

Edited by

Elisabeth Wagner-Durand

Barbara Fath

Alexander Heinemann



IMAGE – NARRATION – CONTEXT

Visual Narration
in Cultures and Societies
of the Old World

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Image – Narration – Context

**Freiburger Studien
zur Archäologie & Visuellen Kultur**

Band 1

**Herausgegeben durch
das Institut für Archäologische Wissenschaften
der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg**

Image – Narration – Context

Visual Narration in Cultures and Societies
of the Old World

edited by

Elisabeth Wagner-Durand, Barbara Fath
and Alexander Heinemann

Propylaeu

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Publiziert bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).
urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-399-1
doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.399>

Text © 2019. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Umschlagillustration: Graphik auf Basis des Reliefs 1880,0709.441880,0709.44 Amaravati:
Māyā schlafend (aus Knox, Robert. Amaravati: Buddhist Sculpture from the Great Stūpa.
London 1992, no. 44), Elisabeth Wagner-Durand.

ISSN 2628-2747
eISSN 2628-1856

ISBN 978-3-947450-16-9 (Hardcover)
ISBN 978-3-947450-15-2 (PDF)

für

Salome & Sappho
Merle & Moritz
Emma & Charlotte

Vorwort

Der vorliegende Band eröffnet die Publikationsreihe „Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur“ (FAVis) des Instituts für Archäologische Wissenschaften (IAW) der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. In dieser Reihe werden Monographien und Sammelbände erscheinen, die sich im Forschungsfeld von Archäologie und visueller Kultur des Altertums bewegen. Dabei stehen vor allem Ansätze der Bild-Artefakt-Interpretation im Vordergrund.

Der erste Band der neuen Schriftenreihe bündelt die überarbeiteten Beiträge einer ‘Nachwuchskonferenz’ am Freiburg Institute for Advanced Studies (FRIAS), die dem Thema „Image – Narration – Context. Visual Narratives in the Cultures and Societies of the Old World“ gewidmet war (18.–21. März 2015). Die Initiative zu dieser Tagung geht auf vier Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des IAW zurück: zwei Postdocs, eine Doktorandin und einen Doktoranden. Es war diese Konferenz, die einen wichtigen Anstoß zur Vertiefung der wissenschaftlichen Kooperation innerhalb des IAW gab. Die Weiterentwicklung unserer gemeinsamen Interessen mündete zunächst in das wissenschaftliche Programm „Visual Culture and Anthropology in Antiquity“ (2017–2019), das durch die Förderinitiative ‚Kleine Fächer‘ des Landes Baden-Württemberg finanziert wird, und anschließend in die Projektgruppe „SurFace. Bild-Artefakt-Relationen“ des FRIAS im akademischen Jahr 2018/9.

Es ist den Wissenschaftler*innen des Freiburger Instituts für Archäologische Wissenschaften eine Freude, dass wir unsere neue Publikationsreihe durch die Vorlage der Beiträge zu eben dieser Tagung eröffnen können – und damit am Anfang unserer Schriftenreihe ein Sammelband steht, dessen Ausgangspunkt auch die Intensivierung unserer Forschungsk Kooperation einleitete. Unser Dank gilt zunächst den Herausgebern des Bandes, Barbara Fath, Alexander Heinemann und Elisabeth Wagner-Durand – während der Tagung verstärkt durch Daniel Ebrecht. Durch ihren Einsatz trotz vielfältiger anderer Verpflichtungen haben sie zur Stärkung unseres wissenschaftlichen Verbundes und zur Interdisziplinarität in den Archäologien beigetragen. Die finanzielle Unterstützung des Landes Baden-Württemberg hat das Erscheinen des Bandes dankenswerterweise erst möglich gemacht. Sie ist uns ein Ansporn, die strukturelle Weiterentwicklung unseres Verbundes ‚Kleiner Fächer‘ unter einem spezifischen Freiburger Profil und in dem dem IAW eigenen kooperativen Geist fortzuführen.

Stephanie Merten schulden wir Dank für ihre sorgfältige Bearbeitung des Manuskripts für die Publikation, Silvia Rußig für ihre wie immer zuverlässige Unterstützung im Sekretariat des IAW.

Vor allem aber gilt unser Dank Propylaeum-eBooks an der Universität Heidelberg. Maria Effingers überzeugendes Plädoyer für die Publikation im *Open Access* unter der Ägide von Propylaeum-eBooks hat den Ausschlag gegeben, unsere Schriftenreihe dort anzusiedeln. So können wir eine innovative Publikationsform in den Archäologien nutzen, die in ihrer freien Zugänglichkeit beispielhaft ist. Dass die Betreuung durch Maria Effinger, Frank Krabbes und ihr Team uns in jeder Situation hilfreich und motivierend war, dafür danken wir zudem ganz herzlich.

Freiburg, im September 2018

Sebastian Brather
Jens-Arne Dickmann
Benjamin Engels
Alexander Heising
Ralf von den Hoff
Christoph Huth
Regine Pruzsinszky
Valerie Schoenenberg
Fabian Stroth
Elisabeth Wagner-Durand

Acknowledgments

Neither this volume nor the conference it stems from could have come into being without the tremendous support we received from different parties and we turn to them with gratitude, hoping to have at least partially justified the trust, backing and encouragement we received. In accepting our application for a Young Researchers' Conference the Freiburg Institute of Advanced Studies (FRIAS) allowed our project to really take off. Generous in its financial as well as administrative support, the FRIAS provided both a physical and an intellectual space for exchange and debate. The lively discussions we experienced during and after the conference owe a great deal to its outstanding hospitality. A most generous grant by the German Research Foundation (DFG) enabled us to pursue the conference on a broader disciplinary scale including a wide range of international scholars. Special mention is due to Christoph Huth who graciously endorsed our application with the DFG.

A conference does not *ipso facto* result in a book, and we need not dwell on the time, devotion, persistence and, above all, funding necessary to accomplish this task. We are greatly indebted to the Freiburg Institut für Archäologische Wissenschaften (IAW) for granting us financial, material, and personal support of the most varied kinds over the course of the long editing process. We have felt honoured and fortunate to inaugurate with these conference proceedings the newly established series *Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur*.

By definition, a collection of essays is the product of a group. Our heartfelt gratitude therefore goes out to all contributors who have been more than patient with us.

Last but not least, there are those who sacrifice and contribute through different but nonetheless indispensable means: our spouses, children and friends to whom we can never express how thankful we truly are.

Freiburg, November 2018

Elisabeth Wagner-Durand, Barbara Fath and Alexander Heinemann

Contents

Introduction

Elisabeth Wagner-Durand, Alexander Heinemann, Barbara Fath

Image – Narrative – Context

Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World 1

Part I

Why Use Images for Storytelling? Social Functions of Visual Narratives

Luca Giuliani

Emergenz und soziale Funktion narrativer Bilder in Griechenland

Ein Nachtrag zu Bild und Mythos 21

Davide Nadali

The Power of Narrative Pictures in Ancient Mesopotamia

63

Part II

Structuring Images, Viewing Stories

Antonius Weixler

Bild – Erzählung – Rezeption

Narrativität in Erzählforschung und Kunstwissenschaft 83

Ralf von den Hoff

Vom Heros erzählen.

Visuelle Strategien der Heldennarration im antiken Griechenland 109

Monika Zin

The Techniques of the Narrative Representations in Old India 137

Shane McCausland
*Intermediary Moments: Framing and Scrolling Devices across
Painting, Print and Film in China's Visual Narratives* 157

Part III

Things that Talk and Things that Tell

Hans Peter Hahn
*In Geschichten verstrickt
Was Dinge erzählen – und was nicht* 179

Jennifer Bagley
Narrative and Context of Early La Tène Art in Central Europe 193

Barbara Fath, Daniel Ebrecht
Woven Stories: The Golden Thread in the Early Iron Age 215

Part IV

Performative Contexts of Visual Narratives

Elisabeth Wagner-Durand
Narration. Description. Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria 235

Maria Michela Luiselli
*The Interaction of Visual Narration with Performance:
Three Examples from New Kingdom Egypt* 273

Caroline van Eck
*Narratives of Spectatorship: The Medusa Rondanini,
Tableaux Vivants, and Torchlight Sculpture Visits* 291

Part V

Mediatic Contexts of Visual Narratives

Martin Guggisberg
*Handlungsbilder oder handelnde Bilder?
Narrative Konstruktionen in der eisenzeitlichen Kunst
nördlich und südlich der Alpen* 311

Alexander Heinemann	
<i>The Cave, the Gaze, the Bride, and her Lover</i>	
<i>The Constraints of Narrating Desire on a Hellenistic Mirror</i>	335

Discussion

Elisabeth Wagner-Durand, Alexander Heinemann, Barbara Fath	
<i>The Remains of the Day</i>	
<i>Approaching Storytelling via Material Culture</i>	371

Notes on Contributors	387
------------------------------	-----

Elisabeth Wagner-Durand, Alexander Heinemann
& Barbara Fath

Image – Narrative – Context Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World

Image, narrative, and context – each of these terms relates to broad and transdisciplinary issues and thus deserves individualized approaches and attention to a variety of interrelated aspects. Consequently, each term has been discussed intensely and used within a host of different disciplines, some of which are represented in this volume. Yet in the context of the studies assembled here and the conference they stem from, it is the concept of narrative¹ that ties them together in addressing the broader subject of visual storytelling. Narratives are indeed manifest in forms and media other than just oral expressions and literary practices,² as images may depict and artefacts refer to them in a variety of ways.³ Due to their materiality, these artefacts and images appear and operate in specific contexts – they are used, observed, venerated, and even destroyed. Very much like their verbal and literary counterparts, the visual narratives embodied on material objects may create meaning and enforce identities. They do so by referring to crucial collective notions and by relating to the practices they are embedded in; their understanding thus is heavily dependent on these very practices and on the social dynamics they participate in.

The complex entanglement of visual and material culture, narration, and their respective contexts can only be grasped, described, and analyzed against specific historical and cultural backgrounds, and this holds especially true for those societies in which material culture is, for various reasons, especially prominent (e.g., sole expression in material culture, tradition, lack of written sources). This is a challenge historical and cultural studies, and the archaeologies in particular, have to live up to

¹ Cf. Nünning 2011/2012.

² Of the virtually countless contributions to narratology made within mostly text-based disciplines such as linguistics and literary studies reference here be made to the significant works by Forster 1927; Ricoeur 1983–1985; Barthes 1957; Chatman 1978; Herman 2007; Ryan 2004; Schmid 2014; Fludernik 2008; Klein and Martinez 2009; Boyd 2009; Rösen 1987.

³ Beyond artefacts, narratives can also be *inscribed* into architecture and broader landscapes: cf. Linke and Wagner-Durand forthcoming, based on Connerton 1989 and Rowlands 1993.

when trying to assess the role of narrative images in (pre-)historic life-worlds, and it calls for mutual exchange with other disciplines.

Investigation into visual narration in its tangible material expressions and respective cultural practices lies at the heart of this volume. Its contributions focus on a variety of angles and issues, ranging from the differences between visual and material cultures in terms of narrative potential to their respective relation to oral story-telling; from the outward appearance of visualized narratives to their inner structure and grammar; from the broader agendas governing their emergence to their social, political, and religious setting. Though the papers assembled here address different questions and make use of the most diverse source material, taken together they are intended as a toolbox for trans- and interdisciplinary approaches to the subject, not necessarily coherent, and definitely not exhaustive, but one meaningful step towards a common ground.

The Emergence of the Project

This volume is the outcome of a joint venture that initially brought together its editors, archaeologists from different sub-disciplines, namely Ancient Near Eastern and Classical Archaeology as well as Prehistory. Having started as a successful application for a Young Researchers' Conference advertised by the Freiburg Institute of Advanced Studies (FRIAS), the project grew into a larger symposium co-financed by the German Research Foundation (DFG), bringing together junior and senior scholars from different disciplines engaging with visualized and materialized narratives across millennia and continents. Though the combined use of image studies and narratology is in and of itself far from new,⁴ in the course of planning and running the conference, it became evident that substantial contributions of material culture studies to this field are, to a large extent, still pending. While a growing number of surveys deal with the subject of visual narration, there is still a tendency to focus on the images' content at the expense of interrelated aspects, including the social contexts determining the development of narrative representations within diverse media and the cultural practices accommodating narration and narratives. It is in fact the entanglement of early visual narratives within their historical and social contexts we seek to understand.

Since we have not been looking for homogeneous, mainstream, and straightforward answers but rather transdisciplinary and challenging perspectives, we have

⁴ For narratological studies engaging with archaeological artefacts, see below. On the whole, the focus of visual narratology has been on films, photographs and other new visual media of the modern era: see e.g., Chatman 1978; Brink 1998; Ryan 2004; Grishakova and Ryan 2010; Kuhn 2013; Cohn 2014; Alber 2014.

aimed to bring together a substantially diverse range of disciplines with their respective baggage of phenomena and methodologies. Consequently, the conference covered a wide span both temporally – from prehistory to the postmodern present – and spatially – from Western Europe to Eastern Asia. Specialists from different disciplines, including Linguistics, Sinology, Indology, Ethnology, Modern History, Art History, Classical Archaeology, Archaeology of the Roman Provinces, Byzantine Art History, Near Eastern Archaeology, Ancient Near Eastern Philology, and Prehistory threw in both their expertise and approaches to enrich the debate on visual narration. In joining the methodological strengths of these disciplines and by exploring their respective blind spots, the papers collected here appeal for mutual understanding, trying to bridge the gaps between differing scholarly terminologies and paradigms.

It is perhaps more than a coincidence that this issue was addressed in Freiburg, of all places. Numerous projects and initiatives within the local research environment have engaged with narratological issues from a historical perspective⁵ and doubtlessly encouraged analogous enterprises in material culture studies. Moreover, the widely differentiated archaeological disciplines at the Albert-Ludwigs-Universität have, in recent years, become heavily involved with matters of visual culture and its practices, and the new series this volume appears in, *Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur*, bears testimony to this development.

Questions and Aims

Both in the run-up and during the conference the intricate issue of defining narrative has proved, paradoxically, both rewarding and frustrating. Is it helpful to devise a visually oriented classification discrete from those developed within linguistics – or should there be a universal idea of what constitutes a narrative, regardless of the media used? Above all, the question must be raised whether these taxonomical musings are, eventually, useful: Have they become an exercise in dialectic *l'art pour l'art* or do they actually provide the means to answer our questions about beginnings, contexts, functions, and practices? Needless to say, different disciplines and various scholars have brought forward a variety of (at times contradictory) definitions focusing on different aspects of narratives and the act of narration.⁶ It comes as no surprise then, that many contributions show a widely differing understanding of narrative and narration: some emphasize the story (*histoire*) itself; others turn

⁵ The University of Freiburg has housed several graduate study groups (Graduiertenkollegien) focused on pertinent issues such as *Geschichte und Erzählen* und *Fiktionales und Faktuales Erzählen*.

⁶ Cf. Forster 1927, 82–83; Genette 1983, 15; 18–19; Onega Jaén and García Landa 1996, 3; Fludernik 1996, 14–30; Klein and Martínez 2009b, 6–7 (*Wirklichkeitserzählungen*); Schmid 2014, 13; Goldie 2014, 8; Prince 2003, 53. For further definitions, such as those of Paul Ricoeur, Horace Porter Abbott, Peter Brooks, and Marie-Laure Ryan, see Ryan 2007, 23, 28.

their attention to the discourse. Some state that the material world, in particular images, have to tell the story by themselves, while others focus on the given relation to existing narratives. Doubtlessly, what a narrative is and how storytelling proceeds visually, depends heavily on the definition applied and the minimal conditions (e.g., mediacy/mediation; change of situation/temporality; experientiality/narrativity) scholars postulate in order to identify a narrative, in any given media.

The classificatory and terminological concerns with narrative run, however, much deeper and well beyond those of definition. Scholars of narratology have frequently taken issue with matters of content and form, and of story (*histoire*) and discourse respectively.⁷ Taking the ancient sculptural group of Laocoön and his sons as a starting point, Gotthold Ephraim Lessing was one of the most prominent early modern thinkers to discuss narrative in relation to the visual arts. The latter, Lessing argued, were incapable to tell stories since they could not render elapsing time – a verdict, yet, that has been up for debate ever since.⁸ With reference to classical antiquity, Franz Wickhoff established a classification of the narrativity of images.⁹ Successful though it was, it was not to remain the only attempt of its kind: Half a century after Wickhoff, Kurt Weitzman, established yet another scheme;¹⁰ since then, attempts to classify potential visual narratives have been made over and over again,¹¹ introducing and applying terms such as monoscenic, monophasial, synoptic, pluriscenic or polyphaseal, sequential, continuous, and culminating, as can be found in the the works of Anthony Snodgrass,¹² Aron K. Varga,¹³ Vidja Deheja,¹⁴ Mark Stansbury-O'Donnell¹⁵ and Werner Wolf,¹⁶ to name a few.

The terminologies and models developed by these and other scholars¹⁷ usually concerned with specific periods, cultures and societies raise the question, whether

⁷ The latter being a term brought into the narratological debate namely by Seymour Chatman (1978).

⁸ See also Weixler in this volume.

⁹ Wickhoff 1912: This is a revised edition of the first edition of 1895. Wickhoff describes forms of visual narration such as *kontinuierend*, *komplettierend* and *distinguierend*.

¹⁰ Weitzmann 1970: Second edition with addenda of the first publication in 1947.

¹¹ For a history of classification systems such as those of Paul Meyboom, Jeffrey Hurwit and Marilyn A. Lavin, see Horváth 2016.

¹² Snodgrass 1982.

¹³ Varga 1990.

¹⁴ Deheja 1990 and Deheja 1997.

¹⁵ Stansbury-O'Donnell 1999.

¹⁶ Wolf 2003.

¹⁷ See above; see also, among others, Meyboom 1978; Snodgrass 1982; Stansbury-O'Donnell 1999; Giuliani 2003; Huth 2003; Huth 2005; Groenewegen-Frankfort 1951; Güterbock 1957; Winter 1985; Bahrani 2002; Watanabe 2004; Watanabe 2008; Watanabe 2014; Winter 1981; Reade 1979a; Nadali 2006; Sonik 2014; Suter 2014; Linke and Wagner-Durand forthcoming a; Kessler and Shreve 1985; Kemp 1989; Karpf 1994; Jäger 1998.

they apply on a transcultural level, too. This is of course a two-edged sword often encountered in enquiries transcending different disciplines and their traditions. On the one hand, specific cultural phenomena call for the development of fitting methodologies; on the other hand, if we intend to engage in a meaningful dialogue on any issue, we will have to engage at least in part with ideas and terminologies established within other disciplines and for other historical contexts. As far as models and typologies of storytelling and its visualization are concerned, it simply is not particularly fruitful to engage, for instance, in a specifically prehistoric narratology as opposed to a Byzantine one. Moving towards shared terminological frameworks may highlight uncomfortable differences, e. g. that some cultures feature a broader and more complex range of narrative phenomena to be studied than others, but this does neither debase nor simplify any single discipline's endeavors to understand the meanings and workings of narratives embedded in any given material or visual culture.

With its focus on the Mediterranean and Oriental cultures of the Old World, the conference aimed, among other things, to study early instances of storytelling through artefacts and visual means. Looking at different prehistoric and historic contexts of narratives, means reviewing those constellations and conditions apt to trigger acts of narration. These cultural horizons are to be seen against the backdrops of emerging literacy, the legitimization of power, the establishment of social rituals and protocols as well as the workings of collective memory. In this broader context, many narratives found their way into writing, with some even becoming canonized.¹⁸ These written accounts may contradict or expand on stories articulated visually, be it in long storyboards or condensed into single symbols.

Still, the focus on early visuality chosen in this volume is not meant to pit images versus texts or claim any kind of chronological priority. Quite the contrary, the contributors have been asked to engage with the mediality of their sources, this being a crucial point, especially in the study of narratives. Understanding images and objects as media with an agency of their own, means taking into account their mutual and dynamic interrelation with the social environment. They are, therefore, much more than pure containers of the narratives they refer to. By consequence, a contextual understanding of these narratives will not limit itself to extrapolating 'standalone' stories. Rather, in order to understand the varying ways stories are made sense of in cultural practice, we need to grasp the interlocking mechanisms and constraints of different visual, material and performative media featuring these stories and the social and ideological fields they operate in.

What transpires from a debate that reaches back into the centuries and has been led with growing intensity over the last decades is the ongoing, intrinsic attraction

¹⁸ Cf. Assmann 2007.

of narratives to cultural scholars, both as a repository of cultural meaning and as a tool of social interaction. Cross-culturally, narratives encode, store, communicate, and negotiate meaning and identity, and they do so from their inception in ongoing processes of (re)telling and adapting, occurring in the most widely differing contexts. The papers collected here look at the fundamental question of how these contexts – social practices, religious rituals, and demonstrations of political power – interact with, and re-affect the images, artefacts and narratives in question. This, of course, presupposes a notion of narration as a cultural practice to be understood in the context of the specific culture and society in which it is enacted. This is of course, an approach deeply ingrained in archaeological practice with its strong emphasis on contexts; in narratological debates, however, the heuristic relevance of context has been hotly disputed and even dismissed by some. In order to solve this impasse, the literary scholar Ansgar Nünning has called for “an alliance between narratology and cultural history”,¹⁹ a slogan downright programmatic for a conference as the one presented here. The cultural historians who contributed to it, in many ways heed Nünning’s rallying cry.

Why use images for storytelling? Social functions of visual narratives

What are the social dynamics leading to the production of narrative images in the first place? Luca Giuliani (*Emergenz und soziale Funktion narrativer Bilder in Griechenland*) picks up the central argument laid out in his milestone monograph, *Bild und Mythos*,²⁰ and elucidates the historical context of the phenomenon’s earliest instances in the Greek world. Since his fundamental distinction between descriptive and narrative images as sketched in the first part of his paper is crucial for several of the essays collected here, it may be in order to summarize it briefly. The subject matter of images defined as ‘descriptive’ refers to the contemporary world as it is perceived by its denizens. It is a world marked by recurring events and nameless figures, but it is neither devoid of spectacular actions nor of fabulous creatures, insofar as the contemporaries consider them as habitual features of their environment. Images depicting them may provide vivid descriptions, but will not by themselves evoke a specific storyline. This is what singles out ‘narrative’ images as they appear on Greek artefacts from around 700 BCE onwards; by displaying elements at odds with the world of their viewers, the latter can only make sense of them through understanding them as depictions of unique events. A horse on wheels, a man bare-handedly strangling a lion, three nobly clad women approaching a man of lower status (Giuliani’s example of choice in the present paper) – each

¹⁹ Nünning 2009, 53.

²⁰ Giuliani 2003.

of these visual irritations literally demands a narrative explanation, and to come up with it, the viewer(s) will necessarily need to know the corresponding story.

It is not the rise of the Homeric epic or cultural interactions that give rise to this phenomenon, Giuliani argues, but the drive and need for distinction within Greek aristocracy. Within elite contexts such as the drinking feast and its pottery (where most narrative images occur), the ability to compete playfully in this ‘show and tell’ activity critically enhanced the viewer’s status among his peers. While familial descent in Greece never had been a strong means of social distinction and notions of individual excellence on the battlefield changed rapidly with the advent of Hoplite warfare, the cultural capital displayed in telling the story behind a luxurious object signaled the well-bred speaker’s appreciation of and his partaking in contemporary elite culture. Early Greek visual narratives ultimately come into being as vehicles for the practices of social competition within the elite.

Davide Nadali’s paper (*The Power of Narratives in the Ancient Near East*) turns to the issue of why one would communicate via visual narratives in the altogether different social context of ancient Mesopotamia. In his diachronic approach, he examines the widely differing visual narrative expressions applied in the region. While the political dimensions of the use of narrative styles in order to “impose [...] thought, will, and vision of the world” seem quite evident from the very beginning of visual narratives, the intended audience of the respective images remains still obscure. Working on the assumption that access to visual narratives is quite limited, even in Neo-Assyrian times when visual storytelling exceeds anything known before in Mesopotamia, the audience remains restricted to the in-group of the king. Nadali sees one reason for using visual narratives in the images’ power to manage and communicate time.²¹ In this vein, the narratives were nonverbal tools also addressed to the king himself and designed to order life and life worlds temporally in the past, the present, and the future.

Structuring Images, Viewing Stories

The dichotomy between narrative and descriptive established by Giuliani notwithstanding, there is much room for differentiation when analysing the potential of images to evoke collectively relevant stories. In his study of hero images in early Greek visual culture, Ralf von den Hoff (*Vom Heros erzählen. Visuelle Strategien der Heldennarration im antiken Griechenland*) distinguishes different ways of putting these extraordinary figures into focus. Images referring to narratives, he argues, are not about visualizing a given process, but rather aim at assigning specific qualities to focalized agents and actions. In this framework, emphasizing an individual figure

²¹ The author refers to Ricoeur 1983–1985.

within a descriptive scene can be understood as a starting point for the development of the imagery of heroic narratives. While late Geometric and early archaic images occasionally set a hero-figure apart through size, attribute, or an inscribed name, the evidence from sixth-century vase-painting qualifies the hero through the eyes of spectator groups included in the scenes. Within the increasingly competitive and interrelated society of the archaic polis, it is ultimately larger groups who create the hero by testifying to his deeds and passing authoritative judgment on him. This element disappears in early red-figure imagery of around 500 BCE. Theseus as Athens' quintessential hero acts on his own; his exceptionality is rooted not in his outward appearance (quite the contrary), but in the sheer multitude of his interventions. In the specific case of heroic myth, the study of different narrative strategies bears heavily on our understanding of contemporary social and political concerns.

Antonius Weixler's contribution (*Bild – Erzählung – Rezeption. Narrativität in Erzählforschung und Kunstwissenschaft*) introduces concepts and terms of narratology from literary studies, namely "Mittelbarkeit" and "Zustandsveränderung". He also argues for a phenomenon of narrativization taking place in the course of reception. Narrativization, he claims, includes cognitive narrative processes that are not directly embedded in the object. The author explains current concepts of narration in visual studies with emphasis on the crucial representation of time and aims at replacing the concept of narrative time (*Erzählzeit*) with the one of time of perception (or reception). Weixler further focuses on archaeologically and historically relevant means to identify narrative visualizations. In the following, he creates a typology of pictorial narrativity based on Erwin Panofsky's works on iconographic analyses and iconological interpretation in combination with Max Imdahl's iconic concept that releases the artwork from any requirements made by language.²²

With *The Techniques of the Narrative Representations in Old India*, Monika Zin presents the most characteristic features of the narrative representations in the kingdom of Sātavāhanas in India in the 1st c. BCE and the 3rd c. CE. With regard to the archaeological remains, the strong relations and reciprocal exchanges with the Classical world are striking. At the same time, her findings highlight ways of dealing with the representation of time and space in complex scenic art highly unconventional from a Mediterranean point of view, stressing the crucial importance of cross-cultural perspectives.

In the last chapter of this section, *Intermediary Moments: Framing and scrolling devices across painting, print and film in China's visual narratives*, Shane McCausland traces the use of recursions, both formal and semantic, within visual narratives from ancient and modern China. Starting from three seemingly disparate

²² Panofsky 1975; Imdahl 1981.

examples (an early medieval scroll, luxurious 17th c. illustrations, and a 2006 feature film) he shows how the main narrative of each is didactically reinforced, ironically subverted, or, melancholically intertwined through other narratives. Well-established figurations and metaphors – the mountain as expression of imperial power; the rhythm and sequence of dynastic procreation; human existence likened to that of puppets, shades and reflections – refer to both the texts in question and other images and provide varying sorts of *mises en abîme*. Such recurring recursions are part of an ongoing and self-conscious tradition in Chinese visual culture. On a more general level, McCausland's argument (very much like von den Hoff's and others in this volume) effectively shows how issues of narrativity can hardly be framed satisfactorily without reference to both the wider historical context and the modes of visual expression available.

Things that Talk and Things that Tell

In his contribution *In Geschichten verstrickt. Was Dinge erzählen und was nicht*, Hans Peter Hahn concentrates on the variability of the meaning of things. Considering Roland Barthes'²³ groundbreaking work and relating it to the concept of entanglement,²⁴ Hahn challenges the concept that things tell a singular, linear, and unchanging story. The author argues for an understanding of material objects through a differential and diachronic, non-static view. It is, Hahn argues, by unraveling the (diachronic) entanglement of things and by considering their embeddedness in different *Lebenswelten* (life worlds) that we will be able to unseal the wide-ranging area of meaning expressed by and through things.

Jennifer Bagley (*Narrative and context of early La Tène art in Central Europe*) presents a case study on specific motifs and their relation to archaeological objects. Usually these are single motifs that most often appear on objects that could be used as pendants or other items of adornment worn directly on the human body. But a few of these objects show actual scenic motifs identifiable as narrative images, still, many of them have 'shape changing' qualities hinting at underlying narrative dynamics. According to Bagley, almost none of these motifs can be clearly identified or be considered as sources for knowledge about societal conventions, worldviews and religious life. But it is one of their characteristics that there is not only a specific connection between the objects and the motifs shown on them but also to specific activities linked to structures and the way of life in La Tène society.

Daniel Ebrecht and Barbara Fath expand the definition of *image* in their contribution *Woven stories: The golden thread in the Early Iron Age*. They not only focus on

²³ e.g., Barthes 1957.

²⁴ Schapp 1953; Hodder 2012; Thomas 1991.

objects with figurative motives, but also define some objects in and by themselves as figurative markers in their specific context and combination. The different forms of textiles in Early Iron Age burials in Italy and the surrounding Alpine region have to be considered in this perspective. In burial contexts, specific everyday objects were deposited together with their representations in pictures and miniatures and became symbolic with regard to this specific environment. Due to the fact that in oral societies, information cannot be stored in the same way as in literate contexts, this treatment of objects can be considered as a performative act through which their narrative character is disseminated in oral cultures, especially in the context of burials and the preceding funerals.

Performative Contexts of Visual Narratives

The contribution of Elisabeth Wagner-Durand (*Narration. Description. Reality: The Neo-Assyrian Royal Hunt*) merges the concepts of visual narrativity, royal legitimation, and image perception. By reviewing the royal lion hunt of the Neo-Assyrian kings as an ancient and traditional topic of Mesopotamian royal ideology and propaganda, the author draws a distinction between depicted tales of reality²⁵ showing a course of events and therefore telling the story by themselves and symbolized magical visual presences of the royal hunter that are spatio-temporally unbound and therefore understood as timeless. Both forms of visual materialization, often used in equally different contexts, serve distinct purposes by using different ways of referencing that hark back to one common meta-narrative.

Michaela Luiselli's contribution (*Visualising Religion. Narration, Performance and Interaction in Religious Scenes of Ancient Egypt*) is dedicated to the so-called private stelae of New Kingdom Egypt. These monuments depict individuals making offering to deities. Alongside the characterization of these images as 'Bildakte'²⁶ and despite the canonized codes used in them, individual experiences of religious and ritual nature are communicated by what the author calls "narrative visual elements". Luiselli ascribes this apparent dichotomy to the functions the stelae had to fulfill. While the canonized elements expressed the performative character of the stelae, which acted on behalf of the donor when they were erected, the narrative elements conveyed their individuality and their relation to reality.

Caroline van Eck (*Visual Retellings: The Medusa Rondanini and the Rise of the Tableau Vivant*) delves into the realm of performative-based reception of art and how protocols of viewing influence a narrative understanding of works of art, especially sculpture in the decades around 1800. Her combined take on ekphrasis as a

²⁵ Based on the differentiation made in Klein and Martínez 2009b.

²⁶ Assmann 2007, 99–120.

technique of reframing the image as text and on viewing rituals aimed at enlivening the petrified highlight the period's preoccupation with visual narrative. Animated displays of statuary not only aimed at extrapolating and activating the images' narrative power; they also prefigure contemporary notions on the agency of art, by embedding viewers and statues alike in performances, where art seems to turn actively on a (terrified) viewer and conventional relationships of visual appreciation are playfully capsized.

Mediatic Contexts of Visual Narratives

Martin Guggisberg's paper *Handlungsbilder oder handelnde Bilder? Narrative Konstruktionen in der eisenzeitlichen Kunst nördlich und südlich der Alpen* focuses on anthropomorphic sculpture in prehistoric burial contexts of the Iron Age Circumalpine regions. He stresses the differences between these sculptures (and figurative Celtic art in general) from Mediterranean visual culture, differences that come to the fore especially when analyzing their respective narrative potential. Though the monuments from Central Europe he discusses cannot be defined as 'narrative' in a strict sense, they may be seen within a performative frame work of special activities and staging. This performative character applies not only to sculptures in burial contexts but also to small objects and the specific forms they take in early La Tène Art. Both operate with a specific form of movement that connects the viewer to the object and involves him as an actor in a narrative-like process. In this vein, the art production north and south of the Alps shows to be closely interconnected, sharing fundamental concepts concerning the relation between media and viewer.

Issues of mediality as part of the complex relationship between images, narratives, and their social context are also tackled by Alexander Heinemann (*The Cave, the Gaze, the Bride, and her Lover: The Constraints of Narrating Desire on a Hellenistic Mirror*). Starting from the décor of an early Hellenistic mirror, he analyses a recurrent element of Greek myth, i.e., men voyeuristically spying upon women grooming themselves. Their depiction on toiletry, especially mirrors – objects with a built-in focus on seeing and being seen – is crucial for understanding their function as emphatically underscoring and exalting social practice. Though hardly depicting an actual sequence of events, these scenes constitute set-pieces, understood by the audience as triggers, not necessarily suggesting a specific course of ensuing events, but opening up a dialectic situation calling for the viewer to negotiate its underlying fault lines.

In discussing the complex network of visual media, narratives, and social contexts that constitute the central agenda of this volume, the contributions collected therein tie in to current debates within the broader field of cultural studies. Still, they represent

neither an all-embracing attempt to analyze and understand visual and material narration in past societies *tout court*, nor the closure of a long ongoing debate. All attempts at finding mutual understanding, shared definitions, and general methodologies notwithstanding, the results overall highlight diversity: diversity in the questions asked, in definitions given, in approaches taken – all the material at hand, and the societies analyzed. Within a given context, narratives may be perceived and experienced in virtually every realm of the material world, from the human body to stone monuments, from perishable paper work to metal vessels, and from small seals of stone to rock art, landscapes, and burials. Indeed, the diversities the contributions of this volume testify to reflect the variety of avenues people from early days on have taken in order to materialize stories. This variety by itself illuminates the deep impact these tales exerted. As Norbert Meuter states: “stories speak to us on a far deeper emotional level”.²⁷

Stories are indeed a fundamental aspect of the human experience, constituting meaning for any recipient familiar with their codes. As such, all stories sprung from the human mind are bound to be externalized in any possible form they can take. They permeate all sectors of human life; they condense, constitute, and transmit meaning. They are a profound part of human nature articulated in distinct contexts in the most different forms. Considering this overwhelming diversity of material storytelling in contextual perspective, the contributions of this volume are by no means exhaustive; they do, however, both allow comparative views and open new perspectives on these forms and contexts in all their geographic breadth and chronological depth.

References

Alber 2014

J. Alber (ed.), *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges*, *Narratologia* 42 (Berlin 2014).

Assmann 2007

J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* ⁶(München 2007).

Barthes 1957

R. Barthes, *Mythologies*, Collection «Tel Quel» (Paris 1957).

Boyd 2009

B. Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge 2009).

²⁷ Meuter 2014, 453.

Brink 1998

C. Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Frankfurt am Main / Fritz Bauer Institut 14 (Berlin 1998).

Chatman 1978

S. B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca 1978).

Cohn 2014

N. Cohn, *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, Bloomsbury Advances in Semiotics (London 2014).

Connerton 1989

P. Connerton, *How Societies Remember* (Cambridge 1989).

Dehejia 1990

V. Dehejia, *On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art*. Art Bulletin 72, 1990, 374–392.

Dehejia 1997

V. Dehejia, *Discourse in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India* (New Delhi 1997)

Fludernik 1996

M. Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology* (London 1996).

Fludernik 2008

M. Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Einführung Literaturwissenschaft²(Darmstadt 2008).

Forster 1927

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London 1927).

Genette 1983

G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Cornell 1983).

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Goldie 2014

P. Goldie, *The Mess Inside. Narrative, Emotion, & the Mind* (Oxford 2014).

Grishakova and Ryan 2010

M. Grishakova and M.-L. Ryan, *Intermediality and Storytelling*, Narratologia 24 (Berlin 2010).

Groenewegen-Frankfort 1951

H. A. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (London 1951).

Güterbock 1957

H. G. Güterbock, *Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art*. American Journal of Archaeology 61, 1957, 62–71.

Herman 2007

D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge 2007).

Hodder 2012

I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things* (Malden, MA 2012).

Horváth 2016

G. Horváth, *A Passion for Order. Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond*. *Visual Past* 3.1, 2016, 247–278.

Huth 2005

C. Huth, RGA2 28 (2005) 522–527 s.v. *Situlenfest*.

Huth 2003

C. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild. Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit* (Berlin 2003).

Imdahl 1981

M. Imdahl, *Bildautonomie und Wirklichkeit. Zur theoretischen Begründung moderner Malerei* (Mittenwald 1981).

Jäger 1998

T. Jäger, *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts von Tiepolo und Goya bis Rethel*, *Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 1 (Petersberg 1998).

Karpf 1994

J. Karpf, *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, *Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte* 12 (Marburg 1994).

Kemp 1989

W. Kemp (ed.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, *Literatur und andere Küste* 4 (München 1989).

Kessler and Shreve (eds.) 1985

H. L. Kessler and M. Shreve (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, *Studies in the History of Art* 16 (Washington 1985).

Klein and Martínez 2009a

C. Klein and M. Martínez (eds.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens* (Stuttgart 2009).

Klein and Martínez 2009b

C. Klein and M. Martínez, *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, in: C. Klein and M. Martínez (eds.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens* (Stuttgart 2009) 1–13.

Kuhn 2013

M. Kuhn, *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell* (Berlin 2013).

Linke and Wagner-Durand forthcoming a

J. Linke and E. Wagner-Durand (eds.), *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East* (forthcoming).

Linke and Wagner-Durand forthcoming b

J. Linke and E. Wagner-Durand, *Tales of Royalty. Questions and Considerations*, in: J. Linke and E. Wagner-Durand (eds.), *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East* (forthcoming).

Meyboom 1978

P. Meyboom, *Some Observations on Narration in Greek Art*. Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome 5, 40, 1978, 55–82; 239–245.

Nadali 2006

D. Nadali, *Percezione dello spazio e scansione del tempo. Studio della composizione narrativa del rilievo assiro di VII secolo a.C.*, Contributi e Materiali di Archeologia Orientale 12 (Roma 2006).

Meuter 2014

N. Meuter, *Narration in Various Disciplines*, in: P. Hühn et al. (eds.), *Handbook of Narratology*, Narratologia 19 (Berlin 2014) 242–62.

Nünning 2009

A. Nünning, *Surveying Contextualist and Cultural Narratologies. Towards an Outline of Approaches, Concepts and Potentials*, in: S. Heinen and R. Sommer (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, Narratologia 20 (Berlin 2009) 48–70.

Nünning 2011/2012

V. Nünning, *Narrativität als interdisziplinäre Schlüsselkategorie*. Jahresbericht Masilius Kolleg 2011/2012, 87–101.

Onega Jaén and García Landa 1996

S. Onega Jaén and J. A. García Landa, *Narratology. An Introduction* (London 1996).

Panofsky 1975

E. Panofsky, *Ikongraphie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: E. Panofsky (ed.), *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst / Meaning in the Visual Arts* (Köln 1975) 36–63.

Prince 2003

G. Prince, *A Dictionary of Narratology* (Lincoln 2003).

Reade 1979

J. E. Reade, *Narrative Composition in Assyrian Sculpture*. Baghdader Mitteilungen 10, 1979, 52–110.

Ricoeur 1983–1985

P. Ricoeur, *Temps et Récit, L'Ordre philosophique* (Paris 1983–1985).

Rowlands 1993

M. Rowlands, *The Role of Memory in the Transmission of Culture*. *World Archaeology* 25, 1993, 141–151.

Rusen 1987

J. Rusen, *Historical Narration. Foundation, Types, Reason*. *History and Theory* 26, 1987, 87–97.

Ryan 2004

M.-L. Ryan (ed.), *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, *Frontiers of Narrative* (Lincoln 2004).

Ryan 2007

M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Narrative*, in: D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge 2007) 22–35.

Schapp 1953

W. Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding* (Hamburg 1953).

Schmid 2014

W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, *DeGruyter-Studienbuch* 2 (Berlin 2014).

Snodgrass 1982

A. M. Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art. A Lecture Delivered at New College Oxford, on 29th May, 1981*, *J. L. Myres Memorial Lecture* 11 (London 1982).

Sonik 2014

K. Sonik, *Pictorial Mythology and Narrative in the Ancient Near East*, in: B. A. Brown and M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 265–294.

Stansbury-O'Donnell 1999

M. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Greek Art*, *Cambridge Studies in Classical Art and Iconography* (Cambridge 1999).

Suter 2014

C. Suter, *Human, Divine or Both? The Uruk Vase and the Problem of Ambiguity in Early Mesopotamian Visual Arts*, in: B. A. Brown and M. Feldman (ed.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 545–568.

Thomas 1991

N. Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific* (Cambridge 1991).

Varga 1990

A. K. Varga, *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*, in: W. Harms (ed.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988*, *Germanistische Symposien-Berichtsbände* 11 (Stuttgart 1990) 356–367.

Watanabe 2014

C. E. Watanabe, *Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs*, in: B. A. Brown and M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 345–368.

Watanabe 2008

C. E. Watanabe, *The Classification of Methods of Pictorial Narrative in Assurbanipal's Reliefs*, in: R. D. Biggs, J. Myers and M. T. Roth (eds.), *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale Held at the Oriental Institute of the University of Chicago, July 18–22, 2005*, *Studies in Ancient Oriental Civilizations* 62 (Chicago 2008) 321–331.

Watanabe 2004

C. E. Watanabe, *The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs*. *Iraq* 66, 2004, 103–114.

Weitzmann 1970

K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, *Studies in Manuscript Illumination* 2² (Princeton 1970).

Wickhoff 1912

F. Wickhoff, *Römische Kunst. Dritter Band: Die Wiener Genesis*. Ed. by Max Dvorák (Berlin 1912).

Winter 1981

I. J. Winter, *Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs*. *Studies in Visual Communication* 7/2, 1981, 2–38.

Winter 1985

I. J. Winter, *After the Battle is Over. The Stele of the Vultures and the Beginning of the Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East*, in: H. L. Kessler and M. Shreve (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, *Studies in the History of Art* 16 (Washington 1985) 11–32.

Wolf 2003

W. Wolf, *Narrative and Narrativity. A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts*. *Word & Image* 19,3, 2003, 180–197.

Part I
Why Use Images for Storytelling?
Social Functions of Visual Narratives

Luca Giuliani

Emergenz und soziale Funktion narrativer Bilder in Griechenland Ein Nachtrag zu *Bild und Mythos*¹

Von jedem menschlichen Artefakt lassen sich Geschichten erzählen: wie und von wem es hergestellt, in welchen Zusammenhängen es verwendet und wie es gegebenenfalls von einer Generation an die andere weitergereicht worden ist. Mit einer kleinen metaphorischen Verschiebung (die mir freilich nicht ungefährlich scheint) könnte man sagen, dass es die Gegenstände selbst sind, die Geschichten zu erzählen haben. Unter diesen Voraussetzungen hätte schlechterdings jedes menschliche Artefakt narrativen Charakter. Das ist jedoch nicht der Sinn, in dem ich den Begriff narrativ verwenden werde. Auch werde ich nicht über Artefakte generell sprechen, sondern mich auf eine sehr überschaubare Menge an Bildwerken aus dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. beschränken. Ihre überschaubare Anzahl ist just Teil des Problems, für das ich eine Lösung vorschlage.

Ich skizziere kurz den Gang der Argumentation.

1) Beginnen werde ich mit einer erneuten Untersuchung der Chigi-Kanne. Darauf finden sich zwei Sorten von Bildern: Die einen zeigen habituelle menschliche Verhaltensweisen; ihnen gegenüber steht eine Szene, die aus jeder Routine herausfällt und sich auf eine bestimmte Geschichte bezieht.

2) Diese beiden Sorten von Bildern werde ich in Beziehung setzen zu zwei Modi der Darstellung, die sich in der *Ilias* mit exemplarischer Klarheit unterscheiden lassen: dem Modus der Erzählung und dem der Beschreibung. In Analogie dazu werde ich auch bei Bildern zwischen deskriptiven und narrativen Darstellungen unterscheiden und den kategorialen Unterschied zwischen ihnen zu klären versuchen.

¹ In *Bild und Mythos* (Giuliani 2003) habe ich die Geschichte der Bilderzählung in Griechenland vom späten 8. bis zum 2. Jahrhundert v. Chr. als eine Geschichte von Problemlösungen zu schildern versucht. Die Frage nach den Ursachen für das *Aufkommen* narrativer Bilder habe ich indessen ausgeklammert: Nicht zuletzt wohl deshalb, weil ich keine Antwort auf sie gehabt hätte. Insofern ist der vorliegende Aufsatz ein verspäteter Nachtrag zu jenem Buch. Für eine kritische Lektüre des Manuskripts und hilfreiche Hinweise danke ich Regula Giuliani, Oliver Primavesi und Thorsten Wilhelmy.

3) Für deskriptive Bilder gab es in Griechenland eine alte Tradition: Die ganze Ikonographie des zweiten und frühen ersten Jahrtausends, bis zum Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr., war ausschließlich deskriptiv gewesen. Narrative Bilder hingegen kommen erst um 700 v. Chr. auf. Was hat zu dieser Neuerung geführt?

4) Lange Zeit hat man das Aufkommen narrativer Darstellungen in Griechenland auf die Wirkung der homerischen Dichtung zurückgeführt. Dagegen sind berechtigte Einwände vorgebracht worden. Eine bessere Erklärung ist allerdings bis heute nicht vorgeschlagen worden, die Frage ist nach wie vor offen.

5) Eine Alternative könnte darin bestehen, die Emergenz einer narrativen Ikonographie in Griechenland auf östliche Einflüsse zurückzuführen. Tatsächlich lassen sich im Vorderen Orient bereits in früherer Zeit erzählerische Darstellungen nachweisen: Aber es ist unwahrscheinlich, dass diese Tradition in Griechenland rezipiert worden wäre. Es spricht nichts dafür, dass die ersten in Griechenland produzierten narrativen Bilder externe Vorbilder gehabt hätten.

Narrative Darstellungsweisen haben sich im Orient und in Griechenland unabhängig voneinander entwickelt. Der erzählerische Darstellungsmodus ist demnach nicht an einem Ort erfunden worden, von wo aus er sich dann ausgebreitet hätte. Er kommt vielmehr an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten auf. Aber damit ist die Frage nach dem Anlass seiner jeweiligen Emergenz noch keineswegs beantwortet. Narrative Bilder verlangen einen Mehr-Aufwand, der nur dann geleistet wird, wenn ihm ein entsprechender Mehr-Wert entspricht. Worin könnte dieser im griechischen Kontext bestanden haben?

6) Narrative Ikonographie begegnet uns vorwiegend auf Luxusgegenständen, die für die gesellschaftliche Elite bestimmt waren. Wir müssen daher verstehen, um was für eine Elite es sich hier handelte. Ich werde mich auf zwei Merkmale konzentrieren: Charakteristisch für archaische Eliten in Griechenland ist eine auffällige Vorliebe für kompetitive Verhaltensweisen; nicht weniger bezeichnend ist ein auffälliger Mangel an Kriterien, die darüber entscheiden, wer zur Elite gehört und wer nicht. Die beiden Merkmale sind miteinander verknüpft: Gerade weil die Zugehörigkeit zur Elite nicht *a priori* bzw. von Geburt an gegeben war, musste sie durch einen permanenten Wettbewerb um gesellschaftliches Prestige entschieden werden. In Griechenland bestand die Neigung, nahezu jede Form gesellschaftlicher Interaktion als Wettbewerb zu gestalten. Das gilt nicht nur für den Krieg, den Sport und die homoerotische Liebe, sondern auch für eine dem Wettbewerb scheinbar so fernliegende Institution wie das Symposion.

7) Damit kommen wir zu just jener Institution, für die nicht nur die Chigi-Kanne, sondern überhaupt ein großer Teil der Keramik bestimmt gewesen ist, die mit narrativen Darstellungen verziert wurde. Vor dem Hintergrund kompetitiven Verhaltens beim Symposion und darüber hinaus lässt sich auch, so meine These, der



Abb. 1: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 2: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 3: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 4: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.

gesellschaftliche Mehrwert narrativer Ikonographie bestimmen: Narrative Bilder sind Bilderrätsel, vor denen ein Betrachter sich in unterschiedlichem Ausmaß bewähren (aber gegebenenfalls auch scheitern) kann; genau das machte sie zum geeigneten Gegenstand agonaler Interaktion.

1. Die Weinkanne, die wir als Chigi-Kanne bezeichnen (**Abb. 1–5**),² ist im späten 19. Jahrhundert in einem Kammergrab bei Veji gefunden worden, das damals zum Landbesitz der Familie Chigi gehörte. Gefertigt wurde sie im drittel Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. in einer korinthischen Werkstatt; ob sie als Handelsware oder als Gastgeschenk nach Etrurien gelangte, wissen wir nicht. Die Kanne ist mit 26 cm Höhe von bescheidenem Format. Ganz und gar nicht bescheiden, sondern höchst anspruchsvoll sind allerdings die Vielfalt und die miniaturistische Sorgfalt der Bemalung: Ich konzentriere mich im Folgenden auf die drei umlaufenden, hellgründigen Friese.³

Im untersten Fries ist eine Hasenjagd dargestellt: Jugendliche Jäger kauern hinter Gebüsch; einer von ihnen hat einen Stock geschultert, an dem zwei tote Hasen hängen; eine Meute Hunde hetzt einen dritten Hasen; zwischen den laufenden Hunden taucht unvermutet auch ein Fuchs auf (genauer eine Füchsin): eigentlich ein Raubtier und der Inbegriff eines Hasenjähgers, der hier aber plötzlich vom Jäger zum Gejagten mutiert.

Der Mittelfries gliedert sich in verschiedene Abschnitte. Auf der Vorderseite ist ein festlicher Umzug dargestellt: An der Spitze fährt ein Viergespann, dem ein Knecht voraus schreitet; dem Gespann folgen vier Reiter, von denen jeder noch ein zweites Pferd bei sich hat. Rechts von diesem Umzug hockt eine große, zweileibige Sphinx; sie bildet den Übergang zu einer Jagdszene: Vier junge Jäger bedrängen einen Löwen; ein fünfter ist in die Knie gegangen, das Raubtier hat sich in seinen Rücken verbissen; Blut fließt. Auf den ersten Blick scheinen der Umzug und die Jagd nichts miteinander zu tun zu haben; aber bei näherer Betrachtung spricht doch einiges für ihre Zusammengehörigkeit. Das Viergespann wird von einem Lenker geführt; dieser besitzt aber lediglich eine dienende Funktion; wo ist der Herr des Gespannes? Dieselbe Frage stellt sich auch bei den folgenden vier Reitern: Jeder von ihnen führt ein zweites Pferd am Zügel; es muss sich um berittene Knechte handeln, die Pferde für ihre Herren bereithalten. Wenn aber der ganze Zug nur aus Gefolge besteht, wo ist dessen Herrschaft geblieben? Diese ist mit einiger

² Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679; Hurwit 2002; Magione 2012; D’Acunto 2013; nach wie vor nützlich sind die Umzeichnungen der Friese in: Deutsches Archäologisches Institut 1908, Taf. 44–45.

³ Ich übergehe das schmalere dunkle Band zwischen dem unteren und dem mittleren Fries, auf dem jagende Hunde und Bergziegen dargestellt sind: vgl. Hurwit 2002, 14.

Sicherheit in der anschließenden Jagdszene zu finden.⁴ Wenn wir Umzug und Jagd zusammen betrachten, ergibt sich das Gesamtbild von fünf vornehmen Jägern, die von ihren Dienern begleitet werden. Die Dienerschaft hat vor allem attributive Funktion: Durch ihre Anwesenheit werden Reichtum und vornehmer Status der Jäger unterstrichen. Dabei besteht zwischen den Herren und den Knechten ein deutlicher Abstand: Im Bild wird er durch die Sphinx zusätzlich betont.⁵ Das Viergespann an der Spitze des Zuges bringt eine heroische Note ins Bild: Hier hat ein Jäger sich zur Jagd fahren lassen, genauso wie die Heroen der *Ilias* sich mit dem Gespann zur Schlacht fahren lassen. Insgesamt wird der aktive und geplante Charakter der Unternehmung betont: Die fünf Jäger haben sich aufgemacht, um den Löwen in dessen Revier aufzusuchen; der Angriff geht von ihnen aus, das Raubtier befindet sich in der Defensive.

Im oberen Fries treten zwei Kriegergruppen in perfekter Phalanx-Formation gegeneinander an; in der Mitte sehen wir die Vorkämpfer, die gleich aufeinandertreffen werden und drohend ihre Lanzen schwingen. Von beiden Seiten kommen weitere Kämpfer zur Verstärkung hinzu, die äußersten im Eilschritt. Bei der linken Phalanx steht in der Lücke zwischen Vorkämpfern und Nachrückenden ein kleiner Flötenbläser, der den Rhythmus angibt: Es ist für den Zusammenhang und damit für die Wirksamkeit der Phalanx von entscheidender Bedeutung, dass die Krieger sich alle im Gleichschritt bewegen.

Die Friese steigern sich von unten nach oben. Das gilt bereits für ihre Dimensionen: Der erste ist so niedrig (2,2 cm), dass die Figuren nur kauern Platz finden; der zweite ist bereits deutlich geräumiger (4,6 cm), und noch einmal etwas höher ist der dritte (5,2 cm), der zugleich der figurenreichste ist. Eine weitere Steigerung betrifft das Alter der Dargestellten.⁶ Die Teilnehmer an der Hasenjagd sind Buben, durch ihre Nacktheit und kurzes Haar gekennzeichnet; dazu passt, dass in griechischen *poleis* diese Form von Jagd als wichtiger Bestandteil der Erziehung galt.⁷

Etwas älter sind die größtenteils bekleideten jungen Männer mit schulterlangem Haar im mittleren Fries. Die Entwicklung kulminiert im oberen Fries, wo die Hopliten bärtig und voll erwachsen sind.⁸ Schließlich gibt es eine Steigerung in

⁴ Die Zusammengehörigkeit von Umzug und Jagd-Szene wurde erkannt von Hurwit 2002, 10–12 und 18–19; vgl. D’Acunto 2013, 52–70.

⁵ Zur Bedeutung der Sphinx als Grenzmarkierung (und nicht etwa als Todesdämon!) siehe Winkler-Horaček 2015, 166–168; anders D’Acunto 2013, 57–58, der die Sphinx auf der Chigi-Kanne als Ker interpretiert und damit als einen Dämon, der mit Sterbenden und Toten assoziiert wird.

⁶ Hurwit 2002, 17; D’Acunto 2013, 48–52.

⁷ Hurwit 2002, 17–18; vgl. auch Schnapp 1997, 135–138 (zur Hasenjagd auf der Chigi-Kanne a.O. 180–181); Winkler-Horaček 2015, 337–338.

⁸ Bei mehreren Hopliten ist die Spitze des Bartes zu sehen, die über den Wangenschutz des Helmes herausragt. Die Bärtigkeit der Hopliten wird erstaunlicherweise weder von Hurwit 2002 noch von D’Acunto 2013 erwähnt; die von Hurwit aufgestellte These des von unten nach oben zunehmenden Alters der Dargestellten wird durch die Bärtigkeit der Krieger bestens bestätigt.



Abb. 5: Frieze der Chigi-Kanne (Umzeichnung), Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.

Bezug auf den Ernst der dargestellten Handlung: Im unteren Fries geht es um eine leichte, ungefährliche Jagd, die lediglich als pädagogisches Vorspiel dient. Im Fries darüber beweisen die Löwenjäger heldenhaften Mut und setzen ihr Leben aufs Spiel. Im oberen Fries wird Krieg als ultimativer Ernstfall vorgeführt.

Es gibt einige Merkmale, die all diesen Szenen gemeinsam sind. Erstens: Die dargestellte Handlung hat stets kollektiven Charakter; jede Fokussierung auf Einzelne wird vermieden. Das gilt nicht nur für die Hasenjagd und die Schlacht im oberen Register, sondern auch für die Löwenjagd: Sie ist kunstvoll so komponiert, dass keiner der Jäger besonders hervorgehoben ist;⁹ es gibt unter ihnen keinen Protagonisten, der seine Jagdgenossen zu bloßen Helfern herabstufen würde; es geht um das Verhalten einer Gruppe, in der alle gleichrangig sind. Zweitens: Alle dargestellten Figuren sind namenlos; zwar sind sie vom Maler sorgfältig voneinander unterschieden worden – aber es wäre abwegig, darüber hinaus nach spezifischen Individuen zu fragen. Drittens: In keinem dieser Bilder findet sich irgendein Ansatz zum Aufbau von Spannung. Die Handlung wird in einer eigentümlichen Balance gehalten, so dass der Ausgang offenbleibt: Welche Kriegerformation wird den Sieg davontragen, welche wird weichen? Wir wissen es nicht. Auch in der Löwenszene werden lediglich die Gefährlichkeit des Löwen sowie der Mut der Jäger betont; wird es ihnen gelingen, das Raubtier zur Strecke zu bringen, oder wird der Löwe sich als stärker erweisen? Wir erhalten keinen Anhaltspunkt, um die Frage zu beantworten.

Auf dieser Grundlage kann man eine erste Deutung versuchen. Die Bilder zeigen nicht bestimmte, einmalige Ereignisse, sondern habituelle Verhaltensweisen, die auf Wiederholbarkeit ausgerichtet sind. Daher auch die Namenlosigkeit der Beteiligten (denn sie sind austauschbar) und das Ausbleiben von Spannung (denn die Handlung kann einmal so und einmal anders ausgehen). Bei der Hasenjagd ist eine solche Deutung wohl offenkundig: Es liegt auf der Hand, dass es hier nicht um eine *bestimmte* Hasenjagd geht, sondern um das Jagen von Hasen als habituelle Tätigkeit der heranwachsenden Mitglieder einer kriegerischen Elite. Auch die Schlachtszene zeigt einen Handlungszusammenhang, den zeitgenössische Adressaten als habituell betrachtet haben müssen: Jeder erwachsene Bewohner einer griechischen *polis*, der sich eine eigene Rüstung leisten konnte, war es gewohnt, in regelmäßigen Abständen als Hoplit im Feld zu stehen.

Schwieriger ist es bei der Löwenjagd (**Abb. 6**). In der Umgebung von Korinth gab es im 7. Jahrhundert gewiss keine Löwen mehr,¹⁰ und kein Einwohner von Korinth

⁹ Anders, aber kaum überzeugend D'Acunto 2013, 56, der den Jäger ganz links (der den Löwen von hinten angreift!) als Hauptperson zu bestimmen sucht; dagegen hat A. Snodgrass berechtigten Einspruch erhoben (zitiert bei D'Acunto 2013, Anm. 179).

¹⁰ Zur Unwahrscheinlichkeit einer Population von Löwen in der Peloponnes im 7. Jahrhundert vgl. zuletzt D'Acunto 2013, 195–196 Anm. 200; Winkler-Horaček 2015, 317–319.



Abb. 6: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679: Detail des mittleren Frieses © SBAEM.

wird die Gewohnheit gehabt haben, regelmäßig auf Löwenjagd zu gehen. Doch folgt daraus, dass die Löwenszene sich auf ein ganz bestimmtes, außergewöhnliches Ereignis beziehen muss? Lassen wir diese Frage noch offen, wir werden gleich darauf zurückkommen. Für die Hasenjagd und für die Schlachtszene können wir immerhin festhalten, dass hier Facetten des Lebens einer adligen Elite vor Augen geführt werden; dabei geht es nicht um spezifische Ereignisse, sondern um allgemeine Verhaltensmuster.

Aber es gibt auf der Kanne *eine* Szene, die aus dem eben skizzierten Rahmen eindeutig und vollständig herausfällt. Wir haben sie bisher übergangen: Sie findet sich im mittleren Fries auf der Rückseite, direkt unterhalb des Henkels (Abb. 7). Drei Frauen bewegen sich von rechts nach links. Ihnen gegenüber steht ein auffällig kleiner bärtiger Mann mit langen Haaren, in einen Mantel gehüllt. Den drei Frauen voraus schreitet ein Herold (erhalten ist nur die Spitze seines Botenstabes); dessen Präsenz spricht für eine Unternehmung von offiziellem Charakter. In einer matriarchalen Gesellschaft wäre an dieser Szene nichts Außergewöhnliches. Aber wir haben es bei der Ikonographie der Kanne mit dem öffentlichen Leben einer ganz und gar androzentrischen Kriegerkultur zu tun: In allen übrigen Szenen kommt bezeichnenderweise kein einziges weibliches Wesen vor (mit Ausnahme der Füchsin aus der Hasenjagd). In diesem Horizont steht der Frauenzug in ekla-



Abb. 7: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679: Detail des mittleren Frieses © SBAEM.

tantem Widerspruch zum gesellschaftlichen Comment: Er fällt buchstäblich aus dem Rahmen. Diese Anomalie gibt Anlass zu Fragen: Wer sind diese Frauen? Warum haben sie sich zusammengetan? Wohin führt ihre Reise, und was wollen sie von dem kleinen bärtigen Mann? Nicht von ungefähr hat der Maler den Figuren dieser (und nur dieser) Szene Namen beigeschrieben.¹¹ Der kleine Mann im Mantel heißt *Al[exand]ros*; die Namen des Herolds und der vordersten Frau sind verloren; den beiden hinteren Frauen sind die Namen *Athanaia* und *Aphrod[ita]* beigeschrieben. Der erhaltene Befund erlaubt es, auch die verlorenen Namen zu ergänzen; die vorderste Göttin muss Hera sein, und ihr voraus schritt Hermes, der Götterbote. Was führt die Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite zu Alexandros alias Paris? Die Antwort darauf besteht in einer Geschichte; es ist die Geschichte des Paris-Urteils.¹²

Von dieser Geschichte aus lässt sich auch eine Verbindung ziehen zur Kriegs-

¹¹ Zum Alphabet der Namensbeischriften, das nicht dem korinthischen Standard entspricht, vgl. Hurwit 2002, 7 mit Anm. 21; D’Acunto 2013, 131–137.

¹² LIMC 7, 176–177 s.v. Paridis Iudicium. Eine erste, kurze Erwähnung findet die Episode bereits in der *Ilias* 24, 28–30 (falls es sich nicht um eine spätere Interpolation handelt). Die ausführlichste Erzählung war in den (uns größtenteils verlorenen) *Kyprien* enthalten: Dieses Epos scheint jedoch erst im späten 6. Jahrhundert und damit lange nach der Chigi-Kanne entstanden zu sein; vgl. Davies 1989, 89–100.

darstellung im obersten Fries der Kanne. Kriege gehören zum Gang der Welt – der größte Krieg aller Zeiten aber war der, den die Achäer gegen Troja führten. Dessen Keimzelle findet sich in der Szene auf der Rückseite. Aus dieser Verknüpfung kann man unterschiedliche Schlüsse ziehen: etwa, dass Kriege – in denen tapfere Männer sich bewähren – ein notwendiges, von den Göttern gewolltes Übel darstellen; oder aber, dass sie durch die Eitelkeit und die Streitsucht von Frauen in die Welt gekommen sind.¹³

Trotz dieser Verklammerung liegt es freilich auf der Hand, dass wir es mit zwei sehr unterschiedlichen Sorten von Bildern zu tun haben. Zur ersten Sorte gehören die Szenen von Hasenjagd und Krieg (bei der Löwenjagd hatten wir die Frage noch offengelassen): Hier werden Abläufe geschildert, die sich vielfach wiederholen können, aus unterschiedlichem Anlass und mit unterschiedlichem Ausgang. Um diese Abläufe zu verstehen, braucht der Betrachter kein spezifisches Vorwissen. Zu einer ganz anderen Sorte gehört die Szene auf der Rückseite der Kanne, deren Protagonisten Namen tragen, und die sich auf eine ganz spezifische Geschichte bezieht. Wenn der Betrachter diese Geschichte nicht kennt, fehlt ihm der elementare Schlüssel zum Verständnis der Darstellung. Es genügt zunächst, hier einen kategorialen Unterschied festzustellen. In einem zweiten Schritt möchte ich versuchen, diesen Unterschied näher zu erläutern.

2. Zu diesem Zweck greife ich zurück auf eine begriffliche Opposition, die in der Literaturwissenschaft von Lessing bis Lukács und darüber hinaus gang und gäbe ist: Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen einer erzählenden (oder narrativen) und einer beschreibenden (oder deskriptiven) Darstellung.¹⁴ Ich beginne mit der narrativen Darstellung. Ihr Ausgangspunkt und primäres Material ist, um Goethes treffende Formulierung aufzugreifen, eine „unerhörte Begebenheit“:¹⁵ Der Erzähler berichtet von einem unerwarteten, aus dem Rahmen fallenden Ereignis, das gerade deshalb auch mit dem besonderen Interesse der Zuhörer rechnen darf. Dabei fokussiert er seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Protagonisten, auf deren Taten und Leiden; er verfolgt einen bestimmten Handlungsstrang. Aber mit dem Narrativen ist die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten noch nicht erschöpft. Die erzählte Handlung spielt sich im Horizont einer Lebenswelt ab, die ihren Hin-

¹³ Das ist selbstverständlich nur *eine* von vielen möglichen Interpretationen: Mythen sind immer vieldeutig (und gerade darin liegt ihre vielfältige Anwendbarkeit).

¹⁴ Lessing 2012 [1766], v. a. 115–138 (Kap. 16–18); Lukács 1971 [1936]; Genette, 1969, 56–61; Hamon 1981, 8–39.

¹⁵ Goethe im Gespräch mit Eckermann am 29.1.1827; Goethe bezieht seine Aussage im konkreten Zusammenhang nicht auf die Erzählung im Allgemeinen, sondern lediglich auf die Novelle. Ganz ähnlich (aber vielleicht doch unabhängig von Goethe) formuliert Jerome Bruner 2002, 15: „For there to be a story, something unforeseen must happen.“

tergrund bildet und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden kann; in den Fällen, wo das lebensweltliche Umfeld dennoch in den Fokus der Darstellung gerät, kann es *eo ipso* nicht erzählt, sondern es muss beschrieben werden. Narrativer und deskriptiver Modus stehen somit in einem komplementären Verhältnis zueinander: Diese Komplementarität gilt für das antike Epos ebenso wie für den neuzeitlichen Roman.

Geradezu beispielhaft lassen sich narrativer und deskriptiver Modus in der *Ilias* unterscheiden. Auf der einen Seite weist die *Ilias* einen klaren Erzählstrang auf. Dieser beginnt mit einem Paukenschlag: dem Streit zwischen Agamemnon und Achill und dem Ausbruch von Achills Zorn. Der Zwist zwischen dem obersten Befehlshaber und dem stärksten Krieger sowie dessen Rückzug aus dem Kampf widersprechen jeder Normalität und stellen eben dadurch eine unerhörte Begebenheit dar. Unerhört sind auch die Folgen: Ohne Achill geraten die Achäer ins Hintertreffen; die Troer drohen die achäischen Schiffe in Brand zu setzen. Als Retter in der Not zieht Achills Freund Patroklos an dessen Stelle in die Schlacht und wird von Hektor erschlagen. Um den Tod des Freundes zu rächen, nimmt Achill nun den Kampf wieder auf und tötet Hektor. Im letzten Gesang dringt Hektors Vater Priamos nachts heimlich in das achäische Lager ein und erbittet von Achill den Leichnam seines Sohnes, um ihn zu bestatten. Das alles bildet den spannungsreichen Bogen einer Erzählung.

Aber es gibt in der *Ilias* auch beschreibende Partien. Dazu gehören die berühmten Gleichnisse, bei denen ein bestimmter Aspekt der Erzählung mit einem Phänomen verglichen wird, das in der Lebenswelt des Zuhörers verankert und diesem daher vertraut ist.¹⁶ Die Gleichnisse zielen nicht nur auf eine Analogie, sondern häufig zugleich auf einen Kontrast. So wird in einem Gleichnis etwa das Gewimmel der Krieger, die auf dem Schlachtfeld um einen Gefallenen kämpfen, mit dem Gewimmel von Fliegen im Stall verglichen:

Wie wenn die Fliegen in einem Stall umsummen die milchgefüllten Gefäße in der Frühlingszeit, wenn von Milch ganz voll sind die Näpfe: Also umschwärmten [...] die Krieger] dort den Toten.¹⁷

Das Gleichnis vergegenwärtigt hier eine ganz andere Welt als die, in der die erzählte Handlung der *Ilias* spielt. Der Fokus der Erzählung ist ganz und gar auf den Krieg gerichtet; in dieser Erzählung kommt schlechterdings nichts vor, was für den Krieg nicht relevant wäre: Es gibt keine Landschaft (bis auf die Ebene vor Troja, in der sich die Kämpfe abspielen), keine meteorologischen Variationen (es herrscht

¹⁶ Fränkel 1977.

¹⁷ *Ilias* 16, 641–644.

immer optimales Kampfvetter), keine Pflanzen und keine Tiere (bis auf Pferde, die man braucht, wenn man mit dem Wagen in den Kampf fährt). Auch die menschliche Population ist denkbar eingeschränkt: Zu ihr gehören Krieger, Kriegerfrauen, ein paar Priester und Seher. Es gibt keine Landwirtschaft (geschweige denn Kühe und Milcheimer), kein Handwerk, kein Gewerbe. Diese Enge wird durch die Lebenswelt, die in den Gleichnissen beschrieben wird, aufgebrochen und kompensiert: Die Gleichnisse erinnern den Zuhörer daran, dass der Krieg vor Troja alles in allem eben doch nur eine Episode ist, und dass es in der Welt noch anderes gibt als Kampf.

Dies gilt auch für das prominenteste Beispiel beschreibender Darstellung in der *Ilias*: die Beschreibung von Achills Schild im 18. Buch. Patroklos war mit Achills Waffen in den Kampf gezogen – die Pointe bestand nicht zuletzt darin, dass die Troer ihn für Achill halten sollten; Hektor hat diese Waffen erbeutet und trägt sie nun selbst; Achill brennt darauf, den Tod des Freundes zu rächen, aber er muss warten, bis er neue Waffen erhält; diese werden, auf die Bitte von Achills Mutter Thetis, von keinem geringeren als dem Schmiedegott Hephaistos gefertigt. Und genau an dieser Stelle, wo der Zuhörer begierig auf den Fortgang der Handlung und die Rache an Hektor wartet, legt der Dichter kunstvoll eine Pause ein, indem er ausführlich beschreibt, was Hephaistos auf dem neuen Schild ins Bild gesetzt hat.

Der thematische Umfang könnte breiter kaum sein. Dargestellt sind auf dem Schild zunächst die Erde und das Meer und der Himmel mit Sonne, Mond und *sämtlichen* Sternen.¹⁸ Anschließend wird in mehreren Szenen menschliches Leben geschildert, sowohl in der Stadt wie auf dem Land (und durch diese beiden Sphären ist die Bandbreite des Möglichen auch erschöpft). Das Leben von Stadtbewohnern wird in zwei Varianten vorgeführt: Die eine Stadt befindet sich im Frieden, die andere im Krieg (auch hier gilt: *tertium non datur*).¹⁹ Die Szenen des Landlebens, endlich, verteilen sich auf *sämtliche* Jahreszeiten.²⁰ Der Anspruch auf Vollständigkeit ist mit Händen zu greifen: Es soll nichts Geringeres beschrieben werden als die Welt.

Achills Schild wird vom Dichter beschrieben. Aber die ganze Passage ist noch in einem zweiten Sinn als Beschreibung zu verstehen: Die Szenen auf dem Schild, die der Text beschreibt, haben ihrerseits nicht narrativen, sondern deskriptiven Charakter. Was heißt das genau? Sehen wir etwas genauer hin. Der Unterschied zwischen narrativem und deskriptivem Modus lässt sich besonders gut am Beispiel der Stadt im Krieg veranschaulichen: Die Stadt wird belagert, Angreifer und Ver-

¹⁸ *Ilias* 18, 483–489.

¹⁹ *Ilias* 18, 490–540.

²⁰ *Ilias* 18, 541–586.

teidiger kämpfen gegeneinander: Die Thematik steht dem Krieg zwischen Troern und Achäern, der den Hauptgegenstand der Erzählung ausmacht, denkbar nahe. Aber es gibt auffällige Unterschiede zwischen den Schlachten, die den narrativen Stoff der *Ilias* ausmachen, und der kriegerischen Szene auf dem Schild.

Erstens: In der iliadischen Erzählung wird jede Person, die auftritt, und sei es auch nur ganz kurz, weil sie wenige Verse nach ihrer ersten Erwähnung bereits zu Tode kommt, vom Dichter mit einem Namen versehen;²¹ auf dem Schild hingegen kämpfen namenlose Krieger gegeneinander. Zweitens: Die Erzählung der *Ilias* wird bestimmt und vorangetrieben durch eine starke Spannung über den Ausgang der Handlung: Wird Achill bei seiner Verweigerung bleiben, auch wenn die Achäer in Not sind? Wird Patroklos seinen Kampfeinsatz überleben? Wird Achill die Leiche des Hektor freigeben? Bei der Stadt im Krieg auf dem Schild hingegen fehlt jegliche Form von Spannung. Die Verteidiger kämpfen gegen die Belagerer, und am Ende heißt es nur: „Handgemein wurden sie dort [...] und kämpften und zogen einander die Toten fort, die hingestorbenen.“²² Damit bricht die Passage ab, wir erfahren nicht, ob die Stadt erfolgreich verteidigt oder erobert wurde. Das ist nur konsequent, denn diese Stadt im Krieg, die namenlos bleibt, steht für alle Städte, die je von Feinden umkämpft wurden; von diesen vielen Städten konnten sich manche behaupten, manche unterlagen – und genau aus diesem Grund muss der Ausgang offenbleiben. Hier wird eben nicht eine Geschichte erzählt, sondern ein Vorgang geschildert, der sich überall und zu allen Zeiten ereignen könnte. Gerade weil diese ganze Passage dem Krieg zwischen Achäern und Troern, der den Hauptgegenstand der iliadischen Erzählung bildet, thematisch so nahesteht, wird der Unterschied zwischen den beiden Modi umso deutlicher: Das eine Mal wird der Krieg als Geschichte *erzählt*, das andere Mal wird er als ein habituelles Geschehen, das in dieser oder ähnlicher Form zum Gang der Welt gehört, *beschrieben*.

Vor diesem Hintergrund möchte ich noch einmal auf die Darstellung der Löwenjagd auf der Chigi-Kanne zurückkommen (**Abb. 6**). Sie lässt sich gut mit einer Szene aus der iliadischen Schildbeschreibung vergleichen: Diese gehört zum Zyklus der landwirtschaftlichen Tätigkeiten und spielt im Winter. Eine Rinderherde ist unterwegs, von Hirten und Hunden begleitet, als sie von zwei Löwen überfallen wird: Die Löwen haben einen Stier gepackt, und

²¹ Genauer: Benannt werden in der *Ilias* die sog. Heroen, die im Fokus der Erzählung stehen; daneben gibt es im Hintergrund auch Haufen anonymen Volks (*laós*); der Unterschied zwischen Protagonisten und Volk ist gesellschaftlicher Natur. In der Schildbeschreibung indessen bleiben auch die Akteure im Vordergrund alle namenlos.

²² *Ilias* 18, 539–540.

so laut er auch muhte, ward er verschleppt; die Hunde liefen herbei und die Männer. Aber [...] vergebens hetzten die Hirten die hurtigen Hunde und trieben sie vorwärts. Die aber, statt zu beißen, wandten sich ab von den Löwen, liefen nur dicht heran und bellten und wichen dann wieder.²³

Hier wie auf der Chigi-Kanne geht es um die Begegnung zwischen Mensch und Löwen, wobei der Löwe als das *non plus ultra* eines gefährlichen Raubtieres fungiert. Die Begegnung fällt in beiden Fällen sehr unterschiedlich aus. In der Szene aus der Schildbeschreibung wird die Übermacht der Löwen betont: Die Hirten halten sich in sicherer Entfernung und schicken ihre Hunde vor, aber auch diese wagen keinen Angriff. Auf der Kanne hingegen hat der Löwe es mit vornehmen, wohltrainierten Kämpfern zu tun; während ihr Gefolge sich zurückhält, wagen sie mutig ihr Leben.

Die Löwenszene auf dem Schild zielt nicht darauf ab, eine spezifische Geschichte zu erzählen; sie schildert vielmehr einen allgemeinen Sachverhalt. Im selben Sinn ist auch die Löwenjagd auf der Chigi-Kanne zu verstehen.

Zwar bleibt es dabei, dass es in Korinth damals keine Löwen gab – aber die Abwesenheit realer Löwen vor Ort macht aus dem Löwen auf der Chigi-Kanne weder zwangsläufig ein Fabeltier noch das Element einer Erzählung. Die Löwenjagd auf der Chigi-Kanne führt, genau so wie ihr Pendant in der iliadischen Schildbeschreibung, eine Facette der Welt vor Augen: In dieser Welt gibt es Löwen, und überall wo es sie gibt, werden Männer von niederem Stand vor ihnen zurückweichen, während mutige Adlige ihnen mit Waffengewalt zu Leibe rücken.

In der *Ilias* ist der Unterschied zwischen narrativen und deskriptiven Partien auch deswegen so deutlich, weil er an der Grammatik abzulesen ist. Narrative Partien sind dadurch gekennzeichnet, dass die Verben vorwiegend in ihrer Aoristform verwendet werden. Deskriptive Partien heben sich davon deutlich ab: Die Gleichnisse verwenden durchweg das Präsens, während die Beschreibung von Achills Schild im 18. Buch im Imperfekt gehalten ist (wodurch nicht zuletzt signalisiert wird, dass die beschriebenen Handlungen zu keinem Abschluss kommen). In der Vasenmalerei sind solche diakritischen Zeichen zunächst nicht gegeben.

Dennoch können wir auf der Chigi-Kanne eine ganz ähnliche Dichotomie fassen, wie sie für die *Ilias* charakteristisch ist. Wirksam wird diese Dichotomie auf zwei Ebenen: einerseits auf der Ebene der dargestellten *Inhalte*, andererseits auf der Ebene der Darstellungs-*Modi*. Auf der Ebene der Inhalte haben wir es mit dem Gegensatz zwischen habituellen und singulären Geschehnissen zu tun. Habituell sind Vorgänge, die zum üblichen Gang der Welt gehören: Wir sehen die Angehörigen einer männlichen Elite, die im Kollektiv jägerlichen und kriegerischen Tätigkeiten

²³ *Ilias* 18, 579–584.

nachgehen, wie es ihrer Lebensform entspricht. Dem steht die Darstellung des Paris-Urteils gegenüber: Sie bezieht sich auf ein singuläres, unerhörtes Ereignis.

In hermeneutischer Hinsicht ist eine solche Dichotomie zwischen Habituellem und Exzeptionellem zwar einfach, aber nicht unbedingt trivial: Die Grenze zwischen beiden verläuft für den Maler der Chigi-Kanne (und, so dürfen wir unterstellen, für dessen Zielpublikum) nicht unbedingt an derselben Stelle, wo wir sie erwarten würden. Exzeptionell ist, dem Weltbild unseres Malers zufolge, der Zug dreier weiblicher Wesen, denen ein Herold vorausgeht. Zum habituellen Inventar der Welt gehören hingegen die Löwenjagd sowie die Präsenz einer Sphinx. *Wir* würden die Sphinx als ein Fabelwesen betrachten: In den Tierfriesen auf korinthischer Keramik kommen Sphingen indessen häufig vor und gehören dort zur selben Realitätsebene wie Löwen, Panther, Stiere, Ziegen oder Wasservögel.²⁴ Der Rahmen dessen, was als habituell akzeptiert wird, ist kulturspezifisch und historisch variabel: Die hermeneutische Herausforderung besteht just darin, diesen Rahmen zu rekonstruieren.

Auf der Ebene der Darstellungsmodi können wir – wiederum dem Muster der *Ilias* folgend – zwischen deskriptiven und narrativen Bildern unterscheiden. Deskriptive Bilder schildern adliges Leben so, wie der intendierte Betrachter (der selbst zum Adel gehört) es kennt, erwartet und gutheißt. Sie schildern Verhaltensmuster, die allgemeine Geltung beanspruchen und denen insofern auch ein normativer Charakter eigen ist: *So* fängt man Hasen, *so* geht man auf die Löwenjagd und *so* führt man Krieg. Zugleich sind diese Muster dem Adressaten vertraut: Daher geben sie auch keinen Anlass zu weiteren Fragen. Abwegig wäre zum Beispiel die Frage, *warum* die Knaben Hasen jagen und *warum* die Männer Krieg führen; die einzige mögliche Antwort müsste lauten: Weil das Jagen von Hasen und das Führen von Krieg normale Bestandteile ihres Lebens sind; so, und nicht anders, ist ihre Lebenswelt beschaffen.

Ganz anders verhält es sich bei narrativer Ikonographie. Das narrative Bild zeigt eine außerordentliche Handlung, deren Anomalie Anlass gibt zu Fragen. Das Bild verlangt nach einer Erklärung, und diese besteht in einer Geschichte. Das narrative Bild kann seine Geschichte jedoch nicht selbst erzählen: Dazu fehlen ihm, wie jedem Bild, die Worte. Die Aufgabe, die Geschichte zu erzählen, obliegt dem Betrachter. Dieser kann die Geschichte, um die es geht, dem Bild, das er vor Augen hat, allerdings nicht entnehmen; er muss sie bereits kennen. In unserem Fall (**Abb. 7**) muss er

²⁴ Winkler-Horaček 2015, 287–290; besonders interessant sind die Schlüsse, die sich aus der Analyse der Positionierung in den Tierfriesen ergeben, in Bezug auf die Hierarchie der Kräfte: Sphingen stehen zwischen Raubtieren wie Löwe oder Panther einerseits und Stieren, Ziegen oder Wasservögeln andererseits; sie „stehen also nicht außerhalb der Ordnung. Panther und Löwen sind letztlich mächtiger und ihnen übergeordnet“ (290).

wissen, dass die drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite in einem Wettbewerb stehen, wer von ihnen die schönste sei; die Entscheidung kann nur durch einen unabhängigen Schiedsrichter herbeigeführt werden; für diese Rolle kommt kein Gott, sondern nur ein Sterblicher in Frage, und die Wahl fällt auf den troischen Königssohn Paris Alexandros. Wenn einer diese Geschichte mindestens in ihren groben Zügen nicht kennt, so wird er mit dem, was das Bild ihm vor Augen führt, nichts anfangen können. In diesem Sinn ist das narrative Bild ein Rätselbild, das nur von demjenigen gelöst werden kann, der über den passenden Schlüssel verfügt.

Selbstverständlich ist es auch bei deskriptiven Bildern möglich, Geschichten zu assoziieren. Gerade wenn das Bild einen habituellen Sachverhalt schildert, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass ein Betrachter dazu aus eigener oder fremder Erfahrung etwas zu erzählen haben wird. So hätte etwa ein Benutzer der Chigi-Kanne berichten können von Hasenjagden, an denen er als Knabe teilgenommen habe, oder von rezenteren Kriegserlebnissen, „von Kampf und tränenreicher Schlacht.“²⁵ Etwas anders verhält es sich bei der Löwenjagd, denn auf der Peloponnes gab es keine habituellen Löwenjäger. Aber eine lokale Perspektive greift hier zu kurz:²⁶ Die Chigi-Kanne wurde in den fernen Westen verkauft, aber sie hätte genau so gut nach Kleinasien gelangen können,²⁷ wo es tatsächlich Löwen gab. Korinthische Luxuskeramik war größtenteils für den Export bestimmt und fand ihre Abnehmer keineswegs nur in griechischen *poleis*. Ihr Zielpublikum war eine denkbar weit über den gesamten Mittelmeerraum verstreute Elite, die an griechischen Sitten und griechischer Kultur interessiert war: Deren Selbstverständnis und deren Lebensform sollten in der Ikonographie dargestellt werden. Angehörigen dieser Elite bot auch das Bild der Löwenjagd ein unproblematisches Identifikationsmuster; auch für dieses Bild gilt, dass es keinen narrativen Schlüssel erfordert. Um über deskriptive Bilder zu sprechen, muss man bloß mit der habituellen Welt vertraut sein. Hier gibt es kein Rätsel, das es zu lösen gälte.

Auf der Chigi-Kanne fällt das narrative Bild bereits dadurch auf, dass es als einziges mit Namensbeischriften versehen ist. Das Vorhandensein von Namensbeischriften ist eine ausreichende, aber keine notwendige Bedingung, um auf den narrativen Gehalt einer Szene zu schließen. Ein lakonischer Elfenbeinkamm, der nur unwesentlich jünger ist als unsere Kanne, zeigt Paris thronend, wie er den Zug der drei Göttinnen empfängt;²⁸ Namensbeischriften fehlen: Dass es sich um ein

²⁵ Anakreon, zitiert bei Athenaios, *Deipnosophistai* 11, 463a.

²⁶ Darin besteht m.E. die einzige Schwachstelle der ansonsten ausgezeichneten Monographie von D'Acunto 2013: Sie bleibt konsequent auf eine korinthische Perspektive fokussiert.

²⁷ Man denke an die Weinkanne aus derselben Werkstatt, die in Erythrai gefunden wurde und sich im Museum von Izmir befindet; auf ihr sind ebenfalls eine Löwenjagd und eine Schlacht dargestellt: Hurwit 2002, 8 Abb. 4; D'Acunto 2013, 28 Abb. 4; Winkler Horaček 2015, 336–337 Abb. 223.

²⁸ Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 15368: LIMC 7, 179 s.v. Paridis Judicium Nr. 22*.

narratives Bild handelt, erkennen wir einzig und allein am außerordentlichen Charakter der Handlung. Das Außerordentliche erweist sich somit als das eigentliche distinktive Merkmal narrativer Bilder. Nun kann es gelegentlich vorkommen, dass man auch in einem deskriptiven Zusammenhang auf eine ungewöhnliche Konstellation trifft. So haben wir etwa beim Umzug auf der Vorderseite der Kanne festgestellt, dass er nur aus Knechten besteht, während die Herren – und damit die vorauszusetzenden Hauptpersonen – fehlen. Aber diese Anomalie (wenn man von einer solchen sprechen will) findet eine einfache Erklärung, sobald wir den Umzug und die Löwenjagd als eine Einheit begreifen und in den fünf Jägern die fünf abgestiegenen Herren erkennen. Bei der Darstellung des Paris-Urteils bleibt die Anomalie hingegen bestehen; um sie zu erklären, muss man auf einen bildexternen Zusammenhang rekurren: auf eine Geschichte.

Wir kommen somit zu einer einfachen Definition dessen, was wir unter einem narrativen Bild verstehen wollen: Es führt ein besonderes Geschehen vor Augen, das aus der üblichen Routine herausfällt; dabei nimmt es Bezug auf eine spezifische Geschichte, deren Kenntnis es beim Betrachter voraussetzt; ohne ein solches Vorwissen wird der Betrachter nicht in der Lage sein, die Pointe der Darstellung zu verstehen. Jedes narrative Bild bedeutet somit eine Herausforderung an sein Publikum. Umgekehrt gilt aber auch, dass der narrative Stoff eine Herausforderung für den Bildermacher darstellt: Muss es diesem doch gelingen, ein Bild zu entwerfen, das sich vom breiten Repertoire deskriptiver Darstellungen signifikant unterscheidet und darüber hinaus unzweideutig klar macht, auf *welche* Geschichte es sich bezieht.

Aber das ist nicht das einzige Problem narrativer Darstellungen: Nach Möglichkeit sollten sie nicht nur eindeutig, sondern auch packend sein. Dies kann sich unter Umständen als schwierig erweisen. Man vergleiche noch einmal die deskriptiven Bilder von der Löwenjagd oder vom Zusammenstoß der Hoplitenformationen: Hier gelingt es dem Maler, das Geschehen in seiner ganzen Vielfalt und Dramatik vor Augen zu führen. Im Vergleich dazu wirkt das narrative Bild vom Paris-Urteil seltsam dürrig: Es vermag weder den Konflikt zwischen den Göttinnen noch die Entscheidung des Paris anschaulich zu machen – von den Folgen ganz zu schweigen. Paris wird Aphrodite den Preis zusprechen; dafür wird Paris die Liebe der schönsten Frau der Welt gewinnen; das ist die Frau des Menelaos, des Königs von Sparta. Paris wird sie nach Troja entführen, und daraus wird nichts Geringeres folgen als der Troische Krieg. Das Missverhältnis zwischen dem gewaltigen narrativen Stoff und den bescheidenen Möglichkeiten des Bildes ist hier geradezu mit Händen greifbar.

Das entspricht unmittelbar Lessings berühmter These über den Unterschied zwischen sprachlichen und bildlichen Medien im *Laokoon*: Sprachliche Medien

unterhalten ein bequemes Verhältnis zur Erzählung, Bildmedien hingegen privilegieren den Modus der Beschreibung.²⁹ Es fällt einem Bild sehr viel leichter, eine Schilderung dessen zu liefern, was in der Welt zu geschehen pflegt, als den Handlungsverlauf einer spezifischen Geschichte vor Augen zu führen.

3. Lessing hätte sich kaum darüber gewundert, dass die griechische Bronzezeit ausschließlich deskriptive Bilder hervorgebracht hat: Weder aus der Minoischen noch aus der Mykenischen Kultur sind Darstellungen bekannt, die Anlass geben zur Vermutung, dass sie auf spezifische Erzählungen rekurrieren könnten. Dasselbe gilt für die frühe Eisenzeit: Auch die geometrische Vasenikonographie des 9. und 8. Jahrhunderts führt in verschiedenen Varianten vor Augen, was in der Welt zu geschehen pflegt; immer wieder zeigen die Bilder wie man Krieg führt, wie man Feste feiert und wie man Tote bestattet.³⁰ Narrative Bilder, die jeweils auf eine spezifische Geschichte verweisen, finden sich erst seit der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert. Nicht das Fehlen, wohl aber das Aufkommen narrativer Bilder hätte Lessing als

²⁹ Lessing 2012 [1766], 115: „Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander angeordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander [...] existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander [...] folgen.“ Die Zeichen der Malerei (Figuren und Farben) stehen nebeneinander im Raum, während Poesie sich als Folge von Zeichen in der Zeit artikuliert; Gegenstände, die nebeneinander existieren, nennt Lessing Körper, solche, die auf einander folgen, nennt er Handlungen. Daraus schließt er, dass die Malerei ihre Erfüllung im Beschreiben von Körpern findet, während epische Dichtung am besten Handlungen zu erzählen vermag. Diese radikale These ist (wie bereits Herder in seiner *Laokoon*-Rezension moniert hat) kaum zu halten: Man kann nicht nur Körper im Raum, sondern durchaus auch Vorgänge in der Zeit beschreiben. Das hebt die Lessingsche Unterscheidung nicht auf, zwingt aber dazu, sie anders zu fassen. Den Unterschied zwischen Beschreibung und Erzählung sehe ich in zwei Punkten: Erstens stellt die Beschreibung, anders als die Erzählung, einen habituellen, keinen exzeptionellen Vorgang dar; zweitens gibt die beschreibende Schilderung eines Vorgangs keinen Anlass zu Fragen; sie baut keine Spannung auf; sie versetzt ihren Zuhörer bzw. Betrachter nicht in einen Zustand, in dem dieser ein bestimmtes Ende befürchtet oder erhofft. Vgl. dazu Giuliani 2003, 21–37.

³⁰ Grundlegend dazu Fittschen 1969, der die Darstellungen auf geometrischen Vasen als „Lebensbilder“ ohne narrativen Einschlag interpretierte (9–14 und passim). Vgl. auch Snodgrass 1998, 12–39; Giuliani 2003, 39–75 und Giuliani 2015, 23–28 (mit dem Versuch einer Kritik der geläufigen dichotomischen Gegenüberstellung von „images of life“ und „images of myth“). Fittschen fragt nicht nach dem *Medium* und nicht nach dem Darstellungs-*Modus*, sondern ausschließlich nach den dargestellten *Inhalten*. Dabei gibt es für ihn zwei (und nur zwei) Möglichkeiten: Der Stoff eines Bildes kann entweder aus der realen Lebenswelt stammen (in diesem Fall spricht Fittschen von einem Lebensbild), oder aus dem Mythos (das Resultat ist dann ein Sagenbild). Die mediale Unterscheidung von Texten und Bildern spielt für Fittschen keine nennenswerte Rolle; das Medium der Bilder sei, so die implizite Voraussetzung, für Stoffe der Lebenswelt nicht mehr und nicht weniger geeignet als für Stoffe des Mythos. Unberücksichtigt bleibt dabei der Umstand, dass der Mythos zunächst nur als eine sprachlich vermittelte Erzählung gegeben ist; deren Übertragung ins Medium der Bilder geht nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten: Hier muss die strukturelle Unterschiedlichkeit beider Medien ins Kalkül einbezogen werden (siehe Anm. 29).

Problem betrachtet: und um die Lösung eben dieses Problems soll es im Folgenden gehen. Zunächst wollen wir einfach zwei symptomatische Beispiele narrativer Darstellungen etwas genauer betrachten: eine böotische Fibel aus dem Anfang und ein argivisches Schildband aus dem Ende des 7. Jahrhunderts. In beiden Fällen handelt es sich – wie bei der Chigi-Kanne – um Luxusgegenstände, die für Angehörige der Elite hergestellt wurden.

Die böotische Bogenfibel, die um 700 zu datieren ist (**Abb. 8**),³¹ zeigt in der Mitte eine große Kreisrosette. Daneben bleibt in den seitlichen Zwickeln Raum für zwei figürliche Szenen. Der rechte Zwickel wird von Wasservögeln bevölkert: Zwischen ihnen steht ein Pferd; bei näherem Zusehen stellt man fest, dass dessen Läufe statt in Hufen in Rädern enden, die vorne und hinten jeweils durch eine Achse miteinander verbunden sind. Im linken Bildsegment sehen wir Wasservögel und Fische; zwischen ihnen erscheint ganz unvermittelt eine vergleichsweise riesige mehrköpfige Schlange, die die ganze Höhe des Bildes einnimmt; sie wird bekämpft von einem großen und einem kleinen Mann; der Kleine macht sich mit einer kurzen, krummen Waffe an ihrem Leib zu schaffen; der Große hat mit einer Hand die vielen Köpfe zu einem Bündel zusammengefasst und scheint mit der anderen Hand (sie hat sich nicht erhalten) zu einem Schlag auszuholen; derweil nähert sich ihm von hinten ein großer Krebs.

Keines der beiden Bilder lässt sich mit dem üblichen Gang der Welt in Einklang bringen. Beginnen wir mit dem rechten Zwickel. Pferde sind auf Fibeln dieser Gattung ein ganz geläufiges Motiv, auch in Kombination mit Wasservögeln; aber lebendige Pferde laufen nicht auf Rädern. Diese geringfügige Modifikation der geläufigen Ikonographie genügt vollkommen, um zu signalisieren, dass wir es hier mit einem Artefakt zu tun haben, mit einer Maschine in Pferdeform. Wer hat diese Maschine gebaut, und zu welchem Zweck? Die Antwort darauf liefert die Geschichte vom Troischen Pferd.³²

Höchst ungewöhnlich ist auch die Konstellation des linken Bildes: Wir sehen eine mehrköpfige Schlange, zwei höchst ungleiche Helden mit ebenso unterschiedlichen Waffen sowie einen riesenhaften Krebs. Auch in diesem Fall gibt es eine Geschichte, die eben diese Konstellation zum Inhalt hat. Bereits in Hesiods *Theogonie* wird die „unheilbrütende Hydra“ erwähnt:³³ Es handelt sich um eine vielköpfige, giftige Schlange, die im Sumpf von Lerna ihr Unwesen treibt; Herakles und seinem Gefährten Iolaos gelingt es, ihr den Garaus zu machen. Beschützt wurde die Hydra

³¹ London, British Museum Inv. 3205: Fittschen 1969, 147–148, SB 28; 182, SB 98; Giuliani 2003, 78–79 Abb. 10.

³² LIMC 3, 813–17 s.v. Equus Troianus; zur Londoner Fibel LIMC 3, 815, Nr. 22.

³³ Hesiod, *Theogonie* 313–318; den Krebs erwähnt ein Fragment des Panyassis: Davies 1988, 116–117, Panyassis F3. Vgl. LIMC 5, 34–43; zur Londoner Fibel LIMC 5, 37, Nr. 2019.

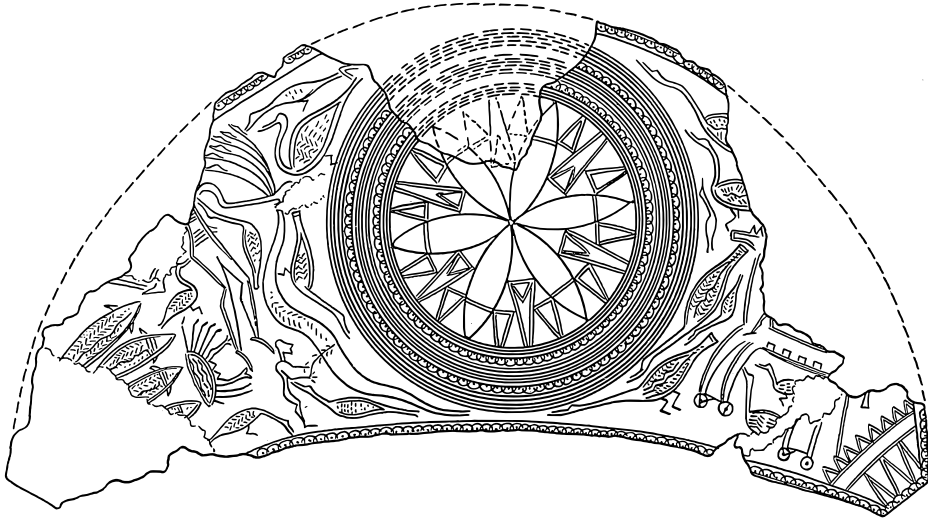


Abb. 8: Böotische Bogenfibel, London, British Museum Inv. 3205 (Giuliani 2003, 78–79).

von Hera; um sie zu unterstützen sandte die Göttin, wie wir aus anderen Quellen erfahren, einen Krebs, der den Herakles zwackte – der Held erledigte ihn mit einem Fußtritt. Von besonderem Interesse ist auf dem Fibelbild das Instrument in der Hand des Iolaos: Es ist kurz, krumm, und vorne mit Widerhaken versehen; die einigermaßen rätselhafte Form entspricht keiner konventionellen Waffe. In Darstellungen, die etwa ein Jahrhundert später entstanden sind, führt Iolaos eine gezackte Sichel.³⁴ Die einzige erhaltene literarische Erwähnung einer Sichel (*hárpē*) stammt erst aus einer Tragödie des späteren 5. Jahrhunderts: Dort wird sie nicht dem Iolaos, sondern dem Haupthelden Herakles zugeordnet.³⁵ Die Übereinstimmung ist nicht unbedingt perfekt, reicht aber vermutlich für die Vermutung, dass bereits auf der Fibel mit der Waffe des Iolaos eine Sichel gemeint sei. Ebenso klar ist aber, dass kein Betrachter in der Lage sein wird, die Zeichnung in diesem Sinn zu deuten, wenn er die Geschichte nicht kennt.

Auf dem argivischen Schildbandrelief aus dem Ende des 7. Jahrhunderts ist ein nackter, unbewaffneter Mann dargestellt, der mit beiden Armen einen Löwen würgt, als ob er im Ringkampf mit einem menschlichen Gegner begriffen wäre (**Abb. 9**).³⁶ Der Vergleich mit der Chigi-Kanne bestätigt (sofern es dessen bedarf!),

³⁴ LIMC 5, 35 s.v. Herakles Nr. 1991–92; 1994–95; 37 Nr. 2011; V, 890 s.v. Iolaos Nr. 24–26.

³⁵ Euripides, *Ion* 191–192; zu diesem Instrument, das eher mit Landwirtschaft und Gärtnerei assoziiert wird, passt auch die offenbar sprichwörtliche Wendung: *húdran témmnein*, die Hydra schneiden (*Souda* s.v., Ypsilon 57f.).

³⁶ Olympia, Archäologisches Museum Inv. B1911: LIMC 5, 18 s.v. Herakles Nr. 1776.



Abb. 9: Argivisches Schildbandrelief, Olympia, Archäologisches Museum Inv. B1911 (LIMC 5, 18 s.v. Herakles Nr. 1776).

dass das nicht der herkömmlichen Art entspricht, Löwen zu jagen. Wiederum haben wir es mit einem außerordentlichen Geschehen zu tun, und wieder ergibt sich eine passende Geschichte. Der Held ist auch in diesem Fall Herakles. Er traf in Nemea auf einen Löwen, dessen Fell unverletzlich war: Mit Waffen war gegen ihn nichts auszurichten, und dem Helden blieb nichts anderes übrig, als das Tier mit bloßen Händen zu erwürgen.³⁷ Sowohl auf der Fibel wie auf dem Schildband haben wir es mit Bildmotiven zu tun, die aus der gängigen Ikonographie herausfallen; die Abweichung findet ihre Erklärung in einer Geschichte: Der Betrachter wird dazu aufgerufen, sie zu erzählen; zu diesem Behuf muss er die intendierte Geschichte allerdings erst einmal erkennen und abrufen; ohne Kenntnis der Geschichte bleibt das Bild rätselhaft.

Versuchen wir eine vorläufige Bilanz. Der heutige, durch mittelalterliche und neuzeitliche Traditionen geprägte Betrachter könnte dazu tendieren, die Existenz einer narrativen Ikonographie als selbstverständlich zu betrachten: Gerade aus der christlichen Ikonographie ist das Historienbild gar nicht weg zu denken, und es ist hier von allem Anfang an präsent. Im antiken Griechenland liegen die Verhältnisse allerdings anders: Hier sind die ikonographischen Anfänge ausschließlich deskriptiv, und narrative Darstellungen treten erst mit bemerkenswerter Verspätung auf den Plan.

4. Klaus Fittschen hat in seinen *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen* (1969) das Nichtvorhandensein erzählerischer Darstellungen in der geometrischen Ikonographie und deren plötzliches Aufkommen um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert deutlich herausgearbeitet und ebenso klar das

³⁷ Hesiod, *Theogonie* 327–332; Apollodor, *Bibliothèque* 2, 74–76; vgl. LIMC 5, 16–17.

sich daraus ergebende Problem formuliert: „Es drängt sich die Frage auf, welche Ursachen die Schaffung von Sagenbildern überhaupt und gerade zu diesem Zeitpunkt hervorgerufen haben.“³⁸ Auf diese Frage lieferte Fittschen eine doppelte Antwort; beiden Erklärungsversuchen ist freilich gemeinsam, dass sie letzten Endes auf Homer verweisen.

Als erste mögliche Ursache für das Aufkommen der Sagenbilder nannte Fittschen das Aufblühen von Heroenkulten in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Man versteht die These besser, wenn man sich den damaligen Forschungsstand in Erinnerung ruft. Die treibende Kraft hinter der neuen Heroenverehrung vermutete man in der Dichtung: Unter dem lebhaften Eindruck der homerischen Epen hätte man im späten 8. Jahrhundert damit begonnen, für manche Protagonisten epischer Erzählung wie Achill, Agamemnon oder Menelaos Kulte einzurichten.³⁹ Im Licht dieser Theorie lag für Fittschen die Vermutung nahe, „dass auch die bildenden Künstler von diesem [...] Interesse an den großen Gestalten der Vergangenheit [...] angeregt und ergriffen worden“ wären.⁴⁰ Zweitens vermutete Fittschen, dass „die homerischen Gedichte [...] auch direkt auf die bildenden Künstler eingewirkt und sie zur Schöpfung der Sagenbilder veranlasst haben“ könnten – boten

doch Homer und seine Nachfolger nun die Möglichkeit, menschliches Tun und Leiden nicht wie bisher mit typischen, allgemein gehaltenen Situationen [...], sondern in einmaligen, gleichwohl aber paradigmatischen Geschehen der Sage bildnerisch zu gestalten.⁴¹

Die homerischen Epen hätten somit in inhaltlicher ebenso wie formaler Hinsicht anregend gewirkt; inhaltlich hätten sie, über die Heroenkulte, das Interesse auf bestimmte Gestalten und deren Taten fokussiert; darüber hinaus hätten sie auch auf der formalen Ebene den Weg zu neuen, bis dahin unbekannte Möglichkeiten der Darstellung gewiesen.

Der Reiz von Fittschens Antwort lag in der Engführung von epischer Dichtung, Heroenkulten und Sagenbildern. Aber gerade daran sind bald Bedenken laut geworden. Symptomatisch dafür ist die Diskussion um den Heroenkult, wie sie seit den 1980er Jahren geführt worden ist. Der Versuch, die homerischen Epen als primärer Auslöser für den Heroenkult zu betrachten, wurde dadurch widerlegt, dass der Heroenkult in seinen ersten Ansätzen älter ist als die Epen und in vielen

³⁸ Fittschen 1969, 200.

³⁹ Farnell 1921, 280–342; vgl. auch Coldstream 1976.

⁴⁰ Fittschen 1969, 200.

⁴¹ Fittschen 1969, 201.

Fällen Gestalten betrifft, die in den Epen gar keine Rolle spielen. Folglich versuchte man die Verbreitung von Heroenkulten im späten 8. Jahrhundert nicht mehr als homerisches Rezeptionsphänomen, sondern als das Resultat handgreiflicher sozio-ökonomischer Veränderungen zu verstehen. In diesem Sinn hat François de Polignac daran erinnert, dass in Griechenland im 8. Jahrhundert zum ersten Mal Siedlungen entstehen, die den Charakter einer *polis* aufweisen; die Bildung städtischer Gemeinschaften dürfte neue Formen der Identitätsstiftung erfordert haben, und hier könnten Heroenkulte eine sinnvolle Funktion gespielt haben.⁴² Anthony Snodgrass hat darauf verwiesen, dass in der selben Zeit der Fokus landwirtschaftlicher Tätigkeiten sich von der Viehzucht zum Anbau von Getreide verschob; als Folge davon wurde der Besitz an gutem Ackerboden immer wichtiger, und Ansprüche darauf mussten neu begründet werden; durch Rekurs auf lokal verwurzelte Heroen hätten sich diese besonders gut legitimieren lassen.⁴³ Solche Ansätze zum Verständnis der Ausbreitung von Heroenkulten haben neue Perspektiven eröffnet – aber es fällt schwer, von hier eine Erklärung zu finden für das Aufkommen narrativer Darstellungen.

Aber auch ein direkter Zusammenhang zwischen den homerischen Epen und dem Beginn narrativer Bilder ist im Lauf der Zeit immer weniger plausibel geworden. Dagegen sprechen bereits die dargestellten Themen: Wenn man die griechische narrative Ikonographie des 7. Jahrhunderts insgesamt ins Auge fasst, dann machen Darstellungen, die auf *Odyssee* oder *Ilias* zurückgreifen, nicht mehr als ein Zehntel aus.⁴⁴ Es trifft also einfach nicht zu, dass die Hersteller narrativer Bilder sich inhaltlich vor allem durch Homer hätten anregen lassen. Das wäre auch kaum zu erwarten gewesen: Wissen wir doch seit der Oral-Poetry-Forschung, dass *Ilias* und *Odyssee* als Ausläufer einer breiten und zeitlich weit zurückreichenden Tradition zu verstehen sind; diese ist nur deswegen verloren gegangen, weil sie rein mündlichen Charakter hatte und (anders als die zwei homerischen Epen) niemals verschriftlicht wurde.⁴⁵ Den Zeitgenossen aber waren diese Gedichte bekannt: Das breite Themenspektrum der Ikonographie des 7. Jahrhunderts findet hier eine einfache Erklärung. Aber die Berücksichtigung der verloren gegangenen mündlichen Dichtung ist noch in anderer Hinsicht klärend: Die Themen, die von der narrativen Ikonographie seit 700 aufgegriffen werden, waren von Aöden schon seit

⁴² Polignac 1984, 127–151.

