

2 Freiburger Studien zur Archäologie & Visuellen Kultur

Edited by
Jacobus Bracker



HOMO PICTOR
Image Studies and
Archaeology in Dialogue

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Homo Pictor

**Freiburger Studien
zur Archäologie & Visuellen Kultur**

Band 2

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

Homo Pictor

Image Studies and Archaeology in Dialogue

edited by

Jacobus Bracker

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.

Propylaeu

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Publiziert bei Propylaeum,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2020.

Diese Publikation ist auf <https://www.propylaeum.de> dauerhaft frei verfügbar (Open Acces).
urn: [urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-709-9](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-709-9)
doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.709>

Text © 2020. Das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Redaktion und Satz: Stephanie Merten.
Umschlagillustration: Stefanie Johns, Above, Fotografie, 2018.

ISSN 2628-2747
eISSN 2628-1856

ISBN 978-3-948465-78-0 (Hardcover)
ISBN 978-3-948465-77-3 (PDF)

Contents

Jacobus Bracker <i>Introduction: Archaeology and Image Studies</i>	1
Charlotte Behr <i>The Image as a Normative Force</i>	11
Nikolaus Dietrich <i>Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias</i>	39
Elisabeth Günther <i>Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung</i>	77
Stefanie Johns <i>»Dein Blick weckt mein Begehren.« Über Bilderfahrungen und Blickbeziehungen aus Perspektive visueller Bildung</i>	107
Davide Nadali & Ludovico Portuese <i>Archaeology of Images: Context and Intericonicity in Neo-Assyrian Art</i>	127
Martina Sauer <i>Panofsky – Warburg – Cassirer. From Iconology to Image Science</i>	159

Göran Sonesson <i>Homo Pictor Redux.</i> <i>The Cognitive Semiotics of Temporally and/or Spatially Distant Objects</i>	173
Sonja Speck & Katharina Zartner <i>Approaching Archaeological Images with Cognitive Science</i>	195
Simone Voegtli <i>Semiotic Investigations Regarding Image Transfer in the Art of Gandhāra</i>	215
Elisabeth Wagner-Durand <i>Imaging Emotions.</i> <i>Emotional Communities of Mesopotamia and the Potential of an 'Emotional Turn' in the Study of Visual Cultures</i>	235
Notes on Contributors	281

Jacobus Bracker

Introduction: Archaeology and Image Studies

When Hans Jonas in 1961 under the term *homo pictor* conceptualized the ability for image making as the *differentia specifica* of humans he invited his readers to a thought experiment and to imagine the situation of astronauts in search of traces of human life on an alien planet. This not least archaeologically designed research mission would have been accomplished when the astronauts had spotted images. Not the discovery of tools or graves but of images on the walls of a cave, of some lines and other configurations without structural function and with visual likeness of other things on that faraway planet was the clear sign of the presence of humans.¹ It is not by accident then, that the cultural anthropological dimension and the fundamental importance of the relationship between images and humans are becoming more and more important in different archaeological disciplines. Many material remains of past cultures carry images or pictorial elements that are invaluable in the interpretation of these cultures. Correspondingly, there is a broad spectrum of analytical methods that are employed to answer a variety of questions.

This volume is the outcome of the interdisciplinary conference “Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue” which took place at the Institute for Archaeological Studies at the Albert-Ludwigs-University of Freiburg from 28 to 30 June 2018 and which I had the pleasure to organize during a ten-month guest lectureship on “Visual Culture and Anthropology in Archaeology” financed by the “Initiative Kleine Fächer Baden-Württemberg”. I am very grateful to the director of the Institute at that time, Ralf von den Hoff, for giving me this opportunity.²

¹ Jonas 1961, 161–162.

² I am also heavily indebted to all other colleagues, including staff and students, at the Institute for numerous and fruitful discussions on images and support in the organization of my lectures and the conference which made the stay a rich and beautiful experience, and to my home institution, represented by Martina Seifert, and my family for letting me go.

Although materialized images like reliefs, vase paintings, or murals have long been a major archaeological research topic, the rich epistemic potential of a deeper exploration of the universe of images has barely been touched. The reasons lie in various contingencies of the histories of archaeological disciplines and their engagements with pictorial representations. The original classical archaeological astronauts for example long have understood their discipline merely as an art history of Greek and Roman antiquity which analyzed images predominantly as works of art.³ Analyses of form and style and judgmental contemplations based on connoisseurship and some normative aesthetics – derived from an idealizing classicism – dominated Classical Archaeology far into the second half of the last century.⁴ Especially the analysis of form and style became, after a reductionist adaptation of Riegl’s fabulous discussion of the evolution of the vegetal tendril ornament,⁵ very dominant as they played an important role in dating material artifacts and putting up chronological systems.⁶ Theoretical considerations and methods like iconography have, if at all and even after the proclamations of the pictorial⁷ and the iconic⁸ turn, until recently only been borrowed from art history.⁹

And yet, in the 1970ies the next generation of astronauts equipped themselves with a different set of theories and methods to study these alien ancient images. It was the beginning of a turn to conceiving of images as pictorial materializations and medializations of cultures and societies, already partly anticipating Mitchell’s call for a critical iconology. The so-called *Hamburger Schule* began to sound the potential and borders of using semiotics and communication and interaction theory in Classical Archaeology.¹⁰ This paved the way for analyzing images as media of communication within societies and as involved in the weaving of Geertzian webs of significance¹¹ and, thence, developing Classical Archaeology into a discipline not just studying ancient art but societies and cultures and becoming open for concepts from cultural

3 Schmidt 2003, 68; von den Hoff 2011, 47.

4 Hoffmann 1974, 198: “Die Archäologie wurde dabei zu einer Art kultischer Verrichtung, bei der das Kunstwerk die Rolle des Gottes spielte.”

5 Riegl 1893.

6 Cf. Grüner 2014, 27; Hoffmann 1979, 61.

7 Mitchell 1992.

8 Boehm 1994.

9 The collection *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (Schmidt – Oakley 2009) does not refer to any image-related research outside the field of Classical Archaeology.

10 Schneider et al. 1979.

11 Geertz 1973, 5.

anthropology and sociology.¹² This new orientation of the traditional discipline of Classical Archaeology towards images was heavily disputed at first,¹³ however, meanwhile it found its way into textbooks.¹⁴ Classical archaeologists now study for example images as media of visual communication,¹⁵ the cultural anthropological dimension of narrative images,¹⁶ or what images can reveal about levels of socialization.¹⁷

And now, classical archaeologists working from Deep Space Nine to maintain the new outpost or striving home on Voyager find themselves amidst an interdisciplinary image theoretical battle. Semiotics, just having become a proper tool to analyze images has come under heavy fire. An anti-semiotic movement¹⁸ has encroached upon archaeology and it is fueled from the new paradigms of the material turn, aiming at the very matter of archaeology: the material things. Tonio Hölscher, one of the former proponents of semiotics in Classical Archaeology now formulates a fundamental critique:

While semiotic theory has brought fundamental insights into cultural history, it implies some basic problems when applied to the visual arts. A general problem in the semiotic approach to figurative art is its inherent concept of the sign as a bearer of meaning different from the sign itself.¹⁹

Turning back the pictorial turn he seems to advocate for a “renewed metaphysics of pictorial ‘presence’”²⁰:

The essential character of images, however, implies that they visually and concretely embody, and in this sense *are*, what they mean. A grave statue of a young man or a public image of a Roman emperor, a statue of Zeus hurling the thunderbolt or of Aphrodite displaying her sensuous beauty, *are* those individuals and deities. The concept of a constructed sign fails to grasp the concrete presence and the immediate physical impact of images.²¹

12 Cf. Hoffmann's (1974) *Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel* adopting Geertz's (1972) *Deep Play: Notes on the Cockfight in Bali* for Classical Archaeology. – This new direction of Classical Archaeology was also followed up by French archaeologist, cf. Vernant 1984.

13 Cf. Schneider's (2010) as anecdotal as readable *Theoriegeschichtlicher Rückblick auf archäologische Bildwissenschaft in Hamburg*.

14 Cf. von den Hoff 2019, 10; 35–40.

15 Dietrich 2015; Muth 2011; Seifert 2013, 2015.

16 Cf. Bracker 2015, 2016a, 2018, 2019.

17 Seifert 2011.

18 Siefkes 2015, 7.

19 Hölscher 2015, 672.

20 Mitchell 1992, 91.

21 Hölscher 2015, 672 (emphases in the original).

Downright polemically Ruth Bielfeldt accuses Classical Archaeology of having, in the course of rigorous semantization tendencies, bowed to the dictates of semiotic interpretation models favoring a dualism of object and sign and argues for regaining the things of antiquity as cultural gestures of presence.²²

It is obvious that there can be no either/or between semiotic and phenomenological or aesthetic approaches to images. Semantization needs sensation and vice versa. There is no meaning without sensation and we cannot talk about sensation without semantization.²³ The ‘power of the image’, a seemingly inherent energy or agency which is coming up in these discussions, is something which needs further theoretical elaboration to avoid what Mitchell termed the ‘power fallacy’.²⁴ However, the dispute shows that archaeology now acceleratedly advances into the interdisciplinary discourses of *Bildwissenschaften* and visual culture studies. The tendency already became apparent i. a. in recent works which – responding to the iconic turn – questioned the status of the image by thematizing the dichotomy of figure and ornament,²⁵ and lately an accumulation of conferences pointing in this direction.²⁶

This very brief and fragmentary story of (Classical) Archaeology and image studies which, depending on personal research foci and reading lists, could have been written very differently – but most likely with no different outcome – motivates the call for an intensified exchange between archaeological disciplines and interdisciplinary image studies which the conference intended to promote. A consistent theoretical framework that would allow for a systematic conceptualization of a discipline specific or historic study of images in archaeology has not yet been articulated. Since the pictorial and the iconic turn there has been a vast trans- and interdisciplinary research on images and their perception under the categories of *Bildwissenschaften* and visual culture studies. The conference sought to explore whether and how these contemporary developments can contribute to theories of the image and methods

22 Bielfeldt 2014a, 7; 2014b, 21.

23 Which recently led to integrating models such ‘phaenosemiosis’ (Grabbe 2016, 2017), Ellström’s (2018) medium-centered model of communication which considers four equal modalities of media: the material modality, the spatiotemporal modality, the sensorial modality (pre-semiotic modalities), and the semiotic modality, or multimodal approaches (Sachs-Hombach et al. 2018). Cf. also Bracker 2016b.

24 Mitchell 2002, 172; 175. – Theories of the multimodality of media should be considered here as well, cf. Sachs-Hombach et al. 2018, 18.

25 Cf. Dietrich – Squire 2018; Haug 2015; Lipps – Maschek 2014.

26 Cf. the conferences “Bildwissenschaften und Museumspraxis. ‘Bild’ als Forschungsschwerpunkt versus ‘Bild’ als Ausstellungsobjekt in den Archäologien”, organized by the graduate school “Ancient Objects and Visual Studies”, Berlin 22–24 November 2018, and “Mehrdeutigkeiten: Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft”, organized by Johanna Fabricius and Elisabeth Günther, Berlin, 2–4 November 2018, and the interdisciplinary conference series *bildkontexte.de* at the University of Hamburg.

of image analysis within archaeology. Reciprocally, it was also asked in what ways archaeology – due to its large material corpora and long scholarly tradition – could make a considerably larger contribution to the fields of image and visual culture studies than acknowledged to date – especially as the object of its research reaches back to the origins of humans and images and their relationship. That gave rise to a number of questions: How can theories and methods of image science and visual culture studies be translated and adapted for uses within archaeology? What additional epistemic potentials for the research into visual/image cultures is opened up by such interdisciplinary approaches? How might such approaches challenge or deconstruct established patterns of interpretation? What concepts of the image and/or the picture emerge as particularly productive for archaeological analyses? How can the interdependency of material and visual/image culture be conceptualized? What contributions can archaeology make towards the development of image and visual culture studies?

Finding answers to these questions will prepare archaeological disciplines and *their* image studies for the inevitable further turns to come, for what is under way, already indicated by Riegl in 1893 and what will shake the foundations right again through a journey deeper into space than ever before. But that is another story, a story of what comes next. Meanwhile, you are invited to enjoy reading the inspiring answers of the conference speakers.

Last but not least for the publication of this volume I would like to express my great thanks to the “Initiative Kleine Fächer Baden-Württemberg” for financing, to the editors of “Freiburger Studien zur Archäologie und visuellen Kultur” for including this collection in their series, to the contributing authors for their magnificent articles, to Stephanie Merten for an incredible job in doing the layout, and to Maria Effinger and Propylaeum at Heidelberg University for providing the place for open access publication.

References

Bielfeldt 2014a

R. Bielfeldt, *Vorwort*, in: R. Bielfeldt (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung* (Heidelberg 2014) 7–14.

Bielfeldt 2014b

R. Bielfeldt, *Gegenwart und Vergegenwärtigung: Dynamische Dinge im Ausgang von Homer*, in: R. Bielfeldt (ed.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung* (Heidelberg 2014) 15–48.

- Boehm 1994
 G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (München 1994) 11–38.
- Bracker 2015
 J. Bracker, *Wandernde Bilderzählungen und die Erzählforschung in der Klassischen Archäologie*, *Visual Past* 2.1, 2015, 315–346.
- Bracker 2016a
 J. Bracker, *Einleitung: Homo pictor meets homo narrans*, *Visual Past* 3.1, 2016, 1–12.
- Bracker 2016b
 J. Bracker, *Ancient Images and Contemporary Sensoria*, in: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (ed.), *Image Embodiment. New Perspectives of the Sensory Turn*, *Yearbook of Moving Image Studies* 2016 (Darmstadt 2016) 17–36.
- Bracker 2018
 J. Bracker, *Medienkonvergenz und transmediales Erzählen: Wie alles begann ...*, in: Institut für immersive Medien (ed.), *Jahrbuch immersiver Medien 2017: Transmedia Storytelling* (Marburg 2018) 11–22.
- Bracker 2019
 J. Bracker, *Renarrativierungen des Medeamythos mit griechischen und etruskischen Bildern*, in: T. Glückhardt – S. Kleinschmidt – V. Spohn (ed.), *Renarrativierung in der Vormoderne. Funktionen. Transformationen. Rezeptionen, Faktuales und fiktionales Erzählen* 7 (Baden-Baden 2019) 207–232.
- Dietrich 2015
 N. Dietrich, *Figure and Space in Vase Painting and in Architectural Sculpture: On the (Ir-) Relevance of the Medium*, *Revista Tempo* 21, 2015, 1–38.
- Dietrich – Squire 2018
 N. Dietrich – M. Squire (ed.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018).
- Elleström 2018
 L. Elleström, *A Medium-Centered Model of Communication*, *Semiotica* 224, 2018, 269–293.
- Geertz 1972
 C. Geertz, *Deep Play: Notes on the Cockfight in Bali*, *Daedalus* 101.1, 1972, 1–37.
- Geertz 1973
 C. Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* (New York 1973).
- Grabbe 2016
 L. C. Grabbe, *Körper und Zeichen. Das Verstehen interaktiver Mediensysteme im Kontext phänosemiotischer Wahrnehmungsdynamik*, *Visual Past* 2016, 199–223.

Grabbe 2017

L. C. Grabbe, *Phänosemiotische Zeitlichkeit. Zur temporalen Synchronisation mit interaktiven Mediensystemen*, *Visual Past* 2017, 145–175.

Grüner 2014

A. Grüner, *Vom Sinn zur Sinnlichkeit. Probleme und Perspektiven des Ornamentbegriffs in der antiken Architektur*, in: Lipps – Maschek 2014, 25–51.

Haug 2015

A. Haug, *Bild und Ornament im frühen Athen* (Regensburg 2015).

Heinz et al. 2003

M. Heinz – M. K. H. Eggert – U. Veit (ed.), *Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation*, *Tübinger Archäologische Taschenbücher* 2 (Münster 2003).

Hölscher 2015

T. Hölscher, *Semiotics to Agency*, in: C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture* (Oxford 2015) 662–686.

Hoffmann 1974

H. Hoffmann, *Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel*, *Revue Archéologique, Nouvelle Série* 2, 1974, 195–220.

Hoffmann 1979

H. Hoffmann, *In the Wake of Beazley. Prologomena to an Anthropological Study of Greek Vase-Painting*, *Hephaistos* 1, 1979, 61–70.

Jonas 1961

H. Jonas, *Homo Pictor und die Differentia des Menschen*, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15, 1961, 161–176.

Juwig – Kost 2010

C. Juwig – C. Kost (ed.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?*, *Tübinger Archäologische Taschenbücher* 8 (Münster 2010).

Lipps – Maschek 2014

J. Lipps – D. Maschek (ed.), *Antike Bauornamentik. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Erforschung*, *Studien zur antiken Stadt* 12 (Wiesbaden 2014).

Mitchell 1992

W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, *Art Forum International* 1992 (March), 89–94.

Mitchell 2002

W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, *Journal of Visual Culture* 1, 2002, 165–181.

Muth 2011

S. Muth, *Ein Plädoyer zur medientheoretischen Reflexion – oder: Überlegungen zum methodischen Zugriff auf unsere historischen Primärquellen*, in: A. Ver-

- bovsek – B. Backes – C. Jones (ed.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie. Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften* (Paderborn 2011) 327–346.
- Riegl 1893
A. Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1893).
- Sachs-Hombach et al. 2018
K. Sachs-Hombach – J. Bateman – R. Curtis – B. Ochsner – S. Thies, *Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung*, *MEDIENwissenschaft* 2018.1, 8–26.
- Schmidt 2003
M. Schmidt, *Mißtrauischer Umgang mit Bildern: Bemerkungen zur Theorie in der Klassischen Archäologie, im besonderen in der Ikonographie*, in: Heinz et al. 2003, 67–77.
- Schmidt – Oakley 2009
S. Schmidt – J. H. Oakley (ed.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, Beihefte zum *Corpus Vasorum Antiquorum* 4 (Munich 2009).
- Schneider 2010
L. Schneider, *Theoriegeschichtlicher Rückblick auf archäologische Bildwissenschaft in Hamburg*, in: Juwig – Kost 2010, 33–47.
- Schneider et al. 1979
L. Schneider – B. Fehr – K.-H. Meyer, *Zeichen – Kommunikation – Interaktion. Zur Bedeutung von Zeichen-, Kommunikations- und Interaktionstheorie für die Klassische Archäologie*, *Hephaistos* 1, 1979, 7–41.
- Seifert 2011
M. Seifert, *Dazugehören. Kinder in Kulturen und Festen von Oikos und Phratrie. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2011).
- Seifert 2013
M. Seifert, *Kultabbildung und Kultrealität: der Parthenonfries und die Reliefs der Telemachos-Stele in Athen als Beispiele für visuelle Kommunikation*, in: H. Beinlich (ed.), *9. Ägyptologische Tempeltagung: Kultabbildung und Kultrealität* (Wiesbaden 2013) 269–290.
- Seifert 2015
M. Seifert, *Weihreliefs an Asklepios: Visuelle Kommunikation im klassischen Athen*, in: S. Panzram – W. Riess – C. Schäfer (ed.), *Menschen und Orte der Antike. Festschrift für Helmut Halfmann zum 65. Geburtstag* (Rahden/Westf. 2015) 19–37.

Siefkes 2015

M. Siefkes, *Sturm auf die Zeichen. Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann*, Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik 2015, 7–42.

Vernant 1984

J.-P. Vernant, *Préface*, in: Institut d'archéologie et d'histoire ancienne Lausanne – Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes Paris (ed.), *La Cité des Images. Religion et Société en Grèce Antique* (Lausanne 1984) 4–5.

von den Hoff 2011

R. von den Hoff, *Klassische Archäologie und ihre Prägungen. Fragen – Methoden – Perspektiven*, Freiburger Universitätsblätter 192/2, 2011, 43–59.

von den Hoff 2019

R. von den Hoff, *Einführung in die Klassische Archäologie* (München 2019).

Charlotte Behr

The Image as a Normative Force

Introduction

Ancient images have long played an important role in archaeological research. Especially in the archaeological study of past societies with little or no written records, images are often used as evidence for contemporary mentalities and world-views, myths and ideas. Images like objects, performances or rituals are explained as part of a symbolic language that was shared within a society. Even if perceptions of images and other visual displays vary significantly between individuals according to their educational, social, religious or political backgrounds and views, ways of seeing are culturally constructed and embedded within common cultural assumptions and understandings. Visual experiences are part of collective ways of comprehension and communication.¹

Images have also long been understood as impacting thinking, emotions and behaviour of their viewers. Pioneering have been the works by Paul Zanker, Hans Belting and David Freedberg who all explored the power of images in various political and religious contexts.² Horst Bredekamp introduced the concept of the ‘image act’ which he defined as the effects images exert under specific conditions that are set by those who made the images.³ He argued that images can shape history just like any other action. Through the act of creating images an image act can be effective. Images have an active quality in relation to the interplay between the image and those who face or touch it.⁴

1 Morgan 2012, 5.

2 Zanker 1987; Belting 1990; Freedberg 1991.

3 Bredekamp 2015, 59–64.

4 Bredekamp 2015, 60.

Still, the agency of images in the past has only fairly recently become a major theme in historical and archaeological research under the influence of the ‘visual turn’ when images themselves became the object of research and not just a means for research.⁵ Instead of studying images merely as historical documents the emphasis is shifting towards the formative aspects of images, their abilities to shape thoughts or attitudes or actions.

Various analytical approaches towards the exploration of the multiple roles of images in different historical periods are developed that go beyond the traditional identifications of material culture in the past as shown on the images or iconographical and functional analyses or viewers’ receptions of images.⁶ Design, aesthetics, materiality and specific visual means that contribute to the creation of meaning are in the focus of methodological and theoretical discussions. Increasingly the ways in which the material ‘real’ images created mental images and how these inner images directed the understanding of the ‘real’ images are explored.⁷

The discussions tend to focus on pictorial representations from literate societies in historical periods but these various approaches towards a deeper understanding of the agency of images are also relevant for pictures from prehistory. The study of pictures in prehistoric periods faces particular challenges because knowledge about cultural, political, social or religious contexts tends to be fragmentary at best. Still, the traditional focus on the materiality of archaeological finds can contribute an additional dimension to the study of images when concentrating on the technical and material aspects of art works and the embodied knowledge of making it.⁸ Instead of considering an image as complete and finished, a material approach can provide an understanding of a work of art as a process where the materials are not perceived as inert but as malleable and interactive. Thus the making of images can be interpreted as an ongoing action that was meaningful and that itself gave the images substance and significance.⁹

In his study of pictures on archaeological objects from the Celtic and early medieval periods, Peter S. Wells was interested in the impact of images. He employed methods from cognitive psychology and neuroscience when he focused on the visual qualities of images and demonstrated how they affected the ways viewers saw and interacted with them.¹⁰ He argued that visual perceptions of images differed be-

5 Paul 2006.

6 Paul 2006, 113–18.

7 Belting 2007, 14–16.

8 Jones – Cochrane 2018, 12–17.

9 Back Danielsson 2013.

10 Wells 2008, 37.

tween viewers from different periods and cultural environments and consequently their world-views.¹¹

In this paper the focus will be specifically on the impact images could exert on setting and reinforcing religious norms in a society that is only known through its material culture which has been discovered in archaeological research but lacks contemporary documentary sources that may refer to norms and values. As a case study gold pendants with figurative images, so-called gold bracteates, will be discussed that have been excavated predominantly in southern Scandinavia and that can be dated to the 5th and 6th centuries. By discussing visual and material features of these objects and the ways they affected the perceptions of their viewers it is possible to argue that these images did not merely illustrate mythical deities from Norse pre-Christian religion who had pre-existed invisibly in an oral tradition but contributed to the setting and affirming of new norms of ‘seeing’ and relating to the divine. Through their visuality the images gave shape and attributes to the divine and thus created and standardised the characters and roles.

Images and Norms

Stefanie Knauss and Daria Pezzoli-Olgiati proposed a theoretical framework for the exploration of the relationship between images and norms in their introduction to an issue of the journal *Religion & Gender* that comprised several case studies of “the influence of visual culture on gender norms” in various religious contexts from different periods.¹² Although this issue comprised studies that all referred to societies from the early modern to the modern periods in which textual sources existed that addressed contemporary norms the methodological guidelines they developed are also useful for the study of norms and images in pre-literate societies.

To study the relationship between norms and images Knauss and Pezzoli-Olgiati specified their understanding of “images as individual and social practices” and “in the context of practices”.¹³ Thus pictures are perceived not as inanimate objects but through their material presence and their images as active media that, here following W. J. T. Mitchell’s thesis of the wilfulness of images, communicate with the viewer and demand a relationship.¹⁴ Focusing on religious imagery they emphasise the active role of pictures in the communication with another world. “Through their representations, and often also in their material presence, they claim the power to

11 Wells 2008.

12 Knauss – Pezzoli-Olgiati 2015, 1.

13 Knauss – Pezzoli-Olgiati 2015, 2.

14 Mitchell 2004, 6–11; Knauss – Pezzoli-Olgiati 2015, 3.

connect and affect the realm of the immanent [...]”¹⁵ Images are thus interpreted as objects that are used as media with which humans through seeing them, possibly touching, venerating or speaking to them can influence a transcendent sphere.¹⁶

Another feature when studying the normative force of images is their repetitive-ness. Particularly the motifs of images in religious contexts tend to be replicated and thus are instantly recognisable to the adherent. Whilst images always evoke a range of different mental images and associations among the viewers, their reiteration evokes and reinforces specific norms and values. Knauss and Pezzoli-Olgiati also discuss the role of institutions that use and control images, like rituals or symbolic acts to reaffirm its authority and they conclude

[c]onceiving of visual communication as practice involving the image, its individual viewers and individual and social imaginaries allows us to conceptually link the activity of seeing with the regulating practices of institutions and thus provides the theoretical basis to investigate the normative dimension of images, their normative power [...]”¹⁷

These four aspects, an understanding of images as practice, the role of images in practices, the repetition of motifs and the involvement of an institution in monitoring images, provide a useful methodical framework when investigating Scandinavian gold bracteates as objects that have impacted religious norms and normative ritual behaviour in 5th and 6th century Scandinavia.

What are Gold Bracteates?

Gold bracteates are round pendants that were worn on necklaces. They are one-sided gold foils that were stamped with a matrice die showing figurative images with anthropomorphic and zoomorphic designs. The gold foil was framed along the edge with a gold wire and a loop was attached.¹⁸ Sizes of these pendants vary between under 2 cm to over 12 cm. On the larger pendants the central figurative image was surrounded by one or more concentric zones that were decorated with individual stamps, mostly of geometrical patterns (**Fig. 1**). Most bracteate dies are only represented by one pendant. However, also up to 14 copies that had been made with the same die have been discovered (IK 479).

15 Knauss – Olgiati 2015, 3.

16 See also Belting 1990.

17 Knauss – Olgiati 2015, 8.

18 All bracteates that have been found before 2011 are included in an iconographical catalogue (IK) with photos, drawings and detailed descriptions.



Fig. 1: C-bracteate from Åkarp, Scania, Sweden (IK 5) with a decorated border zone, 4:1, diameter 34 mm x 2 (Photo: U. Bruxe, Historiska museet, Stockholm).

The majority of the finds were discovered in southern Scandinavia, including the Danish islands, Jutland, southern Sweden and the Baltic islands, but they were also found in the adjacent areas of south-west Norway, eastern Sweden, and along the Baltic and North Sea coastlines in Poland, northern Germany, Frisia, northern France and eastern Britain and also as far south as Hungary and southern Germany.¹⁹

¹⁹ For a distribution map see Heizmann – Axboe 2011, xi.

In the central area of their distribution bracteates have been discovered almost always in small depositions consisting of one or more bracteates or of bracteates together with other precious-metal objects like jewellery, occasionally also with scabbard mouth-pieces, Roman coins or payment gold.²⁰ These were sacrificial depositions and not treasure hoards because they were often buried in inaccessible wetlands and their composition tended to be quite consistent, what Sally Crawford called “repetitive orthodoxy” signifying religious ritual behaviour.²¹ In the peripheral areas of their distribution, bracteates have been discovered in graves and in hoards.²²

With over 1100 bracteates that are now known they form one of the largest groups of a particular find type in the archaeology of post-Roman Scandinavia. It is, of course, unknowable whether they represent 1%, 5% or 10% of the number of bracteates that once existed. Most bracteates are found as single finds or in small hoards with under five pendants. As they were probably made, used and deposited over a limited period of some three generations they appear to have been distributed widely both locally and also socially. Despite their precious material, albeit weighing mostly between 2 and 5 grams and only occasionally up to 100 grams, they were probably not restricted to a very small wealthy elite but used and seen more widely. The objects and their images were thus probably a quite common presence.

As gold objects with detailed but enigmatic images and occasional runic inscriptions they attracted a lot of interest and since the beginnings of academic research in Scandinavian archaeology in the early 19th century they have been discussed extensively.²³

Already in the earliest publications their typology, seriation and chronology were the focus of attention and these remain areas of study.²⁴ They can be dated between the second half of the 5th and the first third of the 6th century.²⁵ The images are characterised by a small number of different motifs that appear in long series with stylistic variations. In 1869 the Swedish archaeologist Oskar Montelius already suggested a classification according to their motifs into five groups, A, B, C, D and F, a division that proved to be reliable and is still used despite a significant increase in numbers over the last 150 years.²⁶ This observation shows that the now known finds are a fairly representative sample.²⁷

20 Hines 1989, 197–199.

21 Crawford 2004, 90.

22 Behr 2010, 77–80.

23 Behr 2011a.

24 Thomsen 1855; Axboe 2004; Pesch 2007.

25 Axboe 2004, 273–275.

26 Montelius 1869, before Pl. 2.

27 Malmer 1963, 183–185.



Fig. 2: A-bracteate from Broholm, Funen, Denmark (IK 47,2), 4:1, diameter 30 mm x 2 (drawing: H. Lange).

A-bracteates show an anthropomorphic head in profile in the succession of the portraits of Roman emperors on late Roman medallions and aurei from the Constantinian period.²⁸ On the A-bracteate from Broholm, Funen (IK 47,2, **Fig. 2**) it is still possible to recognise behind the second head among the imitation of a Latin inscription the letters TANSPFAUC, that refer to emperor Constans (337–350).²⁹ The Roman imperial heads were adopted and the iconography was gradually adapted. Occasionally animals and symbols were added. The Latin letters were imitated or replaced with runic inscriptions.³⁰

Roman coins and medallions that had been fashioned as jewellery, looped and sometimes framed, have been found quite frequently in find spots outside the Ro-

28 Axboe 2007, 67–70.

29 [CONS]TANS P[IVS] F[ELIX] AUG[USTUS].

30 Düwel 2011, 478–487; Heizmann 2011.

man empire.³¹ Thus the adoption of the imperial image into pendants was already familiar and these coin-pendants may have served as models for the bracteates. It is noteworthy, however, that in contrast to their Roman models the heads on the bracteates lack any individuality and were not appropriated for the representation of local rulers.³²



Fig. 3: A-bracteate from Torpsgård/Senoren, Bleking, Sweden (IK 354) with traces of earlier bending, 4:1, diameter 71,8mm x 2 (Photo: U. Bruxe, Historiska museet, Stockholm).

31 Bursche 2001; Morrison – Bendall, 2012, 217.

32 Pesch 2007, 383.



Fig. 4: B-bracteate from Skrydstrup, Jutland, Denmark (IK 166), 4:1, diameter image area 23 mm x 2 (Photo: J. Lee, Nationalmuseet, Copenhagen).

The symbols of political and military power that characterised the late Roman imperial image like the diadem and the military coat with the brooch on the shoulder were retained in the new images (**Fig. 3**).

B-bracteates are characterised by one, two or three anthropomorphic figures that are again sometimes accompanied by animals, symbols and short inscriptions (**Fig. 4**).



Fig. 5: C-bracteate from Funen, Denmark (IK 58), 4:1, diameter 37 mm x 2 (Photo: L. Larsen, Nationalmuseet, Copenhagen).

The models for some of these representations were the reverses of Roman coins.³³

C-bracteates form the largest group with over 440 pendants. Here again the anthropomorphic head is shown in profile but now together with a quadruped animal that is placed underneath the head (**Fig. 5**). Again, additional animals, especially birds, symbols and inscriptions were sometimes added. On some C-bracteates the symbols of imperial power are still kept, other representations are abbreviated and less detailed.³⁴

³³ Hauck 2011a, 16–18.

³⁴ Hauck 2011b, 76–77.



Fig. 6: D-bracteate from Rivjeland, Rogaland, Norway (IK 487), 4:1, diameter 30,2 mm x 2 (Photo: T. Tveit, Arkeologisk museum, Stavanger).

D-bracteates, the second largest group feature no anthropomorphic figures but one or more intertwined animals. Only very rarely any letters were associated with this motif but sometimes additional symbols (**Fig. 6**). F-bracteates, constituting the smallest group, only show zoomorphic and no anthropomorphic features, the animals are not interlaced but resemble the animals on the C-bracteates.³⁵

35 In this paper I shall not refer to the D- and F-bracteates but only to those with anthropomorphic heads or figures.

Many attempts have been made to interpret the meaning of the bracteate images. The most wide-ranging and detailed iconological research in the tradition of Aby Warburg and Erwin Panofsky was conducted by Karl Hauck.³⁶ He included into his extensive analyses the archaeological, iconographical and literary contexts of the bracteate images and argued that it is possible to relate these 5th and 6th century images to mythical stories about Norse pre-Christian deities that had been written down centuries after the conversion to Christianity. He thus confirmed earlier interpretations that the images did not show mortals but deities. As the images are occasionally accompanied by inscriptions either imitating Latin letters or written in runes that can be read as magical formulas, he concluded that through image and script the bracteates functioned as protective amulets.³⁷ In his studies of the find spots he could recognise a recurrent pattern associating bracteates with central places.³⁸

More or less concurrent with the appearance of these golden pendants the surfaces of numerous other objects started to be decorated with zoomorphic and anthropomorphic motifs, in the so-called Nydam Style and Animal Style 1. Again, these decorations are characterised by long series of a few themes that are shown with some stylistic variations.³⁹ The iconography was derived from late Roman *Kerbschnitt* decoration on military equipment like belt buckles.⁴⁰ The decoration with figurative images on various objects was not a completely new phenomenon in 5th century Scandinavia. Still, from previous centuries only very few objects with any figurative decorations are known from this region. They were either imports from the Roman empire or locally made images that had been inspired by Roman models.⁴¹ They remained singular attempts and did not lead to the endless repetition of the motifs on the surfaces of dress accessories, jewellery, drinking vessels or weapons that can be observed from the 5th century onwards.

This rather sudden increase in pictorial decorations has been correlated with the profound social and political transformations within Scandinavian societies that can be observed in the substantial changes in the archaeological record. Foremost among the changes are shifts in the settlement structure with the emergence of a new type of settlement that differed from the majority of settlements that had been characterised by agricultural activities.⁴² In these new so-called central places the material

36 Among the 60+ studies see Hauck 1986; 1988; 2011a and b; summaries in Pesch 2007, 39–43; Behr 2011a, 220–229.

37 Hauck 1998.

38 Hauck 1992.

39 Høiland Nielsen 2012; Pesch 2012, 650–661.

40 Pesch 2012, 646–648.

41 Pesch 2012, 638–645; Blankenfeldt 2015.

42 Steuer 2007, 894–903; Høiland Nielsen 2014.

culture was characterised by exceptional and rich finds, evidence for regional and supra-regional trade, and different craft activities including precious-metal working.

Among the particularly well researched sites are Gudme on Funen, Uppåkra in Scania and Sorte Muld on Bornholm.⁴³ These sites existed for many centuries before they were abandoned but their finds are particularly rich for the period between the 5th and 7th centuries suggesting more than local significance and influence. Numerous hoards with bracteates have been discovered in and close to these central places.⁴⁴ Other outstanding features include unusually large hall buildings with finds that suggest ritual activities.⁴⁵ The archaeological evidence has been interpreted as the material expression of a new social and political elite that had emerged in the periphery of but close connection with the Roman empire. Contacts with the Roman world stimulated an increase in trade and production, gave access to Roman luxury goods that enabled their conspicuous display and offered new professional choices through service in the Roman army.⁴⁶ The distribution of finds in the central places and their hinterland indicate that some people in these places were in control economically and politically. In addition, objects that have religious connotations like the gold bracteates or the slightly later small gold foils, clusters of place-names in their vicinity that refer to deities, sanctuaries or sacrifices, and the hall buildings with evidence for sacrifices point to a pivotal role of these places in the relationship with another world as well.⁴⁷

The study of pre-Christian Norse religion is traditionally based on the late, 13th century, written sources with their mythological stories about a supernatural world. These mythical narratives tended to be interpreted as written versions of an earlier oral tradition of the stories. However, as Pernille Hermann recently pointed out again oral narrations are profoundly transformed in the process of being fixed in a written format.⁴⁸ Before literacy was introduced in northern Europe in the wake of the Christian conversion “[...] the spoken word, runic inscriptions, artifacts, pictures, and ritual and bodily performances existed as parallel media, equally responsible for the mediation and transmission of myths.”⁴⁹ In these different media the mythical stories varied, they changed and were adapted when they were retold and listeners or viewers related to them in different ways. That is why it is only occasionally possible to correlate mythical stories that have been transmitted in different media.⁵⁰

43 Nielsen et al. 1994; Larsson – Hårdh 1997; Hårdh 2003; Adamsen et al. 2008; Hedeager 2002.

44 Hauck 1992; Pesch 2011.

45 Larsson – Lenntorp 2004; Andrén 2005, 112–113; Larsson 2007; Jørgensen 2011, 83–85.

46 Storgaard 2003; Grane 2013.

47 Hauck 1992; Hedeager 2002.

48 Hermann 2017.

49 Hermann 2017, 40.

50 See for example, Oehrl 2015.

Increasingly archaeological finds and observations are used to identify religious objects, ritual behaviour and the world-views underpinning them despite the considerable methodological difficulties in recognising them as such in circumstances where religious acts may have permeated many activities in daily life.⁵¹ The material evidence is also investigated to gain a better understanding of social and regional variations, the static or changeable nature of religious expressions and the impact of outside influences.⁵² The novelty of figurative images on gold bracteates but also on objects decorated in animal style 1 and the almost simultaneous appearance of these objects in many different sites has been interpreted as evidence for religious change that happened under Roman influence and which led to a cosmology that was widely shared among local elites over a wide area.⁵³

It is unknown who wore and deposited bracteates, men and/or women, only members of a small elite or ‘commoners’ as well, still it can be argued that these prestigious decorated objects may have functioned as symbols of social status or objects within gift-exchanges.⁵⁴ Bracteates are thus explained as objects with potency within social relationships but also within the relationships with a supernatural sphere.

The Visual Impact of Gold Bracteates

So far, bracteates have been discussed as objects that reflect the social, political and religious changes in Scandinavian societies that can be observed in the archaeology of the central places. However, a discussion of their visuality and their visual impact on their contemporary viewers can demonstrate that bracteates and their images may have functioned as active agents in these transformations.

There is no explanation for the observation that at a certain point in time in the 5th century people felt the need to create anthropomorphic images of divine beings in gold and in large numbers, images that could be worn on portable objects close to the body. Still, the visibility of the divine in anthropomorphic shape changed the relationship with the other world. The divine became not only visible but through its material reality it also became tangible. This material presence demanded a new relationship with it. The viewers experienced personal confrontations with the divine through the gaze at the image. Representing the divine thus intensified its reality.

A significant detail of the anthropomorphic but also zoomorphic representations on the bracteates are the over-sized carefully drawn eyes. Whilst the eyes on the

51 Jennbert 2011, 17–31; Andrén 2011, 849–855.

52 Jennbert 2000, 129–130; Andrén 2011, 849.

53 Hedeager 2005, 504–514.

54 Gaimster 2001; Hedeager 2005, 514–517.

Roman imperial heads that served as models were always in profile, hence looking either to the right or left, the eyes of the anthropomorphic and zoomorphic heads on the bracteates were always shown *en face*, thus ‘looking’ at the viewers. As the images on many bracteates were designed with great artistic skill it is not likely that this change was due to the inability of whoever made the image to draw an eye in profile but it was more probably a deliberate modification. Through the gaze of the eye, the image was interacting with the viewers, communicating directly with them, requesting a response.

Bredenkamp discussed the look of the eyes that are represented in a picture and ‘look out’ of the image as an “intrinsic image act”.⁵⁵ Despite being the one who gazes at the picture, the viewer believes to be looked at which intensifies the relationship. The bracteate images with beings in human and animal shapes watching are thus not inert metal but actively engaging with viewers.

