

**D.
DAS PHÄNOMEN
DER AUSSCHNITT-
HAFTEN WIEDER-
GABE IN GATTUNGS-
ÜBERGREIFENDER
ZUSAMMENSCHAU**

D1. Die Teilgestalt in gattungsübergreifendem Wandel – drei motivabhängige Studien

Sowohl die Untersuchung der Ausschnitthaftigkeit in Zusammenhang mit der dominanten keramischen Flächenkunst als auch die Erfassung dieses Phänomens innerhalb der Relief-, aber auch Bauplastik haben einige entscheidende Ergebnisse erbracht, die nun abschließend in eine gattungsübergeordnete Bewertung dieses besonderen darstellerischen Mittels einfließen sollen. Bevor es aber zur Herausstellung bestimmter Gesichtspunkte vor allem in Hinblick auf die Herausbildung der ausschnitthaften Wiedergabe einerseits und deren Niedergang andererseits kommt (Kapitel D2.2. und D2.3.), soll im Vorfeld ein gezielter Einblick in die Entwicklungsgeschichte der wenigen gattungsübergreifend auftretenden Motive dazu verhelfen, diese Prozesse im Detail darzulegen. Denn besonders Pferd und Schiff verzeichnen eine insgesamt deutlich längere Laufzeit als die anderen teilgestaltigen Bildzeichen und lassen sich daher recht gut vor variablem Hintergrund verfolgen. Dies gilt im Grunde genommen gleichermaßen für den mischgestaltigen Acheloos, wobei diese Figur jedoch keine vergleichbar flächendeckende Präsenz vorzuweisen hat.

D1.1. Die angeschnittene Pferdegestalt auf Vasenbildern sowie in der Reliefplastik und ihre Entwicklung in der Folgezeit

In Hinblick auf die Gestalt des Pferdes lassen sich gegenüber dem Schiff gleich zwei wesentliche Unterschiede formulieren: Der eine ist ontologischer Natur und betrifft den wesenseigenen Charakter, handelt es sich beim Ross um einen ‚lebenden‘ Vierbeiner, wohingegen das ‚unbeseelte‘ Wasserfahrzeug eigentlich in die Kategorie der Gegenstände fällt, wie sie aus vorliegender Untersuchung ausgeklammert wurden. Aufgrund des besonderen Status fand es aber gleichwohl Berücksichtigung¹. Trotzdem darf aus diesen Gründen keine uneingeschränkte Vergleichbarkeit postuliert werden, muss diese Abweichung stets im Hinterkopf bleiben. Die zweite Differenz bezieht sich auf die chronologische Verteilung der Nachweise insgesamt, stehen sich mit dem Pferd als mit Abstand ältester greifbarer Teilgestalt sowie dem Schiff als dem jüngsten unter den unvollständig abgebildeten Motiven zwei absolut kontroverse Gruppen gegenüber, wie sie im gesamten Spektrum der Ausschnitte kein zweites Mal zu greifen sind. Das Bindeglied stellen dabei zum einen die Darstellungen der Leagros-Gruppe und ihrer Nachfolger, zum anderen aber auch die zeitlich anschließenden großformatigen Bilder der rotfigurigen Manieristen und ihres Umfelds dar, treffen vor allem hier beide Extreme aufeinander.

Da zumindest in Verbindung mit der keramischen Flächenkunst bereits eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Ross stattgefunden hat, können die wesentlichen Aspekte nunmehr knapp umrissen werden². Weitaus aufschlussreicher dürfte stattdessen die Gegenüberstellung dieser Beispiele mit denjenigen der Reliefplastik sein, gilt es dabei vor allem, den Umgang mit dieser ausschnitthaften Gestalt über die Vasen hinaus zu betrachten und sie – gerade

¹ Ausführlicher dazu v.a. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

² Zu den folgenden Ausführungen vgl. v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

aufgrund der abweichenden Wesensart – den Erkenntnissen in Hinblick auf das Schiff an die Seite zu stellen. Verglichen mit Letzterem ist die Gruppe der Pferde weitaus weniger homogen, zeichnet sich schon allein das thematische Spektrum durch eine wesentlich größere Vielfalt aus; auch ist die Zahl an Belegen deutlich höher. Denn im Gegensatz zum explizit an das Meer gebundenen Gefährt ist das Pferd mit wechselndem Bedeutungsgehalt erzähltechnisch so gut wie universell einsetzbar³.

Dass eine zuverlässige Einschätzung des Stellenwerts der ältesten Beispiele durchaus Probleme bereitet, wurde bereits mehrfach erwähnt, wird es sich bei den beiden inselgriechischen Darstellungen aus dem 8. beziehungsweise 7. Jh. (DADA 528 [s. Abb. 22.1], 376 [s. Abb. 22.2]) aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um einen intentionell erzeugten Ausschnitt handeln. Vielmehr sind sie verstärkt in der Tradition des abbreviativen Protomendekors zu sehen, wäre eine explizit ausschnittshafte Wiedergabe für diese Zeit vollkommen ungewöhnlich⁴. Demgemäß kann der erste sichere Nachweis einer hippischen Teilgestalt in narrativer Einbindung zwar erst für den Anfang des 6. Jhs. angeführt werden (DADA 527), der nach gegenwärtigem Kenntnisstand aber trotzdem der insgesamt früheste greifbare Bildausschnitt bleibt. Nach einem längeren Unterbruch manifestiert sich die Gestalt des Pferdes im Repertoire der schwarzfigurigen Maler des endenden 6. sowie beginnenden 5. Jhs. als das am häufigsten angeschnitten präsentierte Bildzeichen. Meist in Zusammenhang mit einem Wagen säumt sie – in einigen Fällen auch doppelseitig – diverse mythologische Kontexte, ist dabei aber nur verhältnismäßig selten explizit einbezogen. Gleichmaßen kann sie auf den massenproduzierten kleinformatigen Bildträgern auch Teil einer stereotypen Pars-pro-toto-Handlung sein⁵. Ein Wiederaufgreifen und eine ausdrückliche Vorliebe für dieses Motiv in unvollständiger Form lassen desgleichen die frühklassischen rotfigurigen Großgefäßmaler mit manieristischem Einschlag erkennen, allerdings offenbaren sich hier zwei wesentliche Veränderungen gegenüber den älteren Kompositionen⁶: Denn zum einen ist es nun die Figur des Reiters, die entschieden in den Fokus rückt und darüber hinaus zum anderen direkt am aktuellen Geschehen beteiligt wird. Nach diesem Höhepunkt, der zugleich auch derjenige der ausschnittshaften Wiedergabe im Allgemeinen ist, und damit nach Mitte des 5. Jhs. dünnt die Nachweise für das teilgestaltige Ross innerhalb der Gefäßmalerei stark aus. Nur noch in Form von Einzelbeispielen kommt es situativ bedingt in Attika vor, sieht man einmal von seiner Rolle in Zusammenhang mit der Bewegung der Gestirne ab, wohingegen es auf Erzeugnissen sizilischer oder unteritalischer Provenienz bis auf ein in jeglicher Hinsicht vollkommen singuläres Beispiel wohl aus Messapien (DADA 534, s. Abb. 22.4) augenscheinlich überhaupt nicht vertreten ist⁷.

Etwa gleichzeitig mit dem Ausklingen der angeschnittenen Vasendarstellungen lassen sich ab dem späten 5. Jh. die ersten teilgestaltigen Pferde auf attischen Grab- sowie Weihreliefs greifen, wobei auch sie – adäquat zu den keramischen Bildern – unterschiedliche Wertigkeiten

3 Neben der Figur des Menschen ist es seit der geometrischen Zeit bis ans Ende des 5. Jhs. das am häufigsten wiedergegebene Bildzeichen in der griechischen Kunst (s. dazu etwa MOORE 2004, 36f. [hier auch zu den unterschiedlichen möglichen Kontexten]; explizit zu sf. Pferdbildern s. MOORE 1975).

4 Dennoch steht es dem Betrachter frei, das Ross vor seinem inneren Auge zu vervollständigen, liegen hier die notwendigen visuellen Marker vor. Zur Problematik s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

5 Vgl. hierzu auch Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

6 Dazu s. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

7 Zu diesen Einzelbeispielen s. v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“, aber auch B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. Zu den Gestirndarstellungen vgl. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

erkennen lassen. Aktiver Part eines Handlungsgefüges ist der Vierbeiner lediglich auf einer staatlich initiierten Gedenkstele für gefallene Angehörige der athenischen Reiterei (DADAS 3) sowie auf zwei etwas späteren votivischen Staatsreliefs mit Reiterprozession (DADAS 4, 150). Dagegen zeigen die zahlreichen privaten Grabstelen aus Athen, die mehrheitlich dem 4. Jh. angehören, ebenso wie einige katalogisierte Urkundenreliefs vergleichbarer Zeitstellung das Ross als meist unbeteiligte Beifügung⁸ – ein Merkmal, das sich des Weiteren auch bei den Heroenreliefs vor allem böotischer Herkunft sowie den zahlreichen, vornehmlich ostgriechischen Totenmahlreliefs mit Sepulkralfunktion beobachten lässt und damit mindestens bis ins 1. Jh. hinabführt⁹.

Die unterschiedlichen Kontexte und die Semantik des Pferdes

Es liegt in der Natur der Dinge, dass eine Gegenüberstellung der keramischen Zeugnisse und der Reliefbilder in Hinblick auf die relevanten Bildkontexte so gut wie keine Berührungspunkte erbringt, gehorchen beide Gattungen disparaten Konventionen in Abhängigkeit von ihrem jeweiligen funktionalen Hintergrund. Nichtsdestoweniger können in Verbindung mit den obigen Staatsreliefs unverkennbare Gemeinsamkeiten postuliert werden, die sich wiederum aus dem übergeordneten Darstellungsinhalt speisen. Denn nicht nur bei der Kampfhandlung zwischen Berittenen und Fußsoldaten (DADAS 3) – vergleichbar mit dem Bild auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater (DADA 539) –, sondern ebenso in Verbindung mit dem umfangreichen Reiterzug besonders auf dem Phylenheroenrelief (DADAS 4) – ähnlich konzipiert wie weitere Gefäßdarstellungen desselben Urheberkreises (DADA 538 oder 171) –, zeigen sich zwei thematische Schwerpunkte, die in unmittelbarem Bezug zur athenischen Reiterei zu sehen sind¹⁰. In beiden Fällen handelt es sich um gängige Darstellungsschemata sowohl im Repertoire der Relief- als auch Vasenbilder¹¹, die ikonographisch nicht zwingend an die teilgestaltige Wiedergabe gebunden sind. Entsprechende kriegerische Auseinandersetzungen beziehungsweise Durchzüge auch mythologischen Charakters dominieren des Weiteren das ausschnitthafte Repertoire ebendieser Malergruppe, die darüber hinaus aber auch Verantwortung für mehrere besonders originelle Verbildlichungen des Pferderennens trägt (v.a. DADA 525 und 526). Damit liegt ein Sujet vor, welches – aufgrund der Zusammensetzung aus mehreren Teilnehmern auf ausgedehnten Rossleibern – bereits dem hocharchaischen Nessos-Maler (DADA 527) Anlass für die Hinzuziehung der Teilgestalt gab und damit wieder ganz an den Anfang der Entwicklungen zurückführt. Stets handelt es sich bei diesen Darstellungen um das berittene Pferd, das mitunter derart stark beschnitten sein kann, dass es – wie auf dem singulären Memnonkrater (DADA 175, s. Abb. 11.7) – auf den ersten Blick fast nicht wahrnehmbar ist. Eine kaum weniger radikale Vorgehensweise lassen desgleichen die verwandten Reliefdarstellungen erkennen, kann der Schnitt mitten durch den Aufsitzenden gehen oder sich selbiger gänzlich außerhalb des sichtbaren Bereichs befinden. Nur im Ausnahmefall erscheint innerhalb der rotfigurigen

8 Im Ausnahmefall wird hier auch der ausschnitthafte Reiter thematisiert (DADAS 137, 145).

9 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ sowie C2.2.3. „Totenmahlreliefs“. Zusammenfassend dazu Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

10 In diesem Kontext stehen sicherlich auch zwei Rundbilder des Penthesilea-Malers, bildet das eine einen ähnlichen Durchzug aus Pferd und Jüngling (DADA 517) ab, wohingegen sich das andere auf eine Stallzene bezieht und hier als absolute Ausnahme das hippische Hinterteil vor einem Epheben präsentiert (DADA 187, s. Abb. 10.21).

11 Auch wenn diese beiden Schemata innerhalb der Reliefplastik nicht besonders häufig Niederschlag verzeichnen, sind sie durchaus bekannt. Vgl. dazu Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

Vasenmalerei das teilfigurige Gespann, besitzt der Wagen zu dieser Zeit allein in Verbindung mit besonderen heroisch-divinen Kontexten gewisse Bedeutung¹². So ergänzt er das ‚altertümliche‘ Thema des Frauenraubs gar noch auf einem Stamnos des Polygnot (DADA 281)¹³ oder nimmt Bezug auf die Person des Dionysos (DADA 168). In profanem Kontext steht er als einfacher Eselskarren auf einer späten Choenkanne an der Spitze eines Zuges von Kindern, die den *Hieros gamos* des Weingottes mit Basilinna nachspielen (DADA 169), oder findet auf einer Lutrophore, ebenfalls aus dem endenden 5. Jh., Verwendung als Hochzeitswagen (DADA 477) – ein Beispiel, dass von seinem Bildkonzept her mindestens ebenso ausgefallen ist wie der ‚messapische‘ Becher (DADA 534) aus dem 4. Jh. mit der überaus detailfreudigen Anschirrung. Damit stehen diese späten Darstellungen kompositionell häufig isoliert, haftet ihnen ein individueller Geist an.

Allgegenwärtig scheint das Gespann dagegen auf den zahlreichen Erzeugnissen der spätschwarzfigurigen Maler zu sein. Nicht nur zeichnet es hier die Götter in ihrer Ubiquität aus, sondern demonstriert gleichermaßen Stand und Mobilität der Helden¹⁴. Gemäß den Vorlieben dieser Künstler ergänzt es vornehmlich verschiedene Taten des Herakles oder diverse Geschehnisse in Zusammenhang mit dem trojanischen Sagenzyklus, stellt aber auch ganz unspezifisch allgemeine Sachverhalte dar, wie sie die kleinformatigen versatzstückhaften Kompositionen wiedergeben. Der Rahmen schneidet dabei selten mehr als die Hälfte der Zugtiere weg. In der Regel sind die Vorderteile ins Bild hinein gewandt, die hintere Partie erscheint nur dort, wo es dem Handlungskontext gemäß sinnvoll ist. Im Gegensatz zur Figur des Reiters auf den rotfigurigen Vasen sowie Staatsreliefs kommt dem angeschnittenen Bildzeichen dabei in der Mehrheit der Fälle ein sekundärer Stellenwert zu, ist es nur selten Teil der protagonistischen Handlung¹⁵. Diese Faktoren stehen ebenfalls bei der Figur des Pferdes auf den Grab- sowie Weihreliefs im Vordergrund, tritt es hier zu den gängigen Schemata wie *Dexiosis*, Bekränzung, Verehrung oder Trankspende hinzu und nimmt damit Bezug auf die Person des Verstorbenen, den Geehrten oder Heros¹⁶.

Zweifelsohne ist der Grund für die Präsenz des Equiden ungeachtet seines konkreten Gebrauchswerts in erster Linie prädikativer Natur, allerdings zeichnen sich hier in Abhängigkeit zum jeweiligen Kontext leichte Verlagerungen ab. So stehen die Gespanne noch in Tradition des vergangenen heroischen Zeitalters und weisen ihre Besitzer als von Adelsstand aus. Denn Pferdezucht kann sich nur leisten, wer über das notwendige Grundkapital verfügt, handelt es sich dabei um eine sehr kostenintensive Tätigkeit, die zudem lediglich dem Selbstzweck dient. Diese Standessymbolik der Bronzezeit bleibt durch die gesamte archaische Zeit hindurch als Träger der entsprechenden Konnotate erhalten, obwohl sich die Realität mittlerweile weit davon entfernt hat. Wirkliche Verwendung findet der Wagen vornehmlich nur noch im Rahmen sportlicher Wettbewerbe, dient somit allein im Ausnahmefall der öffentlichen Selbstdarstellung¹⁷. Mit Einführung der Demo-

12 Vgl. dazu z.B. MANNACK 2001, 104, s. auch SPIESS 1992, 93f.

13 Dies trifft desgleichen auf einen der rf. Stangenkratere (DADA 166) beziehungsweise eine vergleichbare Hydria (DADA 177) zu.

14 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“. Zur allgemein großen Beliebtheit von Wagenszenen v.a. im späten Sf. s. außerdem Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

15 Vgl. dazu v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

16 Dazu s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ bzw. C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

17 STEIN-HÖLKESKAMP 1989, 104ff. bes. 110ff.; KNITTLMEYER 1997, 63.

kratien werden diese Codes endgültig obsolet, wenn auch die transportierten Inhalte weiterhin zeitgemäß bleiben¹⁸. Stattdessen gehen sie nun auf die Figur des Reitpferdes über, ist dieser Gedanke vor dem Hintergrund der sich neu konstituierenden athenischen Kavallerie besser mit den neuen Idealen vereinbar¹⁹. Da zum Ritterstand nur diejenigen Bürger gehören, die in ausreichendem Maße Grund besitzen, bleibt die Pferdehaltung nach wie vor Kennzeichen eines gehobenen sozialen Status²⁰. Auch wenn in Zusammenhang mit den lebhaften Athloi oder den Reiterprozessionen das Ross aufgrund seiner intensiven narrativen Einbindung auch unabdingbares Mittel zum Zweck ist, werden trotzdem die entsprechenden Inhalte transportiert. Als Attribut der Hippeis wirkt es gleichermaßen in Verbindung mit den attischen Grabreliefs²¹ oder bringt auf der Urkundenstele DADAS 92 den Stand des Sikyoniers Euphron zum Ausdruck, der für seine Unterstützung im Lamischen Krieg mit der athenischen Bürgerschaft belohnt wird. Des Weiteren kann das Pferd an dieser Stelle aber auch als Parasemon für eine bestimmte Stammesgruppe wie etwa die Thraker stehen – aufgrund der guten Weidegründe im Norden bekannt für ihre Rosszucht (DADAS 145, 137)²². Eng verknüpft ist es darüber hinaus schlussendlich mit dem Heros beim ‚Totenmahl‘, wobei sich am Bedeutungsgehalt des Equiden auch dann nichts ändert, als sich – bedingt durch einen Wandel in der Gesellschaft – eine Verlagerung der Nutzung dieser Reliefgattung von votivisch zu sepulkral vollzieht. Denn stets führt der Weg über denselben alltäglichen Wert des Pferdes als Standesabzeichen und generiert sich nicht aus der Zugehörigkeit des Heros zum Totenreich²³. In diesem Sinne gehört es in

-
- 18 Vgl. dazu bspw. KNITTMAYER 1997, 65; STEIN-HÖLKEKAMP 1989, 104ff.; DRESEL 2002, 238; s. ferner EDELMANN 1999, 170; MAUL-MANDELARTZ 1990, 21; KUNISCH 1996, 117; BRON 1997, 22f.
- 19 Allgemein zur Rolle der Reiterei s. SPIESS 1992, 99-106; ALFÖLDY 1967, 13ff.; CAMP 1998, 31ff.; s. des Weiteren TILLIOS 2010, 3–19.
- 20 Seit Solon herrscht die Vierklassengesellschaft vor, wobei die Einteilung an der finanziellen Kraft festgemacht wird. Zum zweithöchsten Stand der Hippeis gehört, wer sich unter anderem den Unterhalt eines Pferdes leisten kann. Dabei trägt der Einzelne Verantwortung für die Finanzierung seines Reit- sowie Ersatzpferdes, des Pferdeknechts und seiner Rüstung. Als Vergeltung für diese auferlegte Pflicht steht ihm bei Eintritt in die Reiterei eine einmalige Zahlung für Ausrüstung und ein Tagegeld von je einer Drachme zur Verfügung. Die jeweilige Dauer des Dienstes hängt von der Entscheidung des zuständigen Beamten ab. Da diese soziale Position auch die Bekleidung eines wichtigen politischen Amtes erlaubt, besteht hier ein direktes Verhältnis von Reichtum zu Macht in Abhängigkeit von der Abstammung (s. auch Xen. equ. II 1). Dabei bekommt dieses Konnotat mit der oft propagierten Einführung der Reiterei von 1000 Hippeis im 5. Jh. einen neuen Stellenwert in Bezug auf bestimmte soziale Hintergründe. Im 4. Jh. erfolgt eine Öffnung dieses vormals sehr eng gefassten Personenkreises nach außen, was sich am Zuwachs entsprechender Darstellungen im Repertoire der Grabreliefs ablesen lässt (s. STUPPERICH 1977, 199; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 37; vgl. dazu auch Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“). Vgl. dazu WIDDRA 1965, 2. 79 Anm. 36; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 36f.; ALFÖLDY 1967, 29ff. bes. 31; KYLE 1992, 89.
- 21 Während in der älteren Forschung das Pferd mitunter als Totengeleiter, „Geisterross“ oder „Unheilsdämon“ gesehen und auf diese Weise mit einer chthonischen Natur belegt wurde (so MALTEN 1914, 196ff. 218ff. oder etwa KOKULA 1984, 78; SCHWEITZER 1969, 55f.; STÄHLER 1967, 44ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 57f.; KRAIKER 1961, 111 mit Anm. 12; HORN 1972, 52; EFFENBERGER 1972, passim), herrscht in heutiger Zeit weitgehend Einigkeit darüber, es auch auf Sepulkralreliefs mit attributiv profaner Funktion aufzufassen. Als Basis für erstere These diente das häufige und schon frühe Auftreten des Tieres in Zusammenhang mit heroisierten Toten, v.a. auch in Kombination mit der Schlange als typischem Unterweltstier (dazu v.a. FABRICIUS 1999, 64f. [hier auch Darstellung einiger in der Forschung kontroverser Hintergründe]), wobei sich eine solche Bedeutung durchaus auf vielfache Weise greifen lässt. Dies machte Malten anhand zahlreicher Belege aus der Archäologie, Sprachwissenschaft, Mythologie und dem Volksglauben anschaulich, wobei er sich hierfür durch mehrere Zeilen und Kulturkreise bewegte. Zusammenstellung der Forschungsgeschichte zur Bedeutung des Pferdes bei LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 102ff. bes. mit Anm. 429f.; WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 27ff.; THÖNGES-STRINGARIS 1965, 58 Anm. 58. Vgl. des Weiteren STUPPERICH 1977, 171f.; CAMP 1998, 10ff.; BIESANTZ 1965, 87; SCHILD-XENIDOU 1972, 132.
- 22 Zu dieser Verbindung s. etwa FABRICIUS 1999, 313; vgl. dazu auch Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“. Zum Reiter als Parasemon s. z.B. EDELMANN 1999, 170; allgemein zur möglichen Rolle des Reiters bzw. Pferdeführers in Verbindung mit Urkundenstelen s. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 101.
- 23 Da die Heroenvorstellung in enger Verbindung mit einem bestimmten Gesellschaftsbild steht, definiert sich der Heros über dieselben moralischen sowie sozialen Werte wie der Angehörige der Oberschicht im Allgemeinen. Dazu

vielen Landschaften zusammen mit weiteren standestypischen Attributen zum Grundschema, weist dabei aber Variationen in Hinblick auf die Darstellungsweise auf²⁴. Mit entsprechender Semantik erscheint es gleichermaßen als Merkmal der Reiterheroen auf den (böotischen) Heroenreliefs klassischer Zeit und vertritt auf einem jüngeren Pendant aus Rhodos (DADAS 113, s. Abb. 34.5) den Geehrten möglicherweise zur Gänze²⁵.

Der Ausschnitt aus formaler Sicht

Weil das Pferd als unvollständig wiedergegebenes Motiv eine recht lange Laufzeit für sich beansprucht, lohnt es sich, einen Blick auf die Phänomenologie des Anschnitts selbst zu werfen. Gemäß den gängigen Darstellungskonventionen zeichnet sich bei annähernd allen Vasenbildern die konsequent mithilfe des Rahmens herbeigeführte Teilgestaltigkeit ab, die bereits desgleichen bei den beiden sehr frühen inselgriechischen Beispielen (DADA 528 [s. Abb. 22.1], 376 [s. Abb. 22.2]) ausschlaggebend war. Erst als das fest definierte Darstellungsfeld in der keramischen Flächenkunst wesentlich an Bedeutung verliert, lassen sich sehr vereinzelt Variationen fassen – diesen kommt jedoch eindeutig ein singulärer Stellenwert zu, ist die narrativ eingefügte Teilfigur – abgesehen vom Schiff – zu dieser Zeit so gut wie nicht mehr präsent²⁶. So bedient sich Polygnot bei seinem Frauenraub (DADA 281) des Henkelornaments, um den Wagenkasten von den vollständig fehlenden Zugtieren zu trennen. Und da es sich um einen umlaufenden Fries handelt, fügt der Maler in Zusammenhang mit der Heimführung der Braut auf der schlanken Lutrophore (DADA 477, s. Abb. 18.8) eine Säule ein. Damit verschafft er sich nicht nur das benötigte exekutive Element, sondern nutzt es darüber hinaus geschickt zur räumlichen Trennung: Links dieser Architektur wird die Braut gerade noch in den wartenden Wagen gehoben, wohingegen rechts davon die Eltern des Bräutigams den Zug bereits erwarten – durch die bauliche Stütze wird dieser Zielort zugleich als ihre Heimstatt markiert. Geschickt spielt der Erzeuger dabei mit der Wahrnehmung des Betrachters, bleibt diese problematische Nahtstelle bei frontaler visueller Konfrontation der Szene aufgrund der Krümmung der Gefäßoberfläche im Verborgenen²⁷. Auf diese Weise scheint sich das Gespann auf den ersten Blick jenseits des sichtbaren Ausschnitts fortzusetzen, was gleichermaßen auf den polygnotischen Stamnos zutrifft.

Neben diesen beiden Beispielen lassen sich weiterhin wenige späte Belege für das konventionelle Anschneiden per Bildumrandung anführen²⁸ – eine Verfahrensweise, die auch in Zusammenhang mit der Mehrheit der katalogisierten Reliefbilder maßgeblich ist, ist hier der

WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 32; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 87ff.; SCHILD-XENIDOU 2008, 201; s. als weiteres FEHR 1971, 30. 80. 129; DENTZER 1982, 493. 563; FABRICIUS 1999, 60; STEIN-HÖLKESKAMP 1989, 110f. Dazu und zur Verbindung von Heros und Pferd sowie zum Wandel des Heroisierungsgedankens s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

24 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.

25 Zur Problematik s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

26 Nicht berücksichtigt werden an dieser Stelle die Pferde der auf- bzw. absteigenden Gestirngötter, ist hier der Anschnitt stets inhaltlich motiviert und fällt daher i.d.R. horizontal aus. Dient nicht die Bildeinfassung als Auslöser, wird ein separates Element eingefügt, das – inmitten der Fläche – den Schnitt im Ausnahmefall auch vertikal ansetzen kann (s. DADA 107). Dabei kann ein Kreissegment die Bedeutung eines Himmelsbogens erhalten (vgl. DADA 95, s. Abb. 21.13). Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

27 Ausführlicher zu dieser Darstellung und diesen Effekten in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

28 Für die Zeit nach der Mitte des 5. Jhs. trifft dies lediglich auf zwei Darstellungen zu: Die eine stammt von der kleinformatigen Chous mit dem nachgespielten Hochzeitszug des Dionysos (DADA 169), die andere von dem späten ‚messapischen‘ Becher mit der Anschirrung (DADA 534).



Abb. 40.1 (links)
Athenische Didrachme mit Pferdeprotome auf der Vorderseite, 594/562 v. Chr.

Abb. 40.2 (rechts)
Goldstater aus Lampsakos in Mysien mit der Darstellung eines protomenhaften Flügelpferdes auf der Rückseite, um 390/331 v. Chr.

Rahmen dem Träger meist inhärent. Durch die häufig architektonische Ausgestaltung der Einfassung erscheint die Darstellung dann nicht selten als ‚realer‘ Blickausschnitt²⁹. Andererseits kann die Bildfläche aber auch mit der Breitenausdehnung der Stele zusammenfallen, so dass der Kontur an dieser Stelle prinzipiell offen bleibt. Findet zudem eine gestaltliche Überlappung statt, trägt dies in beiden Fällen zur Abschwächung dieser radikalen Maßnahme bei, wenn etwa der teilgestaltige angreifende Reiter auf dem Palaiologou-Relief (DADAS 3) hinter einer massiven Felsformation hervorkommt und damit lediglich anhand des hippischen Kopfes sowie der erhobenen Vorderbeine auszumachen ist. Adäquat dazu kann der Pferdeführer vorgeblendet werden (DADAS 112, s. Abb. 34.4) und überdeckt mitunter selbst die Randleiste, während die Gestalt seines Rosses dahinter verschwindet. Dass hier der tierische Leib zudem leicht in den Tiefenraum hineingedreht sein kann, vermag dem Anschnitt zusätzlich die Schärfe zu nehmen (DADAS 106; s. auch Abb. 44.3). Jedenfalls erhält der Konsument auf dieser Basis immer eine plausible Erklärung für das unvollständige Erscheinungsbild – ein Faktor, der besonders in Verbindung mit den sepulkral genutzten Totenmahlreliefs hellenistischer Zeitstellung hervorsteht. Denn obgleich den attributiven Bildzeichen nun generell ein assoziativ-symbolischer Charakter anhaftet und sie auf dieser Grundlage prinzipiell auch abstraktere Züge annehmen können³⁰, wird hier auffällig häufig Wert auf eine betont sinnfällige Integration in die Bildsyntax gelegt: So befindet sich das ausschnittshafte Ross am seitlichen Reliefrand, von wo aus es zudem gelegentlich durch einen *pais* oder Knecht aktiv ins Bild hinein geführt werden kann³¹. Andernfalls ist die kohärente Einbindung des Equidenkopfes beziehungsweise der -büste in eine Raumgliederung möglich, so dass die Restgestalt als von unterschiedlichen gegenständlichen Elementen wie etwa einem Vorhang oder einer Scherwand verdeckt erscheint, wird sie nicht von den Figuren in erster Reihe überlappt. Diese offensichtlichen Bemühungen um inhaltliche Nachvollziehbarkeit bilden einen Gegensatz zu den emblematischen Pferdeköpfen, wie sie kanonisches Element der älteren Pendants mit Votivfunktion aus Attika sind, denn auch das gattungsspezifische ‚Fenster‘ kann nun Teil einer konkreten Architektur sein und damit den Eindruck einer realen Öffnung erwecken (s. z.B. Abb. 35.7) – ganz so, als würde das Tier beispielsweise aus dem Stall auf seinen lagernden Herrn blicken.

29 Ausführlicher zu diesen technischen Gegebenheiten in Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“; zum Effekt s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ sowie auch C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

30 Dazu Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“; zur abstrahierten Darstellungsweise s. z.B. Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“. Zur Bildsprache hellenistischer Zeit vgl. außerdem Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

31 Zu weiteren Möglichkeiten ausführlich in Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“.



Abb. 40.3
Attisch schwarzfigurige
Bauchamphora (New York,
Kunsthandel) mit dem hip-
pischen Hinterteil als Schild-
zeichen, wohingegen auf der
Gegenseite die vordere Partie
erscheint

Dass die stark formelhafte Wiedergabe auf den attischen Totenmahlreliefs demnach ganz am Anfang der Entwicklung steht, erscheint ungewöhnlich. Allerdings blickt diese Kunstlandschaft auf eine lange Tradition in Bezug auf die (gerahmte) Pferdekopfprotome zurück. Denn eine solche manifestiert sich bereits lange zuvor und in besonderem Maße in Zusammenhang mit den Bildfeldamphoren der ersten Hälfte des 6. Jhs. und damit zu einer Zeit, in welcher der Protomendekor in ganz Griechenland verbreitet ist³², und tritt darüber hinaus immer wieder in Erscheinung: Reduziert auf den Kopf oder das Vorderteil findet das Ross auch in der Münzprägung unterschiedlicher Städte als Parasemon Verwendung (**Abb. 40.1; 40.2**)³³, als Schildzeichen ist auf Vasenbildern daneben gar sein Hinterteil belegt (**Abb. 40.3**)³⁴ – beides Gattungen, in denen die gestaltliche Abbrüviatur ohnehin eine gängige Form der Wiedergabe ist. Eine ausdrücklich protomenhafte Gestalt ist ferner dem bereits in der Antike definierten Sternbild des geflügelten Pegasus immanent³⁵ und im Medaillon einer attisch schwarzfigurigen Kleinmeisterschale kann das hippische Vorderteil im Extremfall gar beritten sein (s. Abb. 43.3)³⁶. Daneben lassen sich zahlreiche Belege für eine vollplastische Ausführung finden, sei es beispielsweise als Kopfgefäß, Möbelornament oder Anthemienbekrönung³⁷. Dennoch steht bei all diesen Beispielen ausnahmslos der dekorative Aspekt, wenn auch unter Berücksichtigung eines bestimmten Sinngehalts im Vordergrund, wohingegen eine Kombination von Figuren, die in einen lebhaften Handlungskontext eingebettet sind – wie ihn vor allen Dingen die Vasenbilder

32 Dazu s. Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

33 Neben den abgebildeten Beispielen findet sich die Pferdeprotome ebenfalls in Äolien (Kyme, s. FRANKE – HIRMER 1964, 143 Taf. 196 oben rechts), Ionien (s. OLIVER 1964, 64f.), Böotien (Tanagra), Thrakien (Maroneia) oder Thesalien (z.B. Pharsalos) sowie dem Königreich Syrien (FRANKE – HIRMER 1964, 150ff. Taf. 204 oben rechts) bzw. in Nordafrika (Karthago/Zeugitana oder Kyrene, s. FRANKE – HIRMER 1964, 161f. Taf. 213 unten rechts).

34 Dazu JONGKEES-VOS 1969, 12 Anm. 9 (hier mit zahlreichen Beispielen). Als geflügelter Pegasus erscheint das Ross bspw. zusammen mit einem Greifen, einer Chimäre (?) und drei Löwen als Teil eines ‚Protomenkranzes‘ auf einer rf. Amphora des Berliner Malers in Basel (Antikenmus. KA418, s. Beazley-Archiv Nr. 275090). Allgemein dazu auch OLIVER 1964, 65.

35 Vgl. dazu den Himmelsglobus des Atlas Farnese in Neapel (s. KÜNZL 2005, 64 Abb. 6,4) aus der Zeit um Christi Geburt. Schriftlich fixiert wurde die Zugehörigkeit des Pegasus zum Sternenhimmel der nördlichen Hemisphäre erstmals im 2. Jh. n. Chr. im Sternbildkatalog des Ptolemaios (Synt. 7,5-8,1) und blieb bis heute in protomenhafter Form erhalten (dazu ebd. 72; KUNITZSCH 1974, 257ff. Nr. XIX). Daneben definierte dieser auch das Füllen (Equuleus) als Protome (Ἰππου προτομή), das auf den bekannten antiken Sternbilddarstellungen aber fehlt (s. KÜNZL 2005, 71f.; KUNITZSCH 1974, 186f. Nr. XVIII).

36 Vgl. dazu auch JONGKEES-VOS 1969, 11 Anm. 7; s. ebenfalls Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“. Zum primär dekorativen Zweck der Medaillonbilder dieser Zeit s. außerdem Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

37 Zur ostgriechischen Gattung der Pferdekopfaryballoi und ihren Imitationen s. OLIVER 1964, 63f. – Einen anschaulichen Eindruck aufwendig gedrehter Thronlehnen, die in zwei hippischen Vorderteilen münden, gibt bspw. die Darstellung einer Athenageburt auf einer att. sf. Bauchamphora aus dem Umkreis des Exekias in Richmond (VA) (MFA 60.23, s. Beazley-Archiv Nr. 350434). – Zum seltenen Phänomen der in Anthemienbekrönungen integrierten Pferdeprotome s. VEDDER 1985, 144f. Kat. A 23 Abb. 24 (hier auch zum wohl einzigen erhaltenen Beispiel).

zeigen – und einem sichtlichen Abkürzungscharakter offenbar konsequent vermieden wird. Dass in Verbindung mit den attischen Bankettszenen die Einfügung einer emblematischen Chiffre in ein kohärentes Aktionsgefüge – sei es auch noch so begrenzt – trotzdem möglich ist, lässt sich sicherlich teilweise mit der ohnehin formelhaften Bildsprache der Reliefplastik erklären. Allerdings macht dies allein die abweichende Vorgehensweise gegenüber den narrativ gehaltvolleren Gefäßdarstellungen nachvollziehbar, nicht aber die Tatsache, dass der unvollständige Pferdekontur auf vergleichbaren Trägern mit Dexiosis oder Kranzreicherung stets ein realitätsgetreues Erscheinungsbild und eine kohärente Einbindung besitzt³⁸. Nichtsdestominder belässt auch der Kasten mit Equidenkopf die gestaltliche Unvollständigkeit de facto äußerlich nicht unbegründet, wirkt der motivimmanente Rahmen zugleich als exekutives Element. Und ist der Betrachter willens, kann er das Ross auf diese Weise gleichermaßen wie durch ein Fenster sehen und damit einen ‚Realbezug‘ herstellen³⁹.

Der eigentliche Auslöser für diese Art der Wiedergabe bleibt nach wie vor – wie auch im Falle der Protome – die Unvereinbarkeit der verfügbaren Darstellungsfläche mit den räumlichen Ansprüchen des Bildzeichens, was an dieser Stelle nicht nochmals vertieft werden muss. Zwar demonstrieren die eindeutig überwiegenden Nachweise für das ganzgestaltige Pferd auf narrativen Vasenbildern sowie auch Reliefs den vielmehr nichtigen Stellenwert der anteiligen Wiedergabe an dieser Stelle. In den diesbezüglichen Malerkreisen verzeichnet die hippische Teilgestalt allerdings eine überdeutliche Präsenz, kann (vor allen Dingen in Hinblick auf den ausgedehnten Wagen) einerseits ein großer Teil an Bildraum eingespart und andererseits eine größere Zahl an Partizipanten in eine Komposition integriert werden. Dies fällt besonders bei den großformatigen Bildfeldern der Leagros-Gruppe ins Gewicht, weisen sich diese Maler durch ihre besondere Vorliebe für strukturell dichte und mitunter komplexe, vornehmlich spannungsgeladene, bildhafte Schilderungen aus⁴⁰. Und gleichermaßen vorteilhaft stellt sich diese Methode in Zusammenhang mit den kleinformatigen Kannen und Kalpiden der letzten schwarzfigurig arbeitenden Kollegen dar. Während aber auf all diesen Bildern mit dem Pferd meist nur eine sekundäre Randfigur durchtrennt wird, dient der Anschnitt auf den rotfigurigen Kolonettenkratern als Hilfsmittel einer Fokussierung sowie mehrheitlich als Anzeiger einer szenischen Unvollständigkeit, so dass der Betrachter zur Ergänzung der Geschehnisse über den sichtbaren Bereich hinaus animiert wird. Ist der Equide zudem aktiv bewegt, kann dieser Faktor auf perzeptiver Ebene wirksam verstärkt werden, was in gleichem Maße für die sekundären Bildzeichen der schwarzfigurigen Beispiele gilt. Wohnt dem Ross eine solche Bewegtheit jedoch nicht unmittelbar inne, kann sie dennoch in übertragenem Sinne – im Falle geeigneter Rahmenbedingungen – erfahrbar sein⁴¹. Dabei weist das anteilig sichtbare Gespann auf eine im Vorfeld erfolgte Ankunft hin beziehungsweise nimmt Bezug auf einen bevorstehenden Aufbruch – zwei Komponenten, die dabei für den jeweiligen Erzählzusammenhang nicht ohne Belang sind⁴².

Auf adäquate Weise funktioniert dieser automatisierte Wahrnehmungseffekt desgleichen in Verbindung mit den Reliefs und äußert sich vor allem in Zusammenhang mit den durchzie-

38 Vgl. dazu auch WOYSCH-MÉAUTIS 1982, 23ff.

39 Ausführlicher zu den Möglichkeiten einer inhaltlichen Auslegung s. Kapitel C2.2.3. „Totenmahreliefs“.

40 Ausführlicher dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

41 Detaillierter zu diesem wahrnehmungsbasierten Effekt in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

42 Dazu s. Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“.

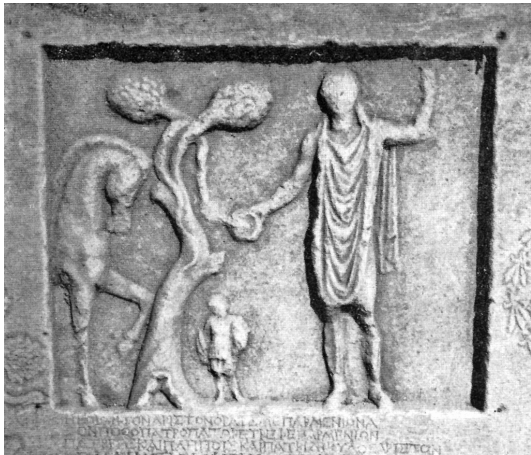


Abb. 40.4 Eines der Reliefs vom Sarkophag aus Paros mit Reiterheros und ausschnitthaftem Pferd (Parikia Arch. Mus.)

henden Hippeis (DADAS 4, 150) oder dem ins Bild hineinsprengenden Reiter auf DADAS 3 besonders wirksam. Aber auch auf einigen der narrativ weniger gehaltvollen Bilder erhält diese richtungsgebundene Bewegtheit nachdrückliche Betonung durch einen aktiv operierenden Pferdeführer, erscheint das beigefügte Tier als soeben ins Bild hineingetreten. Als räumlicher Bezugspunkt dient dabei die häufig als architektonisches Stützelement gekennzeichnete Seitenbegrenzung, hinter der es damit hervorkommt. Wie lebhaft die Gestaltung dieses Motivs dabei ausfallen kann, bezeugt sehr anschaulich die Beschreibung des lykischen Grabreliefs aus dem 1 Jh. (DADAS 162), wurde hier die

Bildwirkung überaus treffend in Worte gefasst⁴³: Das Pferd „drängt stampfend nach links [sc. ins Bild hinein] und wird von dem [...] kleinen Knappen mit der Linken kräftig am Zügel zurückgedrängt.“

Ein Blick über die chronologischen Grenzen

Ebendieser Effekt besteht in unterschiedlicher Intensität auch weit über die für vorliegende Untersuchung festgesetzte Zeitspanne fort, ebenso wie der Bild-Raum-Konflikt fortwährend den Ausschlag für die Hinzuziehung der unvollständigen hippischen Gestalt gibt. In ikonographischer Tradition der Reiterheroenreliefs zeigt sich eine Szene im eingetieften Feld eines parischen Sarkophags wohl der frühen Kaiserzeit (**Abb. 40.4**): Als attributive Ergänzung zur stehenden Figur des Mannes, der einer sich vom Baum hinabwindenden Schlange opfert, befindet sich ganz links ein Pferd mit erhobenem Vorderbein, das nur etwa bis zum Widerrist sichtbar ist⁴⁴. Des Weiteren präsentiert eine Gruppe hellenistisch beeinflusster südrussischer Grabstelen aus dem 1. und 2. Jh. n. Chr. nach nur wenig variablem Muster einen ausschnitt-

43 PFUHL-MÖBIUS 1977, 267.

44 Im leicht oblongen Bildfeld nimmt der stehende Heros in etwa die Hälfte der Darstellungsfläche ein, wohingegen sich auf der anderen Seite Baum, Schlange, ein Diener sowie das Pferd drängen. Dieses Darstellungsschema ist für die Kykladen ungewöhnlich, wobei jedoch Paros ikonographisch generell stärker aus der Tradition dieser Inseln herausfällt (vgl. dazu etwa SCHMIDT 1991, 37; allgemein zu den unterschiedlichen Bild- und Relieftypen der Kykladen und ihrer Datierung s. COULLLOUD 1974b, 412ff.). Dieser Sarkophag weist insgesamt drei einfache Relieffelder in hellenistischer Bildtradition auf (ebd. 402, 439f. Fig. 36 [Nr. 33] und 475 Fig. 75 [Nr. 82]). Während aber der Reiterheros sowie eine Verbundenheitsszene der Vorderseite wohl noch zur ursprünglichen Nutzungsphase zu rechnen sind, steht eine Bankettszene, die sich auf einer der Nebenseiten befindet, aufgrund des Schrifttyps in Verbindung mit einer Wiederverwendung im 2. Jh. n. Chr. Eine genaue Datierung des Sarkophags birgt aber Probleme in sich, da durch die sukzessive Anbringung von Schrift und Bild auf diesen ‚Familiengräbern‘ i.d.R. stilistisch und typologisch zumeist eine längere Zeitspanne oder alleine schon verschiedene Werkstatteigenheiten abgedeckt sind (ebd. 404f.). Zu den Epitaphen ebd. 405 (IG XII 5, 303). – Aufgestellt waren solche Monumente wohl auf erhöhten Sockeln aus Marmorquadern, so dass sie sich auf einer Gesamthöhe von 2 bis 3 m befunden haben dürften. Dabei handelt es sich um eine Bestattungsform, die v.a. aus Bithynien und Byzantion bekannt ist (dazu auf Basis der Grabungsergebnisse COULLLOUD 1974b, 403; vgl. des Weiteren FIRATLI – ROBERT 1964, 28f.). Da die verschiedenen Einzelbilder zusammen mit der zugehörigen Inschrift auf dem gemeinsamen Bildträger räumlich voneinander separiert sind, entsprechen sie im Grunde genommen den einzelnen Stelen der gemauerten klassischen Periboloi. Durch diese Würdigung des Einzelnen innerhalb des Kollektivs und auch durch die erhöhte Positionierung der Bilder oberhalb der Augenhöhe besteht hinsichtlich der Wahrnehmung damit an und für sich kein Unterschied (vgl. dazu Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“).



Abb. 40.5 (links)
Grabstele aus Kertsch, Ende 1. Jh. n. Chr., mit der Darstellung eines Reiterkriegers mit vor ihm sitzendem Kleinkind im oberen Bildfeld, gefolgt von einem berittenen ausschnittshaften Knappen; das untere Bildfeld zeigt eine ähnliche, wenn auch weniger ausführliche Szene (Moskau Hist. Mus.)

Abb. 40.6 (rechts)
Südrussische Grabstele der Söhne des Chrestos, Pasion, Basiliskos und Eros (Kertsch Mus.), 1. Jh. n. Chr.

haften Reiter, wobei hier nicht mehr als das Equidenhinterteil fehlt. In der Regel handelt es sich dabei um einen Knappen, der seinem reitenden Herrn folgt und von diesem stellenweise überlappt wird. In einigen Fällen endet dieser Zug vor einer thronenden Frau oder kann von einem fußläufigen *pais* geführt werden⁴⁵. Dass die unvollständige Wiedergabe erster Hand ein Produkt von Platzmangel ist, vermag dabei sehr schön ein Beispiel zu veranschaulichen, welches zudem kein Einzelfall ist: Da die dominante Gestalt des Reiterkriegers fast das gesamte Darstellungsfeld einnimmt, wurde der ohnehin stark verkleinerte Diener mitsamt seinem ‚halben‘ Ross in den freien Zwickel oberhalb der equidischen Hinterflanke ‚gepresst‘ (Abb. 40.5)⁴⁶. In ähnlich dichter Reihung können aber auch bis zu drei Reiter hintereinander im Relieffeld gestaffelt sein – der letzte stets auf identische Weise beschnitten (Abb. 40.6).

Nicht unerwähnt bleiben sollen ferner die spätkaiserzeitlichen Löwenjagdsarkophage, gehört hier die knappe Vorderpartie eines Pferdes zum gängigen Bildkonzept der Hauptseite (Abb. 40.7)⁴⁷. In Zusammenhang mit der Vorbereitung zur Jagd wird das Tier in der Regel hinter einer architektonischen Einfügung ganz am Rand des Bildträgers hervorgeführt. Auf diese Weise offenbart es sich zumindest dem Betrachter, konzentriert er sich allein auf die Frontalansicht. Widmet er sich allerdings der anschließenden Nebenseite, stellt er eine Fort-

45 Diese schmalen Stelen, mehrheitlich mit Stockwerkdekor, stammen vorwiegend von der Krimhalbinsel und hier v.a. aus Pantikapaion auf der Halbinsel Kertsch. Die Rahmung kann in unterschiedlicher Qualität architektonisch ausgearbeitet sein, so dass der Schnitt in diesem Fall durch einen Pilaster als gegenständliches Element ausgeführt wird. Die unterschiedlichen Bildtypen stehen dabei deutlich unter hellenistischem Einfluss, in der Ausrüstung der Krieger spiegeln sich allerdings indigene Elemente wider, tragen sie die typische Tracht sowie einen Goryt. Der Reiterkrieger ist dabei ein beliebtes Sujet und erscheint in unterschiedlichen Variationen, wobei er als Einzelfigur niemals beschnitten wird; gestaltlich unversehrt bleibt augenscheinlich auch das antithetische Reiterpaar. Nicht selten wendet sich der Reiter frontal aus dem Bild hinaus, das Pferd befindet sich dabei i.d.R. im Stillstand, wobei sich dieses Schema aus älteren Darstellungen entwickelt hat, auf welchen das Tier noch leicht bewegt wiedergegeben wurde. Selten zeigt sich das Ross des Reiterkriegers im Galopp. Zu diesen Reliefs und ihrer Ikonographie s. VON KIESERITZKY – WÄTZINGER 1909, 22ff. 98ff. bes. 108ff.; zu den hellenistischen Vorgängern aus dieser Region s. SCHMIDT 1991, 11.

46 Vgl. weitere Beispiele bei VON KIESERITZKY – WÄTZINGER 1909, z.B. 111f. Nr. 628 Taf. XLIII.

47 Das Bildthema der Löwenjagd kristallisiert sich, ausgehend vom Schema der Hippolytosjagd, ab 220/230 n. Chr. als größte und wichtigste Gruppe unter den profanen Jagdthemen auf stadtrömischen Sarkophagen heraus, wobei hier der zweiszenige Typus neben einem einszenigen die gängigere Variante darstellt: Dabei wird auf der linken Seite der Aufbruch thematisiert, wohingegen auf der rechten Seite die eigentliche Jagdszene in Erscheinung tritt. Ausführlicher dazu s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 92ff.; ANDRAE 1980, 17ff.



Abb. 40.7
Spätkaiserzeitlicher Löwenjagsarkophag aus Rom (Casino Rospigliosi-Pallavicini) mit dem aus der Palastarchitektur herausgeführten Pferd



Abb. 40.8
Linke Nebenseite eines spätkaiserzeitlichen Löwenjagsarkophags mit der umbiegenden Restgestalt von Pferd und begleitendem Hund; der Pilaster ist bei diesem Exemplar vollständig vom Grund gelöst (Reims, Mus. St. Remy 932.14)

setzung des hippischen Leibes fest, so dass es sich streng genommen nicht um eine ausschnitt-hafte Wiedergabe handelt. Denn die Equidengestalt wird trotz des unnatürlich wirkenden Umbruchs in aller Konsequenz über die Ecke hinweg fortgeführt, so dass nun umgekehrt Kopf und Vorderbeine hinter dem Pilaster verschwinden und lediglich das massive Hinterteil sichtbar bleibt (Abb. 40.8). Ergänzend kann an dieser Stelle auch noch ein Hund hinzukommen, der ebenfalls auf beiden ‚Ausschnitten‘ präsent ist. Indem die Figuren der Vorderseite halbplastisch ausgearbeitet wurden, kann das Pferd leicht in den Tiefenraum hineingedreht sein, wohingegen die deutlich flachere Relieffierung der Nebenseite in krassem Gegensatz dazu steht⁴⁸. Diese eher ungewöhnliche Lösung verlangt nach einer getrennten Rezeption der einzelnen Bildseiten, unterstreicht aber auf Wahrnehmungsebene effektiv die lineare Bewegtheit, die dem Tier ohnehin zumeist immanent ist.

Auch wenn das Pferd also bis weit in die römische Kaiserzeit hinein gelegentlich in unvollständiger Gestalt gezeigt wird, handelt es sich dabei nur noch um Stereotype, die keinesfalls an die Ausschöpfung der Möglichkeiten heranreichen, wie sie vor allen Dingen die rotfigurigen Großgefäßmaler zu nutzen wussten. Nicht nur gelingt diesen eine Herausstellung der Augenblicklichkeit sowie Steigerung der rasanten Bewegung auf visueller Ebene, auch wird der Konsument animiert, die Szene vor seinem inneren Auge zu ergänzen und sie nach eigenem Gusto auszuschnürceln. Im Gegensatz dazu verliert die Rolle des Betrachters in Hinblick auf die attributiven Rosse der Grab- und Weihreliefs an Bedeutung, handelt es sich hier nur noch um ein über semantische Codes operierendes System, für dessen Auflösung die unvollständige Wiederga-

48 Allgemein zu Sarkophagenebenseiten und ihrer Ausarbeitung s. KOCH-SICHTERMANN 1982, 64. Ein solches Übergreifen einer Gestalt zeigt sich auch in Verbindung mit dem Löwen als rahmende Eckfigur; hier allerdings bildet kein zusätzliches gegenständliches Element die Begrenzung (zu diesen Beispielen ebd. 81).

be nicht von vergleichbarem Wert ist. Weitaus mehr unterstreicht sie stattdessen – wie auch auf vielen der schwarzfigurigen Vasen⁴⁹ – den sekundären Stellenwert des Pferdes. In diese Reihe fügen sich mehrheitlich die obigen Beispiele ein, obgleich das Tier auf den römischen Sarkophagen – sieht man einmal davon ab, dass der Ausschnitt eigentlich ein perzeptiver ist – aufgrund seiner mitunter lebhaften Bewegtheit einen wesentlichen inhaltlichen Beitrag im Dienste der bevorstehenden Jagd leisten kann. Die Teilgestalt eines Pferdes lässt sich darüber hinaus auch in Verbindung mit einigen pompejanischen Wandgemälden fassen. Allerdings ist sie hier aufgrund der abweichenden Bildsprache anders zu bewerten, kommen diese Darstellungen in mehrfacher Hinsicht nahe an die narrativen Gefäßbilder heran. Indem der Maler auf die raumbeanspruchende Hinterflanke verzichtet – reicht die vordere Partie als relevanter optischer Schlüsselreiz vollkommen aus – spart er zwar durchaus Darstellungsfläche ein, betont aber vor allem die Qualität des Bildes als Durchblick⁵⁰. Dies gilt sowohl für Pegasos, der hinter Bellerophon vor die thronende Stheneboia tritt⁵¹, als auch für das trojanische Ross, das inmitten eines festlichen Zuges in die Stadt geleitet wird (**Abb. 40.9**)⁵². Im Gegensatz zum Pendant im rotfigurigen Schalentondo (DADA 188, s. Abb. 13.5), das unter Mithilfe Athenas soeben im Entstehen begriffen ist, erhält hier durch die gestaltliche Unvollständigkeit nicht die schiere Größe Betonung⁵³. Vielmehr wird an dieser Stelle der entscheidende Augenblick in Szene gesetzt – zeigt sich eine Ausschnitthaftigkeit auch auf der Gegenseite – sowie effektiv die Bewegung ins Bild hinein verstärkt, widergespiegelt in den angestrengt nach hinten gelegten Körpern der Ziehenden.