⁴³ Snodgrass 1982, 111–118; Snodgrass 1988; einen Überblick bietet Boehringer 2001, 13–15; 372–375.

⁴⁴ Snodgrass 1998, 140–142. Zudem bezweifelt Snodgrass (1998, 90–96), dass die in Argos, Eleusis und Caere nachzuweisenden Darstellungen der Blendung eines einäugigen Riesen auf die Polyphem-Geschichte aus der *Odyssee* zu beziehen seien; das scheint mir nicht überzeugend: Giuliani 2003, 96–112.

⁴⁵ Vgl. z. B. Latacz 2009, 52–59.

Generationen besungen worden – ohne, dass freilich Bildermacher diese Themen je aufgegriffen hätten. Von der *Dichtung* kann die Anregung zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie folglich nicht ausgegangen sein, denn auf dieser Ebene hat sich zwischen dem 8. und dem 7. Jahrhundert gar nichts geändert. Die Erklärung muss woanders gesucht werden.

Die Plausibilitätserosion, der die von Fittschen vorgeschlagene Lösung des Problems in der folgenden Generation ausgesetzt gewesen ist, hat nicht dazu geführt, dass nach *anderen* Lösungen gesucht worden wäre: Vielmehr ist das Problem selbst schlicht in Vergessenheit geraten. Das ist weniger seltsam, als es zunächst scheinen mag. In der Forschung werden in aller Regel nur solche Fragen gestellt, auf die man eine Antwort geben zu können meint; Fragen, auf die keiner eine Antwort hat, geraten gerade deswegen auch kaum auf die Traktandenliste. Ich selbst habe 2003 ein ganzes Buch über griechische Bilderzählung veröffentlicht, worin ich die Emergenz narrativer Bilder um 700 schlicht als gegeben betrachtete. Über die Konsequenzen, die sich für die Bildermacher daraus ergaben, dass sie auf narrative Stoffe zu rekurrieren begangen, habe ich mir damals viele Gedanken gemacht – aber keinen einzigen Gedanken darüber, was die Bildermacher überhaupt zu diesem Schritt veranlasst haben könnte. Wenn ich die vergessene Frage heute wieder aufgreife, so liegt das nicht zuletzt daran, dass ich mittlerweile eine Antwort darauf vorzuschlagen habe.

5. Was also hat in Griechenland um 700 zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie geführt? Man könnte zunächst an externe Einflüsse denken. Tatsächlich haben die Griechen in dieser Zeit mit ihren östlichen Nachbarn intensive Kontakte gepflegt. Ihnen haben sie ganz entscheidende Errungenschaften zu verdanken: an allererster Stelle das Alphabet.⁴⁶ Aber auch in der griechischen Bilderwelt lassen sich östliche Einflüsse nachweisen. Besonders augenfällig ist die Ausbreitung einer reichen Fauna an Mischwesen, die sich alle als orientalischer Import erweisen: Zu ihnen gehören der geflügelte Menschenlöwe (die Griechen werden das Wesen als Sphinx bezeichnen), der Greifenlöwe und der Menschenvogel (Sirene).⁴⁷ Könnte also nicht auch der narrative Darstellungsmodus aus dem Orient eingeführt worden sein?

Im Vorderen Orient gibt es für narrative Darstellungen in der Tat eine alte Tradition. Ein gutes Beispiel dafür sind zwei neuassyrische Rollsiegel aus dem 8. Jahrhundert (**Abb. 10–11**). Auf beiden sind zwei männliche Kämpfer dargestellt, die gemeinsam einen Gegner töten: Das eine Mal ist es ein nackter Riese, der

⁴⁶ Vgl. Catoni 2010, 154–164.

⁴⁷ Winkler-Horaček 2015, 76–181, 182–206 und 208–241.

zwischen ihnen in die Knie gesunken ist (**Abb. 10**),⁴⁸ das andere Mal ein geflügelter Stier mit menschlichem Antlitz (**Abb. 11**).⁴⁹

Die Steinschneider haben die zwei Kämpfer deutlich unterschieden. Der eine Held (auf einem Rollsiegel ist er links, auf dem anderen rechts positioniert) trägt ein kurzes Untergewand, darüber eine Art Schal mit Fransen, dazu einen bis zu den Füßen reichenden, vorne offenen Rock, eine gefederte Hörnerkappe und auf dem Rücken zwei Köcher, die mit unterschiedlichen Waffen bestückt sind: Reicher kann man kaum ausgestattet sein. Der zweite Kämpfer ist lediglich mit einem Schurz bekleidet und barhäuptig; seine einfachere Ausstattung kompensiert er durch ein etwas höheres Ausmaß an körperlicher Dynamik. Eine so enge Kooperation zwischen zwei so unterschiedlichen Gestalten ist ungewöhnlich: Es müssen auf beiden Siegeln dieselben Figuren gemeint sein. Ein Betrachter, der die Geschichte kennt, wird mit ihrer Benennung keine Schwierigkeiten haben: Er wird in dem ungleichen Paar Gilgamesch und dessen Freund Enkidu erkennen. Während Gilgamesch, der König von Uruk, ein Halbgott ist und aus dem Zentrum der zivilisierten Welt stammt, ist Enkidu ein wildes Geschöpf der Steppe: „Nicht sind ihm die Menschen und (nicht) das Kulturland bekannt.“⁵⁰ Sind die beiden Hauptfiguren einmal identifiziert, fällt es leicht, die Szenen auf zwei ihrer Taten zu beziehen: Auf dem einen Bild töten sie Humbaba, den riesenhaften Wächter des Zedernwaldes.⁵¹ Das zweite Rollsiegel zeigt, wie sie den gewaltigen Himmelsstier bezwingen, der durch die Göttin Ishtar auf die Erde gekommen ist und diese zu zerstören droht; hier mutet die Übereinstimmung mit dem Gilgamesch-Epos schlagend an:

Es drang Enkidu vor zum Hinterteil des Himmelsstieres. Er packte ihn bei der Wurzel seines Schwanzes und stellte seinen Fuß dann auf den Rücken seines Oberschenkels. Mit seinem starken Tritt hielt er ihn fest am Boden. Doch Gilgamesch legte wie ein Schlachter, heldenhaft und auch gekonnt, seinen Dolch zwischen dem Ansatz des Genickes bei den Hörnern und der Stelle an, an der man den Genickschlag setzt.⁵²

⁴⁸ Rollsiegel Berlin, Vorderasiatisches Museum Inv. VAT 4215 (Original verloren, nur Abdruck erhalten): Steymans 2010, 358, Taf. VII Abb. 7; Klengel-Brandt 2014, 79, Nr. 224. Das Bildmotiv lässt sich bis in das späte 3. Jahrtausend v. Chr. zurückverfolgen: vgl. Opitz 1928/29.

⁴⁹ Rollsiegel Oslo, Schøyen Collection Inv. MS 1989: Steymans 2010, 446 Abb. 18b.

⁵⁰ Maul 2005, 49: Tafel 1, 108.

⁵¹ Maul 2005, 84–89: Tafel 5.

⁵² Maul 2005, 97: Tafel 6, 141–146; die Keilschrift-Tafeln stammen aus der Zerstörungsschicht der königlichen Paläste in Ninive: Sie gehören somit zum gleichen Kulturhorizont wie die beiden Rollsiegel.



Abb. 10: Neuassyrisches Rollsiegel, ehemals Berlin, Vorderasiatisches Museum Inv. VAT 4215: Abrollung (Steymans 2010, 358, Taf. VII Abb. 7).

Wir haben es mit Paradebeispielen narrativer Ikonographie zu tun: Beide Bilder erschließen sich nur dem Betrachter, der den erzählerischen Zusammenhang kennt und in der Lage ist, die Protagonisten zu benennen.

Dass Vorbilder aus dem Osten im 7. Jahrhundert die Produktion narrativer Bilder im griechischen Raum angestoßen haben könnten, ist gleichwohl unwahrscheinlich. Alle narrativen Darstellungen, denen wir auf griechischen Artefakten seit der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert begegnen, beziehen sich auf einheimisches, und nicht auf orientalisches Erzählgut.⁵³ Dazu kommt, dass alle aus dem Orient importierten Mischwesen, die wir oben erwähnt haben, zunächst ausschließlich in deskriptiven Darstellungen auftauchen; das gilt auch für den Menschenvogel und den Menschenlöwen, die Sirene und die Sphinx, die erst sekundär und mit erheblicher Verspätung in narrative Zusammenhänge eingebettet worden sind.⁵⁴

Kulturkontakt kann leicht zur Übernahme einzelner Motive führen; wesentlich komplizierter wäre es, einen neuen Darstellungsmodus und damit eine Strategie der Bildgestaltung zu übernehmen. Ganz konkret: Ein Grieche hätte einem der

⁵³ Für einen praktischen Überblick vgl. Fittschen 1969, 129–198.

⁵⁴ Fittschen 1969, 199–200, Anm. 942; Winkler-Horaček 2015, 76–81; 203–205.

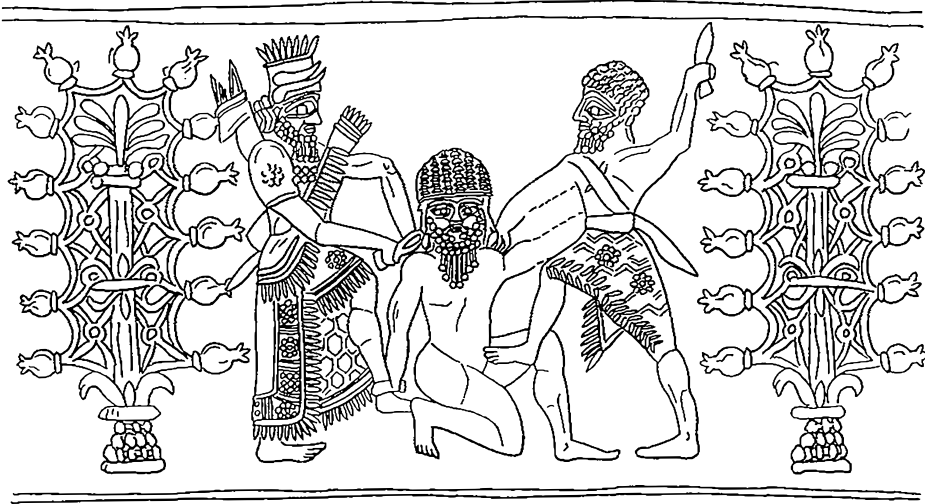


Abb. 11: Neassyrisches Rollsiegel, Oslo, Schøyen Collection Inv. MS 1989: Abrollung (Steymans 2010, 446 Abb. 18b).

(insgesamt seltenen) narrativen Bilder aus dem Osten begegnen müssen, sagen wir: einem Rollsiegel mit der Darstellung der Tötung des Riesen Humbaba; er hätte die Kompetenz besitzen müssen, den narrativen Inhalt zu entziffern, was nicht zuletzt die Kenntnis der entsprechenden Geschichte voraussetzt; und schließlich hätte er in der Lage sein müssen, den Modus der Bildgestaltung vom konkreten Inhalt zu abstrahieren, um ihn dann auf andere, ihm selbst und seinem Publikum vertrautere Geschichten anzuwenden. Das wäre insgesamt viel verlangt – und es scheint in der Tat auch nicht geschehen zu sein.

Griechische Bildermacher scheinen den narrativen Darstellungsmodus für sich neu entwickelt zu haben, von östlichen Vorbildern unabhängig. Dieser Modus ist also nicht an *einem* Ort zu *einer* Zeit erfunden worden, sondern mindestens zweimal, wahrscheinlich aber mehrfach und immer wieder, in unterschiedlichen Kulturen. Die Möglichkeit dazu lag überall dort in der Luft, wo man einander Geschichten erzählte und in der Lage war, figürliche Bilder zu produzieren. Aber die Realisierung dieser Möglichkeit ergab sich nicht ohne weiteres: Narrative Bilder erfordern einen gewissen Aufwand; das gilt sowohl für die Produzenten, die sich neue Gestaltungsformen einfallen lassen mussten, wie auch für das Publikum, dem nun ein gewisses Vorwissen abverlangt wurde. Einen erhöhten Aufwand nehmen Produzenten ebenso wie Rezipienten aber nur in Kauf, wenn dieser Mehraufwand auch einen – wie auch immer gearteten – Mehrwert abzuwerfen verspricht: Worin mag im archaischen Griechenland der kulturelle und gesellschaftliche Mehrwert narrativer Bilder bestanden haben? Neben dieser ersten Frage stellt sich aber noch

eine zweite: Narrative Bilder treten am Anfang nur sehr punktuell auf; später werden sie häufiger, aber im Gesamthorizont der griechischen Ikonographie sind sie immer eine seltene Minderheit geblieben; die Mehrheit der Bilder ist nicht nur in archaischer, sondern auch in klassischer und hellenistischer Zeit deskriptiv geblieben. Wir müssen also nicht nur das Aufkommen, sondern auch die Seltenheit der narrativen Bilder zu erklären versuchen.

6. Gehen wir noch einmal von der Chigi-Kanne aus. Deren Bilder schildern verschiedene Facetten der Lebensform einer adligen Elite. Wenn wir nach einem griechischen Begriff suchen, unter dem alle diese Facetten sich subsumieren ließen, dann erscheint kein anderer so gut geeignet wie *agón*: Das griechische Wort deckt ein weites Spektrum von Bedeutungen ab, das von Konkurrenz und Wettbewerb über Kampf bis zum Krieg reicht. Agonal verhalten sich die Buben bei der Hasenjagd im unteren Fries ebenso wie die Löwenjäger im mittleren und die Krieger im oberen; auf ein agonales Verhältnis bezieht sich ganz explizit aber auch das narrative Bild auf der Rückseite: Es fällt somit leicht, sich auf Agon als gemeinsamen Nenner zu einigen.⁵⁵

Der Begriff des Agons ist nicht zuletzt deswegen interessant, weil er seit Jacob Burckhardt eine zentrale Rolle in unserem Verständnis griechischer Kultur spielt. Burckhardt hat in den 1870er Jahren an der Basler Universität mehrmals eine Vorlesung gehalten über griechische Kulturgeschichte.⁵⁶ Im neunten und abschließenden Hauptteil dieser Vorlesung behandelt er den „hellenischen Menschen in seiner zeitlichen Entwicklung.“ Ein erster Abschnitt („Der heroische Mensch“) ist der homerischen Zeit gewidmet. Darauf folgt ein Abschnitt über die Kultur archaischer Zeit unter dem Titel: „Der koloniale und agonale Mensch.“ Hier fällt bald das entscheidende Stichwort:

Und nun das Agonale. Während die Polis einerseits das Individuum mit Gewalt emporreibt und entwickelt, kommt es als eine zweite Triebkraft, die kein anderes Volk

⁵⁵ So bereits Hurwit (2002, 16–17), der allerdings zu Recht hinzufügt: „The idea of *agón* is too broad to be of much use: it is hard to think of many Greek works of art that do *not* concern conflict or competition in some way.“ In der Tat ist die Kategorie des Agon kaum nützlich, wenn wir das Spezifikum der Chigi-Kanne zu beschreiben versuchen – wohl aber, wenn es darum geht, ein allgemeines Charakteristikum der griechischen Ikonographie zu diagnostizieren.

⁵⁶ Die Manuskripte zu dieser Vorlesung, die Burckhardt in den 1870er Jahren mehrmals gehalten hat, wurden nach seinem Tod von Jakob Oeri bearbeitet; in dieser Fassung ist die *Griechische Kulturgeschichte* 1898–1902 in vier Bänden erschienen. Der Text wurde mit geringen Korrekturen wieder abgedruckt in: *Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke* (1955–1957) Bd. 5–8, nach der ich im Folgenden zitiere. Aufschlussreich (aber im vorliegenden Zusammenhang nicht mein Thema) ist der Vergleich der Oerischen Bearbeitung mit Burckhardts Originalmanuskripten: *Jacob Burckhardt Werke, Kritische Gesamtausgabe* Bd. 19–22 (2002–2012).

kennt, ebenso mächtig hinzu, und der Agon ist das allgemeine Gärungselement, welches jegliches Wollen und Können, sobald die nötige Freiheit da ist, in Fermentation bringt. In dieser Beziehung stehen die Griechen einzig da.⁵⁷

Die Freiheit schafft somit die notwendige Rahmenbedingung für die zwei „Triebkräfte“, die Burckhardt als das Streben nach Individualisierung und als das Agonale benennt; beide sind unmittelbar miteinander verknüpft, denn Burckhardt betont immer wieder die Unzweckmäßigkeit agonalen Verhaltens: Der Agon ist in der griechischen Kultur niemals auf praktische Zwecke gerichtet; er dient lediglich „der Auszeichnung unter seinesgleichen“, wie sie vorzüglich „in freien und kleinen Aristokratien zur Entfaltung gelangt.“⁵⁸ Es folgt eine detaillierte, materialreiche Beschreibung kompetitiver Praktiken, die im Athletenwesen und der Feier sportlicher Siege ihren zentralen Brennpunkt hat, von hier aus aber auch auf ganz andere Bereiche gesellschaftlichen Lebens ausstrahlt: „Es entstand eine Existenz, wie sie auf Erden weder vorher noch nachher noch anderswo vorgekommen ist: Alles vom Agon durchdrungen und beherrscht.“⁵⁹ Diese Schilderung hat die ganze spätere Forschung maßgeblich beeinflusst – bis heute.⁶⁰ Es dürfte nicht leicht sein, im Bereich der Altertumswissenschaften einen anderen Text zu finden, der eine ebenso nachhaltige prägende Wirkung entfaltet hätte wie das Kapitel über den agonalen Menschen in Burckhardts *Kulturgeschichte*. Aber vielleicht können wir noch einen Schritt über Burckhardt hinausgehen.

Was für eine Gruppe ist konkret gemeint, wenn von einem griechischen Adel die Rede ist? Für Burckhardt lag die Antwort nahe: Der griechische Adel sei „dem Patriziat mittelalterlicher, zumal italienischer Städte vergleichbar“⁶¹ gewesen. Auch die spätere Forschung hat in diesem Punkt lange kein Problem gesehen. Man dachte sich den Adel im antiken Griechenland ganz nach dem Muster des europäischen Mittelalters oder der Neuzeit: als ein kohärentes, langfristig stabiles Netz von ortsbeständigen Familienverbänden, die sich jeweils auf einen gemeinsamen Ahnen zurückführen; dieses Netzwerk hebt sich vom Rest der Gesellschaft ab, und sein höherer Status wird auch allgemein akzeptiert. Über die Zugehörigkeit zum griechischen Adel hätten dann – wie im *ancien régime* – Abstammung und Geburt entschieden.⁶²

⁵⁷ Burckhardt 1955–57, 84.

⁵⁸ Burckhardt 1955–57, 85.

⁵⁹ Burckhardt 1955–57, 116.

⁶⁰ Vgl. z. B. Meier 2009, 166–170.

⁶¹ Burckhardt 1955–57, 82; der Vergleich zielt v. a. auf den urbanen Charakter, denn Burckhardt fügt hinzu: „Die Kaste wohnt in der Stadt beisammen und übt gemeinsam und mit Eifer die Herrschaft.“

⁶² Zu dieser traditionellen Meinung vgl. Duplouy 2006, 16–17.

Diese Vorstellung hat sich lange gehalten. Zusammengebrochen ist sie in den 1970er Jahren. Damals zeigten Félix Bourriot und Denis Roussel unabhängig voneinander, dass es im antiken Griechenland überhaupt keinen Hinweis gibt für das Vorhandensein von Verwandtschaftsverbänden (auf Griechisch: *génē*), die ihren Zusammenhang und elitären Status über lange Zeiträume hinweg behauptet hätten.⁶³ Der Begriff *génos* wird in archaischer und klassischer Zeit lediglich für einige wenige Geschlechter verwendet, in denen ein bestimmtes Priesteramt von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurde; aber die Erbllichkeit solcher Priesterämter ging mit keinem nennenswerten Prestige und keinem erhöhten gesellschaftlichen Status einher; die Zugehörigkeit zu einem Priestergeschlecht implizierte keineswegs die Zugehörigkeit zur Elite.⁶⁴

Aber liefern nicht die Athenischen Alkmäoniden *das* Paradebeispiel für ein antikes Aristokratengeschlecht? Angehörige dieser Familie haben seit dem 7. Jahrhundert in der Athenischen Politik eine wichtige Rolle gespielt.⁶⁵ Der berühmteste unter ihnen ist Kleisthenes, der am Ende des 6. Jahrhunderts eine grundlegende Reform der *polis* und ihrer politischen Verhältnisse in die Wege leitete. Herodot nennt Kleisthenes einen Alkmäoniden-Mann (*anēr Alkmēōnidēs*) und erwähnt den Umstand, dass seine Mutter die Tochter des Tyrannen von Sikyon war (der ebenfalls Kleisthenes hieß). Aber weder Herodot noch ein anderer Historiker des 5. Jahrhunderts verwendet für die Alkmäoniden je die Bezeichnung *génos*.⁶⁶ Dabei handelt es sich keineswegs um eine rein lexikalische Angelegenheit. Herodot berichtet zwar ausführlich über Kleisthenes' Kampf um die Macht; dessen Familie kommt in diesem Bericht jedoch gar nicht vor. Genealogische Verbindungen scheinen auf der politischen Ebene keine Rolle gespielt zu haben. Familien, die das Prestige ihrer Genealogien langfristig hochzuhalten und sich nach außen bzw. nach unten wirksam abzugrenzen gewusst hätten, sucht man in archaischer und klassischer Zeit vergeblich. Daraus ergibt sich in unserem Zusammenhang ein Problem: Denn wenn es solche Familien nicht gab, wenn Abstammung und Geburt kein maßgebliches Kriterium darstellten – auf welcher Grundlage wurde dann die Frage entschieden, ob einer zum Adel gehörte oder nicht? In den homerischen Epen werden Adlige einfach als *agathoi* bzw. *esthloi* (die Guten) bezeichnet und von den *kakoi* (den Schlechten) abgesetzt.⁶⁷ Eine notwendige Voraussetzung, um als *agathos* zu gelten, ist selbstverständlich ein gewisser Reichtum – aber das genügt nicht. Darüber hinaus werden Eigenschaften und Fertigkeiten

⁶³ Bourriot 1976; vgl. auch Roussel 1976; Stein-Hölkeskamp 1989, 10–11; Schneider 1991/92; Duploux 2006, 17–20.

⁶⁴ Duploux 2006, 18.

⁶⁵ Duploux 2006, 37–46.

⁶⁶ Das früheste Beispiel dafür bietet Aristoteles: *APo* 20,1 und 28,2.

⁶⁷ Donlan 1980, 1–34.

benötigt, deren Summe unter dem Begriff der *areté* zusammengefasst wird; dieser schwer zu übersetzende Begriff ist nichts anderes als der abstrakte Substantiv, der mit dem Adjektiv *agathós* korreliert: *areté* bezeichnet genau das, wodurch der *agathós* eben *agathós* ist; am besten lässt es sich mit Gutsein wiedergeben.⁶⁸ In der *Ilias* sind die *agathoi* große Kämpfer, und ihre *areté* besteht in erster Linie in kriegerischer Tüchtigkeit. Anders verhält es sich mit der *areté* von Frauen: Maßgeblich sind hier Schönheit, Treue sowie Geschicklichkeit im Weben.⁶⁹ Später wird das Spektrum der *aretai* sich wesentlich weiter ausdifferenzieren.

Das Gutsein eines Kämpfers beruht auf dessen kriegerischer *areté*. Darüber hinaus wird ein *agathós*, der seine Ansprüche betont, unter Umständen auch die eigene Genealogie ins Feld führen. Das geschieht meistens knapp, in dem er den Namen seines Vaters nennt; nur selten wird er weiter in die Vergangenheit zurückgreifen; aber gerade diese seltenen Ausnahmen sind bezeichnend.⁷⁰ Als Diomedes, der jüngste von allen achäischen Kriegeren vor Troja, in der Versammlung zum ersten Mal das Wort ergreift, rühmt er sich einleitend seiner Abstammung:⁷¹ Er nennt seinen Urgroßvater, Portheus, seinen Großvater, Oineus, und seinen Vater, Tydeus. Diomedes betont die Tapferkeit und den Reichtum seiner Ahnen; eine Kontinuität des Ortes wird damit nicht impliziert: Portheus und Oineus herrschten im thessalischen Kalydon; Tydeus wurde wegen eines Mordes aus Kalydon verbannt und starb schließlich in Theben; dazwischen lebte er in Argos, wo auch Diomedes seinen Stammsitz hat. Die Genealogie, die Diomedes anführt, ist eine rein vertikale Abstammungslinie; es wäre falsch, daraus auf eine in der Gegenwart existierende, als gesellschaftliche Kraft wirkende Gruppe von Verwandten zu schließen: Diomedes spricht nicht als Angehöriger einer solchen Gruppe, sondern als Individuum. Die Genealogie dient ihm lediglich dazu, gegenüber den anderen Heroen seinen Anspruch auf Prestige zu untermauern: „Darum dürft ihr mich nicht von Geburt für feige und kraftlos halten, mein Wort, das gesprochen, missachtend, wenn Gutes ich rede.“⁷²

Für diese Betonung der Abstammung wird sich in der Folgezeit ein Wort einbürgern, das in den homerischen Epen noch nicht vorkommt: *eugéneia*, Wohlgeborenheit.⁷³ Einen herausragenden Stellenwert besitzt der Begriff in einem Corpus von Gedichten aus spätarchaischer Zeit, als deren Verfasser Theognis überliefert ist.⁷⁴ Zentrales Thema in diesen Gedichten ist die Unterscheidung zwischen

⁶⁸ Stemmer 1998, 1532–1533.

⁶⁹ Adkins 1960, 36–37.

⁷⁰ Donlan 1980, 15.

⁷¹ *Ilias* 14, 113–120.

⁷² *Ilias* 14, 126–127.

⁷³ Duplouy 2006, 37–46.

⁷⁴ Donlan 1980, 77–95; Duplouy 2006, 43–44; 269–270.

Adligen (*agathoi, esthloi*) und Nicht-Adligen (*kakoi, deiloi*): Theognis ist von dieser Differenz regelrecht besessen und pocht dabei immer wieder auf *eugeneia* als entscheidendes Unterscheidungskriterium. Das hindert ihn indessen nicht daran, gleichzeitig unablässig Klage darüber zu führen, dass die Unterscheidung zwischen *agathoi* und *kakoi* in der Gegenwart unscharf und die Grenze porös geworden sei. Selbst auf die Abstammung sei kein Verlass mehr: „Nicht alle *kakoi* sind solche von Geburt; aber indem sie Freundschaft schließen mit *kakoi* lernen sie von jenen Feigheit, Schmähung und Maßlosigkeit.“⁷⁵ Es sei leichter, so stellt er bedauernd fest, „aus einem *agathos* einen *kakos* als aus einem *kakos* einen *esthlós* zu machen.“⁷⁶ In diesem Verschwimmen der Grenzen sieht Theognis ein Zeichen seiner Zeit, die er als eine Epoche der Krise empfindet. Aber die gute alte Zeit, in der die Zurechnung zur Elite unproblematisch und allgemein anerkannt gewesen wäre, scheint es in Griechenland niemals gegeben zu haben. Zwar stand es jedem frei, sich auf die eigene Patriline zu berufen, wie es Diomedes in der *Ilias* tut; aber einen patrilinearen Verwandtschaftsverband als eine wirksame Interessengruppe, die den Einzelnen und dessen Ansprüche hätte unterstützen können, gab es im archaischen Griechenland nicht – geschweige denn, dass sich ein Netzwerk solcher Verwandtschaftsgruppen als Elite konstituiert hätte. Insofern blieb die Zugehörigkeit des Einzelnen zur Elite immer prekär. Die Abstammung allein konnte dieses Problem nicht lösen.

Ein scharfes Gegenbeispiel dazu liefert uns der römische Adel republikanischer Zeit, die Nobilität. Die Zugehörigkeit zur Nobilität wird über den Familienverband geregelt, die *gens*. Bei den *gentes* handelt es sich um hochgradig konstante Familienverbände, die ihre kollektive Identität über Jahrhunderte hinweg zu behaupten vermögen. Der Rang einer adligen *gens* im Verhältnis zu anderen wiederum misst sich an der Anzahl und dem Rang der politischen Amtsträger, die der Familienverband im Lauf seiner Geschichte hervorgebracht hat. Dieses System führt zu einer Adelsgesellschaft, die in sich klar strukturiert und ebenso klar nach außen abgegrenzt ist.

Genau das findet im antiken Griechenland keine Entsprechung. Im Mittelpunkt der sozialen Organisation stand hier nicht der Verwandtschaftsverband über Generationen hinweg, sondern der einzelne Haushalt (*oikos*): Ein umfassender verwandtschaftlicher Zusammenhang, der über den Haushalt hinausgegangen wäre, wurde nicht gepflegt. Ebenso wenig ist eine Kontinuität über mehrere Generationen bei Grabanlagen zu beobachten.⁷⁷ Aufschlussreich ist endlich auch der enge Umkreis an Verwandten, die im Fall eines Mordes zur Rache verpflichtet waren:

⁷⁵ Theognis 305–307.

⁷⁶ Theognis 577.

⁷⁷ Bourriot 1976, 831–1042; Humphreys 1980, 105–112.

Betroffen waren lediglich der Vater, die Brüder, der Sohn.⁷⁸ Von einer umfangreicheren Verwandtschaftsgruppe fehlt auch hier jede Spur.

Eine auf Verwandtschaftsverbänden beruhende Adelsklasse als homogene und deutlich abgegrenzte Schicht hat es in Griechenland demnach nie gegeben: Es herrschte ein für die antike Mittelmeerwelt ungewohntes Ausmaß an gesellschaftlicher Mobilität. Zuletzt hat Alain Duplouy noch einmal die Instabilität und Dynamik innerhalb der griechischen Elite betont und von hier aus eine Brücke zurück geschlagen zu jenem agonalen Geist, in dem Burckhardt das zentrale Charakteristikum der griechischen Kultur archaischer Zeit gesehen hatte.⁷⁹ Gerade weil die Elite an einem chronischen Mangel an Determiniertheit litt, hat sie diesen durch permanenten Wettbewerb zu kompensieren versucht.

Agonales Verhalten scheint sich zunächst, wenn wir die in den homerischen Epen beschriebenen Zustände zugrunde legen, auf kriegerische Tüchtigkeit (*areté*) konzentriert zu haben. Aber durch das Aufkommen der Hopliten-Phalanx um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert wurde der adlige Einzelkämpfer einigermaßen funktionslos.⁸⁰ Schon in archaischer Zeit lässt sich beobachten, dass der Wettbewerb um die Zugehörigkeit zur Elite sich vom Krieg auf andere Bereiche verlagerte. Besonders aufschlussreich ist dabei wiederum der Unterschied zwischen Griechenland und Rom. In Rom konzentrierte sich die Konkurrenz unter den adligen *gentes* geradezu ausschließlich auf den Horizont der Politik. Griechische Eliten archaischer Zeit hingegen zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Ferne zur Politik aus: Ihren Wetteifer haben sie primär in Bereichen ausgetragen, die wir der Muße zurechnen würden.⁸¹

Dadurch änderte sich auch der Sinn dessen, was man unter *areté* verstand. Die Bedeutung beschränkte sich nicht mehr auf den militärischen Bereich, sondern weitete sich in unterschiedliche Richtungen aus und konnte am Ende nahezu jede wertvolle Eigenschaft, jede Form von Können und Geschicklichkeit, jeden positiven Aspekt von Gestalt und Charakter umfassen. Auch in diesem weiten, unscharfen Sinn blieb jede einzelne *areté* allerdings nach wie vor am Wettbewerb orientiert: Entscheidend ist, ob einer mehr oder weniger *areté* besitzt als ein anderer, und darüber entscheidet der kompetitive Vergleich. Das betrifft, wie Burckhardt deutlich gezeigt hat, nicht nur den Sport, wo man kompetitives Verhalten ohnehin erwarten würde, sondern auch ganz andere Bereiche gesellschaftlichen Lebens; dazu gehörten unter anderem die homoerotische Liebe (wo man um die Gunst der schönsten Knaben wetteiferte) ebenso wie das Trinkgelage.⁸²

⁷⁸ Murray 1983, 196 mit Verweis auf *Ilias* 9, 632–636 sowie *Odyssee* 24, 433–436.

⁷⁹ Duplouy 2006, 271–278.

⁸⁰ Vgl. dazu v. a. Raaflaub 1997 und 1999.

⁸¹ Murray 1983, 198: Nach dem „shift of military power from the aristocratic champion with his companions to the state organised hoplite army [...] the aristocracy withdraws and becomes an aristocracy of leisure.“

⁸² Burckhardt 1955–57 konzentriert sich in seinem Kapitel über den agonalen Menschen vor-

7. Im Rahmen unserer Fragestellung ist vor allem das Symposion interessant: Es handelt sich um die zentrale Form, in der sich in Griechenland elitäre Geselligkeit artikuliert.⁸³ Als gesellschaftliche Einrichtung geht das Symposions auf das späte 8. oder frühe 7. Jahrhundert zurück,⁸⁴ und seine wesentlichen Elemente sind über Jahrhunderte hinweg einigermaßen konstant geblieben. Dieser langfristige Erfolg ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Streben nach Lustgewinn und kompetitives Verhalten beim Symposion miteinander in Einklang gebracht wurden: In diesem Rahmen waren Lust und Agon nicht nur miteinander kompatibel, sondern sie steigerten einander wechselseitig.

Ein Symposion ist zunächst nichts anderes als ein höchst anspruchsvoller Trinkwettbewerb, der in kleinem, exklusivem Männerkreis nach festen Regeln veranstaltet wird. Dafür bezeichnend sind bereits die Trinkgefäße: Im 6. und 5. Jahrhundert wurde der mit Wasser vermischte Wein vor allem aus Schalen getrunken, die nach dem Comment mit einer Hand am Fuß zu halten waren.⁸⁵ Der hohe Stiel und das breit ausladende Becken der Schale erfordern eine bemerkenswert sichere Handhabung, die bei fortschreitendem Weingenuss immer schwieriger wird: Die Schale ist ein Trinkgefäß, das ihren Benutzer mit einem sich ständig verschärfenden *double bind* konfrontiert. Zum Wein gesellt sich die Konversation. Ein Hauptreiz beim Symposion liegt im Gespräch; dieses steht einerseits in überaus engem Verhältnis zur Dichtung und hat andererseits deutlich kompetitiven Charakter. Nahezu die gesamte lyrische Dichtung archaischer Zeit (mit Ausnahme der Chorlyrik) ist ursprünglich dazu bestimmt gewesen, beim Symposion vorgetragen zu werden, und hat im geselligen Trinken ihren wesentlichen Bezugspunkt:⁸⁶ Meist sind es Texte von hoher inhaltlicher und formaler Komplexität, die dem Vortragenden ebenso wie den Zuhörern – allem Rausch zum Trotz – ein beachtliches Ausmaß an mentaler Präsenz abverlangen; wieder haben wir es mit einem *double bind* zu tun. Erklärtermaßen kompetitiven Charakter hat das Improvisieren kürzerer Gedichte (*skolia*); dabei kommt es oft auch zum Wechselsang, wenn ein Symposiast in wenigen Versen ein Thema anstimmt und seine Gefährten dazu herausfordert,

nehmlich auf den Sport; auf das Symposion kommt er nur ganz beiläufig zu sprechen, wobei er immerhin diese „Form des Wettstreits (*philotimia*)“ betont, die sich „im Symposion bei den Gesprächen und wechselnden Skolien der Gäste“ bemerkbar mache (89); zum Symposion vgl. ansonsten idem, 143–148 und 235–242; zur Päderastie 138–139.

⁸³ Murray 1983; Murray 1990, 5–11; Catoni 2010, v. a. 78 und 223.

⁸⁴ Murray 1983.

⁸⁵ Vgl. etwa Vierneisel und Kaeser 1990, v. a. 75 und 189; F. Grosser in: Dickmann und Heine mann 2015, 136–145.

⁸⁶ So Vetta 1983, XIII: „Quasi tutta la lirica monodica arcaica conservata, comprendendo in questa definizione anche elegia e giambo, ha come unica destinazione originale l'ambiente e il momento del simposio.“ Ähnlich Pellizer 1990.

dieses aufzugreifen und im selben Rhythmus fortzufahren.⁸⁷ Besonders beliebt sind schließlich Rätsel (*gríphoi, ainígmata*), die dazu Gelegenheit bieten, Einfallsreichtum und Geistesgegenwart (oder auch das Gegenteil) unter Beweis zu stellen.⁸⁸

Die Chigi-Kanne, von der wir ausgegangen sind, war als Weinschöpfgefäß zur Benutzung beim Symposion bestimmt. Sie ist kein Einzelfall: Die meisten Vasen, die mit narrativen Darstellungen verziert sind, gehören zum Symposion-Geschirr: Es handelt sich um Kannen und Kratere, Amphoren und Hydrien, und immer wieder um Trinkschalen. Athenaios verwendet in seinen *Deipnosophistai* zweimal das Verb *kulikēgorēin*: „über die Schale reden“.⁸⁹ Es liegt auf der Hand, dass hier nicht die Schale als besondere Vasenform besprochen werden soll, sondern das, was auf ihr abgebildet ist. Genau im selben Sinn hätte man auch über die Bilder auf einer Weinkanne reden können (man hätte das vermutlich als *olpēgorēin* bezeichnet, das Verb ist nicht überliefert). In der Konversation müssen die Bilder auf den Vasen eine wichtige Rolle gespielt haben, und genau darin bestand ihre Funktion: Es waren Bilder, über die man reden sollte (und vermutlich ist das nicht zuletzt ein Grund, weshalb wir heute noch über sie reden). In diesem Zusammenhang, und vor dem Hintergrund der permanenten Suche nach immer neuen Gelegenheiten zur agonalen Bewährung, scheint mir auch die Frage nach dem gesellschaftlichen und kulturellen Mehrwert narrativer Bilder eine Antwort zu finden. Nicht von ungefähr kommt die narrative Ikonographie um dieselbe Zeit auf, als die griechischen Eliten durch die Einführung der Phalanx ihre militärische Funktion einbüßen und sich auf andere Formen des Wettbewerbs einrichten. Es ist dieselbe Zeit, in der auch das Symposion als gesellschaftliche Institution seine Form annimmt.

Ein zentraler Reiz narrativer Bilder liegt genau darin, dass sie Rätselcharakter haben und als solche höhere Anforderungen an den Betrachter stellen. Über deskriptive Bilder von Jagd und Krieg, wie wir sie auf der Vorderseite der Chigi-Kanne sehen, konnte beim Symposion jeder konversieren, der eine auch nur rudimentäre Kenntnis adliger Lebensgewohnheiten mitbrachte. Das kleine narrative Bild auf der Rückseite hingegen (**Abb. 7**) erschloss sich nur dem, der die Namensbeischriften lesen konnte und die zugrunde liegende Geschichte kannte. Es hat insofern seine Berechtigung, das narrative Bild als ein Rätselbild zu bezeichnen. Aber die Analogie zum Rätsel hat auch ihre Grenzen. Das Rätsel verliert in dem Augenblick, in dem es gelöst wird, auch seinen intellektuellen Reiz: Die Aufgabe, ein bestimmtes Rätsel zu lösen, stellt sich nur einmal. Beim narrativen Bild verhält es

⁸⁷ Vetta 1983 XXXIII–XXXIV; Catoni 2010, 224–227.

⁸⁸ Athenaios, *Deipnosophistai* 10, 448 B–459 B.

⁸⁹ Athenaios, *Deipnosophistai* 10, 461 E und 480 B; siehe dazu Heinemann 2016, 57 mit Anm. 164.

sich anders. Die schlichte Identifizierung der Geschichte, auf die es Bezug nimmt, ist hier nur der erste Schritt; mit ihm eröffnen sich unzählige weitere Möglichkeiten. Die Lösung des Rätsels beendet den Agon nicht; sie schafft vielmehr die Möglichkeit, ihn weiter und weiter zu treiben. Vielleicht wusste einer der Benutzer zu berichten, dass Aphrodite dem Paris die Liebe der schönsten Frau versprochen hatte; ein anderer konnte darüber hinaus auch die Gaben der beiden unterlegenen Göttinnen nennen; ein dritter mag in der Lage gewesen sein, auswendig die entsprechenden Verse zu zitieren. Für den geselligen Wettbewerb ergaben sich daraus ungeahnte Möglichkeiten. Einer adligen Kultur, die vom Agon und für den Agon lebte, musste die neu aufkommende narrative Ikonographie entsprechend attraktiv erscheinen: Das war ein Spiel, das zu spielen sich lohnte.

Literatur

Adkins 1960

A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Oxford 1960).

Boehringer 2001

D. Boehringer, *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit. Attika, Argolis, Messenien* (Berlin 2001).

Bourriot 1976

F. Bourriot, *Recherches sur la nature du génos. Étude d'histoire sociale athénienne* (Lille 1976).

Bruner 2002

J. Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life* (New York 2002).

Burckhardt 1889–1902

J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, in: J. Burckhardt, *Gesammelte Werke* 5–8 (Basel 1955–1957 Bd. 5–8 [1898–1902]).

Catoni 2010

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio* (Milano 2010).

Coldstream 1976

J. N. Coldstream, *Hero Cults in the Age of Homer*. *Journal of Hellenic Studies* 96, 1976, 8–17.

D'Acunto 2013

M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.* (Berlin 2013).

Davies 1988

M. Davies (Hrsg.), *Epicorum Graecorum Fragmenta* (Göttingen 1988).

- Davies 1989
 M. Davies, *The Date of the Epic Cycle*. Glotta 67, 1989, 89–100.
- Deutsches Archäologisches Institut 1908
 Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.), *Antike Denkmäler 2* (1908).
- Dickmann und Heinemann 2015
 J.-A. Dickmann und A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Katalog der Ausstellung* (Freiburg 2015).
- Donlan 1980
 W. Donlan, *The Aristocratic Ideal in Ancient Greece. Attitudes of Superiority from Homer to the End of the Fifth Century* (Lawrence 1980).
- Duploux 2006
 A. Duploux, *Le prestige des élites. Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les X^e et V^e siècles avant J.-C.*, Histoire 77 (Paris 2006).
- Farnell 1921
 L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (Oxford 1921).
- Fittschen 1969
 K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969).
- Fränkel 1977
 H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*² (Göttingen 1977).
- Genette 1969
 G. Genette, *Figures II* (1969).
- Giuliani 2003
 L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).
- Giuliani 2015
 L. Giuliani, *How Did the Greeks Translate Traditional Tales into Images?*, in: K. M. Coleman (Hrsg.), *Images for Classicists* (Cambridge 2015) 19–37.
- Hamon 1981
 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris 1981).
- Heinemann 2016
 A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Image & Context* 15 (Berlin u. a. 2016).
- Humphreys 1980
 S. Humphreys, *Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism?* *Journal of Hellenic Studies* 100, 1980, 92–126.
- Hurwit 2002
 J. M. Hurwit, *Reading the Chigi Vase*. *Hesperia* 71, 2002, 1–22.

Lessing 2012

G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, hg. von F. Vollhardt (Stuttgart 2012 [1766]).

Klengel-Brandt 2014

E. Klengel-Brandt, *Die neuassyrische Glyptik aus Assur* (Wiesbaden 2014).

Latacz 2009

J. Latacz, *Formelhaftigkeit und Mündlichkeit*, in: J. Latacz (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena* ³(Berlin u. a. 2009) 39–60.

Lukács 1971

G. Lukács, *Erzählen oder beschreiben?* in: G. Lukács (Hrsg.), *Probleme des Realismus I. Werke* 4 (1971 [1936]) 197–242.

Magione 2012

E. Magione (Hrsg.), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma. Atti del Convegno di Fisciano, Università di Salerno, 3–4 giugno 2010* (Salerno 2012).

Maul 2005

S. Maul (Hrsg. und Übersetzer), *Das Gilgamesch-Epos* (München 2005).

Meier 2009

Ch. Meier, *Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfang Europas?* (München 2009).

Murray 1983

O. Murray, *The Symposium as Social Organization*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation* (Stockholm 1983) 195–199.

Murray 1990

O. Murray, *Symptotic History*, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) 3–13.

Opitz 1928–29

D. Opitz, *Der Tod des Humbaba*. Archiv für Orientforschung 5, 1928–29, 207–213.

Polignac 1984

F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque* (Paris 1984).

Pellizer 1990

E. Pellizer, *Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment*, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) 177–184.

Raaflaub 1997

K. Raaflaub, *Citizens, Soldiers and the Evolution of the Early Greek Polis*, in: L. Mitchell and P. J. Rhodes (Hrsg.), *The Development of the Polis in Archaic Greece* (London 1997) 169–193.

Raaflaub 1999

K. Raaflaub, *Archaic and Classical Greece*, in: K. Raaflaub und N. Rosenstein (Hrsg.), *War and Society in the Ancient and Medieval Worlds. Asia, the Mediterranean, Europe and Mesoamerica* (Washington 1999) 129–161.

Roussel 1976

D. Roussel, *Tribu et Cité. Études sur les groupes sociaux dans les cités grecques aux époques archaïque et classique* (Besançon 1976).

Schnapp 1997

A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne* (1997).

Schneider 1991/92

Th. Schneider, *Félix Bourriots „Recherches sur la nature du génos“ und Denis Roussels „Tribu et cite“ in der althistorischen Forschung der Jahre 1977–1989*. *Boreas* 14/15, 1991/92, 15–31.

Snodgrass 1982

A. Snodgrass, *Les origines du culte des héros dans la Grèce antique*, in: G. Gnoli und J. P. Vernant (Hrsg.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (Cambridge u. a. 1982) 107–119.

Snodgrass 1988

A. Snodgrass, *The Archaeology of the Hero*. *Annali Istituto Universitario Orientale Napoli* 10, 1988, 19–26.

Snodgrass 1998

A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge 1998).

Stein-Hölkeskamp 1989

E. Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit* (Stuttgart 1989).

Stemmer 1998

P. Stemmer, *Tugend I. Antike*, in: K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 10, (Darmstadt 1998) 1532–1548.

Steymans 2010

H.-U. Steymans (Hrsg.), *Gilgamesch. Ikonographie eines Helden*. *Orbis Biblicus Orientalis* 245 (Fribourg 2010).

Vetta 1983

M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in: M. Vetta (Hrsg.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica* (Roma 1983) XIII–LX.

Vierneisel und Kaeser 1990

K. Vierneisel und B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Begleitbuch zur Ausstellung* (München 1990).

Winkler- Horaček 2015

L. Winkler-Horaček, *Monster in der frühgriechischen Kunst. Die Überwindung des Unfassbaren*, *Image & Context* 4 (Berlin 2015).

Davide Nadali

The Power of Narrative Pictures in Ancient Mesopotamia

The three figures are painted, can't you see that? Painted. You have seen plenty of films and this isn't a film. You must see that there is no way you will ever see them looking any different. This is a painting, a painting.

J. Marías, *A Heart So White*, New York 2000.

Pictures have always exerted power over viewers: sometimes pictures properly convey emotions and meanings of joy, fear, sorrow and excitement, thus influencing and stimulating the reactions of the viewers; conversely, viewers confer emotions and meanings upon pictures depending on their own personal desires, often conditioned by cultural (political and religious) factors.¹ In this respect, viewers interpret and ascribe meanings and desires to pictures reflecting their own wishes and expectations, rather than looking for what pictures wanted (if they really wanted something).² The encounter between pictures and viewers is the vital moment of expression and interaction between the two worlds: indeed, it is this confrontation that determines the special value of pictures in society as a cultural product that deeply influences and founds the current life of people, being not only a sign recollecting memories from the past, but also a fundamental component for the future.

What happens with narrative pictures? Do narrative pictures have a different function and do they exert a different power? I think that narratives, expressed both through words and images, have a special function in society as they contribute to changing the historical perspective (either subjective or objective), in particular by allowing humans to master the concept of time that can be thus “materialised” and perceived as properly human.³ Distinguishing between non-narrative pictures and

¹ Freedberg 1989.

² Mitchell 2005.

³ Ricœur 1983, 85.

narrative pictures implies that not all pictures are narrative; that is, they are not intended to tell a story. Scholars have tried to explain the different natures of pictures in great detail, identifying categories and types according to various aspects of the composition and shape. Even within the category of narrative pictures, different sub-types have been recognised according to the stylistic composition of the narration, repetition of the figures, treatment of the pictorial surface, succession of time, and the development of the narration (simultaneous narrative, continuous narrative, cyclic narrative, or progressive narrative).⁴

Pictures are not all, therefore, narrative. Narratives must have a precise structure and development, according to the definition given by Peter Goldie:⁵

A narrative is a representation of events which is shaped, organized, and coloured, presenting those events, and the people involved in them, from a certain perspective or perspectives, and thereby giving narrative structure – coherence, meaningfulness, and evaluative and emotional import – to what is narrated.

Conversely, however, it could also be argued that non-narrative pictures can undergo a narrative process, becoming narrative pictures in themselves: pictures that are not expression of a narrative and do not tell an event or an episode can become object of narratives, where pictures become the protagonist of the story (what is narrated). In this context, pictures acquire a narrative nature due to the narrative construction(s) built upon and around them. Groups of statues and pictures without narrative content can thus be arranged and displayed according to what we could label as an induced narrative; that is, the single pictures are shaped, organised, and coloured to present an event. For instance, taking the Mesopotamian temples into account, statues of gods and kings were displayed and placed so as to create kinds of *tableaux vivants*, concretely manifesting the encounter of (the statue of) the god and (the statue of) the king.⁶ In this respect, not only might narratives be induced, but this mechanism actually develops the possibility of meta-narratives.

This implication is also strengthened by the Mesopotamian conceptual idea that pictures are alive, that they do not copy reality, but are absolutely real, acting in the world on their own.⁷ For that reason, next to pictures that are properly narrative –

⁴ On the historiography and terminology of the different types and style of visual narration, see Robert 1881; Wickhoff 1895; Weitzman 1970, 12–36; Shapiro 1994, 7–10; Snodgrass 1982; Stansbury-O'Donnell 1999; Giuliani 2003. For the application of narrative methods to the art of the Ancient Near East, see Güterbock 1957; Groenewegen-Frankfort 1951; Reade 1979a; Nadali 2006; Watanabe 2004; 2008; 2013.

⁵ Goldie 2012, 8.

⁶ Winter 1992, 25–26.

⁷ See Bahrani 2003.

that have been conceived, shaped and organised to tell and perform a story – other living pictures can subsequently have a narrative content thanks to their agentive nature. However, agentivity is not a synonym for narrativity; the agentive nature of pictures can be the element, or even the fundamental prerequisite, on which to build an ascribed narrativity.⁸

As a consequence, could those induced narrative pictures be considered as pure narrative pictures? Taking the definition of narrative previously expressed into account, the answer should be negative: instead, these pictures could be better defined as descriptive or evocative, as they do not properly tell a story, developed in space across a fixed time, but rather (re)present the culminating moment of a process of actions which, in most cases, can be referred to myths and rites that happen in undefined landscapes (space), showing the recurrent and repetitive nature of time.⁹ Those pictures are thus the manifest expression of the atemporal transcendental dimension that only narrative can transform into a humanly-perceivable time as a condition of the human temporal existence, pointing out the cyclic repetition of the actions and time as narrated by the pictures.¹⁰ In this respect, the choice of narrative plot by the ancient sculptors explains the necessity of mastering Time, as it might be argued for the representation of lion hunting in the Assyrian bas-reliefs of the 9th (Assurnasirpal II) and 7th (Assurbanipal) centuries BC. Lion hunting occurs in an undefined landscape that might be interpreted as the realistic representation of the artificial arena, on the one hand; on the other, the absence of any environmental details recalls the non-characterisation of the landscape of mythical scenes, as they share the non-human nature of Time. Within the ritual performance of the hunt, the Assyrian king thus becomes the bridge between the two spheres, acting cyclically and repeatedly on fixed occasions.¹¹

When did narrative pictures first appear in the Ancient Near East? If one looks at the production of narratives through words and pictures in the ancient Near East, from the fourth to the first millennia BC, the “catalogue” of examples and occurrences is huge, encompassing several different visual solutions. The presence of written and visual narratives represents one of the most interesting and intrigu-

⁸ On the fundamental distinction between an element (agency, narrativity etc.) marked and an element ascribed, see Winter 2007. In her article, Winter distinguishes an agency marked, as properly belonging to the ancient culture, from an agency ascribed, belonging on the contrary to the analyst. As concerns narrativity, I suggest we speak of a narrativity ascribed by and within the originating culture as the result of construction of fictions in relation to specific contexts.

⁹ Winter 1996a.

¹⁰ Ricoeur 1983, 85; Tilley 1994, 31–33.

¹¹ Winter 1996a. On the temporal nature of lion hunt in Assurnasirpal II's and Assurbanipal's bas-reliefs, see also Nadali 2010 and Nadali 2018, respectively.

ing aspects of the modern and contemporary considerations about the creation and perception of narratives by ancient Near Eastern people across time.

The manner of studying the creation of narratives, particularly in visual media, deeply changed in recent times: we passed from a reading of pictures (based on the contribution of the “linguistic turn” in Western philosophy) to a more suitable consideration of the value and meaning of pictures in how they have been displayed and shaped to tell a story (thus speaking of a “pictorial turn”) up to what we could label a properly “narratological turn” with consideration of the role and meaning of communicative positions, temporal relations, and character roles.¹²

When looking at visual narratives, interpretations and terminology descended from the approach of the “linguistic turn”, actually mixing images and words, trying to reading pictures and recognising codes of language: however, narrative (and particularly visual narrative) does not depend on language, or at least it sounds inappropriate to uncritically apply rules and forms of language to pictures. We still speak of reading of images, however, but research on the meaning and value of visual narratives should not be overlooked in their readability: rather, using the new perspective of the biocultural approach,¹³ the comprehension of episodes and events, the formation of representations of events and the invention of stories really mark the capabilities and inclinations of human beings to build up stories as an effective cultural product.

In past traditions of studies of visual narratives, attention has been broadly dedicated to “what” narratives tell and represent, while most recent analyses point to “how” pictures are represented, shaped and spatially displayed to tell a story.¹⁴ The identification of different narrative methods and styles were aimed at categorising the different types of stories that have been invented and told through pictures, but we should try to concentrate on “how pictures are represented” instead of “what they represent” in order to properly grasp the meaning of their message and the way of telling the development of events in time and space. In fact, time and space are the two most representative categories of narratives: within a very long debate, the possibility for pictures to tell a story has been denied due to their inability of expressing and representing time.¹⁵ Influenced by the idea of the flow of time, how could it be possible to represent time through fixed pictures? But are they fixed pictures? Maybe we should start rethinking the role of pictures and their presence within the society in constant and reciprocal relationships with both the viewers and the surrounding space: in fact, narrative images do not simply copy reality, fixing an event in static

¹² Boyd 2009, 129–131.

¹³ Boyd 2009, 130.

¹⁴ Nadali 2006, 296–300.

¹⁵ Mitchell 1986, 48, 100–101; Crawford 2014, 242–251.

figures, but they remake it, performing the story in their own space and time. Once pictures have been fashioned and figures have been placed in the space to tell their story, the process of seeing enacts the performative nature of narrative pictures so that the intervals (literally the “space between”)¹⁶ transform into time, and we no longer look at the figures next to each other, but rather one after the other, in narrative succession and not as a juxtaposition.¹⁷ Narratives have a very strong social value as they interact with the space around, in particular with the peripersonal space and personal time of the viewer who looks at and follows the progression of the narrated events. It is not just a passive attitude, but viewers’ interaction with the story affects the result of the story itself and, at the same time, affects the viewer by the content of the narrative: according to the “enactive perception” of A. Noë, perception is something we do and, we could state it is something we undergo in the case of visual pictures.

As a marker of distinction between words and pictures, ancient Mesopotamian people created their first narratives based on the use of pictures to tell a story either related to religious beliefs and festivals or political and social activities of the urban life (as for example the impressions of cylinder seals of Uruk with scenes of war and religious festivals, the so-called lion-hunt stele from Uruk and vase of Warka).¹⁸ Since the first texts mainly registered administrative and economic data (so not properly narratives of complex events),¹⁹ it is interesting to stress the use of visual narrative to communicate as well as the invention of pictographs and schematic pictures to express words and written concepts.

In the fourth and third millennia BC, cylinder seals are largely used as one of the most frequent visual media to represent and tell stories. Different from steles and inlays that occupy their own space within the palaces and temples of the ancient Sumerian cities, cylinder seals are an odd narrative solution because the image they carry is clearly visible and comprehensible only after the seal has been rolled on soft clay; even in this case, the operation must be effected with great care, otherwise one might run the risk of an incomplete impression affecting the meaning of the representation. In fact, fragmentary sealings bearing several superimposed impressions of the same or different seals are often found in archaeological contexts.

Taking into account the use of cylinder seals in Mesopotamian bureaucracy, why were complex narrative scenes created? Probably, the importance of those pictures did not lie in the actual possibility of seeing the complete rolled scene, but

¹⁶ Mitchell 1980, 274.

¹⁷ A. Noë speaks of “enactive perception”, with the perception as something we accomplish and not just simply as something that happens in front of us (2004, 2). The role of movement founds a sensorimotor knowledge of the world around us (2004, 90; 117–122; Nadali 2014, 45–46).

¹⁸ Bahrani 2002; Selz 2014, 439–441.

¹⁹ The later annals and chronicles lack any narrative structure, but they just briefly and repetitively enlist events without any *emplotment* (Goldie 2012, 8–9).

in the fact that narratives were carved onto cylinder seals that were not only practically used for administrative duties, but were also worn as personal ornaments.

The fine creation of cylinder seals with short narratives must not have been casual, as the restricted surface of a cylinder seals pushed the seal cutters to carefully choose and arrange the details of the story representation. The selection of specific figurative themes linked to the world of deities or the milieu of political royal power must have been the result of intentional choices and therefore the impression of those narrative motifs surely had a strong political and cultural implication. For example, it is possible that incomplete impressions are the result of quick operations of sealing but, among the officials of the administration of the city temple and palace, even a small portion of the carved scene was in fact enough to recognise the type of operation and perhaps even also the official who actually cared for the practice. In this respect, narrative scenes on cylinder seals function as distinctive markers of either a branch of the administration or a type of operation.²⁰ Small objects such as cylinder seals acquire a fundamental role in reiterating short narratives on restricted surfaces: here again, images “speak” in place of words and narrative scenes are used to secure objects and common goods.

Starting in the third millennium BC, representations of events through narrative style occupied the surface of inlays and royal steles, but who actually had access to those monuments? Problems and debates on the nature and role of the audience in the ancient Near East are far from being solved.²¹ Data about ancient phases of Mesopotamian history are still too scanty, or poorly excavated, to get a comprehensive framework of the complexity of the reality. Visual narratives existed within the society, but can we reach a conclusion on the effective presence and role of those scenes in the space of the city? Steles were placed in the main temples of the city and therefore only the part of society that had access to the temple or worked in the temple precinct could see the monuments. Nevertheless, the stele was there to tell the gods what the king had accomplished; viewers, visitors and temple personnel shared this experience, becoming, together with the gods, the recipients of the story and the instruments to reproduce the royal deeds outside the temple with the inventions and creations of new derived stories (meta-narratives or narratives of narratives, secondary elaborations of the original story).

The increasing of use of narrative pictures in the third millennium BC can be explained with the process of formation of the royal power in ancient Mesopotamia: actually, the cylinder seals and lion-hunt stele from Uruk as well as the Warka

²⁰ Additional quantitative analyses should be carried out to prove this kind of use of cylinder seals in relation to the content of the carved image.

²¹ Moreover, a unique solution working for and encompassing the three millennia of history and all regions and sub-regions of the Ancient Near East cannot be presented.

vase already showed a main character who is usually recognised as the community chief. Clear representations of kings occur in the visual art of the third millennium, and even in those cases scholars still debate whether, for example, the large figure on the top register of the banquet side of the Standard of Ur might be correctly identified as the king of the city. It seems that visual narratives in this period do not only tell stories of events, but they also contribute to the telling of royal power in a kind of process of formation of kingship: in fact, cylinder seals, inlays, sculpted plaques and steles are built upon a common figurative language that principally make figures and events recognisable,²² trying to define the figurative narrative canon that a kingship must use to express its founding principles and rules.

Such a possible use of visual art would contrast the too often abused (and too simplistic) explanation of coercion and propaganda, where the serial composition of similar coded scenes of prisoners and winning kings, for example, is considered the result of political messages deeply imbued with ideological and biased purposes. Narratives are influenced by royal power, as they are often commissioned by the kings: as a consequence, kings are often the protagonist of those images, but this cannot be used as a simple explanation of the propagandistic content of the works. This seems clear when observing the steles of Eannatum, Sargon of Akkad and Naram-Sin:²³ the organization and arrangement of the figures on the surface of these monuments both present and re-present the royal deeds with the king being the protagonist of the action.²⁴ In the Akkadian reliefs of Sargon and Naram-Sin the king is the real protagonist, on the same level as (Sargon's stele Sb2), or even

²² As happens in monuments celebrating wars and military victories (Nadali 2007).

²³ Winter 1985; 1996b; Nigro 1998.

²⁴ The difference between presentation and *representation* can actually distinguish the nature of pictures as narrative or non-narrative. Representation implies that figures are spatially organised and shaped to tell a story that continuously repeats in space (the surface and the volume where the image is displayed) and time (both the time told, that properly belongs to the story, and the time of narration, the one used to tell the story). In this respect, can we say that the steles of Eannatum, Sargon and Naram-Sin are the representation of an event or episode? Are they based and built upon a narrative style? Eannatum's stele both presents and represents the event: on one side, the stele presents the final achievement of the battle of the king with the god Ningirsu holding a net with the captives inside; on the other side, Eannatum is repeated in the four registers as the protagonist of the battle he won against Umma: in this case, we can speak of a representation of the event through a sequence of episodes in each register. Conversely, Sargon's stele Sb2 and the monument of Naram-Sin present the victory of the Akkadian king, without a properly narrative construction of the scene: despite the presence of details with scenes of soldiers and enemies fighting (as also on the stele Sb1 of Sargon), the general organisation of the pictures cannot be considered as the result of an *emplotment*; the Akkadian steles do not tell the story of the military battles of the kings, but they present the final (culminating) moment of the celebration of the victory, being the narrative of the fight somewhat implicit and evocatively recalled. As for other pictures, where no explicit narrative style can be recognised, we can thus use the definition of descriptive and evocative, where narrative should rather be understood as a meta-narrative.

exceeding, the gods (Naram-Sin's stele), but the coercive power of these pictures must take into consideration the place where the monuments were erected and the intended audience. According to the ideological propaganda-oriented interpretation, those works would have been specifically created to be instruments to force people to recognize, obey, and respect the ruler, but the point is: who are those people?

Questions on the nature of audience in the ancient Mesopotamia are too numerous to be solved: often, art and visual media have been looked as museum objects, thinking that a large number of people could see them and perceive (and understand) their content. In particular, as already noted, the royal assignment of works of art directly implied that kings wanted not to communicate, but rather impose their thought, will, and vision of the world.

The bas-reliefs of the Assyrian palaces (9th–7th century BC) have for too long time been targeted as the result of imperial propaganda:²⁵ the representations of wars with the killing and execution of enemies, and the omnipresent image of the Assyrian king and anonymous mass of people moving toward him have created the false conclusion that people were purposely educated to obey through the coercive power of those images. However, the situation was probably different and this propagandistic mission of the Assyrian art must be rewritten and attenuated.²⁶ In doing this, it is important to take into consideration the main points of what can be labelled the “phenomenology of visibility”, which is firmly based on the idea of analysing the original context wherein those visual stories were displayed, seen, perceived, and enacted.

In fact, the actual location of Assyrian bas-reliefs in museums, as well as the possibility of getting details of the sculptures, fundamentally changed the way of studying and the perspective: enlarged proportion and dimension and the cutting of fragments affect the *power* of pictures and reshape our visual field. Assyrian sculptures are often presented as series of details of the slabs, rather than the complete series of reliefs: detailed study requires cutting and thus implies that the analyst chooses a small part of the bas-reliefs to become the most significant and representative, according to his perspective.²⁷ As a consequence, what does happen when, for example, details of severed heads of enemies, slaughtering and killing of people are selected? How is the perception of the observers shaped? In this case, it seems particularly significant to speak of a propaganda system, as the viewers

²⁵ See the seminal works by Liverani 1979 and Reade 1979b. The role of propaganda in Assyrian art has been recently questioned by Porter 2003, 81–97 and Gillmann 2011–12. See also Liverani 2005, 231–233.

²⁶ See also the considerations by Bernbeck (2010, 153–154) on the relationship between Assyrians and the subjected people.

²⁷ Di Napoli 2011, 326.

are clearly guided and pushed to an oriented interpretation of the sculptures. This seems much clearer when details are reshaped and replaced in their original context and we realize that they would have been almost invisible to the observer.²⁸ Moreover, we must not forget that the invisibility of detail is also due to the impossibility of entering every room of the palaces where the pictures were displayed. Finally, the idea of coercion and propaganda of those pictures must be brought into question.

Who were the addressees of the Assyrian bas-reliefs? The gods were surely involved, if not exclusively then at least on special occasions and in specific contexts.²⁹ However, palaces were thought of as for the king, the gods were invited on the day of the inauguration but have never been considered as the dwelling of the Assyrian deities. It has previously been suggested that narrative pictures of third millennium BC may have played an important role in the formation of royal power and the concept of kingship; Assyrian narrative pictures may have had a similar function. Assyrian kingship in the first millennium BC was already well established: in this context, narrative pictures probably had a double role, linking the present to the past and projecting the Assyrian power to the future.

Therefore, I am most inclined to think that the entire apparatus of images and visual narratives has been constructed by the Assyrian king for himself, or, to avoid any personalisation, for the Assyrian kingship. The message conveyed by narrative pictures is thus directed inward rather than outward: in the period from the 9th to the 7th century BC, we have an “explosion” of creation of visual narratives. Visual stories in Assyrian palaces replicated the actions of the Assyrian king in front of the king himself, his closest officials, members of the royal family, and the gods: why did Assyrian kings invest so much time, energy and money to build such a monumental apparatus of narratives that were quite exclusively seen by members of the personal palace?

Usually, bas-reliefs have been used as the visual materialisation of the descriptions and technical terms of Assyrian texts: they have been largely considered a complete catalogue of illustrations with situations, people, objects, architectures, animals, and flora, even showing the interests and inclinations of the Assyrians that would otherwise be unknown, such as the fascination of the Assyrian kings and

²⁸ As for the bronze bands decorating the gates of palaces and temples (Schachner 2007; Curtis and Tallis 2008): it would have been impossible to get the details of impaled enemies and piles of severed heads represented in the upper bands of the gates.

²⁹ Gillmann (2011–12, 233–234) concludes that the recipients of the Assyrian sculptures were exclusively the gods; Porter (2010) has shown that the context plays a fundamental role, as for example with the message of the inscriptions of Assurnasirpal II, the Annals being displayed in the Temple of Ninurta and the text of the Standard Inscription being sculpted onto the slabs of the palace reliefs.

queen for exotic wild animals, plants, and luxury objects.³⁰ It would be reductive to consider the bas-reliefs as catalogues of figures and illustrations, running the risk that those images that cannot be explained through texts will simply be discarded.

To investigate why Assyrian kings largely used visual narratives in their own residences, we should avoid research that aims at recognising *what* is represented, and should rather explain *how* narratives affected Assyrian society.³¹

Why so many visual narratives? The answer lies in the human attitude and necessity of inventing and creating stories to manage time: time is the essential protagonist of narratives. In its pure form, human beings cannot comprehend the ontological status of time: as said by P. Ricoeur, narratives make time human; we could say that narratives contribute to the phenomenology of time. Moreover, narratives are a social product both in their formation (when visual stories are projected, invented and shaped) and after the accomplishment of the work. Assyrian palaces are a stratification of narratives with events glorifying the king, not as an absolute and despotic figure, but as the legitimate and authorised exponent of Assyrian kingship. This would explain why the Assyrian kings usually inhabited the residences of their predecessors, living in rooms that were still decorated with narratives and royal images of their predecessors:³² this becomes perfectly clear if we consider that the image of the king is not the portrait of the Assyrian *king*, but rather the portrait of the Assyrian *kingship*, with the consequent stabilization of bounds of *kinship*.³³

Narratives exert and guard power: Assyrian kings looking at the stories on the walls of their palaces could retrace their own actions, and could also enact the actions of their predecessors by sharing the same feelings of victory in war, bravery in lion hunting, and authority and pride in dealing with foreigners and enemies. In this respect, visual narratives in the Assyrian palaces constituted a special link with the past, working as a mnemonic sign. In particular, the living king, who ordered the making of the visual narratives for his own residence, is both the protagonist (a character within the narrative) and the addressee of the story (he might even be the narrator himself, if we want to consider the image of the king onto slabs as the

³⁰ Reade 2004; Matthiae 2014, 388.

³¹ In this way we could quite easily deny any ideological and propaganda implications of the images: did the Assyrian king need to convince and force himself? If we want to recognise or suggest the existence of subliminal messages, these were specifically directed to the future kings of Assyria and the high members of royal family and Assyrian aristocracy: the reliefs showing the aristocratic hunt and the banquet in the palace of Sargon II at Dur Sharrukin were meant to refine the bounds of fidelity between the Assyrian king and the right magnates of the court (Matthiae 2012).

³² Kertai 2013, 11.

³³ On the concept of portrait as applied to the Assyrian art, see Winter 2009.

subject of the action and narration).³⁴ As a result, the Assyrian king remembers “from the inside” the events as they took place (“field memory”).³⁵ But the Assyrian palace with its visual narratives still keeps its mnemonic function after the king’s death: future kings living in their predecessors’ palaces continue to look at those narratives, remembering “from the outside” (“observer memory”).³⁶ This encounter between the physical body of the king and the representation of events where the represented body (*šalmu*) of the king acts defines the vital importance of narratives in this double perspective of memory: in particular, the oscillation between field and observer memory points out how narrative pictures can emotionally affect the viewers, in this precise context the Assyrian king while looking at his own image or his predecessors’ images in action.

As pointed out by Goldie:

My suggestion is that the contrast in emotion between field and observer memory should not be between more emotionality and less emotionality, but rather between recall of the emotions that were experienced at the time remembered, and the emotions that were experienced at the time of remembering.³⁷

In particular, although we do not have any precise Assyrian evidence, it might be argued that visual narratives in Assyrian palaces contributed to the creation of the narrative sense of self,³⁸ where the self should not be identified with the person of the Assyrian king, but rather with the concept of kingship. For that reason, Assyrian kings can look at their own and their predecessors’ pictures in the same way, as they did not recognize the self-portrait of a king, but rather the portrait of the Assyrian kingship. In this context, narrative pictures are a necessary condition for personal identity and the idea of survival, via a process of empathic access and correlation.³⁹

A group of neurons (mirror neurons) discovered in the 1990s in the brain of macaques is responsible for empathy.⁴⁰ These neurons have a very peculiar function: not only do they fire when we perform a goal-directed action, but they also discharge when we look at someone else performing a goal-directed action. This discovery increased our knowledge of the perception of the world and the reciprocal interactions among human beings: the fact that these neurons fire when the

³⁴ Goldie 2012, 26.

³⁵ Goldie 2012, 49.

³⁶ Goldie 2012.

³⁷ Goldie 2012, 51.

³⁸ Goldie 2012, 118–149.

³⁹ Goldie 2012, 132.

⁴⁰ See Rizzolatti et al. 1996; Gallese et al. 1996; Gallese et al. 2004. For the evidence of mirror neurons in humans, see Rizzolatti and Sinigaglia 2008, 115–138.

action is seen can explain the importance and the large use of narratives in ancient society and in our contemporary world. Looking at images that tell a story, show moving figures, goal-directed actions, and representations of gestures enacts a process of simulation or, as has been labelled, of embodied simulation.⁴¹ Through the system of mirror neurons we are able to live within ourselves, and thus understand the actions and intentions of others.

Narratives are a social product. They become a bio-social product, and studies of visual narratives of the ancient societies should take into consideration this mechanism of the functioning of the human body. Narratives have a real and tangible power: they help in building social relationships and contribute in explaining and understanding the reality around us, pushing to think of our behaviours, feelings, and history. The empathic access and process of the embodied simulation point to the identification with one's past.⁴² moreover, narratives are a balanced connection between the past and the future, being the viewers' link with the present. As with the examples of the Assyrians, historical narratives refer to occurred events that are constantly repeated and represented in the rooms of the royal palaces; the living king promotes new visual narratives, but also preserves the ones of his predecessors, as they are the bridge with the past.⁴³

The creation of visual narratives in ancient Mesopotamia thus seems strictly linked to the necessity of narrativizing the lives of the society, as a process of foundation and explanation of the mechanism of evolution and interaction with others. In this respect, it seems that narratives develop "as a system of meaning encoding propositions about the world and as a system of action intended to change the world".⁴⁴ Visual narratives are cognitive tools working in the present as a continuous reference to the past ("propositions about the world"), replicating in the present and transmitting to the future stories whose mimetic agency is still functioning ("change the world").

As concerns Mesopotamia, visual narratives are linked with the process of the formation of ancient societies and their rules: the telling of royal stories has often been interpreted as the mirror of propaganda, as with Assyrian sculptures, but I think that visual narratives are indeed the mirror for the society that created them, as visual narratives of historical events, myths, and rites reflect the way in which humans deal with their memory and awareness, and make humans reflect on their lives, trying to put an order (sequence of events) in a permanent balance between what is remembered (the content of the story) and how it is remembered (the manner of narrating).

⁴¹ Coplan 2004; Gallese 2005; Freedberg and Gallese 2007.

⁴² Goldie 2012, 132.

⁴³ Brown 2010, 35.

⁴⁴ Winter 2007, 62.

References

Bahrani 2002

Z. Bahrani, *Performativity and the Image. Narrative, Representation, and the Uruk Vase*, in: E. Ehrenburg (ed.), *Leaving No Stones Unturned. Essays in the Ancient Near East and Egypt in Honor of Donald P. Hansen* (Winona Lake 2002) 15–22.

Bahrani 2003

Z. Bahrani, *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria* (Philadelphia 2003).

Bernbeck 2010

R. Bernbeck, *Imperialist Network. Ancient Assyria and the United States*. *Present Pasts* 2, 2010, 142–168.

Boyd 2009

B. Boyd, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction* (Cambridge et al. 2009).

Brown 2010

B. Brown, *Kingship and Ancestral Cult in the Northwest Palace at Nimrud*. *Journal of Ancient Near Eastern Religion* 10/1, 2010, 1–53.

Coplan 2004

A. Coplan, *Empathic Engagement with Narrative Fictions*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2, 2004, 141–152.

Crawford 2014

C. D. Crawford, *Relating Image and Word in Ancient Mesopotamia*, in: B. A. Brown and M. H. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Berlin 2014) 241–264.

Curtis and Tallis 2008

J. Curtis and N. Tallis (eds.), *The Balawat Gates of Ashurnasirpal II* (London 2008).

Di Napoli 2011

G. Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Piccola biblioteca Einaudi. Nuova serie (Torino 2011).

Freedberg 1989

D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (Chicago 1989).

Freedberg and Gallese 2007

D. Freedberg and V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*. *Trends in Cognitive Sciences* 11, 2007, 197–203.

Gallese 2005

V. Gallese, *Embodied Simulation. From Neurons to Phenomenal Experience*. *Phenomenology and Cognitive Sciences* 4, 2005, 23–48.

Gallese et al. 1996

V. Gallese et al., *Action Recognition in the Premotor Cortex*. *Brain* 119, 1996, 593–609.

Gallese et al. 2004

V. Gallese, C. Keysers and G. Rizzolatti, *A Unifying View of the Basis of Social Cognition*. Trends in Cognitive Science 8, 2004, 396–403.

Gillmann 2011–12

N. Gillmann, *Les Bas-Reliefs Néo-Assyriens. Une Nouvelle Tentative d'Interpretation*. State Archives of Assyria Bulletin XIX, 2011–12, 203–237.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Goldie 2012

P. Goldie, *The Mess Inside. Narrative, Emotion, and the Mind* (Oxford 2012).

Groenewegen-Frankfort 1951

H. Groenewegen-Frankfort, *Arrest and Movement. An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East* (London 1951).

Güterbock 1957

H. G. Güterbock, *Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art*. American Journal of Archaeology 61, 1957, 62–71.

Kertai 2013

D. Kertai, *The Multiplicity of Royal Palaces. How Many Palaces Did an Assyrian Kind Need?*, in: D. Kertai and P. A. Miglus (eds.), *New Research on Late Assyrian Palaces. Conference at Heidelberg January 22nd, 2011* (Heidelberg 2013) 11–22.

Liverani 1979

M. Liverani, *The Ideology of the Assyrian Empire*, in: M. T. Larsen (ed.), *Power and Propaganda a Symposium on Ancient Empires (Univ. of Copenhagen, 19th– 21th Sept., 1977)*, Mesopotamia 7 (Copenhagen 1979) 297–318.

Liverani 2005

M. Liverani, *Imperialism*, in: S. Pollock and R. Bernbeck (eds.), *Archaeologies of the Middle East* (Malden 2005) 223–243.

Matthiae 2012

P. Matthiae, *Subject Innovations in the Khorsabad Reliefs and Their Political Meaning*, in: G. B. Lanfranchi et al. (eds.), *Leggo! Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of His 65th Birthday*, Leipziger altorientalistische Studien 2 (Wiesbaden 2012) 477–497.

Matthiae 2014

P. Matthiae, *Image, Ideology, and Politics. A Historical Consideration of the Message of Neo-Assyrian Reliefs*, in: S. Gaspa et al. (eds.), *Studies on the Ancient Near Eastern Worlds and Beyond Dedicated to Giovanni Battista Lanfranchi on the Occasion of His 65th Birthday on June 23, 2014*, Alter Orient und Altes Testament 412 (Münster 2014) 387–404.

Mitchell 1980

W. J. T. Mitchell, *Spatial Form in Literature. Toward a General Theory*, in: W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images* (Chicago 1980) 271–299.

Mitchell 1986

W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago 1986).

Mitchell 2005

W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2005).

Nadali 2006

D. Nadali, *Percezione dello spazio e scansione del tempo. Studio della composizione narrativa del rilievo assiro di VII secolo a.C.*, *Contributi e Materiali di Archeologia Orientale* 12 (Roma 2006).

Nadali 2007

D. Nadali, *Monuments of War, War of Monuments. Some Considerations on Commemorating War in the Third Millennium BC*. *Orientalia* 76/4, 2007, 336–367.

Nadali 2010

D. Nadali, *L'immagine del re e la retorica della geometria. Riflessioni sulla Bildgliederung dei rilievi della Sala del Trono di Assurnasirpal II*, in: R. Dolce (ed.), *Quale Oriente? Omaggio ad un Maestro. Studi di Arte e Archeologia del Vicino Oriente in memoria di Anton Moortgat a trenta anni dalla sua scomparsa* (Palermo 2010) 179–198.

Nadali 2014

D. Nadali, *Moveo Ergo Sum. Living in the Space Around Us. Distance, Perspective, and Reciprocity*, in: N. Gillmann and A. Shafer (eds.), *Corps, image et perception de l'espace. De la Mésopotamie au mode classic* (Paris 2014) 33–55.

Nadali 2018

D. Nadali, *Timing Space/Spacing Time. Narrative Principles in Assurbanipal Hunt Reliefs of Room C*, in: F. Pedde and N. Shelley (eds.), *Assyromania and More In Memory of Samuel M. Paley*, *marry* 4 (Münster 2018) 211–225.

Nigro 1998

L. Nigro, *The Two Steles of Sargon. Iconology and Visual Propaganda at the Beginning of the Royal Akkadian Relief*. *Iraq* 60, 1998, 85–102.

Noë 2004

A. Noë, *Action in Perception, Representation and Mind* (Cambridge 2004).

Porter 2003

B. N. Porter, *Trees, Kings, and Politics. Studies in Assyrian Iconography*, *Orbis Biblicus et Orientalis* 197 (Fribourg 2003).

Porter 2010

B. N. Porter, *Ancient Writers, Modern Readers, and King Ashurnasir Ancient Texts*, in: H. Liss and M. Oeming (eds.), *Literary Construction of Identity in the Ancient World. Proceedings of the Conference Literary Fiction and the Construction of Identity in Ancient Literatures. Options and Limits of Modern Literary Approaches in the Exegesis of Ancient Texts, Heidelberg, July 10–13, 2006* (Winona Lake 2010) 103–120.

Reade 1979a

J. E. Reade, *Narrative Composition in Assyrian Sculpture*. *Baghdader Mitteilungen* 10, 1979, 17–49.

Reade 1979b

J. E. Reade, *Ideology and Propaganda in Assyrian Art*, in: M. T. Larsen (ed.), *Power and Propaganda a Symposium on Ancient Empires (Univ. of Copenhagen, 19th–21th Sept., 1977)*, *Mesopotamia* 7 (Copenhagen 1979) 329–344.

Reade 2004

J. E. Reade, *The Assyrians as Collectors. From Accumulation to Synthesis*, in: G. Frame (ed.), *From the Upper Sea to the Lower Sea. Studies on the History of Assyria and Babylonia in Honour of A. K. Grayson*, *Uitgaven van het Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten te Leiden / Nederlands Instituut voor het Nabije Oosten* 101 (Leiden 2004) 255–268.

Ricœur 1983

P. Ricœur, *Temps et récit. Tome I* (Paris 1983).

Rizzolatti and Sinigaglia 2008

G. Rizzolatti and G. Sinigaglia, *Mirrors in the Brain – How Our Minds Share Actions and Emotions* (Oxford 2008).

Rizzolatti et al. 1996

G. Rizzolatti et al., *Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions*. *Cognitive Brain Research* 3, 1996, 131–141.

Robert 1881

C. Robert, *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Helden-sage* (Berlin 1881).

Schachner 2007

A. Schachner, *Bilder eines Weltreichs. Kunst- und kulturgeschichtliche Untersuchungen zu den Verzierungen eines Tores aus Balawat (Imgur-Enlil) aus der Zeit von Salmanassar III, König von Assyrien*, *Subartu* 10 (Brepols 2007).

Selz 2014

G. Selz, *Considerations on Narration in Early Mesopotamia*, in: N. Koslova, E. Vizirova and G. Zólyomi (eds.), *Studies in Sumerian Language and Literature* (Winona Lake 2014) 437–454.

Shapiro 1994

H. A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece* (London 1994).

Snodgrass 1982

A. M. Snodgrass, *Narration and Allusion in Archaic Greek Art. A Lecture Delivered at New College Oxford, on 29th May, 1981*, J. L. Myres Memorial Lecture 11 (London 1982).

Stansbury-O'Donnell 1999

M. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Greek Art*, Cambridge Studies in Classical Art and Iconography (Cambridge 1999).

Tilley 1994

C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape. Places, Paths and Monuments* (Oxford et al. 1994).

Watanabe 2004

C. E. Watanabe, *The "Continuous Style" in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs*. *Iraq* 66, 2004, 103–114.

Watanabe 2008

C. E. Watanabe, *The Classification of Methods of Pictorial Narrative in Assurbanipal's Reliefs*, in: R. D. Biggs, J. Myers and M. T. Roth (eds.), *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale Held at the Oriental Institute of the University of Chicago, July 18–22, 2005*, Studies in Ancient Oriental Civilizations 62 (Chicago 2008) 321–331.

Watanabe 2014

C. E. Watanabe, *Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs*, in: B. A. Brown and M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 345–368.

Weitzmann 1970

K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Studies in Manuscript Illumination 2² (Princeton 1970).

Wickhoff 1985

F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis* (Wien 1895).

Winter 1985

I. J. Winter, *After the Battle is Over. The Stele of the Vultures and the Beginning of the Historical Narrative in the Art of the Ancient Near East*, in: H. L. Kessler and M. Shreve (eds.), *Pictorial Narrative in Antiquity and Middle Ages*, Studies in the History of Art 16 (Washington 1985) 11–32.

Winter 1992

I. J. Winter, *'Idols of the King'. Royal Images as Recipients of Ritual Action in Ancient Mesopotamia*. *Journal of Ritual Studies* 6/1, 1992, 13–42.

Winter 1996a

I. J. Winter, *Fixed, Transcended and Recurrent Time in the Art of Ancient Mesopotamia*, in: K. Vatsyayan (ed.), *Concepts of Time. Ancient and Modern* (New Delhi 1996) 326–338.

Winter 1996b

I. J. Winter, *Sex, Rhetoric and the Public Monument. The Alluring Body of the Male Ruler in Mesopotamia*, in: N. B. Kampen et al. (eds.), *Sexuality in Ancient Art* (Cambridge 1996) 11–26.

Winter 2007

I. J. Winter, *Agency Marked, Agency Ascribed. The Affective Object in Ancient Mesopotamia*, in: R. Osborne and J. Tanner (eds.), *Art's Agency and Art History* (Malden 2007) 42–69.

Winter 2009

I. J. Winter, *What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East*. Proceedings of the American Philosophical Society 153/3, 2009, 254–270.

Part II
Structuring Images, Viewing Stories

Antonius Weixler

Bild – Erzählung – Rezeption Narrativität in Erzählforschung und Kunstwissenschaft

Das Verhältnis von Bildern und Texten bzw. von Bildern und Erzählungen gehört zu den spannendsten und spannungsreichsten der Kulturgeschichte. Künstler arbeiteten bei der Verfertigung von Bild- und Textwerken kaum je rein medienpuristisch. Simonides bringt dies auf die prägnante Formel, dass Poesie redende Malerei, Malerei hingegen stumme Poesie sei. Horaz' Formel *ut pictura poesis* aus seiner *Ars poetica* (14 v. Chr.) wurde als Vorgabe interpretiert, „die Malerei habe so zu sein wie die Dichtkunst, nämlich erzählend“.¹ Und auch in der antiken Rhetorik zeugen zentrale Begriffe wie Metaphorik, Ekphrasis oder Hypotypose nicht nur von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Relation von Bild und Text, sondern auch ganz generell von der bilderzeugenden Wirkmächtigkeit der Sprache. Mit Berufung auf Horaz wurde insbesondere in der Renaissance die Bilderzählung der *historia* zur hoch geschätzten Gattung. Für Leon Battista Alberti erzeugt die Anlage unterschiedlicher Gegenstände im Bild der *historia* eine Bewegung, die der Darstellung eines zeitlichen Verlaufs entspreche. Und auch das Paragone war stets mehr ein Wettstreit um die gegenseitige Erhellung und Befruchtung der verschiedenen Künste, denn ein bloßer Abgrenzungsversuch.² Dieser kurze Überblick führt einige der wichtigsten Beispiele für die lange Zeit übliche Vorstellung an, dass Malerei und Poesie beide gleichwertig dieselben Stoffe erzählen können. Lessings berühmte Differenzierung von Literatur und Malerei ist also trotz ihrer Wirkmächtigkeit historisch eher als eine Ausnahme zu betrachten. Seine Differenzierung führt ab dem 18. Jahrhundert u. a. dazu, dass das Erzählen von nun an medienspezifisch verstanden wird. Die bildende Kunst ist für Lessing eine Raumkunst, die lediglich ein *punctum temporis* darzustellen vermag. Lessing überführt dabei Shaftsburys Schlagwort vom ‚pregnant moment‘ der Historienmalerei in

¹ Giesa 2011, 37.

² Vgl. Boehm 1987, 1–4.

seine Theorie vom ‚fruchtbaren Augenblick‘,³ wodurch Zeit und Raum und in ihrer Nachfolge Literatur und Malerei streng getrennt werden: „die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, so wie der Raum das Gebiet des Malers“ ist.⁴ War das Prinzip *ut pictura poesis* noch ein dezidiert „erzählfreundliche[s]“, wird mit Lessings *Laokoon* „das unbefangene Interesse an den erzählerischen Möglichkeiten der bildenden Kunst auf ein Minimum beschränkt“.⁵ Luca Giuliani versucht in *Bild und Mythos* (2003) Lessings Unterscheidung von Raum- und Zeitkunst für eine differenzierende Analyse der Erzählfähigkeit von Bildern und Texten erneut fruchtbar zu machen.⁶ Verbreiteter sind heute indes kritische Auseinandersetzungen mit Lessing. So wird in der Forschung wiederholt darauf hingewiesen, dass es sich bei der klassischen Lessing-Rezeption um ein „Mißverständnis“⁷ handle, das auf der Verwechslung von Darstellungsträgern und -möglichkeiten bzw. Medien basiere: Lessing untersuche die „materiellen Substrate []“ – und hierbei sind Leinwand, Stein oder Bronze starr und räumlich, Sprache und Ton hingegen zeitlich und bewegt – und nicht die medialen Darstellungsmöglichkeiten von Zeit und Raum.⁸ Klaus Speidel etwa weist darauf hin, dass es Lessing vor allem um die Illusionsfähigkeit der Medien gehe und die Differenzierung daher normativ-ästhetischen Vorstellungen entstamme, nicht jedoch auf unterschiedlichen medialen Darstellungsmöglichkeiten beruhe.⁹

Der vorliegende Beitrag wird in einem ersten Teil einige der zentralen literaturwissenschaftlichen Definitionsversuche des Erzählens bzw. von Narrativität referieren. In einem zweiten Teil wird sodann gezeigt, wie in Erzählforschung und Kunstwissenschaft das Erzählen in und mit Bildern untersucht und definiert wird. Als zentral für die Narrativität von Bildern wird dabei insbesondere die Fähigkeit erachtet, Zeit darstellen zu können. Der Überblick über verschiedene Merkmale von Narrativität sowie der Zeitdarstellung wird jeweils unterteilt in *discours-*,

³ Vgl. Lessing [1766] 1990, 32: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen, sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes nicht fruchtbar genug gewählt werden kann.“ Vgl. hierzu auch die Kontextualisierung von Frank 1999, 36.

⁴ Lessing [1766] 1990, 130.

⁵ Frank und Frank 1999, 36.

⁶ Giuliani 2003.

⁷ Boehm 1987, 6.

⁸ Nahezu wortgleich: Boehm 1987, 6 sowie Frank und Frank 1999, 36. Ein weiterer ausführlicher und stichhaltiger Widerspruch zur Dichotomie von Raum- und Zeitkunst findet sich auch in Honold und Simon 2010, 9–24.

⁹ Speidel 2013. Auch Giuliani widerspricht dieser Vorstellung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ als eines „zeitlosen Axioms“ und zeigt dem gegenüber, dass es sich bei Lessing „um eine stark normative und keineswegs unmittelbar evidente These handelt“ (Giuliani 2003, 30–31).

histoire- und Rezipienten-Ebene. Abschließend ist noch ein Aspekt zu diskutieren, der in der archäologischen Beschäftigung mit Bildartefakten (und gegebenenfalls -erzählungen) offenbar von besonderer Relevanz ist und den vorliegenden Beitrag anschließbar an die in diesem Sammelband versammelten Untersuchungen „visueller Narrationen in Kulturen und Gesellschaften der Alten Welt“ macht: Für die archäologische Untersuchung von Bildartefakten ist das Wiedererkennen tradierter Geschichten, insbesondere Mythen, von großer Bedeutung. Dieser Aspekt knüpft zudem an die eingangs erwähnte Konstellation an, dass Erzählen historisch kaum jemals medienpezifisch verstanden wurde, was unter anderem an den über Jahrhunderte (wenn nicht Jahrtausende) hinweg kanonisierten Erzählinhalten lag. Was Hilmar und Tanja Frank für die neuzeitliche Malerei konstatieren, gilt somit noch verstärkt für die Bildsprache der ‚Alten Welt‘: Da vorwiegend bekannte Mythen dargestellt wurden, ist auch das Rezeptionsinteresse vornehmlich auf das Wiedererkennen dieser „Weltanschauungserzählungen“ gerichtet.¹⁰ Für eine historisch-archäologische Analyse von Bilderzählungen erscheint die Trennung dieser Produktions- und Rezeptionskonstellationen somit heuristisch bedeutsam, um jeweils den Anteil des Narrativen an den Artefakten von anderen Kontextphänomenen unterscheiden zu können. Hierfür soll abschließend eine Begriffstypologie entwickelt werden, die auf Erwin Panofskys Unterscheidung von Ikonographie und Ikonologie sowie Max Imdahls Weiterentwicklung der Ikonik basiert.

1. Grundbestimmungen des Erzählens

Neben der Analyse von Strukturen, Instanzen und Ebenen narrativer Texte wurde in der Erzählforschung immer wieder auch ganz grundsätzlich nach dem Wesen und dem Kern des Erzählens gefragt. Im Zuge dieser Diskussionen sind eine Vielzahl von Kriterien für die Bestimmung des Erzählens vorgeschlagen worden wie Fiktionalität, Vergangenheit, Epizität, Sequenzialität, Konstruktivität, Ereignishaftigkeit (*eventfulness*), *tellability* oder Erlebnishaftigkeit (*experientiality*).¹¹ Eine ausführlichere Diskussion dieser Kriterien erscheint auch deshalb vernachlässigbar, da es sich hierbei jeweils – so der weitgehende Konsens in der Erzählforschung – nicht um notwendige Merkmale des Erzählens handelt.¹² Der folgende Überblick

¹⁰ Frank und Frank 1999, 35.

¹¹ Für ausführliche Diskussionen siehe Aumüller 2012, Martínez 2011 und Schmid 2014, 1–44.

¹² In dieser Aufzählung der Merkmale wird deutlich, dass eine Vielzahl an *histoire*-Aspekten einem einzigen *discours*-Aspekt (Mittelbarkeit) gegenübersteht. Matthias Aumüller ordnet die in den zahllosen Definitionsversuchen vorgeschlagenen Begriffe in einerseits „klassifikatorische“ und „typologische“ sowie andererseits „semiotische“ und „sprachliche“ Erzählbegriffe. Dabei kommt Aumüller zu dem Ergebnis, dass es „in der Literaturwissenschaft keinen allgemeinen Begriff des Erzählens gibt; denn die jeweiligen Merkmalkombinationen bzw. Bedingungen, die an den

wird sich daher vorwiegend den beiden Merkmalen *Mittelbarkeit* und *Zustandsveränderung* bzw. *Zeitdarstellung* widmen. Generell liegt Erzählen dann vor, wenn ‚jemand jemandem eine Geschichte erzählt‘.¹³ Demnach findet Erzählen in einer Kommunikationssituation statt, in der ein Sender einem Empfänger einen Inhalt vermittelt. Daraus ergeben sich drei Dimensionen: Das Erzählen ist a) eine *Sprachhandlung*, in der b) eine *Geschichte* in der Darstellungsweise c) *Erzählung* wiedergegeben wird.¹⁴ Die ‚Geschichte‘ wird in der Narratologie als *histoire*-Ebene, die Gestaltungsweise ‚Erzählen‘ als *discours*-Ebene bezeichnet. Mittelbarkeit ist das zentrale Merkmal von Narrativität auf der Ebene des *discours*, eine Zustandsveränderung ist wiederum auf der *histoire*-Ebene die Grundbedingung dafür, dass von einer Geschichte gesprochen werden kann.

1.1 Mittelbarkeit

In der Nachfolge von Goethes Dreiteilung der Dichtung in die drei sog. Naturformen verfolgte die deutsche Literaturwissenschaft lange Zeit das Ziel, das Erzählen der Epik von dramatischen und lyrischen Präsentationsformen definitivisch zu trennen. Da allen drei Formen eine ‚Geschichte‘ präsentieren können, wurde als Unterschied die Anwesenheit einer Erzählinstanz identifiziert, die die erzählte Welt präsentiert und die Informationsvergabe filtert. Es ging folglich eher um die Definition der Gattung Epik (bzw. ‚Erzählung‘) und weniger um den Darstellungsmodus der Narrativität. Käte Friedemann konstatierte bereits 1910, dass „die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium versinnbildlicht wird“ und etablierte damit das Merkmal Mittelbarkeit.¹⁵ Die deutsche Erzählforschung morphologischer Prägung (u. a. Wolfgang Kayser, Eberhart Lämmert, Franz K. Stanzel) widmete sich anhand dieses Kriteriums in der Folge v. a. den Formen der „sprachlich-erzählerischen Vermittlung von Geschichten“.¹⁶ Dietrich Weber liefert in diesem Zuge eine der engsten Definitionen des mittelbaren Erzählens, in dem er die Mittelbarkeit noch weiter einengt auf eine heterodiegetische Erzählinstanz und als „Standardtyp der Erzählliteratur [...] die fiktionale, illusionistische, autor- und erzählerverleugnende, aliozentrische

Begriff des Erzählens gestellt werden, sind nicht nur zu unterschiedlich, auch die Minimalbedingung, zu der sich fast alle – aber nicht einmal alle – bekennen, existiert in ganz unterschiedlichen Fassungen“ (Aumüller 2012, 142).

¹³ Vgl. u. a. Martínez und Scheffel 2012; Martínez 2011; Weixler 2017, 7.

¹⁴ Vgl. Martínez 2011, 1.

¹⁵ Friedemann 1910, 40. Franz K. Stanzel definiert ganz ähnlich: „Wo eine Nachricht übermittelt wird, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar“ (Stanzel 1979, 15).

¹⁶ Martínez 2011, 2.

Autorerzählung in dritter Person“ bestimmt.¹⁷ In einer derart engen Definition des Erzählens werden aber auch große Teile literarisch-fiktionaler Text ausgeschlossen, die man intuitiv als Erzähltexte bezeichnen würde, wie etwa Texte mit homodiegetischer Erzählinstanz (Ich-Romane) oder innerem Monolog. Ausgeschlossen werden ferner sämtliche Erzählformen anderer Medien oder mit anderem Geltungsanspruch (faktuales Erzählen).¹⁸

Ein derart eng gefasstes Mittelbarkeitskriterium ist auf mindestens zweifache Art relativiert worden. Zum einen wurde die allzu starke Einengung der Begriffsexension auf sprachliche und fiktional-literarische (und epische) Texte kritisiert und in der Folge mithin so weit abgemildert, dass an die Stelle der sprachlichen Mittelbarkeit das weiche Kriterium der ‚Darstellung‘ trat. Matías Martínez¹⁹, Wolf Schmid u. a.²⁰ differenzieren dabei jeweils zwischen einem engen und einem weiten Erzählbegriff.

Narrative Texte [...] sollen in zwei Unterklassen aufgeteilt werden: *vermittelte* und *mimetische* narrative Texte. Erstere denotieren eine Geschichte und stellen eine die Geschichte erzählende Instanz (einen „Erzähler“) entweder explizit oder implizit dar. Letztere stellen Geschichten ohne „Vermittlung“ durch einen „Erzähler“ dar. Zu den mimetischen narrativen Texten gehören das Drama, der Film, der Comic, das narrative Ballett, die Pantomime, das erzählende Bild.²¹

Mittels derartig dichotomer Bestimmungen kann einerseits in einem engeren Narrativitätsbegriff nach wie vor an der sprachlich evozierten Mittelbarkeit festgehalten werden, während andererseits mit einem weiten Erzählbegriff eine transmediale Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes der Narratologie vorgenommen werden kann, indem einfach auf die Notwendigkeit einer Erzählinstanz verzichtet wird.

Die zweite Art der Relativierung des Mittelbarkeits-Kriteriums ist in Positionen vor allem der postklassischen Phase der Narratologie zu erkennen. Auch hierbei geht es um eine transmediale und transgenerische Öffnung des Erzählbegriffes,

¹⁷ Weber 1998, 5; 90–102. Wobei Weber seine Bestimmung nicht als klassifikatorische, sondern als typologische Definition verstanden wissen möchte. Vgl. Aumüller 2012, 166.

¹⁸ Vgl. Aumüller 2012, 166.

¹⁹ Matías Martínez unterscheidet einen engen von einem weiten Erzählbegriff: „Im weiten Sinn wird immer dann ‚erzählt‘, wenn eine Geschichte dargestellt wird – unabhängig von den materialen und semiotischen Modi der Darstellung. Im engen Sinn wird ‚erzählt‘, wenn diese Geschichte durch die vermittelnde Rede eines Erzählers präsentiert wird.“, Martínez 2011, 2.

²⁰ Unter anderen unterscheiden auch Ansgar und Vera Nünning, Werner Wolf und Irina Rajewsky zwischen einem engen und einem weiten Erzählbegriff.

²¹ Schmid 2014, 8.

doch anders als in den eben referierten weiten Bestimmungen der Narrativität, wird auf das Kriterium der Mittelbarkeit nicht gänzlich verzichtet, sondern stattdessen die Erzählinstanz von sämtlichen „Implikationen des Verbalsprachlichen“ bereinigt.²² Seymour Chatman argumentiert in seiner Übertragung des erzähltheoretischen Instrumentariums auf die Filmanalyse, dass jede Art der Darstellung durch einen „Agenten“ organisiert sein muss.²³ Manfred Pfister spricht im Rahmen seiner Dramenanalyse von einer „perspektivierende[n], selektierende[n], akzentuierende[n] und gliedernde[n] Vermittlungsinstanz“.²⁴ Als weitgehender Konsens der Erzählforschung haben sich Selektion, Perspektivierung und Arrangement als die Merkmale einer ‚schwachen‘ Mittelbarkeit herauskristallisiert, da sie in allen medialen Darbietungsformen, sei es Literatur, Film, Drama oder Gemälden, identifiziert werden können.²⁵ Eine solche ‚schwache Mittelbarkeit‘ ist aber wohl auch in Äußerungsformen wie Kommentaren, Argumentationen, Deskriptionen oder Berichten zu identifizieren, so dass damit letztlich die Extension des Erzählbegriffs in kaum mehr befriedigendem Maß erweitert wird, was auch nicht ohne Widerspruch geblieben ist.²⁶

1.2 Zustandsveränderung und Zeitdarstellung

Als weiteres Merkmal für die Minimalbedingung des Erzählens wird oftmals²⁷ die Veränderung eines Zustandes angeführt. Mithin wird damit zugleich impliziert, dass der Verlauf des Dargestellten temporal organisiert sein muss. Als „[k]onstitutiv für das Erzählen“ wird hierbei also „nicht ein Merkmal des Diskurses oder Kommunikation, sondern des Erzählten selbst“ erachtet.²⁸ Gérard Genette scheint sich sogar mit der bloßen Temporalität des Dargestellten zu begnügen,²⁹ wenn er das Erzählen wie folgt definiert:

Für mich liegt, sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, eine Geschichte vor, denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher. „Ich gehe“ setzt einen Anfangs- und einen Endzustand voraus [...].³⁰

²² Martínez 2017, 8.

²³ Chatman 1990, 115.

²⁴ Pfister 1977, 48.

²⁵ Vgl. u. a. Nünning und Sommer 2008.

²⁶ Rimmon-Kenan, um nur eine kritische Stimme anzuführen, versuchte den Erzählbegriff gegen derartige Ausweitungen zu verteidigen: „I am trying to defend the term against being emptied of all semantic content: if everything is narrative, nothing is“. Rimmon-Kenan 2006, 17. Vgl. hierzu zudem Aumüller 2012, 5–10.

²⁷ Ausnahmen sind Stanzel 1979 oder Fludernik 1996.

²⁸ Schmid 2014, 2.

²⁹ Aumüller 2012, 150.

³⁰ Genette 2010, 183–184.

Für Genette muss der Zustandswechsel selbst gar nicht erzählt werden, sondern streng genommen reicht es, wenn ein Verlauf bloß angedeutet wird.³¹ Den meisten Erzählforschern genügt Temporalität alleine aber nicht aus, es kommt darüber hinaus auch auf die Art des Zusammenhangs der temporal nacheinander stattfindenden Ereignisse an. Der Begriff des Erzählens wird damit an einen bestimmten Aufbau des Erzählten gebunden. Wolf Schmid etwa definiert:

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. [...] Ein Zustand (oder eine Situation) soll verstanden werden als eine Menge von Eigenschaften, die sich auf eine Figur oder die Welt in einer bestimmten Zeit der erzählten Geschichte beziehen.³²

Neben der Temporalität gibt es für Schmid noch weitere notwendige Bedingungen, damit eine Zustandsveränderung vorliegt: die Figuren oder Gegenstände, an denen sich die Veränderung des Zustandes manifestiert, müssen identisch sein, und zwischen Ausgangs- und Endzustand muss ein Äquivalenzverhältnis vorliegen („Identität *und* Differenz“).³³ Temporal aneinandergereihte Ereignisse ergeben in einer engeren Vorstellung erst dann eine Geschichte, wenn die Ereignisse nicht nur sukzessiv im Text ‚nebeneinander‘ und chronologisch ‚aufeinander‘, sondern auch kausal ‚auseinander‘ folgen. Dieser Unterschied wurde von Edward Morgan Forster in *Aspects of a Novel* bereits 1927 mit einem mittlerweile berühmten Beispiel verdeutlicht:

We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. „The king died and then the queen died“, is a story. „The king died, and then the queen died of grief“, is a plot.³⁴

Für Genette läge bereits in der Phrase „the king died“ eine Erzählung vor, weil sie eine temporale Struktur eines zeitlichen Verlaufes von einem Zustand des Davor – der König lebt – über die Beschreibung der Zustandsveränderung – der König stirbt bzw. ist gestorben – zu dem veränderten Zustand des Danach – der König ist tot – ausreichend impliziert.³⁵ Werden Ereignisse in ihrem Nacheinander lediglich protokollarisch festgehalten, kann dies mit Morton White als „annalistische“

³¹ Aumüller 2012, 150.

³² Schmid 2014, 3.

³³ Schmid 2014, 3–4.

³⁴ Forster 1974, 93–94.

³⁵ Vgl. Schmid 2014, 3–4.

Zeitstruktur bezeichnet werden.³⁶ Folgen die Ereignisse zudem aufeinander, liegt nach White eine „chronikalische Ordnung“ vor, also das, was Forster eine *story* nennt. Als *plot* bezeichnet Forster eine Abfolge von Ereignissen, die auseinander folgen, also nicht nur temporal, sondern auch kausal miteinander verknüpft sind; die Ereignisse müssen hierfür in einem „Erklärungszusammenhang“ zueinander stehen.³⁷ Nach Arthur C. Danto liefert eine derart kausale konstruierte Erzählung eine „narrative explanation“ für die Zustandsveränderung.³⁸ Gerald Prince schlägt eine andere Art der Ereignisverknüpfung vor: Als ‚Sequenzialität‘ benennt Prince eine Zustandsveränderung mit drei Ereignissen, wobei das dritte Ereignis eine Inversion des ersten sein muss.³⁹ Auch Matías Martínez argumentiert, dass eine kausale Vernetzung von Ereignissen oder Zuständen allein nicht genügt und zumindest „tendenziell“ noch eine Integration der Ereignisse auf einer weiteren Ebene, die als „Handlungsschemata gefasst werden“ kann, möglich sein muss, damit eine ‚Geschichte‘ vorliegt.⁴⁰

Kausalität als Erklärungszusammenhang wird von Matías Martínez und Michael Scheffel unter dem Begriff der *Motivation* noch weiter in „kausale“, „finale“ und „kompositorische“ bzw. „ästhetische“ Motivierung unterteilt.⁴¹ Kausale Motivation liegt immer dann vor, wenn in einer Geschichte die Gründe für eine Ereignisfolge in einer Ursache-Wirkungs-Relation offengelegt werden – in Forsters Beispiel, dass die Königin aufgrund ihrer Trauer stirbt. In Geschichten mit finaler Motivation ist die Abfolge der Ereignisse der Geschichte nicht unmittelbar kausal erklärbar, aber teleologisch durch einen „mythischen Sinnhorizont einer Welt“ motiviert, „die von einer numinosen Instanz“ beherrscht wird.⁴² Die ästhetische Motivation

³⁶ White 1965, 222. Vgl. auch Martínez 2011, 3.