This immediate connection that was created through the exchange of looks between the represented and the viewer was also mediating between the inside of the image, its imaginary space, and the outside of the viewer, the real world. The different sphere of the bracteate representation was further demarcated through the framing of the image either with simple lines or with one or more decorated zones that surround the image. In their recent discussion of the role of frames in ancient art Verity Platt and Michael Squire discussed them as physical but also conceptual boundaries.⁵⁶ They point to the role of these demarcations in delineating visual fields and in categorising spaces but also as liminal zones that interfere both with the spaces inside the image and outside of it.⁵⁷ Thus it can be argued that the frames on the bracteates too both confine a different imaginary sphere but also relate it to the outside space of the viewer.

Roman objects with images had reached northern Europe for several centuries without stimulating the design and manufacture of many images locally.⁵⁸ Divine forces or deities may have been visible and perceptible in nature at specific points in the landscape, or in rituals or in performances. However, the scarcity of any anthropomorphic representations before the 5th century makes it unlikely that deities did ‘exist’ visually and materially in human shape apart from highly stylised wooden figurines that have been discovered in wetlands.⁵⁹ When the Roman imperial head was adopted on the gold pendants the widely held view of the apotropaic power that had been assigned to the imperial portraits on the Roman coins was probably well

55 Bredenkamp 2015, 231–245.

56 Platt – Squire 2017.

57 Platt – Squire 2017, 47.

58 Blankenfeld 2015.

59 an der Sanden – Capelle 2001.



Fig. 7: Gold medallion of Theoderic (493/526), 4:1, diameter 33 mm x 2 (Photo: Palazzo Massimo alle Terme, Rome).

known in the north.⁶⁰ This knowledge of its protective function may have facilitated the gradual adaptation into images of a deity.

It is most likely that the significance of details in the Roman imperial portraits were well understood in northern Europe. That means that the deity became visually associated with emblems of power, the diadem and the military coat that was held together by a large shoulder brooch. Both were symbols indicating political rulership and military leadership. The perception of the deity's role as leader was reinforced by later bracteate designs where in addition to the Roman symbols, local signs of authority were added.

⁶⁰ Maguire 1997; Williams 2007, 157–158; Morrison – Bendall 2012, 218.

On the C-bracteate from Funen (IK 58, **Fig. 5**) the head is shown not only with the Roman diadem but also with the long hair that was typical for rulers from the Germanic world as, for example, the portraits of king Childeric I, who died in 481, on his signet ring, or of king Theoderic, who died in 526, on a gold coin (**Fig. 7**) shows.⁶¹

Another visual link was created through the imitation of the letters that accompanied the imperial head. Thus the deity became connected with writing and script, even if the letters could not be deciphered. In a society largely without any writing, apart from brief runic inscriptions, writing was a technique that was imbued with magical connotations.⁶²

The imperial image was not merely copied but altered with the addition of a limited range of symbols and anthropomorphic and zoomorphic figures. They were probably selected in a complex interplay between the possibilities this new visual medium offered and existing ideas and stories. In a process of artistic borrowings, selective appropriations and creative imagination narratives were developed and given a visual reality. In particular, quadrupeds and birds were included that created and reinforced the recurring association of a deity in human shape with these animals. Through the repetition and lack of variations these associations became standardised and normative for the perception of the deity.

The main deity of the bracteates has been identified as the god Odin who is well known from the late written sources as a god of war and death but also poetry, writing, magic and healing.⁶³ As the protagonist in the mythical stories he is often accompanied by his various animal companions. The earliest mention of Odin was in the late 1st century AD in Tacitus' work *On the origin and the situation of the Germans* (ch. 9). Tacitus, however labelled the gods in the *interpretatio Romana* with Roman names, among them Mercury. Even if the Roman god Mercury had little apparent similarities with the god Odin as known from the texts of the 13th century, the link between them is also attested by the name of the weekday that is Wednesday (derived from Woden/Odin) in English in the Germanic tradition and *mercredi* (derived from Mercury) in French in the Latin tradition.⁶⁴ Whilst it is uncertain how reliable Tacitus' knowledge about the Germans and their customs was, it is noticeable that he did not mention any mythical stories connected to Mercury in contrast to some of the other gods he referred to but he only reported that he was given human sacrifices (Tac. *Germ.* 9). Richard North even suggested that Odin was

61 Axboe 2007, 100–103; Diesenberger 2003.

62 Düwel 2011, 512–523.

63 Odin is the main god of Eddic poetry, for a summary of the mythical stories related to him, see Davidson 1993, 76–79.

64 Abram 2011, 55.

only introduced when the cult of the Roman god Mercury spread northwards into the Roman provinces and beyond.⁶⁵

The bracteate images of the 5th and 6th centuries are interpreted as the earliest visual depictions of the god. This interpretation is based on the one hand on a correlation between characteristics and deeds of the god as they were narrated in the late written texts and details of the images and on the other hand on iconographic comparisons with Roman images that may have influenced the designs, any alterations and additional details.⁶⁶ The underlying, usually unspoken, assumption of these interpretations is that the new images depicted a deity *as* it existed already in an imagined and invisible presence in an oral or performative sphere. It is, however, far more likely that the imperial portraits only created the visual appearance of the deity, gave it shape and presence. Through its attributes the images became formative for the way in which the deity was perceived and imagined.

The images set new norms of seeing and relating to the divine by making it visible in human shape. Hence the pictures changed the imagined vision of the deity. The correlation with certain recurring visual features, like symbols of power, script and animals, reinforced the perception of a deity with particular characteristic attributes.

Thus the late characterisations of Odin as ruler and warrior, as discoverer of the runes or as being accompanied by helping animals may originate in the attributes of the bracteate designs as they had been derived and further developed from the Roman imperial portraits. This understanding of images as practices that were formative for the imagination and the expectations of the adherents may also have led to new ways to address and communicate with the divine.

Nothing is known about the uses of bracteates before they were deposited and it is also unknown who buried the golden objects. That is why it must remain hypothetical to argue that the visualisation of the divine and the changing relationship with it may have caused a stronger personal bond that called for a more individualised form of ritual. It has long been observed in the archaeological record that ritual behaviour changed in southern Scandinavia in the 5th century.⁶⁷ The large communal deposition sites in wetlands that had been visited repeatedly often over very long periods of time were abandoned in the later 5th century.⁶⁸ At the same time small sacrificial hoards containing precious metal objects, frequently including bracteates, started to be deposited in wet and in dry places.⁶⁹ Many of the find spots were close

65 North 1997, 78–79.

66 Hauck 2011a; Andrén 2005, 128–129; 2011, 851.

67 Fabech 1991.

68 Ilkjær 2003; Hultgård 2003, 453; Andrén 2005, 129–130.

69 Hines 1989, 194–199; Fabech 2003.

by or in the central places. It is not uncommon to observe among the more recent bracteate finds which had been buried in hoards that they had been folded or bent before their deposition⁷⁰ (**Fig. 3**). Older finds may have also been folded but were unfolded without keeping a record of it. It is not known when this deliberate hiding of the image or its distortion took place, be it as part of its deposition or be it earlier, but it seems to be significant that something was done to the image and the object.

No workshop in which gold bracteates have been made has yet been identified. However, access to gold, knowledge and understanding of the sophisticated iconography and the runes and the necessary skills of the craft people were most likely found in the central places. That bracteates were not made in one place and distributed from there is indicated by distinct regional stylistic features of the iconography, the framing wires and the loops. They were produced in different places. Alexandra Pesch defined clusters of bracteates that are stylistically so closely related that they could not have been made independently as ‘*Formularfamilien*’.⁷¹ In her detailed analysis of the distribution of bracteates in these *Formularfamilien* she could demonstrate that bracteates from different groups were exchanged between different central places in a close-knit network of relationships between people who commissioned and designed, may have owned, wore or gifted bracteates.⁷²

Even if it is not possible to describe in any detail the political, social or religious organisation of the central places or any of the mechanisms under which bracteates were designed and produced, their technical and thematic uniformity suggests some form of control over their manufacture. Still, copying a pictorial motif had no negative connotations in the early middle ages. To the contrary, the reproduction of an image increased the significance and influence of the idea it represented and thus its value.⁷³

It is noticeable that only in the peripheral areas of bracteate distribution untypical motifs or significant variations in the designs appear which may suggest weaker monitoring.⁷⁴

It clearly mattered to produce these pendants in large numbers which was possible through the use of bronze dies. Thus seeing the images became a common occurrence making the depictions of the deity recognisable and familiar. That is why it was not necessary to repeat all the details but abbreviated versions could serve the same purpose to generate the physical and visual presence. The evidence suggests

70 Behr 2010, 78.

71 Pesch 2007, 44–46.

72 Pesch 2007, 381–391.

73 Pesch 2007, 370–373.

74 See, for example, the small group of female representations on bracteates mainly from southern and central Germany, Pesch 2002; or examples with unusual iconographical details from Anglo-Saxon England, Behr 2010, 69–70; Behr 2011b.

that the new political and social elites which established themselves in the central places were using this new pictorial language.⁷⁵ Through control over the access to the gold and the intellectual and technical knowledge needed to make the bracteates they could not only control the pictorial representations and perceptions but also the material contact with the divine.

Conclusion

Instead of interpreting bracteates just as evidence reflecting changing religious, political and social circumstances they can be explained as active agents in the processes that contributed to the development of a new cosmology and new forms of religious rituals.

Using a theoretical framework for the study of bracteate images that is based on an understanding of images as practices exerting agency that affected their viewers and their world-views through visual means it is possible to argue that these images set new norms of seeing, perceiving and relating to a divine presence. For a limited period of time in 5th and 6th century northern Europe bracteates and their images made through their visuality and materiality the divine visible and tangible. They could act as a medium to communicate mentally and physically with another world. Through the image humans could interact with the divine. The visual norms they set were reaffirmed through the frequent repetitions of the motifs and the probably wide-spread existence of the pendants. With the standardisation of the images, the underlying ideas and myths could be standardised and controlled as well. In a situation of political and social transformations when a new political elite emerged and established itself, it was probably worthwhile to have a new visual medium to communicate with the transcendent but also have authority over the appearance and perceptions of this other world.

75 Hauck 1992; Hedeager 2002.

References

Abram 2011

C. Abram, *Myths of the Pagan North. The Gods of the Norsemen* (London 2011).

Adamsen et al. 2008

C. Adamsen – U. Lund Hansen – F. O. Nielsen – M. Watt (ed.), *Sorte Muld. Wealth, Power and Religion at an Iron Age Central Settlement on Bornholm* (Rønne 2008).

Andrén 2005

A. Andrén, *Behind Heathendom: Archaeological Studies of Old Norse Religion*, *Scottish Archaeological Journal* 27, 2, 2005, 105–138.

Andrén 2011

A. Andrén, *Old Norse and Germanic Religion*, in: T. Insoll (ed.), *Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion* (Oxford 2011) 846–862.

Axboe 2004

M. Axboe, *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit – Herstellungsprobleme und Chronologie* (Berlin 2004).

Axboe 2007

M. Axboe, *Brakteatstudier* (Copenhagen 2007).

Back Danielsson 2013

I.-M. Back Danielsson, *Materials of Affect: Miniatures in the Scandinavian Late Iron Age (AD 550–1050)*, in: B. Alberti – A. M. Jones – J. Pollard (ed.), *Archaeology after Interpretation. Returning Materials to Archaeological Theory* (London 2013) 325–344.

Behr 2010

C. Behr, *New Bracteate Finds from Early Anglo-Saxon England*, *Medieval Archaeology* 54, 2010, 34–88.

Behr 2011a

C. Behr, *Forschungsgeschichte*, in: Heizmann – Axboe 2011, 153–219.

Behr 2011b

C. Behr, *The A-Bracteate from Scalford, Leicestershire*, *Transactions of the Leicestershire Archaeological and Historical Society* 85, 2011, 97–105.

Belting 1990

H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* (München 1990).

Belting 2007

H. Belting, *Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung*, in: H. Belting (ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch* (München 2007) 11–23.

Blankenfeldt 2015

R. Blankenfeldt, *Fünfundzwanzig Jahre nach Joachim Werner: Überlegungen zur kaiserzeitlichen Kunst*, in: W. Heizmann – S. Oehrl (ed.), *Bilddenkmäler zur germanischen Götter- und Heldensage* (Berlin 2015).

Bredenkamp 2015

H. Bredenkamp, *Der Bildakt*² (Berlin 2015).

Bursche 2001

A. Bursche, *Roman Gold Medallions as Power Symbols of the Germanic Elite*, in: B. Magnus (ed.), *Roman Gold and the Development of the Early Germanic Kingdoms. Aspects of Technical, Socio-Political, Socio-Economic, Artistic and Intellectual Development, A.D. 1–550* (Stockholm 2001) 83–102.

Crawford 2004

S. Crawford, *Votive Deposition, Religion and the Anglo-Saxon furnished Burial Ritual*, *World Archaeology* 36, 2004, 87–102.

Davidson 1993

H. E. Davidson, *The Lost Beliefs of Northern Europe* (London 1993).

Diesenberger 2003

M. Diesenberger, *Hair, Sacrality and Symbolic Capital in the Frankish Kingdoms*, in: R. Corradini – M. Diesenberger – H. Reimitz (ed.), *The Construction of Communities in the Early Middle Ages: Texts, Resources and Artefacts* (Leiden 2003) 173–212.

Düwel 2011

K. Düwel, *Buchstabenmagie und Alphabetzauber. Zu den Inschriften der Goldbrakteaten und ihrer Funktion als Amulette*, in: Heizmann – Axboe 2011, 475–523.

Fabech 1991

C. Fabech, *Samfundsorganisation, religiøse ceremonier og regional variation*, in: C. Fabech – J. Ringtved (ed.), *Samfundsorganisation og Regional Variation. Norden i romersk jernalder og folkevandringsstid* (Aarhus 1991) 283–303.

Freedberg 1991

D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago 1991).

Gaimster 2001

M. Gaimster, *Gold Bracteates and Necklaces. Political ideals in the 6th century*, in: B. Magnus (ed.), *Roman Gold and the Development of the Early Germanic Kingdoms. Aspects of Technical, Socio-Political, Socio-Economic, Artistic and Intellectual Development, A.D. 1–550* (Stockholm 2001) 143–156.

Grane 2013

T. Grane, *Roman Imports in Scandinavia: Their Purpose and Meaning?*, in: P. S. Wells (ed.), *Rome beyond its Frontiers: Imports, Attitudes and Practices* (Portsmouth, Rhode Island 2013) 29–44.

Hårdh 2003

B. Hårdh, *Uppåkra i folkvandringstiden*, in: B. Hårdh (ed.), *Fler fynd i centrum. Materialstudier i och kring Uppåkra* (Lund 2003) 41–80.

Hauck 1986

K. Hauck, *Methodenfragen der Brakteatendeutung. Erprobung eines Interpretationsmusters für die Bildzeugnisse aus einer oralen Kultur (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XXVI)*, in: H. Roth (ed.), *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte* (Sigmaringen 1986) 273–296.

Hauck 1988

K. Hauck, *Zwanzig Jahre Brakteatenforschung in Münster/Westfalen (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XL)*, *Frühmittelalterliche Studien* 22, 1988, 17–52.

Hauck 1992

K. Hauck, *Frühmittelalterliche Bildüberlieferung und der organisierte Kult (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, XLIV)*, in: K. Hauck (ed.), *Der historische Horizont der Götterbild-Amulette aus der Übergangsepoche von der Spätantike zum Frühmittelalter* (Göttingen 1992) 433–574.

Hauck 1998

K. Hauck, *Die runenkundigen Erfinder von den Bildchiffren der Goldbrakteaten (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, LVII)*, *Frühmittelalterliche Studien* 32, 1998, 28–56.

Hauck 2011a

K. Hauck, *Machttaten Odins. Die Chiffrenwelt der Brakteaten und die Methoden ihrer Auswertung*, in: Heizmann – Axboe 2011, 1–60.

Hauck 2011b

K. Hauck, *Die Bildformeln der Goldbrakteaten in ihren Leitvarianten (Zur Ikonologie der Goldbrakteaten, LV)*, in: Heizmann – Axboe 2011, 61–152.

Hedeager 2002

L. Hedeager, *Scandinavian ‘Central Places’ in a Cosmological Setting*, in: B. Hårdh – L. Larsson (ed.), *Central Places in the Migration and Merovingian Periods* (Lund 2002) 3–18.

Hedeager 2005

L. Hedeager, *Scandinavia*, in: P. Fouracre (ed.), *The New Cambridge Medieval History 1: c. 500 – c. 700* (Cambridge 2005) 496–523.

Heizmann – Axboe 2011

W. Heizmann – M. Axboe (ed.), *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit – Auswertung und Neufunde* (Berlin 2011).

Hermann 2017

P. Hermann, *Methodological Challenges to the Study of Old Norse Myths. The Orality and Literacy Debate Reframed*, in: P. Hermann – S. A. Mitchell – J. P. Schjødt – A. J. Rose (ed.), *Old Norse Mythology – Comparative Perspectives* (Cambridge 2017) 29–52.

Hines 1989

J. Hines, *Ritual Hoarding in Migration-Period Scandinavia: A Review of Recent Interpretations*, *Proceedings of the Prehistoric Society* 55, 1989, 193–205.

Høilund Nielsen 2012

K. Høilund Nielsen, *Germanic Animal Art and Symbolism*, in: H. Beck – D. Geuenich – H. Steuer (ed.), *Altertumskunde – Altertumswissenschaft – Kulturwissenschaft. Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* (Berlin 2012) 589–632.

Høilund Nielsen 2014

K. Høilund Nielsen, *Key Issues concerning ‘Central Places’*, in: E. Stidsing – K. Høilund Nielsen – R. Fiedel (ed.), *Wealth and Complexity. Economically specialised Sites in Late Iron Age Denmark* (Aarhus 2014) 11–50.

Hultgård 2003

A. Hultgård, *Religion*, in: *Reallexikon für Germanische Altertumskunde* 24, 2003, 429–457.

IK

K. Hauck – M. Axboe – U. Clavadetscher – K. Düwel – H. Lange – L. von Padberg – H. Rulffs – U. Smyra – C. Wypior, *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit. Ikonographischer Katalog 1–3* (München 1985–1989) and M. Axboe – C. Behr – K. Düwel, *Katalog der Neufunde*, in: Heizmann – Axboe 2011, 893–999.

Ilkjær 2003

J. Ilkjær, *Danish War Booty Sacrifices*, in: L. Jørgensen – B. Storgaard – L. Gebauer (ed.), *The Spoils of Victory – the North in the Shadow of the Roman Empire* (Copenhagen 2003) 44–65.

Jennbert 2000

K. Jennbert, *Archaeology and Pre-Christian Religion in Scandinavia*, *Current Swedish Archaeology* 8, 2000, 127–141.

Jennbert 2011

K. Jennbert, *Animals and Humans. Recurrent Symbiosis in Archaeology and Old Norse Religion* (Lund 2011).

Jones – Cochrane 2018

A. M. Jones – A. Cochrane, *The Archaeology of Art. Materials, Practices, Affects* (London 2018).

Jørgensen 2011

L. Jørgensen, *Gudme – Lundeberg on Funen as a Model for Northern Europe?*, in: O. Grimm – A. Pesch (ed.), *The Gudme/Gudhem Phenomenon* (Neumünster 2011) 77–89.

Kaliff – Sundqvist 2006

A. Kaliff – O. Sundqvist, *Odin and Mithras. Religious Acculturation during the Roman Iron Age and the Migration Period*, in: A. Andrén – K. Jennbert – C. Raudvere (ed.), *Old Norse Religion in Long-Term Perspectives. Origins, Changes, and Interactions* (Lund 2006) 212–217.

Knauss – Pezzoli–Olgati 2015

S. Knauss – D. Pezzoli–Olgati, *Introduction. The Normative Power of Images: Religion, Gender, Visuality*, *Religion & Gender* 5.1 2015, 1–17.

Larsson 2007

L. Larsson, *The Iron Age Ritual Building at Uppåkra, Southern Sweden*, *Antiquity* 81, 2007, 11–25.

Larsson – Hårdh 1997

L. Larsson – B. Hårdh, *Uppåkra – ett hövdinga- eller kungasäte*, *Fornvännen* 92, 1997, 139–154.

Larsson – Lenntorp 2004

L. Larsson – K.-M. Lenntorp, *The Enigmatic House*, in: L. Larsson (ed.), *Continuity for Centuries. A Ceremonial Building and its Context at Uppåkra*, Southern Sweden (Lund 2004) 3–48.

Maguire 1997

H. Maguire, *Money and Magic in the Early Middle Ages*, *Speculum* 72, 1997, 1037–1054.

Malmer 1963

M. P. Malmer, *Metodproblem inom Järnålderns Konsthistoria* (Bonn 1963).

Mitchell 2004

W. J. T. Mitchell, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2004).

Montelius 1869

O. Montelius, *Från järnåldern* (Stockholm 1869).

Morgan 2012

D. Morgan, *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling* (Berkeley 2012).

Morrisson – Bendall 2012

C. Morriison – S. Bendall, *Byzantine “Medals”: Coins, Amulets and Piety*, in: D. Sullivan – E. A. Fisher – S. Papaioannou (ed.), *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot* (Leiden 2012) 217–238.

Nielsen et al. 1994

P. O. Nielsen – K. Randsborg – H. Thrane (ed.), *The Archaeology of Gudme and Lundeborg* (Copenhagen 1994).

North 1997

R. North, *Heathen Gods in Old English Literature* (Cambridge 1997).

Oehrl 2015

S. Oehrl, *Möglichkeiten der Neulesung gotländischer Bildsteine und ihre ikonographische Auswertung – Ausgewählte Beispiele und Perspektiven*, in: W. Heizmann – S. Oehrl (ed.), *Bilddenkmäler zur germanischen Götter- und Heldensage* (Berlin) 219–259.

Paul 2006

G. Paul, *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*, in: G. Paul (ed.), *Visual History* (Göttingen 2006) 7–36.

Pesch 2007

A. Pesch, *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit – Thema und Variation* (Berlin 2007).

Pesch 2011

A. Pesch, *Netzwerk der Zentralplätze. Elitenkontakte und Zusammenarbeit frühmittelalterlicher Reichtumszentren im Spiegel der Goldbrakteaten*, in: Heizmann – Axboe 2011, 231–277.

Pesch 2012

A. Pesch, *Fallstricke und Glatteis: Die germanische Tierornamentik*, in: H. Beck – D. Geuenich – H. Steuer (ed.), *Altertumskunde – Altertumswissenschaft – Kulturwissenschaft. Erträge und Perspektiven nach 40 Jahren Reallexikon der Germanischen Altertumskunde* (Berlin 2012) 633–687.

Platt – Squire 2017

V. Platt – M. Squire, *Framing the Visual in Greek and Roman Antiquity. An Introduction*, in: V. Platt – M. Squire (ed.), *The Frame in Classical Art. A Cultural History* (Cambridge 2017) 3–99.

van der Sanden – Capelle 2001

W. van der Sanden – T. Capelle, *Mosens Guder. Antropomorfe træfigurer fra Nord- og Nordvesteuropas fortid/Immortal images. Ancient anthropomorphic wood carvings from northern and northwest Europe* (Silkeborg 2001).

Steuer 2007

H. Steuer, *Zentralorte. Archäologisch*, in: Reallexikon für Germanische Altertumskunde 35, 2007, 878–914.

Storgaard 2003

B. Storgaard, *Cosmopolitan Aristocrats*, in: L. Jørgensen – B. Storgaard – L. Gebauer (ed.), *The Spoils of Victory – The North in the Shadow of the Roman Empire* (Copenhagen 2003) 106–125.

Tacitus

P. Cornelius Tacitus, *Germania*, interpretiert, herausgegeben, übertragen, kommentiert und mit einer Bibliographie versehen von A. A. Lund (Heidelberg 1988).

Thomsen 1855

C. J. Thomsen, *Om Guldbracteaterne og Bracteaternes tidligste Brug som Mynt*, *Annaler for nordisk Oldkyndighed og Historie* 1855, 265–347, 381–382.

Wells 2008

P. S. Wells, *Image and Response in Early Europe* (London 2008).

Williams 2007

J. Williams, *Religion and Roman Coins*, in: J. Rüpke (ed.), *A Companion to Roman Religion* (Oxford 2007) 143–163.

Zanker 1987

P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).

Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias*

Ziel dieses Aufsatzes ist es, die in der Klassischen Archäologie, wie mir scheint, zu einseitige Auffassung dessen, was der Kontext eines archäologischen Artefakts sei, zu erweitern.¹ Als Beispielbefund soll ein ikonographisch wenig außergewöhnliches attisches Schalenfragment des Phintias um 500 v. Chr. aus der Heidelberger Antikensammlung dienen (**Abb. 1a–d**), welches 1970 aus dem Kunsthandel erworben wurde, ohne dass sich seine Herkunft weiter zurückverfolgen ließe.² Obwohl seine

* Die hier vorgelegten Gedanken gehen z. T. auf meine Arbeit im Rahmen des von mir geleiteten Projekts A10 („Schrift und Bild in der griechischen Plastik: Exemplarische Untersuchung am Beispiel Athens und Olympias von der Archaik bis in die Kaiserzeit“) des Heidelberger SFB 933 („Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“) zurück. Auch der Austausch mit Diamantis Panagiotopoulos hat zur Weiterentwicklung beigetragen. Schließlich möchte ich der Hilfskraft Gwendolyn Straubhaar für ihre Unterstützung danken.

- 1 Für eine grundlegende Kritik am *contextualism* (nicht nur) im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit attischer Vasenmalerei siehe Neer 2002, 23–26 (für eine [partielle] Kritik an dieser Kritik siehe Heinemann 2016, 59–61). Neer setzt mit seiner Kritik an der Zirkularität eines Interpretierens von archäologischen Artefakten in ihrem Kontext, den wir oftmals wiederum mehr oder weniger weitgehend über ebendiese archäologischen Artefakte überhaupt kennen, an und befasst sich so mit einem anderen Aspekt des Problems als denjenigen, die im Folgenden zur Sprache kommen sollen. Kritisch gegenüber der Dominanz des Grabungskontextes in gegenwärtiger archäologischer Methode im Rahmen eines Plädoyers für das dekontextualisierte (aber im Museum rekontextualisierte!) archäologische Artefakt: Osborne 2015.
- 2 Heidelberg, Antikenmuseum der Universität Inv. 70/13; Dm Tondo: 9,3 cm; Malerzuschreibung an Phintias durch J. D. Beazley: Para 323.13bis, 507 (mit irrtümlicher Standortangabe Karlsruhe); Add² 155; BA 352402; AVI 3966 (linksläufiger Schriftzug am oberen Tondorand: Λέαργος καλό[ς]). Im Eingangsinventar ist als Herkunft lediglich „Kunsthandel“ ohne weitere Präzisierung oder Preisangabe notiert worden. Anlässlich der Restaurierung der Schale Dezember 1986 wurden zwei in anderen Sammlungen befindliche Fragmente angefügt: New York, Metropolitan Museum Inv. 1983.524.1a-b (= rechtes Fragment mit Teil des Kissens und Resten einer am Boden stehenden Schale [anpassend] und unteres Fragment mit kleinem Fußstück der abgesetzten Schale [nicht anpassend], in Dauerleihgabe) und Malibu, J. Paul Getty Museum, ohne Inv. (= linkes Fragment mit Henkel und den Buchstaben Λ und Ο, in Dauerleihgabe). Bibliographie zum Stück: *Ars Antiqua*, Auktion V, 7. November 1964 in Luzern, 31–32, Nr. 126, Taf. 32 [teilw. ergänzt und übermalt; Katalogtext durch K. Schauenburg]; Brijder 1973, 7, Abb. 6 [teilw. ergänzt und übermalt]; Gropengießer – Hampe 1974, 34, Abb. 5 [teilw. ergänzt und übermalt]; Cardon 1979, 170; Gropengießer – Schneider 1986, 28–29 [mit Abb., teilw. ergänzt und übermalt] und 39 [Bibliographie], Nr. 13 [D. Michel]; Weiß 1989, 93; Immerwahr 1990, Nr. 396; Pécasse 1992, 16; 21; 23–25, Nr. 19, Abb. 5 und 9 [teilw. ergänzt und übermalt].

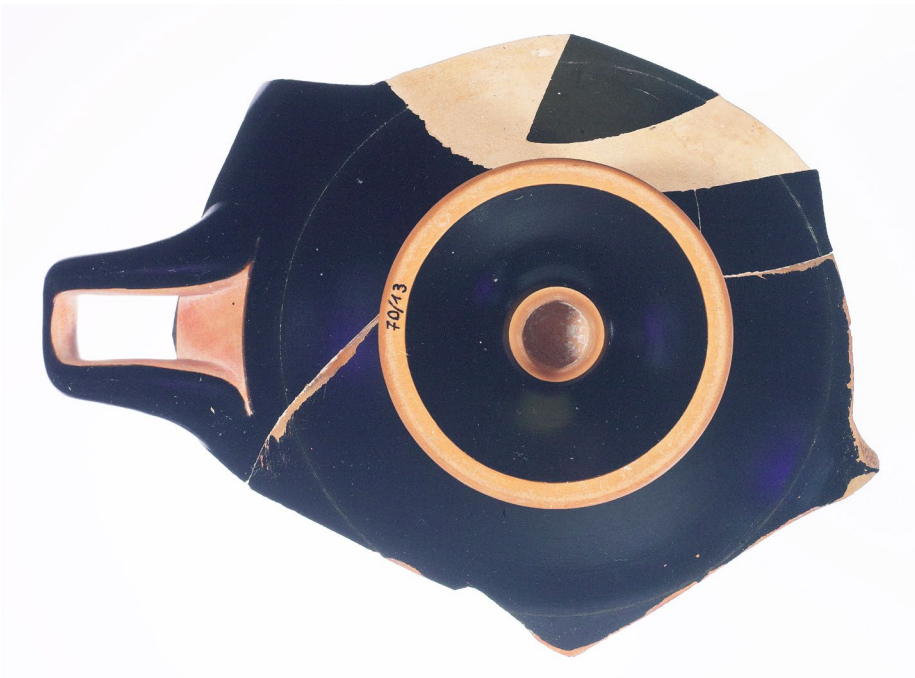


Abb. 1a–b: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment des Phintias mit Kottabos spielendem Symposiasten, um 510–500 v. Chr., Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 70/13 (© Foto Hubert Vögele).



Abb. 1c–d: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment des Phintias mit Kottabos spielendem Symposiasten, um 510–500 v. Chr., Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 70/13 (© Foto Hubert Vögele).

Fundzusammenhänge unbekannt sind, erlaubt der Gegenstand, wie ich zeigen möchte, eine Vielzahl von methodisch fundierten Aussagen, die jedoch auf andere Kontexte Bezug nehmen als denjenigen, den man archäologischen Kontext zu nennen pflegt.³

Das Fragment lässt sich zu einer sog. Einheitsschale ergänzen, wie sie im Töpferviertel Athens in der Zeit um 500 v. Chr. in riesiger Zahl und oft sehr hoher Qualität hergestellt wurden. Geht man innerhalb der Typologie der attischen Trinkschalen noch etwas weiter ins Detail, so würde unser Stück zum Typus C innerhalb der von Bloesch 1940 erstellten Formtypologie rechnen, erkennbar an dem Wulst, welcher die Standplatte des Schalenfußes vom Stiel absetzt, statt dass ein Wulst den Fuß vom Schalenbecken trenne wie beim Typus A, oder dass Schalenfuß und Schalenbecken ohne Unterbrechung ineinander übergangen wie bei Typus B.⁴ Dass derartige Fragen der typologischen Einordnung durchaus eine Relevanz haben, die über den Bereich reiner Taxonomie hinausgeht, wird sich noch zeigen.

Nun hat das besagte Fragment natürlich nicht nur eine charakteristische Form, sondern ist auch in der bekannten rotfigurigen Malweise dekoriert. Anders als viele zeitgenössische Schalen, die innen und außen mit figürlichem Dekor aufwarten, ist unser Stück jedoch nur im Inneren mit einem Bild geschmückt, die Außenseiten dagegen sind einheitlich schwarz gefirnisst.⁵ Zu diesem schwarzen Firnis auch später

3 Wie Heinemann feststellt, setzt das breite Interesse am Kontextbegriff (gerade in programmatischer Absetzung vom kontextlosen archäologischen Artefakt aus dem Kunsthandel!) v. a. in den 90er Jahren ein, mit Verweis auf die hierfür besonders charakteristischen Publikationen Graepler 1993 oder Stemmer 1995 (Heinemann 2016, 58 mit Anm. 168). Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, sei an dieser Stelle betont, dass ich mit diesem Beitrag keineswegs die riesige Problematik des Verlusts archäologischer Kontexte durch die ökonomisch gesteuerten Prozesse des Kunsthandels und die damit mittelbar verbundenen illegalen Raubgrabungen relativieren möchte. Während eine klare, auf differenzierte Bewertungen verzichtende Positionierung zugunsten des archäologischen Kontextes aus juristischer und polizeilicher Perspektive unbedingt angebracht ist, wäre dieselbe undifferenzierte Positionierung aus wissenschaftlicher Perspektive kontraproduktiv und auf lange Sicht intellektuell verarmend – so die hier vertretene These. Für provokante Positionen in diesem Zusammenhang siehe Osborne 2015.

4 Zu Einheitsschalen im Typus C siehe Bloesch 1940, 111–136.

5 Auf Grundlage einer Durchsicht aller Einträge zu rotfigurigen Schalen der Zeitspanne 525–475 v. Chr. im Beazley-Archiv ergibt sich, dass sich der Bildschmuck auf etwas über 40 % der frührotfigurigen Schalen auf das Innere beschränkt. Dabei ist zu bemerken, dass eine Vorliebe für auf das Innere beschränkte Dekoration nicht nur bei sehr flüchtig arbeitenden Vasenmalern festzustellen ist (so etwa beim Pithos-Maler), sondern auch etwa unter den Schalen, die Epiktetos zugewiesen wurden, knapp die Hälfte nur im Inneren bebildert ist. Es ging beim Verzicht auf Außenbilder also wohl zumindest nicht nur um die Reduktion des Aufwands. Unter den wenigen Schalen, die dem Maler Phintias zugewiesen wurden (siehe Auflistung in Pécasse 1992, 16), weist die Mehrzahl, nämlich sämtliche Schalen im Typus C, nur Innenbilder auf. Allgemein ist der Verzicht auf Außenbilder ein häufiges Charakteristikum von Schalen im Typus C (Seki 1985, 92); für eine Auflistung derartiger Schalen siehe Seki 1985, 94–97.

noch mehr.⁶ Das ikonographisch in dieser Zeit absolut gewöhnliche Innenbild zeigt einen Symposiasten beim Kottabos-Spiel.⁷

Das Fragment im Kontext 1: Der Fundkontext/der Kontext des antiken Gebrauchs

Um den Gegenstand nicht als autonome Entität zu interpretieren, die für nichts und niemanden als nur für sich selbst da ist, bedarf es eines Kontextes, innerhalb dessen das Objekt zu interpretieren wäre.⁸ Doch was ist der Kontext dieses archäologischen Artefakts? Das, was man landläufig den archäologischen Kontext nennt, entspricht dem Fundkontext, doch dieser ist uns wie für die große Mehrzahl der Objekte in der Heidelberger Sammlung nicht bekannt. Allerdings muss das noch nicht heißen, dass ein so aufgefasster Kontext für unser Objekt nicht zum Tragen

6 Siehe unten S. 51–58.

7 Zahlreiche spätarchaische rotfigurige Schalen zeigen im Innenbild einen einzelnen Symposiasten beim Kottabos-Spiel, so etwa folgende Schalen (nach BA-Nummern zitiert): 200999; 201003; 201014; 201028; 201088; 201124; 201794; 202084; 203574; 203651; 204568; 204579; 210038; 275247; 275637; 352425; 9036869. Symposiasten beim Kottabos-Spiel im Innenbild von Schalen teilen sich die Kline zuweilen auch mit einer Hetäre (z. B. BA 203254), einem Knaben (z. B. BA 204352 oder BA 204804) oder einem gleichaltrigen Mitzecher (z. B. BA 204630). Zu einzelnen Symposiasten in Schaleninnenbildern siehe Senff 1990; Fehr 2003, insbes. 26–27; Dietrich 2013, 48–49 mit Anm. 45; Osborne 2015, 171; 179; Filser 2017, 235–236; Siftar 2018, 164–199. Für die Bewertung dieser Bilder ist entscheidend, ob man im Motiv primär den einzelnen (i. e. nicht-gemeinschaftlichen) Trinker erkennt (so insbes. Fehr 2003) oder vielmehr die ausschnittshafte, auf einen Zecher fokussierte Darstellung eines gemeinschaftlichen Symposions (so Senff 1990, Dietrich 2013, 48–49 und Filser 2017, 235–236). Wenngleich letzteres allgemein und auch für unsere Heidelberger Schale mehr überzeugt, gibt es zumindest einige Fälle, wo die Darstellung eines einzelnen Symposiasten plausibel als asoziales Trinken verstanden werden kann, nämlich insbes. beim zechenden Achill bei der Lösung Hektors (siehe Giuliani 2003a, 168–186; Giuliani 2003b; Filser 2017, 142–144; 151–157; 228–231. Die Lösung Hektors ist im Innenbild einer Schale in Louvre auf die alleinige Figur des zechenden Achill über der Leiche des Hektor fokussiert [Louvre Inv. G 153; um 480; ARV2 460.14: Makron; siehe Kunisch 1997, 178, Nr. 169, Taf. 61; Giuliani 2003a, 182–183, Abb. 35; BA 204695]) und beim zechenden Herakles (Wolf 1993; Dietrich 2010, 55–62; 342–346; Filser 2017, 145–149; 218–221). Allgemein zur Ikonographie des Symposions in der attischen Vasenmalerei: Lissarrague 1987; Schäfer 1997; verschiedene Aufsätze in Orfanos – Carrière 2003; Catoni 2010; Topper 2012; Filser 2017, 127–277. Wenn auch zentral mit Bildern von Dionysos, Satyrn und Mänaden im 5. Jh. befasst, findet sich viel Grundlegendes zur Ikonographie des Symposions auch in Heinemann 2016.

8 Nur ein Konzept vom autonomen Kunstwerk wäre eines, für das es diese Notwendigkeit eines Kontextes nicht gäbe. Wiewohl dieses Konzept keineswegs bloß als bürgerlich-reaktionäres Ideal angesehen werden muss, sondern durchaus auch den Aspekt der Befreiung von einer durchökonomisierten Welt haben kann (so zumindest die Herangehensweise von Adorno), habe ich nicht vor, dorthin zurückzukehren.

kommen kann. Denn das, worum es beim Fundkontext geht, sind nicht die taphonomischen Akzidenzien, die zum jeweiligen Fundkontext geführt haben, an sich, sondern die Stellung des Objekts im Vollzug des antiken Lebens, mithin sein antiker Gebrauchskontext. Der Primat des Fundkontextes in der gegenwärtigen klassisch archäologischen Methode lässt sich also zurückführen auf einen Primat des antiken Gebrauchskontextes.⁹

Der Fundkontext eines Gegenstands nun gibt entweder positiv Auskunft über seinen letzten Gebrauch im Vollzug des antiken Lebens oder aber negativ Auskunft über die Modalitäten des Ausrangierens ebendieses Gegenstands. Vorhergehende Gebrauchskontexte sind im direkten Informationsgehalt des Fundkontextes also bereits nicht mehr inbegriffen.¹⁰ Schon allein aus dieser banalen und wohlbekanntem Erkenntnis heraus kann der Fundkontext eines Gegenstands in interpretatorischer Hinsicht keinen Alleinvertretungsanspruch für seine sinnvolle kontextuelle Einbindung erheben. Doch ließe sich hierauf antworten, dass der Hinweis über den letzten Gebrauchskontext eines Gegenstands schon besser ist als gar nichts, und man vorhergehende Gebrauchskontexte durch den Vergleich mit den Fundkontexten anderer analoger Gegenstände indirekt erschließen könne, was zweifellos zutrifft. Auf diese Weise ließe sich zumindest das methodische Credo aufrechterhalten, dass ein Gegenstand nur im Rahmen seines antiken Gebrauchskontextes, mithin im Rahmen seiner Stellung im Vollzug des antiken Lebens, sinnvoll interpretiert werden könne. Der Fundkontext als im Zweifel immer noch beste Quelle für ebenjenen Gebrauchskontext behielte damit im Prinzip seinen Alleinvertretungsanspruch für sinnvolle kontextuelle Einbindung der archäologischen Interpretation eines Gegenstands.

Bezogen auf attische Luxuskeramik jedoch sind die Fundkontexte *de facto* keineswegs die primäre Quelle für den antiken Gebrauchskontext, welcher gegenwärtig der großen Mehrzahl der wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Material zugrunde liegt, nämlich der Gebrauch dieser Gefäße beim Symposion. Die Mehrzahl der attischen Vasen hat schließlich einen etruskischen Fundkontext, die Mehrzahl der wissenschaftlichen Erörterungen zu attischen Vasen dagegen nimmt den athenischen

9 Dieser Primat durchzieht das durch seine intrinsische Überzeugungskraft zu recht so erfolgreiche Grundwissensbuch Hölscher 2002 (zwischenzeitlich mit zahlreichen Neuauflagen). Bezogen auf Bildwerke hält sich Hölscher in seinem knappen Buch zur griechischen Kunst in der Beck'schen Reihe in beeindruckender Konsequenz an den Ansatz, archäologische Artefakte in ihrem antiken lebensweltlichen Kontext zu betrachten. In programmatischer Formulierung wird dies im Schlusssatz des einleitenden Abschnitts angekündigt: „Hier liegt das Ziel dieses Buches: die griechischen Bildwerke in den Räumen, Situationen und Handlungen der antiken Lebenswelt darzustellen“ (Hölscher 2007, 9).