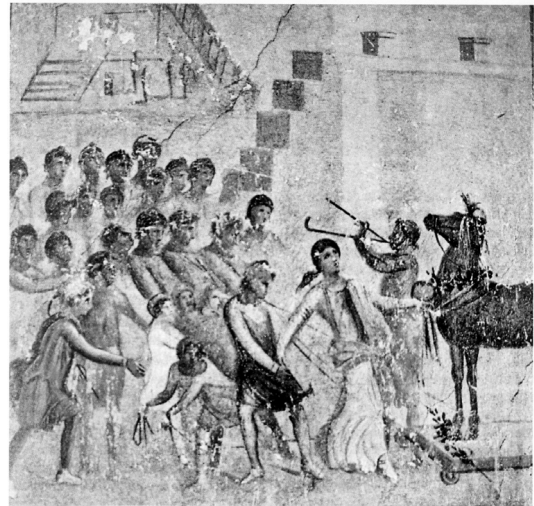


Abb. 40.9 Mittelbild von der Rückwand der Exedra der Casa del Menandro, Pompeji, mit der Darstellung des trojanischen Pferdes, das soeben durch die Bresche in der Mauer in die Stadt gezogen wird

Fazit

Blickt man nun nochmals auf das Motiv des Pferdes im Gesamten, ist eine Vergleichbarkeit der keramischen und der reliefplastischen Erzeugnisse nur in eingeschränktem Maße gegeben, fehlt an dieser Stelle erwartungsgemäß so gut wie jede Überschneidung. Nicht nur lösen sich die verschiedenen Gattungen mehr oder weniger chronologisch ab – eine jede ist auf diese Weise Spiegel ihrer Zeit –, besonders fallen aber die verschiedenen Vermittlungsabsichten ins Gewicht, greifen die Erzeuger damit in der Regel auf vollkommen unterschiedliche Inhalte zu-

49 Auch hier zeigt sich v.a. in Verbindung mit einigen der spätesten Kleingefäße ein stark versatzstückhafter Charakter der Darstellung.

50 Etwas ausführlicher dazu in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

51 Pompeji, Casa di Titus Dentatus Panthera (Neapel NM 115399, s. REINACH 1922, 181 Nr. 3).

52 Vgl. dazu MANNSPERGER 1995, 463; SCHEFOLD 1975, 40; MAIURI 1933, 44ff. Der Spannungsmoment wird noch zusätzlich dadurch erhöht, dass Cassandra versucht, das Unglück zu verhindern, bevor das hölzerne Pferd die Stadtgrenze passiert.

53 Zu diesem Schalenbild s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

rück und bedienen sich dafür einer eigenen bildhaften Ausdrucksform. Anders als beim Schiff scheinen zudem Nachweise innerhalb der Bauplastik vollkommen zu fehlen – die hippische Gestalt ist hier jedoch keinesfalls absent und wird demnach offensichtlich stets zur Gänze abgebildet. Dies gilt auch für die frühen Sepulkralreliefs, tritt dieses Bildzeichen zusammen mit einem Reiter oder Wagen bereits in Nebenszenen archaischer Stelen zutage⁵⁴. Und desgleichen das Motiv des Pferdeführers ist mindestens seit geometrischer Zeit in der griechischen Kunst bekannt und gelangt vor allem im 6. Jh. häufig zur Darstellung⁵⁵. Unter all den Verbildlichungen kommt dem ausschnitthaften Ross folglich eine sehr zweitrangige Position zu, denn einen erkennbaren Niederschlag verzeichnet es bestenfalls in Verbindung mit wenigen festen Schemata oder aber Produktionskreisen. In beiden Fällen stellt es aber keineswegs die einzige Form der Wiedergabe dar, was den Ausnahmestatus weiterhin hervorzuheben vermag.

Passend zur langen Tradition – das Pferd ist schon in der Bronzezeit Bestandteil narrativer Bilder und tritt auf geometrischen Vasen als das erste figurale Bildzeichen überhaupt zutage⁵⁶ – lassen sich in Zusammenhang mit diesem sehr beliebten Motiv auch die frühesten greifbaren Nachweise für die teilgestaltige Wiedergabe fassen. Vor dem Hintergrund der überdurchschnittlichen Ausdehnung fällt bei dieser Gestalt – sobald sie in ein und demselben Handlungskontext zusammen mit der Figur des Menschen auftritt – der Bild-Raum-Konflikt am deutlichsten ins Gewicht, so dass sich die Maler – begünstigt durch die wiederholte Verbildlichung – schon früh gezwungen sehen, nach geeigneten Lösungen zu suchen. Inwiefern sich solche durchsetzen, hängt von vielen unterschiedlichen Rahmenbedingungen wie etwa den technischen Gegebenheiten, der Erzählweise oder aber der Akzeptanz des ‚Publikums‘ ab. Aus ebendiesem Grund erscheint der Equide erst im ausgehenden 6. Jh. häufiger als Teilgestalt, müssen die vorhergehenden Beispiele wohl eher als singuläre Experimente gewertet werden, auch wenn das Problem der äußerst lückenhaften Materialbasis nicht aus den Augen verloren werden darf. Daher sollte auch das Fehlen dieser Gestalt unter den lakonischen Bullaugenkompositionen unter Vorbehalt stehen. Nachdem das ausschnitthafte Ross innerhalb der narrativen Vasenbilder an Bedeutung verloren hat, was die allgemeinen Entwicklungen widerspiegelt, ziehen noch einige Bildhauer ihren Nutzen aus dieser Möglichkeit zur räumlichen Einsparung. Aber auch hier zeigt sich eine deutliche Bevorzugung der Ganzfigur, sieht man von den emblematischen Pferdeköpfen der attischen Totenmahlreliefs ab. Trotz des auf diese Weise vermittelten Eindrucks einer zunehmenden Bereitschaft zur Abstrahierung, bleibt durch alle Zeiten und Gattungen hindurch zweifelsohne die möglichst kohärente Wiedergabe sowie Einbindung dieses Bildzeichens in den Gesamtkontext das dominante Prinzip.

54 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

55 Dazu z.B. LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 3; SCHWEITZER 1969, 55 (hier zum vermutlich spätmykenischen Ursprung dieses Motivs); außerdem ebenfalls Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

56 s. etwa CAMP 1998, 14ff. (hier auch zur allgemeinen Beliebtheit dieses Motivs in der griechischen Kunst); MAUL-MANDELARTZ 1990, 209; KRAIKER 1961, 111; s. desgleichen Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

D1.2. Das Motiv des ausschnittshaften Schiffes – eine gattungsübergreifende Zusammenschau und ein entwicklungsgeschichtlicher Ausblick

Das Motiv des ausschnittshaften Schiffes zieht sich durch sämtliche für vorliegende Fragestellung relevanten Gattungen, offenbart sich aber zuallererst in Zusammenhang mit der Vasenmalerei, sieht man von der sehr frühen Argometope vom so genannten Monopteros in Delphi (DADA 55) ab, die jedoch nur in entferntem Sinne die vorgegebenen Auswahlkriterien erfüllt⁵⁷. Erstmals zu greifen ist es im Oeuvre der späten schwarzfigurigen Maler, die für zahlreiche weitere Ausschnitte Verantwortung tragen und als Begründer der systematisierten Anwendung dieses besonderen Darstellungsmittels in den attischen Werkstätten gelten dürfen⁵⁸. Dabei tritt dieses Bildzeichen durchweg als zentraler Darstellungsgegenstand auf, spielt aber im motivischen Bestand eine deutlich untergeordnete Rolle, denn erst unter den rotfigurigen Malern vermag es sich ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. etwas stärker zu etablieren. Die Besonderheit ist an dieser Stelle der nun ausnahmslos sekundäre Stellenwert, der nicht nur in Athen, sondern gleichermaßen in Unteritalien zum Tragen kommt⁵⁹. Die Bilder zeigen in Hinblick auf Thema und Umsetzung eine recht große Spannweite, fallen aber durch eine oftmals starke Typisierung des Motivs auf. Dies trifft gleichermaßen auf die breit angelegte Serie der attisch weißgrundigen Charonslekythen der zweiten Jahrhunderthälfte zu, die sich zwar im Detail voneinander unterscheiden, stets aber denselben Darstellungskonventionen folgen⁶⁰. Außerhalb der keramischen Flächenkunst findet das Schiff nur beschwerlich Eingang in das Bildrepertoire der damaligen Zeit. Im Kontext der Bauplastik bleibt es stets eine Ausnahmeerscheinung⁶¹, singulär sind auch die Beispiele des 4. sowie 3. Jhs. in Zusammenhang mit der sepulkralen sowie votivischen Bildhauerei⁶². Erst ab dem späten 2. Jh. beginnt sich diese Gestalt auf Grabreliefs zu häufen und erreicht in dieser Zeit vor allem im kykladischen Raum den Wert eines vielmehr konventionellen Bildthemas mit zumeist sehr stereotypem Charakter⁶³.

Formale Betrachtungen

Eine gattungsübergreifende typologische Betrachtung der Ausschnitte ergibt für die Schiffsgestalt deutliche Unterschiede⁶⁴. Neben dem Schnitt durch den umgebenden Rahmen, der sich vor allen Dingen auf den älteren Vasen offenbart⁶⁵, liegt ein Spektrum an ‚offenen‘ Schnitten (= ‚Proto-me‘) vor. Bricht dabei der Kontur nicht aus sich heraus unvermittelt ab, wird die gestaltliche Unvollständigkeit in Ermangelung der festen Bildeinfassung entweder durch ein ‚durchlässiges‘ Henkelornament oder aber eine separat eingezogene abstrakte Linie beziehungsweise ein gegenständliches Element herbeigeführt⁶⁶. Bezeichnendes Merkmal ist dabei das erstmalige Auftreten

57 Die Gestalt des Schiffes verteilt sich über mindestens zwei Metopenfelder und wird nicht abgeschnitten, sondern vom Triglyphon überlappt (ausführlicher dazu in Kapitel C1.2.1. „Monopteros“).

58 Ausführlicher dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

59 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

60 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

61 Vgl. dazu Kapitel C1.3. „Beurteilung Bauplastik“.

62 Ausführlich dazu Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

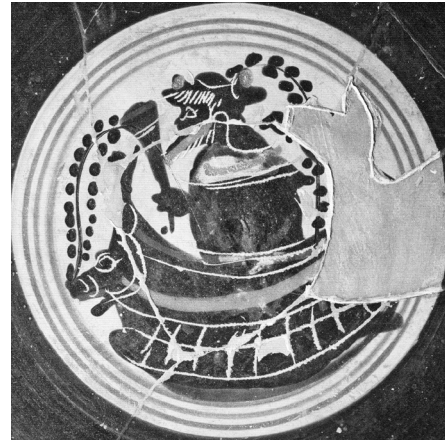
63 Vgl. dazu v.a. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“, s. als weiteres auch Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

64 Detaillierter zu den folgenden Ausführungen in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ mit Tab. 8. Vgl. des Weiteren Tab. 23 und 24.

65 So auf DADA 21, 45, 508, 22, 506, 518, 520 und 358.

66 Abbrechender Kontur: DADA 505, 473, 371, 501 und 502; Henkelornament: DADA 350 und 349; Linie:

dieser Erscheinung in Zusammenhang mit Vasenbildern nicht vor 450 v. Chr. und damit in einer Zeit, in der die ausschnitthafte Wiedergabe ihren Höhepunkt bereits überschritten hat. Auf diese Weise findet das teilgestaltige Schiff auch Eingang in Kompositionen ohne umlaufende Bildbegrenzung, wie sie in der späteren Gefäßmalerei weit verbreitet sind⁶⁷. Im Grunde genommen trifft dies gleichermaßen auf die Sondergruppe der weißgrundigen Charonslekythen zu, kann hier der Umriss technisch bedingt auch gänzlich offen bleiben oder mit Hilfe von linear strukturierten Schilfrohren als Zusatzelement ein vorzeitiges Ende finden⁶⁸.



Eine Übertragung dieses Sachverhalts auf die Gattung der Reliefs erübrigt sich von selbst, da die Mehrheit der verwendeten Bildträger über einen eigenen plastischen Rahmen verfügt. Nur selten erscheint das Schiffsmotiv in Verbindung mit der seitlich offenen Bildfriesstele, wobei dann allerdings der Konturenabbruch der Gestalt mit dem natürlichen Ende des Bildträgers zusammenfällt und sie auf diese Weise abgeschlossen wird⁶⁹. Ähnliches lässt sich in Zusammenhang mit den tektonischen Reliefs postulieren, stellt bei den Friesen der Umbruch zugleich das Ende der Darstellungsfläche dar (DADAS 21, 52, 157)⁷⁰, wohingegen wiederum für die Metopenplatten das Triglyphon die Aufgabe einer festen Einfassung übernimmt⁷¹.

In allen Fällen ist in Zusammenhang mit dem Schiff das Problem der motivischen Größenausdehnung im Verhältnis zum jeweiligen Umfeld virulent⁷². Erst durch die Hinzuziehung der Teilgestalt wird der zunächst jeden Rahmen sprengende Umriss mit dem in unterschiedlichem Maße eingeschränkten Darstellungsraum der verschiedenen Bildträger überhaupt vereinbar⁷³. Bei keinem anderen Bildzeichen ergibt sich durch die Ausschnitthaftigkeit so deutlich wie

DADA 491; Fels: DADA 492; Mensch: DADA 379.

67 Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

68 So v.a. bei den Malern der Gruppe R. Ausführlicher zu dieser Sondergruppe s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

69 Dies ist der Fall bei den Grabreliefs DADAS 56 und 161 sowie den Weihreliefs DADAS 91 und 138. Aus dem Rahmen fällt die Lutrophorenstele DADAS 136, ist hier die Ausschnitthaftigkeit des Schiffes eine indirekte, wobei sie aber von der faktischen Krümmung des in der Fläche wiedergegebenen Gefäßkörpers profitiert (s. Abb. 37.3). Ausführlicher dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“ sowie zusammenfassend in Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

70 Ausführlicher zu den technischen Grundvoraussetzungen in Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“, C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“. Vgl. weiterhin Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

71 So für DADAS 98 und in Abwandlung auch bei DADAS 55.

72 Nicht in vergleichbarem Maße gilt dies für die Charonslekythen, ist es in Verbindung mit den verhältnismäßig kleinen Kähnen nur von trivialer Bedeutung.

73 Erstmals richtig beobachtet durch BEHN 1907b, 240: „Die Kunst der guten Zeit hat es durchgängig verschmäht, ein Schiff in seiner vollen Länge darzustellen: um die Harmonie der Komposition nicht zu stören, wird in der Regel ein Teil des Schiffes vom Bildrand, von Felsen oder dergl. verdeckt.“ Ähnlich urteilte auf dieser Grundlage etwas später auch PRASCHNIKER 1911, 155: „Die Art, wie hier das Schiff nur durch Andeutung seines Hinterstevens gegeben wird, ist die auch sonst ganz gewöhnliche, wie wir sie von zahlreichen Vasenbildern her kennen. Ist sie bei diesen dem Maler ein bequemes Mittel gewesen, den großen, jeden Zusammenhang störenden Schiffskörper kurz und klar, ohne doch dabei undeutlich zu werden, geben zu können, so war diese Darstellungsweise im engen Rahmen einer Metope sogar die einzig gebotene, wenn man nicht in die ungeschickte Weise des alten Meisters der Metope des Sikyonierschatzhauses in Delphi zurückfallen wollte.“ Diese Einschätzung korrigierte er 1928, 106 allerdings wieder, als er erkannte, „daß diese merkwürdige Art mehr ist als [...] nur ein bequemes Mittel des Künstlers [...], [sondern] in dem ganzen griechischen Wesen begründet [ist]“. Ausführlicher zu seiner Einschätzung s. Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“.



Abb. 41.1 (links)
Attisch schwarzfiguriges
Tondo mit der Darstellung
einer Dionysosfahrt (Berlin
Antikenslg. V.I. 2961)

Abb. 41.2 (rechts)
Spätgeometrischer Krater
der sog. Thapsosgruppe
aus Theben (Toronto
919.5.18)

hier die Möglichkeit einer unmittelbaren Einbindung in ein Handlungsgefüge bei möglichst ‚realistischen‘ Größenverhältnissen⁷⁴, was sich am besten an den Vasenbildern mit komplexerer Erzählstruktur nachvollziehen lässt. Aber auch innerhalb der Bauplastik hat die narrative Komponente in ähnlicher Form Bestand⁷⁵, wohingegen sie in Zusammenhang mit den meisten Grab- und Weihreliefs zugunsten einer strukturellen sowie inhaltlichen Übersichtlichkeit deutlich an Gewicht verliert. Eine ausgesprochene Handlung erscheint hier nur im Ausnahmefall⁷⁶ und tritt hinter die Vermittlung symbolisch-assoziativer Inhalte zurück⁷⁷. Ausgehend davon ist der ‚Erzählgehalt‘ des Schiffes meist eher inkonkret oder fokussiert stark auf einen Aspekt allgemeiner Gültigkeit⁷⁸.

Wird das Schiff vollständig abgebildet, ist die Konsequenz einer solchen Wahl in aller Deutlichkeit zu spüren⁷⁹: Eine Annäherung an das Größenformat der menschlichen Gestalt als eine Lösung führt zur übermäßigen Inkohärenz (**Abb. 41.1**)⁸⁰; rückt allerdings das Wasserfahrzeug

74 Wie SCHOLL 1993, 366 Anm. 60 in Zusammenhang mit dem Charonrelief (DADAS 103) richtig betont, werden Schiffe seit der geometrischen Zeit bis in die Spätantike im Verhältnis zu Personen grundsätzlich zu klein wiedergegeben (so bereits BEHN 1919, 2). Allerdings erwähnt er an dieser Stelle nicht die Rolle der Ausschnitthaftigkeit.

75 Nicht nur die Parthenonmetope (DADAS 98), sondern auch die Schiffsdarstellungen aus Trysa (DADAS 21, 52) und Pergamon (DADAS 157) stehen in mehr oder weniger direkter Verbindung mit einem bestimmten narrativen Geschehen. Während selbiges aber im Falle der Metope detailliert nicht mehr näher zu ermitteln ist (evtl. Vorgang des Ausladens), handelt es sich bei den Heroonfriesen um Landungsschlachten und beim Telephosfries um eine Ankunfts-szene.

76 Greifbar wird dies etwa auf der Charonstele aus Apollonia (DADAS 37), den unterschiedlichen Schiffbrüchen (z.B. DADAS 28) oder der bithynischen Seeschlacht (DADAS 139).

77 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

78 Nur sehr vage ist der narrative Gehalt in Zusammenhang mit den Darstellungen des Trauernden an Land, wo das Schiff nicht weiter eingebunden wird (z.B. DADAS 115). Entgegengesetzt dazu zeigt der auf einem Schiff fahrende ‚Seesoldat‘ einen aktuellen, aber allgemeingültigen Handlungshintergrund (z.B. DADAS 131) an.

79 Dies gilt v.a. in Bezug auf die Vasenbilder, ist hier die verfügbare Darstellungsfläche weitaus stärker eingeschränkt als bei den Reliefs. Daher und auch aufgrund der ohnehin meist sehr übersichtlichen Bildsyntax (dazu allgemein auch VON HESBERG 1988, 312) kann auf Letzteren das vollgestaltige Schiff mitunter innerhalb eines identischen Zusammenhangs auftreten wie das teilgestaltige Pendant. Vgl. z.B. ein Grabrelief nach dem üblichen Schema des Trauernden an Land aus Rheneia, vor welchem ein stark verkleinertes Gefährt mit einem Ruderer die gesamte Stelenbreite einnimmt (Athen EM 999, s. COUILLOUD 1974a, Nr. 344 Taf. 68); s. als weiteres das Relief Lenormant (Athen Ak. Mus. 1339, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 23a [Clas. 1]) oder ein vermutlich kyzikenisches Weihrelief aus dem 2./1. Jh. mit einem vollständigen Schiff, in welchem drei Soldaten in Verteidigungshaltung stehen (Bursa Mus. 3205, s. PEKÁRY – SCHWERTHEIM 1979, Nr. 4 Taf. 7).

80 Vgl. dazu weiterhin eine sf. Halsamphora mit dem gleichen Thema (Tarquinia Mus. 678, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 20b [Arch. 86]). Bei allen Darstellungen ist der im Schiff sitzende Dionysos größentechnisch in den Fokus gerückt, was das Fahrzeug außerordentlich winzig erscheinen lässt. Dies aber steht sicherlich in Wechselwirkung zur göttlichen Epiphanie als Darstellungsabsicht.

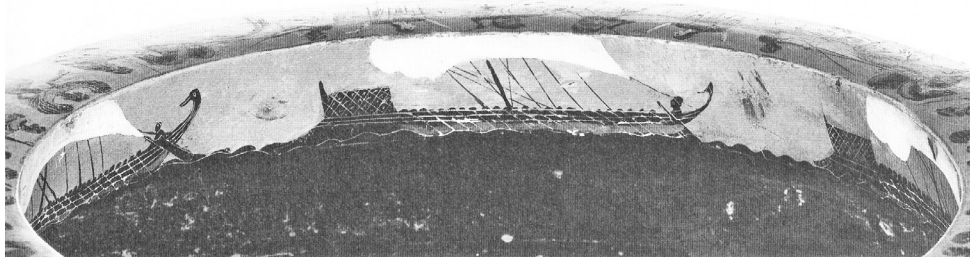


Abb. 41.3 Attisch schwarzfiguriger Dinos mit Innenfries aus fünf fahrenden Schiffen, um 520 v. Chr. (München Ant. Slg. 1734)

in den Fokus, zieht dies zwangsläufig eine Diminuirung der restlichen Figuren nach sich, wodurch wiederum das Erzählpotential in den Hintergrund tritt⁸¹. Statt einer komplexeren Handlung, die vorrangig an die Lebendgestalt gebunden ist, steht nun das Schiff selbst im Vordergrund und stellt den Vorgang des Fahrens dar. Eine solche Verlagerung der Wertigkeiten tritt in aller Deutlichkeit auf den geometrischen Vasenbildern zutage, die entweder die Seefahrt oder einen gehaltvolleren Kampf beziehungsweise Schiffbruch wiedergeben (**Abb. 41.2**)⁸². Dabei stehen sie in absolutem Einklang mit den Erzählkonventionen ihrer Zeit, wird hier nicht eine von Protagonisten getragene und damit individualisierte Aktion gezeigt, sondern ein allgemeingültiges Lebensbild vermittelt⁸³. Auch wenn in der Archaik die Mythen Erzählung in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses rückt, bleibt der Stellenwert der anonymisierten Bildchiffren in bestimmten Zusammenhängen sehr hoch. Dies vermitteln eindrücklich die Schiffsfriese auf den Innenrändern großer Mischgefäße (Dinoi/Kratere) oder Schalen – unmittelbar oberhalb des Flüssigkeitsspiegels angeordnet, evoziert dies den Eindruck, als führen die Boote über das dunkle Meer (**Abb. 41.3**)⁸⁴. Dabei liegt das Augenmerk allein auf dem marinen Fahrzeug, wodurch die Ruderer fast bis zur Unkenntlichkeit ‚verblassen‘⁸⁵.

Findet das Schiff daneben Eingang in eine (Mythen)Erzählung, wird die ganzgestaltige Wiedergabe unter Berücksichtigung einer möglichst hohen Ausgewogenheit der bildinternen Größenverhältnisse schnell zum Problem⁸⁶. Der Ausschnitt erlangt nun seine Relevanz und dominiert die Erscheinung des kontextgebundenen Schiffes der Folgezeit⁸⁷. Vorangetrieben wird

81 Ähnlich zu dieser Entwicklung BEHN 1919, 2f. (in Hinblick auf etruskische und römische Schiffsdarstellungen).

82 Zu diesem Bildthema s. etwa GIULIANI 2003, 67ff.; vgl. weiterhin die katalogische Zusammenstellung bei MORRISON – WILLIAMS 1968, 12-42 (mit zahlreichen Abb.) und MOLL 1929, Taf. B6a.

83 Zur geometrischen Erzählweise s. z.B. GIULIANI 2003, 39ff.; zur Ausnahme der Mythenbilder ebd. 73ff. Vgl. als weiteres auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

84 Dazu z.B. auch LISSARRAGUE 1990, 206f.; SCHÄFER 1997, 45; zur Metapher Wein als Meer s. SIEDENTOPF 1990. – Vgl. dazu z.B. ebenfalls den att. sf. Dinos der Leagros-Gruppe in Salerno (Mus. Prov., s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 18d [Arch. 84]) oder eine Bandschale aus dem Umfeld des Töpfers Nikosthenes in Paris (Louvre F 145, ebd. Pl. 16d [Arch. 63]). Derartige Schiffsbilder können aber auch die Außenseiten der Schalen schmücken, s. dazu ein Exemplar der Leagros-Gruppe in London (BM B 436, ebd. Pl. 19 [Arch. 85]).

85 Auf diese Weise auch SIEDENTOPF 1990, 323.

86 Ein frühes bekanntes Beispiel in mythologischem Kontext ist das Schiff des Theseus auf dem Klitias-Krater (Florenz Arch. Mus. 4209, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, Pl. 11a [Arch. 33]). Hier ermöglicht allerdings das ausgedehnte Format des Frieses dessen uneingeschränkte Wiedergabe. Entsprechendes trifft auch auf die meisten Darstellungen des Sirenenabenteuers des Odysseus zu, bei welchem das fahrende Schiff i.d.R. alleiniger Darstellungsgegenstand ist. Diesen vollgestaltigen Bildern steht das einzige ausschnittshafte Exemplar DADA 21 gegenüber. Eine Zwischenlösung bieten einige wenige sf. Bilder, auf welchen das Schiff hinter einem zentral platzierten Felsen hervorkommt oder ein sehr ausgefallenes Beispiel (Athen NM 1130), das den unteren Bildrand mit dem Deck gleichsetzt (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“).

87 Dies offenbart sich an den Darstellungen klassischer Zeit: Das Motiv des Schiffes in dekorativer Funktion ist nicht mehr bedeutend, seine Daseinsberechtigung erhält es nun über die inhaltliche Integration in größere Erzählzusammen-

dieser Schritt vor allem aus zwei Richtungen: zum einen durch den an dieser Stelle besonders prägnanten Bild-Raum-Konflikt, zum anderen durch das zunehmende Bedürfnis nach einer Integration dieses Bildzeichens nun auch in konkrete und komplexere Narrationszusammenhänge. Weil dieses Motiv jedoch nur selten als zentraler Darstellungsgegenstand beziehungsweise ‚Handlungsort‘ im Fokus steht⁸⁸, ist die Beschränkung auf eine knappe Andeutung des marinen Fahrzeugs in Form einer Teilgestalt vollkommen ausreichend. Auf diese Weise kommt es zu einer harmonischen Wechselwirkung zwischen bildräumlichen Gegebenheiten und kontextuellen Relevanzen.

Das Schiff als Bedeutungsträger

Die Rolle des Schiffes, die ihm auf diesen Bildern zukommt, steht außer Frage. Allerdings bedarf sie einer Differenzierung, hängt die Semantik unmittelbar vom verbildlichten Inhalt und damit indirekt auch von der jeweiligen Gattung mit ihren unterschiedlichen Vermittlungsabsichten und ihrer eigenen Bildsprache ab. In Zusammenhang mit den narrativen Vasenbildern wohnt diesem Motiv ein Verweischarakter auf das abgebildete Geschehen inne. Darin liegt auch sein gehäuftes Auftreten in Verbindung mit bestimmten Mythen begründet – in erster Linie handelt es sich um verschiedene Episoden aus dem Argonautenepos oder um Theseus und Ariadne auf Naxos⁸⁹. Das Bildzeichen kann entweder auf unterschiedliche Arten in die Komposition eingebunden sein oder – wenn auch seltener – in völliger Isolation für sich stehen⁹⁰. Adäquat dazu verhält es sich ohne Einschränkung bei den Booten der wenigen tektonischen Reliefs, die ebenfalls einen handlungsinternen Verweis liefern und das zentrale Ereignis durch übergeordnete Erzählinhalte ergänzen⁹¹.

Dagegen bezieht sich das beigeordnete Schiff der Grabreliefs auf ein bestimmtes Individuum und zeigt allgemeingültige Werte beziehungsweise Qualitäten an⁹². Statt wie zuvor einen Teilspekt der Erzählung zu vertreten, gibt es nun Auskunft über das Leben oder – im Besonderen – die Todesursache des Verstorbenen⁹³. Parallelen zeichnen sich darüber hinaus bei den wenigen

hänge, die nicht zwingend mythologisch sein müssen (vgl. DADA 358). Dies führt dazu, dass die Boote auf Vasenbildern dieser Zeit i.d.R. auf die ein oder andere Weise ausschnitthaft wiedergegeben werden (Schnitt durch Rahmen/ durch Zusatzelement/ ‚offen‘/ ‚offen‘ [nur Charon]).

88 So bei den frühen sf. Darstellungen vornehmlich aus Athen (DADA 21, 499, 508 sowie 500 [etrusk.]), vereinzelt späten Beispielen unterschiedlicher Provenienz (DADA 518 [etrusk.]) und 506 [böot.]) sowie der delphischen Argometope (DADAS 55). ‚Handlungsort‘ ist es ebenfalls auf einigen der hellenistischen Grabreliefs (v.a. DADAS 139 oder die Schiffbrüche und fahrenden ‚Seesoldaten‘).

89 Ausführlicher zum thematischen Spektrum in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

90 Ein Bezug zur Haupthandlung wird entweder durch eine Geste wie etwa das Besteigen der Schiffsleiter und/oder eine haptische Zuwendung hergestellt (= aktivische Bezugnahme) oder entsteht über die Einbeziehung der Insassen, die als Zuschauer dem zentralen Geschehen folgen (= passivische Bezugnahme). Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

91 s. dazu Kapitel C.1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

92 In Abschwächung besitzt dieser Faktor auch in Zusammenhang mit den narrativen Vasenbildern Gültigkeit, kann hier durchaus eine attributive Bezogenheit auf den/die Protagonisten der Handlung gegeben sein. Dies trifft vor allem auf die Argonauten zu, ist das Schiff Bindeglied sämtlicher Abenteuer, gilt jedoch weniger für Theseus. Vor allem die Person des Charon definiert sich neben seiner psychopompen Tätigkeit über den Kahn, der jedoch zugleich auf die Überfahrt der Toten über den Acheron als Aktion Bezug nimmt. Dies gilt sowohl für die zahlreichen Lekythen als auch für das frühhellenistische Relief mit dem wartenden Fährmann aus Apollonia (DADAS 37). Ein entsprechend dichotomer Bezug zeigt sich desgleichen bei der singulären Seeschlacht aus Bithynien (DADAS 139).

93 Vgl. dazu bspw. auch WOLTERS 1928, 271: „Der Aufgabe, zweifellos auszudrücken, daß der Verstorbene auf der Flotte gekämpft habe, konnte wohl nur durch die anschauliche Wiedergabe seines Schiffes genügt werden, entweder durch dessen emblematische Andeutung oder durch seine Einbeziehung in die Komposition.“ Eine attributive Funktion des Schiffes postuliert in Zusammenhang mit dem Charonrelief vom Kerameikos (DADAS 103) auch SCHOLL 1993, 366,

Votivreliefs ab (DADAS 138, 91 [s. Abb. 37.5])⁹⁴. Dabei geht die Funktion als personenbezogener beziehungsweise parasemantischer Zusatz nicht zwangsläufig Hand in Hand mit einer ausdrücklichen Unterordnung des Bildzeichens, denn auch Schiffe mit zentralem Stellenwert können Träger ebendieser Informationen sein, wie etwa die Stelen der fahrenden ‚Seesoldaten‘ demonstrieren⁹⁵. In diesem Fall kann die Darstellung in ihrer Gesamtheit als allgemeingültige Formel mit symbolisch assoziativem Gehalt aufgefasst werden und die personenverweisende Information wird um die Komponente einer generalisierten Handlung erweitert. Auf diese Weise erhält nicht nur das Objekt, sondern auch der damit in Verbindung stehende Vorgang einen attributiven Wert⁹⁶. Dies offenbart sich am deutlichsten, sobald eine Gleichsetzung mit einem konkreten Ereignis als bestimmte Todesart möglich wird⁹⁷, wodurch wiederum der Grad an Abstraktheit eine klare Abschwächung erfährt. Aus einer pauschal verweisenden Chiffre wird so ein Anhaltspunkt für einen spezifizierten Sachverhalt, als übergeordnetes Kriterium bleibt allerdings die Personenbezogenheit bestehen, wie sie allgemein auf Grabreliefs üblich ist.

Obgleich auf zahlreichen Vasenbildern das Schiff als sekundäre Beifügung dem abgebildeten Geschehen untergeordnet ist, kann es doch in eine konkrete Aktion übersetzt werden. Dabei steht es ganz im Zeichen einer vorangegangenen oder nachfolgenden Fahrt über das Meer, was die wiedergegebene Episode überhaupt erst in einen Gesamtkontext zu stellen vermag; zugleich gibt es als Lokalanzeiger einen Hinweis auf den jeweiligen Ort der Handlung (= Küste/Meer)⁹⁸. Demzufolge lässt sich die gestaltliche Unvollständigkeit – auch wenn der Bild-Raum-Konflikt der grundlegende Auslöser ist – in effektiver Weise für die visuelle Vermittlung bestimmter erzählrelevanter Zusatzinformationen nutzen⁹⁹. Das Endprodukt des Anschnitts unterliegt dabei – wie bei den anderen Motiven auch – keinem Zufallsprinzip, sondern ist dem darstellerischen Zusammenhang unterworfen und basiert auf Konventionen, die für Erzeuger sowie Konsument gleichermaßen bindend sind. Demgemäß wird die richtige Übersetzung auf kognitiver Ebene gesteuert, auch wenn eine solche im Detail grundsätzlich an die Ansprüche und Er-

der diese aber vorrangig am verkleinerten Maßstab festmacht: „Das miniaturisierte und daher [!] attributiv aufzufassende Schiff [...]“. Dabei merkt er im selben Zuge allerdings an, dass der verkleinerte Maßstab „eine für die gesamte Antike belegte Bildkonvention“ darstellt. Ausführlich dazu außerdem die Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

94 Ausführlicher dazu s. Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

95 Gleichmaßen gilt dies für den Ankerwerfenden auf DADAS 152 oder das auf einem Schiff stattfindende ‚Totenmahl‘ (DADAS 160). Zu den ‚Seesoldaten‘ s. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

96 So erstmals bei den Charonsbildern der wg. Lekythen, wobei hier der Kahn Attribut des Charon und dieser wiederum Zeichen für die Seelenpassage im Allgemeinen ist. Allerdings liegt hier die Betonung im Gegensatz zu den Grabreliefs nicht auf dem Vorgang als Eigenschaftswert, sondern dem Vorgang als Handlungsmoment selbst. Ausführlicher dazu vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

97 Dies ist zweifelsohne der Fall bei den Darstellungen eines Schiffsunfalls (DADAS 28, 120, 121). Ein entsprechender Bezug ist inschriftlich auch für das Naumachierelief belegt (DADAS 139), wobei sich der attributive Verweis bei einem solchen Bildthema aber nicht zwingend in Richtung Todesursache bewegen muss, sondern u.U. allgemein auf die Tapferkeit des Verstorbenen in seinem Tätigkeitsbereich – dem Kampf auf See – anspielen kann.

98 Ähnlich formuliert dies DOHRN 1971, 28 in Zusammenhang mit den einschlägigen Monumenten: „zur Andeutung einer Szene, die am Gestade spielt, [wird] ein Schiff dargestellt, das etwa zur Hälfte vom Bildrand abgeschnitten oder nur zu einem Teil wiedergegeben ist.“ Er bezeichnet dies als „Art von abkürzender Zeichensprache“. Auch FRONING 1971, 47 definiert in Zusammenhang mit ihren Betrachtungen zum Krater des Kadmos-Malers (DADA 473) den Sachverhalt entsprechend, auch wenn ohne explizite Berücksichtigung der Ausschnitthaftigkeit: „Denn dieses Detail [sc. das Schiff] ist in der Zeit, als der Krater entstand, ein geläufiges Element der Vasenmalerei und bedeutet dort im allgemeinen nicht mehr, als daß die Helden über das Meer gekommen sind bzw. das Geschehen an der Küste spielt.“

99 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und C1.3 „Beurteilung Bauplastik“; vgl. entfernt auch Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

wartungen jedes einzelnen Rezipienten gebunden ist. Der Bug tritt in der Regel in Zusammenhang mit dem fahrenden Boot als zentralem Darstellungsgegenstand auf, wobei hier aber auch das Heck erscheinen kann, handelt es sich etwa um einen Schiffbruch¹⁰⁰. Aufgrund der linearen Bewegtheit, die dem Bildzeichen immanent ist¹⁰¹, wird durch die anteilige Sichtbarkeit im Darstellungsfeld der Eindruck des Hinein- beziehungsweise Hinausfahrens auf perzeptiver Ebene automatisch verstärkt, muss die Position des Schiffes stets im Verhältnis zum Rahmen als Fixpunkt gesehen werden¹⁰². Oftmals wird dies zusätzlich noch durch eine in Fahrtrichtung strebende Haltung der an Deck stehenden Figur(en) unterstrichen. Dagegen kann das beigefügte Schiffsheck als Hinweis auf eine zuvor erfolgte Ankunft oder seltener – in Abhängigkeit zum Inhalt – als Zeichen für einen bevorstehenden Aufbruch aufgefasst werden, spielt sich das Anlanden am Ufer immer gegen die Fahrtrichtung ab¹⁰³. Die Übersetzung der Bewegung erfolgt hier demnach indirekt und greift der Handlung entweder voraus oder folgt ihr nach, denn auch wenn das Schiff in Hinblick auf seine konkrete Art der Wiedergabe nicht bewegt erscheint, macht dieser Faktor stets seinen Gebrauchswert aus. Dass in Bezug auf bestimmte Erzählungen ein solcher Aspekt durchaus von Wichtigkeit sein kann, bezeugt die Beschreibung des Aufbruchs der Argonauten von Kolchis durch Apollonios Rhodios (IV 188. 207f.): „[Jason] hob auf das Hinterverdeck die Geliebte, [...] riß aus der Scheide rasch sein Schwert und zerhieb die Hintertaue des Schiffes.“

Eine zuverlässige Konkretisierung der jeweiligen Situation gelingt überall dort, wo dem Betrachter ein zusätzliches Hilfsmittel an die Hand gegeben wird. So demonstriert etwa das Ausladen des Schiffes auf DADA 349 zweifelsohne eine Landung (nämlich diejenige Helenas), wobei es sich beim damit verbundenen Hinabsteigen von der Schiffsheck um ein Schema handelt, das durch sämtliche Gattungen hindurch Präsenz zeigt: Wie in Verbindung mit dem Auftreten des sekundären Schiffsmotivs in unterschiedlichen narrativen Kontexten¹⁰⁴, suchte die Forschung diese ab einem bestimmten Zeitpunkt stets wiederkehrende Formel mit einer Vorbildfunktion der Tafelmalerei zu begründen. Dieser Ansatz basiert auf der – dank Pausanias¹⁰⁵ – sicheren Nachweisbarkeit dieses Details innerhalb der Iliupersis des Polygnotos von

100 Während der Mann auf DADAS 120 gerade noch im Stürzen begriffen ist und auf diese Weise neben dem Vorderteil des fahrenden Schiffes erscheint, versucht der Verunfallte auf DADAS 121, der sich bereits im Wasser befindet, sein Boot einzuholen, von dem nur noch das Heck sichtbar ist (vgl. dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“). Zu weiteren Beispielen, bei welchen vielmehr der Aspekt des Verlassens oder Scheidens im Vordergrund stehen könnte, s. v.a. auch Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

101 Die Darstellung von Bewegung verläuft über bestimmte Codes. In Zusammenhang mit dem Motiv des Schiffes sind im Gegensatz zur Lebendfigur die Möglichkeiten aber sehr eingeschränkt, weshalb sich diese Information vor allen Dingen aus dem Kontext speist. Dazu s. auch Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

102 Ausführlicher zu diesem wahrnehmungsbasierten Effekt s. Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ sowie A2.2. „Kategorisierung“.

103 Vgl. dazu auch die ausschnitthaften Gespanne v.a. in Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“, wobei hier der Bewegungsablauf weitaus kohärenter umsetzbar ist, kann zwischen Vorder- und Hinterteil gewählt werden. – Dass auf der kyzikenischen Grabstele DADAS 149, die einen Unterworfenen vor einem Schiff präsentiert, nicht das (angelandete) Heck, sondern der rammspornbewehrte Bug abgebildet wurde, dürfte dem geringeren Stellenwert des Hinterteils für die Identifikation des Fahrzeugs als Kriegsschiff geschuldet sein (vgl. dazu auch die fahrenden ‚Seesoldaten‘). Ähnliches kann desgleichen in Zusammenhang mit dem Weihrelief DADAS 138 postuliert werden, was umso mehr den rein emblematischen Charakter dieses Motivs in seiner Verwendung als Parasemon unterstreicht.

104 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

105 Paus. X 25, 2f.: „Wenn man in dieses Gebäude eintritt, stellt die ganze rechte Seite des Gemäldes die Eroberung von Ilion und die Abfahrt der Griechen dar. Für Menelaos bereiten sie die Abfahrt vor, und ein Schiff ist da gemalt und unter den Seeleuten [an den Rudern] Männer und Knaben miteinander; in der Mitte des Schiffes steht der Steuermann Phrontis mit zwei Ruderstangen. [...] Dieser ist also auf dem Gemälde des Polygnotos dargestellt und unter ihm ein gewisser Ithaimenes, der ein Gewand bringt, und Echoiax, der auf der Schiffsheck hinabsteigt mit einem bronzenen Wasserkrug.“

Thasos in der Lesche der Knidier in Delphi¹⁰⁶. Die Beschreibung des Periegeten vermittelt einen anschaulichen Eindruck dieses Spezifikums, wobei hier das einzelne Gefährt des Menelaos die gesamte griechische Flotte vor Troja versinnbildlicht und den knapp bevorstehenden Aufbruch einleitet¹⁰⁷. Unter Voraussetzung einer systematisierten Vorgehensweise, wie sie bei Pausanias an sich die Regel ist¹⁰⁸, wird man das Boot somit am rechten Rand der Gesamtdarstellung vermuten dürfen. Carl Robert hat es 1893 in seiner Rekonstruktion des Gemäldes teilgestaltig wiedergegeben, indem er sich an vergleichbaren erhaltenen Bildern orientierte¹⁰⁹. Zwar mag es ein Zirkelschluss sein, an solchen Anhaltspunkten zugleich einen Einfluss dieses oder auch anderer Tafelbilder auf die Ausschnitthaftigkeit der vielen Schiffsdarstellungen auf Vasen ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. festmachen zu wollen¹¹⁰, allerdings erhält diese Annahme schon allein aufgrund des stets vorhandenen konfliktiven Potentials dieser ausgedehnten Gestalt einige Berechtigung. Wie Camillo Praschniker richtig anmerkte, müsste der Ausschnitt auf dem Tafelbild im Vergleich zu einigen Vasenbildern allerdings ein größerer gewesen sein, da hier das Boot weitaus mehr Figuren aufzunehmen hatte¹¹¹; außerdem dürfte – relativ gesehen – deutlich mehr Bildraum zur Verfügung gestanden haben. Nicht von der Hand zu weisen ist aber die typologische Übereinstimmung in Anbetracht des mit einem Krug von der Leiter hinabsteigenden Echoiax des Polygnot. Ein solches Schema ist in ähnlicher Form nicht nur innerhalb der keramischen Flächenkunst verbreitet (s. dazu Abb. 14.5)¹¹², sondern erscheint darüber hinaus auf der Parthenonmetope (DADAS 98, s. Abb. 30.1) und dem kleinen Fries in Pergamon (DADAS 157)¹¹³. Obwohl eine Begründung dieser Affinität, die sich noch bis weit in römische Zeit hinein verfolgen lässt (s.u.), mit einer Kopierfreudigkeit in engerem Sinne nicht haltbar ist, liegt eine deutlich spürbare Einflussnahme auf der Hand¹¹⁴. Eine Konkretisierung darüber hinaus entbehrt allerdings jeglicher Grundlage und bleibt daher verzichtbar¹¹⁵; zudem wäre ihr Aussagewert für vorliegende Fragestellung unerheblich.

106 Auf diese Weise etwa ROBERT 1893, 34; BEHN 1907a, 38. 65; PRASCHNIKER 1928, 105; RAS 1944, 101; DOHRN 1971, 18. 29. – HOWE 1957, 347 Anm. 41 schlägt Mikon als Urheber dieses Motivs vor und argumentiert auf chronologischer Basis: „But if [...] Mikon's Anakeion painting included this figure [of the ephebe on the ladder], it would then seem as if it were Polygnotos who was borrowing from his contemporary, for the Delphi paintings are accounted among the last works of Polygnotos, while the Anakeion paintings are regarded as among Mikon's earliest.“

107 Weiter wird von Paus. X 25, 3 der Abbruch der Zelte geschildert.

108 Dazu z.B. auch ROBERT 1893, 33f. (Beginn der Beschreibung bei der rechten Ecke).

109 ROBERT 1893, 34. 37f. Auch wenn im Ganzen besehen sein Vorschlag in der Forschung nicht kritiklos angenommen wurde (z.B. KÖRTE 1916, 285), ist diese Rekonstruktion für vorliegende Zwecke in ihrer Aussage absolut hinreichend.

110 Dazu s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

111 PRASCHNIKER 1928, 105: „Schon Polygnotos hat das Schiffsgewühl des Griechenlagers auf das eine Schiff des Menelaos reduziert, doch muß man wenigstens von diesem ziemlich viel gesehen haben, denn der Perieget erwähnt eine zahlreiche Besatzung.“ Ebenfalls bereits ROBERT 1893, 37. Vgl. auch die Rekonstruktion des Charonnachens auf der polygnotischen Nekyia des Odysseus, wo sich dieselbe Frage stellt (s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

112 Besonders auf dem att. Volutenkrater mit der Überwältigung des Talos (DADA 371: hinaufsteigender Jason mit Lanze) und in fast identischer Weise auf der Ciste Ficoroni (DADAS 5: hinabsteigender Jüngling mit Korb und Fässchen); als weiteres auch auf DADA 349 (herabsteigender Eros mit Ball und Salbgefäß) sowie DADA 491 (hinaufsteigender Athener mit Leier).

113 Parthenonmetope N2: hinabsteigende Figur mit zwei unbestimmten Gegenständen; Telephosfries: verwundeter hinabsteigender Telephos und hinabsteigender Diener dahinter, mit großem Gepäckstück über Schulter.

114 So etwa DOHRN 1971, 18: „Die Anregung zu dieser Gestalt auf der Schiffsleiter wird im Gegenstand, nicht in der Darstellungsweise, eine Szene aus der Iliupersis des Polygnot gegeben haben.“ – Ein ähnlicher Zusammenhang wurde auch zwischen dem Motiv des Sitzenden in Trauerpose (z.B. DADAS 56) und dem polygnotischen ‚Schiffswächter‘ in Erwägung gezogen. Vgl. dazu Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“.

115 Ungeachtet der Meisterfrage (Mikon/Polygnot [s.o.]) und somit auch der Frage nach der konkreten Urheberschaft dieses motivischen Details, ist eine gewisse Einflussnahme der großen Malerei auf andere Gattungen hinsichtlich Thema, Konzeption und Motivik generell bekannt. Vgl. bspw. KÖRTE 1916, 184ff.; s. dazu bspw. auch Kapitel

Von der Mitte des 5. Jhs. an setzt sich das Schiff als Teilgestalt weitläufig durch und wird zur gängigen Darstellungspraxis im größeren kompositionellen Gefüge¹¹⁶. Dass dieses besondere Erscheinungsbild aber auch darüber hinaus uneingeschränkt ‚tradiert‘ wird, wie es beispielsweise die späthellenistischen Grabreliefs zeigen, wurde vor allem in der älteren Forschung erkannt und blieb bis heute unwiderrufen¹¹⁷. Nachdem es in dieser Form einmal Eingang in die Kunst der Antike gefunden hat, ist es aufgrund seiner vorteilhaften Handhabung nicht mehr wegzudenken. Befreit von allen bildräumlichen Fesseln, vermag es nun die künstlerischen Ansprüche voll zu befriedigen, wenn auch nur im Bedarfsfall. Denn keinesfalls handelt es sich dabei um die einzigmögliche Form der Wiedergabe¹¹⁸ – eine These, die bereits von Friedrich Moll effektiv demontiert werden konnte: „Von einem allgemeinen Gesetz der griechischen Kunst, das[s] nur ein Teil gegeben wird, finden wir, wie auch schon früher bei den rein griechischen Bildern, so auch hier bei den von griechischem Kunstschaffen beeinflussten Bildern keine Spur. Wenn schon ein solches allgemeines Gesetz für Schiffsdarstellungen abgeleitet werden soll, so höchstens dieses, daß die Künstler alles in ihren Darstellungen einem Zweck unterordnen, daß sie alles, aber auch nur das geben, was nötig ist, die Augen des Beschauers auf den Kern ihres Werkes zu richten¹¹⁹.“

Entwicklungstechnische Betrachtungen

Weil sich das Motiv des Schiffes als Teilgestalt bis in eine Zeit verfolgen lässt, in welcher den meisten anderen Bildzeichen kaum mehr eine Bedeutung zukommt, ist es besonders gut geeignet, daran die Entwicklung dieses darstellerischen Mittels beleuchten zu können. Allerdings darf dabei sein Sonderstatus nicht in Vergessenheit geraten, handelt es sich um keine Lebendgestalt¹²⁰. Der Weg lässt sich recht gut nachzeichnen, stellt das Material trotz seiner Lückenhaftigkeit genügend Anhaltspunkte zur Verfügung.

Während die Argometope aus Delphi (DADAS 55) – adäquat zum Hochzeitsfries des Klitiaskraters – ein formales Bindeglied zwischen Vollgestalt und konsequent abgeschnittener Wiedergabe ganz am Anfang darstellt, ohne jedoch zwingende Voraussetzung zu sein¹²¹, ver-

B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

116 Dazu gehören auch die Schiffsbilder ohne den Herabsteigenden auf der Leiter wie sie auf vielen Vasenbildern (DADA 473, 350, 502, 501, 492, 520, entfernt auch 22, 505, 358) oder den Friesen aus Trysa (DADAS 21, 52) in Verbindung mit jeweils einem passiven Insassen vorkommen (zum ‚Schiffswächter‘ s.o.). Ein entsprechendes Motiv (Sitzender auf Schiffsheck) erscheint isoliert und somit ohne komplexere strukturelle Vernetzung bspw. auf dem Grabrelief des Demokleides (DADAS 56) (zu dieser Verknüpfung bereits BEHN 1907a, 38). Dieser eher ungewöhnliche Aspekt, wenn auch durchaus nicht ohne Parallele (s. DADAS 31), war Anlass für WEGENER 1985, 168f., das Schiff nicht auf offener See, sondern an einem Gestade – adäquat zu den an Land sitzenden Trauernden – zu sehen. Argumentativ bediente sie sich dafür zum einen der betont ruhigen Haltung des Mannes als Widerspruch zu einem bewegten Untersatz, sowie zum anderen der Erkenntnis, dass in Relief angegebene Wasser i.d.R. nur auf einen schmalen Streifen begrenzt zu bleiben pflegt.

117 Erstmals formuliert durch BEHN 1907a, 38f. bei seinen Betrachtungen zur Ficoronischen Ciste, ein weiteres Mal angewandt in Bezug auf die Schiffe des Telephosfrieses (ders. 1907b, 240) und diejenigen in der etruskischen Kunst (ders. 1919, 2: „für Schiffsdarstellungen [gibt es in der gesamten griechischen Kunst] ein festes, nur ganz selten durchbrochenes Gesetz“); erneut aufgegriffen durch PRASCHNIKER 1911, 155 sowie 1928, 106 in Zusammenhang mit den Parthenonmetopen sowie in Ansätzen auch von DOHRN 1971, 28f. In der heutigen Forschung scheint die Teilgestaltigkeit des Schiffes kein Interesse mehr zu wecken, so dass die Auseinandersetzung mit diesem Phänomen fast gänzlich in die ersten Jahrzehnte des 20. Jhs. fällt.

118 Zu einigen Beispielen (z.B. das Relief Lenormant) s.o.

119 MOLL 1929, 21 in Zusammenhang mit den Darstellungen auf etruskischen Aschekisten (s.u.).

120 Zum Ausnahmecharakter s. Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“.

121 Ausführlicher dazu bspw. in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“ oder D2.2. „Geburt unvollstän-

Abb. 41.4
Darstellung des
Antimenes-Malers
auf einer Hydria mit
einem Schiffsbug als
Schildzeichen der
Athena (London BM
B 316)



tritt das protomenhafte und von einem exekutiven Element losgelöste Bildzeichen den Endpunkt dieser Entwicklung. Hervorgegangen ist es aus der äußerlich begründeten Teilgestalt, wie sie erstmals bei den späten schwarzfigurigen Kleingefäßmalern auftritt, und lässt sich frühestens am Anfang der Hochklassik fassen. Bezeichnend ist an dieser Stelle, dass beide Varianten im Repertoire ein und desselben künstlerischen Kreises zutage treten, der ohnehin für die Mehrheit der großformatigen Ausschnitte in rotfiguriger Technik – zu verorten vor allem im zweiten Viertel des 5. Jhs. – verantwortlich

ist. Zieht man das verfügbare Material heran, hat es ganz offenkundig den Anschein, dass hier einer dieser Maler das bewährte Konzept der Teilgestaltigkeit – bislang strikt an den Rahmen als exekutives Element gebunden – einfach auf die offene Bildfläche übertragen hat – ein entscheidender Schritt, der in der Folgezeit unübersehbar Schule macht¹²². Auch wenn der mittels Bildeinfassung vollzogene Anschnitt bis ins 4. Jh. präsent bleibt, wird die protomenhafte Form zur dominierenden Darstellungsweise – einen Kompromiss stellen dabei die durch ein separates Zusatzelement ausgeführten Schnitte dar.