³⁷ Martínez 2011, 4.

³⁸ Danto 1985, 236: Danto stellt dies in folgender Formel dar:

- (a) x is F at t_1
- (b) H happens to x at t_2
- (c) x is G at t_3

Vgl. hierzu auch Martínez 2011, 4.

³⁹ Prince 1973.

⁴⁰ Martínez 2011, 11. Da die Bestimmung des Erzählens in minimalen Sätzen sowie die bloße Implikation der Zustandsveränderung nicht durchweg befriedigend erscheint, hat Aumüller vorgeschlagen, Temporalität einschränkend derart zu bestimmen, dass „die Figurenaktion inklusive Anfang und Ende dargestellt sein muss“ (Aumüller 2012, 165). Doch er bemerkt selbst sogleich einschränkend, dass sich wohl immer Gegenbeispiele in Form kurzer Sätze finden ließen, auf die ein „transphrastischer Begriff des Erzählens“ eine Antwort finden müsste. Und resümiert schließlich nicht ganz ohne Resignation, dass man Erzählen wohl letztlich als ein „emergentes Phänomen“ verstehen müsse: „Das Erzählen wird zwar von den Sätzen, aus denen es besteht, determiniert, ist aber nicht mit ihnen identisch, da jeder einfache Satz selbst noch kein Erzählen konstituiert.“ (Aumüller 2012, 165).

⁴¹ Martínez und Scheffel 2016, 116–125.

⁴² Martínez und Scheffel 2016, 117.

liegt schließlich vor, wenn die einzelnen Ereignisse nicht objektiv kausal zusammenhängen, im Rezeptionsprozess aber eine Kausalität und damit vom Leser ein Zusammenhang des Unzusammenhängenden erzeugt wird.⁴³

1.3 Narrativierung im Rezeptionsprozess

Damit wird die Evokation des Narrativen auf eine Ebene verschoben, von der in den bisher genannten Beispielen und Merkmalen noch nicht die Rede war. Narrativität kann demnach nicht nur auf der *histoire*- und *discours*-, sondern auch auf der Rezeptionsebene entstehen. Schon Roman Ingarden hat darauf hingewiesen, dass ‚Unbestimmtheitsstellen‘ in einem Text vom Rezipienten ‚konkretisiert‘ werden:

Der Leser liest dann gewissermaßen ‚zwischen den Zeilen‘, und ergänzt unwillkürlich [...] manche von den Seiten der dargestellten Gegenständlichkeiten, die durch den Text selbst nicht bestimmt sind. Dieses ergänzende Bestimmen nenne ich das ‚Konkretisieren‘ der dargestellten Gegenstände.⁴⁴

Diese Konkretisierungsleistung nimmt von kausaler über finaler hin zur ästhetischen Motivation graduell zu, ist aber mehr oder weniger stark immer vorhanden. Auch in Forsters Beispiel muss die Information, dass die Königin aufgrund ihrer Trauer über den Tod des Königs selbst auch verstarb, letztlich vom Rezipienten ‚konkretisiert‘ werden, da der Grund nicht explizit genannt wird und z. B. auch die Trauer über den Tod eines Haustieres sein könnte.⁴⁵

Derartige Rezeptionsprozesse werden insbesondere in Arbeiten zur kognitiven Narratologie in den Blick genommen. Wenn Rezipienten mit Leerstellen, Unbestimmtheiten oder fehlenden Informationen bezüglich Kohärenz, Kausalität oder Kohäsion der erzählten Geschichte konfrontiert werden, „inferieren“ sie diese fehlenden Informationen aus dem „Repertoire an Allgemeinwissen in die Textwelt“ hinein.⁴⁶ Marisa Bortolussi und Peter Dixon unterscheiden in ihrer kognitionspsychologischen Untersuchungen dabei zwischen fehlenden Informationen, die aus

⁴³ Martínez und Scheffel 2016, 117.

⁴⁴ Ingarden 1968, 47. Vgl. hierzu auch Martínez und Scheffel 2016, 118.

⁴⁵ Vgl. Martínez 2011, 5.

⁴⁶ Martínez 2011, 4–5: „Im Prozess der Lektüre sammelt der Leser Stück für Stück einschlägige Textinformationen, die er nach kausalen Schemata ordnet, die in seinem Langzeitgedächtnis gespeichert sind. Die Zuordnung zu Textelementen zu kognitiven Kategorien fließt wiederum in den Lektüreprozess ein, indem der Leser sein mentales Modell der Geschichte, die er gerade liest, mit Hypothesen über implizite Kausalitäten der erzählten Welt und über den zukünftigen Verlauf der Handlung ergänzt und verändert. Dabei aktiviert er [...] schematische *scripts* und *frames* aus seiner alltäglichen Wirklichkeitserfahrung“.

„Textsignalen“ (*bottom-up*) oder aus dem „Langzeitgedächtnis“ der Rezipienten (*top-down*) „inferiert“⁴⁷ werden.⁴⁸

Werner Wolf versteht das Narrative als ein kognitives Schema, das durch unterschiedliche Stimuli bzw., in Anlehnung an Marie-Laure Ryan, „Narreme“ beim Rezipienten das Muster ‚Erzählen/Erzählung‘ aktiviert.⁴⁹ So kann Wolf u. a. in seinem Erzählmodell auf die Erzählerinstanz verzichten und die Bestimmung des Erzählerischen auf Medien und Gattungen ausweiten, die nicht durch eine Erzählerinstanz vermittelt werden. Dass derart definiertes Erzählen nicht zu einer gleichwertigen Aufnahme von Film, Comic oder erzählender Bilder in die Liste narrativer Medien führt, zeigt sich bei Wolf indes darin, dass er letztlich zum Ergebnis kommt, dass Narrativität graduierbar ist, und er „genuin narrative“ von „narrations-indizierenden“ bis hin zu lediglich „quasi-narrativen“ Formen unterscheidet.⁵⁰ Je schwächer die Narrativität des jeweiligen Artefakts ist, so Wolf, desto stärker muss die Narrativierungsleistung auf Seiten des Rezipienten ausfallen.

In diesem kursorischen Überblick ist deutlich geworden, dass die Bestimmung von Narrativität schon in Bezug auf den Gegenstandsbereich des literarisch-fiktionalen Erzählens große Probleme bereitet, dass dieses Ziel aber noch prekärer wird, wenn man versucht, das Erzählen medienindifferent zu bestimmen. Wenn nun in einem zweiten Teil Diskussionen zum bildlichen Erzählen referiert werden, ist aus zwei Gründen eine Beschränkung auf die Zeitdarstellung geboten. Zum einen ist offensichtlich, dass Mittelbarkeit im engeren Sinne in Bildern keine Rolle spielen kann, da dieses Merkmal als Spezifikum des literarisch-fiktionalen Erzählens entwickelt wurde. Bei der ‚schwächeren‘ Variante der Mittelbarkeit – Selektion, Arrangement und Perspektivierung – ist wiederum unmittelbar einsichtig, dass sie in Bildern stets vorhanden ist, so dass auch dieser Aspekt hier nicht näher diskutiert zu werden braucht. Zum anderen spielt in sämtlichen Minimalbestimmungen des Erzählens anhand des Merkmals der Zustandsveränderung der Aspekt der Zeitdarstellung eine

⁴⁷ Martínez 2011, 4.

⁴⁸ Bortolussi und Dixon 2003, 97–132; Vgl. auch Ryan 1991, 124–147. Die Einordnung einer Geschichte unter ein Handlungsschema geschieht nicht allein aufgrund der Anordnung der Ereignisse oder Zustände im Text, sondern bedarf einer aktiven Mitarbeit im Rezeptionsprozess. Hayden White hat diese Integrationsleistung im Zuge seiner Untersuchung der Geschichtsschreibung („historische Narration“) als *emplotment* bezeichnet: „Wenn der Leser die in einer historischen Narration erzählte Geschichte als eine *spezifische Geschichten-Gattung*, z. B. als Epos, Romanze, Tragödie, Komödie, Farce etc. *wiedererkennt*, dann kann man sagen, daß er den vom Diskurs produzierten ‚Sinn‘ verstanden hat. Dieses ‚Verstehen‘ ist nichts anderes als das Wiedererkennen der ‚Form‘ der Erzählung.“ (White 1990, 60, Hervorhebung im Original). Dieses Wiedererkennen muss einerseits durch Merkmale der Geschichte und/oder der Form angeregt werden, bedarf andererseits aber erneut einer aktiven Mitwirkung des Rezipienten. vgl. hierzu auch Martínez 2011, 6.

⁴⁹ Wolf 2002, 44 in Anlehnung an Ryans „narratemes“ (Ryan 1992, 368–387).

⁵⁰ Wolf 2002, 96.

wesentliche Rolle. Gerade aber die Fähigkeit, Zeit darstellen zu können, ist Bildern seit Lessing und seiner Differenzierung in sprachliche Zeit- und malerisch-bildliche Raumkunst immer wieder abgesprochen worden. Wenn sich also zeigen ließe, dass Bilder Zeit darstellen können, müsste man ihnen gemäß der Minimalbestimmung auch den Status des Narrativen zuerkennen.⁵¹

2. Bild und Erzählung

So sehr sich zum einen die Vorstellung von der Atemporalität der Malerei seit Lessing hartnäckig hält, wird zum anderen dennoch selten gänzlich und generell verneint, dass bildende Kunst erzählen kann.⁵² Michael Titzmann, der so vehement wie wenige die Erzählfähigkeit von Bildern verneint, begründet dies mit eben jener Unmöglichkeit, in Bildern temporale Zustandsveränderungen, oder in seinen Worten, „diachrone Zustandsfolgen“ darstellen zu können. Für ihn können Bilder lediglich „synchrone Zustandhaftigkeit“ wiedergeben.⁵³ Vielmehr ist in der Kunstwissenschaft zu beobachten, dass die Erzählfähigkeit von bildender Kunst lange Zeit „schlechthin vorausgesetzt“ wurde, ohne diese jedoch theoretisch zu fundieren.⁵⁴ Werner Wolf erkennt entsprechend in Untersuchungen, die sich explizit mit der Narrativität von Malerei auseinandersetzen, ein „Defizit an Theoriebewußtsein“, da sie ‚narrativ‘ und ‚Erzählen‘ meist nur „rein intuitiv und entsprechend schwammig“ verwenden.⁵⁵

Das Vorhandensein der beiden Merkmale Mittelbarkeit und temporale Zeitstruktur müsste in den Bildern zu der zumindest theoretischen vorhandenen Möglichkeit einer sog. ‚doppelten Zeitstruktur‘ führen, wie sie Günther Müller in der Erzähltheorie mit seiner klassischen Unterscheidung von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ geprägt hat.⁵⁶ Ohne sich auf diese literaturwissenschaftliche Bestimmung zu beziehen, finden sich in kunstwissenschaftlichen Arbeiten zu Zeit in der Malerei wiederholt analoge Differenzierungen. Gottfried Boehm z. B. unterscheidet zwischen einer „Zeit der Darstellung“ und „dargestellter Zeit“ bzw. „Zeit des Dargestellten“ und erläutert den Unterschied der beiden Kategorien etwas nebulös mit dem „ikonischen Inhalt“ eines Gemäldes einerseits und dem „Gehalt“

⁵¹ Für eine ausführliche Diskussion darüber, inwiefern auch in Bildern die Minimalbedingungen des Erzählens erkannt werden können, siehe Speidel 2013.

⁵² Vgl. Boehm 1987, Honold und Simon 2010.

⁵³ Titzmann 1990, 379.

⁵⁴ Frank und Frank 1999, 35.

⁵⁵ Wolf 2002, 24. Wolf kritisiert mit dieser Beobachtung konkret Alpers, Burnham und McClary, da sie allesamt auf eine Definition des Erzählens verzichteten. Vgl. Alpers 1976; Burnham 1995; McClary 1997.

⁵⁶ Müller [1948] 1968, 269–286.

andererseits.⁵⁷ Auch Frank und Frank sprechen ganz selbstverständlich von einer „anschauliche[n] und deutlich fühlbare[n], wenn auch nicht meßbare[n] Bildzeit“.⁵⁸ Paul Philippot differenziert die Zeit der Malerei auf einer ikonologischen und einer formalen Ebene.⁵⁹ Wolfgang Kemp ist einer der wenigen Kunstwissenschaftler, der in diversen Arbeiten versucht hat, das literaturwissenschaftlich geprägte narratologische Instrumentarium auf bildlich-malerisches Erzählen anzuwenden.⁶⁰ Kemp bezieht sich dabei auf Müller ebenso wie auf Christian Metz' Bestimmung des „monnayer un temps dans un autre temps“.⁶¹ Zwar betont Kemp die Bedeutung eines sprachlich-literarisch vorliegenden Vorwissens, doch kann er dann sehr anschaulich am zyklischen Erzählen von William Hogarth, Max Klinger und Augustus Leopold Egg zeigen, dass auch die Malerei in Intervallen und somit in Ellipsen sowie Analepsen erzählen und zugleich durch Simultaneität geprägt sein kann. In der Übertragung der Leerstellen-Theorie⁶² auf die Malerei und der daraus folgenden Beobachtung, dass das Wesentliche in Intervallen und insbesondere in dem ausgelassenen Dazwischen erzählt werden kann, erkennt Kemp denn auch den entscheidenden Mehrwert, den das erzähltheoretische Instrumentarium in die Analyse von Malerei einbringen kann. Kems luzide Bildanalysen zeigen anschaulich, wie mit malerisch-rhetorischen Mitteln der Lichtregie (z. B. Schattenwurf, Verschattung von Bildausschnitten, etc.) die Bildgegenwart im Hinblick auf ein Davor und Danach überschritten und auch in Gemälden ‚rhythmisch‘ (im Genette'schen erzähltheoretischen Sinne) erzählt werden kann.⁶³

Ob und wie gut Zeit mit unterschiedlicher Rhythmisierung oder in Anachronieformen in Bildern dargestellt werden kann, hängt wesentlich mit der gewählten Form zusammen. Im Zuge der Untersuchung der Zeitdarstellung in der Malerei wurden in der Forschung verschiedene generische Differenzierungs- und

⁵⁷ Boehm 1987, 4; 20. Darüber hinaus verwendet Boehm auch noch den Terminus der „Bildzeit“, dem er die Umschreibung „Zeit, die einem Dargestellten eigen ist“, beistellt (Boehm 1987, 13).

⁵⁸ Frank und Frank 1999, 37. Von „Bildzeit“ sprechen auch Boehm 1987 und Theissing 1987, 18.

⁵⁹ Philippot 1985, 127–155.

⁶⁰ Kemp 1987; Kemp 1989.

⁶¹ Metz 1974, 18. Vgl. Kemp 1989, 62.

⁶² Arthur C. Dantos Definition des Erzählerischen folgend, führt Kemp die Unterscheidung zwischen „innerer“ und „äußerer Leerstelle“ ein, vgl. Kemp 1989, 67. In seiner *Analytical Philosophy of History* (1965) nimmt A. C. Danto eine Definition des Erzählens anhand des Ereignisbegriffes vor. Ereignis wiederum bestimmt Danto mit einem „Before“ und „After“, also mit einer „Differenz durch die Zeit, in der Zeit“ (Kemp 1989, 70).

⁶³ In seiner Anwendung gibt Kemp allerdings auch zu bedenken, dass die narratologischen Bestimmungen für bildende Kunst nur „sehr eingeschränkt“ Gültigkeit besitzen, da „eine kunstvolle Rhythmisierung des Verhältnisses von erzählter und Erzählzeit, eine Abstimmung verschiedener Längen von Bilderzählungen nicht zu erwarten ist (Sonderleistungen ausgenommen)“. Kemp 1989, 62–63. Ebenso von der narratologischen Grunddifferenzierung beeinflusst erscheint Umberto Eco's Unterscheidung einer „Zeit des Ausdrucks“ und einer „Zeit des Inhalts“. Eco 1985, 73.

Systematisierungsmodelle im Hinblick auf die Anzahl der auf den Gemälden dargestellten Szenen einerseits sowie nach Einzelbildern und Zyklen andererseits entwickelt. Aron Kibédi Varga und Werner Wolf etwa unterscheiden vier Grundtypen:

- das monoszenische Einzelbild (Varga), Monophasen-Einzelbild (Wolf)
- pluriszenisches Einzelbild (Varga), Polyphasen-Einzelbild (Wolf)
- Bildreihe aus monoszenischen Einzelbildern (Varga), einsträngige Bildserie (Wolf)
- Bildreihe aus pluriszenischen Einzelbildern (Varga), mehrsträngige Bildserien (Wolf)

Das monoszenische Einzelbild, das durch streng zentralperspektivisch gestaltete Historienbilder im Tafelbildformat seit der Renaissance das Standardschema war, ist dabei historisch keinesfalls der Regelfall. In visuellen Darstellungen der ‚Alten Zeit‘ sind zyklische Erzählformen in Friesen oder auf Kannen ebenso die dominanten Gattungen wie im Mittelalter auf Kirchenfenstern oder Kreuzwegdarstellungen. Es ist offensichtlich, dass in diesen vier Erzählschemata aufsteigend die Fähigkeit zunimmt, sowohl Zustandsveränderungen im Arrangement der Szenen und Ereignisse als auch eine von der Chronologie der erzählten Zeit abweichende temporale Struktur darzustellen. Wolf, der wie bereits erwähnt von einer Graduierbarkeit des Narrativen ausgeht, bewertet die letzten drei Typen entsprechend als „genuin narrativ“, während die erste hingegen lediglich „narrationsindizierend“ wirken kann.⁶⁴ Klaus Speidel hat jüngst gezeigt, dass selbst ein enger Erzählbegriff auf monoszenische Einzelbilder anwendbar ist, so dass auch diese Form als „genuin narrativ“ bezeichnen werden kann.⁶⁵

Bereits 1912 hat Franz Wickhoff mit seiner Untersuchung zur *Wiener Genesis* eine andere Systematisierung verschiedener Erzählweisen vorgelegt, die sowohl Form- als auch Inhaltsaspekte synthetisiert. Er unterscheidet zwischen einer „komplettierenden“, einer „distinguierenden“ und einer „kontinuierenden“ Erzählweise. Die komplettierende Erzählweise, die sich beispielsweise auf antiken Vasen findet, führt nach Wickhoff alle sukzessiven Ereignisse einer Geschichte, also alles was zu einer Handlung gehört, nebeneinander in einer Szene vor, die Hauptfigur wird allerdings nur ein Mal dargestellt. Die distinguierende Darstellungsart stellt Einzel-szenen zyklisch nebeneinander und die kontinuierende Erzählweise zeigt eine fortlaufende Handlung in einem einheitlichen Zusammenhang, das heißt hier wird v. a. die Hauptfigur mehrmals in einem Bild dargestellt. Die komplettierende Erzählform ist die älteste und kommt im Vorderen Orient und in Ägypten vor und wird von Wickhoff als asiatische Kunst, die distinguierende Form sodann als hellenistische und die kontinuierende als die spezifisch römische Erzählform verstanden. Letztere kann an der *Trajanssäule*, der *Josua-Rolle* und der *Wiener Genesis* beobachtet werden.⁶⁶

⁶⁴ Wolf 2002, 96.

⁶⁵ Speidel 2012.

⁶⁶ Wickhoff 1912, 12–17.

2.1 *Discours-Zeit* – die Transitivity des ‚fruchtbaren Augenblicks‘

Um die Zeitdarstellung in Bildern zu untersuchen, bietet sich erneut eine Differenzierung nach den Ebenen *discours*, *histoire* und Rezeption an. Eines der drei Kriterien der ‚schwachen‘ Mittelbarkeit, das spezifische Arrangement der Bildelemente, ist, anders als in sukzessiv rezipierten Medien wie Literatur, Film oder Theater, in Bildern *per se* simultan angeordnet. Auf dieser Struktur des ‚nebeneinander‘ im Unterschied zum ‚nacheinander‘ der Literatur basiert bekanntlich Lessings Medien-differenzierung. Doch auch diese Simultaneität der Bildteile kann temporal verstanden werden. Wobei hier freilich nicht immer zweifelsfrei zu unterscheiden ist, ob eine derartige Sukzession Ergebnis der Form des Bildes ist – also ein reines *discours*-Phänomen – oder eine in der Rezeption erzeugte Temporalität darstellt. Da das mediale Material in einem Bild räumlich fixiert ist, ist zwar einerseits zu konstatieren, dass es keine der „Erzählzeit“ vergleichbare Maßeinheit in der bildenden Kunst gibt und folglich die Art des Arrangements nicht einfach analog zum literarischen Erzählen erfolgen kann. Doch andererseits impliziert die Tatsache, dass mit dieser herkömmlichen, auf dem medialen Material basierenden Erzählzeit-Vorstellung der Zeit in der Malerei, wie Gottfried Boehm ausführt, „nicht beizukommen“ ist, durchaus auch, dass Zeit in der Malerei nach einer anderen Logik darstell- bzw. messbar ist.⁶⁷ Auch Alexander Honold und Ralf Simon betonen in ihrer Lessing-Kritik die dezidiert andere Art der Zeit in Bildern, die sich als „energisches Bündel [...] gestaute[r] Zeit“ verstehen lasse. So werde die „ikonische Intensität“ durch eine „Dimension des Zeitlichen“ erzeugt, die die „implizit wirksame[] Vor- und Nachgeschichte“ des dargestellten Augenblicks mit aufrufe.⁶⁸ Das Arrangement der einzelnen Bildelemente kann noch weiter unterteilt werden in *Relation* und *Simultaneität*.

Relation: Betrachtet man Gemälde nicht einfach nur als ein fixiertes *totum*, sondern sukzessive nach den es konstituierenden Abschnitten und Teilen, wird ersichtlich, dass zu einer Grundbestimmung von bildender Kunst die „*Relation* von Elementen“⁶⁹ gehört. Gottfried Boehm weist darauf hin, dass schon die einfachste relative Anordnung von Punkten oder Elementen nebeneinander auf einer Fläche zugleich ein Nacheinander erzeugt, sprich dass durch die Relation von Elementen

die entstehende optische Beschleunigung sowohl räumlich wie zeitlich interpretiert werden kann [...] [sofern] das Auge sich bildadäquat verhält, die Sukzession immer rückverbindet mit der Simultaneität, das Wechselspiel von Teil und Ganzem wirklich vollzieht.⁷⁰

⁶⁷ Boehm 1987, 6.

⁶⁸ Honold und Simon 2010, 9–10.

⁶⁹ Boehm 1987, 7.

⁷⁰ Boehm 1987, 7–11.

So erzeugt nach Boehm die Anordnung von kleiner werdenden Objekten von links unten nach rechts oben die zeitlichen Phänomene Chronologie/Diachronie, Zustandsveränderung, Bewegung, Beschleunigung sowie den räumlichen Effekt der Dreidimensionalität.⁷¹ Im Hinblick auf die *Relation* wäre die Bild- oder Erzählzeit von Malerei demnach jene Zeit, die ein Rezipient benötigt, um die einzelnen Elemente nacheinander zu betrachten. Das bildliche Äquivalent zur Erzählzeit ist damit ein Zeitphänomen, das als *Perzeptionszeit* bzw. *Rezeptionszeit* benannt werden kann.⁷² Auch wenn Bilder die Reihenfolge der sukzessiven Rezeption nicht exakt festlegen können, wird über Relationsfiguren wie Vordergrund-Hintergrund, hell-dunkel und klein-groß eine relative Kontrolle der Reihenfolge der Rezeption in Bildern ausgeübt.⁷³ Damit aber erweist sich, dass die simultane Anordnung der Elemente in Bildern nicht zwangsläufig als synchrone Statik, wie Titzmann behauptet, sondern als diachrones Arrangement lesbar wird. Simultaneität ist damit aber lediglich die bildspezifische temporale Struktur der Arrangements.

Simultaneität: Im Anschluss an diese Überlegungen zur Relation interpretiert Boehm die Lessing'sche Beschreibung des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ selbst auch als einen zeitlichen Aspekt, da dieser das Davor und Danach, das „Noch-nicht“ und das „Gewesen-sein“ mit aufrufe, so dass ein einziges Bildelement allein bereits eine Relation implizieren könne.⁷⁴ „Lessings Forderung, den Moment transitorisch zu wählen, meint nichts anderes als: durchgängig für den Zeitsinn nach den beiden Richtungen der Zeit.“⁷⁵ Nicht anders wurde das Kriterium der Temporalität als

⁷¹ Boehm 1987, 12. Boehm leitet aus dieser Beobachtung den eingangs erwähnten Vorrang der zeitlichen vor der räumlichen Wahrnehmung von bildender Kunst ab.

⁷² Vgl. Weixler 2015. Luca Giuliani unterscheidet in *Bild und Mythos* Deskription und Erzählung aufgrund des Merkmals einer „teleologischen Spannung“, die er auf Aristoteles' Beschreibung einer Geschichte bezieht, die ein Anfang, eine Mitte und ein Ende haben müsse, und diese drei Abschnitte durch ein „Spannungsmoment“ zusammenhalte: „Die Beschreibung erweckt beim Rezipienten keine Erwartungen und versetzt ihn auch nicht in einen Zustand der Spannung.“ Ein Bild kann nach Giuliani demnach keine Erzählung sein, da es „die *Rezeption* als Vorgang in der Zeit [nicht] zu steuern“ vermag, weshalb im Bild keine Spannung entstehen kann (Giuliani 2003, 35–36; jeweils meine Hervorhebungen, A. W.). Wie die Hervorhebungen zeigen, übersieht Giuliani einerseits, dass die Erzeugung einer kausalen oder teleologischen Motivation (oder in Giulianis Worten: „Spannung“ bzw. „Erwartung“) auch in Texten ebenso wie in Bildern ein Rezeptionsphänomen ist. Andererseits beruht seine Differenz von Bildern und Texten auf der Fähigkeit, die Erzählzeit (bzw. den Rezeptionsprozess) steuern zu können. Zum einen können aber auch Bilder durch Hell-Dunkel-, Vordergrund-Hintergrund-Relationen, Größe der Elemente, Bildregime und Bildrhythmik den Rezeptionsprozess steuern. Zum anderen konnte Philippe Marion zeigen, dass literarische Texte und Bilder beide zu den ‚heterochronen Medien‘ gehören, die die Rezeptionszeit nicht fest vorgeben können im Gegensatz zu ‚homochronen Medien‘ wie Film und Theater, in denen die Ausführungszeit nicht vom individuellen Rezipienten beeinflussbar ist (Marion 1997, 61–88).

⁷³ Vgl. Seidel 2013.

⁷⁴ Vgl. Boehm 1987, 13.

⁷⁵ Boehm 1987, 13.

Minimalbedingung einer Zustandsveränderung erläutert. Anders gesagt: „The king died“ ist die literarische Reduktion einer Minimalerzählung auf ihren ‚fruchtbaren Augenblick‘. Darüber hinaus gibt es zahlreiche Darstellungskonventionen der Malerei, in denen die Durchlässigkeit des ‚fruchtbaren Augenblick‘ dargestellt werden kann. In „Wende- und Haltepunkten“ der Körperbewegung, wie sie beispielsweise an einem Uhrpendel oder einem zum Schlag ausholenden Arm erkennbar werden, in Gestaltungen der ‚Bildrhythmik‘⁷⁶ sowie in Bewegungen und Physiognomien der Figuren kann ein zeitlicher Verlauf angedeutet werden.⁷⁷

2.2 *Histoire-Zeit* in der Malerei

Paul Philippot legt in einer Studie den Versuch vor, die Kunstgeschichte nach Zeitvorstellungen des Bildinhaltes zu ordnen. Seine Genealogie von *histoire-Zeit*konzepten beginnt mit der antiken römischen Kunst eines „fortlaufenden historischen Stil[s]“ (z. B. *Trajansfries*), die von der symbolischen Bedeutung der heilsgeschichtlichen Zeit der christlichen Kunst mit der universellen, geheiligten Zeit gefolgt wird. Die spezifisch „westliche“ Kunst beginnt für Philippot mit der Gotik: „Der Reduzierung der äußeren Zeit der Erzählung entspricht eine neue Dichte der Dauer: ein subjektiver Gehalt.“⁷⁸ Die Art der Ereignisdarstellung ist demnach mit einer spezifischen Zeitvorstellung und Raumvorstellung verbunden: Mit der Zentralperspektive entsteht ein Raum, der nicht mehr „kontemplative Dauer“ mit symbolischer, heilsgeschichtlicher Bedeutung, sondern „konkrete räumliche-zeitliche Kontexte des Ereignisses“ darstellt.⁷⁹ Zu vergleichbaren Beobachtungen kommt auch Michel Baudson, der vor der Renaissance Werkfolgen wie den Teppich von Bayeux oder das Stundenbuch *Les Tres Riches Heures* des Herzogs von Berry als Darstellung einer „zeitliche[n] Analogie“ versteht, die „die Kenntnis über den Kalender, die zyklische und rhythmische Abfolge der Jahreszeiten und der Lebensabschnitte widerspiegelt“.⁸⁰

⁷⁶ Erwin Panofsky definiert Rhythmus als „stetige Ordnung optischer und akustischer Eindrücke in der Zeit [...] [s] ein regelmäßiger Wechsel zwischen Abschwächung und Verstärkung, Hebung und Senkung“ (Panofsky 1926, 136–138).

⁷⁷ In Pendelbewegungen kann demnach eine „Bewegung in der Zeit“, kann also mithin eine Zustandsveränderung impliziert werden: „Der zeittragende, der fruchtbare Moment (*punctum temporis*) ist seiner Struktur nach doppeldeutig, logisch gesehen paradox“ (Boehm 1987, 18). Für weitere Untersuchungen zur Bildrhythmik siehe Wölfflins Untersuchung zum Recht und Links in Gemälden (Wölfflin 1928, Sp. 213–224) sowie, Wölfflin aufgreifend, Dittmann 1987, 89–124.

⁷⁸ Philippot 1985, 132.

⁷⁹ Philippot 1985, 127–132.

⁸⁰ Baudson 1985, 109. Den Renaissance-Stil des pluriszenischen, simultanen Erzählens beschreibt Baudson als eine „synthetische“ Zeit, die Simultaneität der klassischen Moderne hingegen als „kinematische Darstellung“ (ebd.).

Darüber hinaus gibt es eine ganze Reihe weiterer Topoi, mit denen in der Malerei Zeit und Zeitverläufe evoziert werden. Zeit in ihrer „dahinstürzenden“ Symbolik ist etwa als Vanitas-Motiv zur Veranschaulichung der Vergänglichkeit bis zur Moderne eines der wichtigsten *histoire*-Themen der Kunstgeschichte (und in vielen Gemälden zugleich ein Beispiel dafür, dass in der Malerei *histoire*- und *discours*-Ebene oftmals weniger deutlich zu trennen sind, als in literarischen Texten). Die Vergänglichkeit alles Irdischen als bedeutender Bezugspunkt mittelalterlicher Kunst wird z. B. mit Totenköpfen oder Skeletten, verloschenen oder herabgebrannten Kerzen sowie Sanduhren dargestellt. Ein eigenes Genre stellt das Vanitas-Stilleben dar, in dem auf den üppigen Tafeln mit Blumen, Obst, gedeckten Tischen mit Speisen oder Luxusgütern der Hinweis auf die ‚Eitelkeit‘ aller irdischen Güter stets mit eingeschrieben ist.⁸¹ Mit der bürgerlichen Emanzipation des Individuums in der Moderne verliert auch das Vanitas-Motiv an Bedeutung. Manche Motive werden auf Gemälden aber weiterhin für die Darstellung von vergangener/vergehender Zeit benutzt, etwa herabbrennende Kerzen, Schattenwurf (bzw. generell die Lichtregie) und Uhren.

2.3 Sprachliches Fundament des Erzählens – Rezeption

Quer zu diesen beiden Zeitpositionen in der Diskussion um die Narrativität der Malerei liegt die Behauptung, dass visuelles Erzählen stets eines sprachlichen Fundaments bedürfe. Damit wird der bildenden Kunst zwar die Fähigkeit des Erzählens zugesprochen, dies jedoch nur um den Preis inter- beziehungsweise transmedialer Bezugnahmen auf das Medium Sprache: „das Narrative entsteht in diesem Fall durch eine Nachstellung der Handlung im Wahrnehmungsprozess des Rezipienten“.⁸² Helge Gerndt unterscheidet daher zwischen dem „Erzählbild“, in dem Erzählen durch den Rekurs auf einen Prätext entsteht, von der „Bildgeschichte“, in der es eine autonome visuelle Erzählung gibt.⁸³ Bebildert Malerei die großen „Weltanschauungserzählungen“, ist der Bezug zu einem sprachlich-literarischen Ursprungstext offenkundig; ein Bezug, der zudem durch die Titelgebung der Gemälde oftmals expliziert wird. Weitere Beispiele sind sprachliche Einfügungen in die Bilder wie Beschriftungen etwa durch Briefe, Bücherrücken oder auch die in der Heraldik und Emblematik üblichen Impresen und Tituli. Mit Erwin Panofskys Ikonologie

⁸¹ Zu den wichtigsten Vanitas-Motiven zählen neben Totenköpfen und Sanduhren noch verwelkte Blumen, Spiegel, leere Gläser, zerbrochenes Geschirr, Ruinen, Uhren, Schriftstücke, Masken, Machtinsignien, Schneckengehäuse, Rosen, Mohn, Tulpen, Insekten, Mäuse, Ratten etc.

⁸² Giesa 2012, 36; vgl. auch Grünewald 2000, 37–45, der „enge“ (v. a. klassische Bilderzyklen) und „weite Bildfolgen“ (v. a. Comics) unterscheidet.

⁸³ Gerndt 2009, 316–319; vgl. auch Giesa 2012, 36.

und ihrem zentralen Theorem des „wiedererkennenden Sehens“⁸⁴ wird eben dieses Identifizieren und Wiedererkennen der sprachlichen Ursprungserzählung zu einer zentralen Analysemethodik der Kunstwissenschaft.⁸⁵ Damit verfestigt sich in der Diskussion um die Narrativität der bildenden Kunst nicht nur die Behauptung des Vorzugs der sprachlichen Erzählfähigkeit vor der visuellen, auch die Betrachtung des Zeitaspekts in der Malerei wird in der Ikonologie methodisch letztlich nahezu vollkommen ausgeblendet.⁸⁶ Aus ikonologischer und ikonographischer Perspektive erscheint das bildliche Erzählen somit als sekundär und der sprachlichen Ausdrucks- und Erzähltätigkeit nachgestellt. Max Imdahl entwickelt mit der Ikonik demgegenüber eine Analysetheorie, der es in ihrem analytischen „sehenden Sehen“⁸⁷ gerade darum geht, das der bildenden Kunst eigenständige, nicht-sprachliche Gestaltungspotential herauszuarbeiten.⁸⁸ Felix Thürlemann verfestigt diese Wende hin zu einer eigenständigen Theorie der Bilderzählung, in der nicht mehr nach dem Wiedererkennen einer Textillustration, sondern nach einem eigenständigen „Bildtext“ gefragt wird. In seiner Untersuchung von Jacopo Bellinis *Kreuztragung* (fol. 19) kann Thürlemann nachweisen, dass das „was ein Werk als es selbst hervorbringt“, sogar bis zum Widerspruch zur Textvorlage gehen kann.⁸⁹

Werner Wolfs Erklärungsansatz mittels kognitiver „Narreme“ ist bereits angeführt worden. Für Zeit in der Malerei von besonderem Interesse ist hierbei, dass Zeitlichkeit in nahezu allen Narremen – und darauf basiert Wolfs Bestimmung des Narrativen – eine zentrale Rolle spielt. Wolf unterscheidet qualitative, inhaltliche und syntaktische Narreme. Ein qualitatives Narrem ist demnach der spürbare Bezug des Erzählens bzw. Erzählten auf eine insbesondere die Zeitlichkeit involvierende Sinndimension wie etwa „Aussagen zu Werden, Vergehen, Veränderungen“.⁹⁰ Eine Bestimmung, die man mit Grunddefinitionen des Erzählens wie „Zustandsveränderung“ oder Ereignisdarstellung vergleichen kann, die Wolf aber medienunspezifischer zu formulieren versucht als in der Erzähltheorie üblich. Als zweites qualitatives Narrem nennt Wolf eine „zeitliche Erlebnisqualität“ als Möglichkeit des rezipierenden „Miterleben-Lassens“.⁹¹ Als inhaltliche Narreme – üblicherweise werden diese als *histoire*-Aspekte thematisiert – führt Wolf „Zeit und

⁸⁴ So fasst Max Imdahl prägnant Panofskys Interpretationsmethode zusammen und stellt dem sein „sehendes Sehen“ entgegen. Imdahl 1988, 90–92.

⁸⁵ Panofsky 1994, 207–225.

⁸⁶ Vgl. Frank und Frank 1999, 37 und 43.

⁸⁷ Imdahl 1988, 92.

⁸⁸ Gottfried Boehm stellt hierzu entsprechend fest, dass das ‚sehende Sehen‘, wie es Imdahl bestimmt, ‚sprachfern‘ sei. Boehm 1995, 27.

⁸⁹ Thürlemann 1989, 90.

⁹⁰ Wolf 2002, 44. Im Original mit Hervorhebung.

⁹¹ Wolf 2002, 44.

Ort“ sowie die Handlung an.⁹² *Discours*-Aspekte bezeichnet Wolf als syntaktische Narreme, wozu er unter anderem die Zeit implizierenden Stimuli Konkatenation, Teleologie und Kausalität zählt. Problematisch erscheint allerdings Wolfs Erläuterung der Konkatenation als „ein basales narratives Verknüpfungsprinzip“, da er diese lediglich mit Chronologie gleichsetzt.⁹³ Unter Teleologie versteht er die sinnvolle Erklärung „zeitliche[r] Progression“, wodurch Protention und Spannung ermöglicht werden und dem „reziprok“ Kausalität als Retentions-Aspekt entspricht.⁹⁴ Die oben skizzierten kognitiven Rezeptionsprozesse von Handlungsschemata treffen somit nicht nur auf bildliches Erzählen ebenso zu, der Anteil von ‚Inferenzen‘ ist sogar noch ausgeprägter.

3. Entwurf einer Typologie

Die bisherigen Ausführungen lassen sich in einer abschließenden Typologie kombinieren, deren begriffliche Differenzierungen helfen können, in der archäologisch-historischen Analyse von Bildartefakten die Anteile des Narrativen, des Bildlichen sowie des (sprachlichen) Kontextes heuristisch zu trennen. Die Modelle Panofskys und Imdahls sollen hierfür auf die Analyse visuellen Erzählens übertragen und mit den oben genannten unterschiedlichen Zeitaspekten kombiniert werden:

Unter „vorikonografischer Verständnisebene“⁹⁵ ist eine Rezeption zu verstehen, in der die dargestellten Bildelemente auf der *discours*-Ebene der Darstellung benannt werden. Die Ansammlung und Position der Figuren und Elemente wird hierbei identifiziert, ihre Relation zueinander notiert. Auf dieser Ebene wird in den meisten Fällen lediglich ein (oder auch mehrere) statischer Zustand zu konstatieren sein, so dass auf dieser Verständnisebene, nur von schwacher Narrativität die Rede sein kann. Allerdings deuten die Merkmale der ‚schwachen Mittelbarkeit‘, also Auswahl, Arrangement und Perspektivierung, bereits an, dass die Darstellung nicht arbiträr oder kontingent ist, sondern mit dem Ziel, etwas zu erzählen, getroffen wurde. In pluriszenischen Bildern sind darüber hinaus auch Zustandsveränderungen als narrative Merkmale erkennbar.

In einem zweiten Schritt ist sodann die „ikonographische[] Verständnisebene“ zu untersuchen, die die „Kenntnis“ der mythischen oder religiösen

⁹² Wolf 2002, 45. Im Original mit Hervorhebung.

⁹³ Wolf 2002, 47.

⁹⁴ Wolf 2002, 48–50. Als Ergebnis seiner Beispielanalysen von Literatur, bildender Kunst und Musik kommt Wolf schließlich dann aber zu dem wenig überraschenden – und seinem Erkenntnisinteresse eigentlich widersprechenden – Ergebnis, dass in literarischen Texten Narreme in sprachlichen Deiktika und Temporaladverbia explizit auftauchen, während der Grad ihrer Implizitheit in der Malerei und noch stärker in der Musik zunimmt.

⁹⁵ Imdahl 1988, 84.

Ursprungserzählungen voraussetzt.⁹⁶ Dieses *Wiedererkennen* erfolgt im Modus eines „wiedererkennende[n] Sehen[s]“. Das Wiedererkennen der (zumeist sprachlich überlieferten) Ursprungserzählung kann durch paratextuelle Hinweise im Titel, aber auch durch Integration von Text im Bild in Tituli, Impresen oder Subtexten unterstützt werden.⁹⁷ Auch die Interpretation/Identifikation von Zeichenkonventionen (typische Symbole oder Topoi) ist auf dieser Verständnisebene anzusiedeln. Als *ikonographische Narrativität* ist entsprechend die Rückbindung bzw. das Wiedererkennen des dargestellten Inhaltes eines Bildes (*histoire*) in Bezug auf einen allgemein bekannten Prätext zu verstehen.

Auf einer „ikonologischen Verständnisebene“ ist nach Imdahl das „unmittelbare Miterleben des Beschauers“ anzusiedeln.⁹⁸ Diese Isotopieebene zielt damit vor allem auf die Emotion der Rezeption, verstanden als religiöses Ideal z. B. eines versenkend-meditativen Nacherlebens der Leiden Jesu. In diesem Verständnis einer emotionalen Immersion können Gemälde eine über Texte hinausgehende „ikonologische Sinndimension“ erreichen.⁹⁹ Zudem gehört zur Ikonologie aber auch das Identifizieren von – wie Panofsky mit Cassirer feststellt – „Symbol[en] [...] zugrundeliegende[r] historische[r] Prinzip[ien]“.¹⁰⁰ Imdahl kritisiert an dieser Methode, mit der u. a. auch die Dichotomie zwischen der Übernahme antiker Motive und ihrer Aktualisierung zeitgenössischer Moden erklärt werden kann, dass hiermit v. a. ein Wiedererkennen von Konventionen erfolgt. Als *ikonologische Narrativität* können in der Nachfolge dieser Bestimmungen die Integration der Bildelemente zu Handlungsschemata aber auch das Füllen der Leerstellen (Protention) zur Herstellung von Sequenzialität, Kausalität oder Kohäsion (Retention) verstanden werden. Narreme, die das Rezeptionsschema ‚Erzählen‘ auslösen, gehören zur Ebene der ikonologischen Narrativität. In der Rezeption entsteht aus der Wahrnehmung eines (strenggenommen) statischen Zustands die ‚ikonologische Narrativität‘ einer (minimalen) Geschichte.

Imdahl entwickelt aus Panofskys Modell des ‚wiedererkennenden Sehens‘ und des ‚sehenden Sehens‘, das er Konrad Fiedlers „Form- und Kompositionsverständnis“ entlehnt, die Synthese eines „erkennenden Sehens“, mit der sich die „ikonische Sinnstruktur“ von Bildern erschließen lasse.¹⁰¹ Unter Ikonik versteht Imdahl eine spezifisch bildliche Ausdrucksqualität, die über „begriffliche Besitztümer“,¹⁰² d. h.

⁹⁶ Imdahl 1988, 84.

⁹⁷ Giuliani unterscheidet „Namensbeischriften, die einen narrativen Inhalt bestätigen“ und „Namensbeischriften, die einen narrativen Inhalt erzeugen“ (Giuliani 2003, 119–125).

⁹⁸ Imdahl 1988, 85.

⁹⁹ Imdahl 1988, 87.

¹⁰⁰ Imdahl 1988, 88.

¹⁰¹ Imdahl 1988, 89 und 92.

¹⁰² Imdahl 1988, 89.

über in Begriffen vorgeprägten Wahrnehmungsformen hinausgeht. In der Synthese des ikonischen Erkennens wird für Imdahl eine nur „der Malerei mögliche Bildeistung“ erfahrbar, die sich als „Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität“ zeigt.¹⁰³ Und gerade diese Sinndimension vermag somit auch im Hinblick auf das Erzählen eine Wirkungs- und Isotopieebene heuristisch zu differenzieren, die in bisherigen Arbeiten zum visuellen Erzählen entweder zu kurz kommt oder im Hinblick auf den Erzählbegriff unterreflektiert bleibt. Als *ikonische Narrativität* ist folglich jene Sinndimension zu verstehen, die die spezifische individuelle Variation des erzählten Stoffes (bzw. des Handlungsschemas) in der gewählten Form darstellt. Bilder geben allgemein bekannte Geschichten ja nicht einfach nur passiv wieder, und wählen Kompositionsschemata, Relationen von Figuren und Bildelementen, Blickachsen etc. ebenso wenig zufällig aus wie den gewählten ‚fruchtbaren Augenblick‘. Vielmehr birgt die spezifische Variation als Abweichung von einer Schemakonvention eine semantische Dimension. Um ein letztes Mal Imdahls Worte zu borgen: ‚Ikonische Narrativität‘ erzeugt einen „sinnliche[n] Ausdruck“ bzw. eine „ikonische Sinndichte“, die „sprachlich narrativ nicht sinnfällig zu formulieren“ ist.¹⁰⁴

Diese Typologie von bildlicher Narrativität lässt sich, in manchen Formulierungen im Vorangehenden ist dies schon deutlich geworden, mit Untersuchungen zur Schema-Literatur kombinieren. „Schemaorientiertes Erzählen [...] folgt nicht der ästhetischen Norm der Innovation, sondern derjenigen der schemabezogenen Variation.“¹⁰⁵ Zwar geht es bei der Untersuchung von Handlungs- oder Erzählschemata darum, das Typische an unterschiedlichen Geschichten herauszufiltern, doch lässt sich dies auf die etwas anders gelagerte Analyseebene des Wiedererkennens derselben erzählten Geschichte übertragen. Sowohl auf der Ebene des ikonologischen wie des ikonographischen Erzählens geht es, insbesondere im Untersuchungsbereich der Archäologie, darum, im Erkennen des Typischen den dargestellten Ursprungsmythos zu identifizieren. Erst in einem zweiten Schritt kann die Variation analysiert und interpretiert werden.

Alle drei skizzierten Ebenen können unterschiedlich stark narrativ sein, von – mit Wolf – (annähernd) „genuin narrativ“ bis hin zu bloß „narrationsinduzierend“. Ist auf einem archäologischen Fundstück z. B. eine Darstellungskonvention für Achill (Schild) zu erkennen, wird das kognitive Schema des Narrativen (Troja-Mythos) auf der Ebene des ikonologischen Erzählens erzeugt. Sind keine bekannten Prätexte benennbar, wird die Ebene des ikonologischen Erzählens

¹⁰³ Imdahl 1988, 91–93.

¹⁰⁴ Imdahl 1988, 93 und 95.

¹⁰⁵ Martínez und Scheffel 2016, 131.

schwach bleiben, was nicht bedeutet, dass das ikonographische und ikonische Erzählen ebenfalls gegen ‚null‘ gehen müssen. Ein Vorteil dieser Unterscheidung in vier bildliche Erzählebenen ist insbesondere darin zu erkennen, dass der für die Archäologie so immens wichtige Aspekt des Wiedererkennens einer Ursprungserzählung heuristisch von anderen Isotopieebenen der visuellen Erzählung getrennt werden kann. Zudem ermöglicht das Modell, Zuschreibungen auf der Ebene der Rezeption von Erzählelementen, die im Artefakt selbst angelegt sind, zu unterscheiden.

Literatur

Alpers 1976

S. Alpers, *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. New Literary History 8, 1976, 15–41.

Aumüller 2012

M. Aumüller, *Literaturwissenschaftliche Erzählbegriffe*, in: M. Aumüller (Hrsg.), *Narrativität als Begriff. Analysen und Anwendungsbeispiele zwischen philologischer und anthropologischer Orientierung*, Narratologie 31 (Berlin 2012) 141–168.

Bachtin 2008

M. M. Bachtin, *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey (Frankfurt a. M. 2008).

Baudson 1985

M. Baudson, *Pluralzeit und Singularraum*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 109–113.

Boehm 1987

G. Boehm, *Bild und Zeit*, in: H. Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim 1987) 1–23.

Boehm 1995

G. Boehm, *Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache*, in: G. Boehm und H. Pfothner (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Über Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (München 1995) 23–40.

Bortolussi und Dixon 2003

M. Bortolussi und P. Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (Cambridge 2003).

Burnham 1995

S. Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton 1995).

Chatman 1978

S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca 1978).

Chatman 1990

S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca 1990).

Danto 1985

A. C. Danto, *Narration and Knowledge* (New York 1985).

Deitmaring 1969

U. Deitmarin, *Die Bedeutung von rechts und links in theologischen und literarischen Texten bis um 1200*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 98, 1969, 265–292.

Dittmann 1987

L. Dittmann, *Bildrhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei*, in: H. Pafflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft* (Weinheim 1987) 89–124.

Eco 1985

U. Eco, *Die Zeit der Kunst*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 73–83.

Fludernik 1996

M. Fludernik, *Towards a ‚Natural‘ Narratology* (London 1996).

Forster 1974

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London 1974).

Frank und Frank 1999

H. Frank und T. Frank, *Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft*, in: E. Lämmert (Hrsg.), *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Literaturforschung (Berlin 1999) 35–51.

Friedemann 1910

K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (Nachdr. Darmstadt 1969).

Genette 2010

G. Genette, *Die Erzählung*³ (München 2010).

Giesa 2011

F. Giesa, *Erzählen mit Bildern*, in: M. Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011) 36–41.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der Griechischen Kunst* (München 2003).

Honold und Simon 2010

A. Honold und R. Simon, *Vorwort*, in: A. Honold und R. Simon (Hrsg.), *Das erzählende und das erzählte Bild* (München 2010) 9–26.

Imdahl 1988

M. Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik* (München 1988).

Ingarden 1968

R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen 1968).

Kemp 1987

W. Kemp, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster* (München 1987).

Kemp 1989

W. Kemp, *Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bild-
erzählung*, in: K. Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigen-
ständiger Bilderzählung* (München 1989) 62–88.

Lessing [1766] 1990

G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: G. E. Lessing, *Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5.2. Werke 1766–1769*. Hrsg. von W. Barner (Frankfurt a. M. 1990 [1766]) 11–206.

Marion 1997

P. Marion, *Narratologie médiatique et médiagénie des récits*. *Recherches en Communi-
cation* 7, 1997, 61–88.

Martínez 2011

M. Martínez, *Grundbestimmung*, in: M. Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011) 1–12.

Martínez und Scheffel 2016

M. Martínez und M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*¹⁰ (München 2012).

McClary 1997

S. McClary, *The Impromptu That Trod on a Loaf. Or How Music Tells Stories*. *Narrative* 5, 1997, 20–35.

Metz 1974

Chr. Metz, *Film Language. A Semiotic of the Cinema* (New York 1974).

Müller 1968

G. Müller, *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in: E. Müller (Hrsg.), *G. Müller. Morpholo-
gische Poetik. Gesammelte Aufsätze. In Verbindung mit Helga Egner* (Darmstadt 1968
[1948]) 269–286.

Nünning und Sommer 2008

A. Nünning und R. Sommer, *Diegetic and Mimetic Narrativity. Some further Steps
towards a Narratology of Drama*, in: J. Pier und J. Á. G. Landa (Hrsg.), *Theorizing
Narrativity*, *Narratologia* 12 (Berlin 2008) 331–353.

Panofsky 1926

E. Panofsky, *Besprechung des Buches von Hans Kauffmann, Albrecht Dürers rhythmische
Kunst*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (Leipzig 1926) 136–192.

Panofsky 1994

E. Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Bildende
Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Bd. 1. Theorien – Entwicklung –
Probleme* (Köln 1994) 207–225.

Pfister 1977

M. Pfister, *Das Drama* (München 1977).

Philippot 1985

P. Philippot, *Anhaltspunkte für eine Geschichte der Zeit in der westlichen Kunst*, in: M. Baudson (Hrsg.), *Zeit, die vierte Dimension in der Kunst* (Weinheim 1985) 127–155.

Prince 1973

G. Prince, *A Grammar of Stories. An Introduction* (Paris 1973).

Rimmon-Kenan 2006

S. Rimmon-Kenan, *Concepts of Narrative*, in: M. Hyvärinen u. a. (Hrsg.), *The Traveling Concept of Narrative. Studies across Disciplines in the Humanities and Social Sciences* (Helsinki 2006) 10–19.

Ryan 1991

M.-L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* (Bloomington/Indianapolis 1991).

Ryan 1992

M.-L. Ryan, *The Modes of Narrativity and Their Visual Metaphors*. *Style* 26, 1992, 368–387.

Schmid 2014

W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, De-Gruyter-Studienbuch ³(Berlin u. a. 2014).

Speidel 2013

K. Speidel, *Can a Still Single Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures*. *DIEGESIS. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung / Interdisciplinary E- Journal for Narrative Research* 2.1, 2013, 173–194.

Stanzel 1979

F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählen* ⁶(Göttingen 1995).

Theissing 1987

H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (Darmstadt 1987).

Thürlemann 1989

F. Thürlemann, *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini*, in: W. Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (München 1989) 89–115.

Titzmann 1988

M. Titzmann, *Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen*, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Stuttgart 1990) 368–384.

Varga 1990

A. K. Varga, *Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität*, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988* (Stuttgart 1990) 356–367.

Weber 1998

D. Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk* (Göttingen 1998).

Weixler 2015

A. Weixler, *Zeit in der Malerei. ‚Ein Pferd hat zwanzig Beine‘ – Über Simultaneität in Futurismus und Kubismus*, in: A. Weixler und L. Werner (Hrsg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, Narratologia 48 (Berlin 2015) 205–229.

Weixler 2017

A. Weixler, *Bausteine des Erzählens*, in: Matías Martínez (Hrsg.), *Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2017) 7–21.

White 1965

M. White, *Foundations of Historical Knowledge* (New York 1965).

Wickhoff 1912

F. Wickhoff, *Römische Kunst. Dritter Band. Die Wiener Genesis*. Hrsg. von Max Dvorák (Berlin 1912).

Wolf 2002

W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: V. Nünning und A. Nünning (Hrsg.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5 (Trier 2002) 23–104.

Wölfflin 1928

H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst NF 5, 1928, Sp. 213–224.

Ralf von den Hoff

Vom Heros erzählen. Visuelle Strategien der Heldennarration im antiken Griechenland*

Helden brauchen Geschichten: „Von Helden muss berichtet werden“, so stellt der Politologe Herfried Münkler fest.¹ Zumindest in diesem Punkt sind modernes Helden- und griechisch-antikes Heros-Konzept – so sehr sie auch sonst differieren – weitgehend gleich. Achill wählte, so schildert es Homer im späten 8. Jahrhundert v. Chr., „ewigen Ruhm“ (*kléos áphriton*) anstelle des langen Lebens (*Ilias* 9, 410–416). *Kléos*, Ruhm, besteht als konstitutive Qualität des Heros in der Erinnerung durch Andere, und diese wird durch Berichte weitergetragen. Dementsprechend sind in die homerischen Epen Berichte von *kléa andrón*, vom „Ruhm der Männer“, integriert (*Ilias* 9, 185–189; 524; *Odyssee* 8, 62–103).² Die Epen sind zugleich Vermittler des Ruhms ihrer eigenen Heroen-Akteure.³

Die Medien solchen Erinnerns waren seit dem 8. Jh. v. Chr. nicht nur dichterische. Das Grabmal (*séma*) nennt Homer als visuell-materielles Erinnerungsmedium (*mnéma*: *Ilias* 7, 85–90; *Odyssee* 4, 584; 24, 93–94);⁴ Pindar bezeichnet im 5. Jh. v. Chr. auch Statuen als Träger der Heroenerinnerung (*5. Nemeische Ode*, 1–5).⁵ Beide verschafften einer *Figur* dauerhafte Sichtbarkeit. Berichte über

* Der Beitrag ist im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs 948 ‚Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne‘ an der Universität Freiburg i. Br. entstanden, den die Deutsche Forschungsgemeinschaft seit 2012 fördert.

¹ Münkler 2007, 742.

² Horn 2014, 140–144; ebenda, passim, auch zu den homerischen Begriffen *héros* und *kléos*; zu *kléos* nun auch Dorka Moreno 2015. Vgl. King 1987, 28–49; Nagy 1990, 150–151; 199–27; Nagy 2013, 26–7.

³ Grundlegend Nagy 1979; Horn 2014. Zur Diskussion um den Status frühgriechischer Heroen: Albersmeier 2009; Himmelmann 2009; Jones 2010; Gordon 2013; von den Hoff u. a. 2015, 21–26; Bremmer 2016; vgl. u. Anm. 9.

⁴ Eichler 1914; Häusle 1980; 3–8; Svenbro 1993. Vgl. zu Grabinschriften als Medien des heroischen *kléos*: Fearn 2013.

⁵ Gleichwohl fühlt der Dichter sich als Kündler des Taten-Ruhms den Statuen überlegen, vgl. Nagy 1990, 199–214; Stewart 1990, 54.

Heroentaten in Form traditioneller Geschichten (*mýthoi*) lagen aber auch in vielen anderen visuellen Medien vor: in Bildern an Bauwerken, auf Tongefäßen (sog. Vasenmalerei), an Möbeln, Waffen oder in der Malerei, um nur wenige zu nennen. So sehr auch Formen des Erzählens in diesen Bildmedien in der Forschung Aufmerksamkeit erfahren haben – etwa die Frage nach Zeitfaktoren im Bild oder die visuelle Umsetzung von Texten vor allem in der griechischen Vasenmalerei⁶ –, so wenig ist das spezifisch-bildliche Erzählen über *Heroen* als einer Kategorie der Darstellung von Mythen bisher untersucht worden.⁷ Der Frage, mit welchen formalen Mitteln in Mythenbildern über Heroen erzählt wurde, gehen die folgenden Ausführungen nach. Im Blick auf die griechische Frühzeit vom 8. Jh. bis zum 5. Jh. v. Chr. werden drei dieser Mittel diskutiert: Fokussierung, Bezeugung und Tatenmultiplikation.

Das Thema „Vom Heros erzählen“ wird dabei pragmatisch verstanden. Es geht um das ‚Erzählen‘ im Bild als kommuniziertes visuelles Erinnern an Handlungen – vor jeder spezifisch narratologischen Perspektive.⁸ Und es geht um Einzelfiguren, denen in bildlichen Darstellungen ein herausgehobener Status zugeschrieben wird, sei es formal, sei es durch bekannten Heroennamen oder -taten aus dem Mythos.⁹ Griechische Konzepte des Heroischen als des visuell erinnerten Außerordentlichen sollen so differenzierter beschrieben werden. Die idealtypische Unterscheidung von ‚dekriptiven‘ und ‚narrativen‘ Bildern, die Luca Giuliani als grundlegend für die frühe griechische Kunst herausgearbeitet hat, berührt dies nur am Rande.¹⁰ Giuliani zufolge treten ‚narrative‘ Darstellungen, die Außeralltägliches zeigen und nur durch mythische Erzählungen von explizit benannten Heroen oder Göttern erklärt werden können, seit dem 7. Jh. v. Chr. auf.¹¹ Ihnen gingen ‚deskriptive‘ Bilder im 8. Jh. v. Chr. voran, die nicht von bestimmten individuellen Figuren des Mythos erzählten, sondern Handlungen zeigten, die dem „normalen Gang der Welt entsprechen“, also als typisch gelten sollten.¹² Doch blieben deskriptive Elemente

⁶ Vgl. nur Himmelmann 1967; Froning 1988; Shapiro 1994; Stansbury-O’Donnell 1999; zuletzt Giuliani 2003 (engl. jetzt Giuliani 2013); Bol 2003; Rystedt und Wells 2006; Walter-Karydi 2010; s. a. oben Anm. 3. Auf andere Bestandteile des bildlichen Erzählens konzentrierten sich bspw. Muth 2008; Dietrich 2010; Lorenz 2013, auf die Bauplastik bspw. Marconi 2007; Osborne 2009.

⁷ s. aber Neils 2009a; Überblicke liefern neben den einschlägigen Artikeln im LIMC weiterhin Schefold 1978; 1988; 1989, 1993; vgl. auch Woodford 2003.

⁸ Zum Ereignis- und Handlungsbegriff Martinez und Scheffel 1999, 108–111; Martinez 2011, 11; vgl. jetzt Weixler 2015.

⁹ Die Frage nach einer Unterscheidung des griechischen Heros vom modernen Helden wird insofern nicht berührt, vgl. Meyer und von den Hoff 2010; Heil 2013; Horn 2014, 10–30, ebensowenig die religiöse Komponente griechischer Heroen, vgl. Bravo 2009; Ekroth 2009, sowie die o. Anm. 3 genannte Literatur.

¹⁰ Giuliani 2003, mit den Rezensionen Schmaltz 2004; Stansbury-O’Donnell 2006a; Raeck 2007.

¹¹ Giuliani 2003, 36–37; 96–158.

¹² Giuliani 2003, 36–37 („beschreibend“); 39–95; 283 („normaler Gang“).

auch narrativen Bildern weiter eingeschrieben.¹³ Damit ist Giuliani eine Klärung wichtiger Qualitäten von Handlungsbildern in der griechischen Kunst gelungen – jedoch nicht sämtlicher.¹⁴ So rekurriert das Adjektiv ‚narrativ‘, obwohl es Bilder kennzeichnen soll, in seinem Konzept vor allem auf Texte, *mit denen* man Bilder liest. Bilderklärende Texte aber besitzen, so Roland Barthes, gegenüber dem Visuellen „repressiven Wert“, schränken die Potenziale des Visuellen ein.¹⁵ Im Aufruf von Texten wird niemals alles erfasst, was ein Bild zeigt.¹⁶ Wir müssen aber möglichst viele Faktoren visueller Berichtsform berücksichtigen, um Handlungsbilder zu verstehen. Bernhard Schmaltz hat diese Faktoren als „plakativen Eigenwert“ von Bildern bzw. Bildelementen bezeichnet.¹⁷ Es ist gleichwohl einleuchtend, wie Giuliani betont, dass Bilder selbst nicht ‚erzählen‘, sondern dazu auf Texte angewiesen sind. Treffender wäre es also zu sagen, dass Bilder, um erzählen zu können, auf Betrachter angewiesen sind, bei denen durch Bilder Texte *aufgerufen* werden. Berücksichtigt man dies, dann bieten Bilder Potenziale des und Anreize zum Erzählen, sie sind „narrationsindizierend“.¹⁸ Narrationsindizien gilt es also zu ermitteln. Fragen wir schließlich nach dem Erzählen über spezifische Figuren, dann müssen wir berücksichtigen, dass Handlungsbilder eine Tat nicht als (in der Zeit vollzogenen) *Vorgang* darstellen, sondern Tat und Akteuren *Qualitäten* zuschreiben, die visuell markiert sind und die auch, aber nicht nur *Zeitfaktoren* betreffen. Nicht *Zeitfaktoren* als erzählungskonstitutiv,¹⁹ sondern Akteure und Taten als qualitativ bewertet rücken so in den Blick. Diese drei Faktoren – *Eigenwerte* des Bildlichen, *Narrationsindizien* und *Figur- und Tatkennzeichnungen* im Bild – sollen in den folgenden Überlegungen vor allem Beachtung finden.

¹³ Giuliani 2003, 90; 285: „ausschließlich narrative Bilder gibt es nicht“.

¹⁴ Insbesondere helfen die Kategorien ‚deskriptiv‘ und ‚narrativ‘, die zu stark als komplementär verstandenen, antiken Vorstellungen nicht angemessenen Kategorien ‚Alltagsbild‘ und ‚Mythenbild‘ abzulösen, vgl. Giuliani 2003, 282–284 sowie Giuliani 1997; 2010; 2014; allerdings bedürfen die nun erklärend verwendeten Begriffe „unerhört / außerordentlich“ vs. „normal / Standard“ einer Präzision, vgl. Raack 2006, 265; Schmaltz 2004, 163–165, s. u. Anm. 25. Kritik an Giuliani auch bei Junker 2005, 73–74.

¹⁵ Barthes 1990, 35–36.

¹⁶ Schmaltz 2004, 174, spricht vom „Prokrustes-Bett“ der Begriffe Giulianis; vgl. Stansbury-O’Donnell 2006a, 538. Formale Kategorien jenseits der Narration spricht Giuliani 2003, 286–288 an.

¹⁷ Schmaltz 2004, 173; 174. Zu den Bildspezifika jenseits der Texte gehören natürlich auch pragmatische Faktoren, d. h. Besonderheiten der Bildträger in ihren Präsentations-, Nutzungs- und Rezeptionskontexten, also die Medialität der Bilder: Raack 2006, 266.

¹⁸ So Antonius Weixler in einem Diskussionsbeitrag während der Tagung „Bild . Erzählung . Kontext“, s. seinen Beitrag in diesem Band S. 96, vgl. Weixler 2015, 211 (in Anlehnung an Werner Wolf).

¹⁹ Zu *Zeitfaktoren* in antiken Bildern s. o. Anm. 6 sowie Bol 2003 passim; Stähli 2003; Strawczynski 2000; Strawczynski 2003, 29–45; Schnapp 2003; vgl. jetzt auch Dahm 2007. Zur ‚Zeit im Bild‘ grundsätzlich: Theissing 1987; Lachnit 2005, 161–189; Rehm 2005; Weixler 2015.

I Herausgehobene Figuren: Fokussierungen im späten 8. und 7. Jh. v. Chr.

Die ersten Bilder von menschlichen Figuren in Griechenland nach dem Ende der Bronzezeit stammen aus dem 10./9. Jh. v. Chr. Damals bildete man erstmals wieder vereinzelt auch dynamisch bewegte menschliche Figuren auf Tongefäßen ab, die aber nie Namen tragen oder definitiv benennbar waren.²⁰ Andere, ‚narrative‘ Bilder existieren erst seit dem 7. Jh. v. Chr., so Giuliani's These: Die Krieger, die in einem riesigen Pferd auf Rädern sitzen, können nur als Achill, Odysseus und die Griechen verstanden werden, die nach Troja eingeschmuggelt die Bewohner abschlachten, wie auf einem Tonpithos auf Mykonos. Ein Riese, der von seinen Gegnern ins Auge gestochen wird, ist Polyphem mit Odysseus Männern.²¹ Außeralltägliche Tat oder Erzählelemente sind eindeutige Hinweise auf konkrete Narrative. Im Falle der Krieger auf einem Teller in London sind es hingegen Namensbeischriften bei einer ganz konventionellen Tat, die Menelaos und Hektor im Kampf über der Leiche des Euphorbos identifizieren, Akteure im 17. Gesang der *Ilias*.²² Auf einem Tonständer in Berlin weist die Beischrift „Menelas“ die Szene als Versammlung homerischer Könige aus, ohne dass aber die gezeigte Handlung in den Mythen um Troja aufschiene.²³ Wir können die neuen Bilder des 7. Jhs. als *nominal-narrativ* bezeichnen, weil sie Mythen oder Heroen durch Ikonographie oder Beischriften namentlich aufrufen.

Diesen Bildern gingen im 8. Jh. v. Chr., so Giuliani, ‚deskriptive‘ Bilder voraus, die das Leben so zeigten, wie man es als typisch und immer schon existent wahrnehmen wollte: eine Leichenaufbahrung, ein Kriegerzug, eine Schlacht. Auch in diesen Bildern findet man außeralltägliche Motive und Widersprüche zur Realität: nackte Krieger, anachronistische Waffen usw.²⁴

Typisierte Normhaftigkeit ist nicht dasselbe wie unverfälschte Realität.²⁵ Vor allem im Hinblick auf ihre formale Syntax aber bilden die ‚deskriptiven‘ Bilder

²⁰ Snodgrass 1998, 14 Abb. 1 (protogeometrischer Krater aus Knossos; vgl. Junker 2009, 68); Hurwit 1985, 54–55 Abb. 23 (protogeometrische Hydria aus Lefkandi); aus dieser Frühzeit stammt auch der tönernen Kentaur, der in Lefkandi (Kopf und Körper getrennt in zwei Bestatungen!) als Grabbeigabe fungierte (Popham u. a. 1979/1980, 344–345 Taf. 251–252; Schefold 1993, 25 Abb. 11; Giuliani 2003, 329 Anm. 45; Eder 2008). Er ist an seinem linken Bein verwundet, weist also auf ein vorheriges Ereignis seiner Geschichte, ohne dass der konkrete Verlauf dieser Vorgeschichte eindeutig wäre.

²¹ Trojanisches Pferd: Giuliani 2003, 81–95 Abb. 11. Polyphem: Giuliani 2003, 96–110 Abb. 12–15. Zu frühen Mythenbildern vgl. auch Fittschen 1969; Carter 1972; Ahlberg 1992; Junker 2009.

²² Euphorbos-Teller: Giuliani 2003, 125–129 Abb. 19.

²³ Giuliani 2003, 123–125 Abb. 18.

²⁴ Vgl. Schmaltz 2004, 163–167; Raeck 2006, 265.

²⁵ Dass Giuliani 2003 nicht realistische Normalität meint, macht er nicht immer deutlich genug, vgl. o. Anm. 14.



Abb. 1: Attisch-geometrische Kanne. München, Antikensammlungen Inv. 8696. Ton; spätes 8. Jh. v. Chr. © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.



Abb. 2: Schiffbruch. Halsbild der attisch-geometrischen Kanne Abb. 1 © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München.

keine geschlossene Gruppe. So können wir zunächst drei *Fokussierungstechniken* unterscheiden:²⁶

²⁶ Obgleich bisweilen verwechselt, ist ‚Fokussierung‘ als Blicklenkung auf eine Figur bzw. ein Bild nicht identisch mit ‚Fokalisierung‘ im Sinne von Genette 1994, 134–138; 241–244; Bal 1997, 19–58; 156–160, aber auch nicht mit der stärker wahrnehmungstheoretischen Bestimmung von

1. Auf dem Hals einer Kanne des mittleren 8. Jhs. in München (**Abb. 1–2**) sieht man einen Mann, der auf einem kieloben treibenden Schiff sitzt, um ihn herum seine Mannschaft im Wasser treibend, die sich an den Schiffsrumpf klammert.²⁷ In der *Odyssee* gibt es keine derartige Situation; für die Seefahrer der damals zuhauf Kolonien gründenden Poleis Griechenlands wird die Schiffbrucherfahrung eine alltägliche gewesen sein – in Giuliani's Sinne wäre dies ein ‚deskriptives‘ Bild.

Der sitzende Mann ist aber in diesem Bild nicht nur derjenige, dessen Überleben als wahrscheinlich gezeigt wird. Er ist zugleich in die Mitte der Bildkomposition und direkt unter die Kannenmündung gesetzt, zudem die oberste Figur im Bildfeld, deren Kopf als einziger an den oberen Bildrahmen stößt, also mehrfach kompositorisch herausgehoben: eine außerordentliche Figur. Auf einem Mischgefäß für Wein aus der gleichen Epoche ist der Protagonist links gegen die Masse der anderen Menschen im Bild durch seine Bedeutungsgröße hervorgehoben, zusammen mit einer (ebenfalls groß dargestellten) Frau, mit der er gestisch verbunden ist.²⁸ Deutlich größer als sein Gegner ist auch der Kentaurenkämpfer der geometrischen Bronzestatuettengruppe in New York – unklar ob Gott oder Heros (**Abb. 3**).²⁹

In den beliebten Prothesisszenen monumentaler Grabgefäße des 8. Jhs. in Athen sind die auf dem Totenbett liegenden Verstorbenen ebenfalls vielfach übergroß gegenüber den sie umgebenden Trauernden gezeigt. Auch dort sind sie häufig in die hervorgehobene Mitte der Komposition gerückt, auf die sich die übrigen Figuren fokussierend zu bewegen.³⁰ Durch eine formal erreichte Blicklenkung auf *eine* Figur *im Bild*, wurden also herausgehobene Akteure gekennzeichnet.

2. Auf einem tönernen Ständer des spätesten 8. Jhs. in Athen geschieht anderes.³¹ Dort sieht man in Bildfeldern Löwen (oder Eber?) als Gegner von Menschen: einmal einen Hirten mit Tier auf der Schulter, einmal einen Kämpfer. Löwenbedrohte Hirten und Löwenkämpfer sind im Griechenland des 8. Jhs. v. Chr. nicht ‚typisches Leben‘. Doch diente der Löwe im zeitgleichen Epos als Beispiel höchster

Fokalisierung bspw. bei Kablitz 1988. Vgl. Hurwit 2011, der von „weak and strong imagery“ spricht.

²⁷ Kanne München: Giuliani 2003, 73–75 Abb. 9; Junker 2005, 74–75 Abb. 16; Hurwit 2011.

²⁸ Dinos London, British Museum Inv. 1899,0219.1: Schefold 1993, 130 Abb. 123; Giuliani 2003, 54–56 Abb. 5; Neils 2009a, 109 Abb. 62.

²⁹ Kentaurenkampfgruppe New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 17.190.2072: Schefold 1993, 45 Abb. 15; Giuliani 2003, 329 Anm. 45; Neils 2009a, 109–110 Abb. 63.

³⁰ Ahlberg 1971. Auf die zentrierte Komposition der Prothesisszenen (und auch der Kampfszenen) geometrischer Grabgefäße und ihre über ‚deskriptive‘ Funktionen hinausgehende explizite Beziehung auf die konkrete Person der Bestatteten ist Florian Ruppenstein in einem Vortrag in Freiburg im Sommer 2015 eingegangen; vgl. schon Hurwit 2011.

³¹ Tonständer Athen, Kerameikos: Hurwit 1985, 113 Abb. 51; Schefold 1993, 99 Abb. 84; Giuliani 2003, 47–53 Abb. 4.



Abb. 3: Kentaurenkampfgruppe New York, Metropolitan Museum of Art Inv. 17.190.2072. Bronze.
© The Metropolitan Museum of Art.

Überlegenheit, war in visuellen und textlichen Kampfnarrativen aus dem Orient vielfach bekannt.³² Gleichwohl muss der Löwenkämpfer des Bildes nicht den großen Löwenkämpfer Herakles meinen; das Bild spezifiziert nichts. Es geht weder um bestimmte Mythen, noch um ‚Alltag‘, wie Giuliani richtig konstatierte.³³ Und selbst falls kein Löwe gemeint sein sollte, sondern ein Eber, worauf die Klauen hindeuten könnten.³⁴ Die Bilder kontrastieren unterschiedliche Imaginationen extremer Gefährdungen von Menschen durch sehr wilde Tiere. Dabei aber nimmt nur *eine* Figur in *einem* Bild mit (allen) ihren Waffen den Kampf gegen das gefährliche Tier auf: übermenschlich und gegenüber den anderen komparativ herausgehoben. Fokussierung auf bestimmte Figuren und Taten kann also auch im *Vergleich mehrerer Bilder untereinander* geschehen.

3. Schließlich kennt die geometrische Kunst die formal erreichte Blicklenkung *auf ein einziges* Bild, indem sich die Dekoration eines Gegenstandes metopen- oder tondoartig nur einer Szene widmet.³⁵ Die agonale Tat wird so als Zentrum der Aufmerksamkeit inszeniert, das Bildfeld der Tat eines Einzelnen überlassen.

³² Vgl. Markoe 1989; Clarke 1995. Zu Löwenkampfbildern auch Hurwit 1985, 106–125; Junker 2009, 68–69.

³³ Giuliani 2003.

³⁴ Vgl. Giuliani 2003, 327 Anm. 33.

³⁵ Beispiele bei Carter 1972, 28 Taf. 5a (Becher Athen); Hurwit 1985, 95 Abb. 38 (Grabkrater New York); 106 Abb. 44 (Dreifußbein Olympia); Junker 2009, 71 Abb. 10 (Kanne Boston).



Abb. 4: Geometrische Amphora aus einem Massengrab auf Paros. Paros, Museum Inv. 3524. Ton; spätes 8. Jh. v. Chr. © Wikimedia Commons (Foto: Zdeněk Kratochvíl).



Abb. 5: Toter Krieger und Kampfszene mit Gefallenem. Bilddekor der geometrischen Amphora; spätes 8. Jh. v. Chr. © Wikimedia Commons (Zdeněk Kratochvíl).

Ein erst neulich gefundenes spätgeometrisches Gefäß (**Abb. 4–5**) verbindet mehrere dieser Fokussierungstechniken. Es handelt sich um eine Amphora, die gegen 720 v. Chr. als Urne eines im Krieg Gefallenen auf Paros diente.³⁶ Die Bestattung gehörte zu einem Massengrab, doch spricht der Dekor der Amphora gegenüber den übrigen Gefäßen für eine besondere Rolle des Verstorbenen.

Auf dem Bauch ist eine Schlacht gezeigt, an der Schulter liegt ein hervorgehoben weiß gezeichneter Gefallener in der Mitte zwischen zwei Kriegern, und darüber sieht man zentral die Aufbahrung wohl desselben Toten. Es könnte aufsteigend von unten nach oben eine Geschichte erzählt sein, deren Bilder in diachroner Folge übereinandergestellt sind: Schlacht, Tod und Aufbahrung. Vor allem fokussiert der Maler durch die achsiale Komposition jedes der Bilder, durch Zentrierung des Protagonisten und durch Farbgebung auf den als Krieger Gefallenen.

Die Möglichkeiten eines bildlichen Berichts gehen, so sieht man auch hier, in der Kunst homerischer Zeit weit über die Alternative der klaren Benennung oder der namenlosen Darstellung ‚normalen‘ Lebens hinaus. Es handelt sich gleichwohl bei den Darstellungen, in denen wir Fokussierungen erkannt hatten, nicht um Mythenbilder mit benennbaren Heroen, sondern um solche, die soeben Verstorbene zeigen, allenfalls an mythische Heldentaten erinnern oder die Erinnerung an sie evozierten: ein Krieg (wie vor Troja), eine Rettung (wie des Odysseus), ein Frauenraub (wie derjenige der Helena), ein Kentaurenkampf (wie der des Herakles), eine Aufbahrung (wie die des Patroklos). Gleichwohl wurden ihre Akteure oder deren Tat, wie wir gesehen haben, als außerordentlich hervorgehoben. Ich schlage vor, solche Bilder des 8. Jhs. als *fokussiert-deskriptiv* zu bezeichnen. Bilder solcher Heraushebung setzten sich dabei deutlich von denjenigen anderen Bildern ab, die zeitgleich und früher im 8. Jh. auf Heraushebung verzichteten.³⁷ Diese fokuslosen Darstellungen kann man als *neutral-deskriptiv* bezeichnen. Es handelt sich mithin um zwei spätgeometrische Darstellungsmöglichkeiten.

Wir können damit festhalten: Den nominal-narrativen Heroenbildern des 7. Jhs. v. Chr. geht eine Gruppe von Bildern zeitlich voraus, die nicht einheitlich ist. Zu den schon im früheren 8. Jh. existierenden neutral-deskriptiven treten im späten 8. Jh. fokussiert-deskriptive Bilder, die das Außeralltägliche bestimmter Leistungen und/oder Figuren durch Fokussierungen andeuten. Die Heraushebung eines Einzelnen stellt im späten 8. Jh. ein im Visuellen geläufiges, Heldennarration indizierendes bzw. ermöglichendes Phänomen dar, einen in homerischer Zeit vollzogenen Schritt zur Entstehung von ‚narrativen‘ Mythenbildern, zum Heroenbild.³⁸

³⁶ Zaphiropoulou 1999; Zaphiropoulou 2002; Coldstream 2003, 389–390 Abb. 125; Zaphiropoulou 2006a, 262–263 Abb. 380; Zaphiropoulou 2006b, 271–277; Hurwit 2011, 13–14 Abb. 12. Für Hinweise danke ich Birgit Bergmann.

³⁷ Giuliani 2003, 58–73 Abb. 6–8.

³⁸ Vgl. zu frühen (Proto-)Mythenbildern auch Carter 1972; Hurwit 1985, 106–124; Hurwit 2011, sowie o. Anm. 20; zur Heraushebung als Qualität heroischer Figuren: Heinz 2010, 21–23.



Abb. 6: Herakles im Amazonenkampf. Votiv(?)schild aus Tiryns. Nauplia, Museum Inv. 4509. Ton; frühes 7. Jh. v. Chr. © Deutsches Archäologisches Institut D-DAI-ATH-Tiryns-1424.

Giuliani selbst hat dies gesehen und die Bilder als erste „Experimente“ bezeichnet, sie damit aber als mögliche Entwicklungsstufe des Erzählens vom Außerordentlichen vielleicht doch zu sehr entwertet.³⁹ Die gleichen Beobachtungen lassen sich nämlich bis ins 7. Jh. hinein machen. Auch dort finden wir – und nun auch in Bildern individualisierter Heroen nominal-narrativer Form – fokussierende Heraushebungen. Ein Tonschild aus Tiryns in Nauplia aus der Zeit um 700 v. Chr. zeigt einen Amazonenkämpfer, wohl Herakles (**Abb. 6**).⁴⁰ Der Bildtondo fokussiert auf die Kampfszene der sieghaften Hauptfigur, die zudem dominant in

³⁹ Giuliani 2003, 75.

⁴⁰ LIMC 1 (Zürich 1981), 597 s.v. Amazones Nr. 168* (P. Devambezi) [Achill und Penthesilea?]; Schefold 1993, 7; 95 Abb. 1.



Abb. 7: Blendung des Polyphem. Attisch-früharchaische Halsamphora aus einem Grab in Eleusis. Eleusis, Archäologisches Museum Inv. 2630. Ton; spätes 7. Jh. v. Chr. © Wikimedia Commons (Carole Raddato).

die Mitte der Komposition, zwischen rahmende Figuren und über eine Leiche gerückt ist. Herakles wird dem Umfeld auch durch seine Körpergröße enthoben. Bedeutungsgröße ist es ebenfalls, die den vom Schlachtfeld getragenen Leichnam auf dem Stempelrelief einer Amphora um 700 und auf einem Schildbandreief gegen 600 als den eines übermenschlichen Kriegers auszeichnet.⁴¹ Der riesige Leichnam markiert den außeralltäglichen Heros, den man in Bildern dieses Typus später als Achill benennt⁴² – körperliche Pracht und Größe sind schon bei Homer eine Heroenqualität.⁴³

Schauen wir auf das Halsbild der berühmten attischen Bestattungsamphora aus Eleusis aus dem früheren 7. Jh. (**Abb. 7**).⁴⁴ Dort ist der Riese Polyphem rechts die

⁴¹ Snodgrass 1998, 36-37 Abb. 15; Giuliani 2003, 140-143 Abb. 24; Schefold 1993, 144-145 Abb. 147.

⁴² Vgl. Schmaltz 2004, 173.

⁴³ Horn 2014, 17-18. Zu übergroßen Figuren, auf die auch Schmaltz 2004, 173, hinweist, vgl. Schefold 1993, 282 Abb. 300 (Amphiaros); 329 Abb. 369 (Aias); Boardman 1998, Abb. 423 (Herakles).

⁴⁴ Hurwit 1985, 169 Abb. 73; Schefold 1993, 78 Abb. 61; 158 Abb. 164; Giuliani 2003, 96 Abb. 14; Junker 2005, 76 Abb. 17; Neils 2009a, 110-111 Abb. 64.

größte Figur. Von den links sichtbaren drei Gefährten ist hingegen einer sinnfällig hervorgehoben: An der Spitze des Blendungspfahles gibt ein Einzelner diesem die entscheidende Richtungsänderung ins Auge des Riesen. Dieser Einzelne zeichnet sich gegenüber den anderen durch erhöhte Aktivität aus, indem er mit erhobenem Bein dynamisch auf seinen Gegner zustrebt. Sein Körper ist zudem als einziger nicht mit Glanzton bedeckt, durch weiße Farbe und Konturzeichnung hervorgehoben. Dies mag Odysseus sein – der bei Homer den Pfahl zur Blendung aber an seinem Ende, nicht an der Spitze lenkte (*Odyssee* 9, 105–556). Doch ist für uns entscheidend, dass der Maler hier ebenfalls formale und inhaltliche Mittel zur Hervorhebung einer Figur nutzte. Dies erweist sich aber weiterhin als nur eine unter vielen Möglichkeiten, von Heroen zu erzählen, wie die Gleichberechtigung aller Polyphemgegner in anderen Bildern zeigt.

Auch auszeichnende Attribute von Heroen erscheinen im 7. Jh. erstmals, wenn auch noch selten, so die Tasche und der Reishut des Perseus oder das Löwenfell des Herakles.⁴⁵ Dies setzt konkrete Heroen von anderen Figuren im Bild ab. *Individualisierend-attributive* Heraushebung stellt mithin eine weitere neue früharchaische Möglichkeit der Heroenkenzeichnung dar – neben der im 7. Jh. ebenfalls üblich werdenden *individualisierend-nominalen* Heraushebung durch Beischrift.⁴⁶

Im 7. Jh. blieben, wie wir sehen, Bedeutungsgröße, kompositorische, farbliche und handlungsmäßige Fokussierungen von Akteuren im Bild üblich; attributive und inschriftliche Individualisierung traten als weitere Mittel hinzu. Das Außeralltägliche und Besondere des Heros gegenüber seiner Umwelt wurde dabei immer deutlicher thematisiert. Im Vergleich zu anderen Figuren und nicht absolut wird dies im Bild sinnlich erfahrbar. Figuren, auf die der Blick gelenkt wurde, erschienen als Helden. Diese Darstellungstechniken fanden seit dem 7. Jh. Anwendung *neben* dem Aufruf der textlichen Metaebene des Mythos in seiner konkreten Erzählung, worauf Namen und bedingt auch Attribute verweisen. Insgesamt scheint die Bilderwelt im 7. Jh. die heroische Einzelfigur und die Normalität von Handlungen stärker komparativ in Bezug zueinander gesetzt zu haben.

II Der bezeugte Heros: Zuschauerfiguren im 6. Jh. v. Chr.

Im 6. Jh. v. Chr. bleiben kompositionell-fokussierte Bilder üblich. Weiterhin finden sich auch isolierte Einzelbilder heroischer Taten. Namensbeischriften werden häufiger,

⁴⁵ Perseus: Schefold 1993, 76–88. Heraklesattribute: Cohen 1998; vgl. Schefold 1993, 105–108. Vgl. zur attributiven Kennzeichnung: Robert 1919, 18–23; 37–40; 137–138; Mylonopoulos 2010.

⁴⁶ Giuliani 2003, 115–138.

ebenso individuelle Attribute als auszeichnende Kennzeichen von Heroen. Neues geschieht vor allem in der Syntax der Bilder: Nun werden nicht nur im Narrativ zeitlich getrennte Ereignisse in ein Bild gesetzt,⁴⁷ es erscheinen auch – in Nachfolge der Löwenbilder des Tonständers in Athen – Darstellungen unterschiedlicher Heroentaten an ein und demselben Objekt nebeneinander.⁴⁸ Dort wird man zum Vergleich aufgefordert, zwischen Theseus und Achill, zwischen individueller und kollektiver Tat, oder auch dazu, das Verhältnis von Götter- zu Heroentaten zu reflektieren und narrative Bezüge herzustellen. Man erstellt nun auch vielfigurige geschlossene Bildfriese, die mehrere Ereignisse nebeneinander setzen.⁴⁹ Auf manchen Gefäßen erscheinen dieselben Taten derselben Heroen – scheinbar redundant –, sei es um temporäre Faktoren anzuzeigen (vorher/nachher), sei es um paradigmatisches Vergleichen zu evozieren.⁵⁰ Ähnliche Bezugsetzungen geschehen durch Sequenzen von Heroenbildern in der Bauplastik, wobei aber keine Zyklen von Darstellungen desselben Heros auftreten, sondern additive Zusammenstellungen oder Metopengrenzen überbrückende Bildkomplexe, die zum Vergleich anhalten.⁵¹ Alles in allem wird die Heroentat also in komplexere Zusammenhänge und Bezugssysteme eingeordnet. Der Relationalität der Bewertung heroischen Handelns wird noch weiter verstärkte Beachtung geschenkt.

Zugleich tritt seit dem frühen 6. Jh. ein weiteres Bildphänomen auf: Heroentaten werden nun von Zuschauerfiguren begleitet.⁵² Formal setzt dies die figurengerahmten Prothesisszenen des 8. Jh. fort. Den nun gezeigten mythischen Erzählungen sind solche Zuschauer aber narrativ zumeist fremd: Niemand berichtet davon, wer (und dass überhaupt jemand) Herakles beim Löwenkampf oder beim Kampf mit Nessos zuschaute. Doch zeigt genau dies das Bauchbild der Amphora in Den Haag (**Abb. 8**).

Den Theseus begleitete zwar eine Gruppe waffenloser Athenerkinder. Beim Minotauroskampf – zumal im Labyrinth – konnten ihm aber keine Krieger oder Reiter zur Seite stehen, und als nackte Athleten traten die Athener in Todesgefahr

⁴⁷ Zur sog. kompletierenden oder simultanen Erzählweise (vgl. Stansbury-O'Donnell 1999, 4–7 Tab. 1-1) vor allem am Beispiel der Kirke-Schale in Boston: Wannagat 1999; Giuliani 2003, 186–190. Durch die Darstellung unterschiedlicher Ereignisse in einem Bild wird das erzählerische Potenzial nicht nur in zeitlicher Dimension wesentlich erweitert, sondern bspw. auch in narrativ-kausaler, ähnlich wie bei der Polyphemamphora (o. Anm. 44), wo der Weinbecher des Polyphem das Davor der Handlung und das Warum der Überwindung anzeigt.

⁴⁸ Zuletzt Shapiro u. a. 2013.

⁴⁹ Bspw. Stansbury-O'Donnell 1999, 131 Abb. 54 (= Beazley Archive Vase No. 5166).

⁵⁰ Steiner 1993.

⁵¹ Vgl. Hölscher 2009, 58–63; Østby 2009.

⁵² Zu Zuschauerfiguren: Kaeser 1990; Schneider 1975, 39–40; Scheibler 1988; Fehr 2000, 108–109; 138–142; Stansbury-O'Donnell 2006b.



Abb. 8: Herakles im Kampf mit Nessos um Deianeira mit Zuschauern. Attisch-schwarzfigurige Amphora (tyrrhenische Gruppe). Den Haag, Rijksmuseum Inv. 608.821. Ton; ca. 570–550 v. Chr. (nach: LIMC IV 1992, Taf. 535 Nessos 6).

auch nicht auf (Abb. 9).⁵³ Es ist zuletzt von Mark Stansbury-O'Donnell herausgearbeitet worden, dass die geradezu omnipräsenten Zuschauer auf attischen Tongefäßen des 6. Jhs. die aristokratische Gesellschaft der Zeit vertreten, die im Hinblick auf Alter, Gender und Sozialstatus differenziert wird.⁵⁴ Für das Erzählen über den Heros bedeutet dies, dass sie im Bild Zeugen sind – dass sie vielfach gestisch auf die Außerordentlichkeit des Geschehens reagieren, bestätigt diese Rolle.⁵⁵ Durch Zeugen wird eine Grundlage des Heldenstatus ins Bild gesetzt: Anerkennung und Ruhm. Der Held, so sagen die Bilder, erweist seinen außeralltäglichen Status im Urteil der anderen – und dieses Urteil macht die Tat zugleich zum „model of social values and behaviour“, zum Exemplum.⁵⁶

Zudem sind so die Betrachter der Gefäße, auf denen die Bilder angebracht sind, gleichsam ins Bild geholt.⁵⁷ Sie setzen die Bezeugung bis in ihre Gegenwart fort; auch für sie ist heroisches Handeln exemplarisch. Die Zuschauer erhöhen schließlich kompositorisch die Fokussierung auf die Tat und den Heros: Sie bilden formal einen Rahmen um eine Mitte, ihre Blicke lenken diejenigen der Betrachter auf den „gestalthaften Fokus“, die Tat des Heros.⁵⁸ Übergroße oder farblich anders gestaltete Heroen handeln hingegen nun nicht mehr. Der Heroenkörper erscheint

⁵³ Stansbury-O'Donnell 2006b, 16; 28; 47; 118.

⁵⁴ Stansbury-O'Donnell 2006b; dass damit ein ‚Chor‘ im Rahmen eines Festivals im Bild evokiert werde (Stansbury-O'Donnell 2006b, 89–127), ist allerdings nicht zwingend.

⁵⁵ Vgl. Stansbury-O'Donnell 2006b, 128–229.

⁵⁶ Stansbury-O'Donnell 2006b, 231; zur Exemplarität von Heroenrollen s. auch Meyer 2012.

⁵⁷ Kemp 1992.

⁵⁸ Vgl. von den Hoff u. a. 2013, 8.



Abb. 9: Theseus im Minotauroskampf mit Zuschauern. Attisch-schwarzfigurige Psykteramphora. London, British Museum 1848,0619.5. Ton; um 550 v. Chr. © The Trustees of the British Museum.

allenfalls als Körper eines Gefallenen riesenhaft.⁵⁹ Es zeigt sich: Der Heros wird zwar im 6. Jh. v. Chr. weiter attributiv, kompositorisch und auch namentlich hervorgehoben, gleichwohl aber als menschliche Figur in Größe und Farbgebung seiner Umwelt angepasst, veralltäglicht, könnte man sagen. Formale Fokussierungen finden aber weiterhin statt. Zugleich stehen im Hinblick auf seine Tat nun

⁵⁹ So bspw. der vom Schlachtfeld getragene Sarpedon: Neils 2009b; Tsingarida 2009.

Bezeugung und Bewunderung im Urteil der Mitmenschen im Zentrum. Das Spannungsfeld von Hervorhebung, Außeralltäglichkeit und Exemplarität ist damit ein wichtiges Thema der Bilder. Die formalen Mittel, derer sich Heroenbilder des 6. Jhs. in der attischen Vasenmalerei bedienen, zeigen den Heros als eine durch Anerkennung von anderen heroisierte und für andere vorbildliche Figur, nicht als durch Tat und Position sich beweisende außeralltägliche Größe.

III Der immer aktive Heros: Tatenmultiplikation im späten 6. und 5. Jh. v. Chr.

Auf ein drittes, zeitlich folgendes Phänomen kann hier nur noch kursorisch eingegangen werden.⁶⁰ Im 6. Jh. waren erstmals an einem Gefäß oder an einem Bauwerk Bilder mehrerer heroischer Taten zusammengestellt worden, allerdings durchweg in getrennten Bildfeldern, wie wir gesehen haben. Auf attischen Symposiongefäßen geschah gegen 510 v. Chr. etwas Neues: Nun setzte man den großen Athener Heros Theseus mehrfach auch in ein und dasselbe zumeist frieshafte Bildfeld.

Um 500 bemalte Onesimos eine Schale mit insgesamt fünf Theseustaten (und überhaupt ausschließlich mit diesem Heros); auf jeder Außenseite, die man mit einem Blick übersah, erschien er zweimal. Etwa um dieselbe Zeit zeigten die Athener erstmals solche Bildfolgen von Taten eines *einzig*en Heros in der Bauplastik, an ihrer Schatzhausstiftung in Delphi, und zwar gleichfalls Theseus, dort aber auch Herakles. Im 5. Jh. steigerten athenische Töpfer und Vasenmaler ihre diesbezüglichen Möglichkeiten weiter: Auf einer riesigen Weinschale von einem halben Meter Durchmesser sieht man allein im Inneren sieben Taten des Heros. Auf der Prunkschale des Kodros-Malers erscheint Theseus sogar dreizehnmal (**Abb. 10**):⁶¹ innen umlaufend um die Minotaurostat, auf die kompositorisch fokussiert wird, außen in spiegelverkehrt identischer Tatenfolge, fast als würde man eine rundplastische Darstellung von zwei Seiten sehen, als sei der schwarze Bildhintergrund der Gefäßoberfläche durchsichtig. Heraklestaten hingegen stellte man damals noch kaum je in solcher Form von Zyklen dar, so vertraut gerade diese ‚Herakleszyklen‘ uns heute sind. Theseus war den Athenern die wichtigere Figur; an ihm wurde die sog. zyklische Darstellungstechnik entwickelt.

Der Begriff ‚Zyklusdarstellung‘, der im Anschluss an Carl Robert für solche Bildfolgen verwendet wird, ist gleichwohl missverständlich. Und auch Franz Wickhoffs Bezeichnung als „continuierende Darstellungsweise“ geht an der Sache vorbei.⁶² Die gezeigten Taten geschehen im Mythos auf dem Weg des Theseus

⁶⁰ Vgl. zum Folgenden bereits: von den Hoff 2002; 2010; vgl. auch Neils 1987; Neils 2009a, 113.

⁶¹ s. dazu auch Stupperich 1992; Avramidou 2011, 36–39.

⁶² s. dazu die Übersicht bei Stansbury-O’Donnell 1999, 4–7 Tab. 1-1.



Abb. 10: Taten des Theseus. Attisch-rötfigurige Schale des Kodros-Malers. London, British Museum Inv. 1850,0302.3. Ton; 440/30 v. Chr. © The Trustees of the British Museum.

von Troizen nach Athen, danach in Marathon und dann auf Kreta – in fester zeitlicher Folge und an unterschiedlichen Orten. Dieser Mythoschronologie aber folgen die Bilder nie. Es ging nicht darum, ein Theseusepos zu illustrieren und nicht darum, Zeitfolge ins Bild zu setzen (wie bei den fernen Nachfahren dieser Bildfolgen im modernen *comic-strip*). Auch eine Trennung der örtlich verschiedenen Szenen wurde vermieden; gezielt überschneiden sich vielmehr Objekte, ja auch Gliedmaßen des Theseus in unterschiedlichen Szenen: Ist ein einziger Raum gemeint, oder sind es diverse Orte? Das Bild lässt keine Entscheidung zu.⁶³ Dort ging es vielmehr darum, den Polisher der Athener als dauer-aktiv, immer kämpfend und nie ruhend zu zeigen, eben dreizehnmal. Ich habe das bereits früher mit dem in Athen damals auch für Theseus verwendeten politischen Schlagwort der *polypragmosyne* verbunden, der unablässigen Aktivität, die den Athenern, so sagten sie, den Großmachtstatus

⁶³ Vgl. Dietrich 2010.

garantierte.⁶⁴ Hier hat man offenbar Bedürfnisse nach Legitimierung politischer und militärischer Taten auf den Polisheros projiziert. Für unsere Fragen interessanter ist es, dass die Bilder nun den Blick nicht mehr allein auf die Einzelat des Heros lenken oder ihn kompositionell fokussieren, geschweige denn Zeugen im Bild aufrufen. Ganz im Gegenteil wird er durch multipliziertes Erscheinen als einzigartig ausgezeichnet, bezeugt durch Tatenmultiplikation seinen Heroenstatus, für den nur der Nutzer der Gefäße Zeuge ist. Zudem ist die Einordnung ins Alltägliche was Größe, Kleidung und Attribute angeht, vor allem bei Theseus als athletisch-ephebischer Figur des jungen Atheners nun weit getrieben. Und die Gegner sind (bis auf Minotauros) keine Phantasmen. Der Heros ist mehr denn je ein alltäglicher Mensch, weniger denn je ist seine exklusive Heraushebung als Figur, dafür aber die Heraushebung seiner *Taten* Thema. Als Heros wird in der Figur des Theseus als der überall und ständig aktive Kämpfer vorgestellt. Dies ist – was erneut hervorzuheben ist – keine für alle Heroen oder auch nur für alle Theseustaten gleichermaßen gültige Veränderung. Herakles bleibt im Löwenfell als Kämpfer gegen Unwesen exzeptionell. Vielmehr erweitert Theseus hier das Möglichkeitsspektrum des „Erzählens vom Heros“.

Es ist an dieser Stelle nicht mehr möglich, die beschriebenen Erzählmodi in ihren Entstehungszeiten bzw. Konjunkturen politisch-kulturell zu kontextualisieren. Klar ist, der neue Blick zumindest auf den Polisheros Theseus kam um 510/00 v. Chr. auf im Zuge der Veränderungen der Athenischen Polis, ihrer langsamen ‚Demokratisierung‘ und wurde forciert im Rahmen der massiven Durchsetzung außenpolitischer Machtinteressen nach den märchenhaften Erfolgen gegen die Perser seit 490. Die Orte, an denen sich dies vollzog, waren die Außendarstellung Athens in bildgeschmückten Bauwerken und die Gelage der Bürger, die Symposien, bei denen die Tongefäße Verwendung fanden und Debatten über ihre Taten stattfanden. Leider gelingt für die älteren Erscheinungsformen visueller Heroenberichte eine mediale und sozial-politische Kontextualisierung derzeit nicht. Den ‚bezeugten Heros‘ des 6. Jhs., der ebenfalls vor allem in Athen auf Gefäßen des Gelages auftaucht – aber nicht nur –, möchte man der beständigen Konkurrenz in der auf prestigebewusste Sozialkontrolle beruhenden Elitekultur des 6. Jhs. v. Chr. zuordnen. Für den geradezu wesenhaft außerordentlichen Heros der Zeit kurz vor und nach 700, der alle überragt oder auf den alles zuläuft, lässt sich aufgrund der wenigen Zeugnisse unterschiedlicher medialer Kontexte schwer ein Urteil fällen; auf Grabgefäßen erscheint er häufiger. Er könnte eine Projektion des sich selbst gegenüber der Gemeinschaft absolut stellenden Aristokraten, wie ihn Achill in der *Ilias* verkörpert, darstellen.

⁶⁴ von den Hoff 2002. In Euripides’ *Hiketidae* (Vers 339) rühmt sich Theseus, „Gefahren nicht zu fliehen“ und „vieler schöner Taten“.

Die hier angestellten Überlegungen zu Strategien der Bilddarstellung von Heroen im antiken Griechenland – jenseits der Frage nach ‚deskriptiven‘ und ‚narrativen‘ Bildern – sollten zunächst vor allem zu klären helfen, wie wir auf der Grundlage von Formanalysen der Heroenbilder Aufschlüsse über sich verändernde Projektionen von Bedürfnissen auf herausragende, heldenhafte Einzelfiguren beschreiben können. Im individuell fokussierten (seit dem 8. Jh.), im bezeugten (vor allem im 6. Jh.) und im nie untätigen Heros (spätestens seit dem 6. Jh. v. Chr.) sind damit drei griechische Heldenkonzepte im Bild mit bestimmten, aber nie ausschließlichen zeitlichen Konjunkturen bezeichnet, deren Verbindung zu jeweils zeitgenössischen Vorstellungen, Wertbegriffen und Bedürfnissen es im Einzelnen weiter zu prüfen gilt.

Literatur

Ahlberg 1971

G. Ahlberg, *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (Göteborg 1971).

Ahlberg-Cornell 1992

G. Ahlberg-Cornell, *Myth and Epos in Early Greek Art* (Jonsered 1992).

Albersmeier 2009

S. Albersmeier (Hrsg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Baltimore 2009).

Avramidou 2011

A. Avramidou, *The Codrus Painter. Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles* (Madison 2011).

Bal 1997

M. Bal, *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* ²(Toronto 1997).

Barthes 1990

R. Barthes, *Kritische Essays 3. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, hrsg. von D. Hornig (Frankfurt a. M. 1990).

Boardman 1998

J. Boardman, *Early Greek Vase-Painting* (London 1998).

Bol 2003

P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (Möhnese 2003).

Bravo 2009

J. J. Bravo III, *Recovering the Past. The Origins of Greek Heroes and Hero Cult*, in: S. Albersmeier (Hrsg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Baltimore 2009) 10–29.

Bremmer 2016

J. Bremmer, *From Heroes to Saints and from Martyrological to Hagiographical Discourse*, in: F. Heinzer, J. Leonhard und R. von den Hoff (Hrsg.), *Sakralität und Heldentum. Zum Relationsgeflecht von Heroischem und Religiösem* (Würzburg 2016).

Carter 1972

J. Carter, *The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period*. The Annual of the British School at Athens 67, 1972, 25–58.

Clarke 1995

M. Clarke, *Between Lions and Men. Images of the Hero in the Iliad*. Greek, Roman and Byzantine Studies 36, 1995, 137–159.

Cohen 1998

B. Cohen, *From Bowman to Clubman. Herakles and Olympia*. The Art Bulletin 76, 1994, 695–715.

Coldstream 2003

J. N. Coldstream, *Geometric Greece*²(London 2003).

Dahm 2007

M. K. Dahm, *Not Twins at all. The Agora Oinochoe Reinterpreted*. Hesperia 76, 2007, 717–730.

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Image & Context 7 (Berlin 2010).

Dorka Moreno 2015

M. Dorka Moreno, *Achilles, Patroklos and Herakles. Conceptions of kleos on the so-called Sosias Cup*. Helden. Heroes. Héros 3.2 (2015) 17–25 (DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2016/QMR/04).

Eder 2008

B. Eder, *Der Kentaur von Lefkandi*, in: *Zeit der Helden. Die „dunklen Jahrhunderte“ Griechenlands, Katalog zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe* (Darmstadt 2008) 185.

Eichler 1914

F. Eichler, *SEMA and MNEMA in älteren griechischen Grabinschriften*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung 39, 1914, 138–143.

Ekroth 2009

G. Ekroth, *The Cult of Heroes*, in: S. Albersmeier (Hrsg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Baltimore 2009) 119–143.

Fearn 2013

D. Fearn, *“Kleos” versus stone? Lyric Poetry and Contexts for Memorialization*, in: P. P. Liddel (ed.), *Inscriptions and their Uses in Greek and Latin Literature*, Oxford Studies in Ancient Documents (Oxford 2013) 231–253.

Fehr 2000

B. Fehr, *Bildformeln und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten*. Hephaistos 18, 2000, 103–154.

Fittschen 1969

K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969).

Froning 1988

H. Froning, *Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst*. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institut 103, 1988, 169–199.

Gehrig u. a. 1990

U. Gehrig u. a. (Hrsg.), *Die Phönizier im Zeitalter Homers* (Mainz 1990).

Genette 1994

G. Genette, *Die Erzählung* (München 1994).

Giuliani 1997

L. Giuliani, *Zur Vollendung des Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae. Müßige Überlegungen eines dankbaren Benutzers*. *Hephaistos* 15, 1997, 241–246.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Giuliani 2010

L. Giuliani, *Myths as Past? On the Temporal Aspect of Greek Depictions of Legend*, in: L. Foxhall u. a. (Hrsg.), *Intentional History. Spinning Time in Ancient Greece* (Stuttgart 2010) 35–55.

Giuliani 2013

L. Giuliani, *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art* (Chicago 2013).

Giuliani 2014

L. Giuliani, *Mythen- versus Lebensbilder? Vom begrenzten Gebrauchswert einer beliebten Opposition*, in: O. Dally u. a. (Hrsg.), *Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom* (Berlin 2014) 204–226.

Gordon 2013

R. Gordon, *Hero-Cults, Old and New*. *Journal of Roman Archaeology* 26, 2013, 852–860.

Hampe und Simon (1980)

R. Hampe und E. Simon, *Tausend Jahre Frühgriechische Kunst* (München 1980).

Häusle 1980

H. Häusle, *Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Beiträge zur Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften*. *Zetemata* 75 (München 1980).

Heil 2013

M. Heil, *Heroen. Halbgötter aus dem antiken Griechenland*, in: N. Immer (Hrsg.), *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*, *Edition Kulturwissenschaft* 22 (Bielefeld 2013) 29–50.

Heinz 2010

M. Heinz, *Heldenkonstruktion oder: Naramsin, König von Akkad: Ein Held?*, in: R. von den Hoff und M. Mexer (Hrsg.), *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike*, Paradeigmata 13 (Freiburg 2010) 21–28.