10 Zur beschränkten Aussagekraft des im Grabungskontext dokumentierten letzten Nutzungszusammenhangs siehe Osborne 2015, 242–245.

Kontext des Trinkgelages zur Grundlage. Dieser Gebrauchskontext wiederum lässt sich vornehmlich an den Gegenständen selbst und den Bildern auf ihnen ablesen.¹¹ Der Gebrauch der attischen Vasen als Trinkgeschirr beim griechischen Symposion ist als Affordanz gewissermaßen in die Artefakte selbst bereits eingeschrieben. Die Tatsache, dass für dieses Heidelberger Fragment kein Fundkontext überliefert ist, wirkt sich also nur marginal auf dessen Interpretierbarkeit im Kontext des athenischen Trinkgelages aus.¹² Dass sich hierzu einiges sagen lässt, möchte ich im Folgenden in aller Kürze darlegen.

Dass die Form, Machart und Dekoration der Schale in unmittelbarem Bezug stehen zu ihrem Gebrauch beim Symposion, liegt auf der Hand. Das Bild im Inneren der Schale zeigt schließlich genau dies: ein Mann beim Symposion, mithin in einer Situation, die unmittelbar vergleichbar ist mit der Situation dessen, der aus dieser Schale trinkt, und dabei das Innenbild zu Gesicht bekommt.¹³ Doch auch die Morphologie der Schale steht in unmittelbarem Bezug zur Kultur des Symposions.¹⁴ Die für Trinkschalen dieser Zeit charakteristische ausladende Form könnte man durchaus als ausgesprochen unpraktisch bezeichnen, vor allem wenn man bedenkt, dass die übliche Handhabung einer solchen Schale nach Ausweis der Bilder darin bestand, sie mit einer Hand am Fuß zu fassen und zum Mund zu balancieren, statt sie ganz einfach am Henkel zu greifen, wie man es auf zahlreichen zeitgenössischen Vasenbildern sieht.¹⁵ Die Maxime *form follows function* erweist sich hier also als falsch, insofern die Form der Schale mit ihren beidseitigen Henkeln *gerade nicht* einer vermeintlichen funktionalen Notwendigkeit des Haltens an den Henkeln folgt.

-
- 11 Richtungweisend für den Versuch, den Kontext des Symposions an der Symposionskeramik und ihren Bildern selbst zu rekonstruieren, war Lissarrague 1987. Auf die Zirkularität dieses Verfahrens weist Neer in seiner Kritik am *contextualism* hin: Neer 2002, 23–26.
- 12 Den derzeit besten und differenziertesten Überblick über den Gebrauchskontext von attischer Symposionskeramik liefert Heinemann 2016, 11–65. Er wendet sich dabei gegen Neers Kritik am *contextualism*, welchen dieser in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Symposionskeramik diagnostiziert hat (Neer 2002, 23–26).
- 13 Auf den tautologischen Charakter eines solchen Bildes weist Heinemann 2016, 60 hin.
- 14 Bemerkenswert vielschichtige Analysen dessen, wie die Morphologie von Trinkgeschirr die Art ihrer Handhabung vorgibt und so stets mit einem bestimmten Habitus des Trinkers korrespondiert, und dessen, wie die Veränderung der Morphologie von Trinkgeschirr den Wandel von Gelagekultur anzeigt, bietet Dickmann – Heinemann 2015 (darin insbes. der Beitrag von Heinemann S. 18–33). Zur Handhabung von Trinkgeschirr beim Symposion siehe auch bereits Lissarrague 1987, 49–65.
- 15 Siehe z. B. den frontal dargestellten Zecher auf dem Kelchkrater des Euphronios in München (Antikensammlung Inv. 9404; ARV2 1619.3bis, 1705 und 1699; Para 322; um 510; siehe Knauss 2017, 156–158 [mit Abb.]; BA 275007). Ein Greifen der Schale an einem Henkel beim Trinken aus derselben wird in seltenen Fällen auch dargestellt (siehe z. B. die Schale des Triptolemos-Malers in Berlin, Antikensammlung Inv. F 2298; ARV2 364.52; Para 364; CVA Berlin 2, 64.1–2; 66.5; CVA Berlin 3, 125.1.5; 134.6; siehe Filser 2017, 206–207, Abb. 74; BA 203844).

Wenn Zecher in Bildern ihre Schalen am Henkel anfassen, dann allermeist nur, um wie auf unserem Fragment dem beliebten Kottabos-Spiel zu frönen, oder zuweilen, um die Schale an Mitzecher weiterzureichen.¹⁶

Ein Widerspruch zur *form follows function*-Maxime gilt gleichwohl nur vordergründig. Denn die Zurschaustellung von Geschicklichkeit in der Handhabung des Trinkgeschirrs und überhaupt von Eleganz im Auftreten ist bei allem Weinrausch schließlich von wesentlicher Bedeutung für das griechische Symposion und seine spezifische Kultur des Trinkens. In der Welt der Satyrn werden Geschicklichkeitsübungen im Umgang mit dem Trinkgeschirr in maßlos übersteigter Form und in ironischer Brechung zur Schau gestellt, wie man es auf einem gern zitierten Psykter des Douris in London sieht.¹⁷ Rausch bei gleichzeitiger Beherrschung von Körper und Geist – dies ist die Gratwanderung, welche einem Teilnehmer am Symposion gelingen muss, um seinem Stand gerecht zu werden und sich im Wettbewerb um die beste Repräsentanz dessen, was ein Angehöriger der athenischen Elite zu sein hat, zu behaupten.¹⁸ Diese Gratwanderung kann natürlich auch scheitern und ist in der Praxis sicher auch häufig gescheitert. Das teils geradezu spektakuläre Scheitern dieser Gratwanderung nimmt auch im Bilddiskurs um das Symposion gerade in den Jahrzehnten um 500 breiten Raum ein, mit den wohlbekannten Bildern wilder Sexorgien¹⁹ und handgreiflich wer-

16 Siehe etwa die Schale des Oltos in Madrid mit einem sog. Hetärensymposion und einer Symposiastin, die eine Schale einer Mitzecherin am Henkel fassend hinüberreicht, begleitet durch den linksläufigen Schriftzug $\pi\tau\upsilon\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\acute{\upsilon}$ („Trinke auch du!“) (Museo Arqueológico Nacional Inv. 11267; ARV2 58.53, 1574; 1622; um 510 v. Chr.; CVA Madrid 2, IIIc.3, Taf. 1.3A-B, 2.2; 4.1; 5.1; AVI 4903; siehe Filser 2017, 180, Abb. 54; BA 200443).

17 London, British Museum Inv. E 768; ARV2 446.262; 1566; Para 375; um 500–490 v. Chr.; CVA London 6, III.I.c.12, Taf. 105.1a–d; siehe Lissarrague 2013a, 146–147, Abb. 122–123; Heinemann 2016, 208–209, Abb. 133; BA 205309. Zu Geschicklichkeitsspielen im Umgang mit der Dingwelt des Symposions (Trinkgeschirr, aber auch Weinschläuche und dergleichen) seitens menschlicher Gelageteilnehmer sowie – in gesteigerter Form – seitens Satyrn in der Vasenmalerei siehe Lissarrague 1987, 66–82.

18 Dieser Aspekt der griechischen Kultur des Trinkens wird in seinen verschiedensten Facetten herausgearbeitet in Lissarrague 1987 (allgemein S. 8–15; zur doppelten Bedeutung der auf vielen Kleinmeisterschalen geschriebenen Aufforderung $\pi\tau\acute{\iota}\epsilon\ \epsilon\acute{\upsilon}$ [„Trinke gut/ordentlich!“, im doppelten Sinne von „Nimm einen ordentlichen Schluck!“ und „Benimm’ dich ordentlich beim Trinken!“ oder „Bleibe Herr über den Rausch!“] siehe S. 61–62). Siehe auch Davidson 1997, 36–69.

19 Das weitgehendste Beispiel, das in diesem Zusammenhang oft zitiert wird, ist die Pariser Schale des Pedieus-Malers um 510–500 v. Chr. (Louvre Inv. G 13; ARV2 1578.16; CVA Louvre 19, 44–45, Taf. 68.1–2 und 69.1–3; BA 200694). Derartige Bilder sind vielfach behandelt worden, so etwa in Peschel 1987.

dender Symposiasten.²⁰ Die möglichen Folgen eines nicht mehr beherrschten Rausches werden also aus dem kulturellen Raum des Symposions nicht ferngehalten, sondern man konfrontiert sich offen mit dem Scheitern des Maßhaltens im Maßlosen. Die typische ausladende Form von attischen Trinkschalen gibt zu einem Scheitern reichlich Gelegenheit, macht sie es doch zur tatsächlichen Herausforderung, von der Schale zu trinken, ohne sich dabei zu besudeln.

Doch gerade deshalb bewahrheitet sich an unserem Fragment die Maxime des *form follows function*: Wäre die Trinkschale wie ein Maßkrug beim Münchner Oktoberfest, der selbst bei heftigstem Prosten nicht bricht, auf grobmotorische Handhabung durch Volltrunkene ausgelegt, dann könnte sich der athenische Symposiast daran in seiner Beherrschung von Körper und Geist im Zustand des Rausches nicht erweisen. Der Zusammenhang zwischen Form und Beschaffenheit des Gefäßes und seinem Gebrauch ist in beiden Fällen gegeben, doch in umgekehrtem Verhältnis. Der unverwüstliche Maßkrug passt sich an das zu erwartende Trinkverhalten von Oktoberfestbesuchern *passiv* an, die filigrane Schale fordert beherrschtes Verhalten von den Symposiasten *aktiv* ein. Oder anders und leicht überspitzt formuliert: Der Maßkrug fügt sich seinem Gebrauchskontext, die Schale schafft sich ihren Gebrauchskontext.²¹

Um zu weiterführenden Aussagen zur Morphologie unseres Schalenfragments zu gelangen, erwies sich der Gebrauchskontext beim griechischen Symposion also als ausgesprochen produktiv. Ohne Bezug auf diesen Gebrauchskontext liefe der Diskurs um die Form der Schale fast zwangsläufig auf die Beteuerung ihrer Formvollendung hinaus, auf das größere oder kleinere Formgefühl des Töpfers und dergleichen mehr – ganz wie es sich in der oben zitierten Dissertation zu den Formen attischer Schalen von Bloesch aus dem Jahre 1940 findet. Ist dem Gebrauchskontext im Vollzug des antiken Lebens für eine sinnvolle wissenschaftliche Bearbeitung des Fragments nun also doch der absolute Vorrang einzuräumen? Dass dieser Schluss

20 Das wohlgeordnete Symposion mit die Freuden des Festes in vollen Zügen genießenden und doch gemäßigt auftretenden Zechern und das aus dem Ruder gelaufene Fest mit raufenden Gelageteilnehmern werden auf den Außenseiten einer Schale aus dem Umkreis des Douris in Karlsruhe einander gegenübergestellt, mit dem dazwischen ‚vermittelnden‘ Innenbild eines sich übergebenden Zechers (Badisches Landesmuseum Inv. 70/395; um 490 v. Chr.; CVA Karlsruhe 3, 65–69, Abb.18, Taf. 30.1–4; 31.1–2; 32.1–6; siehe Heinemann 2016, 49–51, Abb. 13; BA 4704). Zu den Polen des gesitteten und des entgrenzten Rauschfestes, zwischen denen das Symposion stets von neuem einen Weg finden muss, siehe Heinemann 2016, 47–52, der darauf hinweist, dass Ausschweifungen durchaus nicht immer unter negativem Vorzeichen dargestellt werden. Siehe auch Osborne 2015, 181.

21 Attisches Trinkgeschirr mit seiner spezifischen Formgebung und den damit gegebenen Affordanzen, die bestimmte Gebrauchswesen erlauben und andere behindern, verfügt damit im Kontext des Symposions über eigene *agency*, ist im Sinne Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (siehe z. B. Latour 1996) ein Akteur.

voreilig wäre, lässt sich bereits an ebendiesem Aspekt der Morphologie der Schale zeigen, wie ich es im nun folgenden Unterkapitel zeigen möchte.

Das Fragment im Kontext 2: Der Produktionskontext

Die spezifische typologische Einordnung unseres Schalenfragments als Einheitsschale vom Typus C war ganz offensichtlich *nicht* von irgendeiner größeren Relevanz für das eben Gesagte zur ausladenden Form der Schale und ihrem Zusammenhang mit der athenischen Kultur des Trinkens. Knickwand oder knicklose Wand, Wulst hin oder her – all dies macht nur einen marginalen Unterschied für die Affordanzen des Objekts. So oder so bliebe es ein Gefäß für ebenso geübte wie besonnene Trinker. Ist die Erstellung einer derartigen Typologie also bloße Fleißarbeit? Ich glaube nicht. Feine typologische Unterschiede erweisen sich bei genauerer Betrachtung nämlich sehr wohl als relevant! Man beachte, dass der Symposiast auf unserem Fragment selbst eine Schale anderen Typs handhabt, nämlich offensichtlich eine Knickwandschale.²² Von dem noch sichtbaren Rest der Schalenlippe über der Bruchstelle zu urteilen, handelt es sich bei der am Boden abgestellten Schale ebenfalls um eine Knickwandschale. Gegenüber der Einheitsschale, wie unser Schalenfragment selbst eine ist, ist die Knickwandschale um 500 v. Chr. herum eindeutig das altmodischere Modell.²³ Bei den Prachtstücken unter den attischen Schalen dieser Zeit handelt es sich allermeist um Einheitsschalen. Die materielle Schale, welche der Symposiast und Nutzer unseres Heidelberger Stücks in der Hand hielt, setzt sich also durch größere Modernität und mutmaßlich auch durch größere formale Eleganz von den im Bild abgebildeten Schalen ab. Statt konsequent dem Konzept der *mise en abyme* zu folgen, und die Schale im Bild als genaue Entsprechung der bildtragenden Schale zu malen, wird der Vergleich und das positive Absetzen der realen Schale gegenüber der gemalten Schale gesucht.²⁴

22 Für eine chronologisch geordnete Formentafel (v. a. attischer) Schalen siehe Kaeser 1991a, 45.

23 So werden in der neuen, ‚modernen‘ rotfigurigen Malweise fast ausschließlich die ebenfalls ‚modernerer‘ Einheitsschalen dekoriert, während die Knickwandschale nur noch in der langsam auslaufenden schwarzfigurigen Vasenmalerei weiterexistiert. Bezeichnenderweise befasst sich Bloesch 1940 denn auch ausschließlich mit den Einheitsschalen, denen die Zukunft gehört. Zur Entwicklung der Schalenformen siehe Kaeser 1991a, insbes. 43–44; für schwarzfigurige Schalen siehe Villard 1946; zur Entwicklung von Schalenformen im Verhältnis zu deren Bemalung siehe Seki 1985.

24 Trinkgefäße werden um 500 v. Chr. gerne auch ohne unmittelbaren Handlungszusammenhang mit den Figuren – etwa als Predella-Fries – auf Vasen dargestellt. Siehe hierzu Lissarrague 1987, 83–103 (insbes. 84 ff.).

In welchen Kontext haben wir dies nun für die weitere Interpretation zu setzen? Ist es auch weiterhin der Gebrauchskontext der Schale, im Rahmen dessen dieses Detail seine Bedeutung erlangt? Es ist durchaus denkbar, dass der antike Benutzer und Betrachter der Schale dieses Detail bemerkt hat und zu schätzen wusste. Schließlich wird es ihm gefallen haben, das bessere und elegantere Produkt in den Händen zu halten. Ich möchte diese Möglichkeit daher nicht ausschließen. Ein anderer Kontext scheint hier jedoch von größerer Relevanz, nämlich der Produktionskontext. Dem Vasenmaler, der sicher auch Töpfer war, wird es ganz bestimmt aufgefallen sein, dass er eine Knickwandschale auf eine Einheitsschale malt. Schließlich weiß er aus eigener Erfahrung auch um die genauen Unterschiede dieser beiden Gefäßtypen und um die technische Schwierigkeit, eine Einheitsschale zu formen, bei der der Tonbatzen auf der schnell drehenden Töpferscheibe in einem einzigen Schwung in die endgültige Form gebracht werden muss.²⁵ Die Zurschaustellung der Eleganz der eigenen Schale gegenüber altmodischeren und uneleganteren Produkten gleicher Art mag zu einem gewissen Maße ein Thema für den reichen Käufer und Nutzer der Schale gewesen sein, ist jedoch in viel größerem Maße ein Thema für den Produzenten der Schale, der sich damit von den nicht ganz so eleganten Produkten der Nachbarwerkstatt absetzt.

Dass die Töpfer und Maler der spätarchaischen attischen Keramikindustrie einen agonalen Wettkampf miteinander pflegen, ist schließlich gut bekannt durch die berühmte Inschrift auf einer Amphora des Euthymides, auf der er behauptet *ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*, „wie niemals Euphronios“, mithin: „besser, als es Euphronios kann“.²⁶ Aus derart selbstbewussten Äußerungen von Banausen eine Geschichte vom sozialen Aufstieg der Töpfer und Handwerker im Athen der jungen Demokratie

25 Zur Technik des Töpferns von Schalen siehe Schreiber 1999, 148–163 (zum Formen des Schalenbeckens von Einheitsschalen siehe S. 149–150); als ‚Bildergeschichte‘ dargestellt mit 57 kommentierten Fotos eines Töpfers beim Formen einer Schale: Noble 1988, 24–36. Das Schalenbecken von Knickwandschalen wurde zwar in einem ersten Arbeitsschritt ebenfalls in einem Stück geformt, der anschließende Arbeitsschritt des Herstellens des Knicks in der Schalenwand (siehe Schreiber 1999, 150–151) konnte aber mutmaßlich noch dazu genutzt werden, eine nicht ganz perfekt gelungene Formgebung des Beckens zu ‚retten‘. Zur besonderen Schwierigkeit des Töpferns von Schalen allgemein siehe Scheibler 1995, 80–82, von Einheitsschalen im Speziellen siehe Noble 1988, 57.

26 München, Antikensammlung Inv. 8731; ARV² 26.1, 1620; Para 323; um 510 v. Chr.; CVA München 4, 13–15, Taf. 165–168, 172.1 und 188.5; AVI 5258 (mit Diskussion um die Lesung und die alternative Deutung der Inschrift auf den Lebenswandel statt auf das handwerkliche Können des Euphronios; siehe auch Immerwahr 1990, Nr. 369 und S. 72–73); BA 200160. Zur Inschrift siehe auch Neer 2002, 51–53, mit ausführlicher Diskussion in Anm. 74 und Bibliographie auf S. 134, Nr. 19. Aus jüngerer Zeit siehe u. a. Hurwit 2015, 96.

zu erschließen, wie es vielfach versucht wurde,²⁷ geht meines Erachtens sowohl über das Ziel hinaus als auch vor allem am Ziel vorbei. Denn was sich daran äußert, ist nicht eine Ausweitung des öffentlichen und offiziellen Diskurses der Elite auf die Schicht der Handwerker, sondern ein weitgehend unabhängiger Diskursraum der Handwerker selbst, der zwar nicht ganz inkompatibel ist mit den Interessen der Elite – schließlich will man sich auch mit dem Renommee des ausführenden Handwerkers schmücken – aber aus der Perspektive des Symposiasten schlicht nicht so wichtig ist.

An unserem Schalenfragment, dessen wesentlicher Zweck darin bestand, den Reichen und Schönen zur Feier ihrer Feste und zum Austragen ihres Agons um Ruhm und Eleganz zu dienen, äußert sich also ein anderer Agon, nämlich der der Töpfer und Maler untereinander. Dieser banausische Produktionskontext ist nicht ganz, aber doch einigermaßen irrelevant für den elitären Gebrauchskontext des Gefäßes – und doch handelt es sich um einen Aspekt, welcher in das archäologische Artefakt eingeschrieben ist. Diesen Aspekt in das große Narrativ von der athenischen Demokratie einzubauen, mag einen Versuch wert sein. Plausibler scheint mir allerdings die Annahme zu sein, dass die alternative Geschichte vom Agon der Handwerker unter sich letztlich *nicht* zum Tragen gekommen ist, sich in der Ökonomie der Aufmerksamkeit beim Symposion gegenüber anderen, ‚Elite-affineren‘ Bildthemen (Mythos, Bilder der Schönen und Reichen beim Sport, beim Symposion usw.)²⁸ nicht durchsetzen konnte und somit im Gebrauchskontext der athenischen Luxuskeramik weitgehend irrelevant blieb, oder kurz gesagt: keine wesentliche historische Signifikanz besitzt. Doch warum sollten wir uns als Archäologen

27 Die Inschrift auf der Amphora des Euthymides wird im Zusammenhang mit der These des sozialen Aufstiegs der Handwerker eingereiht in die Handvoll Vasen der Pionierzeit, in der Figuren, die in ‚aristokratischen Rollen‘ erscheinen (insbes. als Symposiasten), mittels entsprechender Namensbeischriften mit zeitgenössischen Vasenmalern/Töpfern identifiziert werden. Zu dieser Gruppe von Vasen und ihrer Interpretation siehe u. a. Scheibler 1983, 122–133 (allgemein zur sozialen Stellung von Handwerkern und deren vermutetem sozialem Aufstieg); Giuliani 1991; Schäfer 1997, 42–43; Neer 2002, 87–134; Hedreen 2009; Catoni 2010, 296–310; Haug 2011, insbes. 21–25 (allgemein zum sozialen Status der Handwerker, Töpfernamensinschriften als bestütigendes Argument für die These von deren sozialem Aufstieg verwendend); Topper 2012, 142–55; Hurwit 2015, 93–96 (zur besagten Inschrift S. 96); Filser 2017, 162–168 (allgemein skeptisch bzgl. der These der ‚Demokratisierung‘ des Gelages, mit ausführlicher Bibliographie in Anm. 180); Dietrich 2018, 484–486 (mit Überlegungen zur Bedeutung von Identifikation *qua* Namensbeischrift); Gerleigner im Druck.

28 Die ungebrochene Dominanz der ‚Elite-Themen‘ trotz gesellschaftlicher Umbrüche in Athen zwischen dem 6. und 5. Jh. konnte Filser 2017 klar belegen. Auch wenn Osborne 2018 in der Analyse von Bildthemen und Darstellungsweisen zwischen dem 6. und 5. Jh. sehr wohl den Wandel und nicht die Konstanz in den Vordergrund stellt, wiederholt auch diese rezente Monographie nicht die mittlerweile brüchig gewordene *communis opinio* von der ‚Demokratisierung‘ der athenischen Bilder am Ende der Archaik.

des 21. Jahrhunderts dem leitenden Diskurs der athenischen Elite anschließen und uns nicht stattdessen (oder besser: zusätzlich dazu) auf den stets unter dem Scheffel verbliebenen Diskurs der Banausen konzentrieren, wenn er im archäologischen Artefakt eine Spur hinterlassen hat?

Sich nur den historisch signifikanten Aspekten des archäologischen Befunds zu widmen, hieße letztlich, sich einer antiquierten Auffassung von Geschichte zu unterwerfen, die diese als kausale Kette von Ereignissen ansieht und folglich all dies beiseiteließe, aus dem *nichts* folgte. Während der Agon der Elite die Geschicke einer Polis wesentlich bestimmen konnte, etwa wenn er zur Tyrannis und zu Umstürzen führte, wird sich der Agon der Banausen in einer so verstandenen Geschichte kaum ausgewirkt haben. Versteht man Geschichte jedoch als Summe aller Phänomene, die sich zu einer gegebenen Zeit feststellen lassen und diese Zeit mithin charakterisieren, dann tritt der Agon der Handwerker wieder gleichberechtigt neben den Agon der Elite. Welches Geschichtsbild richtiger, besser, wahrer ist, dies mag man unterschiedlich bewerten. Offensichtlich scheint mir aber, dass Archäologie, die mindestens ebenso viel mit dem Wegeworfenen als mit dem Konservierten und Memorierten einer Kultur zu tun hat, und die *per se* nicht unterscheidet zwischen dem, was sich auf den weiteren Lauf der Ereignisse ausgewirkt hat, und dem was seine Spur nur im materiellen Befund, nicht aber im großen Narrativ der Geschichte hinterlassen hat, besser qualifiziert ist, letzterem als ersterem Geschichtsbild zu dienen.

Das Fragment im Kontext 3: Technik, Material und die Phintias-Schale im Kontext antiker Luxusprodukte

Der Produktionskontext überschneidet sich zum Teil mit einem weiteren Kontext, in welchen man die Heidelberger Phintias-Schale in interpretatorischer Hinsicht setzen kann: dem Kontext antiker Luxusprodukte, mit den zuvorderst zu berücksichtigenden Aspekten Technik und Material. Das gesamte Gefäß ist mit einem hochglänzenden schwarzen Firnis überzogen, so dass die für Attika typische rötliche Farbe des gebrannten Tons gar nicht mehr in Erscheinung tritt, oder genauer gesagt: Der rötliche Tongrund tritt nicht mehr als *Farbe des Gefäßes* in Erscheinung, sondern nur als *Farbe der Figur*, welche das Innere der Schale schmückt, entsprechend der damals noch einigermaßen neuen rotfigurigen Malweise.²⁹ Doch auch diese Formulierung ist nicht ganz zutreffend, denn ein weiterer Bereich dieser Schale wurde beim Überziehen mit dem Firnis ausgelassen: die Innenseite der Henkel,

29 Die beste Darstellung des Beginns der rotfigurigen Technik ist weiterhin Neer 2002, 32–43, hier verstanden als Fortführung des Schwarzfigurigen mit neuen Mitteln.

von denen einer noch erhalten ist. Sowohl der Überzug des gesamten Gefäßes mit schwarzem Firnis, als auch das Auslassen der Henkelinnenseiten entspricht einem äußerst zahlreich belegten Typus rotfiguriger attischer Schalen und entspricht insofern genereller Praxis.

Das Auslassen der Innenseite der Henkel beim Überziehen der Schale mit schwarzem Firnis hat einen offensichtlichen technischen Hintergrund.³⁰ Bedenkt man, dass der Überzug des Gefäßes mit Firnis auf der drehenden Töpferscheibe mit an die Gefäßwand herangehaltenem Pinsel geschieht, sind die Innenseiten der Henkel offensichtlich schwer zu erreichen, bzw. würden einen eigenen Arbeitsschritt erfordern, bei dem nunmehr die Schale stillstünde und die nicht erreichten Zonen eigens mit dem Pinsel ausgefüllt werden müssten. Diesen Zusatzaufwand auf sich zu nehmen, wäre in einer Hochqualitäts-Töpferindustrie wie der attischen zweifellos eine Möglichkeit gewesen, gibt es doch auch andere Bereiche, bei denen Mehraufwand in weit größerem Ausmaße in Kauf genommen wird. Das beste Beispiel ist hier wohl die figürliche oder ornamentale Dekoration. Wenn man an den Henkelinnenseiten also die herstellungsprozessbedingte Leerstelle im Firnis stehen ließ, dann weil diese Leerstelle als nicht störend angesehen wurde, oder ihr gar ein gewisser gestalterischer Eigenwert zugesprochen wurde.

Doch was ist die Relevanz dieser Details jenseits der Feststellung, dass es einer bekannten und standardmäßigen Gefäß- und Dekorationstypologie der attischen Luxuskeramik der Zeit entspricht? Was die Farbalternative Schwarz oder Rot zu mehr als nur einer Frage der Farbe macht, ist ihr Zusammenhang mit dem Aspekt des Materials. Während der schwarze Hochglanzfirnis, wie von der Forschung schon häufig hervorgehoben, dem Tongefäß die ästhetischen Qualitäten eines Gefäßes in den bei Weitem kostbareren Materialien Bronze oder Silber verleiht, bleibt der rote Tongrund der Materialästhetik von gebranntem Ton verbunden. Die wachsende Beliebtheit von schwarz gefirnisster Keramik am Ende des 6. und v. a. im 5. Jh. v. Chr. nährte bei manchen Forschern die Vermutung, dass es den Töpferwerkstätten letztlich in erster Linie um die Imitation von metallenen Glanz ging, und demgegenüber der Figurenschmuck, auf den das Interesse der Archäologen so stark gerichtet ist, zweitrangig sei.³¹ Diese These ist offensichtlich sehr ernst zu nehmen, gerade wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Vorliebe für bis auf die Figuren gänzlich schwarzgefirnisste Gefäße in der rotfigurigen Vasenmalerei einherging mit einem

30 Siehe hierzu Sparkes – Talcott 1970, 17–18.

31 Die weitgehendsten und provokantesten Thesen hierzu stammen bekanntlich von Vickers und Gill (siehe z. B. Vickers 1985; Vickers – Gill 1994, 123–153). Eine ausgewogenere Position bezieht in Antwort darauf Zimmermann 1998, 66–74 (mit reichen Literaturangaben). Siehe zur Frage des Verhältnisses von Ton- und Metallgefäßen auch Papanastasiou 2004, 4. Zum Glanz als wesentlichem Charakteristikum attischer Luxuskeramik siehe auch Dietrich 2017, 311–312 und Dietrich im Druck.

Verzicht auf viel ornamentale Pracht, welche in der athenischen Luxuskeramik insbesondere in den Randzonen jenseits der Bildfelder ausgebreitet worden war.³² Um den schwarzen Glanzton mit ihrem metallischen Glanz zur Grundfarbe des Gefäßes werden zu lassen, war man also bereit, viel in die Waagschale zu werfen.

Diese auf den ersten Blick kontraintuitive Wahl einer dekorativen Strategie, welche schwarzen Glanz der ornamentalen Dichte vorzieht, ist um 500 v. Chr. natürlich nicht neu. Man findet sie schon sehr früh in der Entwicklung der schwarzfigurigen Vasentypologie, wie es die beliebte Gattung schwarzgefirnisster Bildfeldamphoren zeigt.³³ Ein Exemplar aus Würzburg ist bis auf ein relativ kleines Bildfeld vollständig schwarz gefirnisst (**Abb. 2**).³⁴ Bei dieser erstaunlich minimalistischen Gestaltung wählte man nicht zufällig ein besonders ‚sprechendes‘ zentrales Bildmotiv: Wie bei sehr zahlreichen anderen Bildfeldamphoren des 2. Viertels des 6. Jh. v. Chr. fiel die Wahl auf einen Pferdekopf – und das Pferd steht wohl wie kein anderes einzelnes Motiv als ein kompaktes Kürzel für die Werte der athenischen Elite: männliche Schönheit in seiner Kombination aus Kraft und Anmut, ebenso wie Reichtum.³⁵ Derart minimalistische Gestaltung steht bzgl. der gewählten dekorativen Strategie in deutlichem Kontrast zur etwa zeitgleichen Gruppe der sog. tyrrenischen Amphoren mit ihrem reichen polychromen Schmuck.

Das Heidelberger Schalenfragment besitzt mit seinem alleinigen Innenbild bzgl. des zugunsten schwarz-glänzendem Firnis reduzierten figürlichen Dekors also Vorläufer. Doch nun zu der Frage, inwieweit dieser flächendeckende schwarze Glanzton als Imitation des ästhetischen Effekts von Bronze/Silber zu verstehen ist. Dass Materialwert ein ganz wesentlicher Faktor dafür ist, wie sich der Wert eines Artefakts in der griechischen Antike überhaupt definiert, steht außer Frage.³⁶ Mit der Logik des Materials, mithin der Höherwertigkeit von Edelmetall gegenüber gebranntem Ton zu argumentieren, um die Vorliebe für flächendeckenden schwarzen Glanzton zu erklären, scheint damit naheliegend. Doch ist das wirklich plausibel? Man könnte

32 Zur Entwicklung der Ornamentik griechischer Vasendekoration immer noch grundlegend Jacobsthal 1927.

33 Zum Verhältnis des Bildfelds zum ansonsten einheitlich schwarz gefirnissten Vasenkörper bei Bildfeldamphoren siehe auch Siftar 2018, 124–125.

34 Martin von Wagner Museum Inv. L 242; ABV 17.33; BA 300204. Zur der ca. 130 Exemplare umfassenden und chronologisch vom späten 7. Jh. bis 550 v. Chr. laufenden Gruppe der sog. Pferdekopfamphoren siehe Picozzi 1971; Birchall 1972; Filser 2017, 407–410.

35 Zu Bildern von Pferden und Pferdehaltung als Inbegriff von Elite-Themen der attischen Vasenmalerei siehe Filser 2017, 398–565.

36 Siehe z. B. Clarke 1986, oder knapp in: Hölscher 2015, 41; Hölscher 2018, 37–39; Hölscher 2018a, 323. Zu Artefakten aus edlen Materialien in der griechisch-römischen Antike siehe allgemein Lapatin 2015, insbes. 1–17 (Einleitung, u. a. zum Phänomen der erstaunlich geringen Aufmerksamkeit, die derartigen Artefakten im Rahmen der Erforschung des klassischen Altertums gegenüber anderen Kulturen zuteil wurde).



Abb. 2: Attisch-schwarzfigurige Bildfeldamphora mit Pferdekopf, 2. Viertel 6. Jh. v. Chr., Martin von Wagner-Museum Würzburg L 242 (© Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Foto Christina Kiefer).

dagegen halten, dass täuschend echte Materialimitation die Logik des Materials geradezu untergräbt. Denn wenn kostbares Silber nicht mehr notwendig ist, um silbrigen Glanz zu erhalten, was ist an silbrigem Glanz dann noch kostbar?³⁷

Um die Vorliebe für flächendeckenden schwarzen Firnis zu erklären, bedarf die Logik des Materials der Schützenhilfe durch einen anderen wichtigen Faktor in der kulturellen Produktion von Wert, nämlich den der kunstvollen Bearbeitung.³⁸ Es ist schließlich die hochentwickelte Kunst des Töpfers, durch welche die gebrannte Vase ihren metallischen Glanz erhält.³⁹ Während schnöde Arbeit im antiken Griechenland bekanntlich gering geschätzt wurde, war ausgefeilte Handwerkskunst durchaus Gegenstand von Wertschätzung, wie es Detienne und Vernant in ihrer klassischen Studie zur *metis*, der trickreichen, technischen Intelligenz der Griechen dargelegt haben.⁴⁰ Die *metis* des Handwerkers erhielt in den Gestalten eines Daidalos oder Hephaistos sogar mythische und göttliche Weihen.⁴¹ Die Verwandlung des wertlosen, matten und amorphen Materials Ton in die dünnwandige, metallisch schimmernde gebrannte Schale hat nun genau jenen Charakter des eigentlich Unrealisierbaren und Unglaubwürdigen, welches durch das trickreiche Können des Handwerkers dennoch möglich wurde. In mythische Höhen übersetzt, wäre der Glanz, den das wertlose Material Ton durch die Kunst des Töpfers entfaltet, das, was bei Homer als *thauma idesthai* („ein Wunder zu sehen“) bezeichnet würde, eine typische Formulierung, die bei *ekphraseis* von Wunderwerken des Hephaistos fällt.⁴² Es ist also jenes Einfließen der technischen Intelligenz des Handwerkers, seiner *metis*, welches der metallisch glänzenden Schale mit ihrer kaum glaubhaften Veredelung des wertlosen Materials Ton den niederen Charakter eines billigen

37 Dieser Logik ist (um eine neuzeitliche Parallele zu nennen) Farbenpracht, die bis zum 18. Jh. noch zu den Merkmalen besonders reicher Kleidung gehörte, im Industriezeitalter, als Farbe aufhörte, ein kostbares Gut zu sein, sondern durch die chemische Industrie immer leichter imitiert werden konnte, zum Opfer gefallen. Seit dem 19. Jh. ist reduzierte Farbigkeit schließlich ein viel allgemeineres Merkmal eleganter, distinguerter Kleidung als Farbenpracht, die heutzutage durch jedes mit Plastikspielzeug angefüllte Kinderzimmer übertroffen würde.

38 Technische Exzellenz der Bearbeitung wird als Faktor der Steigerung von (kulturellem) Wert von Hölscher im selben Zuge wie Materialwert genannt: Hölscher 2015, 45; Hölscher 2018, 38; Hölscher 2018a, 323–324. Der Wert von technischer Exzellenz der Bearbeitung wird natürlich auch in Lapatin 2015 deutlich.

39 Zu ausgefeilten Techniken zur Erzielung spezieller sinnlicher Effekte im athenischen Töpferhandwerk siehe Cohen 2006.

40 Detienne – Vernant 1974. Die *metis* des Handwerkers wird in der Monographie Palmieri 2016 (mit Rez. Dietrich 2017b) zu den Pinakes von Penteskouphia, deren Bekanntheit wahrlich nicht durch malerische Perfektion bedingt ist, dennoch zu Recht hervorgehoben.

41 Zur Mythologie des Handwerkers siehe Frontisi-Ducroux 1975.

42 Grundlegend hierzu Prier 1989.

Edelmetall-Imitats nimmt und stattdessen den edlen Charakter eines kunstvollen, quasi zu Edelmetall gewordenen Artefakts verleiht.⁴³

Gleichwohl bleibt dieser entscheidende Unterschied zwischen dem billigen Edelmetall-Imitat und dem kunstvoll veredelten Artefakt ein durchaus subtiler, den es sorgsam zu erhalten gilt. Das kleine Stückchen Tongrund, das an der Innenseite der Henkel bei unserer Schale und ganz grundsätzlich bei Schalen diesen Typs bleibt, ist ein solches Memento, das den Zweck erfüllt, diesen Unterschied präsent zu halten. Denn es macht deutlich, dass der schwarze Glanz ein gemachter Überzug ist und *gerade nicht* der natürlichen Farbe des Materials entspricht. Der Zusammenhang der Leerstelle im Firnis mit dem Herstellungsprozess des Firnisses auf der drehenden Töpferscheibe unterstreicht dabei zusätzlich den technischen, kunstvoll artifiziellen Charakter des metallgleichen Glanzes.⁴⁴

Erst im Laufe des 5. Jh. v. Chr. ging man dann mehr und mehr dazu über, Gefäße durch Eintunken statt mithilfe des Pinsels mit dem Firnis zu überziehen, so dass die übliche Leerstelle im schwarzen Firnis an der Innenseite der Henkel aus der Typologie der Schalen progressiv verschwand.⁴⁵ Es ist vielleicht kein Zufall, dass im selben Zeitraum auch die absolute handwerkliche Qualität der bemalten attischen Feinkeramik zurückging, und diese Gattung an Stellenwert im Rahmen antiker Luxusprodukte einbüßte. Die Kunst der Materialveredelung, welche bis dahin den Rang der attischen Feinkeramik als begehrtes Luxusprodukt gesichert hatte, war wohl nicht mehr im selben Maße in der Lage, den Makel des billigen Ausgangsmaterials wettzumachen. Der in der Forschung seit Jahrzehnten erhobene Verdacht, wonach attische Feinkeramik letztlich ‚nur‘ ein billiger Ersatz für metallenes Trinkgeschirr sei, gewinnt für das fortgeschrittene 5. Jh. dadurch wesentlich an Überzeugungskraft. Statt das billige Ausgangsprodukt durch die Leerstelle im schwarzen Firnis als Memento der artifiziellen Materialveredelung demonstrativ sichtbar zu halten,

43 Zur Kunst der Materialveredelung bei attischen Schalen siehe auch die knappen Bemerkungen in Kaeser 1991b, 81.

44 Am fertigen Produkt bewusst stehengelassene Hinweise auf den Prozess der Herstellung sind ein allgemeines Phänomen hochentwickelter Handwerkskunst in archaischer Zeit. Für analoge Phänomene in der Plastik siehe Dietrich 2017c, 274–297.

45 Siehe Sparkes – Talcott 1970, 18. Allgemein zur Entwicklung von schwarzgefirnisster Keramik siehe auch Cook 1997, 201–205. Die schwarzgefirnisste attische Schale aus dem Grab von Vix mit tongrundig belassenen Henkelinnenseiten mag den früheren Typus repräsentieren, deren Firnis mit dem Pinsel aufgetragen wurde (siehe L.-Fr. Gantès in: Rolley 2003, 165–169, mit Taf. 12c und 117. Zahlreiche Parallelen für derartige spätarchaische attische Schwarzfirnis-Schalen wurden im Schiffswrack von Pointe Lequin geborgen: Long u. a. 1992). Anschauung der späteren schwarzgefirnissten Schalen ohne tongrundig ausgesparte Bereiche, die folglich nicht bemalt, sondern in Tonschlicker getunkt wurden, die dafür aber häufig mit geritzter Dekoration aufwarten, findet sich im Tafelteil von Sparkes – Talcott 1970. Einführend zu attischer Schwarzfirniskeramik des 4. Jh.: Morel 2000.

wird es nunmehr versteckt. Nicht mehr das glänzende Material und die glänzende Materialveredelung stehen sich als alternative Formen der Exklusivität gegenüber, sondern die glänzende Silberschale steht der glänzenden Tonschale gegenüber – eine Gegenüberstellung, bei der die Tonschale nur verlieren kann.

