linie Sender sowie Empfänger als die beiden unabdingbaren Faktoren schlechthin zu berücksichtigen. Auch wenn das leblose, in der Fläche oder bestenfalls in Relief ausgeführte Bild im Grunde genommen aus sich heraus zu keinem kommunikativen Austausch befähigt ist, fordert es als Betrachtungsgegenstand über bestimmte Schlüsselreize seinen Rezipienten/Konsumenten dennoch deutlich zu seiner visuellen Erfassung auf<sup>254</sup>. Dabei wird ein physikalisch-kognitiver Prozess in Gang gesetzt, bei welchem der *erste Blick* die erstmalige, eher flüchtige Konfrontation definiert, die im Allgemeinen primär der Orientierung dient, bevor in Abhängigkeit zur persönlichen Erwartungshaltung eine weiterführende, meist gezielte detailorientierte Vertiefung eingeleitet wird. Als Optimum wird dabei stets ein *frontaler Blickwinkel* vorausgesetzt, welcher die besten Bedingungen zur visuellen Verarbeitung einer bildhaften Darstellung bietet. Bei den Vasenbildern ist hierbei die auf den Betrachter bezogene Ausrichtung des relevanten Bildfelds – grundsätzlich ohne explizite Berücksichtigung der trügereigenen Morphologie – von Belang<sup>255</sup>. Dabei darf nicht in Vergessenheit geraten, dass dies nur im Ausnahmefall die tatsächlichen Betrachtungsverhältnisse widerspiegelt, vielmehr entspricht dies der konzeptionellen Ausgangssituation.

Da der Bildträger von rundplastischem Charakter ist und eine sich krümmende Oberfläche besitzt, ist dem Gefäß selbst keine rezipientenbezogene Orientierung immanent. Abweichend verhält es sich hingegen bei der Reliefskulptur. Mit ihrer quasi ‚planen‘ Darstellungsfläche verlangt diese bereits aus wesenseigenem Antrieb heraus nach ihrer konsequenten Parallelisierung mit der Ebene des Betrachters<sup>256</sup>. Analogien lassen sich bei der optischen Erfassung tektonischer Darstellungen feststellen; wird jedoch deren originale Anbringung am Bau berücksichtigt, muss dabei eine mehr oder weniger starke Unteransichtigkeit postuliert werden.

### **A2.3.2. Die materielle Basis und die Aufnahmekriterien für die ausschnittshafte Bildwiedergabe**

Das antike Bild weicht in vielerlei Hinsicht von der heutigen Bildvorstellung ab, war aber damals gleichermaßen gegenwärtig, wie es dem heutigen Betrachter zur steten Konfrontation gereicht. Daher steht dem modernen Forscher ein recht reichhaltiger Schatz an Zeugnissen zur Verfügung, wenn auch dieser einen nur sehr vagen punktuellen Einblick in die Bilderwelt vergangener Zeiten erlaubt. Die spezifische Fragestellung einer jeden wissenschaftlichen Untersu-

---

nach Größe des Bildfelds im Verhältnis zur Trägerfläche, der Begrenzungsraum zugleich ein Umgebungsraum sein. Im Detail dazu in Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“.

254 Ausführlicher zum Prozess der Wahrnehmung in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

255 Für eine optimierte visuelle Erfassung muss der jeweilige rundplastische Bildträger auf bestimmte Art ausgerichtet werden. Bei geschlossenen bzw. annähernd geschlossenen Gefäßen mit zwei horizontalen Handhaben steht die Henkelachse parallel zur Betrachterebene, die wiederum an der virtuellen Linie festzumachen ist, die durch beide Augen als Fixpunkt verläuft. Geschlossene Vasenformen mit nur einem Henkel wenden diesen hingegen ab. Vollkommen abweichend verhält es sich bei den Schalentondi: Hier ist entweder ein Blick von oben erforderlich, setzt man ein Stehen der Klyx voraus, oder aber sie befindet sich in einer annähernd um 90° gekippten Stellung, so dass die frontale Blickrichtung beibehalten werden kann. Nichtsdestominder ist dabei auch die Morphologie der Gefäße an feste Normen gebunden, gehorchen die Dekorationsprinzipien schließlich festen Grundsätzen. Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