Dass das Schiff als Protome außerhalb eines narrativen Kontextes bereits lange zuvor greifbar ist, wird sich sicherlich positiv auf die generelle Akzeptanz seines unbegründet ‚offenen‘ Konturs ausgewirkt haben. Wie beim Pferd auch, tritt eine solche Abkürzung in isolierter Form sowohl im 6. Jh. als Schildzeichen (Abb. 41.4)¹²³ als auch ab dem beginnenden 5. Jh. auf Münzen zutage (Abb. 41.5; 41.6)¹²⁴ und damit in Verbindung mit zwei Gattungen, die

dige Gestalt“. Vgl. des Weiteren Kapitel D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“. – Eine im Grunde vergleichbare Vorgehensweise findet sich auch noch in späterer Zeit, bedienen sich etwa einige etruskische Aschekisten aus dem 3./2. Jh. gleichermaßen der prinzipiell ganzgestaltigen Wiedergabe des Fahrzeugs: An beiden Reliefrändern treten lediglich Bug und Heck in Erscheinung, während der restliche Schiffskörper zur Gänze hinter der Haupthandlung verborgen bleibt. Vgl. dazu ein Beispiel aus Volterra mit dem Raub Helenas und der spartanischen Schätze (London BM D 52, s. PAIRAULT 1972, 84. 231 no. 11 Pl. 124b); ein Pendant mit fast identischer Ikonographie zeigt hingegen nur ein ausschnitthaftes Heck am linken Bildrand (Mus. Guarnacci 252, ebd. 83. 230 no. 10 Pl. 124a). Das Schiffsmotiv tritt auf den hellenistisch etruskischen Reliefurnen laut BEHN 1919, 1f. in Zusammenhang mit vier Themen auf, die sämtlich der griechischen Mythologie entnommen sind und damit ikonographische Übereinstimmung mit den griechischen sowie römischen Beispielen entsprechender Thematik aufweisen. Neben dem obigen Sujet handelt es sich noch um das Sirenenabenteuer des Odysseus, wo das Schiff zentraler Gegenstand ist, sowie um die Aufsuchung Philoktets bzw. das Kyklopenabenteuer, wobei ihm an dieser Stelle lediglich eine Sekundärfunktion zukommt.

122 Diesem Urheber wurde auch eine der ausschnitthaften Kentauromachien zugewiesen (DADA 84), außerdem tritt das teilgestaltige Schiff in beiden Formen in Zusammenhang mit ein und demselben, eher ungewöhnlichen Erzählkontext auf. Denn während der Nausikaa-Maler das Bildzeichen bei seiner Version der Landung der Danaiden konsequent mittels Rahmen abschneidet (DADA 520), erscheint es beim Maler der Pariser Kentauromachie als ‚Protome‘ (DADA 505) – beide Male handelt es sich um die Schulterzone einer Kalpis. An eine Bildeinfassung ist schließlich auch der Anschnitt am Schiff des Iason in Verbindung mit dem Vliesraub gebunden (DADA 22), dessen Maler außerdem für mehrere angeschnittene Gelagebilder Verantwortung trägt. Ausführlicher zu diesem Schaffenskreis in Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

123 Als bevorzugtes Motiv findet die Schiffsprotome (Bug/Heck) v.a. beim Antimenes-Maler Verwendung (s. dazu die katalogische Zusammenstellung bei MORRISON – WILLIAMS 1968, 105f.). Vereinzelt tritt sie aber bereits in der ersten Hälfte des 6. Jhs. auf (vgl. dazu einen att. sf. Lekanidendeckel des C-Malers [Neapel NM o. Nr.], s. MORRISON – WILLIAMS 1968, 86 [Arch. 36]).

124 Zu den Münzserien mit isolierter Schiffsprotome (Bug/Heck) bspw. aus Zankle-Messana (Abb. 41.5) s. MORRISON – WILLIAMS 1968, 111 (Arch. 89); SCHWABACHER 1975, passim mit Abb. 23a-d. Zu weiteren Prägunen vgl. FRANKE



Abb. 41.5 (links)
Tetradrachme aus Zankle-Messana
(Oxford AM)

Abb. 41.6 (rechts)
Münze des Antigonos III. Doseon mit
Schiffsbug und darauf sitzendem
Apoll mit Bogen

sich seit Anbeginn gerade durch den Protomencharakter ihrer Motive auszeichnen¹²⁵. Nicht minder hilfreich wird außerdem die mittlerweile praktizierte freie Verteilung der Figuren im Bildraum gewesen sein, die ebenfalls auf den Tafelmaler Polygnot zurückgeführt wird¹²⁶. Das Verborgensein unterschiedlicher Gestalten hinter oftmals unscheinbaren Bodenlinien und die damit verbundene unvollständige Wiedergabe inmitten der Fläche rückt das protomenartige Schiff in ein anderes Licht, auch wenn die an dieser Stelle vertikale ‚Schnittkante‘ definitiv einen höheren Abstrahierungsgrad aufweist. In absolutem Einklang mit den Geländewellen stehen allerdings die gegenständlichen Einfügungen wie Fels beziehungsweise Schilf und auch der abstrakte Balken lässt sich aus dieser Motivation heraus bewerten. Auf gar keinen Fall darf bei diesen Bildern aber das auf den ersten Blick vollkommen aus dem Gesamtzusammenhang losgelöste Bildzeichen darüber hinwegtäuschen, dass die verantwortlichen Maler durchaus auf dessen logisch-kohärente Einbindung bedacht waren. Denn obwohl besonders auf der bislang frühesten Darstellung (DADA 505) – die damit das gemeinhin übliche Maß weit überschreitet – das ausgesprochen knappe Heck geradezu unkoordiniert im Raum zu schweben scheint und überdies einen stark verkleinerten Eindruck macht¹²⁷, wird diese ‚Anomalie‘ dem Betrachter durch die Platzierung der Gestalt am Rand der zentralen Handlung und damit im bereits wieder zurückweichenden Krümmungsbereich der Trägerfläche konsequent entzogen¹²⁸.

– HIRMER 1964, 96 Taf. 128 (Skione, ebenfalls Anfang 5. Jh.); 118 Taf. 174 (Makedonien); 133 Taf. 182 (Samos); 147 Taf. 200 (Kyzikos); indem der Kontur mitunter bis zur münzeigenen Rahmung oder zum Münzrand reicht, kann die Schiffsprome auch hier das Erscheinungsbild einer Teilgestalt erhalten. Das anteilige Schiffsmotiv hat als Münzzeichen bis weit in die römische Kaiserzeit Bestand (vgl. dazu bspw. die Zusammenstellung bei MOLL 1929, Taf. E IV) und wird in wenigen Fällen auch weiter ausgeschmückt: Neben dem Apoll auf makedonischen Münzen (s. Abb. 41.6) kann sich auch eine Nike auf dem Bug befinden; vgl. dazu ebenfalls einen Sesterz des Commodus mit dem Leuchtturm von Pharos (s. BRODERSEN 1993, 209 Abb. 4). Weiterhin kann es in mehrfacher Staffelung erscheinen (vgl. MOLL 1929, Taf. E IVb c73). Daneben existieren aber auch Darstellungen ganzer Schiffe, die allerdings vornehmlich recht spät auftreten und weitaus seltener sind (vgl. z.B. FRANKE – HIRMER 1964, 142 Taf. 195 [Sidon/Byblos]). Zum Schiff als Münzbild allgemein s. MOLL 1929, 39ff. – Dabei erscheint die Schiffsprome auf Münzen im Verhältnis zu anderen motivischen Abkürzungen erst verhältnismäßig spät. Vgl. z.B. ein Beispiel aus Athen mit der Equidenprotome aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. (s. Abb. 40.1 in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“) oder eine antithetische Löwen- und Stierprotome auf einem Halbstater aus der Mitte des 6. Jhs. aus Lydien (s. FRANKE – HIRMER 1964, 130 Taf. 177). Dazu s. des Weiteren auch Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

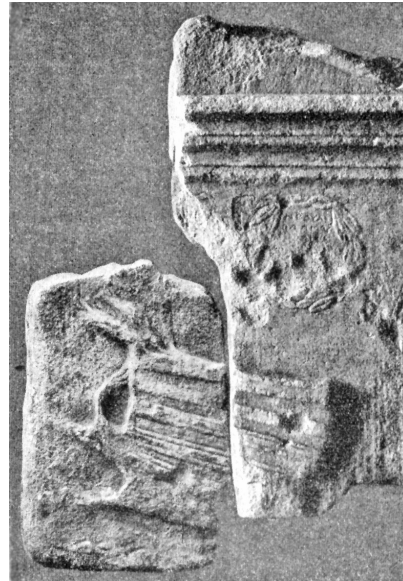
125 Vgl. dazu auch Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

126 Ausführlicher dazu in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

127 Diese atypische Art der Wiedergabe hat in der Forschung zu zahlreichen Missverständnissen geführt, so wurde dieses Objekt nicht nur als gehaltenes *apblaston* (dazu bei JAHN 1847, 377), sondern auch als tiefenräumlich verkleinert und unvollständig erhalten aufgefasst (vgl. CVA München [5] 25).

128 Voraussetzung hierfür ist der Idealfall der frontalen visuellen Konfrontation (ausgerichtet an der Henkelachse), was auch der Bildkonzeption entspricht. Da sich das perzeptive Endergebnis in diesem Fall nicht von einer Vollgestalt unterscheidet, kann diese Art der Wiedergabe nicht ohne Einschränkung als „Art von abkürzender Zeichensprache“ bezeichnet werden, wie DOHRN 1971, 28f. es in Zusammenhang mit der Ciste Ficoroni (DADAS 5) getan hat. Zum Wahrnehmungseffekt vgl. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“ sowie A2.1.3. „Funktion Bild“. – Gleichmaßen gilt dies für einige der Charonslekythen, wobei hier der Anlass für das vorzeitige Auslaufen des Konturs weniger (wie bei

In gleichem Maße trifft dies auf die anderen Vasenbilder zu. Indem sich die Erzeuger an dieser Stelle die perzeptiven Grundlagen bewusst zunutze machen, kann auch ein Bildzeichen mit dem abstrakten Erscheinungsbild einer Protome sinnfälliger Teil eines Handlungsgefüges sein. Auch ohne die Existenz eines exekutiven Elements und damit Erklärung des unvollständigen Erscheinungsbildes wird dabei weiterhin Wert auf eine möglichst eingängige kompositionelle Einbindung gelegt, was nicht selten zusätzliche Betonung durch eine direkte gestische Bezugnahme von außen erhält¹²⁹. Obzwar die formalen Kriterien auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, es handele sich – wie etwa bei den Schildzeichen oder Münzen – um eine stark abstrahierte Chiffre, liegt auf Wahrnehmungsebene schlussendlich eine kohärent integrierte (Teil)Gestalt vor.



Ein Blick auf die katalogisierten Reliefs lässt vergleichbare Bestrebungen erkennen, obwohl schon allein die Bildsprache an dieser Stelle zu weitaus mehr Abstraktheit neigt. Denn statt der lebhaften und oftmals spannungsgeladenen Erzählungen der Vasen, aber auch der Bauplastik, die sich aus einem mehr oder minder intensiv aufeinander bezogenen Handlungsmuster verschiedener Partizipanten ergeben, steht nun ein Bildrepertoire im Vordergrund, das durch eine sehr übersichtliche ‚Erzählstruktur‘ gekennzeichnet ist, die ihrerseits vom Verwendungszweck und dessen ideellen Hintergründen bestimmt wird¹³⁰. Ist der Erzählgehalt noch so gering, lässt sich nichtsdestoweniger eine plausible Integration des Schiffsmotivs ausmachen, das zudem ausnahmslos auf nachvollziehbare Weise abgeschnitten wird und damit die Qualitäten einer Teilgestalt besitzt. Dies offenbart sich sogar etwa in Verbindung mit einigen Urkundenreliefs, welche das Schiff als emblematisches Einzelmotiv mit parasemantischer Funktion wiedergeben und somit jeglichen Handlungsbezugs entbehren (**Abb. 41.7**)¹³¹. Da die Darstellungsfläche bei

den großformatigen narrativen Darstellungen) der Bild-Raum-Konflikt ist als die Platzierung dieses Details außerhalb des visuellen Feldes, gemessen an der zentralen Szene (vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“). Dieser rezeptions-theoretische Aspekt spielt auch über die narrativen Darstellungen hinaus eine entscheidende Rolle, wie etwa bei der optischen Erfassung der beiden an der Schnittstelle aneinandergesetzten dekorativen Bugprotome unter dem Henkel att. sf. Schalen, die aufgrund ihres Wesens als Abkürzung aber auch alleine stehen könnten (vgl. z.B. ein Exemplar in New York und eines in Sydney, s. MORRISON – WILLIAMS 1968, 99 Pl. 16a und b [Arch. 59 und 60]). Einer solchen paralogischen Auffälligkeit innerhalb eines umlaufenden Frieses aus fahrenden Schiffen liegt als Voraussetzung die henkelzentrierte frontale Betrachtung zugrunde. Die ‚Nahtstelle‘ zwischen den beiden Schalenseiten kommt damit genau unterhalb des Henkels zu liegen, wo auf die vollständige Ausführung der Motive verzichtet wird.

129 So spielt etwa auf der obigen Kalpis (DADA 505) der auf diese Weise verdeutlichte Prozess des Ausladens, auf den auch die anderen Figuren Bezug nehmen, eine relevante Rolle. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“. Zu dieser Bezugnahme s. auch oben.

130 Ausführlicher dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“, C1.1. „Grundlagen Bauplastik“ sowie C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“. Zur für diese Arbeit relevanten Definition von „narrativem Gehalt“ s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. – Eine Ausnahme unter den Vasenbildern stellen die stereotypen Charonslekythen dar, ist ihre Bildsprache gleichermaßen vom sepulkralen Kontext geprägt (ausführlich dazu Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

131 Bei obigem Relief besteht desgleichen eine abweichende Deutung als Hinweis auf das Ereignis einer Kornlieferung an Athen (vgl. dazu WALTER 1923, 25 Nr. 37; s. des Weiteren MEYER 1989, 149 A 165). – Da sich Bug bzw. Heck eines Schiffes ab einem bestimmten Zeitpunkt weitreichender Beliebtheit erfreuen, können sie ebenfalls als Einzelelement auf Grabreliefs zutage treten (vgl. dazu PFUHL 1905, 150 [hier auch mit Beispielen]). Dies gilt gleichermaßen für einige hellenistisch punische Votivstelen aus dem karthagischen Tophet (s. GÖTTLICHER 1985, 17 Abb. 22), ebenso wie für Grabsteine der frühen römischen Kaiserzeit (vgl. ein Beispiel im RGZM, ebd. Abb. 50) oder byzantinische Attributstelen mit ihrer typischen Zusammenschau unterschiedlicher Emblemata (s. FIRATLI – ROBERT 1964, 113f.



Abb. 41.7 (links)
Urkundenrelief aus dem fortgeschrittenen 4. Jh. von der Athener Akropolis mit einem Schiffsvorderteil und drei Getreideähren (Athen Epigr. Mus. 5322)

Abb. 41.8 (rechts)
Totenmahlrelief aus Byzanz mit räumlich losgelöstem Schiffsbug im Hintergrund (Istanbul Arch. Mus. 5046)

Reliefs jedoch im Großen und Ganzen mit der Gesamtbreite der Träger zusammenfällt und daher im Gegensatz zu den Vasenbildern keiner besonderen Definition bedarf, sind die notwendigen Voraussetzungen für einen Anschnitt schon aus sich heraus gegeben. Aus diesem Grund stellt auch die fehlende Krümmung keinen Nachteil dar, läuft der gestaltliche Kontur entweder in den plastischen Rahmen hinein oder zusammen mit der Relieffläche aus (s.o.). Obwohl besonders die stark symbolorientierte assoziative Bildsprache hellenistischer Zeit an und für sich die geeignete Basis für eine verstärkt chiffernhafte Wiedergabe bieten würde¹³², erscheint eine ausgesprochene Protome – verbunden mit einem wenigstens minimalen Handlungswert der Darstellung – nur im Ausnahmefall: Dann kann eine kleinformatige *prora* in parataktischer Reihung zusammen mit weiteren formelhaften Bildzeichen inmitten der freien Fläche oberhalb des Gelagerten auftreten, wie es ein Totenmahlrelief aus Byzanz zeigt (Abb. 41.8)¹³³. Ungeachtet der variablen äußeren Züge bleibt der prädikative Wert des Schiffes aber stets derselbe, verweist es wie etwa Waffen oder Lyra gleichermaßen auf Leben und Stand des Verstorbenen. Allerdings kommt hier die Zeichenhaftigkeit nun auch auf phänomenologischer Ebene deutlich zum Ausdruck, das rein symbolische Naturell des Bildzeichens wird gleichermaßen auf perzeptiver Ebene erfahrbar, indem man nicht versucht, dem abstrakten Erscheinungsbild entgegenzuwirken. Aufgrund des verkleinerten Maßstabs und der paralogischen Platzierung einerseits, aber vor allem der (trotz gestaltlicher Unvollständigkeit) unverkennbaren konturlichen Abgeschlossenheit andererseits, ist es nun lediglich als reine Abkürzung rezipierbar, steht offenkundig nur stellvertretend für das Schiff.

Im Abseits davon lässt sich der klare Protomencharakter dagegen recht häufig greifen – sei es neben den Münzbildern etwa in Form der hellenistischen Schiffsbasen (Abb. 41.9)¹³⁴, als

Nr. 189 Taf. 46). Und auch das sog. Schiff des Hagesandros in Lindos gibt als monumentales Relief nur das Hinterteil wieder (s. Abb. 41.11; vgl. dazu bspw. MORRISON – WILLIAMS 1968, 180). Unvollständig ist der Umriss bspw. des Weiteren bei einem flüchtigen Graffito aus der ersten Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. aus dem delischen Haus des Dionysos (s. PEKÁRY – SCHWERTHEIM 1979, 84 Nr. 6 mit Abb.).

132 Zum Wandel der Bildsprache zwischen klassischer und hellenistischer Zeit s. Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“.

133 Daneben belegt ein weiteres Totenmahlrelief (Dresden o. Nr., s. PFUHL 1905, 134 Nr. 4 Abb. 25) die den Pferdeköpfen entsprechende Verwendung dieses Motivs in einem gesonderten Rahmen (vgl. dazu auch Kapitel C2.2.3. „Totenmahlreliefs“).

134 Neben der Nike von Samothrake als sicherlich bekanntestem Beispiel (s. z.B. MORRISON – WILLIAMS 1968, 180;



Abb. 41.9 (links)
Samothrakische Nike auf dem
Schiffsbug (Paris Louvre MA
2369) als rhodisches Weih-
geschenk anlässlich eines
Seesieges

Abb. 41.10 (rechts)
Als Schiffsheck wiedergege-
benes Sternbild der Argo auf
dem Himmelsglobus des Atlas
Farnese in Neapel



Abb. 41.11
Direkt in die ansonsten roh
belassene Felswand skulp-
tiertes Schiffsheck auf dem
Zustieg zur Akropolis von
Lindos, dessen abrupter
Konturenabbruch durch die
vorgeblendete Exedra ver-
deckt wird

bereits in der Antike festgelegtes Sternbild der *Argo* (Abb. 41.10)¹³⁵ oder aber bei den römischen *rostra*¹³⁶. Damit tritt eine solche formale Abkürzung zumeist allein dort zutage, wo die Bedingungen für die Durchführung eines kohärenten Anschnitts weniger geeignet sind (wie

CONZE 1880, bes. 77–84 zum Darstellungstypus allgemein) ist das Schiff der nach hellenistischen Vorbildern geschaffenen Skylla-Gruppe aus Sperlonga ebenfalls teilstaltig (s. ANDRAE 1996, 142 Abb. 3; 145; mit abweichendem Ansatz HIMMELMANN 1995, 9ff. bes. 11 [hier auch zur Diskussion der möglichen Vorbilder]). Bezeichnenderweise erscheint dieses Schema in identischer Weise u.a. bereits auf hellenistischer Reliefkeramik (s. HIMMELMANN 1995, 85 Abb. 11a), aber auch auf Kontorniaten der römischen Kaiserzeit (ebd. 85 Abb. 11c). Allgemein zu den Schiffsbasen s. des Weiteren JACOB-FELSCH 1969, 81f. 96f. – Entsprechende Hintergründe sind auch bei einer späten Panathenäen-amphora entscheidend, welche die kleine Nike auf der Säule allerdings auf einem frontalen Schiffsbug zeigt (Mus. Sèvres 7230, s. CVA Sèvres Musée National Taf. 17,19).

135 Eine weitaus frühere Darstellung als die oben abgebildete hat sich möglicherweise auf einem Becher der Xenon-Gattung aus dem 4. Jh. in Berlin (s. Abb. 22.5; zu dieser Gattung s. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“) erhalten: Hier verschwindet ganz in Manier der z.T. etwa zeitgleichen Vasenbilder das als Heck wiedergegebene Schiff mitsamt Steuermann visuell jenseits der Gefäßkrümmung. Im Anschluss daran taucht ein Stier aus dem als Wellenband angegebenen Meer auf, wohingegen die gegenüberliegende Bildseite mit abstrakten Sternmotiven versehen ist. SCHEFOLD – JUNG 1989, 22 interpretieren diese singulären chiffrhaften Motive als Glückssymbole, basierend auf dem Sternbild der Argo sowie des Stieres in Zusammenhang mit der Reise der Europa (dazu auch SCHEFOLD 1981, 236). – Als ein Sternbild von insg. 48 wird die *argo navis* in der ersten Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. von Ptolemaios in seinem *Almagest* als Heck definiert (Synt. VII 5-VIII 1), war aber schon lange Zeit zuvor bekannt (s. dazu KUNITZSCH 1974, 1ff. 325ff.). In dieser Form erscheint sie bspw. noch auf einem Holzschnitt des südlichen Sternenhimmels von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1515 (s. KURTH 1963, 35 Abb. 296), wo der Schnitt durch Wolken verdeckt ist. Erst im 18. Jh. wird dieses Sternbild von Lacaille aufgrund seiner übermäßigen Ausgedehtheit in die Einzelbestandteile *puppis* (Achterdeck), *carina* (Kiel) und *vela* (Segel) aufgeteilt, wodurch die ehemalige Argo ihren protomenhaften Charakter verliert (s. dazu OECHSLIN 1984, 54). Allgemein zur Sternbildikonographie der Argo s. KÜNZL 2005, 109ff. mit zahlreichen weiteren Belegen.

136 Der literarischen Überlieferung nach wurden auf dem Forum romanum sechs solche Schiffsschnäbel erstmals anlässlich des Sieges der Römer über die Volker bei Antium 338 v. Chr. als Trophäe aufgebaut (*rostra vetera*) und ver-

Abb. 41.12 (links)
Unvollständig erhaltenes Mittelbild
aus der Villa Imperiale, Raum A, in
Pompeji mit dem ein ausschnittthaftes
Schiff besteigenden Theseus

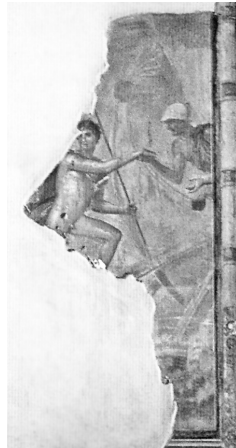


Abb. 41.13 (rechts)
Attischer Sarkophag mit der Dar-
stellung der Flucht des Theseus aus
Naxos auf der Nebenseite (Istanbul
Arch. Mus. 125)



Abb. 41.14
Sarkophag aus der Westnekropole
von Alexandria (Mus. Gréco-Romain
17927) mit der Darstellung des bei
Ariadne ankommenden Thiasos. Das
teilgestaltige Schiff verschwindet
hier sehr ungewöhnlich hinter einem
linearen Element, das zugleich Anfang
und Ende des Zuges trennt



etwa in der Freiplastik¹³⁷) und/oder so gut wie kein narrativer Gehalt besteht¹³⁸. Die sinnige Einbettung bleibt demzufolge offensichtlich die prioritäre Methode im Umgang mit der anteiligen Schiffsgestalt (**Abb. 41.11**) und hält sich weit über die untersuchte Zeit hinaus. Dies gilt im besonderen Maße für die Anschnitte innerhalb der römischen Bildkunst, wobei hier nicht wenige der mythologischen Themen aus der griechischen Antike tradiert wurden, was erwartungsgemäß zu übereinstimmenden Ikonographien führt. So erscheint die *prymne* auf pompejanischen Wandgemälden, aber desgleichen noch innerhalb der kaiserzeitlichen Sarkophagplastik beispielsweise weiterhin in Zusammenhang mit der Naxosepisode des Theseus

sinnbildlichen als Stellvertreter die erbeuteten feindlichen Schiffe. RICHTER 1889, 8. 11ff. rekonstruiert anhand von Bohrlöchern an der Fassade des Folgebau (*rostra iulialaugusta*) zwei Reihen aus insgesamt 39 Schnäbeln. Allgemein dazu auch PETERSEN 1904, 24ff.

137 Dabei muss allerdings die jeweilige Art der Aufstellung berücksichtigt werden: Laut Grabungsbefund war bspw. die Nike im samothrakischen Kabirenheiligtum am topographisch höchsten Punkt der Anlage in einem Wasserbecken verhältnismäßig dicht vor einer Kyklopenmauer platziert, welche wiederum einer steilen Anhöhe vorgeblendet war. Dies bedeutet zwar, dass damit die ‚Rückansicht‘ des Schiffsbugs dem Betrachter grundsätzlich abgewandt, sein protomenhafter Charakter aber klar zu erkennen war (vgl. dazu CONZE 1880, 52–55. 68f.). Zur Aufstellung der Sperlongischen Skylla-Gruppe innerhalb eines kreisrunden Beckens mit einem Durchmesser von 21 m s. ANDREAE 1996, 142.

138 Eine Ausnahme stellt ein megarischer Becher mit einer Szene aus der Ilias (DADAS 155) dar, weist hier das Schiff zweifelsohne die Züge einer gestaltlich abgeschlossenen Protome auf: Im Gegensatz zu den üblichen Gepflogenheiten wird hier nicht die ‚Schnittstelle‘ überdeckt, sondern die abstrakte ‚Abbruchkante‘ überlappt einen Rundschild, der wiederum von einem Krieger gehalten wird und daher aktiv ins Geschehen einbezogen ist. Dennoch bleibt die kompositionelle Einbettung plausibel, wobei allerdings die Blickachse aufgrund des gattungsbedingten Fehlens externer ‚Marker‘ (z.B. Henkel) nicht in gleichem Maße fixiert ist. An diesen Details lässt sich der Einfluss der hellenistischen Bildsprache deutlich erkennen, wird hier in den Randzonen der eigentlichen Handlung nur mithilfe von zeichenhaften Formeln operiert.

(Abb. 41.12; 41.13), einem der beliebtesten Themen dieser Zeit¹³⁹. Gleichermaßen kompositionell eingebunden tritt sie – um nur wenige weitere Beispiele zu nennen – in Verbindung mit Charon, dem Sagenkreis des Odysseus oder in entferntem Sinne bei der Einschiffung Helenas in Sparta zutage¹⁴⁰. Was den Anschnitt selbst angeht, wirkt hier entweder die Bildeinfassung als exekutiver Faktor¹⁴¹ oder aber die Gestalt wird – da der perzeptive Vorteil der Krümmung fehlt – von einem gegenständlichen Element ‚überdeckt‘ (Abb. 41.14)¹⁴². Außerhalb der ausgedehnten Erzählinhalte kann das teilgestaltige Schiff ferner Gegenstand zahlreicher Exzerpte sein, die an kleinere Bildträger wie etwa Gemmen oder Münzen gebunden sind¹⁴³ – trotz dieser

139 Eine große Ähnlichkeit zu den klassischen Vasenbildern (vgl. v.a. DADA 502, 350) besitzt bes. der sich zum Boot flüchtende Theseus, dem hier noch ein Insasse den Arm entgegenstreckt, um ihm über eine Schiffstreppe an Bord zu helfen. Vgl. dazu REINACH 1922, 111ff.; MOLL 1929, 67 Nr. 71-78; LIPPOLD 1951, 47ff.; NEUTSCH 1956, 223; HAH-LAND 1959, 42; BROMMER 1982, 90ff.; KOCH – SICHTERMANN 1982, 193.; ROGGE 1995, 75 Nr. 59. 117; BERNHARD – DASZEWSKI 1986, 1057ff.; SCHEFOLD – JUNG 1988, 260; zu diesem besonderen Motiv s.o. In Zusammenhang mit dem Argonautenepos büßt das Schiffsmotiv dagegen deutlich an Stellenwert ein.

140 Auch wenn die römischen Bilder Charons weit von der Ikonographie der wg. Lekythen abweichen, bleibt das Schiff hier häufig teilgestaltig (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 188f.; SOURVINOU-INWOOD 1986, 216f. 223ff.; s. auch Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“). Unter den Episoden der Odyssee fällt vor allem erneut dem Sirenenabenteuer verstärkte Aufmerksamkeit zu (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 169f.; TOUCHÉFEU-MEYNIER 1992, 962ff.), während die Entführung Helenas nun auch aus dem Blickwinkel des Aufbruchs in Sparta geschildert wird (vgl. dazu REINACH 1922, 165; KAHIL 1988, 528ff.). Darüber hinaus finden z.B. der Kampf bei den Schiffen vor Troja (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 410ff.; zu dessen Aufkommen in hellenistischer Zeit vgl. SCHEFOLD – JUNG 1988, 203f.), die Flucht von Orest und Iphigenie aus Tauris (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 170f. 402ff.) sowie selten die Geschichte um Protesilaos (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 184) Zuwendung. Außerhalb dieser mythologischen Kontexte tritt das Schiff auch als Bestandteil der Landschaftsmalereien auf, wobei es hier aufgrund seiner stark verkleinerten Fassung i.d.R. Vollgestalt besitzt. Dem liegt der erzähltechnisch wesentlich geringere Stellenwert zugrunde, während ihm in mythologischen Kontexten eine höhere Relevanz zukommt und es daher größer und somit oft ausschnitthaft dargestellt wird. Allgemein zu den Schiffsdarstellungen auf Sarkophagen sowie Wandgemälden s. MOLL 1929, 28f. 25f. mit Taf. B IIIb und B XI. – Darüber hinaus findet das Schiff auch als dekoratives Einzelmotiv Eingang in die Wandmalerei, wobei hier die kohärente Wiedergabe weiterhin bestehen bleibt. Zeugnis davon legen etwa die unter einer Pfeilerarkade erscheinenden Proren von Kriegsschiffen ab, bei welchen, trotz der versuchten perspektivischen Ansicht, der Schnitt strikt seitlich durch den Pilaster ausgeführt wird (vgl. z.B. Neapel 8604, s. ASSMANN 1889, 100 Abb. 7 [hier auch zur Deutung]). Zu weiteren Beispielen unter den ägyptisierenden Motiven aus Pompeji vgl. MOLL 1929, Taf. B XIa Nr. 41.

141 Dies ist vornehmlich bei den zentralen Tafelbildern der Fall (vgl. z.B. Ariadne auf Naxos in der Casa di Eroë Leandre [s. BERNHARD – DASZEWSKI 1986, 1059 Nr. 84 Abb.]), kann aber auch auf Sarkophagdeckeln vorkommen (vgl. z.B. ein Exemplar mit dem Kampf um das Götterbild der Artemis bei den Schiffen am Strand von Tauris [Vatikan. Mus. 10450, s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 171 Abb. 192]).

142 Auf den Sarkophagen werden die in kontinuierender Erzählweise dargebrachten Einzelszenen oftmals durch ein architektonisches Element getrennt, hinter welchem dann das Schiff ansetzt (vgl. z.B. einen stadtrömischen Theseussarkophag mit der Ariadneepisode in Cliveden, s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 187 Abb. 220). Ebenso kann es aber auch randlich hinter einem entsprechenden Pilaster (vgl. z.B. einen Orestsarkophag in München, ebd. 171 Abb. 195 oder einen Protesilaosarkophag mit Charon im Vatikan [2465], ebd. 184 Abb. 218, auf welchem das ausschnitthafte Schiff beide Bildränder dominiert) oder einem landschaftlichen Zusatz wie etwa einem Baum (dazu etwa ein Objekt mit der Schlacht bei den Schiffen in Thessaloniki [1246], ebd. 411f. Abb. 445) verschwinden. Eine weitere Möglichkeit, die in der Reliefplastik häufig praktiziert wird, ist die Platzierung des teilgestaltigen Bootes inmitten des Relieffeldes und seine Überdeckung durch die im Vordergrund agierenden Figuren (vgl. z.B. einen Seeschlachtsarkophag in Tyros, s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 411 Abb. 444). Eine Zwischenlösung bietet der in dieser Hinsicht singuläre dionysische Sarkophag aus Alexandria (s. Abb. 41.14, allgemein zu diesem Thema s. MATZ 1969, 360ff.): Statt durch ein gegenständliches Objekt erfolgt hier die Trennung der Vorderseite mit der Auffindung Ariadnes durch eine leichte Verschiebung der beiden Hintergrundlebenen gegeneinander, so dass das Schiff des Theseus im wahrsten Sinne des Wortes hinter der anschließenden plastischen Erhebung verschwindet. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der optische Effekt eines umlaufenden Festzuges, welcher zweifelsohne bewusst herbeigeführt wurde, sich bei Hinzuziehung der Einzelseiten aber in eigenständige Szenen auflöst, zumal die Rückseite nicht ausgearbeitet ist. Basierend auf der kontinuierenden Erzählweise erreicht im linken Bildbereich Dionysos mit einem Teil seines Gefolges bereits die schlafende Ariadne, während am rechten Rand der Vorderseite gerade noch das Ende dieser Prozession mit dem trunkenen Herakles zu sehen ist. Zwischen diesen beiden an und für sich kompositorisch geschlossenen Szenen hat das Schiff des Theseus bereits den Schauplatz zu großen Teilen verlassen. – Einige wenige Beispiele für den Schnitt mittels Landschaftselement hat auch die Wandmalerei erbracht (vgl. z.B. ein heute verlorenes Beispiel mit der Ankunft der Helena und des Paris in Troja, s. REINACH 1922, 165 Nr. 5).

143 Dies gilt bspw. für einige röm. Münzen aus Ilion, welche die brennenden Schiffe der Griechen zeigen. Entweder wer-

figürlich auf nur sehr wenige Gestalten beschränkten Auszüge ist eine Präsenz des Schiffes aufgrund seiner identifikatorischen Funktion für viele Szenen unverzichtbar. In Abweichung zum untersuchten Materialbestand lässt sich nun allerdings eine erstarkende Tendenz zur Präsentation dieses Motivs in Vollgestalt erkennen und damit eine Abkehr von einer wohl im mittleren 5. Jh. geprägten Bildformel, die für lange Zeit innerhalb der narrativen Kunst an und für sich bindend war¹⁴⁴.

Fazit

Auch wenn für die Popularität des teilgestaltigen Schiffes mit Sicherheit viele unterschiedliche Faktoren Verantwortung tragen und diese Genese keinesfalls monokausal ist, zeichnet sich zumindest innerhalb der Vasenmalerei eine recht klare Linie ab. Möglicherweise ging von hier einer der zahlreichen Impulse aus, ist die angeschnittene Gestalt innerhalb dieser Gattung definitiv am deutlichsten verankert. So soll an dieser Stelle eine stark vereinfachte Schlussfolgerung in den Raum gestellt werden, die aber dem Zwecke dient, die rekonstruierbaren Entwicklungstendenzen plastischer herausstellen zu können: Indem augenscheinlich einer der attischen Maler, die häufigen Umgang mit der ausschnitthaften Wiedergabe in verschiedenartigen thematischen Kontexten pflegten, die feste Bildeinfassung (gemäß der Mode) einfach wegließ und damit auf das exekutive Element verzichtete, gab er dem Schiff – ungeachtet dessen Einbindung in einen Erzählkontext – das Aussehen einer Protome. Damit bediente er sich einer Lösungsmöglichkeit, die in Verbindung mit dem fortwährenden narrativen Anspruch sowie dem Bild-Raum-Konflikt auch im Abseits des gerahmten Bildfelds praktikabel war und damit in einer Zeit, in der das beigefügte Schiff erst überhaupt in den Fokus rückte, großen Zuspruch fand. Wurde der rüde Abbruch des Konturs akzeptiert – die perzeptiven Bedingungen waren hierfür äußerst günstig –, mussten keine kompositionellen Einschränkungen in Kauf genommen werden. Trotz der Lückenhaftigkeit der Materialbasis sollte davon ausgegangen werden, dass eine solche Vorgehensweise einzig an der Figur des Schiffes vollzogen wurde. Zumindest scheint sie bei keinem der anderen vertikal abgeschnittenen Bildzeichen in vergleichbarer Form Anwendung gefunden zu haben¹⁴⁵, was zweifelsohne auf die abweichende Wesensart zurückzuführen sein dürfte. In dieser Form fand das Schiff Eingang in unterschiedliche Schemata, zumeist – trotz des oftmals assoziativen Sinngehalts – für den Betrachter sinnfällig integriert und nur im Ausnahmefall losgelöst vom Kontext.

den diese durch zwei teilgestaltige Fahrzeuge versinnbildlicht, von einem übergroßen Hektor ‚überdeckt‘, oder durch ein einzelnes Boot (Faustina), dessen Umriss in den Münzrand hineinläuft (vgl. dazu VOEGTLI 1977, 114f. Taf. 23b-e). Während die Fahrt der Argo als zentrale Szene in der Numismatik wohl stets vollgestaltig abgebildet wird (vgl. z.B. einige spätkaiserzeitliche Prägungen aus Thessalien und Phönikien, s. VOEGTLI 1977, 135ff. Taf. 24n-q; als weiteres auch SCHEFOLD – JUNG 1989, 22), ist das teilgestaltige Gefährt auf etrusko-italischen Gemmen bereits ab dem 4. Jh. präsent. Hier erscheint es zusammen mit Iason (vgl. z.B. BLATTER 1984, 593 Nr. 3 und 4) und wird später auch während der Erbauung durch Argos wiedergegeben (vgl. dazu BLATTER 1984a, 600ff. Nr. 6 [Gemmen/Münzen]; die protomenhafte Unvollständigkeit resultiert an dieser Stelle allerdings z.T. aus dem inhaltlichen Kontext [z.B. Nr. 4], da sich das Schiff im Prozess seiner Zusammensetzung befindet). Ein entsprechend verkürztes Schema schlägt sich in etwas ausführlicherer Form desgleichen auf den kaiserzeitlichen Campanareliefs nieder (vgl. z.B. das Exemplar mit Athena in London [BM D 603], auf welchem das Fahrzeug nicht vom Bildrand gekappt wird, sondern hinter einer Mauerstruktur verschwindet, s. SCHEFOLD – JUNG 1989, 23 Abb. 8). Zu den Darstellungen der Argo vgl. BLATTER 1984, 399. – Als Einzelobjekt kann das Schiff auf Münzen sowohl voll- als auch teilgestaltig auftreten (s.o.), wohingegen es die Gemmen i.d.R. zur Gänze abbilden (dazu z.B. MOLL 1929, 38ff. Taf. E III und IV).

144 Auf diese Weise bereits BEHN 1919, 2f. – Zu Ausnahmen s.o.

145 Vgl. v.a. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“. Anders hingegen in Verbindung mit den horizontalen und damit inhaltlich aufzufassenden Anschnitten (s. dazu u.a. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).

D1.3. Der mischgestaltige Flussgott Acheloos auf Vasen und Nymphenreliefs

Da das Phänomen der Ausschnitthaftigkeit in Zusammenhang mit Acheloos nicht nur typisches Merkmal der Nymphenreliefs ist, sondern gleichermaßen auf einigen wenigen älteren Vasenbildern erscheint, soll an dieser Stelle eine dritte und letzte gattungsübergreifende Gegenüberstellung erfolgen, welche nun die ausgedehnte Gestalt dieses Mischwesens im Fokus hat. Im Gegensatz zu Pferd und Schiff handelt es sich um eine sehr kleine und übersichtliche Gruppe, so dass recht schnell ein Überblick gewonnen werden kann. Dabei lassen sich nicht nur Gemeinsamkeiten erkennen, sondern auch grundlegende Unterschiede in Hinblick auf die Verwendung der Teilgestalt, die nicht allein mit der gattungsbedingten bildsprachlichen Abweichung oder aber größeren chronologischen Kluft zu begründen sind¹⁴⁶.

Blickt man im Vorfeld auf die allgemeine ikonographische Entwicklung dieses Motivs, lässt sich Folgendes festhalten: Die frühesten gesicherten Verbildlichungen des Flussgottes treten ab der Mitte des 7. Jhs. auf¹⁴⁷ und sind vorwiegend zur Spezies der keramischen Flächenkunst zu rechnen. Angeregt durch Vorbilder aus dem Orient¹⁴⁸ wird seine Gestalt in Griechenland vom ersten Augenblick an mischgestaltig gebildet und vereint anatomisch Mensch und Stier. Neben der ursprünglichen Form des Stierleibs mit gehörntem anthropomorphem Haupt und Nacken, bildet sich auf dieser Grundlage spätestens ab dem frühen 6. Jh. in Ionien ein zweiter Typus heraus, welcher morphologisch eingehender die menschliche mit der tierischen Partie verbindet¹⁴⁹. Diese nun annähernd bis auf ein menschliches Gesicht vollständig theriomorphe Gestalt setzt sich kurze Zeit später nicht nur in Attika als deutlich bevorzugte Darstellungsweise des Acheloos durch¹⁵⁰. Bemerkenswert ist, dass gerade in Zusammenhang mit den Weihreliefs ab dem späten 5. Jh. mit aller Konsequenz auf die ältere Variante zurückgegriffen wird, nachdem sie über einen längeren Zeitraum hinweg keine Beachtung mehr fand¹⁵¹. Das in klassischer Zeit für Flussgötter allgemein übliche Schema der Menschengestalt, die als dezenter Hinweis auf die ursprüngliche Physiognomie nur noch mit Stierhörnern versehen ist, wird speziell für Acheloos nur sehr selten herangezogen¹⁵². Damit ist über den ganzen langen Zeitraum seiner Darstellungswürdigkeit bis in römische Zeit die Mischgestalt als charakteristisch anzusehen¹⁵³.

146 Zwischen der jüngeren frühklassischen Vasendarstellung (DADA 43) und den ältesten erfassten Nymphenreliefs liegt etwa ein halbes Jahrhundert. Vgl. dazu ebenfalls ISLER 1970, 101.

147 Im 8. und frühen 7. Jh. ist eine zuverlässige ikonographische Unterscheidung zwischen Acheloos und Minotauros aufgrund der für beide Mischwesen verwendeten Gestalt aus Stier und Mensch nicht möglich (vgl. ISLER 1970, 94; ders. 1981, 30).

148 Ausführlich zu den orientalischen Vorbildern und ihrer abweichenden Bedeutung s. ISLER 1970, 92ff. und 1981, 30; MATZ 1913, 91f.; WEISS 1984, 16. 62.

149 Zu diesem Typus s. ISLER 1970, 97f. und 1981, 30f.; vgl. des Weiteren HAMDORF 1964, 10.

150 Ab etwa Mitte des 6. Jhs. bildet diese Variante die einzig mögliche Ikonographie des Acheloos auf attischen Vasen, ein ebensolcher Wandel vollzieht sich z.B. auch auf westgriechischen Münzen (vgl. ISLER 1970, 96f.; s. dazu auch unten). Lediglich die Darstellungsweise der Ohren wird variiert, so können diese als die eines Stieres, aber auch menschlich gebildet sein.

151 ISLER 1970, 97 und 1981, 30f. vermutet deshalb einen Prototyp, möglicherweise in Form eines frühen Kultbildes, auf welches sämtliche dieser Reliefs zurückgegriffen haben könnten.

152 Zur Wiedergabe des Acheloos in Menschengestalt s. ISLER 1970, 40ff. und 1981, 34f. (mit Beispielen); MATZ 1913, 99. 102; WEISS 1984, 51. Diese anthropomorphe Gestalt ist für Flussgötter literarisch bereits bei Homer belegt und bildet ab dem 5. Jh. die gängige Darstellungsweise für lokale Götter (s. dazu WEISS 1984, 10. 15. 50).

153 Allerdings wird Acheloos in dieser Zeit nur noch außerordentlich selten thematisiert. Zu den römischen Darstellungen

Auf diese Weise bleibt das Konfliktpotential bei der Vereinbarung der überaus raumfüllenden Figur des Flussgottes mit der verfügbaren Darstellungsfläche über die Zeiten hinweg und durch die unterschiedlichen Gattungen hindurch so gut wie ausnahmslos bestehen und dies erst recht, handelt es sich um mehrfigurige Kompositionen. Neben den zahlreichen Einzeldarstellungen¹⁵⁴ erscheint Acheloos auf den frühen Bildern fast ausschließlich als Teil einer mythologischen Handlung und findet sich vor allem auf Vasen attischer Provenienz¹⁵⁵. Das alleinige Augenmerk liegt hierbei auf seinem Streit mit Herakles um Deianeira, so dass ihm inhaltlich eine zentrale Rolle zukommt¹⁵⁶. Dies ändert sich auf den späteren Reliefs grundlegend, bleibt er hier zwar Teil einer ausgedehnteren Szenerie, nimmt nun aber – als inaktiver Zusatz ohne expliziten Bezug zur Kernhandlung und nur noch als reines ‚Daseinsbild‘¹⁵⁷ – lediglich eine Sekundärfunktion ein.

Während dessen Ausschnitthaftigkeit in Zusammenhang mit den keramischen Darstellungen allerdings als klare Ausnahme zu bewerten ist – hier liegen weitaus mehr Nachweise für dessen vollgestaltige Präsentation vor¹⁵⁸ –, scheint die unvollständige Wiedergabe bei den Nymphenreliefs in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verpflichtend zu sein. Dies erklärt sich von selbst, blickt man auf die semantischen Hintergründe: Durch die mehr oder minder intensive Verknüpfung des Flussgottes mit der rahmenden Grottenwand, die den Schauplatz des Reigens als Kultstätte charakterisiert, wird auf metaphorischer Ebene die Verbindung zwischen Fels und dem daraus entströmenden Wasser angezeigt, das Acheloos hier vertritt¹⁵⁹. Damit nimmt er aber nicht allein Bezug auf einen konkreten Handlungsraum, sondern vermittelt – entsprechend zu den horizontal abgeschnittenen Gestirngöttern¹⁶⁰ – eine dem Wasser als Quelle wesentliche Eigenschaft: das Entspringen. Wird seine Gestalt dabei nicht ausdrücklich vom Rahmen durchtrennt, geht sie – diesem vorgeblendet – mehr oder minder in der amorphen Gesteinsstruktur auf, teilweise reduziert auf Kopf, Gesicht oder vollkommen abstrahiert als Maske. Diese Bedeutung lässt sich auf gar keinen Fall auf die Vasenbilder übertragen, obzwar auf phänomenologischer Ebene mitunter eine Übereinstimmung gegeben ist, denn der Vorderleib des Gehörnten taucht in beiden Fällen vollkommen identisch hinter einer Rahmenleiste auf (z.B. DADAS 89, s. Abb. 38.3)¹⁶¹. Diesem

des Gottes s. ISLER 1981, passim. – Mischgestaltig sind auch die zahlreichen Maskenbilder des Acheloos, wird hier das menschliche Gesicht mit tierischen Elementen wie Hörner und Ohren kombiniert (s.u.).

154 Auf den handlungslosen Einzelbildern, die den größten Teil der Acheloosdarstellungen ausmachen, muss der Gott aber nicht zwingend in ganzer Gestalt abgebildet werden (s.u.).

155 In diesem Zusammenhang konnte sich für den Flussgott aber nie eine einheitliche Ikonographie durchsetzen: So wird er nicht nur nach üblichem Schema als Stiermensch gebildet, zeitweilig ist die Gestalt eines gehörnten Kentauren der alleinige Typus. Daneben kommt als Variante ebenfalls das Mischwesen mit menschlichen Armen bzw. die Figur des Triton vor. Auch für das Kampfmotiv an sich existiert kein eigenes Schema, er lehnt sich ikonographisch an andere Kampfdarstellungen mit Herakles an. Zu diesen Bildern vgl. ISLER 1970, 11ff. 99; ders. 1981, 32; MATZ 1913, 94 (zur Kentaurengestalt).

156 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

157 Dazu ebenfalls ISLER 1970, 29. Dies ändert sich auch nicht bei einer etwas intensiveren Einbindung des Flussgottes wie etwa auf einem Relief in Athen (NM 1448, s. ISLER 1981, Kat. Nr. 188 mit Abb.), auf welchem Hermes dessen Horn packt. Vgl. dazu Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“.

158 Es konnten lediglich zwei Darstellungen katalogisiert werden, die zudem – trotz Übereinstimmung des Bildschemas – zeitlich recht weit auseinander liegen. Das eine Beispiel (DADA 42) lässt sich der Leagros-Gruppe zuweisen, das andere Exemplar (DADA 43) ist rotfigurig und gehört bereits der Frühklassik an. Damit decken diese beiden isoliert stehenden Bilder in etwa die zweite Hälfte der Zeitspanne ab, in der sich dieses Thema einer Verbreitung erfreut, liegen aber beide inmitten der ‚Blütezeit‘ der ausschnitthaften Wiedergabe. Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

159 Ausführlich dazu in Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“.

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

161 Im Ausnahmefall wird an dieser Stelle gar das für Weihreliefs übliche architektonische Element verwendet (DADAS 80, 81), was weitaus weniger gut zum natürlichen Umfeld des Nymphenreigens passt.

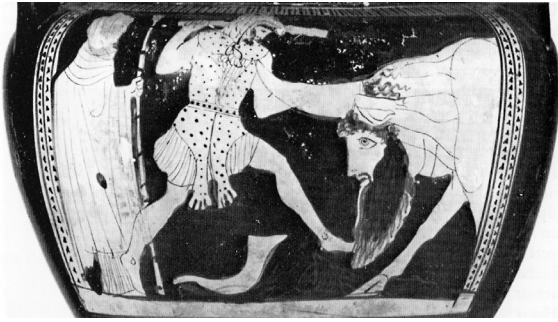


Abb. 42.1 Attisch rotfiguriger Kolonnenkrater mit dem Kampf zwischen Herakles und Acheloo (DADA 43)

exekutiven Element kommt auf den Gefäßen nun allerdings kein adäquater gegenständlicher Wert zu, ebenso wenig wie ein entsprechender Sinngehalt in Verbindung mit der dargestellten Kampfhandlung Begründung findet. Dennoch kann sich auch hier – je nach Anspruch des Betrachters an das narrative Bild – die unvollständige Sichtbarkeit des mischgestaltigen Angreifers im Sinne der verbildlichten Inhalte positiv auf den Rezeptionsvorgang auswirken, zudem diese Art der

Wiedergabe aufgrund der Gesetzmäßigkeiten der optischen Wahrnehmung automatisch zu einer Verstärkung der motivimmanenten Bewegung führt und damit zu einer Erhöhung des Spannungsmoments. Vor allem bei dem rotfigurigen Exemplar (DADA 43, **Abb. 42.1**) wird zugleich die schiere Größe dieses Nebenbuhlers eindrucksvoll erfahrbar, was wiederum den erzählrelevanten Aspekt der Gefährlichkeit dieses herakleischen Gegners – nicht zuletzt auch aufgrund der Verunklärung seiner fabulösen Erscheinung durch die partielle Verborgenheit – effektiv herauszustellen vermag. Wie durch dessen auf Basis der menschlichen Vernunft nicht gänzlich greifbare Gestalt, wird dem Konsumenten durch den unvollständigen Kontur der Wesenszug der jähren Wandelbarkeit auf Wahrnehmungsebene geradezu suggeriert, das durch diese Fähigkeit bedingte stoffliche ‚Entgleiten‘ wird durch den Eindruck des visuellen ‚Nicht-Fassen-Könnens‘ deutlich verstärkt¹⁶².

Obgleich eine inhaltliche Auslegung der Teilgestaltigkeit zumindest in Verbindung mit den Nymphenreliefs, wenn auch in übertragenem symbolischen Sinne, keine unwesentliche Rolle für den Bildinhalt spielt, darf der Bild-Raum-Konflikt keinesfalls in Vergessenheit geraten. Hier wird auch die Ursache für die offenkundige Bevorzugung der abgekürzten Fassung dieses Motivs im Abseits der obigen Kontexte zu suchen sein. So geben einige Münzbilder die spezifischen Züge des Acheloo wieder, wobei in der Forschung kein Konsens bezüglich der konkreten Benennung dieser Mischwesen besteht – möglicherweise handelt es sich um lokale Flussgottheiten¹⁶³. Das typische ikonographische Schema bis hin zur Protomenhaftigkeit lässt sich unabhängig davon in vielen unterschiedlichen Regionen auf zahlreichen Prägungen beobachten¹⁶⁴; daneben existieren weitere Modi¹⁶⁵. Vor allem für die griechischen Kolonien im Westen ist der Flussgott ein zentrales Thema innerhalb der Münzprägung¹⁶⁶, weit verbreitet

162 Detailliert zu diesen Effekten s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“ sowie B2.2.1. „Inhalt“.

163 ISLER 1970, 80ff. vertritt die Meinung, dass es sich bei einem nach diesen Kriterien angegebenen Flussgott stets um Acheloo als Herrn aller Gewässer handeln muss, der als allgemeines Sinnbild den Wasserlauf verdeutlicht (auf diese Weise vormals bereits MATZ 1913, 101ff.). Andere sehen in diesem Schema eine zunehmend unspezifizierte Darstellungsweise für einen Flussgott im Allgemeinen, da schon allein die Stiergestalt diesen immanent ist (so WEISS 1984, passim, bes. 50ff. [mit weiterführender Literatur]).

164 Im griechischen Mutterland kommt es so gut wie nie vor, am frühesten taucht es in Ostgriechenland auf, wo sich Darstellungen des Mannstiers bereits in der Archaik fassen lassen. Dort beschränkt man sich aber oft auf noch sehr orientalisches geprägte Typen wie den geflügelten Mannstier. Zu den verschiedenen Regionen vgl. ISLER 1970, 80–91; ders. 1981, 25; WEISS 1984, 50ff.

165 Als Darstellungstypen lassen sich neben der Protome v.a. noch die Ganzgestalt, der gehörnte bärtige Kopf und zu späterer Zeit auch die Maske nachweisen.

166 Vielerorts ist ab dem 5. Jh. statt des Mischwesens aber auch die Darstellung des Flussgottes in Menschengestalt ver-

Abb. 42.2 (links)
Tetradrachme aus Gela mit Perlstab als Abschluss der Protome als eine der frühesten Prägungen, um 490 v. Chr.



Abb. 42.3 (rechts)
Tetradrachme aus Gela mit konkavem Abschluss der Protome, um 430 v. Chr.

Abb. 42.4 (links)
Tetradrachme aus Gela, der Konturenabbruch der Protome wird mithilfe eines Altars, eines Fisches und einer Ähre verdeckt, um 410 v. Chr.



Abb. 42.5 (rechts)
Tetradrachme aus Gela mit in den Münzrand hineinlaufender Protome und bekränzender Frau, um 440 v. Chr.

ab dem frühen 5. Jh. als Vorderleib mit Menschengesicht. Ein exemplarischer Blick auf die Münzen von Gela vermag hier die Entwicklungsgeschichte sowie das Spektrum an Möglichkeiten anschaulich darzulegen¹⁶⁷: Spätestens ab etwa 490 v. Chr. bildet dort die nach rechts gewandte, stehende Protome auf dem Avers den Haupttypus der Prägungen¹⁶⁸, von wo aus er kurze Zeit später auf viele weitere Städte nicht nur in Unteritalien und Sizilien einwirkt¹⁶⁹. Zuerst alleiniges Bildschema, wird im späten 5. Jh. parallel dazu der ganzgestaltige Mannstier in Schrittstellung aus Neapel eingeführt, setzt sich aber nicht längerfristig durch¹⁷⁰. Nach einer Zäsur als Folge der Zerstörung Gelas durch Karthago 405 v. Chr., beginnen die Prägungen als Mannstierprotome nach der Neugründung der Stadt 338 v. Chr. zwar erneut, das Motiv kann sich aber nicht mehr in alter Form behaupten¹⁷¹. Als charakteristisches Merkmal verfügen sämtliche Darstellungen über das Knielaufschema der Vorderbeine. Der vorzeitige Abbruch der Gestalt kann bei den frühen Exemplaren bisweilen noch mithilfe eines zusätzlichen Perlstabs einen stilisierten Abschluss finden (**Abb. 42.2**); später fehlt ein solches beschönigendes Element dann aber im Regelfall, wobei der Konturenverlauf an dieser Stelle leicht nach innen zieht (**Abb. 42.3**). Fällt der Abbruch mit dem Münzrand zusammen, bekommt er verstärkt die ä-

breitet, so v.a. in Selinunt. Diese Münzen zeigen den jugendlichen Gott beim Spendenvorgang, wobei dieses Schema in späterer Zeit von weiteren Städten übernommen wird (vgl. dazu WEISS 1984, 24ff.; ISLER 1970, 84f.; HAMDORF 1964, 12). Daneben bleibt allerdings an vielen Orten der Mannstier als einzige Bildform bestehen (s. WEISS 1984, 50).