Himmelmann 2009

N. Himmelmann, *Der ausruhende Herakles* (Paderborn 2009).

Hölscher 2009

T. Hölscher, *Architectural Sculpture. Messages? Programs? Towards Rehabilitating the Notion of 'Decoration'*, in: R. von den Hoff und P. Schultz (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World* (Oxford 2009) 54–67.

Horn 2014

F. Horn, *Held und Heldentum bei Homer. Das homerische Heldenkonzept und seine poetische Verwendung*, *Classica Monacensia* 47 (Tübingen 2014).

Hurwitt 1985

J. Hurwit, *The Art and Culture of Early Greece, 1100–480 B. C.* (Ithaka 1985).

Hurwit 2011

J. Hurwit, *The Shipwreck of Odysseus. Strong and Weak Imagery in Late Geometric Art*. *American Journal of Archaeology* 115, 2011, 1–18.

Jones 2010

C. P. Jones, *New Heroes in Antiquity. From Achilles to Antinoos*, *Revealing Antiquity* 18 (Cambridge 2010).

Junker 2005

K. Junker, *Griechische Mythenbilder. Einführung in ihre Interpretation* (Stuttgart 2005).

Junker 2009

K. Junker, *Zur Bedeutung der frühesten Mythenbilder*, in: S. Schmidt (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beihefte zum *Corpus Vasorum Antiquorum* 4 (München 2009) 65–76.

Kablitz 1988

A. Kablitz, *Erzählperspektive – Point of View – Focalisation. Überlegungen zu einem Konzept der Erzähltheorie*. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 98, 1988, 237–255.

Kaeser 1990

B. Kaeser, *Zuschauerfiguren*, in: K. Vierneisel und B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens* (München 1990) 151–156.

Kemp (Hrsg.) 1992

W. Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Berlin 1992).

King 1987

K. C. King, *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages* (Berkeley 1987).

Lachnit 2005

E. Lachnit, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne* (Wien 2005).

Latacz u. a. 2008

G. Latacz u. a. (Hrsg.), *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (München 2008).

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Zürich 1983–1997).

Lorenz 2013

K. Lorenz, *Der große Fries des Pergamon-Altars. Die narratologische Kategorie Metalepse und die Analyse von Erzählung in der Flächenkunst*, in: P. von Möllendorff und U. Eisen (Hrsg.), *Über die Grenzen. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums* (Berlin 2013) 119–147.

Marconi 2007

C. Marconi, *Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic World* (Cambridge 2007).

Markoe 1989

G. Marko, *The „Lion-Attack“ in Archaic Greek Art. Heroic Triumph*. *Classical Antiquity* 8, 1989, 86–115.

Martínez und Scheffel 1999

M. Martínez und M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie* (München 1999).

Martínez 2011

M. Martínez (Hrsg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011).

Meyer 2012

M. Meyer, *Der Heros als alter ego des Kriegers in archaischer und klassischer Zeit. Bilder im Wandel*. *Antike Kunst* 55, 2012, 25–51.

Muth 2008

S. Muth, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Image & Context* 1 (Berlin 2008).

Münkler 2007

H. Münkler, *Heroische und postheroische Gesellschaften*. *Merkur* 61, 2007, Heft 7/8, 742–752.

Mylonopoulos 2010

J. Mylonopoulos, *Odysseus with a Trident? The Use of Attributes in Ancient Greek Imagery*, in: J. Mylonopoulos (Hrsg.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome*, *Religions in the Graeco-Roman World* 170 (Leiden 2010) 171–203.

Nagy 1979

G. Nagy, *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* (Baltimore 1979).

Nagy 1990

G. Nagy, *Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past*, The Mary Flexner Lectures on the Humanities 1982 (Baltimore 1990).

Nagy 2013

G. Nagy, *The Ancient Greek Hero in 24 Hours* (Cambridge 2013).

Neils 1987

J. Neils, *The Youthful Deeds of Theseus*, *Archaeologica* 76 (Rom 1987).

Neils 2009a

J. Neils, *Beloved of the Gods. Imag(in)ing Heroes in Greek Art*, in: S. Albersmeier (Hrsg.), *Heroes. Mortals and Myths in Ancient Greece* (Baltimore 2009) 108–119.

Neils 2009b

J. Neils, *The "Unheroic" Corpse. Re-reading the Sarpedon Krater*. in: J. H. Oakley (Hrsg.), *Athenian Potters and Painter 2* (Oxford 2009) 212–219.

Osborne 2009

R. Osborne, *The Narratology and Theology of Architectural Sculpture or: What You can do with a Chariot but can't do with a Satyr on a Greek temple*, in: R. von den Hoff und P. Schultz (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World* (Oxford 2009) 2–12.

Østby 2009

E. Østby, *The Relief Metopes from Selinus. Programs and Messages*, in: R. von den Hoff und P. Schultz (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World* (Oxford 2009) 154–173.

Popham 1979/1980

M. P. Popham u. a. (Hrsg.), *Lefkandi 1. The Iron Age* (London 1979/1980).

Raeck 2007

W. Raeck, *Rezension zu Giuliani 2003*. *Klio* 89, 2007, 264–266.

Rehm 2005

U. Rehm, *Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung*, in: E. Bacher (Hrsg.), *Wiener Schule. Erinnerung und Perspektiven* (Wien 2004) 161–189.

Robert 1919

C. Robert, *Archaeologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke* (Berlin 1919).

Rystedt und Wells 2006

E. Rystedt und B. Wells (Hrsg.), *Pictorial Pursuits. Figurative Painting on Mycenaean and Geometric Pottery* (Stockholm 2006).

Schefold 1978

K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978).

Schefold 1988

K. Schefold, *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1988).

Schefold 1989

K. Schefold, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Geschichte der griechischen Sagenbilder 5 (München 1989).

Schefold 1993

K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst* (München 1993).

Scheibler 1988

I. Scheibler, *Die Kuroi des Amasis-Malers*, in: J. Christiansen (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and Related Pottery* (Kopenhagen 1988) 547–557.

Schmaltz 2004

B. Schmaltz, *Rezension zu Giuliani 2003*. Göttingische Gelehrte Anzeigen 256, 2004, 161–174.

Schmidt 2009

S. Schmidt (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 4 (München 2009).

Schnapp 2003

A. Schnapp, *Espace et perspective corporelle dans l'imagerie grecque*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium 8. bis 10. Dezember 2000* (Möhnesee 2003) 47–57.

Schneider 1979

L. A. Schneider, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen*, Hamburger Beiträge zur Archäologie 2 (Hamburg 1975).

Shapiro 1994

H. A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece* (London 1997).

Shapiro u. a. 2013

H. A. Shapiro, M. Iozzo und A. Lezzi-Hafter (Hrsg.), *The François Vase. New Perspectives*, Akanthus Proceedings 3 (Kilchberg 2013).

Snodgrass 1998

A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge 1998).

Stansbury-O'Donnell 1999

M. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge 1999).

Stansbury-O'Donnell 2006a

M. Stansbury-O'Donnell, *Rezension zu Giuliani 2003*. Gnomon 78, 2006, 536–539.

Stansbury-O'Donnell 2006b

M. Stansbury-O'Donnell, *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens* (Cambridge 2006).

Steiner 1993

A. Steiner, *The Meaning of Repetition. Visual Redundancy on Archaic Athenian Vases*. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 108, 1993, 197–219.

Stewart 1990

A. Stewart, *Greek Sculpture* (Berkeley 1990).

Strawsczynski 2000

N. Strawsczynski, *L'image temporalisée. Le temps dans l'imagerie attique archaïque et classique*, in: C. Darbo-Peschanski (Hrsg.), *Constructions du temps dans le monde grec ancien* (Paris 2000).

Strawsczynski 2003

N. Strawsczynski, *Le représentation de l'événement sur la céramique attique. Quelques stratégies graphiques*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (Möhnesee 2003) 29–45.

Stupperich 1992

R. Stupperich, *Bildkombination und Ableserichtung auf klassischen Bildfriesschalen. Ein Beitrag zum Problem des Verhältnisses von Gefäß und Bemalung*, in: O. Brehm und S. Klie (Hrsg.), *Mousikos Aner. Festschrift für Max Wegner zum 90. Geburtstag* (Bonn 1992) 425–444.

Svenbro 1990

J. Svenbro, *Phrasikleia. An Anthropology of Reading in Ancient Greece* (Ithaka 1993).

Theissing 1987

H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (Darmstadt 1987).

Tsingarida 2009

A. Tsingarida, *The Death of Sarpedon. Workshops and Pictorial Experiments*, in: S. Schmidt (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 4 (München 2009) 135–142.

von den Hoff 2002

R. von den Hoff, *Die Pracht der Schalen und die Tatkraft des Heros. Theseuszyklen auf Symposiumsgeschirr in Athen*, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit. Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1. März – 2. Juni* (Mainz 2002) 331–337.

von den Hoff 2010

R. von den Hoff, *Theseus. Stadtgründer und Kulturheros*, in: E. Stein-Hölkeskamp (Hrsg.), *Erinnerungsorte der Antike. Die griechische Welt* (München 2010) 300–315.

von den Hoff und Schultz 2009

R. von den Hoff und P. Schultz (Hrsg.), *Structure, Image, Ornament. Architectural Sculpture in the Greek World* (Oxford 2009).

von den Hoff u. a. 2013

R. von den Hoff u. a., *Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen von der Antike bis zur Moderne. Konzeptionelle Ausgangspunkte des Sonderforschungsbereichs 948*, *helden. heroes. héros* 1, 2013, 7–14 (DOI 10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03).

von den Hoff u. a. 2015

R. von den Hoff u. a., *Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung. Ein kritischer Bericht*, in: *H-Soz-Kult*, 28.07.2015, <http://www.hsozkult.de/literature-review/id/forschungsberichte-2216>.

Walter-Karydi 2010

E. Walter-Karydi, *Myths, Texts, Images. Homeric Epics and Ancient Greek Art* (Ithaka 2010).

Wannagat 1999

D. Wannagat, *Die Bostoner Kirkeschale. Homerische Mythen in dionysischer Deutung?* *Antike Kunst* 42, 1999, 9–20.

Weixler 2015

A. Weixler, *Zeit in der Malerei. ‚Ein Pferd hat zwanzig Beine‘ – Über Simultaneität in Futurismus und Kubismus*, in: A. Weixler und L. Werner (Hrsg.), *Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen*, *Narratologia* 48 (Berlin u. a. 2015) 205–229.

Woodford 2003

S. Woodford, *Images of Myths in Classical Antiquity* (Cambridge 2003).

Zaphiropoulou 1999

P. N. Zaphiropoulou, *I due polyandria dell'antica necropoli di Paros*. *Annali. Sezione di archeologia e storia antica*. Istituto universitario orientale di Napoli. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico 6, 1999, 13–24.

Zaphiropoulou 2002

P. N. Zaphiropoulou, *Recent Finds from Paros*, in: Maria Stamatopoulou u. a. (Hrsg.), *Excavating Classical Culture. Recent Archaeological Discoveries in Greece*, *Studies in Classical Archaeology* 1 (Oxford 2002) 281–284.

Zaphiropoulou 2006a

P. N. Zaphiropoulou, *Paros*, in: G. Vlachopoulos (Hrsg.), *Archaeology. Aegean Islands* (Athen 2006) 260–267.

Zaphiropoulou 2006b

P. N. Zaphiropoulou, *Geometric Battle Scenes on Vases from Paros*, in: Rystedt und Wells 2006, 271–277.

Monika Zin

The Techniques of the Narrative Representations in Old India

This paper aims to present the most specific characteristics of the narrative representations in old India with special reference to art in the kingdom of the Sātavāhanas, a dynasty which ruled in central and southern India between the 1st c. BCE and the 3rd c. CE, and had vibrant trade relations with Rome. In the final section new and little-known archaeological material will be presented.

The narrative representations produced in the territories of the Sātavāhana Empire were so well-designed and developed that some scholars have considered them to be models for Roman art.¹ This idea, which initially seems strange, is certainly worthy of further deliberation since the multi-scene Indian representations predate the Pompeian paintings and Trajan's Column. The exchange between Rome and India was certainly reciprocal: Roman bronzes have been discovered in the territory of the Sātavāhana Kingdom, and the 'Casa della Statuetta Indiana' in Pompeii owes its name to an ivory statue from there.² The narrative art of old India certainly deserves to be better known by the scholars of classical antiquity.

Buddhist art is much younger than the religion; similar statements can also be made about other religions of India. The reasons for the long absence of pictorial representations are not known so we can only presume that there was, initially, a preference for only mental visualizations. But even when the pictorial representations had been created and artists had developed great skills and could depict persons, animals, buildings and landscapes, some sort of difficult-to-define religious timidity still prevented them representing the Buddha. This continued until about the beginning of the 2nd c. CE; before that the image of the Buddha was replaced by symbols or by the sophisticated presentation of "empty space", where the viewer must visualize the image for himself (**Fig. 1**).³

¹ Ippel 1929; Wheeler 1969, 176 and references in fn. 86, cf. Schlingloff 1987, 242.

² Cf. e.g. Begley and De Puma 1991; Cimino 1994; Parker 2008 (with references to his previous research).

³ Fig. 1: Amaravati, 2nd c. CE, Chennai Government Museum, no. 20, illus. e.g. in: Stern and

For this artistic (or perhaps, rather, religious) phenomenon the term “aniconic art” is often used. The Buddha was apparently “too holy” to be given a shape. Interestingly, it is in Buddhism, which adopted Brahmanical gods as worshippers of the Buddha, that Brahma, Indra and other gods of the Indian orthodoxy were shown in art for the first time; it seems they were they were minor enough to be embodied. They appear at the side of the still undepicted Buddha.

Buddhism, unlike Brahmanism or Jainism, developed the cult of relics of the enlightened persons and the tumuli-like monuments, the so-called *stūpas*, in which the relics were enshrined needed to be embellished. The deeds of the Buddha in his last life and in his previous lives, the so-called *jātaka* stories in which he could appear as animal, god or human of a variety social statuses – everything that had lead him to attain enlightenment, demanded pictorial depiction. Producing illustrations was a quite demanding task, especially given that the range of narrative topics was so wide. The result was that Buddhist art developed very fast and took a leading role in the creation of narrative representations in India.

The earliest surviving narrative representations date from the 2nd c. BCE, the time of the Śuṅga dynasty, the predecessors of the Sātavāhanas. The well-developed representations, based on conventionalised rules, lead us to assume that the custom of illustrating the narratives was practised earlier but using media that have not survived. The best example from Śuṅga art appears in a medallion relief from the railing in Bharhut (Madhya Pradesh), today in the Indian Museum, Kolkata, inscribed as “the *jātaka* of the quail” (**Fig. 2**):⁴ it illustrates the following story. A mother quail appeals to an elephant not to trample upon her chicks and the elephant (the Buddha in a previous life) and his herd refrain from damaging the nest. The good elephant, however, lets it be known that a lone, unattached elephant is coming along behind the herd. When this one arrives, the mother quail appeals to him too to leave her young unhurt but he tramples the nest. This induces the revenge of the nearby small animals: a crow pecks out his eyes and a fly lays eggs in the wounds, poisoning his blood and making him sick with a fever. As the elephant wanders around, plagued by thirst, a frog settles itself on the edge of a high cliff and croaks. Thinking the croaking comes from the direction of water, the blind elephant goes over the cliff and plunges to his death.

In a masterly way the ancient artist was able to represent the entire narrative: the elephant on the lower right is the good elephant wandering with his herd,

Bénisti 1961, pl. 30a–c; Dehejia 1997, fig. 39; Gupta 2008, pl. 8; Miyaji 2010, pl. 9; photo Wojtek Oczkowski.

⁴ Fig. 2: Bharhut, 2nd c. BCE, Indian Museum, Kolkata, illus. e.g. in: Cunningham 1879, pl. 26,5; Coomaraswamy 1956, pl. 29, fig. 75; Schlingloff 1987, fig. 11 (drawing); Dehejia 1997, fig. 20 (drawing); photo Gudrun Melzer.



Fig. 1: Amaravati, 2nd c. CE, Chennai Government Museum, no. 20 (Photo: Wojtek Oczkowski).

shown behind him. The elephant on the left is the bad one; he is shown twice in the depiction. At the top we see him plunging to his death from the cliff and, below, the events that led to his death. The figure of the elephant is surrounded by the protagonists of four different episodes: under his back foot we see the bird he trampled upon, on his head the crow and the fly and, further up, on the cliff, the frog. The elephant is shown here once to represent four successive episodes of the story. The medallion represents altogether no less than eight episodes; it is a really impressive achievement, indicating not only the skills of the artists but also the ability of those who viewed the work.

They would comprehend the refined pictorial conventions being used, in which, although a person or animal was represented just once, he/it is understood, from the totality of what is depicted there, to appear several times. The early methods of



Fig. 2: Bharhut, 2nd c. BCE, Kolkata, Indian Museum (Photo: Gudrun Melzer).

pictorial representations on Śūṅga monuments were to be developed further under the Sātavāhanas in reliefs in Sanchi and Amaravati as well as in old paintings in Ajanta, and flourished also under the Ikṣvāku (3rd – 4th c.) in Nagarjunakonda and Phanigiri. The high point of the narrative representations in India are the paintings in Ajanta of the 5th c., the time of the Vākāṭakas and Guptas. In Ajanta, influences of Sātavāhana and Ikṣvāku art are clearly observable and the techniques of the narrative representations must be understood as a continuation of the developments of the earliest times.

Very few studies have had as their subject the theoretical discussion of early Buddhist narrative art. Two examples of note are Dieter Schlingloff's 1987 essay *Narrative Art in Europe and India*, the English translation of his *Erzählung und Bild. Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der Europäischen und Indischen Kunst* published in 1981 and *Discourse in Early Buddhist Art. Visual*

Narratives of India by Vidya Dehejia, 1997, which is based on her 1990 paper *Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art*.

Dehejia's book, in which many of Schlingloff's examples and drawings are used, is the most comprehensive and systematic work on the subject; the examples are given in a pleasing chronological way and linked to archaeological sites, thus offering a thorough insight into the development of the narrative modes in India. Schlingloff orders his examples by reference to their similarities with representations from the prehistoric, Babylonian, Mediterranean and later European art, thereby working out the paths of the narrative depictions common to these very different regions and pointing out the peculiarities and characteristic that apply only to Indian art.

Dehejia lists seven modes of visual narrations: 1) monoscenic, 2) continuous, 3) commencing in *medias res*, 4) sequential, 5) synoptic, 6) conflated, and 7) the narrative networks. Schlingloff does not offer any organized list of modes but his descriptions of particular representations are often quite similar to Dehejia's. The terminology of both scholars is sometimes different but they often refer to the same phenomena; e.g., the mode of depiction of the bad elephant in our Fig. 2, which Schlingloff calls a 'completing way of representation' ("komplettierende Darstellungsart");⁵ while Dehejia uses the term "conflated mode of representation".

It is, though, worth pointing out here the differences between Dehejia's and Schlingloff's understandings of the narrative representations, as they seem to touch on the very fundamental nature of the Indian narrative art. The differences between these scholars' interpretations seem to result from their different starting points: while Dehejia analyses pictures, Schlingloff analyses stories (which are based on the principle of time). These different approaches lead to different explanations, as we can demonstrate by looking at what they make of the same illustrations, for example the relief showing the *Mahābodhi-jātaka* in Bharhut (**Fig. 3**).⁶

The story⁷ relates how the ascetic who, after staying for a longer time at the court of the king, notices the change of attitude toward him caused by the hostile intrigues of the king's ministers. He decides to leave when one day even the king's dog, who had always been friendly, barks at him. The relief shows the ascetic equipped for the journey, the barking dog and the royal couple trying to stop the ascetic. Dehejia⁸ sees the representation as a monoscenic mode of depiction;

⁵ In this case Schlingloff follows the terminology of Wickhoff 1912.

⁶ Fig. 3: Bharhut, Kolkata, Indian Museum, illus.: in Cunningham 1879, pl. 27.14; Bachhofer 1929, pl. 29.4; Coomaraswamy 1956, pl. 41, fig. 137; 1987, fig. 26 (drawing); Dehejia 1997, fig. 6 (drawing); photo Gudrun Melzer.

⁷ The relief was identified by Hultzsch 1912, 399; the story shows the *Mahābodhijātaka*, *Jātaka* no. 528, ed. vol. 5, 227–246; trans. vol. 5, 116–126.

⁸ Dehejia 1997, 10.



Fig. 3: Bharhut, 2nd c. BCE, Kolkata, Indian Museum (Photo: Gudrun Melzer).

genuinely taking what the relief shows: it is one picture. For Schlingloff⁹ the relief illustrates different episodes (“courses of action”, *Handlungsabläufe*), since time elapsed between the barking of the dog, which simply prompted the ascetic’s decision and his being on his feet, ready for the journey.

Other examples of the same principle are that for Schlingloff the representation of the stairs showing the descent of the Buddha from heaven depicts different “courses of action” since there is Buddha’s foot-print on both the top and the bottom steps and, similarly, in the story of the conversion of the ogre *Ātavika*, since the boy whose life the Buddha saved is represented in the relief twice: before the ogre took him and when he brings him back. For Dehejia¹⁰ both of these representations are “monoscenic”. For Schlingloff Indian narrative art is hardly ever “monoscenic” in the way that Dehejia’s understands it, because the narrative plot, being based on laps of time, is immanent in the representations.

The differences between the two scholars are also evident in their explanations of the pictorial principles of the multiscenic paintings in Ajanta of the 5th c., which

⁹ Schlingloff 1987, 248.

¹⁰ Dehejia 1997, figs. 8 and 166.

Dehejia terms the “narrative networks”. Dehejia¹¹ writes of one of the paintings that its “action moves across the 45 feet of wall in an unpredictable manner”,¹² even while accepting Schlingloff’s explanation of the paintings as being arranged according to the organizing principle of “spatial geography”.

Schlingloff’s elucidation of the principle of the arrangement of episodes according to their location¹³ deserves special attention and represents his outstanding contribution to knowledge in the field. When we understand this principle, the scenes do not in any way move “in an unpredictable manner” but appear where the viewer – who knows this principle – expects them to appear. The scenes are arranged not chronologically but grouped in units according to where the action took place; thus events from different stages in the development of the story can be depicted side by side as they belong to the same location. Schlingloff has demonstrated the principle on several Ajanta paintings and also on earlier representations which had led to it. Since the elucidation of even a single Ajanta painting, of around thirty scenes, would go beyond the scope of the present paper, a less complicated representation from the Sātavāhana time will be offered here to illustrate the principle of the locale of action. For the western viewer used to the chronological arrangements of the episodes the most surprising observation is when the events from the beginning and the end of the story are placed together. This can be observed, for example, in the old painting in Ajanta (1st c. BCE) depicting the legend of the Elephant Six Tusk (*Ṣaḍdanta-jātaka*), where the scene showing the hunters being dispatched to the woods to bring the tusks of the elephant and the one in which they bring the tusks to the palace (**Fig. 4**)¹⁴ are represented unmediated next to each other.

The collocating of these two episodes is a good example of the principle: they are placed together because they both happen in the same locality, at the king’s court. For Dehejia¹⁵ the representation of the story of the Elephant Six Tusk (**Fig. 5**)¹⁶ is a particular mode of narrative representation which leads the viewer (who during the circumambulation of the cave must have started to see the painting from the left side) into the “*medias res*” of the narrative.

¹¹ Dehejia 1997, 27–30, 213–333.

¹² Dehejia 1997, 29.

¹³ Schlingloff 1987, 255–265; cf. also Schlingloff 2006 and its English translation in Schlingloff 2013, ch. 3, 91–96.

¹⁴ Fig. 4: Ajanta X, right-hand side wall, copy Griffiths no. 10A; illus. in: Griffiths 1896–1897, vol. 1, pl. 41; Yazdani 1930–1955, vol. 3, pls. 30–34.

¹⁵ Dehejia 1997, 18–19.

¹⁶ Ajanta X, cf. fn. 14; for the representation in Ajanta, a description, and its literary tradition, cf. Schlingloff 2000/2013, no. 7, vol. 1, 35–38 and in Ajanta XVII, Schlingloff 2000/2013, no. 28, 127–135, for drawings of the comparative representations in art cf. vol. 2, 21–23.



Fig. 4: Ajanta X, right-hand side wall, 1st c. BCE (after Yazdani 1930–1955, vol. 3, pl. 30).

Schlingloff analyses the arrangement of the scenes solely according to the locales of action and concludes that they fully correspond with the principle of spatial location of the “courses of action”, that is that the entire painting is arranged into two main units according to the spatial principle. On the right are represented events taking part in the palace and next to it, on the left, is the scene illustrating the journey of the hunter to the woods, and then the scenes played out there. The scenes are arranged in settings characteristic for the palace and for the woods, with no divisions such as frames or columns etc.: the episodes are indicated simply by the groupings of people and animals. One example from the developed Sātavāhana art (2nd c. CE, ca. 150 years after the Śaḍdanta paintings) can be given here (Fig. 5),¹⁷ without reference to the content of the narrative, in order to demonstrate to the viewer the typical use of these characteristics.

The newly excavated and still very little known reliefs from Kanaganahalli (Karnataka, dist. Gulbarga) give us several interesting examples of the techniques for representing of narratives in early Buddhist art. The reliefs of the *stūpa*, which was apparently abandoned after being destroyed by an earthquake, have been broken into pieces but are quite well preserved, in many cases in their entirety. The *stūpa* was covered with two rows of slabs decorated with reliefs of mostly narrative character: the lower row of ca. 1,5 m height was panelling on the drum; above the drum were positioned 60 uniformly made slabs of nearly 3 m height which covered the dome. Each of these huge slabs contain two narrative panels placed one above

¹⁷ Fig. 5: Amaravati, 2nd c. CE, Chennai Government Museum, no. 124, illus. e.g. in: Burgess 1887, pl. 8.2; Bachhofer 1929, pl. 113.1; Sivaramamurti 1942, pl. 32.1; Stern and Bénisti 1961, pl. 36b; photo Gudrun Melzer.



Fig. 5: Amaravati, 2nd c. CE, Chennai Government Museum, no. 124 (Photo: Gudrun Melzer).

the other, separated by appealing friezes with standing or flying geese; on their sides, the slabs have pretty pilasters overlapping the junction with the neighbour slab. Below both narrative panels inscriptions are inscribed, labelling the narratives depicted above. Sometimes one story is represented in several panels on up to three slabs, sometimes only on one panel, i.e. there are two narratives on one slab. The inscriptions use sometimes the word *upari* (above), refining which panel is meant. Unfortunately, even with the help of inscriptions, not all representations could be explained so far.

The slabs in Kanaganahalli, which were produced successively over a period of around 150 years from about the middle of the 1st c. BCE, include depictions that have counterparts in representations in other sites – mostly in roughly contemporary paintings in early Ajanta and reliefs in Sanchi and Amaravati – but they also contain really extraordinary topics, never again represented in Buddhist art. In this category are the inscribed depictions of the historical Sātavāhana kings.

The Sātavāhanas had their sanctuary in a cave at the Nanaghat Pass (Maharashtra, Western Ghats) where the inscribed statues of nine family members were discovered (today only the feet are preserved). From the inscriptions it is clear that the dynasty practiced the Brahmanical religion, so it is not obvious why we should see representations of these kings on a Buddhist *stūpa*. However, it can be taken for granted that the Sātavāhana supported Buddhism since the biggest Buddhist

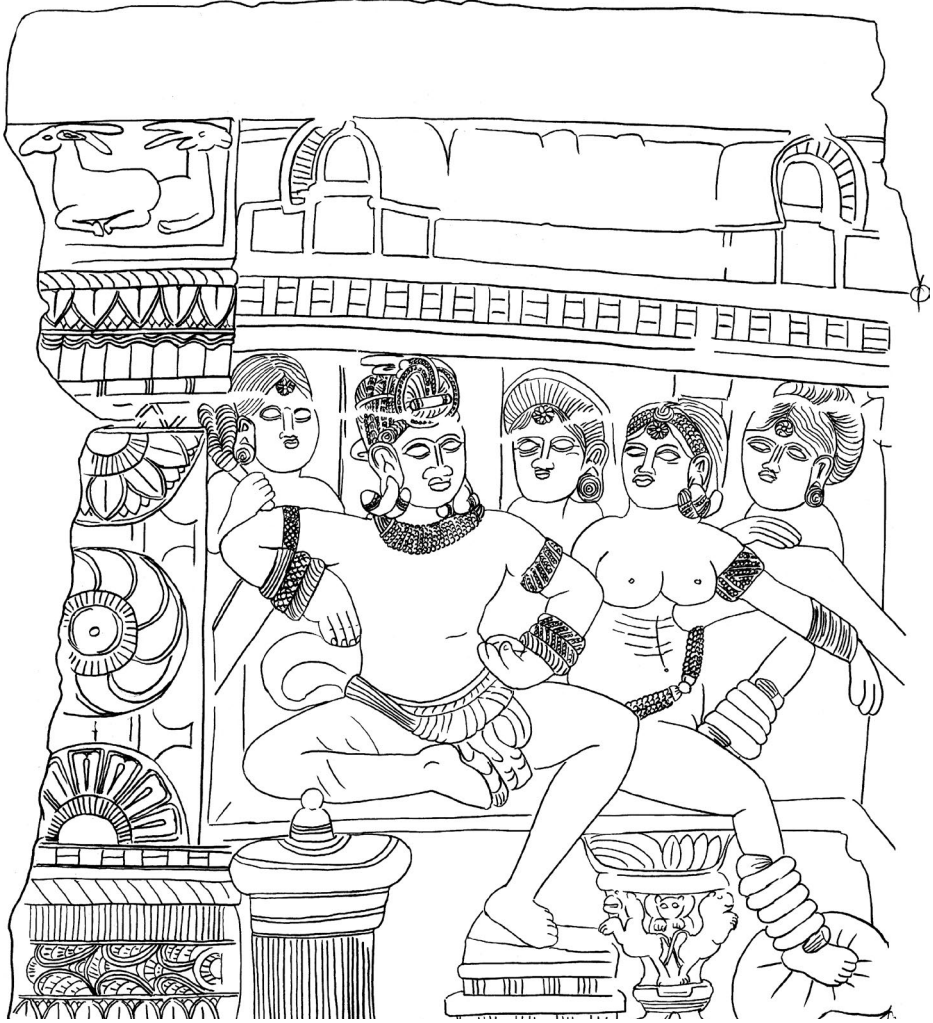


Fig. 6: Kanaganahalli, excav. no. 58, upper part, in situ, 1st c. BCE (drawing: author).

sanctuary in their kingdom, the *stūpa* known today as “Amaravati”, which gave its name to the entire artistic school, was situated close to the capital of the kingdom, Dharaṇikoṭa (Andhra Pradesh, dist. Guntur). We can only speculate whether the Sātavāhanas supported Buddhism in a spirit of religious tolerance or of economical calculation, since the traders there were by and large Buddhist. It might well be that the representations of historical kings in Kanaganahalli among typical episodes from the life-story of the Buddha and the *jātakas* has something to do with the protective and auspicious role of the kings,¹⁸ but it is also possible that

¹⁸ Zin 2012.

the role of such depictions is not yet recognized. It is in one old Amaravati relief¹⁹ where on the side of two inscribed, multiscenic representations of episodes from the Buddha's life (the donation of the *jetavana* park in the city of Śrāvastī and a series of episodes illustrating final weeks before Buddha's death) that the city of Dharaṇīkoṭa is represented with inscribed names of public buildings. It appears conceivable that the inclusion of representations of historical kings was prompted by the wish to bring mythological events into the here and now. Whatever the motive, five of the kings are represented in Kanaganahalli, among them the founder of the dynasty, Śrī Chimukha Sātavāhana (**Fig. 6**).²⁰ One detail on the relief is especially important: the tiny stool with rampant lions has chair-legs; the piece of furniture has no equivalent in Indian art and the object is certainly of Roman origin. It is important when trying to understand the reliefs in Kanaganahalli to consider their original sequence on the monument.

The order in which the slabs appear can reveal their full content;²¹ and on several occasions the separate panels (not entire slabs) correlate horizontally with neighbouring panels. Unfortunately the Archaeological Survey of India is no longer aware of the original sequence of the slabs. In their official publication by Poonacha the slabs are ordered according to their content (*jātakas*, events from the Buddha's life-story in chronological succession, kings etc.). That this was not the original order is often evident from the simple fact that the slabs were always separated by one pilaster only (the slabs have pilasters on the right or on the left side and there are four "switching" slabs, two without any pilaster and two with pilasters on both sides); the slabs illustrating the events from the life-story of the Buddha ordered chronologically destroy this rule. In fact, the life-story started twice, opposite the southern entrance and at the northern entrance to the *stūpa* enclosure. To reconstruct the original succession of the slabs is extremely difficult; fortunately, it has been possible for the present author to ascertain the original sequence in most cases.

To give an example of their beauty and of the techniques of the narrative representations in Kanaganahalli one slab should be presented here. It is the slab with

¹⁹ Cf. Ghosh and Sarkar 1964–65.

²⁰ Fig. 6: Kanaganahalli, excav. no. 58, *in situ*; illus. in: Aramaki et al. 2011, 90; Poonacha 2011, pl. 60A, fig. 48A = fig. 80n (drawing), 108; Zin 2012, fig. 10 (drawing); Zin 2016, fig. 14 (drawing); Zin 2018, no. 10 (10), pl. 6. For inscription cf. Nakanishi and von Hinüber 2014 (I.4, pl. 1), 29: "*rājā siri chimukasādavāhana*" "King Siri Chimuka Sātavāhana".

²¹ As demonstrated in Zin 2016, figs. 1–2 one relief in Amaravati (Chennai Government Museum, no. 160, illus. e.g. in: Burgess 1887, pl. 25.2; Bachhofer 1929, pl. 123.1; Sivaramamurti 1942, pl. 43.1; Dehejia 1997, fig. 136; Schlingloff 2000/2013, vol. 2, 13 [7] (drawing); Zin 2018, fig. 85) repeats three slabs from Kanaganahalli (excav. nos. 15, 17, 16, *in situ*, illus. in Aramaki et al. 2011, 65, 71; Poonacha 2011, pls. 95–97; Zin 2018, nos. 7 [22], 8 [23], 9 [24], pls. 12–13 [drawings]).

the excavation number 51.²² Fortunately, its original location and those of the neighbour slabs are absolutely certain; it was placed close to the eastern entrance to the *stūpa* enclosure. The inscription consists of two parts, the left-hand one, mostly destroyed, allows us to read just *kumāra a(?)*..., “Prince A...”; the right-hand part gives us *jātakam senakiyaṃ upari*, “the *jātaka* concerning Senaka above.”²³

The upper panel (**Fig. 7**)²⁴ was identified in 2011 by the present author thanks to a suggestion from Dieter Schlingloff. It appears worth repeating the identification here in order to demonstrate the relationship of the depiction with the textual source and the arrangements of episodes in the relief. The literary source of the representation is the versed part of the *Sattubhastajātaka*,²⁵ “the *jātaka* of the bag (*bhastā*, Sanskrit: *bhastrā*) with barley dish (*sattu*, Sanskrit: *śaktu*)”.²⁶

The relief depicts four persons, two standing, one sitting and one emerging from the foliage of a tree, a snake emerging from a sack and an umbrella. The person coming out of the tree is a tree-spirit, *yakṣa* (Pali: *yakkha*); it was generally known in India that *yakṣa* live in trees. The tree-spirit wears a rich turban and jewellery – this is how the *yakṣa* are represented as cult statues, so there could be not the slightest doubt that the viewer could recognize the *yakṣa* at once. The tree-spirit holds his right hand raised toward a man who is repeating the same gesture: they both are talking. The man is poorly clad; he wears no jewellery, his turban is unpretentious and close fitting. A cord, or rather a rope, is across his chest, resting on the left shoulder. Behind the man is the umbrella on the long stick

²² Kanaganahalli, excav. no. 51, *in situ*, illus. in: Aramaki et al. 2011, 87; Poonacha 2011, pl. 74; Zin 2011, fig. 6 (upper panel); Zin 2018, no. 14 (59), pl. 31 (drawing).

²³ Poonacha 2011 (no. 115), 465: “*Jātakam Senakiyaṃ upari* [I*] Sēnakiya Jātaka above (above here refers to the depiction in the register above).” no. 242 (not illustrated), p. 477: “*Kumāra a... Prince A ... (rindama?)*”, on p. 252 Poonacha gives this reading of the left side of the inscription: “*Kumāra A (rindama?)*”, explaining: “obviously referring to the main character in the *Sonaka Jātaka* narrated in the lower register of the panel”. Nakanishi and von Hinüber 2014 (III.1,1), 86: “*jātakam senakiyaṃ upari* ‘Above: Senaka-jātaka (Sattubhastajātaka).’”; (III.1,18), 91: “*kumār[o] (a)* [‘Prince A[rindama].’” explaining “If the reconstruction is correct, the inscription probably refers to no. 529 *Sonaka-jātaka* (Ja V 247–261) in the Theravāda *Jātaka-atthavaṇṇanā*”.

²⁴ Fig. 7: cf. fn. 22, drawing author.

²⁵ Only the verses (*gathā*) of the *jātaka* are old and belong to the Buddhist canon; the prose is several centuries younger: it was first composed in the Singhalese language and later translated into Pali. In several instances it is observable, however, that the details of the story given in prose are old since they are illustrated in old art. It is by no means certain that the reliefs in Kanaganahalli have the Pali tradition as their literary basis; as a matter of fact it seems not to be the case; the tradition is apparently lost, but many narratives have survived in Pali or Sanskrit sources. The inscriptions in Kanaganahalli label representations of stories which are entirely lost, like the Buddha on the “Khalatika Mountain” (old designation of the Barabar Hills), cf. Zin 2011; Zin 2018, no. 10 (25), pl. 14 (drawing).

²⁶ *Sattubhastajātaka, Jātaka*, no. 402, ed. vol. 3, 341–351; trans. vol. 3, 210–215.



Fig. 7: Kanaganahalli, excav. no. 51, upper part, in situ, 1st c. CE (drawing: author).

and the upright standing cobra with open hood emerging from the bag. The poorly dressed man, whom we recognise from his close-fitting turban, appears a second time, with a rope on his left shoulder, wearing no jewellery: here he is talking to the man sitting on a chair, wearing a rich turban and ornaments and listening intently.

To the viewer who has ever heard the story, the representation must have been immediately understandable, as it is also for us after reading five crucial verses of the *Sattubhastā-jātaka*, which go as follows:

Thou art confused in thought, disturbed in sense,
Tears streaming from thine eyes are evidence;
What hast thou lost, or what dost wish to gain
By coming hither? Give me answer plain.

If I go home my wife it is must die,
If I go not, the yakkha said, 'tis I;
That is the thought that pierces cruelly:
Explain the matter, Senaka, to me.

First with many a doubt I deal,
Now my tongue the truth declares;
Brahmin, in your bag of meal
A snake has entered unawares.

Take a stick and beat the sack,
Dumb and double-tongued is he;
Cease your mind with doubts to rack;
Open the sack, the snake you'll see.

Frightened, 'midst the assembled rout,
String of meal-sack he untied;
Angry crept a serpent out,
Hood erect, in all his pride.²⁷

The first verse must be a question from the person named Senaka, the second verse is answer of the Brahmin who is of “confused in thought, disturbed in sense” and who repeats to Senaka the riddle he was told by the *yakṣa*: if he goes home his wife will die, if he does not go he will die himself. The wise Senaka understands the riddle at once: there is a poisonous snake in the man's food bag; if he takes his meal *en route* the snake will bite him, if he does not, the snake will bite his wife when she opens the bag at home. Senaka orders the man to beat the bag with the stick, after which the angry snake appears.

In the chronological order of the events, the dialogue between the tree-spirit and the Brahmin happened earlier; the dialogue of the Brahmin with Senaka later. The scenes are represented in a continuous way; both times the man carries the bag on his back – holding the cord crossing his chest – which means he is carrying the snake. The bag from which the cobra is emerging is, though, the end and culmination of

²⁷ Translated by H.T. Francis and R.A. Neil, *Jātaka*, vol. 3, 212–213.

the story “Angry crept a serpent out, Hood erect, in all his pride”. The representation of the snake in the bag is the iconographical signature of the entire story, by which the viewer would recognize it or perhaps it is also the content of the explanatory story given by Senaka to the man, which might also be depicted).²⁸ The role of the umbrella seems to be ambivalent: it apparently indicates that the man is on a journey and it also characterises him as a Brahmin since in reliefs wandering Brahmins are often shown with umbrellas.²⁹ The umbrella’s long handle, next to the bag when the text says “take a stick and beat the sack”, has these immediate connotations. It is entirely possible that such double and triple associations are not only possible but were deliberately used. To express such a phenomenon, which is to be met frequently in Indian art, the term *śleṣa* (literary: fusion, connection) is used which in Sanskrit poetics indicates the equivocality.

The lower panel of our slab (**Fig. 8**)³⁰ is much more difficult to explain: the representation does not include any crucial iconographical characteristics and shows an elegant man with his retinue. The preserved part of the inscription pronounces *kumāra a*, “Prince A...”, the assumption that the prince is Arindaman (cf. fn. 23) is, however, tenuous one.³¹ The man called “prince” in the inscription is adorned with extraordinarily rich jewellery: his earrings have in front protoms of little lions, his opulent necklace consists of three strings of pearls connected by rosettes and hanging chains. His turban is big and covers his ears, and his cloak is large and folded. The prince holds the end of a pretty belt holding his cloak, which he seems to be twiddling round, which gives him quite a nonchalant air. The retinue consists of three men; the tiny turban-wearer standing below somehow repeats the gesture of the prince while holding his right arm akimbo.

An indication of the explanation of the narrative is that all the persons in the panel, the prince and members of his entourage, are facing in one direction, to the viewer’s left.

As said above, the original location of the slab and its neighbouring slabs could be ascertained: to the left, slab no. 47 was placed below the panel containing the depiction of the prince and this helps us with the identification. A lady is depicted,

²⁸ The representations of the parable of the “Man in the Well” (the parable which spread to Europe, cf. Zin 2010) in Amaravati and Nagarjunakonda are placed on the side of the scenes depicting the conversion of a king by a monk. The parable must be understood as the substance of the sermon given by the monk.

²⁹ Cf. representations of the Brahmin Jujaka in the Viśvantara narrative in Andhra e.g. in Schlingloff 2000/2013, vol. 2, 38–39.

³⁰ Fig. 8: cf. fn. 22, drawing author.

³¹ It appears that the entire interpretation is based on a confusion of the titles of the *jātakas*, *Senaka* (which is represented above) and *Sonaka-jātaka* in which Arindaman plays a role.

with her retinue (**Fig. 9**).³² Standing on the viewer's right-hand side, she is slightly taller and altogether more richly ornamented than her companions; she wears three garlands of flowers in her hair, fancy earrings, an opulent necklace of eight chains of pearls, her calves are decorated by spirals of six twists, her clothes are shown in big loops.

The ladies on the left, also quite well dressed, are just her companions or servants. One of them is waving a fly-whisk, another holds a luxurious box with a pointed cover. The lady rests holding her right hand upon the head of a pretty female dwarf, which gives her body a laid-back pose. The entire group is oriented to the viewer's right – looking at the “prince” in the neighbour panel. The scenes in the two neighbour panels are matched, the main protagonists holding in mirror-image poses (the position of prince's left hand holding the end of the belt now makes sense) with three attendants each. The inscription calls the lady *Suḍharasākiyānī*.

The term can be explained. The *sākiyānī* (Sanskrit: *śākyāṇī*) denotes a woman from the clan of the Śākya, i.e. the family of the Buddha Śākyamuni, while *suḍhara* apparently derives from *sundara*, beautiful. Sundarī, Beauty, is the name of Buddha's sister-in-law, wife of his half-brother Nanda; she is called in the texts *sākiyānī* and *janapadakalyānī*,³³ (“Śākya-woman, the beauty of the country”).

The story about Nanda and his wife, who will finally overcome their sensual love and become monk and nun, is transmitted in several literary works, including the famous Sanskrit poem *Saundara-Nanda* by the poet Aśvaghōṣa, and represented many times in art, including in Amaravati.³⁴ Possibly all these representations are later than our reliefs in Kanaganahalli. Perhaps this is why the later iconography of the story is not used here, and the narrative is reduced to the form, untypical for India, of images that are unexplainable without inscriptions. The inscription on the panel on the right confirms the explanation of the Śākyānī since Nanda was the prince; he was the crown prince after his brother left the life of this world. If the *a...* after *kumāra* is correct it could have stood for *kumāra ārya-putra*, “prince, the noble heir”, perhaps still with Nanda's personal name after it, or simply *kumāra*

³² Fig. 9: Kanaganahalli, excav. no. 47, *in situ*; illus. in: Aramaki et al. 2011, 85; Poonacha 2011, pl. 121; Zin 2018, no. 15 (60), pl. 31 (drawing); drawing author. For inscription cf. Poonacha 2011 (no. 134), 466: “*Suvirā Śākiyānī* Suvirā with her friends (Suvira, the Śākya princess)”; in description and as caption of the picture “Suvira with his retinue”; Poonacha gives as the explanation of the relief a story of Suvira, summoned by Indra to fight against Asuras (after *Pali Proper Names*, vol. 1, p. 1265; Nakanishi and von Hinüber 2014 (III.2,28), 100: “*su(d)arasākiyānī*” “The beautiful Śākya woman.”

³³ *Udāna* III.2, ed. 22; trans. 40.

³⁴ For literary sources with analysis and the pictorial representations cf. Schlingloff 2000/2013, no. 73; Zin 2006a, ch. 9, 167–190, with drawings of all known depictions in art, incl. reliefs in Borobudur, cf. Zin 2006b.

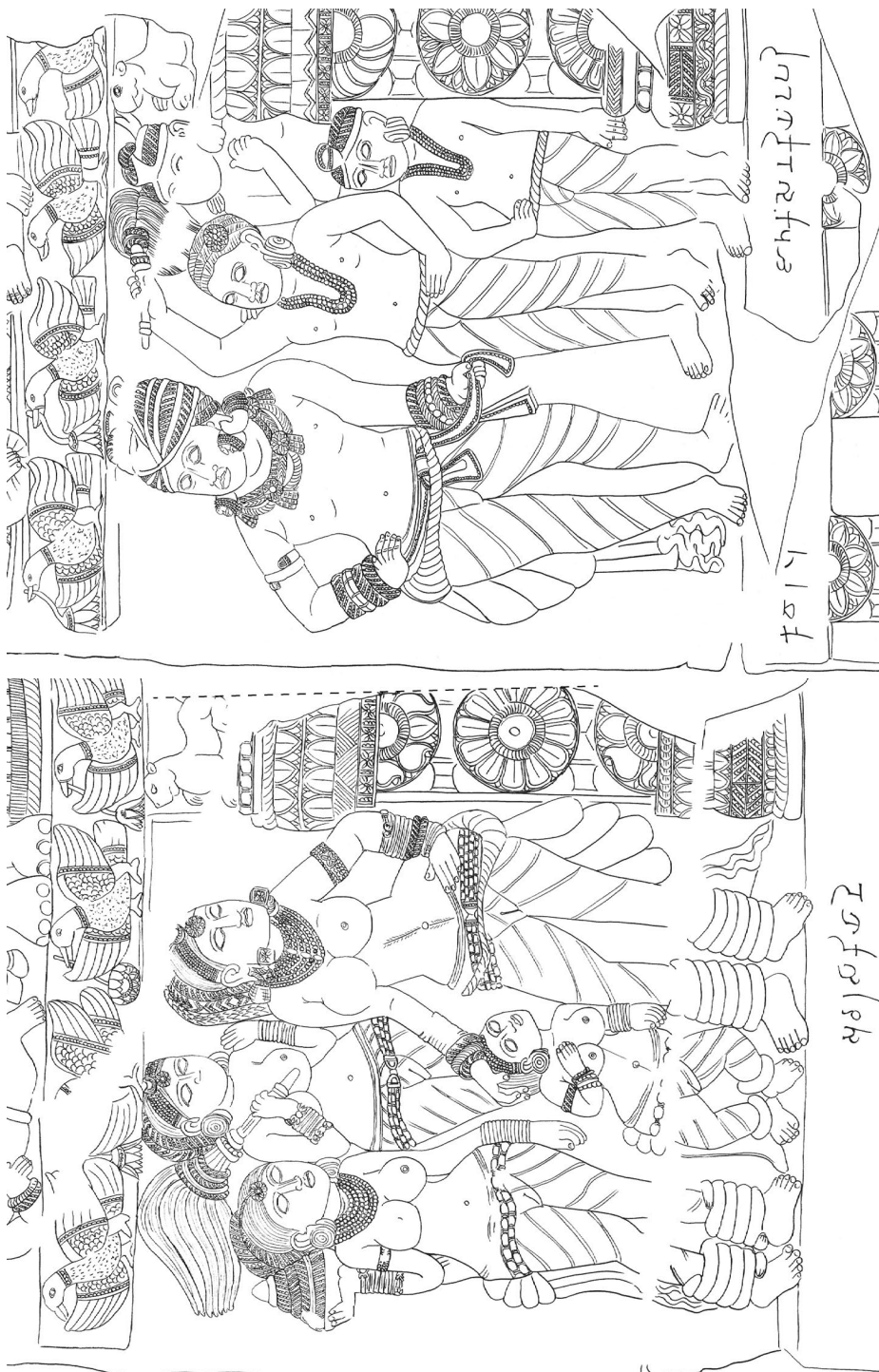


Fig. 9: Kanaganahalli, excav. no. 47, lower part, in situ, 1st c. CE (drawing: author);
Fig. 8: Kanaganahalli, excav. no. 51, lower part, in situ, 1st c. CE (drawing: author).

ārya Nanda, since the venerable monks (here the future monk) are honoured with the predicate *ārya* in Kanaganahalli. This example makes clear how important are the original locations of the slabs on the Kanaganahalli *stūpa*, it is to be hoped the Archaeological Survey of India will try to make use of the original sequence of the reliefs when re-building the monument.

The 60 massive reliefs in Kanaganahalli, as with hundreds of reliefs and paintings from the Sātavāhana time, testify to the developed, highly sophisticated methods and conventions of the narrative representations of the time. The labelling inscriptions are characteristic only of Kanaganahalli and the earliest reliefs; in all other cases it is only the skills and long-tested techniques of the old artists, making the stones tell stories that enable us to identify them.

Sources

Jātaka

Jātaka, ed. V. Fausbøll, *The Jātaka together with its Commentary, being Tales of the Anterior Births of Gotama Buddha* 1–6 (London 1877–1896); trans. E. B. Cowell (ed.), *The Jātaka or Stories of the Buddha's Former Births, Translated from the Pāli by Various Hands* 1–6 (Cambridge 1895–1907)

Udāna

Udāna, ed. P. Steinthal (London 1885); trans. P. Masefield, *The Udāna* (Oxford 1994)

References

Aramaki et al. 2011

N. Aramaki, D. Dayalan and M. Nakanishi, *A New Approach to the Origin of Mahāyānasūtra Movement on the Basis of Art Historical and Archaeological Evidence. A Preliminary Report on the Research*, Grant-in-Aid for Scientific Research, The Japan Society for Promotion of Science, Project (C) no. 20520050 (Tokyo 2011).

Burgess 1887

J. Burgess, *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, Surveyed in 1882*, Archaeological Survey of Southern India 1 (London 1887)

Begley and De Puma 1991

V. Begley and R. D. De Puma (eds.), *Rome and India. The Ancient Sea Trade* (Wisconsin 1991).

Cimino 1994

R. M. Cimino, *Ancient Rome and India, Commercial and Cultural Contacts between the Roman World and India* (New Delhi 1994).

Dehejia 1990

V. Dehejia, *Narrative Modes in Ajanta Cave 17. A Preliminary Study*. *South Asian Studies* 7, 1990, 45–57.

Dehejia 1997

V. Dehejia, *Discourse in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India* (Delhi 1997).

Ghosh and Sarkar 1964–1965

A. Ghosh and H. Sarkar, *Beginnings of Sculptural Art in South-East India. A Stele from Amaravati*. Ancient India 20–21, 1964–1965, 168–177.

Griffiths 1896–1897

J. Griffiths, *The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Khandesh, India* 1–2 (London 1896–1897).

Hultzsch 1912

E. Hultzsch, *Jatakas at Bharhut*. Journal of the Royal Asiatic Society, 1912, 399–410.

Ippel 1929

A. Ippel, *Indische Kunst und Triumphalbild* (Leipzig 1929).

Nakanishi and von Hinüber 2014

M. Nakanishi and O. von Hinüber, *Kanaganahalli Inscriptions*, Annual Report of the International Research Institute for Advanced Buddhology at Soka University for the Academic Year 2013, 17, Supplement (Tokyo 2014).

Parker 2008

G. Parker, *The Making of Roman India* (Cambridge 2008).

Poonacha 2011

K. P. Poonacha, *Excavations at Kanaganahalli (Sannati, Dist. Gulbarga, Karnataka)*, Memoirs of the Archaeological Survey of India 106 (Delhi 2011).

Schlingloff 1981

D. Schlingloff, *Erzählung und Bild. Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der Europäischen und Indischen Kunst*. Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 3, 1981, 87–213.

Schlingloff 1987

D. Schlingloff, *Studies in the Ajanta Paintings, Identifications and Interpretations* (New Delhi 1987).

Schlingloff 2000/2013

D. Schlingloff, *Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings 1. Erzählende Wandmalereien / Narrative Wall-paintings* (Wiesbaden 2000) / D. Schlingloff, *Ajanta – Handbook of the Paintings 1. Narrative Wall-paintings* (New Delhi 2013).

Schlingloff 2006

D. Schlingloff, *Das Schema der Stadt in den narrativen Ajantamalereien*, in: K. Bruhn and G. J. R. Mevissen (eds.), *Vanamālā, Festschrift Adalbert Gail* (Berlin 2006) 214–218.

Schlingloff 2013

D. Schlingloff, *Fortified Cities of Ancient India. A Comparative Study* (Florence 2013).

Sivaramamurti 1942

C. Sivaramamurti *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum* (Madras 1942).

Wheeler 1969

M. Wheeler, *Römische Kunst und Architektur* (München 1969).

Wickhoff 1912

F. Wickhoff, *Römische Kunst. Dritter Band. Die Wiener Genesis*. Hrsg. von Max Dvorák (Berlin 1912).

Yazdani 1930–1955

G. Yazdani, *Ajanta, The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes Based on Photography 1–4* (Oxford 1930–1955).

Zin 2006a

M. Zin, *Mitleid und Wunderkraft. Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus* (Wiesbaden 2006).

Zin 2006b

M. Zin, *The Story of the Conversion of Nanda in Borobudur*, in: K. Bruhn and G. J. R. Mevisen (eds.), *Vanamālā, Festschrift Adalbert Gail* (Berlin 2006) 265–275.

Zin 2011a

M. Zin, *Narrative Reliefs in Kanaganahalli – A Short Outline of Their Importance for Buddhist Studies*. *Marg* 63.1, 2011, 12–21.

Zin 2011b

M. Zin, *The Parable of “The Man in the Well”. Its Travels and its Pictorial Traditions from Amaravati to Today*, in: P. Balcerowicz and J. Malinowski (eds.), *Art, Myths and Visual Culture of South Asia* (Delhi 2011) 33–93.

Zin 2012

M. Zin, *Māndhātā, the Universal Monarch, and the Meaning of Representations of the cakravartin in the Amaravati School, and of the Kings on the Kanganahalli stūpa*, in: P. Skilling and J. McDaniel (eds.), *Buddhist Narrative in Asia and Beyond. In Honour of HRH Princess Maha Chakri Siringhorn on Her Fifty-Fifth Birth Anniversary* 1–2 (Bangkok 2012) 149–164.

Zin 2016

M. Zin, *The Buddha’s Relics and the Nāgas, An Attempt to Throw Light on Some Depictions in the Amaravati School*, in: V. Lefevre (ed.), *Proceedings of the 21st Meeting of the European Association of South Asian Archaeology in Paris, July 2012* (Paris 2016) 757–776.

Zin 2018

M. Zin, *The Kanaganahalli Stūpa. An Analysis of the 60 Massive Slabs Covering the Dome* (New Delhi 2018).

Shane McCausland

Intermediary Moments: Framing and Scrolling Devices across Painting, Print and Film in China's Visual Narratives

As an historian of the arts of dynastic China, it is refreshing to be addressing scholars of the 'old world' of prehistory and classical archaeology and up to contemporary times, and to be in the final panel not because this paper deals with one of the West's Others but because it investigates visual storytelling in artistic formats across the latter half of the historical period that began in China around 1500 BCE. This essay is concerned with how social meaning and identity are shaped through the materiality of pictorial artworks and also with some disciplinary questions about topics like mediality. Mindful of present concerns, I explore the mechanisms by which visual narratives were framed and developed in light of the changing media in use in this cultural context, as well as the intelligibility and coherence of these visual narrative devices.

This conference called forth the type of thematic research, ranging widely across received divisions of time and culture and engaged in by an intergenerational cross-section of professionals, that the collective field of art history and archaeology actually needs and I commend the organizers for that.¹ Still, concerning the wider framework for investigation here, there is a conundrum. Researchers are by nature wary of narratives and claims to legitimacy founded on the historical cultures embedded in the modern nation-states. At the same time, they must take seriously these cultural formations especially where the agency of the past in the present may be quite different from that of our European condition. This is the larger problem underpinning this paper.

In disciplinary terms, it is possible to reflect on the development of our concerns. Writing more than half a century ago in 1961, the historian of pre-Columbian

¹ The experience of Europe-based researchers of the non-West would show that European distinctions between art history and archaeology, as well as between past and present, often dissolve in cultural contexts across Asia and Africa; see my own department's statement along these lines at <https://www.soas.ac.uk/art/> (cited 15 July 2015).

art, George Kubler (1912–1996), was witness to the intellectual shifts from formalism to the iconology of the word to the iconology of form, but, attentive to the phenomenology and materiality of artworks, was still anticipating ‘a history of things that will do justice to both meaning and being, both to the plan and to the fullness of existence, both to the scheme and the thing.’² With the waning of ethnography, those more anthropological concerns have in recent years yielded fruitful methods such as the ‘agency of art’, which prompts not just an intercultural mindset but also never relinquishes a primary focus on the critical interpretation of the work of art in all its visuality and materiality.³ There is also a growing interest in mediality. Both of these interventions form part of the framework of this study.

This essay deals first with the *Admonitions of the Court Instructress* scroll attributed to the figural master Gu Kaizhi (c. 344–c. 406) in the British Museum, a didactic, narrative court painting in the horizontal scroll format from the early medieval period in China. In it, a succession of exemplary figures is wittily configured through recursive layering of visual and didactic themes. Then, this essay turns to deluxe drama illustrations produced in multi-block polychrome xylography in an ‘early modern’ urban context, Min Qiji’s *Story of the Western Wing* (*Xixiang ji*) of 1640, now in Köln, in which the drama is visually narrated by means of framings, shadows, reflections and geometric translations. Finally, it turns to Jia Zhangke’s acclaimed feature film about dysfunctional spousal relationships before the flooding of the Three Gorges dam, *Still Life* (2006), in which local and national epic narratives touch and intertwine through the use of framing devices and motifs from China’s painting tradition and, once again, recursion. Scrolling and framing devices interlace all three of these visual narratives and, in a performative way, also inform the structure of this essay as it unravels along a chronology.

With artworks grouped and ordered in this way, the immediate context for and function of such research would usually be some kind of construction of the field of ‘Chinese art history’ – the defining of boundaries without or sequences within and the like – where of late interest in issues of visual narratives has been growing.⁴ An urge to define terms and concepts in and around ‘narrative art’ still obtains, even as more granular research increasingly highlights practices far beyond the traditional mainstream of scholar-painting over the last millennium and the mainstream itself is subject to revisionism.⁵ A recent step has been the opening up

² Kubler 1962, 126–127, quote on p. 126.

³ E.g., Osborne and Tanner 2007.

⁴ E.g., McCausland and Hwang 2014, which followed the exhibition McCausland and Ling 2010, mounted at the Chester Beatty Library, Dublin. Further exhibitions on Chinese narrative art followed, for example at the Metropolitan Museum of Art, New York.

⁵ For the latter, see, e.g., Cédric Laurent, ‘Narrative painting viewed as major art in sixteenth-century Suzhou’, in McCausland and Hwang 2014, 141–176. The word narratology

of this sub-field to a continental purview, to take in the notion of narratives in Asia from intercultural and comparative perspectives.⁶ Seeing how some of the cultural patterns introduced here relate to the field of visual narratology addressed in this volume is a further widening of the scope, one that also brings critical challenges for visual interpretation. But there is a starting point in the shared framework generated by the conference at which the papers were delivered, one that should enable us to ask related questions and juxtapose cultural iterations judiciously. Experience would suggest that in such projects we do not necessarily find answers to our original questions so much as discover more intense questions.

We begin with the *Admonitions* scroll, or to give it its full historical title, the *Admonitions of the Court Instructress* picture-scroll (*Nüshi zhen tujian*), which illustrates an eponymous poetic memorial to the Western Jin throne by the courtier Zhang Hua (232–300), written in the voice of a lady of imperial harem. The extant painting in ink and colours on silk is probably a fifth- or sixth-century work, possibly a copy, done after pioneering figural master Gu Kaizhi, to whom it has been ascribed by collector-connoisseurs since around 1100.⁷ Since then, it has been recognized as extraordinarily fine and likely the earliest extant example of the combined literary arts of poetry, calligraphy and painting. Having been acquired by the British Museum in 1903, it has in the modernist mode, rather been seen as an iconic, founding work of the old-master painting tradition, a framing literally enacted by the removal of the painting section from its most recent (i.e., Manchu imperial, eighteenth-century) handscroll mounting onto a panel.⁸ More recently still, in the digital age, it has been envisaged as a pioneering narrative picture-scroll bridging the modal transition from classical didactic art of the early imperial period (from 221 BCE), exemplified by the extensive pictorial suites of bas-relief carvings at the Wu Family Shrine in Shandong Province (mid-second century CE), to the medieval mode of genre painting which emerged following a period of disunion in the reunified Tang (618–907) empire. An elite format for painting which seems to have emerged in the medieval period (there is no earlier material evidence), the handscroll conditioned its own social reception: it had to be unrolled by one person, from right to left and usually on an appropriate surface like a desk or

emerged with Wu Hung, 'The *Admonitions* Scroll Revisited. Iconology, Narratology, Style, Dating', in McCausland 2003, 89–99.

⁶ Green 2013. The only comparative perspective beyond Asia was Dominik Bonatz, 'The Performance of Visual Narratives in Imperial Art. Two Case Studies from Assyria and the Khmer State', 193–214.

⁷ There is some consensus about the date and authorship as outlined here. For a recent summation see Fong 2014.

⁸ For conservation reasons in about 1916. However, the name 'the *Admonitions* scroll' lingers; see, e.g., McCausland 2003.

table, and any company was limited by space to one or two others. In this sense, its context of reception may be likened to that for the *qin*, a zither played if not for oneself then for one or two (presumptively male) others.⁹

The *Admonitions of the Court Instructress* is one of, if not the earliest surviving masterpiece of painting in this *handscroll* format; its final scene includes a self-acknowledgement whereby the instructress herself is depicted writing on a scroll in the presence of two other court ladies, the scroll she inscribes being the one we also behold (**Fig. 1**). As we will see, this is not the only occasion upon which the painter appears to have inserted, reflexively, an image of the picture-scroll he painted into the painting itself, for a particular effect. In that final scene, the rightward movement of the two court ladies at the very end, i.e., their momentum counter to the right to left direction in which the picture-scroll is opened for viewing, is a very early example of this convention in picture handscrolls whereby the forms at the end of the painting provide a visual cue to the approaching end of the painting, and the imminent need to reverse the direction of scrolling.

The *Admonitions* belongs in a Chinese category known as *gushi hua*, paintings of ancient affairs. These are generally monoscenic paintings recording momentous political events and often have a vignettish quality.¹⁰ It is not my purpose to argue here if this is technically ‘narrative painting’ or not, or delve deeply into text-image relations. Rather, the direction is to explore broader patterns and layers, to wonder where the story in a visual narrative may lie?¹¹ The extant *Admonitions* painting comprises the last nine of an original twelve scenes painted to illustrate an eponymous poetic memorial composed by the courtier Zhang Hua and presented in 292 CE to the throne of the Western Jin dynasty, one of a number of short-lived regimes of this period of disunion between Han and Tang. As such, the *Admonitions* is exemplary of the canonical role ascribed to painting as the visual repository of memory and wisdom in China’s great tradition of statecraft. In this case, Zhang Hua, adopting the voice of the ‘court instructress’ (literally, ‘female historian’, *nüshi*, an established position at court), was likely motivated to help reform the conduct of women of the imperial harem, some of whom were as powerful as they were venal.

The tone and tenor of the admonitions are exemplified by a passage inscribed and illustrated in the sixth (or third extant) scene (**Fig. 2**), which likens achieving dynastic greatness to masterminding a great public work like piling up earth to form a mountain, while also warning that disaster may be unleashed at any

⁹ Cf. the context for elite music played on the zither (*qin*); see DeWoskin 1983.

¹⁰ A quality explored, for example, by the scholar of Chinese poetry Dore Levy, ‘Vignettism in the Poetics of Chinese Narrative Painting’ in Green 2013, 27–40.

¹¹ McCausland and Huang 2014, especially the ‘Editors’ Introduction’.



Fig. 1: Scene 12, 'The instructress'. Attributed to Gu Kaizhi (c. 344–c. 406; a probable 5th–6th c. copy), *Admonitions of the Court Instructress* picture-scroll. Detail of a former handscroll, mounted on a panel; ink and colours on silk, 348,5 x 25.0 cm. © Trustees of the British Museum.

moment as by a finger resting on a hair-trigger. It is worth noting that the tomb of the First Emperor of Qin (r. 221–210 BCE), the ruler who first unified China under a single if short-lived dynasty (Qin, from which the early modern word China) in 221 BCE ushering in the dynastic period that lasted up to 1911, is a pyramid-shaped mound. As this is not yet excavated, readers may be more familiar with the 6,000 strong terracotta army discovered in one of the satellite pits in the vicinity of the tumulus. Neither Zhang Hua's memorial text of 292 nor the painted illustration of it in the eponymous scroll, which may date to one or two centuries later, represent, in my view, any form of parody of historical exemplars or virtuous conduct but embody deeply self-conscious and often witty and urbane reflections on prevailing values and conduct at court in the medieval period.¹²

The monoscenic format of the *Admonitions*, and also the absence of the opening three scenes, may account for the scroll's having been extensively studied by modern scholars scene by scene, and case by case, to the detriment of more holistic analysis of the picture-scroll as a complete suite of scenes mounted in a scroll in sequence, as I will venture here. The twelve sections may be divided up as follows. Scenes 1–5 illustrate actual royal exemplars from the classical period (first millennium

¹² Here I differ from, e.g., the British Museum webpage for the scroll: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/asia/t/admonitions_scroll.aspx (cited 29 July 2015).



Fig. 2: Scene 6 (above and continuing below, right), 'The mountain and hunter'; scene 7 (below, left): 'The toilette scene'. Detail of the *Admonitions* scroll. © Trustees of the British Museum.

BCE); scenes 6–11 illustrate abstract principles and values; the final scene is the 'autobiographic' conclusion, as noted, the visual counterpart of a literary convention. The painter, historically taken to be Gu Kaizhi, likewise assumed this quasi-autobiographic voice, arrogating to himself as it were the role of presenting Zhang Hua's text, written in the persona of the warden of the harem, to his

presumed audience of primarily, but not solely, court ladies. For much of its later life the picture-scroll has, however, been kept out of the hands of women by male collector-connoisseurs.

Regarding the development of the whole *in pictures* certain patterns emerge. An example is the interconnectedness of images and themes in scenes 2, 6 and 9. Scene 2 treats a historical exemplar of the late Zhou dynasty. The terse language of the admonition, ‘Consort Fan moved Zhuang: she did not eat fresh gamebirds’, may be unpacked as follows: Lady Fan, by declining to eat the meat of the many freshly slaughtered animals he brought home, moved her husband King (or Prince) Zhuang of Chu (r. 613–591 BCE) to curb his great passion for hunting, and govern justly. The original scene 2 is lost, although the outline may be preserved in a possible twelfth-century copy in the Palace Museum, Beijing, which shows Lady Fan seated before a table pointedly not eating meat. Scene 6, known as the ‘mountain and hunter’ scene, illustrates the abstract tract referred to above with a pyramid-shaped mountain to one side and a hunter aiming a crossbow at his quarry (a tiger, deer or pheasants) on the hills. The text reads, in part:

The sun zeniths then sinks; the moon fills before waning.

Honour is built up like piled earth; yet disaster is released as by a hair trigger.

The mountain stands for earth piled up, an image of hard-won esteem and honour. The sun and moon, both seen full above, represent male and female corresponding to *yang* and *yin* principles respectively, as well as illustrating two different kinds of natural cycle. The sun peaks once a day, while for the moon it is once a month or, figuratively, the emperor (sun) may peak once a day while a woman of his harem (moon) will have a menstrual cycle. Although the text refers to a hair-trigger – catastrophe being said to strike as swiftly as the trigger releases the spring on a crossbow, shooting its bolt – it makes no mention of hunting, and it is the painting that revives the topic of hunting from scene 2. Here, as it were, is King Zhuang from scene 2 out hunting, courting disaster by neglecting state affairs, exemplified by his finger resting on the hair-trigger which would release his arrow. Meantime, squarely in his sight is the iconographic reminder of what he should be doing, namely mobilizing his people and glorifying his mountain of a kingdom. This effect of overlaying, elaborating and interweaving of the *Admonitions* adds droll layers of visual and intellectual complexity, which could also have the serious purpose of revivifying and reinforcing the admonitions for their evidently jaundiced audience of court ladies through the delayed or embedded visual story-telling mechanisms.

Moving along, the painting later reworks this theme to delve even deeper into the psyche of its audience in scene 9, known as the family scene (**Fig. 3**). This tract



Fig. 3: Scene 9, 'The family scene'. Detail of the *Admonitions* scroll. © Trustees of the British Museum.

is about ensuring the harmony, stability and greatness of the royal family through the modest and retiring yet nimble conduct of the women. 'Do not rely on your nobility for the loftiest must fall' and 'model yourself on the smaller stars which avoid going far', the admonition declares. The women of the harem are, in effect, being warned not to aggrandize themselves by monopolizing the emperor's favour but to conform to court practice on receiving this, a domestic system governed by a rota keyed to his sun-like and their moon-like cycles for the procreation of multiple imperial offspring. They are told: 'Liken your hearts to the bush-cricket and so multiply your kind'.

Visual enhancement of themes in the 'Admonitions' text is a significant feature of the *Admonitions* scroll. For example, the text of scene 8, known as the bedroom scene, declared: 'If you depart from principle [in your conduct], even your bedfellow will distrust you' and its illustration had showed the emperor having chosen to visit a consort alone in her bedchamber in the back palace and *not* coupling with her but rather enquiring about awkward matters. In scene 9, the painter once again calls upon a theme established earlier in the sequence in scene 2, and indeed elaborated upon in scene 6, the mountain and hunter scene. Scene 9 transforms the theme visually in its refashioning of the mountain/pyramid shape: in scene 6 it had embodied the challenge of building up honour in contrast with the self-indulgent peregrinations of the hunting emperor. In scene 9, the emperor takes his place at

one corner of the pyramid comprised of figures of various members of the royal family; here the stable pyramid shape embodies the greatness that results from the royal family harmoniously multiplying like crickets, generation after generation.

So what is recursive about this narrative imagery and how does the visual recursion reframe the admonition conveyed in the text or act as what we might call a meta-narrative? An effective way to illustrate how recursion functions in this scene is by reference to the fractal recursion of an isosceles triangle known as Sierpinski's triangle (1915), named after the mathematician (**Fig. 4**). In this transformation, the form can be reduced in scale and repeated within itself ad infinitum.¹³ It is a very effective image of a thriving family tree. In the family scene of the *Admonitions* scroll all kinds of fractal recursions operate, as we will explore below, but precursory to these and laying the ground for this set of transformations are the previous appearance of the pyramid form in the mountain scene (scene 6 and possibly scene 2) and the thematic (if not also the visual) occurrence of the theme of the emperor going out hunting as opposed to being gainfully occupied at court (scenes 2 and 6).

The illustration in the family scene comprises various possible readings of fractal recursions. The family group forms the formal shape of a triangle in the picture plane (art-historical jargon for in the plane of the silk surface of the scroll) but also in the ground plane (i.e., in the imaginary, receding plane of the ground which all the figures sit on, but which is not in fact depicted). The triangles in both planes comprise fractal recursions made up of three triangles fitting within the original (at this point, our concern remains within the picture, although another triangle in the ground plane incorporating the actual holder of the scroll is implied). Once on this train of thought, it is also possible to visualise each of the three smaller triangles as being composed of three or so figures: to the right, the emperor and empress and her child who has strayed across to the left; to the left, the two court ladies and their offspring; at the top, the schoolmaster and his two pupils. These fractals enable the beholder to visualise the whole as a single family group that is multiplying but also ranged in small modules in various places in relation to one another by life-stage or activity. Thus, the group at the top is not necessarily in the same room as the emperor, empress and consorts, but conceivably is in another place such as in the palace schoolroom, while the distance of the empress's child from her suggests she and the emperor may be positioned *à deux* for a formal occasion while the children have been carried off to the nursery.

This multiplicity of spatial readings reflects the possibility of multiple temporal readings, to the extent of creating further recursions: narratives within the narrative

¹³ A related type of visual recursion known as the Droste effect shows a smaller scale version of the image itself embedded within it. The embedded image also contains an embedded image and so on; illustrated at https://en.wikipedia.org/wiki/Droste_effect (cited 30 July 2015).

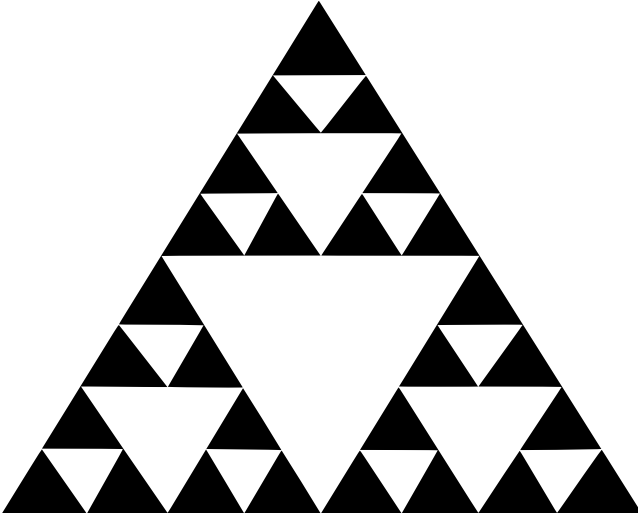


Fig. 4: The Sierpinski triangle.
Graphic Tian S. Liang.

timeline, adding up to a virtuous circle, or more appropriately triangle of conduct. Below left are the infants and toddlers of nursery age. At the top (or back, depending on the spatial reading), in the schoolroom, a prince and princess sit with their tutor. These could be the same children or others. Below right are the emperor and empress. Now we know why he is here and not out hunting; he is a well tutored, diligent ruler who has been brought up, notionally, within the system described or enshrined here, reaching his zenith each day, just as his women uphold their rota system. Our clockwise reading of the three triangles does not stop here but is restarted via the erotic charge of eye contact between the emperor and the astoundingly beautiful consort seated opposite him. She holds the emperor's gaze in what we may imagine is the prelude to the emperor bestowing his favour upon her, her conceiving and bearing him an heir, and the resulting prince growing up within this virtuous skein to rule after his father.

This erotic charge activates space horizontally across the front of the scene, creating a line of demarcation separating us court ladies/holders, from what happens beyond: this intense line of eye contact is not, or at least not yet, ours. Perpendicular to the line of this erotic charge, crossing the picture plane from without, is the sightline of us viewers, and this is more like the condition of our entry into the royal world of the painting. If finding oneself on the end of that erotic sightline is a goal, then the other axis is our primary route, as court ladies, to achieving it: our sightline leads to the furthest point, to the group diligently assembled in the schoolroom studying a scroll, a scroll which, with little imagination, we may picture as the very scroll we are holding and looking at. The painter has contrived not only to place his own scroll in this illustration, but also to configure the image

in which it is depicted in such a way as to demonstrate where our study of the picture-scroll may ultimately lead: to a beneficent engagement with the emperor.

This degree of complexity embedded within the ostensive simplicity of the pyramidal form enables the painting to comment on its own reception as a material object and to reconstruct its own virtual context within the royal palace of medieval China, a concept known in contemporary art-historical scholarship as *mediality*.¹⁴ In this sense, one could see another virtual triangle in the family scene as the one incorporating the two groups in the front row and handler(s) of the scroll, as just noted in parenthesis. If we can mirror the painting, we can enter its world, as it simultaneously enters ours.¹⁵ The *Admonitions* scroll thus offers profound insights into the intersection of *visuality* and art media, history and ideals of conduct at a moment on the cusp of the historical transition from classical didacticism to medieval genre art: to grasp its complexity is to be rewarded for the ‘work’ of visualization, something which is not bounded by the two-dimensional condition of the image. The act of viewing brilliantly entices the beholder into the virtuous courtly environment of the painting by framing the process of moral self-cultivation as a rewarding, somatic part of daily life, so that the two, real and virtual, worlds become a virtuous one, a soaring and yet mundane narrative for an exemplary life.

We turn now to visual manipulation in polychrome printing of a much-loved drama in a genre called ‘scholar and beauty’. Based on a racy satire of late Tang-dynasty (618–907) mores entitled the *Yingying zhuan* (*Story of Oriole*), the drama known as *Xixiang ji* (*Romance of Western Wing*) was rewritten with a happy ending in the early Yuan dynasty (1271–1368) in around 1300, a notable highpoint in the history of drama writing in China. In the drama, the well-connected young beauty, Oriole, and the talented but obscure ‘student Zhang’ are finally united in wedlock. Beginning in the sixteenth century, as a vibrant mercantile culture spread across south China’s urbanisations under the fraying late Ming dynasty (1368–1644), the drama was frequently published for expanding reading publics in illustrated woodblock-printed volumes. Perhaps the finest extant (though unique) example was made four years before the fall of the dynasty in 1640 and is now in the collection of the Museum of East Asian Art in Köln.¹⁶ It features a frontispiece portrait of the heroine bearing the signature by the leading Yuan-dynasty professional artist Sheng Mao, and 20 deluxe colour scene illustrations without the drama text, just a few captions, a configuration that illustrates the ambition on the part of the

¹⁴ Cf. Klaus Krüger (2014) on *mediality* in the context of early Renaissance painting in Europe.

¹⁵ The reflective effects in scene 7 of the *Admonitions* scroll, which shows two ladies at their toilettes (or the same one twice), were also precursory to this scene.

¹⁶ Inv. R 62,1. Click the permalink (<http://mok.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05161815>) for object details and illustrations. An introduction in English is Delbanco 1983. Critical studies include Wu 1996a and 1996b.

little-known patron, Min Qiji (1580–before 1661) from Wucheng, Zhejiang Province, to rival the art of painting. The extreme approach to the framing of the dramatic narrative and of the actual figural images in this album suggests that the iteration of the narrative itself was scarcely required or necessary, given the ubiquity of the drama in late Ming urban society, but rather that wry commentary on the drama, via these elaborate and insistent framings and geometric transformations, was its main purport.

The illustrations are nestled within various kinds of artistic frames or formats or else featured on or about the surfaces of deluxe domestic objects. There are various rectangular decorative frames, such as one might see bordering illustrations in fancy woodblock-printed books (the frontispiece; scene 8; scene 11; scene 16). There are scenes depicted within the standard elite formats for painting: in an open handscroll (scene 1) and in a folding fan (scene 15); scenes on more commonplace domestic furnishings such as a multiple-leaf standing screen (scene 17) and a hanging blind (scene 18); as well as two incorporated into the form of a decorative hanging lantern (scenes 5 and 14). A number of scenes are rendered onto the surfaces of antiquities and collectibles, such as a bowl by its stand (scene 2), a circular dial (possibly a decorative ink cake in the form of a diviner's tool; scene 4), an ancient bronze vessel (scene 6), and two linked jade bracelets (scene 12). Garden nature scenes of inscribed leaves, butterflies and birds provide the setting for two leaves of the album (scene 3 and 9). One scene is staged as a performance in a small puppet theatre (scene 19). Two make use of internal screens to divide (scene 10) or enclose (scene 13) a female domestic space or bedchamber. Finally, two leaves are largely plain illustrations and have no clear framing (scene 7 and 20). Taken together, these settings transpose the narrative into not so much a late Ming domestic context as an urban lifestyle, and enable the story to be visualized on the surfaces of the contemporary lived environment.

The scene, 'Reading the letter' (scene 10; **Fig. 5**), shows Oriole's scheming maid Hongniang stealthily trying to read the smutty letter that student Zhang has sent her mistress. There are so many visual plays at work here, such as the foils obscuring our and the characters' direct views. The shrubbery on the screen provides double cover for the spying Hongniang, who, unnoticed by Oriole but not by us, observes her efforts at matchmaking (the name Hongniang in modern Chinese means matchmaker, a clue to the immediacy of the tale in late Ming culture).

Other visual plays include the glimpse of a reflection and a mirroring effect (for us, this might recall the toilette scene from the *Admonitions* [**Fig. 2**]). In the first, Oriole has her back to us but her face is revealed, perhaps voyeuristically, reflected in her mirror. Unusually large, this mirror hints at her vanity, which is extraneous to the drama text. For the second, take the inscribed sheet on the table, which



Fig. 5: Scene 10, Oriole reading a letter. From Min Qiji, *Romance of the Western Wing*, dated 1640. Six-colour woodblock-printed album, each leaf 25.5 x 32.2. © Museum of East Asian Art, Köln.

reads *yuanyang* 鴛鴦 or mandarin duck and drake, symbols of marital fidelity. Observe how these two characters are not featured one above the other (traditionally, writing was inscribed vertically from top to bottom, right to left) but tail-to-tail, as it were, to portend a pair of ducks coupled, a figure of the content of student Zhang's letter to Oriole. Otherwise in this scene, however, these two young people are represented as separated by the screen. She sits alone in her boudoir on one side, while he is depicted as the lone fisherman in a watery landscape on the other, an echo of the genre of palace poems about the lonely woman waiting up fretfully for her lover on one hand, and of the scholar who can turn his hand to ineffable, conceptual landscape painting as a form of self-cultivation on the other.

Scene 11 goes even further in asserting the superficial and unreal qualities of the narrative content (**Fig. 6**). The scene is framed within a decorative border like a mere illustration, and one as transitory and impermanent as reflections on water and moon-shadows, even when these are combined to render the silhouette of a figure obscured from our view by a pitted garden rock-sculpture. Note the shadow (right) and reflection in the water (left) of student Zhang, who we take to be



Fig. 6: Scene 11, Student Zhang climbing a wall. From Min Qiji, *Romance of the Western Wing*, dated 1640. Six-colour woodblock-printed album, each leaf 25.5 x 32.2. © Museum of East Asian Art, Köln.

climbing over the wall behind the rock with the support of a flowering plum tree (ironically, another traditional symbol of his scholarly credentials), to get closer to Yingying who is inaccessible in her quarters to the left. In an age that delighted in the trope of irony, it is not surprising to see the characters variously depicted as puppets (scene 19) or else as puppet-like figures in hanging lanterns. In the puppet theatre in scene 19, some characters not in use hang to one side, looking on powerless (left) as the active characters are being manipulated (centre). Still, this is not without humour: here is the scene where a shady cousin is plotting to marry the beautiful Oriole by claiming that student Zhang, recently ranked top in the capital civil service exam, has spurned her for another. Notice how the cousin's hand is louchely held out as if he were stroking the rock seen behind him on the wall. A joking figure for his misshapen priapic state, this rock points up towards the flowers, representing Oriole, which are featured appropriately in intaglio on the roof above. There is a degree of complicity with the audience here, in the suggestion that self-stimulation is as far as this interloper will advance in his marriage suit with Oriole.

In Min Qiji's deluxe album, this famous drama tale is utterly domesticated in the vapid world of 1640 through its *mis-en-scène* across the fine furnishings, collectibles and accessories with which south China's urban consumers were familiar. As with the *Admonitions* scroll, but now in an early modern context of commercial entertainment and expressive irony, multiple pasts (such as the supposed historical setting of the drama narrative, the antiquities, traditions of taste and so on) intermingle with, are etched on or embedded into contemporary objects and spaces of desire.

The third example of a visual narrative from China considered in this essay is Jia Zhangke's acclaimed feature film, *Still Life*, or in Chinese, *Sanxia haoren* (the good people of the Three Gorges). Belying the English title, there is some action in this stately masterpiece set in post-socialist rural south China on the Yangzi River during the building of the colossal Three Gorges dam (1994–2006). The film alternates between two local narratives in sections about spouses trying to find one another as the flood water rises in stages, seen against the national epic or meta-narrative of an engineering triumph over nature. The building of the dam will recall the piling up of earth to achieve honour and greatness for a dynasty, as in the *Admonitions*, but in this iteration there are some disruptively surreal moments interspersed along the way, for example when, behind a laundry line, a building takes off like a rocket, or, behind a shot of a protagonist, a tightrope walker crosses between two buildings. In a third case, a UFO appears in the sky. In all these cases, the surreal seems to imperil the stability of reality and of the narrative itself, and seemingly serves to question also the meta-narrative whereby such projects bring glory upon a regime.

The film opens to and features protracted close-up shots of a protagonist, Sanming, on the move on water or by road, framed by languid scrolling vistas of the iconic landscape in the background and immersed in the echoing soundscape of a massive valley filling with water. The boilerplate commentaries of tourguides, blasted across the valleys from the loudspeakers of tourist boats, serve as reminders of a historical reverence for the beauties of this locality going back to the poetry of Li Bai (701–762) in the Tang dynasty. There is an unrelenting poignancy to the fact that it is all about to disappear underwater, to burying this compound cultural memory. A notable moment is when the protagonist, the former miner Sanming, compares views of the river cutting through a massive gorge. This has been seen as an example of intermediality, or Jia Zhangke's drawing on China's tradition of landscape painting in his cinematography.¹⁷ But as also an example of a visual recursion, it is arguably even richer than this, reaching back even earlier than China's landscape tradition of the last millennium, to the more foundational stage of the art of painting exemplified by the *Admonitions* scroll.

¹⁷ Mello 2014.



Fig. 7: Sanming compares a view of the Kuimen gorge near Fengjie with its image on a 10 RMB banknote. From *Still Life* (feature film, 2006). Dir. Jia Zhangke. © Xstream Pictures Ltd.

Sanming stands on a promontory taking in the actual scene, which he then matches against the picture of the same famous scene on the Y10 (approximately €1.50) banknote (**Fig. 7**). The picture frame shows the actual view taken in by Sanming and then the view on the bank note held in Sanming's hand so that here we see through his eyes. For us, in the narrative of this essay, this is a recurrence of a technique of dissolving the virtuality of the screen. There is an ambivalence about nostalgia at this moment, as the narratives intertwine. The historical (beauty of landscape) and social (loss of home and family) narratives are indeed about to be

subsumed under a national one (engineering, progress, political legitimacy), as the water rises to fill the reservoir to power the dam. But the irony is that the celebration of this locale's natural beauty, elaborated from Li Bai up to the end of the Mao era, is already virtual since even now little is seen of these sights on account of the cloaking pall of smog in the atmosphere. We never see the full recursion of the actual view and its simulacrum on the banknote in the same picture frame.

The cinematography employs elaborate framings throughout, as is becoming clear. Another example is at a moment toward the end of the film where Sanming and his estranged wife are briefly reunited. The camera is still, and there is little dialogue, throughout the scene of their meeting, which takes place in the shell of a building prepared for demolition. There are two main frames within picture frame and the action shifts between them (**Fig. 8**). The couple meet, silhouetted against the square wall to the right. Then, seen through the large hole of the broken window to the left, a distant building crumbles to the ground. They watch but from within their frame (as we do from within ours): there is a short story (the crumbling of a distant building) which is enacted or bubbles up and then disappears within their story, which takes place with the framework of the film (with its multiple story-lines), which itself implies further frames outside it that are no more or less real than what we experience here. Not long after the crumbling of the building, the reunion scene is over. In the epic national context of development and progress, the lives of actual people (the film featured many first-time actors, including Sanming, rather than professionals) exhibit suffering from anxiety, separation and alienation.



Fig. 8: During Sanming's reunion a distant building crumbles to the ground. From *Still Life* (feature film, 2006). Dir. Jia Zhangke. © Xstream Pictures Ltd.

Such dark themes are frowned upon if not typically banned by the censor, so it is remarkable that this film was not banned. Perhaps, like the *Admonitions* scroll, its release was a representation of that self-regulatory impulse of power in China, a modern iteration of the untold social story from the construction of the mountain and the model of the family in the *Admonitions*. And/or one might point to the sheer richness and compelling visual interest of the production. Jia Zhangke was in a position to draw upon a notably long and palpable sense of history, with visual embodiments in narrative art, a historicity positively maintained by regimes but also with an unbroken popular consciousness into China's antiquity, which provided a wellspring. As these cases have shown, developing over the last two millennia, but especially since the early medieval period, this tradition has been effective at highlighting the nature of selfhood and of human relationships within the sometimes convulsive sequence of China's historical polities.

References

Delbanco 1983

D. H. Delbanco, *The Romance of the Western Chamber, Min Qiji's Album in Cologne*. *Orientalia* 14.6, June 1983, 12–23.

DeWoskin 1982

K. J. DeWoskin, *A Song for One or Two* (Ann Arbor 1982).

Fong 2014

W. C. Fong, *Gu Kaizhi's Admonitions Scroll*, in: W. C. Fong (ed.), *Art as History. Calligraphy and Painting as One* (Princeton 2014) 57–108.

Green 2013

A. Green (ed.), *Rethinking Visual Narratives from Asia. Intercultural and Comparative Perspectives* (Hong Kong 2013).

Krüger 2014

K. Krüger, *Andrea Mantegna. Painting's Mediality*. *Art History* 37.2, 2014, 222–253.

Kubler 1962

G. Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (London and New Haven 1962).

McCausland 2003

S. McCausland (ed.), *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London 2003).

McCausland and Hwang 2014

S. McCausland and Y. Hwang (eds.), *On Telling Images of China. Essays in Narrative Painting and Visual Culture* (Hong Kong 2014).

McCausland and Ling 2010

S. McCausland and L. Ling, *Telling Images of China. Narrative and Figure Paintings, 15th–20th Century, from the Shanghai Museum*, exh. cat. (London 2010).

Mello 2014

C. Mello, *Space and Intermediality in Jia Zhang-ke's Still Life*. *Aniki: Portuguese Journal of the Moving Image*, 1.2, June 2014.

Osborne and Tanner 2007

R. Osborne and J. Tanner (eds.), *Art's Agency and Art History* (Malden, MA 2007).

Wu 1996a

H. Wu, *The Painted Screen*. *Critical Enquiry* 23, Autumn 1996, 37–79.

Wu 1996b

H. Wu, *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting* (London 1996).

Part III
Things that Talk and Things that Tell

Hans Peter Hahn

In Geschichten verstrickt Was Dinge erzählen – und was nicht

Einleitung

Dinge unserer Lebenswelt umgeben uns ohne Unterlass. Von den Füßen bis zum Scheitel sind wir eingetaucht in Assemblagen von Dingen, die sich uns mehr oder weniger eindringlich entgegenstellen. Manches ist darunter, was wir täglich in die Hand nehmen, das aber dennoch nur ganz gelegentlich eine höhere Aufmerksamkeit erhält. Andere Dinge spielen im Alltag kaum eine Rolle, sind aber im Bewusstsein sehr präsent, zum Beispiel als Zeichen der Identität oder für die Kultur der Gegenwart. Es gehört zu Besonderheiten von Mensch-Ding-Beziehungen, dass Bedeutungen sehr ungleich verteilt sind und sich im Laufe von kurzen Zeitintervallen ändern. Dieses Nebeneinander von wichtigen und weniger wichtigen Dingen wurde an anderer Stelle treffend als „Sachuniversum“ bezeichnet.¹ Ähnlich wie das Universum von hell leuchtenden Sternen, Planeten sowie eher verborgenen Trabanten zweiter Ordnung gekennzeichnet ist, so stellt sich die Gegenwart des Materiellen im Alltag als ein Neben- und Nacheinander von Begegnungen mit Dingen höchst unterschiedlicher Bedeutung dar.

Die jüngere Geschichte der kulturwissenschaftlichen Studien zur materiellen Kultur besteht im Wesentlichen aus der Beschreibung der vielfältigen Bedeutungen der auf so unterschiedliche Weise in die Lebenswelt eingebetteten Dinge. Ein wichtiges Ergebnis dieser Untersuchungen ist die Anerkennung der großen Rolle, die materielle Dinge in unseren alltäglichen Entscheidungen, für unsere Selbstbestimmung und für unser kulturelles Selbstverständnis einnehmen. Im Spannungsfeld zwischen Konsumkritik und Marketingstudien hat sich die Sensibilität für die Botschaften der im Besitz eines Einzelnen befindlichen, der häufig gebrauchten, wie auch der in der Gesellschaft aufsehenerregenden Dinge deutlich erhöht. Die Konsumgüter, die man hat und zeigt, sowie der richtige Umgang mit

¹ Fél und Hofer 1969; Hahn 2015.

ihnen sind soziale Aussagen.² In diesem Sinne erzählen Gegenstände nicht nur über das Leben ihrer Besitzer, sondern sind auch in einem ganz unmittelbaren Sinne Ausdruck von Herkunft und Position Einzelner oder sozialer Gruppen in der Gesellschaft.³

Materielle Kultur steht für Distinktion, für Bedeutungsunterschiede und nicht zuletzt für die Integration zentraler inhaltlicher Positionen in der Gesellschaft. Aktuelle Debatten, zum Beispiel um religiöse Symbole, machen das deutlich. In dieser vereinfachenden Zuspitzung existierten solche Einsichten schon bei Gründungsfiguren der Soziologie wie Émile Durkheim, sie scheinen aber auch bei prominenten Ethnologen wie Daniel Miller auf.⁴ Übereinstimmend äußern sie die Überzeugung, Dinge würden etwas über die Kultur ihrer Herkunft, die Identität ihrer Besitzer und die zugehörigen Gesellschaften „erzählen“.⁵

Auch in der Archäologie fand das Konzept „Dinge erzählen Geschichten“ mehrfach Erwähnung.⁶ Manfred Eggerts Einführung enthält ein Kapitel über das „Aussagepotential urgeschichtlicher Quellen“, in dem diese Objekte als „stummes, aber unbestechliches archäologisches Material“ angesprochen werden. Neben Soziologie, Ethnologie und Archäologie wäre auch die Kunstgeschichte aufzurufen. In diesem Fach wurden wichtige Erkenntnisse über die Kunst vergangener Epochen durch die genaue Untersuchung der materialen Eigenschaften von Kunstwerken gewonnen. Der Arzt Giovanni Morelli kam Ende des 19. Jh. als Amateur zur Kunstgeschichte und brachte die Dinge in einer besonderen Weise ‚zum Sprechen‘. Die von ihm entwickelte und später nach ihm benannte Methode befähigt zum Lesen feinsten ‚Spuren‘ in den Kunstwerken. Damit hat er manche neue, unwiderlegbare Aussage treffen können.⁷

Poststrukturalistische Zweifel

Die alte Vorstellung von der Aussagekraft der Dinge oder deren Lesbarkeit setzt sich also in den Studien zur materiellen Kultur fort und wurde in den letzten Jahren lediglich immer weiter verfeinert. Erst poststrukturalistische Ansätze haben die Aufmerksamkeit dahingehend umgelenkt, Dinge nicht einfach nur als ‚Gefäße für Bedeutungen‘ zu verstehen, sondern, je nach Perspektive des Betrachters, auch als ‚Produzenten‘ widersprüchlicher Bedeutungen. Bekanntermaßen evozieren

² Douglas und Isherwood 1996 [1978].

³ Bourdieu 1982.

⁴ Hahn 2012; Miller 2009.

⁵ Hicks 2010; Hahn 2005.

⁶ Deetz 1977; Eggert und Samida 2013.

⁷ Ginzburg 1987.

gleichartige Objekte, je nachdem, wer sie in der Hand hält, unterschiedliche Bedeutungen.

Zu dieser Einsicht kommt bereits Roland Barthes, der sich als Meister der widersprüchlichen Aussage einer möglichen ‚Essenz‘ der Dingbedeutungen entgegengestellt hat. Sein im Jahr 1957 erstmals dargelegter Ausgangspunkt einer differenzierteren Lesart ist die Unterscheidung zwischen Denotation und Konnotation. Denotation ist die „gemeinte Bedeutung“. In einer solchen Bedeutung kann aber auch etwas mitschwingen, was dem ersten Sinn entgegensteht. Das wird dann als Konnotation bezeichnet. Wie Barthes an mehreren Beispielen eindrucksvoll zeigt, können in Diskursen über Dinge beide Bedeutungsebenen vertauscht werden. Die erste Bedeutung wird damit zur Nebenbedeutung. Die Bedeutungsebenen können sogar eine Art Kettenreaktion eingehen, indem Denotation und Konnotation wiederholt zwischen Hauptbedeutung und nachrangiger Bedeutung wechseln. Dieser von Barthes als „unbegrenzte Semiose“ bezeichnete Prozess ist ein wichtiger Ausgangspunkt für den hier vorliegenden Beitrag.⁸

Ein reflektierter Zugriff heute muss also auf die Idee einer in den Dingen steckenden ‚eindeutigen Geschichte‘ verzichten und anstelle dessen den Wandel an Bedeutungen und dessen Einbettung in Diskurse als konstitutiv für die Betrachtung von materieller Kultur berücksichtigen. Darum geht es in diesem Beitrag. Es stellt sich dabei allerdings die Frage, wie ein Beobachter überhaupt die Geschichte einer Sache identifizieren kann, wenn die Bedeutung nun in diesem Maße offen ist?

Die Idee von Dingen, die etwas erzählen – ein kritisches Resümee

Ein halbes Jahrhundert nach Barthes' wichtigen semiologischen Überlegungen scheint die Zeit reif, die Frage nach der Aussagekraft von Dingen noch einmal in grundsätzlicher Form zu beleuchten. Immer deutlicher werden die Widersprüche zwischen wissenschaftlichen Aussagen zu ‚Botschaften der Dinge‘ und manchen alltäglichen Erfahrungen.

Die kritische Prüfung der Aussagekraft der Dinge ist das Anliegen eines von der Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston herausgegebenen Buches mit dem Titel *Things that talk*. In diesem Werk werden ganz unterschiedliche Sichtweisen auf die ‚Erzählkraft der Dinge‘ erläutert. In ihrer Einleitung unterscheidet Daston zwischen drei verschiedenen Arten des Sprechens von Dingen, wobei sie diese Eigenschaft zunächst einmal ganz wörtlich nimmt.⁹ Tatsächlich haben in der Kunstgeschichte die ‚sprechenden Objekte‘ immer eine besondere Rolle eingenommen.

⁸ Barthes 1964, 1966; Hahn 2014.

⁹ Daston 2004.

Die erste Gruppe betrifft Dinge, die buchstäblich Worte von sich geben. Von den älteren, oftmals mechanischen Sprechapparaten bis hin zu Plattenspielern, Radios und MP3-Playern ist ja ohne Zweifel zu sagen, dass sie eindeutige Texte oder Erzählungen von sich geben. Dennoch würde man diese Art von Eindeutigkeit kaum je als ‚Bedeutung‘ missverstehen. Daston erläutert noch zwei andere Arten von Dingen, die sprechen. Beide werden epistemologisch als diametral entgegengesetzt aufgefasst und sind doch in einer seltsam bestimmten Art und Weise miteinander verbunden.

Die zweite Kategorie betrifft die sogenannten falschen Idole. Dabei geht es etwa um Wahrsageobjekte, die zum Beispiel in religiösen Kontexten eine große Rolle spielen. Dinge können als ‚Gottesbeweise‘ angesehen oder aber als entsetzliche Täuschung verdächtigt werden. In diese Kategorie kann jedes beliebige Orakelobjekt eingesetzt werden, von der antiken Eingeweideschau, die als Medium eines Gottesurteils dient, bis hin zur modernen Kaffeesatzleserei. Diese Art des ‚Sprechens der Dinge‘ ist dem modernen Denken suspekt. Man will schon immer solche Formen des Aberglaubens überwunden haben. Wenigstens sollte ein moderner Mensch wissen, dass zumeist ein anderer Mensch mit der Absicht dahintersteht, etwas vorgaukeln zu wollen. Unter dem Etikett des Fetischs bleiben diese Objekte aber präsent, auch wenn die ihnen zugeschriebenen Eigenschaften abgesprochen werden.¹⁰

Es gibt eine dritte Gruppe ‚sprechender Dinge‘, deren Aussagen jedoch weiterhin unwidersprochen bleiben, und die fast schon zum Kernbestand modernen Denkens gehören. Dinge, die auf diese Weise ‚sprechen‘, stehen für wahre und unhintergehbare Indizien. Hier handelt es sich um die zum Beispiel in der Kunstgeschichte wohl bekannten Grundeigenschaften des Materials, aufgrund derer beispielsweise ein Objekt aus Stein immer eine andere Anmutung hat als ein hölzerner Gegenstand. Diese Art von Wahrheit der Dinge folgt Gesetzen, die unabhängig von gesellschaftlichen Konventionen existieren, und deshalb auch zu einer Provokation werden können, wie oben an dem erwähnten Beispiel von Morelli erläutert.

Zu dieser dritten Kategorie von Ding-Aussagen gehören auch die Indizien im Gerichtsprozess. Wer unmittelbar nach einem Mord neben dem Opfer steht und das blutige Messer in der Hand hält, ist sehr wahrscheinlich schuldig; das Gleiche gilt für den Urheber von DNA-Spuren am Tatort. Solche Indizien sprechen so zuverlässig wie die unveränderlichen Gesetze der Mechanik und der Materialien. Über die Grenzen eines einzelnen Faches hinaus erscheinen sie als eine sachliche und fachliche Grundlage der Befassung mit dem Materiellen.¹¹

Lorraine Daston verweist in diesem Zusammenhang auf die problematischen Implikationen des Cartesianischen Dualismus.¹² Descartes hat nicht nur die

¹⁰ Eisenhofer 2014; Pietz 1985.

¹¹ Scharfe 2009.

¹² Daston 2004, 12.

Unterscheidung *res cogitans* – *res extensa* eingeführt, sondern beiden Sphären auch bestimmte Eigenschaften zugeordnet: Zur Sphäre des denkenden Menschen gehört es, ‚dauernd‘ zu sprechen, in intentionaler Weise Sinn und Bedeutung zu generieren und diese möglicherweise auch in Dinge hineinzulegen oder darin wiederzuerkennen. Die Eigenschaft der *res extensa* ist es hingegen, stumm zu sein. Dinge gehören zunächst einmal zur ‚stummen Sphäre‘.

Das Sprechen wird den Dingen abgezwungen; sie werden gewissermaßen in einen Schraubstock gespannt und so lange justiert und kontrolliert, bis ihre Aussagen hervortreten. Der Druck wird so lange erhöht, bis eine scheinbar belastbare Aussage herauskommt. Die Bilanz von Daston ist mithin eine durchaus kritische. In einer naiven Sichtweise wirkt zunächst jedes Sprechen eines materiellen Objekts als lächerlich. Die Dinge der ersten Gruppe sprechen ja nur, weil sie als ‚Automaten der Sprache‘ dazu gezüchtet worden sind, etwas zu artikulieren in einer Weise, die fernab ihrer wirklichen Eigenschaften liegt.

Aber auch für die dritte Kategorie ist die Bilanz nicht viel besser. Obgleich das System der Wissenschaft (wie auch der Rechtsprechung) darauf aufbaut, Spuren am Materiellen abzulesen und belastbare Aussagen über Objekte anhand deren objektiven Eigenschaften zu treffen, sind diese Vorstellungen doch Ergebnisse des Cartesianischen Dualismus, dessen Problematik immer wieder zutage tritt.¹³ Zudem wissen wir um die Grenzen solcher Erkenntnisse und um die Zweifel, die jeder Befund auslöst. Solche Zweifel können vielfach nur durch noch umfangreichere Untersuchungen an den Dingen überwunden werden.

Das Buch von Daston kann ohne Zweifel als eine Dekonstruktion der Idee von in den Dingen steckenden Geschichten gelesen werden. Offensichtlich gibt es heute kein klares Konzept der ‚sprechenden Dinge‘ oder auch der Verbindung zwischen Dingen und den Botschaften, die sie aussenden. Wie also könnten Dinge und Geschichten glaubwürdig und zuverlässig miteinander verbunden sein? Poststrukturalismus und die Kritik von Daston haben gezeigt, dass kaum je eindeutige und überzeugende Geschichten in den Dingen stecken.

Nicht nur die Theorie, auch der Alltag lehrt eine gewisse Skepsis: Trotz der Sicherheit, dass die Welt der Dinge voller Informationen steckt, gibt es die alltägliche Erfahrung vom Scheitern des ‚Lesens‘ solcher Informationen: In bestimmten Situationen verweigern sich die Dinge, es gibt keine klaren Botschaften und ihnen lassen sich keine Geschichten zuweisen. Das ist in etwa auch die Schlussfolgerung von Daston, auf die hier ein letztes Mal zurückzukommen ist. Sie umschreibt diesen problematischen Befund nämlich mit einem sehr gut passenden Begriff, indem sie von der *obdurate objecthood* spricht. Man könnte das provisorisch mit der

¹³ In diesem Zusammenhang wäre unmittelbar auf Latour zu verweisen, der seine frühen kritischen Studien zu dem Thema wissenschaftlicher Befunde als Interpretationen gemacht hat (Latour 1999).

Verstocktheit des Dinges übersetzen. Die Dinge reden zwar, aber auf die eine oder andere Weise entzieht sich dieses ‚Sprechen der Dinge‘ einer gelingenden Kommunikation.

Phänomenologische Ansätze

Eine Lesart dieses problematischen Befundes wird von Horst Bredekamp vorgeschlagen. Demnach handelt es sich hier um eine Geschichte des Verfalls.¹⁴ Ihm zufolge bildet eine perfekte Einbettung des Materiellen den Ausgangspunkt der Geschichte der Dingbeziehung, so wie sie etwa in der Epoche der Wunderkammern gegeben war. Damals stellte sich der Betrachter einer solchen Objektsammlung mitten in seine Sammlung und erfuhr dadurch eine unmittelbare Erkenntnis des Kosmos, wichtiger Eigenschaften der Welt. Nicht zuletzt widerfuhr ihm dadurch die Erfahrung einer Harmonie zwischen Geist und Welt – die Geschichten der Dinge waren in jener Epoche offenbar eindeutig.¹⁵

Wie weit sind wir heute davon entfernt? Anstatt die Dinge auf uns wirken zu lassen, spannen wir sie auf die Folterbank. Wir pressen sie aus bis zum letzten Rest einer Unterscheidung und lesen die Spuren. Bis zur chemischen Zusammensetzung entziffern wir die materialen Eigenschaften, die sich soweit als objektiv haltbar erweisen und bauen darauf Gebäude der Interpretationen auf.¹⁶ Anstelle einer unmittelbaren Erfahrung der Präsenz steht die systematische Analyse von Eigenschaften, deren tatsächliche Relevanz im Sinne einer ‚Geschichte‘ dieses Objekts zunächst nicht bekannt ist.