Doch was haben diese Überlegungen nun mit der Frage nach dem Kontext zu tun? Luxusprodukte waren im Gebrauchskontext attischen Trinkgeschirrs, dem Symposion, natürlich höchst präsent. Der Diskurs um das Luxusprodukt und darum, wie Exklusivität und Wert entstehen kann, lässt sich also erstmal sehr gut mit dem in der archäologischen Methode dominanten lebensweltlichen Gebrauchskontext in Verbindung setzen. Doch konnte der Blick auf die Strategie der Steigerung von Wert, welche auf unserem Heidelberger Fragment zu finden ist, nur dadurch geschärft werden, dass wir diese Schale mit anderen Luxusprodukten der Zeit und insbesondere mit Produkten früherer und späterer Epochen in der Entwicklung der attischen Keramikindustrie verglichen haben. Es war also der Kontext antiker Luxusprodukte in ihrer technischen und materialen Dimension, welcher sich als in interpretatorischer Hinsicht weiterführend erwiesen hat. Dieser Kontext des Luxusprodukts steht zwar wie gesagt in Beziehung mit dem Gebrauchskontext des Symposions um 500 v. Chr., doch ist die Überschneidung keineswegs vollständig. So haben Gefäße aus der 1. Hälfte des 6. Jh. oder der 2. Hälfte des 5. Jh., wie sie Zeitgenossen des Phintias gar nicht kennen konnten, wie sie hier aber dennoch zum Vergleich herangezogen wurden, natürlich *keine* unmittelbare Relevanz mehr für den Gebrauchskontext des athenischen Symposions um 500.

Der hier geführte Diskurs setzt sich damit in gewisser Weise dem Vorwurf des Anachronismus aus. Dieser Vorwurf würde an Schärfe gewinnen, wenn auch moderne Luxusprodukte zum Vergleich herangezogen würden, mit dem ihnen eigenen Diskurs um Materialwert und kunstvolle/künstliche Artifizialität. Etwa könnte man das antike Verhältnis von Edelmetall-Geschirr und glänzenden Tonschalen vergleichen mit dem modernen Verhältnis von Silberbesteck und versilbertem Besteck und die m. E. sehr interessante Frage stellen, inwieweit der Gegensatz von Sein und Schein, den man heutzutage unwillkürlich im Verhältnis ‚Silberbesteck-versilbertes Besteck‘ im Rahmen gepflegter bürgerlicher Tischkultur erkennen würde, auch das antike Paar ‚Silberschale-Tonschale‘ beschreiben würde. Ergebnis eines solchen anachronistischen Vergleichs wäre wohl, dass die kunstvolle Artifizialität der metallisch glänzenden Tonschale *gerade nicht* übereinstimmt mit der modernen Konnotation des ‚Unechten‘ und (im negativen Sinne) ‚Künstlichen‘, welche versilbertes Besteck weckt. Dieser Vergleich könnte durchaus zu einem vertieften Verständnis sowohl antiker wie moderner Kultur der sozialen Distinktion führen, könnte uns aber schwerlich etwas über die emische Perspektive des athenischen Symposiasten um 500 v. Chr. eröffnen, der von versilbertem Geschirr noch nichts wusste, und

den auch die Sorgen um das ‚Unechte‘ innerhalb bürgerlich-kapitalistischer Objektkulturen noch nicht plagten. Ein einseitiges Festhalten am Kontext des antik-lebensweltlichen Gebrauchs würde derartige anachronistische Vergleiche bei der Analyse athenischer Symposionskeramik verbieten. Es ist der Kontext ‚Luxusprodukt‘, der als *tertium comparationis* hierfür die methodische Grundlage schafft. Archäologische Artefakte laden zu unzeitgemäßen Betrachtungen ein, und zwar unzeitgemäß sowohl bezogen auf unsere Gegenwart als auch bezogen auf die Kultur der Antike. Sich dieser Einladung zu verschließen aus Sorge, damit den ‚euchronen‘ Bereich des antik-lebensweltlichen Gebrauchskontextes zugunsten methodisch (vermeintlich) unkontrollierbaren Anachronismus⁴⁶ zu verlassen, würde das selbstreflexive Potenzial archäologischer Artefakte entscheidend schmälern.

Das Fragment im Kontext 4: Die Phintias-Schale im Rahmen der Anthropologie von Mensch-Objekt-Beziehungen⁴⁷

Als Trinkgefäß ist die Phintias-Schale ein Gegenstand, der einem konkreten Gebrauch dient, bei dem der Trinker in eine enge körperliche Beziehung zu dem Objekt tritt: Er trinkt daraus. Die archäologische Untersuchung tut daher gut daran, sich nicht nur mit dem Gegenstand an sich, sondern auch mit dem Gegenstand in seiner Handhabung zu beschäftigen, mithin als Teil einer spezifischen Mensch-Objekt-Beziehung. Natürlich steht die konkrete Handhabung der Schale beim Trinken im Kontext des Symposions und kann daher auch in diesem lebensweltlichen Gebrauchskontext gewinnbringend untersucht werden.⁴⁸ Gleichzeitig wäre es geradezu absurd, bei dieser Untersuchung die eigene (und damit vollkommen anachronistische) Erfahrung im Umgang mit Objekten aus dem wissenschaftlichen Diskurs herauszuhalten, ist doch hier der Körper das Medium, und welchen Körper

46 Zum Anachronismus als ‚Ersünde‘ historischer Wissenschaften gemäß den Maximen der *École des Annales* und post-modernen Gegenpositionen hierzu siehe grundlegend Rancière 1996.

47 Die reiche anthropologische Literatur zu diesem weiten Feld überblicke ich nur zu einem kleinen Teil. Siehe allgemein Appadurai 1986. Relevant ist hier offensichtlich die Akteur-Netzwerk-Theorie (siehe z. B. Latour 1996). Gerade für den archäologischen Zugriff auf Objekte in ihrer ‚Vergesellschaftung‘ mit menschlichen Akteuren scheint der Begriff der Affordanz (siehe Gibson 1977 und Gibson 1979) höchst weiterführend, insofern er die dynamischen und interaktiven Mensch-Objekt-Beziehungen besser zu beschreiben scheint als der statische, in sich abgeschlossene Begriff der Funktion. Analog dazu wird vielfach unter Bezugnahme auf Heideggers Aufsatz „Das Ding“ (Heidegger 1950) gefordert, nicht von Objekten, sondern von Dingen (engl. *things*) zu sprechen: siehe z. B. Ingold 2010. Für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem ‚Ding‘ in der Klassischen Archäologie siehe Bielfeldt 2014a.

48 Für derartige praxeologische Perspektiven auf Symposionskeramik siehe z. B. Dickmann – Heinemann 2015.

kennt man besser als den eigenen? Würde man das Trinken aus einer attischen Schale um 500 v. Chr. also in Bezug setzen zum Trinken aus einer Meißener Porzellan-Tasse oder aus einem Bierkrug, beginge man keinen Fehler. Der Kontext, der in diesen Fällen Vergleichbarkeit herstellen würde, wäre dann aber nicht mehr in erster Linie der des athenischen Symposions um 500 – der Gebrauch von Meißener Porzellan oder Bierkrügen findet schließlich in vollkommen anderen lebensweltlichen Kontexten statt –, sondern der Kontext von durch ein relativ hohes Maß an Körperlichkeit gekennzeichneten Mensch-Objekt-Beziehungen. Da dies ein äußerst weites Feld ist, möchte ich mich im Folgenden nur auf einen Aspekt beschränken, der diesen Objektbezug neben vielen anderen bestimmt, nämlich den des Bildschmucks der Phintias-Schale.⁴⁹

Dieser Bildschmuck beschränkt sich wie gesagt auf das Innere der Schale, was zahlreiche höchst interessante Auswirkungen hat, von denen die erste ebenso banal wie grundlegend ist: Nur der Trinker, welcher die Schale in den Händen hält, kann dieses Bild sehen. Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ist also exklusiv und schließt alle anderen am Symposion Beteiligten aus – in markantem Gegensatz zu allen anderen Bildern beim Symposion.⁵⁰ Dies ist insofern bemerkenswert, als die griechische Kultur des Trinkens dieses so dezidiert als gemeinschaftlichen Akt verstanden hat. Der Gemeinschaft der Trinkgesellschaft steht die Intimität des Betrachterbezugs beim Schaleninnenbild kontrastiv gegenüber.

Und damit zu einem zweiten Punkt: Die intime Beziehung zwischen Bild und Betrachter ist im Falle des Schaleninnenbilds untrennbar verbunden mit einer intimen Beziehung zwischen Objekt und Nutzer. Denn nur im Moment des Trinkens, wenn der Zecher die Schale zum Mund führt und durch Kippen derselben den Schleier des roten Weins, der das Bild sonst bedeckt, für einen kurzen Moment lüftet, wird es für ihn sichtbar.⁵¹ Die visuelle Beziehung zum Bild ist also gleichzeitig immer auch eine haptische Beziehung zum Gegenstand, ebenso wie sie eine olfaktive Beziehung zum Wein in der Schale ist, in dessen Aroma der Trinker mit der Nase just in dem Moment eintaucht, in dem er mit den Augen auch in das Bild eintaucht – und natürlich gesellt sich dazu noch der Geschmack des Weins! Und schließlich geht das Eintauchen in das Bild einher mit dem Eintauchen in den Rausch, den der Weinkonsum mit sich bringt, muss man doch stets von Neuem einen Schluck nehmen, um einen Blick auf das Bild zu erheischen.⁵² Die Blickbeziehung zwischen

49 Siehe hierzu auch Dietrich 2017a, womit sich die hier gemachten Beobachtungen zum Teil überschneiden. Zum Zusammenspiel des Hantierens mit Symposionskeramik mit dem Betrachten ihres Bildschmucks siehe auch Lissarrague 2015, 238–239.

50 Zum Bilderbetrachten beim Symposion als gemeinschaftlichem Akt siehe Dietrich 2017a, 306–309.

51 Zu diesem Effekt siehe auch Dietrich 2017a, 304–305; 309–310.

52 Es entsteht dadurch eine unausweichliche Verbindung zum Akt des Sichberauschens. Zum Sichberauschen beim Symposion siehe jüngst Osborne 2014.

Bild und Betrachter ist also immer nur ein Teil einer facettenreichen, synästhetischen Objektbeziehung des Trinkers mit seiner Schale.⁵³

Zu einem dritten Punkt: Diese durchaus als körperlich zu bezeichnende Objektbeziehung ist wie gesagt eine intime, die Gemeinschaft der Trinker ausschließende Beziehung. Der temporäre Ausschluss des Trinkers aus der Symposionsgemeinschaft geht dabei einher mit einer umso intimeren Gemeinschaft mit der Figur im Innenbild der Schale, welcher der Trinker beim Eintauchen in die Schale im wahren Sinne des Wortes sehr nahe kommt. Im Falle anderer Schalen könnte diese Intimität eine erotische Dimension bekommen, etwa wenn im Innenbild eine schöne Frau⁵⁴ oder (häufiger) ein schöner Schenkknabe erscheint, wie im Inneren einer geringfügig jüngeren Schale in der Heidelberger Sammlung (**Abb. 3**).⁵⁵ Auf der Phintias-Schale aber erscheint ein bärtiger Mann – mithin kein potenzielles Objekt erotischer Begierde, sondern ein dem Betrachter gleicher – zumal auch dieser ein Trinker beim Symposion ist. Man könnte also sagen, dass der Trinker in intime Beziehung mit sich selbst tritt, ähnlich wie beim Bild-Betrachter-Bezug, der bei dem uns allen bestens vertrauten Blick in einen Spiegel⁵⁶ entsteht. Während der Blick in den Spiegel

-
- 53 Die Geschichte der Sinne ist in letzter Zeit verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Allgemein zur synästhetischen Wahrnehmung in der klassischen Antike siehe Butler 2013; speziell zum Sehsinn siehe Squire 2016.
- 54 Siehe z. B. die Pariser Schale des Douris (?) mit einer stehenden, frontal dem Betrachter zugewendeten Frau am Louterion und mit Spiegel in der Hand (Louvre Inv. G 232, S 3916, G 282 und Cp 11397 [mit New York, Metropolitan Museum Inv. 69.44.2 und 1983.466.3]; ARV2 432.60, 1706: Douris [oder Maler von London E 55 gemäß R. Guy]; ca. 480; BA 205106). Siehe zu dem Bild Frontisi-Ducroux 1995, 124–125; Frontisi-Ducroux – Vernant 1997, 82–83; Dietrich 2017a, 309–310.
- 55 Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 61; ARV2 144.1: Chaire-Maler; Kraiker 1978, 20, Nr. 61, Taf. 8.61; BA 201273. Das Motiv des für Weinnachschub sorgenden Schenkknaben im Inneren einer Schale, die dabei ist, leergetrunken zu werden, ergibt natürlich auch bzgl. des zu erwartenden neuen Befüllens der Schale Sinn. Für weitere Beispiele des relativ häufigen Motivs von Schenkknaben im Schaleninnenbild siehe Schäfer 1997, Taf. 30.1; 30.2; 32.4; Catoni 2010, 205, Abb. 23, und 243, Abb. 13. Siehe auch die Bemerkungen in Lissarrague 1987, 37–39. In derartigen Bildern wird eine Bildstrategie bewusster Unvollständigkeit ins Werk gesetzt: Es erscheint der Schenkknabe, nicht aber der Zecher, dem dieser Dienst gilt, was das Bild zum Betrachter hin ‚öffnet‘, der ein ebensolcher Zecher ist, wie er im Bild fehlt. Zu dieser Bildstrategie siehe Dietrich 2013, insbes. 48–49. Zu ausschnitthaften Bildern in der Vasenmalerei allgemein siehe Siftar 2018, 87–492.
- 56 Auch wenn es hier der moderne Blick in den Spiegel ist, der zuvorderst interessiert, sei hier auch auf das Spiegelbild in antiken Bilder- und Vorstellungswelten hingewiesen, womit sich Balensiefen 1990 beschäftigt (zu antiken Vorstellungen vom Spiegelbild siehe S. 8–18; zu Spiegelbildern in der Vasenmalerei siehe S. 20–38). Dass der Blick in den Spiegel ganz allgemein ein potenziell weiterführendes Comparandum antiker Bildbetrachtungserfahrung sein könnte, wird durch ein wichtiges Charakteristikum antiker Vorstellungen vom Sehen nahegelegt, nämlich, dass Sehen immer auch das Element des Gesehen-Werdens in sich trägt, wie es von Snell hervorgehoben wurde (Snell 1975, 13–16).



Abb. 3: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment mit nacktem Schenkknaben, der für Weinnachschub sorgt, um 500–490 v. Chr., Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 61 (© Foto: Hubert Vögele).

jedoch eine rein visuell vermittelte Selbsterfahrung ist, entsteht durch das Eintauchen des Zechers in die bebilderte Schale eine synästhetische Selbsterfahrung.⁵⁷

Zu einem vierten Punkt: Was den Blick des Zechers in das Innenbild der Schale noch vergleichbar macht mit einem Blick in den Spiegel, ist, dass die Bilderfahrung in beiden Fällen nur so lange andauert, wie der Betrachter das dafür Nötige aktiv tut: aktiv in den Spiegel Gucken bzw. aktiv Trinken. Sobald der Blick vom Spiegelbild abgewendet wird, ist auch das Bild weg, ebenso wie das Bild im Inneren der Schale unter dem Schleier des roten Weins verschwindet, sobald die noch nicht leergetrunkene Schale abgesetzt wird. In beiden Fällen hat man es also mit einer ephemeren ästhetischen Erfahrung zu tun, die für die Zeit ihres Bestehens voraussetzt, dass sich der Betrachter aktiv mit dem Bildträger – Spiegel oder Schale – befasst.

57 Mit der höchst reflexiven Blickbeziehung des Trinkers mit dem Innenbild seiner Schale beschäftigt sich auch Grethlein 2016, 100–105, diskutiert am Beispiel des äußerst häufigen Schaleninnenbildmotivs des Gorgoneions – dem Paradebeispiel eines reflexiven Bilds, das ‚den Blick zurückwirft‘.



Abb. 4: Schalenfragment des Phintias (wie Abb. 1), unter elektrischem Licht aufgenommen unter Hervorhebung der in verdünntem Firnis gezeichneten Linien (© Foto Nikolaus Dietrich).

Dies gilt zu einem gewissen Maße auch dann noch, wenn die Schale leergetrunken ist, und der Wein dem Blick auf das Bild nicht mehr im Wege steht. Denn auch dann noch werden bestimmte Elemente des Bildes erst sichtbar, wenn der Trinker mit seiner leeren Schale behutsam hantiert und sie im Schein des Lichtes dreht und wendet. Fällt das Licht nämlich in einem bestimmten Winkel auf die Oberfläche des Schaleninneren, dann erlangen die in sog. verdünntem Firnis gemalten Teile der Figurenzeichnung, die unter anderen Beleuchtungsbedingungen gegenüber den in kräftigen Relieflinien gezeichneten Teilen kaum zur Geltung gekommen sein werden, unverhofften Glanz, wie dies hier in **Abb. 4** mithilfe eines unter elektrischer Beleuchtung aufgenommenen Fotos simuliert wurde. Diese in verdünntem Firnis gemalten Linien betreffen besonders die weichen Teile der Anatomie: den Bauch. Indem nun die Muskelzeichnung des Bauches bei entsprechendem Lichteinfall aufleuchtet, gewinnt der Körper erheblich an Volumen, wölbt sich aus der Schalenfläche hervor und dem Betrachter entgegen. Diese plötzliche Zunahme an mimetischer Qualität des gemalten Körpers hat den Charakter einer Epiphanie,⁵⁸ doch handelt es sich um eine ausgesprochen ephemere Epiphanie, da sich der durch das

⁵⁸ Ich verwende den Begriff Epiphanie hier in seiner breitesten Bedeutung, welche auch Platt 2011 zugrunde liegt.

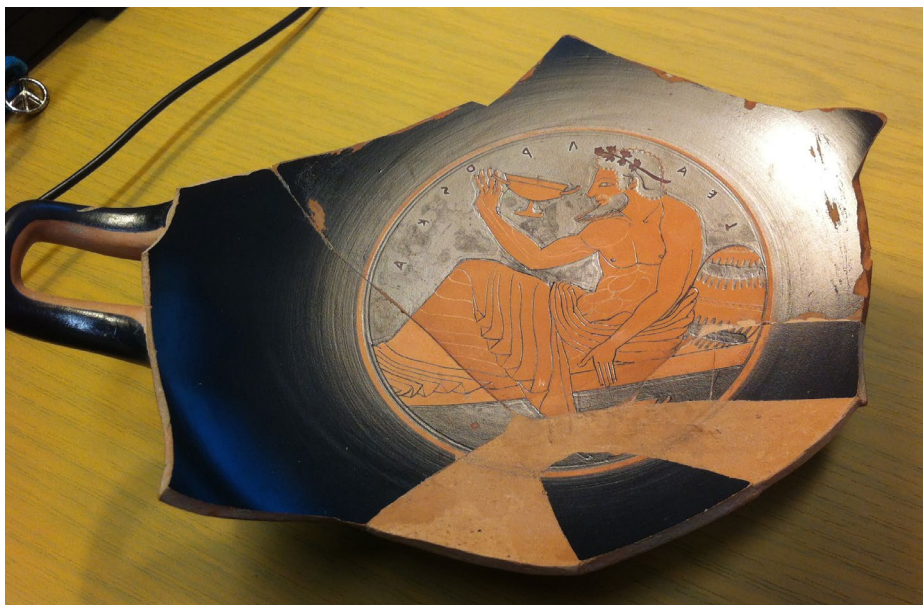


Abb. 5: Schalenfragment des Phintias (wie Abb. 1), unter elektrischem Licht aufgenommen unter Hervorhebung des Schriftzugs (© Foto Nikolaus Dietrich).

Drehen und Wenden der geleerten Schale im flackernden Licht des Andron erzielte Glanzeffekt natürlich nicht festhalten lässt: Der Anblick des sich aus der Bildfläche hervorwölbenden Körpers kommt und geht, und das nur so lange, wie der Zecher seine Schale in den Händen hält und gegen das Licht bewegt.⁵⁹

Die Kurzlebigkeit der beschriebenen, die Mitsymposiasten ausschließenden Beziehung zum bildtragenden Objekt hat schließlich noch eine ikonographische Dimension, bei der wiederum der Vergleich mit dem Bick in den Spiegel zur Schärfung der Analyse beitragen kann. Während der Spiegel das Bild des Betrachters zwangsläufig in perfekter Synchronie zurückwirft, sieht der Zecher im Moment des Trinkens seinen Zechgenossen auf dem Grund der Schale in einer Situation, die ihm gegenüber bereits ein wenig in der Zukunft liegt. Denn der Zecher im Bild hat seine Schale schon leergetrunken und setzt an zu einem Kottaboswurf.⁶⁰ Das Bild des in

59 Das Phänomen habe ich an einer anderen Schale ausführlicher behandelt in Dietrich 2017a, 312–315. Einen umfassenden Versuch, den Faktor ‚Licht‘ in die archäologische Diskussion einzubringen, unternimmt Bielfeldt in ihrer Beschäftigung mit antiken Lampen. In Erwartung der hierzu geplanten Monographie siehe Bielfeldt 2014b und Bielfeldt 2016. Den Zusammenhang von Licht und Figuration lotet für archaische Zeit jüngst auch Neer 2018 aus.

60 Die um 500 v. Chr. zahlreichen Innenbilder, die einen Zecher bei dem auf das Symposion folgenden Komos zeigen, wären ein anderes Beispiel für eine beim Leertrinken der Schale sich eröffnende ‚Zukunftsvision‘, worauf Osborne bereits hingewiesen hat: Osborne 2015, 171; 179.

eleganter Pose vollführten Kottaboswurfs fordert den realen Trinker dazu auf, es ihm gleichzutun, die Schale ebenfalls zu leeren und gleichfalls seine Geschicklichkeit und sein Glück bei einem hoffentlich treffsicheren Weinspritzer unter Beweis zu stellen. Dies jedoch wird ihn aus der Intimität der Bild-Betrachter-Beziehung wieder zurück in die Gemeinschaft der Symposiasten holen. Beim Kottabosspiel treten die Symposiasten schließlich gegeneinander an – oder zumindest findet das Verschleudern der Neige des Weins vor Publikum statt!⁶¹ Das beschriebene Eintauchen in das Bild und die Intimität der Bild-Betrachter-Beziehung ist damit kaum vergleichbar mit der ebenso intimen Beziehung, in die man im christlichen Kontext mit einem Andachtsbild treten könnte: Anstelle einer Aufforderung zur stillen und langandauernden Meditation wie beim christlichen Andachtsbild treibt das Bild am Grund der Schale bereits zum nächsten Akt im Verlauf des Symposions: zum Verschleudern des letzten Rests!

Auch die Drehbewegung, in welche man die Schale dafür bringen muss, ist im Bild bereits vorgezeichnet, und dies durch ein weiteres Element der Zeichnung, welches gegenüber den kräftigen Relieflinien eine reduzierte Sichtbarkeit aufweist und folglich zu dessen deutlicher Wahrnehmung einen aktiven Beitrag des Betrachters nötig macht: die Buchstabenreihe, welche am Rand des Tondo entlangläuft.⁶² Wie üblich sind die Buchstaben vom Maler dort hingezeichnet worden, wo der Umkreis des Tondo nach fertiger Bemalung frei geblieben war. Wo der Schriftzug seinen Anfang nimmt und wo die Grenzen zwischen den Wörtern liegen, wird durch diese Form der Präsentation des Schriftzugs graphisch keineswegs verdeutlicht. Der Betrachter, der hier zum Leser wird, muss sich dies selbst erarbeiten. Auch hier kann das durch Bewegen der Schale ausgelöste Spiel des Lichts auf der Oberfläche hilfreich sein, um den schwachen Strichen Leuchtkraft zu verleihen (**Abb. 5**). Durch diese erneut mit der Handhabung der Schale einhergehende Tätigkeit des Entzifferns wird der Zecher in der Buchstabenreihe den Ausruf *Λέαγρος καλό[ς]* („Le-agros ist schön!“) erkennen können.⁶³ Der linksläufige Schriftzug führt um das Bild herum, was konkret bedeutet, dass der Zecher seine Schale im Zuge des Entzifferns

61 Zum Kottabos-Spiel, das nicht nur auf der zeitgenössischen attischen Trinkkeramik häufig dargestellt wird, sondern das auch Gegenstand höchst gelehrter Diskurse sein konnte (Athenaios XI 487d–e und XV 665c–668f), siehe Sartori 1893; Sparkes 1960; Lissarrague 1987, 75–82; Hoesch 1990; Jacquet-Rimassa 1995 (in der unteritalischen Vasenmalerei); Schäfer 1997, 48–49; Kurke 1999, 278–283; Topper 2012, 119–123 (speziell zu weiblichen Kottabos-Spielerinnen).

62 Zum Gebrauch der Schrift in der attischen Vasenmalerei siehe v. a. Lissarrague 1985; Immerwahr 1990 (aus linguistischer Perspektive); Lissarrague 1992; Lissarrague 1994; Lissarrague 1999; Wachter 2016; Chiarini 2018 (zu *nonsense*-Inschriften); Gerleigner im Druck (grundlegend zur Schrift in archaisch-attischer Vasenmalerei).

63 Speziell zu *kalos*-Inschriften siehe Lissarrague 1999; Slater 1999; Shapiro 2004; Catoni 2010, 206–215; Lissarrague 2013b; Müller 2016; Russenberger 2017 (mit weiterer Bibliographie in Anm. 1).

drehen wird, mithin die Schale bereits in die Drehbewegung bringen wird, welche auch für den Kottabos-Wurf nötig ist – eine Weise, die durch das Betrachten des Bildes bereits erfolgte Aufforderung zum Kottabos-Spiel nochmals haptisch zu unterstreichen.

Schließlich funktioniert auch der Inhalt des Schriftzugs gut als Einstieg in das Kottabos-Spiel, welches nicht nur agonalen, sondern auch erotischen Charakter besaß und etwa von einem entsprechenden Spruch/einer ‚Widmung‘ begleitet werden konnte.⁶⁴ Und noch in einem weiteren Sinne führt das *Leagros kalos* den Zecher über das Eintauchen in das Bild wieder hinaus in die reale Welt um ihn herum. Denn Leagros ist bekanntlich eine reale Person – und wenn dieser Leagros wohl nicht selbst im Andron zugegen gewesen sein wird, so wird es dort doch (real oder im Geiste des Trinkers) irgendeinen anderen hübschen Knaben gegeben haben, dem der Kottabos-Wurf gelten könnte.

Fazit

Vier mögliche Kontextualisierungen wurden an dem Heidelberger Schalenfragment durchexerziert: (1) der Kontext des Gebrauchs im Vollzug des antiken Lebens; (2) der Produktionskontext, mithin das athenische Töpferviertel; (3) der Kontext antiker Luxusprodukte, bezogen auf Technik und Material; und schließlich (4) der Kontext möglicher Mensch-Objekt-Beziehungen.

Diese Kontexte waren untereinander sehr heterogen: die ersten beiden Kontexte blieben in engem zeitlichen und räumlichen Bezug zum Gegenstand selbst: Sei es die Kultur des Symposions der Reichen, in der der Gegenstand gebraucht und rezipiert wurde, oder die Kultur des hochentwickelten Töpferhandwerks der Banausen vom Kerameikos, in der das Objekt hergestellt wurde, beides bezieht sich auf das Athen aus der Zeit um 500 v. Chr. Der weitere Kontext antiker Luxusprodukte ist bereits ein Kontext, innerhalb dessen Artefakte unterschiedlicher Zeitstellung Platz finden, ohne dass dieses raum-zeitliche Auseinanderdriften die Vergleichbarkeit wesentlich beschädigen würde: Seien die verschiedenen Lösungen, welche man zu den verschiedenen Zeiten gefunden hat, auch unterschiedlich, die Problemstellung ist prinzipiell ähnlich: Wie lässt sich im Zusammenspiel von Material und Technik

64 Zu den entsprechenden literarischen Quellen siehe Sartori 1893, 57–64; zu das Kottabos-Spiel begleitenden erotischen Trinksprüchen/‚Widmungen‘ siehe bereits Brunn 1859 (Auflistung von Vasenbildern mit entsprechenden Schriftzügen, die Kottabos-Spielern beigeschrieben sind, in Sartori 1893, 102–103, Nr. 1–5). Mit gleich drei *kalos*-Inschriften wird das Innenbild einer Schale des Apollodoros mit einem Kottabos spielenden einzelnen Zecher versehen (Paris, Louvre Inv. G 140; ARV2 120.1, 1580; um 500; CVA Paris, Louvre 19, 43–44, Taf. 66.3–4; 67.1–2; AVI 6481; BA 201003). Siehe hierzu Lissarrague 2013b, 70–71, Abb. 1.

kultureller Wert generieren? Sich hier jeglichen anachronistischen Vergleich zu verbieten, wäre schlicht der Frage nicht angemessen und somit wissenschaftlich kontraproduktiv. Der Kontext möglicher Mensch-Objekt-Beziehungen schließlich, innerhalb dessen das Heidelberger Schalenfragment eine, wie ich finde, so interessante Position eingenommen hatte, ruft durch die eher anthropologische Fragestellung im Prinzip jede vor-moderne oder moderne Kultur als potenzielle Lieferanten von Vergleichsbefunden auf den Plan. Indem ich mich des Vergleichs des Spiegelbilds bedient habe, fiel meine Wahl bewusst auf den maximal anachronistischen Vergleich, der jedoch den riesigen Vorteil besitzt, dass wir von diesem Objekt der Gegenwartskultur alle eine eigene körperliche Erfahrung besitzen.

An den verschiedenen Formen der kontextualisierten Diskussion des Fragments, die hier durchgespielt wurden,⁶⁵ bestätigte sich wenig überraschenderweise, dass die historische Kontextualisierung des Artefakts im Vollzug des antiken Lebens wissenschaftlich höchst sinnvoll und weiterführend ist. Gleichzeitig wurde aber auch deutlich, wie problematisch die zu einseitige Monopolstellung ist, welche diese in weiten Teilen unseres Faches gegenwärtig hat. Welche Form der Kontextualisierung methodisch sinnvoll ist und welche nicht, entscheidet sich schließlich an den Fragen, die man stellen möchte. Erlaubt man sich jedoch nur die eine Form der Kontextualisierung, so reduziert sich automatisch das Spektrum der möglichen Fragen und die Klassische Archäologie verengt freiwillig ihr wissenschaftliches Potenzial.

Abkürzungen

ABV

J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters* (Oxford 1956).

Add²

T. H. Carpenter – Th. Mannack – M. Mendonca, *Beazley Addenda*² (Oxford 1989).

ARV²

J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*² (Oxford 1963).

AVI

Attic Vase Inscriptions (<<https://www.avi.unibas.ch>> [03.04.2020]).

65 Die Liste möglicher anderer wissenschaftlich produktiver Kontexte archäologischer Artefakte ließe sich natürlich verlängern. Besonders interessant wäre etwa auch der Kontext des (modernen) Museums mit seinen fast beliebig wandelbaren Objektarrangements (siehe hierzu Osborne 2015).

BA

Beazley Archive Pottery Database, Vase Number (<<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>> [03.04.2020]).

Para

J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford 1971).

Literatur

Appadurai 1986

A. Appadurai (Hrsg.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge 1986).

Balensiefen 1990

L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 10 (Tübingen 1990).

Bielfeldt 2014a

R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike* (Heidelberg 2014).

Bielfeldt 2014b

R. Bielfeldt, *Lichtblicke – Schstrahlen. Überlegungen zur Präsenz kaiserzeitlicher Lampen*, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike* (Heidelberg 2014) 195–238.

Bielfeldt 2016

R. Bielfeldt, *Sight and Light. Reified Gazes and Looking Artefacts in the Greek Cultural Imagination*, in: M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016) 123–142.

Birchall 1972

A. Birchall, *Attic Horse Head Amphorae*, *Journal of Hellenic Studies* 92, 1972, 46–63.

Bloesch 1940

H. Bloesch, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils* (Bern 1940).

Brijder 1973

H. A. G. Brijder, *Een attische dierfries-schaal in het Allard Pierson Museum*, *Mededelingenblad Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum* 7 (Amsterdam 1973) 6–8.

Brunn 1859

H. Brunn, *Acclamazione usata nel giuoco del cottabo*, *Bulletino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1859, 126–128.

- Butler 2013
 S. Butler (Hrsg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (Durham 2013).
- Cardon 1979
 C. M. Cardon, *The Gorgos Cup*, *American Journal of Archaeology* 83, 1979, 169–173.
- Catoni 2010
 M. L. Catoni, *Bere vino puro: immagini del simposio* (Mailand 2010).
- Chiarini 2018
 S. Chiarini, *The so-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases: Between Paideia and Paidia* (Leiden 2018).
- Clarke 1986
 G. Clarke, *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status* (Cambridge 1986).
- Cohen 2006
 B. Cohen, *The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006).
- Cook 1997
 R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London 1997 [Erstausgabe 1960]).
- Davidson 1997
 J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens* (London 1997).
- Detienne – Vernant 1974
 M. Détienne – J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs* (Paris 1974).
- Dickmann – Heinemann 2015
 J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität* (Freiburg 2015).
- Dietrich 2010
 N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010).
- Dietrich 2013
 N. Dietrich, *Unvollständige Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen*, *Antike Kunst* 56, 2013, 37–55.
- Dietrich 2017a
 N. Dietrich, *Levels of Visibility and Modes of Viewing in Attic Vase Painting*, in: A. Lichtenberger – R. Raja (Hrsg.), *The Diversity of Classical Archaeology, Studies in Classical Archaeology* 1 (Turnhout 2017) 303–322.

Dietrich 2017b

N. Dietrich, *Rez. zu M. G. Palmieri, Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon. Tripodes 15 (Athen 2016)*, *Revue des Études Anciennes* 119, 2017, 713–716.

Dietrich 2017c

N. Dietrich, *Framing Archaic Greek Sculpture: Figure, Ornament and Script*, in: M. Squire – V. Platt (Hrsg.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History* (Cambridge 2017) 270–316.

Dietrich 2018

N. Dietrich, *Viewing and Identification: The Agency of the Viewer in Archaic and Early Classical Greek Visual Culture*, in: A. Kampakoglou – A. Novokhatko (Hrsg.), *Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature. Trends in Classics Supplement* (Berlin 2018) 464–492.

Dietrich im Druck

N. Dietrich, *Drawing vs. Photography: On the Gains and Losses of Technical Innovation*, in: C. Meyer – A. Petsalis-Diomidis (Hrsg.), *Picturing the Greek Vase: Classical Reception between Art and Science*, Oxford University Press.

Fehr 2003

B. Fehr, *What has Dionysos to do with the Symposion?*, in: Chr. Orfanos – J.-Cl. Carrière (Hrsg.), *Symposium: Banquet et représentations en Grèce et à Rome*, *Pallas* 61 (Toulouse 2003) 23–37.

Filser 2017

W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik* (Berlin 2017).

Frontisi-Ducroux 1975

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris 1975).

Frontisi-Ducroux 1995

F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'indentité en Grèce ancienne* (Paris 1995).

Frontisi-Ducroux – Vernant 1997

F. Frontisi-Ducroux – J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir* (Paris 1997).

Gerleigner im Druck

G. Gerleigner, *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship between Images and Inscriptions on Greek Vases*.

Gibson 1977

J. J. Gibson, *The Theory of Affordances*, in: R. Shaw – J. Bransford (Hrsg.), *Perceiving, Acting and Knowing* (Hillsdale, NJ 1977) 127–143.

Gibson 1979

J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston 1979).

Giuliani 2003a

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

Giuliani 2003b

L. Giuliani, *Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur*, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüsen – E. Stein-Hölkeskamp – H. T. Grütter (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike* (Mainz 2003) 135–161.

Graepler 1993

D. Graepler, *Fundort unbekannt. Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe. Eine Dokumentation* (München 1993).

Grethlein 2016

J. Grethlein, *Sight and Reflexivity: Theorizing Vision in Greek Vase-Painting*, in: M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016) 85–106.

Gropengießer – Hampe 1974

H. Gropengießer – R. Hampe, *125 Jahre archäologische Sammlungen der Universität, Ruperto Carola 53* (Berlin u.a. 1974) 31–34.

Gropengießer – Schneider 1986

H. Gropengießer – R. M. Schneider (Hrsg.), *Kleinkunst. Ausgewählt und beschrieben aus Anlaß der 600-Jahr-Feier der Universität. Antikenmuseum des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg* (Heidelberg 1986).

Haug 2011

A. Haug, *Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Berufliches Selbstbewusstsein und sozialer Status*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 126, 2011, 1–31.

Hedreen 2009

G. Hedreen, *Iambic Caricature and Self-representation as Model for Understanding Internal References among Red-figure Vase-Painters and Potters of the Pioneer Group*, in: D. Yatromanolakis (Hrsg.), *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies* (Athen 2009) 200–239.

Heidegger 1950

M. Heidegger, *Das Ding* (1950), in: M. Heidegger, *Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Band 7: Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt 2000) 165–187.

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016).

Hoesch 1990

N. Hoesch, *Das Kottabospiel*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 272–275.

Hölscher 2002

T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Stuttgart 2002).

Hölscher 2007

T. Hölscher, *Die griechische Kunst* (München 2007).

Hölscher 2015

T. Hölscher, *La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôle des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien* (Paris 2015).

Hölscher 2018

T. Hölscher, *Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation*, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Antiquity. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018) 37–72.

Hurwit 2015

J. Hurwit, *Artists and Signatures in Ancient Greece* (New York 2015).

Immerwahr 1990

H. Immerwahr, *Attic Script: A Survey* (Oxford 1990).

Ingold 2010

T. Ingold, *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*. National Centre for Research Methods Working Paper. Realities / Morgan Centre, University of Manchester (2010), <http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf> (03.04.2020)

Jacobsthal 1927

P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen. Aufnahmen, Beschreibungen und Untersuchungen* (Berlin 1927).

Jacquet-Rimassa 1995

P. Jacquet-Rimassa, *KOTTABOS: Recherches iconographiques. Céramique italienne, 440–300 av. J.-C.*, *Pallas* 42, 1995, 129–170.

Kaeser 1991a

B. Kaeser, *Zur Geschichte der Trinkschale*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 41–45.

Kaeser 1991b

B. Kaeser, *Ästhetik*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 74–81.

Knauss 2017

F. Knauss, *Die Kunst der Antike, Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen* (München 2017).

- Kraiker 1978
 W. Kraiker, *Die rotfigurigen attischen Vasen. Katalog der Sammlung Antiker Kleinkunst des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 1* (Mainz 1978 [= geringfügig erweiterter Nachdruck der Erstausgabe 1931]).
- Kreutzer 1998
 B. Kreutzer, *Untersuchung zu den attischen Pferdekopfamphoren*, *Bulletin antieke beschaving* 73, 1998, 95–114.
- Kunisch 1997
 N. Kunisch, *Makron* (Mainz 1997).
- Kurke 1999
 L. Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece* (Princeton 1999).
- Lapatin 2015
 K. Lapatin, *Luxus: The Sumptuous Arts of Greece and Rome* (Los Angeles 2015).
- Latour 1996
 B. Latour, *On Actor-Network-Theory. A Few Clarifications Plus More than a Few Complications*, *Soziale Welt* 47, 1996, 369–381.
- Lissarrague 1985
 F. Lissarrague, *Paroles d'images: Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique*, in: A.-M. Christin (Hrsg.), *Ecritures II* (Paris 1985) 71–95.
- Lissarrague 1987
 F. Lissarrague, *Un flot d'images: Une esthétique du banquet grec* (Paris 1987).
- Lissarrague 1992
 F. Lissarrague, *Graphéin: Écrire et dessiner*, in: C. Bron – E. Kassapoglou (Hrsg.), *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee* (Paris 1992) 189–203.
- Lissarrague 1994
 F. Lissarrague, *Epiktetos egraphsen: The Writing on the Cup*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge 1994) 12–27.
- Lissarrague 1999
 F. Lissarrague, *Publicity and Performance: Kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Performance Culture and Athenian Democracy* (Cambridge 1999) 359–373.
- Lissarrague 2013a
 F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e–V^e siècle avant J.-C.)* (Paris 2013).
- Lissarrague 2013b
 F. Lissarrague, *La place des mots dans l'imagerie attique*, *Pallas* 93, 2013, 69–79.