167 Durch die Beischrift *GELAS* ist hier zwar häufig ein konkreter Bezug gegeben, nichtsdestominder gehen die Meinungen hinsichtlich einer Interpretation auseinander: ISLER 1970, 84f. hält die Inschrift für die Bezeichnung der Bürger von Gela, WEISS 1984, 51ff. dagegen für die Benennung des lokalen Flussgottes. – Weil ein Fließgewässer für die Wahl eines Siedlungsplatzes eine zentrale Rolle spielt, sind die Namen von Fluss und Stadt nicht selten identisch (Gela, Akragas, Selinunt). Dazu s. WEISS 1984, 22; s. auch HAMDORF 1964, 13.

168 Dazu ISLER 1970, 83; WEISS 1984, 52ff.; HIRMER 1940, 57.

169 So etwa im Westen auf Motye und ab der Jahrhundertmitte Neapel, als weiteres aber ebenfalls auf Kyzikos oder Kilikien (dazu ISLER 1970, 81f. 83ff.).

170 Dazu ISLER 1970, 84.

171 Es wird allmählich abgelöst vom menschengestaltigen Typus, der sich im 2. Jh. vollständig durchsetzt (s. WEISS 1984, 55).

ßere Qualität eines Anschnitts; ebenfalls kann er von unterschiedlichen Hinzufügungen verdeckt sein (Abb. 42.4)¹⁷². Eine Serie von Tetradrachmen aus dem dritten Viertel des 5. Jhs. zeigt schließlich noch eine Erweiterung des Motivs durch eine Peplophore, die den riesenhaften Kopf bekrönt (Abb. 42.5)¹⁷³.



Einem abbreviativen Erscheinungsbild dieser Gestalt begegnet man neben den Münzdarstellungen – wo auch Pferd und Schiff in entsprechender Fassung häufig präsent sind¹⁷⁴ – desgleichen auf Gemmen sowie in Verbindung mit plastischen Kopfgefäßen, Terrakotten, Kleinbronzen, Schmuckobjekten, Antefixen und Attachen, vornehmlich als Kopfprotome oder in maskenhafter Form (Abb. 42.6)¹⁷⁵. Damit lässt sich innerhalb der gesamten griechischen Welt ein geläufiger Umgang mit diesem Motiv in unterschiedlichen Stadien der ‚Unvollständigkeit‘ erkennen. Integriert in einen Kontext, wie ihn die Nymphenreliefs abbilden, erregt daher auch die stark abstrahierte Maskenform als extremste Ausprägung keinen Anstoß, zumal zu dieser Zeit aufgrund der stark chiffrenhaften Bildsprache der Reliefplastik eine Hinzuziehung eines deutlich formelhaften Bildzeichens als Bedeutungsträger durchaus akzeptabel ist¹⁷⁶. Keinesfalls darf sie jedoch als Weiterentwicklung des protomenhaften Vorderleibs bewertet werden, auch wenn sich an dieser Stelle unverkennbar eine chronologische Abfolge abzeichnet¹⁷⁷. Denn ihr verhältnismäßig spätes Auftreten in kontextueller Einbettung ist allein der Tatsache geschuldet, dass nicht von Anbeginn die notwendige Akzeptanz gegenüber der Integration einer derart abstrahierten Gestalt in ein kohärentes Handlungsgefüge gegeben ist.

Demnach ist die Maske als eigenständiges Element zu sehen¹⁷⁸ – wird sie von der Felsstruktur der Nymphengrotte losgelöst, geht damit folglich auch der übergeordnete semantische

172 Eine scheinbare Fortsetzung der unvollständigen Gestalt über den Münzrand hinweg zeigt sich bei einer Serie aus Mannstier und bekränzender Frau (s. auch Abb. 42.5 sowie z.B. ein weiteres Exemplar bei WEISS 1984, Taf. 5,1). Der verdeckte Konturenabbruch erscheint dagegen auf einer Serie, die zwischen 490 und 405 sowie erneut bis 310 v. Chr. geprägt wurde (s. dazu auch ISLER 1981, 15).

173 Dazu ISLER 1970, 85.

174 Vgl. dazu die Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“.

175 Solche Artefakte finden sich vor allen Dingen in Westgriechenland, Etrurien und Ionien, in Attika hingegen existieren sie kaum. Je nach Gattung lassen sie sich z.T. noch bis in römische Zeit verfolgen. Ausführlich dazu ISLER 1970, 44ff. 109; ders. 1981, 13ff. 35; HAMDORF 1964, 11f. WEISS 1984, 62 bezweifelt die Identifizierung sämtlicher solcher Einzelabbildungen als Acheloos.

176 Dies kann in einer Schematisierung aller darstellungsrelevanten Elemente münden, wie sie auf Beispielen aus Lokri bezeugt ist: Neben der Acheloosprotome im unteren Feld sind im Register oberhalb lediglich die Köpfe der drei Nymphen in Frontalansicht zu sehen. Diese Tonreliefs stammen aus dem lokalen Nymphenheiligtum, wobei hier die Mannstierprotome auch gegen das – in diesem Fall stark verkleinerte – vollgestaltige Bildzeichen ausgetauscht werden kann. Analogien zu den attischen Exemplaren machen eine Deutung als Acheloos wahrscheinlich. Zu diesen Reliefs vgl. ISLER 1970, 34; WEISS 1984, 67ff. (hier auch zur kontroversen Datierung in das 2. bzw. 4. Jh.). Zur in Zusammenhang mit den Nymphenreliefs ebenfalls auftretenden Ziegenkopffrotomen s. Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“; zur Bildsprache vgl. z.B. auch Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“. – Eine vergleichbare Vorgehensweise lässt sich im Ausnahmefall desgleichen außerhalb dieser Reliefgattung beobachten: Als Kopfprotome erscheint Herakles in seiner Leontis vorgeblendet vor den Rahmen eines Weihreliefs an Pankrates. Zur Verehrung des Herakles Pankrates als chthonische Gottheit s. HIMMELMANN 2009, 72f. mit Abb. 32.

177 Vgl. dazu Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“.

178 Davon zeugt ihre weite Verbreitung bereits lange Zeit zuvor (s.o.). Eine wichtige Bedeutung kommt der Maske v.a.



Abb. 42.6 (links)
Acheloosmaske als Terrakotte,
um 550 v. Chr. (Rom Villa Giulia
25018)

Abb. 42.7 (rechts)
Nymphenrelief aus der Parnes-
grotte mit aus dem Felsen her-
vorwachsendem menschenge-
staltigen Acheloos mit Füllhorn
(Athen NM 1979)

Wert verloren, der diesem Bildzeichen ansonsten angesichts der unvollständigen Wiedergabe sowie der starken Bindung an das Gesteinselement in entsprechendem Kontext anhaftet. Aufgrund der autarken Entstehungsgeschichte gilt dies gleichermaßen für die protomenhafte Variante. Blickt man auf die wenigen Verbildlichungen des Flussgottes in Menschengestalt, könnte sich dies allerdings ändern: So unverkennbar, wie der anthropomorphe Oberkörper des Acheloos auf einem singulären Nymphenrelief der ersten Hälfte des 3. Jhs. aus dem felsigen Untergrund hervorwächst (**Abb. 42.7**)¹⁷⁹, so etabliert ist die büstenhafte Halbfigur unter den Wassergottheiten römischer Zeit¹⁸⁰. Analog zu den Gestirnen könnte diesen Figuren der auf der gestaltlichen Anteiligkeit fußende Bedeutungsgehalt weiterhin immanent sein, lässt sich das obige Schema zudem von den Erdgottheiten ableiten und steht damit in deutlichem Gegensatz zur üblichen Ikonographie des Acheloos. Wie das Auf- oder Absteigen als wesentliches Merkmal an Helios oder Selene gebunden ist, so wäre auch das Hervorkommen aus der Erde beziehungsweise dem Fels als charakteristische Eigenschaft einer wasserverkörpernden Flussgottheit aufzufassen – stets als kontinuierlicher Vorgang mit ihr verbunden, stets durch die gestaltliche Unvollständigkeit in übertragenem Sinne präsent¹⁸¹.

auch im Kult des Acheloos zu. Relevant sind an dieser Stelle also nicht nur die phänotypischen Merkmale, sondern gerade auch die maskenhafte Ausprägung. Dazu s. v.a. ISLER 1970, 31. 106. 113ff.

179 Dazu MUTHMANN 1968, 42; ders. 1975, 125; zur „Erdegeburt des Quellwassers“ s. außerdem NINCK 1921, 177. – Vergleichbare ‚Bilder‘ finden sich in Zusammenhang mit der griechischen Tragödie besonders hellenistischer Zeit: Begünstigt durch die erhöhte Bühnenkonstruktion sowie eingelassene Falltüren erscheinen nun unterschiedliche Unterweltswesen, aber auch Flüsse aus dem Boden (s. PADEL 1990, 345f.). Ausführlicher dazu und zu den möglichen Konsequenzen in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

180 Dies betrifft etwa die Personifikationen des Orontes oder der Donau, aber auch andere allegorische Figuren wie die Genii der Elemente oder Plätze (vgl. dazu WILL 1955, 294).

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

D2. Entstehung und Entwicklung des Phänomens der Ausschnitthaftigkeit im Allgemeinen

Nachdem vor allem an den beiden zeitlich mehr oder minder durchlaufenden Bildzeichen Pferd und Schiff eine mögliche Entwicklungsgeschichte der Teilgestaltigkeit modellhaft nachgezeichnet wurde, soll nun die ausschnitthafte Wiedergabe – wie sie Forschungsgegenstand dieser Arbeit war – ganzheitlich beleuchtet werden. Unerlässlich ist zu diesem Zwecke eine Zusammenführung der wesentlichen Ergebnisse der Einzeluntersuchungen und damit eine gattungsübergreifende Gegenüberstellung der Ausschnitte der Vasen mit denjenigen der Bau- und Reliefplastik. Unter besonderer Berücksichtigung des chronologisch-chorologischen Aspekts sollen dabei die unterschiedlichen Facetten beleuchtet werden, durch welche sich das Phänomen in verschiedenen Zusammenhängen auszeichnet und die maßgeblich für dessen Bewertung auch in Hinblick auf eine etwaige Entwicklung sind (Kapitel D2.1.). Um diese Erscheinung möglichst fundiert einschätzen zu können, ist es darüber hinaus unabdingbar, die Frage nach der möglichen Herausbildung dieses darstellerischen Mittels zu stellen, auch wenn sich deren Beantwortung zweifelsohne stets im Bereich des Hypothetischen bewegen wird. Als Ausgangsbasis dient die früheste bekannte gestaltliche ‚Unvollständigkeit‘ im Sinne einer Protome, von der aus ein Blick auf die nach momentanem Kenntnisstand ältesten intentionellen Teilgestalten erfolgen soll, die in einen narrativen Bildkontext integriert sind (Kapitel D2.2.). Entscheidend hierfür ist die Prämisse, dass neben den technischen (Träger – Darstellungsfläche – Rahmen)¹ sowie inhaltlichen (Thema – Motiv – Ikonographie)² Faktoren ein weiterer Punkt eine wichtige Rolle spielt – nämlich die generelle Akzeptanz einer figürlichen Unvollständigkeit von Seiten des antiken ‚Publikums‘ (Erzeuger/Konsument)³. Zu guter Letzt bleibt zu eruieren, welche konkreten Folgen die Veränderung der künstlerischen Auffassung sowie Umsetzung von Raum auf die Anwendbarkeit der Teilgestaltigkeit hatte und inwieweit sich dies auf die unterschiedlichen möglichen Effekte ausgewirkt hat (Kapitel D2.3.).

D2.1. Das Erscheinungsbild der Ausschnitthaftigkeit von den frühesten Belegen bis zu ihrem Niedergang

Es überrascht nicht – stellt man die ausschnitthafte Vasenbilder den skulptierten Darstellungen gegenüber –, dass die keramischen Beispiele deutlich in der Überzahl sind, führt man sich schon allein das entsprechende Verhältnis im überlieferten Materialbestand vor Augen. Den weitaus wichtigeren Ausschlag vor diesem Hintergrund geben allerdings die unterschiedlichen Vermittlungsabsichten der Gattungen, die jeweils eigenen Vorgaben gehorchen und damit ein entscheidendes Kriterium für eine Anwendbarkeit dieses Darstellungsmittels stellen⁴: Denn

1 Vgl. dazu bes. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

2 Ausführlicher dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ und B3.3. „Themen und Motive“.

3 Dies betrifft hier ausschließlich die faktische Ausschnitthaftigkeit und nicht die wahrnehmungsbedingte Unvollständigkeit, verursacht z.B. durch die starke Krümmung eines Bildträgers (s. dazu v.a. Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“).

4 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasen“ sowie C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ und C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

während die Vasenmaler eine möglichst lebhafte und spannungsvolle Schilderung meist mythologischer Erzählinhalte zum Ziel haben und daher gerne ein Maximum an Gestalten in einem Handlungsgefüge vereinen, wobei dem Aspekt der figurenimmanenten Bewegung oftmals ein sehr hoher Stellenwert zukommt, beschränken sich die Grab- sowie Weihreliefs in der Regel auf eine überschaubare Auswahl an festen Schemata mit symbolisch-assoziativem Gehalt und von weitaus geringerer syntaktischer sowie vor allem narrativer Komplexität. Einzig die Bauplastik lässt sich gewissermaßen den Vasenbildern an die Seite stellen, wird hier im Regelfall auf das gleiche thematische Repertoire zurückgegriffen⁵. Allerdings handelt es sich bei diesen Beispielen um Einzelercheinungen, so dass ein chronologischer Schwerpunkt an dieser Stelle – im Gegensatz zu Vasen und Reliefs – nicht auszumachen ist. Dagegen lässt sich innerhalb der keramischen Bilder recht zuverlässig eine zumindest tendenzielle Entwicklung nachvollziehen, ist hier die Basis einigermaßen dicht. Entsprechendes gilt im Grunde genommen für die Reliefs, da die Situation aufgrund der verstärkten Typisierung und ikonographischen Monotonie wesentlich einfacher überblickt werden kann. Demgemäß zeichnet sich das früheste Auftreten der figürlichen Ausschnitthaftigkeit innerhalb der Gefäßmalerei ab, wohingegen die jüngsten Nachweise ausschließlich reliefplastischer Natur sind, was sich jedoch reibungslos mit der allgemeinen Entwicklungsgeschichte dieser beiden Gattungen erklären lässt. Dass dabei die Art der Teilgestaltigkeit zumindest teilweise eine Veränderung durchläuft, ließ schon die ausführliche Beleuchtung vor allem der beiden Bildzeichen Pferd und Schiff erkennen⁶. Ebenso wurden gattungsinterne Entwicklungen bereits am gegebenen Ort diskutiert⁷, so dass im Folgenden eine Beschränkung auf eine summarische Zusammenschau genügen dürfte.

Der chronologisch-chorologische Rahmen

Der nach momentanem Kenntnisstand älteste Nachweis für eine formal korrekt wiedergegebene Teilfigur, die in einen szenischen Kontext integriert ist, stammt von dem sehr ungewöhnlichen Stamnos aus Lemnos, auf welchem eine Adorantenszene im abgesetzten Feld mit einem Equidenvorderteil kombiniert wird (DADA 528, s. Abb. 22.1). Die Stellung dieses exzeptionellen Beispiels lässt sich nicht zuverlässig bewerten, fällt die sehr frühe Entstehung – datiert wurde das Gefäß ins 8. Jh. – in Hinblick auf die ausschnitthafte Wiedergabe *per definitionem* völlig aus dem Rahmen. Es spricht einiges dafür, dieses Ergebnis genetisch vielmehr auf eine Verschmelzung von figürlicher Handlung und dekorativem Protomenkürzel zurückzuführen, wenn auch das Pferd zweifelsohne unmittelbaren Bezug auf die verehrte Göttin nimmt. Der narrative Aspekt ist dabei ebenso ungewöhnlich wie bei dem etwas jüngeren Reiter (Helios/Bellerophon) von den Kykladen, der als Teil einer Metopenfeldgliederung die Schulter einer Amphora schmückt (DADA 376, s. Abb. 22.2). Da jedoch die Protomentradition zu dieser Zeit sowie in dieser Region weit verbreitet ist, gelingt eine Beurteilung in diesem Zusammenhang etwas leichter. Diese beiden Darstellungen werden demnach allein eine phänomenologische Übereinstimmung mit den meisten der jüngeren Beispiele aufweisen, so dass der früheste sichere Bildausschnitt und damit die bewusst erzeugte Teilgestalt erst in Verbindung mit dem jedoch nicht minder ausgefallenen Reiteragon des Nessos-Malers (DADA 527) vom Anfang

5 Vgl. dazu Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“.

6 s. Kapitel D1. „Motivvergleich“.

7 Vgl. Kapitel B3. „Auswertung Vasen“ sowie C1.3. „Beurteilung Bauplastik“ und u.a. C2.3. „Beurteilung Reliefplastik“.

des 6. Jhs. postuliert werden darf. Eine Fortführung dieser besonderen Art der Wiedergabe ist in Attika allerdings nicht erkennbar. Vielmehr verschwindet sie – bis auf sehr wenige Einzelbeispiele, bei welchen jedoch nicht zuverlässig ein intentionelles Handeln angenommen werden kann – wieder von der Bildfläche, bis sie erst unter den Malern der Leagros-Gruppe am Ende des Jahrhunderts eine sich häufende Anwendung verzeichnet und von dort aus mehr oder minder lückenlosen Eingang in die Werkstätten der rotfigurigen Manieristen der ersten Hälfte des 5. Jhs. sowie ihres Umkreises findet⁸. In der Zwischenzeit allerdings macht sich in Lakonien ein kurzes, aber unübersehbares Aufkeimen dieses Phänomens bemerkbar, demonstriert dessen Durchführung zweifelsohne Systematik, obzwar es sich lediglich in den Werken eines einzelnen Vasenmalers sowie wohl seines Schülers zu manifestieren vermag. Und gerade auf der Peloponnes bleibt diese besondere Art der Wiedergabe nicht allein auf die keramische Flächenkunst beschränkt, denn auch die etwa zeitgleiche Metopenausstattung des ‚Monopteros‘ der Sikyonier in Delphi hat prägnante Beispiele für die ausschnitthafte Gestalt erbracht⁹. Mit ihrer Datierung ins zweite Viertel des 6. Jhs. stehen all diese Kompositionen chronologisch sehr weit vorne, darüber hinaus aber auch vollkommen isoliert, schlägt diese spezielle Erscheinung innerhalb beider Gattungen keine weiteren Kreise. Ein einziger, ähnlich früher Nachweis stammt darüber hinaus aus Korinth: Dabei ist das Bildfeld, in welches das riesenhafte *ketos* hineinragt (DADA 44, s. Abb. 13.1), klar von attischen Gefäßstypen beeinflusst, wohingegen das auf den Kopf ‚reduzierte‘ Ungetüm innerhalb dieser Kunstlandschaft – gebunden an eine Höhlenformation – durchaus Parallelen innerhalb des regionaltypischen Frieses besitzt¹⁰. Einen weiteren Beleg vorleagridischer Zeit erbringen schlussendlich noch die zwei abgeschnittenen Kentauren auf einer Amphora etruskischer Provenienz (DADA 493). Ähnlich zur Hochzeitsprozession des Klitias-Kraters wird der (hier aber nur scheinbar) umlaufende Zug aus Mischwesen durch die schwarz gefirnissten Henkelzonen unterbrochen, was vor allem in Zusammenhang mit den Überlappungen der Françoisvase entwicklungs-technisch eine Vorstufe auf dem Weg zur tatsächlichen ausschnitthaften Wiedergabe darstellt¹¹. Dabei handelt es sich um eine Vorgehensweise, die sich gleichermaßen bei der Argometope aus Delphi (DADAS 55) greifen lässt, nimmt die Rekonstruktion dieser sehr rudimentär erhaltenen Darstellung eine Ausdehnung über mindestens zwei Platten und damit eine partielle Überdeckung des Schiffes durch das Triglyphon an.

Demzufolge ist die anteilige Wiedergabe an einige wenige Künstlerkreise gebunden – sieht man einmal von fortlaufenden Einzelfällen ab – und findet allein in Athen eine größere Verbreitung, wenn auch sie sich definitiv zu keinem Massenphänomen entwickelt¹². In dieser Zeit werden einige sehr originelle Kompositionen in beiden Maltechniken geschaffen. Nicht selten haftet den ausschnitthaften Bildern aber ein stereotyper Charakter an – sei es aufgrund der Wiederholung oder nur geringfügigen Abwandlung bestimmter ikonographischer Schemata, sei es wegen der häufigen Bindung an die spätestschwarzfigurigen massenproduzierten Kleingefäße

8 Ausführlicher zu dieser Entwicklung und v.a. zur Problematik der frühen Beispiele s. bes. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

9 Zu diesen Beispielen s. v.a. B3.2.1. „Jagd-Maler“ sowie C1.2.1. „Monopteros“ (hier auch zur Wahrscheinlichkeit einer nordpeloponnesischen Herkunft des Bildhauers).

10 Dazu s. bes. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

11 Zur ‚pontischen‘ Amphora sowie zum Stellenwert des Klitias-Kraters s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“; vgl. ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. Ein adäquater Effekt deutet sich darüber hinaus auch im Falle der weitläufigen sf. Predellen an.

12 Ausführlicher zu den relevanten Malerkreisen s. Kapitel B2. „Maler“.

minderer Qualität. Außerhalb dieser Region bleibt die Ausschnitthaftigkeit ein Ausnahmeprodukt und einzig in Etrurien kommt es – innerhalb eines adäquaten Zeitfensters und wohl ohnehin unter attischem Einfluss – wiederholt, wenn auch nur punktuell zu einem Niederschlag, wobei die Anwendung hier eine meist recht eigenwillige Umsetzung erfährt¹³. Weder in Attika noch andernorts scheinen während dieser ‚Hochphase‘ jedoch entscheidende reliefplastische Erzeugnisse entstanden zu sein – einzige Ausnahme stellt die Metope vom Zeustempel in Olympia mit dem Kerberosraub dar (DADAS 12), bedient sich der verantwortliche Bildhauer an dieser Stelle desselben Hilfsmittels zur Vermittlung des Ortswechsels zwischen Jenseits und Diesseits wie die älteren Vasenmaler¹⁴. Und selbst aus späterer Zeit lassen sich keine nennenswerten tektonischen Beispiele anführen, obwohl die Teilgestalt in Verbindung mit einem narrativen Kontext eigentlich ein geeignetes Mittel wäre, um besonders auf den räumlich stark eingeschränkten Metopenfeldern zu einer effektiven Erweiterung der Darstellungsfläche beizutragen¹⁵. Wirft man vor allem einen Blick auf die thessalische Kentaurenschlacht, die in den mittleren beiden Vierteln des 5. Jhs. zu den am häufigsten ausschnitthaft wiedergegebenen Sujets auf Keramik gehört, könnte man meinen, eine solche Handlung gleichsam hinter einer Säulenhalle aus einzelnen Triglyphen durchlaufen zu lassen, sei eine überaus wirkungsvolle Methode, um nicht nur – wie auch auf den Vasen – den exzerptiven Charakter der Szene anschaulich zu machen, sondern zugleich noch die Bewegtheit der Figuren visuell zu verstärken und damit die Spannung des Kampfes zu steigern¹⁶. Die Parthenonmetopen allerdings lehren das Gegenteil, schätzt man hier die abgeschlossene und gestaltlich unversehrte Einzelkampfgruppe, die man mit rigoroser Konsequenz aneinanderreihet¹⁷.

Auf dieser Basis bleibt nur, davon auszugehen, dass die Akzeptanz für die offene Form der Komposition innerhalb der großen Staatskunst nicht gegeben war und sich diese Freiheiten allein auf das Handwerk der Vasenmalerei beschränkten¹⁸. Einzig das überaus raumfüllende Schiff wird – nicht zuletzt wohl auch aufgrund seines gegenständlichen Charakters – in ausschnitthafter Form toleriert, stellt es auf den wenigen tektonischen Reliefs klassisch-hellenistischer Zeit aber ausnahmslos ein sekundäres und damit narrativ untergeordnetes Bildelement dar, das entweder – wie am Parthenon (DADAS 98, s. Abb. 30.1) – in zweiter Reihe auftritt oder am Rande eines ausgedehnten Frieses und somit im Abseits des zentralen Geschehens erscheint¹⁹. Damit unterscheidet es sich erheblich von der Argo des ‚Monopteros‘ als Aktionsort, ist stattdessen aber mit einer Reihe von Vasenbildern verbunden, die das abgeschnittene Heck in gleichem Maße einer Handlung zuführen, wobei es hier – wie etwa auf den Reliefs

13 So etwa die Seeschlacht (DADA 500) oder aber das durch einen separaten Balken abgeschnittene Wettkampfgespann (DADA 521). Vgl. dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

14 Vgl. dazu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie v.a. C1.2.2. „Zeustempel“.

15 Dazu s. Kapitel C1.3. „Bewertung Bauplastik“.

16 Ausführlicher zu diesem Effekt bspw. in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ oder in Zusammenhang mit den entsprechenden Vasenbildern in Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

17 Vgl. dazu Kapitel C1.3. „Bewertung Bauplastik“. Zu diesen Metopen s. bspw. KNELL 1998, 98–101 (hier auch zur Möglichkeit einer großräumigeren Verkettung): „Daß sich ein Thema wie die Kentaumachie nicht sonderlich für einen Metopenrapport eignete, ist naheliegend. Die Darstellung des thematisch vorgegebenen Kampfgetümmels erforderte eher eine kontinuierlich erzählende Szenerie als eine Stückelung in Einzelbilder, die jeweils durch die Zwischenglieder der Triglyphen scharf voneinander getrennt sind“.

18 Vgl. dazu auch Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

19 Dies ist sowohl der Fall bei den zwei Beispielen aus Trysa (DADAS 21, 52) aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. als auch beim pergamenischen Telephosfries (DADAS 157) aus dem 2. Jh. Zu den tektonischen Schiffsbildern s. Kapitel C1.2.3. „Schiff in Bauplastik“.

des Heroon von Trysa (DADAS 21, 52) – desgleichen bemant sein kann und damit stärker in den Kontext einbezogen wird, zumal nicht selten eine gestische Verbindung besteht²⁰. Gemäß der späten Zeitstellung dieser keramischen Beispiele, die bis in die zweite Hälfte des 4. Jhs. hinabreichen, kommen nun vornehmlich Erzeugnisse unteritalischer Provenienz hinzu, wurde die attische Vasenproduktion mittlerweile von dieser Kunstlandschaft abgelöst²¹. Diese chorologisch übergreifende Gruppe spiegelt eine letzte kleine Häufung an Ausschnitten innerhalb der Vasenmalerei wider, die sich weniger durch eine geschlossene Urheberschaft ausweist – selbstverständlich muss aber auch hier von einer engen Vernetzung einzelner Künstler ausgegangen werden –, sondern durch die Art des Bildzeichens verbunden ist. Nicht zuletzt findet das abgeschnittene Schiff darüber hinaus vereinzelt Eingang in die Malerwerkstätten Etruriens sowie Böotiens. Außerhalb davon kommt die Teilgestalt – abgesehen von den auf- und untergehenden Gestirngottheiten – zu dieser späten Zeit nur noch sehr sporadisch zum Tragen und besitzt den Status einer klaren Ausnahmeerscheinung. Desgleichen ist sie nicht an bestimmte Regionen gebunden, offenbart sich ihre Anwendung gar am Rande der produktiven Zentren wie etwa in Messapien (DADA 534, s. Abb. 22.4)²².

Während folglich Vasen und Bauplastik durchaus Gemeinsamkeiten aufzeigen, stehen die ausschnitthaften Grab- sowie Weihreliefs im Großen und Ganzen für sich allein, obwohl sie in Athen zeitgleich mit den letzten keramischen Bildern einsetzen. Dies gilt jedoch nicht für den ältesten greifbaren Nachweis – eine öffentliche Gedenkstele aus dem endenden 5. Jh., die eine bewegte Kampfszene zwischen Hoplitens und angeschnittenen Reitern wiedergibt (DADAS 3) und damit stark an verwandte Szenen in der Gefäßmalerei erinnert –, ebenso wenig wie für zwei weitere nur unwesentlich jüngere Staatsreliefs (DADAS 4, 150) mit der Wiedergabe eines Reiterzuges²³. Diesen singulären Beispielen stehen zahlreiche Stelen unterschiedlicher Funktion gegenüber, die auf meist monotone Weise eines der gängigen Darstellungsschemata um ein teilgestaltiges Bildzeichen erweitern²⁴. Die motivische Auswahl ist hier im Gegensatz zu den Vasenbildern äußerst eingeschränkt, handelt es sich in der Regel um ein Pferd beziehungsweise Schiff. Von deutlich mehr Vielfalt ist dagegen die Herkunft geprägt, liegen nun neben Exemplaren aus Attika und Böotien, die in der chronologischen Reihe ganz am Anfang stehen und mehrheitlich dem 4. Jh. angehören, auch Anschnitte vornehmlich aus Ostgriechenland und von den Kykladen vor, die sich mindestens bis ins 1. Jh. verfolgen lassen²⁵. Einen Sonderfall stellen schlussendlich die vorwiegend attischen Nymphenreliefs der klassischen Epoche dar, handelt es sich hier um den theriomorphen Leib des Acheloos, der unvollständig abgebildet wird und damit eine (zumindest äußerliche) Vergleichbarkeit mit den handlungsintegrierten Pendants der entsprechenden Vasenbilder aufweist²⁶. Nichtsdestominder bleibt das wenig spektakuläre sowie an ein stereotypes Muster gebundene Erscheinungsbild der Teilfigur in Zusammenhang mit der Reliefplastik bestehen,

20 Zu diesen Vasendarstellungen und ihrer Entwicklung s. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

21 Ausführlicher dazu in Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasen“.

22 Ausführlicher zu dieser Spätphase vgl. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

23 Zu diesen Beispielen s. Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

24 Eine absolute Ausnahme in Hinblick auf das Bildkonzept stellen einzig die Hadesszene auf einem illyrischen Grabrelief (DADAS 37, s. Abb. 37.1) sowie die Seeschlacht auf einer bithynischen Stockwerkstele (DADAS 139, s. Abb. 33.4) dar. Vgl. dazu Kapitel C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

25 In Zusammenhang mit dem Pferdemitiv s. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ sowie C2.2.3. „Totenmahreliefs“; zu den Schiffsdarstellungen vgl. Kapitel C2.2.4. „Seesoldaten“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

26 Vgl. dazu v.a. Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“.

kommen die Ausschnitte in der Regel nicht an die älteren Beispiele der keramischen Flächenkunst heran.

Die teilgestaltigen Bildzeichen in ihrer gattungsübergreifenden Entwicklung

Versucht man eine Entwicklung in Bezug auf die ausschnittthafte Gestalt selbst nachzuvollziehen, sticht immer wieder klar die Dominanz von Pferd und Schiff hervor²⁷. Abgesehen davon, dass beide Motive unter den späten Beispielen außerhalb der Gefäßmalerei fast die gesamte Materialbasis stellen und über die hellenistischen Reliefs hinaus noch bis weit in die römische Kaiserzeit zu fassen sind²⁸, lassen sich nicht viele Gemeinsamkeiten anführen. Denn während das unbelebte Schiff, wie bereits mehrfach erwähnt, im Gesamtkorpus der angeschnittenen Bilder generell verhältnismäßig spät auftaucht, handelt es sich beim Ross um die mit Abstand älteste Teilfigur. So tritt dieses Bildzeichen – wohl noch in Tradition der Protomen – bereits auf den beiden frühen inselgriechischen Gefäßen zutage (DADA 528 [s. Abb. 22.1], 376 [s. Abb. 22.2]), ebenso wie an der Pferdegestalt der vermeintlich älteste, bislang greifbare intentionelle Bildausschnitt festgemacht werden kann (DADA 527), ist sie hier relevanter Teil des abgebildeten Rennens aus dem frühen 6. Jh. Auf den lakonischen ‚Bullaugen‘ ist dieses Motiv augenscheinlich nicht vertreten, dafür findet es sich aber umso massierter auf den Erzeugnissen der Leagros-Gruppe und der letzten spätschwarzfigurigen Kleingefäßmaler. Gemäß dem vorherrschenden Zeitgeschmack werden an dieser Stelle vornehmlich Gespanne gezeigt, die entweder als attributive und vollkommen unbewegte Nebenfiguren eine episodische Handlung mythologischen Charakters säumen oder seltener unmittelbar am Geschehen beteiligt sind. Als Reittier und hier vor allem in Verbindung mit unterschiedlichen Schlachten oder Kriegerbeziehungsweise Reiterzügen – ähnlich zu den attischen Staatsreliefs (DADAS 3, 4, 150) –, aber auch Agonen, fasst das Ross erst unter den frühklassischen Großgefäßmalern ernsthaft Fuß, so dass sich das Verhältnis nun umkehrt²⁹. Außerdem stellt es dabei zumeist einen unverzichtbaren Teil der Handlung dar. In der Folgezeit verschwindet das angeschnittene Pferd zumindest innerhalb der keramischen Flächenkunst fast gänzlich aus dem Repertoire und beschränkt sich ab dem späten 5. Jh. auf die Reliefplastik unterschiedlicher Landschaften, wo es aber – abgesehen von den obigen drei Reliefs – über einen Stellenwert als ergänzende Beifügung prädikativen Werts nicht hinauskommt. Das ausschnittthafte Schiff dagegen – an eine kleine Auswahl von Erzählinhalten gebunden und bei weitem nicht annähernd so universell einsetzbar wie der hippische Vierbeiner – beginnt sich in der Gefäßmalerei erstmals nennenswert zu häufen, als hier die Zeit des teilgestaltigen Equiden mehr oder minder vorüber ist. Entscheidendes Merkmal ist dabei der (in Attika sowie Unteritalien) ausschließlich sekundäre Status, aufgrund dessen es sich zudem nicht nur von den späten Bildern aus Böotien und Etrurien (DADA 506, 518), sondern auch von den älteren schwarzfigurigen Einzelbeispielen sowie der singulären Argometope vom ‚Monopteros‘ der Sikyonier (DADAS 55) unterscheidet, steht es dort narrativ im Mittelpunkt. Eine solche Seefahrt als zentraler Akt, wenn auch mit allgemeingültigem Charakter, ist desgleichen Inhalt einiger später Reliefbilder vornehmlich kykladischen Ursprungs, aber auch aus Athen – die Einbindung in ein komplexeres Handlungsgefüge, wie es

27 Ausführlicher zur Entwicklung dieser beiden Bildzeichen s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ sowie D1.2. „Vergleich Schiffe“; vgl. als weiteres v.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“ und B3.3. „Themen und Motive“.

28 Zu einem knappen Ausblick in die Folgezeit s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“.

29 Zu dieser motivischen Verlagerung und ihren Gründen vgl. z.B. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

bei der Hadesfahrt aus Apollonia (DADAS 37, s. Abb. 37.1) oder dem bithynischen Seekampf (DADAS 139, s. Abb. 33.4) der Fall ist, erfolgt dabei nur in absolutem Ausnahmefall³⁰. Im Gegensatz zum Pferd ist hier also oftmals eine unmittelbare Einbeziehung gegeben, dennoch findet das Schiffsmotiv desgleichen Verwendung als sekundäre Ergänzung, wie es auch in der tektonischen Plastik der Fall ist. Bis auf wenige Ausnahmen lässt sich – trotz der sehr formelhaften Bildsprache der Reliefs – jedoch auch hier ein stetiges Bemühen um eine möglichst sinnige strukturelle Einbindung beobachten³¹.

Eine entsprechend gattungsübergreifende und demgemäß zeitlich weiter gefasste Präsenz verzeichnen im Abseits dieser beiden Bildzeichen nur noch sehr wenige Motive und dies in weitaus weniger intensiviertem Maße. Überdeutlich ist an dieser Stelle die klare ikonographische Übereinstimmung, sei es in Zusammenhang mit Acheloos, sei es in Verbindung mit dem Eber. Während jedoch in ersterem Fall Abweichungen in Hinblick auf die Semantik der Unvollständigkeit vorliegen – ist der Flussgott nun nicht mehr wie auf den beiden Vasenbildern aktiver Protagonist im Kampf (DADA 42, 43 [s. Abb. 42.1]), sondern passive chiffrenhafte Zutat zu Nymphenreigen oder Göttersammlung und hier Verweis auf den aus dem Felsen entspringenden Quell³² –, handelt es sich in letzterem Fall stets um eine Jagd mehrheitlich nach vollkommen identischem Muster. Eine Gegenüberstellung aus einem oder seltener zwei Waidmännern und dem Vorderteil einer Wildsau zeigen nicht nur die meisten der lakonischen Bullaugenbilder (z.B. DADA 31) sowie die kleine spätschwarzfigurige Halsamphora aus Athen (DADA 32/33, s. Abb. 20.7), sondern auch die beiden rotfigurigen Schalentondi (DADA 34, 35) der beginnenden Frühklassik. Und ebenfalls die späthellenistische Stockwerkstele aus Bithynien (DADAS 153, s. Abb. 39.4) bedient sich eines vergleichbaren Musters, nur dass der fußläufige Jäger nun durch einen Reiter ersetzt wurde³³. Adäquates lässt sich ferner in Zusammenhang mit dem Gelage postulieren, das auf attisch rotfigurigen Vasen unter den angeschnittenen Bildern am häufigsten vertreten ist und gleichermaßen im Bildfeld der großen Kolonettenkratere wie auch im kleinen Schalenmedaillon vorkommt. Dem kann vor allen Dingen eine frühhellenistische Bankettszene auf einem thasischen Weihrelief (DADAS 158, s. Abb. 10.19) gegenübergestellt werden, handelt es sich hier um entsprechend nebeneinander lagernde Thiasoten, wobei die Beine des letzten wohl nach üblicher Manier durch die Rahmenleiste abgetrennt werden und sich damit ohne weiteres eine Fortsetzung der Bruderschaft andeuten kann³⁴. Einem einheitlichen Bildkonzept gehorchen schließlich ebenfalls die Kerberosdarstellungen, obzwar sie in Hinblick auf ihre chronologische Verteilung weitaus stärker konzentriert sind: Der abgeschnittene Hadeshund findet sich außer auf zwei Hydrien der Leagros-Gruppe (DADA 131 [s. Abb. 20.4], 132), einer kleinformatigen Kanne des Athena-Malers (DADA 36) und einem ungefähr zeitgleichen rotfigurigen Teller (DADA 37, s. Abb. 2.2) nur

30 Zu diesen beiden Beispielen s. Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“ sowie C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“ (hier auch zu den Schiffsunfällen).

31 Vgl. dazu v.a. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“.

32 Ausführlicher dazu in Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“ und D1.3. „Vergleich Acheloos“.

33 Die einzige Ausnahme stellt eine weitere Darstellung des Jagd-Malers dar (DADA 28, s. Abb. 18.3), die statt des Vorderteils die hintere Partie des Keilers abbildet und damit nicht den Zusammenprall thematisiert, sondern die Verfolgung in den Vordergrund stellt. Vgl. dazu bes. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ (hier auch zur möglichen Kontextualisierung).

34 Typologisch verwandt sind auch die sf. Gelageszenen, die zuhauf auf den kleinformatigen Bildträgern in Erscheinung treten, jedoch sicherlich anders als die großen Bankette zu bewerten sein werden. Ausführlicher dazu sowie zu den anderen Darstellungen s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

noch auf der Metope des olympischen Zeustempels (DADAS 12). Ohne Vergleich ist dagegen die etwas ältere Komposition des Jagd-Malers (DADA 6, s. Abb. 18.2) – das Höllentier wurde hier vollgestaltig belassen, abgeschnitten sind stattdessen seine beiden zweibeinigen Begleiter³⁵.

Die restlichen Bildzeichen, die sich in Übereinstimmung mit den obigen Gestalten stets durch eine überdurchschnittliche breitenräumliche Ausdehnung auszeichnen, bleiben allein auf die keramische Flächenkunst beschränkt, wobei die motivische Vielfalt in Zusammenhang mit den oftmals stereotypen Darstellungen der schwarzfigurigen Kleingefäße definitiv am größten ist³⁶. Dies liegt in der Natur der Dinge, handelt es sich hierbei häufig um reine Aneinanderreihungen unterschiedlicher Versatzstücke meist attributiven Charakters ohne großen narrativen Anspruch. Viele der auf diesen Bildern ausschnitthaft abgebildeten Figuren treten kaum außerhalb dieses Kreises in Erscheinung und sind zudem nur sehr selten in eine mythologische Handlung eingebettet. Hund, Reh, Ziegenbock und Schaf – letzteres jedoch vorrangig in Verbindung mit der Flucht aus Polyphems Höhle³⁷ – sind ohnehin insgesamt nur recht selten vertreten. Gleiches gilt für das Rind, das allerdings mit der Viehraubmetope aus Delphi (DADAS 7) über ein singuläres Gegenstück innerhalb der Bauplastik verfügt, wobei hier jedoch gänzlich andere narrative Qualitäten vorliegen³⁸. Eine Ausnahme stellt dagegen die Figur des Kentauren dar, der einen weiteren wichtigen Platz unter den Teilgestalten einnimmt. Ähnlich wie das Boot, das – gebunden an eine nur sehr kleine Auswahl an Bildthemen – vorrangig in Verbindung mit der Ausfahrt der Argonauten beziehungsweise der Reise des Theseus nach Kreta und zurück steht, hat der Pferdemann seine übermäßige Präsenz vor allen Dingen der großen Beliebtheit der thessalischen Kentaumachie besonders unter den rotfigurigen Großgefäßmalern der Frühklassik zu verdanken, die wiederholt auf das bewährte Konzept der unvollständigen Wiedergabe zugreifen. Ergänzend kommt des Weiteren die Weinöffnung auf der Pholoe hinzu, ist diese Episode sowohl unter den schwarzfigurigen Ausschnitten als auch im Kreise der Manieristen präsent, wenn auch weitaus seltener. Zu einer Erweiterung des Spektrums trägt schlussendlich noch der angeschnittene Chiron bei, der aber ausschließlich auf den schwarzfigurigen Erzeugnissen zutage tritt und hier im Ausnahmefall auch die Position einer zusätzlichen Beifügung einnehmen kann (DADA 68); seine Pendants dagegen sind stets mehr oder weniger aktiver Part der Handlung³⁹.

So sehr das gehäufte Auftreten des Pferdemanne in einem Gegensatz zum stark eingeschränkten thematischen Rahmen steht, so deutlich bildet die vielmehr seltene Präsenz angeschnittener riesenhafter Fabelwesen eine Diskrepanz zum an dieser Stelle recht mannigfachen Sujetrepertoire. Geschuldet ist dies der Tatsache, dass es sich um lauter Einzelkompositionen handelt, deren räumliche und zeitliche Verteilung zudem deutlich weiter gefasst ist. Das früheste Beispiel – eine Bildfeldamphora – stammt aus Korinth, gehört noch ins zweite Viertel des 6. Jhs. und bezieht sich auf die Errettung Andromedas durch Perseus (DADA 44, s. Abb. 13.1), wohingegen es sich beim jüngsten katalogisierten Vertreter dieser Gruppe um

35 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.3. „Themen und Motive“; zu den gattungsübergreifenden Kerberosdarstellungen s. außerdem Kapitel C1.2.2. „Zeustempel“.

36 Detaillierter zu diesen Motiven s. v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

37 In einem einzigen Fall erscheint das Schaf im Innenbild einer rf. Schale, die einen Almatrieb darstellt (DADA 58, s. Abb. 12.3). Vgl. dazu v.a. auch Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

38 Dazu s. Kapitel C1.2.1. „Monopteros“.

39 Zur Gestalt des Kentauren vgl. v.a. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.2.1. „Inhalt“; zusammenfassend s. des Weiteren Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ (hier auch zum einzigen außerattischen Beispiel, der Kentaurenprozession aus Etrurien [DADA 493]).

eine etruskische Kelebe handelt, die sich wiederum der Befreiung Hesiones durch Herakles widmet (DADA 507) und mit ihrer Datierung ins dritte Viertel des 4. Jhs. zu den spätesten ausschnitthaften Vasenbildern überhaupt gehört. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass sich auf diesen zwei Bildern die Wiedergabe des *ketos* – beschränkt auf das riesenhafte Haupt mit aufgerissenem Schlund – bis auf die Ausarbeitung im Detail in nichts voneinander unterscheidet. Dazwischen stehen vor allem diverse attisch rotfigurige Schalenbilder vor allem frühklassischer Zeit⁴⁰. Eine motivische Sondergruppe bilden zu guter Letzt die wenigen vertikal abgeschnittenen Gestirngottheiten – sämtlich rotfigurig und kombiniert mit einem Pferd oder Gespann –, deren Ausschnitthaftigkeit jedoch in Übereinstimmungen zum als Auf- beziehungsweise Absteigen zu deutenden Horizontalschnitt steht, wie er an ebendiesen Figuren durchaus zur gängigen Praxis gehört. Inmitten des gesamten Spektrums an solchen Bildern, die zudem weit über die Vasenmalerei hinausführen und beispielsweise nicht nur im Ostgiebel des Parthenon, sondern auch in der römischen Bildkunst zu greifen sind, stellen die seitlich ausgeführten Anschnitte eine absolute Ausnahmeerscheinung dar und werden zudem allein am Rossleib vollzogen⁴¹.

In diesem Sinne ist die prioritäre Vermeidung der Durchtrennung einer anthropomorphen Gestalt – neben der überdurchschnittlichen Raumbeanspruchung der Bildzeichen – desgleichen als Bindeglied fast aller Ausschnitte zu werten. Denn die Figur des Menschen wird in Zusammenhang mit allen relevanten Gattungen so gut es geht vollständig belassen. Ausschlaggebend ist hierfür die Unvereinbarkeit zwischen dem Fehlen des Kopfes als wesentlichem Identifikationsmerkmal und der effektiven Einsparung von Darstellungsraum, die an dieser Stelle lediglich bei extremer Ausschnitthaftigkeit einzutreten vermag. Ein Anschnitt, der über ein dezentes Maß hinausgeht, erfolgt in diesem Falle nur, wenn es sich entweder um einen Gelagerten handelt – die räumliche Ausdehnung der Beinpartie steht hier in Widerspruch zu ihrem inhaltlichen Wert – oder im Falle der Verschmelzung zweier Einzelgestalten zu einem Kompositivmotiv, vorrangig bei der Figur des Reiters⁴². Dabei offenbart sich, wie in Verbindung mit allen Vierbeinern, stets eine Präferenz der vorderen Partie, außer sie steht in Widerspruch zum jeweiligen Kontext. So erscheint das Vorderteil in Verbindung mit den oftmals versatzstückhaften Darstellungen der attisch schwarzfigurigen Maler, aber ebenso, wenn eine Ankunft thematisiert wird, wohingegen sich das Hinterteil in der Regel auf einen expliziten Aufbruch bezieht. Befinden sich beide Parteien im Bild, bleibt die Darstellung also zu beiden Seiten hin offen, bekommt sie automatisch die Qualität eines kontinuierlichen Durchzugs, vorausgesetzt die Figuren selbst sind entsprechend bewegt. Der Schnitt vollzieht sich dabei mehr oder minder im mittleren Bereich des ausgedehnten Leibes und nur selten wird der Kontur nach weniger als einem Viertel der Gesamtausdehnung durchbrochen⁴³.

Dennoch gibt es Ausnahmen, die allerdings einem ganz eigenen Antrieb unterworfen sind und sogar vor einem harschen ‚Zurechtstutzen‘ der menschlichen Gestalt nicht Halt machen. Allerdings lassen sie sich gut auf einzelne Malerpersönlichkeiten eingrenzen, findet man eine

40 Ausführlicher zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

41 Vgl. dazu v.a. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

42 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ und im entsprechenden Abschnitt von Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

43 Vgl. dazu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

solche Vorgehensweise allein im Werk des lakonischen Jagd-Malers sowie in Zusammenhang mit wenigen Künstlern aus dem Umfeld der rotfigurigen Manieristen⁴⁴. So entfernt diese beiden Urheberkreise zeitlich und räumlich voneinander sind, so klar zeichnen sie sich durch ihr gemeinsames Anliegen aus, auf diese Weise die Fokussierung auf einen bestimmten flüchtigen Moment innerhalb eines Handlungsablaufs möglichst eingängig zum Ausdruck zu bringen. Während jedoch bei den ‚Bullaugen‘ keine bestimmte Vorliebe besteht, handelt es sich bei den ausschnitthaften Darstellungen der Kolonettenkratere – wie bei vielen der weniger radikalen Beispiele auch – vornehmlich um Auszüge aus einem umfassenderen Geschehen, so dass die Verantwortlichen die Teilgestalt zugleich auch als Anzeiger für eine szenische Unvollständigkeit nutzen. In ebendiesem Punkt unterscheiden sie sich deutlich von den Darstellungen sowohl der Leagros-Gruppe als auch der nachfolgenden Kleingefäßmaler, steht dieser Aspekt hier definitiv nicht im Vordergrund⁴⁵. Häufig, aber nicht ausschließlich auf eine chiffrenhafte Beifügung mit attributiver Bedeutung reduziert, dienen die angeschnittenen Gestalten an dieser Stelle außer zur Erzeugung eines bestimmten Umfeldes mitunter desgleichen zur Herausstellung der zentralen Aktion auf kompositorischer Ebene. Dabei handelt es sich meist um heroische Einzelepisoden, die damit in absolutem Gegensatz zum ‚unpersonalisierten‘ Trinkgelage, Reiterzug oder Schlachtengetümmel der späteren Großgefäßmaler stehen. Dafür ziehen die schwarzfigurigen Kollegen die Teilgestalt des Weiteren als geeignetes Mittel zur Verdeutlichung einer räumlichen Trennung beziehungsweise eines Wechsels und damit für eine ausschnittintrinsiche Aussage heran, wobei die gegenständliche Bedeutung des exekutiven Rahmens nicht selten unmissverständlich durch einen erklärenden Zusatz angezeigt wird und nicht allein auf dem Konturabbruch fußt⁴⁶. Diese Möglichkeit findet im Abseits dieses Schaffenskreises nur sehr selten Niederschlag und auch außerhalb der keramischen Flächenkunst liegt mit der Metope von Olympia (DADAS 12) lediglich ein einzelnes Beispiel vor. Bis auf die drei staatlich initiierten Reliefs (DADAS 3, 4, 150), die sich auch aufgrund der starken ‚Zurechtstutzung‘ der Figuren gut mit den rotfigurigen Darstellungen entsprechenden Inhalts in Einklang bringen lassen, gehorcht die Teilgestalt auf den Grab- und Weihreliefs mehrheitlich denselben Vorgaben wie ein großer Teil der schwarzfigurigen Bilder, was jedoch aufgrund des nur sehr geringen narrativen Gehalts nicht anders zu erwarten ist.

Fazit

Versucht man die Ausschnitte sowohl auf Vasen wie auch in der Reliefplastik in ein zeitliches Verhältnis zu bringen, zeigt sich schnell, dass keine Entwicklung im Sinne einer Kontinuität existiert. Denn die verschiedenartigen Ausprägungen sind zumeist Ergebnis unterschiedlicher künstlerspezifischer Ansprüche in Kombination mit den vorherrschenden Darstellungskonventionen sowie thematischen Vorlieben, aber auch in Zusammenspiel mit den divergenten Vermittlungsabsichten der jeweiligen Gattung und bauen daher nicht konsequent aufeinander auf. Zwar ist es nicht unwahrscheinlich, dass die sich häufende Hinzuziehung der Teilgestalt unter den schwarzfigurigen Malern den Weg für eine mitunter gewagtere Ausführung innerhalb der

44 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ sowie B3.2.3. „Manieristen“. – Eine Ausnahme stellt das rf. Medaillon mit dem ohnehin singulären Viehabtrieb dar (DADA 58), ist vom vorangehenden Schaf nur noch das äußerste Ende samt Schwänzchen sichtbar (s. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

45 Dazu v.a. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

46 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

manieristischen Kreise geebnet haben könnte, musste erst eine Bereitschaft für diese besondere Art der Bildpräsentation unter den Erzeugern, aber auch Konsumenten entstehen. Die Beispiele aus Lakonien zeigen allerdings, dass es für eine gesteigerte Ausschnitthaftigkeit einer solchen ‚Basis‘ nicht bedurfte, sind vor allem gerade die älteren unter den Bullaugenkompositionen des Jagd-Malers die mit Abstand radikalsten. Und auch die Möglichkeit einer (vermeintlich) zunehmenden Abstrahierung wird vermutlich aus der vorhergehenden Situation Profit gezogen haben, lässt sich an dieser Stelle eine recht nahtlose formale Entwicklung vom mittels Rahmen abgeschnittenen Schiffsheck zur in sich abgeschlossenen protomenhaften *prymne* beobachten. Ob auch das Auftreten der Ausschnitthaftigkeit in Verbindung mit vergleichbaren Schemata in der etwas späteren Reliefplastik möglicherweise Ergebnis einer Inspiration von Seiten der keramischen Erzeugnisse sein könnte, wo dieses besondere Darstellungsmittel definitiv den zentralen Niederschlag verzeichnet, lässt sich aufgrund der äußerst lückenhaften Materialbasis nicht zuverlässig beurteilen. Fest steht nur, dass innerhalb der handwerklich geprägten Vasenmalerei sicherlich schon immer ein größerer Freiraum für Experimente verschiedener Art bestand⁴⁷, diese Erzeugnisse also durchaus anregend in viele unterschiedliche Richtungen ausgestrahlt haben können. Aller Wahrscheinlichkeit nach muss eine Beeinflussung aber als stetes Wechselspiel gesehen werden, kann jede Gattung aufgrund ihrer besonderen Spezifika Initiator bestimmter Eigenheiten sein, woraus andere Gattungen wiederum kreativ schöpfen können. Die neu aufkommende Beliebtheit des Schiffsmotivs wird sich zweifelsohne auf entsprechende Entwicklungen innerhalb der Tafelmalerei zurückführen lassen, wobei allerdings keine zuverlässigen Anhaltspunkte für eine gestaltliche Unvollständigkeit gegeben sind⁴⁸. Dass viele Inhalte und auch Ikonographien auf Vasen in gewisser Abhängigkeit zur großen Kunst standen, ist unbestritten und wird schon allein an den zahlreichen Kentaurenkämpfen ersichtlich, die sich ab einem bestimmten Zeitpunkt nach mehr oder weniger identischem Schema im Themenrepertoire der Vasenmaler manifestieren⁴⁹. Dass diese jedoch zur Teilgestalt greifen, wird kaum dieser Vorbildfunktion geschuldet sein, sondern dürfte auf dem Bedürfnis fußen, den aufgrund des wesentlich kleineren Bildträgers zwangsläufig exzerptiven Charakter der Darstellung auch auf visueller Ebene erfahrbar zu machen sowie die handlungsrelevante Unmittelbarkeit der Szene zu pointieren, wie auch den verfügbaren Bildraum möglichst optimiert auszuschöpfen. Während die meist stereotypen Kompositionen der Sepulkral- sowie Votivreliefs eigenen Gesetzen gehorchen und daher im Großen und Ganzen für sich alleine stehen, kann trotzdem im Einzelfall der Bogen von den archaischen Vasenbildern bis in den späten Hellenismus und noch weiter gespannt werden, bietet sich in Zusammenhang mit bestimmten Inhalten die Hinzuziehung dieses Darstellungsmittels geradezu an.