256 Zur Festlegung der Betrachterebene s.o.



chung gibt dabei naturgemäß die Auswahlkriterien bei der Zusammenstellung der materiellen Basis vor. Dass die anteilige Wiedergabe einer Gestalt *per definitionem* nach einem externen exekutiven Faktor verlangt, welcher außerdem den verfügbaren Darstellungsraum festlegt<sup>257</sup>, schafft eine ausreichende Grundlage für die Ausscheidung aller rundplastischen artifiziellen Erzeugnisse<sup>258</sup>. Dazu gehören beispielsweise nicht nur die oftmals meisterhaften Großplastiken, sondern desgleichen die annähernd rundplastisch ausgearbeiteten Giebelfiguren, ebenso wie die kleinen, nicht selten durchschnittlichen Terrakotten oder auch diverse Appliken zur Verzierung von Gebrauchsgegenständen. Von entscheidender Relevanz hingegen ist die Flächenkunst, die ein Bildzeichen auf einem angemessenen Träger präsentiert, sei es in Stein, Metall, auf organischem Material oder einer keramischen Oberfläche. Ein wirksames Mittel zur weiteren Einschränkung dieses schier unüberschaubaren Spektrums gibt die Berücksichtigung der Entwicklung von Darstellungsweise und -inhalt im Verhältnis zur Auffassung des Bildraums an die Hand<sup>259</sup>. All diese Prämissen erlauben es schließlich, den Fokus nicht nur nach chronologischen Gesichtspunkten zu setzen, sondern auch gezielt auf das Medium der Vasenmalerei sowie der Reliefplastik auszurichten. Einen zweiten Faktor von außerordentlicher Tragweite stellt darüber hinaus der Darstellungsgegenstand selbst: Ausschließlich Bilder mit einem gewissen Handlungswert können im Sinne der hier definierten Bildausschnitte eine tragende Rolle spielen, weshalb Motive mit vorrangig dekorativer Funktion sämtlich aus diesen Betrachtungen auszuklammern sind<sup>260</sup>.

Konzentriert sich der Blick folglich innerhalb dieses gesteckten Rahmens auf die anteilige gestaltliche Wiedergabe, wird man sich bald ihrer verhältnismäßig häufigen Anwendung zumindest in der Vasenmalerei gewahr. Allerdings gilt es auch hier zu differenzieren, denn bereits Jeffrey M. Hurwit erkannte bei seinen Untersuchungen zur strukturellen Beziehung zwischen Darstellung und Bildraum den wesentlichen Unterschied zwischen der Teilgestalt als explizitem Ausschnitt und dem unterbrochenen Figurenumriss als Erscheinung ohne potentielle Aussage. Dabei machte er sich Arnheims Beobachtungen zu Formen und deren Überschneidung zunutze, die vorrangig auf optischer Wahrnehmung basieren<sup>261</sup>: „Da in jedem Beispiel für Überschneidung eine Einheit teilweise durch eine andere verdeckt wird, muß die beschnittene Einheit nicht nur unvollständig aussehen, sondern sie muß darüberhinaus die richtige Art der Vervollständigung ahnen lassen. Wenn Rahmen oder andere Hindernisse Glieder an den Gelenken (Schultern, Ellbogen, Knien) abschneiden, ist das Ergebnis eher eine visuelle Ampu-

257 In den meisten Fällen handelt es sich dabei um den Rahmen, der an vier Seiten das Bildfeld fest umgrenzt – z.T. kann dieser auch von ‚durchlässigem‘ Charakter sein, dennoch wurden auch solche Ausschnitte berücksichtigt, bei welchen das Ende des Darstellungsraums mit dem Ende des stofflichen Bildträgers zusammenfällt. Als weiteres kommen als Sonderfall auch einige Teilgestalten hinzu, die nicht explizit durch ein externes Element erzeugt werden. Nicht gültig sind ‚Unvollständigkeiten‘ durch bildinterne Figurenüberlappungen. Vgl. dazu Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten (Ausschnitt, Rahmen)“ und B1.2. „Dekorationsprinzipien“ (hier auch ausführlich zum Verhältnis von Darstellung und Bildraum).