Martin Holbraad hat dieses Verfahren in einer längeren Abhandlung als eine Praxis der „Kolonisierung des Materiellen“ bezeichnet. Er erläutert die überraschenden Parallelen zwischen den Themen der sogenannten *postcolonial studies* und den problematischen Verkürzungen eines Zugriffs auf die Dinge, der sich auf die Eigenschaft „Dinge als Anzeichen für etwas“ beschränkt.¹⁷ Wenn das aktuelle Interesse am Studium materieller Kultur überhaupt eine Innovation für die Kulturwissenschaften insgesamt bringen kann, dann liegt das Potential darin, das intensivierte Spurenlesen zu überwinden. Wäre die Beschäftigung mit materieller Kultur nicht mehr als nur eine verstärkte Zuwendung zu den Dingen, hätte dieses Forschungsfeld nach Holbraad sein Potential verschenkt. Die dringliche Aufgabe lautet, zu klären, was der genuine Beitrag der Dinge zur Wahrnehmung des Lebens bedeutet, und in welcher Weise die Berücksichtigung der Dinge eine veränderte Sicht auf unser Wissen vom Menschen und der Gesellschaft ermöglicht.

¹⁴ Bredekamp 1993.

¹⁵ Hahn 2016.

¹⁶ König 2003.

¹⁷ Holbraad 2011.

Sehr wahrscheinlich haben Bredekamp und Holbraad sich wechselseitig nicht zur Kenntnis genommen. Aber sie sind hier gemeinsam heranzuziehen als Zeugen eines Defizits: Sie beklagen übereinstimmend, dass bislang ein inakzeptables Anthropomorphisieren der materiellen Welt stattgefunden habe. Mit diesen ‚brutalen‘ Methoden wurden die Dinge zum Sprechen gebracht. Sie wurden gezwungen, ähnliche Aussagen zu treffen, wie es die Welt des Sprachlichen vorsieht.

Materielle Kultur als Teil der Konstitution der erfahrenen Gegenwart jedes Einzelnen ernst zu nehmen, muss aber bedeuten, zumindest einige Aspekte der durch den Humanismus definierten Prärogative des Menschen aufzugeben. Dinge können nicht nur ‚stumme Diener‘ sein, die zum Sprechen gezwungen werden. Dinge sollten vielmehr in kreativer Weise teilhaben an der Entfaltung der Gegenwart. So wäre die konzeptuelle Forderung zu formulieren.

Holbraad bekennt sich in diesem Kontext offen zu einigen Kernaussagen des Posthumanismus. So stellt er die These auf, Dinge würden eine eigene Realität entwerfen.¹⁸ Sie seien nicht Repräsentanten, sondern wirkten mit bei der Definition von Lebenswelten. In diesem Licht sind Fragen nach Agency, Objektivierung etc. nur noch oberflächlich, es handelt sich dabei um Kontingenzen. Der Vorschlag von Holbraad lautet, Dinge als Konzepte aufzufassen. Damit wären sie nicht mehr etwas den Konzepten Gegenüberstehendes. Holbraad schlägt eine neue „Pragmatologie“ vor, in der die Dinge gewissermaßen für Konzepte stehen, vergleichbar mit den bisher gültigen kulturwissenschaftlichen Theorien. Er kann dafür einige wichtige Zeugen der neueren Forschungen zu materieller Kultur anführen. So forderte schon vor 20 Jahren Alfred Gell, die konstituierende Kraft der Dinge für den Einzelnen und die Gesellschaft aufzuzeigen.¹⁹ Dinge sind demnach nicht mehr nur ‚Zeugen‘ für vermutete Strukturen. Dinge sind nicht nur heuristische Mittel, um Kultur und Gesellschaft zu erkennen, sondern vielmehr Faktoren der Ermöglichung von Gesellschaft insgesamt.

Wie könnte man solche in den Dingen enthaltene Konzepte (nicht nur Eigenschaften) zutage fördern? Holbraad schlägt als Methode die genaue Beobachtung der Dinge sowie die Beobachtung der Umgangsweisen damit vor. Was einen Gegenstand ausmacht, ist demnach nicht nur, „was er ist“, sondern auch, welche Handlungen man damit durchführt, oder auch möglicherweise damit durchführen könnte.

Holbraad hat sein Argument an einem Beispiel erläutert. Es geht dabei um ein Puderorakel, wie es in der Karibik aber auch in Westafrika weit verbreitet ist. Die klassische Ethnografie wie auch die Religionswissenschaft hat sich immer wieder für dieses Thema interessiert. In den entsprechenden Forschungsfeldern würde

¹⁸ Holbraad 2013; 2015.

¹⁹ Gell 1998.

man die Frage stellen, welche transzendenten Wesen sich in diesem Orakel manifestieren. Man würde weiter die Zeichen im Sand untersuchen und ggf. eine Systematik entwickeln, wie einfache und komplexe Zeichen kombinierbar sind und welche Aussage sie haben. Das Brett und die im Sand entstehenden Zeichen würden als Indikatoren für ein Glaubenssystem und für die wirkmächtige Verflechtung von Gottheiten mit Schicksalen des Einzelnen verstanden.

Im Lichte seines Arguments schlägt Holbraad eine andere Interpretation vor, die wesentlich auf den Eigenschaften des dabei verwendeten Puders beruht. Das wichtigste Merkmal im Umgang mit dieser Substanz sind dessen freie Formbarkeit und, darauf aufbauend, die Flüchtigkeit der dabei entstehenden Zeichen. Er vermutet weiterhin, dass diese Offenheit etwas Spezifisches ist, das sowohl das Orakel als auch die religiösen Vorstellungen in besonderer Weise auszeichnet. Es geht ihm dabei um den flexiblen, wenn nicht ephemeren Charakter des Orakelmediums. Die Zeichen sind nur kurz sichtbar; mit einem Handstreich sind sie wieder ausgelöscht. Sein Argument lautet, dass die Flexibilität das Spezielle dieser religiösen Praxis ausmacht. Die materialen Eigenschaften des Puders assoziiert er in der Folge mit einem bestimmten Konzept von Religion. Diese Deutung geht weit über die bisherigen, klassischen ethnografischen Ansätze hinaus. Sie lassen es denkbar erscheinen, im Orakel nicht nur einen ‚Ausdruck von‘ Religion zu erkennen, sondern vielmehr ein Konzept, das die Religion insgesamt beschreibt. Nicht die Interpretation der Orakelzeichen, sondern die materiellen Eigenschaften des Orakels selbst stehen im Mittelpunkt.

Das Konzept von Holbraad hat Stärken und Schwächen. Auf der einen Seite könnte dieser Ansatz die Chance enthalten, die erwähnte Verfallstheorie von Bredekamp zu überwinden. Tatsächlich ist dessen Hypothese kaum überzeugend, wenn er unterstellt, Menschen würden heute Dinge anders (also: schwächer oder distanzierter) wahrnehmen als vor 400 Jahren zur Zeit der Kunstkammern. Die Verfallstheorie von Bredekamp ist eher ein Ergebnis der durch die Durchsetzung des Cartesianischen Dualismus den Wissenschaften auferlegten Scheuklappen. Durch die cartesianische Verengung wurde es schwieriger, andere Objektzugänge als die der Indiziensuche oder Zeugenschaft gelten zu lassen. Gegen diese Reduktion ist Holbraads Stärke sein Plädoyer für eine neue, erweiterte Sicht.

Die Schwäche des Konzepts von Holbraad bezieht sich auf die Probleme des damit verbundenen posthumanistischen Ansatzes. Erstens ist dieser Ansatz zu ungenau im Sinne einer Methoden- oder Handlungsanleitung für zukünftige Forschung. Zweitens sind damit Forderungen verbunden, die viel weniger neuartig sind als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Gerade die Frage der Konzeptfähigkeit von Dingen wurde in den letzten Jahren in der Forschung bereits berücksichtigt, so dass keine Notwendigkeit besteht, den posthumanistischen Ansatz in

Untersuchungen zu materieller Kultur einzuführen. Dies soll im letzten Abschnitt dieses Beitrags noch näher erläutert werden.

Verflechtungen

Der Ethnologe Nicholas Thomas und der Archäologe Ian Hodder haben im zeitlichen Abstand von 20 Jahren Bücher mit fast identischen Titeln veröffentlicht.²⁰ Beide Titel beginnen mit dem Titel *Entangled*, es geht also um Verflechtungen. Beide Werke schildern, wie Menschen und Dinge seltsame, oftmals überraschende Wechselbeziehungen eingehen.

In zahllosen Situationen sind Menschen auf das Funktionieren der alltäglichen Objekte angewiesen und leben damit, dass Dinge scheinbar unverrückbar für bestimmte Bedeutungen stehen. Das ganz alltägliche Vertrauen in die Potentiale der Dinge hat oft wenig mit einer weitergehenden Einsicht in Funktionen oder die Herkunft einer Bedeutung zu tun: Die meisten von uns wissen nicht, wie die verschiedenen Teile des Flugzeugs funktionieren oder warum die rote Ampel die Anweisung gibt, stehenzubleiben. Dennoch verlassen sich Menschen durchweg auf das Funktionieren der Flugzeuge und akzeptieren die Botschaften der Ampel an der Wegkreuzung.

Menschen verlassen sich genauso darauf, dass spezifische Kleidung eindeutig die Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe signalisiert. Bestimmte politische oder religiöse Symbole sind zugleich materielle Objekte und wichtige Markierungen sozialer Identität; sie schützen den Besitzer nicht weniger zuverlässig als die Flugzeugtechnik die Passagiere. Gerade wenn politische oder religiöse Positionen gewaltsam verteidigt werden, sind das Tragen und Zeigen solcher Symbole von außerordentlicher Bedeutung.

Hodder und Thomas zeigen eindrucksvoll, wie sehr Menschen auf Dinge und ihre Bedeutungen und Funktionen angewiesen sind, um zu überleben oder aber, um sich sozial zu positionieren. Die oben angeführten, aus dem Buch von Hodder stammenden Beispiele verweisen dabei zunächst auf eine direkte Interaktion: Wer im Flugzeug sitzt, muss sich auf die Technik des Transportmittels verlassen. Die Verflechtungen, auf die Hodder hier also abhebt, sind Ergebnisse der direkten Interaktion. Das Einnehmen einer Mikroperspektive und der genaue Blick auf kurzfristige Interaktionen scheinen die Schlüssel zu sein, um die Verstrickungen im Sinne von Hodder besser zu verstehen. Aber eine Ethnografie der Dinge ist komplexer.

Seit Clifford Geertz ist die Rede von der ‚dichten Beschreibung‘, die insbesondere auf das Vorwissen der Person abhebt, die Ethnografie betreibt.²¹ Wie Geertz

²⁰ Hodder 2012; Thomas 1991.

²¹ Geertz 1983.

betont, ist es oftmals unmöglich, im Augenblick einer solchen Verstrickung zu entscheiden, ob eine bestimmte Handlung oder die Gegenwart eines bestimmten Objektes bedeutungsvoll sind oder nicht.²² Erst das kulturelle gegebene Vorwissen ermöglicht eine Entscheidung darüber, ob z. B. ein Augenzwinkern etwas bedeutet oder sich nur zufällig ergeben hat.

Es ist wichtig, diese Erweiterung auch auf das Konzept der Verstrickung anzuwenden. Welche Technik hat für die alltägliche Erfahrung Relevanz? Welche Symbole sichern das Überleben im religiösen Konflikt und auf welche Weise leisten sie dies? Antworten auf solche Fragen sind weitgehend kulturabhängig. Sie entziehen sich der einfachen Beobachtung und können auch nicht durch deskriptive Beschreibung eines Moments der Interaktion gefunden werden.

Die methodischen Vorgaben von Geertz auf die Potentiale von Dingen anzuwenden, führt zu folgender These: Auch Bedeutungen von materiellen Gegenständen können nur als eine differenzierte und über den einzelnen Moment hinausgehende Betrachtung richtig verstanden werden. Die Beobachtung von Umgangsweisen, so wie es Holbraad vorschlägt, ist fraglos eine wichtige Basis. Genauso wichtig sind aber die zeitlich in der Vergangenheit liegenden Geschichten der Dinge, ihr Herkommen, ihre Bewertung und die Veränderungen, denen viele von ihnen unterworfen sind.

Das Konzept der Verstrickung von Mensch und Ding hat schon vor über 50 Jahren der Phänomenologe Wilhelm Schapp verwendet.²³ Im Kontrast zu den jüngeren Verwendungen von Thomas und Hodder, die sich nicht auf frühere phänomenologische Ansätze beziehen, betont Schapp die Ungleichzeitigkeit: Verstrickungen ergeben sich nicht einfach aus der Gegenwart, sondern beruhen auf den in der Vergangenheit liegenden Geschichten, die untrennbar zu Menschen und Dingen gehören. Immer wieder erweisen sich Vorwissen über Dinge und ihre Interpretationen als entscheidend für eine Beurteilung der Relevanz bestimmter Verstrickungen.

Hodder verwendet in seinem Buch das Beispiel einer durch Regen feucht gewordenen Lehmmauer, die unter bestimmten Umständen einstürzt und Menschen unter sich begräbt. Zweifellos ist das eine fatale Verstrickung, allerdings ist sie sehr auf den Moment fixiert: Erst im Augenblick des Einsturzes erkennen die Menschen die Beteiligung des Bauwerks als materielle Struktur.

Die Ethnologie kennt eine andere, etwas komplexere Geschichte, die die Frage nach der Verflechtung mehr in die zeitliche Tiefe ausdehnt: Es geht dabei um

²² Thomas (1997) verteidigt mit Hinweis auf diesen klassischen Text von Geertz die Autonomie ethnografischer Erkenntnis: Ethnologen müssen Mehrdeutigkeit in den Dingen akzeptieren und sollten darin keine Schwäche sehen.

²³ Schapp 1985 [1953].

aus Holzstämmen errichtete Schattendächer bei den Zande im südlichen Sudan. Termiten fressen gerne vom Inneren dieser Holzstämmen, so dass solche Dächer manchmal plötzlich einstürzen. So kommt es vor, dass ein einstürzendes Schattendach eine darunter sitzende Person erschlägt. Wie die genaue ethnografische Analyse von Edward Evans-Pritchard ergibt, bezieht sich die Verstrickung – entgegen der Erwartung des Außenstehenden – nicht auf die direkte Interaktion zwischen dem Bauwerk und den Menschen, sondern auf die Interaktion zwischen einem Hexer und seinen Opfern.²⁴

Materielle Kultur ist dabei beteiligt, und zwar durch die Objekte des Orakelmeisters, dessen Aufgabe es ist, Tage oder Wochen später die Ursache des tragischen Unfalls zu eruieren. Sein Orakelpulver spielt dabei eine ebenso große Rolle wie sein Messer, mit dem er Hühner opfert, um das Orakel zum Sprechen zu bringen. Eine Verstrickung ist hier nicht durch die momentane Interaktion (das einstürzende Schattendach) gegeben, sondern wird durch erst nachträglich durch das Orakel hergestellt.

Schluss

Das Konzept der Verstrickung ist ein nützlicher Zugang, um die Interaktion von Mensch und Ding besser zu verstehen, aber es wäre eine falsche Engführung, solche Verstrickungen auf die unmittelbare Interaktion zu beschränken. Die Bedeutungen der Dinge ergeben sich vielfach erst durch einen zeitlichen Sprung, mithin durch die Geschichten aus der Vergangenheit, mit denen die Dinge verbunden sind.

Menschen sind den Dingen ausgeliefert. Nicht immer erklärt sich ihre Gegenwart; in vielen Fällen stellen die unverstandenen Dinge sogar eher eine Herausforderung als irgendetwas Anderes dar. Die von Lorraine Daston beklagte Verstocktheit der Dinge sollte aber auch als Hinweis darauf verstanden werden, Dinge nicht einfach als ‚Zeugen‘ oder ‚Indikatoren‘ zu verstehen. Die Herausforderung muss vielmehr lauten, sie von ihrer lebensweltlichen Einbettung her zu begreifen. Man kann dabei nach den Konzepten der Dinge fragen, so wie es Holbraad vorschlägt oder auch von dem Begriff der Verstrickung zwischen Mensch und Ding ausgehen, um zu verstehen, warum Geschichten relevant und wirkmächtig sind. Man sollte sich aber davor hüten, diese einfach nur als eine Interaktion im Moment der Beobachtung zu verstehen. Diese kann sich nämlich als bedeutungslos erweisen, während eine andere, zunächst überhaupt nicht gegenwärtige Verstrickung sehr viel wichtiger wird.

Dieser Komplexität in verschiedenen Zeit- und Bedeutungshorizonten nachzugehen, ist entscheidend für das Verstehen der Möglichkeiten und Grenzen dessen,

²⁴ Evans-Pritchard 1978 [1937].

was Dinge erzählen. Dinge können durchaus Geschichten erzählen, aber es sind in sehr vielen Fällen keine dekontextualisierten, objektiven Aussagen. Wie das letzte Beispiel gezeigt hat, erlaubt es erst die Einbettung des Ereignisses durch die spätere Tätigkeit des Orakelmeisters, aus dem (fatalen) Zusammenwirken eines instabilen Schattendaches mit dem Orakel eine glaubhafte Geschichte an einen Gegenstand (also das Schattendach) zu binden.

Eindeutigkeit entsteht oftmals nicht durch ‚Eigenschaften der Dinge‘, wie es die Logik der Indizien nahelegen würde. Vielmehr muss man in diesem Kontext mit der poststrukturalistisch beschriebenen Mehrdeutigkeit leben. Die Ambiguität der Dinge wird nur dann aufgehoben, wenn sich Verstrickungen ergeben, die eine zeitliche Tiefe enthalten und durch den Rückgriff auf bekannte und akzeptierte Einbettungen die Relevanz einer glaubhaften Geschichte herausstellen.

Literatur

Barthes 1964

R. Barthes, *Mythen des Alltags* (Frankfurt a. M. 1964).

Barthes 1966

R. Barthes, *Die Strukturalistische Tätigkeit*, Kursbuch 5, 1966, 190–196.

Bourdieu 1982

P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (Frankfurt a. M. 1982).

Bredenkamp 1993

H. Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und der Zukunft der Kunstgeschichte* (Berlin 1993).

Daston 2004

L. Daston, *Introduction*, in: L. Daston (Hrsg.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science* (New York 2004) 9–24.

Deetz 1977

J. Deetz (Hrsg.), *In Small Things Forgotten. The Archaeology of Early American Life* (New York 1977).

Douglas und Isherwood 1996 [1978]

M. Douglas und B. Isherwood, *The World of Goods. Towards an Anthropology of Consumption* (London 1996).

Eggert und Samida 2013

M. K. H. Eggert und S. Samida, *Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie* ²(Tübingen 2013).

Eisenhofer 2014

S. Eisenhofer, *Manifestationen der Wildheit oder ‚Meisterwerke der Weltkunst‘? ‚Fetische‘ aus Afrika und der westliche Blick*, in: C. Blättler und F. Schmieder (Hrsg.), *In Gegenwart des Fetischs. Dingkonjunktur und Fetischbegriff in der Diskussion* (Wien 2014) 151–163.

Evans-Pritchard 1978 [1937].

E. E. Evans-Pritchard, *Hexerei, Orakel und Magie bei den Zande* (Frankfurt a. M. 1978).

Fél und Hofer 1969

E. Fél und T. Hofer, *Das Ordnungsgefüge bäuerlicher Gegenstände am Beispiel der Aussteuer in Kalotaszentkirály (Siebenbürgen)* in: H.-F. Foltin (Hrsg.), *Kontakte und Grenzen* (Göttingen 1969) 367–384.

Geertz 1983

C. Geertz, *Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: C. Geertz (Hrsg.), *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Symbolik* (Frankfurt a. M. 1983) 7–43.

Gell 1998

A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford 1998).

Ginzburg 1987

C. Ginzburg, *Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fahrte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, in: C. Ginzburg (Hrsg.), *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis* (Berlin 1987) 78–125.

Hahn 2005

H. P. Hahn, *Stil und Lebensstil als Konzeptualisierungen der Bedeutungen materieller Kultur*, in: T. L. Kienlin (Hrsg.), *Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur* (Bonn 2005) 41–52.

Hahn 2012

H. P. Hahn, *Durkheim und die Ethnologie*. *Paideuma* 58, 2012, 261–282.

Hahn 2014

H. P. Hahn, *Widerständigkeit und Eigensinn des Materiellen. Alternative Modelle der Wahrnehmung der dinglichen Welt*, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergewärtigung. Interdisziplinäres Symposium* (Heidelberg 2014) 67–88.

Hahn 2015

H. P. Hahn, *Das Wuchern der Dinge. Über Sachuniversen und die vergessenen Teile unseres Sachbesitzes*, in: H. K. Göbel und S. Prinz (Hrsg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen: Wahrnehmung und materielle Kultur* (Bielefeld 2015) 61–78.

Hahn 2016

H. P. Hahn, *Geliebt, geschätzt, verachtet. Zur Dynamik der Be- und Umwertung materieller Dinge*. *Beiträge zur Mittelalterarchäologie in Österreich*, 31, 2016, 1–8.

Hicks 2010

D. Hicks, *The Material-Cultural Turn. Event and Effect*, in: M. C. Beaudry und D. Hicks (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Material Culture Studies* (Oxford 2010) 25–98.

Hodder 2012

I. Hodder, *Entangled. An Archaeology of the Relationships between Humans and Things* (Chichester 2012).

Holbraad 2011

M. Holbraad (Hrsg.), *Can the Thing Speak?* (London 2011).

Holbraad 2013

M. Holbraad, *How Things Can Unsettle*, in: P. Harvey u. a. (Hrsg.), *Objects and Materials. A Routledge Companion* (London 2013) 228–237.

Holbraad 2015

M. Holbraad, *Das wilde Denken in Dingen. Ethnologie und Pragmatologie*, in: P. W. Stockhammer und H. P. Hahn (Hrsg.), *Lost in Things. Fragen an die Welt des Materiellen* (Münster 2015) 65–80.

König 2003

G. M. König, *Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft*, in: K. Maase und B. J. Warnecke (Hrsg.), *Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkskundlichen Kulturwissenschaft* (Köln 2003) 95–118.

Latour 1999

B. Latour, *Let us not Overlook the Earthworm Pontoscolex Corethrurus*, in: J. Joerges (Hrsg.), *Berlin 7 Hills Exhibit* (Berlin 1999) 17–26.

Miller 2009

D. Miller (Hrsg.), *Anthropology and the Individual. A Material Culture Perspective* (Oxford 2009).

Pietz 1985

W. Pietz, *The Problem of the Fetish, I*. RES: Anthropology and Aesthetics 9, 1985, 5–17.

Schapp 1985 [1953]

W. Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding* (Frankfurt 1985).

Scharfe 2009

M. Scharfe, *Kulturelle Materialität*, in: Karl C. Berger (Hrsg.): *Erb.gut? Kulturelles Erbe in Wissenschaft und Gesellschaft. Referate der 25. Österreichischen Volkskundetagung vom 14.–17.11.2007 in Innsbruck*, Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, N.S. 23 (Wien 2009) 15–33.

Thomas 1991

N. Thomas, *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific* (Cambridge, Mass. 1991).

Thomas 1997

N. Thomas, *Anthropological Epistemologies*. International Social Science Journal 49 (153), 1997, 333–343.

Jennifer Bagley

Narrative and Context of Early La Tène Art in Central Europe

Figurative images have a long tradition in European prehistory, dating back to the Paleolithic cave art of France and Spain. Nevertheless, depictions of animals and men are not common in every region and time period – they come to light here and there, often with a very different stylistic expression.¹

In the second half of the 5th century B. C., one of the characteristics of central European material culture is the so-called La Tène art, sometimes titled early Celtic art,² mainly stretching from France to Slovakia and from central Germany to northern Italy. It comprises different ornaments, many of which include floral elements as well as anthropomorphic and zoomorphic depictions often complemented with mythical beasts, showing a combination of human-like and animal-like aspects. All of these images can be found on personal objects, such as pieces of costume, jewelry, weapons, vessels, horse harnesses, wagon parts and more. Today, they are mainly found in graves, a smaller number coming from settlements and, unfortunately, a considerable amount of these finds bear no archaeological context information at all.³

The images in question here roughly belong to the timespan between 470/450 BC and 250 BC and are divided in two succeeding but partly overlapping artistic styles: the so-called early style and the Waldalgesheim style. The majority of figural art belongs to the first. Both expressions of art were first analyzed and described by Paul Jacobsthal in 1944⁴ and all succeeding work is based on him. The early style is a syncretistic art style, merging influences of the preceding central European culture (the so-called Hallstatt-culture) and Mediterranean aspects of art. Eastern

¹ For a short overview see Huth 2003, 11–16.

² For an introduction, see for example Megaw and Megaw 2001; Frey 2007; Müller 2009.

³ Bagley 2014, 56–60.

⁴ Jacobsthal 1944.

influences are still debated today⁵ and are currently analyzed in an Oxford-based research project.⁶ Objects concerned are mainly found from the middle Rhine Region to eastern Austria. The succeeding Waldalgesheim style shows Mediterranean influences again, but reflects central European peculiarities as well, the region of northeastern France probably being of high importance for its development.⁷ Objects showing Waldalgesheim style ornamentation stretch farther and cover large parts of central Europe and the adjacent regions.

While the early style shows a wide variety of figurative images, including depictions of birds, mythical beasts, horses, boars, predators and many more as well as anthropomorphic beings, the Waldalgesheim Style knows far less zoomorphic creatures, while focusing on anthropomorphic images.⁸ In both styles it is notable that no two pieces look exactly alike. It seems to have been of high importance, that all of the objects in question as well as the art shown on them are individual items, even if the distinctions are sometimes small.

Most of the creatures in question appear alone, and often they are reduced to their head. Especially fibulae, the most common object category decorated with early La Tène art, depict heads of birds or human-like beings.⁹ Therefore, the majority of early La Tène pieces are hard to put in a narrative context in the sense of a “semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way” as cited and used by the editors of this volume.¹⁰

Nevertheless, a number of objects combine different motives, sometimes placed on different parts of the items. A given motive can be doubled in a heraldic way, applying mainly to zoomorphic lyres placed on belt hooks and later extended to sword scabbards.¹¹ Other motives are combined without a clear connection. The belt hook from Ossarn in Austria (**Fig. 1**) for instance shows pairs of mythical beasts on the plate, and another zoomorphic head on the actual hook.¹² In cases like these, it is difficult to decide if and how the motives stand in relation to each other. Some examples do show clear interdependencies of two or more motives, on the other hand. The belt hook from Glauberg grave 1 in Hesse (**Fig. 2**)¹³ for example

⁵ See for example Guggisberg 1998; Megaw 2005; Frey 1981.

⁶ <http://www.arch.ox.ac.uk/reader/items/european-celtic-art-in-context-exploring-celtic-art-and-its-eastern-links.html> (Dec. 2015).

⁷ Frey 1995; Verger 1987.

⁸ Frey 1996; Bagley 2014.

⁹ Bagley 2014, 76–79.

¹⁰ Onega Jaén and García Landa 1996, 2–3; cited following the conference homepage <https://www.bild-erzaehlung-kontext.uni-freiburg.de/konzeption> (Dec. 2015).

¹¹ For belt hooks see for example the Castaneda variant, Appler 2002; for the so-called dragon swords, Ginoux 2007.

¹² Megaw et al. 1989; Frey 2001.

¹³ Kat. Frankfurt 2002, 242–253 Cat. 1.13.



Fig. 1: Belt hook from Herzogenburg-Ossarn, Bezirk St. Pölten, Austria (Kat. Frankfurt 2002, 194 Abb. 173).

holds a predator with a human-like head between its wide open jaws, forming the narrative of a beast devouring a human-like being. Furthermore, there is a group of motives, often called the Potnia or Despotes Theron,¹⁴ showing a central human-like figure with two accompanying animals or mythical beasts, which will be looked upon in more detail later. Nevertheless, many questions in relation to this group have to remain unanswered, including such basics as to who is shown here and if the pictures stand for a wide spread myth known by the majority of the Central European population of the time. Furthermore, the possibilities of interpretation of Celtic Art do not stand in relation to the complexity of the scene as can be shown by the sword scabbard found in grave 994 from Hallstatt, Austria (**Fig. 3**).¹⁵

The piece is clearly unique in the region north of the Alps, showing aspects of the so-called Situla Art and the Este region, respectively.¹⁶ The implementation and design on the other hand is clearly rooted in early La Tène culture.¹⁷ The whole length of the scabbard shows complex depictions in four different fields.

¹⁴ Guggisberg and Stöllner 1996; Guggisberg 2010; Bagley 2013.

¹⁵ Egg et al. 2006.

¹⁶ For the Situla Art see for example Huth 2003; Frey 2005a; Turk 2005; Kern 2009; for influences from the Este region on early La Tène Art see Frey 2004.

¹⁷ Frey 2004, 190.



Fig. 2: Belt hook from Glaubeberg grave 1, Wetteraukreis, Germany © Keltenwelt am Glaubeberg (Photo: Pavel Odvody).

The one in the point of the scabbard is partly damaged by corrosion of the sword, but a fight between two persons, and watched by a third is clearly discernible. The latter figure shows aspects of a mythical being, its lower body having floral elements, while it seems to pull on the leg of one of the combatants. The second field shows a pair of two human-like figures, holding a spoked wheel between them. The central part displays a scene depicting warriors, three of them footmen carrying spears and shields, followed by four armored horsemen bearing spears as well. Beneath the first horse lies another combatant, speared by the one sitting on the second horse. The act of wounding or even killing a human being is shown neither north of the Alps nor in Situla Art or the northern part of Italy; it stands alone in the whole region.¹⁸ The last field again depicts two men holding a spoked wheel, showing only minor differences to its counterpart – for example in the ornamentation of the clothing.

These images are of high importance to iron age archaeology – they show one possibility of how early La Tène warriors were armed and armored, how men were dressed and how they wore their hair as well as how their horses were bridled and much more.¹⁹ Nevertheless, many questions concerning the interpretation of the

¹⁸ Frey 2004, 196.

¹⁹ Frey 2004, 190–196.

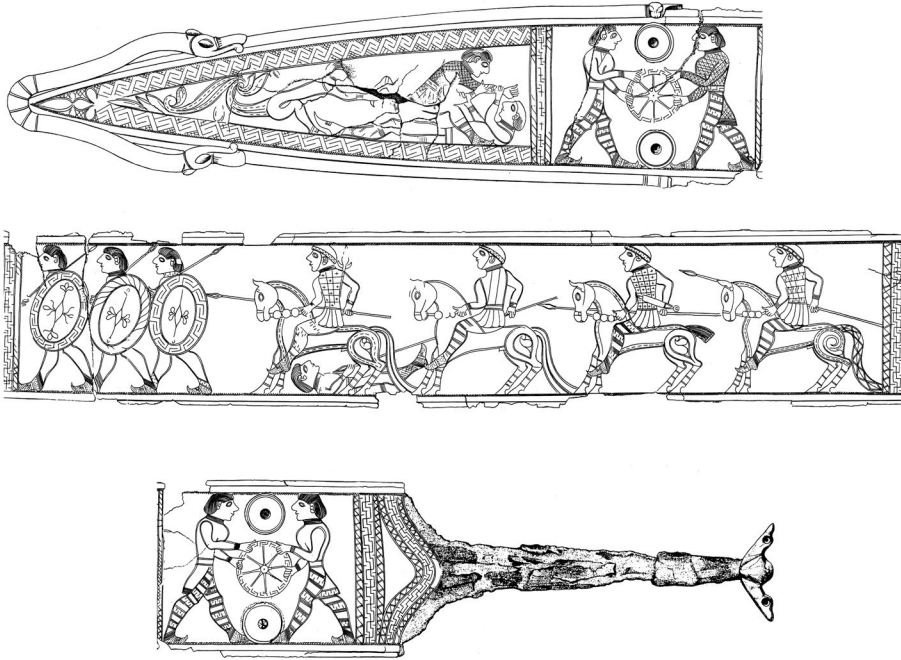


Fig. 3: Sword scabbard from Hallstatt grave 994, Bezirk Gmunden, Austria (Egg et al. 2006, Beil. 1).

scenes have to remain unanswered, especially in relation to the wheel carriers and the combatants in the point of the scabbard. While L. Pauli saw the first as a misinterpretation of a fistfight as it is often shown on *situlae*,²⁰ M. Egg, M. Hauschild und M. Schönfelder reject this idea.²¹ In contrast, they point to the Gundestrup cauldron, a silver vessel of considerable size found in a bog near Gundestrup in Jutland, Denmark.²² On one of the plates, a male bust and a second male figure shown with its whole body hold a spoked wheel between them (**Fig. 4**). It must be indicated though, that the age of the Gundestrup cauldron is very hard to discern, as is its origin. Nevertheless, it is certain that the object is much younger and a few centuries probably lie between the vessel and the sword. A comparison of the two objects therefore should be handled with care. The Gundestrup cauldron most probably shows mythical and religious scenes, in the case of the plaque in question here, potentially depicting a god attributed by a wheel.²³ The same might be true for the scabbard from Hallstatt as well, but has to remain open in the last consequence.

²⁰ Die Kelten in Mitteleuropa 1980, 261.

²¹ Egg et al. 2006, 198.

²² Hachmann 1990; Nielsen et al. 2005.

²³ Egg et al. 2006, 198.



Fig. 4: The Gundestrup cauldron, Kommune Vesthimmerland, Denmark (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/>; CC-BY-SA, Roberto Fortuna Kira Ursem, The National Museum of Denmark; <https://natmus.dk/digitale-samlinger/>).

Not only the wheel carriers propose a conundrum, the central field showing the warriors causes difficulties in its interpretation as well. The possibly dead body underneath the first horse indicates that what is shown is not a parade but a combat scene. Egg, Hauschild and Schönfelder argue for the cavalry chasing the infantry, who are fleeing after the loss of one of their fellows. Concerning the interpretation they write:

Offen bleibt, ob damit ein Ereignis aus dem Leben des im Grab 994 bestatteten Kriegers festgehalten wurde oder ob ein Ereignis aus mythischer Vergangenheit damit gemeint war, wobei die Autoren letzteres für wahrscheinlicher halten.²⁴

Of course, questions like who is depicted, in which circumstances the scene has to be put etc. must remain open as well. In relation to the image shown in the point of the scabbard, it remains to be stated that the appearance of a hybrid creature suggests a mythological background without giving further clues to its understanding. What's more, it has to remain unclear, if the pictures shown on the Hallstatt scabbard could be fully interpreted by its contemporary observers. Understanding figural art is based on the same background knowledge. If a mythical scene is shown, it has to be known by all its viewers in order to interpret it correctly. If this is the case, interpreting art is a much easier task, if there are regulations regarding how and with what kind of attributes things or people are shown.

²⁴ Translates to: It remains open, if an event in the life of the warrior buried in grave 994 is depicted here or if an incidence of the mythological past is meant, whereby the authors consider the latter more plausible. Egg et al. 2006, 198.

In the case of the early style in general no such regularities can be identified today in respect to the depictions themselves, save the fact that the limited range of motives hint to them being carefully chosen. However, the constant relation of some pictures with the media they are shown on, for example the birds being mainly displayed on fibulae or the anthropomorphic heads being part of fibulae and rings such as neck rings, arm rings and anklets as well as their regular usage by different gender and socially based groups clearly demonstrate, that the pieces in question do not stand for an *art pour l'art* but served for the communication and distinction within the local society.²⁵

In the case of the scabbard from Hallstatt, the depictions can only be seen when getting close to the object itself. Therefore, a discussion of the shown scenery could best be conceivable in a small group of people, giving the owner the possibility to explain his view of the depicted. On the other hand, Celtic Art might not have been meant to be completely interpretable for all observers from the beginning on. Therewith, it may be a way of distinction between the 'knowing', possibly part of a social elite, and the rest of the community. What's more, if the images mainly have apotropaic meaning, as it is discussed within iron age archaeology, its central role would be to protect and strengthen its bearer.²⁶ Of course, the depictions would still reflect parts of the believe and worldview of at least segments of the contemporary society. But scenic images would be unnecessary to evoke the agency of the objects and their art in this case. Vincent Megaw highlights the diversity of the depictions with many of them showing mythical beasts combining different aspects of living creatures. Maybe this diversity is one of the rules in Celtic Art. Maybe the "shape-changing" aspect, as he calls it, leads to the center of the central European iron age worldview with humans, mythical creatures and animals being able to change their form and abilities on a regular basis.²⁷

Returning to the motives and groups of motives of early La Tène art, the Central European Potnia or Despotes Theron mentioned above, consists of a central human-like figure accompanied by two or more animals or hybrid creatures in most cases. In some examples, the central figure grasps its escorts in an authoritative air. Other pieces show the central figure reduced to its head, or the whole group of motives without any physical contact.²⁸ Open-work belt hooks from the alpine region regularly show these images,²⁹ but it is also known from different

²⁵ Bagley 2014.

²⁶ For the discussion of different aspects of the religious and mythological interpretation of early La Tène art see Bagley 2014, 54–56.

²⁷ Megaw and Megaw 2001, 19–23.

²⁸ Bagley 2013, 64–70.

²⁹ For an overview see Bagley 2016.

objects throughout Central Europe. One example can be found on the rim of the beak snouted jug or Schnabelkanne found in grave 1 from the Glauberg in (Fig. 5).³⁰ While this piece as well as the belt hooks mentioned above show the central figure with its whole body, many pieces from Central Europe reduce the image to its head which is a characteristic phenomenon of early La Tène art, as can be seen in the examples of the Röhrenkanne from Waldalgesheim,³¹ the belt hook from Stupava³² or the golden bracelet from Rodenbach.³³

The motive is well known in many different parts of the Old World, dating back to the 6th millennium in the Near East and up to Christian Times in Central Europe.³⁴ While it is comparable in its structure and setup, a considerable variety in detail can be shown: The central figure may be male or female for instance. While the male variant dominates in the Near East (but female depictions are known as well),³⁵ ancient Greek examples prefer a female variant, sometimes shown with wings and therewith a hybrid creature itself.³⁶ Throughout the Old World, the Despotes Theron is accompanied by different animals and hybrid beings on a regional level,³⁷ sometimes added by local variants and taking regional aspects of culture into account, such as depicting dolphins on Crete or horses around the city of Argos.³⁸ Throughout the Old World, the meaning of the Despotes Theron shows a wide diversity of possibilities, ranging from the portrayal of a social elite, heroes, human and godlike companions, demigods or gods.³⁹ On a regular basis, the Despotes Theron appears in the surroundings of a male elite. The Potnia Theron is believed to be linked with different Gods – Astarte in the Near East and Artemis in the Mediterranean.⁴⁰ For Iron Age Italy, many questions have to remain unanswered, but Helle Damgaard Andersen points to a relation of the motive to a cult of ancestors and a female nature deity.⁴¹ These examples show that a comparison of the images throughout the Old World is of particular interest, but mainly reflects the high variability in the meaning of these pictures. They are modified every time they are put to use and can represent many different aspects of religious, mythological

³⁰ Das Rätsel der Kelten vom Kat. Frankfurt 2002, 242 Cat. 1.1.

³¹ Joachim 1995.

³² Čambal 2012.

³³ Engels 1972.

³⁴ Counts and Arnold 2010a.

³⁵ Costello 2010.

³⁶ See for example the Hydria from Grächwil – a Greek bronze jug found in Grächwil, Switzerland: Lüscher 2002.

³⁷ See the different examples in Counts and Arnold 2010a.

³⁸ Crete examples: Crowley 2010; Greek examples: Langdon 2010.

³⁹ Counts and Arnold 2010b, 19.

⁴⁰ Damgaard Andersen 1992/93.

⁴¹ Damgaard Andersen 1992/93, 98–102.



Fig. 5: A probable Despotes Theron on the rim of the jug from Glauberg grave 1, Wetteraukreis, Germany © Keltenwelt am Glauberg (Photo: Pavel Odvody).

and social life. For the early La Tène pieces this means that they still are difficult to interpret and may even have different connotations within the regions north of the Alps.

In order to discern the meaning of figurative images, History of Art as a scientific field usually draws on Erwin Panofsky's *Iconography and Iconology*.⁴² He himself describes the approach in three strata:

The first step is called the pre-iconographical description and looks for the primary or natural subject matter.⁴³ Motives like animals, humans or human-like beings, plants, objects and so on are described and named. Furthermore, emotions and atmosphere of the picture can be included in this description. But Erwin Panofsky makes a clear point here, arguing that personal experience and empirical knowledge are of high importance in this respect.⁴⁴ In case of pictures produced by foreign cultures, this empirical knowledge might not exist, leading to problems in the description of what is shown. This problem is not limited to the description and interpretation of images but affects our communication and handling of objects as a whole;⁴⁵ it is plainly seen in relation to the pictures of the early La Tène Iron Age.

⁴² For one of the central texts see Panofsky 1955.

⁴³ Panofsky 1955, 28.

⁴⁴ Panofsky 1955, 33–34.

⁴⁵ Norman 2013.

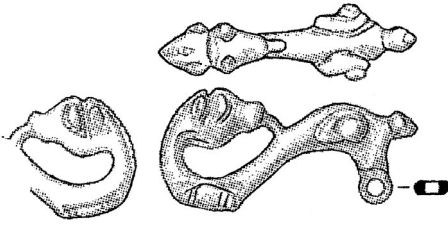


Fig. 6: Fibula with zoomorphic representations from Dürrenberg grave 195#2, Bezirk Hallein, Austria (Wendling and Wiltshcke-Schrotta 2015, 169 Nr. 17).

This holds especially true for a row of zoomorphic creatures, which cannot be classified further (**Fig. 6**). Even the line between anthropomorphic and zoomorphic depictions is sometimes fluid and therewith evaluated differently by diverging viewers. Furthermore, it is unclear, if it was of importance for the early La Tène observer to identify the shown being more precisely, say as a duck or a bear, or if the ‘presence’ of a living creature in itself was enough to serve the purpose. On the other hand, most of the pictures are finely made and do show details that allow for an assignment.

Panofsky’s second step is called iconography and looks for the conventional subject matter. Attributes, arrangements, gestures etc. are analyzed in order to identify what is shown using the knowledge of societal conventions. Erwin Panofsky uses the example of a male figure holding a knife to signify Saint Bartholomew.⁴⁶ He is recognized because his story is known and the knife functions as an attribute and a sign for this specific person. In prehistoric archaeology worldviews and conventions can only be grasped through their material deposit, as a result of societal habits, rituals, burial customs and so on. While early La Tène art features several elements that could easily function as attributes, this does not help us in interpreting the image in question. A good example is the so-called Blattkrone or leaf crown.⁴⁷ It consists of two leaf like elements placed on the left and right side of the head of mainly male figures, many of them further characterized by a beard (**Fig. 7**). It might be an attribute of supernatural beings, gods, heroes, a social elite or a combination of these. Hair, beard and dress might play an important role in this respect as well, as Martin A. Guggisberg mentions.⁴⁸ But in the end, neither of these aspects can be interpreted without a doubt.

In case of the Potnia and Despotes Theron the arrangement of figures and their gestures is crucial for their designation. It is a well-known subject throughout the Old World, but the comparison of its probable meaning in different cultures with known written sources shows, that one image can hold many different denotations

⁴⁶ Panofsky 1955, 28–29.

⁴⁷ Bagley 2014, 213–219.

⁴⁸ Guggisberg 2000, 180.

through time and space. This leaves us with hints of its possible interpretation within the European Iron Age, but without certain assertion.

In his last step, the iconology, Erwin Panofsky tries to analyze the image as a symptom of its societal background – as a result of personal aspects of the artist as well as the society that he is living in.⁴⁹ Panofsky looks for different layers of meaning, considering its religious and political background as well. But this procedure has led to critique within art history too.⁵⁰ It has been stated, that written sources are overrated while the work of art in itself is not regarded high enough. These points were especially stressed in relation to abstract art, when a subject in the sense of the above-mentioned examples is absent.

Although European Prehistory knows no written sources, there is a lot of data and information to collect on the context and usage of early La Tène art. It starts with the question of which motives are used and which ones are omitted, paired with the study of how the given subjects are shown. In a second step the possible combinations of two or more motives have to be looked upon, followed by the question of how the image relates to the object it is shown on. This is of special interest, because, as mentioned above, most of the given pieces are personal objects. Their form can assess a first glance on the usage and meaning of the objects: torques (Celtic neck rings), bracelets, fibulae, belt hooks, horse harnesses or jugs to pour beverages. Asking for the people using these objects, prehistoric archaeology must turn to the context, the archaeological feature, as in the case of early Celtic art predominantly represented by graves.⁵¹ Here, the objects are connected to individuals equipped with them – at least in the context of their burials. These can be analyzed on different scales and with different questions in mind. Modern paleoanthropology uses the mortal remains of the interred to study their age, sex, sicknesses, kinship, diet and origin.⁵² Unfortunately, not all of these aspects can be analyzed for every relevant grave; and in the past, the majority of the finds were not probed at all. From the archaeological point of view, the grave goods can give hints to societal conventions on gender and social standing, bearing some restrictions in mind.⁵³ The archaeological context will only stand for trends in societal agreements, for example in the case of gender-related costume or grave goods, or objects and practices constricted to specific social groups. Based on strictly archaeological methods, a single grave can never be attributed to a social group or sex with complete assurance – there always is the possibility of deviation for reasons that are unknown to us.

⁴⁹ Panofsky 1955, 30–32.

⁵⁰ For an overview and further literature see Eberlein 2003.

⁵¹ Bagley 2014, 56–60.

⁵² Grupe et al. 2015.

⁵³ For a discussion on possibilities and restrictions on gender-related archaeology see for example Burmeister 2000; Müller 2005; Fries 2005; Gramsch 2010.



Fig. 7: So-called Blattkrone or leaf crown shown on the statue from Glauberg, Wetteraukreis, Germany © Keltenwelt am Glauberg (Photo: Pavel Odvody).

Bearing all these points in mind, early La Tène art holds a couple of very interesting observations: First of all, the selection of motives shows a striking pattern. Beasts of everyday life such as cattle, sheep, goats and swine along with game such as cervids are shown in very few examples or even not at all, while birds, hybrid creatures of different form, predators and anthropomorphic beings are presented on a regular basis. Obviously, artists and bearers of early La Tène art made a clear choice in the representation of the motives. Birds with straight or slightly upraised beaks, which

might represent water birds, stand in a long tradition in Central Europe, reaching back to the Bronze Age,⁵⁴ and there are many examples of anthropomorphic pictures in the preceding centuries as well.⁵⁵ But birds with downward bent beaks and hybrid or mythical beasts are a new phenomenon for the early La Tène Iron Age.

In relation to the combination of motives, only a few examples stand out, one of which is the pairing of birds and human-like beings. The clearest example here is the group of the so-called *Potnia* or *Despotes Theron*, which has already been mentioned several times.

Especially interesting concerning the usage of these images is their relation to the objects on which they appear. In fact, there seem to be rules regarding the image and its medium.⁵⁶ While birds are mainly restricted to fibulae, anthropomorphic beings are regularly shown on jewelry such as torques, bracelets or anklets. Lyre motives with zoomorphic heads, a special form of the hybrid beasts, are often associated with belt hooks or belt pieces. While mythical beasts as a whole are not easy to relate to a specific group of objects, it is noticeable that they are regularly shown on masterpieces of early Celtic art, including bronze jugs or jewelry made of bronze and gold. Therefore, it can be stated that while figural art of the early La Tène Iron Age may show no conventions as described by Panofsky in their form, they seem to follow social conventions in relation to the motif and its medium, therewith linking pictures to groups of people.

Going on, the archaeological analyses of early La Tène graves in many examples has made clear that there are some conventions in relation to gender and social status. While graves of male individuals include weapons such as swords and spears on a regular basis, females are often associated with ring ensembles consisting of neck-, arm-, leg- or finger rings. Single rings as well as golden sets are open to both sexes and show no gender relation. Furthermore, a social elite seems to be identifiable through their graves. The characteristics of these graves are still debated, but according to Rudolf Echt, objects made out of gold as well as metal vessels seem to be of high importance in this respect.⁵⁷ The latter may either be imported from the Mediterranean or produced north of the Alps. Nevertheless, all of the graves including weapons, jewelry, horse harnesses or wagon parts and so on can be associated with groups of a higher social standing. Within these groups, the depictions of anthropomorphic beings were most often related to women; lyre motives with zoomorphic heads have a tendency to appear in male surroundings and the highest ranking individuals seem to have had a special interest in hybrid or mythical beasts,

⁵⁴ Lang 2002; Kossack 1999.

⁵⁵ For examples see Reichenberger 2000; Huth 2003.

⁵⁶ For an overview see Bagley 2014.

⁵⁷ Echt 1999, 255–257.

which can be connected to Mediterranean images of the time.⁵⁸ In this respect, images as well as the objects they are shown on have a high potential to be used in social discourse in the sense of their being a possibly prestigious object.⁵⁹ While the aspects of social status, gender and possibly age are of importance in the usage of early La Tène art throughout Central Europe, there are some regional differences in style as well as utilization.⁶⁰

Next to these facets of meaning, the pieces of art in question might hint to at least two different trends in religious or mythological worldviews. On the one hand, there is a social elite, using the new motif of the mythological or hybrid beasts, the image having its roots in the Mediterranean, and therewith showing their wide-ranging contacts, in many cases further emphasized by imported goods such as vessels in the chiefly graves. These contacts might have led to a stimulus of new religious beliefs,⁶¹ represented by the images in question. These were obviously not simply transferred to the region north of the Alps. The depictions were adjusted to local needs and beliefs, as Rudolf Echt was able to demonstrate in the case of the Reinheim arm ring.⁶² The image shows aspects of different Mediterranean goddesses combined in one figure while its style clearly shows central European taste. On the other hand, it seems that the majority of the early La Tène society used the ‘new’ medium of figural art as well, but mainly drawing on more traditional motives like birds, horses or anthropomorphic beings.⁶³

Summing up, it has to be stated that early La Tène figural art primarily consists of single motives shown on different objects. While there clearly are favoured images, the individuality of each and every piece seems to have been of the highest importance – no two depictions look exactly alike. The majority of these images show specific animals like birds, horses, predators and boars or anthropomorphic beings (may they be gods, heroes or humans), but there is a considerable group of objects bearing a creature that is difficult to name in modern terms. In these cases, it is questionable if a classification was needed by the Iron Age society at all, or if the depiction of a living creature alone was sufficient for the purpose in mind. As most of the objects were worn directly on the body, it has been discussed if these things were used as amulets, probably with an apotropaic meaning.⁶⁴ Furthermore, there is one aspect of early Celtic art, which J. V. S. Megaw has termed the “shape changing” element.⁶⁵

⁵⁸ Bagley 2014, 255–264.

⁵⁹ See Bagley and Schumann 2013 on status and prestige in the Central European Iron Age.

⁶⁰ Bagley 2014.

⁶¹ Echt 2004; Frey 2005b.

⁶² Echt 2000.

⁶³ Bagley 2014, 270–274.

⁶⁴ See for example Binding 1993; Warneke 1999.

⁶⁵ Megaw and Megaw 2001, 20–23.

It comprises figural as well as ornamental parts of the styles in question and seems to represent an aspect of the early La Tène worldview, with nature having no firm categories, but flowing from one form to the other and changing in accordance to perspective and context.⁶⁶

Narrative images are scarce in early La Tène art. Scenic depictions as shown on the sword scabbard in grave 994 from Hallstatt are extremely rare. They are of high interest, as not only the single motives but also the shown actions can be analyzed. Nevertheless, even a narrative scene cannot lead to a clear interpretation on its own as has been shown for the case of the sword scabbard. In order to do this, a vast knowledge of societal conventions, worldviews and religious life is required. The comparison of the images in question with examples from other regions from which we have more information, in this case mainly the Mediterranean, as was shown using the example of the so called Potnia or Despotes Theron, can lead to new ideas and clues, but will clearly render no single interpretation.

However, the scientific validity of early La Tène art does not come to an end here. The handling and usage of the images and their media give many interesting hints to the structure and way of life in the early La Tène society. The archaeological context is of highest importance in this respect, as it is the product of societal conventions, reflecting wide-ranging aspects of social structure, economy and worldviews.

References

Appler 2002

H. Appler, *Durchbrochene keltische Bronzegürtelhaken aus Tirol*, in: G. Tomedi and J. Zeisler (eds.), *Archaeo Tirol*, Kleine Schriften 4 (Innsbruck 2002) 111–118.

Bagley 2013

J. M. Bagley, *Potnia und Despotes Theron. Transalpine Kontakte im Spiegel der Kunst der frühen Latènezeit*. Archäologisches Korrespondenzblatt 43,1, 2013, 59–78.

Bagley 2014

J. M. Bagley, *Zwischen Kommunikation und Distinktion. Ansätze zur Rekonstruktion frühlatènezeitlicher Bildpraxis*, Vorgeschichtliche Forschungen 25 (Rahden/Westf. 2014).

Bagley 2016

J. M. Bagley, *Der eisenzeitliche Gürtelhaken aus Castaneda und andere Darstellungen des Herrn der Tiere nördlich und südlich der Alpen*. *Helvetica Archaeologica* 185, 2016, 10–43.

⁶⁶ This relates to the so-called Cheshire-Cat Phenomenon as well, first described by Jacobsthal 1944; for an overview see Lerner-de Wilde 1982, Megaw 1969; Megaw 1970.

Bagley and Schumann 2013

J. M. Bagley and R. Schumann, *Materialized Prestige. Remarks on the Archaeological Research of Social Distinction Based on Case Studies of the Late Hallstatt Golden Necklaces and Early La Tène Maskenfibeln*, in: R. Karl and J. Leskovar (eds.), *Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien, Methoden, Theorie. Tagungsbeiträge der 5. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie*, Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreich 37 (Linz 2013) 123–136.

Binding 1993

U. Binding, *Studien zu den figürlichen Fibeln der Frühlatènezeit*, Universitätsforschungen zur prähistorischen Archäologie 16 (Bonn 1993).

Burmeister 2000

St. Burmeister, *Geschlecht, Alter und Herrschaft in der Späthallstattzeit Württembergs*, Tübinger Schriften zur Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie 4 (Münster et al. 2000).

Čambal 2012

R. Čambal, *Das frühlatènezeitliche Gräberfeld von Stupava. Ausgrabungen im Jahre 1929*. Zborník Slovenské národné múzeum 106. Archeológia 22, 2012, 87–119.

Costello 2010

S. Costello, *The Mesopotamien »Nude Hero«. Context and Interpretations*, in: D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archaeolingua 24 (Budapest 2010) 25–35.

Counts and Arnold 2010a

D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archaeolingua 24 (Budapest 2010).

Counts and Arnold 2010b

D. B. Counts and B. Arnold, *Prolegomenon. The Many Masks of the Master of the Animals*, in: D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archaeolingua 24 (Budapest 2010) 9–24.

Crowley 2010

J. L. Crowley, *The Aegean Master of Animals. The Evidence of the Seals, Signets and Sealings*, in: D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archaeolingua 24 (Budapest 2010) 75–91.

Damgaard Andersen 1992/93

H. Damgaard Andersen, *The Origin of Potnia Theron in Central Italy*. Hamburger Beiträge zur Archäologie 19/20, 1992/93, 73–113.

Kat. Frankfurt 2002

Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit, Ausstellungskat. Frankfurt (Stuttgart 2002).

Die Kelten in Mitteleuropa 1980

Die Kelten in Mitteleuropa. Kultur. Kunst. Wirtschaft. Ausstellungskat. Hallein (Salzburg 1980).

Eberlein 2003

J. K. Eberlein, *Inhalt und Gehalt. Die ikonografisch-ikonologische Methode*, in: H. Belting, H. Dilly, W. Kemp, W. Sauerländer and M. Warnke (eds.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*⁶(Berlin 2003) 175–197.

Echt 1999

R. Echt, *Das Fürstinnengrab von Reinheim. Studien zur Kulturgeschichte der Früh-La-Tène-Zeit*, BLES 2 (Bliesbruck-Reinheim 1999).

Echt 2000

R. Echt, *Dionisos et Minerve chez les Celtes. Bijoux et vaisselle de la tombe princière de Reinheim comme source de la religion celtique ancienne*. Cahiers Lorrains 3, 2000, 253–270.

Echt 2004

R. Echt, *Äußerer Anstoß und innerer Wandel – drei Thesen zur Entstehung der Latènekunst*, in: M. A. Guggisberg (ed.), *Die Hydria von Grächwil. Zur Funktion und Rezeption mediterraner Importe in Mitteleuropa im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr. Akten internationales Kolloquium anlässlich des 150. Jahrestages der Entdeckung der Hydria von Grächwil. Bern, 12.–13. Oktober 2001*, Schriften des Berner Historischen Museums 5 (Bern 2004) 203–215.

Egg et al. 2006

M. Egg, M. Hauschild and M. Schönfelder, *Zum frühlatènezeitlichen Grab 994 mit figural verzierter Schwertscheide von Hallstatt (Oberösterreich)*. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 53, 2006, 175–216.

Engels 1972

H.-J. Engels, *Der Fürstengrabhügel von Rodenbach*, in: E. Moser (ed.), *Festschrift für Otto Kleemann zum 60. Geburtstag am 10.2.1971. Teil 1*, Bonner Hefte zur Vorgeschichte 3 (Bonn 1972) 25–52.

Frey 1981

O.-H. Frey, *Zu einem bedeutenden Zeugnis der frühen keltischen Kunst vom Glauberg*. Wetterauer Geschblätter 30, 1981, 13–21.

Frey 1995

O.-H. Frey, *Das Grab von Waldalgesheim. Eine Stilphase des keltischen Kunsthandwerks*, in: H.-E. Joachim (ed.), *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin*, Katalog des Rheinischen Landesmuseum Bonn 3 (Köln 1995) 159–206.

Frey 1996

O.-H. Frey, *Zu den figürlichen Darstellungen aus Waldalgesheim*, in: Th. Stöllner (ed.), *Europa celtica. Untersuchungen zur Hallstatt- und Latènekultur*, Veröffentlichungen des Vorgeschichtlichen Seminars Marburg - Sonderbände 12 (Espelkamp 1996) 95–115.

Frey 2001

O.-H. Frey, *Ein frühlatènezeitlicher Gürtelhaken aus Ossarn, Niederösterreich*, in: D. Büchner und Freiburger Institut für Paläowissenschaftliche Studien (eds.), *Studien in memoriam Wilhelm Schüle*, Internationale Archäologie. Studia honoraria 11 (Rahden/Westf. 2001) 157–163.

Frey 2004

O.-H. Frey, *A New Approach to Early Celtic Art*. Proceedings of the Royal Irish Academy Section C 104 N 5, 2004, 107–129.

Frey 2005a

O.-H. Frey, *Situlenkunst*. Reallexikon Germanischer Altertumskunde 28, 2005, 527–535.

Frey 2005b

O.-H. Frey, *Zum Kunsthandwerk der Späthallstatt- und Frühlatènezeit. Überlegungen zur Entstehung der Frühlatènekultur*, in: C. Dobiat (ed.), *Reliquiae Gentium. Festschrift für Horst Wolfgang Böhme zum 65. Geburtstag. Teil I.*, Internationale Archäologie. Studia honoraria 23 (Rahden/Westf. 2005) 127–134.

Frey 2007

O.-H. Frey, *Keltische Kunst in vorrömischer Zeit. 80 Jahre Vorgeschichtliches Seminar*, Kleine Schriften des Vorgeschichtlichen Seminars Marburg 57 (Marburg 2007).

Fries 2005

J. E. Fries, *Von weiblichen Nadeln und männlichen Pinzetten. Möglichkeiten und Grenzen der archäologischen Geschlechterforschung*, in: R. Karl and J. Leskovar (eds.), *Interpretierte Eisenzeiten. Fallstudien. Methoden. Theorie. Tagungsbericht der 1. Linzer Gespräche zur interpretativen Eisenzeitarchäologie*, Studien zur Kulturgeschichte Oberösterreichs 18 (Linz 2005) 91–100.

Ginoux 2007

N. Ginoux, *Le thème symbolique de «la paire de dragons» sur les fourreaux celtiques (IV–II^e siècles avant J.-C.). Étude iconographique et typologie*, BAR International Series 1702 (Oxford 2007).

Gramsch 2010

A. Gramsch, *Ritual und Kommunikation. Altersklassen und Geschlechterdifferenz im spätbronze- und früheisenzeitlichen Gräberfeld Cottbus Alvensleben-Kaserne (Brandenburg)*, Univforschungen zur Prähistorischen Archäologie 181 (Bonn 2010).

Grupe et al. 2015

G. Grupe, M. Harbeck and G. McGlynn, *Prähistorische Anthropologie* (Berlin et al. 2015).

Guggisberg 1998

M. A. Guggisberg, „Zoomorphe Junktur“ und „Inversion“. *Zum Einfluss skythischen Tierstils auf die frühe keltische Kunst*, Germania 76, 1998, 549–572.

Guggisberg 2000

M. A. Guggisberg, *Der Goldschatz von Erstfeld. Ein keltischer Bilderzyklus zwischen Mitteleuropa und der Mittelmeerwelt*, Antiqua 32 (Basel 2000).

Guggisberg 2010

M. A. Guggisberg, *The Mistress of Animals, the Master of Animals. Two Complementary or Oppositional Religious Concepts in Early Celtic Art?*, in: D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, Archaeolingua 24 (Budapest 2010) 223–236.

Guggisberg and Stöllner 1996

M. A. Guggisberg and Th. Stöllner, *Ein »Herr der Tiere« im südlichen Ostalpenraum? Bemerkungen zur frühlatènezeitlichen Stellung einiger Neufunde aus dem Führholz bei Völkermarkt/Kärnten*, in: Th. Stöllner (ed.), *Europa Celtica. Untersuchungen zur Hallstatt- und Latènekultur*, Veröffentlichungen des Vorgeschichtlichen Seminars Marburg - Sonderband 12 (Espelkamp 1996) 117–152.

Hachmann 1990

R. Hachmann, *Gundestrup-Studien. Untersuchungen zu den spätkeltischen Grundlagen der frühgermanischen Kunst*. Berichte der Römisch-Germanischen Kommission 71,2, 1990, 565–903.

Huth 2003

Ch. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild. Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit* (Berlin 2003).

Jacobsthal 1944

P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (Oxford 1944).

Joachim 1995

H.-E. Joachim (ed.), *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin*, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 3 (Köln 1995).

Kern 2009

A. Kern (ed.), *Situlen. Bilderwelten zwischen Etruskern und Kelten auf antikem Weingeschirr*, Schriften des Kelten-Römer-Museums Manching 2 (Morbach, Manching 2009).

Kossack 1999

G. Kossack, *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geb.); vorgelegt in der Sitzung vom 8. Mai 1998*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Abhandl. N. F. 116 (München 1999).

Lang 2002

A. Lang, *Vogelsymbolik im spätbronze- und ältereisenzeitlichen Mitteleuropa (13.–7. Jh. v. Chr.)*. Ökol. Vögel (Ecol. Birds) 24, 2002, 115–128.

Langdon 2010

S. Langdon, *Where the Wild Things Were. The Greek Master of Animals in Ecological Perspective*, in: D. B. Counts and B. Arnold (eds.), *The Master of Animals in Old World Iconography*, *Archaeolingua* 24 (Budapest 2010) 119–133.

Lenerz-de Wilde 1982

M. Lenerz-de Wilde, *Le style de «Cheshire Cat». Un phénomène caractéristique de l'art celtique*, in: P.-M. Duval and V. Kruta (eds.), *L'Art celtique de la période d'expansion IV^e et III^e siècles avant notre ère. Actes du colloque organisé sous auspices du Collège de France et de la IV^e Section de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, du 26 au 28 septembre 1978, au Collège de France à Paris*, *Haute Études Monde Gréco-Romain* 13 (Genève 1982) 101–114.

Lüscher 2002

G. Lüscher, *Die Hydria von Grächwil. Ein griechisches Prunkgefäß aus Tarent*, *Glanzlichter des Berner Historischen Museums* 8 (Zürich 2002).

Megaw 1969

J. V. Megaw, *Doppelsinnigkeit in der keltischen Kunst, dargestellt an einem Beispiel aus dem Fürstengrab von Bad Dürkheim*. *Pfälzer Heimat* 20, 1969, 85–86.

Megaw 1970

J. V. Megaw, *Cheshire Cat and Mickey Mouse. Analyses, Interpretation and the Art of the La Tène Iron Age*. *Proceedings of the Prehistoric Society* 36, 1970, 261–279.

Megaw 2005

J. V. S. Megaw, *Early Celtic Art without Scythians? A Review*, in: H. Dobrzańska, J. V. S. Megaw and P. Poleska (eds.), *Celts on the Margin. Studies in European Cultural Interaction 7th Century BC – 1st century AD Dedicated to Zenon Woźniak* (Kraków 2005) 33–47.

Megaw and Megaw 2001

J. V. S. Megaw and R. M. Megaw, *Celtic Art. From its Beginnings to the Book of Kells* (London 2001).

Megaw et al. 1989

J. V. S. Megaw, R. M. Megaw and J. W. Neugebauer, *Zeugnisse frühlatènezeitlichen Kunsthandwerks aus dem Raum Herzogenburg, Niederösterreich*. *Germania* 67,2, 1989, 477–517.

Müller 2005

J. Müller (ed.), *Alter und Geschlecht in ur- und frühgeschichtlichen Gesellschaften. Tagung Bamberg 20.–21. Februar 2004*, *Universitätsforschungen zur Prähistorischen Archäologie* 126 (Bonn 2005).

Müller 2009

F. Müller, *Kunst der Kelten. 700 v. Chr. – 700 n. Chr.* Ausstellungskat. Stuttgart (Stuttgart 2009).

Nielsen et al. 2005

S. Nielsen, J. Holme Andersen, J. A. Baker, Ch. Christensen, J. Glastrup, P. M. Grootes, M. Hüls, A. Jouttijärvi, E. Benner Larsen, H. Brinch Madsen, K. Müller, M.-J. Nadeau, St. Röhr, H. Stege, Z. A. Stos and T. E. Waight, *The Gundestrup Cauldron. New Scientific and Technical Investigations*. Acta Archaeologica 76, 2005, 1–58.

Norman 2013

D. A. Norman, *The Design of Everyday Things. Revised and Expanded Edition* (New York 2013).

Onega Jaén and García Landa 1996

S. Onega Jaén and J. A. García Landa, *Narratology. An Introduction* (London 1996).

Panofsky 1955

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City 1955).

Reichenberger 2000

A. Reichenberger, *Bildhafte Darstellungen der Hallstattzeit*, Beiträge zur Vorgeschichte Nordostbayerns 3 (Fürth 2000).

Turk 2005

P. Turk, *Bilder aus Leben und Mythos* (Ljubljana 2005).

Verger 1987

St. Verger, *La genèse celtique des rinceau à triskeles*. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums 34, 1987, 287–339.

Warneke 1999

T. F. Warneke, *Hallstatt- und frühlatènezeitlicher Anhängerschmuck. Studien zu Metallanhängern des 8.–5. Jahrhunderts v. Chr. zwischen Main und Po*, Internationale Archäologie 50 (Rahden/Westf. 1999).

Wendling and Wiltshcke-Schrotta 2015

H. Wendling and K. Wiltshcke-Schrotta, *Der Dürrnberg bei Hallein. Die Gräbergruppe am Römersteig*, Dürrnberg-Forschungen 9 (Rahden/Westf. 2015).

Barbara Fath & Daniel Ebrecht

Woven Stories: The Golden Thread in the Early Iron Age

1. Introduction

The conference that generated the current volume has witnessed even closely related archaeological disciplines using rather different notions of images as a concept. Speaking of the visual quality of images this can be exemplified by contrasting images in European Prehistory and Near Eastern Archaeology. With the large scenic depictions of Assyrian palace murals in mind, the contemporary middle European Early Iron Age cultures may appear rather devoid of this sort of images. From the point of view of European Prehistory, however, the cultures of the Early Iron Age show a broad spectrum of images and small-scale sculptures. The depiction of textiles and textile production in particular can be placed in a larger narrative context within European Early Iron Age burial practices. Before specific examples can be taken into scrutiny, it is unavoidable to clarify several concepts that are fundamental for the understanding of image, object and narration in prehistoric and preliterate societies.

This study utilizes a narrow concept of the image as a starting point, with the main objects of consideration being material figurative representations. These depictions can range from free standing small-scale sculpture over works of *repoussée* to drawings made by incision in unfired clay. They are used by the cultures of the European Early Iron Age predominantly as a single picture, with rare cases of scenic representations. An analysis of their context of usage will show a broadening of this narrow concept is necessary to fully understand the interaction of images and non-figurative objects in their respective societies.

The second concept, being fundamental for this study, is the definition of narration. In the case of the Early Iron Age in Europe it is important to take into consideration, that the societies under examination are so called prehistoric societies. 'Prehistoric' as a term is rather badly chosen, because nobody would nowadays doubt these cultures' very own history. Therefore, these societies are better

described as preliterate, because written language and thereby written texts were not used as a cultural concept in the respective societies. As a consequence, communication and thus narration could only take place by means of oral language. This fact entails the necessity to adapt a concept of narration that leaves the narrow confines of text as consequence of written language. As an alternative a wider concept of narration must take into consideration the characteristics of oral language and its performance. In this regard, the aspects of repetition, transfer of information and storage of information and their respective techniques in written and oral language are of particular interest.

The study in question focuses on methods and means for examining forms and contents of narrations in preliterate, oral societies from a modern point of view, i. e. from a perspective that is completely dominated by the use of writing, and in which the way of scientific thinking is based on the consequences of the usage literacy, how can archaeologically documented artefacts contribute to the understanding of narration and narratives in these societies?

2. Characteristics of Oral Language and Concepts of Narration

Whereas the study of narration and narrativity, originating from literary studies, has established itself in many different disciplines, prehistoric archaeology has remained mostly untouched by it. This may have been caused by the quality of archaeological sources, i.e. mainly artefacts, on the one hand and by the close relation to written texts, when dealing with the narrow concept of narration. In the present study, the Early Iron Age communities of the Apennines and the Alps are an example for a cultural environment during the shift from primary orality to literacy. According to Walter Ong, primary orality refers generally to thoughts and their verbal expression within cultures which do not use or have no knowledge of the written word.¹ Primary oral cultures depend on methods in their communication, cultural interaction, and storage and transfer of knowledge, which are fundamentally different from those of literary cultures. The spoken word cannot be stored, meaning that communication is based on the simultaneous presence of sender and receiver. Communicational statements exceeding a situational character, as e.g. cosmological statements or social claims, have to be of narrative quality and have to be retold to be conveyed any further. The memorability of verbal content facilitates the retelling of said content. This is achieved by framing the content in a narrative. The specifics of such orally transmitted narratives are the formulaic structuring of the content, additive sequencing of content, aggregative descriptions, redundancy of content and a close relationship to the human lifeworld. Antagonistic motives and a general character

¹ Ong 1967.

of accountability, tension and situational relatedness are also important properties of oral narratives. From the structure of these properties and their use emerges a strongly conservative and traditionalistic character of narrative. Individually made alterations and interpretations of the narrative are difficult or impossible, because they hinder or prevent the functioning of the above-mentioned techniques. Alterations of the narrative constitute at the same time an attack on a community's common identity and the order of things. In an oral tradition, the world represented within a narrative dies, if the narrative is not retold or if it is fundamentally changed.

During the first half of the first millennium BC, the first steps towards a transition to literacy, urbanisation and early statehood can be observed in the regions south of the Alps. This complex process is illustrated by cultural expressions such as tombs with rich grave goods, pictorial representations, early writings, the emergence of sanctuaries and the permanent concentration of settlements in the form of early towns.²

The present study focuses on a selection of artefacts, that belong to the context of a group of lavishly furnished graves of the Early Iron Age. The objects under scrutiny were used culturally during a period between the 9th and the 5th century BC in the region of the Apennine peninsula and the South-East Alps.

To live up to the interdisciplinary character of the current volume, it is necessary to outline the basic scientific properties of burials for the non-archaeologist reader.

In prehistoric archaeology, burials serve as one of the main sources of research and their content can be subdivided into three main categories: the buried body, the artefacts contained in the tomb, and the construction of the grave itself. The body of the deceased facilitates observations about biological characteristics as age, sex, diseases and possibly about the cause of death. Additionally, the treatment of the deceased's body after death can be noticed, such as incineration, mummification, mutilation etc. With regards to social questions and cultural practices, the artefacts contained in the tomb, also known as grave goods, are the main field of inquiry. On the basis of formal characteristics such as material, form, ornamentation etc., and the artefacts' distributional combination in different burials, archaeological groups and their temporal and spatial distribution can be defined. In addition to the investigation of grave goods, constructional features of the grave itself provide information about whether the tomb was intended to be accessible after the funeral or to serve as a monument for the funerary community. It is however necessary to clarify, that the scientific value of burials does not lie in the investigation of their depositional conditions as an end in itself. The importance is rather constituted by the fact, that burials allow access to a whole chain of activities, which have taken place before, during and after the actual funeral. These activities are modes of

² With regard to role of images as archaeological sources, cf. Huth 2012.

expression of the complex social realities of the respective communities and facilitate insights into ideas about identity and the order of things. The range of insights is only limited by the preservation and the quality of detail of the archaeological record.

The death of a person has immediate consequences for the surviving community. Aside from coping with the loss of a beloved one, a pragmatic reorganisation of the community is necessary to fill the resulting social gap as well as a confirmation of fundamental ideological ideas, that constitute the order of things. On the basis of this premise, it is reasonable to assume, that the activities observable in the context of burials are closely linked to the active handling of these consequences in the face of death. With regard to the oral nature of prehistoric cultures, all of the described activities have to be performed by the remaining community in a way, that enables them to recall, to perform, to reaffirm and to pass on information without the use of the written word. It is therefore necessary to examine, in which way grave goods were part of these activities. Which role did they play in relating to a common narrative, and how did they contribute to its narrativity?

It is important to bear in mind, that it is not possible from today's point of view to access the actual content of any oral culture's narration, due to the specific properties of said narration. Objects and images as part of the performance of a narration do not tell the narrative themselves. It can however be shown, how objects and images can refer to a common narrative, especially in their use in the Early Iron Age burial practice of Upper Italy and the Eastern Alps.

3. Case Studies

As already indicated in its title, this paper aims to follow a specific motif, that is pervasive in Early Iron Age burial practice. Textiles as a general concept are referred to different ways in the material tradition of that period. The range varies from actual textile garments used as containers in graves, or objects used for textile production as grave goods, to the pictorial representation of textiles or textile production on vessels or other grave goods. Being part of a composition of objects, which was deliberately selected for burial with the deceased, they are assumed to refer to a common narrative. From today's point of view, pictorial representations appear to be the most immediate way to access the narratives of prehistoric oral cultures. With regard to the visual representation of textile production, the most well-known examples are the wooden throne from tomb 89 from the necropolis 'Sotto la Rocca' near Verucchio³ and the so called tintinnabulum from tomb 5 from the 'Arsenale Militare' necropolis at Bologna.⁴

³ Gentili 2003, 298, fig. 59.

⁴ Morigi-Govi 1971.

The carved images on the back of the wooden throne from Verucchio show scenic depictions of textile production, with spinning and weaving as final steps in the process being accentuated.⁵ The ‘tinnabulum’ from Bologna is an embossed bronze sheet pendant with depictions of the same topic. Spinning and weaving can also be found as a major motif in scenic depictions on many Daunian stelae,⁶ which were used as grave markers. In a reduced form, as single motif, representations of looms are known from Frög,⁷ Austria and Maria d’Anglona,⁸ Italy. In both cases, not only does the image refer to the act of weaving, but also the medium, being a clay loom weight.

The recently found situla from Alpagno⁹ (**Fig. 1**) is a notable example for the depiction of spinning and weaving from the Alpine region. The bronze vessel attracted general publicity due to its embossed images of sexual intercourse between a man and a woman in different positions. This find is not only important because of its unique selection of motifs, especially with regard to the portrayal of a birth scene. Its importance lies also in the fact, that the scenic depictions decorating it place the act of weaving within a broader narrative context.

From left to right an encounter can be seen between a woman, wrapped in a cloak, and a man, wearing a hat. After the woman having touched the man in the face, the couple is depicted having sexual intercourse, with the man being naked, and the woman still wearing her cloak. Important visual elements of the depicted scenes are several instruments, displayed in oversize, like a throne, a mallet, a hatchet-like object or a distaff. All of these elements are also shown on the back of the wooden throne from Verucchio in the context of textile production. The different displays of sexual intercourse are always accompanied by the witnessing of another person, who is also wrapped in a cloak. The final sex scene happens on a bed, with two footstools standing in front of the bed or beneath it. Similar footstools are also depicted on the wooden throne from Verucchio and the Daunian stelae. Separated from the preceding scenes through vertical bars, the final scene shows the birth of a child, with two cloaked women as attendants. One of the cloaked women is holding a bucket with a handle. The rather manner of depiction notwithstanding, these scenes reveal a sequence of events and link two parallel processes in a single picture story: the production of textiles and the conception and birth of a child.

Apart from the depictions of textile production already shown, artefacts used for textile production represent a second category, that is likewise frequently found

⁵ For a survey of the individual steps of textile production, cf. Grömer 2007 and Gleba 2013, with additional literature.

⁶ Stele SD 585 (Norman 2011, 3; fig. 8.5).

⁷ Tomb 50/3 (Tomedi 2002, 453–455; tab. 16).

⁸ Tomb 92 (Frey 1991, tab. 3A/6; 42,3).

⁹ The authors thank Katharina Rebay-Salisbury for providing them with an accurate illustration of the situla.

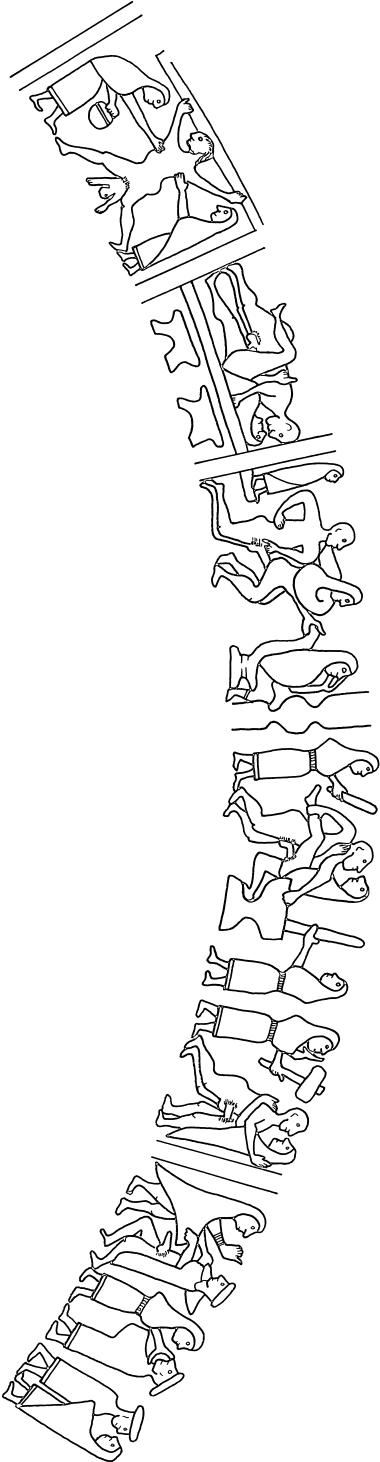


Fig. 1: Lower register of the situla from Alpage (Illustration: K. Rebay-Salisbury).



Fig. 2: Distaff made of amber elements; Spindle whorl made from glass paste (after Forte 1994, Fig. 59 + Fig. 67).

in burials, sometimes even in large numbers. Spindle whorls made of clay, spools, spindles, distaff and loom weights are typical Early iron age grave goods from burials in the Italic and Circumalpine region. Tomb 120/1 from Frög¹⁰ contained even a complete wooden loom. It is remarkable, that especially spindle whorls and distaffs are elaborately ornamented, or are sometimes even painstakingly made from costly and rare materials, like glass, silver or amber (**Fig. 2**).¹¹

Ultimately, the textiles themselves are not only present in burials as clothing of the deceased but also as fabrics used for the wrapping and draping of some of the grave goods. Due to this use, they play an important role in the internal structuring of a burial. Particularly impressive examples of this structuring use of textiles can be found in the necropolises around Verucchio, near Rimini.¹² There are cremation burials in deep pits or shafts, mostly with the deposition of a lavish set of grave goods. A peculiarity of these tombs is the very good preservation due to the effects of waterlogging. In many cases, it was therefore possible to observe, that not only several vessels were stacked one inside the other within the tombs, but that also the wrapping of these vessels with fabrics was practised. Tomb 16 (**Fig. 3**) from the necropolis of Sotto la Rocca¹³ exemplifies this principle of nesting, its composition reminding of the Russian nesting doll, the matryoshka.

The burial pit, with a diameter of about 1 m and a depth of 1,15 m, contained a large ceramic storage vessel, which was deposited on a layer of mixed earth, charcoal

¹⁰ Gleirscher 2002.

¹¹ Von Eles 1994, 194; fig. 59.

¹² Gentili 2003.

¹³ Gentili 2003, 186–187; fig. 42.

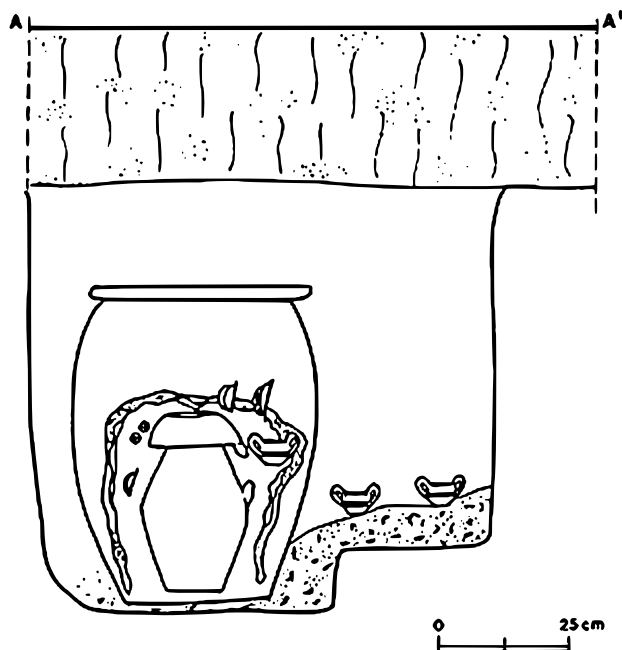


Fig. 3: Tomb 16, Verucchio (after Gentili 2003, fig. 42).

and small stones. A two-handled drinking vessel and a large ceramic pot, covered with an inverted one-handled bowl, had been placed inside the storage vessel. The large ceramic pot, with its bowl lid, contained the cremated bones of the deceased and was wrapped in a large cloth, with the cloth being held in place by various amber fibulae.¹⁴ The deceased's cremated bones were therefore not simply deposited in a burial pit, but were carefully held by three further layers, namely a vessel, a cloth and another vessel. Other tombs from Sotto la Rocca, e.g. tomb 47, yielded textile wrappings, which were additionally trimmed with beads made of amber, bone or glass.¹⁵ This usage of textiles for the wrapping and structuring of grave goods is well known not only from Verucchio but also from necropoleis from the Eastern Alps. For example, the wrapping and nesting of vessels¹⁶ is documented in the burials from the necropoleis of Most na Soči¹⁷ and Frög.¹⁸ Even in the high-status burials of the Hallstatt- and Early Latène period in the area north of the Alps, like

¹⁴ Gentili 2003, 186–187.

¹⁵ cf. Gentili 2003, 237.

¹⁶ Glunz-Hüsken and Fath 2011.

¹⁷ Lo Schiavo et al. 1985.

¹⁸ Tomedi 2002.

Hochdorf¹⁹ (Fig. 4) and Glauberg,²⁰ draping of the burial chambers and wrapping of the grave goods contained therein was practised.

To fully understand the relationship between images and objects on the one hand, and narrative practices in prehistoric communities on the other hand, it is necessary, to have a closer look at the interrelation between images and objects in a burial context.

The grave goods of tomb 89 from Verucchio are of crucial value for this. On the front side of the wooden throne's backrest, two different scenic registers are combined in a complex visual structure. The main motifs comprise: persons weaving on a loom, persons riding a wagon, and persons depicted as warriors. The weaving motif shows some noteworthy characteristics. The loom is composed of several rows of double-headed bird protomes, with the topmost carrying a queue of four human figures. The two persons weaving on both sides of the loom are sitting on throne shaped chairs. A slightly different throne is also visible in the scene with persons riding wagons, where passenger on the left waggon is sitting on said chair.

The motif of the warriors, finally, occurs in a central scene, where four warriors, characterized by a pointed helmet, shield and lance, are flanking pairwise two persons handling some kind of object. This central motif remains obscure due to the fact, that this part of the back of the chair is preserved rather badly. As a kind of closing bracket, the two registers, consisting of the motifs described, are flanked by a group of deer on each side.

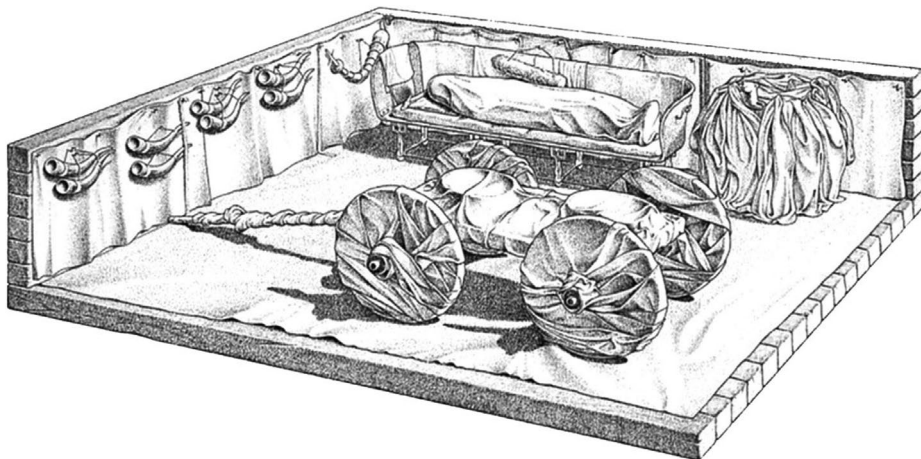


Fig. 4: Reconstruction of the textile draping of the burial chamber at Hochdorf (after Banck-Burgess 2012, Fig. 4).

¹⁹ Banck-Burgess 1999.

²⁰ Balzer et al. 2014, 4.

A comparison of the visual motifs and the grave goods from the same burial shows, that both artefacts and images refer to similar subject matters (**Fig. 5**). With regard to the animal depictions in the different registers, several bird-shaped bronze pins were found, as well as a double-headed figure of a dog and a knife handle in the shape of a sitting monkey. The visual representation of the throne-shaped chairs is reproduced by the medium itself, on which the chairs are depicted, a wooden throne with a curved back. Further examples of depicted objects reproduced in reality are a wooden footstool, a fan, and a bronze helmet. The bronze horse bit can be seen as an indicator for the use a horse-drawn wagon, as depicted in the lower registers of the throne back. Aside from these fully functional artefacts, the burial contained several miniaturised objects too, like a miniature shield made of bronze, which refers to the same motif as the depiction of warriors. It can be argued, that the miniaturisation of an object, in this case a shield, stresses its figurative properties and thus turns the object itself into an image.

Miniaturised objects can also be found in the context of the necropoleis of Este. Tomb 23 from the necropolis ‘Casa di Ricovero’ in Este can be dated to the beginning of the 3rd century BC.²¹ An inscription on the bronze situla, which contained the cremated bones of the deceased, identifies the defunct as NERKA, thus giving

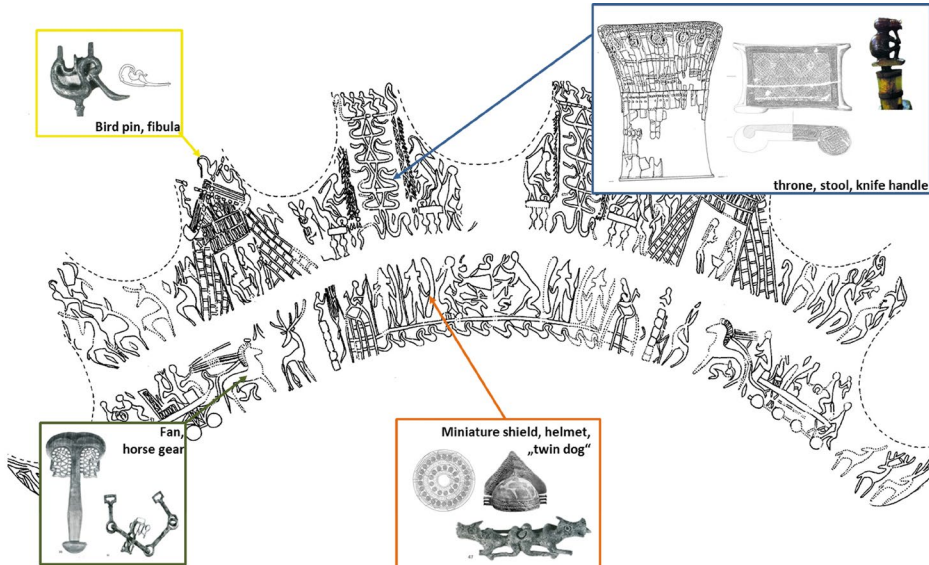


Fig. 5: Thematic interrelation between visual motifs and artefacts from tomb 89, Sotto la Rocca, Verucchio (Author [B. Fath] after Gentili 2003).

²¹ Chieco-Bianchi 1987.

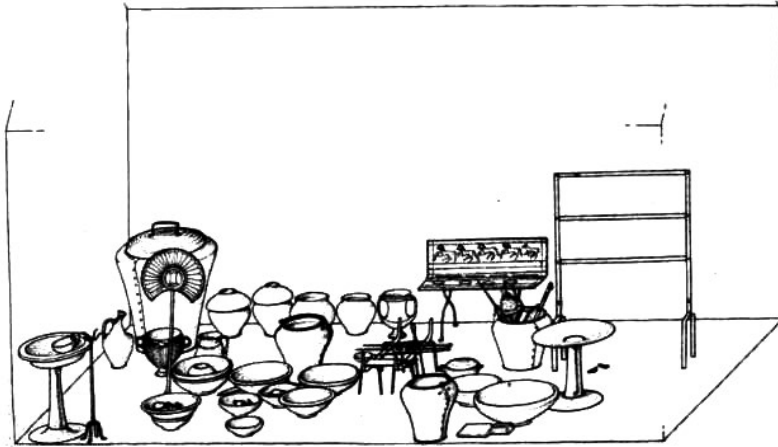


Fig. 6: Tomba di NERKA (after Chieco-Bianchi 1987, 233, fig. 59).

the tomb the moniker ‘tomba di NERKA’ (**Fig. 6**). Despite its very late date, the burial shows striking similarities in its layout and its composition of the grave goods in comparison to the Early Iron Age graves mentioned above. The house-shaped burial chamber, built from large stone slabs, contained said bronze situla; earrings, pendants and fibulae made from gold, silver and amber were distributed around the situla in a certain manner, suggesting it was clothed or wrapped originally in some kind of textile fabric.²² The grave goods also included a set of bronze and ceramic vessels for drinking and dining, as well as a bronze miniature loom and a bronze miniature bench. The back of the miniature bench is again decorated with figurative depictions. Another situla contained several implements for textile production, like a spindle whorl, a distaff, a spindle, and two weaving combs. Close to the bronze bench, a pair of andirons, a pair of spits, a pair of pliers, and a knife, were found, all of them made from thin sheet bronze, which made them unfit for actual use. Whereas the figurative character of the loom and the bench is due to their miniature size, the roasting utensils gain their figurative character from being actually unusable token items.

The composition of grave goods from the tomba di NERKA reveals, that different groups of objects refer to the theme of textile production and a range of other themes. Besides scenic representations and functional objects, artefacts with a non-functional character may also refer to this theme. Their non-functional character is characterised by their miniature size or technical features, that render them unfit for real-life use. In archaeological literature, this group of objects is often

²² Chieco-Bianchi 1987, 231; fig. 58.

described as ‘models’. With regard to their figurative character, it is just as well possible to consider them as three-dimensional ‘images’, with properties comparable to that of a proper sculpture. In the case of the tomba di NERKA, it is not only the grave goods to display such properties, but also the grave itself, with the burial chamber generically recreating the superficial shape of a house with a gabled roof.²³ It is important however to bear in mind that only a portion of Iron Age graves exhibit such a comprehensive set of grave goods and figurative features. More often than not, only individual artefacts show these characteristics. A good case point is provided by tomb 94 from the necropolis of Maria d’Anglona, Basilicata.²⁴ Besides ear jewellery, ceramic vessels, and several anklets, the inhumation burial contained an intact clay loom weight as well as a broken one. The intact loom weight was made of fired clay and shaped like a frustum. Incised on three of its four sides, figurative representations can be found: a deer, a nondescript quadruped and a loom. The perforation at the top of the loom weight, normally used for attaching the warp yarn, was only indicated by a shallow groove, thus rendering the loom weight non-functional. Both loom weights had been fired only for a short time, leaving them rather brittle for actual use. Thus, these loom weights can be considered rather as three-dimensional, plastic images of loom weights, than as actual loom weights. In addition to this property, they exhibit the peculiarity, that they serve as a medium for additional images, the depictions of a deer, a quadruped and a loom. With regard to the depiction of a loom, the loom weight gains a certain recursive character, superficially comparable to the *mise en abyme* in Early Modern art.

This recursive reference to the act of weaving is manifest in a more complex form in the case of the Daunian stelae. These flat, decorated stone slabs can be dated to the 9th – 7th century BC, with their centre of distribution in the area of modern Apulia.²⁵ They are fashioned in a long-rectangular shape, in some cases with a rudimentarily elaborated human head. The incised depictions of human arms, hands, and of artefacts like fibulae, necklaces, bracelets, and weapons contribute to the anthropomorphic character of the stelae. Since they are usually found in a secondary use as spolia, their original archaeological context is difficult to determine. The congruity of the items depicted on them and contemporary assemblages of grave goods hint at a primary use as funerary stelae. The depictions on the Daunian

²³ Further examples for the described features can be found in the tombs of the necropolis of Osteria dell’Osa. The burials, dating from the 9th to the 6th century BC contain miniature representations of weapons, furniture, and houses in the form of house urns (Bietti-Sestieri 1992); cf. tomb 158 (Bietti-Sestieri 1992, fig. 3a. 23,13), tomb 128 (Bietti-Sestieri 1992, fig. 3a.17) and tomb 135 (Bietti-Sestieri 1992, fig. 3a. 67,7).

²⁴ Frey 1991, plate 3A.

²⁵ A comprehensive overview of the Daunian stelae can be found at Nava 1980 and Nava 1988. For the representation of spinning and weaving cf. Norman 2011.

stelae refer to the motif of weaving in three different ways. The clothing of the anthropomorphic figure of the stele itself is indicated by textile-like designs, that cover large portions of the stele's surface. Single elements like ribbons or fibulae are depicted as if they are holding the clothing textiles in place at the neck, breast, and shoulders. The second level of reference to weaving can be found in scenic representations, that are situated at the midsection of the steale, and which are divided into separate registers, similar to the images described further above. These scenic representations depict motifs known from other Italian burial contexts, like water-fowl, vessels, wagons, and finally persons weaving at a loom (**Fig. 7**). The weavers are sitting on high-backed chairs, and are displayed wearing long braids or veils. It is an interesting detail, that, in some cases, the anthropomorphic representation of the stele features the same cruciform symbol as the weaving persons, both wearing the symbol on their lower arms.

The third reference to the act of weaving, displayed on the Daunian stelae, is presented in a more ambiguous form. On some stelae, e.g. on stele SD 622, fibulae with long-chained pendants can be found in a prominent position between the

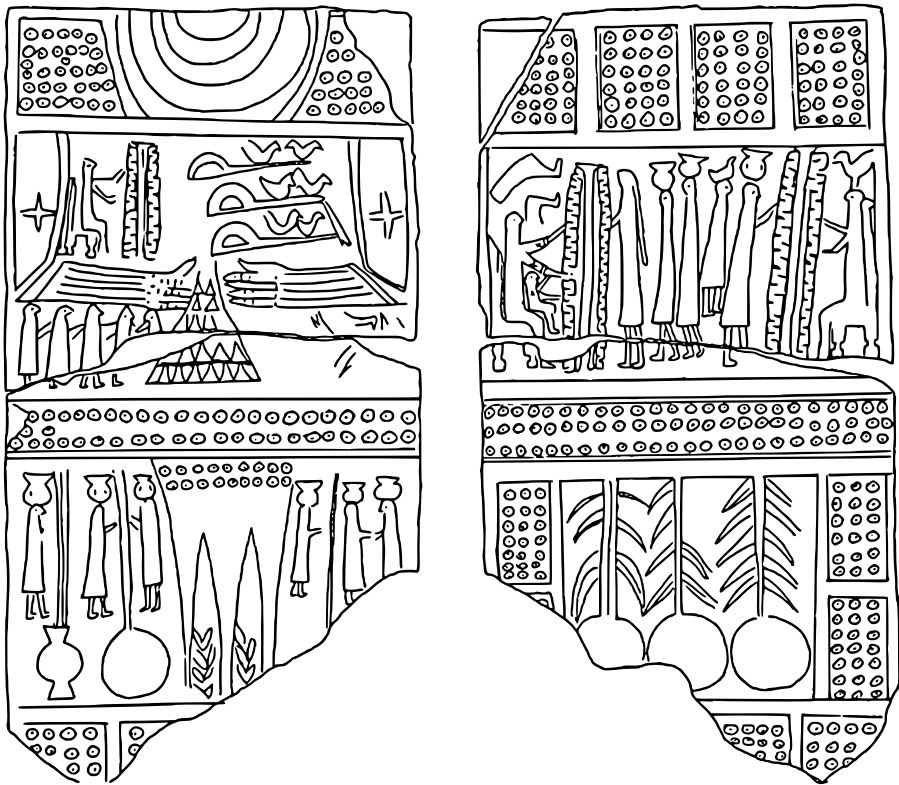


Fig. 7: Daunian Stele SD 585 (after Norman 2011, Fig. 3.5).

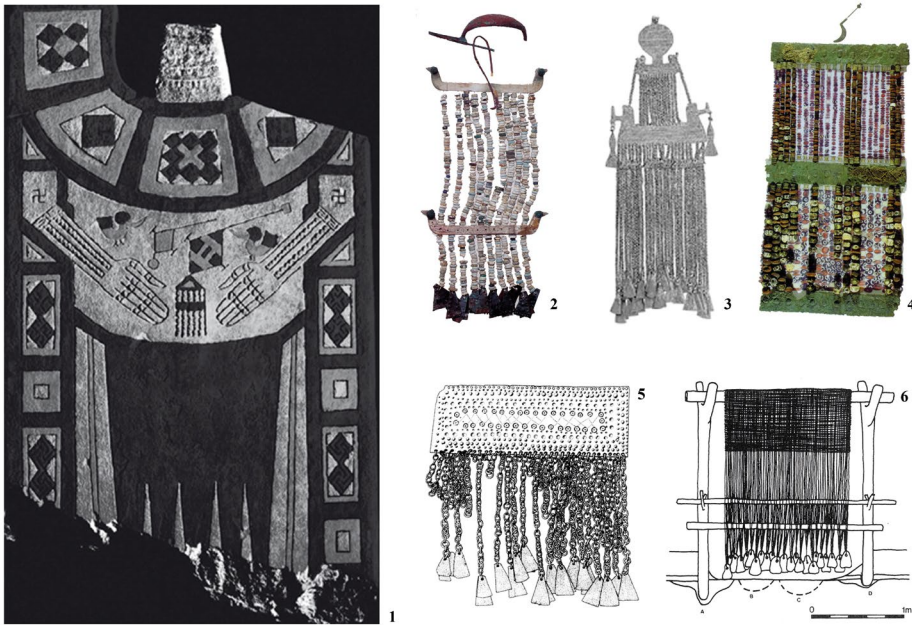


Fig. 8: Iron Age loom representations (after Norman 2011, fig. 3.10 [1], Forte 1994 [2, 4], Montelius 1904, Pl. 160,6 [3], Forte 1994 [4] Tomedi 2002, Taf. 78,6 [5], Experimentelle Archäologie 1990, 424, Fig. 1[6]).

stela's hands. The pendant, attached to the head of the fibula, consists of several vertically suspended chains and one or two horizontal bars. The pendant's basic design resembles that of a warp-weighted loom, with vertically suspended warp yarns and horizontally orientated top beam and heddle bar.

Real-life examples of the fibulae depicted on the Daunian stelae are also known as grave goods from several Italian Iron Age burials (**Fig. 8**). Although their design differs in detail in construction and material, their overall design follows always the principle outlined above. In some cases, trapeziform bronze sheet pendants are attached to the lower ends of the vertically suspended chains, thus suggesting a similarity to frustum-shaped loom weights in shape and structural positioning. A different detail can be found on the fibulae pendants as well as in the representations of looms on the back of the throne from Verucchio. The terminal ends of the pendants' horizontal bars are shaped like the heads of waterfowl, similarly to the waterfowl-shaped constructional elements of the depicted looms.

This exemplary comparison of finds from the Apennine peninsula and the South-Eastern Alps illustrates, that the motif of weaving materializes in different ways within Iron Age grave good assemblages. The visual depiction ranges from

low relief images to three-dimensional representation in the form of miniatures, mock items and tools or textiles. Another characteristic is the recurring overlapping of these different modes of representation, with figurative references to the motif being present on actual weaving tools or weaving products.

4. Conclusion

A loom, found in a burial context, consists in its single technical components of the pieces, we regard as constitutive of a loom. Due to this, it can be recognized as a loom by the modern viewer. However, its deposition in a tomb deviates from assumptions based on social practice, since the practical life activity of weaving would normally take place in a domestic context. Through its presence in a burial, the loom is detached from its trivial context, and gains a distinctive symbolic value. Based on the fact, that looms appear in figurative representations as well as in miniature representations (**Fig. 8**) in the same regional and chronologic environments, it may be assumed, that they play a specific role in a greater symbolic context. The inclusion of the weaving motif, and textile production in general, in the scenic representations known from Iron Age burials documents the motifs' symbolic usage in a narrative relevant to the context of the death of an individual. The scenic representations from the throne back from Verucchio and from the situla from Alpagno testify to this vividly.

Narration in oral cultures, like the Early Iron Age communities of the Apennine peninsular and the South-Eastern Alps, is necessarily dependent on the spoken word, and thus has to follow different rules than in literate cultures. Information cannot be stored in text, and has to be repeated orally in order to be disseminated.²⁶ Thus, if content is framed in a narrative, it is easier to structure, to present, to retain, and to repeat. Nevertheless, to gain primary access to the content, it is still necessary to be personally present at its performance. Artefacts, related to motifs in the narrative, can emphasise the message of the narrative during its performance. After having played their supportive role in the dissemination of a narrative, objects can serve as markers, that trigger parts of or the whole narrative in the mind of the informed observer. With this in mind, it is reasonable to interpret grave goods with figurative character, as described above, in two, mutually not exclusive, ways in regard to their narrative properties. They can be seen as actual residues of a narrative performance on the occasion of the funeral of a deceased. From a more general point of view, they can be interpreted as markers, triggering the known content of a narrative in the mind of the observer. Returning to the example of textiles and textile production, it is necessary to note, that, as described above, artefacts referring to the overall

²⁶ Ong 2002, 24.

motif can be present in one burial in large numbers, whereas a different burial may yield only one or two instances of it. With regard to their supposed narrative properties, this can be interpreted as different degrees of emphasis in narration, and not so much as a question of wealth or social power. The concrete content of the narrative remains hidden to the modern researcher, due to the inherent performative quality of an oral culture's distribution of information. The performance of the narrative on the occasion of a transitional event like a funeral, and the depiction of real life transitional events, like childbirth, in the figurative scenes in this context, underline the importance of the narrative for life and structure of the Early Iron Age communities.

References

Balzer et al. 2014

I. Balzer, Ch. Peek and I. Vanden Berghe, *Neue Untersuchungen an den eisenzeitlichen Textilfunden der „Fürstengräber“ vom Glauberg*. Denkmalpflege und Kulturgeschichte 3, 2014, 2–8.

Banck-Burgess 2012

J. Banck-Burgess, *Mittel der Macht. Textilien bei den Kelten*, Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart (Stuttgart 2012)

Bietti Sestieri 1992

A. M. Bietti Sestieri, *La necropoli laziale di Osteria dell'Osa* (Rom 1992).

Chieco-Bianchi 1987

A. M. Chieco-Bianchi, *Dati preliminari su nuove tombe di III secolo da Este*, in: D. Vitali (ed.), *Celti ed etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V secolo a.C. alla romanizzazione. Atti del colloquio internazionale, Bologna, 12–14 aprile 1985* (Bologna 1987) 191–236.

Experimentelle Archäologie 1990

Experimentelle Archäologie in Deutschland. Beiheft 4, 1990, Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland (Oldenburg 1990).

Fath 2012

B. Fath, *Spinnen und Weben – Verbüllen und Verknüpfen. Textilherstellung und deren Darstellung in Gräbern der Frühen Eisenzeit Oberitaliens und im Ostalpenraum*, in: A. Kern, J. K. Koch, I. Balzer and J. Fries-Knoblach (eds.), *Technologieentwicklung und –transfer in der Hallstatt- und Latènezeit. Beiträge zur Internationalen Tagung der AG Eisenzeit und des Naturhistorischen Museums Wien, Prähistorische Abteilung – Hallstatt 2009* (Langenweissbach 2012) 71–81.

Forte 1994

M. Forte, *Il dono delle Eliadi – Ambre e oreficerie dei principi etruschi di Verucchio* (Rimini 1994).

Frey 1991

O.-H. Frey, *Eine Nekropole der frühen Eisenzeit bei Santa Maria d'Anglona* (Galatina 1991).

Gentili 2003

G. V. Gentili, *Verucchio villanoviana* (Rom 2004).

Gleba 2013

M. Gleba, *Making Textiles in Pre-Roman and Roman Times – People, Places, Identities* (Oxford 2013).

Gleirscher 2002

P. Gleirscher, *Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Frög bei Rosegg*. *Rudolfinum. Jahrbuch Landesmuseum Kärnten*, 2002, 35–64.

Glunz-Hüsken and Fath 2011

B. Glunz-Hüsken and B. Fath, *Textilien und Symbole für ihre Herstellung in eisenzeitlichen Gräbern Mitteleuropas. Griechenland – Este – Frög – Sopron*. *Prähistorische Zeitschrift* 86, 2011, 254–271.

Grömer 2007

K. Grömer, *Bronzezeitliche Gewebefunde aus Hallstatt – Ihr Kontext in der Textilkunde Mitteleuropas und die Entwicklung der Textiltechnologie zur Eisenzeit* (Wien 2007).

Huth 2012

Ch. Huth, *Bildkunst und Gesellschaft in parastaatlichen Gemeinschaften Oberitaliens*, in: Ch. Pare (ed.), *Kunst und Kommunikation. Zentralisierungsprozesse in Gesellschaften des europäischen Barbarikums im 1. Jahrtausend v. Chr.* (Mainz 2012) 73–97.

Lo Schiavo et al. 1985

F. Lo Schiavo, N. Trampuž-Orel and B. Teržan, *Most na Soci (Sv. Lucija)* (Ljubljana 1985).

Morigi-Govi 1971

Ch. Morigi-Govi, *Il tintinabulo della tomba degli ori dell' Arsenale Militare di Bologna*. *Archaeologia Classica* 23, 1971, 211–235.

Nava 1980

M. L. Nava, *Stele Daunie I* (Florenz 1980).

Nava 1988

M. L. Nava, *Le stele della Daunia. Sculture antropomorfe delle publiche protostoriche dalle scoperte di Silvio Feri agli studi oiiù recent* (Mailand 1988).

Nava 2007

M. L. Nava, *Ambre. trasparenze dall'antico. Napoli, Museo Archeologico Nazionale, 26 marzo – 10 settembre 2007* (Mailand 2007).