Da die ausschnitthafte Wiedergabe folglich überall dort in Erscheinung tritt, wo Bedarf besteht und die notwendigen Voraussetzungen erfüllt sind⁵⁰, ist sie keiner inneren Entwicklung unterworfen und daher in ihrer Umsetzung stets variabel. Triebstachel ist dabei durch alle Zeiten hindurch das Streben der Maler sowie Bildhauer nach Vergrößerung der eingeschränkten Darstellungsfläche und damit zugleich des Handlungsraums vor allem vor dem Hintergrund möglichst erzählintensiver, spannungsgeladener und ausgedehnter Inhalte, sei es auch nur in

47 Vgl. dazu v.a. Kapitel A2.1.3. „Bedeutung Bild“.

48 Ausführlicher dazu in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

49 Zu dieser Einflussnahme s. bes. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“.

50 Zusammenfassend dazu v.a. in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

Bezug auf das einzelne Bildzeichen. Die Art der Umsetzung liegt dabei in der Hand eines jeden Erzeugers, bestenfalls geleitet von etwaigen ‚Trends‘, die jedoch gleichermaßen in Abhängigkeit zum künstlerischen Engagement einzelner Individuen stehen. An eine Entwicklung gebunden, wenn auch in diesem Fall an eine übergeordnete, ist allerdings das Ausdünnen der Ausschnitte ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. Dass die anteilige Wiedergabe noch innerhalb der Hochphase der narrativen keramischen Flächenkunst ihren Sinn verliert und daher kaum mehr zum Tragen kommt, kann ohne Schwierigkeiten auf den darstellungstechnischen Fortschritt zurückgeführt werden. Der Durchbruch zur effektiven räumlichen Erweiterung ist nun an anderer Stelle gelungen und bedarf der Erschließung der Bereiche rechts und links des sichtbaren ‚Fensters‘ nicht mehr⁵¹. Warum im Laufe der Zeit zudem die motivische Vielfalt abhanden kommt, bis in der Spätphase nur noch eine Dualität aus Pferd und Schiff besteht, ist des Weiteren recht einfach mit der für gewöhnlich äußerst geringen narrativen Komplexität der Reliefbilder zu begründen, welche die Folge der Vasendarstellungen zeitlich fortführen. Da sie auf wenige feste und meist knappe Schemata zurückgreifen, in denen eindeutig die unbewegte menschliche Figur dominiert, besteht für die Hinzuziehung der Teilgestalt nur sehr selten Bedarf. Blickt man allerdings ganz an den Anfang, lässt sich die Frage nach dem beschrittenen Weg bis zur mutmaßlich erstmaligen Einbettung einer intentionell abgeschnittenen Gestalt in einen narrativen Kontext – wie sie Gegenstand des folgenden Kapitels sein wird – ungleich schwerer beantworten.

51 Ausführlich dazu in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

D2.2. Die Geburt der unvollständigen Gestalt und ihre Wirkung auf das Prinzip der Ausschnitthaftigkeit – ein Versuch

Die Suche nach den frühesten greifbaren Bildzeichen, die nur einen Teil einer figürlichen Gestalt wiedergeben, führt den Blick weit zurück. Denn nicht nur tritt innerhalb des griechischen Kulturraums Protomendekor bereits auf mykenischer Keramik zutage⁵², auch manifestiert sich dieses Erscheinungsbild in vollplastischer Form in Zusammenhang mit den zahlreichen Kopfgefäßen ebenso wie Attaschen oder beispielsweise Griffenden im ausgehenden 8. Jh., montiert an diversen Gerätschaften⁵³. Eine Häufung innerhalb der keramischen Flächenkunst zeichnet sich in bestimmten Regionen unverkennbar ab dem 7. Jh. ab, ist hier die Protome offenkundig bedeutsames Element des Dekorationssystems⁵⁴. Solchermaßen zierte der isolierte Kopf als wichtigstes identifikatorisches Merkmal – sei es derjenige eines Jünglings, Bärtigen oder einer weiblichen Figur⁵⁵, ebenso wie die Protome von Pferd, Löwe, Panther, Vogel, Steinbock oder Stier – zumeist in Profilansicht zahlreiche Gefäße, erst kykladischer und korinthischer, später vor allem auch attischer Herkunft⁵⁶. Ob allein, als Paar in Gleichrichtung beziehungsweise Gegenüberstellung oder in Form einer sich stark überlagernden Reihung liegt diesen Köp-

52 Protomendekor findet sich in SH III, tritt vor allen Dingen im Kypro-Mykenischen während des Reifen Stils II auf (drittes Viertel 13. Jh.) und lässt eine Spezialisierung einzelner Malerpersönlichkeiten (Painter 21, Protome Painter A) erkennen (s. dazu VERMEULE – KARAGEORGHIS 1982, 51f. bes. 53; IMMERWAHR 1956). Dabei dominiert eindeutig die Figur des Stieres (vgl. dazu etwa eine Kanne mit zwei antithetisch angeordneten Stierprotomen mit gesenkten Hörnern, ebd. 204 Abb. V.82). Vgl. dazu als weiteres LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 113; KREUZER 1998b, 103f.

53 Als ein solches ‚Zierelement‘ findet die Protome zu dieser Zeit ihren Weg aus dem Orient nach Griechenland. Kopfgefäße v.a. anthropomorpher Ausprägung lassen sich dagegen bereits in prähistorischer Zeit nachweisen. Vgl. dazu VON VACANO 1973, 23f. 28ff.; s. des Weiteren OLIVER 1964, 63f.

54 Zuvor lassen sich bereits Ende des 8. Jhs. vereinzelt Protomendarstellungen in Kreta und z.B. Pithekussai nachweisen (dazu s. VON VACANO 1973, 21f. 34ff. 121; allgemeiner auch BRANN 1962, 26 mit Anm. 123). Keine Verwendung findet die Protome dagegen im Dekorationssystem der geometrischen Keramik, liegen hier vollkommen andere Ansprüche vor. Allgemein dazu s. z.B. auch DUGAS 1925, passim; ders. 1935, 4f.; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 113; KREUZER 1998b, 103ff.

55 Die besondere Kennzeichnung als Krieger beschränkt sich hauptsächlich auf Korinth und bildet sich im letzten Viertel des 7. Jhs. heraus. Dazu VON VACANO 1973, 70ff. (hier auch zur Problematik der Unterscheidung zwischen frühen Kopfbildern von Epheben und Frauen). – Ausführlicher zum Kopf als wichtigstem Merkmal einer Figur in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

56 Die beiden Regionen Korinth und Attika stellen die Masse der sf. anthropomorphen Kopfbilder, wobei diese in Korinth, allein schon bedingt durch die Entwicklungsgeschichte der Vasenmalerei per se, deutlich früher (zweites Viertel 7. Jh.) auftreten und fast schon wieder im Schwinden begriffen sind, als Athen gerade die Höchstphase der Produktion erreicht (zweites Viertel 6. Jh.). In den anderen Kunstlandschaften (v.a. Kykladen, seltener auch in der Argolis, Lakonien bzw. Ionien) tritt dieses Phänomen etwa zeitgleich auf, wobei eine Beeinflussung der zahlreichen Lokalproduktionen untereinander nach Meinung O. von Vacanos nicht auszumachen ist (unter attisch-korinthischem Einfluss stehen hingegen die etwas späteren Erzeugnisse aus der Chalkidike, Böotien oder Euböa). Augenscheinlich handelt es sich um eigenständige Impulse, die an unterschiedlichen Orten etwa zur gleichen Zeit greifbar werden. Außer der chronologischen Abweichung lassen sich noch zwei wesentliche Unterschiede zwischen den Kopfbildern aus Korinth und Attika postulieren: Die korinthischen Maler verwenden die Protome i.d.R. für ‚Nebenschauplätze‘: Auf diese Weise tauchen sie z.B. auf der Rückseite, der Gefäßunterseite oder unterhalb der Henkel auf. In Athen hingegen erlangt dieses Motiv vom ersten Augenblick an einen relevanten öffentlichkeitswirksamen Stellenwert, indem es vorrangig zum Dekor einer der Hauptansichtsseiten (Außenseite/Tondo) gewählt wird. Als weiteres dienen hier zumeist eher großformatige Gefäße als Träger, während in Korinth nach der Anfangsphase vorrangig kleinere Vasen einen solchen Kopf abbilden. Vgl. dazu VON VACANO 1973, 15ff. 34ff. 37ff. bes. 46ff. 50ff. bes. 59ff. Zum Gefäßspektrum und den führenden Malerkreisen innerhalb der attischen Vasenmalerei ebd. 48f.; als weiteres auch HURWIT 1979, 169. Zu den attischen, korinthischen sowie böotischen Kopfbildern und der Art der Einflussnahme s. SCHAUENBURG 1957, 66ff. Zu den Pferdekopffamphoren als wichtiger attischer Gattung der ersten Hälfte des 6. Jhs. vgl. z.B. KREUZER 1998b, 96ff.; MAUL-MANDELARTZ 1990, 56ff.; OLIVER 1964, 65; SIMON 2006, 24. – Für eine mögliche Beeinflussung der attischen Werkstätten durch die Erzeugnisse der Kykladen (v.a. Melos) sprechen sich HURWIT 1979, 93 Anm. 117 sowie BRANN 1962, 21. 25 aus; s. auch KREUZER 1998b, 104. Zu den kykladischen Protomen s. COOK 1960, 111; DUGAS 1925, bes. 131f.; ders. 1935, bes. 4f.; HURWIT 1979, 135ff. bes. 137 (hier auch allgemein zu den kykladischen Vasen); als weiteres auch MANNACK 2000, 88ff.

Abb. 43.1 (links)
Protoattische Oinochoe mit Felinenhinterteil, das
von links nach rechts das Bild ‚durchschreitet‘
(Athen Agora Mus. P 12612)

Abb. 43.2 (rechts)
Attisch schwarzfigurige Randschale des Epitimos
mit Athena und dem Giganten Enkelados (Kopen-
hagen NM 13966)



fen in erster Linie der Aspekt des Dekorativen zugrunde⁵⁷. Auf entsprechende Weise können auch die tierischen Hinterextremitäten verstanden werden, die jedoch vielmehr als Ausnahmererscheinung zu bewerten sind (**Abb. 43.1**)⁵⁸. Sind die Kopfbilder in der Anfangsphase zumeist nicht besonders gekennzeichnet, lässt sich in der Folgezeit in Athen vermehrt eine Individualisierung erkennen, wodurch ein Bezug zu einem übergeordneten thematischen Zusammenhang möglich wird⁵⁹. Auf diese Weise stehen zum Beispiel die in Angriffshaltung abgebildete Büste Athenas auf der einen, diejenige des Enkelados auf der anderen Seite einer Randschale stellvertretend für den Kampf zwischen Göttern und Giganten (**Abb. 43.2**)⁶⁰. Beachtlich ist an dieser Stelle der Umstand, dass diesen beiden Protagonisten äußerlich keinesfalls der Charakter einer Abkürzung anhaftet, handelt es sich eindeutig um Teilgestalten *per definitionem*⁶¹, erzeugt mithilfe eines horizontalen Elements. Denn indem der Kontur jeweils bis knapp an die schwarze Balkenlinie herangeführt wird, welche dem Umbruch des Vasenkörpers Betonung verleiht und damit die obere Darstellungsfläche nach unten hin begrenzt, wirken die beiden Figuren, als würden sie sich hinter einer Art Balustrade befinden. Dass ein solcher Effekt zweifelsohne er-

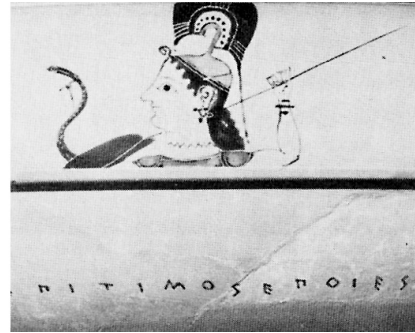
57 Dabei ist auch eine Erweiterung über den Kopf hinaus möglich (Oberkörper, Hände). Zu den unterschiedlichen Darstellungsschemata s. VON VACANO 1973, 63ff. Zur dekorativen Bedeutung ebd. 109ff. (Austauschbarkeit mit anderen heraldisch-dekorativen Motiven evtl. repräsentativen Charakters); als weiteres auch HURWIT 1977, 6 Anm. 23; LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 113; DUGAS 1925, 131 („L'idée de ne figurer qu'une partie d'un être vivant, accusant ainsi le caractère purement décoratif de la représentation [...]“). Damit lässt sich eine deutliche Abkehr von den narrativen Ansprüchen der geometrischen Zeit fassen, kommt es nun zur Herausstellung der Einzelfigur (s. dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“).

58 Hin und wieder kommen auch menschliche Einzelpartien vor wie etwa ein Schwertarm oder ein laufendes Bein. Zu solchen Beispielen s. JONGKEES-VOS 1969, 11ff.; HAUG 2015, 181f.; vgl. auch LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 113.

59 Dazu VON VACANO 1973, 70ff. 98f. 114ff. 123; entfernt auch SCHAUENBURG 1957, 69 Anm. 46; ders. 1974, 150ff. Eine solche Individualisierung erfolgt mithilfe der üblichen Attribute, wobei sich unter den att. Kopfbildern der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v.a. Dionysos und Athena identifizieren lassen; zuvor können als erste allgemein-mythische Charaktere Silene und Satyrn nachgewiesen werden. Die zunehmende Spezifizierung des Menschenbildes kündigt sich zudem in Form der detaillierteren Ausarbeitung z.B. von Haartracht und Schmuck an. Als weiteres identifikatorisches Hilfsmittel dienen in einigen Fällen Namensbeischriften.

60 Zu dieser Schale vgl. etwa BOARDMAN 1994, 66; SCHEFOLD 1978, 57. Die Büstenhaftigkeit ermöglicht nun im Gegensatz zum Kopfbild ein aktives Agieren.

61 Zu dieser Unterscheidung und ihrer Problematik in Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“. – Den Unterschied zwischen autarker Abkürzung und von einem exekutiven Element abhängiger Teilgestalt erkannte im Zuge seiner Untersuchungen zur Beziehung zwischen Darstellung, Bildraum und Rahmen auch HURWIT 1979, 94f. und legte auf dieser Basis die beiden antithetisch aufsteigenden Pferde des protoattischen Paar-Malers (Athen Agora Mus. P 22551, s. BRANN 1962, 25 Pl. 36,573), welche unmittelbar durch die untere Bildbegrenzung abgeschnitten werden, als frühesten bekannten Ausschnitt innerhalb dieser Kunstlandschaft fest. Zahlreiche Parallelen existieren daneben auch im Material der Kykladen, so zeigt bspw. eine Amphora aus Naxos im Bildfeld eine Löwenbüste mitsamt erhobener Tazze (Mykonos Mus. C 1, s. BOARDMAN 1998, Abb. 248). Obwohl diese Bildzeichen nach formalen Gesichtspunkten eine unverkennbare Übereinstimmung mit den tatsächlichen Figurenausschnitten zeigen, sollten sie dennoch nicht aus der Gruppe der Protome extrahiert werden, denn in Analogie zu den losgelösten Pendants besitzen sie (ontologisch betrachtet) sicherlich ebenfalls abbreviativen Charakter.



wünscht war und nicht lediglich als Zufallsprodukt anzusehen ist, lässt sich den beiden konsequent durch diese Abtrennung zerschnittenen Schilden in Profilsicht entnehmen. Auf diese Weise bekommt der Betrachter die richtigen visuellen Reize, sich die Angreifenden vor seinem inneren Auge als vollgestaltige Akteure zu denken. Im Gegensatz zur räumlich losgelösten Protome war dies sicherlich weitaus besser mit dem Konzept einer Handlung vereinbar – einerseits ausgedrückt in dem narrativen mythologischen Hintergrund, andererseits vermittelt durch die angriffslustig erhobenen Waffen.

Obwohl es infolgedessen den Anschein hat, ein gewisser Handlungswert erfordere eine möglichst sinnfällige Wiedergabe, gibt es Beispiele, die das Gegenteil beweisen. So zeigt sich inmitten eines Schalenmedaillons eines weiteren Kleinmeisters ein reitender Jüngling in gewohnter Form, nur dass hier dem Ross die komplette Hinterhand fehlt (**Abb. 43.3**). Der Vorteil dieser Vorgehensweise ist offenkundig, gelingt somit nicht nur eine vergrößerte Inszenierung der Motivgruppe, sondern – durch die Loslösung der ‚Schnittstelle‘ von der Bildbegrenzung – auch deren Platzierung im Zentrum. Der Preis dafür ist der harsch mit einem leichten Außenschwung abbrechende Pferdeleib inmitten des Bildrunds. Es ist eindeutig, dass es hier zur inhaltlichen ‚Aufwertung‘ der bloßen protomenhaften Equidengestalt kam, wie sie beispielsweise häufig als Schildzeichen zu finden ist (s. Abb. 40.3)⁶² – der auf diese Weise erhöhte Aktionswert stand dem offensichtlich nicht im Wege.



Abb. 43.3 Attisch schwarzfiguriges Schalentondo des Xenokles-Malers mit protomenhaftem Reiter (Boston MFA 98.921)

Dass ein solchermaßen ungezwungener Umgang ohne weiteres möglich ist, wird mit dem Wert des protomenhaften Bildzeichens zu begründen sein. Wie bereits Otfried von Vacano im Rahmen seiner Untersuchungen zu den seitenansichtigen Kopfbildern auf schwarzfigurigen

62 Vgl. dazu bspw. auch eine Halsamphora mit Kriegers Abschied in Cleveland (Mus. of Art 26.241, s. Beazley-Archiv Nr. 5776), wobei hier die weiße Rosssprotome gar mit ihren Vorderhufen leicht über den Schildrand greift, was ihr schon fast einen belebten Charakter verleiht. Beliebt ist das hippische Vorderteil auch als Dekor von Rundbildern (s. KREUZER 1998b, 105f.). Dazu auch in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

Vasen darlegte⁶³, besitzt die Protome als Abkürzung einer Figur absolute Eigenständigkeit. Diese Erkenntnis basiert darauf, dass der griechische Künstler stets auf eine explizite Absetzung dieses Elements bedacht ist, wohingegen im Orient eine morphologische Einheit zwischen Protome und ‚Träger‘ angestrebt wird⁶⁴. Statt die Illusion einer ganzheitlichen Gestalt aufrechtzuerhalten, wird hier der abbreviative Charakter offen zur Schau gestellt und damit die formale Abgeschlossenheit unmissverständlich angezeigt. Damit ist die Protome trotz äußerlicher Unvollständigkeit als vollwertiger Stellvertreter für das Ganze aufzufassen⁶⁵. Demzufolge haften ihr – trotz der formalen Eingeschränktheit – sämtliche inneren Werte an, über die auch die zugehörige Vollgestalt verfügt, so dass sie diese prinzipiell in jedem Kontext ersetzen kann.

Auch wenn demnach die Protome in ihrer Form als frei im Raum erscheinendes Bildzeichen durchaus Teil eines Aktionsgefüges sein könnte, ohne in ihrer Befähigung zum ‚Handeln‘ eingeschränkt zu sein, wird dies nicht zuletzt mit den ästhetischen Vorstellungen kollidiert haben. Es ist offenkundig, dass an solcher Stelle nun die kohärent erzeugte Teilgestalt in den Vordergrund tritt, ist es dem Betrachter aufgrund der aussendenden optischen Reize möglich, diese nicht als in sich geschlossene Abkürzung, sondern als partiell sichtbare Vollgestalt und damit als Ausschnitt zu rezipieren⁶⁶. Dahingehend kann eine Unterscheidung zwischen vorrangig dekorativ und in erster Linie narrativ motivierten Darstellungen postuliert werden: Dort wo eine knappe und möglichst prägnante Andeutung ausreicht (z.B. Münzbild, Schildzeichen, Schallentondo), stellt die heraldisch repräsentative Protome ein überaus taugliches Mittel dar, ist in ihrem abstrakten Gepräge aber vollkommen ungeeignet, um Teil einer lebhaften Geschichte zu sein. Denn hier ermöglicht allein die Teilgestalt eine reibungslose Vervollständigung auf kognitiver Ebene und damit ein zufriedenstellendes Bilderleben.

Dadurch kann über die Ausschnitthaftigkeit nun auch eine konkrete Aussage transportiert werden, die – ist der Bild-Raum-Konflikt stets der grundlegende Faktor für Teilgestalt **und** Protome – weit über die Information hinausgeht, die (nach Maßstäben des Erzeugers) die Unvereinbarkeit der ganzen Figur mit der verfügbaren Darstellungsfläche betrifft. Eine solche Intention offenbart sich in aller Deutlichkeit bei den Medaillons des lakonischen Jagd-Malers

63 VON VACANO 1973. Vgl. dazu auch Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

64 VON VACANO 1973, 30: „Die griechischen Protomen sind, wie ihr Name sagt, abgeschnittene Vorder Teile von Tieren, nicht wie die Protomen des Orients tierkopfgestaltige Endigungen von Geräten und Geräteteilen“. Statt der natürlichen Fortsetzung einer Gerätschaft als „illusionistische Andeutung eines organischen Ganzen“ handelt es sich bei den griechischen Protomen um ein isoliertes, abgeschnittenes Vorder teil unter „Betonung des Kopfbildcharakters“; statt „organische[r] Verlängerung“ findet hier ein „scharfe[r] Umbruch“ statt (ebd. 29f.).

65 Vgl. VON VACANO 1973, 23ff. 81ff. 98f. 116. „Kopfbilder sind [in Griechenland] Teildarstellungen der menschlichen Gestalt“ und müssen als „eigenes Bild“ aufgefasst werden, wobei sie unbewegt sind. Als veranschaulichendes Beispiel nennt von Vacano das abschreckende Haupt der Gorgo Medusa, das schon früh in eigenständiger Form zur Darstellung kommt und in welchem „das Wesen einer ganzen Gestalt zu erfassen“ ist. Auf diese Weise kann folglich „in den Abbildern des Kopfes der Gorgo die ganze Gorgo gesehen“ werden (ebd. 23 und 26). Auch wenn dies vollkommen zutreffend ist, sollte dabei jedoch nicht die besondere Bedeutung eben des gorgonischen Hauptes selbst aus den Augen verloren werden, welches seine Kausalität sowie Bedeutung aus dem hintergründigen Mythos bezieht. Allgemein zum Abkürzungscharakter der Protome s. auch HURWIT 1979, 92. 138; vgl. des Weiteren HAUG 2015, 180.

66 Aus diesem Grund findet die unvollständige Gestalt auch keinen Eingang in Kompositionen, welchen die umlaufende Bildbegrenzung fehlt. Geschieht dies doch, dann entweder unter Einfügung eines zusätzlichen Elements oder unter Berücksichtigung der Wahrnehmungsbedingungen (vgl. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“). Etwas anders verhält sich die Situation in Zusammenhang mit der assoziativen Bildsprache der hellenistischen Reliefplastik, wenn auch hier i.d.R. an einer konsequent teilgestaltigen Wiedergabe festgehalten wird (s. v.a. Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“).

im zweiten Viertel des 6. Jhs.⁶⁷: Hier ist die angeschnittene Gestalt am Rand mehr als nur das unvollständige Bildzeichen, wodurch sie gleichwertig zur Protome wäre. Hier ist sie Signal für die Ausschnitthaftigkeit der Handlung selbst, wodurch – ungeachtet der zu erwartenden Gesamtausdehnung – ein Teilbereich in den Fokus rückt und die Unmittelbarkeit des Geschehens effektive Verstärkung erfährt. Aufgrund der offenkundigen Systematik im Werk dieses Malers lässt sich die Bewusstheit und Planung hinter diesem Vorgehen erkennen, wenn auch es zuvor schon vereinzelt Nachweise gibt, die allerdings vollkommen singulär stehen. Als ein solches Beispiel darf zweifelsohne der etwa eine Generation ältere Reiteragon des attischen Nessos-Malers (DADA 527) gelten, obzwar hier keinesfalls eine vergleichbare Radikalität zum



Abb. 43.4 Seitenansicht des Klitias-Kraters mit teilverdeckten Gespannen des Hochzeitzuges

Ausdruck kommt, das Darstellungsmittel nur sehr vorsichtig eingesetzt wird. Aber allein schon die Sprengung der Bildgrenzen auf der gegenüberliegenden Seite zeigt unmissverständlich das Bedürfnis auch dieses Meisters an, sich von den metrischen Fesseln zu befreien, seinem Rennen auf diese Weise eine bessere Wirkkraft zu verleihen. Offenbar war es für ihn eine praktikable Lösung, die aussagekräftigeren hippischen Vorderteile vor die Rahmenebene zu legen, dies aber nicht auch auf das ‚langweiligere‘ und semantisch bedeutungslosere Hinterteil zu übertragen. Indem er dieses also verschwinden lässt, steigert er einerseits die ästhetische Wirkung, fordert aber durch diese kleine spielerische Inkonsequenz zugleich die Aufmerksamkeit des Betrachters heraus, belebt so zusätzlich das Bild und verschafft ihm mehr räumliche Tiefe.

Noch besser lässt sich diese Gesinnung in Zusammenhang mit dem Hochzeitsfries der Françoisvase beobachten, liefert der Maler hier die entscheidenden Zwischenschritte mit⁶⁸. Denn indem in Wirklichkeit eine Überlappung und keine Ausschnitthaftigkeit vorliegt – der Erzeuger negiert die technisch bedingte Trennung der beiden Kraterseiten –, spiegelt diese Darstellung die dahinterstehenden Absichten in aller Offenheit und mit uneingeschränkter Schärfe wider. Der Festzug taucht jeweils unter den geschwärzten Henkelbalken hindurch und kommt insgesamt dreimal auf der anderen Seite erneut zum Vorschein. Nur an einer Stelle besitzt dieses bildexterne Element eine trennende Funktion, bestimmt es hier über Anfang und Ende der Prozession. Indem Klitias Teile davon übermalt, führt er nicht nur deren unvollständige Sichtbarkeit herbei, sondern kündigt unverkennbar eine Fortsetzung an (Abb. 43.4)⁶⁹. Trotz

67 Vgl. dazu bes. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ sowie D3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“. – In Abschwächung zeigt sich dies gleichermaßen auf der etwa zeitgleichen Rinderraubmetope (DADAS 7) vom Schatzhaus der Sikyonier in Delphi (dazu Kapitel C1.2.1. „Monopteros“; zur möglichen Verbindung s. auch Kapitel D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“).

68 Ausführliche Darstellung dieses Sachverhalts in Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“. – Eine entsprechende Vorgehensweise zeigt auch die Argo-Metope vom sog. Monopteros in Delphi (DADAS 55).

69 Voraussetzung ist hierfür ein kundiger Betrachter, der weiß, dass auf die Pferdegruppe unumstößlich noch ein Wagen folgen muss.

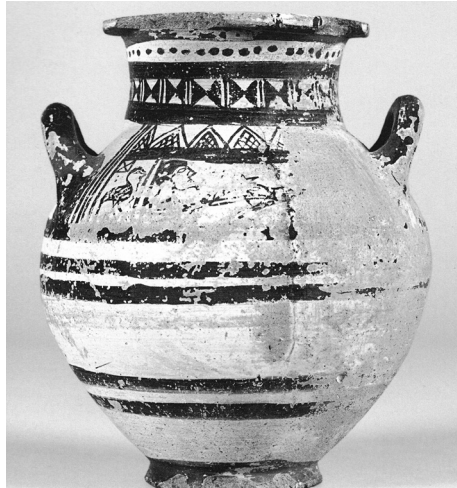


Abb. 43.5 (links)
Gesamtansicht der sog.
pontischen Amphora mit
beidseitigem Kentaurenzug
(DADA 493)

Abb. 43.6 (rechts)
Gesamtansicht der kykladi-
schen Amphora mit proto-
menhaftem Kompositmotiv
aus Pferd und Mann (DADA
376)

dieser optischen Zäsur läuft die Prozession in aller Konsequenz fort, ohne Berücksichtigung der bildräumlichen Gegebenheiten. Aufgrund dieser vermeintlich fehlenden Abstimmung werden von den Henkelzonen mitunter ganze Gestalten ‚geschluckt‘, deren Anwesenheit aber für den Betrachter über Namensbeischriften nachvollziehbar bleibt. Dabei dürfte die vollständige Überdeckung der Insassen der beiden Göttergespanne und die Zäsur inmitten der Deichsel vielmehr der anfänglichen Scheu vor dem rüden Durchtrennen eines figürlichen Konturs geschuldet sein und nicht – wie es auf den ersten Blick scheint – Ergebnis eines allzu gedankenlosen Handelns; dies zumindest erhielt deutliche Fürsprache durch die Darstellungskonventionen dieser Zeit⁷⁰. Bei dem ausgedehnten schuppigen Schlangenleib des mischgestaltigen Okeanos dagegen wird der plötzliche Unterbruch schon eher in Kauf genommen⁷¹. Ähnliches zeigt sich auf einer etwas jüngeren ‚pontischen‘ Amphora, die einem Kentaurenzug gewidmet ist (DADA 493). Da dieser in annähernd identischer Form gleich auf beiden Gefäßseiten zutage tritt, sind deutliche Hinweise auf eine Ausschnitthaftigkeit der Szene gegeben. Obgleich hier die Prozession nicht (wie oben) faktisch umläuft, sondern tatsächlich in zwei getrennten Teilen konzipiert wurde, ist der Effekt vergleichbar. Es wirkt, als würden die hintereinander herziehenden Mischwesen vor Augen des Betrachters in zwei Sichtfenstern auftauchen⁷². Dies fügt sich hervorragend ins Gesamtbild, ist die dekorative Ausgestaltung des Gefäßes insgesamt dem Prinzip des umlaufenden Frieses verhaftet (Abb. 43.5)⁷³. Damit liegt auch hier realiter kein Bildfeld vor, sondern lediglich eine Störung durch die Henkelzonen, bei frontalem Blick wohl nur marginal wahrnehmbar. Dieser Aspekt fällt aber besonders bei der Françoisvase ins Gewicht, bleibt dort der Kollisionsbereich in diesem Fall vollkommen im Verborgenen, so dass sich das Rezeptionsergebnis keinesfalls von demjenigen eines weitläufigen Frieses trennen lässt⁷⁴.

70 Vgl. dazu v.a. Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“ sowie D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“.

71 Die Rekonstruktion dieser Seite ist nicht unproblematisch, wobei allerdings der Schnitt durch den Schlangenleib gesichert ist (s. dazu Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“).

72 Vgl. ebenfalls Kapitel B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

73 Die Halszone direkt darüber, ebenfalls unterbrochen durch die schwarz gedeckten Henkelzonen, zeigt eine Prozession von Menschen, darunter schließt sich ein faktisch umlaufender Tierfries an. Durch die Gleichrichtung (fast) aller Figuren baut die prozessive Bewegung aufeinander auf, so dass – blickt man frontal auf die Vase – die antithetische Löwengruppe unterhalb der Henkel keine Störung darzustellen vermag (s. Abb. 12.9). Daran lässt sich erkennen, wie (trotz des angewandten Friessystems) die Bildanlage auf den Betrachter ausgerichtet und nach Bildseiten unterteilt ist.

74 Umso deutlicher offenbart sich dieser Einschnitt dafür bei einer dezentralen visuellen Konfrontation, wie sie bei der

Dem gegenüber stehen die zwei sehr frühen Darstellungen, deren Teilgestalt – obwohl äußerlich vollkommen ‚konform‘ – definitiv in Tradition der abbreviativen und damit gestaltlich abgeschlossenen Protome gesehen werden sollte. Dabei handelt es sich einerseits um die kykladische Amphora mit dem an zwei Seiten beschnittenen Reiter aus der mittleren ersten Hälfte des 7. Jhs. (DADA 376, s. Abb. 22.2), der als Helios beziehungsweise Bellerophon interpretiert wurde⁷⁵. Ausgehend davon bietet sich dem Betrachter im Zusammenspiel mit den gegebenen visuellen Reizen die Möglichkeit, das Paar in Aufwärtsbewegung wahrzunehmen, würde dies ausgesprochen gut sowohl zum Sonnenaufgang als auch zum Aufstieg zum Olymp als Thema passen⁷⁶. Nichtsdestominder wird diese Komposition wohl eher aus einer anderen Motivation des Vasenmalers hervorgegangen sein, nämlich der kontextuellen sowie syntaktischen Beziehung zweier Kürzel aufeinander⁷⁷. Bestärkung erhält diese These nicht zuletzt durch die weite Verbreitung dieser Dekorationsart zu ebendieser Zeit in ebendieser Region sowie durch die Austauschbarkeit der Bildzeichen: Wie jede andere Protome auch, sind diese Gestalten Teil einer typischen Metopenfeldgliederung, kombiniert mit weiteren Motiven sowie ergänzt um diverse geometrische Muster (**Abb. 43.6**).

An zweiter Stelle steht der lemnische Stamnos, der wohl noch ins 8. Jh. gehört und innerhalb eines vergleichbaren Feldes auf exzeptionelle Weise eigenständiges Handlungsbild und Pferdevorderteil vereint (DADA 528, s. Abb. 22.1)⁷⁸. Bereits der figürliche Dekor besitzt an dieser Stelle Seltenheitswert⁷⁹, absolut ungewöhnlich ist aber dessen Ergänzung durch ein vertikal mittels Einfassung abgeschnittenes Bildzeichen, welches in räumlich vollkommen sinniger Form angefügt wurde. Diese durchdringende Rationalität der Vorgehensweise lässt berechtigterweise vermuten, dass hier dem Ross mehr als nur ein emblematisch-dekorativer Wert zukommt, ist es sicherlich in Zusammenhang mit der Großen Göttin zu sehen, die soeben eine Aufwartung empfängt. Da der Maler an dieser Stelle (gleich, ob bewusst oder unbewusst) die richtigen Impulse gesetzt hat, die auf Perzeptionsebene zu einer Auffassung der Gestalt als ausschnitthaft führen, kann der Rezipient das Ross nach eigenem Ermessen als Teil des divinen Karrens sehen und es darüber hinaus auf Ankunft und gar Ubiquität der Göttin beziehen⁸⁰. Dennoch ist davon auszugehen, dass das vorliegende Endprodukt nicht als Resultat eines intentionellen Durchschneidens einer Ganzgestalt per Rahmenelement und der damit einhergehenden Kennzeichnung des Konturs als offen zu sehen ist, sondern viel mehr aus den Konventionen seiner Zeit heraus erklärt werden muss.

Beide Darstellungen können vor dem Hintergrund der vorliegenden Fragestellung jedoch ohne weiteres als ein erstes Vorwärtstasten und Ausloten der Möglichkeiten bewertet werden, geht hier in beiden Fällen der Umgang mit der protomenhaften Wiedergabe klar über das übliche Maß hinaus. Denn auch noch für das 7. Jh. ist eine solche Zusammenführung von Kopfbild und Erzählinhalt als sehr ungewöhnlich anzusehen. Dabei ist anzunehmen, dass in einer Zeit, in der vor allem auf den Kykladeninseln die Protome zum geläufigen dekorativen Gut

Rezeption von Vasenbildern vor dem Hintergrund des Gebrauchswerts ihrer Träger stets vorausgesetzt werden muss.

75 Ausführlicher dazu in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

76 In ersterem Fall stünde die Darstellung damit chronologisch an der Spitze der späteren Gestirnbilder. Vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

77 Von den Kykladen liegen zahlreiche Darstellungen vor, die entweder Mensch oder Pferd als Einzelprotome zeigen. Vgl. dazu COLDSTREAM 1965, 36; zu einer vergleichbaren Amphora mit Pferdekopf im Halsbild s. OLIVER 1964, 64.

78 Zu dieser Darstellung s. Kapitel B3.1. „Chronologisch-chorologische Verteilung“.

79 Für gewöhnlich steht hier der ornamentale Dekor im Vordergrund (s. dazu DELLA SETA 1937, 643).

80 Zu solchen Darstellungen s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

gehört und auf diese Weise der rezeptive Umgang damit weit verbreitet ist, eher keine Sensibilisierung für eine figürliche Ausschnitthaftigkeit bestanden haben dürfte, kam diese vermutlich erst mit den komplexen narrativen Mythenbildern auf⁸¹. In Bezug auf das lemnische Beispiel wiederum könnte unter anderem ein Blick auf die mykenischen ‚Vorläufer‘ weiterhelfen, lässt sich bereits hier eine vergleichbare Kombination aus protomenhaftem Bildzeichen und Ganzgestalt direkt nebeneinander greifen, wenn auch ohne jeglichen Erzählgehalt und wohl nur im Ausnahmefall (**Abb. 43.7**)⁸². Zwar darf an dieser Stelle vor allem der zeitliche Bruch nicht außer Acht bleiben, allerdings vermag dies – vor dem Hintergrund der Akzeptanz – eine Vorstellung von der möglichen Bandbreite an Spielarten zu geben, zumal obige Komposition gerne in Tradition der bronzezeitlichen Figureszenen gesehen wird⁸³.

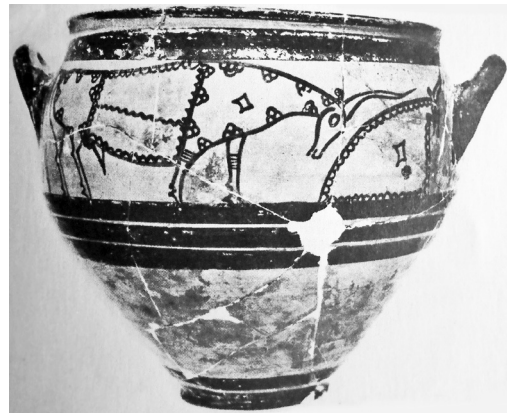


Abb. 43.7 Kypro-mykenischer Krater als wohl einziges bekanntes Beispiel für eine Kombination von ganzgestaltigen und protomenhaften Stieren (Arch. Mus. Zypern)

Fazit

Blickt man auf diese wenigen (m.E. aber sehr aussagekräftigen) Fallbeispiele, scheint sich trotz des sehr lückenhaften Befundbildes ein erkennbarer Weg abzuzeichnen, was die Einführung der unvollständigen Gestalt in einen Handlungszusammenhang angeht⁸⁴. Bereits die protomenhafte Wiedergabe muss als Reaktion auf die häufig problematischen bildräumlichen Verhältnisse in Verbindung mit der keramischen Flächenkunst gesehen werden, gelingt allein auf diese Weise die Inszenierung eines Motivs in hinreichender Größe. Damit entspringt sie derselben Problematik wie die Teilgestalt, ist Ergebnis derselben Motivation. Erst in vorrangig dekorativem Kontext verwendet, kann sie mit Zunahme der narrativen Ansprüche auch Eingang in handlungsbasierte Darstellungen finden. Weist dieses Bildzeichen dann – ungeachtet dessen, ob noch als reine Abkürzung konzipiert – dieselben Merkmale auf phänomenologischer Ebene auf wie eine intentionell herbeigeführte Teilgestalt, hat der Rezipient dieselben

81 Nichtsdestominder darf eine solche Art der Wahrnehmung aber ausgeschlossen werden, kommt der entscheidende Anstoß hierfür von Seiten des einbettenden Inhalts, ebenso wie dafür der einzelne Betrachter als individuelle und damit nicht kalkulierbare Komponente Verantwortung trägt.

82 Zu diesem sog. Gjerstad-Krater s. IMMERWAHR 1956, 139; VERMEULE – KARAGEORGHIS 1982, 53. – Eine solche ‚Inkonsequenz‘ besteht gleichermaßen auf den Vasen des 7. Jhs., wo die Protome zudem ganz offenkundig den Charakter eines Füllornaments aufweisen kann. Auf einer argivisch-kykladischen Kanne erscheint bspw. ein Pferdekopf im Freiraum unterhalb eines grasenden Rosses bzw. eine Hirschbüste zwischen zwei antithetischen Löwen (s. DEGAS 1925, Pl. XIIIb; vgl. dazu auch LANGENFASS-VUDUROGLU 1973, 113 [hier mit weiteren Beispielen]).

83 Auf diese Weise DELLA SETA 1937, 646 (ausführlicher dazu in Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“).

84 Anders zu gewichten ist an dieser Stelle die horizontal abgeschnittene Gestalt mit explizit inhaltlicher Aussage, wie sie sich in Zusammenhang mit dem einsinkenden Kaineus bereits in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. manifestiert (s. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“). Im Gegensatz zum Anschnitt ohne jegliche ausschneidintrinsische Bedeutung als vorrangiges Produkt des Bild-Raum-Konflikts steht hier eine vollkommen andere Motivation für die Hinzuziehung dieses Darstellungsmittels im Vordergrund (s. auch weiter unten).

Möglichkeiten⁸⁵. Aber nur dann, wenn sich der Betrachter veranlasst sieht, den unvollständigen Kontur als expliziten Figurenausschnitt aufzufassen und den sichtbaren Teil der Gestalt vor dem inneren Auge zu einem Gesamtumriss zu ergänzen, wird diese Unvollständigkeit auf Basis des jeweiligen Kontextes zum Bedeutungsträger. Dann können mit ihrer Hilfe bereits enthaltene Aussagen visuell wirksam verstärkt, bestimmte Inhalte anschaulich vermittelt werden. Dann geht – im Gegensatz zur Abkürzung – die Unvollständigkeit als Bedeutungswert über die betroffene Figur hinaus, bezieht sich auf die gesamte abgebildete Handlung, wodurch es zur Zuspitzung und Belebung, aber auch Konkretisierung des Dargestellten kommen kann⁸⁶. Nicht zuletzt wird dann auch eine ausschnittintrinsicische Auslegung möglich, die jedoch häufig einer gesteigerten kognitiven Leistung des Konsumenten bedarf⁸⁷. Die allmähliche Verlagerung von vorrangig dekorativen zu verstärkt narrativen Ansprüchen an ein Bild schafft also das Fundament, wohingegen die technischen Grundlagen von Anfang an gegeben sind.

Eine vergleichbare Öffnung auf semantischer Ebene lässt sich in Zusammenhang mit den horizontal erzeugten Kopfbildern erkennen, wie sie von Vacano untersucht hat. Nur ist hier die Aussage aufgrund der sicheren gegenständlichen Identifizierung des exekutiven Elements stets unmissverständlich festgelegt, so dass keinerlei Spielraum besteht. Diese beginnen sich ab dem endenden 6. Jh. innerhalb größerer Erzählzusammenhänge zu häufen, nachdem sie zuvor lange Zeit als Einzelmotiv Verwendung fanden – der narrativ aufzulösende Horizontalschnitt entfaltet nun seine volle Wirkung⁸⁸. Notwendige Voraussetzung ist auch hier – neben der entsprechenden Kontextualisierung – die Erweiterung über den reinen Abkürzungscharakter hinaus, widergespiegelt in der formalen Unvollständigkeit dieser „Seinsbilder“⁸⁹. Dann bekommt die gestaltliche Anteiligkeit selbst einen Wert im Dienste der Erzählung, unterstützt durch die entsprechenden visuellen Reize.

85 Ob das Bildzeichen als Figurenausschnitt oder Abbreviation rezipiert wird, macht für das Bildverständnis an sich keinen Unterschied, stehen beide für das Ganze (s. auch Abb. 5.1). Auf diese Weise ist die Protome desgleichen in vollem Maße autark und uneingeschränkt handlungsfähig.

86 Eine solche Fokussierung ist vor allen Dingen Merkmal des lakonischen Jagd-Malers und der rf. Kolonettenkratermaler (s. dazu bes. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ und B3.2.3. „Manieristen“). – Gemessen an der Art der Wirkung, zeigt sich eine solche Ausschnitthaftigkeit erstmals in Zusammenhang mit dem spätgeometrischen Reigen (DADAS 498, s. Abb. 22.3), ist hier aber sicherlich ein Zufallsprodukt. Denn indem der Arm der äußeren Hydrophore mit der Bildbegrenzung kollidiert, erscheint sie nicht ganz vollständig, was sich prinzipiell wiederum auf den Reigen übertragen lässt. Dass es sich hier zweifelsohne um einen Anschnitt und keine Abbreviation handelt, unterscheidet diese Darstellung von den anderen beiden frühen Bildern von den Inseln (DADA 528, 376). Vgl. dazu Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

87 Dies ist v.a. in Verbindung mit einigen Bildern der sf. Maler der Fall, die weniger auf das Augenblickliche fokussieren (s. dazu Kapitel B2.2.1. „Inhalt“). Besonders auf den mitunter flüchtig bemalten Kleingefäßen, aber auch auf einigen Darstellungen der Leagos-Gruppe, zeigen sich darüber hinaus nicht selten Teilgestalten, die aufgrund ihres chiffenhaften Charakters sehr an das hippische Vorderteil aus Lemnos erinnern. Vor dem Hintergrund der Entwicklungsgeschichte müssen sie aber definitiv als Ausschnitte bewertet werden, wenn auch nur in Bezug auf die Figur und nicht unbedingt die Szene in Hinblick auf einen exzerptiven Charakter. Daran lässt sich ersehen, wie durchlässig die Grenzen sind und wie groß der Anteil des Betrachters bei der kognitiven Verarbeitung piktoraler Informationen ist. Vgl. dazu bes. Kapitel B3.3.2. „Leagos-Gruppe“ sowie B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

88 Ausdrückliche Kopfbilder stellen an dieser Stelle eine Extremform dar, die nur selten innerhalb eines narrativen Kontextes auftritt (zu den wenigen Beispielen s. VON VACANO 1973, 100f. 105 mit Anm. 454). Zuvor stehen solche Köpfe entweder in keinem ersichtlichen Bezug zur umgebenden Handlung oder werden durch horizontal abgeschnittene Figuren ersetzt, von welchen weit mehr als nur der Kopf sichtbar ist. Dies gibt dem Maler die Möglichkeit, sich unterschiedlicher wirkungsvoller Darstellungsmittel wie bspw. des nach oben gerichteten Blicks, der erhobenen Arme beziehungsweise des aufgestellten Beins etwa zur Vermittlung des Aufstiegens als aktive Handlung zu bedienen. Vgl. dazu auch VON VACANO 1973, 89. 102ff. 123 sowie Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

89 VON VACANO 1973, 99. „Durch den Kunstgriff der Umdeutung des abgekürzten Figurenbildes zum teilweise sichtbaren Bild einer ganzen Figur ist die Möglichkeit geschaffen, das Kopfbild in ein bewegtes Geschehen einzubeziehen. Dieser Kunstgriff aber ist erst jetzt, zu Beginn des 5. Jh., möglich geworden, da die abgeschnittene, aus dem Boden



Abb. 43.8
Reliefkrater aus Sparta (Mus. 5395) mit aus technischen Gründen ‚angeschnittener‘ Figurenszene auf dem Hals, was von einer vergleichbaren Toleranz gegenüber dem unvollendeten Kontur einer agierenden Gestalt zeugt

Der nachweislich bereits sehr frühe Umgang mit einer anteiligen Gestalt als vollwertiges Bildzeichen und damit verkürztes ‚Abbild‘ der ganzen Figur wird zweifelsohne – in Zusammenspiel mit den alltäglichen Wahrnehmungserfahrungen – die Toleranz gegenüber der partiellen Wiedergabe vor dem Hintergrund einer bestehenden Handlungsbefähigung bedingt und damit ihren Eingang in einen narrativen Kontext begünstigt haben (Abb. 43.8)⁹⁰. Erst nur zaghaft genutzt, im Laufe der Zeit stabilisiert und ausgebaut, entwickelt sich – vor dem Hintergrund des Bild-Raum-Konflikts und unter Einflussnahme unterschiedlicher Faktoren – eine Form der Ausschnitthaftigkeit, wie sie in ihrem schillernden ‚Kleid‘ Gegenstand dieser Untersuchung wurde. Von Bedeutung ist neben den technisch-formalen Gegebenheiten auch das Streben der Künstler nach einer maximalen Vermittlung aktionsreicher Inhalte sowie die ständige Suche nach Verbesserung als kreativer Triebstachel. Einmal etabliert, kommt diese Form der bildhaften Wiedergabe innerhalb bestimmter Malerkreise immer wieder zur Anwendung – das Bedeutungsspektrum wird erweitert, die Einbeziehung des Betrachters ist nicht nur erwünscht, sondern grundlegende Voraussetzung für eine erfolgreiche Rezeption und damit ein gelungenes Bilderleben. Auf dieser Basis bleibt, nun auch die Gründe näher zu beleuchten, die schließlich zur Abkehr von diesem an und für sich sehr wirksamen sowie aussagekräftigen Darstellungsmittel geführt haben.

auftauchende Figur erst in dieser Zeit Eingang in die Vasenmalerei gefunden hat.“ (ebd. 118). Dies stimmt nur bedingt, lassen sich v.a. Darstellungen des Lapithenkönigs Kaineus bereits im dritten Viertel des 7. Jhs. fassen. Zwar wird hier der umgekehrte Weg beschränkt, wird hier das Versinken im Boden thematisiert. Dennoch liegen dem die gleichen Gedankengänge zugrunde (s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“).

90 Eine solche Bereitschaft zur abgekürzten Wiedergabe wurde auch von HURWIT 1979, 92. 138 thematisiert; s. als weiteres VON VACANO 1973, 26; JONGKEES-VOS 1969, 11ff. – Zwischen den Henkeln des abgebildeten Kraters war nicht für die gesamte Abfolge der in zwei Varianten wiederkehrenden Dreiermotivgruppe Platz. Diese besteht aus einem zentralen Waidmann mit geschulterter Tragstange und zwei daran hängenden Beutetieren sowie einem Hund, wobei die vierte Gruppe ganz links quasi inmitten der Jägerfigur abbricht. Auch wenn es zweifelsohne so wirkt, als ob es mehr als Zufall sein könnte, dass dieses Beispiel ausgerechnet aus Lakonien stammt und zudem kompositionell der Kriegerprozession des Jagd-Malers (DADA 1) ähnelt (vgl. dazu v.a. CHRISTOU 1964, 199ff.), sollte dies keinesfalls überbewertet werden. Denn es offenbart sich ganz klar, dass die Intention hier nicht die Kennzeichnung als Ausschnitt war: Während sich das nach vorne ausschreitende Bein noch deutlich in Relief abzeichnet, ist der Bereich von Oberkörper und Kopf stark überstrichen und damit verunklärt; auch wurde hier auf eine (nachträgliche) detaillierte Ausarbeitung des Chitons verzichtet. Allerdings vermag dieses Beispiel den laxen Umgang mit der gestaltlichen Unvollständigkeit zu demonstrieren, der jedoch nicht zwingend regional geprägt sein muss und schon gar nicht Ergebnis einer bestimmten Vermittlungsabsicht ist. Den Ausschlag gibt aber auch hier die Unvereinbarkeit zwischen Komposition und verfügbarer Darstellungsfläche. Darüber hinaus wird gleichermaßen (entsprechend zum Hochzeitsfries des Klitias) der Eindruck erweckt, als setze sich die Prozession weiter fort, zumal dieser Bereich mit der Krümmung zusammenfällt und der gestaltliche Abbruch bei frontaler Betrachtung nicht erkennbar ist. Folge vergleichbarer technischer Prozesse ist auch ein Schildband aus Delphi (Mus. 8546, s. SCHEFOLD 1993, 229 Abb. 240bis a): Offenbar nicht lang genug, kam am untersten Rand des verzierten Bronzeblechs nur noch die obere Hälfte der Figurenkomposition aus Theseus und Minotaurus unter. Zur Herstellung solcher Bänder über eine Gesamtmatrize mit fester Bildabfolge, wobei hier solche Diskrepanzen nicht ungewöhnlich sind, s. KUNZE 1950, 2f.

D2.3. Der neue Raumbegriff und sein Einfluss auf die ausschnittshafte Wiedergabe

Die Verwendung der Teilgestalt innerhalb einer klar umgrenzten Bildfläche ist ein sehr effizientes künstlerisches Mittel, um den Handlungsraum der wiedergegebenen Figuren über seine sichtbaren Grenzen hinweg zu erweitern, was sich schon allein an der visuellen Wirkung solcher Darstellungen auf den Betrachter ablesen lässt. Auf diese Weise ist dem Maler die Möglichkeit geboten, selbst ausgedehnte narrative Inhalte oder aber riesenhafte Gestalten innerhalb eines lediglich sehr kleinen verfügbaren Feldes effektiv in Szene zu setzen und darüber hinaus bestimmte Aussagen optisch eingängig zu verstärken. Eine solche figurale Unvollständigkeit, welche darüber hinaus auch von inhaltlicher Bedeutung sein kann, lässt sich jedoch nicht nach Belieben ausführen, wenn dafür nicht die notwendige Basis gegeben ist. In erster Linie gehört dazu ein Rahmen zur klaren Definition der Darstellungsfläche und eine räumlich damit konkurrierende, sowohl thematisch als auch motivisch geeignete Komposition. Dass dabei jedoch auch der darstellungstechnische Aspekt eine bedeutende Rolle spielt, soll an folgender Stelle erörtert werden, fällt ein Wandel in der Art und Weise der bildhaften Wiedergabe doch auffällig gut mit der allmählichen Abkehr von der Teilgestaltigkeit zusammen.

Am deutlichsten zeichnet sich diese Entwicklung innerhalb der Vasenmalerei ab, die durch ihre dezidiert zweidimensionale Ausprägung im Gegensatz zur Reliefplastik allein auf die Mittel der Flächenkunst angewiesen ist, um dreidimensionale Inhalte in Szene zu setzen⁹¹. Die Form der perspektivischen Wiedergabe, die dem heutigen Betrachter so vertraut erscheint, war nicht schon immer selbstverständlich, sondern musste erst in einem langwierigen Prozess erarbeitet werden. Zweifelsohne leisteten dabei die Maler der Antike einen entscheidenden Beitrag, auch wenn diese Möglichkeit zur Vermittlung von räumlicher Tiefe nicht umfassend ausgeschöpft wurde⁹². Demgemäß beginnen sich auf Vasenbildern ab dem fortgeschrittenen 6. Jh. die Versuche zu häufen, einen Gegenstand nicht nur als plane Fläche anzugeben, sondern ihn bewusst durch eine schräge Ansicht räumlich wirken zu lassen⁹³. In der anfänglichen Experimentierphase trifft dies vor allem auf Objekte mit einfachem Konturenverlauf wie beispielsweise den

91 Zu diesem Unterschied zwischen Malerei und Relief s. etwa KRAHMER 1931, 59f.: Während die „faktische Tiefe“ der Reliefplastik bereits eine gewisse Tiefe vorgibt, die selbstverständlich mit Hilfe geeigneter darstellerischer Mittel wie etwa der perspektivischen Verkürzung darüber hinaus erweitert werden kann, ist die dem Medium der Malerei immanente „Raumtiefe gleich Null“. Jegliche Tiefenwirkung, die an dieser Stelle evoziert wird, bedient sich demzufolge sozusagen illusorischer Mittel und entsteht nicht aus sich heraus. „Was in einem sehr tiefen Hochrelief allein durch die Schrägstellung ausgedrückt wird, wird im Flachrelief durch Schrägstellung und Perspektive, in der Zeichnung oder Malerei schließlich nur durch die Perspektive verwirklicht.“

92 Allgemein zum stetigen Streben der Griechen nach Annäherung an die natürliche (mimetische) Erscheinung durch Verkürzungen, die Vereinheitlichung von Raum sowie die Berücksichtigung von Licht und Schatten s. bspw. GOMBRICH 1999, 49 („griechische Revolution“); ders. 1984, 21; ders. 141ff.