258 Unter vollkommen abweichenden Gesichtspunkten gibt es auch hier nicht wenige Untersuchungen zur Rolle des Betrachters bspw. in Hinblick auf den exzerptiven Charakter hellenistischer Großplastik (vgl. von BLANCKENHAGEN 1975), die an dieser Stelle jedoch keine Relevanz für vorliegende Fragestellung besitzen.

259 Vgl. dazu die Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“, B1.2. „Dekorationsprinzipien“ sowie C1.1. „Grundlagen Bauplastik“, C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ und C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

260 Zur hiesigen Auffassung von „narrativ“ und „dekorativ“ vgl. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten (narrativer Gehalt)“.

261 HURWIT 1979, 10 und 1977, 6 mit Anm. 22. – Zur Überlappung der Figur durch den Rahmen als grundlegendem Prinzip zur Erzeugung von Ausschnitthaftigkeit s. ausführlich Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“. Es gilt dabei zu beachten, dass entgegen der These Arnheims in vorliegender Arbeit Überschneidungen zwischen Figuren i.d.R. keine Berücksichtigung finden. Im Ausnahmefall werden jedoch Darstellungen einbezogen, bei welchen zwar aus forma-

tation als eine Überschneidung, da sich der Stumpf verselbständigt und vollständig aussieht.<sup>262</sup> Der Betrachter darf folglich keinen Zweifel daran hegen, dass sich die nur partiell sichtbare Figur tatsächlich außerhalb des gezeigten Bereichs fortzusetzen scheint – nur wenn die Ausschnitthaftigkeit prägnant und damit offensichtlich ist, steht auch die Intentionalität dieser Maßnahme außer Frage. Diese Feststellung war gleichermaßen in Bezug auf die Materialzusammenstellung für angestrebte Fragestellung von immenser Wichtigkeit, weshalb sämtliche lediglich im Ansatz ausgeführten Schnitte außer Acht gelassen werden konnten – dies gilt nicht für sog. Kompositmotive (oder auch Motivgruppen), sind hier die Teilfiguren offenkundig durch ein konkretes Element verbunden (z.B. Zügel bei Pferdeführern oder Deichsel beim Wagengespann)<sup>263</sup>. Neben den nur dezent angeschnittenen Gliedmaßen blieb auch die anteilige Wiedergabe von unbelebten Objekten wie etwa diverser Möbel, Gefäße oder architektonischer Bestandteile ohne Berücksichtigung, deren nicht gerade seltenes Auftreten vor allem auf den keramischen Rundbildern bereits in der Literatur mehrfach dargelegt wurde<sup>264</sup>. Einzig das Schiff bildet an dieser Stelle eine Ausnahme, nimmt es einen Sonderstatus ein: Denn dient es einem Menschen als fahrbarer Untersatz, kann es nach dessen Willen agieren und gleicht demzufolge viel mehr einem beweglichen Wagengespann.