Norman 2011

C. Norman, *Weaving, Gift and Wedding. A Local Identity for the Daunian Stelae*, in: M. Gleba and H. W. Horsnæs (eds.), *Communicating Identity in Italic Iron Age Communities* (Oakville 2011) 33–49.

Ong 1967

W. Ong, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History* (New Haven 1967).

Ong 2002

W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* (New York 2002).

Tomedi 2002

G. Tomedi, *Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Frög* (Budapest 2002).

Part IV
Performative Contexts of Visual Narratives

Elisabeth Wagner-Durand

Narration. Description. Reality: The Royal Lion Hunt in Assyria

Macomber saw the lion now. He was standing almost broadside, his great head up and turned toward them. The early morning breeze that blew towards them was just stirring his dark mane, and the lion looked huge, silhouetted on the rise of bank in the gray morning light, his shoulders heavy, his barrel of a body bulking smoothly.

Ernest Hemingway, *The Snows of the Kilimanjaro*, 1936

First looks might be deceiving: with regard to the complex and polysemous symbolism of leonine creatures in Mesopotamia, the royal lion hunt is one of the most intriguing and superficially most familiar royal iconographies known. Thus, one is seduced into understanding the royal hunt as the most important visual narrative of the Assyrian kings besides their military campaigns. Nevertheless, its narrativity, which is debatable, depends on the distinct forms it takes, the carriers used, and the contexts known. These forms, carriers, and contexts represent the main focus of this paper that seeks a deeper understanding of why and how the lion hunt was visually mediated in Ancient Mesopotamia. In order to do so, these considerations will base themselves on both, more theoretical observations on the epistemologic category of narrative and a diachronic view on the lion hunt across media in Mesopotamia.

2. Defining Narrative

The question of what a narrative is and how it should be defined, has been the concern, first and foremost, of linguists and literary scholars. The same have at times struggled with the notion that media other than texts can constitute narrative.¹

¹ See, for example, Stanzel 1982; Ryan 2004; Ryan 2007; Fludernik 2008; Klein and Martínéz 2009; Genette 2010; Fludernik 2010; Olson 2011 and many more.

Since the term narrative lacks a broadly excepted definition in ancient Near Eastern studies (at least unknown to me), the question of how to address specific issues such as contexts, carriers, and structures of visual narratives as well as the issue of borders between narrative and non-narrative logically arises.

Visual culture studies conducted, among others, by Wolfgang Kemp for the Middle Ages, by Luca Giuliani and Marc Stansbury O'Donnell for classical antiquity, by Irene Winter for the ancient Near East, or by Seymour Chatman and Neil Cohn for postmodern visual media have dealt with the concept of narration, addressing the issue of visual media that possibly generate narratives.²

Not unlike Wolf Schmid with respect to texts,³ Luca Giuliani discusses two modes of images: describing and narrating.⁴ Giuliani states that narratives are causally determined visual representations with active and decisive protagonists and consist of an initial momentum of tension as well as of closure.⁵ During our conference, he again emphasized that narrative images do not tell the story by themselves.⁶ With his definition, Giuliani comes close to the quite restricted definition of the literary scholar and narratologist Marie-Laure Ryan, who emphasizes intelligent agents, purposeful actions, causal chains, and closure. She also focuses on temporal connections, meaningfulness, and audience.⁷

Research into visual narratology with respect to the ancient Near East fell out of fashion in the 1960s, came back into focus in the late 1970s and early 1980s, and has gained attention in recent years.⁸ Summarizing a symposium on narrative, mainly focusing on ancient Near Eastern art, Carl H. Kraeling introduced the idea of narra-

² For analyses concerning visual culture, both ancient and modern, see among others: Chatman 1978; Reade 1979a; Brilliant 1984; Dehejia 1990; Dehejia 1997; Karpf 1994; Kemp 1989; Jäger 1998; Stansbury-O'Donnell 1999; Stansbury-O'Donnell 2015, esp. 212; Giuliani 2001; Giuliani 2003; Nadali 2006; Scheuermann 2005/2009; Neil Cohn et al. 2014; Winter 2010 (= Winter 1981). For more literature on the ancient Near East, see below. For studies on visual narratives, see also the contribution of Davide Nadali in this volume.

³ Schmid 2008, esp. 7–9.

⁴ Giuliani 2003, 36. The author would also include another mode – namely, factualizing; in Ch. Wulf's terminology (Wulf 2004), magic presences cf. Wagner-Durand forthcoming, Wagner-Durand 2014 and Wagner-Durand 2015.

⁵ Giuliani 2003, 36. See also Giuliani's definition of description. "Die Beschreibung erweckt beim Rezipienten keine Erwartungen und versetzt ihn auch nicht in einen Zustand der Spannung: Sie beschränkt sich darauf, das vor Augen zu führen, was in der Welt – im Großen und im Kleinen – der Fall ist, ohne Anlass zu geben für Fragen, warum etwas geschieht oder was es zur Folge haben wird" (Giuliani 2003, 36).

⁶ "Nicht-bewegte Bilder können meines Erachtens nicht erzählen..." Giuliani and Scheffer 2005 and Giuliani, oral communication.

⁷ Ryan 2007, 29.

⁸ Narrative visual research on the ancient Near East has been the explicit focus of selective studies; see, among others, Nadali 2006; Nadali 2012; Winter 2010 (=Winter 1981); Reade 1979a; Brown and Feldman 2014; Watanabe 2014; Wagner-Durand 2014; Wagner-Durand forthcoming/2019.

tive art as a representation of a specific event involving specific persons: Historicity was considered to be important, but not essential.⁹ At the very same conference, Hans G. Güterbock implicitly stated that the story must be *told* and not *implied*.¹⁰ Later, Irene J. Winter argued for a merging of the terms story and content, referring to Chatman's concept of discourse¹¹ and an understanding of narrative as specifically structured content¹² that is not generic in its essence.¹³

Based on those and many more definitions, including the one by Garcia Landa and Onega Jaén¹⁴ that comprises all types of media, but in particular on the notion that the story must be visually told and not implied, the following preliminary definition focussing on the narrative quality of visual media will be applied here:

A visual narrative is the visual representation of a series of events belonging to one *story* which is – either completely or in parts – told by iconic sign representations, irrespective of the precise narrative structure applied.* Therefore, the visual representation called narrative must contain several sign representations referring to different events of one causally related story. Furthermore, the story is bound to a particular time and/or space.

Consequently, in order to be a *true* visual narrative, the image not only evokes a known story in the mind of the user but also narrates the story in itself.¹⁵

**discourse* is important, but not restricted to any specific form

⁹ Kraeling 1957, 43: “It has been assumed that narrative art, strictly speaking, could be identified as such only where the purpose of the artist was to represent a specific event, involving specific persons, an event, moreover, that was sufficiently noteworthy to deserve recording. The action and the persons might be historical but would not always necessarily be so. They might belong also to the realm of myth or legend.”

¹⁰ Winter 2010, 4 referring to Güterbock 1957, 62.

¹¹ Chatman 1978.

¹² “While ‘story’ is a major component of narrative, the terms are not synonymous. Story evokes the idea of content. Narrative, however, demands that one address oneself at the same time to both content and what Culler (1975, 244) would call the means by which ‘the end is made present throughout the work’; and what Chatman (1979, 176) has called discourse: ‘the expressional means of presenting content.’ Narrative then, is structured content, ordered by the ‘telling’ which is a necessary condition of the form.” Winter 2010, 3.

¹³ Winter 2010, 5.

¹⁴ “A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way. Films, plays, comic strips, novels, newsreels, diaries, chronicles and treatises of geological history are all narratives in the wider sense. Narratives can therefore be constructed using an ample variety of semiotic media: written or spoken language, visual images, gestures and acting, as well as combination of these. [...]. Therefore, we can speak of many kinds of narrative texts: linguistic, theatrical, pictorial, filmic.” Onega Jaén and García Landa 1996, 3.

¹⁵ Updating a definition (‘*true* narrative’) provided by the author at the 8th ICAANE: Wagner-Durand 2016.

Thus, the potential to be a narrative or, more precisely, the relation to a given narrative may be seen in many visual media. Many of these media may in fact represent abbreviations of actions, but are not *true* narratives since they do not tell the story by themselves.¹⁶

Factual or Fictional Storytelling in the Ancient Near East

According to the definition given and with respect to the matter of intersubjective reality, the story must be either factual nor fictional. This broadening of the narrative content reflects the problem of how to distinguish between fictional and factual in the ancient Near Eastern lifeworlds and whether there existed an emic idea of fictional story telling generally. Zainab Bahrani assumes that conceptions we might refer to as part of an alternate or fictional world, might have been understood by the Mesopotamians as being part of their multilayered reality.¹⁷ In this respect, Martínez rightly points out that the dichotomy between factual and fictional was introduced later, as an outcome of intellectual processes in the realms of the Mediterranean world.¹⁸ As such, older Mesopotamian myths formed part of a reality that only came into being because of the events taking place in these myths. Such stories were understood as factual since they were believed to be true. They might be understood as so-called *Wirklichkeitserzählungen*, narratives of reality.¹⁹ While we will not consider the matter of genre here, it seems not unlikely that the separation between factual and fictional may not be valid, at least to a large extent, in the Mesopotamian lifeworld.

The Neo-Assyrian Empire

Before turning to the discussion of the visual media, our interdisciplinary approach calls for a short introductory note about the Neo-Assyrian Empire, whose core area was situated in Northern Mesopotamia, from where the empire started its expansion in the 10th century. Its supremacy was finally brought to an end during the years 614 and 609.²⁰ These 300 years of Assyrian dominance were characterized by

¹⁶ Wagner-Durand 2016.

¹⁷ Bahrani 2003, 127.

¹⁸ Martínez and Scheffel 2012, 11. “[...] ist das Ergebnis eines über mehrere Jahrhunderte reichenden kulturhistorischen Prozesses, in dessen Folge man eine Welt des Glaubens und der Dichtung von einer Welt der Wirklichkeit unterschied und für fiktiv erklärte.”

¹⁹ “Solche Erzählungen mit unmittelbarem Bezug auf die konkrete außersprachliche Realität nennen wir *Wirklichkeitserzählungen*” Klein and Martínez 2009, 1.

²⁰ Replaced by the so-called Chaldean dynasty of Babylon. For comprehensive overviews of the culture and history of Assyria, see, among others: Mayer 1995; Cancik-Kirschbaum 2003; Pedde 2012; Fuchs 2013a; Fuchs 2013b; Fuchs 2013c; Fuchs 2013d.

phases of expansion, inner conflicts, reconsolidation, and a fast downfall. Meanwhile, the centralized empire²¹ was massively expanding due to its quest for world dominance. Its highly stratified society cultivated a polytheistic belief system. Our historic knowledge derives from a wide range of written sources, such as economic texts and private and royal correspondence, as well as annals, myths, ritual texts, and epics. Furthermore, we know of countless images comprised of seals and sealings, statuary and stelae, painted and glazed pottery, figurines, ivories, bronze objects of any kind, wall-paintings, rock art, and thousands of meters of relief orthostats.²²

Table 1: The Neo-Assyrian rulers: those of importance here have been highlighted.

Rulers of Assyria from Ashurnaširpal II onwards	
Ashurnaširpal II (Ashur-nāšir-apli)	883–859
Shalmaneser III (Salmānu-asharēd)	858–824
Shamshī-Adad V	823–811/10
Adad-nīrārī III	810/809–783/782
Shalmaneser IV (Salmānu-asharēd)	782/1–773
Ashur-dān III	772–746
Ashur-nīrārī V	754–745
Tiglat-Pileser III (Tukultī-apil-eshshāra)	744–727
Shalmaneser V (Salmānu-asharēd)	726–722
Sargon II (Sharru-kēnu)	721–705
Sennacherib (Sin-aḥḥe-eriba)	704–681
Esarhaddon (Ashur-aḥḥe-iddina)	680–669
Ashurbanipal (Ashur-bāni-apli)	668–631
Ashur-etel-ilāni	630–627
Sin-shar-ishkun	627–612
Ashur-uballiṭ II	611–610/9

The Lion Hunt in Assyria through Time, Media, and Contexts

A Visual Prelude: Before The First Millennium

While the topos of the hunting ruler or hero first visually appeared during the late fourth millennium, its heyday was clearly in the days of the first millennium B.C.

²¹ The terminology and explanation of the centralized variant of the empire can be found in Breuer 1998, esp. 107–108; criteria for empires can be found in Breuer 1998, 106–131. Kingship in Assyria was inherited by a chosen son (mostly but not exclusively the first born); cf. the dynastic-charismatic concept of rule: see Selz 1998, 283. For the tension between god-given and inherited kingship, see Cancik-Kirschbaum 1995.

²² Cf. Wagner-Durand forthcoming; Wagner-Durand 2015.

empires of Assyria, Babylonia²³, and Persia²⁴ and of the Neo-Hittite kingdoms of Syria (**Fig. 1**).²⁵ Nevertheless, as a pictorial subject matter the lion-hunting ruler is not as widespread in the visual world of Mesopotamia as often alleged, especially if we consider that the examples in question cover more than two millennia and almost never appear in large-scale art.²⁶ All in all, the iconographic evidence of the royal lion hunt is quite limited before the time of the Neo-Assyrian Empire.²⁷ Excluding gods, the so-called six-curved heroes, or hybrid beings,²⁸ the pre-first millennium evidence is rather scanty. Excluding seals with contest scenes, it is virtually non-existent for many centuries.

The oldest example is a diorite stela from Uruk (**Fig. 2**),²⁹ showing two different images of a man hunting lions. Further, we know of late fourth and third millennium seals depicting a hero-like figure who might be considered as the ruler fighting a lion.³⁰ In these early days, the idea of the sovereign as the lion hunter may partly derive from and merge with the topos of the Sumerian shepherd as the perfect ruler. Thus, Gebhard Selz emphasizes the fusion of different topoi concerning the capable ruler as the protector from the wild, the war hero, and the hunter.³¹

²³ E.g. the reliefs of Brisa and Wadi as-Saba/Lebanon: Börker-Klähn 1982, no. 259 and 268; Da Riva 2012; Da Riva 2013, fig. 5. The image of the lion-fighting king in the Neo-Babylonian realm came only into being outside of the core empire; cf. Wagner-Durand 2016; Da Riva 2013, esp. 93.

²⁴ While the motive of the lion can also be seen in the preceding Elamite tradition, the Achaemenid execution is very reminiscent, both in style and content, of the Assyrian tradition. The narrative qualities of these encounters, however, seem quite limited.

²⁵ Obviously using a Hittite legacy influenced by the ruling Assyrian Empire, the Neo-Hittite kingdoms of Syria produced a variety of lion hunts, e.g. in Malatya (Madhloom 1970, pl. VI, fig. 5); in Sakceğözü (Orthmann 1975, no. 360); in Halaf (Oppenheim and Moortgat 1955, pl. 38, 41, 42); in Karatepe (Orthmann 1975, no. 365).

²⁶ With the exception of the earlier Syrian and the later Assyrianizing Neo-Hittite examples.

²⁷ For a general overview of this topic, see Braun-Holzinger 1987–1990; Magen 1986, 33–34; Strawn 2005.

²⁸ E.g. late Uruk up to Akkadian seal(ing)s with related topoi: Orthmann 1975, no. 125d, 124f, 130n–m, 131b, d, h, 134a, c, e–h, k, 135a–b, 41c, 42a–b, d, 43d, f.

²⁹ The lion hunt stela, Uruk /Warka: h. 80 cm, w. 50 cm, IM 23.477: Börker-Klähn 1982, 113–114, no. 1.

³⁰ Late fourth millennium: e.g. Susa: steatite seal (lion hunter with bow and arrow), Susa, AM Teheran: Amiet 1972, pl. 76, no. 603; Third Millennium: Early Dynastic I: e.g. Nippur: sealing ('hero' with a cap seizing a bull approaches lions): Orthmann 1975, 227–228, fig. 41c; Early Dynastic III: shell seal (three lions ripping up a goat, the hero approaching to save the animal), Uruk, IM: Orthmann 1975, 231–232, no. 131i. For Akkadian seals, see Boehmer 1965, pl. 2–14. The question arises whether these early heroes are equated with the king. For the later part of the third millennium, see below.

³¹ Selz 2001, 14: "Der Schutz vor den wilden Tieren verbindet sich dann mit dem Typus des Jägers – die Löwenjagd z. B. bleibt über Jahrtausende zentrales Herrscherritual." Furthermore, he states: "Den Schutz vor den feindlichen Bestien verbindet analoges Denken dann mit der Ideologie des Krieges, der Abwehr des Feindlichen insgesamt."



Fig. 1: Neo-Hittite Orthostats from Tell Halaf (after Oppenheim and Moortgat 1955, pl. 38; A 3,52: BM 117101+pl. 41a: A 3,56: MET 43.135.2).

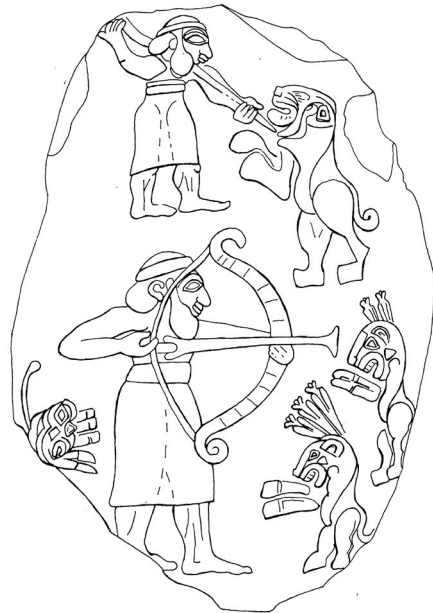


Fig. 2: The lion hunt stela of Uruk / Warka (after Börker-Klähn 1982, no. 1a: IM).

The late third millennium, however, seems iconographically quite silent about the topic of the royal hunt;³² nonetheless several seals show lion hunts in the second millennium.³³ At the same time, we find the topos in neighboring regions such as the Eblaite kingdom in Syria,³⁴ the Hittite town of Alaca Hüyük³⁵, and on the island of Cyprus.³⁶

Textual Evidence

From the late third millennium onward, the textual evidence gives witness to the royal lion hunt, as the Neo-Sumerian hymn B of King Shulgi does very explicitly, naming the hunt as a royal deed:

Shulgi Hymn B line 338–341

The high point of my great deeds is the culling of lions before the lance as if they were garden weeds, the snapping of fierce felines like reeds as if under the carding-comb, and the crushing (?) of their throats under the axe as if they were dogs [...]³⁷

Later on, two Old Babylonian letters clearly refer to the delicate issue of the royal lion hunt³⁸ as a privilege of the king that may better not be usurped.

Old Babylonian letter to Zimri-Lim of Mari by governor Yaqqim-Addu

ARM 2: 106, 4–27

4–5: A lioness was captured in a barn of Bit-Akkaka. 6–7: The next morning, I was told the news, and I left. 7–9: In order that no one killed that lion, I stayed all day at Bit-Akkaka, 9–10: saying to myself: “I must get it (the lioness) alive to my lord.” [shortened:

³² For the Ur III period, see e.g. Porada 1948, pl. 42; cf. Braun-Holzinger 1987–1990, 88.

³³ In Old Babylonian and Middle Assyrian times, several seals bear the motive of the ‘hero’ fighting the lion: Old Babylonian: for seals, see e.g. Porada 1948, pl. 52–53; Middle Assyrian: e.g. serpentine seal (naked hero kills rampant lion with a spear), BM: Orthmann 1975, 351, no. 271e.

³⁴ Cult basin: lower register depicting a lion hunt, Ebla, NM Aleppo: Orthmann 1975, 482–483, no. 412a.

³⁵ Orthostat: hunting scene (boar), Alaca Hüyük, AM Ankara: Orthmann 1975, 427–428, no. 345a.

³⁶ LC II ivory handle of mirror (man killing a lion with his sword), Kouklia Palaepaphos, CM Nicosia: Orthmann 1975, 527, no. 473b.

³⁷ Black et al. 1998–2015. Watanabe, however, refers to another line 76 (line 75 in the ETCSL version). The transliterations of Watanabe and ETCSL differ only slightly; the translations differ more profoundly: Watanabe 1998, 445 and Watanabe 2002 using an edition by Castellino.

³⁸ Watanabe 2002, 83–86.

11–17/18...], the lion died. 19–20: I examined this lioness; she was old and ill. 20–22: My lord may say “Someone must have killed that lion”. 22–24: If anyone has touched this lion, (I should be treated) as if (I had broken) the taboo of my lord [shortened 24–25...]. 26–27: The lion was old and it is (because) of (its) weakness that it died.³⁹

After a gap in our evidence, we find, the kings of the Middle and Neo-Assyrian periods wrote about their hunts in several instances.⁴⁰ The most relevant examples are the intensive descriptions of the Broken Obelisk (BM 118898), the Great Hunting Text (K 2867+), and a votive inscription to the goddess Ishtar of Arbela (K 6085) as well as the Hunting Prism (K 82-5-22,2).⁴¹

The Hunting Prism: K 82-5-22,2: 2’–10’

2’ [so that the people of my land] may see: ,[I ...]. 3’ [As (if for) p]leasu[re] 4’ [I we]nt out. In the plai[n, a wide expanse] – 5’–6’ [befo]re my arrival, hug[e lions, a fier]ce [mountain breed, attacked] (there) the cattle-p[en(s)]. 7’ [With] my [single] team, harnessed to [my] l[ordly] vehicle, 8’ [fort]y minutes after daybre[ak], 9’–10’ I pier[ce]d the throats o[f] ragi[ng] l[i]ons, each (lion) with a single arrow.⁴²

By considering the later Assyrian examples, Nathan Weissert has proven that the late Assyrian royal hunt constitutes a written topos subdivided into several components, beginning with the going out to the hunt, moving to the attack of the lion, going to heroic motives of the hunt,⁴³ and usually ending with the defeat of the lion(s).⁴⁴ Reasons for hunting – that is, the impetus for the chain of events – can be manifold. Pleasure is a topos repeatedly named in the later Assyrian period.⁴⁵ Another frequent reason is a concrete threat.⁴⁶ From a narratological point of view, most of the textual evidence shows narrative markers constituting specific but also normative *Wirklichkeitserzählungen*.⁴⁷

³⁹ Watanabe 2002, 85.

⁴⁰ Magen once counted about 19 instances: Magen 1986, 29 with footnotes 1–7.

⁴¹ Translations and summaries can be found in Weissert 1997.

⁴² Weissert 1997, 357.

⁴³ Weissert (1997, fig. 1) has three subdivisions: single team, in short time, accurate shooting.

⁴⁴ Weissert 1997, fig. 1.

⁴⁵ Weissert 1997, 344, fig. 1: Prism A, K 2867+, Hunting Epigraph A.

⁴⁶ These include the attack on the cattle pens (Prism A), shepherds complaining (K 2867+), a raging lion attacking the royal chariot (Hunting Epigraph A): Weissert 1997, 344, fig. 1.

⁴⁷ Klein and Martinez divided *Wirklichkeitserzählungen* into three categories – namely, descriptive, normative, and projective narratives. See Klein and Martinez 2009, 6–7.

The physically strongest written evidence connected to the visual word is the epigraphs. Only the oldest ones from Balawat have true epigraphs briefly mentioning the hunt. The later ones function like small, segmented annals, with a clear relation to the image. While only the Balawat epigraphs are connected spatially to the image and only one of Ashurbanipal's is connected spatially, all others show no such specific connection:⁴⁸

Band R5, palace gate of Ashurnasirpal II in Balawat/Imgur-Enlil

I slew lions on the river Balikh.⁴⁹

Hunting epigraph A: Temporal ligation: Upper story of room S (= S¹), slabs A–B

I, Assurbanipal [shortened...] Nergal who goes in front, caused me to hunt nobly. [shortened...], I scattered the pack of these lions. [Ummana]pp[a, son of U]rtaki, king of Elam, who fled and submitted [to me . . .] a lion sprang upon him [. . .] he feared, and he implored my lordship (for aid).⁵⁰

One of the most intriguing textual features, however, is the relation to the sphere of the cult.⁵¹ This connection concerns the hunt's ritual context,⁵² its mythical connection to gods such as Nergal (see below) and Ninurta,⁵³ and the king's everlasting pursuit of the royal priesthood *shangutu*.⁵⁴

⁴⁸ All explicit hunting epigraphs of Assurbanipal are so-called *anāku* epigraphs, beginning with the first person singular (I = *anāku*). Russell 1999, 201–202. Another epigraph, a so-called descriptive one, has been found in room S¹ (in the reconstructed upper story of room S) that shows no relation between the relief and the written source. Russell 1999, 203–204.

⁴⁹ Translation: Grayson 1991, A.0.101.93 Band R5, Ash II.

⁵⁰ Russell 1999, 201.

⁵¹ Notable in this context is a text describing Nabû replacing Marduk and showing his might and legitimacy by hunting lions near the temples of Nimrud: cf. Magen 1986, 35.

⁵² Weissert sees a clear connection (in K 82-5-22,2, line 11¹) to the *akītu*-festival: Weissert 1997, esp. 346–349, esp. 348; 357.

⁵³ Watanabe explains the connection between the special weapon named ^{gis}*nar'amtu* in the so-called Broken Obelisk, in Co. IV 12 (in which this weapon is used to slay lions) and the cutting off (*ru'umu*) of the wings of Anzu by Ninurta in the Anzu Myth; she also observes further associations with respect to Ninurta in the hunt by chariot and the hunt on foot. See Watanabe 2002, 79–81. She also understands the lion as a surrogate slain by Ninurta: Watanabe 2002, 82; M.-A. Ataç reaffirms the connection between the royal hunt and myth in Ataç 2010, esp. 272.

⁵⁴ Ataç (2010, 272–275) argues more with respect to the visual accounts; for the relationship between king, priesthood, and lion hunt, see Magen 1986, esp. 34–35.

Tiglath-Pileser I. (11th C.): Prism VA 8255

VI 55–69: Tiglath-pileser, valiant man, armed with the unrivalled bow, expert in the hunt: the gods Ninurta and Nergal gave me their fierce weapons and their exalted bow my lordly arms. By the command of the god Ninurta, who loves me, with my string bow, iron arrowheads and sharp arrows, I slew four extraordinarily strong virile bulls in the desert [...]

VI 76–84: By the command of the god Ninurta, who loves me, I killed on foot 120 lions with my wildly outstanding assault. In addition, 800 lions I felled from my light chariot.⁵⁵

Some have also analyzed the hunt's procedure as a cult drama⁵⁶ during which the lion was killed as surrogate victim.⁵⁷ The king identified himself with the lion, spreading its power even into the dangerous steppe.⁵⁸ In this respect, one has to add that many Assyrian rulers refer to themselves as raging lions,⁵⁹ mainly referring to their anger and force in combat.

Altogether, the textual evidence conveys the meaning and relevance of the hunting topos in the Assyrian world and is therefore quite significant for understanding its visual arrangements. While the inscriptions of all three millennia reveal the legitimating concept of the royal hero fighting the lion as his counterpart in the wild and therefore fulfilling his duty as the ruler and as the protector of the civilization against the wilds of the steppe, the regular appearance of this motive in visual media is found only in the first millennium, during which several media and contexts with different executions and therefore different meanings were applied. The lion hunt is therefore a topos the Neo-Assyrian kings appropriated iconographically for themselves. At the very same time, their written evidence also outnumbers the older records.

The Iconographical Evidence of The Neo-Assyrian Empire

Among all the different visual media known from Assyria, only a few have images of the royal lion hunter (**Table 2**). The objects that were produced in the largest

⁵⁵ Simplified translation according to Grayson 1991, 25–26.

⁵⁶ Watanabe 2002, 78.

⁵⁷ Discussed by Watanabe 2002, 77 and Dick 2006 (see below).

⁵⁸ “By his lion hunt the Neo-Assyrian king identifies himself symbiotically with his victim and thus, like Erra, becomes the lion, extending his rule beyond the city to *eršetulšēru*.” Dick 2006, 244. Further: “The king as identified with the lion [...] is then a ‘creature of nature’ who rules over his (domesticated people), as a shepherd [...] Because of this identification, the defeated lion is never mutilated [...]” Dick 2006, 244–245.

⁵⁹ The examples are abundant: see, e.g. Grayson and Novotny. 2012, Sennacherib 1: 16 and Sennacherib 17: Col VII, 9 and Leichty 2011, Esarhaddon 1: Col. I, 57’.

Table 2: Non-exhaustive list of Neo-Assyrian images with royal lion hunts
(The bibliography is highly selective. Many images can also be found as original drawings in the portfolios of these drawings in the British Museum).

Ruler	Objects	Museum/ excav. no.	Contexts	Content	Selected bibliography
Since (Anp II) Salm III.	royal seal: stamp sealings	mainly IM and BM, more than 218 ex.	Nineveh, Nimrud, Khorsabad, Assur, Samaria	several specimens; king (on foot) stabbing the lion with the sword. Including the slightly different possible precedents of Ashurnāšīrpal II from Assur: Her- bordt 1996, 414– 415; Radner 2008, 487, footnote 12; Nadali 2009/2010, 222.	Herbordt 1992, 414–415; Radner 2008, 487–494; Nadali 2009/2010. Herbordt counted 104 indi- vidual specimens; no variants were included: Herbordt 1992, 124–127.
Anp II	ortho- stats	VAM 959, 962, 964, BM /1124917, NGCO 2919	Nimrud NW-pal- ace, room WI (bath- ing room?)	the heir to the throne (?) chariot hunting with bow and arrow + fragments of lion hunts + fragments of libations/ritual scenes	Reade 1972, P1. XXXIVa, XXXVa; Albenda 1972, fig. 2; Orthmann 1975, no. 205; Rea- de 1985, 210–211, pl. XLIIb–c; Magen 1986, Anp II, 55, pl. 3.2; Paley and Sobolewski 1987, 76; pl. 5; Matthiae 1999, 102.
Anp II	ortho- stat	BM 124579	Nimrud NW Pal- ace, room WM as- sumed	lion hunt by the successor (chariot hunt with bow and arrow)	Paley and Sobolewski 1987, 76, pl. 5; Reade 1985, 211; Ma- gen 1986, Anp II, 54; pl. 3.1; Schmidt-Colinet 2005, fig. 10; Gadd 1936, 140–141: 36; Layard 1849, pl. 31; Albenda 1972, fig. 1.
Anp II	ortho- stat	BM 124534+5	Nimrud NW pal- ace, room B: 19	lion hunt with char- iot; below: libation on dead lion	Meuszyński 1981, 27, pl. 1; Winter 2010, fig. 4–5; Magen 1986, Anp II, 12; 15; pl. 2.7 and 12.5; Gadd 1936, 133: 4A–B; Schmidt-Colinet 2005, fig. 9; Albenda 1972, fig. 3, 9–13; Watanabe 2002, fig. 9 and 11.

Table 2: Non-exhaustive list of Neo-Assyrian images with royal lion hunts (*continued*).

Ruler	Objects	Museum/ excav. no.	Contexts	Content	Selected bibliography
Anp II	ortho-stat	Museum Hove Sussex England	Nineveh Nabû-temple area	fragments: king hunts lion with arrow and bow from chariot	Magen 1986, Anp II, 62; pl. 3,4; Thompson and Hutchinson 1929, 118; Thompson 1934, 101; Weidner 1939, 104–106, fig. 86.
Anp II	ortho-stat: garments	MM 32.143.4	Nimrud NW palace, room G: 8	garment (king holding a bowl): heir to the throne fights with a lion (royal seal motive)	Magen 1986, Anp II, 31a, pl. 1.1; Layard 1849, pl. 8; see also Bartl 2014, tab. I.
Anp II	ortho-stat: garments	VAM 939c	Nimrud NW palace, room G: 16	garment (king holding a bowl): man leading horse, the heir fighting the lion + another lion	Magen 1986, Anp II, 49c; Bartl 2014, pl. 23; Layard 1849, pl. 49.1.
Anp II	ortho-stat: garments	NY Carlsberg 836a	Nimrud NW palace, doorway P: 4	garment (<i>apkallu</i>): king hunting a lion by chariot (arrow), + a gazelle by horse	Magen 1986, Anp II, 36a; Bartl 2014, pl. 28a.
Anp II	ortho-stat: garments	Baltimore 21.9	Nimrud NW palace; doorway P: 2	garment (<i>apkallu</i>): soldiers(?) and the heir (?) hunting a lion on foot with bow and arrow	Layard 1849, pl. 49.3; Bartl 2014, pl. 30b.
Anp II	bronze bands	BM 124698–9	Balawat, gate A, bands 5	king lion hunting with epigraphs	Magen 1986, Anp II, 58, pl. 3,3; Schmidt-Colinet 2005, 52, fig. 17; Russell 1999, 56; Barnett et al. 2008, fig. 16.
Ash	Cyl. sealing	ND 7080	Nimrud Review Palace	king stabbing a lion	Watanabe 1993, no. 2.2: 110–111; pl. 2; Radner 2008, 487.
Ash-Asb	wall painting	mostly reproductions in the Louvre	Til Barsip bathroom XXVII	panel a: bleeding lion, pierced by arrow, chariot?; c: king hunting (horse); e: lion hunt with horses and chariot	Thureau-Dangin and Dunand 1936, 22–23; 59–60; pl. LIII; Tomabechi 1983, 71–72; 74; Magen 1986, Ash 14–15, pl. 3,7 and 4,6.

Table 2: Non-exhaustive list of Neo-Assyrian images with royal lion hunts (*continued*).

Ruler	Objects	Museum/ excav. no.	Contexts	Content	Selected bibliography
Ash-Asb	wall painting	----	Til Barsip bathroom XLIV	traces of a hunting scene (lions?) (traces of lions have also been found in XXIV)	Tomabechi 1983, esp. 74.
Asb	orthostats	BM 124886–7; AO 19903, + OrDr.	Nineveh N palace, room S ¹ , (upper story collapsed)	the small lion hunt: 3 registers series with complex series: different hunt events, libation, preparation, with epigraphs	Orthmann 1975, no 242; Winter 2010, fig. 23; Schmidt-Colinet 2005, fig. 3; Bibliography p. 31: note 3; Barnett 1976, 53–55; pl. LVI–LIX; Magen 1986, Asb 27–32; pl. 4,5; 1,8; 1,9; 2,1; Gadd 1936, 203; pl. 37; 38, Meissner and Opitz 1940, 51; 567; pl. XVI, Watanabe 2002; fig. 15; Matthiae 1999, 141; 148; 169; 193.
Asb	orthostats	BM 124872–882 VAM 963, 960 + OrDr.	Nineveh N palace, room S, <i>in situ</i> , entrance (columns)	the heir hunting: 3 registers: series with complex series of events: different hunting events, libation, further: hunt by boat	Orthmann 1975, no. 243; Schmidt-Colinet 2005, fig. 4–4a; fig. 29; Bibliography p. 31: note 4; Magen 1986, Asb18–21; 22–25; Pl. 2,8; 1,3; 4,31,4; 1,5; 4,7; 1,6; 1,7; 5,1; Meissner and Opitz 1940, 20–30; pl. III, VI–VIII; IX; Barnett 1976, 49–52; pl. XLIV–LIV; Magen 1986, Asb26, pl. 5; Watanabe 2002, fig. 18; Matthiae 1999, 128; 141; 172–173; 194.
Asb	orthostats	BM 124850–70	Nineveh N palace, room C	the large lion hunt in the arena: complex sceneries (two large parts preserved)	Orthmann 1975, 244–245; Magen 1986, Asb 5; 6–7; 8; 9, pl. 3,8–10; 4,4; 4,2; Barnett 1976, 37–38; pl. V–XIII; Watanabe 2002, fig. 13–14; 67–68; Matthiae 1999, 146; 150–152; 174–179.
Asb	orthostat	BM 124888–124899	Nineveh N palace, Corridor R	men carrying dead lions and other animals and hunting equipment	Barnett 1976, 48–49, pl. XXX–IX–XLIII; Matthiae 1999, 144–145; 198; Meissner and Opitz 1940, pl. 4, 2.
Asb	clay model	BM 93011	Nebi Yunus	fragmented model, king stabbing lion with lance	Reade 1979b; Curtis and Reade 1995, 41; Barnett 1976, 35; pl. I; Matthiae 1999, 209.

quantity, but which have the ‘lowest’ narrativity, are the so-called royal seals. The second most frequently attested carriers are the orthostat reliefs, which show the most distinct narrativity. Related are the wall paintings, only known from Til Barsip, but which must have existed in other places. Also to be considered as more widespread are the bronze door bands, of which two with lion hunts are known.

The State Seal

Starting point⁶⁰ of my observation is the royal seal, also called the palace or state seal (**Fig. 3**).⁶¹ These stamp seals, only known from their impressions,⁶² mainly found in the heartland of Assyria⁶³ and mentioned in written sources,⁶⁴ continuously took a similar form over centuries, only varying in their details and inscriptions. They show the king stabbing a rampant lion with his sword. This stamp seal with its royal legitimatizing power is understood by Irene Winter as the seal of kingship;⁶⁵ this corresponds to the definition of visual narrative given here, and is in accordance with that of Nadali, who describes its imagery as “atemporal and non-narrative”.⁶⁶



Fig. 3: The State seal: An impression of Sargon's seal (after Nadali 2009/2010, fig. 1: BM SM.2276).

⁶⁰ As Nadali (2009/2010, 218) argues, those seals basically date even back to the period of Ashurnasirpal II; the starting point used here applies not only with regard to content but also from a chronological point of view.

⁶¹ Nadali 2009/2010, 217.

⁶² No seal itself has been found. Nadali 2009/2010, 215–216. Presumably, some were made of gold.

⁶³ For example, in Nimrud, Khorsabad, Kujunjik, and only once in Samaria; see also Nadali 2009/2010, 227: he counts 217 sealings from Kujunjik, 1 from Samaria, 17 from Nimrud, 11 from Khorsabad. They altogether comprise 187 specimens, both uninscribed and inscribed, depending on their different use: either the seal was inscribed or the sealed object or both, script being obligatory. Nadali 2009/2010, 223.

⁶⁴ Nadali 2009/2010, 217. See for example K6332+ line 17.

⁶⁵ Winter 2000, 57.

⁶⁶ Nadali 2009/2010, 215.

In fact, it is the very opposite of narrative: by its presence, the sealing *de facto* establishes kingship wherever it is seen.⁶⁷ The power of kingship unfolds through the act of sealing and the presence of the image. Hence, any lion hunt, regardless of its level of narrativity, is a non-narrative presence of Assyrian kingship.

Ashurnasirpal II's Royal Hunts⁶⁸

These non-narrative sealings seem to stand in stark contrast to other visual media: king Ashurnasirpal II deeply altered the visual world of Assyria by introducing the orthostat reliefs. While these wall decorations pass through changes over the centuries, some facts affecting narrative issues persist. First, the reconstruction of complete visual series remains largely impossible. Second, we do not know how the imageries were painted and how this influences our understanding of sequences and spatiotemporal notions. Third, unreconstructable paintings above the orthostats once added to these relief series. And fourth, cutting off the relief and distributing them to different museums made it virtually impossible to reconstruct their former visual and emotional effects.

Most prominent for Ashurnasirpal's II time are the reliefs of his throne room B⁶⁹ from the NW palace⁷⁰ in the ruler's new residence, Kalḫu (**Fig. 4**). Room B itself is a complex but also traditional throne room with a long rectangular shape and several entrances⁷¹. If attendants approached the enthroned king and turned their eyes to the right of the ruler, they observed several slabs of reliefs, one of which contained the royal lion hunt in the upper register and the libation poured out on the dead lion in the lower one. These form part of a series of slabs depicting different events. Whether they belong to a succession of events – that is, a story – and how they should be read is still up to debate.⁷² While other historical scenes such as the historical narrative slabs B3-B11 show difficult progressions that cannot be timed and followed with any certainty, the sequence here seems superficially quite readable: each slab is to be viewed from top to bottom. Whether the relation between

⁶⁷ In this vein, it even exceeds the power of the word, since we know that there were grants, and decrees written but unsealed, probably implying that either the decree or grant was never released or that these were copies to be kept in the palace. Nadali 2009/2010, 218 and note 4.

⁶⁸ The White Obelisk (BM 118807), showing gazelle, wild horse, and bull hunts, is often mentioned in the context of hunting scenes in Assyria. No lion hunt is depicted. Börker-Klähn 1982, 179–180, no. 132.

⁶⁹ For room B, see table 1; further, see Nadali 2006; Winter 1981; Reade 1985, esp. 208, 212–213; Reade 1979a, 57–64; Meuszyński 1981, 17–25, pl. 1–3.

⁷⁰ A palace whose construction started in the fifth year of his reign, when the king shifted his residence from Assur to Nimrud.

⁷¹ For an overview of elongated Neo-Assyrian throne rooms, see Matthiae 1999, 137.

⁷² May interprets many of the slabs of room B as a field war ritual. May 2012, esp. 464–466; 474–476.

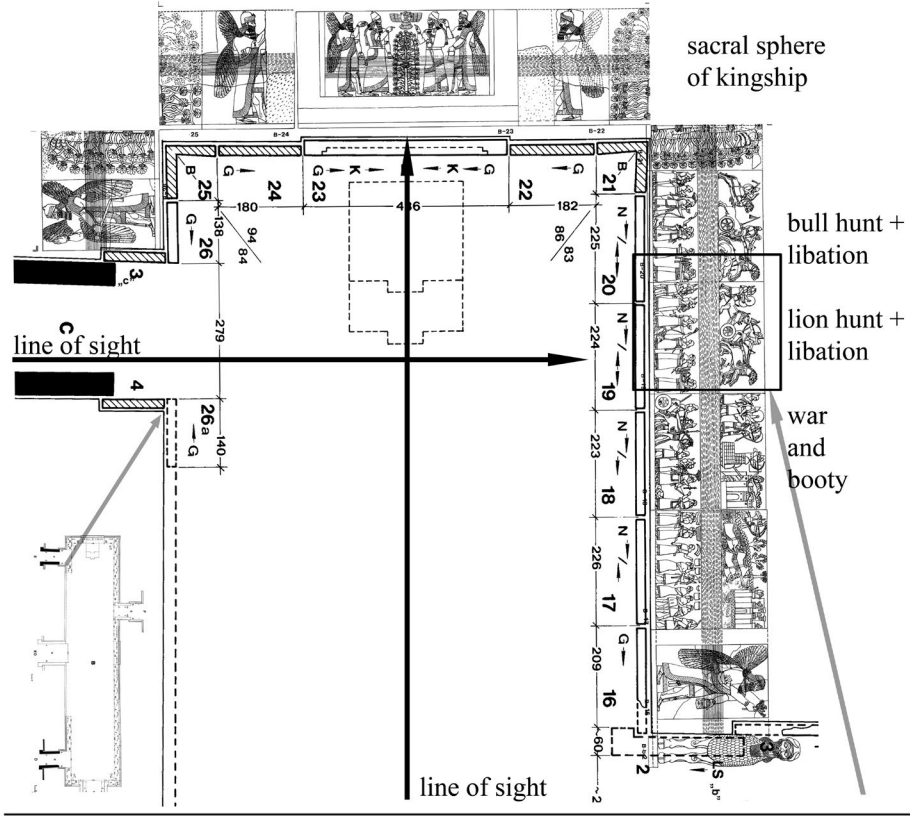


Fig. 4: The royal hunting slab B19 (BM 124534) in context (based on Meuszyński 1981, pl. 1 and plan 3 and Layard 1849, pl. 10).

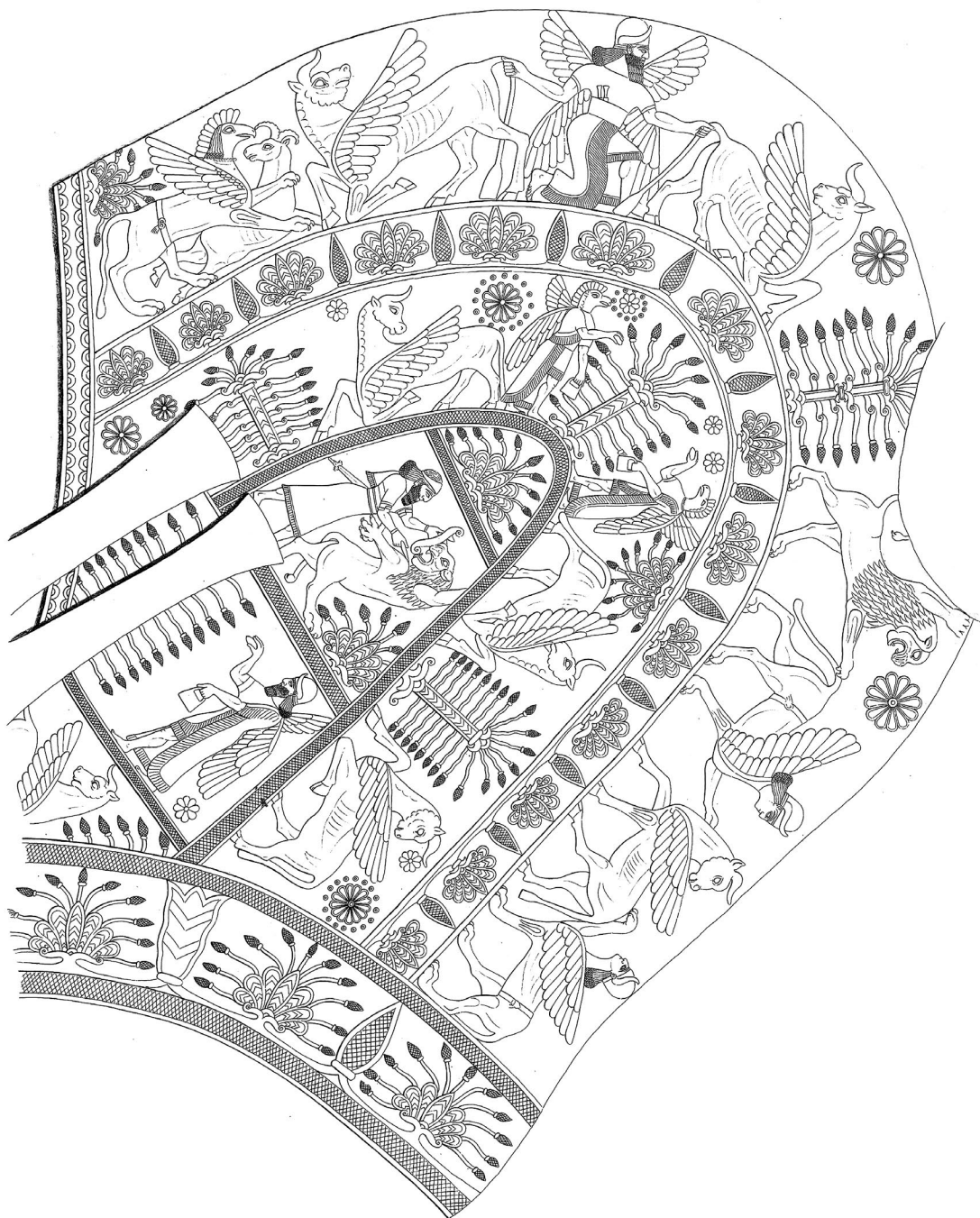


Fig. 5: Detail of slab 8 (MET 1932.143.4) / room G / NW-palace: Incised garment of the king showing the royal heir stabbing the lion with a dagger (Layard 1849, pl. 8).

the neighboring slabs is temporal, running from left to right or from right to left remains debatable. The upper registers depict either the active hunt from the chariot or war scenes; in the lower ones we observe the corresponding rituals, the king either ritually handing over two arrows to his successor or pouring out a libation. The question remains whether the two events, the king hunting and the king performing a libation truly constitute a narrative sequence tied to a particular time and place.

At the very least, they seem temporally and causally linked and they are of importance for those participating.⁷³ Using tablet K.9923, the copy of a war ritual and its reverse mentioning the pouring of a libation on a lion's forehead, Nathalie May has argued that the hunt and the libation constitute parts of staged ritual battles – war rituals – and form part of the royal triumph enacted by these performances. Thus, she understands several reliefs with lion hunts as visualizing the royal triumph.⁷⁴ Whether we observe a war ritual or any other staged or unstaged hunt with these reliefs, they obviously relate to royal abilities that may culminate in the ultimate royal triumph, which is only possible through the fulfillment of the royal duty. This duty has included the lion hunt since the distant past. Altogether, we witness an equation of both the active royal deeds and the equivalent ritualized acts. Thus, they generically stand for the king's power and obligations.⁷⁵ Based on the textual evidence, one possible interpretation moves away from a purely historical narrative dimension to the continuous validation of the royal *šangutu* and authority.

Returning to the spatial context of the hunting slab B19, we will again focus on the attendant moving towards the king seated on his throne. There, he or she looked at clearly ritualistic and heraldic scenes directly behind and surrounding the king. Those images of the king with the tree of life as well as *genii* hint at the implicit understanding that the hunting scenes are generic, lacking temporal and spatial specification.⁷⁶ Thus, the depiction in question might constitute a polysemous and polyfunctional image. First, it forms part of what Winter calls the overall semantics of the room and its images, visually reproducing the king's titles and epithets;⁷⁷ second, in relation to her ideas of the royal portrait,⁷⁸ and in accordance with the notion that images, the akkadian *šalme*, might be not just depictions but

⁷³ If we extend the question of the narrative setting to the other slabs, the question arises whether the hunts (bull and lion) can be considered as parts of one story or even as the aftermath of the battle.

⁷⁴ May 2012, esp. 463; 466.

⁷⁵ Therefore, the war progression might not relate to a specific historic event but to the king as a war hero. Winter (2010, 11) understands these images as showing the king as a “vigorous–and–victorious–hunter” and as “master of the animals”.

⁷⁶ Winter 2010 11: Lacking “the specificity of time or place required for the truly historical narrative”.

⁷⁷ See, e.g., Winter 1981, 31. She also understands the hunting scenes as part of the visualization of the royal titles and epithets.

⁷⁸ Winter 1997. See also Winter 1989.

magic presences⁷⁹, we may not witness the individually portrayed king but the presence of kingship as well as royal priesthoods and divine-royal relations. On a third level, it may also constitute a somehow historic or pseudo-historical validity, generally telling the king's heroic deeds.

That the hunting imagery is more than just one random story of the king's deeds to be told is also confirmed by the incisions on garments worn by kings and genii, visible on the orthostat reliefs in the NW palace (**Fig. 5**).⁸⁰ These mainly ornamental incisions also contain figural arrangements, among them several lion hunts. They show both the atemporal hunting imagery of the royal seal as well as longer sequences. Whether these images had an apotropaic or legitimizing function or both remains to be discussed. Due to their low visibility, a purely narrative function seems implausible.

Further fragmented orthostats showing the heir to the throne hunting lions were found in the area of the so-called west wing; their exact attribution remains mostly unknown, but rooms WM and WI are mentioned.⁸¹ The latter one is said to be a bath.⁸² Interestingly, the later wall paintings of Til Barsip also were found in so-called bathrooms.⁸³ Their fragmentary remains show the king hunting lions. Their narrative quality, however, may be comparable to the aforementioned orthostats, but their fragmentary condition allows only preliminary statements to be made. It is unlikely that these scenes were made for pure enjoyment, to be looked at while bathing; rather, the rooms may have been used for cleansing rites connected to the ritual character and function of the hunt, intended for the king and the heir to prove their ability to protect the land of Assur.⁸⁴

The Royal Hunt from Ashurbanipal's North Palace

The reliefs of the king Ashurbanipal, the last great king of Assyria, are among the most famous sceneries known. Hunting and related scenes were found in one tract of the North palace in Nineveh, in rooms S and C, corridors R and A, and in the chamber above room S (S¹).⁸⁵ To elucidate some considerations, we shall

⁷⁹ Wagner-Durand 2014.

⁸⁰ See table 2.

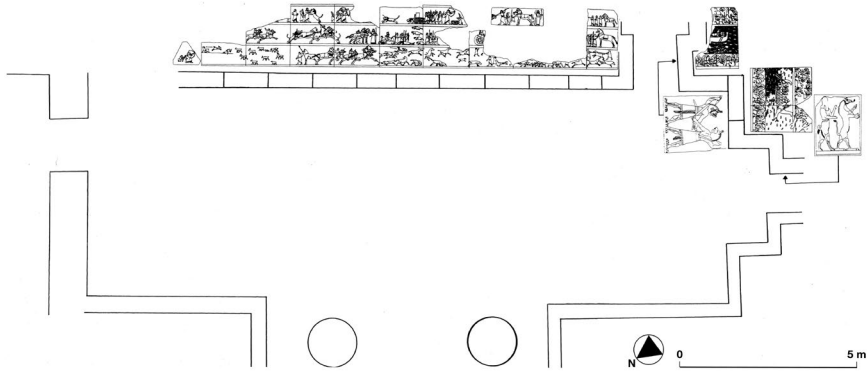
⁸¹ Reade states that the scenes known stem from the rooms WI and WM: Reade 1985, 210–211.

⁸² Paley and Sobolewski 1987, 72.

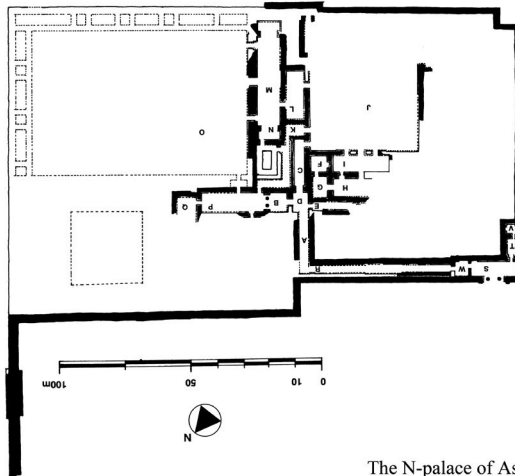
⁸³ See also table 1.

⁸⁴ Still, all scenes found there lack the broader contextuality needed to understand whether they are narratives or not or how high their narrativity is.

⁸⁵ The fact that all these rooms (S, the upper story of S, the adjacent corridors R and A, the large room C) were also covered with hunting scenes or with hunting related topoi argues for a distinct function of this tract of the palace. While the scientific terminology of the great and the



room S



The N-palace of Ashurbanipal in Nineveh

Fig. 6: Room S in the North palace Nineveh (montage based on Matthiae 1999, 113+172).

focus on the first, the entrance room S. A wide doorway with two columns led into this room, also called a back entrance.⁸⁶ Entering the room, the visitor first saw the lion hunt. While not all orthostats are preserved, it seems that the whole room was devoted to this subject. Among all the hunting sequences depicted in room S, we concentrate on the largest and best-preserved one, focusing on some possible narrative sequences within. Several factors both influence and hinder our understanding: first, the royal hero appears about nine times during the story in question; second, the directions of movements change; third, there is no constant

small hunting scene generate the idea of complete scenes, this is never true. We cannot state with certainty that we have all aspects preserved of any of them.

⁸⁶ According to Matthiae (1999, 171), the entrance was most likely used for going to the hunt.

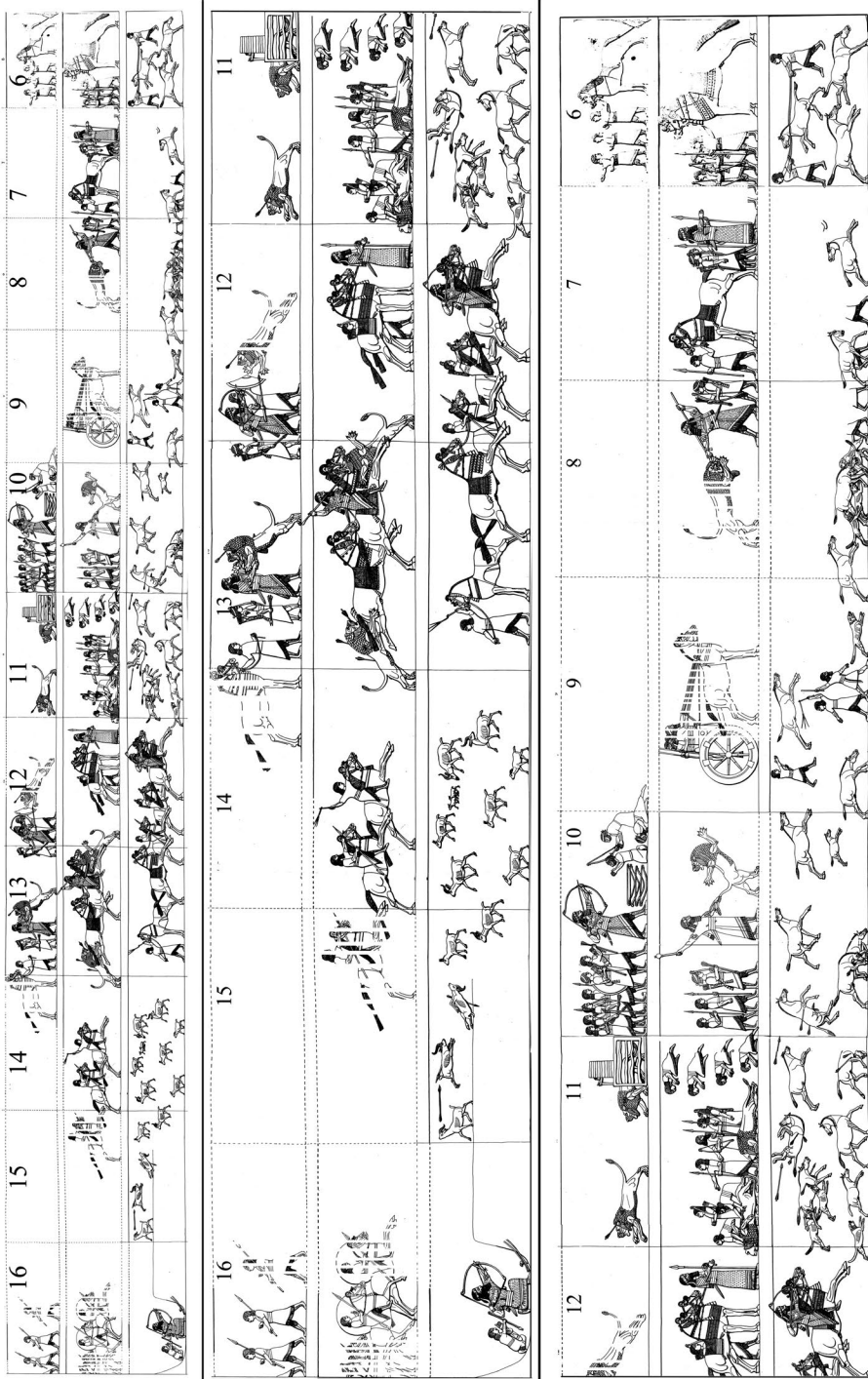


Fig. 7: Drawings of the lion hunt in room S (after Meissner and Opitz 1940, pl. 3 and Barnett 1976, pl. XLVI-XLVIII)

progression from left to right or from right to left; fourth, while the registers suggest a clear partition, temporal gaps with respect to content are observable.

The main protagonist of this sequence (slabs 16-6, **Fig. 6**) is not the king but the heir to the throne.⁸⁷ Before turning to the visual content, I would like to call attention to the lack of spatial specifications. That lack relates this precise hunt to the so-called arena hunt of room C and separates it from the other slabs of room S, which show spatial connections through a distinct display of landscapes. The arena hunt of room C also lacks any clue as to the landscape, except for the depiction of the arena placed on a hill. This in turn suggests that the heir's hunt was staged in an arena quite like the arena of Ishtar mentioned in the written sources (see above). While Woolley considered this bare setting as an index of the universal and generic validity of the lion hunt,⁸⁸ others emphasize its staged aspect,⁸⁹ which coincides with the idea of the ritual drama. In view of the temporal flow, we start with those sequences I consider to be the first: Since the lion hunt is the most prestigious one, it belongs to the later sequences. Therefore, gazelle and onager / wild horse hunts go first.

It seems likely that the gazelle pursuit in the left section of the lower register marks the beginning of the chain of events (**Fig. 7**). Like all broader sequences, it is subdivided into several sub-events. While the temporal starting point is marked by the pursuit of the gazelles from the left, the heir – awaiting the animals – shoots from right. The moving gazelles spatially cover one area but follow at least two timelines, one moving peacefully towards the right and one moving agitatedly back to the left. One feature, a register-line, which alters the spatial arrangement and the perspective of the herd in the plain, also helps the viewer to understand the shift. Only by visually grasping the whole event can the complete sequence be comprehended; but only by coming closer can the continuous narration⁹⁰ – that is, the repetition of agents in several different sequences in a temporal order – be understood.⁹¹

⁸⁷ Schmidt-Colinet 2005; Matthiae 1999, 172.

⁸⁸ Woolley, cited by Strawn 2005, 166. Strawn himself perceives this assumption as a symbolic overreading.

⁸⁹ Cf. Strawn 2005, 167.

⁹⁰ Sequences such as these have already been interpreted by others as a series of sequential actions. Watanabe calls it the continuous style or continuous actions, referring to Wickhoff's study on Roman art and on narrative in the late 19th century: Watanabe 2004, 106. She also discusses this style again in 2014: Watanabe 2014, 347. Unger called this phenomenon cinematographic narrative and Reade called it a strip-cartoon effect: Unger 1933 and Reade 1979a, 106–109. Both were also cited in Watanabe 2004, 103–104 and Watanabe 2014, 347. Matthiae (1999, 173), in contrast, understands the scene as depicting different gazelles. Clear definitions of continuous, synoptic, sequential (formerly linear), monoscenic narrative can be found in Dehejia 1990 and Dehejia 1997. For a short overview, see Brown 2001.

⁹¹ The connection to the next sequence is created by the overlapping horse tails in the middle of the lower register, giving a hint as to the viewing sequence but being temporally impossible.

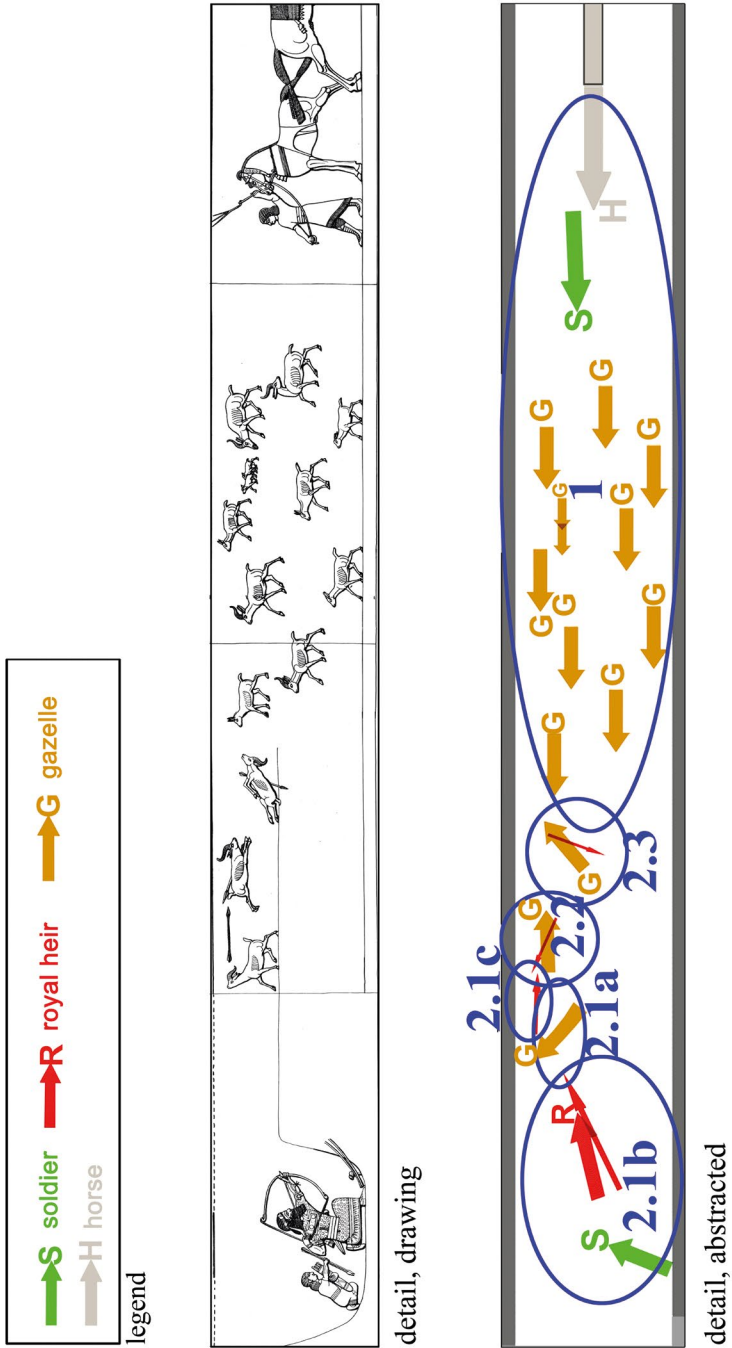


Fig. 8: The lion hunt of room S simplified into actors and actions I: The hunt begins (continuous narrative) (collated by the author based on Meissner and Opitz 1940, pl. 3 and Barnett 1976, pl. XLVI–XLVIII).

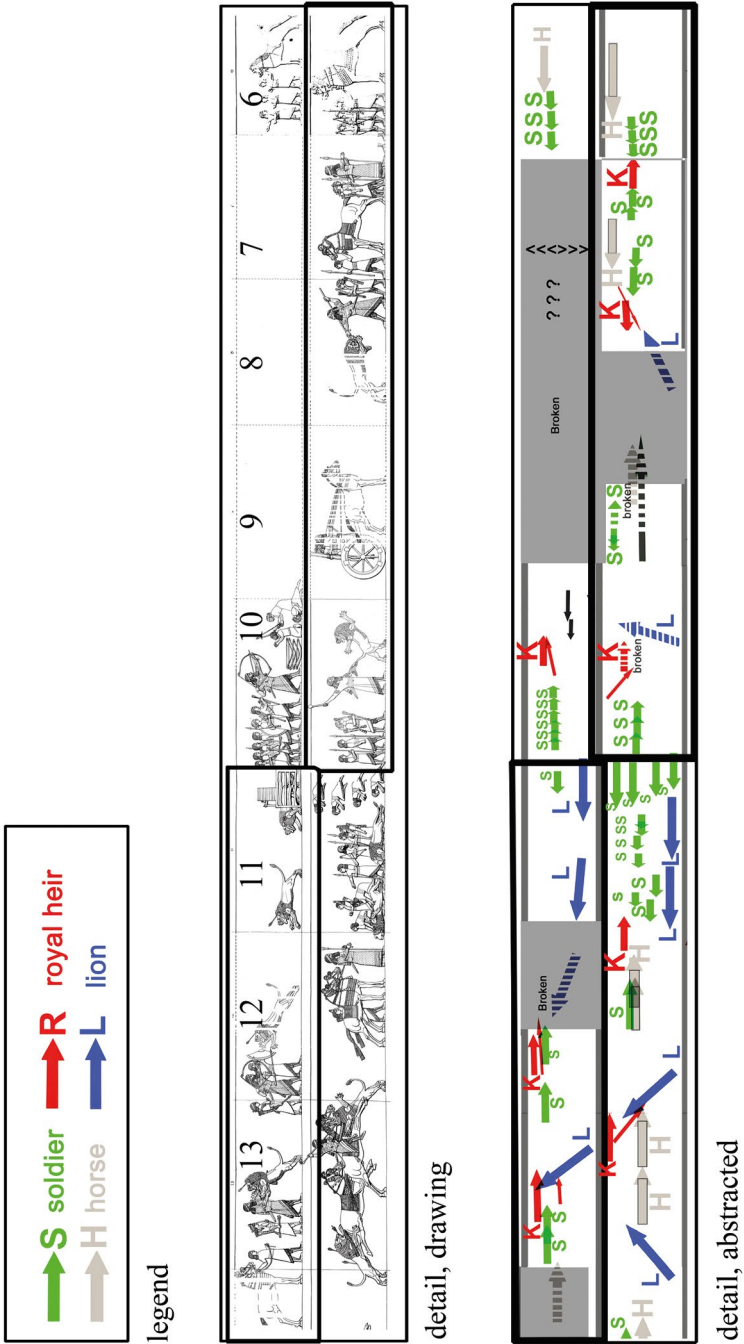


Fig. 10: The lion hunt of room S simplified into actors and actions III: The climax (sequential and continuous narrative) (collated by the author based on Meissner and Opitz 1940, pl. 3 and Barnett 1976, pl. XLVI–XLVIII).

According to Nadali, it was Assurbanipal who first used exactly this image in the orthostat reliefs.⁹² That in turn is put into perspective by the fact that the royal garment incisions in the early reliefs of Ashurnasirpal also show this kind of hunt; in this case, however, it is the hunting heir proving his ability to succeed to the throne.⁹³ While the chariot hunt, however, was the traditional large-scale image, the topos of the king and rampant lion, in a fight *mano-a-mano*, relates explicitly the legitimizing power of the hunt. Still, it is the chariot hunt that ends or even constitutes the royal hunts in Prism E, K 2867+, Hunting Epigraph A, and K 6085.⁹⁴ In contrast, it is the hand-to-hand combat with a dagger (upper register C), with a spear (middle C), and with a mace (middle D) that constitutes parts of the Hunting Epigraph C-D in room S¹.⁹⁵ Supplemented by the mention of the cage release and the hunt by bow and arrow (top D) as well as the libation over the dead lions (bottom D), all those epigraphs of slabs C-D in the upper storey above our room S clearly refer to the visual account they belong to and help the observer to read the succession of events: 1. the release; 2. the bow hunt (unsuccessful); 3. the killing of three lions by a) dagger, b) spear, and c) mace (the sequence of the spear and mace fight is not beyond doubt); and 4. the libation.⁹⁶

We return to the sequence of the lion hunt: In the upper register, the lion is released from the cage; it moves towards the shooting heir (**Fig. 10**) in a continuous narrative. Subsequently, the hero stabs the lion with a sword; the lion itself is already pierced by three arrows. In an act of more, yet not quite, linear-sequential storytelling, using the registers as frames, we move down to the middle where the heir hunts a lion, once with a spear and once with a mace. As the Hunting Epigraph C mentioned above reveals, the killing must not have been successful the first time:

Excerpt of a Hunting epigraph from the Upper story, slab C (top):

On foot, three times I pierced him with an arrow, (but) he did not die. At the command of Nergal, king of the plain, who granted me strength and manliness, afterward, with the iron dagger from my belt, I stabbed him (and) he died.⁹⁷

⁹² Nadali 2009/2010, 220. Nadali (2009/2010, 222) states that it was “a direct quotation of the iconography of the state stamp seals”.

⁹³ For the heir and the lion hunt, see Schmidt-Colinet 2005.

⁹⁴ Weissert 1997, fig. 1.

⁹⁵ Russell 1999, 201–202 and fig. 70–73.

⁹⁶ There is no reading direction given by the registers; surely the upper registers suggest a reading of events from right to left and the lower one from left to right; thus, the direction of the middle one is open to discussion.

⁹⁷ Russell 1999, 201.

If we further compare the lions hunted on the different reliefs of the North palace, we come across some peculiarities: The number of lions brought to the king in the so-called small lion hunt of the upper chambers (only slabs C–D)⁹⁸ corresponds to their number in the attached epigraphs that explain the progression of the hunt. Therefore, we might consider the two lions brought dead to the heir in room S as the literal number of killed lions. Thus, the heir kills fewer lions than the king in the small hunt, and he kills only a small percentage of the number of lions that the king slays during the large lion hunt of room C. As the textual records prove, these numbers are not arbitrary. Weissert explained that the 18 lions shown in the royal hunt of room C refer to the eighteen gates of Nineveh, ritually defended by the king; each lion embodies the threat to one gate of Nineveh.⁹⁹

Without doubt, our series of events ends with the dead lions brought to the heir to the throne, with no libation shown – this may be the privilege and duty of the king. Whether the scene on the left of the closure really is the temporal antecedent remains speculative. The royal horses led behind the heir in the closing event link it to the preceding mounted hunt (**Fig. 9**).

If we turn back to the overall context, the narrative imagery described here, whether its progress is linear, continuous, or synoptic, is immediately perceived when entering the room from the outside. The central event the attendant looks at is the conclusion of the chain of events. Thus, it forms the centerpiece that also accumulated non-narrative meaning in a narrative visual representation.

The narrativity of the orthostats also depended on the distance of the viewer: the closer one came to the image, the more a single sign representation could be understood in the same ever-present legitimating way as the royal seal. Therefore, it may be both the function – either telling the story or being the presence – and the distance that, among others, determined the narrativity. There might be a narrative sequence spotted from afar, but inside this sequence we may observe a generic and atemporal image of the ruler.

Narration, Description, Reality

Klein and Martínez stated that *Wirklichkeitserzählungen* are temporally organized successions of events with reference to reality¹⁰⁰ that can be divided into three categories: descriptive, normative, and projective narratives. Thus, the terms named in this contribution's title – Narration, Description, and Reality – come close to what the lion hunt images might have once been about. Considering the Assyrian

⁹⁸ Slabs A–B of the upper story are quite broken and the epigraphic evidence only mentions a group of lions: Russell 1999, 201.

⁹⁹ Weissert 1997, 355.

¹⁰⁰ Klein and Martínez 2009, 1.

self-image, the way texts operated, and the manner in which images were made and perceived, they might have not exclusively been understood as descriptive, but as normative narratives of reality constructing the world as it should be. If the king does not live up to it, he loses legitimation and utterly fails.

Thus, the visual world of the lion hunts, either in images or in real life, constitutes the ultimate narrative description of a normative reality.

References

Albenda 2008

P. Albenda, *Assyrian Royal Hunts. Antlered and Horned Animals from Distant Lands*. Bulletin of the American Schools of Oriental Research 2008, 61–78.

Albenda 2004

P. Albenda, *Horses of Different Breeds. Observations in Assyrian Art*. Amurru 3, 2004, 321–334.

Albenda 1972

P. Albenda, *Ashurnasirpal II Lion Hunt Relief BM 124534*. Journal of Near Eastern Studies 31, 1972, 167–178.

Amiet 1972

P. Amiet, *Glyptique susienne. Des origines à l'époque des Perses achéménides; Cachets, sceaux-cylindres et empreintes antiques découverts à Suse de 1913 à 1967*. Avec la collab. de Maurice Lambert, Mission de Susiane (Paris 1972).

Ataç 2010

M.-A. Ataç, *Representations and Resonances of Gilgamesh in Neo-Assyrian Art*, in: H. U. Steymans (ed.), *Gilgamesch. Ikonographie eines Helden = Gilgamesh. Epic and Iconography*, Orbis Biblicus Orientalis 245 (Fribourg and Göttingen 2010) 261–286.

Bahrani 2003

Z. Bahrani, *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria* (Philadelphia 2003).

Barnett 1976

R. D. Barnett, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668–627 B.C.)* (London 1976).

Barnett et al. 2008

R. D. Barnett, J. Curtis and N. Tallis, *The Balawat Gates of Ashurnasirpal II* (London 2008).

Bartl 2014

P. V. Bartl, *Die Ritzverzierungen auf den Relieforthostaten Assurnasirpals II. aus Kalḫu*, Baghdader Forschungen 25 (Darmstadt 2014).

Black et al. 1998–2015

J. A. Black, G. Cunningham, E. Fluckiger-Hawker, E. Robson and G. Zólyomi, *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (<http://www-etcsl.orient.ox.ac.uk/>) (Oxford 1998–2015).

Boehmer 1965

R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit*, Untersuchungen zur Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 4 (Berlin et al. 1965).

Börker-Klähn 1982

J. Börker-Klähn, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs*, Text und Tafeln, Baghdader Forschungen 4 (Mainz 1982).

Braun-Holzinger 1987–1990

RIA 7 (1987–1990) s. v. *Löwe B Archäologisch* 88–94 (E. Braun-Holzinger).

Breuer 1998

S. Breuer, *Der Staat. Entstehung, Typen, Organisationsstadien* (Reinbek bei Hamburg 1998).

Brilliant 1984

R. Brilliant, *Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca 1984).

Brown 2001

R. L. Brown, *Review. Discourses in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India by Vidya Dehejia*. *Artibus Asiae* 61, 2001, 355–358.

Brown and Feldman (eds.) 2014

B. A. Brown and M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014).

Cancik-Kirschbaum 2003

E. Cancik-Kirschbaum, *Die Assyrer. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, Becksche Reihe 2328 (München 2003).

Cancik-Kirschbaum 1995

E. Cancik-Kirschbaum, *Konzeption und Legitimation von Herrschaft in neuassyrischer Zeit*, *Welt des Orients* 26, 1995, 5–20.

Chatman 1978

S. B. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film* (Ithaca, N.Y. 1978).

Cohn et al. 2014

N. Cohn, R. Jackendoff, P. J. Holcomb and G. R. Kuperberg, *The Grammar of Visual Narrative. Neural Evidence for Constituent Structure in Sequential Image Comprehension*. *Neuropsychologia* 64, 2014, 63–70.

Curtis and Reade (ed.) 1995

J. E. Curtis and J. Reade (ed.), *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum* (London 1995).

Da Riva 1997

V. Dehejia, *Discourse in Early Buddhist Art. Visual Narratives of India* (New Delhi 1997).

Da Riva 2012

R. Da Riva, *The Twin Inscriptions of Nebuchadnezzar at Brisa (Wadi esh-Sharbin, Lebanon). A Historical and Philological Study*, Archiv für Orientforschung Beih. 32 (Wien 2012).

Da Riva 2013

R. Da Riva, *Neo-Babylonian Monuments at Shir es-Sanam and Wadi es-Saba (North Lebanon)*. Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 103, 2013, 87–100.

Dehejia 1990

V. Dehejia, *On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art*. Art Bulletin 72, 1990, 374–392.

Dick 2006

M. B. Dick, *The Neo-Assyrian Royal Lion Hunt and Yahweh's Answer to Job*. Journal of Biblical Literature 125, 2006, 243–270.

Fludernik 2008

M. Fludernik, *Erzähltheorie. Eine Einführung*² (Darmstadt 2008)

Fludernik (ed.) 2010

M. Fludernik (ed.), *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*, Theory and Interpretation of Narrative (Columbus 2010).

Fuchs 2013a

A. Fuchs, *Mesopotamia and Neighbouring Regions (745–711 BC)*, in: A.-M. Wittke, E. Olshausen, R. Szydlak and V. Sauer (ed.), *Brill's New Pauly* Suppl. I – Vol. 3: Historical Atlas of the Ancient World Online (Brill Online 2013). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-i-3/mesopotamia-and-neighbouring-regions-745711-bc-BNPA050>. Last accessed September, 15, 2015.

Fuchs 2013b

A. Fuchs, *Mesopotamia and Neighbouring Regions in the late 7th and 6th Cents. BC.*, in: A.-M. Wittke, E. Olshausen, R. Szydlak and V. Sauer (ed.), *Brill's New Pauly* Suppl. I – Vol. 3: Historical Atlas of the Ancient World Online (Brill Online 2013). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-i-3/mesopotamia-and-neighbouring-regions-in-the-late-7th-and-6th-cents-bc-BNPA054>. Last accessed September, 15, 2015.

Fuchs 2013c

A. Fuchs, *Mesopotamia and Neighbouring Regions in the late 8th and 7th Cents. BC.*, in: A.-M. Wittke, E. Olshausen, R. Szydlak and V. Sauer (ed.), *Brill's New Pauly* Suppl. I – Vol. 3: Historical Atlas of the Ancient World Online (Brill Online 2013). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-i-3/mesopotamia-and-neighbouring-regions-in-the-late-8th-and-7th-cents-bc-BNPA052>. Last accessed September, 15, 2015.

Fuchs 2013d

A. Fuchs, *Mesopotamia and Neighbouring Regions (819–746 BC)*, in: A.-M. Wittke, E. Olshausen – R. Szydlak – V. Sauer (Ed.), *Brill's New Pauly Suppl. I – Vol. 3: Historical Atlas of the Ancient World Online* (Brill Online 2013). <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly-supplements-i-3/mesopotamia-and-neighbouring-regions-819746-bc-BNPA048>. Last accessed September, 15, 2015.

Gadd 1936

C. J. Gadd, *The Stones of Assyria. The Surviving Remains of Assyrian Sculpture their Recovery and Their Original Positions* (London 1936).

Genette 2010

G. Genette, *Die Erzählung*, UTB 8083³ (Paderborn 2010).

Giuliani 2001

L. Giuliani, *Weltbilder und Mythenbilder. Zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie in der frühen griechischen Kunst*, Eichstätter Universitätsreden / Katholische Universität Eichstätt 108 (Wolnzach 2001).

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Giuliani and Scheffer 2005

L. Giuliani and B. Scheffer, *Der Iconic Turn zur Bildwissenschaft. Ein Interview moderiert von Luise Dirscherl und Maximilian G. Burkhardt*. *Einsichten. Das Forschungsmagazin* 2005, 77–81.

Grayson 1991

A. K. Grayson, *Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC (1114–859 BC)*. Volume I, *Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods II* (Toronto 1991).

Grayson and Novotny 2012

A. K. Grayson and J. Novotny, *The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704–681 BC)*. Part 1, *The Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 3* (Winona Lake, Indiana 2012).

Güterbock 1957

H. G. Güterbock, *Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art*. *American Journal of Archaeology* 61, 1957, 62–71.

Herbordt 1992

S. Herbordt, *Neuassyrische Glyptik des 8.–7. Jh. v. Chr.*, *State Archives of Assyria Studies* 1 (Helsinki 1992).

Herbordt 1996

S. Herbordt, *Ein Königssiegel Assurnasirpals II. (?) aus Assur*, *Baghdader Mitteilungen* 27, 1996, 411–417.

Jäger 1998

T. Jäger, *Die Bilderzählung. Narrative Strukturen in Zyklen des 18. und 19. Jahrhunderts. Von Tiepolo und Goya bis Rothel*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 1 (Petersberg 1998)

Karpf 1994

J. Karpf, *Strukturanalyse der mittelalterlichen Bilderzählung. Ein Beitrag zur kunsthistorischen Erzählforschung*, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte 12 (Marburg 1994).

Kemp 1989

W. Kemp (ed.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung* (München 1989).

Klein and Martínez (eds.) 2009

C. Klein and M. Martínez (eds.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens* (Stuttgart 2009).

Klein and Martínez 2009

C. Klein and M. Martínez, *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, in: C. Klein and M. Martínez (ed.) 2009, 1–13.

Kraeling 1957

C. H. Kraeling, *Introduction*. *American Journal of Archaeology* 61, 1957, 43.

Layard 1849

A. H. Layard, *The Monuments of Nineveh. From Drawings Made on the Spot* (London 1849).

Leichty 2011

E. Leichty, *The Royal Inscriptions of Esarhaddon, King of Assyria (680–669 BC)*, *Royal Inscriptions of the Assyrian Period 4* (Winona Lake, Ind 2011).

Madhloom 1970

T. Madhloom, *The Chronology of Neo-Assyrian Art* (London 1970).

Magen 1986

U. Magen, *Assyrische Königsdarstellungen, Aspekte der Herrschaft. Eine Typologie*. *Baghdader Forschungen* 9 (Mainz am Rhein 1986).

Martínez and Scheffel 2012

M. Martínez and M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*⁹ (München 2012).

Matthiae 1999

P. Matthiae, *Ninive. Glanzvolle Hauptstadt Assyriens* (München 1999).

May 2012

N. N. May, *Royal Triumph as an Aspect of the Neo-Assyrian Decorative Program*, in: G. Wilhelm (ed.), *Organization, Representation, and Symbols of Power in the Ancient Near East. Proceedings of the 54th Rencontre Assyriologique Internationale at Würzburg, 20–25 July 2008* (Winona Lake, Ind. 2012) 461–488.

Mayer 1995

W. Mayer, *Politik und Kriegskunst der Assyrer*, Abhandlungen zur Literatur Altsyriens-Palästinas und Mesopotamiens 9 (Münster 1995).

Meissner and Opitz 1940

B. Meissner and D. Opitz, *Studien zum Bit Hilâni im Nordpalast Assurbanaplis zu Ninive*, Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften 18 (Berlin 1940).

Meuszyński 1981

J. Meuszyński, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalḫu (Nimrūd): Räume: (B.C.D.E.F.G.H.L.N.P)*, Baghdader Forschungen 2 (Mainz am Rhein 1981).

Nadali 2006

D. Nadali, *Percezione dello spazio scansione del tempo. Studio della composizione narrativa del rilievo assiro di VII secolo a.C.*, Contributi e materiali di archeologia orientale 12 (Rom 2006).

Nadali 2009/2010

D. Nadali, *The Royal Seal as an Allegory of Power*, State Archives of Assyria Bulletin 18, 2009/2010, 215–244.

Nadali 2012

D. Nadali, *Interpretations and Translations, Performativity and Embodied Simulation. Reflections on Assyrian Images*, in: G. B. Lanfranchi, D. Morandi Bonacossi, C. Pappi and S. Ponchia (eds.), *Leggo! Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of his 65th Birthday*. Vol. 2 (Wiesbaden 2012) 583–595.

Olson 2011

G. Olson, *Current Trends in Narratology*, Narratologia 27 (Berlin et al. 2011).

Onega Jaén and García Landa 1996

S. Onega Jaén and J. A. García Landa, *Narratology. An Introduction* (London et al. 1996).

Oppenheim and Moortgat 1955

M. v. Oppenheim and A. Moortgat (ed.), *Tell Halaf III. Die Bildwerke* (Berlin 1955).

Orthmann 1975

W. Orthmann, *Der Alte Orient*. Mit Beitr. von Pierre Amiet, Propyläen der Kunstgeschichte 14 (Berlin 1975).

Paley and Sobolewski 1987

S. M. Paley and R. P. Sobolewski, *The Reconstruction of the Relief Representations and their Positions in the Northwest-Palace at Kalḫu (Nimrūd) II. (Rooms: I.S.T.Z, West Wing)*, Baghdader Forschungen 10 (Mainz am Rhein 1987).

Pedde 2012

F. Pedde, *The Assyrian Heartland*, in: D. T. Potts (ed.), *A Companion to the Archaeology of the Ancient Near East* (Malden, Mass 2012) 851–866.

Porada 1948

E. Porada, *Corpus of Ancient Near Eastern seals in North American Collections*. Vol 1: The Collection of the Pierpont Morgan Library (Washington 1948).

Radner 2008

K. Radner, *The Delegation of Power. Neo-Assyrian Bureau Seals*, in: P. Briant (ed.), *L'archive des Fortifications de Persépolis. État des questions et perspectives de recherches. Actes du colloque organisé au Collège de France par la «Chaire d'histoire et civilisation du monde achéménide et de l'empire d'Alexandre» et le «Réseau international d'études et de recherches achéménides»* (GDR 2538 CNRS), 3–4 novembre 2006, *Persika* 12 (Paris 2008) 481–515.

Reade 1972

J. E. Reade, *The Neo-Assyrian Court and Army. Evidence from the Sculptures*. *Iraq* 34, 1972, 87–112.

Reade 1979a

J. E. Reade, *Narrative Composition in Assyrian Sculpture*. *Baghader Mitteilungen* 10, 1979, 52–110.

Reade 1979b

J. E. Reade, *Assyrian Architectural Decoration. Techniques and Subject Matter*. *Baghader Mitteilungen* 10, 1979, 17–49.

Reade 1985

J. E. Reade, *Texts and Sculptures from the North-West Palace, Nimrud*. *Iraq* 47, 1985, 203–214.

Russell 1999

J. M. Russell, *The Writing on the Wall. Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions*, *Mesopotamian Civilization* 9 (Winona Lake, Ind. 1999).

Ryan 2007

M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Narrative*, in: D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge 2007) 22–35.

Ryan 2004

M.-L. Ryan, *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, *Frontiers of Narrative* (Lincoln 2004).

Scheuermann 2005/2009

B. Scheuermann, *Erzählstrategien in der zeitgenössischen Kunst. Narrativität in Werken von William Kentridge und Tracey Emin* (2005/2009).

Schmid 2014

W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, *De-Gruyter-Studienbuch* ²(Berlin et al. 2014).

Schmidt-Colinet 2005

C. Schmidt-Colinet, *König und Nachfolger – Zu den Löwenjagd-Reliefs aus Raum S des Nordpalastes in Ninive und noch einmal zur Bankettszene Assurbanipals*. *Mesopotamia* 40, 2005, 31–79.

Selz 1998

G. J. Selz, *Über Mesopotamische Herrschaftskonzepte. Zu den Ursprüngen mesopotamischer Herrscherideologie im 3. Jahrtausend*, in: M. Dietrich, O. Loretz, W. H. P. Römer and T. E. Balke (ed.), *Dubsar anta-men. Studien zur Altorientalistik. Festschrift für Willem H. Ph. Römer zur Vollendung seines 70. Lebensjahres, mit Beiträgen von Freunden, Schülern und Kollegen*, *Alter Orient und Altes Testament* 253 (Münster 1998) 281–344.

Selz 2001

G. J. Selz, *Guter Hirte, Weiser Fürst – Zur Vorstellung von Macht und zur Macht der Vorstellung im altnesopotamischen Herrschaftsparadigma*. *Altorientalische Forschungen* 28, 2001, 8–39.

Stansbury-O'Donnell 1999

M. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Greek Art*, *Cambridge Studies in Classical Art and Iconography* (Cambridge 1999).

Stansbury-O'Donnell 2015

M. Stansbury-O'Donnell, *A History of Greek Art* (Oxford 2015).

Stanzel 1982

F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*² (Göttingen 1982).

Strawn 2005

B. A. Strawn, *What is Stronger than a Lion? Leonine Image and Metaphor in the Hebrew Bible and the Ancient Near East*, *Orbis Biblicus Orientalis* 212 (Fribourg et al. 2005).

Thompson 1934

R. C. Thompson, *The Buildings on Quyunjiq, the Larger Mound of Nineveh*. *Iraq* 1, 1934, 95–104.

Thompson and Hutchinson 1929

R. C. Thompson and R. W. Hutchinson, *The Excavations on the Temple of Nabû at Nineveh VII*, *Archaeologia* 79, 1929, 103–148.

Tomabechi 1983

Y. Tomabechi, *Wall Paintings from Til Barsip*, *Archiv für Orientforschung* 29/30, 1983, 63–74.

Thureau-Dangin and Dunand 1936

F. Thureau-Dangin and M. Dunand, *Til Barsip. Texte. Avec le concours de Lucien Cavro et Georges Dossion*, *Bibliothèque Archéologique et Historique* (Paris 1936).

Unger 1933

E. Unger, *Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik*, in: E. F. Weidner (ed.), *Aus fünf Jahrtausenden morgenländischer Kultur. Festschrift Max Freiherrn von Oppenheim zum 70. Geburtstage gewidmet von Freunden und Mitarbeitern*, *Archiv für Orientforschung Beih.* 1 (Berlin 1933) 127–133.

Wagner-Durand 2014

E. Wagner-Durand, *Bilder im Kulturvergleich – Vorkommen und Verwendung von Bildern in verschiedenen Gesellschaften des Orients und Okzidents im 1. Jt. v. Chr. (900–450 v. Chr.)*, Inaugural-Dissertation Freiburg 2009 (Freiburg 2014).

Wagner-Durand 2015

E. Wagner-Durand, *Mehr als (Ab-)Bilder! – Bildwahrnehmung in der ersten Hälfte des ersten vorchristlichen Jahrtausends in Mesopotamien*. *Visual Past* 2.1, 2015, 347–388.

Wagner-Durand 2016

E. Wagner-Durand, *Visual Narration in Assyria Versus ‘Static Art’ in Babylonia – Making a Difference in the First Millennium B.C.*, in: O. Kählin et al. (ed.), *Proceedings of the 9th ICAANE 2014, Basel* (Wiesbaden 2016) 269–280.

Wagner-Durand forthcoming/2019

E. Wagner-Durand, *‘Pious Shepherd’ and ‘Guardian of Truth’ – In Search for the Narrative Visualization of the Kings’ Piety and Righteousness*, in: E. Wagner-Durand and J. Linke (eds.), *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East* (Berlin 2019).

Wagner-Durand forthcoming

E. Wagner-Durand, *More Than (Just) Images! Image Perception in the First Half of the First Millennium B.C. in Mesopotamia*, in: J. Bracker and A.-K. Hubrich (ed.), *The Art of Reception* (Cambridge forthcoming).

Watanabe 1993

K. Watanabe, *Neuassyrische Siegellegenden*. *Orient* 29, 1993, 109–128.

Watanabe 1998

C. E. Watanabe, *Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria*, in: J. Prosecký (ed.), *Intellectual Life of the Ancient Near East. Papers Presented at the 43rd Rencontre assyriologique internationale, Prague, July 1–5, 1996* (Prague 1998) 439–450.

Watanabe 2002

C. E. Watanabe, *Animal symbolism in Mesopotamia. A Contextual Approach*, *Wiener Offene Orientalistik* 1 (Wien 2002).

Watanabe 2004

C. E. Watanabe, *The “Continuous Style” in the Narrative Scheme of Assurbanipal’s Reliefs*. *Iraq* 66, 2004, 103–114.

Watanabe 2014

C. E. Watanabe, *Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal’s Reliefs*, in: B. A. Brown and M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 345–368.

Weidner 1939

E. F. Weidner, *Die Reliefs der assyrischen Könige*, *Archiv für Orientforschung Beiheft* 4 (1939).

Weissert 1997

N. Weissert, *Royal Hunt and Royal Triumph in a Prism Fragment of Ashurbanipal*, in: S. Parpola (ed.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki, 1995* (Helsinki 1997) 339–358.

Winter 1981

I. J. Winter, *Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs*. *Studies in Visual Communication* 7/2, 1981, 2–38.

Winter 1989

I. J. Winter, *The Body of the Able Ruler. Toward an Understanding of the Statues of Gudea*, in: Å. W. Sjöberg, H. Behrens, D. Loding and M. T. Roth (ed.), *Dumu-e₂-dub-ba-a. Studies in Honor of Åke W. Sjöberg*, Occasional Publications of the Samuel Noah Kramer Fund 11 (Philadelphia 1989) 573–584.

Winter 1997

I. J. Winter, *Art in Empire. The Royal Image and the Visual Dimensions of Assyrian Ideology*, in: S. Parpola and R. M. Whiting (ed.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki, September 7–11, 1995* (Helsinki 1997) 359–381.

Winter 2000

I. J. Winter, *Le Palais Imaginaire. Scale and Meaning in the Iconography of Neo-Assyrian Cylinder Seals*, in: C. Uehlinger (ed.), *Images as Media (1st millennium BCE)*, *Orbis Biblicus Orientalis* 175 (Fribourg 2000) 51–87.

Winter 2010

I. J. Winter, *Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs*, in: I. J. Winter (ed.), *On Art in the Ancient Near East. Volume I: Of the First Millennium BCE*, *Culture and History of the Ancient Near East* 34.1 (Leiden, Boston 2010) 1–70.

Wulf 2004

C. Wulf, *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie* (Reinbek bei Hamburg 2004).

Maria Michela Luiselli

The Interaction of Visual Narration with Performance: Three Examples from New Kingdom Egypt

Introduction

The Egyptian language does not have a term for ‘religion’, ‘belief’, or ‘piety’. Yet, the multitude of architectural structures such as temples, shrines, or tombs, whose walls are covered with scenes involving rituals performed, as well as countless private monuments showing private cults performed in honour of transcendent entities are connected to what is usually defined as religion. They sometimes go along with partly very long texts whose hymns, prayers, rituals, and myths reflect theology and piety of a highly complex nature. Whilst Egyptologists’ main sources for the reconstruction of religious systems in Egypt are texts and material evidence, there is little doubt that written sources allow for a deeper insight into the religious beliefs and practices of both the funerary and the divine cult. These sources are generally preferred to visual evidence with respect to their capability of providing clues when the reconstruction of religious feelings and realities is aimed. As a matter of fact, images from official, state-controlled contexts such as state temples only visualised permitted realities, resulting from the conventions and traditions of a high-culture. These represented realities were idealised and thus did not necessarily reflect the actual reality.¹ Moreover, the iconographic language intended as form in which the visualisation of religious realities took place was entirely canonised² by a culturally codified system of visual signs,³ detectable in visual representations ascribable to all levels of society. This fact suggests that the monuments of the official religious discourse strongly influenced

¹ On the general concept of restricted freedom of representation known as ‘decorum’ in Egyptological terms, see Baines 1990 and 1998.

² Schäfer 1986.

³ To be understood in the sense of Hermeneutics, pointing at the manifold underlying levels of meaning, rather than pure Semiotics, as suggested by Angenot 2011.

those pertaining to personal non-state religion both in content and form. However, to limit the meaning of visual representations of religious realities to a decodable sign system would mean to significantly reduce their power, potential, and daily impact. In private monuments displaying religious realities,⁴ specific elements of individualisation of a generic religious event can be recognised. They aim to single out the event visually (and partly also textually) narrated on the monument, by means of non-conforming representational strategies and contents. As a result, the monument becomes personalised, reflecting a very specific reality that links an individual to a divine being. Three monuments dating to the New Kingdom (1550–1069 BC), stela Turin 50044, stela BM EA 1632 (**Fig. 2** and **3**) and stela Bologna MCABo EG 1917 (**Fig. 4**), originally probably set in local community-led shrines, will be used in the present paper to endorse the argumentation herewith suggested. Leading questions related to narrative strategies and their dialectical relation to context and performance will address the form of visualisation of what appears to have been religious experiences as reflected in two-dimensional representation from a private context.

Interacting with Religious Images

The representations analysed in the present paper were carved and painted on limestone stelae set in a sacred environment, whether a tomb or a shrine. Whilst they could be considered pieces of art and analysed as such,⁵ their prime function – to highlight the donor's exceptionality in front of both the divine sphere and the close community through the display of piety and religious practice – was predominant. These stelae were set in a specific context for a specific purpose and did not function as artefacts independent from their immediate setting. Private letters from the Late Ramesside period (ca. 1189–1069 BC) provide Egyptologists with invaluable indirect confirmation of what is displayed on these stelae. People were asked to visit local shrines, make offerings to divine figures and say prayers also by means of intercession.⁶ As a matter of fact, private stelae always from accessible

⁴ Luiselli 2013.

⁵ The definition herewith taken in consideration is the one suggested by Tefnin 1991, who suggests that a genuine piece of art can be seen in those monuments that reflect an engagement of the 'artist' with the rules and conventions of art, resulting in unusual representations and effects. This understanding has been considered too narrow by Baines 2007, 301, who considers an Egyptian piece of art as being: "[...] products, created for any purpose, that exhibit a surplus of order and aesthetic organization which goes beyond the narrowly functional."

⁶ See, for instance, P.BM 10326, l. 3–4 and 15–17 (Wente 1967, 37–42; Luiselli 2011, 303–304), dating to the 20th Dynasty, where the scribe Butehamun is asked to visit the shrine of Amun-United-with-Eternity (i.e., a local manifestation of Amun in Thebes) to recite intercessory prayers for the sender of the letter.

settings in shrines, tombs, and private houses reflect this interaction with divine figures. While no agreement has been reached among scholars as to whether or not these stelae can be considered valuable sources for the reconstruction of religious experience,⁷ agency-related issues addressed in individual studies have highlighted their relevance for the social setting of the individuals represented on these monuments.⁸ Several hundreds of these monuments have been discovered in different locations in Egypt, although the vast majority comes from the Theban area.⁹ Chronologically, they are attested roughly from the Middle Kingdom (2055–1650 BC) onwards with a clear peak in the New Kingdom (1550–1069 BC) and particularly during the 19th and 20th Dynasties (1295–1069 BC).¹⁰ Despite variations in form and content, their basic structure sees one or more individuals making offerings to one or more deities. The donors can kneel or stand, be accompanied by family and/or community members; more rarely, the worshiped deity can also be represented alone in front of the offering table. An intercessor for offerings and prayers can occur, usually represented on a higher register and in front of the divine statue.¹¹ In some cases the donor can worship a specific divine statue or image, a deified king, a religious scene, the specific manifestation of a deity,¹² or a relief normally engraved on the outer side of pylons,¹³ thus reflecting the variety of elements filled with religious meaning that encountered individuals. When the original find spot is documented, these monuments' provenance appears to be the accessible area of either a shrine, where probably public religious ceremonies accompanied their donation and erection,¹⁴ a tomb or a house.¹⁵ Similarly to the deposition of private statues on causeways, temple courts, shrines, etc., once the stela was

⁷ For instance, Kessler 1998, 161–188; 1999, 173–221, and Adrom 2004, who, though with slight differences from each other, consider the stelae as being part of an institutionalised official ritual context that left little or no room for the display of personal religious experience and feelings. Furthermore, Exell 2009, esp. 131–138, considers the representation of religious acts as an indication of the social relevance of these stelae for the individual donor and his or her agency within the local community, rather than a genuine display of piety. While the display and affirmation of status within the community is certainly a crucial aspect of these artefacts (see also Weiss 2015, 163), the relevance of very individual personal religious beliefs might have influenced the choice of the topics represented (Luiselli 2011, 8 and 41, as well as in general 144–178 and 353–405).

⁸ See Weiss 2015, esp. 15–19.

⁹ Tosi and Roccati 1972.

¹⁰ Luiselli 2013.

¹¹ The basic patterns of representation of divine access are summarized by Exell 2009, 20–21.

¹² Stela Turin 50054 (Tosi and Roccati 1972, 89–90 and 284).

¹³ Devauchelle 1994.

¹⁴ As suggested by Kessler 1999, 182.

¹⁵ Only a few examples of these stelae have been recovered in house complexes, thus suggesting that these complexes were not the primary setting and context of function for these monuments.

erected and ritually given life,¹⁶ it was believed to let the donor take part in all the ceremonies celebrated in the area, also after his/her death – a very common desire explicitly expressed in prayers through the use, among others, of the expression “to see the beauty of a deity”.¹⁷ While many of the stelae are clearly standardised in both form and content, others are rich in details and provide insight into specific events that were commemorated for their religious relevance in one’s life.¹⁸ Once set in the area of a local shrine or temple, these stelae announced to the community and commemorated an event that connected the donor’s life to the local god, by ritually proclaiming his or her divine power. In these cases, the relevance given to life events was verbally expressed in the prayer and was publicly proclaimed.

These monuments were media that used culturally encoded visual signs to generate a communication process at different levels. The gestures represented were well known by the community and being attested also at the level of state religion, they reflect the implicit link between non-official and state religious practice.¹⁹ The communication produced through the medium of the image was directed towards the divine world and the community, displaying piety and emphasizing social status at the same time. The ritual setting of these images provided them with generative power, becoming what Jan Assmann has defined as “Bildakte” (visual acts).²⁰ As actors in the etymological sense of the word, these images enacted and constructed religious realities, when set in a specific sacred context at the centre of ritual performances.²¹ Religious images from sacred areas used the tools and strategies of the culturally accepted and encoded iconic language to display a religious reality.²² This language was decodable by the audience, which, through the participation in community ritual life, gained the necessary knowledge to decode the images and interact with them. In some cases, as it will be shown below, they could narrate details that reflected lived religious experiences, taking distance from generalized situations and linking an individual experience to a shared belief system. Furthermore, even in those scenes that lacked any individualisation according

¹⁶ This ritual was possibly a simplified version of the Ritual of the Opening of the Mouth by a wab-priest. This possibility has been already suggested by Pinch–Waraksa 2009, 6 for miniature divine figurines deposited in temples and shrines as votives, and can be assumed also for these stelae. However, it is unlikely to have been the case for stelae originally set in houses.

¹⁷ See the explanation and the examples provided in Luiselli 2011, 145 with fn. 361.

¹⁸ The most famous examples are the two stela of the workman Neferabu (stela BM EA 589 and stela Turin 50058), on which the donor provides a detailed description of his misconduct, followed by divine punishment and mercy. See Luiselli 2011, esp. 168–179 and 358–363.

¹⁹ Luiselli 2007a.

²⁰ Assmann 2004, 99–120, discussed in Luiselli 2007a, esp. 96.

²¹ Luiselli 2007a.

²² Luiselli 2007a, 90.

to our understanding of it,²³ it is the lived religious experience, intended as the appropriation and imitation of movements, gestures, postures, beliefs, and concepts, set in a specific space²⁴ that is communicated and generated by these images. The donor is not simply represented adoring or offering to a deity because, in accordance with the Egyptian understanding of visual representation, he is performing the adoration and the offering in that very moment and every time the ritual renews the act.²⁵ Additionally, on several private stelae the divine capability of hearing the individual's prayers and watching one's actions is displayed through the depiction of ears and eyes around the divine figure²⁶ that goes along with the donor's imploration addressed to the worshiped divine entity to hear his/her prayers.²⁷ Because of the intrinsic power of Egyptian images, provided by the life-giving rituals performed on them, the appropriate addressing of the divine figure was believed to generate its reaction, thus highlighting the relevance of religious interaction. These stelae visualise only snapshots of far more complex rituals that involved processions, hymns, invocations, offerings, etc.²⁸ They accompanied the erection and public display of these monuments and, by providing a backdrop for the single individual to engage through his own experience with the shared belief system, they enhanced the donor's agency within his closest social groups (family and community) in terms of self-presentation and affirmation of authority.²⁹ In other words, by narrating and visually displaying for instance the participation in religious festivals,³⁰ the donor highlighted his/her own high status, gaining authority

²³ Such as Stela BM EA 289 (fig. 1).

²⁴ Bergman 2008, esp. 197–200.

²⁵ Crucial aspects of this function apply to the material used, as the figure of the god Ptah adored on a temple doorway in Medinet Habu demonstrates. The texts say it had an inlaid eye with lapis lazuli, marking his capability to see the people coming to pray for him. The material communicates a divine characteristic that generated social interaction.

²⁶ 3D shaped eyes and ears have been offered as votive offerings in divine shrines from the New Kingdom onwards to enhance the call for the listening and watchful deity, as explicitly stated through the divine epithet “who hears the prayers”, common during the New Kingdom. Under Thutmose III a so-called contra-temple, a typical structure added to state temples for the performance of popular cult practices (Guglielmi 1994, 55–68), bearing the name “the hearing ear”, had been built in Karnak, against the rear wall of the Akh-menu as chapel accessible by ordinary people to present prayers to Amun-Re. The focus of the cult here was the sole obelisk, now erected in Rome in Lateran Palace. Moreover, the first open court of the Ramesseum had wall a place officially dedicated to “prayers and the hearing of invocations” on its Eastern wall (*KRI*, II, 653.4–5; Luiselli 2011, 61).

²⁷ See, for instance, P. Anastasi II, 10.1–11.2 (Assmann 1999, 408–409). For a different interpretation of the ears depicted on votive stelae see Morgan 2004. I do not follow Morgan's interpretation. See Luiselli 2007b.

²⁸ Luiselli 2007a.

²⁹ In the sense suggested by Exell 2009, esp. 138.

³⁰ Such as in the case of stela Acc. No. Manchester 4588. See Bierbrier et al. 1984.

and credibility among his/her peers, and at the same time ritually connected with the deity worshiped. Hence, the interaction generated by these images both concerned the divine world and the community. As it will be shown in the present article, narration and performance on these monuments acted together to display personal religious experience and, therefore, to link the individual to a shared belief system and to enforce his or her authority by means of exceptionality. The level of individualisation, to be understood as rupture moments of standardised representations, is what is here suggested being *narrative visual elements*.

Visually Narrated Religious Experience

Compared to the textual descriptions of personal religious experiences in prayers, which can occasionally be very elaborate, visual representations admittedly show less variation. This is the case in the example of 19th Dynasty stela BM EA 289 (**Fig. 1**) of the workman Neferabu. While in the prayer carved on the stela he dramatically describes his morally wrong behaviour towards Ptah, by publicly admitting having sworn the god's name, declaring the punishment inflicted upon him and proclaiming the god's overwhelming power,³¹ the scenery on the stela bears no unusual elements. On the bottom right hand side, Neferabu is depicted facing left, kneeling and adoring Ptah who is represented enthroned in a naos in the upper register on the left, facing right. In front of him a rich offering table indicates the offering given to him by Neferabu on the occasion of this ritualistic performance that probably took place in the local sanctuary of Mertseger and Ptah in Deir el-Medina.³² The eyes and ears depicted above this upper scene reflect Ptah's watchful and caring nature and at the same time visualise the donor's wish to be heard by the god. Nonetheless, no element would suggest anything of the facts described in the prayer – which is the usual situation in prayer stelae.