Lissarrague 2015

F. Lissarrague, *Ways of Looking at Greek Vases*, in: P. Destrée (Hrsg.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Chichester 2015) 237–247.

Long u.a. 1992

L. Long – J. Miro – G. Volpe, *Les épaves archaïques de la pointe Lequin*, in: M. Bats – G. Bertucchi – G. Congès – H. Tréziny (Hrsg.), *Marseille et la Gaule: Merseille Grecque et la Gaule, Études massaliètes 3* (Aix-en-Provence 1992) 199–234.

Morel 2000

J.-P. Morel, *La céramique attique à vernis noir du IV^e siècle: Position des problèmes*, in: B. Sabattini (Hrsg.), *La céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée occidentale. Actes du colloque international organisé par le Centre Camille Jullian, Arles, 7–9 décembre 1995* (Neapel 2000) 11–21.

Müller 2016

J.-M. Müller, *Schöner Nonsense, sinnloses Kalos? Ein Strukturvergleich zweier anpassungsfähiger Inschriftenformen der attischen Vasenmalerei*, in: R. Wachter (Hrsg.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel* (Kilchberg 2016) 97–130.

Neer 2002

R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460 B.C.E.* (Cambridge 2002).

Neer 2018

R. T. Neer, *Amber, Oil and Fire: Greek Sculpture beyond Bodies*, *Art History* 41, 2018, 466–491.

Noble 1988

J. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery. Revised Edition* (London 1988).

Orfanos – Carrière 2003

Chr. Orfanos – J.-Cl. Carrière (Hrsg.), *Symposium: Banquet et représentations en Grèce et à Rome*, *Pallas* 61 (Toulouse 2003).

Osborne 2014

R. Osborne, *Intoxication and Sociality: The Symposium in the Ancient Greek World*, in: A. McShane – Ph. Withington (Hrsg.), *Cultures of Intoxication, Past and Present Supplements* 9 (Oxford 2014) 34–60.

Osborne 2015

R. Osborne, *Decontextualising and Recontextualising: Why Mediterranean Archaeology Needs to Get Out of the Trench and Back into the Museum*, *Journal of Mediterranean Archaeology* 28, 2015, 241–261.

Osborne 2018

R. Osborne, *The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece* (Princeton 2018).

Palmieri 2016

M. G. Palmieri, *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*, *Tripodes* 15 (Athen 2016).

Papanastasiou 2004

A. Papanastasiou, *Relations between Red-figured and Black-glazed Vases in Athens of the 4th Century B. C.* (Oxford 2004).

Peschel 1987

I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attischen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.* (Frankfurt am Main 1987).

Picozzi 1971

M. G. Picozzi, *Anfore attiche a protome equina*, *Studi Miscellanei* 18, 1970–1971, 5–64.

Platt 2011

V. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (Cambridge 2011).

Prier 1989

R. A. Prier, *Thauma idesthai: The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek* (Tallahassee 1989).

Rancière 1996

J. Rancière, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, *L'inactuel* 6, 1996, 53–68.

Rolley 2003

C. Rolley (Hrsg.), *La tombe princière de Vix* (Paris 2003).

Russenberger 2017

Chr. Russenberger, *Der Schmied und seine Maus. Zum Text-Bild-Verhältnis einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe der Keyside-Klasse mit kalos-Inschrift*, *Antike Kunst* 60, 2017, 19–35.

Sartori 1893

K. Sartori, *Das Kottabos-Spiel der alten Griechen* (München 1893).

Schäfer 1997

A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit* (Mainz 1997).

Scheibler 1995

I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße* (München 1995).

Schreiber 1999

T. Schreiber, *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis* (Malibu 1999).

Seki 1985

T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen* (Berlin 1985).

Senff 1990

R. Senff, *Der Einzeltrinker*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 310–312.

Shapiro 2004

H. A. Shapiro, *Leagros the Satyr*, in: C. Marconi (Hrsg.), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference Sponsored by the Centre for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23–24 March 2002* (Leiden 2004) 1–11.

Siftar 2018

L. Siftar, *Das Phänomen der unvollständigen Gestalt in der griechischen Kunst: Unterschiedliche Facetten eines besonderen Darstellungsmittels*, Daidalos – Heidelberger Abschlussarbeiten zur Klassischen Archäologie 8 (Heidelberg 2018).

Slater 1999

N. W. Slater, *The Vase as Ventriloquist: Kalos-Inscriptions and the Culture of Fame*, in: E. A. Mackay (Hrsg.), *Signs of Orality: The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World* (Leiden 1999) 143–62.

Snell 1975

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Göttingen 1975).

Sparkes 1960

B. Sparkes, *Kottabos: An Athenian After Dinner Game*, *Archaeology* 13, 1960, 202–207.

Sparkes – Talcott 1970

B. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery*, *The Athenian Agora* 12 (Princeton 1970).

Squire 2016

M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses*, *The Senses in Antiquity* (London 2016).

Stemmer 1995

K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin 1995).

Topper 2012

K. Topper, *The Imagery of the Athenian Symposium* (New York 2012).

Vickers 1985

M. Vickers, *Artful Crafts: The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery*, *Journal of Hellenic Studies* 105, 1985, 108–128.

Vickers – Gill 1994

M. Vickers – D. Gill, *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery* (Oxford 1994).

Villard 1946

F. Villard, *L'évolution des coupes attiques à figures noires*, *Revue Archéologique* 48, 1946, 152–180.

Wachter 2016

R. Wachter (Hrsg.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel* (Kilchberg 2016).

Weiß 1989

C. Weiß, *Phintias in Malibu und Karlsruhe*, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 (Malibu 1989) 83–94.

Wolf 1993

S. R. Wolf, *Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei* (Köln 1993).

Zimmermann 1998

N. Zimmermann, *Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit* (Rahden 1998).

Elisabeth Günther

Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unter- italien und deren Bilderzählung*

Von den heimkehrenden Athenern der Sizilienexpedition (415–413 v. Chr.) berichtet Plutarch Folgendes:

Einige verdankten ihre Rettung auch dem Euripides. Denn von den außerhalb von Hellas lebenden Griechen hatten, wie es scheint, besonders die in Sizilien eine große Liebe zu seiner Dichtung [...]. Damals wenigstens, heißt es, hätten viele von denen, die glücklich nach Hause kamen, den Euripides freundlich begrüßt und erzählt, teils daß sie aus der Sklaverei freigelassen worden seien zum Dank dafür, daß sie ihre Herren gelehrt hätten, was sie von seinen Dichtungen im Gedächtnis hatten, teils daß sie, als sie nach der Schlacht umherirrten, Speise und Trank bekommen hätten, wenn sie etwas von seinen Liedern vorsangen. (Plut. Nik. 29,3. Übersetzung: Ziegler – Wuhrmann 2010)

Die Popularität des antiken Dramas reichte also deutlich über Athen hinaus, wie es uns obiges Zitat des Biographen Plutarch anekdotenhaft vermittelt. Hiervon zeugt auch die Verbreitung von Schauspielerterrakotten und Terrakottamasken in der Magna Graecia im 4. Jh. v. Chr.,¹ wohingegen ebendort der Bau steinerner Theater

* Für Anregungen und Diskussionen im Rahmen der *Homo Pictor*-Tagung möchte ich mich herzlich bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern bedanken, ebenso bei Sandy Ziemens, die diesen Beitrag gelesen und mir hilfreiche Hinweise gegeben hat. Besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Andreas Grüner für seine überaus wertvolle Kritik, von der dieser Beitrag enorm profitiert hat.

1 Zu Schauspielerterrakotten s. Webster – Green 1978, 2–4. 45–60; Shapiro 2010. Zu den Figuren aus Lipari s. Bernabó Brea – Cavalier 2001, 55–72. Zu lokal produzierten böotischen und korinthischen Schauspielerterrakotten nach attischem Vorbild s. Green 2014b.

nicht früher als zur Mitte des 4. Jh. oder auch erst im 3. Jh. v. Chr. erfolgte.² Um die Verbreitung und Entwicklung des griechischen Theaters Unteritaliens und Siziliens in der späten Klassik und im frühen Hellenismus nachverfolgen zu können, ist die Quellenlage allerdings zu dürftig. Und auch für die Stücke der attischen Mittleren Komödie (ca. 380–330 v. Chr.) sowie die nachklassischen Tragödien ist die literarische Überlieferung äußerst lückenhaft.³

Einen breiten und vielgestaltigen Zugang zum antiken Drama bieten in dieser bruchstückhaften Quellenlage die in Unteritalien und Sizilien entstandenen rotfigurigen Vasenbilder. Deren expressiv gestikulierende, sich in dramatischer Pose befindlichen Figuren scheinen von Bühnendarstellungen inspiriert zu sein.⁴ Die aufwendigen, reich verzierten Gewänder, welche insbesondere auf apulischen Prachtvasen häufig dargestellt werden, wurden von tragischen Kostümen inspiriert.⁵ Spezifische Mythenversionen der Bilder sind auf bekannte Tragödienhandlungen zurückzuführen.⁶ Doch die Vasenbilder sind keineswegs dokumentarische, illustrative Quellen antiker Bühnenpraxis: Obwohl einige Figuren ein Tragödienkostüm zu tragen scheinen, fehlen ihnen Masken, und die vermeintlichen Bühnenfiguren stehen neben Figuren ohne kostümartige Kleidung. J. P. Moret legte bereits in den 1970er Jahren dar, dass sich die Figuren solcher mythologisch-tragischer Darstellungen als eigenständige ikonographische Motive in der unteritalischen Vasenmalerei entwickelten.⁷ Dennoch wurde der Frage, auf welche Art und Weise die Bilder eine medienspezifische Narration erzeugen und bestimmte Darstellungsinhalte generieren, kaum weiter nachgegangen. Stattdessen wurde diskutiert, auf welche Weise das griechische Drama Einfluss auf die Maler nahm: Es entstand eine Kontroverse darum, ob apulische Vasenbilder Elemente der Bühnenpraxis wie

-
- 2 Neuere Untersuchungen der architektonischen Überreste von Steintheatern zeigen, dass die bekannten Theaterbauten Siziliens tendenziell eher an das Ende des 4. Jhs. oder den Anfang des 3. Jh. v. Chr. zu setzen sind, so etwa Herakleia Minoa (Mitens 1988, 92–795; Sear 2006, 188). Die Theater in Lokroi Epizephyrioi, Castiglione di Paludi und Metapont lassen sich nur grob dem 4. Jh. zuweisen (Mitens 1988, 116–119; 130–132; 136–139). Eine Struktur mit geradlinigen Stufen in der Nähe des Theaters von Syrakus wurde als Theaterbau des 5. Jhs. angesehen, bot aber wohl zu wenig Zuschauerkapazität (Mertens 2006, 313; Marconi 2012, 180 Anm. 14).
- 3 Zu den Hinterlassenschaften der Mittleren Komödie s. Nesselrath 1990, 188–204; Nesselrath 2010, 431–343. Zur Verwendung des Begriffs Mittlere Komödie s. Nesselrath 1990, 188–330. Zur Überlieferungssituation des griechischen Dramas s. Csapo – Slater 1995, 2–5; Vahtikari 2014, 11–19; Zimmermann 2000, 57–64.
- 4 Taplin 2007, 35–41; Vahtikari 2014, 36–44.
- 5 Roscino 2003, 238–271; Taplin 2007, 38; Krumeich 2014, 152 Anm. 39; Krumeich 2017, 56 f.
- 6 Taplin 2007, 35–37; Kossatz-Deissmann 1978, 166.
- 7 Moret 1975.

etwa Requisiten und Kostüme übernahmen oder ob lediglich der Handlungskern der Bilder durch die Tragödie angeregt wurde.⁸

Als direkt von antiken Aufführungen angeregt werden hingegen ‚Phlyakenvasen‘ wahrgenommen, welche interagierende Komödienschauspieler zeigen.⁹ Diese sind leicht als solche auszumachen, da Masken und Kostüme leicht erkennbar sind und die Figuren auf rund einem Viertel der Bilder auf Bühnen stehen. Dennoch lässt sich ein großer Teil dieser Darstellungen keiner bekannten Komödie zuordnen – nicht nur, weil die literarische Überlieferung der Mittleren Komödie fast vollständig fehlt, sondern auch, weil viele Bilder keine spezifischen Requisiten oder Handlungen aufweisen, welche die Identifizierung mit einer bestimmten Komödie ermöglichen würden. Auch auf den sog. Phlyakenvasen, die im Folgenden als Komödienvasen bezeichnet werden,¹⁰ treten Figuren im Kostüm neben Figuren ohne Kostüm auf.¹¹ Offensichtlich vermischen sich also in den Bildern vom Drama beeinflusste Elemente, wie etwa Komödienschauspieler, Bühnen und tragische Kostüme, mit solchen Elementen, die nicht dem Theater entstammen.

Ich möchte daher im Folgenden untersuchen, auf welche Weise bestimmte Darstellungsinhalte unteritalischer Vasenbilder, die einen Bezug zur Tragödie oder Komödie aufweisen, visualisiert wurden und welche Erzählstrategien die Maler dabei verfolgten. Dazu ist es notwendig, auch aus Sicht der antiken Rezipienten auf die Bilder zu schauen und danach zu fragen, welches Vorwissen und welche Erwartungen der Betrachter in den Rezeptionsprozess einfließen. Hier bieten sich Rahmenmodelle, wie sie in der Soziologie, Linguistik und anderen Disziplinen seit den 1970er

8 Taplin bezeichnete diese entgegengesetzten Positionen als „philodramatisch“ und „ikonozentristisch“, vgl. Taplin 2007, 22–26. Taplin sieht bestimmte Bildelemente und auch Figuren als „Signale“ für einen Tragödienbezug an (Taplin 2007, 37–41, kritisch hierzu die Rez. Giuliani 2009), wie sie in ähnlicher und sehr ausführlicher Weise bereits von Roscino 2003 behandelt wurden. Giuliani lehnt die Deutung solcher Bildelemente als Signale in einem kürzlich erschienenen Aufsatz ab. Diese durchbrächen die Fiktionalität der Handlung und müssten somit einen komischen Effekt nach sich ziehen, was der Darstellung von Tragödie jedoch widerspreche: Giuliani 2018, zur Fiktionsdurchbrechung s. auch Taplin 2007, 27.

9 S. u. a. Trendall 1967; Dearden 1988; Taplin 1993, 48–66; Csapo 2010, 38–67; Denoyelle 2010; Green 2012; Schönheit 2018. In der Publikationsvorbereitung befinden sich derzeit gleich zwei Dissertationen zu Komödienvasen, einmal von L. Schönheit („Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation“) mit dem Schwerpunkt auf kultureller Identität und von E. Günther („Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen“) mit dem Schwerpunkt auf der Bildnarration dieser Vasen.

10 Zur Problematik des Begriffs s. Taplin 1993, 48–54.

11 So u. a. New York, Metropolitan Museum Inv. 24.97.104, vgl. Csapo 2010, 45–19 Abb. 2.1; Cleveland, Museum of Art Inv. 1989.73, vgl. CVA Cleveland (2) Taf. 92 f.; London, British Museum Inv. 1849,0620.13, F 151, vgl. Green 2012, 296. 332 f. Nr. 21 Abb. 14, 3. S. auch Taplin 1993, 79–88; Green 2012.

Jahren entwickelt wurden,¹² als methodisch-theoretisches Fundament an. Unter inhaltlichen ‚Rahmen‘ oder ‚Rahmungen‘ sind mentale Strukturen zu verstehen, welche die Zu- und Einordnung von Information zu einem bereits vorhandenen, durch Erfahrung akkumulierten und veränderbaren Wissensschatz ermöglichen.¹³

Dieses Modell kann auf die Bildrezeption übertragen werden, denn auch die visuelle Wahrnehmung wird wesentlich durch das Vorwissen des Betrachters bestimmt, ebenso durch dessen Erwartungen an das Bild. Die Folge ist, dass das Bild nicht als Konglomerat von Bildelementen angesehen wird, die aus unterschiedlichen Kontexten stammend neu zusammengewürfelt werden,¹⁴ sondern als eine Einheit, als singuläres Werk, dessen unterschiedliche Bezüge erst durch die mentalen Verknüpfungen der Rezipienten hergestellt werden (daher im Folgenden als ‚Bezugsrahmen‘ bezeichnet). Dabei spielen zum einen die Wechselwirkungen dieser Verknüpfungen untereinander eine entscheidende Rolle für die Sinnkonstitution,¹⁵ zum anderen können – je nach Vorwissen des Betrachters – heterogene Assoziationsfelder und -ketten aufgerufen werden, die u. a. aus dem Theater, dem Alltag oder literarischer Lektüre stammen und damit über den rein visuellen Wortschatz des Rezipienten hinausgehen.

Demnach ist es möglich, dass die Bildinterpretationen einzelner Betrachter oder Betrachtergruppen voneinander abweichen. Ebenfalls zu beachten ist, dass sich die Bezugsrahmen nicht zu einem harmonischen Ganzen fügen müssen, sondern auch in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinanderstehen können.¹⁶ Somit stellt sich die Frage, inwieweit eine solche Reibungsfläche, die sich durch inkongruente Rahmungen ergibt, das Spezifische der bildlichen Darstellung bedingt und neue Darstellungsinhalte hervorbringt.

12 Goffman 1974; Barsalou 1992; Fillmore 1976; Minsky 1980; Scheufele 2003; Fillmore 2006; Ziem 2008; Ziem 2014; Busse 2012. Für die Altertumswissenschaften s. Günther 2016; Günther 2017.

13 Goffman 1974, 10 f.; Minsky 1980, 1. Zur Begrifflichkeit des Rahmens in der linguistischen Framesemantik s. Busse 2012, 9–12.

14 So etwa Green 2012, wenn er davon ausgeht, dass theatrale Elemente in nicht-theatrale Darstellungen wandern.

15 Dies entspricht in der linguistischen Rahmentheorie nach Barsalou den „constraints“ (Barsalou 1992, 37–40).

16 Zum Widerspruch als Narrationsstrategie in der vormodernen Literatur s. Lienert 2017.

Verhältnis der Bilder zum antiken Drama

Die Bildanalyse mittels Bezugsrahmen erfordert es, danach zu fragen, in welcher Form das Drama den Rezipienten bekannt sein musste, um entsprechende mentale Verknüpfungen herzustellen. Am ‚philodramatischen‘ Extrempol steht die Annahme, dass die Bilder konkrete Bühnenszenen zeigen oder auch auf eine konkrete Aufführung verweisen, etwa durch die Wahl von ‚Schlüsselszenen‘ oder eine Zusammenstellung der wichtigsten Figuren und Handlungen des Plots.¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist der bekannte ‚Telephos-Krater‘ in Würzburg,¹⁸ der eindeutig eine Szene aus den *Thesmophoriazusai* des Komödiendichters Aristophanes aufgreift: In einer Parodie des Telephosmythos entführt Mnesilochos statt eines Babys einen Weinschlauch und sucht Asyl auf einem Altar, während sich ihm eine alte Frau nähert und das Blut respektive den Wein mit einem großen Skyphos auffangen will.¹⁹ Das Bild stimmt in vielen Details mit der literarisch überlieferten Szene überein, u. a. trägt der Weinschlauch Babyschuhe, sodass der Verweis des Bildes auf die *Thesmophoriazusai* nicht zu bezweifeln ist.

Dem Maler könnte somit durchaus eine Aufführung der *Thesmophoriazusai* aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein. Da es Hauptzweck einer solch detailgenauen Darstellung ist, die Wiedererkennbarkeit des Stückes zu gewährleisten und mit dieser potenzielle Kunden für den Erwerb der Vase zu gewinnen, setzte der Maler auch ein entsprechendes Hintergrundwissen des Betrachters voraus.²⁰ Inwieweit eine solche Vertrautheit mit der griechischen Theaterkultur in Unteritalien anzunehmen ist, muss aufgrund der äußerst spärlichen Quellenlage offenbleiben. Zwar verbreitete sich die griechische Theaterkultur im Laufe des 4. Jh. v. Chr. im ganzen Mittelmeergebiet, inwieweit dies jedoch auch in den nicht-griechischen Siedlungen Unteritaliens in und außerhalb des Einflussbereiches der Apoikien gilt, konnte bislang nicht geklärt werden.²¹

17 S. z. B. Taplin 1993, 32–47, der Würzburger ‚Telephos-Krater‘ ist ihm zufolge eine Art Schnappschuss (Taplin 1993, 40); Trendall – Webster 1971, 11: „The pictures, however, are often not referable to a particular episode from a given play but rather aim at giving a compendium of the play as a whole [...]“.

18 Würzburg, Martin von Wagner-Museum Inv. H 4689, Glockenkrater, McDaniel-Maler, Höhe: 28 cm, vgl. CVA Würzburg (4) Taf. 3. Zur Deutung s. Taplin 1987; Csapo 1986.

19 Vgl. Taplin 1993, 37–41; Csapo 2010, 52–58.

20 Explizit Taplin 1993, 90: „It implies that both [scil. painter and viewer] have been to see the same or a similar performance of the play in question. The painter can incorporate the otherwise baffling clues in the knowledge that, far from being alienated, the viewers will enjoy them. This prompts the speculation that purchasers may often have commissioned pots after a particularly enjoyable occasion: ‚paint me the scene where [...]‘.“

21 S. hierzu den Sammelband Boshier 2012, insbesondere den Beitrag Taplin 2012 und Dearden 2012. Zu den Zeugnissen des griechischen Theaters in Unteritalien s. u. a. Todisco 2002.

Die Kenntnis bestimmter Komödienstoffe kann jedoch auch über andere Medien vermittelt worden sein, etwa durch Literatur,²² Erzählung, bildliche Darstellungen von Theaterszenen auf vergänglichen Materialien oder auch Aufführungen in privatem Rahmen,²³ etwa beim Symposion, wo einzelne Szenen von Komödien im Spiel aufgriffen oder in Gedichten und Liedern verarbeitet wurden.²⁴ Auf diese Weise könnte sich die griechische Theaterkultur in Unteritalien zusätzlich verbreitet haben, ohne dass Maler und Rezipient einer konkreten Aufführung im Theater beiwohnen mussten.

Auch Handlungsmotive oder Verhaltensweisen, die in Tragödie und Komödie immer wieder eingesetzt wurden, konnten in die Bilderzählung einfließen. Dabei greift dies über das einzelne Drama bzw. die konkrete Aufführung hinaus und ist als Verweis auf die dramatische Gattung als solche zu verstehen. Das Bild selbst ist somit eine eigenständige Schöpfung des Malers, für die er sich bekannter dramatischer Topoi bediente.²⁵ Hierzu zählt auch der Einsatz bestimmter Figuren auf unteritalischen Vasenbildern, die aus dem dramatischen Bereich stammen, aber aus dem Theaterkontext gelöst in mythologische Szenen integriert werden, wie etwa der Erzieher, der auch eine Botenfunktion übernehmen kann.²⁶ Dieser erfüllt bestimmte Merkmale hinsichtlich Kostümierung sowie Verhalten und dramatisiert das mythologische Geschehen, indem er um seinen Schützling besorgt ist oder um diesen trauert.²⁷ Die Bildhandlung selbst wird somit durch diese Figuren in ihrer emotionalen Wirkung und Eindringlichkeit unterstützt. Die Interaktion und Gestik der Figuren, die auf solchen mythologisch-tragischen Vasenbildern zumeist sehr ausgeprägt ist, verleiht dem Geschehen darüber hinaus einen dialogischen Charakter.²⁸

22 Eine Abhängigkeit der apulischen Vasenmalerei von literarischen Texten nimmt Giuliani an (Giuliani 1995, 15–20). „Es ist offenkundig, daß sich das Interesse der Maler an den Tragödien auf deren mythologischen Inhalt und nicht auf das Theater als dramaturgisches Ereignis bezieht: nicht auf das, was man auf der Bühne zu sehen bekam, sondern auf die in den Texten enthaltenen Fabel“, Giuliani 1995, 16.

23 Csapo 2010, 170–196.

24 So überliefert bei Aristoph. Nub. 1353–1372; Ehippus PCG F 16 = Athen. deipn. 11, 482d. Eine Zusammenstellung der Quellen bieten Csapo – Slater 1995, 7 f., Nr. 7 und 8. Vgl. auch Csapo – Slater 1995, 2 f.

25 Giuliani geht davon aus, dass der hinter dem Bild stehende Plot solcher mythologischer Vasenbilder aus Tragödienhandlungen übernommen wurde (Giuliani 2018, 115). Die immer neuen Mythenversionen der agonistischen dramatischen Gattung dienten dabei den Vasenmalern als nie versiegender Quell der Inspiration (Giuliani 2018, 115).

26 Schulze 1998, 72–77; zu Pädagogendarstellungen in der unteritalischen Vasenmalerei s. Harten 1999, 40–48. 63–259. Zum ‚Phrixos-Krater‘: Harten 1999, 148–150.

27 Vgl. Schulze 1998, 76; Roscino 2003, 323.

28 Giuliani 1995, 93.

Der Betrachter bringt somit zwar einzelne Figuren, Motive und Objekte mit dem antiken Drama in Verbindung, nicht aber zwangsläufig das gesamte Bild mit einer konkreten Umsetzung auf der Bühne. Unterschiedliche Bezugsebenen können im Bild nebeneinandertreten oder einander überlagern. So kann ein Betrachter die alte Frau mit dem Skyphos, die auf dem Würzburger Krater das Blut des Weinschlauchs auffangen will, auf zwei Ebenen lesen: Erstens kann er sie mit der entsprechenden Figur aus der aristophanischen Komödie in Verbindung bringen, zweitens sie als Parodie einer Ammenfigur verstehen, wie sie auf mythologischen Vasenbildern auftritt.²⁹ Bezugsrahmen sind damit sowohl die Ammenrollen im antiken Drama, als auch die Figur der Amme in formaler und ikonographischer Hinsicht.

Die alte Frau auf dem Würzburger Krater ist nicht nur eine ausgesprochen unfähige Amme, die ihren Schützling trinken statt beschützen will – man beachte die Größe des Skyphos – sie opfert das Kind sogar ihrer Trunksucht, wodurch sie sich selbst gesellschaftlich diskreditiert.³⁰ Mnesilochos, der auf dem Altar kniet, trägt Frauenkleider und verhält sich nicht nur feige, sondern erkennt auch nicht, dass er einen Weinschlauch statt eines Kindes hält. Gesellschaftlich verankerte Normen und Werte, insbesondere soziale Hierarchien und Verhaltensregeln, bieten also eine weitere Bezugsebene der Bilder, die sich wiederum aus unterschiedlichen Quellen speisen kann. So etwa aus der Lebenswelt von Maler und Betrachter, der Literatur und Dichtung oder auch der Komödie. In den *Thesmophoriazusai* wird mit der Trunksucht der Alten und der Unwissenheit des Mnesilochos auf meisterhafte Weise gespielt.³¹ Verhaltensweisen, welche gesellschaftliche Regeln brechen und dadurch komisch wirken, werden in der Komödie bewusst eingesetzt und führen zur Herausbildung von stereotypen Charakteren, wie sie von dem Lexikographen Iulius Pollux für die Neue Komödie überliefert sind.³² Sie führen aber auch außerhalb derselben ein Eigenleben. So verfasste der Peripathetiker Theophrast sein Werk *Charaktere*, in dem er gegen Ende des 4. Jh. v. Chr. stereotype Verhaltensmuster kategorisierte und auf komische Weise schilderte. Die Frage nach dem richtigen Verhalten innerhalb einer Gruppe oder Gesellschaft mag daher über die Bildrezeption hinaus Diskurspotenzial in sich getragen haben.

Diese unterschiedlichen Verstehensebenen der Vasenbilder schließen einander nicht aus, sondern überlagern einander. Der konkrete Bezug zum Drama, soweit rekonstruierbar, und eine eigenständige, für das Medium Bild spezifische Darstellungsweise bestimmter Figuren oder Handlungen, durchdringen sich auf den unter-

29 Vgl. Vahtikari 2014, 46; zur Darstellung der Amme in der griechischen Kunst s. Schulze 1998, 62–68.

30 Zum Motiv der Trunkenen Alten s. Masségliá 2012.

31 Aristoph. Thesm. 688–757.

32 Poll. 4, 133–154. Zum Maskenkatalog des Pollux s. Dearden 1976, 122–142; Wiles 1991, 74–77.

italischen Vasenbildern sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Dies möchte ich im Folgenden anhand zweier Komödienvasen genauer untersuchen. Zuvor aber werde ich im Anschluss an die eingangs angestellten Überlegungen klären, inwieweit eine geschickte Kombination und Ineinanderschachtelung von einander ergänzenden Bezügen auch bei Tragödienvasen vorliegt. Auf diese Weise werde ich herausarbeiten, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten komödien- und tragödienbezogene Vasenbilder hinsichtlich ihrer bildspezifischen Narration aufweisen.

Die Botschaft des Erziehers: Der ‚Phrixos-Krater‘

Das Hauptbild der Vorderseite des Berliner ‚Phrixos-Kraters‘³³ (Abb. 1) enthält theatrale Elemente, weshalb dessen Verhältnis zur Tragödie diskutiert wird.³⁴ Es ist in zwei Register unterteilt. Im oberen Register befinden sich von rechts nach links Hermes, Nephelē (Beischrift ΝΕΦΕΛΗ), Apollon, Athena, Zeus, Artemis und Pan. Im unteren Register packt Phrixos (ΦΡΙΞΟΣ), der sich in der Bildmitte und damit unterhalb von Athena und Zeus befindet, einen Widder an den Hörnern. Ein Altar steht in unmittelbarer Nähe. Rechts neben Phrixos befindet sich Athamas (ΑΘ[ΑΜ]ΑΣ) mit erhobenem Opferrmesser, zu seiner Linken Inō (ΙΝΩ), die in ihren Mantel gehüllt ist. In der rechten Hälfte des unteren Registers steht Hellē (ΕΛΛΗ) zu dem Geschehen am Altar gewandt. Zwischen ihr und Athamas befindet sich ein Erzieher, als Tropheus (ΤΡΟΦΕΥΣ) bezeichnet, der sie mit dem Redegestus anspricht. Er trägt Laschenstiefel, einen langen Chiton, eine Chlamys, weiße Ärmel und hat weiße Haare, wodurch er in die Kategorie des „paidagogos-messenger“³⁵ fällt, eine jener Figuren, welche der Tragödienbühne entstammen.³⁶ Am unteren rechten Bildrand befindet sich eine weibliche Figur, der Euphēmia ([Ε]ΥΦΗΜΙΑ) beigeschrieben ist und die sich auf eine Säule stützt. Am unteren linken Bildrand stehen zwei Frauen ohne Beischrift einander zugewandt, die beide jeweils Gegenstände halten.

33 Berlin, Staatliche Museen Inv. 1984.41, apulischer Volutenkrater mit Maskenhenkeln des Darios-Malers, Höhe: 102 cm, vgl. Giuliani 1995, 26–31 Kat. 1; Roscino 2003, 439 Kat. Ap 159; Taplin 2007, 215–217 Nr. 81.

34 Für Taplin ist das Vasenbild nicht eindeutig einer Tragödienszene zuzuweisen (Taplin 2007, 216 f.), Giuliani erkennt hier einen „theatralischen Niederschlag“ (Giuliani 2018, 155). Ausführlich beschrieben und besprochen wird die Vase bei Giuliani 1995, 26–31 Kat. 1. 88–94.

35 Green 1999; Roscino 2003, 317–339; Taplin 2007, 40 f.; Vahtikari 2014, 44–46.

36 Und somit auch von Taplin als „Signal“ für einen Tragödienbezug des Bildes gewertet wird, vgl. Taplin 2007, 37–41.



Abb. 1: Der ‚Phrixos-Krater‘ in Berlin, apulischer Volutenkrater des Dareios-Malers. Staatliche Museen Berlin, Inv. 1984.41 (©Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius).

Dem Mythos nach ist Nephelē die erste Ehefrau des Athamas und Mutter des Phrixos und der Hellē.³⁷ Inō, als Frau des Athamas in zweiter Ehe, trachtet nach dem Leben der beiden. Eine Intrige der Inō führt zu Missernten, um die zu beenden, Athamas einen Orakelspruch in Delphi einholen lässt. Inō wiederum überredet die Gesandten, eine falsche Botschaft zu überbringen, um Athamas vorzutäuschen, er müsse seine Kinder opfern. Nephelē entführt daraufhin ihre Kinder und schenkt beiden einen Widder des Hermes mit goldenem Vlies. Beide fliehen mithilfe des Tieres, das sie durch die Luft davonträgt. Dies entspricht der im Bild gezeigten Handlung, da Phrixos mit dem Widder vor dem Altar steht. Die Häupter des Jünglings, des Widders und auch der Hellē sind im Bild mit Schlaufenbinden verziert,

³⁷ Vgl. Apollod. 1,9,1.

welche sie als Opfer ausweisen.³⁸ Auch der Verrat der Inō wird geschickt visualisiert, denn indem Phrixos sich zu ihr umwendet, entblößt er seinen Nacken, welchem das Opfermesser des Vaters bereits beunruhigend nahekommt.³⁹ Nephelē im oberen Register, tanzt – womöglich zum Leierspiel des Apollon – und streckt zugleich ihre Hand im Redegestus in Richtung des Gottes. Hermes, der rechts neben ihr stehend seinerseits Nephelē mit dem Redegestus anspricht, verweist auf die Herkunft des Widders, sofern diese dem Betrachter bekannt ist; Apollon auf das Orakel von Delphi, das Inō als Anlass für ihre Intrige diene.

Die drei Figuren, die unmittelbar in das Opfer verstrickt sind, nämlich Phrixos, Athamas und der Widder, überschneiden einander räumlich⁴⁰ und befinden sich in unmittelbarer Nähe des Altars im Vordergrund. Inō wird von Phrixos, der ihr den Kopf zuwendet, durch einen kleinen Zweig mit einer Binde getrennt: Der Raum um den Altar ist hierdurch eine abgeschlossene, sakrale Sphäre, die von Euphēmia am rechten Bildrand begrenzt wird und damit auch Hellē und den Pädagogen in den unmittelbaren Bereich des Opfers einschließt. Diese Konstellation bildet exakt die Verstrickung der Figuren ab und macht diese für den Betrachter erschließbar. Zugleich verleiht sie – insbesondere durch das erhobene Opfermesser nahe dem Nacken des Phrixos – der Handlung Spannung und Dramatik.⁴¹

Auch die glückliche Wendung und das Entkommen aus der scheinbar ausweglosen Situation sind im Bild visualisiert. Der Erzieher signalisiert die Überbringung einer Botschaft mit einem Redegestus: Da er Hellē von dem Opfergeschehen abschirmt, ist es sehr wahrscheinlich die der bevorstehenden Rettung. Hierfür spricht auch, dass sich Nephelē im oberen Register exakt über Hellē befindet. Diese erscheint dem Betrachter als eine *dea ex machina*, deren göttlicher Charakter durch mehrere Merkmale ersichtlich wird. Erstens befindet sie sich zwischen den Göttern, zweitens verdeutlichen ihre Tanzschritte auf nackten Füßen sowie ein leichter Lufthauch, der ihr Gewand, den Mantel und eine Binde im Haar durchfährt, dass es sich bei ihr eigentlich um eine menschengestaltige Wolke handelt.⁴² Dies verleiht ihr die übernatürliche Kraft, das Los ihrer Kinder zu wenden. Drittens kann sie der Unterstützung der Götter Apollon und Hermes gewiss sein, zwischen denen sie

38 Giuliani 1995, 93.

39 Giuliani 1995, 92.

40 Die Schlaufenbinde des Phrixos verläuft hinter der Hand des Athamas, vgl. Giuliani 1995, 92 f.; das Szepter des Athamas überschneidet die Figur des Widders; Phrixos packt den Widder an den Hörnern.

41 Die Dynamik und Spannung dieses Augenblicks werden eingehend beschrieben von Giuliani 1995, 89.

42 Ihr Peplos bläht sich in wolkenartigen Wellen auf. Zur Geste vgl. Giuliani 1995, 88 f., der diese als „hilfos“ versteht. Es handelt sich aber nicht um eine offene Hand, sondern um einen Redegestus, bei welchem die Handfläche nach oben gedreht ist.

sich befindet. Sie spricht Apollon im Redegestus an⁴³ – die tiefe Haltung der Hand resultiert aus ihrer Tanzbewegung – mit dem sie nicht nur durch den Tanz zu seiner Musik, sondern auch durch ein Saummuster mit Schwanendekor an ihrem sich aufblähenden Peplos verbunden wird, und auch der Stern neben Apollons Kopf findet sich im Ornament ihres Mantels wieder. Zwar ergreift Apollon nicht sichtbar die Initiative, Hermes jedoch, der rechts an das Brunnenhaus gelehnt steht, spricht nun abermals Nephelē an, die sich zu ihm umwendet. Eine Verbundenheit beider Figuren zeigt auch hier die Kleidung, denn das Himation des Gottes bewegt sich in Nephelēs Lufthauch, und verweist darauf, dass es Hermes ist, welcher Phrixos und Hellē ihrem vermeintlichen Schicksal zu entkommen hilft. Da es sich bei den Geschichten um die Argonauten um einen in der Antike bekannten Mythenkreis handelt, dürfte dem Betrachter bekannt gewesen sein, dass es sich bei dem Widder mit dem goldenen Vlies um ein Geschenk des Hermes an Nephelē handelte. Er könnte diesen Zusammenhang möglicherweise sogar ohne entsprechendes mythologisches Wissen konstruiert haben, da Hermes als Gott der Wege die Aufgabe als Fluchthelfer ohnehin zukäme.

Athena und Zeus in der Mitte des oberen Registers dürften die eigentliche Instanz sein, die über das Schicksal der Kinder Nephelēs entscheidet und für einen gerechten Ausgang des durch Intrigen verursachten Geschehens sorgt. Artemis komplettiert ihren Bruder Apollon und spiegelt damit das verwandtschaftliche Verhältnis von Phrixos und Hellē, die als Geschwisterpaar nun bald fliehen werden.

Eine Tragödie, welcher das im Bild aufgegriffene Geschehen bis ins Detail entspricht, ist nicht überliefert. Aischylos, Sophokles, Euripides und auch andere Tragödiendichter, darunter der jüngere Astydamos im 4. Jh. v. Chr., schrieben zwar Stücke, welche um besagten Mythos kreisten und zahlreiche Varianten geschaffen haben dürften.⁴⁴ O. Taplin und L. Giuliani vermuten jedoch, dass sich das Vasenbild auf die erste Version der *Phrixos*-Tragödie des Euripides bezieht.⁴⁵ Unabhängig von den Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten einer solchen Zuschreibung hat die Bildanalyse gezeigt, dass der Bildbetrachter den Plot aus den Bildelementen und deren Syntax sehr detailliert ableiten konnte, auch bei rudimentärer Kenntnis der mythologischen Erzählung. Notwendig für die Erschließung der Bildhandlung bzw. der im Bild umgesetzten Mythenversion ist daher kein umfangreiches Wissen des Betrachters, sondern eine eingehende Betrachtung des Bildes selbst und somit weniger ein „kompetenter“⁴⁶, denn ein aufmerksamer Betrachter.

43 Anders Giuliani, der ihre Geste als Verweis auf Phrixos deutet (Giuliani 1995, 89).

44 Giuliani 1995, 93 f.; Taplin 2007, 215; Caballero González 2017. Zu den Quellen für die Tragödien des Euripides s. Vahtikari 2014, 244 f.

45 Taplin 2007, 216 f.; Giuliani 1995, 93; Giuliani 2018, 115.

46 „Beide Bilder verlangen nach einem kompetenten Betrachter“, Giuliani 1995, 92.