93 Obwohl die sf. sowie rf. Technik längere Zeit nebeneinander herlaufen, ist dieser Fortschritt vorrangig innerhalb der jüngeren Malweise von Erfolg gekrönt. Grund dafür sind die weitaus besseren Möglichkeiten der zeichnerischen Wiedergabe, die aus dem technischen Wandel resultieren. Dieser macht nicht nur die Pinselführung beweglicher, sondern verändert auch das Verhältnis der Figuren zur freien Fläche, die hiermit erstmals räumliches Potential und eine eigene Wertigkeit bekommt, während sie zuvor kaum mehr als ein leerer Grund zwischen den einzelnen Bildzeichen war. Dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“; als weiteres auch WHITE 1992, 264. – Dass in gewissem Maße ‚Verkürzungen‘ als Mittel „d’expression du relief“ schon seit der orientalisierenden Epoche eingesetzt werden, betont SCHNAPP 2003, 54. Jedoch handelt es sich dabei nicht um Verkürzungen im Sinne einer perspektivischen Wiedergabe, sondern vielmehr um die zu dieser Zeit gängige Raumerzeugung durch Überlappung. Weitere Bestrebungen zur Vermittlung von Räumlichkeit schlugen sich z.B. auch in den Versuchen der sf. Maler nieder, Gespanne in Vorderansicht darzustellen. Dies resultiert anfangs jedoch in einer Wechselsichtigkeit. Vgl. dazu bes. WHITE 1992, 259ff.

Schild mit seiner klaren Kreisform zu⁹⁴. Im Laufe der Zeit werden derartige Verkürzungen immer ausgefeilter, beziehen sich nun auf komplexere und zudem bewegte Gestalten – besonders gut lässt sich dieser Lernprozess an der menschlichen Figur ablesen, stellt diese zugleich die höchste Herausforderung dar. Die Wiedergabe des im Raum zurückgestellten Beins etwa beginnt mit der allgemeinen Einführung des Kontraposts das darstellerische Interesse der Maler zu wecken. Diese räumliche Eindrehung weitet sich nach und nach auf den ganzen Körper aus, bis schlussendlich auch die Schwierigkeit der Darstellung eines Gesichts in Dreiviertelansicht ohne weitere Einschränkung zu meistern ist⁹⁵. Als Endergebnis entsteht eine Körperperspektive in vollendeter Form, der Weg zur zentralperspektivischen Darstellungsweise jedoch ist noch weit und vollzieht sich erst sehr viel später⁹⁶.

Nichtsdestominder gelingt dem antiken Vasenmaler die Vermittlung einer gewissen Raumtiefe, auch wenn er selbige noch nicht unter Berücksichtigung eines einheitlichen Fluchtpunktes und unter Hinzuziehung des Prinzips der abnehmenden Größe bei zunehmender Entfernung erreicht⁹⁷. Stattdessen bedient er sich zusätzlich zur dreidimensionalen Schrägansicht weiterer innovativer Mittel, die wohl außerhalb der Vasenkunst geschaffen wurden⁹⁸.

(„pseudo-raccourcis“); PANOFSKY 1992, 109 Anm. unter b) („Parallel-Perspektive“ durch Zerteilung in vorderen und hinteren Aufriss und Reihung dieser beiden übereinander); als weiteres auch SCHNAPP 2003, 54; zur Wechselansichtigkeit s. KRAHMER 1931, 21f. 62. 68.

- 94 Vgl. dazu v.a. KAESER 1981, der sich in seiner Dissertation mit dieser Entwicklung explizit am Beispiel dieses Motivs befasst hat. Aufgrund seiner durchgängig einheitlichen Form beginnt hier der Versuch der Profilansicht überdurchschnittlich früh bereits im 7. Jh. und mündet in einer ungefähren Ellipse. Zur schrägen Dreiviertelansicht kommt es jedoch auch hier erst in der Mitte des Folgejahrhunderts, wobei es sich an dieser Stelle ebenfalls um den ersten in dieser Form angegebenen Gegenstand handelt (ebd. 33. 89ff. 133). Als weiteres auch CARL 2006, 15; WHITE 1992, 260ff. bes. 263.
- 95 Allgemein zur Entwicklung der räumlichen Wiedergabe vgl. etwa CARL 2006, 15f.; KEBECK 2006, 115ff.; SCHNAPP 2003, 53ff.; DIHLE 2003, 101f.; PANOFSKY 1992, 99ff. bes. 109f.; WHITE 1992, 258ff.; GÖTZE 1980, 508f.; ARNHEIM 1978, 252ff.; BIELEFELD 1963, 351f.; HANFMANN 1957, 75; SCHWEITZER 1953, 12ff.; RICHTER 1946, passim; dies. 1937, 358f.; KRAHMER 1931, 9ff. 58ff.; RIEGL 1927, 26ff. Als weiteres auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ (hier auch mit weiterer Literatur).
- 96 Vollkommenheit erreicht diese „*ars perspectiva*“ als „die Kunst, die Gegenstände und ihren Zusammenhang im Gesichtsfeld eines Bildes so darzustellen, wie sie im Auge des Betrachters erscheinen“ erst in der Renaissance (s. SCHWEITZER 1953, 8). Hier bezieht sich die räumliche Wirkung nicht mehr nur auf die einzelnen Körper, sondern das Bildganze, alles gehorcht einem übergeordneten Prinzip. Dieser zentrale Fluchtpunkt wird erstmals nachweislich von Leon Battista Alberti in seinem Traktat „*de pictura*“ (1435) beschrieben und in Form seines ‚Fensters‘ angewendet. Dabei wird mithilfe eines durchsichtigen Tuchs mit Fadengitter ein künstlicher Schnitt durch die Sehpyramide erzeugt, das Ergebnis auf eine ebenso gerasterte Malunterlage übertragen; Voraussetzung ist ein starrer Blickwinkel (dazu BÄRSCHMANN 2000, 65; FRANGENBERG 1986, 150; KEBECK 2006, 134ff.). Die Annäherung an dieses oberste Ziel ist jedoch bereits in der griechischen Antike außerordentlich groß und wird zu keiner anderen Zeit auf entsprechende Weise erreicht, vielmehr lässt sich im Mittelalter ein deutlicher Rückschritt verzeichnen, welcher die darstellerischen Fähigkeiten auf das Niveau der Archaik zurückwirft. Als weiteres vgl. PANOFSKY 1992, 110ff.; entfernt auch WHITE 1992, 258; RICHTER 1937, 386f.; GREGORY 2001, 213ff. Zur Entwicklung der Perspektive im 15. Jh. s. z.B. KEMP 1996, 88ff.; FRANGENBERG 1986, 150; BÜTTNER 2003, 1ff.; SCHNELLE-SCHNEYDER 1990, 32.
- 97 Vgl. dazu SCHWEITZER 1953, 8ff. Die „*visio perspectiva*“ entsteht durch die maximal mögliche Anpassung einer Bildordnung (Kunstraum) an ein vergleichbares perzeptives Ergebnis im Realraum, wobei eine Verfälschung der wirklichen Verhältnisse Voraussetzung für die Funktionalität ist. Ein Mensch, welcher sich weiter hinten im Raum befindet, erscheint im Vergleich zum Vordergrund in starker Verkleinerung, ist es in der Realität aber nicht. Diese Qualität muss beim Sehvorgang folglich erst entsprechend übersetzt werden (kleiner = weiter entfernt), ebenso wie der Blickwinkel innerhalb der ‚Sehpyramide‘ ein einheitlicher ist. Diese Errungenschaften markieren den Unterschied zwischen der „Konstruktions-/Simultanperspektive“ des 15. Jhs. und der „Raum-/Sukzessionsperspektive“ der Antike nach Schweitzer (ebd. 14), bei welcher noch jeder einzelne Körper im Bild einem eigenen Gesetz gehorcht (auch Körperperspektive). Vgl. dazu ebenfalls Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“; allgemein s. weiterhin RICHTER 1946, 140; HANFMANN 1957, 75 (hier zur Abweichung vom „mode of representing three-dimensional space in ‚optic‘ form“); PANOFSKY 1992, 99ff. (hier auch zum „Fischgräten-“ bzw. „Fluchtachsenprinzip“ antiker Bilder durch mehrere Augenpunkte); WHITE 1992, 266f.; SCHNAPP 2003, 52. 55; CARL 2005, bes. 79 (intuitive statt konstruierte Perspektive).
- 98 Von Relevanz ist bei der Entstehung dieser neuen Auffassung von Raum innerhalb der bildenden Kunst das Raumkonzept im Allgemeinen. Dieses steht in unmittelbarer Abhängigkeit dazu, wie Raum zu dieser Zeit überhaupt wahrgenommen und definiert wird. Daher spielt an dieser Stelle auch der wissenschaftliche Fortschritt eine bedeutende Rolle,

Die entscheidende Neuerung ist an dieser Stelle die Loslösung von der dominanten Standlinie, welche bislang für alle Elemente eines Bildes bindend war. Dieses bisher gültige Grundprinzip der gestaltlichen Anordnung im Raum wandelt sich unter Einfluss der Tafelmalerei zu einem offenen Konzept mit variablem Bezugspunkt, so dass dieser einschneidende Bruch nun eine freie Verteilung der agierenden Figuren in der Fläche ermöglicht⁹⁹. Der ehemals gemeinsame, streng lineare Laufhorizont – in der Regel handelt es sich dabei um die untere Bildbegrenzung – zerfällt nun in mehrere einzelne ‚Geländewellen‘, die sich durch einen unregelmäßigen sowie oftmals bewegten Verlauf auszeichnen und inmitten des Feldes aufzutreten pflegen. Dieses Mittel zur Andeutung von Terrain und somit der früheste gezielte, wenn auch noch sehr verhaltene Ausdruck von Landschaft¹⁰⁰ ist als Erfindung des Polygnotos von Thasos in die Forschung eingegangen¹⁰¹. Als Urheber der frühklassischen Gemälde in der Lesche der Knidier in Delphi schuf er die Iliupersis und die Nekyia des Odysseus, wie sie heute noch durch die detaillierte Beschreibung des Pausanias erfahrbar sind¹⁰². Auf attischen Vasen ist eine solche Gestaltungsweise erstmals um die Mitte des 5. Jhs. zu fassen und wird vorrangig mit dem Niobiden-Maler in Verbindung gebracht¹⁰³. Eine Variation erfolgt kurze Zeit später und

indem er zum einen Grundlagen schafft, zum anderen von den künstlerischen Errungenschaften auf empirischer Basis profitiert. Der Höhepunkt dieser wechselseitig beeinflussten Entwicklung zeigt sich schließlich in der Definition des mathematischen Raums durch Euklid Ende des 4. Jhs. Dazu PANOFKY 1992, 104ff. bes. Anm. 24 unter c); GOMBRICH 1986b, 141ff. bes. 143; HANFMANN 1957, 75; SCHWEITZER 1953, 9f. („*scientia perspectiva*“) und 16; DIHLE 2003, 93ff.; SIMON 1992, 86ff. Diskussion des Grades an Übereinstimmung in Kunst und Text bei RICHTER 1937, 380ff.; allgemein zur optischen Lehre des Euklid und dessen Theoremen im Besonderen s. KEBECK 2006, 63f. – Ein weiterer entscheidender Punkt ist daneben auch die Frage nach der Darstellungswürdigkeit von Raum. Auch wenn die Voraussetzung bestimmter geistig-kognitiver Fähigkeiten der grundlegendste Faktor für die Wiedergabe von räumlicher Tiefe ist, lässt sich nicht sicher entscheiden, ob das Fehlen derselben aus einem Unvermögen oder vielmehr einer Bedeutungslosigkeit solcher Maßstäbe resultiert. Dahingehend hat sich z.B. auch CARL 2006, 16f. in Zusammenhang mit ihren Untersuchungen zu räumlicher Darstellung und Betrachter geäußert; zur Negierung von Raum in der Antike vgl. RIEGL 1927, 27ff.

99 Vgl. dazu auch Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

100 Gemeint ist damit die Wiedergabe von Landschaft schlechthin, welche in der antiken Kunst erst spät Aufmerksamkeit erlangt. Dies bezieht sich nicht auf die unterschiedlichen separaten Einfügungen vegetabilen Charakters, die sich weit aus früher nachweisen lassen, da diese einzig einen attributiven Wert in Bezug auf den Gesamtkontext besitzen und nur als erläuternder Hinweis auf den Handlungsschauplatz zu verstehen sind (z.B. Baum = draußen/Wald). Die konkrete Wiedergabe von Landschaft, bei der es sich also nicht um vereinzelte isolierte Einfügungen, sondern ein übergeordnetes gestalterisches sowie stimmungsvermittelndes Element handelt, beginnt hier erstmals im Ansatz wirksam zu werden. Zur vollen Ausbildung kommt es jedoch erst einige Zeit später bes. auf hellenistischen Wandgemälden. Dazu z.B. SCHNAPP 2003, 51; als weiteres auch HANFMANN 1957, 75 Anm. 27; BOARDMAN 1996c, 15; PANOFKY 1992, 109 mit Anm. 24 unter d); CARL 2006, 23; BURN 2007, 121; DIETRICH 2010, *passim*.

101 Im Regelfall wird dies als allgemein gängige Meinung angesehen (s. z.B. ROBERT 1892, 39ff.; HEINEMANN 1910, 91ff.; WILL 1955, 290; BARRON 1972, 24; KOCH-BRINKMANN 2007, 708f.). Kritischer gegenüber einer solchen konsequenten Einseitigkeit äußert sich hingegen WILLIAMS 2007, 111f., da ähnliche Experimente bereits zuvor auf älteren wg. Lekythen zu fassen sind. Andere Ansätze hingegen leiten dieses Phänomen von der Theaterkulisse ab (dazu CARL 2006, 23 [mit weiterführender Literatur]). – In Hinblick auf die v.a. auf unteritalischer Keramik beliebte Wiedergabe von Architektur war die Skenographie sicherlich ein einflussreicher Faktor, denn die „gemalten Hintergründe des griechischen Theaters stellten vorzugsweise eine Palastfassade oder Häuser dar, deren Säulen und Kapitelle, vorspringende Flügel und Dächer, Türen, Fenster und Gesimse durch das Mittel der perspektivischen Darstellung Körperlichkeit und Raumvolumen vortäuschten“. Diese Form der architektonischen Bühnenmalerei entstand wohl nach 460 v. Chr. in Athen, fand aber erst ein Jahrhundert später Eingang in die Werkstätten der Maler. Dazu und zu den potentiellen Gründen für diese Verzögerung sowie allgemein vgl. SCHWEITZER 1953, 15ff.; als weiteres RICHTER 1946, 116; PANOFKY 1992, 106. 109 Anm. 24 unter c) (Raumzusammenschluss ausgehend von Bühnenmalerei, Standlinie wird zur Standfläche) und d); CARL 2006, 19; zur *scenographia* s. Vitruv I 2,2 („Die perspektivische Ansicht ferner ist eine die Stirnseite und die zurücktretenden Seiten darstellende Zeichnung, bei welcher die Richtungen aller Linien einem Zirkelmittelpunkt entsprechen.“). Zu architektonischen Darstellungen in Unteritalien s. WHITE 1992, 269f.; PANOFKY 1992, 109 Anm. 24 unter c).

102 Paus. X 25ff. und 28ff. Zur möglichen partikulären Widerspiegelung auf Vasenbildern v.a. in Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

103 Zu dieser Zeit wird das Mittel jedoch nur sporadisch von einem bestimmten Malerkreis genutzt, zur verstärkten An-

äußert sich im absoluten Verzicht auf die Angabe von Boden – ohne jeden Bezug zum Grund scheinen diese Figuren nun frei in der Luft zu hängen¹⁰⁴. Trotz dieser Neuerungen, welche mit dem Meidias-Maler schließlich zur gängigen Praxis werden¹⁰⁵, bleibt daneben das alte traditionelle Prinzip bestehen: Außer bei der herkömmlichen Art der Bildgestaltung findet sich die Abhängigkeit von einem einzigen durchgehenden Bodenhorizont nun ebenso bei den jüngeren mehrregistrigen Kompositionen¹⁰⁶.

Bei diesem innovativen Konzept des variablen Laufniveaus handelt sich um einen entscheidenden Schritt in Richtung einer räumlichen Strukturierung der Bildfläche: Anstatt wie bisher die Abhängigkeit aller dargestellten Gestalten von ein und derselben Bodenlinie zu wahren, werden nun mehrere Ebenen geschaffen, auf welchen sich die Akteure bewegen (**Abb. 44.1**). Der ursprünglich gemeinsame Handlungsraum als *flächiges* Konzept – bedingt durch eine zusammenfassende Bildebene (ungeachtet der einzelnen planen Folien der Überlappung) – zerfällt nun in beliebig viele kleinere und prinzipiell autarke Einheiten, durch deren freie Anordnung im visuell nach hinten ansteigenden Bildraum¹⁰⁷ sich nun auch eine größere Tiefenwirkung entfaltet. Verstärkt wird die Raumillusion zudem durch die mittlerweile erfolgte Befreiung von der figureneigenen Flächenhaftigkeit durch die vermehrte Anwendung gestaltinterner Verkürzungen (Körperperspektive), die zu einer sozusagen *kubischen* Ausprägung der einzelnen Aktionsräume führt¹⁰⁸. Diese sind aber (bei interagierenden Figuren) miteinander vereinbar, obwohl sie – da das übergeordnete System nun aufgehoben ist – über eine eigene Gesetzmäßigkeit verfügen. Nur so können vollständig und partiell oberhalb der jeweiligen Bodenlinie wiedergegebene Gestalten gleichwertig nebeneinander bestehen, wohingegen ihre Bindung an einen gemeinsamen Bezugspunkt (und damit Abhängigkeit von einem geschlossenen System) zwangsläufig eine Variabilität der Semantik nach sich zieht: Denn dient diese Horizontale der einen Figur als Laufgrund, muss die Figur daneben – von demselben Element an den Beinen abgeschnitten – zwangsläufig als im Boden steckend

wendung kommt es erst ab dem letzten Jahrhundertviertel. Vgl. dazu ROBERT 1892, 39; KURTH 1913, 49f.; RICHTER 1946, 100f.; BARRON 1972, 23ff.; BOARDMAN 1996c, 13ff.; WHITE 1992, 266f.; ROBERTSON 1992b, 180ff.; MANNACK 2002, 151ff.; CARL 2006, 23f.; allgemein zum nachfolgenden polygotischen Kreis s. RICHTER 1946, 127ff.; GÖTZE 1980, 508; MATHESON 1995, 7ff. 81ff. bes. 147ff. (hier zum Dinos-Maler); dies. 2007, 710; BOARDMAN 1996c, 65f. – VON VACANO 1973, 107, der sich mit Kopfbildern auf sf. Vasen befasst hat, hat den Unterschied zwischen solchen Teilgestalten und Protomen treffend herausgehoben: „Erst seit dem Ende des 5. Jh. finden sich dann häufig Bilder mit Gestalten, die durch eingezeichnete oder auch nur gedachte Geländelinien als teilweise durch Hügel oder ähnliches verdeckt gekennzeichnet sind. Gewöhnlich sind sie [...] bis zumindest unter die Brust sichtbar, immer ist durch Bewegungen, durch den unterbrochenen Gewandfaltenfluß oder auf ähnliche Weise verdeutlicht, dass es sich um abgeschnittene Figuren und nicht um in sich geschlossene Kunstformen handelt, wie es die Kopfbilder einschließlich der Büsten sind.“

104 Zu diesem Bruch mit der bislang immer klar definierten Standfläche s. WILL 1955, 291ff.; KURTH 1913, bes. 52ff. (dazu s. auch unten); CARL 2006, 28.

105 Vgl. bspw. BURN 2007, 121; CARL 2006, 28; zum Maler etwa RICHTER 1946, 146ff.

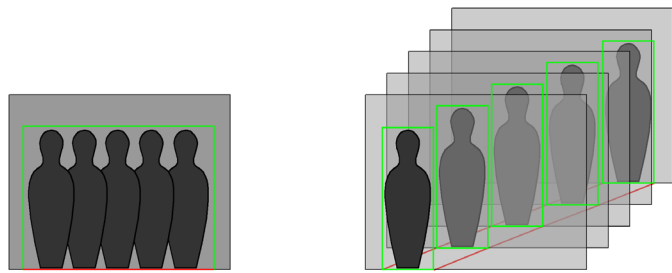
106 Dazu z.B. BOARDMAN 1996c, 16f.

107 Wie KURTH 1913, 50 richtig bemerkte, ist darin aber keinesfalls ein „optisch-perspektivisches Ansteigen des Hintergrundes“ zu sehen.

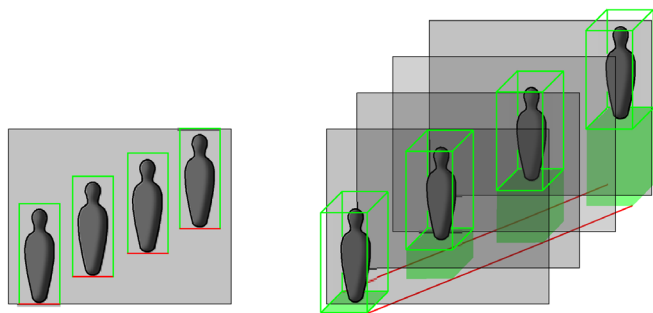
108 Zu dieser Entwicklung vgl. z.B. auch SCHWEITZER 1953, 20 („Die Gegenstände und Figuren sind nicht mehr wie bisher an die zweidimensionale Bildfläche gefesselt. Frei bewegen sie sich in dem erweiterten Raum.“). Als weiteres CARL 2006, 13. 23; COHEN 1983, 184ff.; CHAZALON 2001, 72ff.; HEINEMANN 1910, 91ff.; HURWIT 1979, 204; entfernt auch BOARDMAN 1996c, 13. – Ähnlich KRAHMER 1931, 60 in Bezug auf die Reliefplastik: „Ganz anders ist das voperspektivische Flachbild beschaffen. Hier liegt das figürliche Element [...] in mehr oder weniger erhobener Silhouette parallel zum Grunde. [...] nirgends finden wir schräg in die Tiefe führende Linien, durch die eine Zusammenfassung der Raumschichten herbeigeführt würde. Auch bei einer Staffellung bleiben die einzelnen Schichten erhalten [...], indem sie einander und zum Grunde parataktisch zugeordnet sind.“

Abb. 44.1
Schematisierte Darstellung der Raumwirkung bei voperspektivischer und perspektivischer bildhafter Wiedergabe in der keramischen Flächenkunst

Flächige Anordnung bei Bindung an eine übergeordnete Bodenlinie und gemeinsamem Handlungsraum



Kubische Anordnung bei Loslösung vom verbindlichen Laufhorizont und figureneigenem Handlungsraum



rezipiert werden¹⁰⁹. Diese neu errungene gestalterische Freiheit profitiert aber auch in Hinblick auf figürliche Überschneidungen von einer größeren Flexibilität, müssen diese nun nicht mehr im Detail ausgearbeitet werden: Denn dort, wo der Unterleib des ‚Hintermannes‘ sich hinter einer Geländeerhebung verbirgt, kann die Fläche konkurrenzlos vom ‚Vordermann‘ in Anspruch genommen, „ein störendes Gewirr der Füße“ vermieden werden¹¹⁰. Dies sorgt nicht nur für Klarheit auch bei größtmöglicher Figurendichte, sondern verhilft zu einer optimierten Ausnutzung der verfügbaren Darstellungsfläche.

Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung gelingt es, das hier untersuchte Phänomen wesentlich besser beleuchten zu können. Denn durch die Einführung dieser neuer Darstellungskonventionen nimmt das Raumkonzept allmählich immer mehr Abstand von der mittlerweile überkommenen parataktischen Reihung der Figuren auf prinzipiell nur einer Bildebene. Diese steht verständlicherweise in unmittelbarer Abhängigkeit zur räumlichen Ausdehnung allein in die Breite, da ihr im Grunde – sieht man von gelegentlichen gestaltlichen Überlappungen ab, die sich wie einzelne plane Folien zueinander verhalten – lediglich die Zweidimensionalität zur Verfügung steht¹¹¹. Eine szenische Weitläufigkeit kann demnach nur über die maximale Aus-

109 Vgl. dazu die knappe Zusammenfassung zu den horizontalen Anschnitten in Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“.

110 ROBERT 1892, 39. 42. Ebenso argumentierte KURTH 1913, 56f.: „Nun, wie den leblosen Objekten, so ergeht es auch den Figuren. Wo der Künstler den genügenden Raum nicht fand, um jede einzelne Gestalt in voller Ausdehnung zu geben, hat er die oberen einfach abgekürzt, diese an den Beinen abgeschnitten, jene an der Hüfte.“ Vergleichbar auch WILL 1955, 291.

111 Dazu auch PANOFSKY 1992, 109 (Reduktion der körperlichen Gegenstände auf reine Aufrisse, seitliche Staffelung dieser). Zur Staffelung als der einfachsten Form zur Veranschaulichung von geometrischem Raum s. z.B. CARL 2006, 16; KRAHMER 1931, 66; als weiteres auch KURTH 1913, 49f. („tiefenloses Nebeneinander der Dinge“); KEMP 1996,

beutung der verfügbaren Bildfläche nach den zwei Seiten hin vermittelt werden¹¹². Existiert an dieser Stelle jedoch konfliktives Potential in punkto einer Diskrepanz zwischen inhaltlichem (Darstellungsgegenstand) und technischem Parameter (hier Größe des Bildfelds), droht also die fixe Bildbegrenzung mit dem ihr benachbarten Bildzeichen zu kollidieren, so bleibt nur eine Sprengung des Darstellungsraums nach rechts und/oder links. Vollzieht sich eine solche nicht durch die Überlappung der Rahmenebene, dann ist die Ausschnitthaftigkeit eine sehr effektive Lösung, welche dem Maler besser als jede andere Methode dazu verhilft, die verfügbare Fläche weit über ihre eigentlichen metrischen Daten hinaus auszuschöpfen. Bei einem zweidimensionalen Medium bleibt die Wirkung aber entsprechend zweidimensional. Den entscheidenden Fortschritt indessen erbringt die Abkehr von dieser *linearen Raumkonstruktion* und die Hinwendung zum *trapezoiden Bauprinzip* (**Abb. 44.2**). Nach rein geometrischen Gesichtspunkten können die Standpositionen der wiedergegebenen Figuren eines Bildes – bei räumlicher Ansicht des Darstellungsfeldes – demnach entweder alle auf eine einzige Linie projiziert werden oder sich flächig über die in diesem Fall etwa trapezförmige Grundform verteilen¹¹³. Dieses neuartige Konzept erschafft die notwendige Grundlage für eine Ausnutzung der Bildfläche über das reine Breitenspektrum hinaus. Die lineare Erweiterung des Darstellungsraums (Richtung „zu den Seiten“) verliert somit im Großen und Ganzen ihre Funktionalität, der Maler kann stattdessen nun für seine Figuren einen ‚beliebigen‘ Bezugspunkt innerhalb der gesamten verfügbaren Fläche wählen¹¹⁴. Dadurch verlagert sich die räumliche Ausdehnung der Komposition in die Dreidimensionalität – trotz des flächenhaften Charakters dieser keramischen Gattung wird entgegengesetzt zum alten Prinzip nun auch der Tiefenraum (Richtung „nach hinten“) nutzbar. Unter Hinzuziehung der veranschaulichenden Graphik bedeutet dies, dass bei einer potentiellen Vervielfachung der Standpositionen das darstellerisch-räumliche Potential der vorgegebenen Bildfläche unter Berücksichtigung gleichbleibender metrischer Eigenschaften weitaus effizienter ausgeschöpft werden kann als zuvor. Ein seitliches Abschneiden ist in diesem Zusammenhang nun nicht mehr notwendig, eine neue Lösung zieht eine Verlagerung der Verfahrensweise nach sich.

Nicht in Vergessenheit geraten darf an dieser Stelle jedoch die Intensivierung der offenen Bildanlage unter Verzicht auf ein festes bildraumdefinierendes Element, die bereits mit dem Wechsel vom Schwarz- zum Rotfigurigen aus technischen Gründen wirksam wird¹¹⁵. Zuvor gleichberechtigt zum Bildfeld verwendet, wird die offene Darstellungsfläche nun zum dominanten Gestaltungsprinzip und auch wenn die Aufgabe der festen Einfassung keinesfalls als Auslöser für die Herausbildung des neuen Raumkonzepts gesehen werden darf, wird die Ab-

13 (in Hinblick auf den räumlichen Bruch zwischen dem 14. und 15. Jh.). – Die Überlappung der verschiedenen Bildebenen beschränkt sich an dieser Stelle jedoch nicht allein auf die Figuren, sondern bezieht als potentielle Steigerung auch die Ebene des Rahmens ein. Vor diesem Hintergrund postulierte HURWIT 1979, 313 die räumliche Wirksamkeit der Kombination unterschiedlicher offener Darstellungsformen in ein und demselben Werk (ausführlicher zu seiner offenen Bildform „RM 4“ in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“). Wird hier sowohl die Überschneidung des Rahmens als auch die Verdeckung der Figuren durch denselben praktiziert, stellt dies „one of the more successful indications of depth and corporeality before the discovery of foreshortening“ dar.

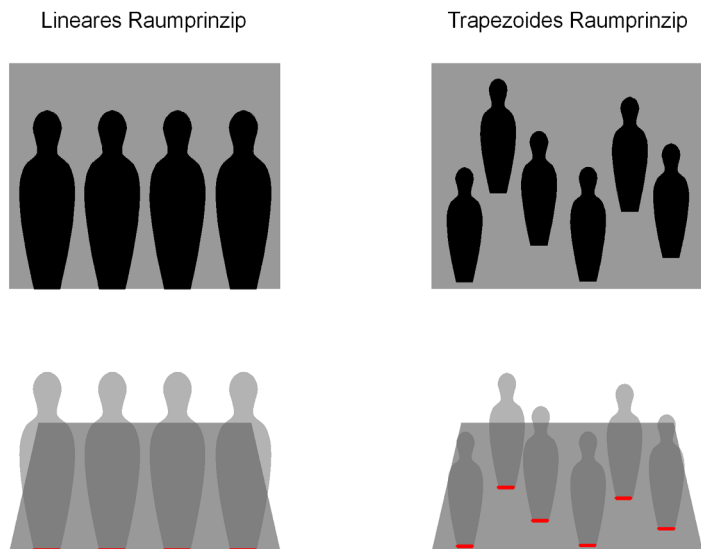
112 Auf diese Weise bereits KRAHMER 1931, 66, wenn auch vorrangig in Bezug auf die ägyptische Flächenkunst: Es erfolgt ein „Umschlagen der Tiefe in die Breitendimension“, also eine „Gleichsetzung der Tiefe mit der Breite“.

113 Die Grundlage für dieses vereinfachte Schema bildete dabei das Viereck als geometrische Grundform, welches sowohl das gerahmte Bildfeld als auch die offene Bildfläche ungeachtet ihrer spezifischen formalen Eigenschaften vertritt.

114 Natürlich unterliegt auch dieses System bestimmten Darstellungskonventionen, so dass die Wahl des Bezugspunktes von bestimmten Faktoren abhängt und somit nur eingeschränkt ‚beliebig‘ ist.

115 Vgl. dazu Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

Abb. 44.2
Konstruktionsprinzipien von
Raum in der Vasenmalerei am
Beispiel der schematisierten
Fläche in Unabhängigkeit zur
festen Bildbegrenzung



kehr von diesem starren Ordnungssystem ohne Zweifel ihren Teil dazu beigetragen haben. Denn nachdem das Bild voll etabliert ist, bedarf es des abgrenzenden Rahmens erst recht nicht mehr, der zudem aufgrund der nun gewonnenen Freiheiten im Regelfall nicht mehr mit dem neuen Bildkonzept vereinbar ist¹¹⁶. Ziehen die Maler dennoch hin und wieder das Bildfeld heran, dann so gut wie stets unter Anwendung des linearen Konstruktionsprinzips¹¹⁷. Was dabei schlussendlich die Ausschnitthaftigkeit angeht, bleibt für dieses altertümliche Mittel vor dem Hintergrund der neuen Entwicklungen kein Platz. Denn weder kann es sich ohne feste Bildbegrenzung behaupten, noch besitzt es eine für die räumliche Erweiterung der Bildfläche förderliche Effektivität, nachdem die Einführung der variablen Grundlinie nun eine wesentlich bessere Ausnutzung der darstellungsräumlichen Gegebenheiten erlaubt¹¹⁸. Ein weiterer wirksamer Faktor ist sicherlich der zunehmende Verzicht auf raumgreifende Bewegungen, einerseits gefördert durch die Perfektionierung der Körperperspektive, andererseits bedingt durch den Wandel der Erzählinhalte, wendet man sich nun häufig der inneren Bewegtheit zu¹¹⁹.

Warum die Teilgestaltigkeit als Mittel zur räumlichen Erweiterung in der Flächenkunst ihren vormaligen Stellenwert nicht halten kann, gibt sich demzufolge allzu deutlich zu erkennen. Aber auch in Zusammenhang mit der linearen Bildanlage verliert sie an Bedeutung, fehlt hier nun häufig der Rahmen. Ist ein solches Element jedoch vorhanden, zieht man dieses Darstellungsmittel bei Bedarf weiterhin gerne heran, wie die zahlreichen Darstellungen der manieristischen Maler demonstrieren, die sporadisch immerhin bis ins ausklingende 5. Jh. hinabreichen¹²⁰. Dies gilt nicht nur in Zusammenhang mit der thessalischen Kentaurromachie, sondern gleichermaßen für das profane Symposion, bleibt hier diese Bildanlage in Kombination mit der Teilgestalt bis zuletzt ein bewährtes, wenn auch selbstverständlich nicht

116 Vgl. dazu auch HURWIT 1079, 202ff.; SCHWEITZER 1929, 122.

117 Nur selten wird die freie Verteilung der Figuren im Raum mit einer Einfassung der Darstellungsfäche kombiniert, wie einige Ausnahmen aus Unteritalien zeigen (vgl. z.B. einen apul. Kolonettenkrater in New York, s. TRENDALL 1990, Abb. 131).

118 Ähnlich bereits HURWIT 1979, 313f.

119 Vgl. dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“.

120 Vgl. dazu v.a. Kapitel B3.2.3. „Manieristen“.

alleiniges Konzept¹²¹. Dabei beweist die ausschnitthafte Wiedergabe ihre Durchschlagkraft in Hinblick auf die anschauliche visuelle Vermittlung des exzerptiven Charakters einer Szene. Dass sie hierfür aber entbehrlich ist, beweisen die zahlreichen Auszüge, die seit archaischer Zeit unangeschnitten präsentiert werden, denn für ihr Verständnis bedarf es lediglich einer Kenntnis der Inhalte. Den wichtigsten Status verzeichnet die unvollständige Gestalt allerdings in Verbindung mit der motivimmanenten Größe, stellt diese nach wie vor – trotz Öffnung des Raums in die Tiefe – ein unbestrittenes Problem dar. Da das monströse Fabelwesen im Bildrepertoire aber nun an Bedeutung verloren hat und hier zudem in der Regel nicht mehr der Faktor der Riesenhaftigkeit zur Veranschaulichung seines bedrohlichen Charakters greift¹²², betrifft dies nunmehr vorrangig das Schiff. Dabei lassen sich – neben dem seltenen Anschnitt durch den altertümlichen Rahmen – zahlreiche Zwischenlösungen finden, die mit der innovativen Bildanlage weitaus besser vereinbar sind. Als vertikales Pendant zur Bodenwelle kommt es dann zur Einfügung eines Zusatzelements innerhalb der offenen Bildfläche, das entweder abstrakten Charakter besitzt oder adäquat topographischer Natur ist. Darüber hinaus kann der Kontur in Ermangelung eines exekutiven Elements aber auch ‚offen‘ bleiben, das Erscheinungsbild des Schiffes damit protomenhaft sein¹²³. Dasselbe konflikthafte Potential in Verbindung mit der überdurchschnittlichen Breitenausdehnung einer Gestalt zeigt sich gleichermaßen in Zusammenhang mit der Reliefplastik, wobei hier gattungsbedingt jedoch meist eine Einfassung vorhanden ist. Neben dem Schiff betrifft es nun erneut häufiger das ledige Pferd, in attributiver Funktion seinem Herrn an die Seite gestellt. Die Wirksamkeit der Teilgestaltigkeit wird in diesen Fällen an ihrer Verwendung bis weit über den untersuchten Zeitraum hinaus erkennbar¹²⁴, erbringt sie – trotz der hier gleichermaßen praktizierten Ausnutzung des Tiefenraums – den weitaus größeren Effekt. Denn die gängige figürliche Eindrehung allein vermag die bestehende Diskrepanz zwischen Darstellungsfläche und Bildzeichen im Regelfall nicht auszugleichen. Durch die nun *schräge* Ausführung kommt es aber – etwa im Gegensatz zur delphischen Rinderraubmetope (DADAS 7) mit ihrer absolut flächigen Bildanlage und ihrem genau *orthogonal* zur Figurenebene stehenden Anschnitt – zu einer deutlichen Entradikalisierung: Der Schnitt verliert seine Unmittelbarkeit und der Equidenleib scheint sich in der Tiefe zu verlieren (**Abb. 44.3**)¹²⁵. Dass zudem die ‚Schnittstelle‘ nicht selten von einer weiteren Figur verdeckt wird, zeugt von einem Bedürfnis nach ‚Verschleierung‘, verträgt sich der in aller Offenheit abrupt endende Kontur wohl nicht mehr ohne weiteres mit dem vorherrschenden Raumkonzept. Das Abschneiden einer Figur ist mehrheitlich nur noch Mittel zum Zweck und – besteht hier durchweg das lineare Raumprinzip – dient allein der Lösung des Bild-Raum-Konflikts¹²⁶.

Dort, wo allerdings auf die trapezoidale Bildanlage zurückgegriffen wird, die zur Entschärfung des obigen Konflikts eine effizientere Verteilung der Figuren in der verfügbaren Fläche erlaubt,

121 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“.

122 Dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

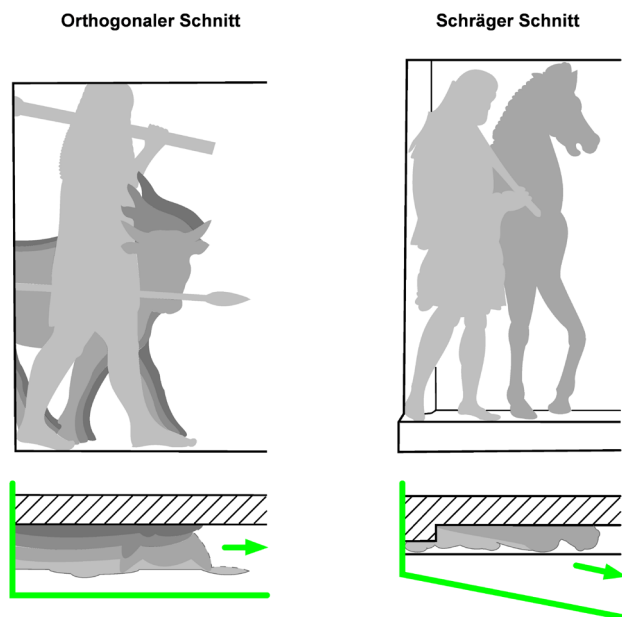
123 Dazu und auch zur wichtigen Rolle der Wahrnehmungsbedingungen an dieser Stelle vgl. bes. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“; zum ausschnitthaften Charonskahn s. zudem Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

124 Ausführlicher dazu in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“.

125 Zur räumlichen Entwicklung innerhalb der Reliefplastik s. Kapitel C2.1.1. „Grundlagen Reliefplastik“; zur Bauplastik im Besonderen s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“. Zur Rinderraubmetope s. Kapitel C1.2.1. „Monopteros“; bes. zum Grabrelief DADAS 106 und zu Ausnahmen in Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“. – Aus diesem Grund werden entsprechende Figuren häufig nicht als abgeschnitten, sondern als verschwindend beschrieben (auf diese Weise SCHILD-XENIDOU 2008, 318 über das Pferd auf dem Aleximachosrelief [DADAS 112]).

126 Zu den wenigen Ausnahmen s. Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

Abb. 44.3
Schematisierte Darstellung
einer ausschnitthaften Wie-
dergabe in der Reliefplastik
bei planparallelem (DADAS 7)
und perspektivischem
(DADAS 106) Bildkonzept



kann die Bodenlinie – prinzipiell als Nachfolgeelement des Rahmens – nicht nur zur Verknappung der gestaltlichen Ausdehnung beitragen. Ebenfalls kann es mit ihrer Hilfe (wie zuvor auch) auf Wahrnehmungsebene zur Verstärkung des Bewegungsmoments kommen, wenn auch lediglich in vertikaler Richtung¹²⁷. Dennoch können nun Figuren hinter den Geländeerhebungen auftauchen oder verschwinden, wobei es nicht zuletzt auch zu einer Vermittlung von Inhalten kommen kann, die einen höheren semantischen Wert besitzen. Denn besonders in Verbindung mit chthonischen Wesen wird auf diese Weise das (plötzliche) Erscheinen aus der Unterwelt erfahrbar gemacht – ungeachtet dessen, ob als wesenseigenes Charakteristikum oder handlungsrelevantes Detail¹²⁸. Damit erfüllt die Geländewelle dieselbe Aufgabe wie zuvor der für alle Figuren bindende Laufhorizont. Fällt sie weg, bleiben nur noch die ‚Büsten‘ bestehen. Dass sich dabei die Verselbständigung nicht nur in formaler Hinsicht zeigt, sondern gleichermaßen auf Bedeutungsebene anzunehmen ist, sollte als sehr wahrscheinlich erachtet werden¹²⁹. Damit wird die Fähigkeit zum sphärischen Wechsel bei den entsprechenden Charakteren allein über ihr äußeres Erscheinungsbild transportiert und ist nicht mehr auf direktem Wege nachvollziehbar – die Unvollständigkeit hat nun selbst den Status eines semantischen Codes erlangt.

127 Die linearen bildfeldübergreifenden Bewegungsschemata (v.a. prozessiver Durchlauf, antagonistischer Zusammenprall) entfallen damit, sind hier aber ohnehin nicht mehr in gleichem Maße relevant.

128 So v.a. bei den Erinyen (s. Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“), aber (in übertragenem Sinne) bspw. auch bei den Flussgöttern (s. Kapitel D1.3. „Vergleich Acheloos“).

129 KURTH 1913, 54ff. bes. 65 dagegen spricht sich nachdrücklich für einen reinen Abkürzungscharakter dieser Büsten aus. Dennoch sollte an dieser Stelle die deutlich greifbare Entwicklungsgeschichte nicht außer Acht bleiben, wodurch sich diese Büsten von den abbreviativen Protomen unterscheiden, die von Anfang an eigenständig auftreten. Da es demnach bei dieser abstrahierten Art der Wiedergabe wohl zu einer Verschmelzung von abschneidendem Element und unvollständiger Gestalt kam, ist es auch möglich, die nichtchthonischen Figuren entsprechend aufzufassen. Damit würde ihnen die partielle Verborgenheit durch die Geländeerhebung weiterhin immanent sein. Diese potentielle Tradierung der Semantik lässt sich allerdings lediglich bei den horizontal erzeugten Teilgestalten postulieren, da nur hier der (ursprünglich in aller Konsequenz ausgeführte) Anschnitt eine zuverlässige und stabile inhaltliche Bedeutung besitzt. Bei den vertikal beschnittenen Figuren (hier v.a. Schiff) fehlt diese Konstante, sind sie in Hinblick auf eine potentielle Auslegung der Unvollständigkeit allzu ‚sprunghaft‘, ebenso wie diese nur selten ausschnittinhärent ist (Anschnitt durch bildexternen Rahmen statt durch topographisches bildinternes Element). Zur etwa zeitgleichen Verwendung ebensolcher Büsten im Theater s. zudem v.a. in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

Fazit

Ein Zusammenhang zwischen der allmählichen Abkehr von der teilgestaltigen Wiedergabe und der Errungenschaft neuer Darstellungskonventionen liegt folglich auf der Hand, greifen nun andere Methoden zur optimierten Ausnutzung einer Darstellungsfläche fernab des linearen Raumprinzips. Neben dieser Eroberung der Tiefendimension durch die Vollendung der körpereigenen perspektivischen Wiedergabe und die Loslösung der Figuren von einem verbindlichen Laufhorizont als Grundlage für ihre freie Verteilung in der Fläche, spielen noch andere Faktoren eine entscheidende Rolle, die jedoch alle Kind ihrer Zeit sind. Denn weder die rasante Handlung mit ihrer ehemals raumgreifenden linearen Bewegtheit, noch das gerahmte Bildfeld – das zudem nach dem maltechnischen Wechsel seine Notwendigkeit verliert – passen zum neu aufstrebenden Zeitgeschmack. Dahinter steht eine Umschichtungen politischer, sozialer und vor allem auch geistiger Art, die mit dem alten Darstellungskonzept nicht mehr in Einklang zu bringen ist, was jedoch nicht bedeutet, dass es nach Bedarf nicht weiter herangezogen wird. Dennoch ist der ausschnitthaften Wiedergabe sowohl in Hinblick auf ihre Durchführbarkeit als auch in Bezug auf ihre Attraktivität die wichtige Basis entzogen, handelt es sich um ein Darstellungsmittel der ‚alten‘ Zeit. Niemals verliert sie aber ganz an Boden, wie die hinreichend große Menge an vor allem attischen und unteritalischen Vasenbildern sowie an reliefplastischen Beispielen zeigt; neue Bedeutung erlangt sie (wenn auch in etwas anderem Gewand) aber erst in hellenistischer Zeit. Denn wie die pompejanischen Fresken überliefern, dient sie – ähnlich wie bei den fokussierenden Ausschnitten des lakonischen Jagd-Malers oder den exzerptiven ‚Momentaufnahmen‘ der Manieristen – zur Verstärkung des gattungstypischen Durchblickcharakters¹³⁰. Erst dann geht ihre Bedeutung wieder über das rein pragmatische Ansinnen hinaus, ist mehr als nur eine wirksame Methode zur Bewältigung der bildräumlichen Diskrepanz. Da nun der Tiefenraum längst erschlossen ist, ist es meist die nach hinten ansteigende diffuse Menschenmenge (**Abb. 44.4**), die als Träger der Ausschnitthaftigkeit wirkt – die

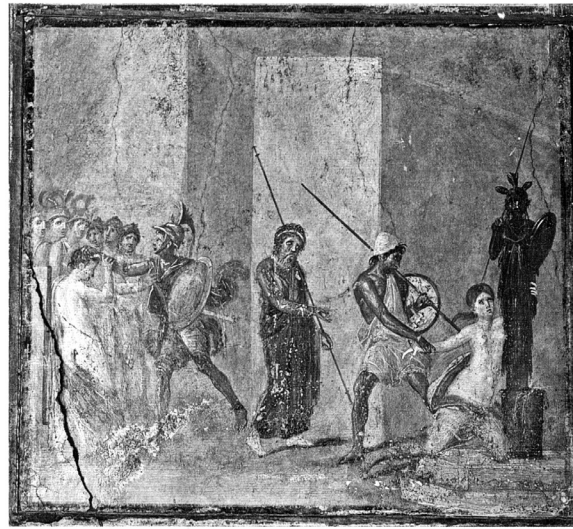


Abb. 44.4 Mittelbild mit Menelaos und Helena sowie Aias und Cassandra in Troja aus der Exedra der Casa del Menandro, Pompeji

130 Ab dem Zweiten Stil werden in die architektonische Wandgliederung immer häufiger zentrale Figurenszenen auch mythologischen Inhalts eingebettet, die dann zum beherrschenden Element des Dritten Stils werden. Der Rahmen des Bildes kann mitunter eine semantische Doppelbelegung erhalten, zeigt er nicht nur das ‚Fenster‘ an, durch das der Betrachter blickt, sondern dient zugleich als darstellungsinternes Element. Allgemein dazu vgl. bspw. MIELSCH 2001, passim, bes. 9ff.; explizit zu den Ausblicken des Zweiten Stils s. EHRHARDT 1991; zu diesem Fenstereffekt s. des Weiteren ZALOSCHER 1974, 209; EHRlich 1950, 105; PANOFsky 1992, 112. 127 Anm. 5; zu einer solchen Wirkung in Verbindung mit den esquilinischen Odysseelandschaften s. MAZZOLENI – PAPPALARDO 2005, 174f., wobei es sich hier um in kontinuierender Erzählweise aneinandergereihte Szenen handelt, die „wie aus Fenstern gesehen“ werden (vgl. des Weiteren MIELSCH 2001, 50ff.). Zur Beeinflussung römischer Wandgemälde durch klassisch-hellenistische Vorbilder s. etwa LIPPOLD 1951, 8; von HESBERG 1988, 309f.; vgl. außerdem das Alexandermosaik als Ausschnitt aus einer Schlacht (s. dazu Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“).

abgeschnittene Einzelgestalt erscheint dagegen recht selten¹³¹. Demgemäß unterscheiden sich diese Darstellungen im Großen und Ganzen nicht von denjenigen der großen renaissancezeitlichen Meister¹³², die – mithilfe des Albertischen Schnittes durch die Sehpyramide (s.o.) nun mit korrektem zentralperspektivischem Fluchtpunkt – einen Fensterblick auf die (fiktive) Welt wiedergeben und eindeutig in Nachfolge der ersten ausschnitthaften Vasenbilder stehen.

-
- 131 Die Beschneidung fällt dabei aber häufig recht extrem aus: So sieht man bspw. vom auf das Rad gebundenen Ixion nicht mehr als Kopf und Schultern, befindet er sich annähernd in horizontaler Lage (Pompeji, Casa dei Vetti, s. MAZZOLENI – PAPPALARDO 2005, 47 Abb. rechts; CURTIUS 1929, 57). Der Anschnitt an einer nach hinten gestaffelten Menschenmenge, wie sie dann im Vierten Stil zur Evozierung von räumlicher Tiefe dient (s. dazu z.B. MATZ 1969, 365; zu diesem nicht vor dem Hellenismus aufkommenden Darstellungsmittel auch HÖLSCHER 1973, 163f.), findet dagegen recht häufig Anwendung; durch die Nutzung der dritten Dimension fällt er aber i.d.R. sehr dezent aus. Gängig ist schlussendlich auch das Kappen von Einrichtungsgegenständen oder Gebäuden in landschaftlicher Einbettung. Zu weiteren Beispielen s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“.
- 132 Zu einigen Beispielen in Kapitel D3. „Schlussbetrachtung“.

D3. Die ausschnittthafte Wiedergabe in der griechischen Kunst – eine Schlussbetrachtung

„Das Was muß ihm [sc. dem Künstler] klar gewesen sein, beim Wie kommt schon ein Element der Freiheit zur Geltung. Besteht doch das Federspiel gerade in einem glücklichen Zusammenklang zwischen Einfall und freier Gestaltung. Es zeigt sich nämlich, daß der Künstler, wo immer er von der vorgeschriebenen Schablone abzweigt, auch ein wenig mit dem glücklichen Zufall rechnen muß. Das Was läßt sich planen, das Wie nie ganz so vollständig.“

(GOMBRICH 1989, 10)

Die ausschnittthafte Wiedergabe ist ein Phänomen, dem in der Forschung bislang keine explizite Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde¹. Dies vermag einerseits nicht zu verwundern, ist diese Erscheinung zu gewöhnlich und für die heutige Zeit selbstverständlich, andererseits aber umso mehr, da sich eine summarische Betrachtung doch als sehr lohnenswert erwiesen hat. Denn allein die Auseinandersetzung mit dem Bildbewusstsein des antiken Menschen reicht nicht aus, um zugleich dessen Bewusstsein für das Bildzeichen selbst als unabdingbare Komponente des Ganzen und Träger wesentlicher Informationen zu beleuchten. Das Selbstverständnis, das Bild als Bild aufzufassen und damit die Gestalt als reines Abbild zu verstehen², ist längst gegeben, als sich innerhalb der Vasenmalerei die Darstellung über das Gefäß zu erheben beginnt und letzteres – abgesehen von seinem Gebrauchswert – zum funktionalen Träger herabgestuft wird. Von einem zunehmenden Bedürfnis, das Bild als etwas Eigenständiges herauszustellen, zeugt auch der Wandel, der sich an den unterschiedlichen Schildbeschreibungen ablesen lässt: Statt eines unmittelbaren Umgangs mit dem Dargestellten, wie er sich noch bei Homer (Il. XVIII 481ff.) zu erkennen gibt, ist nun das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter von größerer Distanz geprägt. Denn während man sich in ersterem Fall inmitten eines realen Geschehens wähnt, bleibt bei Pseudo-Hesiod in der ersten Hälfte des 6. Jhs. der artifizielle Charakter nicht unbeachtet, erfolgt der Blick also vorrangig von außen. Die Vorgehensweise ist stärker deskriptiv und statt des reinen Inhalts zählt nun desgleichen die Qualität, wird die lebendige Wirkung der Darstellung gleich mehrfach herausgestellt³. Trotz dieses unverkennbaren Wissens um das künstliche Naturell der Bilder und damit auch der Bildzeichen, etabliert sich die Ausschnittthafte in Zusammenhang mit narrativen und damit ‚beseelten‘ Kontexten erst verhältnismäßig spät. Abgesehen von figureninternen Überlappungen wird offensichtlich

1 s. Kapitel A1.2. „Forschungsgeschichte“.

2 Ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.1. „Bildwissenschaft“.

3 Dennoch berücksichtigt auch Homer (ebd. 482) den Erzeuger, beschreibt er das Ganze im Vorfeld als von Hephaistos geschaffene „kunstvolle Bilder mit kundigem Sinne“. Zu den beiden Schildbeschreibungen und zur weiteren Entwicklung s. v.a. PHILIPP 2001, 102ff.; dies. 1968, 4ff.; s. als weiteres etwa auch SCHÖNBERGER 1995, 158ff.