However, some examples show that specific elements could be added to the standard scenery pattern, aiming to individualise the monument. In some of these cases, text and image clearly correlate: the scenery becomes narrative and, thus, individualised. In so doing, performance and narration, understood as two strategies of communication with both the divine world and the community, interacted on a religious monument: whilst the performance was guaranteed by the adoration gestures, the offering scene displayed,³³ the setting in the sacred environment of a shrine and the rituals performed around it, the visual (and textual) narrative

³¹ For an English translation of the text see Frood 2007, 223–225.

³² Bruyère 1930.

³³ Luiselli 2007a.



Fig. 1: Stela BM EA 289 © The Trustees of the British Museum.

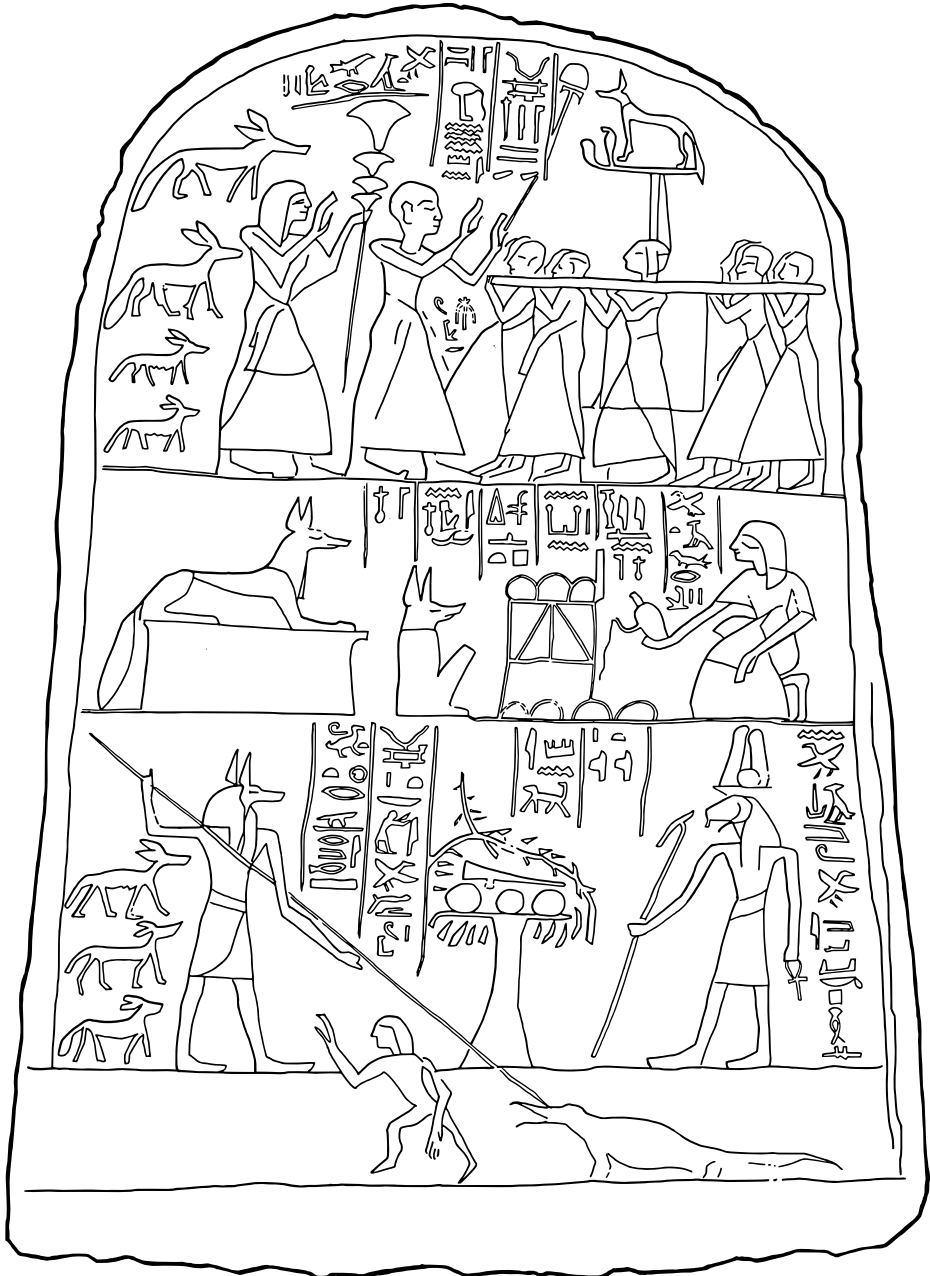


Fig. 2: Stela BM EA 1632, drawing © The Trustees of the British Museum.

elements³⁴ provided reality and individuality. Three monuments shall be discussed more in detail to illustrate this argument.

The first evidence is provided by stela Turin 50044, dating to the reign of Ramesses II (i.e., the 19th Dynasty) from the workmen's village Deir el-Medina, West Thebes.³⁵ In his prayer, the servant of the god Jah(-Thot)-Huj briefly presents himself as the man who had lied with respect to a poorly defined event involving what appears to be the pedestal probably of the divine statue of the moon god Jah, to whom the stela is dedicated. The text does not provide any further detail about this event, probably because it was well known to the community of Deir el-Medina and did not need further details. A reference to this event surprisingly enters the visual level: whilst the standard iconographical pattern of these stelae is repeated³⁶ to ensure the performative character of the votive stela, the donor carries on his shoulder the item involved in the event addressed. This single element breaks these monuments' conventions. While not altering the performative significance and function of the stela, it rather functions as a narrative window into actual life events interpreted as religious.³⁷ In so doing, it breaks a standard iconographical pattern to adapt it to individual necessities and experiences.

The second case is stela BM EA 1632 (**Fig. 2**),³⁸ dating to the Ramesside period (1295–1069 BC) and originally coming from Asyut in Middle Egypt.³⁹ It is divided into three registers, addressing different topics related to each other. In the upper register the donor Pataweret, dressed in festive clothes, is represented standing, facing right and adoring the standard of the jackal god Wepwawet, carried by several priests in procession. In his left hand he holds a long bunch and in front of him a wab-priest is showing facing the procession and holding a small fan directed to the god's standard. Four jackals are depicted behind the donor. In the middle register, Pataweret is displayed performing water offerings for two jackal figures, one depicted crouching, the other lying on a pedestal. The inscription does not clarify whether or not this god is Anubis or Wepwawet.

The main object of interest for the present study is represented by the bottom register (**Fig. 3**). At the very bottom of the scene, a man is shown running to the left, wading in water (i.e., the Nile), trying to flee from a menacing crocodile.

³⁴ Braun 2015.

³⁵ Tosi and Roccati 1972, 78; Luiselli 2011, 366–368, pl. 9; dimensions: 27,5 x 20 cm.

³⁶ Huj is represented half-kneeling on the left part of the lower register of the stela, raising one hand in adoration and addressing the divine figure of Jah, represented in the upper register as full moon and crescent in the divine barque.

³⁷ See also Braun 2015, 348 who states “[w]hat really counts is that the idea of the specific historical, fictional, religious, or mythical event is brought to mind, so the illustration of a single moment or a few scenes can convey the whole narration”.

³⁸ Dimensions: 47,5 x 37 cm; material: limestone.

³⁹ For a discussion of this stela see Brunner 1958; DuQuesne 2003 and Meyrat 2008.



Fig. 3: Stela BM EA 1632, detail © The Trustees of the British Museum.

A jackal-headed god, identified by the text as Wepwawet-Re, the saviour,⁴⁰ and followed by three more jackals, pierces the crocodile on the head with an extremely long lance, thus presumably saving the man's life. A ram-headed god, standing in front of an offering table, is depicted on the right and facing Wepwawet. It is in this bottom register that the reason for Pataweret's donation of the stela to Wepwawet as a votive offering is clearly explained.⁴¹ Having escaped this terrible danger in the waters close to Asyut, the donor regards himself as having been saved by Wepwawet, to whom he might have prayed in his desperation.⁴²

The scene in the upper register might refer to the official gratitude given to the god during his procession⁴³ and thus display his declared devotion – testified to by the erection of this stela in Asyut's shrine dedicated to Wepwawet in a re-used Middle

⁴⁰ See Brunner 1958, 7.

⁴¹ Brunner 1958, 8.

⁴² Brunner 1958, 8.

⁴³ Brunner 1958, 8.

Kingdom tomb of Djefaihapi III, known as the Salakhana-Trove.⁴⁴ Contrary to the previous case herewith illustrated, the narration of the personal religious experience is solely confined to the visual level, the rescuing aspect of the deity being suggested by its epithet. The extraordinary relevance given to this very personal moment is reflected in the way it is represented: the scene appears dynamic and clearly represents the visual focus of the stela.

Asyut stelae tend to display less respect to standard iconographic patterns and thus more freedom of visual expression, possibly due to their origin from a provincial town during the New Kingdom, where negotiations with iconographic conventions were more possible than in Thebes. As a matter of fact, on this monument the visual narration of a personal life experience that is interpreted as a divine intervention is explicitly set as the reason for personal participation to religious ceremonies.

The third example herewith discussed is provided by Stela Bologna MCABO EG 1917 (**Fig. 4**), of unknown provenance.⁴⁵ Divided into two registers and dating to the 18th Dynasty (1550–1295 BC), the stela shows in the upper register an adoration scene involving the stela's donor, Nekenuamunerhatef and his mother Kai, facing left towards Osiris, enthroned in a naos and sitting in front of a rich offering table. In the lower register, a procession unusually led by a child – iconographically marked in Egypt by the nakedness and the hair lock – in which he turns around towards his mother.⁴⁶ The group is facing a deceased couple, sitting behind an offering table, in the standard way for this scenery. Children in Egypt experienced religion among others through the participation in public religious festivals⁴⁷ and, though not frequently, are depicted on private stelae together with their closest family members.⁴⁸ They are usually depicted mimicking their parents gestures of adoration and occasionally carrying an item (a twig, a duck, or a lotus flower), probably by means of offering.⁴⁹ However, similarly to the examples presented above, the child turning around looking at his mother provides insight into real happenings during similar processions. The donor expressly added this element to the scene that otherwise does not show anything unusual. The child turning towards his mother is a purely narrative strategy. The narration is set at the level of the interaction displayed between the cult participants, rather than in the description of the actual religious event experienced by the donor. It adds dynam-

⁴⁴ The main studies on the private votive stelae from Asyut are by Terence DuQuesne, among which especially DuQuesne 2007 and DuQuesne 2009 are mentioned here. See also Wells 2014.

⁴⁵ Bresciani 1985, 56; no 19; dimensions: 48 x 27 cm.

⁴⁶ See Luiselli 2015, 647 as well as Luiselli forthcoming.

⁴⁷ See fn. 43.

⁴⁸ See, for instance, Stela Turin 50040 (Tosi and Roccati 1972, 277; Luiselli 2015, 648; fig. 4).

⁴⁹ Luiselli forthcoming.



Fig. 4: Stela Bologna MCABo EG 1917 © Museo Civico Archeologico di Bologna, Archivio Fotografico.

ics, reality, and individualisation, whilst not compromising the effectiveness of the ritual displayed and performed.

Conclusions

In the examples herewith presented, non-standard iconographical details have been added to a standard pattern, allowing narration to interact with convention and performance, by breaking the boundaries of generalized representation of rituals,⁵⁰

⁵⁰ Such as described in Braun 2015, 351, who stresses upon the fact that these even when specific kings can be recognised in the representation of rituals, they still remain standardized scenes

in order to focalise on a precise religious experience or event. These details can be understood as Roland Barthes' *effet de réel*.⁵¹ Although in Barthes' terms such details did not add anything to the narrative, the reference to reality is crucial in terms of ancient Egyptian visual language in a primarily religious setting. This reality was the equivalent of narration. Because of the main purpose of these monuments, it could not be granted too much room. Yet, they can be regarded as the desire to tailor the ritual to one's own experience and to induce the god's attention towards one's individual case. The choice of the iconographical pattern and of the text added depended on the wealth of the donor who commissioned the monument. The wealthier the donor, the more elaborate was the monument. Exceptional cases such as those briefly seen before are likely to have had an immense impact on the community – and were certainly believed to have it on the deity addressed. Some longer texts thematise the proclamation of the divine power to all the generations in the community (as seen above), a fact that is visualised on these stelae through the representation of family and community members. In all these cases, the scenes show an individual's engagement with official religious beliefs and his or her own adaptation of them, aiming at enhancing self-presentation highlighting his or her exceptionality that, as a result, marked social identity.

While this reconstruction works for religious images set in a sacred context and intended for a precise purpose, caution is imperative when considering images that also contain religious content, but conveyed by different supports, such as ostraca used for school practice or graffiti. Unlike many studies on images (in the sense of the German "Bildwissenschaft") that do not deal with artefacts from antiquity, the original setting, function, support, and purpose is crucial in order to define what was an image in ancient Egypt. The concept herewith illustrated based on this proposed analysis was also similar for comparable scenes on other artefacts. The multitude and complexity of the Egyptian figurative system, however, requests a comprehensive study of it before drawing any general conclusions.

rather than visual narrations, because they were meant to be perpetual. However, the explicit narrative nature of the examples herewith analysed are to be considered on a different level than the specific king depicted on a private stela. It is to be noted that Braun does not refer to the examples herewith proposed in her article, considering examples of visual narrative in Egyptian illustrations of myths (Braun 2015, 252–253), some scenes from private tombs (Braun 2015, 252), and New Kingdom figured ostraca or papyri (Braun 2015, 253). Nonetheless, she does consider visual narrative elements in single aspects of a scene, even if it is not possible to reconstruct the entire story (Braun 2015, 254).

⁵¹ The Oxford Reference: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.201108-03100407783>: "The small details of person, place, and action that while contributing little or nothing to the narrative, give the story its atmosphere, making it feel real." For this interpretation of the child on stela Bologna MCABo EG 1917 see also Luiselli forthcoming.

References

Adrom 2004

F. Adrom, *Der Gipfel der Frömmigkeit. Überlegungen zur Semantik und religiösen Symbolik von tA-dhn.t*. *Lingua Aegyptia* 12, 2004, 1–20.

Angenot 2011

V. Angenot, *A Method for Ancient Egyptian Hermeneutics (with Application to the Small Golden Shrine of Tutankhamun)*, in: A. Verbovsek et al. (eds.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie* (München 2011) 255–286.

Assmann 1999

J. Assmann, *Ägyptische Hymnen und Gebete*, *Orbis Biblicus Orientalis* 167 (Fribourg et al. 1999).

Assmann 2004

J. Assmann, *Ägyptische Geheimnisse*, München 2004.

Baines 1990

J. Baines, *Restricted Knowledge, Hierarchy, and Decorum. Modern Perceptions and Ancient Institutions*. *Journal of the American Research Center in Egypt* 27, 1990, 1–23.

Baines 1998

J. Baines, *Ancient Egyptian Kingship. Official Forms, Rhetoric, Context*, in: J. Day (ed.), *King and Messiah in Israel and the Ancient Near East. Proceedings of the Oxford Old Testament Seminar*, *Journal for the Study of the Old Testament. Supplement Series* 270 (Sheffield 1998) 16–53.

Baines 2007

J. Baines, *On the Status and Purposes of Egyptian Art*, in: J. Baines (ed.), *Visual and Written Culture in Ancient Egypt* (Oxford 2007) 298–337.

Bergmann 2008

S. Bergman, *Lived Religion in Lived Space*, in: H. Streib and A. Dinter (eds.), *Lived Religion. Conceptual, Empirical and Practical-Theological Approaches. Essays in Honour of Hans-Günter Heimbrock* (Leiden 2008) 197–209.

Bierbrier et al. 1984.

M. L. Bierbrier, H. de Meulenaere, S. Snape, and J. H. Taylor, *Notes de prosopographie thébaine. Troisième série*. *Chronique d'Égypte* 59 (118), 1984, 199–241.

Braun 2015

N. S. Braun, *Narrative*, in: M. Hartwig (ed.), *A Companion to Ancient Egyptian Art* (Malden-Oxford 2015) 344–359.

Bresciani 1985

E. Bresciani, *Le stele egiziane del museo civico archeologico di Bologna* (Bologna 1985).

Brunner 1958

H. Brunner, *Eine Dankstele an Upuaut*. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abt. Kairo* 16, 1958, 5–19.

Bruyère 1930.

B. Bruyère, *Mert Seger à Deir el-Médineh*, Mémoires de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire 58 (Cairo 1930).

Devauchelle 1994

D. Devauchelle, *Un archétype de relief culturel en Egypte ancienne*. Bulletin de la Société Française d'Égyptologie 131, 1994, 38–60.

DuQuesne 2003

T. DuQuesne, *Exalting the God. Processions of Upwawet at Asyut in the New Kingdom*, Discussions in Egyptology 57, 2003, 21–45.

DuQuesne 2007

T. DuQuesne, *Anubis, Upwawet, and Other Deities. Personal Worship and Official Religion in Ancient Egypt*, American University in Cairo Press Series (Cairo 2007).

DuQuesne 2009

T. DuQuesne (with the collaboration of S. A. Razek, E. S. Meltzer, J. M. Johnstone, G. J. Tassie), *The Salakhana Trove. Votive Stelae and other Objects from Asyut*, Oxfordshire Communications in Egyptology 7 (London 2009).

Exell 2009

K. Exell, *Soldiers, Sailors and Sandalmakers. A Social Reading of Ramesside Period Votive Stelae*, GHP Egyptology 10 (London 2009).

Frood 2007

E. Frood, *Biographical Texts from Ramesside Egypt* (Atlanta 2007).

Guglielmi 1994

W. Guglielmi, *Die Funktion von Tempeleingang und Gegentempel als Gebetsort*, in: R. Gundlach and M. Rochholz (eds.), *Ägyptische Tempel-Struktur, Funktion und Programm, Akten der Ägyptologischen Tempeltagungen in Giessen 1990 und in Mainz 1992*, Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 37 (Hildesheim 1994) 55–68.

Kessler 1999

D. Kessler, *Dissidentenliteratur oder kultischer Hintergrund*. Studien zur altägyptischen Kultur 27, 1999, 173–221.

Kessler 1998

D. Kessler, *Dissidentenliteratur oder kultischer Hintergrund? Teil 1. Überlegungen zum Tura-Hymnus und zum Hymnus in TT 139*. Studien zur altägyptischen Kultur 25, 1998, 161–188.

KRI

K. Kitchen, *Ramesside Inscriptions, 8 Vols.* (Oxford 1975–1990).

Luiselli 2007a

M. M. Luiselli, *Das Bild des Betens. Versuch einer bildtheoretischen Analyse der altägyptischen Anbetungsgestik*. Imago Aegypti 2, 2007, 87–96.

Luiselli 2007b

Rez. zu E. E. Morgan, *Untersuchungen zu den Ohrenstelen aus Deir el-Medina, Ägypten und Altes Testament 61* (Wiesbaden 2004). *Orientalistische Literaturzeitschrift* 102, 2007, 12–20.

Luiselli 2011

M. M. Luiselli, *Die Suche nach Gottesnähe. Untersuchungen zur Persönlichen Frömmigkeit in Ägypten von der Ersten Zwischenzeit bis zum Ende des Neuen Reiches*, *Ägypten und Altes Testament* 73 (Wiesbaden 2011).

Luiselli 2013

M. M. Luiselli, *Images of Personal Religion in Ancient Egypt. An Outline*, in: M. M. Luiselli, J. Mohn and S. Gripenrog (eds.), *Kult und Bild. Die bildliche Dimension des Kultes im Alten Orient, in der Antike und in der Neuzeit* (Würzburg 2013) 13–39.

Luiselli 2015

M. M. Luiselli, *Tracing the Religion of the Voiceless. On Children's Religion in Pharaonic Egypt*, in: A. Amstutz et al. (eds.), *Fuzzy Boundaries. Festschrift für Antonio Loprieno, Vol. 2* (Hamburg 2015) 641–654.

Luiselli forthcoming

M. M. Luiselli, *The Lived Religion of Children in Ramesside Egypt*, in: J. Assmann, U. Rummel and S. Kubisch (eds.), *The Ramesside Period in Egypt* (forthcoming).

Meyrat 2008

P. Meyrat, *Oupouaout-Ré, l'agitateur d'Assiout?* *Göttinger Miscellen* 218, 2008, 71–76.

Morgan 2004

E. E. Morgan, *Untersuchungen zu den Ohrenstelen aus Deir el-Medina, Ägypten und Altes Testament* 61 (Wiesbaden 2004).

Pinch and Waraksa

G. Pinch and E. Waraksa, *Votive Practices*, in: J. Dieleman and W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology, Los Angeles 2009*, <http://escholarship.org/uc/item/7kp4n7rk>.

Schäfer 1986

H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art*, ed. by Emma Brunner-Traut, transl. and ed. by John Baines (Oxford 1986 [first German edition 1919]).

Tefnin 1991

R. Tefnin, *Éléments pour une sémiologie de l'image égyptienne*. *Chronique d'Égypte* 66, 1991, 60–88.

Tosi and Roccati 1972

M. Tosi and A. Roccati, *Stele ed altre epigrafi di Deir el-Medina* (Turin 1972).

Weiss 2015

L. Weiss, *Religious Practice at Deir el-Medina*, *Egyptologische Uitgaven* 29 (Leiden 2015).

Wells 2014

E. R. Wells, *Display and Devotion. A Social and Religious Analysis of New Kingdom Votive Stelae from Asyut (unpubl. PhD dissertation)* (Los Angeles 2014).

Wente 1967

E. F. Wente, *Late Ramesside Letters* (Chicago 1967).

Caroline van Eck

Narratives of Spectatorship: The Medusa Rondanini, *Tableaux Vivants*, and Torchlight Sculpture Visits

Introduction

In 1798 the poet Novalis noted the following observation about the Laocoon sculpture group (**Fig. 1**):

Ließe sich nicht ein umfassenderer, kurz höhergrädiger Moment im Laocontischen Drama denken – vielleicht der, wo der höchste Schmerz in Rausch – der Widerstand in Ergebung – das höchste Leben in Stein übergeht.

He added, between brackets, almost as an afterthought: “(Sollte der Bildhauer nicht *immer* den Moment der *Petrefaction* ergreifen – und aufsuchen – und darstellen – und auch nur diesen darstellen können?)”.¹

The classical tradition of sculpture criticism is reversed here in two ways. First, Novalis suggests to represent another moment in the story, pushing its drama even further, beyond pain and despair, to the moment of extasy and surrender. Second, he suggests that the highest aim of the sculptor is not the animation of marble in representing life in its utmost vividness; but instead the petrification of life in stone. At the same time, he continues to adhere to the classical ekphrastic tradition by conceiving the sculptor’s task to be the representation of the culmination of Laokoon’s drama. Like Philostratus and Callistratus, his Greek predecessors from Antiquity, he focuses on the representation – and its vivid description or ekphrasis – of an action, of *to drama* in ancient Greek. We find, here, in Novalis’s brief fragment, in a few pregnant sentences, two key issues in many accounts of classical sculpture produced in Germany around 1800: on the one hand the topic of animation versus petrification, on the other the question of narrative and how to represent it with sculptural means. The first figures mainly in viewers’ accounts, the second is a major theme in artistic theory of this period.

¹ Novalis 1798–1799, 412–413. On the nature and genesis of the *Brouillon*, see also the edition by Mähl 1993, xi–xxviii.



Fig. 1: Laocoön group: Athanodorus, Agesander, and Polydorus, Parian marble; Photo: Wikimedia Commons.

This reversal occurred at a time when the viewing conditions of sculpture also changed radically. The Museo Pio-Clementino, the first public sculpture gallery, opened in 1771 (**Fig. 2**). It presented statues in one, unified space, which did not separate the space of the statues from that of the viewer, and thus allowed the viewer to engage in a direct relation, if not visual dialogue, with the sculptures. In fact it proved the ideal setting for Winckelmann's descriptions, which are no longer ekphrastic accounts of the action represented, but accounts – or even re-enactments – of viewing experiences that are much more indebted to Pietist confessional literature than to Philostratus (**Fig. 3**).



Fig. 2: Museo Pio-Clementino, Rome: Vatican Museums, created 1771; Photo: Wikimedia Commons.

But the public exhibition of sculpture was not the only viewing situation to change in the decades around 1800: at the same time, private viewing parties came into fashion in which spectators engaged informally, but no less intensely with statues. What connects the public viewing situation of the Museo Pio-Clementino to the private *tableau vivant* is that both settings favour a close, direct, one-to-one engagement with the statue, and thus allow its agency to unfold in a very direct and unmediated way, often resulting in claims that the viewer seems to be petrified while the statue becomes animated.

Narrative in sculpture became an issue after the publication of Lessing's *Laokoon* (1766) and Herder's *Plastik* (1778) (**Fig. 1**). Lessing dismissed the humanist doctrine of *ut pictura poesis* and its underlying assumption of a representational equivalence despite differences in medium, between poetry and the visual arts. He argued that poetry and prose are narrative arts, that is arts predicated on an unfolding in time, both in their own telling of a story and in the way they are read or viewed; whereas the visual arts are arts of the moment, presenting one pregnant moment, and perceived in one glance.²

Herder severed traditional equivalents between the visual arts and poetry or prose even more radically perhaps, by claiming for sculpture a separate status, since

² Lessing 2007, 13–14; 52–67, and particularly § xvi, in this edition 116–121.

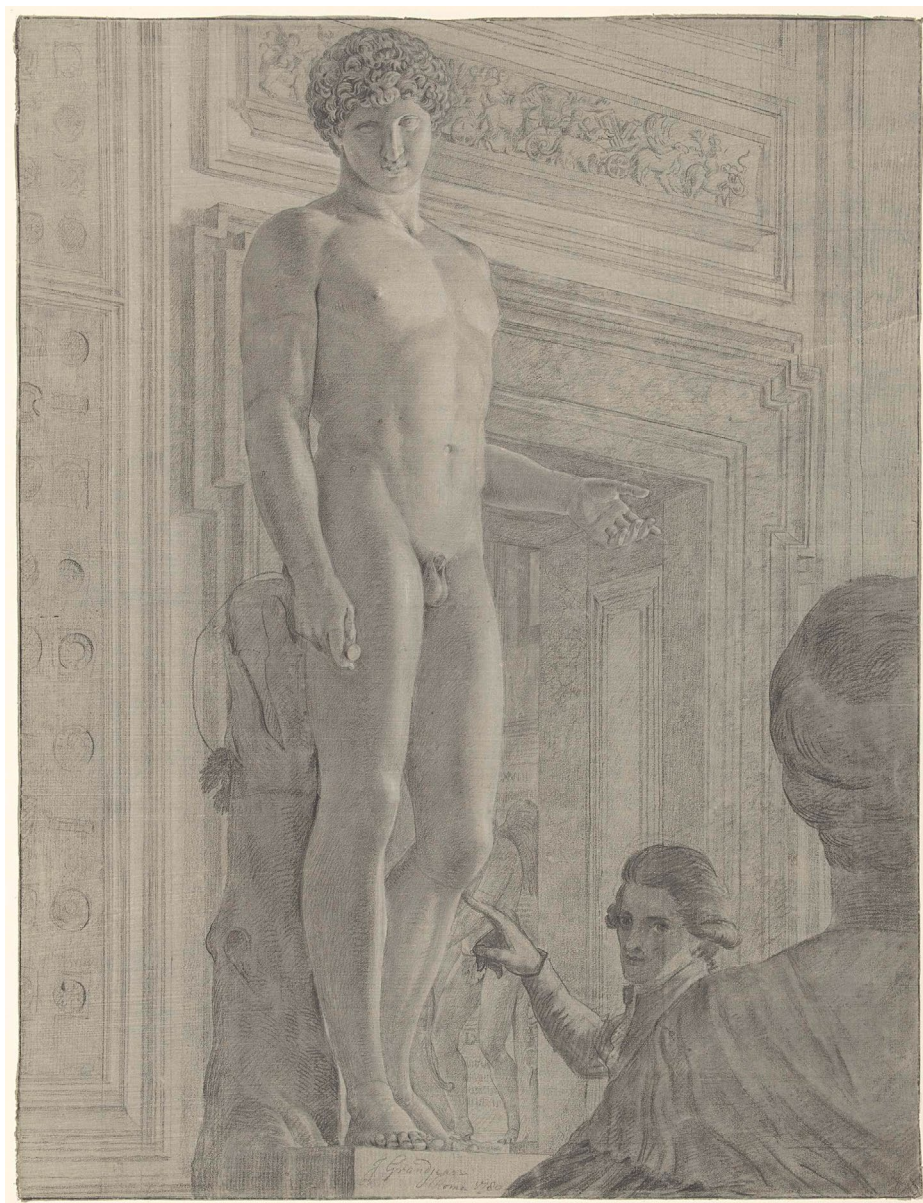


Fig. 3: Antoine Grandjean, Cicerone in the Museo Pio-Clementino, Vatican, Rome, c. 1770, pencil on paper, Amsterdam: Rijksmuseum; Photo: Rijksmuseum Studio.

for him its perception and appreciation are not visual, mediated and intellectual, but tactile, and hence unmediated and sensual. Close, attentive viewing of statues should result in their animation, for the primitive as well as for the cultivated spectator:

Ehrfurcht, die beinah *Schrecken* wird und *Schauer*, Gefühl, als ob sie [die Statuen] *wandelten* und *lebten* [...] sind die ersten Eindrücke der Kunst, zumal bei einem halb-wilden, d.i. noch ganz lebendigen, nur Bewegung und Gefühl ahnenden Volke. Bei allen Wilden oder halbwildem sind daher die Statuen *belebt*, *Dämonisch*, voll Gottheit und Geistes, zumal wenn sie in Stille, in heiliger Dämmerung angebetet werden, und man ihre Stimme und Antwort erwartet. [...]

Noch jetzt wandelt uns ein Gefühl der Art an in jedem stillen Museum oder Coliseum voll Götter und Helden: unvermerkt, wenn man unter ihnen allein ist und wie voll Andacht an sie gehet, beleben sie sich, und man ist auf ihrem Grunde in die Zeiten gerückt, da sie noch lebten und das Alles Wahrheit war, was jetzt als Mythologie und Statue darsteht.³

One of the many implications of the views of Herder and Lessing was that they deprived viewers of traditional strategies of description or interpretation. They could no longer draw on the ekphrastic tradition, in which the speaker describes not so much the material, pictorial sculptural characteristics of a work of art, but the action – *to drama* – that is represented so vividly that the viewer is persuaded he or she looks at the event or persons themselves, not at their image. See for instance Callistratus' description of a statue of Medea, which attributes a character, inner life and a narrative of deliberation to Theseus' wife on the brink of killing her children:

I also saw the celebrated Medea in the land of the Macedonians. It was of marble and disclosed the nature of her soul in that art had modelled into it the elements which constitute the soul; for a course of reasoning was revealed, and passion was surging up [...] and what one saw was an interpretation of her whole story.⁴

Such ekphrastic strategies operated precisely on the basis of the representational equivalence rejected by Lessing; they were verbal, mediated, and therefore could not accommodate the tactile, unmediated, sensual experience of sculpture Herder advocated.

In this essay I want to explore some of the new viewing strategies and resulting narratives of spectatorship developed around 1800 to deal with these reversals. I

³ Herder 1995, 80–81.

⁴ Callistratus 1979, 419.

will show how new viewing settings, in particular the torchlight visit to sculpture collections and the *tableau vivant*, can be read within this context as attempts to solve the problem that traditional ekphrastic strategies, predicated on a narrative reading of sculpture, were no longer felt to do justice to this art. Within these new settings, the impact of the statue on the viewer, what we would now call its agency, acquires a new intensity, often linked to the illusion that under the flickering light of torches and candles the marble appeared to become animated. I will also argue that in this context a new topic appears: that of petrification, used both to describe the highest art of the sculptor and the agency exercised by statues. In other words, the mythological paradigm used to think about the sculptor's art shifts from Pygmalion to Medusa. At the same time, the narrative represented by the statue makes place for a narrative of spectatorship.

1. The Medusa Rondanini and Weimar *Tableaux Vivants*

From the moment Goethe saw the Medusa Rondanini (**Fig. 4**) in Rome in 1786, he was utterly fascinated by it. Thus he wrote about the recently discovered head in the Rondanini collection:

Gegen uns über im Palast Rondanini steht eine Medusenmaske, wo, in einer hohen und schönen Gesichtsform, über Lebensgröße, das ängstliche Starren des Todes unsäglich trefflich ausgedrückt ist. [...]

Ein wundersames Werk, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz, Wollust ausdrückend, einen unnennbaren Reiz wie irgend ein anderes Problem über uns ausübt.⁵

The Medusa Rondanini continued to exercise its spell over him throughout the rest of his life. In 1826, at the very end of it, he finally obtained a plaster cast from the King of Bavaria, which is still in the Goethe-Haus in Weimar, and occupied a very prominent place among his collection. During Goethe's lifetime it was placed on top of his chest of prints and drawings, as if to ward off unwanted visitors. He also gave her an important role in one of the fragments connected with the second *Faust*, *Helena's Antecedents*, where Medusa figures in Hell, stopping the dead from leaving by her terrible gaze, and the living from entering.

Contemporaries sometimes compared Goethe himself to a petrifying sculptor. Thus the archaeologist and journalist Carl August Böttiger (1760–1835), in his review of the *Wahlverwandtschaften*, singled out the *tableaux vivants* described in

⁵ Goethe 1786. On the Medusa Rondanini and its role in Goethe's work see Buschor 1958, 1–6.



Fig. 4: Medusa Rondanini, marble, Munich: Glyptothek; Photo: Wikimedia Commons.

the book, which are an echo of the real ones Goethe himself directed and staged at the court in Weimar, for their artistic and ontological ambivalence. He noted precisely that conflict between the poetics and demands of narrative arts, unfolding over time, and those arts that are meant to present a person, character, situation or event in one moment. In this review he situated the genre of the *tableau vivant* between spatial and temporal forms of art that, being permanent, display themselves in space; and those, more ephemeral, that deploy themselves in time. In the former, he wrote, “die Wellen des bewegten Lebens sind wie durch Zauberkraft festgehalten” (the waves of moving life have been fixed as if by magic).⁶ A formula which seems to announce Aby Warburg’s description of pathos formulas, but which also recalls Goethe’s famous suggestion that the best way to see the Laocoon is during a torch-lit visit, to which I will return later. In his review of Goethe’s *Wahlverwandtschaften* he suggests Goethe himself held up Medusa’s head to the

⁶ Böttiger 1810, 9–13, quoted in Jooss 1999, 295. On *tableaux vivants*, agency and the museological issues they raised around 1800 see also van Eck 2014, 163–174, with bibliography.

actors.⁷ A few years later, in another review, Böttiger singled out another hybrid aspect of the genre: because of the presence of living actors, it differs from the fine arts, and comes closer to wax figures exhibited in curiosity cabinets, churches or anatomy museums. In another play on the Medusa myth he suggested here that her petrifying agency was the origin of wax sculpture and of *tableaux vivants*. They are a hybrid between painting and sculpture, and the not very desirable result of such a petrifying action:

Diese Bilderstellungen durch Lebenden sind sehr alt. Die gepriesener Zauberer der Pantomime, die im alten, nicht mehr freien Rom alle andern dramatischen Künste verdrängten, gründeten sich darauf. Aber es waren Bilder in geregelter, fortschreitender Bewegung, keine Minutenlang zur Unbeweglichkeit verurtheilten Versteinerungen (Apolithosen). Denn wer die Wirkungen des alles versteinernenden Medusenaupts in Ovids Verwandlung auf Seriphos liest, wird darin die wahren Urbilder unserer jetzt so beliebten Bilderstellungen finden.⁸

At the end of his life Goethe's attitude towards the Medusa Rondanini had changed completely, and so had the appreciation of his own petrifying powers. He seems to have forgotten about his uneasy fascination with Medusa when he first saw her in Rome. Instead, in a splendid case of *Aesthetische Abwehr*, he now called her "wohltätig und heilsam", and dwelt on "Diesen Anblick, der keineswegs versteinerte sondern den Kunstsinn höchlich und herrlich belebte". In a ironic passage the novelist Jean Paul Richter alludes to this atmosphere when writing about his preparations for a visit to Goethe's home:

[...] blos Kunstsachen wärmen noch seine Herznerven an (daher ich Knebel bat, mich vorher durch einen Mineralbrunnen zu petrifizieren und zu inkrustieren, damit ich ihm etwan im vortheilhaften Lichte einer Statue zeigen könnte. [...] Ich gieng, ohne Wärme, blos aus Neugierde. Sein Haus (Pallast) frappiert [...] ein Pantheon vol Bilder und Statuen, eine Kühle der Angst presset die Brust.⁹

Petrification here is no longer the ultimate form of agency. It has instead become the final implication of the aesthetic response as a way of dealing with the agency statues can exercise on their viewers. These accounts thus offer a glimpse into the complex, and often conflicting reactions caused by the ambiguous status of *tableaux vivants*, occupying an unstable position between living beings petrified

⁷ Böttiger 1810, 9–13.

⁸ Böttiger 1819, n.p., quoted in Jooss 1999, 378.

⁹ Jean Paul to Christian Otto, 18th June 1796, quoted by Grave 2011, 54.

into stone, wax images or the staged enactment of a statue or painting. By that very ambiguity they seem to encourage viewers to express more freely than in the usual viewing situations how they experienced the agency of such representations. This is attested by Böttiger as we have seen, but also by Julie von Egglofstein, a participant in the *tableaux vivants* organized in 1815 during the Vienna Congress, who complained that she felt herself reduced to a passive object of desire under the uninhibited gaze of the public, and as a result felt intensely alienated from herself.¹⁰

2. Torchlight Sculpture Viewings

Goethe also identified the problem of grasping how a statue can only represent a moment but nonetheless suggest an event, movement, life, that all unfold in and over time, without having recourse to ekphrastic narrative strategies. In his essay on the Laocoon he suggested torch-lit viewing is the best solution:

Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die *Darstellung des Moments*. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein; kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz hernach muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen; dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.

Um die Intention des Laokoons recht zu fassen, stelle man sich in gehöriger Entfernung mit geschlossenen Augen davor; man öffne sie und schließe sie gleich wie, so wird man der ganze Marmor in Bewegung sehen [...]. Ich möchte sagen, wie sie jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt. Dieselbe Wirkung entsteht, wenn man die Gruppe nachts bei der Fackel sieht.¹¹

Torchlight sculpture visits enjoyed a brief but intense fashion in the decades around 1800 in Italy, Germany and France. They probably started in the Villa Albani, and may have been started by Winckelmann (although a tradition already existed in Rome of organizing sculpture viewing parties, for instance as part of banquets held in the early 16th-century on the Campidoglio, and art students often worked at night, in artificially lit studios: **Fig. 5** shows Joseph Wright of Derby's scene of art students copying a Venus Pudica by night). These visits can be related to the profound change Winckelmann instigated in guided art tours: instead of Cicero reciting lists of facts about the art works, he tried to make his public engage emotionally and aesthetically with the statues. That this was a clear break with nor-

¹⁰ Jooss 1999, 355.

¹¹ Goethe 1967, 59–60.



Fig. 5: Joseph Wright of Derby (1734–97), *Academy by Lamplight*, oil on canvas, c. 1768–69, New Haven: Yale Centre for British Art; Photo: Wikimedia Commons.

mal behaviour is recorded by his associate Johann Jacob Volkmann, who observed that “The papal guards stood there with open mouths completely astonished and maybe thought that the malaria had disturbed his brains”.¹² By the end of the 18th century visits by night were made to sculptor’s studios, but above all to sculpture collections, at the Vatican Belvedere, the Villa Borghese, or the Musée Napoléon. Canova recommended them because torchlight enables the viewer to appreciate the ‘gradazione della carne’, the subtlety of the handling of the marble surface, much better than the even light of day.

Lord Minto for instance, who visited the Museo Pio-Clementino in the 1820s, was skeptical at first, but eventually was completely won over:

I had always been a little skeptical with regard to the power of torchlight in bringing out the beauties of a fine statue, as it did not appear to me that the statues I had seen in lighted rooms at night gained very much. But in the Vatican, and with the concentrated light of one flambeau, the effect is quite marvelous. [...] The [Belvedere] Torso, which is the first we saw, is also that which gains the most by torchlight, as in addition to the beautiful display of form and muscle it acquires a fleshy appearance which gives it an air of life such as I never saw in any other work. That however which I should quote as the greatest proof of the effect of torchlight is the Laocoon. Seen by day, the unrivalled beauty of the composition and execution of this statue (the only unquestionable chef d’oeuvre of Greek sculpture that we know) affects everyone very powerfully. But it is at only that we can really appreciate the grandeur, the variety and the expression of this miraculous work.¹³

Lord Minto also hints at what is the most striking aspect of the accounts of these visits: somehow viewing statues by the flickering, moving light of torches, candles or flambeaux endows them with life. The French diarist Joubert, a contemporary of Châteaubriand, puts this perhaps most briefly and suggestively. Under such viewing conditions, in the flickering light statues seem to move towards the viewer from the dark. The play of light on the marble suggests living skin, and “ces formes idéales et molles dont les corps animés semblent comme environnés [apparaissent] à chaque trait; ce qu’un philosophe appelait les apparences de l’âme”.¹⁴ Gabriele von Bülow, a daughter of Wilhelm von Humboldt, described her torchlit visit to the statues of the Vatican in similar terms:

On Saturday, we went to see the statues at the Vatican illuminated by torchlight; it was a magnificent sight, far finer even than the Capitol. I thought of Goethe’s words

¹² Quoted by Mattos 2006, 146.

¹³ Quoted in Mattos 2006, 150.

¹⁴ Joubert 1983, 45. See also Joubert 1938, vol. II, 748 and 573.

“Marmorbilder steh’n und seh’n mich an” for they really seem to look at you; it is as if there were a living soul within the marble, a soul to which you could confide your most inner thoughts.¹⁵

K. Ph. Moritz introduced another aspect in his account of a torchlight visit to the Apollo Belvedere in 1786–88. Only under such circumstances, he argued, can one really see and appreciate antique statuary; but more importantly, because one sees the statue in its completeness in such light, time stands still, and perception is concentrated in one moment.

[Man kann] fast nicht sagen, man habe diese höchsten Werke der Kunst gesehen, wenn man sie nicht auch zum öftern in dieser Art von Beleuchtung sähe. – Die allerfeinsten Erhöhungen werden dem Auge sichtbar, und in dem, was sonst noch einförmig schien, zeigt sich wiederum eine unendliche Mannigfaltigkeit. Weil nun alle dies Mannigfaltige doch nur ein einziges vollkommenes Ganze ausmacht, so sieht man hier alles Schöne, was man sehen kann, *auf einmal*, der Begriff der Zeit verschwindet, und alles drängt sich in einen Moment zusammen, der immer dauern könnte, wenn wir bloß betrachtende Wesen wären.¹⁶

He continues with an attack on Winckelmann, whose descriptions – “ein Stirn des Jupiters, die mit der Göttin der Weisheit schwanger ist etc” – distract the viewer from being moved by the ‘pure beauty’ of the statue as a whole, and forces him or her into a narrative viewing mode, *enumerating* the beauties of the work. Moritz here eliminates the narrative aspect of statues, their presenting a story, from its ideal perception, and thereby neatly sidesteps Lessing’s problem. Put slightly differently, statues need a viewer to become complete and whole again; and that completeness is achieved when they appear to be living bodies, that exercise an agency of living presence experience on the viewer.

In such circumstances the viewing setting becomes very similar to that of a theatre audience watching a play. The statue viewer is in the dark, and has to wait until the light unveils the statues, moves along it, singles out parts like a spotlight, disappears or is extinguished. It could be an intensely dramatic experience, in which viewers like Goethe felt that they were being watched by the statues just as they tried to see them. Sometimes it would lead to excess, for instance when viewers at the parties organized to see the Venus Borghese by Canova would forget they were dealing with stone images and tried to touch and fondle the marble.¹⁷ But in any

¹⁵ von Bülow 1879.

¹⁶ Moritz 1981, vol. 2, 414.

¹⁷ On the case of the Canova Venus, see van Eck 2015, 409–435.

case, as in the *tableaux vivants* discussed earlier, this viewing situation plays on the dilemma created by Herder and Lessing between temporal and atemporal aspects of sculpture and sculpture viewing. These statues embody a moment, as Goethe observed; their viewing, as Moritz noted, leads to a sense of the statue becoming alive, and a suspension of the awareness of time passing; but the torchlight viewing sessions were by their very nature temporal, unfolded in time, and founded on such unfolding. The result was not a sculpted narrative, but a narrative of viewing.

3. Between Ekphrasis and Art History, Immersion and Analysis

These fashions for staging the viewing of sculpture, that only lasted a few decades around 1800, are the result of complex developments. They took off in a period that saw not just new departures in the aesthetics of sculpture, but also several major changes in the perception and production of sculpture, from the discovery that most classical statues in Italian collections were Roman copies not Greek originals; or the discovery of the widespread use of polychromy among the ancients; to the introduction of new techniques to produce statues after plaster casts. They all raise the issue of the bodily presence of statues and their agency as embodied beings, and it is precisely in the accounts of *tableaux vivants* and torchlight visits, rather than in academic art history or aesthetics, in these slightly frivolous or disreputable occasions, that the agency of sculpture is allowed to be expressed plainly.

Therefore, as I have hoped to show, such new ways of viewing cannot only be related, as has been done by Mattos, Bredekamp or Bättschmann for instance, to changes in the way collections were displayed and viewed, or the rise of the public art museum.¹⁸ They also need to be placed in the context of the debates caused by Lessing's break with the humanist tradition of *ut pictura poesis* and with the ekphrastic tradition that singled out the action, the dramatic situation represented in stone, as its main subject, transforming the work of art into a visual narrative; and by Herder's perhaps even more radical plea to consider sculpture as an art that is apprehended in a physical, non-mediated, tactile way. A shift occurred, that is, from ekphrastic narrative concentrating on the story represented by the statue to narratives of spectatorship. Here it is interesting to note that some accounts of torchlight viewings compare the light of the torch as it glides over the statue to that of a hand that slowly moves over its surface. As a result, traditional narrative readings of statues became discredited; the narrative is no longer located in the statue, but moves to the mind and senses of the beholder.

Another aspect is also striking: for a brief period the agency of statues is acknowledged openly and intensely. Witnesses and actors of *tableaux vivants* alike

¹⁸ Mattos 2006; Bredekamp 2003; Bättschmann 1995, 183–224.

document that the impact of such events was intense, ambivalent, if not uncomfortable or even uncanny. Torchlight viewing could lead to such an intense sensation of life that viewers either averted their eyes, fled the room, or treated the statue as a living being. In the case of the Medusa Rondanini, such viewing experiences could lead to intense feelings of discomfort, as is recorded in minute and fascinating detail by the philologist Joseph Anselm Feuerbach, the father of the painter, in 1833.

In his long description many of the issues discussed here are brought together. It begins as an account of his struggle to deal with both the horror of the mask and the effort of bringing the manifold perceptions that result from the eye travelling across Medusa's face into some sort of synthesis. In fact he questions the statement by Novalis with which this essay opened, that the sculptor's highest aim is the representation of life being petrified:

Während dort, bei der Stellung der Statue, das Auge des Beschauers, von einem Gegensatze zum andern fortgezogen, in der Unruhe einer nie sich endenden Kreisbewegung, die Einbildungskraft in Schwung erhielt, findet dieses hier statt einer vielstimmigen Harmonie, einen einzigen schreienden Laut, statt eines Vielartigen nur Eins. An dieses bleibt sie gebannt, und auf der Spitze eines Aeussersten peinlich festgehalten. Selbst in der Natur erhält das menschliche Angesicht in leidenschaftlichem Zustand etwas maskenartiges; die Züge werden leblos und starr, und in der Haltung der ganzen Gestalt, in jeder Gebärde erscheint die Bewegung nur wie das Zucken, die Ruhe wie die Erstarrung eines willenlosen Krampfes. Warum dieser steinerne Mimik in Marmor wiederholen? besonders da dieser entbehrt, was jener immer bleiben muss, das wirkliche Leben [...].

Die Medusa Rondanini ist nur eine Maske, eine Maske mit den Zügen eines Sterbenden, sonach – die wahre facies Hippocratica! Aber welche Mannigfaltigkeit, welche unergründliche Fülle des Lebens ist hier in den engsten Raum, in die wenigen Züge eines einzigen Kopfes, in den Moment des Todes zusammengedrängt!

In a repetition of Goethe's advice on how to view the Laocoon, Feuerbach moves towards and away from the mask to grasp whether it is stone coming to life, or a living being petrified:

Treten wir, die Augen schliessend und wieder öffnend, mehr und mehr vom Bilde hinweg; wir glauben das seltsame Wesen nun im Augenblicke langsam verschwinden, nunwieder aufleben zu sehen.¹⁹

¹⁹ Feuerbach 1855, 55–57.

For Feuerbach, that is, the Medusa Rondanini embodies, in a frightening, disrupting and disconcerting way, what Greek sculptors excelled in: to put together, in the representation of one moment, an entire character, situation or even life. In this case, however, the sculpted mask itself embodies Medusa's petrifying action, appearing to die and to come back to life under Feuerbach's gaze.

Conclusion

These accounts of *tableaux vivants* and torchlight visits to statues are not only of interest because of the unusually frank accounts of the intense agency or impact felt by their viewers. They also very much revolve around questions of what we might now call immersive versus analytical viewing experiences.²⁰ In fact they became very fashionable in Europe at the very moment when two types of exhibiting art came into being. On the one hand the analytical, didactic exposition of works ordered by school, genre or chronology. For sculpture the Museo Pio-Clementino in the Vatican is among the first cases, or the classical galleries in the Louvre, variously called the Musée Central and the Musée Napoléon in the years 1790–1814. On the other, exhibitions aiming at an immersive experience, of which Alexandre Lenoir's Musée des Monuments Français is the most famous example, which attracted many thousands of visitors. Many art historians criticized its lack of chronology, bricolage and lack of proper chronological order; others, Michelet for instance, recorded how he felt that by its very staging of the monuments, the statues of the Kings of France came to life again in the half dark, under the frightened, if not petrified gaze of the spectator.²¹

In all cases of sculpture viewing discussed here, viewers no longer use traditional exphrastic strategies to describe what they saw, or record their viewing experience. Instead, they offer viewing narratives that very often circle around what one might call the Medusa motif: they construct narratives in which statues turn out to possess eyes capable of fixing the viewer and thereby petrifying them; or, as in the case of *tableaux vivants*, of the actors embodying the statues becoming petrified under the gaze of the spectators. In my view, such accounts are not mere *curiosa* in the history of the aesthetics of sculpture. Instead, they point at the conflicts and tensions at work at a key moment in European art history. This is the period when viewing attitudes informed by rhetoric are replaced by the aesthetic stance, and princely, private or ecclesiastical collections of statues are replaced by the public museum or art gallery as the place to view sculpture. In the long run, the didactic, analytical setting would survive, and the immersive viewing experience banished to popular

²⁰ On this issue in museum exhibitions around 1800 see Hurley 2013, 128–140.

²¹ Michelet 1952, vol. II, book XII, chapter VII, 538.

mixed media theatre forms such as Madame Tussaud's, or the theme parks of today. But the tensions identified around 1800 remain, because the underlying problem is still as valid now as then: how to deal with the unmistakable agency exercised by statues on viewers who are perfectly aware that they are made of inanimate, lifeless stone, but at the same time feel addressed by them as if they were living beings.

References and Sources

Bätschmann 1995

O. Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter*, in: W. Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (Köln 1995) 183–224.

Böttiger 1810

K. A. Böttiger, *Review of Die Wahlverwandschaften*. *Zeitung für die elegante Welt* 2, 2.1.1810, 9–13.

Böttiger 1819

K. A. Böttiger, *Tableaux*. *Abend-Zeitung* 126, 27.5.1819.

Bredenkamp 2003

H. Bredenkamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*⁴(Berlin 2003)

Buschor 1958

E. Buschor, *Medusa Rondanini* (Stuttgart 1958).

Callistratus 1979

Callistratus, *On the Statue of Medea. Descriptions*. With an English Translation by A. Fairbanks (Cambridge 1979).

Feuerbach 1855

A. Feuerbach, *Der Vaticanische Apollo*²(Stuttgart 1855 [1833]).

Grave 2011

J. Grave, *Goethes Kunstsammlung im Überblick*, in: A. Beyer and E. Osterkamp (eds.), *Goethe Handbuch*. Suppl. 3 (Stuttgart 2011) 46–88.

Herder 1995

J. G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (Frankfurt a. M. 1995 [1778]).

Hurley 2013

C. Hurley, *In the Shadow of the Tribuna*. *Studiolo* 9, 2013, 128–140.

Jooss 1999

B. Jooss, *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit* (Berlin 1999).

Joubert 1938

J. Joubert, *Les carnets de Joseph Joubert*, ed. by André Beaunier and André Bellessort (Paris 1938).

Joubert 1983

J. Joubert, *Essais (1779–1821)*, ed. by Rémy Tessonneau (Paris 1983).

Lessing 2007

G. E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Frankfurt a. M. 2007).

Mattos 2006

C. Mattos, *Torchlight Visits*. RES. Anthropology and Aesthetics 49/50, 2006, 139–150.

Michelet 1952

Jules Michelet, *Histoire de la révolution française* (Paris 1952).

Moritz 1981

K. P. Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien, Werke* ed. by H. Günther (Frankfurt 1981 [1786–88]).

Novalis 1798–1799

Novalis, *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*, Schriften Abt. III, Vol. 2. (1798–99), edited by H.-J. Mähl (Hamburg 1993).

van Eck 2014

C. A. van Eck, *La présence du réel, l'apparence de l'art et l'effroi qu'elles causent. Tableaux vivants, distance esthétique et incarnation chez Goethe et Warburg*, in: J. Ramos (ed.), *Le Tableau-vivant ou l'image performée* (Paris 2014), 163–74.

van Eck 2015

C. A. van Eck, *Art Works that Refuse to Behave. Agency, Excess and Material Presence in Canova and Manet*. New Literary History 46/3, 2015, 409–435.

von Bülow 1897

G. von Bülow, *A Memoir*. Translated by Clara Nordling (London 1897).

von Goethe 1786

J. W. von Goethe, *Letter to Frau von Stein, 20 December 1786; Italienische Reise* 4 January 1786.

von Goethe 1967

J. W. von Goethe, *Über Laokoon*, in: J. W. von Goethe, *Goethes Werke. Band XII. Schriften zur Kunst. Schriften zur Literatur*. Maximen und Reflexionen Textkritisch durchgesehen von E. Trunz und H. J. Schrimpf. Kommentiert von H. J. Schrimpf und H. von Einem (Hamburg 1967) 59–60.

Part V
Mediatic Contexts of Visual Narratives

Martin Guggisberg

Handlungsbilder oder handelnde Bilder? Narrative Konstruktionen in der eisenzeitlichen Kunst nördlich und südlich der Alpen

Unter dem Einfluss des Südens öffnen sich die eisenzeitlichen Kulturen des circum-alpinen Raumes ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. verstärkt der figürlichen Bildkunst. Anders als in der griechischen und etruskischen Kunst, wo narrative Darstellungen von Mythen, religiösem Kosmos und alltäglichem Dasein weit verbreitet sind, spielen erzählende Bilder in der Kunst der Veneter, Lepontier, Räter, Kelten und vieler anderer Völker des angesprochenen Gebiets jedoch nur eine untergeordnete Rolle; dies obschon – nicht zuletzt aufgrund der prominenten Darstellungen von Leierspielern in der Bildkunst – davon auszugehen ist, dass Dichter, Sänger und Barden auch in diesem Raum eine vielfältige Erzählkultur pflegten.¹ In der darstellenden Kunst steht jedoch nicht das Erzählen von Geschichten im Vordergrund, sondern die Verdichtung weiter gefasster, allgemeinerer Ideen in einzelnen, z. T. stark verfremdeten Bildern, die oftmals von symbolhaftem Charakter und heute nur mehr schwer entzifferbar sind. In besonderem Masse gilt diese Feststellung für die keltische Kunst der späten Hallstatt- und frühen Latènezeit, die sich unter dem Einfluss des Südens erstmals der figürlichen Bilderwelt öffnete, jedoch – bis auf wenige Ausnahmen – hieratische Kompositionen bzw. fantastische Figuren- und Figurengruppen – bevorzugte. Am Alpensüdfuß und in den südöstlichen Alpentalern ist die Offenheit gegenüber der erzählenden Kunst des Mittelmeerraumes etwas größer. Umfangreichere Bilderzyklen sind hier keine Seltenheit, namentlich in der sog. Situlenkunst mit ihren verschiedenen regionalen Ausprägungen.² Allerdings beschränkt sich das Spektrum der Bilder auch in der Situlenkunst auf einige wenige Themen wie Prozessionen und militärische Aufzüge, Bankette, Wettkämpfe, Symplegmata, Jagd und Ackerbau, deren narrative Dimension im Einzelnen oftmals eher schwierig zu beurteilen ist.³ Besonders beliebt waren die zuerst

¹ Reichenberger 1985.

² Huth 2003.

³ Erschwerend für die Beurteilung erweist sich insbesondere das Fehlen einer literarischen

genannten Darstellungen von Prozessionen und militärischen Aufzügen, die sich in der Regel durch eine lebhaftere Schilderung des Geschehens und eine bemerkenswerte Liebe zum Detail auszeichnen. Unter den Denkmälern ragt die reich verzierte Situla aus der Certosa von Bologna heraus (**Abb. 1**).⁴ Sie ist – von unten nach oben – geschmückt mit einem Tierfries, einem Register mit einer Pflugszene, einem sitzenden Musikantenpaar und einer Jagd, einem Fries mit einer Prozession von Frauen und Männer mit diversen Opferdienern sowie zuoberst einem nach links gerichteten Zug von schwer bewaffneten Soldaten. Obwohl der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Registern nicht *a priori* feststeht, geht man in der Forschung gemeinhin davon aus, dass sich die dargestellten Szenen auf Geschehnisse im Rahmen eines großen Festes beziehen, bei dem wohl auch die reich geschmückten Situlen selbst eine prominente Rolle spielten.⁵ Zeugnisse ähnlicher, mit Prozessionen, Opfern und Wettkämpfen verbundener Feste sind im eisenzeitlichen Mitteleuropa weit verbreitet. Erinnerung sei etwa an die auf dem ‚Kultwagen‘ von Strettweg dargestellte Prozession.⁶ Hier wird – in spiegelbildlicher Wiederholung – ein Hirsch von männlichen und weiblichen Kultteilnehmern zu Fuß sowie berittenen Soldaten mit Helm und Schild zum Opfer geführt.

Die bildlichen Zeugnisse der Situlenkunst und der mit ihr verwandten Werke werden gerne als Bezugspunkt für die Rekonstruktion der realen Lebenswelt in der Eisenzeit herangezogen, sowohl für die Bewohner des inner- und südalpinen Raumes als auch für die nördlich des Alpenbogens beheimateten Kelten. Doch gab es eine solche kulturelle Koiné tatsächlich, und wie widerspiegelt sie sich gegebenenfalls in der Bilderwelt diesseits und jenseits der Alpen? Im Folgenden möchte ich den Blick auf die Frage nach der narrativen Dimension des Kunstschaffens im angesprochenen Raum und möglichen transalpinen Verbindungen richten, dies am Beispiel zweier Monumente bzw. Monumentgruppen, die eine Schlüsselrolle für das Verständnis der eisenzeitlichen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. spielen, dem Fragment einer Reliefstele aus Bormio im Veltlin und den vier keltischen Kriegerstatuen vom Glauberg in Hessen.

Überlieferung, die Auskunft geben könnte darüber, ob die dargestellten Szenen ein reales Geschehen (z. B. ein bestimmtes ‚Fest‘) bildlich festhalten und damit in erster Linie beschreibender Natur sind, oder ob es sich um Ausschnitte aus einer überhöhten kosmologischen bzw. mythologischen Geschichte handelt mit entsprechendem erzählerischem Anspruch. Zur Unterscheidung von Beschreibung und Erzählung in der antiken Bildkunst s. Giuliani 2003, 21–37.

⁴ Lucke und Frey 1962, 59 Nr. 4 Taf. 16–20.64.

⁵ In Auswahl: Lucke und Frey 1962, 45; 49; Eibner 1981, 261; Kossack 1999, 67–68, 81–82, 88. Kritisch zur inhaltlichen Deutungsmöglichkeit der Situlenkunst: Torbrügge 1992; Koch 2003.

⁶ Egg 1996, 14–61 Abb. 6–17 Taf. 3–13.



Abb. 1: Situla aus der Certosa von Bologna, Umzeichnung (nach Kat. Wien 1962, Taf. 14).

Die Stele von Bormio

Das Fragment der Reliefstele war sekundär in einem Gebäude des Dorfes Bormio im Veltlin verbaut und wurde 1944 bei dessen Abbruch entdeckt (**Abb. 2**).⁷

Es besteht aus grünlichem Serpentin, wie er in der Umgebung des Fundortes ansteht, und dürfte demzufolge vor Ort entstanden sein. Ikonographie und Stil der Stele sprechen dafür, dass das Werk von einem Bildhauer mit engen Verbindungen zu den etruskischen Zentren der Poebene hergestellt wurde, wo die stilistisch nächsten Parallelen in Form der sogenannten Felsiner Stelen bekannt sind.⁸ Zeitlich dürfte sie in das spätere 5. oder 4. Jahrhundert v. Chr. zu datieren sein.⁹

Die Reliefplatte ist auf drei Seiten, unten links und rechts, gebrochen, während der obere, von einer horizontalen Leiste mit Zickzackornament begleitete Rand dem originalen Stelenabschluss entspricht. Das Bildfeld ist mittels eines horizontalen Ornamentbandes in zwei figürliche Friese aufgeteilt. Vom unteren ist nur noch ganz wenig erhalten: der Ansatz eines Helmes bzw. eines Helmbuschs, der mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem nach links schreitenden Krieger gehört. Krieger mit entsprechenden Helmen kennen wir beispielsweise von der Certosa-Situla in Bologna (**Abb. 1**). Wie dort könnte der Helmträger in eine nach links schreitende militärische Formation eingebunden gewesen sein.

Besser ist hingegen der Erhaltungszustand des oberen Frieses. Hier ist in der rechten Bildhälfte ein frontal stehender Krieger mit Hörnerhelm und großem Schild vor der Brust zu erkennen, der mit der rechten Hand eine Standarte hält. Der Schild hat die Form einer aufgespannten Tierhaut, wofür sich gute Parallelen in der keltischen Bewaffnung des 5. Jahrhunderts v. Chr. finden.¹⁰ Nach links folgt eine senkrecht auf dem Boden stehende Lanze mit der Spitze nach oben, des weiteren ein nach rechts ausschreitender Hornbläser mit kurzem kreuzschraffiertem Rock, mit dem ein Brustpanzer oder ein Kettenhemd gemeint sein könnte. Ein am Hüftgurt getragener Dolch unterstreicht auf jeden Fall den militärischen Charakter des Musikanten, ebenso der Rundschild, der mit einer Schleife an seinem linken Arm befestigt ist. Über dem Kopf des Hornbläusers ist ein länglicher, leicht gekrümmter Gegenstand zu erkennen, der mit dem einen geschwungenen Ende direkt an die Randleiste anstößt, mit dem anderen auf einem nicht ganz eindeutig bestimmbar Träger aufliegt. Es

⁷ Rittatore Vonwiller 1971; Pauli 1973; vgl. ferner Rittatore Vonwiller 1970–1973; Pauli 1970–1973; Sordi 1970–1973. Das erhaltene Fragment misst 34 cm in der Höhe und 31 cm in der Breite. Über den originalen Standort ist nichts bekannt. L. Pauli vermutet ihn in einem Heiligtum, das er im Umkreis der etwas oberhalb des Dorfes gelegenen warmen Quellen lokalisiert.

⁸ Ducati 1912; Sary-Rimpau 1988.

⁹ Pauli 1973, 113. Die Datierung erfolgt primär über antiquarische Details.

¹⁰ Vgl. z. B. die Schilde aus Gräbern vom Dürrnberg bei Hallein: Grab 39/2: Penninger 1972, 71–73 Taf. 36,6; Pauli 1973, 92–93; Pauli 1978, 238–247. Grab 373: Egg u. a. 2009.



Abb. 2: Relief von Bormio. Museo Archeologico Paolo Giovio; Foto nach Gipsabguss im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz.



Abb. 3: Stele mit Darstellung eines mit der Machaira bewaffneten Kriegers aus der Umgebung von Volterra; Pomarance, Palazzo Ricci (nach Aranguren u. a. 2007, 820 Abb. 9).

könnte sich dabei um eine Hand handeln, die den länglichen Gegenstand umfasst. Dieser lässt sich am ehesten als ein Schwert bzw. eine Machaira mediterranen Typs identifizieren, deren Klinge einseitig geschwungen und vom Griff mit einem vorspringenden Handschutz abgesetzt ist. Die Machaira dient in der mediterranen Welt unterschiedlichen Zwecken. Als Hiebwaffe wird sie zum Töten von Tieren, besonders beim Opfer, verwendet, sie kann aber auch im Kampf das zweischneidige Schwert ersetzen.¹¹ Verwendet wurde die Machaira vor allem in der griechischen und orientalischen Welt, aber auch die Etrusker haben sie gekannt, wie namentlich die Darstellung eines mit dem Krummschwert bewaffneten Kriegers auf einer Reliefstele aus der Umgebung von Volterra bezeugt, die heute in der archäologischen Sammlung des Palazzo Ricci in Pomarance aufbewahrt wird (**Abb. 3**).¹² Auch auf einer profefelsinischen Grabstele aus Marano di Castenaso bei Bologna ist eine Machaira dargestellt, diesmal losgelöst von jedem Handlungsrahmen am oberen Rand des Bildfeldes über einem raubkatzenartigen Fabelwesen.¹³

¹¹ Jarva 2013, 411–412.

¹² Pomarance, Palazzo Ricci: Fiumi 1961, 266–267 Anm. 44; 291; Aranguren u. a. 2007, 820 Abb. 9.

¹³ Die Stele scheint bislang unpubliziert zu sein: vgl. http://www.archeobologna.beniculturali.it/bo_castenaso/marano_necropoli/scavo_07.htm (aufgerufen am 27.1.2016).

Auch wenn ein endgültiger Bildentscheid nicht möglich ist, spricht das Wenige, was erhalten ist, dafür, dass die Hand, die die mutmaßliche Waffe führt, weit nach hinten ausholt. Ähnliche Bildschemata sind in der mediterranen Kunst vor allem von Kampfdarstellungen bekannt, etwa vom Bild des Neoptolemos auf der Kalpis des Kleophrades in Neapel.¹⁴ Der jugendliche Hoplit holt mit der Machaira weit aus, um den Trojanerkönig Priamos auf dem Altar zu erschlagen. Ähnlich ist ein Zweikampf zwischen einem Griechen und einem Perser auf einer attisch rotfigurigen Schale des Triptolemos-Malers in Edinburgh gestaltet (**Abb. 4**).¹⁵

Der siegreiche Grieche holt auch in diesem Fall mit der Machaira zum finalen Schlag gegen den barbarischen Gegner aus. Die Darstellung lässt sich mit der Szene von Bormio nicht zuletzt deswegen gut vergleichen, weil die Machaira hier wie in Bormio die ornamentale Bildfeldumrandung mit der Spitze tangiert. Die angeführten Vergleiche in der attischen Keramik kommen der Darstellung auf dem Relief von Bormio ikonographisch recht nahe und können uns eine Vorstellung von der möglichen Rekonstruktion der Szene geben, obschon sie wegen der großen Distanz und fehlender konkreter Belege aus dem circumalpinen Raum als Vorbilder nur indirekt in Frage kommen.¹⁶ Eine Kampfszene würde auch gut zum Hornbläser passen, der ja ebenfalls bewaffnet ist. Auch eine Art Waffentanz, wie er auf der Kline von Hochdorf und auf Felsritzungen im Val Camonica dargestellt ist, könnte in Betracht kommen.¹⁷ Ein definitiver Entscheid in der Frage, wie die Szene links des Hornbläusers zu ergänzen ist, ist nicht möglich. Feststeht jedoch, dass sich der Relieffries im Rücken des Musikanten noch ein gutes Stück weiter fortgesetzt hat.

Die Thematik der beiden Relieffriese ist von einem militärisch-kriegerischen Unterton geprägt. Ludwig Pauli deutete die frontal dargestellte Figur mit Schild und Hörnerhelm als Götterstatue in einer Kultszene, aufgrund ihrer Übergröße, der frontalen Darstellungsweise sowie aufgrund der Tatsache, dass sie auf einem separaten Podest steht, das aus dem Reliefgrund herausragt. Der Musikant mit dem Horn scheint dem Götterbild im Rahmen einer Kulthandlung die Referenz zu erweisen. Hornbläser sind in der Kunst des südlichen Alpenraums und der Poebene

¹⁴ Beazley ARV² (1963) 189,74; Paralipomena (1971) 341; Simon 1981, Abb. 128; 129.

¹⁵ Beazley ARV² (1963) 364,46; Paralipomena (1971) 364; Addenda (1982) 110; Hölscher 1974, 79 Taf. 19; CVA Edinburgh, The National Museums of Scotland. Great Britain Fasc. 16 (Oxford 1989) 24–25 Taf. 23,7.8; Muth 2008, 245; 255 Abb. 160; 164. Das Innenbild mit der Kampfdarstellung ist partiell übermalt, doch ist von der Waffe des griechischen Hopliten genügend erhalten, um diese zu einer Machaira zu ergänzen.

¹⁶ Krieger, die mit ihrem Schwert in vergleichbarer Weise wie die griechischen Darstellungen weit nach hinten ausholen, sind auch von den Felszeichnungen des Valcamonica bekannt: Anati 2004, 280–281; Abb. 278; 279; 203 Abb. 280.

¹⁷ Kline von Hochdorf: Biel 1985, 94–95; Abb. 54 Taf. 28; Valcamonica: Anati 1994, 56 Abb. 45.



Abb. 4: Innenbild einer Schale des Triptolemos-Malers mit einer Kampfszene zwischen einem Griechen und einem Perser, um 460 v. Chr. Edinburgh, National Museums of Scotland (nach Hartwig 1893, Taf. 56).

keine Seltenheit. Sie stehen meist im Zusammenhang mit kriegerischen Aktionen oder mit einer Gottheit, die betont militärisch dargestellt ist. So ist beispielsweise auf einer Grabstele von der Via Righi in Bologna aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. ein Zweikampf zwischen zwei Soldaten zu sehen, deren einer in ein Horn bläst (**Abb. 5**).¹⁸ Ein weiterer Hornbläser ist auf dem Bronzespiegel Arnoaldi in Bologna dargestellt, der in seiner Frontalität und der hieratischen Kombination mit zwei Fabelwesen an eine göttliche Erscheinung gemahnt,¹⁹ nicht unähnlich der gehörnten

¹⁸ Stary-Rimpau 1988, 256 Nr. 209; Kat. Venedig 178 Abb. Vergleichbar ist die Szene auf der Situla Este-Benvenuti, in der ein rückwärts fallender Hornbläser von einem Krieger mit Lanze attackiert wird: Lucke und Frey 1962, 62–67 Nr. 7 Abb. 8, 17 Taf. 23–26; 65.

¹⁹ Sassatelli 1981, Nr. 1; Macellari 2002, 220–221 Nr. 11 Taf. 19.143. Vgl. ferner den Hornbläser auf einem Votivblech aus Este: Kat. Wien 1962, 123 Nr. 56



Abb. 5: Bologna, Via Righi. Scheibenkopfstele mit Zweikampf und Reiterfries (nach Kat. Venedig 2000, 178).

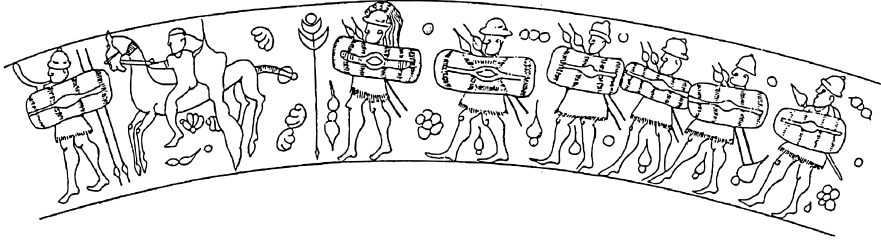


Abb. 6: Situla Arnoaldi: Ausschnitt mit Kriegerzug (nach Frey 1973, Abb. 1,1).

Kriegerfigur auf der Stele von Bormio selbst. Besonders gut ist schließlich die Szene auf der Situla Arnoaldi von Bologna mit unserem Reliefbild zu vergleichen (**Abb. 6**).²⁰

Hier führt ein mit Helm und Schild gerüsteter Hornbläser eine militärische Formation an. Er schreitet auf einen Baum zu, der von seiner Position her an die Götterstatue von Bormio erinnert. Hinter ihm sind zwei senkrecht in den Boden gerammte Lanzen zu erkennen, die zusammen mit dem standartenartigen Gebilde zwischen dem nachfolgenden Reiter und dem ersten bewaffneten Fußsoldaten mit der Szenerie von Bormio gut vergleichbar scheinen. Ludwig Pauli hat den militärischen Zug auf der Situla deshalb – durchaus plausibel – ebenfalls in den Kontext einer sakralen Handlung gestellt.

Sowohl auf der Situla Arnoaldi als auch auf der Stele von Bormio ist das Kultgeschehen mit einem Zug marschierender Krieger verbunden. Auch wenn es nicht möglich ist, die beiden Bildfriese des Reliefs von Bormio im Sinne eines kontinuierlichen Handlungsablaufs gesichert aufeinander zu beziehen – und die Fußsoldaten somit nicht zwangsläufig zu einer Prozession gehören, die sich auf das im oberen Register dargestellte Kultbild zubewegt –, bietet es sich dennoch an, in der militärischen Formation einen Hinweis auf den performativen Charakter der Geschehnisse zu erkennen, in welche die Kriegerstatue eingebettet ist.²¹

In ihrer Frontalität ist der Kriegerfigur ein Gestaltungsprinzip eigen, das in der mediterranen Bildkunst seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. für Götter- und Heroenbilder verwendet wird. Bevorzugt kommt es bei der sog. Herrin bzw. dem Herrn der Tiere und den mit diesen Gottheiten assoziierten Erscheinungen zur Anwendung und wird als Bildchiffre gerade auch im alpinen und circumalpinen Raum rezipiert.²² Erinnert sei in diesem Zusammenhang etwa an die figürlichen Gürtelhaken der Frühlatènezeit oder auch an den plastischen Figurenschmuck auf der Kanne vom Glaueberg. Südlich der Alpen finden sich Reflexe des Themas in der

²⁰ Lucke und Frey 1962, 59 Nr. 3 Taf. 12–15.63.

²¹ Auf dem Wagen von Strettweg begleiten berittene Soldaten eine Opferprozession mit Hirsch. S. o. Anm. 6.

²² Guggisberg 2010.

Poebene und im Picenum. Auffällig oft ist die göttliche Figur als Krieger charakterisiert.

Allen Darstellungen ist eine ausgeprägte zentralsymmetrische Darstellungsweise gemein, die sich nicht nur auf den Krieger beschränkt, sondern sich auch auf seine ‚Entourage‘ erstreckt, auf die Tiere und Fabelwesen, die ihn begleiten. Darf man gleiches auch für die Reliefstele von Bormio vermuten? Steht auch hier der schildbewehrte Krieger in der Mitte eines symmetrisch komponierten Geschehens? Wir müssen die Frage offen lassen.²³ Immerhin gibt es jedoch unter den verwandten Felsiner Grabstelen mindestens zwei Exemplare aus der Benaccinekropole von Bologna (Grab 63) (**Abb. 7**) und dem etwas südlich der Stadt gelegenen S. Lazaro di Savena im Tal des Idice (**Abb. 8**), die ebenfalls mit dem Motiv des frontalen Kriegers in zentralsymmetrischer Komposition geschmückt sind.²⁴ Die beiden Stelen datieren noch in das ausgehende 7. oder frühe 6. Jahrhundert v. Chr. und sind damit deutlich älter als das Reliefbild aus dem Veltlin. Allerdings kehrt das Motiv des mit Schild und Lanze bewaffneten, behelmten Kriegers auch auf späteren Felsiner Stelen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. wieder (**Abb. 9**).²⁵ Die Darstellungen unterscheiden sich vom älteren Bildtypus lediglich dadurch, dass der Krieger hier nicht mehr streng frontal, sondern in Ausfallstellung von der Seite gezeigt wird; ein Umstand, der in erster Linie der stilistischen Entwicklung der Bildstelen geschuldet sein dürfte. Es liegt daher nahe anzunehmen, dass der ikonographische Typus der Kriegerstelen in Norditalien einer langen eigenständigen Tradition folgt, in deren Ausstrahlungsradius auch das Relief von Bormio entstanden ist.

Kennzeichnend für die Felsiner Grabstelen ist ihre anthropomorphe Konzeption. Sie ist besonders deutlich bei den sog. Scheibenkopfstelen der Frühzeit zu fassen, so z. B. bei der bereits erwähnten Stele von der Via Righi in Bologna (**Abb. 5**), dürfte aber auch noch den stärker abstrahierten und hufeisenförmigen Grabsteinen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. innewohnen, die sich direkt aus der älteren Tradition ableiten lassen. Könnte gleiches auch für die Stele von Bormio gelten? Ist auch sie als Abbild eines Menschen gedacht? Die Frage lässt sich nicht mit Gewissheit beantworten, da eindeutige Hinweise auf eine anthropomorphe Formgebung fehlen. In Anbetracht der starken Abstraktion, die den Felsiner Stelen generell innewohnt, ist es jedoch keineswegs ausgeschlossen, dass auch eine einfache Rechteckstelen als Abbild eines Menschen verstanden werden konnte, dies umso mehr als auch andere Gesichtspunkte diese Annahme nahe legen.

²³ Bereits L. Pauli 1973, 111 hat diese Möglichkeit in Erwägung gezogen.

²⁴ Kossack 1999, 50–52 Abb. 31. 32.

²⁵ Ducati 1912, 655–667 Nr. 34; 35; 44 (Seite B); 62 (Seite B); 73 (Seite A); 80; 83 (Seite B); 84 (Seite B); 90; 104; 107 (Seite B); 109; 110; 156 (Seite B); 181 (Seite B); 192 (Seite B) Abb. 70–75; Stary-Rimpau 1988.

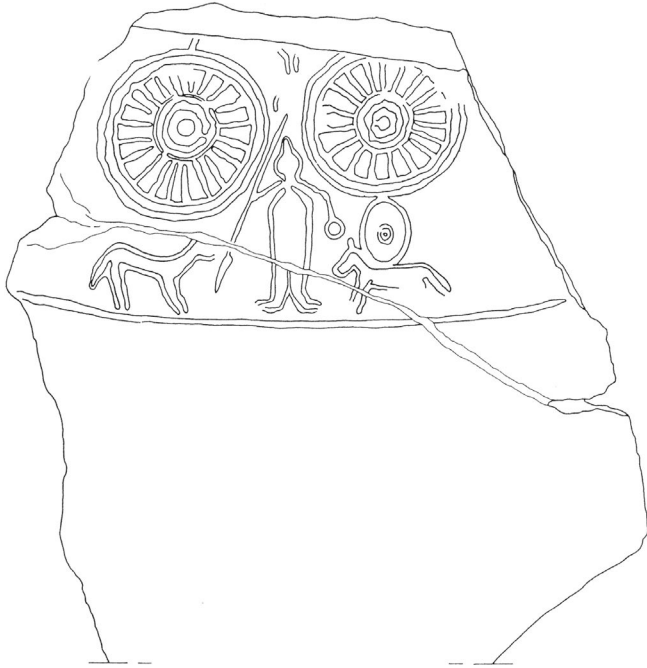


Abb. 7: Bologna, Benacci-Nekropole. Stele (Ausschnitt) mit frontalem Krieger zwischen zwei Tieren (nach Kossack 1999, 51 Abb. 31).



Abb. 8: S. Lazzaro di Savena. Scheibenkopfstele mit frontalem Krieger (nach Kossack 1999, 52 Abb. 32).

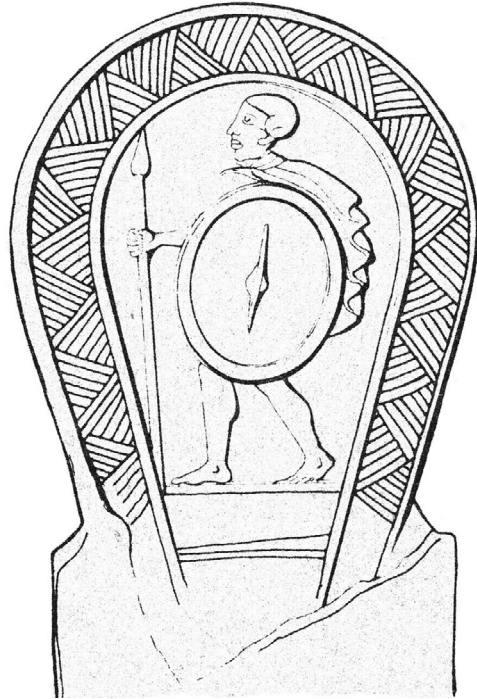


Abb. 9: Bologna, Stele mit Krieger
(nach Sary-Rampau 1988, Frontispiz).

So stellt das Relief von Bormio durch seinen Fundort in den Alpen ein wichtiges Bindeglied zwischen den anthropomorphen Stelen Norditaliens und der frühen menschlichen Großplastik im nordalpinen Raum dar, die von der italischen Steinplastik sichtlich beeinflusst ist. Gemeint sind in erster Linie die keltischen Steinskulpturen von Hirschlanden (**Abb. 10**) und vom Glauberg (**Abb. 11**), die sich sowohl in stilistischer als auch in ikonographischer Hinsicht gut mit der frontalen Kriegerdarstellung von Bormio vergleichen lassen.²⁶ Neben dem allgemeinen Bildschema der frontalen Figur sind es insbesondere Eigenheiten wie die Tragweise des Schildes oder die ungleiche stilistische Ausformung der massigen Beine und dünnen Arme, die die anthropomorphen Darstellungen diesseits und jenseits der Alpen eng miteinander verbinden.²⁷

Bemerkenswert ist außerdem, dass der Krieger von Bormio im Grunde selbst nichts anderes als eine abstrahierte Stele ist (**Abb. 12**). Von seinem Körper ragen nur die Beine, ein Arm und der behelmte Kopf hinter dem großen, brettartigen

²⁶ Frey 2002a, 104–107 Abb. 69–71 und 262–264 Kat. 3.3–3.4 Abb. 259–262 (Glauberg); 208–218 mit Abb. 191 (Hirschlanden).

²⁷ Wie bereits Pauli 1973, 92–93 erkannt hat, handelt es sich auch beim Schild des Kriegers von Bormio um einen Gegenstand, der in keltischer Tradition steht. Zum Motiv des frontal vor der Brust getragenen Schildes s. auch Guggisberg im Druck.

Schild hervor. Dieser wird selbst zum Körper der Figur. Sein oberer leicht gebogener Rand, der an den Ecken scharf nach unten umbricht und leicht nach innen zieht, bildet gewissermaßen die ‚Schultern‘ des Kriegers, analog zur abstrakten Grundform der Felsiner Stelen auf der einen und den nordalpinen Kriegerstatuen von Hirschlanden und vom Glauberg auf der anderen Seite.

Die dargelegten Bezüge erhärten damit die Annahme, dass die frontale Kriegerstatue von Bormio auf einer Stele dargestellt ist, die ihrerseits als frontales Menschenbild gedacht war. Das Bild und der Bildträger verschmelzen folglich wie bei der frühen Stelen von S. Lázaro di Savena (**Abb. 8**) und ihren jüngeren Gegenständen aus Bologna (**Abb. 9**) zu einer konzeptionellen Einheit. Die die frontale Figur rahmenden Aktivitäten – Kriegeraufzüge, Kämpfe oder Waffentänze und musikalische Darbietungen – werden zum Spiegel von realen Handlungen, in deren Mittelpunkt die Stele selbst stand, sei es in einem Heiligtum, wie von Ludwig Pauli für das Relief aus Bormio vermutet, oder in einem sepulkralen Kontext, wie dies für die verwandten Felsiner Stelen mehrheitlich der Fall ist.

Die Krieger vom Glauberg

Von den Stelen und Grabskulpturen des italischen Raumes sind nachweislich starke Impulse über die Alpen in die keltische Welt gelangt, wo gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. mit der Skulptur von Hirschlanden und im 5. Jahrhundert v. Chr. mit den vier Kriegerstatuen vom Glauberg mit die ersten Zeugnisse einer monumentalen keltischen Steinplastik in Erscheinung treten.²⁸ Die Bezüge dieser Werke zur italisch-etruskischen Skulptur sind in der Forschung bereits gebührend beleuchtet worden. Das Relief von Bormio stellt, wie erwähnt, ein wichtiges Bindeglied zwischen den beiden Bildtraditionen dar, was nicht zuletzt auch daraus ersichtlich wird, dass sich die keltischen Skulpturen in der flachen und zweidimensionalen Ausarbeitung ihrer Oberkörper nicht nur ikonographisch und stilistisch, sondern auch formal eng an die Stelen des südalpinen Raumes anschließen. Nicht zuletzt aus diesem Grund liegt es nahe anzunehmen, dass die Kriegerdarstellung auf der Stele von Bormio und die freiplastischen Skulpturen aus Südwestdeutschland nicht nur unter formalen und ikonographischen Gesichtspunkten, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht miteinander in einer engen Beziehung stehen.

Ein entscheidender Unterschied zwischen den Bildwerken besteht allerdings darin, dass der Krieger von Bormio in einen größeren deskriptiven Kontext eingebettet ist, während es sich bei den Statuen vom Glauberg um scheinbar isolierte Einzelmonumente handelt. Der Eindruck scheint sich damit zu bestätigen, dass

²⁸ a.O. Anm. 26. Zur anthropomorphen Großplastik in Mitteleuropa: Bonenfant 1998; Kat. Frankfurt 2002, 313–327 Nr. 117–146.



Abb. 10–11: Der Krieger von Hirschlanden. Foto Landesmuseum Württemberg, Stuttgart;
Der Krieger vom Glauberg; Foto: Keltenwelt am Glauberg, U. Seitz-Gray.



Abb. 12: Die Kriegerstatue auf dem Relief von Bormio, Ausschnitt; Foto nach Gipsabguss im Römisch-Germanischen Zentralmuseum Mainz.

die keltische Kunst narrativen Konzepten ablehnend gegenüber stand und stattdessen das symbolhafte Einzelbild bevorzugte. Ein Punkt wird dabei allerdings allzu leicht übersehen: der Aufstellungs- bzw. Verwendungskontext der Denkmäler.

Die Statuen vom Glauberg wurden in sekundärer Lage in einem Graben gefunden, der den großen Grabhügel umschließt.²⁹ Der originale Standort der Skulpturen innerhalb des monumentalen Grab- und Sakralkomplexes vom Glauberg ist nicht bekannt. Denkbar ist ein Zusammenhang mit einem hypothetischen ‚heiligen Bezirk‘, den die Ausgräber im Nordwesten des großen Grabhügels postulieren. Wie man den Komplex im einzelnen aber auch immer rekonstruiert, feststeht, dass die Skulpturen zusammen mit den fürstlichen Gräbern und den sie umgebenden architektonischen Strukturen den Mittelpunkt einer monumentalen Anlage bildeten, die als sepulkrales und sakrales Zentrum einer größeren Gemeinschaft fungierte und als solches Ort von besonderen rituellen Handlungen war. Gerade die fast 400 m lange ‚Prozessionsstrasse‘, die von Südosten auf den Grabhügel zuführt, lässt die Dimension der hier praktizierten rituellen Aktivitäten erahnen. Die vier Kriegerstatuen dürften zentraler Bestandteil dieses Geschehens und somit in einen übergeordneten Handlungsrahmen eingebunden gewesen sein, wie dies oben aufgrund des Bildkontextes auch für die Stele von Bormio und die darauf dargestellte Kriegerstatue postuliert wurde.

Die Skulpturen vom Glauberg stellen demzufolge keine isolierten Einzelmomente dar. Vielmehr waren sie auf ein spezifisches rituelles Geschehen mit Umzügen und anderen performativen Aktionen ausgerichtet, das für ihr Verständnis existentiell gewesen sein muss. In Analogie zur Darstellung auf der Stele von Bormio und in gleichzeitiger Verdichtung des dortigen Bildprogramms werden sie damit zu eigenständigen Akteuren in einem durch die Kultgemeinde *realiter* inszenierten ‚Handlungsbild‘.

Schlussfolgerungen

Zu Beginn dieses Beitrags wurde die Frage aufgeworfen, ob und, wenn ja, inwiefern das Konzept einer die Völker nördlich und südlich der Alpen miteinander verbindenden kulturellen Koiné im Bereich einer narrativen Bildkunst tragfähig ist. Diese Frage lässt sich mit dem alleinigen Blick auf die Skulpturen von Bormio und vom Glauberg nicht abschließend beantworten, und es muss noch einmal betont werden, dass von ‚Erzählungen‘ im Sinne der mediterranen Kunst kaum gesprochen werden kann. Immerhin hat die Gegenüberstellung gezeigt, dass wir die Monumente in beiden Fällen nicht als isolierte Einzelobjekte betrachten dürfen, sondern

²⁹ Kat. Frankfurt 2002, 103 mit Abb. 68 (Fundlage der großen Statue); Frey und Herrmann 1997, 470–474 Abb. 10–14; Herrmann 2008, bes. Pläne Abb. 1; 2 und 12.

als Denkmäler, die in einen größeren performativen Aktionsrahmen eingebunden waren und so zum Mittelpunkt eines durch die jeweiligen Kultgemeinschaften inszenierten ‚Handlungsbildes‘ mit Aufzügen, Tanz, Musik, Banketten und anderem mehr wurden.

Mit Blick auf das Kunstschaffen im nordalpinen Raum ist diese Beobachtung nicht zuletzt auch für das Verständnis der frühkeltischen Kunst als Ganzes von Interesse. Diese ist in erster Linie eine angewandte Kunst, die auf funktionalen Trägern wie z. B. Gefäßen, Waffen oder Trachtutensilien aufgebracht war. Im Gegensatz zur mediterranen Kunst kennt die keltische Kunst von wenigen Ausnahmen abgesehen so gut wie keine für sich selbst konzipierten Einzelmonumente. Die keltischen Kunstwerke sind stattdessen mit Objekten verbunden, die in konkreten Kontexten verwendet wurden. Dabei manifestiert sich der spezifische Charakter der Darstellungen oftmals erst im Moment der Manipulation des Bildträgers bzw. erst dann, wenn dieser gedreht oder bewegt wird. Was ich damit meine, offenbart sich besonders deutlich am goldenen Halsring von Waldalgesheim,³⁰ dessen Pufferenden mit üppigen, ineinander verschlungenen Ranken geschmückt sind (**Abb. 13**). Erst wenn man den Ring in die Hand nimmt und ihn um seine eigene Achse dreht, wird man gewahr, dass dem scheinbar willkürlichen Verlauf der Ranken die klare Struktur einer spiegelsymmetrischen Palmette zugrunde liegt (**Abb. 14**). Ebenso offenbart sich die komplexe, teils geritzte, teils plastisch aufgesetzte Figurenzier bei Gefäßen, wie etwa der keltischen Röhrenkanne vom Glauberg, erst in dem Moment, in dem man das Gefäß in die Hand nimmt, es manipuliert und zum Ausschütten seines Inhalts ansetzt. Hingewiesen sei hier insbesondere auf den Schmuck am Ansatz des Röhrenaussgusses, wo sich inmitten der pflanzlichen Ornamentik ein menschliches Gesicht mit großen Augen, Nase und mächtigen Augenbrauen verbirgt.³¹ Der bärtige Männerkopf, der die Henkelattasche der Röhrenkanne von Waldalgesheim bildet, wird von einem vegetabilen Gebilde gerahmt, das sich bei einer Drehung um 180° in zwei Vogelfiguren verwandelt (**Abb. 15**).³²

Durch das Drehen und Wenden des Halsrings oder der Kannen kommt ‚Bewegung‘ in die Darstellung, entschlüsselt und transformiert sich das Bild, wird aus einer wild wuchernden Ranke eine geordnete Palmette bzw. aus einem Palmettenornament ein schemenhaftes menschliches Gesicht oder ein Vogel.

Wir wissen über die Bedeutung der keltischen Bilderwelt nur sehr wenig. Aber es ist anzunehmen, dass die Kelten mit den angesprochenen Transformationen ganz spezifische mythologische Ereignisse und Geschichten verbanden. Paul Jacobsthal

³⁰ Joachim 1995, 60–66 Abb. 37–43 Farbtaf. 5b; Kat. Frankfurt 2002, 304 Nr. 99 Abb. 342.

³¹ Kat. Frankfurt 2002, 144 Abb. 104; Frey 2002b, 202 Abb. 186, 1.

³² Joachim 1995, 38–53 Abb. 18–31; bes. Abb. 19, 23, 3 und Farbtaf. 2. Vgl. Kruta 1986, 20; 22 Abb. 10; Frey 2002a, 202 Abb. 186, 2; Bagley 2014, 266.



Abb. 13 (links), 14 (rechts oben) und 15 (rechts unten): Mit Palmette verziertes Pufferende des Goldhalsrings von Waldalgesheim. Foto LVR-LandesMuseum Bonn, J. Vogel; Umzeichnung der Palmette auf dem Halsring von Waldalgesheim (nach Frey 1995, Abb. 120); Henkelatlasche der Röhrenkanne von Waldalgesheim mit bärtigem Männergesicht und Palmette, die sich bei einer Drehung um 180° in zwei fantastische Vögel verwandelt (nach Kruta 1986, 22 Abb. 10).

hat das Phänomen mit der Geschichte von Alice im Wunderland verglichen, und insbesondere mit der Katze von Cheshire, die im einen Moment schemenhaft im Baum zu erkennen ist, und im nächsten hinter den Blättern wieder verschwindet.³³ Indem er den Bildträger und damit auch die Darstellung bewegt und verändert, wird der Betrachter selbst zum konstitutiven Bestandteil dieser Bilder, mit anderen Worten zum Akteur in einem letztlich durchaus erzählerischen Prozess. Ein Vorgang, der sich, unter ähnlichen Vorzeichen, auch bei den beiden eingangs betrachteten Skulpturen von Bormio und vom Glauberg beobachten ließ und als Zeichen dafür gewertet werden kann, dass dem süd- und nordalpinen Kunstschaffen mehr Gemeinsamkeiten eigen sind, als man auf den ersten Blick vermuten möchte.

³³ Jacobsthal 1944, 19; Megaw 1970.

Literatur

Anati 1994

E. Anati, *Valcamonica Rock Art. A New History for Europe* (Capo di Ponte 1994).

Anati 2004

E. Anati, *Civiltà delle pietre. Valcamonica una storia per l'Europa* (Capo di Ponte 2004).

Aranguren u. a. 2007

B. Aranguren u. a., *Guerrieri e artigiani. L'alta valle del Cecina dalla Preistoria al Rinascimento*. Notiziario della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Toscana 3, 2007, 818–822.

Bagley

J. M. Bagley, *Zwischen Kommunikation und Distinktion. Ansätze zur Rekonstruktion frühlatènezeitlicher Bildpraxis*, Vorgeschichtliche Forschungen 25 (Rahden/Westf. 2014).

Biel 1985

J. Biel, *Der Keltenfürst von Hochdorf* (Stuttgart 1985).

Bonenfant 1998

P.-P. Bonenfant, *La statuaire anthropomorphe du premier âge du fer*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté / Université de Franche-Comté 43 = 667 (Besançon 1998).

Ducati 1910

P. Ducati, *Le pietre funerarie felsinee*. Monumenti Antichi 20,1, 1910, 360–727.

Egg 1996

M. Egg, *Das hallstattzeitliche Fürstengrab von Strettweg bei Judenburg in der Oststeiermark* (Mainz 1996).

Egg u. a. 2009

M. Egg, R. Goedecker-Ciolek, M. Schönfelder und K. W. Zeller, *Ein eisenzeitlicher Prunkschild vom Dürrnberg bei Hallein, Land Salzburg*. Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentrum Mainz 56, 2009, 81–103.

Eibner 1981

A. Eibner, *Darstellungsinhalte in der Kunst der Hallstattkultur. Gedanken zum „überhöhten“ Leben im Situlenbergbereich und Osthallstattkreis*, in: *Die Hallstattkultur. Symposium Steyr 1980* (Linz 1981) 261–296.

Fiumi 1961

E. Fiumi, *La "facies" arcaica del territorio volterrano*. Studi Etruschi, 29, 1961, 253–292.

Frey 1973

O.-H. Frey, *Bemerkungen zur hallstattischen Bewaffnung im Südostalpenraum*. Arheološki vestnik 24, 1973, 621–636.

Frey 1995

O.-H. Frey, *Das Grab von Waldalgesheim. Eine Stilphase des keltischen Kunsthandwerks*, in: H.-E. Joachim (Hrsg.), *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin*, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 3 (Köln 1995) 159–206.

Frey 2000

O.-H. Frey, *Keltische Großplastik*, in: J. Hoops (Hrsg.), *Realexikon der germanischen Altertumskunde* 16 (2000) 395–407.

Frey 2002a

O.-H. Frey, *Menschen oder Heroen? Die Statuen vom Glauberg und die frühe keltische Großplastik*, in: Kat. Frankfurt 2002, 104–107.

Frey 2002b

O.-H. Frey, *Frühe keltische Kunst – Dämonen und Götter*, in: Kat. Frankfurt 2002, 186–205.

Frey und Herrmann 1997

O.-H. Frey und F.-R. Herrmann, *Ein frühkeltischer Fürstengrabhügel am Glauberg im Wetteraukreis, Hessen*. *Germania* 75, 1997, 459–550.

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Guggisberg 2010

M. A. Guggisberg, *The Mistress of Animals, the Master of Animals. Two Complementary or Oppositional Religious Concepts in Early Celtic Art?*, in: D. B. Counts, B. Arnold (Hrsg.), *The Master of Animals in Old World Iconography* (Budapest 2010) 223–236.

Guggisberg im Druck

M. A. Guggisberg, *Beitrag* in: O. Cavalier (Hrsg.), *Le guerrier de Mondragon. Recherches sur une oeuvre celtique de la fin de l'époque hellénistique, Avignon, Musée Calvet* (im Druck)

Hartwig 1893

P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rothfigurigen Stiles* (Stuttgart 1893).

Herrmann 2008

F.-R. Herrmann, *Fürstengrabhügel 2 am Glauberg in seinem Umfeld*, in: *Der Glauberg in keltischer Zeit. Zum neuesten Stand der Forschung. Öffentliches Symposium 14.–16. September 2006 Darmstadt* (Wiesbaden 2008) 89–107.

Hölscher 1974

T. Hölscher, *Ein Kelchkrater mit Perserkampf*. *Antike Kunst* 17, 1974, 78–85.

Huth 2003

Chr. Huth, *Menschenbilder und Menschenbild. Anthropomorphe Bildwerke der frühen Eisenzeit* (Berlin 2003).

Jacobsthal 1944

P. Jacobsthal, *Early Celtic Art* (London 1944).

Jarva 2013

E. Jarva, *Arming Greeks for Battle*, in: B. Campbell und L. A. Tritle (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Warfare in the Classical World* (Oxford 2013) 395–418.

Joachim 1995

H.-E. Joachim, *Waldalgesheim. Das Grab einer keltischen Fürstin* (Köln 1995).

Kat. Frankfurt 2002

Das Rätsel der Kelten vom Glauberg. Glaube – Mythos – Wirklichkeit. Ausstellungskat. Frankfurt (Stuttgart 2002).

Kat. Venedig 2000

M. Torelli (Hrsg.), *Gli Etruschi*. Ausstellungskat. Venedig (Mailand 2000).

Kat. Wien 1962

Situlenkunst zwischen Po und Donau. Verzierte Bronzearbeiten aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. Ausstellungskat. Naturhistorisches Museum (Wien 1962).

Koch 2003

L. C. Koch, *Zu den Deutungsmöglichkeiten der Situlenkunst*, in: U. Veit u. a. (Hrsg.), *Spuren und Botschaften. Interpretationen materieller Kultur*, Tübinger archäologische Taschenbücher 4 (Münster 2003) 347–367.

Kossack 1999

G. Kossack, *Religiöses Denken in dinglicher und bildlicher Überlieferung Alteuropas aus der Spätbronze- und frühen Eisenzeit (9.–6. Jahrhundert v. Chr. Geburt)*, Abhandlungen / Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse N.F. 116 (München 1999).

Kruta 1986

V. Kruta, *Le corail, le vin et l'arbre de vie. Observations sur l'art et la religion des Celtes du Ve au Ier siècle avant J.-C.*, *Etudes Celtiques* 23, 1986, 7–32.

Lucke und Frey 1962

W. Lucke und O.-H. Frey, *Die Situla in Providence (Rhode Island). Ein Beitrag zur Situlenkunst des Osthallstattkreises*, *Römisch-Germanische Forschungen* 26 (Berlin 1962).

Macellari 2002

R. Macellari, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna (550–350 a.C.)* (Venedig 2002).

Megaw 1970

V. Megaw, *Cheshire Cat and Mickey Mouse. Analyses, Interpretation and the Art of the La Tène Iron Age*. *Proceedings of the Prehistoric Society* 36, 1970, 261–279.

Muth 2008

S. Muth, *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, *Image & Context* 1 (Berlin 2008).

Pauli 1970–1973

L. Pauli, *Per un'interpretazione del rilievo preromano di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 91–112.

Pauli 1973

L. Pauli, *Ein latènezeitliches Steinrelief aus Bormio*. Germania 51, 1973, 85–120.

Pauli 1978

L. Pauli, *Der Dürrnberg bei Hallein III,1*, Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte (München 1978).

Penninger 1972

E. Penninger, *Der Dürrnberg bei Hallein I. Katalog der Grabfunde aus der Hallstatt- und Latènezeit I*. Münchner Beiträge zur Vor- und Frühgeschichte 16 (München 1972).

Reichenberger 1985

A. Reichenberger, *Der Leierspieler im Bild der Hallstattzeit*, Archäologisches Korrespondenzblatt 15, 1985, 325–333.

Rittatore Vonwiller 1971

F. Rittatore Vonwiller, *Bassorilievo con figurazione preromana a Bormio*, in: *Oblatio. Raccolta di studi di antichità ed arte in onore di Aristide Calderini* (Como 1971) 691–702.

Rittatore Vonwiller 1970–1973

F. Rittatore Vonwiller, *Ancora del bassorilievo di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 113–124.

Sassatelli 1981

G. Sassatelli, *Corpus Speculorum Etruscorum* (Bologna 1981).

Simon 1981

E. Simon, *Die griechischen Vasen*²(München 1981).

Sordi 1970–1973

M. Sordi, *Qualche osservazione sul rilievo di Bormio*. RAComo 152–155, 1970–1973, 125–132.

Sary-Rimpau 1988

J. Sary-Rimpau, *Die Bologneser Stelen des 7. bis 4. Jh. v. Chr.*, Kleine Schriften aus dem Vorgeschichtlichen Seminar Marburg / Philipps-Universität Marburg. Vorgeschichtliches Seminar 24 (Marburg 1988).

Torbrügge 1992

W. Torbrügge, *Bemerkungen zur Kunst, die Situlenkunst zu deuten*, in: I. R. Metzger und P. Gleirscher (Hrsg.), *Die Räter – I Reti*, Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer / Arbeitsgemeinschaft Alpenländer N.F. 4 (Bolzano 1992) 581–609.

Alexander Heinemann

The Cave, the Gaze, the Bride, and her Lover The Constraints of Narrating Desire on a Hellenistic Mirror

In the preface to his 1891 collection of short stories, *Life's Handicap*, Rudyard Kipling discusses his craft with old Gobind, a one-eyed holy man and former storyteller spending his last days in a monastery in Northern India.¹ Gobind's tales, Kipling remarks with characteristic sense for cultural specificity, "were true, but not one in twenty could be printed in an English book, because the English do not think as natives do". Nevertheless, Kipling asks him about the best manner to set out to their shared task, and after some hesitation Gobind ventures a reply, since, after all, his and Kipling's respective audiences – diverse as they may be – have one thing in common: "They are children in the matter of tales." The author of the *Jungle Book* remarks on the special difficulties of telling stories to "the little ones", i.e. actual children, and at this point this dialogue on the art of narrating reaches its climax with Gobind's advice.

"Ay, I also have told tales to the little ones, but do thou this –" His old eyes fell on the gaudy paintings of the wall, the blue and red dome, and the flames of the poinsettias beyond. "Tell them first of those things that thou hast seen and they have seen together. Thus their knowledge will piece out thy imperfections. Tell them of what thou alone hast seen, then what thou hast heard, and since they be children tell them of battles and kings, horses, devils, elephants, and angels, but omit not to tell them of love and suchlike. All the earth is full of tales to him who listens and does not drive away the poor from his door. The poor are the best of tale-tellers; for they must lay their ear to the ground every night."²

Gobind groups stories according to two different criteria, individual experience and subject matter. The former distinction, incidentally, relates to Luca Giuliani's

¹ Kipling 1891, vii–xiii.

² Kipling 1891, xi.

between ‘descriptive’ and ‘narrative’ images: Those stories representing a world and events known to both, narrator and audience tend to make the storyteller (and his imperfections) obsolete, as everybody sharing that knowledge can step in and take his place.³ The old man moves on to the telling of stories outside the audience’s sensual experience and indeed increasingly removed from the narrator’s, before shifting to subjects matters and advising Kipling to choose grand, spectacular and downright fantastic ones with, as modern literary studies would call it, a high degree of narrativity.⁴ The relation between these subject matters and the criterion of collective experience versus remote hearsay is not spelled out, but clearly, there is a partial overlap. Eventually, before closing with a remark on the social sources of tales, Gobind singles out the subject of love. The old storyteller is too succinct to outline his reasons for according it a special place in his list, but Kipling’s adversative clause (“but omit not”) marks a deficiency of the subject matter as compared to battles and kings, and we may suspect this deficiency to be love’s everyday quality. Anybody can be expected to be familiar with it, as is evident in the almost dismissive adjunct “and suchlike”. Love is *eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu*, still telling what is told.⁵ In fact, in a paragraph preceding our quote, Gobind chides Western preoccupation with novelty and stresses that “the oldest tale is the most beloved”.

This paper deals with images and narratives if not necessarily of love in a broad sense, then of erotic desire (the latter being possibly subsumed in Gobind’s discreet “suchlike”). Focusing on the figural decoration of a Greek box mirror from around 300–280 BC it will attempt to sketch the iconographic traditions it evolved from before moving on to the social context its décor was appreciated in and thus try to pinpoint both experiences and expectations of its viewers. A concluding section discusses the role of narratives, social practice and the underlying dialectics in the appreciation of Greek erotic imagery of the Late Classical and Hellenistic periods.

Images: Lust and Beauty on a Hellenistic Mirror in Berlin

What looks like the tritest of truisms is nevertheless worth stating: A Greek box mirror is made for being looked at. It is made of two metal disks joined by a hinge

³ This quality is not to be confused with the criterion of novelty, cf. below. On Giuliani’s distinction between descriptive and narrative, see below p. 374. On the relationship between narrative and experience (and, on a more abstract level, narrativity and experientiality respectively) see the contributions in Breyer and Creutz 2010.