Welche Bezüge bestehen nun zur Tragödie? Auf diese verweisen der Erzieher, das Kostüm des Athamas und der „dialogische Charakter“⁴⁷ des Bildes selbst. Außerdem kann die Darstellung der Nephelē m. E. als *dea ex machina* als Anspielung an den bekannten Handlungswort der Tragödie verstanden werden. Auch wenn die Verwendung stark ornamentierter Gewänder für Herrscher im mythologischen Kontext und die Figur des Erziehers respektive Boten Bestandteil der unteritalischen Ikonographie und nicht zwingend „Signale“⁴⁸ für einen Tragödienbezug sind, bleiben die Bezugsrahmen, also die mentalen Verknüpfungen mit der Tragödie, bestehen. Wie eng diese mit der Aufführungspraxis verknüpft werden, ist nach dem Bezugsrahmen-Modell letztlich von dem jeweiligen Betrachter und dessen Vorwissen abhängig.⁴⁹ Sofern das Wissen darum besteht, dass reichverzierte Gewänder sowie Botenfiguren auf der tragischen Bühne eine wichtige Rolle spielen, wird der Betrachter diese Bildelemente mit der Tragödie in Verbindung bringen.⁵⁰

Andererseits sind die meisten Figuren dieses Vasenbildes gerade nicht mit dem Drama zu assoziieren. Sie greifen allerdings die Bezüge des Handlungskerns auf und erweitern diese sogar. Zunächst die am Bildrand stehenden weiblichen Figuren des unteren Registers: Sie halten Gegenstände, welche auf den Opfervorgang der Bildmitte rekurrieren. Die linke der unbenannten Frauen am linken Bildrand hält eine Phiale sowie ein Kästchen und hat den Hinterkopf mit ihrem Mantel bedeckt. Euphēmia, ohnehin Personifikation des Opferschweigens, gießt mit der Rechten eine Libation aus und trägt mit der Linken einen Korb mit Opfergaben sowie eine Binde. Doch damit nicht genug: Die Kleidung der Figuren und die Gegenstände, die sie halten, rufen noch weitere Bezugsrahmen auf. So gehört der Fächer in der Hand der zweiten Frau von links im unteren Register, die sich von Inō ab- und der Figur mit Opferkästchen zuwendet, zur typischen Ausstattung weiblicher Figuren in der unteritalischen Vasenmalerei. Das Gewand dieser Figur weist einen dunklen vertikalen Streifen auf, der mit einer weißen Efeuranke verziert ist. Der elegant drapierte Mantel, den sie mit der linken Hand fixiert, ist von der linken Schulter gerutscht. Die elaborierte Ausgestaltung der Figur charakterisiert sie als körperlich attraktiv, wozu durch den verrutschten Mantel eine erotische Komponente hinzutritt. Deut-

47 Giuliani 1995, 93.

48 So Taplin 2007, 40 Nr. 6. Zu den Gewändern s. auch Krumeich 2014, 152 Anm. 39 und Krumeich 2017, 56 f.

49 Der Dreifuß im Vordergrund ist semantisch polyvalent, da er sowohl mit dem Delphischen Orakel, welches der Anlass für die Opferung des Phrixos und der Helle war, als auch mit dem Siegespreis dramatischer Agone in Verbindung gebracht werden kann.

50 Man kann die Bildelemente zwar von ihrer Genese lösen, wie Giuliani richtig anführt, aber nicht von den weiterhin bestehenden und sich erneuernden Bezugsrahmen, welche die Figuren durchaus mit Theaterpraxis verknüpfen können, etwa wenn dem Betrachter Aufführungen aus eigener Anschauung bekannt sind.

licher noch ist dies bei Nephelē, die durch das Anheben des Mantels und die tanzen- den Bewegungen ihren Körper ansprechend präsentiert, sowie bei Euphēmia, deren rechte Schulter entblößt ist und deren Brüste sich deutlich unter ihrem hauchdünnen Gewand abzeichnen. Euphēmia steht an eine Säule gelehnt, auf die sie sich mit dem linken Arm aufstützt. Diese erotischen Bezüge werden durch das Brunnenhaus im oberen Register aufgenommen, an das sich Hermes lehnt, denn die Reinigung des Körpers mit Wasser, vornehmlich an Louteria,⁵¹ beinhaltet eine erotische Komponente. Verstärkt wird dies dadurch, dass Hermes durch das entspannte Anlehnen Euphēmia spiegelt, die sich zudem exakt unter ihm befindet. Die im Brunnenhaus befindliche Kreuzfackel hingegen stellt wieder eine Verknüpfung zum Sakralen, d. h. zum Opfer der Bildmitte her. Die reich gewandete Frau mit Fächer und auch Euphēmia tragen einen Kekryphalos mit Efeuschmuck, erstere zudem, wie bereits erwähnt, ein Efeuornament auf dem Gewand. Damit wird im Bild auch auf den dionysischen Bereich verwiesen, wie der Pan im oberen Register verdeutlicht.

Das Bild vereint somit gleich mehrere Bezugsrahmen in sich, die über die Kernhandlung hinausgehen und Motive aufgreifen, wie sie sich auf unteritalischen Vasenbildern ohne Theaterbezug finden lassen. Die einzelnen Figuren werden mit idealen Eigenschaften belegt – insbesondere Jugend und körperliche Attraktivität – und können beim Betrachter somit ein ganzes Bündel vielfältiger Assoziationen wecken. Die nicht auf das Theater bezogenen Elemente sind somit nicht mit widersprüchlichen Bezugsrahmen verknüpft, welche eine homogene Gesamtwirkung des Bildes stören, sondern sie sind Teil einer heterogenen semantischen Verweisstruktur aller Elemente, welche die gesamte Bildsyntax durchzieht. Der Betrachter wird im Rezeptionsprozess nicht nur durch die einzelnen Aspekte der Kernhandlung geführt, u. a. durch die Verweise der Figuren durch Gestik, Wiederholung von Motiven wie etwa den Schwänen im Gewandsaum und gegenseitiger Bezugnahme durch den Hermes und Nephelē verbindenden Luftschauch, sondern er kann sich Schritt für Schritt die Eigenschaften der einzelnen Figuren erschließen, welche gesellschaftliche Ideale propagieren. Diese Darstellungsweise kann als eine Art des Bilderzählens verstanden werden, das jedoch nicht auf eine Handlung, sondern auf die Schilderung der einzelnen Charaktere abzielt.

Doch dadurch, dass das Bild vornehmlich mit Charakterisierungen der einzelnen Figuren durch deren Ausstattung mit Gegenständen und Kleidung sowie deren Körperhaltung arbeitet, tritt die Interaktion zugunsten einer Isolierung von Figurenpaaren zurück, die statisch wirkt. Genau dies bricht die Figur des Erziehers auf und schafft ein dynamisches Moment, welches der Rettung unmittelbar vor-

51 S. Silvestrelli 2012; Todisco 2012 II, 319. Das Motiv der Frauen am Louterion stammt aus der attischen Vasenmalerei, s. Pfisterer-Haas 2002; Stähli 2009; Sabetai 2009.

ausgeht. Er muss und wird Phrixos und Hellē aus ihrer Erstarrung reißen, wodurch die Spannung des Betrachters auf das Geschehen, das vom Zeitpunkt des Bildes aus betrachtet noch in der Zukunft liegt, enorm gesteigert wird. Bezeichnenderweise verwenden ausschließlich diejenigen Figuren den Redegestus, die direkt in die Errettung der Kinder involviert sind.⁵²

Der Erzieher, die Redegesten und Nephelē als *dea ex machina* sind somit maßgeblich für einen Spannungsaufbau durch eine Dynamisierung des Geschehens verantwortlich, und zwar gerade deshalb, weil ein Bezug zur Tragödie besteht. Mit dem Theater verbundene Bildelemente laufen daher m. E. nicht der Konzeption des Bildes zuwider oder brechen dessen Fiktionalität,⁵³ sondern machen das narrative Potenzial des Bildes aus.

Schön hässlich: Inkongruenzen und Normbrüche auf Komödienvasen

Obwohl Komödienvasen sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht eine ausgesprochene Diskrepanz zu mythologisch-tragischen Vasen aufzuweisen scheinen, arbeiten sie dennoch mit ähnlichen erzählerischen Mitteln, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Ich beginne mit einem pästanischen Kelchkrater des Asteas in Berlin (Abb. 2).⁵⁴ Eine verhältnismäßig hohe Bühne nimmt etwa ein Drittel des gesamten Bildfeldes ein, das von schmalen Leisten gerahmt wird. Die Bühne besteht aus einem horizontalen Band, welches mit weißen Punkten verziert ist und von fünf dorischen Säulen getragen wird, die ebenfalls mit weißer Farbe versehen sind. Zur Bühne gehört eine zweiflügelige, geöffnete Tür, welche das linke Ende des Bildfeldes markiert. Wie eine mit Farbe verzierte Kiste in der Mitte des Bildes verweist sie darauf, dass sich das Geschehen in einem Haus abspielt. Auf der Kiste befindet sich eine männliche Schauspielerfigur mit weißem Bart, die offenbar auf dieser halb aufliegt, halb darauf kniet, während zwei weitere Schauspieler – beide deutlich jünger, da bartlos – an ihrem linken Bein bzw. linken Arm zerren. Sie tragen keine Kleidung über dem Komödienkostüm, welches den nackten Körper repräsentiert. Lediglich über dem Arm des linken Jünglings, benannt ΓΥΜΝΙΑΟΣ, liegt ein herabgerutschtes Himation auf. Die Maske des Gymnilos zeichnet sich durch lockiges Haar aus, im offenen Mund sind mehrere Zähne zu sehen. Die Nase ist groß und rund, zahlreiche

52 Zum Redegestus in der unteritalischen Vasenmalerei im Allgemeinen s. Schulze 2000.

53 Giuliani 2018.

54 Berlin, Staatliche Museen Inv. F 3044, Asteas, Höhe: 37 cm, um 380/370 v. Chr., vgl. Trendall 1967, 50 Nr. 76; Trendall – Cambitoglou 1978 Nr. 2/125 Taf. 44; Green 2006, 153 f. Abb. 7. Zur Datierungsproblematik pästanischer Vasen s. Denoyelle – Izzo 2009, 238.



Abb. 2: Paestanischer Kelchkrater des Asteas. Staatliche Museen Berlin, Inv. F 3044 (© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius).

Falten prägen Stirn und Wangen. Das Orbital ist, wie auf pästänischen Komödienvasen üblich, mit weißer Farbe hervorgehoben.⁵⁵ Der rechte Jüngling, ΚΩΣΙΑΟΣ, unterscheidet sich von Gymnilos durch langes Haar und weiße, geschlossene Schuhe, außerdem sind in seinem offenen Mund keine Zähne sichtbar. Der Mann auf der Kiste, ΧΑΡΙΝΟΣ, trägt einen weißen Chiton, liegt halb auf seinem Himation, das er zusätzlich um seinen linken Arm gewickelt hat, und hält einen weißen Stock in seiner rechten Hand, mit der er sich auf die Kiste aufstützt. Rechts von diesen drei Figuren steht ein weiterer Schauspieler, dessen Maske durch eine Fehlstelle beschädigt ist. Er trägt einen weißen Chiton und steht mit geschlossenen Beinen zum Geschehen hingewandt, während er beide Arme angewinkelt nach vorne streckt. Benannt wird er als ΚΑΡΙΩΝ, ein Sklavename, der aus dem *Plutos* des Aristophanes bekannt ist.⁵⁶ Über den Figuren befinden sich mittig ein Kranz sowie links und rechts zwei weibliche Masken, die jeweils zum Bildrand hin ausgerichtet sind.⁵⁷

55 Zur Darstellung des Kostüms auf pästänischen Vasen s. Hughes 2006, der daraus allerdings sehr weitreichende Schlüsse für die historische Bühnenpraxis zieht.

56 Aristoph. *Plut.*; der Sklave tritt das gesamte Stück über als handelnde Person auf.

57 Die rechte Maske ist durch eine Fehlstelle schwer beschädigt.

Die Szene wird in der Literatur als „robbing the miser“ gedeutet, d. h. als Ausrauben des wehrlosen Charinos, dessen Besitz sich in der Kiste befindet, sowie seines noch wehrloseren Sklaven Kariōn.⁵⁸ Die Annahme, dass die beiden Frauenmasken auf weitere Rollen einer Komödie verweisen,⁵⁹ ist dagegen problematisch, da Masken und Kränze in der pästanischen Vasenmalerei häufig als dekorative Elemente am oberen Bildrand aufgehängt erscheinen. In diesem Fall befinden sie sich in der Bildmitte und sind auffällig symmetrisch angeordnet, sodass sie eine vertikale Spiegelachse markieren, welche mit der Achse der mittleren Bühnensäule übereinstimmt. Auch Gymnilos und Kōsilos spiegeln einander: Beide ziehen an Charinos, während sie sich leicht nach hinten lehnen und jeweils das vom Betrachter gesehen hintere Bein nach vorne setzen.

Kariōn kommentiert durch seine expressive Gestik das Geschehen, was die Rezipienten zu einer Identifizierung mit dem Geschehen auffordert und damit auch dazu, Partei für Charinos zu ergreifen, was die Dramatik des Moments erhöht. Kleidung, Attribute und Beschriften charakterisieren die jeweiligen Figuren. Charinos ist ein relativ häufiger griechischer Name.⁶⁰ Durch Chiton, Stock und Himation wird er als griechischer Bürger gekennzeichnet, die Kiste verrät seinen Reichtum, ebenso die Anwesenheit seines Sklaven. Die Angleichung der Namen Gymnilos und Kōsilos durch die Endung „-los“ lässt vermuten, dass es sich um sprechende Namen handelt und beide Figuren darüber hinaus als Einheit zu verstehen sind, wie auch schon deren Symmetrie impliziert. Gymnilos dürfte von *gymnos* abgeleitet sein, was „nackt“, aber auch „arm“, „bedürftig“ bedeuten kann. Kōsilos könnte auf das Adjektiv *kōtylos*, „plappernd“, anspielen, oder auf Kos als Herkunftsort verweisen. Schuhwerk und langes Haar legen nahe, dass es sich bei Kōsilos nicht um eine arme Person handelt, sondern eher um einen exzentrischen Charakter,⁶¹ wozu die Benennung als „Plappernder“ passen dürfte. Die Bedeutung von Charinos' Namen,

58 Vgl. Trendall 1967, 50 Nr. 76 („robbing the miser“); hergeleitet wird die Handlung aus der römischen Komödie, da in der *Aulularia* des Plautus der Sklave Strobilus den Goldtopf des Euclio aus dessen Haus geraubt hat (Plaut. Aul. 808–833), vgl. Bieber 1961, 148 f. Nr. 116 („Diebskomödie“).

59 So für Komödienvasen angenommen von Csapo 1986, 385; dagegen Schmidt 1998, 26: „Sie [scil. die Masken] sind vermutlich allgemein als zusätzliche Kennzeichnung des Theater-Ambiente zu verstehen und nicht auf einzelne Träger zu beziehen.“ Gerade auf pästanischen Vasenbildern finden sich häufig aufgehängte, weibliche Masken, etwa auf Paestum, Museo Archeologico Nazionale Inv. 21306, vgl. Trendall 1987, 104 Nr. 137 Taf. 59a; Salerno, Soprintendenza, aus Montesarchio, vgl. Trendall 1987, 138 Nr. 2/230 Taf. 85c; Jena, Stiftung Nereus Inv. 142 mit Symposionsdarstellung, vgl. Simon 2002.

60 LGPN II 475f. (Attika); darunter befinden sich auch der Vasenmaler Charinos und der Aulet auf dem Pronomos-Krater.

61 Vgl. den Leierspieler ΦΡΥΝΙΣ auf Salerno, Museo Archeologico Provinciale Inv. Pc 1812, vgl. Taplin 1993, 42 Nr. 16 Taf. 16, 16.

„der Anmutige“, könnte ebenfalls als komische Anspielung zu verstehen sein, da seine Körperhaltung keinesfalls als anmutig zu bezeichnen ist. Im Gegensatz zu den Jünglingen ist er durch sein Alter und durch Stock und Mantel als Bürger durchaus positiv charakterisiert. Charinos als älterer Bürger verfügt über einen hohen sozialen und – wie die Kiste zeigt – auch ökonomischen Status. Gymnilos und Kōsilos hingegen zeichnen sich durch negative Eigenschaften aus, welche an die stereotypen *Charaktere* Theophrasts erinnern.⁶²

Wie im Falle des ‚Phrixos-Kraters‘ werden die Eigenschaften der jeweiligen Figuren exakt herausgearbeitet, die Bezugsrahmen sind vielfältig und sorgfältig aufeinander abgestimmt. Gymnilos und Kōsilos sowie die gesamte Szene könnten aus einer verlorenen Komödie übernommen sein, es könnte sich aber auch um eine Neuschöpfung des Malers handeln, der mit der Brechung von Verhaltensnormen, schlechten Charaktereigenschaften und Komödienmotiven spielte und dadurch die Fiktion einer Bühnenhandlung erschuf. Nachweisen lässt sich beides indes nicht. Deutlich wird aber, dass auch die Komödienvase mit einer geschickten Akkumulierung heterogener Bezugsrahmen arbeitet. Das hier dargestellte Verhalten wird aber, anders als im Falle des ‚Phrixos-Kraters‘, nicht idealisiert, sondern ist ganz und gar negativ konnotiert. Die Bezugsrahmen sind nicht nur heterogen, sondern inkongruent, sie stehen zueinander im Widerspruch, insbesondere in der Verkehrung der gesellschaftlichen Ordnung und dem aggressiven Verhalten der beiden Jünglinge.

Auf einem apulischen Glockenkrater in Heidelberg (Abb. 3),⁶³ der in das zweite Viertel des 4. Jh. v. Chr. zu datieren ist, stehen zwei Frauen im Komödienkostüm einander gegenüber, eine Bühne ist nicht vorhanden. Zwischen den Figuren befinden sich ein Kranz und ein Zweig. Die Maske der linken Schauspielerfigur ist stark verzerrt. Sie hat dunkle, lockige Haare und ist mit einem Himation bekleidet, welches den gesamten Körper verhüllt und auch den Hinterkopf bedeckt. Beide Hände sind im Himation verborgen, dennoch aber unter dem Gewand zu erkennen; die im Mantel erhobene Rechte deutet eine Interaktion mit der rechten Frau an, die beide Arme gestikulierend erhebt. Diese wird durch weiße Haare und zwei einzelne Zähne im geöffneten Mund als deutlich älter gekennzeichnet. Bekleidet ist sie mit einem Peplos und einem Himation, das ihren Hinterkopf bedeckt und über den Bauch nach hinten geführt wird. Im Gegensatz zur linken Frau trägt sie zusätzlich Schuhe.

Auch der Maler dieses Glockenkraters legte offenbar viel Wert auf die Charakterisierung der einzelnen Figuren durch Bildelemente, auch wenn die Szene weniger komplex gestaltet ist. Die beiden Frauen werden miteinander kontrastiert: Die linke Frau ist jung, in ihren Mantel gehüllt und barfuß; die rechte alt, ihr Mantel bedeckt

62 Zu den *Charakteren* s. Fortenbaugh 1975.

63 Heidelberg, Universitätsammlung Inv. U6, Höhe: 26,9 cm, Judgement Gruppe, vgl. Trendall 1967, 32 Nr. 29; CVA Heidelberg (2) Taf. 75, 2 und 4; Green 2001, 49. 63 Nr. 15.



Abb. 3: Apulischer Glockenkrater in Heidelberg, Judgement-Gruppe. Antikensammlung der Universität Heidelberg, Inv. U6 (Foto: Hubert Vögele).

ihren Peplos kaum, und sie trägt Schuhe. Während sich die alte Frau der jüngeren nähert, indem sie ihr rechtes Bein vorsetzt, bleibt die linke Frau ruhig stehen, setzt sogar das rechte Bein leicht zurück. Kranz und Pflanze dienen als bildstrukturierende und gliedernde Elemente, welche die Figuren voneinander trennen und so die Kontrastierung beider Figuren unterstützen.

Ob das Bild von einer konkreten Komödie beeinflusst sein könnte, lässt sich aufgrund der fehlenden literarischen Überlieferung nicht beantworten, auch nicht die Frage, in welchem Verhältnis beide Frauen stehen oder was der Gegenstand ihrer Interaktion sein könnte. Die linke Frau könnte als Braut verstanden werden, die rechte ihr eine Botschaft überbringen,⁶⁴ was uns zurück zur Komödie (oder auch Tragödie) brächte; die ältere Frau wäre dann die Amme oder Dienerin der Jüngeren. Dagegen spricht allerdings, dass die ältere Frau Schuhe trägt, die junge nicht, denn

64 Vgl. die Dienerinnen auf einem lukanischen Glockenkrater des Kreusa-Malers, 410–390 v. Chr., Sydney, Nicholson Museum Inv. 2013.2, vgl. CVA Nicholson Museum (2) Taf. 19; Green 2014a und einer Darstellung des Alkestis-Mythos auf einer apulischen Loutrophoros, Umkreis des Laodamia-Malers, Basel, Antikenmuseum Inv. S 21, vgl. Taplin 2007, 111 Nr. 31.

die Schuhe zeichnen die ältere Frau als sozial höherstehend aus. Könnte es sich um eine Kupplerin handeln, wie sie in der aristophanischen Komödie vorkommt?⁶⁵ In diesem Falle wäre zu klären, weshalb die junge Frau in einen Mantel gehüllt ist, statt etwa durch Herabrutschen des Gewandes einen erotischen Bezugsrahmen beim Betrachter aufzurufen.

Gerade dies könnte aber der Schlüssel sein, um das Dargestellte zu deuten, nämlich als eine Parodie auf Jugendlichkeit und körperliche Schönheit. Die junge Frau ist bis auf ihr Gesicht verhüllt, sie erhebt die Arme, aber nicht elegant tanzend, und ihre Maske weist sehr starke physiognomische Verzerrungen auf: Die Lippen wölben sich direkt unter der Nase wulstartig auf. Das Fehlen von Falten auf der Maske allerdings, das bei Komödienmasken dieser Zeitstellung nur selten auftritt, unterstreicht wiederum ihr jugendliches Alter. Die ältere Frau dagegen ist beinahe übermäßig mit Altersmerkmalen versehen, nämlich mit weißem Haar und zwei einzelnen Zähnen. Ihr Himation ist herabgerutscht,⁶⁶ wodurch ihre Brüste unter dem Peplos sichtbar werden, sie trägt ihr Haar lang und sogar offen, was eigentlich bei einer jungen Frau zu erwarten wäre. Damit werden den Frauen chiastisch Eigenschaften zugesprochen, bzw. dadurch beim Betrachter Bezugsrahmen aufgerufen, die eigentlich der anderen Figur angemessen erscheinen. Alter und Jugend werden vertauscht, wobei letztlich beide Frauen als hässlich dargestellt werden.

Es sind die Charaktereigenschaften und das mit dem Erwartbaren brechende Verhalten der Figuren, welche die Bilderzählung hervorbringen und auf welchen die komische Wirkung der Bilder beruhen muss. Dies geschieht durch die Inkongruenzen der Bezugsrahmen: Waren im Fall des ‚Phrixos-Kraters‘ noch heterogene Bezugsrahmen im Bild verbunden, so widersprechen sich diese bei den Komödienvasen und brechen sich gegenseitig: Die soziale und ökonomische Hierarchie auf dem Berliner Krater wird invertiert, die Merkmale der beiden Frauen auf dem Heidelberger Glockenkrater ironisch gegeneinander ausgespielt. Es stellt sich die Frage, weshalb dies als komisch, nicht aber als beunruhigend oder bedrohlich wahrgenommen wurde. Dies wäre anzunehmen, würden die Figuren kein Komödienkostüm tragen.

Zum einen durchbrechen die Kostüme und Masken die Fiktionalität des Geschehens, wie L. Giuliani kürzlich hervorgehoben hat.⁶⁷ Nicht nur die Handlung, sondern auch die Charaktere selbst sind fiktional, wodurch das Bedrohliche ihres normüberschreitendes Verhaltens und ihrer negativ konnotierten Merkmale aufgehoben wird. Zum anderen markieren die Kostüme und Masken ganz klar, dass die

65 Vgl. Aristoph. Thesm. 1160–1231: Euripides verkleidet sich als Kupplerin Artemisia.

66 Einen solchen herabgerutschten Mantel wie die alte Frau auf dem Erlanger Glockenkrater trägt eine Hetäre auf einer apulischen Oinochoe in Göttingen aus dem 3. V. des 4. Jh. v. Chr.: Universitätssammlung Inv. J 48, vgl. Trendall 1967, 61 Nr. 109; CVA Göttingen (1) Taf. 18.

67 Giuliani 2018.

Darstellung mit der Komödie in Verbindung zu bringen und somit komisch ist: Bei dem Rezipienten wird durch die Komödienelemente als visuelle Marker von vornherein die Erwartung von Komik geweckt. Komödienvasen stehen hierin den Karikaturen nahe,⁶⁸ welche ebenfalls auf unteritalischen Vasen präsent sind. In einem Grab in der Viale Virgilio in Tarent, das 1982 ausgegraben wurde,⁶⁹ befanden sich mehrere Oinochoen, auf denen Karikaturen bzw. Zwerge dargestellt sind, sowie zwei Oinochoen mit Schauspielerfiguren, wobei alle Vasen Zweifigurenkombinationen aufweisen und aus derselben Werkstatt stammen. Dies legt nahe, dass sich Karikaturen und Schauspielerfiguren der Komödie nicht nur durch ihre formale Gestaltung, also die verzerrten Gesichter, die dicken Bäuche und die Phallos, Überschneidungen aufweisen, sondern auch auf ikonographischer Ebene einander verwandt sind und gemeinsam untersucht werden, nicht mehr aber als voneinander scharf getrennte Kategorien angesehen werden sollten.⁷⁰

Fazit

Obwohl die formalen wie inhaltlichen Unterschiede zwischen tragisch-mythologischen und komödienbezogenen Vasenbildern aus Unteritalien klar auf der Hand zu liegen scheinen, lassen sich doch gemeinsame Darstellungsstrategien erkennen. In allen drei besprochenen Bildern werden Bezugsrahmen akkumuliert, sodass jeweils eine eigenständige Schöpfung des Malers entsteht, die über die Darstellung einer Handlung, eines Plots oder eines Mythos hinausgeht. Zentral ist dabei die gegenseitige Verknüpfung dieser Bezugsrahmen, sodass semantische Netze entstehen, welche sich der Betrachter Schritt für Schritt erschließt. Er muss daher weniger kompetent hinsichtlich seiner mythologischen oder dramatischen Vorkenntnisse sein, als vor allem Bereitschaft für und Interesse daran zeigen, sich das Bild und dessen bildinternes Verweissystem anzueignen. Dies ist als kommunikativer Prozess zu verstehen, der m. E. die besondere Attraktivität der Bilder ausmacht.

68 Vgl. Walsh 2009, 245–253. Zur Komik körperlicher Deformierung s. Himmelmann 1994, 113–122; Walsh 2009, 24–34; 245–258. Zum komischen Charakter der Satyrn s. Mitchell 2009, 150–234; Heinemann 2016, 154–156; 362–366. Zum gemeinsamen Auftreten von Satyrn und Komödienfiguren in der Vasenmalerei s. Krumeich 2017, 55–57.

69 De Juliis 1983, 505–507 Taf. 39, 1; Maruggi 1991, 66 Nr. 6, 2; Dell’Aglia u. a. 1994 Taf. 4.

70 Zur Xenon-Gruppe, deren Figuren Komödienschauspieler oder auch Karikaturen meinen könnten s. Robinson 2004.

Der Reiz der Bilder liegt genau darin, dass sie nicht nur Tragödie, nicht nur Mythos, nicht nur Komödie sind,⁷¹ sondern unterschiedliche Bezugsebenen und Rahmenbündel in sich vereinen und verknüpfen, um so neue Darstellungsinhalte zu generieren. Dabei werden die jeweiligen Bezüge oder Bezugsebenen nicht beliebig miteinander verbunden, sondern sind Teil eines durchdacht gestalteten semantischen Netzes. Die Heterogenität dieses Netzes und das Spiel mit dem Vorwissen bzw. den Erwartungen der Betrachter bedingen das narrative Potenzial der Bilder, hier am Beispiel des ‚Phrixos-Kraters‘ verdeutlicht. Bei den besprochenen Komödienvasen werden diese Heterogenitäten zu Inkongruenzen und Widersprüchen gesteigert, welche an der komischen Wirkung der Bilder maßgeblich beteiligt sind.

Der Ausgestaltung und gegenseitigen Kontrastierung von Figuren wurde offenbar besondere Sorgfalt zuteil. Der Charakterisierung und Einordnung derselben bezüglich ihres gesellschaftlichen sowie ökonomischen Status und auch ihrer Geschlechterrollen kommt eine Schlüsselrolle in der Bildnarration zu, wobei eben diese Rollen in den mythologisch-tragischen Bildern verstärkt und in den komischen Bildern parodiert werden. Hierin lässt sich eine Parallele zu lebensweltlichen Darstellungen in der unteritalischen Vasenmalerei feststellen, denn auch diese zielen darauf ab, die positiven Eigenschaften einzelner Figuren durch entsprechende Attribute wie Strigilis, Spiegel, Fächer, Schmuck usw. herauszuheben.⁷² Insofern wäre es ein vielversprechender und auch notwendiger Ansatz, die Bilderwelt der unteritalischen Vasen über scheinbare thematische Grenzen, nämlich: Mythos, Tragödie, Komödie und Lebenswelt hinweg zu untersuchen und so Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Darstellungsstrategien herauszuarbeiten. Die Bilder als ein Geflecht von Bezügen anzusehen, die miteinander in Beziehung stehen und so mit der Erwartung des Betrachters spielen – durch Heterogenitäten, Inkongruenzen und Widersprüche – scheint mir hierfür ein vielversprechender Ansatz zu sein.

71 Wobei tragödien- und komödienbezogene Elemente nur äußerst selten verbunden werden, m. W. nur auf der sogenannten Choregos-Vase (Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 96.AE.29, apulischer Glockenkrater, Choregos-Maler, Höhe: 37 cm, vgl. Taplin 1993, 55–63 Nr. 9.1 Taf. 9; Green 2012, 301; 333 Nr. 25). Allerdings orientieren sich die Komödienvasen zunehmend an der Bildstruktur und Gestik der mythologisch-tragischen Vasen (s. hierzu meine derzeit in der Publikationsvorbereitung befindliche Dissertation „Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen“) und eine späte sizilische Tragödiendarstellung zeigt einen Bühnenaufbau, wie er sonst nur auf Komödienvasen auftritt (Caltanissetta, Museo Civico Inv. 1301bis, vgl. Taplin 2007, 261 f. Nr. 105).

72 S. etwa Todisco 2012 II, 319 f.; Söldner 2007, 177–200.

Literatur

Barsalou 1992

L. W. Barsalou, *Frames, Fields, and Contrasts*, in: A. Lehrer – E. F. Kittay (Hrsg.), *New Essays in Semantic and Lexical Organization* (Hillsdale 1992) 21–74.

Bernabó Brea – Cavalier 2001

L. Bernabó Brea – M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, *Bibliotheca archaeologica* 32 (Rom 2001).

Bieber 1961

M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*² (Princeton 1961).

Bosher 2012

K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012).

Busse 2012

D. Busse, *Frame Semantik. Ein Kompendium* (Berlin 2012).

Caballero González 2017

M. Caballero González, *Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur* (Tübingen 2017).

Csapo 1986

E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697. Telephus Travestitus*, *Phoenix* 40, 1986, 379–392.

Csapo 2010

E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater* (Chichester 2010).

Csapo – Slater 1995

E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995).

De Juliis 1983

E. M. De Juliis, *Archeologia in Puglia. I Musei Archeologici dell provincia di Bari* (Bari 1983).

Dearden 1976

C. Dearden, *The Stage of Aristophanes* (London 1976).

Dearden 1988

C. W. Dearden, *Phlyax Comedy in Magna Graecia. A Reassessment*, in: J. H. Betts – J. T. Hooker – J. R. Green (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster* 2 (Bristol 1988) 33–41.

Dearden 2012

C. Dearden, *Whose Line is it Anyway? West Greek Comedy in its Context*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 272–288.

Dell’Aglío u. a. 1994

A. Dell’Aglío – A. Arcangelo – E. Lippolis, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto 3,1: Taranto, la necropoli* (Tarent 1994).

Denoyelle – Iozzo 2009

M. Denoyelle – M. Iozzo, *La céramique grecque d’Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.* (Paris 2009).

Denoyelle 2010

M. Denoyelle, *Comedy Vases from Magna Graecia*, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theater. Exhibition in the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, 26.08.2010–03.01.2011* (Los Angeles 2010) 105–111.

Fillmore 1976

C. J. Fillmore, *Frame Semantics and the Nature of Language*, *Annals of the New York Academy of Sciences* 280, 1976, 20–32.

Fillmore 2006

C. J. Fillmore, *Frame Semantics*, in: K. Brown (Hrsg.), *Encyclopedia of Language and Linguistics* (Amsterdam 2006) 613–620.

Fortenbaugh 1975

W. W. Fortenbaugh, *Die Charaktere Theophrasts. Verhaltensregelmäßigkeiten und aristotelische Laster*, *RhM* 118, 1975, 62–82.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (Hannover 1995).

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Rez. zu O. Taplin, Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, *Gnomon* 81, 2009, 439–447.

Giuliani 2018

L. Giuliani, *Theatralische Elemente in der apulischen Vasenmalerei: Bescheidene Ergebnisse einer alten Kontroverse*, in: U. Kästner – S. Schmidt (Hrsg.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (München 2018) 108–118.

Goffman 1974

E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (Cambridge, Mass. 1974).

Green 1999

J. R. Green, *Tragedy and Spectacle of the Mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase-Painting*, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle. Proceedings of the Symposium „The Art of Ancient Spectacle“, 10.–11.05.1996, Washington* (New Haven 1999) 37–63.

Green 2001

J. R. Green, *Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, BICS 45, 2001, 37–64.

Green 2006

J. R. Green, *The Persistent Phallos. Regional Variability in the Performance Style of Comedy*, in: J. Davidson – F. Muecke – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee* (London 2006) 141–162.

Green 2012

J. R. Green, *Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language*, in: K. Boshier (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 289–342.

Green 2014a

J. R. Green, *Two Phaedras: Euripides and Aristophanes?*, in: S. D. Olson (Hrsg.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson* (Berlin 2014) 94–131.

Green 2014b

J. R. Green, *Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus*, in: E. Csapo – H. R. Goette – J. R. Green – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin 2014) 333–269.

Günther 2016

E. Günther, *Femaleness Matters. Identity and Identification Processes in the Severan Dynasty*, MBAH 34, 2016, 113–168.

Günther 2017

S. Günther, *(K)einer neuen Theorie wert? Neues zur antiken Wirtschaftsgeschichte anhand Dig. 50,11,2 (Callist. 3 cognit.)*, Gymnasium 124, 2017, 131–144.

Harten 1999

T. Harten, *Paidagogos. Der Pädagoge in der griechischen Kunst* (Kiel 1999).

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016).

Himmelmann 1994

N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Jahrbuch des DAI Ergänzungsheft 28 (Berlin 1994).

Hughes 2006

A. Hughes, *The Costumes of Old and Middle Comedy*, BICS 49, 2006, 39–68.

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (Mainz 1978).

Krumeich 2014

R. Krumeich, *Silen und Theater. Zu Ikonographie und Funktion des betagten Halbtieres in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.*, in: N. Almazova – B. Seidensticker (Hrsg.), *XAPAKTEP APETAΣ. Donum natalicium Bernardo Seidensticker ab amicis oblatum*, Hyberboreus 20 (München 2014) 139–157.

Krumeich 2017

R. Krumeich, *Greiser Silen oder Schauspieler des Papposilens? Zur Übernahme theaterspezifischer Ikonographie in mythologischen Bildern und Denkmälern seit frühklassischer Zeit*, JdI 132, 2017, 43–80.

Lienert 2017

E. Lienert, *Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projekt-skizze*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 139, 2017, 69–90.

Marconi 2012

C. Marconi, *Between Performance and Identity. The Social Context of Stone Theatres in Late Classical and Hellenistic Sicily*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 175–207.

Maruggi 1991

G. A. Maruggi, *6. Viale Virgilio*, in: A. D'Amicis – A. Dell'Aglio – E. Lippolis – G. A. Maruggi (Hrsg.), *Vecchi scavi nuovi restauri. Museo Archeologico Nazionale – Taranto. Dal 14 marzo 1991* (Tarent 1991) 64–83.

Masségia 2012

J. Masségia, *Reasons to be Cheerful? Conflicting Emotions in the Drunken Old Women of Munich and Rome*, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World 2* (Stuttgart 2012) 413–430.

Mertens 2006

D. Mertens, *Städte und Bauten der Westgriechen. Von der Kolonisationszeit bis zur Krise um 400 vor Christus. Zeichnungen von Margareta Schützenberger* (München 2006).

Minsky 1980

M. Minsky, *A Framework for Representing Knowledge*, in: D. Metzger (Hrsg.), *Frame Conceptions and Text Understanding* (Berlin 1980) 1–25.

Mitchell 2009

A. G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009).

Mitens 1988

K. Mitens, *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350–50 a.C.* 13, AnalRom Supplementum (Rom 1988).

Moret 1975

J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Bibliotheca Helvetica Romana 14 (Rom 1975).

Nesselrath 1990

H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 36 (Berlin 1990).

Nesselrath 2010

H.-G. Nesselrath, *Comic Fragments: Transmission and Textual Criticism*, in: G. W. Dobrov (Hrsg.), *The Brill's Companion to the Study of Greek Comedy* (Leiden 2010) 423–453.

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann*, JdI 117, 2002, 1–79.

Robinson 2004

E. G. D. Robinson, *Reception of Comic Theatre Amongst the Indigenous South Italians*, MedArch 17, 2004, 193–212.

Roscino 2003

C. Roscino, *L'immagine della tragedia. Elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italota e siceliota*, in: L. Todisco (Hrsg.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Rom 2003) 223–357.

Sabetai 2009

V. Sabetai, *The Poetics of Maidenhood: Visual Contracts of Womanhood in Vase-Painting*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 103–114.

Scheufele 2003

D. A. Scheufele, *Frames – Framing – Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion* (Wiesbaden 2003).

Schmidt 1998

M. Schmidt, *Komische Arme Teufel und andere Gesellen auf der Komödienbühne*, AntK 41, 1998, 17–31.

Schönheit 2018

L. Schönheit, *Theaterbilder im Spannungsfeld zwischen Italioten und Italikern*, in: U. Kästner – S. Schmidt (Hrsg.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (München 2018) 119–127.

Schulze 1998

H. Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft* (Mainz 1998).

Schulze 2000

H. Schulze, *Redende Personen in sprechenden Bildern. Darstellung von Rede und Dialog in der unteritalischen Vasenmalerei*, in: C. Neumeister – W. Raeck (Hrsg.), *Rede und Redner. Bewertung und Darstellung in den antiken Kulturen. Kolloquium, 14.–16.10.1998, Frankfurt am Main* (Möhnesee 2000) 119–150.

Sear 2006

F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).

Shapiro 2010

A. Shapiro, *Middle Comedy Figurines of Actors*, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theatre. Exhibition in the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, 26.08.2010–03.01.2011* (Los Angeles 2010) 122–127.

Silvestrelli 2012

F. Silvestrelli, *Donne al louterion nella ceramica italiota*, in: A. Calderone (Hrsg.), *Cultura e religione delle acque. Atti del Convegno interdisciplinare „Qui fresca l'acqua mormora...“ (S. Quasimodo, Sapph. fr. 2,5), Messina, 29.–30.03.2011* (Rom 2012) 113–124.

Simon 2002

E. Simon, *Ein neuer signierter Kelchkrater des Asteas*, *NumAntCl* 31, 2002, 115–127.

Söldner 2007

M. Söldner, *Bios eudaimon. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder aus Lukanien* (Möhnesee 2007).

Stähli 2009

A. Stähli, *Nackte Frauen*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 43–51.

Taplin 1987

O. Taplin, *Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes*, *ProcCambrPhilSoc* 33, 1987, 92–104.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings* (Oxford 1993).

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles 2007).

Taplin 2012

O. Taplin, *How was Athenian Tragedy Played in the Greek West?*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 226–250.

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi. Immagini. Architettura*, Biblioteca di archeologia 32 (Mailand 2002).

Todisco 2012

L. Todisco (Hrsg.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia I-III* (Rom 2012).

Trendall 1967

A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, BICS Supplement 19² (London 1967).

Trendall 1987

A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (Rom 1987).

Trendall – Cambitoglou 1978

A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and Middle Apulian* (Oxford 1978).

Trendall – Webster 1971

A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971).

Vahtikari 2014

V. Vahtikari, *Tragedy Performances Outside Athens in the Late Fifth and Fourth Centuries BC*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 20 (Helsinki 2014).

Walsh 2009

D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque* (Cambridge 2009).

Webster – Green 1978

T. B. L. Webster – J. R. Green, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, BICS Supplement 39³ (London 1978).

Wiles 1991

D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge 1991).

Ziegler – Wuhrmann 2010

K. Ziegler – W. Wuhrmann (Hrsg.), *Plutarch. Große Griechen und Römer*² (Mannheim 2010).

Ziem 2008

A. Ziem, *Frames im Einsatz. Aspekte anaphorischer, tropischer und multimodaler Bedeutungskonstitution im politischen Kontext*, in: E. Felder – M. Müller (Hrsg.),

Wissen durch Sprache: Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes „Sprache und Wissen“ (Berlin 2008) 209–246.

Ziem 2014

A. Ziem, *Frames of Understanding in Text and Discourse. Theoretical Foundations and Descriptive Applications*, Human Cognitive Processing 48 (Amsterdam 2014).

Zimmermann 2000

B. Zimmermann, *Europa und die griechische Geschichte. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Europäische Geschichte (Frankfurt 2000).