Abb. 45.1 Attisch schwarzfiguriger Kyathos in Paris (Louvre F69) mit umlaufendem Ziegenfries als Sichtausschnitt

für längere Zeit Wert auf gestaltliche Vollständigkeit gelegt, ist eine solche jedem realen Wesen auf ontologischer Ebene immanent. Dies mag nicht nur einer der Gründe dafür sein, warum sich die Teilfigur nicht früher durchzusetzen vermag, sondern auch dafür, dass dies vielmehr in ‚zweiter Reihe‘ geschieht, ist sie wohl nicht uneingeschränkt mit den Vorstellungen und Ansprüchen des damaligen Menschen vereinbar.

Bis auf absolute Ausnahmereischeinungen innerhalb der Vasenmalerei⁴, ist ein erstes ‚Aufkeimen‘ im zweiten Viertel des 6. Jhs. auf der Peloponnes zu verfolgen, welches sich

gar gattungsübergreifend vollzieht, aber keinesfalls als Massenerscheinung gewertet werden darf⁵. Obzwar vor allem die teilweise stark ‚zurechtgestutzten‘ Kompositionen innerhalb der runden Schalentondi durchaus dem perzeptiven Endergebnis eines tatsächlichen Blickes durch eine Art Bullauge gleichen, stoßen sie offensichtlich nicht auf die benötigte Akzeptanz, um Schule zu machen und verschwinden noch im Werk des verantwortlichen Jagd-Malers wieder von der Bildfläche. Entsprechend singulär sind die Metopen vom so genannten Monopteros der Sikyonier in Delphi. Demgemäß scheint trotz der Omnipräsenz des Sichtausschnitts – sei es im alltäglichen Umfeld, sei es in Zusammenhang mit der Betrachtung von Vasenbildern und hier insbesondere friesartigen Kompositionen vor dem Hintergrund der sich krümmenden Trägerfläche (Abb. 45.1) – eine Unvereinbarkeit zwischen einer rezeptiven und einer faktischen figürlichen Unvollständigkeit zu bestehen. Eine Diskrepanz, welche – auf phänomenologischer Ebene an und für sich identisch, aber mit abweichender Genese –, letztendlich die Verantwortung dafür trägt, dass dieses darstellerische Mittel auch im führenden Kunstzentrum Athen noch einige Zeit auf sich warten lässt. Hier manifestiert es sich erst im Werk einer Malergruppe, die zwar noch großartige Erzeugnisse hervorgebracht hat, dennoch bereits am Endpunkt der schwarzfigurigen Malweise steht, sind Innovation und künstlerisches Streben nun an die deutlich flexiblere Nachfolgetechnik gebunden. Da sich die Aufmerksamkeit des anspruchsvollen Bildkonsumenten in dieser Zeit in eine andere Richtung zu wenden beginnt und vermutlich auch, weil nun der Abnehmerkreis der ‚zweitrangigen‘ altertümlichen Produkte verstärkt außerhalb Attikas liegt, können die Maler der Leagros-Gruppe und nach ihnen die letzten schwarzfigurigen Kleingefäßmaler aus diesen darstellerischen Möglichkeiten unumwunden ihren Nutzen ziehen und die unvollständige Gestalt nun auch in einen Erzählkontext einbinden⁶.

In ihrem ursprünglichsten Sinne stellt diese Teilgestalt eine effektive Lösungsmöglichkeit für den unvermeidbaren Bild-Raum-Konflikt dar, der überall dort entsteht, wo möglichst viele Informationen – transportiert über einzelne Bildzeichen – und eine beschränkte Darstellungs-

4 Zu diesen Beispielen s. v.a. Kapitel B3.1. „chronologisch-chorologische Verteilung“.

5 Vgl. dazu bes. Kapitel B3.2.1. „Jagd-Maler“ sowie C1.2.1. „Monopteros“.

6 Ausführlicher dazu Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“.

fläche in Einklang zu bringen sind⁷. Dies wird vor allem dann interessant, wenn diese Fläche mittels einer Einfassung unumstößlich festgelegt ist. In der Vasenmalerei geschieht dies zum Zwecke der Herausstellung sowie Aufwertung des Bildes gegenüber dem keramischen Träger, wobei es sich hier um zwei nicht per se gegeneinander abgesetzte Komponenten handelt, diese also erst künstlich voneinander zu trennen sind⁸. In der Reliefplastik und tektonischen Kunst hingegen fallen Darstellungsraum und Trägerfläche (in Hinblick auf die Breitenausdehnung) mehr oder minder zusammen, so dass eine Abgeschlossenheit prinzipiell nicht eigens erzeugt werden muss. Denn entweder handelt es sich um das Metopenfeld, das zu beiden Seiten hin bautechnisch durch ein Triglyphon abgeschlossen wird, einen weitläufigen Fries oder um ein Grab- beziehungsweise Weihrelief. Hier kann die Oberfläche – wie bei den Bildfriesstelen – als Grund bis zu den Außenkanten abgearbeitet sein, so dass die Grenze des Darstellungsraums mit dem objekteigenen Ende zusammenkommt. Bei den einfachen Bildfeldstelen wird dagegen eine schmale Rahmenleiste stehengelassen, die darüber hinaus eine etwas aufwendigere architektonische Ausgestaltung erhalten kann⁹. Während in einem Fall also die Teilfigur in der Regel durch eine gemalte Bordüre beziehungsweise den Farbwechsel der Bildfeldgefäße herbeigeführt wird, kann das exekutive Element im anderen Fall – gemäß einem echten Bilderrahmen – plastischer Natur sein. Beide Male umgrenzt es aber klar die Fläche, welche dem Erzeuger für die Unterbringung seiner Figuren zur Verfügung steht und diesen als (sichtbarer) Handlungsraum dient. In Abhängigkeit zu den stark voneinander abweichenden Ansprüchen der unterschiedlichen Gattungen stehen auch die Inhalte in starker Diskrepanz zueinander¹⁰. Denn während das Bildprogramm der Motiv- und Sepulkralreliefs im Großen und Ganzen festgelegt ist und nur auf wenige feste Schemata ohne besondere strukturelle Dichte zurückgreift, steht bei den Vasenmalern der relevanten Zeit eindeutig die lebhaft erzählte im Vordergrund, die sich aus einem äußerst umfangreichen Bildrepertoire speist¹¹.

Durch ebendiesen Hang zu möglichst spannungsvollen, mitunter drastischen Inhalten sowie umfassenden Figurenszenen zeichnet sich die Leagros-Gruppe aus, so dass es ihr gelingt, mithilfe der unvollständigen Wiedergabe einer oder mehrerer Randfiguren die Zahl der abgebildeten Partizipanten zu steigern. Desgleichen trifft dies auf die rotfigurigen Manieristen und ihren Umkreis zu, versuchen diese im Bildfeld ihrer Kolonnenkratere häufig ähnlich aktionsgeladene Kontexte wie etwa diverse Schlachten unterzubringen. Und die spätestschwarzfigurigen Kleingefäßmaler profitieren von diesen Möglichkeiten, gilt es hier, eine ohnehin stark eingeschränkte Darstellungsfläche zu füllen, auch wenn ihre Kompositionen bei weitem nicht von vergleichbarer Komplexität sind, sondern oftmals nur noch aus stereotypen Aneinanderreihungen unterschiedlicher Versatzstücke bestehen. Während die Vasenbilder dem Betrachter

7 Ebendieser Konflikt ist im ‚Kleinen‘ gleichermaßen ausschlaggebend für die unzähligen marginalen Anschnitte sowie für die unvollständig wiedergegebenen Gegenstände wie z.B. Möbel, die in vorliegender Arbeit ausgeklammert wurden (vgl. dazu Kapitel A2.3.2. „Aufnahmekriterien“). Neben der ausschnitthaften Wiedergabe stellt auch die figürliche Überlappung des Rahmens eine schon früh angewandte Möglichkeit zur Bewältigung dieser Problematik dar, wenn auch diese Lösung in vielfacher Hinsicht weitaus weniger effektiv ist. Ausführlicher dazu in Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

8 Dazu v.a. Kapitel B1.2. „Darstellungsprinzipien“.

9 Dazu s. Kapitel C1.1. „Grundlagen Bauplastik“ und C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ sowie C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

10 Zur Problematik der gattungsübergreifenden Vergleichbarkeit s. bes. Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“ oder auch D1.1. „Vergleich Pferd“.

11 Ausführlicher dazu Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“ und C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“ sowie C2.1.1.2. „Grundlagen Weihreliefs“.

meist in aller Ausführlichkeit Geschichten aus der Mythenwelt erzählen wollen – sie sind das Medium, das den besten Zugang zu einer möglichst breiten, teilweise noch analphabetisch geprägten Bevölkerung bietet¹² –, verfolgt das zum Gedenken an einen Verstorbenen oder als Votivgabe an eine Gottheit beziehungsweise einen Heros aufgestellte Relief andere Ziele. Daher präsentieren diese Darstellungen etwa die stumme Verbundenheit wohl zwischen Lebenden und Toten, die sich zwischen dem Heroenpaar abspielende Trankspende oder aber die Aufwartung von Adoranten – allesamt Szenen, die sich weder auf besondere Spannung noch einen intensiven narrativen Gehalt gründen. Schon allein deshalb besteht hier kein vergleichbares Bedürfnis nach maximaler Ausschöpfung der verfügbaren Fläche. Dabei gehören alle relevanten Stelen einer deutlich späteren Zeitstellung an und stehen damit chronologisch bestenfalls in etwa auf einer Ebene mit den letzten keramischen Ausschnitten. Diese führen außerhalb Attikas vereinzelt noch bis ins endende 4. Jh. hinab und fallen damit in eine Zeit, in der die ausschnittthafte Wiedergabe als Mittel zur Einsparung von Bildraum schon lange nicht mehr von Bedeutung ist. Zu begründen ist dies vor allem mit der zuvor erfolgten Erschließung des Tiefenraums in der Flächenkunst – indem die Figuren nun frei in der Fläche verteilt werden, statt wie zuvor an eine für alle verpflichtende Bodenlinie gebunden zu sein, verliert die Erweiterung der Darstellungsfläche zu den Seiten hin und damit über den sichtbaren Bereich des zweidimensionalen Handlungsraums hinaus ihre Notwendigkeit¹³. Zusätzlich vollzieht sich eine Abkehr vom festen Rahmen, so dass das relevante exekutive Element verloren geht. Zwar greifen die Vasenmaler nun auf andere Möglichkeiten zurück, die Zeit der narrativ integrierten Teilfigur ist aber definitiv vorbei.

Während der mittels Bildbegrenzung ausgeführte Schnitt dem Konsumenten stets eine nachvollziehbare Erklärung für die Unvollständigkeit eines gestaltlichen Konturs lieferte, kann eine solche Begründung nun auch fehlen, das von einer Einfassung losgelöste Bildzeichen frei im Raum erscheinen. Auch wenn es sich dabei formal besehen nicht von einer Protome unterscheidet, ist doch stark anzunehmen, dass es eine andere Entwicklungsgeschichte hinter sich hat. Denn dieser Schritt vollzieht sich am Motiv des Schiffes innerhalb ein und desselben Malerkreises in Zusammenhang mit ein und demselben Bildthema. Damit kann kein Zweifel daran bestehen, dass man einerseits am bewährten Konzept zur Einsparung von Darstellungsraum festhält, andererseits jedoch auf den Rahmen als ursprünglich unentbehrlichen Auslöser verzichtet, ist das eingefasste Bildfeld nun nicht mehr zeitgemäß¹⁴. Es liegt auf der Hand, dass der Weg hierfür durch die vorangegangene Praxis der ausschnitthaften Darstellungsweise geebnet wurde, wobei sich viele der Maler um eine weniger radikale Zwischenlösung bemühen, indem sie ein zusätzliches Element gegenständlicher beziehungsweise abstrakter Natur einziehen oder sich des Henkelornaments bedienen. Die Legitimation, ein äußerlich stark abstrahiertes Bildzeichen überhaupt in einen narrativen Handlungskontext integrieren zu können – ein solcher

12 Zur Funktion des Bildes in der Antike s. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“.

13 Dazu s. Kapitel D2.3. „Raumbegriff“. – Diese Entwicklung schlägt im Grunde genommen auch in Verbindung mit der Reliefplastik zu Buche, wirkt sich hier aber nicht in vergleichbarem Maße aus. Indem der massige Pferdeleib mitunter stärker in den Tiefenraum eingedreht und damit dem unmittelbaren Kollisionsbereich entzogen wird, erübrigt sich die in die Fläche gezogene ausschnittthafte Wiedergabe, die an dieser Stelle jedoch ohnehin niemals gleichbedeutend zu den Anschnitten der Vasenbilder war (vgl. Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ bzw. D1.1. „Vergleich Pferde“). Ein entsprechender Effekt stellt sich ferner auf kaiserzeitlichen Sarkophagen oder in der pompejanischen Wandmalerei ein (dazu s.u.).

14 Ausführlicher dazu in Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“, aber auch D1.2. „Vergleich Schiffe“.

Schritt wird ansonsten konsequent vermieden –, ergeht aber aus den rezeptiven Bedingungen. Denn da das Schiff stets im Randbereich der Kernszene zu liegen kommt, bleibt dessen abrupter Konturabbruch aufgrund der gekrümmten Oberfläche des Bildträgers den Blicken des Betrachters – bei dessen perceptiver Auseinandersetzung mit dem wesentlichen Bildinhalt – entzogen¹⁵. Auf diese Weise fügt sich selbst ein vollkommen frei im Raum ‚hängendes‘ Aphlaston (DADA 505) kohärent in den kompositionellen Zusammenhang ein. Auch wenn folglich diesem Bildzeichen die gestaltliche Unvollständigkeit (wie bei der Protome auch) inhärent ist – de facto fehlt hier jeder optische Marker, um es jenseits einer kognitiv nachvollziehbaren Zäsur gedanklich fortsetzen zu können –, behält es auf diese Weise doch die Qualitäten einer anteiligen Gestalt, die nach Ergänzung verlangt¹⁶. Dass sich der Ausschnitt dabei auf Wahrnehmungsebene im Endeffekt als ein perceptiver darstellt, trägt erst recht zur Unterstützung bei und ist Merkmal mehrerer ausschnittthaft konzipierter Darstellungen.

Wenngleich es – ausgehend von obiger Entwicklung – so scheint, als zeichne sich in Zusammenhang mit dem gestaltlichen Ausschnitt eine Abstrahierungstendenz ab, muss dies deutlich relativiert werden. Denn eine vergleichbare Verfahrensweise findet sich weder bei den wenigen weiteren ausschnitthaften Bildzeichen dieser Zeit auf Vasen, die zudem deutlich seltener vorkommen als das Schiff, noch in Zusammenhang mit den Grab- sowie Weihreliefs. Obwohl sich die Reliefplastik im Gegensatz zu den Gefäßbildern nur noch einer stark codierten Bildsprache bedient, die im Vergleich dazu extrem handlungseingeschränkt ist, nehmen die Bildhauer offensichtlich trotzdem Abstand von einer paralogischen Darbietung der betreffenden Motive. Dies zeigt sich besonders gut an den Totenmahlreliefs hellenistischer Zeitstellung, wäre an dieser Stelle vor dem Hintergrund der additiven Zusammenschau sowie der rein symbolisch-assoziativen Wesensart der Bildzeichen ohne weiteres eine zunehmende Neigung zur kompositionellen Inkonsequenz und damit verstärkten Protomenhaftigkeit zu erwarten. Eine solche offenbart sich jedoch nur in absolutem Ausnahmefall, wird hier viel mehr der umgekehrte Weg beschritten: Denn während die typologischen Vorgänger der klassischen Epoche aus Athen einen deutlich emblematischen Charakter des beigefügten Pferdes erkennen lassen, wird das Tier auf den Pendants ostgriechischer Herkunft in der Folgezeit weitaus häufiger sinnfällig integriert und realitätskonform abgebildet. Dies allerdings weist wiederum unverkennbare Parallelen zu den klassisch attischen Reliefs im Abseits der Bankettszenen auf, zeigt sich hier gleichermaßen ein konsequent abgeschnittener Vorderleib, wobei dem Schnitt sogar nicht selten mithilfe einer gestaltlichen Vorblendung die Unmittelbarkeit genommen wird. Aber auch wenn die Pferdekopfprotome der frühen Vertreter ikonographisch vollkommen aus dem Rahmen fällt, ist sie in Hinblick auf ihre optische Wirkung weitaus weniger abstrakt, denn der Equidenkopf befindet sich ausnahmslos in einer eigenen Einfassung, wodurch einerseits die Unvollständigkeit für den Betrachter Kausalität gewinnt und andererseits ein Fenstereffekt evoziert wird¹⁷.

Eine abweichende Situation lässt sich dagegen in Verbindung mit dem horizontal ausgeführten Anschnitt postulieren, wie er vor allem bei den Gestirngottheiten und den göttlichen Anodoi auftritt. Hier offenbart sich in der Tat im Laufe der Zeit ein freierer Umgang mit der

15 Zu diesen Wahrnehmungsbedingungen s. u.a. Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“; zur frontalansichtigen Bildkonzeption als Regelfall s. etwa Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“ oder B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“. Vgl. dazu auch die wg. Charonslekythen (s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“).

16 Zur Differenzierung von Teilgestalt und Protome auf ontologischer Ebene s. Kapitel A2.3.1. „Begrifflichkeiten“.

17 Vgl. dazu v.a. Kapitel D2.2.3. „Totenmahlreliefs“; s. des Weiteren Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“.

gestaltlichen Unvollständigkeit, die ihren Anfang mit den konsequent durch die untere Bildbegrenzung abgeschnittenen Figuren nimmt und ihren Endpunkt mit den räumlich losgelösten Büsten erreicht¹⁸. Da hier diese besondere Art der Wiedergabe unmissverständlich inhaltlich motiviert und nicht (primäres) Resultat einer platzsparenden Maßnahme ist – durch das Abschneiden wird der Akt des Auf- und Absteigens beziehungsweise epiphanischen Erscheinens kenntlich gemacht –, kommt ihr eine andere Gewichtung zu als den darstellungsimmanent aufzufassenden Pendants. Es existieren daher genügend Gründe, an dieser Stelle von einer Übertragbarkeit der semantischen Werte auszugehen, beziehen sie sich nicht allein auf einen situativen Vorgang, sondern sind diesen Figuren als ureigenes Wesensmerkmal inhärent. Dies gilt gleichermaßen für Acheloos in seiner Rolle als Sinnbild für einen entspringenden Wasserlauf, solange er – adäquat zu den obigen Wesen – als Mensch wiedergegeben wird. Auf seine weitaus geläufigere Ikonographie als Mannstier lässt sich dies allerdings nicht zwangsläufig übertragen, sind hier Protome oder Maske als Extremform nicht auf gleichem Wege zu begründen, sondern als autarke Elemente zu sehen. Für eine ausschnittimmanente Auslegung seiner anteiligen Gestalt bedarf es stets eines entsprechenden Kontextes, aber vor allem einer expliziten Verbindung mit dem Fels, wie sie auf fast allen Nymphenreliefs gegeben ist¹⁹. Nur dann kann das Heraustreten des stiergestaltigen Leibes aus dem Gestein in übertragenem Sinne eine Bedeutung erlangen. Fehlt jedoch aus beiderlei Richtung der entscheidende Hinweis, ist eine solche Verknüpfung nicht automatisch gegeben. Die Voraussetzungen für die Übertragung einer bestimmten, an die gestaltliche Unvollständigkeit gebundenen Semantik auf eine figürliche Abkürzung ohne ersichtliche Begründung sind demzufolge allein dort gegeben, wo der gegenständliche Wert des exekutiven Elements von Anfang an unmissverständlich sowie unverrückbar fixiert ist. Dieses Kriterium erfüllen allein die horizontalen Anschnitte, die potentielle inhaltliche Auslegung vertikaler Durchtrennungen ist dagegen nicht nur in der Reliefplastik ausnahmslos an den Betrachter gebunden²⁰.

Abgesehen von den wenigen Ausnahmen beschränkt sich das ausschnittthafte motivische Repertoire der Reliefs fast ausnahmslos auf die Gestalten Pferd und Schiff, die dabei in attributiver Funktion mehrheitlich als sekundäre Beifügungen agieren²¹. Dabei tritt das Ross in parasemonischer Funktion auf, charakterisiert einen Reiterheros oder demonstriert die Zugehörigkeit eines Verstorbenen zu einer gehobenen Gesellschaftsschicht²². Als gleichermaßen der Handlung nebengeordnetes Bildzeichen lässt es sich bis zu den Erzeugnissen der Leagros-Gruppe zurückverfolgen, wo es hauptsächlich in Kombination mit dem Wagen eng mit der aristokratischen Welt verknüpft ist und die mythischen Helden und Götter auszeichnet²³. Entsprechendes gilt für das Schiff, legt es auf den Reliefs Zeugnis vom Tod auf dem Meer ab oder kennzeichnet eine Person als seefahrenden Handelstreibenden beziehungsweise marinen Soldaten²⁴. Auf den wenigen Beispielen der tektonischen Plastik verweist es auf den handlungsrelevanten Aspekt

18 Ausführlicher dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“. – Zur Existenz vergleichbarer ‚Büsten‘ in Verbindung mit entsprechenden Charakteren im Theater und den möglichen Auswirkungen s.u.

19 Dazu Kapitel C2.2.6. „Nymphenreliefs“ sowie auch D1.3. „Vergleich Acheloos“.

20 Dies gilt nicht für Darstellungen mit separat eingefügtem explikativen Zusatzelement.

21 Dies gilt vor allen Dingen für das Pferd, kommt dem Schiff deutlich häufiger ein handlungsbezogener Stellenwert zu.

22 Zusammenfassend dazu in Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“; s. ebenfalls C2.2.2. „Pferdeführer“.

23 Vgl. dazu auch Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

24 s. bes. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“, aber auch C2.2.4. „Seesoldaten“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

einer Seereise²⁵, ebenso wie es in diesem Sinne vornehmlich die Abenteuer der Argonauten oder einige Taten des Theseus auf den Vasenbildern ergänzt und spezifiziert²⁶. Auch hier stellt es also ein der jeweiligen Erzählung untergeordnetes Charakteristikum dar. Dass in Zusammenhang mit der keramischen Flächenkunst die motivische Vielfalt deutlich größer ausfällt als bei der Reliefplastik, ist nicht nur dem breiteren Themenspektrum geschuldet, sondern vor allen Dingen auch auf die mannigfachen versatzstückhaften Zusammenstellungen der letzten schwarzfigurigen Kleingefäßmaler zurückzuführen. Denn um ein konkretes Umfeld zu kreieren, bedienen sie sich unterschiedlicher Bildchiffren: So ergänzt etwa das teilgestaltige Opfer- rind Luterion und Altar, erscheint das Reh unvollständig neben Artemis oder der Ziegenbock zusammen mit Dionysos²⁷.

Auch wenn der sekundäre Stellenwert dieser ausschnitthaften Gestalten zweifelsohne im Vordergrund steht, schließt dies keinesfalls deren mehr oder weniger aktive Beteiligung an der Handlung aus. Eine solche schlägt sich selbstredend erneut vornehmlich auf den Vasenbil- dern nieder, kann aber mitunter ebenso auf den Reliefs in Kraft treten: Kontextuell integriert ist beispielsweise das Pferd des Euphron, das anlässlich dessen Ehrung vom Stallknecht ins Bild hineingeführt wird (DADAS 92). Und besonders bei den kampfbereiten ‚Seesoldaten‘ oder dem Thema des Schiffbruchs kommt dem Bildzeichen gar eine wesentliche Stellung im Gesamtgefüge zu, dient es dem Protagonisten – adäquat zum Reitpferd – zur Beförderung und besitzt damit eine zentrale kompositionelle Bedeutung²⁸. Ausgesprochen gut zeigt sich dies in Verbindung mit der singulären Seeschlacht aus Bithynien (DADAS 139, s. Abb. 33.4) oder dem einen Verstorbenen empfangenden Charon aus dem albanischen Apollonia (DA- DAS 37, s. Abb. 37.1), wohnt beiden Szenen ein ungewöhnlich hoher Erzählgehalt inne²⁹. Dabei weist der Fährmann in seinem Kahn trotz der räumlichen sowie zeitlichen Diskrepanz unverkennbare ikonographische Parallelen zu den attisch weißgrundigen Lekythen der zwei- ten Hälfte des 5. Jhs. auf³⁰. Ähnliches kann des Weiteren für eine Eberjagd auf einer wohl späthellenistischen Stockwerkstele postuliert werden (DADAS 153, s. Abb. 39.4), lässt sich der teilgestaltige Keiler ohne weiteres mit den Pendants der rotfigurigen Schalen sowie lako- nischen Tondi in eine Reihe stellen³¹. Trotzdem kommt die Mehrheit dieser Darstellungen nicht an die mitunter äußerst lebhaften Szenen der keramischen Flächenkunst heran, kann hier das teilgestaltige Ross zum Beispiel aktiver Part eines spannungsgeladenen Rennens, der Schleifung Hektors oder lediglich einer Wagenfahrt sein, die am Ende der Archaik zu den beliebtesten Sujets gehört³². Dies gilt desgleichen für das Schiff, denn bevor es ab klassischer Zeit ausschließlich als Beifügung auftritt, nimmt es auf einigen schwarzfigurigen Gefäßen eine zentrale Position ein, wird hier die Seefahrt selbst thematisiert. Diesen Faden greifen erst wieder zwei ungewöhnliche Vasenbilder aus dem 4. Jh. auf, widmen sie sich erneut der Reise

25 Dazu s. Kapitel C1.2.3. „Schiffe in Bauplastik“.

26 Vgl. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“.

27 Vgl. dazu im Besonderen Kapitel B2.1.1.3. „Zusammenfassung Größe“; zu den unterschiedlichen ausschnitthaften Motiven auf Vasen s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“.

28 Vgl. dazu Kapitel C2.2.2. „Pferdeführer“ sowie C2.2.4. „Seesoldaten“.

29 Zu diesen Beispielen und ihrem besonderen Stellenwert innerhalb der lokalen Bildtradition s. Kapitel C2.2.1. „Reiter- kampf“ und C2.2.5. „Einzeldarstellungen Schiffe“.

30 Zu diesen Charonslekythen und ihrer Sonderstellung unter den Ausschnitten s. Kapitel B2.1.1.2.2.2. „Charon“.

31 Vgl. dazu Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie D2.1. „gattungsübergreifende Entwicklung“; zur Weiterent- wicklung an dieser Stelle s.u.

32 Dazu bspw. auch Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“ sowie B3.3. „Themen und Motive“.

über das Meer (DADA 506, 518)³³. In gleichem Maße für den verbildlichten Gesamtkontext unentbehrlich sind schlussendlich die mannigfachen Ungetüme, die stets in einen Kampf mit einem Heros verwickelt sind und sich im Regelfall durch eine riesenhafte Gestalt auszeichnen³⁴.

Dieser Faktor des überdurchschnittlich hohen Raumannspruchs ist es schließlich auch, der bis auf sehr wenige Ausnahmen alle ausschnitthaften Bildzeichen miteinander verbindet und den besonders auf Vasen prekären Bild-Raum-Konflikt erheblich verschärft. So wohnt er nicht nur dem Schiff oder obigen Ungeheuern inne, sondern ist Merkmal sämtlicher Vierbeiner, unter welchen Pferd und Rind die größten sind³⁵. Dazu zählen ebenfalls ihre jeweiligen Derivate wie die pferdebeinigen Kentauern oder der stierleibige Flussgott Acheloos, der in teilgestaltiger Form außer auf den attischen Nymphenreliefs desgleichen auf Vasen zutage tritt. Nur äußerst selten weist dagegen die anthropomorphe Figur mehr als einen marginalen Anschnitt auf – offensichtlich ist man stets bemüht, einen solchen zu vermeiden. Auf technischer Ebene kann dies mit ihrer vergleichsweise geringen Beanspruchung des Breitenraums begründet werden, allerdings spielt an dieser Stelle auch der hohe Wert des Kopfes als wesentlicher Identifikator einer Lebendgestalt eine bedeutende Rolle. Denn soll der Anschnitt am Menschen tatsächlich eine effektive räumliche Einsparung erbringen, entgeht der Kopf dieser Maßnahme nicht – außer, es werden besondere Schritte eingeleitet³⁶. Daher lässt sich eine Ausschnitthaftigkeit vornehmlich in Hinblick auf den Gelagerten erkennen oder tritt bestenfalls dort zutage, wo eine unmittelbare Verbindung mit einem raumfüllenderen Bildzeichen besteht, was vorrangig das Kompositivmotiv des Reiters betrifft. Dazu tragen jedoch insbesondere die Vasenbilder bei, beschränken sich die Reliefdarstellungen in diesem Fall (bis auf sehr wenige Ausnahmen) vornehmlich auf das geführte Pferd. Eine extreme Ausprägung verzeichnet die Durchtrennung der menschlichen Gestalt aber auch bei diesen Beispielen lediglich im Ausnahmefall – eine ausgefallene Erscheinung, die dann auf einzelne Urheberschaften zurückzuführen ist.

Es ist bezeichnend, dass ausgerechnet der Jagd-Maler, mit dem die erste systematischere Anwendung der teilgestaltigen Wiedergabe in Verbindung zu bringen ist, für die radikalsten Anschnitte Verantwortung trägt. Und nicht minder erstaunlich ist es, dass eine qualitativ vergleichbare Umsetzung erst etwa 100 Jahre später im Umkreis der älteren rotfigurigen Manneristen stattfindet, nachdem die Leagros-Gruppe und ihre schwarzfigurigen Nachfolger die Möglichkeiten zur Einbindung der Teilgestalt durchaus intensiviert haben³⁷. Ein wesentlicher Unterschied zeigt sich dabei im verwendeten Bildformat, denn während die lakonischen Kompositionen aufgrund ihrer Bindung an das Schaleninnere mit dem äußerst problematisch zu füllenden Rundbild in Einklang zu bringen sind, greifen die attischen Maler ausschließlich auf das weitaus größere Vierecksfeld vornehmlich des Kolonettenkraters zurück. Obzwar letzteres zweifelsohne geringere Anforderungen an den planerischen Geist des Erzeugers stellt, setzt man sich auch hier mitunter ungehemmt über die metrischen Eigenschaften hinweg. Da der

33 Zu diesen Darstellungen vgl. v.a. Kapitel B2.1.1.2.2.1. „Hinweis auf Seereise“, aber auch D1.2. „Vergleich Schiffe“.

34 Vgl. dazu Kapitel B2.1.1.2.1. „Monster“.

35 Ausführlicher dazu s. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“ sowie C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

36 Ausführlicher dazu v.a. in Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“. Zum besonderen Stellenwert des Kopfes s. auch Kapitel D2.2. „Geburt unvollständige Gestalt“.

37 Zu den unterschiedlichen Malerpersönlichkeiten und ihrem Wirken in Verbindung mit der ausschnitthaften Wiedergabe s. Kapitel B3.2. „Maler“.

Rahmen im oberen Bereich einen leicht einziehenden Verlauf aufweist, schneidet er mitunter rüde den Kopf des randlichen Reiters weg, obwohl dies einfacher zu vermeiden wäre als im Rundformat³⁸. In beiden Fällen wird dadurch ein erhöhtes Augenmerk auf die Unmittelbarkeit der verbildlichten Handlung gelegt, das Ephemere betont, passt dies gut zu den jeweiligen Inhalten. Denn ebenso wie der Blick auf den entführten Kerberos oder die heimkehrenden Krieger das momentane Vorbeidefilieren einfängt, hält er einen Wimpernschlag lang an den vorbeipreschenden Reitern fest oder registriert den Augenblick kurz vor dem Zusammenprall zweier gegnerischer Parteien³⁹. Die fehlende Hierarchisierung unter den Bildzeichen in Hinblick auf die unvollständige Wiedergabe stellt dabei die zweite Gemeinsamkeit dar, nimmt der Anschnitt weder auf die Kopfpartei noch die Figur des Menschen oder deren etwaigen protagonistischen Status Rücksicht. Dies steht gänzlich den Bestrebungen der Leagros-Gruppe und ihrer direkten Nachfolger entgegen, vorrangig Bildzeichen mit sekundärem Wert und überdurchschnittlicher räumlicher Ausdehnung auf recht gemäßigte Weise abzuschneiden. Darüber hinaus stellt dieser Faktor den wesentlichen Unterschied auch in Hinblick auf die meisten der späteren Reliefkompositionen dar, wird hier gleichermaßen ein sehr verhaltener Umgang mit der unvollständigen Wiedergabe gepflegt, zumal sich die Heranziehung dieses Mittels ohnehin nur selten anbietet.

Eine Ausnahme allerdings bilden an dieser Stelle drei staatlich initiierte Reliefs des endenden 5. sowie beginnenden 4. Jhs., die einerseits einen Reiterzug wiedergeben (DADAS 4, 150) und sich andererseits auf einen Kampf zwischen Berittenen und Hoplitern beziehen (DADAS 3)⁴⁰. Denn nicht nur lassen sie sich ikonographisch sehr gut einigen der älteren Kraterbilder an die Seite stellen (DADA 538, 539), sondern weisen auch in Hinblick auf die Art des Anschnitts gewisse Ähnlichkeiten auf, geht er teilweise radikal durch die Gestalt des Aufsitzenden hindurch oder belässt diesen vollständig außerhalb des Bildes. Dies ist innerhalb dieser Gattung vollkommen ungewöhnlich und resultiert nicht allein aus der räumlichen Beanspruchung der hippischen Gestalt, sondern vor allem auch aus dem Darstellungsinhalt, nimmt er auf ein ausgedehntes Geschehen Bezug. Dass sich die Teilfigur besonders gut dazu eignet, dem Betrachter eingängig den größeren Handlungskontext zu vermitteln, wird durch sie die Fortsetzung der Szene über den sichtbaren Bereich hinaus offenbar, zeigt sich weiterhin in Übereinstimmung dazu auf den erwähnten Kratern, aber vor allem auch am ältesten bislang registrierten intentionellen Ausschnitt, dem Reiteragon des Nessos-Malers (DADA 527, s. auch Abb. 12.10)⁴¹. So singulär diese Motivation jedoch außerhalb der manieristischen Kreise ist, so eindeutig steht sie dort im Mittelpunkt, bildet die Teilgestaltigkeit durchaus ein festes ikonographisches Konzept – wenn auch nicht das einzige – in Verbindung mit bestimmten Bildthemen. Dazu gehören in erster Linie die thessalische Kentauromachie und das profane Symposion, dessen ausschnittthafte Präsentation sich aber nicht nur auf die großen Mischgefäße und Werkstätten der Manieristen beschränkt, sondern auch im Medaillon der rotfigurigen Trinkschalen zu registrieren ist⁴². Weder in Verbindung mit den attisch schwarzfigurigen Bildern noch den Darstellungen des Jagd-Malers kommt – trotz der zahlreichen Überschneidungen mit letzterem – die

38 Zu den formatgemäßen Dekorationsprinzipien s. Kapitel B1.2. „Dekorationsprinzipien“.

39 Zu diesen Darstellungsinhalten s. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ und B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

40 Vgl. dazu Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“.

41 Zu diesen exzerptiven Ausschnitten s. Kapitel B2.1.1.1. „Exzerpte“.

42 Explizit zu den Symposionsbildern s. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ (hier auch zum ausschnittthaften Gelage auf Reliefs).

Absicht zur Vermittlung des exzerptiven Charakters mit vergleichbarem Nachdruck sowie in entsprechender Häufung zum Vorschein. Denn während die einen vorrangig eine episodische Handlung beleuchten, geht es dem anderen einzig um den Fokus, ungeachtet der anzunehmenden Ausdehnung der Szene. Beliebig weit lässt sich zwar der Zug der Heimkehrer mit den geschulterten Gefallenen ergänzen (DADA 1), wohingegen die Protagonisten der Kerberos-episode (DADA 6, s. Abb. 18.2) vollzählig, obgleich auf den ersten Blick kaum erkennbar sind. Entsprechend ist auch die Metope mit dem Rinderraub der Dioskuren und Apharetiden vom delphischen ‚Monopteros‘ zu bewerten (DADAS 7), für dessen Erzeuger ebenfalls eine Herkunft von der Peloponnes erwogen wird⁴³. Denn alle vier Partizipanten waren hier einst sichtbar, so dass lediglich die Hinterteile der letzten Rindergruppe vervollständigt werden mussten. Noch besser kommt der im Vordergrund stehende Aspekt der Fokussierung bei einer zweiten Darstellung dieses Bauwerks zur Geltung, entspricht sie nicht gänzlich den aufgestellten Kriterien: Indem sich die ausgedehnte Gestalt der Argo (DADAS 55) mindestens über zwei der ungewöhnlich oblongen Platten verteilte und damit durch das zwischenliegende Triglyphon unterbrochen war, erblickte sie der Betrachter wie durch eine Säulenhalle.

Mithilfe eines solchen visuellen Hindernisses kann die lineare Bewegtheit von Bildzeichen auf Wahrnehmungsebene wirkungsvoll verstärkt werden⁴⁴. Dem liegt ein Prozess zugrunde, der vollkommen automatisiert abläuft und auf den alltäglichen Erfahrungen basiert, so dass der Bildkonsument auf dieses perzeptive Endergebnis keinen bewussten Einfluss nimmt. Je höher der figurenimmanente Grad an Bewegtheit dabei ist, desto besser kann dieser Effekt kognitiv umgesetzt werden und verhilft so unterschiedlichen Inhalten zu einer gesteigerten Wirkung. Denn indem durch die Begrenzung der Darstellungsfläche – einer Säulenhalle gleich – ein fester Bezugspunkt geschaffen wird, können die dargestellten Bildzeichen in ein räumliches Verhältnis gesetzt werden. Auf diese Weise wird in Verbindung mit nur partiell sichtbaren Gestalten, die ins Bild hinein oder aus dem Bild hinaus bewegt sind, ein ‚Jetzt-noch-nicht-hier‘ beziehungsweise ‚Bereits-schon-dort‘ erfahrbar, da jede Teilfigur aus sich heraus nach der ihr eigenen Vollständigkeit strebt. Diese Dynamik bringt zudem eine zeitliche Komponente ins Spiel, ebenso wie durch die solchermaßen erzeugte Instabilität im Bild – adäquat zum unhaltbaren Moment in einem Bewegungsablauf wie etwa demjenigen zwischen Stehen und Gehen in der Freiplastik – der verbildlichte Augenblick auch auf Darstellungsebene besonders fruchtbar wird⁴⁵. Dies fällt vor allen Dingen in Zusammenhang mit antagonistischen Zusammenstoßen ins Gewicht, sind hier zwei entgegengesetzte Bewegungsstränge auf ein kulminatives Zentrum im Bild ausgerichtet. In Verbindung damit steht gleichermaßen der Aspekt der Plötzlichkeit. Auf diese Weise erlebt der Betrachter zwei gegnerische Parteien in rasanter Bewegung aufeinander zu und damit kurz vor dem entscheidenden Aufeinanderprall oder sieht das riesenhafte

43 Zu den Metopen des ‚Monopteros‘ s. Kapitel C1.2.1. ‚Monopteros‘.

44 Ausführlicher zu diesem Effekt in Kapitel A2.1.2. ‚Wahrnehmung‘.

45 Es handelt sich dabei um einen bestimmten mittels Rahmen fixierten Sichtausschnitt innerhalb eines Handlungsraums, der in Verbindung mit linear bewegten Figuren zeitlich aufgelöst werden kann. Auf diese Weise erschließt sich dem Betrachter zugleich das Vorangegangene sowie Folgende nicht nur inhaltlich, wird diese Ambivalenz des gewählten Augenblicks auch auf Wahrnehmungsebene erfahrbar. Eine solche Suche nach maximaler ‚Zuspitzung auf einen Wendepunkt kürzester Dauer‘ am Ende des 6. sowie Anfang des 5. Jhs., „die sich geradezu im Millimeterbereich abspielte“, beobachtet auch WANNAGAT 2003, 75 in Verbindung mit fallenden Gegenständen im Bild. Vgl. als weiteres GIULIANI 2003, 159ff. bes. 185f.; zur Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst s. außerdem BROMMER 1969a, bes. 10f.; vgl. auch GOMBRICH 1984, 82ff.

Ungetüm unerwartet aus dem Verborgenen hervorbrechen, was dessen Gefährlichkeit, aber auch wesenseigene Verschlagenheit unterstreicht und damit die Spannung zu steigern vermag. Dagegen wohnt den prozessiven Durchläufen eine kontinuierliche sowie gleichgerichtete Bewegtheit inne, wobei sie deswegen aber nicht minder aktionsreich ablaufen müssen. Denn im Gegensatz zum ‚ruhigen‘ Durchqueren des Feldes, wie es etwa beim lakonischen Gefallenentransport oder aber den Reiterzügen der obigen Staatsreliefs zum Tragen kommt, kann der Rezipient die Dramatik geradezu spüren, als sich ein weiterer Teilnehmer des Pferderennens von hinten gerade noch knapp ins Bild hineinschiebt (DADA 525)⁴⁶. Dass diese Wirkung besonders gut bei Vasenbildern erfahrbar wird, liegt auf der Hand, erzählen diese – im Gegensatz zu den chiffrhaften Darstellungen der Reliefs mit ihrem nur sehr geringen Handlungspotential – oftmals spannungsvolle Geschichten und räumen der bewegten Gestalt einen hohen Stellenwert ein. Dies ändert sich erst, als sich das Interesse verstärkt auf verhaltene Inhalte zu richten beginnt und nun die innere Bewegtheit stärker in den Vordergrund rückt. Aber nicht nur wendet man sich von den lebhaften und teilweise dramatischen Handlungen ab, auch kann sich die ehemals raumgreifende Bewegung aufgrund der Erschließung der dritten Dimension nun stärker im Raum konzentrieren, überschreitet die gegebenen Grenzen nicht⁴⁷.

Der obige wahrnehmungsbasierte Effekt funktioniert aber nur zuverlässig, solange diese Bewegung der betreffenden Figur auch tatsächlich innewohnt, also durch den Betrachter unmittelbar erfahrbar wird. Allerdings können entsprechende Inhalte in übertragenem Sinne desgleichen an eine prinzipiell unbewegte Teilgestalt geknüpft werden, da der richtige Impuls auf visueller Ebene vorhanden ist, auch wenn er keinen Aktualitätsbezug besitzt. Diese sind jedoch indirekter Natur und daher stärker rezipientenabhängig. Folglich bedarf dieser Prozess einer bewussteren Steuerung – wenn der Betrachter jedoch willens ist, kann er der Darstellung weitere Informationen entnehmen, die auf höherer Ebene über die Teilgestalt transportiert werden, sich aber stets aus dem Darstellungskontext speisen. Basierend darauf wird der Bewegungsvorgang dann als eigener beigeordneter Erzählstrang in die Zukunft oder Vergangenheit projiziert und erhält auf diese Weise den semantischen Wert eines noch bevorstehenden Aufbruchs oder einer bereits erfolgten Ankunft. Darüber hinaus kann er – bezogen auf die Handlung – als Hinweis auf ein Kommen über das Meer und damit aus der Ferne gelesen werden oder ist – bezogen auf eine Person – als eine bestimmte Qualität aufzufassen. So demonstriert der ausschnitthafte Wagen in Verbindung mit den Heroen auf dem Kampfplatz nicht nur prädikativ ihren Status, sondern zugleich ihre besondere Wendigkeit oder verweist auf die Ubiquität als Charakteristikum der Götter im Sinne der Fähigkeit zum plötzlichen ‚Ins-Bild-Treten‘⁴⁸.

Diese möglichen Lesarten hängen einerseits von den Ansprüchen des jeweiligen Betrachters an das Bild und der sich darauf gründenden Rezeptionsintensität ab, sind andererseits an seinen Wissensstand gebunden. Zum Verständnis der dargestellten Geschichte ist eine solche Auflösung der Teilgestaltigkeit aber nicht zwingend notwendig, handelt es sich allein um einen (freiwilligen) Zusatz. Dies gilt gleichermaßen für diejenigen vertikalen Anschnitte, welche unter Umständen inhaltlich ausgelegt werden können, ihre Semantik sich also nicht (wie bei den Beispielen zuvor) allein aus dem Darstellungsinhalt speist, sondern auf der gestaltlichen

46 Zu den Bewegungsrichtungen und den jeweiligen Effekten s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“ sowie B2.1.1.1.3. „Prozessionen“.

47 Vgl. dazu bspw. auch Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“ sowie D2.3. „Raumbegriff“.

48 Zu diesen Beispielen s. Kapitel B2.1.2.2. „Bewegung als Code“.

Unvollständigkeit selbst basiert und damit ausschnittintrinsic ist⁴⁹. Solange jedoch eine konkrete Beifügung – wie etwa eine Säule – fehlt, die dem Rahmen unmissverständlich eine feste gegenständliche Bedeutung – in diesem Fall etwa die einer Gebäudewand – verleiht und damit gleichzeitig die nur partielle Sichtbarkeit der Figur erklärt, bleibt dies ganz im Ermessen des Rezipienten, vorausgesetzt eine solche Auffassung wird kontextuell befürwortet. Obwohl sich das anteilige Bildzeichen in Kombination mit einer explikatorischen Einfügung vorzüglich dafür eignet, eine räumliche Trennung oder – bei bewegten Figuren – gar einen räumlichen Wechsel herauszustellen, wird diese Möglichkeit nur recht selten genutzt. Vor allen Dingen findet sie in den viereckig gerahmten Bildfeldern der schwarzfigurigen Maler und hier besonders in Zusammenhang mit den ausgedehnten Mythenerzählungen der Leagros-Gruppe Anwendung, kommt dieser Aspekt in Verbindung mit dem geraden Rahmenverlauf weitaus besser zur Geltung als im Rundformat⁵⁰. Im Vordergrund steht an dieser Stelle die Heraufholung des Kerberos aus dem Hades, fand die anteilige Gestalt aus ebendiesen Gründen desgleichen Eingang in die Metopendekoration des Zeustempels von Olympia (DADAS 12), wobei hier das Triglyphon zur Markierung des Höllentors dient⁵¹. Dieses Beispiel steht innerhalb der Bauplastik schon allein aufgrund seiner inhaltlichen Gebundenheit vollkommen isoliert, allerdings findet dieses Mittel desgleichen unter den rotfigurigen Vasenmalern keine weite Verbreitung, erscheint es hier nur im Einzelfall.

Auch wenn die Teilgestalt in erster Linie ein Ergebnis der Suche nach einer Möglichkeit zur Erweiterung der Darstellungsfläche bei gleichzeitigem Zugewinn von bildinternem Handlungsraum ist, können ihr auf höherer semantischer Ebene folglich weitere Qualitäten anhaften. Auf diese Weise dient sie zur Verdeutlichung beziehungsweise Hervorhebung der dargestellten Inhalte oder zur eingängigen Vermittlung unterschiedlicher Informationen auf visueller Ebene, was jedoch eine intensiviertere Kommunikation zwischen Bild und Betrachter – gesteuert durch den Erzeuger – voraussetzt⁵². Denn nur, wenn nicht uneingeschränkt alles preisgegeben wird, bleibt dem Konsumenten genügend Raum, sich bei der Bildrezeption gemäß seinen Vorstellungen einzubringen und seine jeweiligen Erwartungen zu erfüllen. Der größte Effekt stellt sich erwartungsgemäß in Verbindung mit den Vasenbildern ein: Denn nicht nur verlangt eine gerade noch am Bildrand erscheinende Gestalt, die sich auf den ersten Blick kaum zu erkennen gibt, nach einer weiteren und wesentlich ausführlicheren perceptiven Konfrontation, die wiederum erheblichen Einfluss auf die Auslegung der Handlung haben kann⁵³. In gleichem Maße wird der Rezipient beispielsweise in Zusammenhang mit den zahlreichen ausschnitthaften Wagenfahrten aufgefordert, den Insassen im außerhalb des Bildes zu ergänzenden Wagenkasten nach eigenem Ermessen zu vervollständigen, sofern er es denn möchte und trägt damit Verantwortung für dessen Identität. Ebenfalls ist eine Ausschmückung des angreifenden Ungetüms in Hinblick auf Schrecklichkeit und Größe nach eigenem Gusto nur

49 Zu diesen Beispielen vgl. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

50 Nicht zuletzt aus diesem Grund wurde im Falle der drei Darstellungen des aus dem Labyrinth gezogenen Minotauros im rf. Tondo eine zusätzliche gerade Rahmenleiste eingezeichnet, der eigentliche Rundverlauf der Bildeinfassung damit an der relevanten Stelle sozusagen begründet (DADA 59–61). Vgl. dazu auch Kapitel B2.2.1. „Inhalt“ (mit Abb. 20.5).

51 Dazu s. Kapitel C1.2.2. „Zeustempel“ sowie B3.3. „Themen und Motive“.

52 Ein solches Bedürfnis nach einer Einbeziehung des Betrachters zeichnet die Kunst gerade dieser Zeit aus, wird eine solche nicht immer praktiziert (vgl. dazu etwa GOMBRICH 1984, 84).

53 Auf diese Weise bspw. bes. bei der lakon. Erskine-Schale (DADA 6, s. Abb. 18.2) oder dem att. rf. Memnonkrater (DADA 175, s. Abb. 11.7).

dann möglich, wenn der Maler es nicht vollständig abbildet. Und vor allem in Verbindung mit dem sich am Brunnen verbergenden Achill (DADA 19, s. Abb. 20.3) könnte diese Art der Wiedergabe an delikatem Potential gewinnen – vorausgesetzt, dessen Teilgestaltigkeit wird als partielles Nichtsichtbarsein verstanden, wodurch sie eine entscheidende Bedeutung für den Handlungskontext erhält⁵⁴. Die Neigung zur Spielerei mit dem Betrachter lässt sich bei den Gefäßmalern auch andernorts beobachten und liegt zum Beispiel der sehr originellen Idee des Amasis-Malers zugrunde, eine der Figuren, mit welchen er detailgetreu die Metopen eines Gebälks oberhalb einer Stallszene gefüllt hat, zu einer aktiv handelnden eigenen ‚Persönlichkeit‘ werden zu lassen (Abb. 45.2). Denn während mehrere Burschen die Pferde des Poseidon versorgen, klettert über ihnen – auf den ersten flüchtigen Blick kaum wahrnehmbar – das kleine Männchen von seinem eigentlichen Platz herab und versucht, mit den Füßen das Säulenkapitell zu erreichen⁵⁵.



Abb. 45.2 Schale des Amasis-Malers (New York MMA 1989.281.62)

In Zusammenhang mit dem Phänomen der Ausschnitthaftigkeit wird der Rezipient folglich animiert, eine deutlich sichtbare Lücke zu füllen, die – fehlen hier ganze Teile von Bildzeichen – zugleich faktischer Natur ist. Aus diesen Gründen sah sich Maria F. Jongkees-Vos veranlasst, die Existenz zusammenhängender Vasenpaare zu erwägen, so dass eine angeschnittene Darstellung – ähnlich der Anschirrungsszene (DADA 158/159), die sich über beide Seiten einer einzigen spätschwarzfigurigen Halsamphora kleinen Formats verteilt – auf einem weiteren Träger Fortsetzung finden könnte. Diese These ist an und für sich nicht unberechtigt, wäre hier eine weitere Spielart im Umgang mit dem Bildkonsumenten gegeben, allerdings stellt sie sicherlich nicht den Initiator für die ausschnitthafte Wiedergabe dar, ließe sich dieser Gedanke zudem nicht bei allen Darstellungen in gleichem Maße umsetzen⁵⁶. Nichtsdestoweniger liegt die Auffassung der Unvollständigkeit letzten Endes in Händen des Betrachters und da der Erzeuger lediglich eine Richtung vorgibt, nicht aber die Details festlegt, kann sie variieren. Denn oftmals existiert nicht nur **eine** akzeptable Lösung, wenn auch stets eine Orientierung am Bildinhalt erfolgen muss. Wie flexibel und damit ‚inkonsequent‘ der Umgang mit der Ausschnitthaftigkeit auf Bedeutungsebene bisweilen sein kann, demonstrieren anschaulich einige Bilder der

54 Detaillierter zu diesem Beispiel s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

55 Möglicherweise auf der Flucht vor dem auf ihn zielenden Bogenschützen in der Nachbarsmetope. Damit greifen diese beiden Figuren die Aktion einer ähnlichen Paarung auf, die auf den Rücken der beiden linken Pferde erscheint und deutlich kleiner als die agierenden Jünglinge im Bild, aber wiederum größer als die Metopenfiguren wiedergegeben ist. Zu dieser Darstellung s. etwa MOORE 2004, 39f.; zur möglichen Interpretation vgl. auch VON BOTHMER 1985, 217–220.

56 JONGKEES-VOS 1969, 12ff. Als Grundlage diente ihr das sf. Olpenbild DADA 449, das eine Frau vor der vorderen Partie eines Wagens zeigt (s. dazu v.a. Kapitel B3.2.2. „Leagros-Gruppe“), dem sich in der Tat gleich zwei der versatzstückhaften Darstellungen als potentieller Gegenpart an die Seite stellen lassen (DADA 157, 533), wird hier der hintere Teil des Gespanns abgebildet. Befürwortend wirkt sich darüber hinaus die Nachweisbarkeit paariger Vasen in Gräbern aus, stimmen diese nicht nur formal überein, sondern nehmen auch hinsichtlich der Thematik Bezug aufeinander. Für eine zuverlässige Beurteilung dieser Möglichkeit fehlt jedoch die geeignete Basis, ist der Materialbestand zu lückenhaft.