Die materielle Grundlage, welche auf dieser Basis geschaffen wurde, strebt keinesfalls Vollständigkeit an, sondern soll vielmehr zur Veranschaulichung der Ausschnitthaftigkeit in ihren unterschiedlichen Facetten verhelfen. Aufgrund der bereits getätigten Vorarbeiten gelang es sicherlich, den Corpus der Vasenbilder vor allem in Hinblick auf Quantität, aber durchaus auch auf Qualität weiter zu optimieren, der dann um Exemplare aus dem Bereich der tektonischen Plastik sowie Reliefskulptur erweitert wurde<sup>265</sup>. Dass im Vergleich zu den Gefäßen das Objektspektrum bei den außerkeramischen Gattungen derartig bescheiden ausfällt, lässt sich nicht mit einer weniger intensiven Suche erklären, sondern liegt in der ohnehin kleineren

---

ler Sicht eine Überlappung vorliegt, diese aber lediglich die konkrete Beschneidung einer randlichen Figur einleitet (vgl. dazu Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten [indirekter Schnitt]“). Befindet sich eine solche Erscheinung nicht am Rand, sondern inmitten eines Bildfelds, dann ist die fehlende Deckungsgleichheit Voraussetzung zur Ansprache als Teilgestalt. Dies bedeutet, dass die überlappende Figur in Hinblick auf ihre räumliche Ausdehnung nicht ausreichend Potential bietet, um die darunter liegende Gestalt in aller Vollständigkeit zu verdecken – diese wird demzufolge zum (teilverdeckten) Ausschnitt (vgl. DADA 379).

262 ARNHEIM 1978, 117. Ähnlich auch PFUHL 1923, 392: „Bei solchen [Gestalten] wurden kleine Überschneidungen [durch den Bildrand], die wie Verstümmelungen wirken konnten, möglichst vermieden [...]“.

263 Am Einzelobjekt gemessen besitzt der Schnitt zwar ein nicht nennenswertes Ausmaß, da er jedoch den motivisch zugehörigen Wagenkasten von den Zugtieren (DADA 432) bzw. den Pferdeführer von seinem Ross (DADA 158/159) trennt, ist er von deutlicher Ausprägung. Darin unterscheiden sich solche Motivgruppen von den nicht auf vergleichbare Weise miteinander verbundenen Einzelgestalten, die als Repoussoir-Motiv zusammengehören (vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“).

264 Vgl. dazu bspw. WEBSTER 1939, 105 oder HURWIT 1979, 182. Zu weiteren s. Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

265 Zum ursprünglichen Stand des keramischen Materials s. SIFTAR 2001. In Bezug auf die Vasen dienten dazu vor allem die Bände des Corpus Vasorum Antiquorum, ebenso wie die einschlägigen Publikationen zur Vasenmalerei und das Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae; als weiteres kamen zufällige Entdeckungen in eher unspezifischen Publikationen hinzu. Überaus hilfreich war an dieser Stelle die zwischenzeitliche Online-Präsenz des keramischen Materials in Form des Beazley-Archivs der Universität Oxford, da auf diese Weise gezielt nach bestimmten Kriterien gesucht werden konnte. Für die Bauplastik und die Reliefs wurden gleichermaßen die großen gängigen Überblickswerke herangezogen, ebenso wie das Datenbanksystem „Arachne“ des Deutschen Archäologischen Instituts und der Universität Köln. – Der chronologische Rahmen umfasst im Grunde genommen die Anfänge der Bildenden Kunst innerhalb des als „griechisch“ zu definierenden Siedlungsgebietes bis einschließlich der hellenistischen Epoche, als es (kunstgeschichtlich betrachtet) zur allmählichen Ablösung der Führung Griechenlands durch Rom kommt. Innerhalb dieser langen Epoche lässt sich recht gut der für hiesige Fragestellung relevante Zeitraum eingrenzen, so dass schlussendlich nur ein verhältnismäßig kleines Fenster bleibt.

Menge an verfügbarem Material besonders in Gegenüberstellung mit den Vasen und in der weitaus selteneren Hinzuziehung der Teilgestalt begründet. Da der Bildausschnitt in diesem Kontext oftmals von Stereotypie geprägt ist und sich darüber hinaus im Großen und Ganzen in das anhand der Vasenmalerei gewonnene Bild einfügt, wurde hier bewusst auf Ausführlichkeit verzichtet.