Stefanie Johns

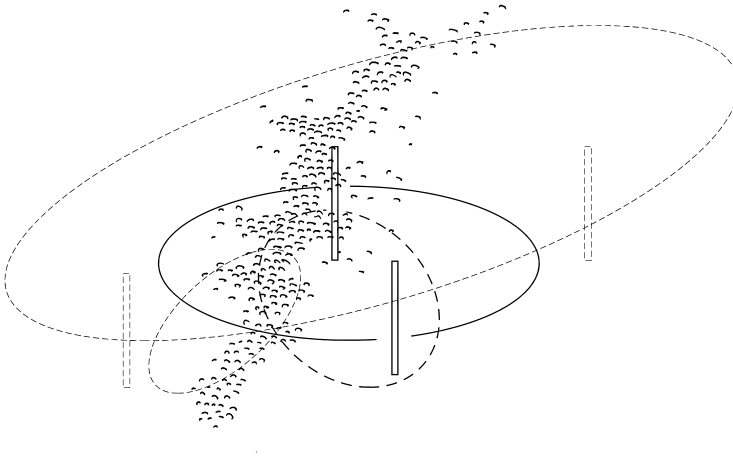
»Dein Blick weckt mein Begehren.«
Über Bilderfahrungen und Blickbeziehungen aus
Perspektive visueller Bildung

Die Faszination an einem Forschen zur Bilderfahrung gründet sich unter anderem in den Dimensionen und Symptomen, die dieses Phänomen hervorbringt. Als performativ-dialogisches Geschehen verstanden, berühren Bilderfahrungen das eigene Begehren und Belieben. Für die archäologisch perspektivierte Bildforschung ergeben sich daraus Fragen, wie Bilderfahrungen und ihre Bedingungen reflektiert werden können, aber auch wie sich bspw. antiken Bild- und Blickwerdungen nachspüren lässt.

Beziehen wir Bildtheorie auf andere Diskurse und lassen beide auf eine gemeinsame Kontaktzone ihrer Prämissen und Dispositive ein, erhoffen wir uns vielleicht, Vertrautes *anders* zu sehen, um bisherige Denk- und Blickweisen in Bewegung zu versetzen, mit der Absicht, diese zu verschieben, zu befragen oder zu erweitern. Getragen von dieser Vision bildet ein daran aufkeimendes epistemisches Potenzial den Nährboden bildkultureller Fragen, die sich *zwischen* Diskursen und *in* ihnen herausbilden.

Induzierte Bruchstellen, Wendungen und gar Dekonstruktionen bisheriger Perspektiven ermöglichen in einer Geste experimenteller Umschau, Theorien und Methoden neu zu vernähen. Bildtheorie vermag als Rumoren in den Tiefen der Gewissheit eine permanente Beunruhigung zu entfachen, die ich als Moment produktiver Ungewissheit bezeichne. Dabei zeigt sich die eigene Bilderfahrung, wenn wir uns Phänomenen der Bildlichkeit widmen, als *reflexiver Schirm*. Was wir als *bildlich* erfahren, als *Bilder* erfahren, konturiert einen Erfahrungsbereich, dessen Reflexion nicht nur in einer Vor- oder Nachträglichkeit möglich ist, sondern auch in einem ‚Indem‘, also einer Reflexion *durch* die Bilderfahrung. Vor diesem Hintergrund erscheint ein Verständnis von Reflexion notwendig, das sich in einem Denken im Medium des Bildes vollziehen kann. Ich lehne mich diesbezüglich an die von Selma Dubach und Jens Badura aufgezeigte Perspektive eines Denkens im Medium der

Kunst an, bei dem begriffliches Denken mit unbegrifflichem Denken in den Dialog tritt. Diese innerhalb künstlerischer Forschung verortete Sichtweise umschreibt einen Umgang mit Wissen, welcher sowohl als intuitions- als auch entdeckungsgeleitet angesehen werden kann.¹



Konturen bilden

Bildtheorie, verstanden als bewusst aufgespannte Sphäre, um „sich manches von dem, was man zwar im Grunde längst weiß, aber dennoch nie wirklich bedacht hat, denkend zu Bewusstsein [zu] bringen“,² deutet in dieser Wendung auf eine paradoxe Spannung bildtheoretischer Überlegungen hin: Bildliches mag vertraut im Umgang, gewöhnlich als Aktant unserer Selbst-, Anderen- und Weltverhältnisse³ und zugleich in dieser Vertrautheit als geheimnisvolles, von Unverfügbarem durchwobenes Phänomen erscheinen. Was zeichnet Bildlichkeit aus, wenn *ich* diese erfahre, und wie lassen sich beispielsweise gravierende Macht- und Kraftwirkungen des Bildlichen reflektieren, die sich in Bilderfahrungen ereignen?

1 Vgl. Dubach – Badura 2005, 123 und 126.

2 Pichler – Ubl 2014, 12.

3 Da ich in diesem Beitrag die Perspektive visueller Bildung einbringe, werden auch Bezüge zur Bildungstheorie hergestellt. Ich beziehe mich an dieser Stelle auf eine Formulierung des Erziehungswissenschaftlers Hans-Christoph Koller, der neben den Selbst- und Weltverhältnissen auch die Anderen-Verhältnisse als relevant für Bildungsprozesse herausstellte. Vgl. Koller 2016, 180.

Wenn wir uns mit Bildern auseinandersetzen, sie im Rahmen von Forschung heranziehen oder selbst entwerfen, um mit ihnen etwas zu theoretisieren, zu exemplifizieren, etwas zu zeigen oder zu entwickeln, ziehen wir nicht *etwas* heran, sondern wir nehmen die Spuren unserer Bilderfahrungen auf. So beziehen wir uns auf Akte, auf grundlegend relationale Geschehen in Bilderfahrungen. Diesen Gedanken betrachte ich als grundlegend, insofern er eine bildtheoretische Perspektive einschließt, welche den Objektstatus der Bilder negiert und ihr Ereignen in Bilderfahrungen hervorhebt. Ich werde exemplarisch relevante Positionen heranziehen, deren Überlegungen auf einer ähnlichen Grundannahme aufbauen, um mich Blickbeziehungen in der Bilderfahrung zuzuwenden.

Die Frage, mit welcher Art Bildlichkeit wir umgehen und wie wir das Bildliche am Bildlichen begreifen, reflektieren oder modellhaft denken können, ist ein zentrales *Movens* meiner Forschung im Feld visueller Bildung.⁴ Visuelle Bildung könne, wie Karl-Josef Pazzini formuliert, als Forschungsfeld verstanden werden, das den bildenden und forschenden Umgang mit Bildern nicht als Ornament betrachte.⁵ Diese Analogie eines schmückenden Beiwerks nivelliert weniger jene in der Forschung damit implizit kritisierten Bildungsgangsweisen, als diese zu markieren, um im Keim auf eine Verschiebung aufmerksam zu machen, die an den Epistemologien des Ikonischen rührt. Dabei positioniert sich das Feld visueller Bildung meines Erachtens als ein wissenschaftliches Feld, das ermöglicht, auch die Bildungsprozesse Forschender mitzudenken, *ihre* Bilderfahrungen und *ihre* Blickbeziehungen zu Bildern, in denen sich immer wieder auch vergangene Bilderfahrungen einspiegeln.

Der *iconic turn*,⁶ um nur eine Bewegung zu nennen, die eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber visuellen und bildlichen Phänomenen initiierte, hat für eine Vielzahl von Disziplinen eine nahezu molekulare Durchdringung ihrer Grundfragen initiiert, indem die Frage nach dem Bild bzw. der Bildlichkeit, einen Sprung im Denken herausfordert, der ein *anderes* Sehen, Denken und auch Forschen

4 Vgl. dazu mein noch unveröffentlichtes Dissertationsprojekt „Vom Zwischen aus. Weisen bildreflexiver Annäherungen an Bilderfahrung in Wissenschaft, Kunst und Vermittlung“ (abgeschlossen 2019; wird voraussichtl. 2020 erscheinen). Ich werde in diesem Text auf einige bildtheoretische Überlegungen daraus eingehen und mich an dieser Stelle dem Scharnier zwischen Bilderfahrung und Blickbeziehung widmen.

5 Vgl. Pazzini 2014, 14.

6 Der Begriff des *iconic turn*, der ‚ikonischen Wende‘, wird maßgeblich mit Gottfried Boehm (1994) in Verbindung gebracht. Boehm verdeutlicht die Relevanz einer Bildwissenschaft an der Verlagerung von sprachlicher zu visueller Information und Kommunikation. Damit gilt der *iconic turn* auch als Verschiebung vom Wort aufs Bild. Neben dem *iconic turn* ist der auf William John Thomas Mitchell zurückgehende *pictorial turn* (1992) zu nennen, der meist als ‚Wende zum Bild‘ bezeichnet wird und diese Wende zum Bild mit sozialen und politischen Fragen in Zusammenhang brachte. Der *pictorial turn* ist insbesondere an der Materialität von Bildern orientiert.

entfachte. Ohne hier den Fokus auf eine wissenschaftshistorische Perspektive zu verlagern, sei die Bedeutung dieser Verschiebung betont, da sie die Selbstverständlichkeit sprachlicher Reflexion in Schwingung versetzt und Bühnen *anderer* Wissensräume als nur diskursiver eröffnet. Die Anerkennung, etwa *durch* Bilder Wissen zu verhandeln, wurde auch durch den Diskurs künstlerischer Forschung vorangetrieben, wie die Grundlegungen eines Forschens durch Kunst,⁷ Epistemologien künstlerischer Forschung⁸ und des Ästhetischen⁹ sowie Untersuchungen zu Formen anderen Wissens¹⁰ aufzeigen.

In einer Falte visueller Bildung, verstanden als Hinwendung zu visuellen Phänomenen, ihrer Reflexion und ihren Wissensformen, artikuliert sich ein philosophisches Denken, welches sich neben Bildtheorie auch Weisen ihrer Genese zuwendet, als gewichtiges Scharnier einer zwischen eigenen Bilderfahrungen und wissenschaftlichen Erkenntnissen schwingenden Suche – „Re-search“¹¹. Michaela Ott hat in diesem Sinne im Zuge visueller Bildung „von unbewusster Affizierung, bewusster Anschauung, bejahter Befremdung und gedanklicher Durchdringung des Wahrzunehmenden“¹² gesprochen. An Theorie reflektiert, vermag dies eine nachhaltige und subjektbildende Neukartierung etwa im Denken über Bilder zu initiieren, wie auch in der Bilderfahrung selbst, insofern sich ein Reflektieren auf die Erfahrung rückwenden kann. Dann erfahren wir *anders* oder *Anderes* in der Bilderfahrung, womit eine Reflexion über Bildlichkeit als ihr *Movens* betrachtet wird. Die Pfade des Unbewussten, des Intuitiven und des Ahnens, sehe ich im forschenden Umgang mit Bildern aus der skizzierten Perspektive nicht als lästiges Störmoment, sondern als gewichtiges Wissensregister jener, die angesichts von Bildern forschen. Die Dynamiken und Resonanzen von Bilderfahrungen, die hier bereits implizit aufscheinen, bedingen eine bildtheoretische Kontur, deren Konsequenz an den Begehrendynamiken von Blickbeziehungen in der Bilderfahrung ansetzt.

7 Vgl. Bippus 2012.

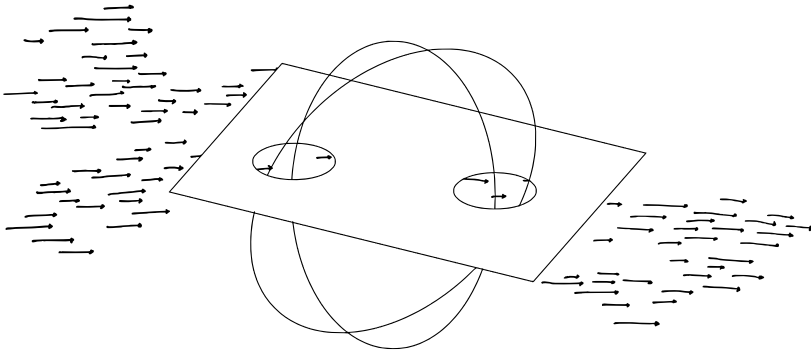
8 Vgl. Badura u. a. 2015.

9 Vgl. Mersch 2015.

10 Vgl. Busch 2016.

11 Vgl. zur Praxis der Suche als Research: Sommer 2002 sowie Sabisch 2007.

12 Ott 2014, 38.



Einsetzen

Begreift man Bildlichkeit vorerst als einen Akt,¹³ als sinnliches Ereignen von Phänomenen, die sich als ein Bildliches zeigen und erfahren werden, dann liegt es aufgrund einer solchen Bildperformanz nahe, die Figur des Blicks, die Blickbeziehungen in Bilderfahrungen, als gewichtiges Moment einer Reflexion über Bildlichkeit in die Überlegungen einzubeziehen.¹⁴ Ich gehe folglich davon aus, dass sich das Blickgeschehen in der Bilderfahrung in einer responsiven Beziehung entfaltet, die ich bereits im Titel meines Beitrags versuche aufzugreifen: *Dein Blick weckt mein Begehren* ist somit als Wendung an das Bildliche zu verstehen, dessen Blicke in der Bilderfahrung mich etwas angehen, die mich (be)treffen.

Um in diesem Beitrag eine Kontaktzone zur bildtheoretischen Forschung anzuregen, werde ich drei Sprünge zur Reflexion von Bildlichkeit initiieren und darin eine Art Auffaltung des Satzes „Dein Blick weckt mein Begehren“ vornehmen. Dabei werden jeweils unterschiedliche Ebenen und Perspektiven von Blickbeziehungen in der Bilderfahrung aufgegriffen und erläutert.

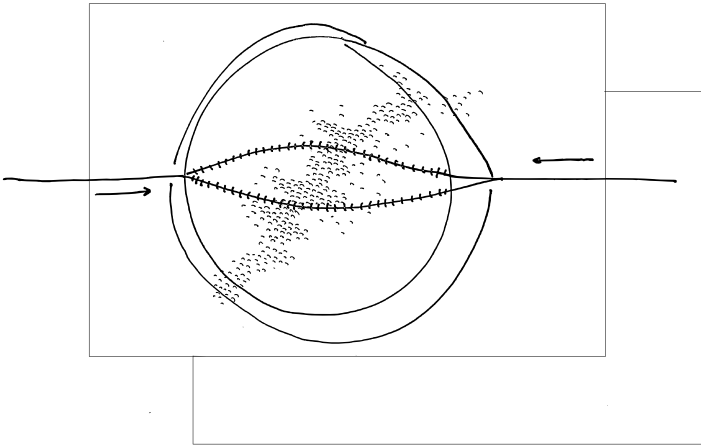
Der erste Sprung widmet sich der Spaltung des Sehens, mit maßgeblichem Bezug auf Georges Didi-Huberman. Damit möchte ich auf mediale und leibliche Zwischensphären in der Bilderfahrung eingehen, die in Rekurs auf Didi-Hubermans dialektische Betrachtung von Sehen und Blicken einen Anschluss an Begehrendynamiken im Bildumgang aufzeigen.

¹³ Vgl. u. A. Sartre 1994, 227.

¹⁴ Vgl. zum Blickwerden in der Bilderfahrung Johns 2018.

Der zweite Sprung nimmt Bezug auf die Figur des beunruhigten Blicks aus der phänomenologischen Perspektive Bernhard Waldenfels' und geht auf das Verhältnis zwischen Blick und Begehren ausgehend von einer Differenz zwischen Eigenem und Fremdem ein. Zudem bietet die dabei erläuterte chiasmatische Struktur des Blickgeschehens einen Einsatzpunkt für Überlegungen zum Phänomen der Aufmerksamkeit in der Bilderfahrung.

Im dritten Sprung versuche ich in Rekurs auf Sybille Krämer und Erika Fischer-Lichte, die Begehrendynamiken in Bild- und Blickakten auf den Umgang mit Bildern in wissenschaftlicher Arbeit zu lenken, um die bereits aufgezeigten Gedanken zu den Bildungsprozessen Forschender aufzugreifen. Daher werde ich abschließend auch unter dem Fokus ‚Beziehungen‘ eine kurze Rückwendung auf die Perspektive visueller Bildung skizzieren, verstanden als Angebot einer anderen Haltung vor der Folie einer blicksensiblen Reflexion von Bilderfahrungen.



Erster Sprung // die Spaltung des Sehens (Didi-Huberman)

Die alltagssprachliche Formulierung „das blickt mich an“, die oftmals verwendet wird, um eine Anziehung oder Aufmerksamkeit zum Ausdruck zu bringen, suggeriert, dass uns *etwas* einen Blick zuwirft, dessen Macht- und Kraftwirkungen wir spüren.¹⁵ Profan am Kuchenbüffet, um die Zuneigung zu einem Stück soliden Mohnkuchens zu äußern – „Das hat mich schon die ganze Zeit so angeblickt“ –, um dieses sogleich zu ergreifen und genüsslich zu verschlingen. Kunsthistorisch

¹⁵ Vgl. zu affektiven Macht- und Kraftwirkungen der Bilder Waldenfels 2008.

perspektiviert, als *Metapsychologie des Bildes*, formuliert der französische Kunsthistoriker und Philosoph Georges Didi-Huberman den Titel einer seiner bekanntesten Schriften als Scharnier dieses Wechselblicks: *Was wir sehen, blickt uns an*.

Was wir sehen verhält sich dabei einem *Angeblicktwerden* gegenüber in einer gegen- und miteinander entstehenden Verschränkung. Als dialektisches Verhältnis zwischen *Sehen* und *Anblicken* legt Didi-Huberman eine Spaltung zugrunde, welche die Sehenden zugleich als Angeblicktwerdende konstituiert. Es gehe folglich nicht darum, zwischen dem, was wir sehen, und dem, was uns anblickt, zu wählen, sondern sie als voneinander abhängig zu verstehen. So gewinne das, was wir sehen, an Bedeutung „nur durch das, was uns anblickt, uns betrifft.“¹⁶ Didi-Huberman kennzeichnet diesen Moment als „Höhlung“.¹⁷ Die Metapher verdeutlicht, dass die Spaltung zwischen *Sehen* und *Angeblicktwerden* ein Zwischen entstehen lässt, das nur *durch* ihr dialektisches Verhältnis begründet wird. Der Abstand zwischen Sehen und einem Angeblicktwerden ist somit mehr Bedingung und markiert eine Differenz, die das Blickgeschehen ermöglicht.

Um dieses Modell der Verschränkung mit Leben zu füllen, bezieht sich Didi-Huberman auf eine Szenerie, die als Beispiel der wechselseitigen Relation fungiert:

Wenn ein kleines, allein gelassenes Kind vor sich die paar Dinge betrachtet, die seine Einsamkeit bevölkern – eine Puppe zum Beispiel, eine Holzspule, ein Würfel oder einfach sein Bettlaken –, was genau sieht es dann, oder vielmehr: wie sieht es? [...] Ich stelle mir vor, wie es um sich blickt, noch weit entfernt von aller Gewißheit und allem Zynismus, noch weit entfernt, an irgend etwas zu glauben. Ich stelle mir vor, wie es sich abwartend verhält: sein Blick ist [...] erfüllt vom Stumpfsinn des Wartens. Bis zu dem Augenblick, in dem das, was es sieht, sich plötzlich öffnen wird, getroffen von etwas, das es im Grunde – oder vom Grunde her, ich meine vom selben Hintergrund der Abwesenheit her – anspricht, betrifft, es anblickt.¹⁸

Worin die Prägnanz dieses Beispiels liegt, lässt sich in einer schrittweisen Reflexion aufzeigen. Zunächst modelliert Didi-Huberman in seiner Beschreibung eine*n Betrachter*in, welche*r in der Figur des kleinen Kindes in seiner Einsamkeit keiner Ablenkung ausgesetzt zu sein scheint. Denn als eher unbedarfte*r Betrachter*in, da „noch weit entfernt von aller Gewißheit und allem Zynismus, noch weit entfernt, an irgendetwas zu glauben“, versucht sich das Beispiel damit an bereits verkörperten Blickweisen und Blickregimen von Betrachtenden vorbei zu tasten, um diese Variable, der als Experimentalaufbau anmutenden Szenerie, einzudämmen.

16 Didi-Huberman 1999, 11.

17 Didi-Huberman 1999, 62.

18 Didi-Huberman 1999, 63.

Die Beschreibung dessen, was das Kind umgibt, den Spielraum seiner Betrachtung, formt Didi-Huberman exemplarisch, wie zugleich austausch- bzw. veränderbar („eine Puppe zum Beispiel, eine Holzspule, ein Würfel oder einfach sein Bettlaken“). So erscheint es nur folgerichtig, dass er den Fokus von der Frage, *Was* das Kind sehen mag, auf das *Wie* des Sehens verschiebt. Bemerkenswert an dem Beispiel erscheint die beschriebene Wende, die als eine Blickwende bezeichnet werden kann. Dem zuvor vom „Stumpfsinn des Wartens“ erfüllten Blick des Kindes widerfährt im Umherblicken ein Blick von außen, der es betrifft, also etwas herausfordert, was das Kind angeht. So tritt nicht etwas plötzlich in diese Szenerie hinzu, was zuvor nicht da war, sondern es wendet sich etwas an das Kind, weil es das Kind betrifft. Das „vom selben Hintergrund der Abwesenheit her“ in die Szenerie einfallende, pathische Moment des Betroffenen-Werdens, des Getroffen-Seins, verstehe ich als ein durch den Blick des Anderen initiiertes Begehren.

„Es trifft etwas, das die, die davon getroffen sind, etwas angeht“¹⁹, pointieren die Kulturwissenschaftlerin Insa Härtel und der Psychoanalytiker Karl-Josef Pazzini dieses Getroffen-Sein. Der Blick von außen wird erst durch mich konstituiert – meine Anwesenheit vermag die Abwesenheit aufzulösen, wenngleich hier keine Kausalbeziehung vorhanden ist, denn den Blick von außen kann ich nicht initiieren. Versucht man diese Umschreibung Härtels und Pazzinis zu invertieren, wird noch einmal deutlich, dass der Blick von außen jemanden treffen kann und jemand anderen verfehlen kann.²⁰

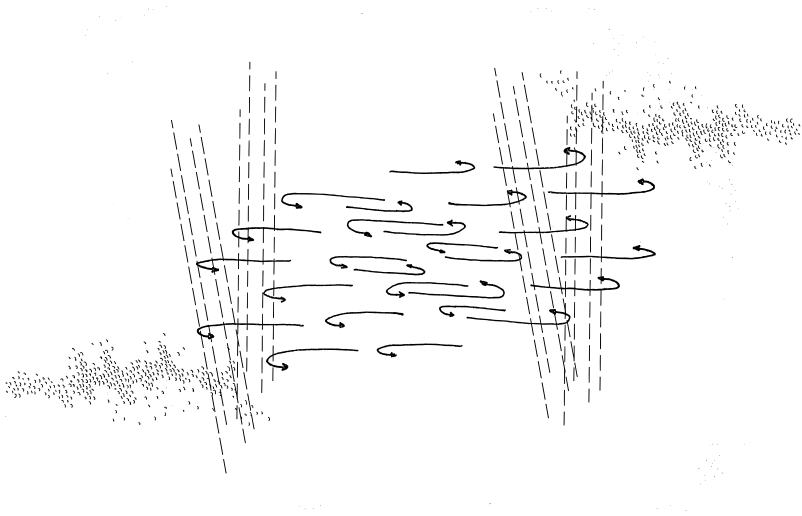
Die Spaltung des Sehens setzt etwa für Bildbetrachtungen, Analysen und Forschungsarbeiten, die sich dem Bildlichen widmen, an der Relation zwischen Bild-erfahrungen und denen, die Bilder erfahren an. Das dialektische Verhältnis verdeutlicht die initiatorische Kraft der Blickbeziehung und ihren Stellenwert für wissenschaftliche Reflexionen. Nun haben Forschende weniger häufig mit der Situation zu tun, dass sie dasitzen und umherblicken und darauf warten, dass sie etwas betrifft, sondern oft beschäftigen sie sich gezielt mit dem, was wir als Bilder bezeichnen: Fotografien, Digitalisate von Objekten, Malereien und so weiter. Was die Verstrickung aus Bildererfahrungen und Blickbeziehungen uns dafür bewusst machen kann, ist, dass wir weder von *der* Bilderfahrung sprechen können, noch von *dem* Bild, denn

19 Härtel – Pazzini 2017, 108.

20 Am Beispiel Gerhard Richters *Betty* zeigen Insa Härtel und Karl-Josef Pazzini eine bemerkenswerte Analyse zu einem *Blickfänger* auf. Richter male, wie er selbst sagt, so lange, bis er inkompetent werde – inkompetent für den Inhalt seiner Bilder. Diese Inkompetenz äußere sich in Richters Sprachlosigkeit gegenüber seinen eigenen Bildern, „so dass sie [die Bilder] sich von ihm [Gerhard Richter] ablösen können [...]“. Die Ablösung zeige auf, dass der im Bild involvierte Blick gerade auch von anderen aufgefangen werden könne, die mit der konkreten Entstehungssituation nichts zu tun hatten. Vgl. Härtel – Pazzini 2017, 103.

wir als Betrachtende, sind nie dieselben und schon gar nicht unser *ikonischer Blick*.²¹ Dieser ist ungeplant, zeitlich wie räumlich, verschiebt sich, wird von Bilderfahrungen und anderen Erfahrungen verändert, von Beunruhigungen getrieben und steht in komplexen Blickbeziehungen in einem responsiven Verhältnis zu uns und der Welt.

Um das damit bereits konturierte, responsive Geschehen, verstanden als Dialog zwischen Bildern und ihren Betrachtenden, näher zu beschreiben, ist es hilfreich, neben Didi-Hubermans Blickwende auch auf Bernhard Waldenfels' Figur des beunruhigten Blicks einzugehen, insofern sich hieran die Mechanismen dieser Wendung näher betrachten lassen sowie das Scharnier zwischen Blick und Begehren.



Zweiter Sprung // Der beunruhigte Blick (Waldenfels)

Didi-Hubermans Figur der Blickwende als Moment, in dem mich etwas anblickt oder etwas angeht, erweitert Bernhard Waldenfels aus phänomenologischer Sicht durch die Perspektive des *Eigenen* und des *Fremden* im Blickgeschehen. Erst diese Unterscheidung verdeutlicht, dass die Gesten der Bezugnahme zwischen Eigenem und Fremdem einer produktiven Irritation entspringen und zwar auf dem Boden durchbrochener Monotonie, die sich in der Differenz von Eigenem und Fremdem vollzieht. So erläutert Waldenfels die Blickwende mit Bezug auf die Kulturtheoretikerin Iris Därmann als einen Moment des Anderswerdens: „Tritt etwas auf, das die gewohnte Monotonie durchbricht, so wird der Blick aufgestört, alarmiert, stimuliert,

²¹ Mit der Formulierung ikonischer Blick beziehe ich mich auf Dieter Mersch und seine Ausführungen zu *Blick und Entzug* (2007). Der ikonische Blick ist als Bildblick zu verstehen, der durch Bilderfahrungen bedingt wird. Vgl. Mersch 2007, 55.

möglicherweise gefesselt durch einen ‚Blickfang‘, dem wir in die Falle gehen.“²² Die Beunruhigung, mit der Waldenfels die Kontinuität des Gleichmaßes eines ruhigen Sehens gestört sieht,²³ verstehe ich analog zu Didi-Hubermans Rede vom ‚Augenblick‘, indem sich etwas an uns wendet, das uns betrifft. Die „Falle“ aber, die Waldenfels beschreibt, lässt stärker an eine erhoffte, von *wo* anders oder *wem* anders initiierte Aufstörung des Blicks denken und rückt das Fremde in den Vordergrund der Überlegung.

Zwei weitere Gedanken sind daran anschließend hilfreich, um sich den Bedingungen des Blickgeschehens anzunähern.

Der erste Gedanke betrifft eine möglichenfalls aufscheinende Absichtlichkeit des Blickfangs, die ich mit Auffälligkeiten im Sichtbaren assoziiere, die sich sinnlich aufdrängend, erhaschend, irritierend oder verstörend verhalten.²⁴ Der zweite Gedanke ist deutlich komplexer und setzt weniger an den Phänomenen an, sondern an denjenigen, die etwas erfahren, denen jenes oder dieses auffällt. Denn *Auffallen* und *Aufmerken* bilden ein Symptomfeld der Subjektbildung: „Unser Sehen ist von unserer Aufmerksamkeit bestimmt und zeugt zugleich von unserer jeweiligen aktuellen Situation als die Gewordenen, die wir sind“, beschreibt Sonja Frohoff diese „Geste der Resonanz“.²⁵ Ergänzend zu Frohoff verstehe ich uns Sehende nicht nur als Gewordene, sondern auch als stets Werdenende, durch das, was uns aufmerken oder in die Falle gehen lässt, um noch einmal auf Waldenfels’ Formulierung zurückzugreifen.

Diese beiden Gedanken zeigen relevante Dynamiken für die Beunruhigung des Blicks auf, jedoch fehlt an dieser Stelle noch eine entscheidende Vertiefung und Wendung, die einerseits den Aspekt des Fremden und andererseits den des Begehrens aufgreift.

Ähnlich wie ich mit Härtel und Pazzini bereits die Unmöglichkeit beschrieben habe, den Blick von außen zu wollen bzw. zu initiieren, vertritt auch Waldenfels die Sichtweise, dass die Beunruhigung unseres Blicks nicht etwas ist, „das wir nach Belieben sehen können, sondern etwas, das uns zu sehen gibt“.²⁶ Dieses pathische Moment, dessen Passivität im Aufmerksamkeitsgeschehen eine grundlegend in- und durcheinander verwobene Verquickung konturiert, begründet in einem „antwortenden Sehen“ die phänomenologisch mit Waldenfels aufgezeigte responsive Dynamik: „Im antwortenden Sehen verkörpert sich ein Blick, der hier stattfindet, indem

22 Waldenfels 2013, 125.

23 Vgl. Waldenfels 2013, 125.

24 Zum Bsp. das Phänomen ‚Glanz‘. Vgl. Cremonini 2008.

25 Frohoff 2014, 93.

26 Waldenfels 2013, 131.

er anderswo beginnt, der also nie völlig an einem Platz ist.²⁷ Auch wenn Waldenfels also nicht von einer Spaltung zwischen Sehen und Blicken spricht, so zeigt auch er die eigentümliche Überkreuzung des Blickgeschehens auf, die den Blick zwar uns Betrachtenden zuweist, dessen Ursprung jedoch im Außen verortet sei, was übertragen auf die Bilderfahrung bedeutet: „Der Blick ins Bild ist immer schon ein Blick, der vom Bild ausgeht, gleichwohl ist er ein Blick ins Bild. Er ist ein beunruhigter Blick [...], ein Blick, der anderswo beginnt.“²⁸ Für Waldenfels hat der Blick in seiner Eigenart daher zudem etwas mit Abwesendem zu tun, etwas das ängstigt oder verlockt, anzieht oder abstößt und uns deshalb nicht zur Ruhe kommen lässt. Er sieht hierin das verbindende Moment zwischen Blick und Begehren.²⁹ Wie aber können wir uns diese Begehrendynamiken vorstellen? Wäre das Begehren so gesehen Movers eines Aufstörens, dessen Früchte uns präsenter erscheinen als ihr Anlass, um metaphorisch die chiasmatische Überlappung des Blickgeschehens zu umschreiben?

Waldenfels greift Lacans Denkweise der Abhängigkeit von Blick und Begehren auf und verweist auf eine „Verdopplung des Begehrens“, indem das eigene Begehren auch mit einem fremden Begehren zu tun habe.³⁰ Folglich sei zu klären, wie sich ein „Begehren im Wechsel von Aufforderung und Erwidern“ denken ließe.³¹ So erscheint es folgerichtig, dass Waldenfels von einem „responsive[n] Begehren“ spricht, welches „durch die Ansprüche eines fremden Begehrens geweckt wird, und nicht rein aus sich erwacht“.³² So gesehen ist ein Begehren, das der Blick eines Bildes weckt, nicht nur mein eigenes, sondern dieses Begehren ist stets auch fremd gefärbt. Nimmt man diese responsive Dynamik im bildtheoretischen Blick auf Bilderfahrungen ernst, so bilden Blickbeziehungen einen Aushandlungsort jener Beunruhigungen oder Aufstörungen unseres Blicks. Indem wir uns Bildern, Bilddetails oder Bildarten widmen, befinden wir uns in den Windungen eigener und fremder Blicke, die unsere Bilderfahrungen konstituieren.

Ausgehend von Waldenfels Figur eines responsiven Begehrens möchte ich die Relationalität in der Bilderfahrung nun hinsichtlich einer Performanz des Bildlichen betrachten. Ich verstehe die bisherige Reflexion zum Blickgeschehen als eine Sensibilisierung für Begehrendynamiken in Bild- und Blickakten und möchte mit Bezug auf die Ansätze von Erika Fischer-Lichte und Sybille Krämer die Überlegungen dieses Beitrags auf Bilderfahrungen im Rahmen von wissenschaftlicher Forschung lenken.

27 Waldenfels 2013, 131.

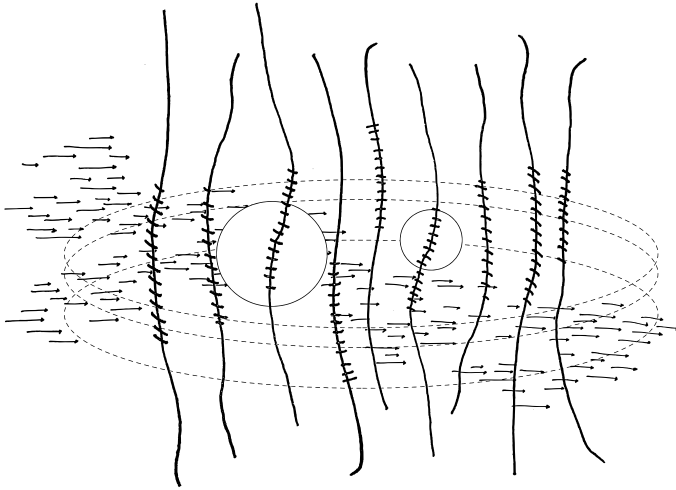
28 Waldenfels 2010, 82.

29 Vgl. Waldenfels 2013, 130.

30 Waldenfels 2016, 338–339.

31 Waldenfels 2016, 338–339.

32 Waldenfels 2016, 342.



Dritter Sprung // Blickakte und Bildakte (Krämer/Fischer-Lichte)

Im folgenden Abschnitt löse ich eine mögliche Erwartung, hier umfassend bekannte bildtheoretische Konzepte zum Bild- und Blickakt vorzustellen, nicht ein. In meinem Beitrag überwiegen die zuvor aufgezeigten Begehrendynamiken im Blickgeschehen. Dieser dritte Sprung versucht daher, die Kontaktzone zur Bildtheorie um eine Reflexion eigener Bildpraktiken im Forschen zu erweitern, die vor dem Hintergrund einer Spaltung des Sehens (Didi-Huberman) und eines beunruhigten Blicks (Waldenfels) die einleitend aufgezeigte Neukartierung im Denken über Bilder und Bilderfahrungen anregen kann.

Den *Blick*, so habe ich bereits ausgeführt, verstehe ich als zentralen Spieler der Bilderfahrung, sodann sich, wie Sybille Krämer verdeutlicht, jeder Bildakt als singulärer, uneinholbarer Blickakt zeige.³³ Das Moment des Unverfügbaren, welches in der Singularität der Blickakte aufscheint, bemüht im wissenschaftlichen Arbeiten eine Reflexion über Bilderfahrungen, die von einem Wunsch der Repräsentationen getragen werden kann, andere an meinen Erfahrungen dieser Blickakte teilhaben zu lassen. Die Singularität aber fordert ein Sagen und Zeigen, dessen Grundbedingung ich in Verweis auf Andrea Sabichs Forschung zur Bilderfahrung beispielsweise darin sehe, den Ton der Gewissheit abzulegen, um Momente der Ungewissheit „innerhalb

33 Vgl. Krämer 2011, 68–69.

der Erfahrungsarbeit als treibende und initiierende Kraft reflektieren zu können“.³⁴ Wie verschieben sich also Bildforschungen angesichts dieser Kontingenz und stehen Momente der Ungewissheit nicht auch im Zeichen von Machtpolaritäten?

Die Performanz des Bildlichen bezeugt laut Krämer nämlich auch einen Kontrollverlust, den sie im Begriff der Entmächtigung zum Ausdruck bringt und im Moment des Angeblicktwerdens verortet.³⁵ Dabei betrachtet sie die Erfahrung des Angeblicktwerdens als „Ausgangspunkt unserer Bildbeziehung“, die „Blickverhältnisse zwischen Menschen im Wechselspiel von Affekt und Berührung, Macht und Entmächtigung“ herausbilde.³⁶ Mit diesen im Blickgeschehen verorteten Polaritäten bezieht sich Krämer auf Jean-Paul Sartres blicktheoretische Ansätze und verdeutlicht eine Performanz des Bildlichen, die Machtwirkungen in der Bilderfahrung aufzeigen.³⁷ Ich möchte vorschlagen, das Wissen um diese Dynamiken in das Verständnis und den Umgang mit Bildern zu integrieren, nicht nur als wichtigen Anstoß zur Reflexion über Bilderfahrungen, sondern auch als Potential neuer Sichtweisen in wissenschaftlichen Bildforschungen.

Erika Fischer-Lichte setzt sich im Rahmen ihrer Performativitätstheorie dezidiert mit einer Performativität von Bildern auseinander, indem sie Bild- und Blickakte zwischen Bildern und Betrachter*innen reflektiert. Sie zieht den Begriff des Blickakts jenem des Bildaktes vor, um darauf aufmerksam zu machen, dass sich die Macht des Bildes erst durch einen „verkörperten Blick“ der Betrachtenden entbinde.³⁸ Ich erachte den Bildakt an dieser Stelle als substantieller für die Überlegungen zu Blickbeziehungen in der Bilderfahrung als Fischer-Lichte und lese den verkörperten Blick vor dem Hintergrund von Didi-Huberman und Waldenfels als einen, der mich von außen trifft und beunruhigt. Dennoch erscheint mir ein Aspekt in Fischer-Lichtes Ansätzen besonders anregend und den Gedankengang erweiternd:

In der Wissenschaft werden Bilder eingesetzt, um spezifisches Wissen zu generieren. Sie fungieren als epistemische Gegenstände, die in besonderer Weise befähigt erscheinen, Evidenzen zu erzeugen. [...] Eine wichtige Bedingung, unter der der Blickakt in der Wissenschaft gelingt – das heißt Wissen bzw. Erkenntnis generiert wird –, stellt der Glaube an die Evidenz der Bilder dar.³⁹

34 Sabisch 2019a, 286.

35 Vgl. Krämer 2011, 69.

36 Krämer 2011, 82.

37 Vgl. zur Reflexion von Krämers Ansatz zum Blickakt auch Johns 2019 am Beispiel des Live-Bildes.

38 Fischer-Lichte schließt sich in ihren Überlegungen Ludger Schwarte an und zeigt exemplarisch auf, dass transformatorische Kräfte in der Bilderfahrung nicht nur einer Agency der Bilder zuzuschreiben sind, sondern wahrhaftig auch von denjenigen abhängen, die Bilder erfahren. Vgl. Fischer-Lichte 2016, 149 und 152.

39 Fischer-Lichte 2016, 158.

Dies löse, so Fischer-Lichte weiter, jedoch die Ambivalenzen⁴⁰ im Blickgeschehen der Bilderfahrung nicht auf, insofern sich stets von pluralen und heterogenen Wahrnehmungsweisen sprechen ließe, sodass es darauf ankomme, wie das Bild zurückblicke, „welches Wissen bzw. welche Erkenntnis es dem Betrachter ermöglicht oder gar suggeriert“.⁴¹ Die Ambivalenz gehe folglich auch mit einer Kontingenz und einer Unvorhersehbarkeit einher.⁴² Obwohl eine Wissenschaftskritik nicht in der Absicht meines Beitrags liegt, bildet sich hier indirekt ein fragender Blick auf den Umgang mit Bildern bzw. Bilderfahrungen:

Wissenschaftliche Arbeit ist daher generell als ein performativer Prozess zu begreifen, bei dem Emergenz als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist. Diese Einsicht lässt Praktiken in der Wissenschaft als kontraproduktiv und daher obsolet erscheinen, die ausschließlich dem Ziel dienen, vorgefasste Annahmen und Hypothesen zu plausibilisieren bzw. zu beweisen, auch um den Preis, dass ihnen widersprechende Phänomene ausgeschlossen werden müssen.⁴³

Übertragen auf Bildforschungen mobilisiert Fischer-Lichtes programmatischer Appell eine Haltung, die Blickbeziehungen und Begehrendynamiken in der Bilderfahrung vor dem Hintergrund einer bekräftigten Performanz, als relevante Geschehen in der wissenschaftlichen Arbeit ansieht. Bedingt durch ihre Nichtplanbarkeit, ihre Ambivalenzen und eine grundlegende Ungewissheit, weisen Blickbeziehungen in der Bilderfahrung ein Potenzial für wissenschaftliches Arbeiten auf, das sich vom alten Schatten einer vermeintlich als defizitär oder störend eingeordneten Singularität von Blickakten befreien kann. Denn Beziehungen, die sich bilden, hängen von unserer Lesart der Bilder ab, die wiederum von unseren Bilderfahrungen geprägt wird, wenngleich sich, wie ich aufgezeigt habe, auch von „Attraktoren für den Blick“⁴⁴ sprechen lässt. Dieses Gefüge tritt dann in einen produktiven Korridor, wenn Momente des Blickfangs sowie Aufstörungen und Stimulierungen des Blicks als ernstzunehmende Anlässe in die wissenschaftliche Arbeit eintreten. Warum ich darin eine Rückwendung auf die Konturen einer visuellen Bildung sehe, möchte ich in einem knappen abschließenden Ausblick unter dem Fokus ‚Beziehungen‘ formulieren.