Leagros-Gruppe, welche der klar inhaltlich aufzulösenden Teilgestalt auf der einen Seite eine bloße darstellungsintrinsische Bedeutung des Anschnitts auf der anderen Seite gegenüberstellen (s. Tab. 21). Nicht selten kann dabei die exekutive Bordüre zugleich von einzelnen Elementen überlappt werden – eine Erscheinung, die das Fehlen jeglicher Normen unterstreicht⁵⁷. Dass eine Festlegung an dieser Stelle weder notwendig noch zwingend ist, liefert die entscheidende Basis für diese spielerische Vorgehensweise. Eine entsprechende Offenheit findet als Stilmittel gleichermaßen außerhalb der bildenden Kunst Anwendung und fällt bezeichnenderweise etwa in dieselbe Zeit wie die extreme Umsetzung des Gedankens bei den rotfigurigen Großgefäßmalern. Sie zeigt sich sowohl am abrupten Abbrechen der Handlung in den Liedern des Bakchylides⁵⁸, aber auch bei den Tragödiendichtern: Indem diese vor allem drastische Sachverhalte ins ‚Verborgene‘ verlegen – sei es durch Beschränkung auf die alleinige Andeutung des Ereignisses, sei es durch die indirekte Wiedergabe der Geschehnisse durch Bote oder Chor – appellieren sie an die Phantasie des Publikums, animieren es zu einer intensivierten Mitwirkung, ebenso wie sie ihm andererseits alle benötigten Freiheiten für eine Ausschmückung der Handlung vor seinem inneren Auge geben⁵⁹. Obgleich an dieser Stelle die Art der Rezeption deutlich von

- 57 So etwa auf DADA 186 (s. Abb. 18.9), wo die Speere des Peleus den hier aber gegenständlich zu belegenden Rahmen überlappen, der seinerseits den Leib des Chiron abtrennt; dem gegenüber steht das ausschnitthafte Gespann, dessen Zugpferde das Bildfeld bereits zum Teil verlassen haben und den bevorstehenden Aufbruch andeuten (s. dazu Kapitel B2.1.2.1. „Bewegung als Vorgang“). Eine leichte Überschneidung des Rahmens findet auch auf DADA 146 statt, laufen die Leiber der Pferde darunter weg, wohingegen der Ellbogen der Mänade darüber zu liegen kommt. Eine ungewöhnliche Spielart demonstriert schließlich der mithilfe einer architektonischen Einfügung als inhaltlich gekennzeichnete Schnitt auf DADA 138, überlappen hier die betreffenden Gestalten die mit einem Blattornament dekorierte Borte und werden erst durch den eigentlichen Farbwechsel abgeschnitten. – Eine solche ‚Inkonsequenz‘ bleibt auch bei den Reliefbildern bestehen (s. z.B. DADAS 106).
- 58 Eine solche ‚Abgerissenheit‘ (s. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF 1903, 102), wie sie bei insgesamt vier Dithyramben (1 bis 4) und zwei Epinikien (5 und 9) zu finden ist, gilt als besonderes stilistisches Merkmal des Bakchylides und tritt im Ansatz nur noch bei Sappho (fr. 44), Alkaios (fr. 44 und 42) oder Pindar (O. 9 und P. 2) auf. Dabei bricht die Mythen erzählung an einer vollkommen unerwarteten Stelle ab, das Ende der eigentlichen Handlung erfährt dabei entweder eine sehr knappe Andeutung oder kommt überhaupt nicht zur Sprache, wobei allerdings der Ausschnitt in letzterem Fall so gewählt ist, dass sich das Ende aus dem Gesamtkontext erschließt. Das Augenmerk des Chorlyrikers liegt dabei auf prinzipiell nebensächlichen Episoden, die jedoch stets eine Schlüsselszene für den eigentlichen Höhepunkt bilden. Auf diese Weise leitet er den Zuhörer auf die eigentliche Haupthandlung hin, ohne diese jedoch explizit zu thematisieren: „He is at work to make the invisible more perceptible than the visible“ (s. BURNETT 1985, 121). Vgl. dazu v.a. RENAKOS 2000 (hier auch zu möglichen früheren Beispielen für eine entsprechend offene Form der Erzählung); s. als weiteres auch BURNETT 1985, 9; RUTHERFORD 1997, 53f.; STENGER 2004, 154f.; ausführlich zu Bakchylides und seinem Werk s. MAEHLER 1968, bes. 9ff.; dies. 1982, bes. 27; dies. 1997; zu Sappho und Alkaios s. außerdem MEYERHOFF 1984, bes. 47ff. 91ff. 128; zu Pindar s. DÖNT 1986. Allgemein zur offenen Form in der modernen Kunst und Literatur s. FAAS 1975. – Zur weiten Verbreitung dieses Stilmittels bspw. auch unter heutigen Comiczeichnern s. MCCLOUD 1994, 94 (ausführlicher dazu in Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“).
- 59 Die Methoden sind vielfältig, das Ergebnis immer dasselbe: Vollziehen sich solche Handlungen in direkter Form hinter der *skene*, wobei die Tat aber meist nur einer Andeutung zu entnehmen ist, wird das Bild ausgeblendet, der Ton bleibt bestehen (s. z.B. Aischyl. Ag. 1343ff.; Soph. El. 1415ff.). Wird dagegen ein Geschehen i.d.R. in aller Ausführlichkeit durch Dritte verbal übermittelt, kann dies sowohl Gegenwarts- als auch Vergangenheitsbezug haben (vgl. bspw. Aischyl. Hept. 345ff.; Soph. Ai. 51ff. und 296ff.; Eur. Hipp. 1173ff.). Als weiteres findet die Methode der Auslassung sowohl auf akustischer als auch optischer Ebene Verwendung, folgt auf die Ankündigung der Tat direkt das Endergebnis (so etwa bei Aischyl. Choeph. 929f.; Eur. Med. 782ff.). Das ‚Verborgene‘ steht damit für einen nicht sichtbaren Bereich wie das Hausinnere oder einen weiter entfernten Ort, kann aber auch mit der Vergangenheit gleichzusetzen sein. Auch hier ist der Treibstachel die Not, ist die unmittelbare Wiedergabe solcher Sachverhalte vor Publikum von Schwierigkeiten gezeichnet. Allgemein zu diesen Merkmalen der griechischen Tragödie s. PADEL 1990, 343ff., BLUME 1991, 67f.; ders. 2004, 18ff. bes. 22ff.; DALE 1967, 246f.; SEGAL 2004, bes. 246f.; aber auch LORAUX 1985, 7f.; ZEITLIN 1994, 143ff.; LATACZ 1993, 329f.; speziell zum Botenbericht bei Euripides s. ERDMANN 1964, bes. 185ff. – Wie der Rahmen der Bilder trennt dabei das Bühnengebäude Sichtbares und Verborgenes, wobei diese Grenze (hier aufgrund von Öffnungen) gleichermaßen durchlässig ist. Mithilfe des eventuell schon im 5. Jh. verwendeten *ekkyklemas* kann sie effektiv überschritten werden, so dass als Endprodukt ähnliche ‚Bilder‘ entstehen, wie sie v.a. in der keramischen Flächenkunst präsent sind: Hineingeschoben in den sichtbaren Bereich, erscheint vor Augen des Publikums plötzlich eine Gestalt. Dazu vgl. v.a. DALE 1967, 241ff.; PADEL 1990, 341ff. bes. 360; zur möglichen

derjenigen der Bilder abweicht, da aus sich heraus eine Zeitlichkeit gegeben und der Ablauf damit durch den Erzeuger steuerbar ist, entsteht ein in Bezug auf den Konsumenten vergleichbarer Effekt⁶⁰. Ein solcher könnte mitunter noch darüber hinaus geboten sein, erinnert der sich verbergende und Elektra belauschende Orest (Aischyl. Choeph. 20f.) sehr an den dem trojanischen Prinzen auflauernden Achill: In beiden Fällen kann der Zuschauer/Betrachter sehen, was der Protagonist auf der Bühne beziehungsweise im Bild nicht sieht⁶¹.

Während obige Beispiele aber einzig für den geistigen Konsum geschaffen wurden, ihre einzige Bestimmung die audiovisuelle Rezeption ist, befinden sich die Vasenbilder in Symbiose mit einem Träger, der einen funktionalen Zweck erfüllt und damit einen eigenen Wert besitzt. Aus diesem Grund ist zu bedenken, dass besonders in Verbindung mit den massenproduzierten Kleingefäßen eine allzu intensive Rezeption vermutlich weder vorgesehen noch gegeben war, was auch die oftmals mindere Qualität sowie der stereotype Dekor nahelegen. Häufig verwendet im Grabgebrauch, standen hier die Bilder sicherlich nicht im Vordergrund der Aufmerksamkeit. Nichtsdestominder wurde man ihrer zweifelsohne gewahr, waren sie aufgrund ihrer Einbindung in die rituellen Handlungen Teil der perzipierten Umgebung, wobei Entsprechendes auch für diejenigen Gefäße gilt, die im Heiligtumskontext Verwendung fanden. Etwas anders dagegen dürfte sich die Situation in Hinblick auf das Trinkgelage dargestellt haben, kommt hier dem Disput als Teil der abendlichen Unterhaltung ein sehr hoher Stellenwert zu⁶². Es steht außer Zweifel, dass in Verbindung damit auch Vasenbilder diskutiert wurden, besonders wenn sie aus dem Rahmen fielen wie etwa die extremen Anschnitte aus dem Manieristenkreis. Da sich das Auge im laufenden Wahrnehmungsprozess länger an Ungewohntem aufzuhalten pflegt, vermochten diese Darstellungen sicherlich eine erhöhte Aufmerksamkeit zu erwecken⁶³, forderten den einzelnen Betrachter und förderten das gemeinsame Gespräch. Einen Eindruck davon, wie wichtig es war, als Rezipient die Spannung eines verbildlichten Erzählinhalts ‚am eigenen Leib‘ zu spüren, gibt erneut die pseudo-hesiodische Schildbeschreibung

Existenz einer solchen Rollbühne s. auch LATA CZ 1993, 49; BLUME 1991, 67ff. (hier auch zur kontroversen Datierung). In späteren Zeiten der Hochbühne können bestimmte Charaktere (z.B. Erinyen, Furien, Verstorbene) durch Falltüren aus dem Boden auftauchen (s. dazu PADEL 1990, 345f.), was erneut eine Parallele zum Erscheinungsbild adäquater Figuren auf Vasenbildern herzustellen vermag. Auch wenn eine solche Möglichkeit im Theater unter Umständen bereits im 5. Jh. gegeben war (in diesem Fall mithilfe von Bodenfurchen) ist nicht von einer Beeinflussung der Ikonographie aus dieser Richtung auszugehen, finden sich horizontal ausgeführte Schnitte mit vergleichbarer Bedeutung in der Bildkunst schon weitaus früher. Das häufige Auftreten solcher Figuren im Schauspiel dürfte allerdings maßgeblich für ihre zunehmende Beliebtheit auch in der Bildkunst gewesen sein, blickt man bspw. auf die weiblichen Anodoi vor dem Hintergrund des Satyrspiels. Dass in diesem Fall dann auch die Art der Wiedergabe Übereinstimmung zeigt, ist selbstverständlich, bedenkt man einerseits die auf diese Weise vermittelte kontextrelevante Handlung und andererseits die damit zur Darstellung gebrachten zentralen Wesensmerkmale, die zudem eine Erkennbarkeit gewährleisten (attributive horizontale Ausschnitthaftigkeit). Der geläufige Umgang mit der gestaltlichen Unvollständigkeit in Zusammenhang mit bestimmten Charakteren, der damit weit über die Bildrezeption hinausging, dürfte sicherlich die Akzeptanz gegenüber einer räumlichen Loslösung der Büsten bei Beibehaltung der motiveigenen semantischen Werte erhöht haben. Vgl. dazu Kapitel B2.2.2. „Zusammenfassung Inhalt und Horizontale“; zu den Büsten s. auch Kapitel D2.3. „Raumbegriff“.

60 Zu dieser gattungsbedingten Differenz s. etwa FREY 1976, 213: „Das Werk der bildenden Kunst ist seinem Wesen nach unveränderlich und in allen seinen Teilen gleichzeitig gegenwärtig. Das unterscheidet es grundsätzlich von Dichtung und Musik, Tanz und Schauspiel, die nur im Zeitablauf erlebt werden können, bei deren Erleben das soeben Erlebte in die Vergangenheit versinkt und nicht mehr gegenwärtig ist.“ Vgl. weiterhin GIULIANI 2003, 159; BLUME 1991, 13. – Wie eng Bild und Wort verknüpft waren, zeigen die Äußerungen des Simonides von Keos, wohl des Onkels des Bakchylides, der die Malerei als eine schweigende Dichtkunst und die Dichtkunst als sprechende Malerei bezeichnet, operieren beide Gattungen mit Bildern. Dazu s. SEGAL 2004, bes. 238.

61 Zu den entsprechenden Vasenbildern s. v.a. Kapitel B3.3. „Themen und Motive“. Vgl. dazu DALE 1967, 246.

62 Zu den unterschiedlichen rezeptiven Kontexten der Vasen s. Kapitel B1.3. „Betrachtungsumfeld“.

63 Dazu Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“.

bung, wird hier nicht nur die lebensnahe Bildwirkung positiv hervorgehoben. Denn immer dann, wenn sich die Dramatik steigert, erfolgt ein Wechsel von einer deskriptiven Schilderung zur unmittelbaren Erzählweise und man hört plötzlich das Krachen der fahrenden Wagen⁶⁴. Obzwar diese Quelle aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. stammt, vermag sie doch eine treffende Vorstellung davon zu geben, wie etwa das spannungsgeladene Pferderennen oder ein kämpferischer Zusammenprall in sympotischem Kreise gemeinschaftlich rezipiert worden sein könnte und Anlass zur Unterhaltung bot. Auf dieser Basis werden sich die Maler stets darum bemüht haben, möglichst wirksame Mittel zur visuellen Vermittlung ihrer Geschichten zu finden, wozu zweifelsohne auch die ausschnitthafte Wiedergabe gehörte. Zu bedenken wäre an dieser Stelle aber, dass – je nach Aufstellung und Blickwinkel – die Teilgestalten, stets am Rande des Bildfelds platziert, angesichts der Gefäßkrümmung nicht unbedingt als unvollständig wahrgenommen worden sein müssen und damit auch der Unterschied zum rezipierten Fries und damit zum perzeptiven Ausschnitt nicht unbedingt offenkundig war. Einschränkend wirkten sich darüber hinaus sicherlich ebenfalls die weniger guten Lichtverhältnisse aus und auch der Konsum von Alkohol sollte vor diesem Hintergrund nicht außer Acht bleiben.

Während die Rezeption dieser keramischen Bilder im Privaten stattfand, beanspruchten die Grab- und Weihreliefs sowie vor allem die Bauplastik den öffentlichen Raum für sich und traten damit stets mit einem breiten Konsumentenkreis in visuelle Konfrontation⁶⁵. Da es sich aber besonders bei den Reliefs vorrangig um festgeschriebene und damit jedermann geläufige Chiffren handelt und der narrative Gehalt im Verhältnis zu den Vasenbildern verschwindend gering, die Syntax daher übersichtlich ist, wird hier die Bildrezeption im Regelfall sicherlich mit weniger Aufwand betrieben worden sein. Außerdem verzeichnet die ausschnitthafte Wiedergabe an dieser Stelle einen unverkennbar geringeren Niederschlag, was auf mehrere Gründe zurückgeführt werden kann. Einer davon ist der zweifelsohne weniger akute Bild-Raum-Konflikt, steht hier meist eine wesentlich kleinere Anzahl an vornehmlich unbewegten Bildzeichen einer im Verhältnis deutlich größeren Fläche gegenüber, wobei es sich zudem nur recht selten um ausgedehnte Gestalten handelt⁶⁶. Ein weiterer ausschlaggebender Faktor wird aber gewiss der gattungsbedingte Unterschied in Hinblick auf Kosten und Zeitaufwand bei der Herstellung gewesen sein. Denn die keramische Flächenkunst gewährt dem Maler eine ungleich größere Entfaltungsfreiheit und gibt seiner Experimentierbereitschaft Raum, indem sie planerische Missgeschicke sowie ‚Fehlritte‘ toleriert. Das Handwerk eines Bildhauers und erst recht die staatlich initiierte Kunst erlauben dagegen keine allzu großen Abweichungen von der Norm und erst recht keine Wagnisse, steht hier außerdem ein (zahlender) Auftraggeber dahinter⁶⁷. Inwiefern es sich bei der Teilgestalt allen Anzeichen nach um ein Wagnis handelte, lässt sich am Werk des lakonischen Jagd-Malers ablesen, waren die Abnehmer seiner Schalen

64 SCHÖNBERGER 1995, 158ff.

65 Zu diesen Bedingungen s. v.a. Kapitel C2.1.2. „Kontext Nekropole“.

66 Vgl. dazu im Detail Kapitel C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“.

67 Die gleich mehrfache Reglementierung durch die sog. Grabluxusgesetze in Attika lässt gleichermaßen den geringen Spielraum an dieser Stelle erkennen (s. dazu Kapitel C2.1.1.1. „Grundlagen Grabreliefs“). Allgemein dazu auch in Kapitel A2.1.3. „Funktion Bild“. – Dass in anderen Kulturkreisen solche Möglichkeiten noch viel weniger gegeben waren, lässt eine Äußerung Platons in seinen *Nomoi* erkennen, die am Beispiel Ägyptens jegliche Abweichung von den vorgegebenen Normen als Unmöglichkeit skizziert (leg. II 656d. 657a): „Nachdem sie nun festgesetzt hatten, welche das seien und wie sie beschaffen seien, machten sie sie in den Tempeln öffentlich bekannt. Und entgegen diesen Mustern durften weder Maler noch all die andren Künstler, welche Formen und Farben hervorbringen, Neues einführen und etwas anderes als das von den Vätern Überlieferte erfinden, und auch jetzt noch ist es ihnen nicht erlaubt,



Abb. 45.3 Memnonkrater (DADA 175) in restauriertem Zustand aus dem 19. Jh. mit wegretuschiertem Ausschnitthaftigkeit

augenscheinlich nicht für eine derart radikale und ungewöhnliche Art der Wiedergabe bereit. Und auch die Erzeugnisse der Leagros-Gruppe stehen trotz ihrer hohen Qualität innerhalb der attischen Keramikproduktion vielmehr in zweiter Reihe, denn die schwarzfigurige Malweise ist zu dieser Zeit schon im Niedergang begriffen, ganz zu schweigen von den flüchtig und oftmals monoton bemalten Kleingefäßen der Nachfolger. In dieselbe Richtung weisen schlussendlich die Bilder aus dem Umfeld der rotfigurigen Manieristen, sind sie gleichermaßen als zweitrangig zu bewerten, haftet ihnen ein unzeitgemäßer Charakter an⁶⁸.

Dennoch muss den Leistungen dieser Maler aus heutigem Blickwinkel bedingungsloser Respekt gezollt werden, wussten sie bestimmte darstellerische Mittel für sich zu nutzen, die bis heute nicht an Gültigkeit verloren haben. Zwar waren sie sicherlich vielmehr ein Zufallsprodukt, suchte man in erster Linie nach Möglichkeiten, im nur sehr begrenzten Darstellungsfeld der Vasen eine möglichst ausgedehnte Komposition unterbringen zu können – sei es vorrangig in Hinblick auf das Bildzeichen, sei es aber desgleichen bezogen auf die Handlung. Und auch die günstige Grundlage für den Effekt der Bewegungsverstärkung war aus sich heraus gegeben, basiert ein solcher allein auf den Gegebenheiten der optischen Wahrnehmung und wird daher automatisiert umgesetzt. Ungeachtet dessen sollte aber keinesfalls bezweifelt werden, dass sich die Verantwortlichen wohl zumeist der Wirkung dieser Möglichkeiten bewusst waren, lagen ihnen die hierfür relevanten Erfahrungswerte zugrunde. Dass es in der Antike durchaus eine Auseinandersetzung mit dem perzeptiven Endergebnis gab, lässt sich beispielsweise auch an den modifikativen Maßnahmen erkennen, die schon früh vor allem in der Tempelarchitektur unternommen wurden⁶⁹. Trotz alledem blieb die Anwendung der Teilgestaltigkeit auf wenige Malerkreise beschränkt und setzte sich nicht als allgemeingültiges Stilmittel durch, fand sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die gebührende Anerkennung. Dass eine solche, vermutlich als harsch empfundene Vorgehensweise auch vor nicht allzu langer Zeit noch als unpassend für ein antikes Vasenbild empfunden wurde, lässt sich sehr schön an der fehlerhaften Rekonstruktion des Memnonbildes (DADA 175, s. Abb. 11.7) aus dem 19. Jh. ablesen (**Abb. 45.3**): Ehemals als Aufbruch der Amazonen interpretiert, zwang die damalige Übermalung sämtliche außerhalb des Bildfelds liegenden Partien – ursprünglich den exzerptiven Charakter der Szene

weder auf diesem Gebiet noch in der gesamten sonstigen Musenkunst. Und bei genauem Hinsehen wirst Du finden, daß die vor zehntausend Jahren gemalten oder geformten Kunstwerke [...] im Vergleich mit den heute gefertigten weder schöner noch häßlicher, sondern nach derselben Kunst gearbeitet sind.“ Vgl. dazu auch SCHNAPP 1988, 569.

68 Ausführlicher dazu Kapitel B3.4. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Vasenmalerei“.

69 Sowohl Entasis als auch Inklinaton und Kurvatur wirken einem unharmonischen Erscheinungsbild entgegen, muss dabei stets die variable Sichtentfernung und die Veränderung des Blickwinkels berücksichtigt werden. Dabei handelt es sich um einen Faktor, der sowohl in Hinblick auf eine gleichmäßige Verjüngung der Säulen nach oben hin relevant ist, als auch bei der Erfassung des Bauwerks als Gesamtheit ins Gewicht fällt. Aus diesem Grund werden bereits am Objekt Korrekturen vorgenommen, die ihre ganze Wirkung auf Wahrnehmungsebene entfalten. Vgl. dazu bspw. HÖCKER 2004, 181 (s.v. Optical Refinements); PANOFKY 1992, 104; s. auch Vit. III 3, 13.



Abb. 45.4
 Ältester bekannter Hippolytos-Sarkophag, datiert
 180/190 n. Chr. (Pisa Camposanto o.Nr.)



Abb. 45.5
 Fragment eines spätkaiserzeitlichen Sarkophagdeckels in Paris mit angeschnittenem Ochsenkarren
 (Paris Louvre 284)

kennzeichnend – mit Beharrlichkeit in den Rahmen hinein, wobei das ausschnittshafte Pferd am linken Rand sogar vollständig getilgt wurde⁷⁰. Resultat einer vergleichbaren Motivation ist auch die Propagierung einer Fortsetzung in Verbindung mit zwei Weihreliefs (DADAS 113 [s. Abb. 34.5], 150)⁷¹, offenbart dies die strikte Ablehnung gegenüber der Möglichkeit eines plötzlichen Konturenabbruchs beider Equiden. Dies ging gar so weit, dass bei der ersten graphischen Veröffentlichung des Reiterzuges die giebelförmige Bekrönung weggelassen wurde, hätte dies obige These auf den ersten Blick *ad absurdum* geführt. All dies zeugt aber nicht nur von einem bestimmten ästhetischen Empfinden der betreffenden Zeit, sondern ebenfalls von der tiefen Ungläubigkeit gegenüber den Absichten und kognitiven Fähigkeiten der antiken Maler beziehungsweise Bildhauer⁷². Selbstverständlich schöpften dabei nicht alle Urheber ausschnittshafter Darstellungen in gleichem Maße das gegebene Potential aus und waren versucht, die möglichen Spielarten auf die Spitze zu treiben, denn gewiss beschränkten sich nicht wenige auf das reine Nachahmen⁷³. Demzufolge werden es nur sehr wenige besonders kreative und experimentierfreudige Künstlerpersönlichkeiten gewesen sein, die in diesem dichten Gefüge aus Werkstätten den ausschlaggebenden Vorschub leisteten. Dabei lässt sich zumindest in ei-

70 Im CVA Kopenhagen (4) 115 Taf. 148,2a von 1931 noch ungereinigt abgebildet: „Le vase a été brisé et restauré d’une manière très habile, de sorte que les fissures sont à peine visibles; de petites parties de la peinture, difficiles à distinguer des autres, sont repeintes ou rafraîchies“. Zur Richtigstellung s. BEAZLEY 1950, 319 (hier auch mit Abbildung nach der Reinigung). Vgl. dazu außerdem Kapitel B2.1.1.2. „Schlachten“.

71 Vgl. dazu Kapitel C2.2.1. „Reiterkampf“ und C2.2.2. „Pferdeführer“.

72 Dieselbe Art von ‚Ungläubigkeit‘ wird auch in Zusammenhang mit den Chorliedern des Bakchylides greifbar, galten diese aufgrund ihres abrupten Abbrechens der Handlung (s.o.) anfangs als unvollständig erhalten. Vgl. dazu RENGAKOS 2000, 101; RUTHERFORD 1997, 53.

73 Zu dieser Differenzierung s. z.B. BOARDMAN 1996a, 21. – Dass manch ein Maler durchaus versucht war, den Anschnitt um jeden Preis zu vermeiden, zeigen nicht nur die Anpassungen an die metrischen Eigenschaften der Darstellungsfläche durch Eindrehen von Körperteilen o.Ä. (s. dazu v.a. Kapitel B2.1.1.1.1. „Symposion“ und auch B1.2. „Dekorationsprinzipien“). Wie weit diese Ablehnung gegangen sein kann, demonstriert besonders anschaulich eine ostgriechische sf. Olpe (Privatbesitz A. de Miranda, s. RIBEIRO FERREIRA 2006, 13 Abb. 5), die einen gelagerten Dionysos auf einem Maultier abbildet. Das letzte Stück der Beine, das sich bereits deutlich außerhalb des Bildfelds befindet, wurde hier nicht abgeschnitten, sondern im ansonsten geraden Rahmenverlauf ‚sackförmig‘ ausgespart. Ähnliches lässt sich auch auf der Gegenseite beobachten. Für diesen freundlichen Hinweis sei A. Heinemann, Freiburg, gedankt.

nigen Fällen auch ein entscheidender Input von außen annehmen, gelang es auf diese Weise – inspiriert von den dominanten Erzeugnissen der großen Künste – einen Hauch davon auch auf den ungleich kleineren und zweitrangigen Trägern zu bannen und damit zuverlässig den Zeitgeschmack zu treffen⁷⁴.

Der immense Stellenwert dieser Errungenschaften erschließt sich noch deutlicher, blickt man etwas über den Tellerrand hinaus. Lange muss man nicht suchen, denn die ausschnitt-hafte Wiedergabe ist in der bildenden Kunst durch viele Zeiten hindurch vielerorts präsent. Vorrangig in Form der beiden sehr konstanten Bildzeichen Pferd und Schiff findet sie Eingang in die Sarkophagplastik der römischen Kaiserzeit, steht hier erneut ein erhöhter Erzählanspruch im Vordergrund, bedient man sich nun der kontinuierlichen Erzählweise und greift häufig auf mythologische Inhalte zurück⁷⁵. Wie auf den Vasenbildern nimmt dabei das Schiff beispielweise bei der Zurücklassung Ariadnes auf Naxos diesmal nicht nur auf den bevorstehenden Aufbruch des Theseus Bezug, sondern ergänzt zugleich die Ankunft des Dionysos und seines Thiasos (s. Abb. 41.13; 41.14); ferner markiert es erneut den Ort der Schlacht vor Troja und verweist auf das zuvor erfolgte Eintreffen der Griechen. Das Ross bewahrt seinen prädi-kativen Wert und wird auf den Löwenjagsarkophagen meist hinter einem architektonischen Element hervorgeführt oder verschwindet – je nach Standpunkt des Betrachters – hinter dem-selben Pfeiler (s. Abb. 40.7; 40.8)⁷⁶. Zusätzlich tritt vor allem in Verbindung mit Hippolytos oder anderen mythischen Heroen, aber auch in profanem Kontext, nun verstärkt die Gestalt des Ebers in Erscheinung. Indem der Keiler aus einer Höhlenformation oder hinter einem Baum hervorbricht, erhält der Betrachter eine plausible Erklärung für dessen Unvollständigkeit (**Abb. 45.4**)⁷⁷. Und für jedermann eingängig fährt der Ochsenkarren – beladen mit Trauben – am sichtbaren Ende des ländlichen Zuges hinter einer einfachen Leiste hervor und unterstreicht damit wirkungsvoll den prozessiven Durchlauf, ebenso wie er eine mögliche Fortsetzung demonstriert (**Abb. 45.5**)⁷⁸. Teilfiguren finden sich darüber hinaus auch in der Wandmalerei, obgleich nicht besonders häufig. Hier tragen sie effektiv zur Unterstreichung des beliebten fen-

74 Zur in einigen Fällen unverkennbaren Einwirkung von Tafelgemälden oder Tempelfriesen auf bestimmte Kompositionen oder ihre Details s. v.a. Kapitel B2.1.1.1.2. „Schlachten“, C2.3. „Beurteilung Ausschnitthaftigkeit Reliefplastik“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“.

75 Allgemein dazu z.B. KOCH – SICHTERMANN 1982, 89ff.; zur Erzählweise im Besonderen s. auch VON BLANCKENHAGEN 1957, 78ff.; vgl. ebenfalls Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“. Einen knappen Ausblick auf die Weiterentwicklung in Zusammenhang mit diesen beiden Motiven geben die Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“ und D1.2. „Vergleich Schiffe“ (hier auch den zu jeweiligen Beispielen). – Zu den Wahrnehmungsbedingungen in Zusammenhang mit Sarkophagen s. ZANKER 2000b, bes. 8.

76 Zur in diesem Fall unter Vorbehalt zu führenden Ausschnitthaftigkeit s. im entsprechenden Kapitel.

77 Dabei ist der am rechten Rand der Vorderseite teilgestaltig wiedergegebene Eber fester ikonographischer Bestandteil der Hippolytossarkophage (vgl. dazu KOCH – SICHTERMANN 1982, 150ff.), wobei dieses Schema gelegentlich auch auf den Adonissarkophagen erscheint, erfolgt hier eine Neuordnung der einzelnen Szenen (so auf einem mittel-severischen Sarkophag aus dem Pankratiergrab an der Via Latina im Vatikan, Inv. Nr. 10409, s. GRASSINGER 1999, 70ff. [allgemein zum Thema] und 219 Abb. 7 Taf. 47.2; KOCH – SICHTERMANN 1982, 132). Häufiger orientieren sich Letztere allerdings an der Meleagerjagd, bei welcher der aus der Höhle kommende Keiler die Bildmitte einnimmt und daher nicht den aufgestellten Kriterien für Ausschnitthaftigkeit entspricht (zu diesem Thema s. KOCH – SICHTERMANN 1982, 161ff.). Eng an die Hippolytosjagd angelehnt ist auch die profane Szene auf einem Sarkophag aus dem späten 3. Jh., wo der Eber hinter einer *tabula ansata* hervorkommt und der Schnitt von einem Baumstamm verdeckt wird (ehemals Rom Palazzo Vaccari-Bacchettini, heute verschollen, s. ANDRAE 1980, 168 Nr. 133 Taf. 88.1; KOCH 1974, 618). Allgemein zu diesen Eberjagden s. z.B. KOCH-SICHTERMANN 1982, 95; ANDRAE 1980, 17ff. 108ff.; KOCH 1974, 614ff.

78 Das Scheibenrad der *plaustra* ist hier zur Hälfte durch die Trennleiste zum Maskenfeld an der Deckecke abgeschnitten, die sich im Wagen befindliche Figur erscheint dabei jedoch vollständig im Bild. Allgemein zu solchen bukolischen Themen auf Sarkophagen, unter denen die Traubenernte ab dem 3. Jh. ein gängiges Thema ist und v.a. auf Deckeln vorkommt, etwa KOCH – SICHTERMANN 1982, 115ff.

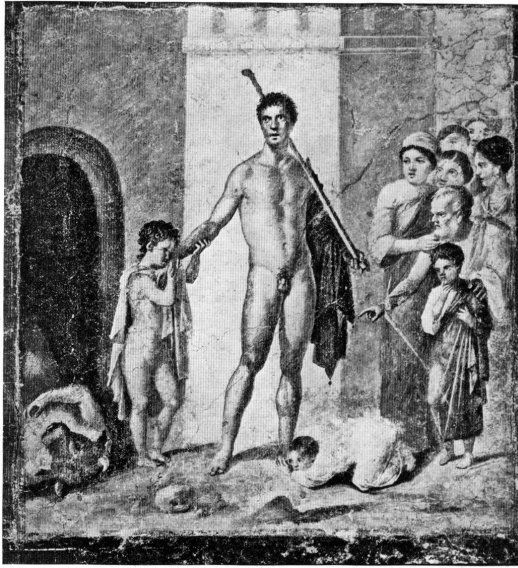


Abb. 45.6 Minotaurosdarstellung aus Pompeji, Haus des Gavius Rufus (Neapel NM 9043)

sterartigen Durchblicks bei, wodurch wiederum der Augenblickscharakter der Darstellung zur Geltung kommt⁷⁹: So ist es abermals das Schiff, das visuell bereits im Aufbruch begriffen ist, während Theseus gerade noch mithilfe eines Gefährten an Bord steigt – ein Schema, das durchaus auch auf andere Inhalte übertragen werden kann (s. Abb. 41.12)⁸⁰. Dagegen weist der halb hinter der Rahmenborte liegende Minotauros große Ähnlichkeit zu den Pendants der rotfigurigen Schallenserien auf, die sich noch halb im Labyrinth befinden (Abb. 45.6)⁸¹. Auf adäquate Weise markiert die seitliche Bordüre den Eingang zum Palast des Peirithoos, strömen hier – in dichtem Gedränge – die ersten der mischgestaltigen Hochzeitsgäste hinein⁸². Und erst zur Hälfte ins Bild gezogen ist schließlich

auch das trojanische Pferd – hier auf Rollen und nicht besonders groß –, dessen Hinterteil der Betrachter zusammen mit weiteren Partizipanten des festlichen Zuges ebenso außerhalb des Bildes ergänzen muss, wie die bereits in der Mauerbresche wartende Menschenmenge (s. Abb. 40.9)⁸³.

Mehr als tausend Jahre später weist eben dieses hölzerne Ross eine erstaunliche ikonographische Übereinstimmung auf, hat es ein Buchminiaturenmalers in der ersten Hälfte des 13. Jhs. zur Illustration der Eneide des Heinrich von Veldeke in das gerahmte Bildfeld gefügt (Abb. 45.7). Entsprechendes gilt für zwei aufeinanderprallende Ritter aus derselben Handschrift, die den Kampf des Aeneas gegen den Etruskerkönig Mezentius veranschaulichen (Abb. 45.8)⁸⁴. In Hinblick auf die Umsetzung erinnert diese Darstellung sehr an manch ein Vasenbild aus dem Kreise der rotfigurigen Manieristen, denn während der linke Recke etwa hinter dem Sattel abgeschnitten wird, zeigt sich sein Gegenüber zwar vollgestaltig, wird aber um zwei ausschnittartige Gefolgsmänner ergänzt, welche das nahende Heer andeuten. Neben solchen aus der Antike tradierten Inhalten findet dieses besondere Gestaltungsmittel aber auch in anderen Kontexten Anwendung, wie eine etwa gleichzeitige Miniatur aus Frankreich mit biblischen Szenen beweist: Ähnlich wie oben, nur wesentlich dichter gestaffelt, dass es der Darstellung an Übersichtlichkeit mangelt, werden hier zwei Reiterschwadronen im Sturmangriff vom Rahmen über-

79 Ausführlicher dazu in Kapitel D2.3. „Raumbegriff“ (hier auch zu Beispielen).

80 Zu diesem festen Schema und zu den weiteren Kontexten wie etwa der Einschiffung Helenas in Sparta s. Kapitel D1.2. „Vergleich Schiffe“.

81 Zu dieser Darstellung s. CURTIUS 1929, 22; HEYDEMANN 1873, 89. Zu einer weiteren Darstellung, wo der zusätzliche Torbogen als Eingang zum Labyrinth fehlt, vgl. REINACH 1922, 214 Nr. 7. Zu den entsprechenden Vasenbildern s. Kapitel B2.2.1. „Inhalt“.

82 Ein solches Mittelbild stammt ebenfalls aus dem Haus des Gavius Rufus (Neapel NM 9044), s. REINACH 1922, 346 Nr. 5; HEYDEMANN 1873, 90.

83 Zu dieser Darstellung s. Kapitel D1.1. „Vergleich Pferde“.

84 Dieser mittelhochdeutsche höfische Roman vom Ende des 12. Jhs. umschreibt die Handlungen der Aeneis des Vergil in zeitgenössischer Sprache, entsprechend wurde auch die Bebilderung adaptiert; als Quelle diente wohl eine altfranzösische Fassung. Vgl. dazu BOECKLER 1929, passim; MANNSPERGER 1995, 464; WEITZMANN 1959, 116ff.



Abb. 45.7 (links)
Sog. Berliner Bilderhandschrift
(Staatl. Bibl. Ms. germ. fol. 282)
mit der Illustration des Trojani-
schen Rosses im oberen Register

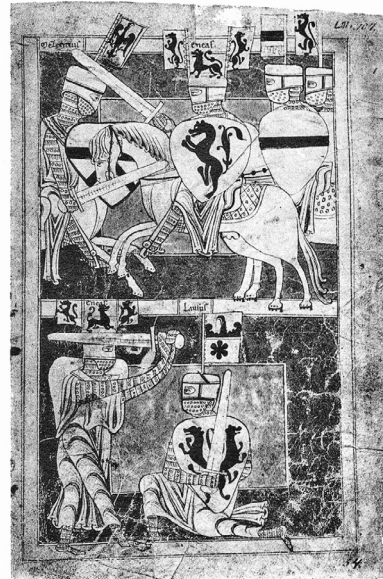


Abb. 45.8 (rechts)
Aus derselben Handschrift
stammt der Kampf des Aeneas
gegen Mezentius oben und die
Tötung des Lausus unten



Abb. 45.9
Buchmalerei mit der Illustration
der Tötung Sauls und seiner
Söhne durch die Philister (New
York Pierpont Morgan Library
Ms. 638 fol. 34v). Im oberen
Register ragt nur noch die Hand
eines Ritters mit Schwert ins Bild
hinein

lappt (Abb. 45.9)⁸⁵. Dies gilt desgleichen für Ochs und Esel auf einem Fresko mit der Christusgeburt von Giotto (Abb. 45.10)⁸⁶. Erneut der antiken Mythologie widmet sich hingegen die Ausmalung des römischen Palazzo Farnese vom Ende des 16. sowie Anfang des 17. Jhs., darunter ein bacchischer Triumphzug, den Annibale Carracci entsprechend dem dionysischen Thiasos der spätarchaischen und frühklassischen Vasenmaler an beiden Seiten angeschnitten präsentiert und ihn auf dieser Weise wirkungsvoll das Bild durchkreuzen lässt (Abb. 45.11)⁸⁷. Derselbe Effekt haftet einer spätrenaissancezeitlichen Opferprozession in einem Medaillon aus dem Palazzo del Tè in Mantua an, nur dass sie sich mitsamt dem angeschnittenen Rind nun auf einen Altar als festes Ziel im Bild zubewegt (Abb. 45.12) – eine Konstellation, die sich glei-

85 Die verzierte Bordüre wird – ähnlich wie bei einigen der Vasenbilder (s.o.) – v.a. in der unteren Zone auf der gegenüberliegenden Seite deutlich überlappt.

86 „Halb angeschnittene Figuren“ stellt KEBECK 2006, 126 als eines der wesentlichen Stilmittel Giottos heraus, derer er sich bedient, um Bild und Betrachter stärker aufeinander zu beziehen. Zum seit Ende des 13. Jhs. verstärkt praktizierten Anschneiden von ‚Raumschachteln‘ s. außerdem KEMP 1996, 16.

87 Vgl. dazu MARZIK 1986, bes. 203. Der Anschnitt fällt auf beiden Seiten aufgrund der Ausnutzung des Tiefenraums wie auch auf den pompejanischen Gemälden sehr dezent aus, dennoch entfaltet dies in Verbindung mit der Fülle des Bildfelds und der gleichgerichteten Bewegungsrichtung die volle Wirkung.

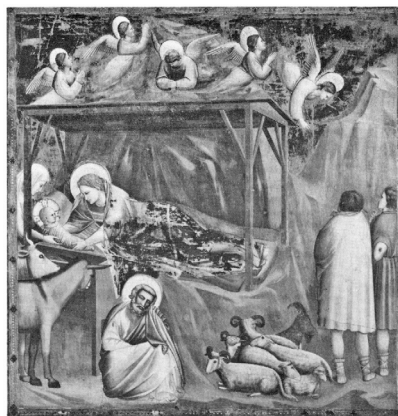


Abb. 45.10
Fresko mit Giotto's
Christusgeburt, ca. 1306
(Padua, Capella degli
Scrovegni). Ochs und
Esel erscheinen deut-
lich angeschnitten im
Bildvordergrund, dezent
beschnitten sind auch die
jeweiligen Menschenfigu-
ren zu beiden Seiten



Abb. 45.11
Bacchischer Triumphzug
des Annibale Carracci
aus dem Palazzo Farnese,
Rom

chermaßen auf den attischen Vasenbildern greifen lässt⁸⁸. Und wie der Ritter der obigen mittelalterlichen Buchmalerei befindet sich auch der Reiter am rechten Bildrand eines Gemäldes von Peter Paul Rubens nicht vollständig im Bild und kündigt damit die Fortsetzung der Szene über den sichtbaren Bereich hinaus an (Abb. 45.13)⁸⁹. Das Anschneiden der Randzonen ist nun längst zu einem probaten Mittel geworden und lässt sich überdies auch in anderen kulturellen Kontexten beobachten. In der japanischen Buch- und Holzschnittkunst des 16. bis 18. Jhs. beispielsweise findet die ausschnittthafte Wiedergabe gleichermaßen häufige Anwendung: Ähnlich zu den teilgestaltigen Schiffen, die auf den bevorstehenden Aufbruch warten und zugleich die vorangegangene Anreise über das Meer andeuten, steht das flache Boot – bemannt und nur etwa bis zur Hälfte im Bildfeld sichtbar – bereit, um einen flüchtenden Frauenräuber aufzunehmen (Abb. 45.14)⁹⁰. Erstaunlich eng ist darüber hinaus auch die Parallele zwischen den ins Bildfeld hineinbrechenden riesenhaften Ungetümen der antiken Vasen und einer weiteren Buchillustration, die einen Knaben abbildet, der vor einem großen ausschnittthaften Drachen

88 Vgl. dazu GOMBRICH 1986b, 133.

89 s. HURD 2003, 9.

90 Charakteristisches Merkmal solcher nara-Bilderbücher (*ehon*), aber auch der verwandten Buchrollen (*nara emaki*) im yamato-e-Stil sind schwadenförmige Gebilde (streifenförmige *suyari gasumi* und bogenförmige *genji-gumo*) in unterschiedlicher Ausführung (vergoldet, hellblau und weiß gemalt, stilisierte Doppellinien), welche einerseits die Darstellung gliedern, andererseits aber die Szene nach oben und unten hin einfassen. Wie durch ein Loch in einer Nebel- oder Wolkenwand kann der Betrachter dann einen Blick auf das verbildlichte Geschehen werfen, dessen Gestalten wohl v.a. bei den älteren Beispielen auch mithilfe dieser Elemente angeschnitten werden können. Dazu vgl. VON DER SCHULENBURG 2000, passim, bes. 17ff. 395. 399. – Eine solche Unabgeschlossenheit ist im Allgemeinen typisch für die ostasiatische Bildkunst und zeigt sich auch in der Verwendung der Bildrolle mit ihrer sich erst nach und nach entfaltenden Wirkung als Träger: Da alles stets im Fluss ist, kann auch nur ein beliebiger Ausschnitt davon wiedergegeben werden,



Abb. 45.12 (links)
Medaillon „Ara“ aus dem Palazzo del Tè in Mantua, Sala dei Venti, mit der Darstellung einer Opferszene all’antica

Abb. 45.13 (rechts)
Triptychon von Peter Paul Rubens mit St. Bavos Eintritt in das Kloster von Gent, 1611/12 (London National Gallery)

kniet (Abb. 45.15)⁹¹. Einem vollkommen anderen Kulturkreis gehört zu guter Letzt ein religiöser Wandkalender aus Nigeria an, demonstriert er die Bedrohung durch Wildtiere mithilfe ihres (plötzlichen) Erscheinens im Bild (Abb. 45.16)⁹².

In heutiger Zeit stellt die Teilgestalt eine absolut allgegenwärtige und vollkommen selbstverständliche Erscheinung dar, nachdem durch die Einführung der Fotografie erstmals Bilder geschaffen werden konnten, die nicht Produkt einer bewussten konzeptionellen Planung waren und daher die Welt so abbildeten, wie sie war – eingefroren in einer tatsächlichen Momentaufnahme sowie von unendlicher Weite und daher keinesfalls vollständig. Demgemäß wurden nun nicht mehr nur die seitlichen Randbereiche angeschnitten, sondern die Grenze auch nach oben sowie unten hin durchbrochen, was den Eindruck der Unmittelbarkeit perfektionierte. Diese Neuerung spiegelt sich nicht nur in den Werken der Impressionisten wider, wie etwa dem berühmten Alltagstreiben auf der Place de la Concorde von Edgar Degas (s. Abb. 2.8)⁹³,

weshalb die Komposition mit dem Format der Darstellungsfläche nicht in Einklang stehen kann. Das Dargestellte drängt auf diese Weise über die Grenzen hinaus, wo es der Betrachter vor seinem inneren Auge nach dem Vorbild der Natur ergänzen muss. Dabei zeichnet sich die japanische sowie auch chinesische Kunst durch den Verzicht auf einen eigenständigen Rahmen aus, der den Handlungsraum im Bild eindeutig – wie in der abendländischen Malerei – vom realen Umgebungsraum trennen würde. Ähnlich zu vielen archaischen Vasenbildern bedienen sich die Maler dabei einer ‚Multiperspektive‘ statt auf einen konkreten Wirklichkeitsausschnitt zu fokussieren (zur antiken Erzählweise s. Kapitel B1.1. „Grundlagen Vasenmalerei“). Vgl. dazu TSUDZUMI 1928, 48ff. (zur japanischen Kunst); BLAUENSTEINER 1941, 85ff. bes. 89f. (zur chinesischen Bildkunst); MAERKER 1997, 4; s. weiterhin ZALOSCHER 1974, 189; FAAS 1975, 43.

91 Bei solchen Blockdruckausgaben, welche im Grunde genommen die Merkmale der gemalten Versionen übernehmen, erhalten die Wolken- und Nebelgebilde allerdings einen geringeren Stellenwert. So können sie gänzlich fehlen oder werden durch horizontale Schraffuren ersetzt. Der Rahmen gehört dabei nicht als eigenständiges Element zum Bild, sondern ergibt sich aus dem technischen Vorgang des Druckens. Vgl. dazu VON DER SCHULENBURG 2000, 254.

92 Während sich der Bedrohte aus seinem Boot auf einen Baum geflüchtet hat, nähern sich von allen Seiten die ihm gefährlichen Tiere, darunter Nilpferd, Krokodil, Tiger und Löwe (vgl. dazu HOFFMANN 2004, 68).

93 Verschiedene Personen durchqueren dabei in unterschiedliche Richtungen das Bild, darunter Vicomte Lepic und seine Töchter mit Hund, die bereits am unteren Rand wieder im Schwenden begriffen sind (s. KOSINSKI 1999, 73).

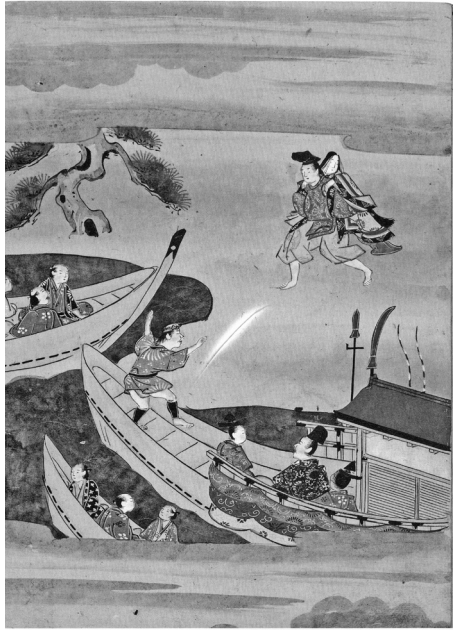


Abb. 45.14 (oben links)
Nara ehon, Shinkyoku, Bd. II,1, Illustration, Bl. 4 unten
(Frankfurter Mus. für Kunsthandwerk, Slg. Voretzsch Inv.
Nr. 12806b), Kanbun- bis Enpô-Ära (1661–1681). Ein bö-
ser Samurai lässt von einem Vasallen die Gemahlin eines
Prinzen ohne Thronfolge rauben



Abb. 45.15 (oben rechts)
Blockdruck eines Nara ehon, Hômyô dôji, Bd. II,3, Illustrati-
on, Bl. 13 oben (Frankfurter Mus. für Kunsthandwerk, Slg.
Voretzsch Inv.Nr. 12787a–c), gegen Ende 17. Jh. Der Knabe
Hômyô singt ein Gebet, als er dem Drachen als Opfer
dargebracht wird

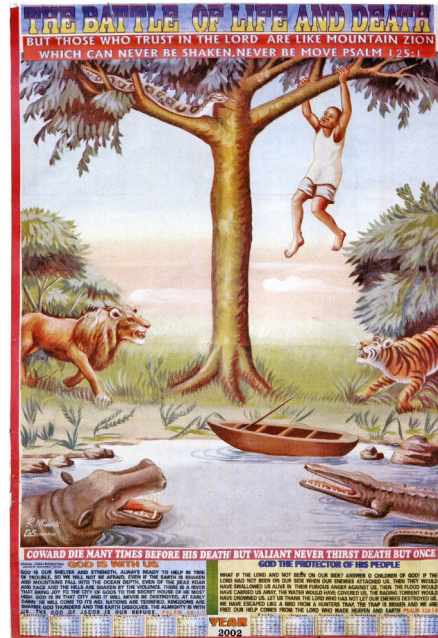


Abb. 45.16
Wandkalender aus Nigeria, „The battle of life and death“
(R. Nkwonta CAS Creation, Janual Caeli Marketing
Onitsha, 2001)

sondern beispielsweise ebenfalls in Zusammenhang mit dem Schafabtrieb des romantischen Malers William Holman Hunt (**Abb. 45.17**), bei welchem die Herde nicht wie im rotfigurigen Schalentondo (DADA 58, s. Abb. 12.3) von links nach rechts das Bildfeld durchkreuzt, sondern am unteren Rand den Blicken des Betrachters entschwindet⁹⁴. Und auch in der Werbung ist

Indem der Maler das Zentrum leer belässt und die Figuren am Bildrand konzentriert, gelingt es ihm, den Eindruck von Flüchtigkeit noch zu steigern (dazu s. BRUNIUS 1959, 16). Vgl. zu dieser Entwicklung außerdem Kapitel A2.1.2. „Wahrnehmung“ (hier auch mit weiterführender Literatur). – Degas zeichnet sich durch seine Vorliebe für das zeitgenössische Leben aus, das er in solchen Momentaufnahmen einfängt. Anlässlich der radikal angeschnittenen Randbereiche zieht BRUNIUS 1959, 15 sogar die Verwendung eines Hilfsmittels in Erwägung: „After finishing a picture Degas seems to have used a knife and cut off parts of the painted surface. [...] The aim of this method was to get concentration. This particular method focuses peculiar attention upon fragments of men, women, animals and objects which come only partly inside the frame of his pictures, whether the concentrations are achieved by means of knife or not.“ (zur problematischen Zuordnung zu den Impressionisten ebd.). Vgl. als weiteres ZALOSKER 1974, 197; MENDGEN 1991, 171f.

94 s. dazu MENDGEN 1995, 66.



Abb. 45.17
Ebene von Esdraelon von
William Holman Hunt , 1870–75
(Oxford AM)



Abb. 45.18
Werbeplakat des Toulouse
Lautrec, 1896 entworfen für
die englische Firma Simpson für
ihre Hebelkette (Hamburg MKG)

die Teilgestalt als Mittel zum Zweck von immerwährender Brisanz: Blickt man auf das Plakat, das Henri Toulouse-Lautrec 1896 anlässlich der Vermarktung von Fahrradketten geschaffen hat (Abb. 45.18)⁹⁵, wähnt man sich mit einem der rotfigurigen Pferderennen konfrontiert (v.a. DADA 525); denn genauso wie die Epheben mit gesteigerter Dramatik in wildem Galopp das Bildfeld durchqueren, tun es auch die Radfahrer zur Demonstration ihrer rasanten Geschwindigkeit. Und ebenso wie die hintere Partie eines Pferdewagens oder ein angeschnittenes Schiff offenkundig für den Aufbruch steht, tut dies auch ein Storch oder Tiger, der den sichtbaren Bereich zum Teil schon verlassen hat: Im Dienste namhafter Umweltschutzorganisationen setzen Werbespezialisten auf diese Weise das drohende Aussterben einer Tierart für den potentiellen Geldgeber auf visueller Ebene äußerst wirkungsvoll in Szene, ergänzt um die nachdrücklichen Worte „Fast weg“ oder „Die größte Raubkatze der Erde droht zu verschwinden“ (Abb. 45.19; 45.20). Aber auch zur publikumswirksamen Inszenierung ausgedehnter Figuren auf einer begrenzten Fläche besitzt dieses Darstellungsmittel heute noch überzeugende Durchschlagkraft,

95 Es zeigt den französischen Rennfahrer Constant Huret im Windschatten eines Tandems (s. DÖRING 2002, 73).



Abb. 45.19
Kampagne des NABU für
den Weißstorch (Juli 2010)



Abb. 45.20
Kampagne des WWF für
den Amur-Tiger (Oktober
2009)



Abb. 45.21 (links)
Label für den Bio-
Espresso „Jara“ der
Rösterei Burkhart,
Freiburg i.Br.

Abb. 45.22 (rechts)
Label für Beerlao der
Lao Brewery Com-
pany Ltd., Vientiane/
Laos

eignet es sich hierfür wie kein zweites: Nur indem sowohl der ausschreitende Elefant im Label einer kleinen deutschen Kaffeerösterei (**Abb. 45.21**) als auch der liegende Tiger, der für eine asiatische Biermarke steht (**Abb. 45.22**), anteilig abgebildet werden, gelingt deren angemessen großformatige Wiedergabe. Dass dies darüber hinaus weiterhin auch in Bezug auf ausgedehnte Kontexte Gültigkeit besitzt, bringt schließlich nicht minder treffend eine 10-Drachmen-Briefmarke zur Anschauung, die delikaterweise den Westgiebel des olympischen Zeustempels als faktischen Ausschnitt präsentiert (**Abb. 45.23**) – sogar dem Unkundigen vermag sich hier sofort die Unvollständigkeit zu erschließen, sind Kentaur und Lapithin zu beiden Seiten der hoch aufragenden Gestalt des Apollon unübersehbar abgeschnitten⁹⁶.

All dies zeigt, wie gewaltig das Potential der anteiligen Wiedergabe noch heute ist und stellt vor allen Dingen den Wert der ersten ausschnitthaften Bilder der antiken Vasenmaler heraus.

96 Dabei handelt es sich um eine idealisierte Zeichnung, wurden hier die Einzelfiguren (entgegen der geläufigen Rekonstruktion) so um die zentrale Figur des Gottes angeordnet, dass eine bestmögliche Umsetzung in Hinblick auf ihr Anschneiden erreicht werden konnte.

Abb. 45.23
Von Griechenland anlässlich
der Olympischen Spiele 1964
herausgegebene Briefmarke
mit einem Ausschnitt aus
dem Giebel des Zeustempels



Denn so unbedeutend diese Leistungen – gemessen am Gesamtfortschritt der betreffenden Zeit – an und für sich erscheinen, haben sie doch den Grundstein für dieses nun zeitlose Darstellungsmittel gelegt und damit einen Weg gefunden, nicht nur dem Bild-Raum-Konflikt entgegenzuwirken, sondern zugleich auf Wahrnehmungsebene unterschiedliche Informationen äußerst wirksam zu vermitteln. Das was zählt, ist an dieser Stelle nicht die besondere Kunstfertigkeit, sondern allein die Bereitschaft, neue Bereiche und Möglichkeiten auszuloten, selbstverständlich auf Basis der hierfür benötigten Freiräume. Denn es handelt sich um nichts anderes als das Ergebnis einer teilweise medienübergreifenden Wechselwirkung aus Darstellungskonventionen und thematischen beziehungsweise motivischen Vorlieben unter Hinzuziehung bestimmter Vermittlungsabsichten sowie Wahrnehmungsbedingungen vor dem Hintergrund innovativer Impulse von außen, aber vor allem einer individuellen Ideengebung von innen. Wie zu sehen war, kann dies gleichermaßen ins Leere laufen, ebenso wie es aber – tritt ein wenig mehr von diesem „glücklichen Zufall“⁹⁷ ein – in viele unterschiedliche Richtungen ausgeschöpft werden kann.

97 Vgl. das Eingangszitat in diesem Kapitel.