⁴ The second item in Gobind’s list is “kings” and tellingly prefigures the non-ordinary subjects of the varying examples given by Edward Morgan Forster and Gérard Genette in their famous attempts to condense the defining elements of a story; see Weixler, in this volume p. 93–94.

⁵ Cf. Heine’s *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* and Shakespeare’s sonnet no. 76, to name but two prominent reflections on the subject’s lack of originality.



Fig. 1: Greek box mirror (lid relief, details). Berlin, Antikensammlung Misc. 8148. Bronze; 300–280 BC. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Photo: Johannes Laurentius.



Fig. 2: Greek box mirror (lid engraving, details). Berlin, Antikensammlung SMB Misc. 8148. Bronze and silver; 300–280 BC. © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Photo: Johannes Laurentius.

complete with a handle, and while one of the disks is polished in order to provide the actual mirroring plane, the other acts as a protective lid, the two of them forming a flat, pill-shaped case (hence the alternative terms of case or folding mirror).⁶ The lid may carry decoration both on the outside, in high relief, and on the inside, where it takes the form of an engraved line drawing in order not to damage the surface it is supposed to sheathe. A richly decorated box mirror thus provides its user with a series of three images: the outside relief visible to everybody handling the object, the more intimate engraving uncovered as the lid is raised, and the user's actual reflection on the mirror's surface. Although there is as yet no systematic treatment of the poetics of mirror decoration it is evident from any brief survey of the material, that many of these objects play upon the succession and interrelation of these three images.

A well-known bronze mirror in Berlin, dated roughly to 300–280 BC, is a case in point (**Figs. 1** and **2**). It was acquired in Athens in 1890; with all likelihood, it had been previously been excavated as a grave offering somewhere in Greece.⁷ Measuring some 13.5 cm in diameter, it consists of both lid and mirror proper; the hinge and handle have come off at some point.

The top side of the lid (**Fig. 1**) bears appliqué relief decoration showing Pan and a female figure seated on rocks facing each other; a bare tree is visible behind each of them respectively, the one on the woman's side markedly richer in branches. Pan appears in his conventional form of a mature human male torso complete with the hind legs of a goat and a head with an abundance of animal features: pointed ears, goat horns, and a snub nose. His beastly nature is also alluded to by a thin line of hair running down his chest and abdomen. He is sitting on an animal skin, supports his left on a knotty *lagobolon*, or throwing-stick, and smiles sheepishly – or rather, goatishly – at his female counterpart. The latter is clad in a *himation* mantle slung loosely around her; underneath she wears a high-girted *chiton* one of whose straps has slid off her shoulder, baring the left breast. She wears shoes, a tight-fitting necklace and her hair fixed in a bun. Her right hand is raised towards Pan with a pinching gesture, and indeed close inspection reveals her to hold a round, coin-sized

⁶ Chronology and typology of Greek case-mirrors are studied at length by Schwarzmaier 1997 superseding Züchner 1942; a general overview is provided e.g. by Zimmer 1987. Etruscan mirrors have received much more intense treatment than their Greek counterparts, on them see below n. 40. Unfortunately, I had no access to two fairly recent exhibition catalogues: Campanelli and Alessandrini 2003; Bardiès-Fronty 2009.

⁷ Berlin, Antikensammlung Misc. 8148; according to the inventory it was bought from some Xamatis, Chaniotis or similar. See Schwarzmaier 1997, 258–259 no. 59 pl. 83.2 with a complete bibliography up to the mid-1990ies; more recent treatments include: LIMC VIII (1997) 897 s. v. Nymphae no. 73 (M. Halm-Tisserant and G. Siebert); LIMC VIII (1997) 932 s. v. Pan no. 181 (J. Boardman); Stähli 1999, 87 Abb. 56; D. Grassinger, in: Grassinger et al. 2006, 188–189 fig.; Kreilinger 2007, 305 fig. 235a–b; Wardle 2010, 60; 62–64; 266 no. 3.

object between thumb and index (**Fig. 2**, detail). For now, it seems impossible to invest this detail with any specific meaning, but the overall composition certainly suggests friendly interaction.⁸

The woman's identity is difficult to assess; she is usually identified as a nymph on the grounds of the rustic setting and her interaction with Pan. This label is somewhat contradicted, however, by the abundance of garments she is clad in. The exposed breast is of course a motif recurrent with Aphrodite, but as it may designate female beauty in other contexts as well,⁹ it does not provide a decisive clue. The relaxed setting of the two figures, presented very much as on a par, might suggest Aphrodite rather than one of Pan's foes, and actually the two deities appear together frequently on box mirrors.¹⁰ At any rate, as we shall see, the issue of names might not be essential to the scene's actual function.

The easy chitchat depicted on the cover is a far cry from the altogether more suspenseful atmosphere of the scene engraved on its inner side, where the bronze surface has been partially silvered, thereby improving the legibility of the drawing (**Fig. 2**). Within a cave marked by a frame of rocky outcrops, a naked woman is crouching by a low basin, squeezing the long tresses of her hair. The viewer's vantage point is from within the cave, looking towards its dark, gaping aperture. There, two wreaths – one made of twigs, the other of twisted cloth – come into view, as if fastened on the outside, above the entrance, suggesting the cave to be some simple place of worship. Bundled behind the woman, her clothing lies somewhat precariously against a ledge in the cave's wall, which is further characterized by ovoid enclaves. On the left-hand side, a small lion-head waterspout inserted in the rock gives forth a thin and irregular drain of water sprinkling into the basin. Above it, apparently unseen by the woman, looms Pan's head complete with horns, beard, beaky nose and an obvious voyeuristic intent.

The most unsettling, and indeed unsettled aspect of this scene is Pan's actual whereabouts, an issue the engraver has artfully avoided to fix. At first glance, the

⁸ It is hard to suggest any object Aphrodite (or a nymph) might want to hand over to Pan. Coined money is conspicuously absent from Greek myth both in the literary and visual record; a jewel does not seem to make sense in this context, and knucklebones (*astragaloi*) can, I believe excluded, too, since figures playing are usually depicted as crouching and holding or dropping more than one *astragalos*, see for instance the well-known terracotta group from Campania in London, British Museum D 161, Jenkins and Turner 2009, 126–127 fig.

⁹ E.g. the mirrors in Berlin, Antikensammlung, Mis. 3761a (lost) and Paris, Louvre Br. 1710; Schwarzmaier 1997, 256 no. 53 and 321–322 no. 214 pl. 36,2, where the same detail occurs with maenads or nymphs.

¹⁰ See especially the allegorical images listed in n. 13; also, Berlin, Antikensammlung Misc. 8393; Schwarzmaier 1997, 259–260 no. 62 pl. 47 (Pan, Aphrodite on goat, Eros); Geneva, Ophiuchus coll.; Schwarzmaier 1997, 335 no. 247 pl. 19 (Pan and Eros); Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 67/142; Schwarzmaier 1997, 278–279 no. 111 pl. 30.1 (Aphrodite with Eros and ithyphallic herm).

god might be taken to peek into the cave from the outside, but a rocky outline serving as a backdrop to his face appears to rule this out – but with the slightest margin of uncertainty. Rather, Pan’s neck seems to grow out of the very rock. What is more, his head appears precisely at the height of a standing figure’s head, and the silhouette of the rock below suggests exactly that: the upper body of an elderly male characterized by hanging pectorals and a protruding upper and lower abdomen. Within this anatomical reading of the cave wall the lion spout occupies the place, where Pan’s genitalia were to be expected, giving (to say the least) an equivocal edge to the thin jet of liquid stemming from it. Pan is physically one with the cave – his cave, we might add: the wreaths hanging over the entrance denote the grotto as a cult place, and caves provide a privileged place of worship for the god of the wilderness.

The visual ambivalence of Pan’s appearance is carried even further, as four single dots are visible along the edge of the entrance, above and to the right of Pan’s head (**Fig. 2**, detail). Given their position on the ceiling they cannot be stones like the much larger egg-shaped elements on the floor; the only possible explanation is to understand them as the four finger tips of a hand (minus the thumb) holding on to the edge of the cave. It is hard to envisage how Pan should be able to grow out of the cave’s wall while his (presumably right) hand reaches in from outside – but then again it is hard to envisage anybody growing out of a wall anyway. Evidently, the representation is not about a coherent physical space, but about adding suspense to the scene by combining different (if mutually exclusive) layers of Pan’s intrusion: his voyeuristic ambush, his physical presence within the cave’s walls, and the preying potential of his hand, just coming into view.

The object of all this attention, the nymph crouching in the middle of the cave and outlined against its yawning entrance has been oblivious to Pan’s presence up to the very moment depicted. Bent above the shallow bowl and parting her long hair in order to wring it, her gaze must now hit the water’s surface and see Pan’s face reflected there.¹¹ Obviously, conjecturing this course of events is up to the viewer, but the composition itself is designed to encourage such an extrapolation. The very unusual occlusion of the nymph’s eyes provides an additional clue, as it draws attention to her field of vision. The engraving depicts the crucial moment the naked nymph beholds her beholder, a moment where various possible scenarios of further development open up. Before dealing with them, however, it shall prove helpful to take a closer look at the iconographic tradition behind this quite extraordinary image.

¹¹ Pace Wardle 2010, 63–64: “Her streaming hair completely obscures her view.”

Contexts (I): Visual Traditions and Making Sense of an Image

Pan and the Aphrodite-like figure in the outside relief conform to a general fondness of Greek box mirrors for similar juxtapositions of the – usually unambiguously characterized – love goddess and Pan.¹² As several of these images on mirrors appear to play on the potential of these deities for visual allegory,¹³ it seems plausible to consider plainer depictions, too, not in terms of a specific narrative, but as paradigmatic figures embodying complementary notions of male desire and female erotic appeal. This assumption is somewhat confirmed by the engraving on the lid's interior, on which this study shall subsequently focus. This is not to say that the two images on the outside and on the inside are to be read sequentially;¹⁴ nothing really implies such a connection, and if our tentative identifications of the female figures as Aphrodite and a nymph respectively are correct, any sequential reading must be ruled out.

The engraving's rendering of Pan embodied both within and without the cave points back to a long-standing visual tradition. Attic votive reliefs ranging from the late 5th to the 3rd century BC recurrently depict nymphs gathering or dancing in the grotto-like spaces they are regularly associated with.¹⁵ The relief found in a cave dedicated to Pan on Mount Parnes (Attica) may serve as an example for this series of monuments (**Fig. 3**).¹⁶ It was set up and dedicated to both the god and the nymphs by one Telephanes but a few decades before our mirror was manufactured. Its irregular frame and roughly hewn background indicate a cavernous setting, and again the relationship between the natural space and its divine inhabitants is unresolved at best. A small-scale Pan is depicted on the frame, accompanied by a

¹² Cf. above n. 10; see also lids with a satyr sitting opposite to Aphrodite: Boston, Museum of Fine Arts 01.7494; Schwarzmaier 1997, 263–264 no. 72 pl. 9; London, British Museum 288; Schwarzmaier 1997, 290 no. 136. Cf. the anonymous couple in Cleveland, Museum of Art 29.910; Schwarzmaier 1997, 269–270 no. 88 pl. 9.

¹³ The most famous case is the interior of a mirror in London, showing Aphrodite winning at knucklebones against Pan, i.e. 'Love [= Aphrodite] conquers everything [= πᾶν = Pan]': London, British Museum 289, Schwarzmaier 1997, 290–291 no. 137 pl. 78,2. See also a) New York, Metropolitan Museum of Art 07.259; Schwarzmaier 1997, 309 no. 186 (Eros whipping two Paniskoi fighting each other); b) lost, formerly Gréau collection; Herbig 1949 pl. 38,1; Schwarzmaier 1997, 334 no. 245 (Pan carrying Aphrodite on his back in the *ephedrismos* scheme); c) Athens, National Museum Karapanos 611; Schwarzmaier 1997, 251–252 no. 42 pl. 55,2 (Satyr carrying Eros on his back in the *ephedrismos* scheme).

¹⁴ As suggested by Wardle 2010, 62.

¹⁵ Feibel 1935; Fuchs 1962; LIMC I (1981) s.v. Acheloos 22–24 no. 166–196 pl. 36–41 (H.-P. Isler); Larson 2001, 258–267.

¹⁶ Athens, National Museum 1448; Svoronos 1908, 450–451 no. 147 pl. 74; Feibel 1935, xiv no. 27; Fuchs 1962, 243 pl. 65,2. The dedicatory inscription, IG II² 4646, reads: Τηλεφάνης ἀνέθηκε Πανὶ καὶ Νύμφαις.



Fig. 3: Attic votive relief dedicated by Telephanes to Pan and the Nymphs. Athens, National Museum 1448. Marble; ca. 300 BC. © Dan Diffendale via flickr.

flock of goats whose heads show up along the upper rim (of the entrance?); at foot level, the large-scale head of the river god Acheloös grows out of the cave wall. The latter is a recurrent feature noticeable throughout the series of nymph reliefs, either as a lone head or as a protome. There is no hint to a voyeuristic element in these scenes, and indeed Acheloös is usually considered a benevolent father-like relation of the nymphs.¹⁷

Subsequent Hellenistic and Roman imagery omits Acheloös, but the small figure on the rim is carried on now in the role of an active onlooker. In some instances, including the Berlin mirror, the two iconographic strands merge and the old visual

¹⁷ See for instance the reliefs in Athens, National Museum 1445, Svoronos 1908, 443–449 no. 144 pl. 73; Feubel 1935, xviii–xix no. A2. Inv. 2007; Svoronos 1908, 586–587-1 no. 237 pl. 99 (from the Vari cave); LIMC I (1981) s.v. Acheloos 23 no. 184 pl. 39 (H.-P. Isler). Inv. 2021, Svoronos 1908, 581–585 no. 235 pl. 98. Also the relief in Riehen, coll. Jean Druey, LIMC I (1981) s.v. Acheloos 23 no. 173 pl. 36 (H.-P. Isler). On the relationship between Acheloös and the nymphs cf. Larson 2001, 98–100.



Fig. 4: Greek box mirror (lid engraving). Toledo (OH), Museum of Art 66.111. Bronze and silver; ca. 320 BC. After Schwarzmaier 1997, pl. 82,2.

formula of the (horned) face in the cave wall is adapted to signal the skopic intrusion of a desiring male.¹⁸ On a fragmentary Late Hellenistic relief from Tralleis showing a nymph crouching by a water-jar inside a cave, the beholder makes his appearance in yet a different manner. Pan is here present in iconic form, looking on in the guise of a little herm pillar, standing inside a niche of the cave; the latter is again marked as a place of whorship, this time through a little plaque attached to the rock.¹⁹

¹⁸ Close to our mirror in terms of the situation depicted is a Hellenistic relief in Chatsworth; H. von Hesberg, in: Boschung et al. 1997, 72–73 no. 69 pl. 64,2; 65,2–3; again the emphasis is on the moment of the discovery of the *voyeur*, underscored by the presence of a barking dog. Compare also a very simple Hellenistic relief from Ionia in Berlin, Antikensammlung 1685, Blümel 1960, 23–27 fig. 1.

¹⁹ Berlin, Antikensammlung Sk 1554; Blümel 1960, 24–26 fig. 2; D. Grassinger, in: Grassinger et al. 2006, 272–273 fig.

The washing nymph spied upon has a long and varied row of predecessors, too. As early as 520 BC the so-called Phineus cup had depicted two aroused satyrs stealthily approaching nymphs squatting by a water basin, or *louterion*.²⁰ Here as well as in later imagery, the lecherous disposition of the male onlookers marks the situation as one of lustful voyeurism.²¹ In the Late Classical and Hellenistic periods, this subject matter comes to decorate mirrors, both Greek and Etruscan, and the sumptuous toiletry boxes from Central Italy known as Praenestine *cistae*. Within this tradition the type of the crouching woman, one knee raised, the other lowered, is perhaps the most frequently employed visual formula combining ‘seemingly undisturbed intimacy, uninhibited bareness and erotic appeal’.²² As all these features aim at appreciation through a desiring gaze, the very posture of the nymph already implies a male onlooker.

Of course, the subject matter of women grooming themselves by a water basin is particularly appropriate to the decoration of objects used for cosmetic self-fashioning. Rather less straightforward is the insistence both on the presence of males and on caves as the setting of several of these scenes. The interior reliefs of mirrors in Baltimore and Toledo, Ohio (**Fig. 4**), for instance, have a lone woman standing or crouching respectively by a basin, while globular boulders surround the scene in a manner roughly similar to the more detailed engraving in Berlin.²³ A mirror in Leipzig juxtaposes a largely naked man and a fully dressed woman sitting on the opposite sides of the cave-tondo, while a wreath and a sash hang down from the opening very much like on the Berlin piece.²⁴

The rustic setting of untouched nature is in stark contrast with the refined make of the *louterion* featuring frequently in these scenes, strongly suggesting that these divergent elements, rather than depicting an actual space, serve as signifiers adding up to a wider notional complex: both water and grottoes are intrinsically linked to the habitat of nymphs, but their semantic potential goes well beyond that of

²⁰ Chalcidian black-figure cup, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum L164; BAPD 18504; Simon 1975, 84–85.

²¹ For the iconographic tradition of crouching females washing themselves, see the list compiled by Wardle 2010, 49–51; 264–286. For another visual strand of women washing by a *louterion* without any unwanted witnesses being included within the image, see Stähli 2009.

²² Stähli 1999, 87–88, the quote p. 88: “Die Verknüpfung von scheinbar ungestörter Intimität, unbefangener Entblößung und erotischer Ausstrahlung wurde in der Figur der kauernenden Badenden zu einem prägnanten Bild verdichtet, das breite Wirkung entfaltete und in unterschiedlichsten Zusammenhängen als Chiffre abrufbar war.” The study of Wardle 2010 is less helpful in this context as it subsumes standing, crouching and even sitting types of Aphrodite under the same header of Aphrodite Anadyomene.

²³ Baltimore, Walters Art Museum 54.1169; Schwarzmaier 1997, 254 no. 47 pl. 84,2; Toledo (OH), Museum of Art 66.111; Schwarzmaier 1997, 331 no. 237 pl. 82,2.

²⁴ Leipzig, Archäologisches Institut M 48; Schwarzmaier 1997, 283 no. 122 pl. 86,1.

simply pointing to a mythical identity. While the water basin and the practices of beautification linked to it underscore the appeal of the naked female body, the grotto, in ancient Greek imagination, is the place *par excellence* for lustful encounters, especially illicit ones, taking place outside the normative framework of the polis.²⁵ A cave serves as love-nest for Selene's *tête-a-tête* with the shepherd Endymion; a cave is where Apollo rapes the Athenian princess Kreusa and where she will later give birth; and it is 'in the innermost part of lovely caverns' where, according to the archaic hymn to Aphrodite, it is nymphs who 'fondly mate with the Silens and the sharp-sighted Argos-slayer', i.e. Hermes.²⁶ The very formula of the tondo composition with a rocky border framing the cave's hollow is actually deployed in the interior of drinking cups depicting the amorous grapples of nymphs and satyrs, before being adapted to the mirrors discussed here.²⁷

The references to cultic activity on the Berlin and Leipzig mirrors provide further allusions to the same effect. Premarital sex within the bounds of a sanctuary or during an all-night festival (*pannychis*) is a stock feature of several myths, and in New Comedy, whose heyday is contemporary to most of our mirrors' manufacture, the citizen daughter losing her virginity and begetting a child in the course of a *pannychis* is a recurrent element of the plotline.²⁸ Thus, both the cavernous setting and the wreaths hanging from its entrance contribute to frame the confrontation of the naked nymph and the onlooking god on the Berlin mirror in terms of the illicit sexual encounter.

A mirror in London provides a particularly close parallel.²⁹ Its much corroded outside relief depicts a youth or satyr³⁰ holding a rooster on his lap; a fully dressed Aphrodite sits facing him with Eros by her side and possibly a dove in her left. The engraved scene on the back (**Fig. 5**) is set inside a cave; a satyr sitting on a rock pulls the garment of an already largely bared maiden who pleads with him as she tries to keep hold on what little is left to cover her. Her bowing stance is similar to a type

²⁵ Siebert 1990, 152–153; Buxton 1994, 106–107; see also Larson 2001, 9.

²⁶ Hom. *h.* 5. 262–263: τῆσι [Νύμφαι] δὲ Σεληνοὶ καὶ εὐσκοπὸς Ἀργειφόντης / μίσγουντ' ἐν φιλότῃτι μυχῷ σπείων ἐροέντων. Cf. also Eur. *Cycl.* 429–430. Selene and Endymion: Apoll. Rhod. 4.57–58. Apollo and Creusa: Eur. *Ion* 8–17; 887–901.

²⁷ Dietrich 2010, 431–436.

²⁸ Mythical instances of rape or sexual union inside a sanctuary are gathered by Dillon 2002, 257–260. On rape in New Comedy see Peirce 1997 and Lape 2004, esp. 92–93; 102–103; on stage the complications brought about by both the rape and the pregnancy are presented as ultimately ephemeral and circumstantial, since the persons involved turn out to be either already married or eligible for each other. The resulting dénouement consists in a happy (or even happier) marriage with citizen offspring.

²⁹ London, British Museum 288; Schwarzmaier 1997, 290 no. 136 pl. 85,2.

³⁰ Schwarzmaier 1997, 290 opts for the latter, and the bristled hair over the forehead points in this direction; a pointed ear would provide a definitive clue, but the relief is damaged in this very spot.



Fig. 5: Greek box mirror (lid engraving). London, British Museum 288. Bronze; ca. 300 BC.
© The Trustees of the British Museum.

used for Auge confronting lustful Herakles.³¹ Both the London and the Berlin mirror then present similar configurations of male desire and female desirability: Their outside reliefs show the restrained opposition of a male characterized as sexually aggressive and an attractive female with traits of the love goddess herself, whereas the inner side of the lid places the actual assault – be it skopic or of a more palpable kind – inside the highly charged space of a cave held by an unruly, beastly male.

³¹ On Auge and Herakles see Roussos 2005, 207–208 and Stewart 1997, 171–174 both rightly pointing out the differences between the depiction on mirrors and a contemporary drinking cup from Rogozen. *Mutatis mutandis*, the composition on the London mirror illustrated here (fig. 5) is closer to the outright assault on the cup, as compared to the mirrors, where Auge appears to be more in control.



Fig. 6: Greek box mirror (lid relief). Nafplio, Archaeological Museum. Bronze; ca. 250–200 BC.
© Verena Hoft (photo and drawing).

Another mirror found in a grave in Palaia Epidauros and kept at the Nafplio museum has the encounter in the grotto decorating the outside of the lid (**Fig. 6**).³² Somewhat later in date than the Berlin mirror, it features many of its elements: the crouching stance of the woman, Pan's watchful grimace coming out of the rock, the water basin (though the waterspout is less equivocally placed), and the emphasis on the moment of discovery. Squatting on the left is what appears to be a female attendant reaching out for her hair; her mistress seizes her wrist in terror as she becomes aware of peeping Pan.³³

³² Schwarzmaier 1997, 274 no. 98; Piteros 1990, 169; 171 no. 2, who already notes the similarity with the Berlin mirror.

³³ I consider the figure crouching on the left to be a woman, though doubts as to the its intended sex persist, the physical rendering and hairdo being inconclusive. Alternatively, one could think

There is further evidence to show that the subject matter of the Berlin mirror is far from being exceptional, but rather one particularly sophisticated treatment of a theme recurrent in late Classical and Hellenistic vanity items from Greece and Italy. A mirror in Palermo distributes the staring mask-like face of the satyr and the bathing beauty on the two sides of the lid.³⁴ A Praenestine *cista* has a satyr lying under the washing basin, from where he grabs the thighs of a winged woman looking at herself in a mirror.³⁵ The atmosphere is different again on a mid-4th century Etruscan mirror, where three figures, all of them naked, stand in the by now familiar cave-cum-basin setting.³⁶ One of them, a striking youthful male stands by the basin holding an extraordinarily long flask (*alabastron*) and a scraping tool (*strigilis*). A female attendant seems to avert her gaze as she pours water on a crouching woman washing her hair at centre bottom. The latter turns her head to the left and finds herself at eye level and close range with the youth's genitalia.

Any attempt to define a single point all these images converge upon would risk simplifying a deliberately wide range of notions and meanings. The scenes decorating the mirrors and other implements discussed here operate within a broader discourse on, firstly, the interrelationship of female beauty and male desire and, secondly, the way this relationship is established through the gaze, but they offer a variety of takes on the theme. They may present mortal and immortal couples, visual and physical assaults; they may completely omit the male beholder or place his ogling face prominently on the outside cover or, actually, turn the tables and have the male body beautiful become the object of female inspection.

Its variety and popularity on vanity items notwithstanding, this is not an iconography developed especially for these objects. As already hinted at, it has its predecessors in archaic and classical pottery devised for use in the drinking-feast, or *symposion*. This transferral from one medium to another brings about a change in the expected audience. Consequently, Andrew Stewart, in his discussion of scenes depicting Herakles' assault on Auge on mirrors and a drinking bowl respectively,

of a man assaulting the woman on the right in a symmetrical composition comparable to the London and Leipzig mirrors; the right-hand woman gripping the other figure's wrist would then signify a gesture of defence. The crouching posture, however, points to the figure on the left rather being a female attendant. A mirror once in Thebes (Archaeological Museum [lost?], Schwarzmaner 1997, 330 no. 235) further corroborates this reading as it depicts two bare-breasted women sitting side by side in a cave setting, the left one touching the other's hair.

³⁴ Soprintendenza 34231, Di Stefano 1998, 404 no. G72 fig.

³⁵ Rome, Villa Giulia 13133; Foerst 1978, 174–175 no. 75 pl. 48a–c. On toilet scenes on Praenestine *cistae* see Foerst 1978, 11–15.

³⁶ Berlin, Antikensammlung Misc. 6240; Zimmer 1987, 29–30 fig. 18 pl. 20. A zigzagged line placed between the figured scene and the framing wreath very succinctly alludes to a cave. Two flowers hang down from the entrance. Similar lines occur on a mirror in New York, Metropolitan Museum of Art 96.18.16, CSE USA 3 no. 5 figs. 7a–d, where they seem to denote the mountainous setting of Olympus (but see *ibid.* 44 for other explanations).

has described this as “a somewhat forced conversion” of “an *androcentric* – not to say phallogentric – subject into a *gynaikocentric* one”.³⁷ With this issue, however, we move to another context, the social practices involving media like our mirror.

Contexts (II): Social Practice and Making Use of an Image

Chronologically, Greek box mirrors are a phenomenon of the fourth and third centuries BC.³⁸ Incidentally, in this very period the mirror acquires a marked iconographic relevance as attribute of women and, more specifically, signifier of female beauty.³⁹ Given their high value both in terms of material and of workmanship, mirrors are likely to have been among the most prized possessions of elite women. They constitute most suitable wedding gifts and are deemed appropriate grave goods characterizing the social persona of deceased women. Similar social functions can be surmised with some confidence for their Etruscan counterparts.⁴⁰

A privileged context for appreciating the décor of mirrors will have been the grooming practices of elite women. Far from being moments of secluded privacy, these take place in the company of female attendants; to judge from the frequency of their depiction on painted pottery the moments dedicated to the mistress’ *kosmesis*, or adornment are actually the most significant feature of her social life within the household.⁴¹ Theophrastus, in a fragment roughly contemporary to the Berlin mirror speaks of the intense chattering going on in men’s perfumeries and barber shops, calling these venues ‘wineless symposia’ for their high degree of social interaction.⁴² If we may transfer this to the sphere of women’s grooming taking place inside the *oikos*, it is not difficult to imagine an intensely communicative situation

³⁷ Stewart 1997, 174 and 173 (his italics). The altogether four mirrors and two vessels depicting Herakles’ and Auge’s struggle (and a struggle I take it to be, *pace* Stewart) are discussed independently by Schwarzmaier 1997, 104–108, whose treatment is, however, focused on issues of style and chronology exclusively.

³⁸ See Schwarzmaier 1997, 60–170 with a detailed and rather confident study of the stylistic developments.

³⁹ Cf. Cassimatis 1998, esp. 311–316 and 316–350 on the iconographic evidence from Attica and Southern Italy respectively, with an eschatological-religious interpretation I do not endorse. For reasons possibly of graphical clarity, vase painters and others visual artists putting mirrors in the hand of female figures choose to depict the old, lidless type, a polished disk atop a vertical handle. The poignancy of this signifier will be such, that – via the astronomical sign for Venus – it denotes the female gender to this day: ♀. Mirrors then are, ideally, used by women, the way weapons (♂, i.e. Mars’ shield and spear) are used by men.

⁴⁰ De Puma 2013 provides a useful introduction to the subject of Etruscan mirrors (on their use as wedding gifts see esp. 1056). Grave findings point to a prevalently female ownership: Carpino 2009; de Grummond 2012, 309–10; De Puma 2013, 1049.

⁴¹ Cf. Reilly 1989.

⁴² ap. Plut. *symp.* 5.5, 679a.

where the decoration of toiletries is not only taken in individually, but also shared and commented upon. Contemporary male imagination envisaged women frequently conversing about sentimental and sexual matters when in private. Most famously perhaps, two short dramatic scenes, or *mimiamboi* by the Hellenistic writer Herondas have women discussing conjugal infidelity and the quality and supply of leather dildos respectively.⁴³ The female protagonists of these texts are indebted to comic stereotypes and seem to depict rather lowly strata of polis society, but they testify to those spaces of all-female interaction items like our mirror would be appreciated in.

Within the cultural and social context of early Hellenistic Greece, the insistence of mirror iconography on female attractiveness and grooming practices must be understood to reflect both the actual occupation and mental preoccupation of the women using these mirrors.⁴⁴ Insofar as their imagery stresses both the desirability of the female body as exposed to the male gaze and the respective attention dedicated to body-care and adornment, it provides positive role models and normative protocols of behaviour for the owners and beholders. Against this affirmative function of the mirrors' décor, the choice of the male onlookers may at first seem surprising: Goat-like Pan, terrifying in his sudden appearance and unrestrained in his pursuit of erotic satisfaction, is hardly an appropriate stand-in for the female viewer's actual or fantasized partner. His usefulness as a signifier lies not in the normative values attached to his persona, but must be sought in his effective embodiment of the male desire the beautification going on both in front of the mirror and in its figural decoration is actually aimed at.

As always, the viewers' hermeneutic adaptation of mythical *topoi* does not apply to their totality, i.e. viewers will not follow protocols supplied by mythical narratives *à la lettre*. We may surmise with some confidence that the early Hellenistic owner of the Berlin mirror was not expected to daydream about being taken advantage of by the goat god in the rocky recesses of a remote cavern. Rather, the object's visual rhetoric uses the hyperbolic language of myth, including the established semantics of the cave and Pan's prototypically lecherous attitude to make a point about the complementary relationship between female grooming and male desire.

The perspective reconstructed here is of course reinforcing existing social structures, including patriarchy, as rightly analysed by Andrew Stewart in his critical assessment of these iconographies.⁴⁵ Nevertheless, qualifying their depiction on female accessories as strained adaptations, or "a phallogentric *story* [...] replotted

⁴³ Herond. 1 and 6.

⁴⁴ Cf. Roussos 2005; on the role assigned to sexuality in married life during the Hellenistic period see the discussion in Stähli 1999, 128–142.

⁴⁵ Stewart 1997, 171–181.

through gynaikecentric *discourse*⁴⁶ seems to neglect the workings of myth as a symbolic system for the construction of meaning – including meanings not envisaged by whoever told the story for the first time. The problem lies not in the supposed androcentrism of the stories available; from Hera's seduction of Zeus on Mount Ida, to Aphrodite's affair with Anchises and Eos' autonomous pursuit of young lovers, Greek artists had plenty of narratives at their disposal in order to depict conjugal sex or autonomous female desire.⁴⁷ The fact that in some instances they preferred to depict scenes of male aggression, both voyeuristic and physical, should be understood as the result of a positive choice: rather than publicizing the safety of marital relationships *ex negativo*,⁴⁸ these scenes were deemed the most effective – and established – means of visualizing the sheer power of female attraction.

It is for this rather selective appreciation of myth that the actual identity of the females depicted is beside the point. We have hitherto called them nymphs, and the term is particularly appropriate as it highlights a specific feature of the women depicted without framing them all too specifically. The Greek word *nymphē* may denote both a mortal woman of a certain age group, that is the young bride and wife up to the birth of her first child and a virtually never-aging mythical female of the same age group. All *nymphai* share a distinct appeal of youthful, unfolding sexual attractiveness with close ties to the natural sphere; with mortals, this is but a fleeting blossoming, while it marks an almost perpetual state of being in their mythical counterparts.⁴⁹ Within the Greek pantheon, mortal brides relate especially to Aphrodite as both support and role model (while *parthenoi* and *gynaikes*, younger women and mature wives look towards other goddesses respectively). The female figures depicted on our mirror are therefore closely associated to its owner's social status (if not in the present at least in the past) as a bride. In this perspective, it makes sense that the woman depicted on the outside relief carries no attributes specifying her as Aphrodite and at the same time displays a rather mundane apparel echoing civic dress codes. On the inside, it is the nymph's engagement in body care to mirror, quite literally, the activities of the female viewer.

As compared to other media, grooming utensils bearing depictions of women grooming themselves, are apt to add further twists to the relationship between

⁴⁶ Stewart 1997, 174 (his italics).

⁴⁷ Subjects of this kind are indeed attested, though rarely; see a possible depiction of Artemis/Selene and Endymion on a mirror in Athens, National Museum 16111; Schwarzmaier 1997, 249 no. 35 pl. 50,1.

⁴⁸ Envisaged by Stewart 1997, 174–177, esp. 176 as one of the contradicting messages of these scenes; see also Roussos 2005, 208: “perhaps [...] a romantic praise of the secure state of marriage”.

⁴⁹ Andò 1996, esp. 48–55; 60–62. For a nutshell appraisal of the term, see Larson 2001, 3: “The crucial point is that, when applied to a mortal woman, the term *numphē* points to her status as a sexual being.”

image and social practice. After all, beauty is a quality experienced sensorily, in particular visually. While others will witness beauty through seeing it, the beautiful subject can experience its own attractiveness only by means of a mirror – or by way of mediation through the appreciating looks of others. Having the figural scenes on the mirror depict female beauty being seen and desired by males underscores this intrinsic link between specular self-scrutiny and being scrutinized. In this context, it is crucial that the male in question be Pan, as both incessant desire and the observing gaze are characteristic features of his. His frequent use of the *aposkopōn* gesture, a raising of the hand shading the roaming eyes marks him out as a hunter preying on his foes first and foremost through visual means.⁵⁰

Thus, a mirror lid in New York features a striking image of a beautiful young Pan (**Fig. 7**). Instead of the generic female head often placed on the lid, the craftsman here has opted for the depiction of a dangerous, wild male whose averted gaze, accentuated by the indication of iris and pupil, is expressly not looking at the female viewer – yet.⁵¹

The Nafplio mirror (**Fig. 6**) brings this insistence on seeing and being seen to bear on the situation of a woman with her attendant, thereby reflecting the kind of venue we have posited for the appreciation of these luxury items, all-female gatherings dedicated to the grooming of the mistress. The relief focuses on the moment the main figure is whirling around to realize that Pan is looking on. On the Berlin mirror, this turning point comes when the nymph, while wringing her hair over the basin, suddenly beholds Pan reflected in its water plane. The objects' owner then, when using her mirror during cosmetic practice is looking at a woman engaging in cosmetic practice and looking into a watery mirror to discover herself being looked at. What this *mise en abîme* implies, is that being looked at with desire is all that looking into a mirror is about.⁵²

⁵⁰ Herbig 1949, 23.55; Jucker 1956, 62–69.

⁵¹ Compare, by contrast, the full-frontal female face on the lid of New York, Metropolitan Museum of Art 07.256; Schwarzmaier 1997, 308 no. 183 pl. 60.2.

⁵² Balensiefen 1990, 29 in discussing depictions of mirrors in fourth century Southern Italy and Etruria, had already noted ties between the gaze into the mirror and erotic relationships: “Diese Bilder können bezeugen, daß gewisse Bedeutungsbezüge zwischen der Liebeswerbung oder der Liebesbeziehung und dem Spiegel, besonders aber dem Blicken in den Spiegel bestanden haben müssen, die über die primäre Aufgabe des Spiegels als Schönheitsgerät der Frau hinaus auf eine symbolische Bedeutung schließen lassen.” (see also *ibid.*, 44). In a wider perspective, this harks back to John Berger’s classic essay *Ways of Seeing* (already referred to by Stewart 1997, 181) which is worth being quoted at some length here: “A woman must continually watch herself. [...] From earliest childhood, she has been taught and persuaded to survey herself continually. And so she comes to consider the surveyor and the surveyed within her as the two constituent yet always distinct elements of her identity as a woman. She has to survey everything she is and everything she does because how she appears to men, is of crucial importance for what is normally thought of as the success of her life. [...] One might simplify this by saying: men act and women appear.

Narratives: Visualizing and Specifying Erotic Encounters

The engraving on an Etruscan hand mirror in New York dated to the mid-fourth century BC, depicts a scene not entirely dissimilar from the one we have been discussing (**Fig. 8**).⁵³ A man on the left approaches a woman intent at trimming her coiffure while examining herself in a mirror. Her loose garment leaves much of her body exposed to view, including her right breast and her pubes. On the lower right, a seated companion handling some jewellery serves to stress the standing woman's high status and so do the orderly arranged shoes, clothing and toiletry box. By contrast, the man's unruly body language and bristled hair are borrowed from contemporary satyr iconography, highlighting his unabashedly desirous attitude. The mirror held by the woman, finally, reflects her face to the viewer, but the positioning of the figures implies she must realize the presence of the man at her back any moment, again emphasizing the instant of mutual discovery. All figures are named through inscriptions; it is Peleus (Etruscan, *pele*) beholding Thetis (*thethis*) attended by her sister Galene (*calaina*), and these names allow the viewer to tell precisely what will follow. In his desire for the goddess, the mortal Peleus will overcome her fierce resistance; their son, stronger even than his father, will be Achilles; he will, reluctantly, go to Troy; there he will meet his end as a great hero, but not before... – to the knowing, this scene is the starting point of a virtually unlimited number of specific stories to tell.

Other mythical encounters with a goddess grooming herself take a very different course and lead to developments rather more disadvantageous to the male *voyeur*. Teiresias and Aktaion stumble upon the virgin goddesses Athena and Artemis respectively, and are subsequently punished.⁵⁴ The situation depicted on the inside of the Berlin mirror then opens up a fork of basically two narrative completions. Either Pan will overcome difficulties and take possession of the nymph or his voyeur-

Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight" (Berger 1972, 46–47). For Berger's place in cultural studies of the gaze and his prefiguring of the classic essay by Mulvey 1975, see Woodward 2015, 40–57, esp. 42–44.

⁵³ New York, Metropolitan Museum of Art 09.221.16; CSE USA 3 no. 14 figs. 14a–d.

⁵⁴ The earliest attestations of these related stories are in Pherecydes (FGtH 3 F 92), who explains Teiresias' blindness by his having seen Athena bathing, and Callimachus (*b.* 5.110–115), detailing Actaeon's death at the hands of Artemis after witnessing her 'graceful ablutions' (v. 113: χαρίεντα λοετρά). Lacy 1990 argues forcefully for Callimachus' version having indeed been archaic in origin as well; the Teiresias episode is absent from the visual record and while Actaeon's death is depicted early on, the first visual allusions to his voyeurism and/or desire towards Artemis date to the 4th century and remain rare before the imperial period, cf. LIMC I s.v. Aktaion 468 (esp. 462 no. 88 pl. 358).



Fig. 7: Greek box mirror (lid relief). New York, Metropolitan Museum of Art 25.78.44a-d. Bronze, ca. 320–300 BC. Creative Commons Zero.

ism will be frustrated by her evading him in one way or another. As both narrative patterns occur in the Bible, too, and from there have reverberated throughout European art history, we may call these diametrically opposed developments the Bathseba and the Susanna scenario respectively. King David sees Bathseba bathing on the top of her house, later has sex with her and in the end does away with her husband in order to marry her. By way of contrast, the two Elders spying upon Susanna and subsequently blackmailing her, are eventually found guilty and put to death.⁵⁵

⁵⁵ Bathseba: 2 Samuel 11:2–12:24. Susanna: 13 Daniel. The Susanna story belongs to the deuterocanonical books and may in itself be Hellenistic in origin.



Fig. 8: Etruscan hand mirror. New York, Metropolitan Museum of Art 09.221.16. Bronze; ca. 350 BC. Creative Commons Zero.

A remarkably straightforward reflection on these contrasting options is provided in the story told by Herodotus about the wife of the Lydian king Candaules.⁵⁶ The latter wants his bodyguard Gyges to witness the queen's beauty; from Gyges' objections it becomes abundantly clear, that he, Gyges, considers this request to be against the law (*anomos*), for, as the guard points out to his king, 'together with her clothes a woman takes off her *aidōs*', i.e. her modest countenance. His reluctance notwithstanding, Gyges watches the queen undressing from behind the chamber door; she notices his presence and summons him the following day:

⁵⁶ Hdt. 1.8–11.

When Gyges came, the lady addressed him thus: "Now, Gyges, you have two ways before you; decide which you will follow. You must either kill Candaules and take me and the throne of Lydia for your own, or be killed yourself now without more ado; that will prevent you from obeying all Candaules' commands in the future and seeing what you should not see."

Illicitly spying upon a woman in the intimacy of her nakedness represents a disturbance of social order that calls for a decisive action to re-establish this order. In the mythical world depicted in the images discussed here this must either lead to actual consummation of the union so far forged only visually (Bathseba scenario), or to the woman's successful withdrawal and consequent defeat of the man (Susanna scenario). Whichever way, something is going to happen. In the marital sphere our mirror is appreciated in, these options need not be spelled out, as indeed both apply. The bridegroom first setting his eyes on his beautiful bride will make her his own, as Peleus did with Thetis. At the same time, the image acts as a useful reminder of the social norms governing male access to a married woman's beautiful looks. As far as other men in the future are concerned, anything but the Susanna scenario is unthinkable, to the bridegroom at least.

Still, the erotic tension between the characters depicted both on the inside and on the outside of the Berlin mirror does not make for a complete story, or to put it in the succinctness of jargon: narrative inferences by the viewer are merely contingent. It is possible to take these images as starting points for tales to tell, but nothing they depict necessarily calls for such an act, nor determines its course of events. Ancient tradition knows of Pan's successful union with Echo as well as of his approaches thwarted by Syrinx and Pitys, who morph into reeds and a pine tree respectively, but neither the outside relief nor the inner engraving provide clues for naming the females involved. The interior scene as the attentive viewer will understand it, pushes Pan's voyeurism up to the dramatic point of mutual discovery. But what will happen after the nymph has realized she is being looked at is impossible to tell – and is actually irrelevant for the image's social function of highlighting the interlocking of cosmetic practice, (self-)scrutiny and desire as we have reconstructed it in the preceding section. Yet, in evoking these notions the image is heavily informed by established narrative patterns. It is the viewers' awareness of Pan's other attempts on beautiful nymphs that makes for the image's inherent element of suspense and enables the viewer to conjecture further developments. And indeed, as the known stories of Pan's assaults differ mainly through their endings, the stage depicted here is not apt to develop any referential specificity.

Choice of moment is crucial, however: The decision to depict an unspecific moment of a narrative is tantamount to not referring to a specific story at all.

Rather, according to the terminology introduced to visual culture studies by Luca Giuliani, the Berlin mirror's engraving is *descriptive* in that it shows the world 'as it is', without marking out anything about the event depicted as specific. It confronts the viewer with a situation that has occurred many times in history and is likely to occur over and over again: a man gazes lustfully upon a naked female, thereby violating her intimacy; typically, this happens in the highly suggestive space of a grotto and in a sacred space. As a descriptive image the scene allows for reading stories into it, but does not privilege any of the possible readings over others. By contrast, the depiction of a horse with wheels and windows, though in itself rather static, can be termed *narrative*, since it enforces an explanation through one specific story at the hands of the knowledgeable viewer.⁵⁷

A few general remarks are in order here, before we move to the principles governing the viewer's response to the subject matter on our mirror. Giuliani's distinction between descriptive and narrative images has met with some reluctance, one reviewer going so far as to call it Procrustean.⁵⁸ To move this accusation towards a typology is, actually, to denounce its efficiency. For the sake of clarity, it is however worth pointing out, that the categories of 'descriptive' and 'narrative' are not in fact aimed at formal features of any given image (for instance, its degree of 'drama' or indications of elapsing time), but rather at its frame of reference. Put in less controversial (but somewhat clumsy) terms, in essence this is a distinction between images potentially polyreferent versus those necessarily monoreferent, the crucial parameter being the absence or presence of those irritating signs prompting the inference of one particular event or story. Giuliani's opposition therefore is about the semiotics, not the formal poetics of visual narrative.⁵⁹

Put to use as a hermeneutic method it relies heavily on our familiarity with the stories known to the ancient viewer. We may shrug at the coin-like object held out by Aphrodite on the mirror's outside relief, but to the ancient viewer it might – theoretically – have provided the clue needed to place this otherwise generic scene within a specific narrative known to him, but lost to us. Still, the fragmentary state of our sources is no argument against a basically sound and fruitful distinction between two fundamentally different types of images.

Important though it is, the distinction between narrative and descriptive images proves less helpful when it comes to dealing with stories lacking any specific and defining features easily visualized. As whole genres of stories people tell each other

⁵⁷ Thus, in a heavily abridged form, the distinction argued for in Giuliani 2003, 77–81 and in his contribution to this volume, p. 33–41.

⁵⁸ Schmaltz 2004, 174.

⁵⁹ The latter being the main interest of the scrupulous study of Stansbury-O'Donnell 1999. For a slightly different assessment and comparison of his and Giuliani's work see Lorenz 2016, 163–165.

make use of a rather limited set of elements, their depictions would necessarily classify as descriptive. This holds true for the majority of classroom anecdotes or hunting recollections, but also the gossipy rendition of how this or that faculty member actually got his chair. These narratives, juicy as they may be to their audiences, are far from being unique in the way the fall of Troy or the life of Oedipus are.⁶⁰ Very much like the events depicted on the shield of Achilles in *Iliad* 18, they are apt to confirm and develop a typified view of the contemporary world, describing things known to happen. Greek myth, too, abounds with repetitive or stereotypical elements, and we should be wary of an essentialist view of mythic narratives as being by all means distinctive and suspenseful. If one of the primary functions of myth lies in making sense of the world we live in, it must necessarily and at varying degrees reflect social practice.

A prominent, and early case in point, apt to demonstrate the ensuing ambivalences, is the figural decoration of a large bowl (*dinos*) designed for the mixing of wine, produced in Athens around 740–730 BC (**Fig. 9**).⁶¹ On one of its sides it shows a man holding a woman by the wrist while boarding a warship; the couple is singled out through size, action, the wreath held by the woman and its very distinctiveness as compared to the mass of identical oarsmen inside the ship. Whether the man's gesture connotes a departure as suggested by its use in contemporary Greek epic, or a nuptial abduction – it is used in this sense in later iconography – shall not matter here. In modern scholarship, the scene has attracted – and defied – a great number of attempts to refer it to a specific myth.⁶² Simply put, it fits various mythical narratives very much in the same way as it fits contemporary practice. Doubtlessly, this is no trivial good-bye scene, but a person of high social status leaving on a warship, whether with or without his consort. For the interregionally connected elites of the 8th century BC such an event was – like warfare itself, or the stately funeral of a peer – one in a set of defining biographic moments that different viewers could expound on in different ways, drawing both on individual or family experience, and mythical tradition.

But by what means could the painter of the London *dinos*, or the craftsman manufacturing the Berlin mirror have conferred specificity to an act both crucial and recurrent? The Late Geometric painter had no expedient at hand allowing him to visually specify a mythical couple, and when it came to identifying single nymphs an early Hellenistic engraver was in no better position.⁶³ It should indeed

⁶⁰ Many of them, including both fairy tales and urban legends do not even need names to provide their protagonists with an unequivocal identity.

⁶¹ Giuliani 2003, 54–56 fig. 5.

⁶² Listed in Giuliani 2003, 330 n. 61–64.

⁶³ He could have used inscriptions to label the figures represented, but widespread as this practice is in Etruria, it is not followed by Greek mirror-makers.

be acknowledged that some Greek myths and their cast lend themselves better to a narrative, i.e. unmistakably monoreferent depiction than others. Generally speaking, these highly specifiable narratives belong to two distinctive types: trickster myths and what would be termed counterintuitive myths. Trickster stories need no long explanation; blinding the one-eyed giant, seducing the princess by approaching her in the shape of a swan, or hiding a rogue platoon inside a wooden horse are measures specific to their given narratives and will allow for easy recognition when depicted. Counterintuitive narratives contain situations that run contrary to the audience's experiences and expectations from social reality. The shepherd approached in his loneliness by three beautiful women is but one example, the warrior rushing aggressively towards a woman while dropping his sword, another. Both situations call for a complex sequence of preceding events explaining how Paris came to be the arbitrator in the Olympian beauty contest in the first place, or why Menelaus, when Troy eventually fell, could not bring himself to kill Helen.⁶⁴ By consequence, their depiction enforces narrative completion at the hands (or words) of the viewer.

One could probably argue for trickster stories being a subset of counterintuitive myths, but rather than establishing taxonomies our present focus lies on understanding visual renditions of stories too stereotypical to allow for a narrative depiction in Giuliani's sense. Stories about "love and suchlike" – set apart also in our introductory passage from Rudyard Kipling – seem to a large extent to fall into this category, and for two reasons. For one thing, the actual enactments of love, seduction and conquest tend not to be overly differentiated; for another, the protagonists often lack a specific iconography beyond their characteristic deeds. Theseus is recognizable when depicted slaying the Minotaur, much less so, however, when chasing a young woman.⁶⁵ Still, even if one partner is clearly identifiable as most male gods are thanks to their attributes,⁶⁶ the promiscuity of this very group often makes it hard to name their unspecified love interests in any given instance.

Obvious exceptions need to be mentioned, first and foremost, the love adventures of Zeus, whose indeed very refined seductive techniques set him apart within the Greek pantheon (and fall squarely into the abovementioned category of trickster myths). A further case in point are those love stories ending with the object of desire undergoing metamorphosis (which can be safely considered an unexpected, i.e. counterintuitive turn of events). Beyond these prominent instances, however,

⁶⁴ The earliest depiction of the Judgment of Paris is analysed by Giuliani in this volume, see p. 31–33. On scenes of Menelaus re-falling in love with his faithless bride, just as he is about take his revenge, see Wannagat 2003, 65–68 and Strawczynski 2003, 43–44.

⁶⁵ On the hermeneutic challenges posed by anonymous erotic pursuits cf. Sourvinou-Inwood 1987; Servadei 2002.

⁶⁶ On the issue of attributes see now Dietrich 2018.



Fig. 9: Attic geometric bowl. London, British Museum 1899,2-19.1. Clay; ca. 730–720 BC.
© The Trustees of the British Museum.

Greek myth is full of erotic encounters of Greek gods or mortal heroes meeting and impregnating fecund nymphs and princesses without any specific tricks or twists allowing unequivocal visualization. Even for Paris setting his eyes on Helen, a case of fatal attraction if ever there was, Greek and Roman artists never developed an unequivocal iconography comparable, for instance, to that of Romeo under Juliet's balcony. Without name labels (as on the New York mirror, **Fig. 6**) or a larger narrative context, Paris and Helen, and other amorous couples alike, display a remarkable lack of visual specificity.

This holds true also for the myriads of generic encounters of nymphs with Pan or satyrs; flings, moreover, that usually do not result in any prominent offspring to capitalize on aetiologically. Rather, images of beastly males lusting for their nature-bound female counterparts depict paradigmatic constellations; they provide mythically amplified representations of gender roles, focusing less on the actual outcome than on the elements of surprise, intensity and *pathos* characterizing the specific kind of *erōs* prevailing in the wilderness.⁶⁷ As opposed to literary exempla with their high degree of specificity, these scenes present visual patterns of behaviour

⁶⁷ Stähli 2003, 250 n. 35 speaks of “topische Situationen”, i.e. situations exploiting existing *topoi*, and rightly stresses their importance in myth and epic. See also Heinemann 2016, 180–200.



Fig. 10: Statue of Hermes with infant Dionysus. Olympia, Archaeological Museum. Marble; 340–330 BC. © Carole Raddato via Wikimedia Commons.

whose discursive strength lies in their very openness and their descriptive relationship to the world as it is: That's the way love goes – and desire, too.

Conclusion: Narrative Specificity and Dialectic Tension

If contrasting the décor of the Berlin and the New York mirrors (**Figs. 2** and **6**) highlights the workings of descriptive versus narrative images, another comparison brings out the same typology's limits: A mirror in Toledo (**Fig. 4**) features a cave setting with a naked woman crouching by a *louterion*, but without any male onlooker as on the Berlin specimen (**Fig. 2**).⁶⁸ Both the Toledo and the Berlin engravings qualify as descriptive, but while the former acts as a straightforward affirmation of female – more specifically: nymph-like – beauty and the care devoted to it,

⁶⁸ The argument that with the Toledo mirror the voyeuristic viewer is provided by whoever beholds the image, will not hold: The viewer's gender and disposition, both clearly defined on the Berlin mirror, make for a decisive difference, as does the fact, that the Berlin nymph is realizing she is being spied upon.

the latter introduces a dialectic element, for, as discussed in the preceding section, female grooming and male desire are interlocked in a complementary relationship, both in front of the mirror and within its figural décor.⁶⁹ The presence of the spying god and his discovery does not trigger a specific narrative, but creates a tension demanding for a viewer response beyond complacent appreciation of the status quo: This is neither about what *happened* in that most momentous boudoir encounter of Greek myth (cf. the New York mirror, **Fig. 8**), nor about *being* beautiful (Toledo, **Fig. 4**), but about *how to resolve* one of those crucial constellations when beauty is actually seen and eyes meet.⁷⁰ It signifies the acknowledgement of two opposing behavioural models within the *Lebenswelt*.

Bringing to bear the categories of ‘affirmative’ and ‘dialectic’ on the understanding of imagery means assessing the relationship between its normative contents and the disposition of the viewer. It aims to describe the type of moral response prompted by a given representation. As our discussion of the Berlin mirror has shown throughout, its appreciation requires the viewer to establish a balance between differing courses of action laid out in the engraved scene inside its lid. I call this quality ‘dialectic’, and it is important to recognize that it does not refer to just any image pitting two adversaries against each other. For all we know about the cultural background of ancient Greek viewers, blinding the man-eating giant does not spark a process of evaluation, whereas killing women and children during the fall of Troy does. Very much in the way narrative images always entail some elements of generic description, dialectic images should not be understood as being by default non-affirmative and subverting social norms. Rather they encourage the reflection of these norms as they highlight the underlying faultlines.⁷¹

The viewers of the London *dinos* (**Fig. 9**), to return to this example, witnessed a fundamental dialectic between the mobility of the male world of war and the inherent stillness of conjugal life. Both departures and abductions are key situations bringing these contradicting aspects of elite life to the fore. Like the engraving on our mirror, the *dinos* scene qualifies both as descriptive and dialectic, but other combinations are conceivable, too. Not surprisingly, many narrative images exploit

⁶⁹ One could argue that on the Toledo mirror the voyeur is implicitly present and to be identified with the viewer of the object itself, and the woman’s crouching stance encourages such a reading (see above p. 361). Still, the Toledo nymph has no means of realizing she is being looked at as her Berlin counterpart has.

⁷⁰ Cf. Stähli 2003, 263–264 on statues of sleeping Ariadne and bathing Aphrodite and the viewer’s involvement through imagining the temporal continuation of his act of viewing.

⁷¹ Another case point are the dozens of mirror lids decorated with a woman’s head in relief as opposed to the New York specimen showing instead a head of Pan (fig. 7). By replacing the affirmative image of female beauty with a depiction of this paradigmatic onlooker, the New York mirror creates a dialectic tensions similar to the effect of the Berlin engraving.

dialectic constellations. Yet, to name but one chronologically close example, Hermes carrying the infant Dionysus (**Fig. 10**) conclusively makes reference to a specific narrative, but presents an affirmative constellation from which the background story of Hera's wrath against yet another illegitimate offspring of Zeus is quite removed.

Ultimately, both the descriptive/narrative dichotomy and the distinction sketched here between affirmative and dialectic contents relate to the agency of images, to the way they encourage, enforce and determine responses and interactions by and through their viewers.⁷² As elucidated in the previous section, this aspect must be seen in the light of the specific mediatic context the images appear in. Engraved on the intimate inside of a mirror, the paradigmatic instrument for both achieving and confirming female beauty, the Berlin engraving takes its viewer into a self-reflexive vortex of seeing exposed beauty and of beauty looking back, highlighting the dialectic between female modesty and male desire against the backdrop of female grooming practices, practices ultimately aimed at a male addressee.

What is perhaps most surprising about this iconography is that it is first encountered not on vanity items, but on drinking crockery aimed at male users. Exploring this distribution of one basic type of iconography over differing social rituals and milieus (the Hellenistic votive reliefs mentioned above providing yet another venue) goes well beyond the scope of this study. Suffice it to say, that the evidence appears to reflect the widespread relevance accorded to the issues raised by these scenes. Their acknowledgment of contrasting protocols within social reality – termed a 'dialectic' content for the sake of brevity – seems equally distant from both androcentric 'locker room banter' and exclusively female preoccupations. Depending on medium and social context, the depiction of a bathing woman spied upon by Pan or a similar intruder could take on a specific bias or focus. Above all, it was informed by differing stories, but, in the case of the Berlin mirror, it neither told nor suggested a specific one. It did not need to; as it related to "love and such-like", it was to retain its topicality over a long time. But in terms of social practice and codes of behaviour, it threw wide open the question of what these stories were actually about.

⁷² On this topic cf. Gell 1998 and recent engagements with his work by Osborne and Tanner 2008 and van Eck 2015; in this volume, see esp. the article by Caroline van Eck, p. 309–320.

References

Andò 1996

V. Andò, *Nymphe. La sposa e le Ninfe*. Quaderni Urbinati di cultura classica 52 (N.S.), 1996, 47–79.

BAPD

Beazley Archive Pottery Database (referred to with entry no.). <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/default.asp>.

Balensiefen 1990

L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst* (Tübingen 1990).

Bardiès-Fronty 2009

I. Bardiès-Fronty (ed.), *Le bain et le miroir. Soins du corps et cosmétiques de l'Antiquité à la Renaissance* (Paris 2009).

Berger 1972

J. Berger, *Ways of Seeing* (London 1972).

Blümel 1960

C. Blümel, *Drei Weihreliefs an die Nymphen*, in: F. Eckstein (ed.), *Theoria. Festschrift für Walter-Herwig Schuchhardt* (Baden-Baden 1960) 23–28.

Bol 2003

P. C. Bol (ed.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst*. Passavant-Symposion 8.–10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003).

Boschung et al. 1997

D. Boschung, H. von Hesberg and A. Linfert, *Die antiken Skulpturen in Chatsworth sowie in Dunham Massey und Withington Hall*, *Corpus signorum Imperii romani Great Britain* 3, 8 (Mainz 1997).

Breyer and Creutz 2010

T. Breyer and D. Creutz, *Erfahrung und Geschichte. Historische Sinnbildung im Pränarativen* (Berlin and New York 2010).

Buxton 1994

R. G. A. Buxton, *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology* (Cambridge 1994).

Campanelli and Alessandrini 2003

A. Campanelli and M. Alessandrini (eds.), *Attraverso lo specchio. Storia, inganni, verità di uno strumento di conoscenza*. 7 dicembre 2003 – 2 maggio 2004, Chieti, Museo Nazionale Archeologico la Civitella (Pescara 2003).

Carpino 2009

A. Carpino, *Dueling Warriors on two Etruscan Bronze Mirrors from the Fifth Century BCE*, in: S. Bell and H. Nagy (eds.), *New Perspectives on Etruria and Early Rome. In Honor of Richard Daniel De Puma* (Madison 2009) 182–197.

Cassimatis 1998

H. Cassimatis, *Le miroir dans les représentations funéraires apuliennes*. Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité 110.1, 1998, 297–350.

CSE

Corpus Speculorum Etruscorum (various places, 1981–).

de Grummond 2012

N. T. de Grummond, *Etruscan Mirrors Now*. American Journal of Archaeology 106, 2012, 307–311.

De Puma 2013

R. D. De Puma, *Mirrors in Art and Society*, in: J. MacIntosh Turfa (ed.), *The Etruscan World* (London 2013), 1041–1067.

Di Stefano 1998

C. A. Di Stefano, *Palermo punica. Museo Archeologico Regionale Antonino Salinas, 6 dicembre 1995 – 30 settembre 1996* (Palermo 1998).

Dietrich 2010

N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin and New York 2010).

Dietrich 2018

N. Dietrich, *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst* (Berlin and New York 2018).

Dillon 2002

M. Dillon, *Girls and Women in Classical Greek Religion* (London 2002).

Feubel 1935

R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* (Diss. Heidelberg 1935).

Foerst 1978

G. Foerst, *Die Gravierungen der praenestinischen Cisten* (Rome 1978).

Fuchs 1962

W. Fuchs, *Attische Nymphenreliefs*. Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Abteilung Athen) 77, 1962, 242–249.

Gell 1998

A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford 1998).

Grassinger et al. 2006

D. Grassinger, T. de Oliveira Pinto and A. Scholl (eds.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp* (Regensburg 2008).

Herbig 1949

R. Herbig, *Pan, der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie* (Frankfurt 1949).

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Image & Context 15 (Berlin and New York 2016)

Jenkins and Turner 2009

I. Jenkins and V. Turner, *The Greek Body* (Los Angeles 2009).

Jucker 1956

I. Jucker, *Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst* (Zürich 1956).

Kipling 1891

R. Kipling, *Life's Handicap. Being Stories of Mine Own People* (London 1891).

Kreilinger 2007

U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen* (Rahden/Westf. 2007).

Lape 2004

S. Lape, *Reproducing Athens. Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City* (Princeton 2004).

Larson 2001

J. Larson, *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore* (New York 2001).

LIMC

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (Zürich/München 1981–1999).

Lorenz 2016

K. Lorenz, *Ancient Mythological Images and their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History* (Cambridge 2016).

Mulvey 1975

L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Screen 16.3, 1975, 6–18.
doi:10.1093/screen/16.3.6.

Osborne and Tanner 2008

R. Osborne and J. Tanner (eds.), *Art's Agency and Art History* (Malden, MA 2008).

Pierce 1997

K. F. Pierce, *The Portrayal of Rape in New Comedy*, in: S. Deacy and K. F. Peirce (eds.), *Rape in Antiquity* (London 1997) 163–84.

Piteros 1990

Chr. Piteros, *Χαλκίνο πτυκτο κατοπτρο απο την Παλαια Επιδαυρο*. *Archaiologikē ephēmeris* 1986 (1990), 160–180.

Reilly 1989

J. Reilly, *Many Brides. "Mistress and Maid" on Athenian Lekythoi*. *Hesperia* 58, 1989, 411–44.

Roussos 2005

R. Roussos, *Female Passion? Some Motifs on Case-Mirrors of the Fourth Century B.C.*, in: N. M. Kennell and J. E. Tomlinson (eds.), *Ancient Greece at the Turn of the Millennium. Recent Work and Future Perspectives. Proceedings of the Athens Symposium, 18–20 May 2001* (Athens 2005) 199–214.

Schmaltz 2004

U. Schmaltz, *Review of Giuliani 2003*. Göttingische gelehrte Anzeigen 256, 2004, 161–174.

Schwarzmaier 1997

A. Schwarzmaier, *Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu Typologie und Stil*, Athenische Mitteilungen Beiheft (Berlin 1997).

Servadei 2002

C. Servadei, *Scene d'inseguimento nella ceramica attica. Problemi metodologici e interpretativi*, in: I. Colpo, I. Favaretto and F. Ghedini (eds.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (Padua 2002) 163–178.

Siebert 1990

G. Siebert, *Imaginaire et images de la grotte dans la Grèce archaïque et classique*. Ktema 15, 1990, 151–161.

Simon 1975

E. Simon (ed.), *Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg*, (Mainz 1975).

Sourvinou-Inwood 1987

Chr. Sourvinou-Inwood, *A Series of Erotic Pursuits. Images and Meanings*. Journal of Hellenic Studies 107, 1987, 131–153.

Stähli 1999

A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik* (Berlin 1999).

Stähli 2003

A. Stähli, *Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration, speziell in der hellenistischen Plastik*, in: Bol 2003, 239–264.

Stähli 2009

A. Stähli, *Nackte Frauen*, in: S. Schmidt and J. H. Oakley (eds.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland 4 (München 2009) 43–51

Stansbury-O'Donnell 1999

M. D. Stansbury-O'Donnell, *Pictorial Narrative in Ancient Greek Art* (Cambridge 1999).

Strawczynski 2003

N. Strawczynski, *La représentation de l'événement sur la céramique attique. Quelques stratégies graphiques*, in: Bol 2003, 29–45.

Svoronos 1908

J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum*. Vol. 1 (Athens 1908).

van Eck 2015

C. van Eck, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object* (Boston 2015).

Wannagat 2003

D. Wannagat, *Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: *Bol* 2003, 59–77.

Wardle 2010

A. E. Wardle, *Naked and Unashamed. A Study of the Aphrodite Anadyomene in the Greco-Roman World* (PhD thesis, Duke University 2010). <https://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/3120/NakedandUnashamedFinalSubmission.pdf>.

Woodward 2015

K. Woodward, *The Politics of In/Visibility. Being There* (London 2015).

Zimmer 1987

G. Zimmer, *Spiegel im Antikenmuseum* (Berlin 1987).

Züchner 1942

W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts. Ergänzungsheft* 14 (Berlin 1942).

Elisabeth Wagner-Durand, Alexander Heinemann
& Barbara Fath

The Remains of the Day Approaching Storytelling via Material Culture

One of the aims of the conference was to stir an intense discussion on narratives beyond texts in those disciplines engaging with material culture as historical evidence. Thus, the main focus centered on narratives as material externalizations by means of which ancient societies expressed fundamental notions designed to transmit distinct (meta-)messages, to build social meaning, and to create as well as to reinforce identities. This then was the focus; it lies in the nature of any scholarly debate, that in the course of both the conference and the publication of its papers ever more questions arose. The following paragraphs attempt a cross-section through the contributions not designed to give definitive answers. Rather we turn to selected issues that were either part of the concept at the outset or that have come up during the conference itself and afterwards in order to distill general tendencies and directions taken. These issues encompass terminologies and definitions, moreover materiality, mediality and contextuality.

Terms and Definitions

The basic terms *narration*, *narrative* and *narrativity* have never been grasped by definitions of encompassing validity across disciplines – yet, as stated already in our introduction, definitions abound, and they differ in highlighting a variety of aspects and functions of storytelling. Consequently, the archaeological disciplines find themselves confronted with both a lack of definitions in their own respective fields and an polyphonous abundance of definitions and terminologies developed especially within literary studies. The contributions of this volume mirror this lack of consensus, by either avoiding definitory strictness altogether or adopting or developing a variety of models applicable to non-textual media.

To define or not define

Luca Giuliani whose contribution opens the volume returns to his reconstruction of the development of narrative images as outlined in his monograph *Bild und Mythos*. ‘Narrative’ to him is, first and foremost a semiotic category indicating any given image’s referential quality in pointing to a known and unique course of events. Within this model, the non-routine quality of the story and the viewer’s knowledge about it are a *sine qua non* prerequisite.¹ It is central to the understanding of Giuliani’s narrative/descriptive typology, that it is *not* concerned with the formal aspects of representing action or temporality, but exclusively with ways to signal and recognize narrative specificity.

In contrast to that, the contribution of Davide Nadali takes a different stance by referring to Peter Goldie’s definition of narrative:²

A narrative is a representation of events which is shaped, organized, and coloured, presenting those events, and the people involved in them, from a certain perspective or perspectives, and thereby giving narrative structure – coherence, meaningfulness, and evaluative and emotional import – to what is narrated.

Nadali transcends this definition when he argues that even pictures that “are not expression of a narrative and do not tell an event or an episode can become object of narratives, where pictures become the protagonist of the story (what is narrated).” To avoid any misinterpretation – considering the context of the animate visual world of Mesopotamia – he further states that “agentivity is not a synonym for narrativity; however, the agentive nature of pictures can be the element, or even the fundamental prerequisite, on which to build an ascribed narrativity.”

A host of definitions and models is provided by Antonius Weixler who fuels the debate with a wealth of recent developments within literary studies, yet considering their applicability to visual culture. He starts off with the communicative aspect of story-telling, by quoting Franz Stanzel who claims: “Wo eine Nachricht übermittelt wird, wo berichtet oder erzählt wird, begegnen wir einem Mittler, wird die Stimme eines Erzählers hörbar”.³

¹ Giuliani, p. 40 in this volume: “Es [sc. the narrative image] führt ein besonderes Geschehen vor Augen, das aus der üblichen Routine herausfällt; dabei nimmt es Bezug auf eine spezifische Geschichte, deren Kenntnis es beim Betrachter voraussetzt; ohne ein solches Vorwissen wird der Betrachter nicht in der Lage sein, die Pointe der Darstellung zu verstehen. Jedes narrative Bild bedeutet somit eine Herausforderung an sein Publikum. Umgekehrt gilt aber auch, dass der narrative Stoff eine Herausforderung für den Bildermacher darstellt: Muss es diesem doch gelingen, ein Bild zu entwerfen, das sich vom breiten Repertoire deskriptiver Darstellungen signifikant unterscheidet und darüber hinaus unzweideutig klar macht, auf *welche* Geschichte es sich bezieht.”

² Goldie 2012, 8.

³ Stanzel 1979, 15.

Beyond the issues of narrator and mediacy, there are parameters like fictionality, past, epicity, sequentiality, constructivity, eventfulness, tellability and experientiality.⁴ As Weixler does not consider all these elements vital constituents for the definition of narrative, he chooses to highlight the aspects of mediacy and eventfulness, or rather the change of situation, ergo temporality. He turns to a very broad definition of story-telling when referring to Matías Martínez and Michael Scheffel: “Generell liegt Erzählen dann vor, wenn ‘jemand jemandem eine Geschichte erzählt’”.⁵ This is once again about transmission and the existence of a narrator.⁶ His or her existence is not understood as mandatory for any narrative (text), and thus Weixler refers to the sub-categories of narrative texts, mediated and mimetic, introduced by Wolf Schmid.⁷ Besides mediacy as a defining, but hotly debated characteristics of narrative, there is the change of situation, a characteristic famously defined as essential by the late Gérard Genette:

Für mich liegt, sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt, eine Geschichte vor, denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher. ‚Ich gehe‘ setzt einen Anfangs- und einen Endzustand voraus.⁸

In this context, Weixler also refers to Schmid who argues:

Die Minimalbedingung der Narrativität ist, dass mindestens *eine* Veränderung *eines* Zustands in einem gegebenen zeitlichen Moment dargestellt wird. [...] Ein Zustand (oder eine Situation) soll verstanden werden als eine Menge von Eigenschaften, die sich auf eine Figur oder die Welt in einer bestimmten Zeit der erzählten Geschichte beziehen.⁹

Both, Genette and Schmid, build upon the famous distinction of Edward M. Forster:

We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. “The king died and then the queen died”, is a story. “The king died, and then the queen died of grief”, is a plot.¹⁰

⁴ See Weixler in this volume, and the discussion he refers to.

⁵ Cf. for instance Martínez and Scheffel 2012; Martínez 2011.

⁶ Therefore, he also critically cites Dietrich Weber: “Standardtyp der Erzählliteratur [...] die fiktionale, illusionistische, autor- und erzählerverleugnende, aliozentrische Autorerzählung in dritter Person”, cf. Weber 1998, 5; 90–102.

⁷ Schmid 2014, 8.

⁸ Genette 1983, 202.

⁹ Schmid 2014, 3.

¹⁰ Forster 1974, 93–94.

Later definitions have gone beyond causal relation of the event(s).¹¹ Thus, Weixler introduces a definition crucially abandoning this paradigm, namely Gerald Prince's concept of sequentiality. Prince posits a tripartite series of events, by which the last event represents the inversion of the first one.¹² Other approaches of younger date turn to cognitive aspects; Weixler points to Werner Wolf's concept of narrative as cognitive schemes, *narremes* activated by various possible stimuli or to Marie-Laure Ryan's *cognitive templates* that stimulate cognitive patterns of narration.¹³ This in turn gives rise to Wolf's assumption that narrativity is an abstractum of a gradual quality: from *genuinely narrative* over to *indicating narrative* to *quasi-narrative*.¹⁴

Ralf von den Hoff turns back to Giuliani and his distinction between narrative and descriptive images,¹⁵ a distinction he understands as based on knowledge through which the audience 'reads the image'. Yet, von den Hoff draws upon the striking intrinsic value ("plakativen Eigenwert") of the visual *per se* as discussed by Bernhard Schmaltz.¹⁶ Still, he adopts Giuliani's typology by referring to specific images as *indicating narrative*.¹⁷ In his perspective, a defining aspect of constituting visual narratives is not the depiction of elapsing time, but the emphasis given to agents and events ("Akteure und Taten"). In this vein, von den Hoff later adds the concept of focused descriptive images that he recognizes as indicating the extraordinary quality of distinct efforts and / or characters.

Barbara Fath and Daniel Ebrecht consider the existence and extent of narrativity in preliterate societies. In their view, narration, "could only take place by means of oral language", which in turn leads them to "adapt a concept of narration that leaves the narrow confines of text as consequence of written language". Their concept of narratives and the visual, or better of material narrativity, once again relates to Giuliani, as they state:

Objects and images as part of the performance of a narration do not tell the narrative themselves. It can however be shown, how objects and images can refer to a common narrative [...].

Elisabeth Wagner-Durand refers to several scholars from different contexts, some expressly engaged with ancient visual cultures, like Luca Giuliani,¹⁸ whose definition

¹¹ Danto 1985, 236.

¹² Prince 1973. Weixler also invokes M. Martínez 2011, 11; see also Martínez and Scheffel 2012, 114–122.

¹³ Wolf 2002, 44; Ryan 2004.

¹⁴ Wolf 2002.

¹⁵ Giuliani 2003.

¹⁶ Schmaltz 2004, 173–174.

¹⁷ Cf. Weixler 2015, 211 and Wolf 2002.

¹⁸ Giuliani 2003.

she compares with the detailed and syncretistic definition of Ryan, “who emphasizes intelligent agents, purposeful actions, causal chains, and closure. She (Ryan) also focuses on temporal connections, meaningfulness, and audience”.¹⁹ She also recognizes Giuliani’s issue that the story must be known to be visually identified, within the earlier concepts of Carl H. Kraeling who writes:

It has been assumed that narrative art, strictly speaking, could be identified as such only where the purpose of the artist was to represent a specific event, involving specific persons, an event, moreover, that was sufficiently noteworthy to deserve recording. The action and the persons might be historical but would not always necessarily be so. They might belong also to the realm of myth or legend.²⁰

According to Wagner-Durand, these definitions often neglect the actual act of telling itself as less important; visual story-telling is no more than mere referring. Wagner-Durand raises concerns in this respect and refers to the issue whether the story must be *told* and not *implied*, citing both Hans G. Güterbock²¹ and José A. García Landa and Susana Onega Jaén.²² In an effort to join those issues that seem valid and important to her, Elisabeth Wagner-Durand re-cites a definition already given by her, that is by no means new but re-phrases those aspects that she considers as important for what she calls a true visual narrative. Being indicative for an existing narrative is not considered as sufficient.

A visual narrative is the visual representation of a series of events belonging to one story which is – either completely or in parts – told by iconic sign representations, irrespective of the precise narrative structure applied (discourse is important, but not restricted to any specific form). Therefore, the visual representation called narrative must contain several sign representations referring to different events of one causally related story. Furthermore, the story is bound to a particular time and/or space. Consequently, in order to be a true visual narrative, the image not only evokes a known story in the mind of the user but also narrates the story in itself.²³

¹⁹ Cf. Ryan 2007, 29, cited by Wagner-Durand, p. 250 in this volume.

²⁰ Kraeling 1957, 43.

²¹ Winter 2010, 4 referring to Güterbock 1957, 62.

²² “A narrative is the semiotic representation of a series of events meaningfully connected in a temporal and causal way. Films, plays, comic strips, novels, newsreels, diaries, chronicles and treatises of geological history are all narratives in the wider sense. Narratives can therefore be constructed using an ample variety of semiotic media: written or spoken language, visual images, gestures and acting, as well as combination of these. [...] Therefore, we can speak of many kinds of narrative texts: linguistic, theatrical, pictorial, filmic.” Onega Jaén and García Landa 1996, 3.

²³ Winter 2010, 5, cited by Wagner-Durand, p. 251 in this volume.

In contrast, Maria M. Luiselli does not explicitly refer to a narratological framework; she does, however, focus on the one event textually and visually narrated on the monuments of her study, i.e. privately erected stelae whom she understands as visually narrated experiences. Crucial in respect to those definitions of story-telling emphasizing uniqueness is her argument for tracing individualising elements within single monuments. Close to Giuliani and others, she defines this phenomenon as a specifying rupture, which in turn constitutes the narrative visual element.

Caroline von Eck turns to the discussion of visual narrative or more precisely of ekphrastic and performative techniques designed to enhance the narrative potential of sculpture in the late 18th and early 19th centuries, as discussed among others by Gotthold E. Lessing, Johann G. Herder and Carl A. Böttinger. In the case of sculptures, van Eck makes a case for narrativity not being an objective category in the first place, but rather a specific kind of approach: Within a rather short-lived discourse fomented by Lessing and others, “the narrative is no longer located in the statue, but moves to the mind and senses of the beholder.”

In his study of monuments from north and south of the Alps during the Hallstatt and early La Tène Period Martin Guggisberg also refers broadly to Giuliani’s distinction as a model for classifying narrative or descriptive images.²⁴ He goes on to differentiate between the art of telling by poets, singers, and bards as opposed to the visual arts, with the latter aiming not at story-telling proper but on condensing broader ideas into symbolic representations.

In the last chapter of this volume, Alexander Heinemann largely espouses the dichotomy of narrative and descriptive images as advocated by Giuliani but draws attention to differences within the latter. Distinctions must be made, he argues, between descriptive images of purely affirmative character and those introducing a dialectic of contrasting values that calls for a – not necessarily narrative – resolve. Conversely, several types of language-based stories still lack the specificity and uniqueness that Giuliani’s definition of narrativity calls for; in Greek myth for instance, stories of love, desire and divine offspring frequently feature stock motives hampering their unmistakable visualization.

It became more than obvious during the discussions and in the later contributions that definitions are somehow a bone of contention in respect to narratological studies, both in their basal elements as well as in their overall significance. Even the question whether definitions are needed has been hotly disputed. Some have argued against strict limitations as they might hinder us to go further into the narrative matter and to encompass media and topics of any kind. Others have expressed their uneasiness when debating beyond definitions, lacking any home-base to return to: How to analyze the differences between narrative strategies, contents and media, if

²⁴ Guggisberg, p. 328 in this volume.

there is no distinct border between storytelling and non-story-telling? Is there not a meaningful differentiation between telling and talking, between communication *en gros*, and story-telling? Does the uneasiness towards the potential narrativity of visual culture (excluding comic strips, flip-books, films and giphys) result from the tendency to value texts over images? Do stories need to be verbalized, cognitively, orally and later in written form? Can stories take visual and material form without relying on words? As long as we lack consensus within cultural studies – or, at least, within the archaeological disciplines –, we need to be clear about our terminologies and our assumptions on narrativity, to ensure mutual understanding, to agree upon or to deviate, to compare and to discuss. Studies in cognitive sciences, relating to the processing and comprehension of visual culture, will add more data and with all likelihood enrich the discussion.²⁵ Still, all neural evidence will not relieve historians and cultural anthropologists of their common task, that is making sense of the practices and contexts of storytelling.

Categories and Terms

Doubtlessly, the renewed interest in story-telling in ancient cultures, especially in – *respectively through* – visual media has been fostered by the growing contributions made in the realm of narratological research in general. The main emphasis of this research has been put on textual media, and while recent years have seen a greater interest in visual narration, the primary impact and dominant models still stem from studies concerning the world of words. Nonetheless, the field of narrativity testifies to the overall limitations of the linguistic turn when applied to visual and material cultures.²⁶ What is needed is heightened awareness of what we actually trade in by implementing narratological categories derived from textual studies. Though the use of shared terminologies and models on the hand is likely to improve exchange across disciplines, it may on the other hand put the very understanding of visual media at risk. The argument then for emancipation from methodological frameworks heavily indebted to literary studies is tempting; still, the current disaccord and methodological polyphony to be witnessed within visual culture studies with regard to narratology is not exactly encouraging. For some time to come scholars will continue to make do with different methodological blends, treading the thin red line between tools helpful for understanding their evidence in its own right and a framework compatible with broader debates across disciplines.

²⁵ See e.g. Cohn 2014; Cohn et al. 2014.

²⁶ Crawford 2014; Wagner-Durand and Linke forthcoming.

Approaches taken in this volume have been most different in this respect; they differ in how they relate themselves to narratological studies beyond their own disciplines and they diverge in the respective ways of applying these terms and categories. As can be seen throughout the volume, there is neither a consensus nor a ‘best practice’ or shared approach about narrative visual media throughout the archaeologies and cultural sciences like Indology or Sinology. Common ground is not always easy to come by.

Luca Giuliani borrows his dichotomy of narrative and descriptive images from a distinction made in literary studies,²⁷ but for the rest his argument is autonomous and does without the heavy burden of narratological jargon developed in recent years. The terminological slimness of this approach (some would say: its elegance) is due to Giuliani’s interest in the referential (as opposed to the mimetic) function of the image.²⁸ Narrative iconography in his sense is not narrative by depicting action *per se*, but by referring to an exceptional or unprecedented event (“außerordentlich”, “unerhört”). Story-telling itself does not take place within the image but is an action engaged in by its viewer; narrative images therefore are those prompting and enforcing the knowledgeable viewer to come up with one specific story already known to him.²⁹ The drawback of this approach is of course its heavy reliance on the stories known to us, that is, once again, on written sources, since it is ultimately only through our knowledge of the knowable that we may detect unmistakable narrative references.

As already mentioned, Davide Nadali does not use a definition of literary studies but starts from the philosophical background proposed by Peter Goldie³⁰. Goldie’s definition bases on representation and is therefore transmedial; it knows no medial boundaries, and thus, it comes as no surprise that Nadali draws attention to the pictorial (and in the following the narratological) turn, that has liberated the analyses of pictures from the premises of text-based examinations. He states that “narrative (and particularly visual narrative) does not depend on language, or at least it sounds inappropriate to uncritically apply rules and forms of language to pictures”. In this vein, he introduces the performative nature of pictures and stresses the handling of visual media as different from texts and language.

In contrast to that, Antonius Weixler argues from his disciplinary background as a literary scholar, from which he reaches out to connect images and texts. While

²⁷ Giuliani in this volume.

²⁸ Cf. Heinemann in this volume, p. 374.

²⁹ “Es führt ein besonderes Geschehen vor Auge, das aus der üblichen Routine herausfällt; dabei nimmt es Bezug auf eine spezifische Geschichte, deren Kenntnis es beim Betrachter voraussetzt; ohne ein Vorwissen wird der Betrachter nicht in der Lage sein, die Pointe der Darstellung zu verstehen. (etc.)” Giuliani, p. 40 in this volume.

³⁰ Goldie 2014.

not being on the same page with Luca Giuliani he also understands the verbally composed text (may it be oral or written) as the pre-text for any visual narrative. In his present analysis he focuses on *Mittelbarkeit* (mediation or mediacy) and change of situation as representation of time (*Zustandsveränderung, Zeitdarstellung*). By further stating that narrating is a speech act (*Sprachhandlung*) with certain defining aspects, he posits a clear primacy of language and words. Within this framework, narrative images necessarily hark back to a pre-text, narrating a story already known and put in words. Visual narrative then is (arguably) not about depicting a story, but a process of transmediation. Still, as Weixler applies narratological concepts as ‘story time’ and ‘discourse time’ (*Erzählte Zeit* and *Erzählzeit*), while at same time looking closely at concepts recurring within visual studies, he makes a strong case for the adaptability of literary models.

In his contribution on the hero in storytelling, Ralf von den Hoff centres on visual communication and understands “‘Erzählen’ im Bild als kommuniziertes visuelles Erinnern an Handlungen”. Though stressing the singular impact of images by referring to Barthes and Schmalz,³¹ he yet agrees on a written or oral transmitted pre-text that evokes the known story in the observer; in fact, the notion of a pre-text is already implicit in the mnemonic function at the bottom of his definition. With *Fokussierung* (focalisation), a key term in his argument, he ventures deeper into the terminological realm of literary studies than many of his colleagues, while still insisting on the specificity of images beyond textual categories.

Monika Zin’s methodological points of reference are represented by two prominent scholars of narrative Buddhist art, Dieter Schlingloff and Vidja Dehejia, succinctly dubbed an analyst of story and of pictures respectively. In clearly following the former’s approach Zin does not engage with linguistic methodologies; yet again, the sheer abundance of texts at her disposal testify to the vastness of the hermeneutic ground that still needs to be covered in order to put Buddhist imagery into its cultural context.

In terms of wealth of evidence, this situation is not entirely dissimilar from the picture drawn by Shane McCausland with reference to China. Against the backdrop of rich textual sources and differentiated knowledge about the historical and social contexts, McCausland directs his primary interest at different visual media whose narrative potential he explores.³² His approach takes into account the materiality and visibility of his pictorial sources, considered as works of art already within their original context. The performative qualities of the artefacts studied are

³¹ Barthes 1990; Schmalz 2004.

³² McCausland, p. 170 in this volume: “It is not my purpose to argue here if this technically ‘narrative painting’ or not, or delve deeply into text-image relations. Rather, the direction is to explore broader patterns and layers, to wonder where the story in a visual narrative may lie?”

not only heavily informed by their specific mediality, but also crucial to the exploration of their full narrative potential.

Hans Peter Hahn's contribution is deeply involved with materiality, the core theme of the author throughout his oeuvre. His commitment to Roland Barthes' semiosis brings about close encounters between material culture studies and both literary studies and linguistics. Hahn, however, is concerned with the 'messages' things can release, less with their narrativity. Referring to the work of Lorraine Daston³³ and her categories of talking objects, he refrains from drawing a clear line between talking and telling. The communication stemming from things, to Hahn, is not a unilinear, unambiguous transmission of content nor a clear-cut story embedded within a given object and just waiting to be evoked.³⁴ Moreover, evoking the object's communicative potential is not a technique outlined in textual studies; rather, Hahn emphasizes the materiality of things, the ways people act on and with them, the modes in which things are entangled throughout time and space.

In her account on figurative art of the La Tène period in Central Europe, Jennifer Bagley addresses the difficulty to extract potential narratives from the purely archaeological record of highly stylized and often heraldic images. To do so, she does not turn to any linguistic approach but to art history as epitomized in the work of Erwin Panofsky³⁵ and to archaeology as material culture studies that sets things into contexts.

Barbara Fath and Daniel Ebrecht analyze objects in a culture almost completely devoid of written sources. While they state that "texts as a consequence of written language" are not representative of storytelling in the mainly preliterate societies they engage with, the authors posit language as *the* narrative carrier³⁶. Fath and Ebrecht use Walther Ong as their point of departure, moving towards language as a shaping power of social togetherness. As archaeologists however, they turn their eye to objects, which they understand as "as part of the performance of a narration" but that "do not tell the narrative themselves."

In her contribution of the hunting king in Assyria, Elisabeth Wagner-Durand explicitly refers to linguistic and literary studies as the starting point of any methodologically grounded approach to narratives. While many encounters with visual media (exception made for movies or comic strips) have granted narrativity to those objects that refer to a narrative, Wagner-Durand demands these media to tell the story by themselves and to evoke the story in the observers' minds. Referring to

³³ Daston 2004.

³⁴ "Die Dinge reden zwar, aber auf die eine oder andere Weise entzieht sich dieses 'Sprechen der Dinge' einer gelingenden Kommunikation." Hahn, p. 194 in this volume.

³⁵ Panofsky 1955.

³⁶ "As a consequence, communication and thus narration could only take place by means of oral language" Fath and Ebrecht, p. 228 in this volume.

fictional and factual storytelling³⁷, the author clearly lays stress on concepts developed in text-based studies. Occasionally owed to the literacy of the societies she analyses, Wagner-Durand joins terminologies of visual and text-based studies, using the latter as heuristic tools in understanding the application of narrativity in respect to the images analysed.

The narrative categories of Michaela M. Luiselli display no preference for either iconophile or logocentric approaches. Explicit reference is made to Nadja Braun's work on narratives in ancient Egyptian art,³⁸ who in turn proclaims a prototype theory of narration, but Luiselli herself is more concerned with aspects of ritual and the relation between images and religious practice. No distinct terminologies from literary studies are applied by Caroline van Eck, who, however, discusses aspects of agency that lurk in the background of several other contributions. Martin Guggisberg and Alexander Heinemann in turn work mainly on the grounds of the terminologies established within their own disciplines with particular reference to Luca Giuliani.

It is in the nature of things that the contributions agree to disagree; they set out from different notions of narrative, focus on distinct aspects and make use of different terminologies. Text-based terminologies, however, are, with very few exceptions, those most scholars have chosen to rely on. This is not in itself surprising and may be due to object-based disciplines having largely failed to establish a terminology of their own, capable of appreciating visual and material culture in light of its specific qualities.

Within material culture studies *en gros*, especially those subdisciplines engaging heavily with images have pushed forward to establish their own terminologies the most influential of which have been quoted throughout this volume. Some of these can be found in disciplinary divergent papers: the one most cited surely is also the oldest one, namely Franz Wickhoff's edition of the so-called Vienna Genesis.³⁹ Starting with his terminologies, further terms have been developed and adjusted over the course of time. Luca Giuliani's typology still is compatible with Wickhoff's scheme, especially as it aims at an altogether different aspect and is less concerned with narrative formalism than with hermeneutics. Yet, there is not standard view, and the question remains, whether this is owed to a lack of communication and understanding between modern disciplines or to objective disparities between the

³⁷ Martínez and Scheffel 2012.

³⁸ Braun 2014.

³⁹ The impact of classical archaeology in the field of visual narrative goes beyond disciplinary borders, as can be seen with contributions made by Snodgrass, Stansbury O'Donnell and Giuliani. Other disciplines also of explicitly contributed but their reception often stays within the borders of their respective disciplines (Art History, Ancient Near East, Indian Art), Kemp, Jäger, Watanabe, Winter, Reade, Schlingloff and Dehejia.

cultures and societies they study. Confident though we may be about the universal relevance of narration, it has become obvious, that its workings are far from universal or, to put it rather more cautiously: we are far from understanding potential universalities of images in respect to narration. Visual expression and condensation of narratives are as diverse as their emic cultural contexts. If anything, this diversity calls for even more transdisciplinary approaches working towards a mutual understanding and coherent frameworks.

Materiality, Mediality and Contextuality

If we consider narration and narratives to exist outside texts, or even language, they can take forms beyond the already vast and diverse shapes of literary story-telling. The conference's title and program have taken it for granted that narratives are transmedial phenomena. It goes without saying that preliterate or non-literate societies have to tell by other means than texts. The majority of contributions focused on images and their narrative quality; yet, visual culture not only goes beyond the image as such, the world of things – the very focus of archaeological research – also provides endless possibilities to tell stories.

Admittedly, texts themselves are not beyond materiality. As materialized language they come in different sizes, shapes and colors: they use different carriers determining the process of narrative perception through opening or scrolling, through moving around or manipulating.⁴⁰ Our present focus, however, has been on the narrative potential of non-textual media. These are not confined to images, which lay at the heart of the conference, as stories can be told via landscapes, their spatial use and/or alignment, too; via performances of any kind including rituals and staged acts may represent or evoke narratives and the same holds true for things and their arrangement, their use and appearance. Media whose transmissive form relies on their materiality (at least in some parts) imply aspects of narrativity not fully embraced by its textual articulations. Many material forms of both storytelling and talking (in a Daston-Hahninan sense) owe their suggestion of temporality to movements, be it ritualized processions through landscapes and architecture, attentive perambulations aimed at taking in a multi-faceted object, or movements of the eyes alone as they saccade across the crucial details of an image. Material media take narrative experience to other levels of perception: they exert a multisensory impact including experiences of smell, touch and sound.

Going beyond the pure materiality of things, questions arise concerning the entanglement of stories and societies they are embedded in. How can we describe

⁴⁰ Cf. the work undertaken within the Heidelberg *Sonderforschungsbereich 933 Materiale Textkulturen* and the newly-formed Hamburg Research Cluster *Understanding Written Artefacts*.

the relations between the shape of a society and the narratives it tells as well as the media it uses? No story – as far as it may travel – exists without the social context it has been created in. Both the archaeologies and material culture studies, as Hans Peter Hahn has made abundantly clear about, have come to the understanding that things are not meaningful by themselves, they transfer messages depending on the context they are seen and used in, and through a process of constant negotiation with the rules of the societies they are perceived in.⁴¹

While material culture itself is somehow boundless and becomes increasingly blurry in times of mass production, narrative visual media of past societies – namely before the invention of photography and film, and especially before digital media – are comparably few. Having stressed the central role of narratives within human societies, this finding comes as some sort of a paradox, and it will be up to future research to look into the peculiar rarity of early narrative media in the strict sense.

This volume brings together vessels of various materials, stone reliefs on palace walls or stelae, seals and sealings and luxurious items connected to practices of adornment like mirrors and belt buckles and even text-bearing artefacts as scrolls. Some of these objects can be moved, scrolled, turned or used in the manifold ways they are functionally designed for; others call for the viewer (or just his eyes) to fulfill complex movements in order to be fully taken in. This motoric dimension of appreciation invests artefacts with a temporal quality that is no actual substitute for their oft-discussed lack of temporality, but still provides a chronological depth to the process of tapping the objects' communicative resources.

The praxeological dimension of material objects is of course intrinsically linked to the contexts they are used and looked at. Without knowledge of these contexts it is virtually impossible to specify the implicit addressees of images and objects and their relative dispositions. After all, it is within the complex mediatic triangle of users/viewers, objects/images and social context with its specific rituals and functions that artefacts are invested with meaning in the first place. The varying possibilities of manipulating media laid out in the last paragraph work to establish different relationships within this triangle and different ways of producing meaning. This dovetails with the work of Bruno Latour, Alfred Gell and others who have highlighted the recursive effect of the material world on people, a crucial point when it comes to understand how objects may trigger storytelling. The way things are used in which contexts and how they are perceived based upon common practice, individual knowledge, and social dispositions, re-affects the user/viewer which in turn influences choices of story, discourse and media. Thus, media of narratives are neither random nor insignificant, and material culture proves a powerful realm for the creation and transmission of meaning and identity.

⁴¹ Cf. Hahn in this volume; Hahn 2005; see also Leicht 2002.

Material culture and the stories mediated through it, are embedded into contexts: *de facto* spatial contexts of usage and display, but also praxeological as well as ideological contexts. The stories and their carriers are set up in graves to display the grand narratives of their time. They are displayed in palatial contexts to legitimize kingship. They are enrolled on paper scrolls both to cement social conventions and to sophisticatedly entertain. They are filled with wine at social gatherings to provide food for thought, conversation and competition. They are presented as wedding gifts to claim marital values. They are turned into stone and enshrine temple facades to assert world orders.

Contexts, forms and contents of stories are as diverse as the societies they are embedded in. They are witnesses of the societies they originally belonged to. Consequently, their analysis is vital for the understanding of these societies: They provide information on how these societies expressed and understood themselves, both mentally and materially. Thus, the transmedial study of ancient narratives, their contents, contexts, and material as well as textual expressions continues to be a more than promising endeavor in order to significantly broaden our comprehension of past cultures and societies.

References

Barthes 1990

R. Barthes, *Kritische Essays 3. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, ed. by D. Hornig (Frankfurt a. M. 1990).

Cohn 2014

N. Cohn, *The Visual Language of Comics. Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*, Bloomsbury Advances in Semiotics (London 2014).

Cohn et al. 2014

N. Cohn, R. Jackendoff, P. J. Holcomb and G. R. Kuperberg, *The Grammar of Visual Narrative. Neural Evidence for Constituent Structure in Sequential Image Comprehension*. *Neuropsychologia* 64, 2014, 63–70.

Crawford 2014

C. Crawford, *Relating Image and Word in Ancient Mesopotamia*, in: B. A. Brown – M. Feldman (eds.), *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art* (Boston 2014) 241–264.

Danto 1985

A. C. Danto, *Narration and Knowledge* (New York 1985).

Daston 2004

L. Daston, *Introduction*, in: L. Daston (ed.), *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science* (New York 2004) 9–24.

Forster 1974

E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (London 1974).

Onega Jaén and García Landa 1996

S. Onega Jaén and J. A. García Landa, *Narratology. An Introduction* (London 1996).

Genette 1983

G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method* (Cornell 1983).

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der Griechischen Kunst* (München 2003).

Goldie 2014

P. Goldie, *The Mess Inside. Narrative, Emotion, & the Mind* (Oxford 2014)

Güterbock 1957

H. G. Güterbock, *Narration in Anatolian, Syrian, and Assyrian Art*. *American Journal of Archaeology* 61, 1957, 62–71.

Hahn 2005

H. P. Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, *Ethnologische Paperbacks* (Berlin 2005)

Kraeling 1957

C. H. Kraeling, *Introduction*. *American Journal of Archaeology* 61, 1957, 43.

Leicht 2002

M. Leicht, *Die erste Pflicht der Bildwissenschaft besteht darin, den eigenen Augen zu mißtrauen*, in: M. Heinz – D. Bonatz (eds.), *Bild, Macht, Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient* (Berlin 2002) 21–36.

Linke and Wagner-Durand forthcoming

J. Linke and E. Wagner-Durand (eds.), *Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East* (forthcoming).

Martínez 2011

M. Martínez, *Grundbestimmung*, in: M. Martínez (ed.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte* (Stuttgart 2011) 1–12.

Martínez und Scheffel 2012

M. Martínez und M. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*⁹ (München 2012).

Prince 1973

G. Prince, *A Grammar of Stories. An Introduction* (Paris 1973).

Panofsky 1955

E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City 1955).

Ryan 2004

M.-L. Ryan (ed.), *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling*, Frontiers of Narrative (Lincoln 2004).

Ryan 2007

M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Narrative*, in: D. Herman (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge 2007) 22–35.

Schmaltz 2004

B. Schmaltz, *Rezension zu Giuliani 2003*. Göttingische Gelehrte Anzeigen 256, 2004, 161–174.

Schmid 2014

W. Schmid, *Elemente der Narratologie*, DeGruyter-Studienbuch ²(Berlin 2014).

Stanzel 1979

F. K. Stanzel, *Theorie des Erzählen* ⁶(Göttingen 1995).

Weber 1998

D. Weber, *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk* (Göttingen 1998).

Winter 2010

I. J. Winter, *Royal Rhetoric and the Development of Historical Narrative in Neo-Assyrian Reliefs*, in: I. J. Winter (ed.), *On Art in the Ancient Near East. Volume I: Of the First Millennium BCE*, Culture and History of the Ancient Near East 34.1 (Leiden, Boston 2010) 1–70.

Wolf 2002

W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie*, in: V. Nünning (ed.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 5 (Trier 2002) 23–104.

Notes on Contributors

Jennifer Bagley has studied Pre- and Protohistoric Archaeology, Near Eastern Archaeology and Medieval History in Gießen and Munich, finishing with a PhD-thesis on early Celtic art with the title *Zwischen Kommunikation und Distinktion – Ansätze zur Rekonstruktion frühlatènezeitlicher Bildpraxis*. After working as a post-doc for the post-graduate programme “Value and Equivalence” at the Frankfurt-University she is now the director of the archaeological open air museum “Bajuwarenhof Kirchheim” close to Munich.

contact: jennifer.m.bagley@gmx.net

Daniel Ebrecht is a field archaeologist working as a research specialist and excavation director in Southern Germany. With a Master’s degree in Prehistoric Archaeology, he specialises in the study of prehistoric and historic funerary architecture and its ideological connotations. His research interests comprise the appropriation and use of objects and images in preliterate and literate societies and the quality of data acquisition from the archaeological record.

contact: ebrechtdaniel@gmail.com

Caroline van Eck is professor of Art History at Cambridge University. In 2017 she gave the Slade Lectures in Oxford on Piranesi’s Candelabra, and in 2018 she was Panofsky-Professor in Munich. Recent publications include *The Style Empire and its Pedigree. Piranesi, Pompei and Alexandria, Architectural Histories*, Summer 2018, and *The Primal Scene of Architecture. Gottfried Semper and Alfred Gell on the Origins of Art, Style and Agency*, *Revue Germanique Internationale* 26 (2017).

contact: cav35@cam.ac.uk

Barbara Fath coordinates the Swiss Coordination Group (SCG) and the International Coordinating Group (ICG) of the world heritage of prehistoric lake dwellings. She is pursuing a doctorate at the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg with a thesis on representations of stags in European Prehistory. Her fields of interest concern visual culture and prehistoric textiles.

contact: barbara.fath@web.de

Luca Giuliani, born 1950 in Florence, studied in Basel and Munich. After taking his PhD he was Fellow of the Humboldt Foundation in Heidelberg; from 1979 until 1992 he was keeper at the Antikensammlung of the Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin, and afterwards professor of Classical Archaeology first at the Alber-Ludwigs-Universität Freiburg, then at the Ludwig-Maximilian-

Universität in Munich, and eventually at the Humboldt-Universität zu Berlin. Permanent Fellow of the Wissenschaftskolleg zu Berlin.

contact: giuliani@wiko-berlin.de

Martin A. Guggisberg is professor of Classical Archaeology at the University of Basel. His research interests include the archaeology of Greece from the Mycenaean to the Archaic periods and of Italy in the Iron Age, as well as human mobility and cultural interaction in the Mediterranean world, Celtic art and the art of Late Antiquity. Since 2009 he is conducting excavations in the Iron Age/Archaic cemetery at Francavilla Marittima in Northern Calabria.

contact: martin-a.guggisberg@unibas.ch

Hans Peter Hahn is professor for Ethnology at the Goethe-Universität in Frankfurt am Main. His main research areas include material culture, crafts, consumption and globalization, and economical issues, with a special emphasis on Western Africa and migrant labourers. He is directing the graduate school “Value and Equivalence” (GRK 1576) of the German Research Foundation (DFG) at the Goethe-Universität and is a member of the advisory committee for the ethnological collections at the Berlin Humboldt Forum.

contact: Hans.Hahn@em.uni-frankfurt.de

Alexander Heinemann is keeper of the collection of antiquities and cast gallery at the Institute for Classical Archaeology of the Eberhard Karls Universität Tübingen. His main areas of interest lie in the interpretation of ancient imageries, iconography and function of Greek drinking pottery and the historical topography of the city of Rome.

contact: alexander.heinemann@uni-tuebingen.de

Ralf von den Hoff is professor of Classical Archaeology at the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br., where he is directing the Collaborative Research Center 948 “Heroes – Heroizations – Heroisms. Transformations and Conjunctures from Antiquity to the Modern Day” since 2012. His research foci are Greek and Roman portraiture and Greek iconography. He co-edited *Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike* (2010) and *Imitatio heroica. Heldenangleichung im Bildnis* (2015).

contact: vd.hoff@archaeologie.uni-freiburg.de

Maria Michela Luiselli is currently Honorary Research Fellow in Egyptology at the University of Birmingham, UK. She holds a PhD in Egyptology, achieved at

the University of Basel. She has worked in numerous research projects, both in Switzerland and in the UK, and she has lectured in both countries too. Her field of specialization is ancient Egyptian personal religion, where she has extensively published, as well as in the visual arts of ancient Egypt. Her historical focus lies in the period of the New Kingdom (1550–1150 BC).

contact: m.luiselli@bham.ac.uk

Shane McCausland is Percival David Professor of the History of Art in the Department of the History of Art & Archaeology at SOAS University of London. He read Oriental Studies (Chinese) at Cambridge University and received his PhD in Art History with East Asian Studies from Princeton University. He has published widely and curated exhibitions worldwide on Chinese and East Asian arts. His most recent monograph is *The Mongol Century. Visual Cultures of Yuan China, 1271–1368* (London 2014).

contact: sm80@soas.ac.uk

Davide Nadali is researcher in Near Eastern Archaeology at the Sapienza University of Rome. Since 1998, he is member of the Italian Archaeological Expedition to Ebla (Syria). Since 2014, he is co-director of the Italian Archaeological Expedition to Tell Zurghul/Nigin in Southern Iraq. His main interests of research concern: art, architecture and urbanism in the Assyrian period; the incipient urbanism in ancient Mesopotamia; the study of ancient warfare; the use, meaning and reception of the production of images and pictures in ancient Mesopotamia and Syria with articles as single author and co-authored studies on the impact of pictures in ancient societies.

contact: davide.nadali@uniroma1.it

Elisabeth Wagner-Durand currently deputizes for the chair of Near Eastern Archaeology at the Institute for Cultures of the Ancient Near East (IANES) at the Eberhard Karls Universität Tübingen. She is furthermore lecturer on special leave at the Institute for Archaeological Sciences (IAW) at the Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Her main areas of research cover Mesopotamian visual culture, visual narration and the study of emotions in archaeology.

contact: elisabeth.wagner-durand@orient.uni-freiburg.de

Antonius Weixler is lecturer at the Bergische Universität Wuppertal. His research and teaching focus on narratology, cultural studies and the European avant-garde. He has written a number of articles on the phenomenon of authenticity in contemporary German Literature and edited *Authentisches Erzählen. Produktion,*

Narration und Rezeption eines Zuschreibungsphänomens (Berlin/Boston 2012). He recently published a monograph on ‘Transvisual Poetics’ of avant-garde writer and critic Carl Einstein (*Poetik des Transvisuellen. Carl Einsteins „écriture visionnaire“*, Berlin/Boston 2016). Upcoming publications include an edited volume on prizes for literature (*Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*, Stuttgart/Weimar 2019; ed. together with Christoph Jürgensen) and on the evolution of the concept of ‘cultural tradition’ in the 19th century (*Tradition (er)finden. Erhalten und Erneuern im Spannungsfeld von Romantik und Realismus*. IASL-Schwerpunkt, 2019; ed. together with Christoph Gardian).

contact: Weixler@uni-wuppertal.de

Monika Zin studied Art History, Indology and Dramatics in Krakau and Munich. She finished her dissertation on the Plays from Trivandrum in 1991 and her habilitation on Ajanta paintings in 2000. Between 1994 and 2016 she taught Indian art history at the Institute for Indology in Munich. Among her research contributions are several monographs (*Ajanta – Handbuch der Malereien: Devotionale und ornamentale Malereien* [an English edition is currently under preparation at the IGNCA]; *Mitleid und Wunderkraft. Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus; Samsāracakra* [with Dieter Schlingloff]; *The Kanaganahalli Stūpa: An Analysis of the 60 Massive Slabs Covering the Dome*) and numerous articles on the identification of narrative art. Her current publication project is: *Representations of the Parinirvāna Story Cycle in Kucha* (to appear in Delhi 2019). Since April 2016 she leads the team of the Research Centre “Buddhist Murals of Kucha on the Northern Silk Road” at the Saxon Academy of Sciences in Leipzig.
contact: zin@saw-leipzig.de

IMAGE – NARRATION – CONTEXT

Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World

Narratives are primary agents in the production of social meaning and identity. They are articulated not only in oral and literal forms of expression, but also through images and artefacts. By virtue of their materiality, these objects bearing narrative potential have their specific contexts of appreciation. But how do images actually trigger narration? Can we describe the social loci of their observation? And how do these contexts – social practices, religious rituals, demonstrations of political power – interact with, and re-affect the artefacts in question? Both case studies from archaeology and approaches from a wider range of cultural studies seek to answer these questions within a broader methodological framework.