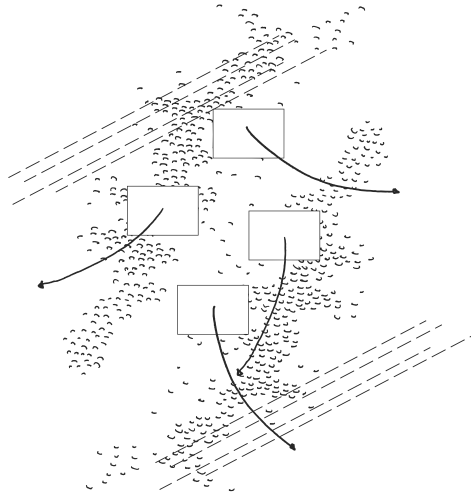
40 Die Ambivalenz sieht Fischer-Lichte in einem Spiel der Blicke, in dem sich Ermächtigung und Entmächtigung vermischen, was nicht nur hinsichtlich der Wortwahl Ähnlichkeiten zu Sybille Krämer aufweist. Vgl. Fischer-Lichte 2016, 149–150.

41 Fischer-Lichte 2016, 158.

42 Vgl. Fischer-Lichte 2016, 159.

43 Fischer-Lichte 2016, 184.

44 Pazzini 2015, 189.



Beziehungen

Im Rahmen wissenschaftlicher Arbeit bilden sich nicht selten Praktiken heraus, Bilder in Beziehung zu setzen, das heißt nicht nur zueinander, sondern auch zu uns und unseren Anliegen, Visionen, Ahnungen oder Fragen. Dies erscheint auf eine gewisse Weise profan und geläufig und verlangt dann aber doch so oft nach Legitimationen. Wenn wir in Ausstellungen oder Bildbänden stöbern, unsere Blicke flanieren lassen, können wir etwas entdecken und von etwas entdeckt werden, das uns bereits ganz konkret, assoziativ oder ahnend etwas angeht. Auch gezieltere Suchen weisen diesen ahnenden Charakter auf, insofern wir von etwas Abwesendem ausgehen, das unsere Suche motiviert.⁴⁵ Man kann solche Praktiken aus der Perspektive visueller Bildung versuchsweise so betrachten, dass Forschende, die Beziehungen zu Bildern schaffen, indem sie über diese sprechen, schreiben, denken und, indem sie zu diesen Bildern andere Bilder finden oder erschaffen, Antwortweisen entwickeln und damit Bildungsprozesse durchmachen. Da es im Rahmen visueller Bildung darum gehe, Bildungsprozesse ausgehend von ihrer Medialität zu befragen, um auch medienspezifische Strukturen in den Blick zu nehmen, wie Andrea Sabisch in Rekurs auf einen transformatorischen Bildungsbegriff⁴⁶ aufgezeigt hat, sehe ich in der

45 Vgl. Sommer 2002, 17.

46 Vgl. zum transformatorischen Bildungsbegriff Kokemohr 2007 und Koller 2012.

Reflexion von Blickbeziehungen in der Bilderfahrung eine entscheidende Spur dieser bildungstheoretischen Wende zur Medialität.⁴⁷ Denn die in den drei Sprüngen aufgezeigten Dynamiken in Bilderfahrungen sind erstens gekennzeichnet von Wendungen – etwas tritt als bedeutsam auf –, zweitens von Affizierungen (etwas trifft mich, beunruhigt mich) und drittens von pathisch gefärbten Singularitäten (mir wiederfährt etwas in dieser Weise in diesem Moment in dieser spezifischen Konstellation), die ich im Rahmen von Blickbeziehungen als Bildungen verstehen möchte. Bildforschungen auch als Bildungsprozesse Bildforschender zu betrachten, endet dabei nicht mit der Konstruktion dieser Perspektive, sondern begründet bestenfalls eine produktive Irritation bei Bildforschenden, welche die Reflexion von Blickbeziehungen in Bilderfahrungen im Strudel der eigenen Faszination immer wieder neu und anders in Schwingung versetzt: *Dein Blick weckt mein Begehren*.

Literatur

Boehm 1994

G. Boehm (Hrsg.), *Was ist ein Bild?* (München 1994).

Busch 2016

K. Busch (Hrsg.), *Anderes Wissen* (München 2016).

Didi-Huberman 1999

G. Didi-Huberman, *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes* (München 1999).

Badura u. a. 2015

J. Badura – S. Dubach – A. Haarmann (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (Zürich 2015).

Bippus 2012

E. Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*² (Zürich 2012).

Cremonini 2008

A. Cremonini, *Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick*, in: G. Boehm – B. Mersmann – C. Spies (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* (München 2008) 93–117.

Dubach – Badura 2015

S. Dubach – J. Badura, *Denken / Reflektieren*, in: J. Badura – S. Dubach – A. Haarmann (Hrsg.), *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch* (Zürich 2015) 123–126.

47 Vgl. Sabisch 2019b, 208.

Fischer-Lichte 2016

E. Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*³ (Bielefeld 2016).

Frohoff 2014

S. Frohoff, *Gesten der Resonanz. Dimensionen des Leiblichen im Geflecht von kreativem Ausdruck und Rezeption*, in: S. Frohoff – T. Fuchs – S. Micali (Hrsg.), *Bilderfabrik und Psychopathologie. Phänomenologische Annäherungen an die Sammlung Prinzhorn* (Paderborn 2014) 83–111.

Härtel – Pazzini 2017

I. Härtel – K.-J. Pazzini, *Blickfänger* (Hamburg 2017).

Johns 2018

S. Johns, *Blickwerden*, in: J. Rebentisch (Hrsg.), *Kongress-Akten Band 4: Das ist Ästhetik!* (o. O. 2018) 1–14.

Johns 2019

S. Johns, *Über hybride Live-Bilder. Das Live-Bild als bild- und medientheoretische Reibungsfläche zwischen Ermächtigung und Entmächtigung*, in: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (Hrsg.), *Technobilder. Medialität, Multimodalität und Materialität in der Technosphäre* (Darmstadt 2019) 158–176.

Kokemohr 2007

R. Kokemohr, *Bildung als Welt- und Selbstentwurf im Anspruch des Fremden. Eine theoretisch-empirische Annäherung an eine Bildungsprozessstheorie*, in: H.-C. Koller – W. Marotzki – O. Sanders, (Hrsg.), *Bildungsprozesse und Fremdheitserfahrung: Beiträge zu einer Theorie transformatorischer Bildungsprozesse* (Bielefeld 2007) 13–68.

Koller 2012

H.-C. Koller, *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse* (Stuttgart 2012).

Koller 2016

H.-C. Koller, *Bildung und Biographie. Probleme und Perspektiven bildungstheoretisch orientierter Biografieforschung*, *Zeitschrift für Pädagogik* 62, 2016, 172–184.

Krämer 2011

S. Krämer, *Gibt es eine Performanz des Bildlichen?*, in: L. Schwarte (Hrsg.), *Bildperformanz* (München 2011) 63–90.

Mersch 2007

D. Mersch, *Blick und Entzug. Zur Logik ikonischer Strukturen*, in: G. Boehm – G. Brandstetter – A. von Müller (Hrsg.), *Figur und Figuration. Studien zur Wahrnehmung und Wissen* (München 2007) 55–70.

Mersch 2015

D. Mersch, *Epistemologie des Ästhetischen* (Zürich 2015).

Mitchell 1992

W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, Artforum 30, 1992, 89–94.

Ott 2014

M. Ott, *Zurück auf Anfang: Bildung als Verwunderung*, in: K.-J. Pazzini – A. Sabisch – M. Zahn – E. May (Hrsg.), *Visuelle Bildung. Kontur eines Forschungsfeldes* (Hamburg 2014) 37–38.

Pazzini 2014

K.-J. Pazzini, *Einleitung. Visuelle Bildung*, in: K.-J. Pazzini – A. Sabisch – M. Zahn – E. May (Hrsg.), *Visuelle Bildung. Kontur eines Forschungsfeldes* (Hamburg 2014) 14–15.

Pazzini 2015

K.-J. Pazzini, *Bildung vor Bildern. Kunst – Pädagogik – Psychoanalyse* (Bielefeld 2015).

Pichler – Ubl 2014

W. Pichler – R. Ubl, *Bildtheorie zur Einführung* (Hamburg 2014).

Sabisch 2007

A. Sabisch, *Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung* (Bielefeld 2007).

Sabisch 2019a

A. Sabisch, *Antworten auf Bilder. Zur Irritation im visuellen Bildungs- und Erfahrungsprozess*, in: I. Bähr – U. Gebhard – C. Krieger – B. Lübke – M. Pfeiffer – T. Regenbrecht – A. Sabisch – W. Sting (Hrsg.), *Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken* (Wiesbaden 2019) 259–290.

Sabisch 2019b

A. Sabisch, *Responsivität und Medialität in Bildungs- und Erfahrungsprozessen*, in: I. Bähr – U. Gebhard – C. Krieger – B. Lübke – M. Pfeiffer – T. Regenbrecht – A. Sabisch – W. Sting (Hrsg.), *Irritation als Chance. Bildung fachdidaktisch denken* (Wiesbaden 2019) 105–132.

Sartre 1994

J.-P. Sartre, *Die Imagination (L'imagination, 1936)*, in: *Die Transzendenz des Ego. Philosophische Essays, 1931–1939* (Hamburg 1994) 97–254.

Sommer 2002

M. Sommer, *Suchen und Finden* (Frankfurt a. M. 2002).

Waldenfels 2008

B. Waldenfels, *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*, in: G. Boehm – B. Mersmann – C. Spies (Hrsg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt* (München 2008) 47–64.

Waldenfels 2010

B. Waldenfels, *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung* (Berlin 2010).

Waldenfels 2013

B. Waldenfels, *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3* (Frankfurt a. M. 2013).

Waldenfels 2016

B. Waldenfels, *Antwortregister* (Frankfurt a. M. 2016).

Daide Nadali & Ludovico Portuese

Archaeology of Images: Context and Intericonicity in Neo-Assyrian Art*

Archaeology and Bildwissenschaft: A Fruitful Dialogue?

In 2003, Horst Bredekamp discussed the issue of the definition of art history as *Bildwissenschaft*. This is a topic that is still central in the debate in both art history and, more generally, in visual studies (which is now commonly referred to as the study of production and use of images).¹ We would like to introduce our contribution starting from the final reflection of Bredekamp who states:

The separation of visual studies from art history and the retreat of the more conservative members of this discipline onto precious little islands would put an end to art history as *Bildgeschichte*. Seen through the lens of, say, 1930, the success of the turn to the visual in our epoch seems to depend on whether art history projects its precision of description,

* Both authors devised the main conceptual ideas outlined in paragraph 1 and the conclusions expounded in paragraph 4. The analysis of the two case studies, namely paragraphs 2 and 3, was carried out by Ludovico Portuese and Davide Nadali respectively.

1 Indeed, one of the main difficulties is finding a very general term in English that encompasses all different aspects of the study of images, of any kind and in any field. As rightly pointed by Bredekamp (2003, 418), the German term *Bildwissenschaft* does not have an equivalent in English (Rampley 2012). Therefore, it seems that if problems start with definitional differences between modern languages, the very same problems affect the evaluation of images and, more specifically, of images in the ancient world. In particular, recent trends tried to distinguish between an art history as history of images (*Bildgeschichte*) and an art history that also includes photography and cinema (*Bildwissenschaft*). This dichotomy can however alter and deny the value of images (all kinds) that should be at the centre of the discipline of art history, going beyond the labels of the discipline itself (see the considerations by Elkins 1999, 3–12 on those images that are not art). In the present paper, the assumption of the value of a *Bildwissenschaft* (image science, see Mitchell 2015) will be considered in the evaluation of the meaning and function of images within an archaeological context as the transmission of scientific knowledge of the ancient world as it was perceived by ancient societies.

its formal and contextual analysis towards all fields of historical *Bildwissenschaft* or if it turns itself into a splendid second archaeology.²

Looking from the perspective of the dialogue between image studies and archaeology, the statement by Bredekamp is particularly interesting and intriguing. He refers to the transformation of art history into a “second archaeology” that, even if “splendid” – as he explicitly admits –, actually results in the categorization of occurrences and images using a repertoire of beauty. Archaeology is deeply embedded in images as they are both part of the archaeological record; and at the same time, the practice of archaeology also produces images: drawings, sections, photos and other visual documents that eventually enter the large corpus of image studies.³

In this respect, archaeology is a discipline that deals with pictures in two separate domains: 1) as source directly from the field (images in contexts) and 2) as metapictures, namely pictures that speak of, reflect on and disclose issues and features about pictures.⁴ The risk is that this second domain can prevail over the former. Images from archaeological excavations are too often evaluated for the pictures they display more than for the original context the pictures had and were shaped and thought for. As a consequence, the discovery of image-bearing artefacts or artefacts that are images themselves (bas-reliefs, statues, etc.) opens several questions from the archaeological perspective. It becomes necessary to evaluate the context where statues, bas-reliefs and other visual artefacts were displayed in order to recover the meaning and function of images in and for ancient societies. This requires moving away from an antiquarian judgement towards a more scientific analysis of ancient pictures. Therefore, following Bredekamp’s statement, if an art history that does not seek to encompass the whole complexity and categories of images runs the risk of turning itself into a ‘splendid archaeology’, what can we say about the archaeology that does seek to launch a dialogue with image studies? Can we still speak of a ‘splendid archaeology’? Maybe yes, but we definitely think it will be a partial archaeology that has more the value of an antiquarian collection: images *from* the past actually

2 Bredekamp 2003, 428.

3 The images produced by archaeological practice (during and after the excavations) are indeed scientific products as they rely upon the scientific process of excavating and, conversely, they support scientific research and further reflections after the excavation is over. As a consequence, due to the scientific value and use of those images, they can perfectly enter the domain of (image) science or the theoretical contemporary debate of the *Bildwissenschaft*.

4 On the meaning of metapictures see Mitchell 1994, 35–82. The semantic meaning of metapictures in archaeology seems particularly interesting and intriguing, as archaeology produces images, on the one hand, and relies upon images for studies, on the other. Moreover, the images archaeological research relies on are both the result of excavation itself (photos and drawings made by archaeologists in the field) and archaeological records (image-bearing objects from the past).

became images *of* the past and archaeology runs the risk of entering an unproductive self-referential cycle.

This has been indeed one of the limits of the research on images in archaeology: images have been (too) often treated as the visualization of aspects, objects, moments and places of the life of ancient societies:⁵ in our opinion, this tendency is not totally and necessarily wrong, but it is highly restricting and restricted as it confines pictures to the sole purpose of translating, visually, concepts, words and stories.⁶ It is therefore time to pass from the idea of images in archaeology to the more fruitful question of the archaeology of images, where images are no longer (or not simply) visual historical documents, but they are (and therefore are treated) as visual scientific products of ancient societies.⁷ Within the frame of the archaeology of images (that, mirroring the term *Bildanthropologie*,⁸ we could call *Bildarchäologie*), the archaeological approach to images seeks to disclose the antiquity of a picture: this does not imply to verify and establish the exact date of an image, from a pure chronological point of view, but rather the archaeology of images is a process of reconstruction of the life of an image, from the moment it has been created to the later re-use, re-adaptation and eventual loss (burial or even destruction). For this reason, the *Bildarchäologie* is close to Belting's *Bildanthropologie*:

Der Wechsel der Bilderfahrung drückt auch einen Wechsel der Körpererfahrung aus, weshalb sich die Kulturgeschichte des Bildes in einer analogen Kulturgeschichte der Körperspiegelt.⁹

As a body, the image is made, i.e. it is conceived; the picture reproduces, on different media, the image via processes of making (the artist physically and concretely shapes the object) and of matching (the artist corrects, modifies, re-adjusts the original prototype).¹⁰ Actually, the principal idea of *Bildarchäologie* is the search for, and identification of the very first image (the archetype) that has then been inflected with different shapes of pictures and in different places.¹¹

5 Juwig – Kost 2010, 14–15.

6 This is what for example happens in the edition of the Assyrian letters of the State Archives of Assyria, where pictures of Assyrian bas-reliefs are used to illustrate texts (Matthiae 2014, 388).

7 Samida 2010, 105.

8 Belting 2001.

9 Belting 2001, 23.

10 Gombrich 1984; Freedberg 2018.

11 On the semantic distinction, based on modern linguistic difference and inference, between “image” and “picture”, see Mitchell (1994; 2005, 76–106, esp. 84–85) and Belting (2001, 11–55, esp. 14–18; 2005).

The risk of looking at images as a reflection and illustration of the past is indeed always present and it mainly depends on the way ancient artefacts, and more specifically ancient images, are treated and studied. Indeed, the transfer of images and image-bearing artefacts into museums deeply changes the status and nature of objects. They acquire the new status of a work of art with all aesthetical implications of judgment and appreciation.¹² Moreover, such evaluation has normally followed a western-based canon of reference and vocabulary that, as has been demonstrated, is not absolutely and unanimously valid for all cultures and all periods.¹³

In this respect, the dialogue between archaeology and image studies should result in a prolific interference and contamination: images from the past are indeed part – one could even argue they are the very preludes – of image studies but it must not be forgotten that those images have been thought, conceived and shaped for purposes that are not purely aesthetic according to our modern view and perception of works of art. Based on a strong archaeological background, images must necessarily be seen in the context that is part of the meaning, indeed it affects their meaning and power reciprocally. As a consequence, this re-contextualization of archaeological objects, in general, and of image-bearing artefacts, more specifically, is the very fundamental premise for a correct observation and understanding of the role of images in

12 Belting 2001, 68. When dealing with ancient (especially non-Western) artefacts the judgment is far from simple. For instance, the classification of low art (or minor art) in contrast to high art (or major art), as well as the distinction between artist and artisan according to our modern and contemporary connotations, can be hardly drawn in past societies. Moreover, some artefacts and even inscriptions coming from the ancient Near East and now exhibited in modern museums were never meant to be seen, read, or contemplated. The consequence is that the museum reality can affect and change their nature and meaning turning some artefacts into what is called today “fine art” or “masterpiece”, a notion or distinction that was not used in the Near Eastern societies (Gunter 1990, 9–17; Gunter 2019, 7–9; Sasson 1990; Winter 1992a, 41–47; Winter 2000; Nadali 2014).

13 Until the 1950s, art historical scholarship did not recognize the works of art within a given cultural context as an expression of *Kunstwollen*, but rather maintained as its reference the classical Greek “paradigm” or “canon” – here intended as a group of works recognized within a defined social group as being exemplary (Locher 2012; for a recent analysis of the canon of ancient Near Eastern art, see Feldman 2016). In recent decades, however, new critical perspectives have advanced understanding of the field of art and scholars have sought to identify notions about the aesthetic sphere through an appropriate vocabulary from Sumerian and Akkadian. In this respect, see Winter 1992a, 37–47; Winter 1995; Winter 1997, 364–377; Winter 2008; Bonatz 2002; Bahrani 2003; Nadali 2012, 583–587; Nadali 2018.

ancient societies and the power – if any – they exerted over the user and observer – if such existed.¹⁴

In archaeology, the value of images is customarily understood as related to their provision of information.¹⁵ The historical and archaeological context, stylistic treatment and physical state of images may provide clues as to their function as social instruments, and also whether or not they were meant to represent political, symbolic, or religious subjects. Archaeologists can approach the image-function in two main ways, namely as ‘cognitive function’ and ‘physical function’. Images contain conceptual messages that may be accepted, negotiated, challenged or denied. Their construction takes place because their producers or artists were applying the “conceptual patterns” associated with the transmission of a specific message.¹⁶ They also played an active role within their physical context and, in turn, the physical context could have affected the arrangement and distribution, the visual impact and consequent consumption of images inside a given space by an audience. Thus, archaeology indicates that images are not passive things to be looked at and consumed as works of art, but should, instead, be approached as dynamic tools used by the groups or ‘minds’ who produced and consumed them. Accordingly, both the cognitive and physical functions bestow the idea of “flexible intention” upon images, that is to say that, archaeologically, a given image in a given context may be indicative of polyvalent meanings and purposes, since images acquire different connotations and functions (thus with a diverse power) according to degree of accessibility and visibility by people and beholders.¹⁷ In other words, archaeological research may reveal a complex biography of the images it studies as well as an intrinsic dynamism.

In this respect, when we precisely deal with Mesopotamian images, the very special condition and nature of images must be stressed: statues, for example, underwent ritual passages that transformed the stone shaped block into a stone shaped

14 With special regard to the Assyrian bas-reliefs and to what extent the architectural context affects their meanings: see Ataç 2010; Bagg 2016; Nadali 2016; Portuese 2017. Only with an eye to the original context of the ancient Assyrian bas-reliefs, the question of the power of images can be suitably investigated: as fundamental premises, images had to be visible and accessible to a large number of people if, for example, the purpose was the intimidation and coercion. More in general, it is important to develop the discourse of interaction and embodiment of images, in the balance between mental and material images, as well as the implication of the life, desires and power exerted by images over other images and people (Freedberg 1989; Freedberg 2009; Belting 2001; Freedberg – Gallese 2007; Bredekamp 2010; Mitchell 2005).

15 Moser – Smiles 2005, 1.

16 Wedde 1992, 183.

17 The definition of “flexible intention” is employed by Needham 2001, 287 in relation to the Bronze Age metalwork deposits, and cited by Aldhouse-Green 2004, 1–2 in the context of iconography in Iron Age and Roman Europe.

being, actually acting in the world, hearing and speaking.¹⁸ In Mesopotamian thought, images were definitely living organisms and this aspect surely affected the way those artefacts were looked at and treated with different degrees of interactions and communication – for example, in certain circumstances it was believed that communication could take place between two or more living statues even without the presence of and active participation of human beings.¹⁹

Moving to art history and its cognate fields, it is a commonplace in these disciplines that images are never innocent.²⁰ In particular, image science (*Bildwissenschaft*) and visual culture studies actively address research questions into the frameworks that motivate representational strategies and seek to define the numerous conventions that shape meaning and construct knowledge.²¹ As a consequence, images are often thought of – using the words of Mitchell –

as things that have been marked with all the stigmata of personhood and animation, and scholars frequently talk and act as if images had feeling, will, consciousness, agency, and desire. They, indeed, exhibit both physical and virtual bodies; they speak to us, sometimes literally, sometimes figuratively; or they look back at us silently across a ‘gulf unbridged by language’.²²

18 As textual evidence proves, in the ancient Near East, royal statues underwent rituals such as “the opening of the eyes” and “the opening and washing of the mouth”. The animate status of the Mesopotamian image is moreover clearly implied by the fact that every inscribed royal statue of Gudea, ruler of Lagash towards the end of the 3rd millennium BCE, uses the verb for “birthing” rather than the normal verb for the “making” of things, that is to say that the image was turned into a living being, an animate sentient matter. In a nutshell, images exercised both a psychological action, such as impressing a spectator, and physiological, as happens when a holy icon is believed to possess thaumaturgic powers (Gell 1998, 66). On the importance and role of the relationship between rituals and visual media in the ancient Near East, see Walker – Dick 2001; Winter 2000; Bahrani 2003, 121–184; Nadali 2013.

19 This special encounter between living statues can be for example inferred for the so-called presentation scenes, so commonly depicted on cylinder seals from the Akkadian period and largely used during the time of the Third Dynasty of Ur at the end of the 3rd millennium BCE. Scenes are characterised by the presence of a standing figure (the seal’s owner), led by a Lama goddess to the seated figure of the god or the king: at the time of the Third Dynasty of Ur the seal with the presentation scene identified the owner as a member and official of State who acted and worked on behalf of the Crown (Winter 1987). One can therefore argue that the seated figure, either the god or the king, to which the action is directed, is not a person in the flesh, but rather a statue (it can in fact be observed that the throne, on which the god or the king is seated, stands upon a dais). In ancient Mesopotamia, arrangements of statues as *tableaux vivants* were quite common, with the organization of standing and seated statues entertaining a dialogue often in an eye-to-eye contact (Winter 1992b; Nadali 2013). For the Neo-Assyrian period, see the letter SAA XIII 149 where movements of statues are accurately planned and described.

20 Juwig – Kost 2010, 18.

21 Moser – Smiles 2005, 1.

22 Mitchell 2005, 30.

The idea that images have a kind of social or psychological power of their own is the reigning cliché of contemporary visual culture studies. Further, in this field “interpretation and sense-making is about reading *in*, not reading *from* and, on a deeper level, about reaching *through* the image and its thicket of allusions to the author beyond”.²³ Images are active elements encoding propositions about the world.²⁴ They act in the world not exclusively to change it but rather to explain, underpin and substantiate the whole reality:²⁵ images are integral part of that reality and reality is reflected by images in a kind of a double mirroring effect that precisely explains and defines the interaction and complementarity between the two.

Different approaches apart, archaeology and *Bildwissenschaft* both use the ‘act of looking’ to interpret and apply meaning to images. Further, both disciplines deal with the final product of the agency, namely the mind behind the making of a given image and its meaning(s). Both disciplines accordingly deal with images which are seen as deeply imbued with the set of ideas of the author who promoted and ordered those images.²⁶ In sum, in both fields, images are regarded as “Visualisierungen von kulturell verankerten Vorstellungen und kollektiven Lebensentwürfen”²⁷ and as “remnants of complex communication processes, perception practices, and cultural memories”.²⁸ Of course, for the specific concerns of archaeology, results are sometimes limited by the state of preservation and the difficulty of anchoring images on a solid understanding of a wider cultural milieu.²⁹

23 Balm 2016, 6.

24 Winter 2007; Nadali 2013.

25 The role of statues as depicted in the presentation scenes (see fn. 20) as well as in other contexts (such as the one described in the text of *Esarhaddon's Succession Treaty*, SAA II 6 § 35) shows that images definitely had an active function in the world that cannot be disregarded: they were part of the world, living in the world, underpinning and explaining the reality via a process of continuous interchange and dialogue with other images and the beholders.

26 Winter 2007; Winter 2016, 24; Nadali 2017, 3.

27 Schmidt 2009, 12.

28 Bracker 2016, 19.

29 Images in archaeology need to be looked at from and with an archaeological perspective since a fundamental part of ancient aesthetics depends on and derives from the analysis of context but also of materials, that is of each material component composing the image – what is now called the material turn or materiality issue in archaeology. In detail, the issue of materiality recently opened new debates and researches in archaeology (e.g. Tilley 2004; Meskell 2005; Malafouris 2013; Knappett 2014; Enderwitz – Sauer 2015), stressing the importance of the materials the objects are made of in the process of the making. In this respect, aesthetic must not be intended as the peculiar and exclusive evaluation of the beauty of the built objects: indeed, the concept of aesthetic quality must refer to the study of sensory values, in the precise Greek acceptance of aisthesis as the investigation about the sensory knowledge. The analysis of materials of artefacts – their materiality – reveals the impact of materials on human beings, more precisely in the engagement and response of the senses, going beyond the supremacy of sight we usually assign when speaking of pictures and objects (Winter 1999; Winter 2003).

It must be admitted, however, that while some recent strands of thought in archaeology do already intersect with research into visual culture studies and are enmeshed with that field, mutual dialogue(s) between the two disciplines has often been avoided in the discussion of ancient Mesopotamian Art. In particular, images have too often been analysed without taking due account of their original context, and with biased results and judgments on the aesthetics, meaning and exploitation of images within the ancient societies. In fact, although it is probable that all images were made with a distinct purpose and can be defined as ‘permanent images’, the context changes and with it the image’s message. As a consequence, the interpretations should concentrate on the “Komplexität” of the images and their “kontextuellen Verflechtungen”.³⁰

Against this background, this paper brings to the fore the dialogue between archaeology and *Bildwissenschaft* by using some case studies from Neo-Assyrian palace bas-reliefs of first millennium BCE according to a twofold topic: *Archaeology in Bildwissenschaft*, and *Bildwissenschaft in Archaeology*.

Archaeology in Bildwissenschaft

The first topic focuses on the notion of context, here intended in its broadest meaning. We start by considering the context in its most practical terms: the archaeological context or provenance where the artefact was found. This is followed by the context in its more theoretical aspects: context is the general historical frame, such as social structures, political circumstances, religious and cultural premises, collective mentalities that lie ‘behind’ the artistic production of a specific society. And finally, the context in its concreteness: the situational context in which patrons and artists produced and set up works of art and in which viewers responded to them.³¹

The first case study is represented by the Throne Room (B) of the Northwest Palace of Assurnasirpal II (883–859 BCE) at Nimrud. The Throne Room (B) was a reception room, the most accessible part of the palace, the place where the king was physically present and received people (**Fig. 1**).³² The warfare theme was dominant inside the room, since both the long south wall and part of the north wall mostly

30 Juwig – Kost 2010, 15.

31 Hölscher 2014, 670.

32 The Throne Room (B) has been described, since its excavation, as “the largest and the most elaborate in the building” and “planned to hold a large concourse of persons in the presence of the king [...]” (Mallowan 1966, 96). Indeed, its size (45.5 x 10.5 m) and the presence of a large throne base at its east end confirm that this was the principal throne room of the palace. The huge dimension of the room could accommodate up to a thousand people. For a recent examination of the throne room in late Assyrian palaces, see Kertai 2014; Kertai 2015, 30–32; 210.

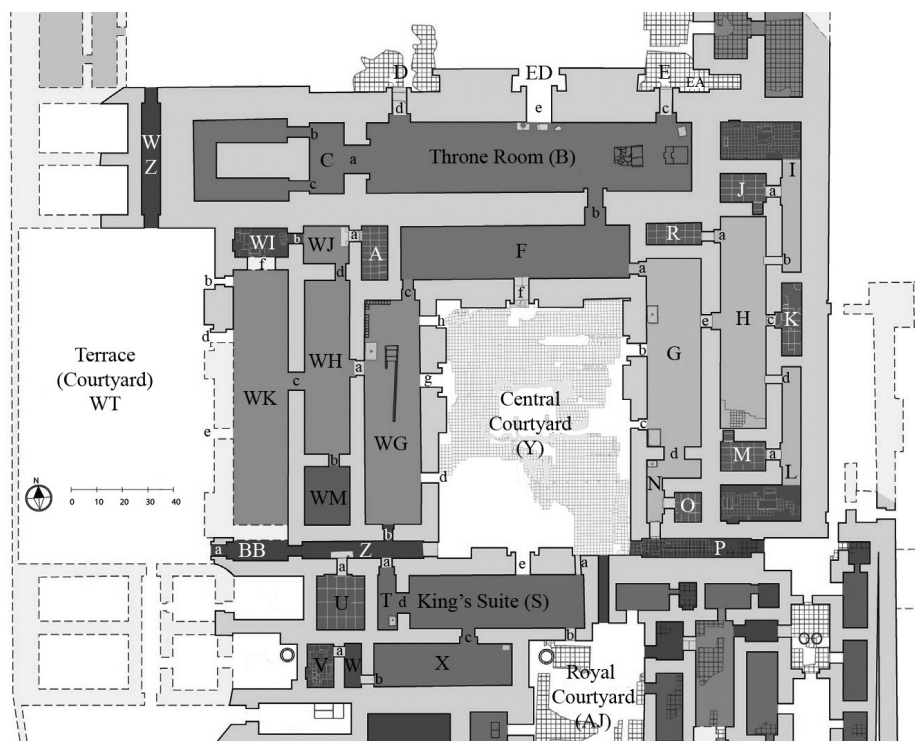


Fig. 1: Northwest Palace (Nimrud): main suites (adapted from Kertai 2014, fig. 3).

displayed bas-reliefs showing the outcomes of the military campaigns of the king (**Fig. 2**).³³ The bas-reliefs were not randomly arranged and the chosen arrangement almost certainly depended on how visitors moved and circulated inside the room. In fact, scholars now unanimously agree that door d, at the west end of the room, was in all likelihood earmarked for visitors, especially because of its distance from the throne, for the axial approach towards the throne, because entering the far side would have taken each visitor along the narrative bas-reliefs decorating the room.³⁴

33 For an in-depth description and analysis of the decorative program of the Throne Room (B), see Reade 1979, 57–64 and Meuszyński 1981, 17–25, pls. 1–3. For a detailed photographic collection of the bas-reliefs from the Throne Room (B), see Collins 2008.

34 Mallowan 1966, 103 was the first scholar to suggest that doors d and c were the entrance and the exit of the Throne Room (B). This reconstruction was recognized by a number of scholars. See bibliography in Portuese 2017, 118, fn. 47.

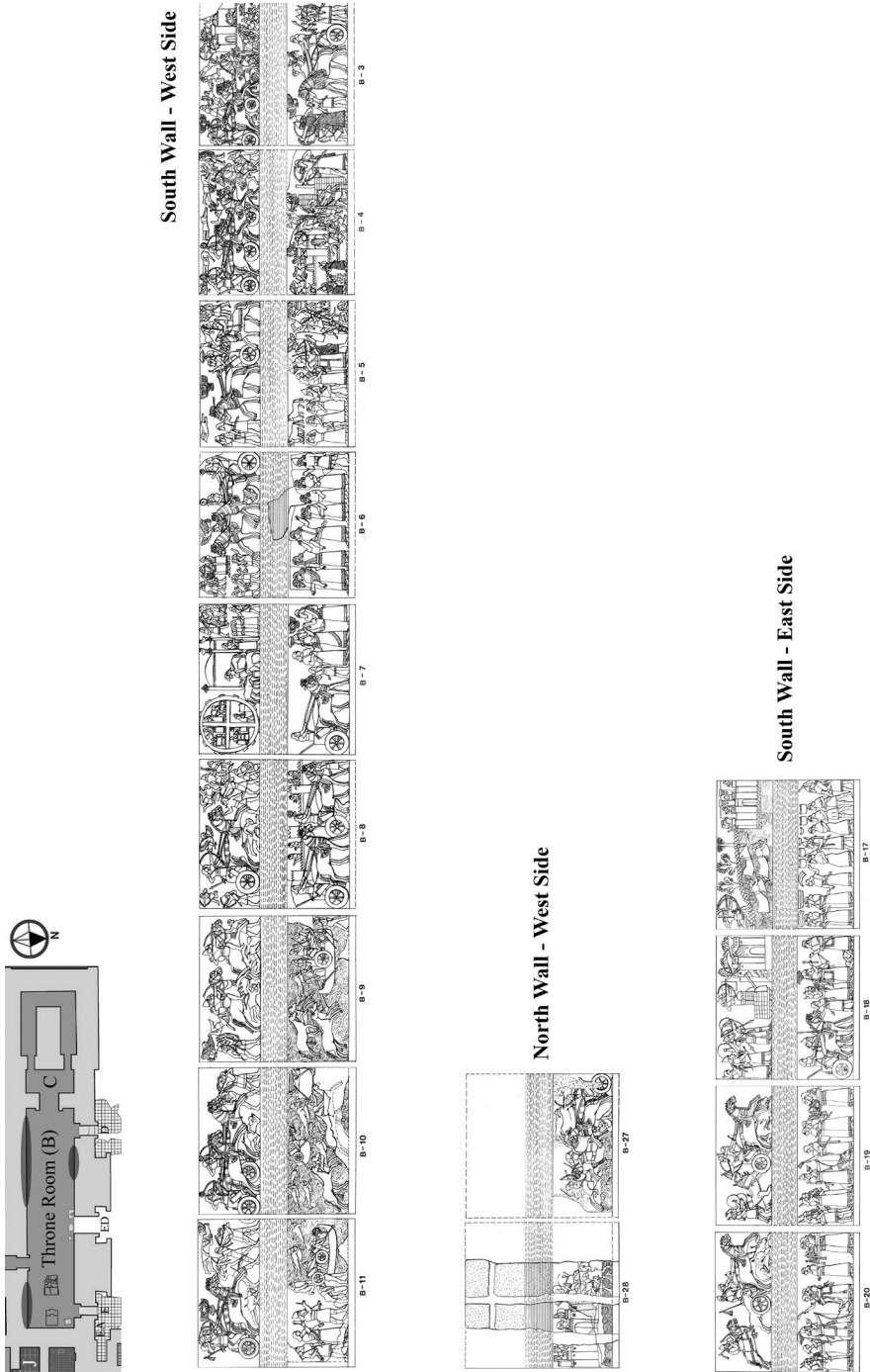


Fig. 2: Northwest Palace (Nimrud): bas-reliefs lining the walls of the Throne Room (B) (CDLI - <http://cdli.ucla.edu>).

Some officials could have guided viewers during their visits and would orally have explained the bas-reliefs, thus perhaps even the smallest details were brought to life.³⁵

Crossing the threshold of door d, the bas-reliefs on the opposite wall would have come into view (B-3-11). These depict extremely bloody warfare images which would have evoked emotions such as fear, anxiety, disgust, hate, and anger. But how did emotional arousal stimuli work in Assyrian bas-reliefs? In this regard, image science and visual culture studies, more precisely the psychology of art, have identified a range of ‘cues’ in the image that catch attention by activating a specific significant reaction. These ‘cues’ are strictly related to our nervous system, which seems to be particularly involved in and activated by artistic representations.³⁶

Among these, amplification. In detail, intensified reactions to representations of exaggerated postures and movements have been linked to a hyper-activation of pre-motor neurons, named “mirror neurons” that “fire” both during an action execution and its observation.³⁷ This cue can be seen in the exaggeration of posture like the dramatic figures of captives under torture, enemy soldiers falling down from the walls or being trampled by chariots. These images exhibit the extreme posture of humans struggling with certain death and inevitably catch the viewer’s attention. The probable ‘empathy’ with the characters’ postures possibly activate attention to the image, since it might promote the internal simulation of a posture of struggle and horror (captives being tortured), and of a posture of defeat (enemies being trampled by chariots).

Images draw attention due to their emotional salience. In fact, it was demonstrated that attention is preferentially allocated to emotionally arousing stimuli relative to neutral stimuli, and that emotional arousal increases viewing duration for both pleasant and unpleasant scenes and to capture greater initial attention as well

35 See Nadali 2008, 482 and related bibliography on this matter. That bas-reliefs were intended to be seen or inspected also at close range is demonstrated by a recent exercise on a relief from the North Palace of Assurbanipal, which tested how different lighting angles cast light and shadow over a Neo-Assyrian relief (Sou 2015). In detail, the results demonstrated that a handheld light source may have been the intended means of illumination, carried by a person walking through the palace complex. Additionally, textual evidence proves that interpreters usually accompanied foreign delegations, who probably acted as guides during their visits as well (see Zilberg 2018).

36 This analysis relies on the recent study of Duarte – Stefanakis 2015, which attempts to identify cues for the cognitive process of attention in ancient Greek art.

37 This class of brain cells, called mirror neurons are basically linked to movement and motor actions, and fire and discharge both when we perform an action and when we see someone else performing the same action, leading the observer to mentally simulate and replicate from inside the performance of the action (‘embodied simulation’). Consequently, when moving pictures or movements in pictures are involved and observed, then those neurons fire and discharge as well (Rizzolatti – Sinigaglia 2006; Iacoboni 2008; Ramachandran 2011). See Nadali 2012, 587–595 for an application of the neurological field to narrative moving pictures on Assyrian palace bas-reliefs.

as inhibit subsequent disengagement from a stimulus location.³⁸ Research has moreover shown that negative images mainly catch our attention and stay with us – in particular images showing the pain of the others develop a voyeuristic behaviour.³⁹ In respect to the Mesopotamian art, it was observed that primary emotions that are somehow universal (i.e. sadness, fear, disgust, anger, surprise, calm, joy/happiness) were on display and their visualization in Assyrian art operated not through facial expression but through movements, gestures, and the overall atmosphere dominating the scene.⁴⁰ The bas-reliefs of the west side of the southern wall, along with excruciating scenes of pain and death, also display scattered beheaded bodies together with women acting in gestures of desperation. The fear was thus visually conveyed by warfare scenes and cruel images of physical pain.⁴¹

Another attention attractor is the content or theme itself expressed in the image. In detail, the representation of significant objects, such as the human body and its parts, especially the face, have a special power to catch attention, due to the existence of visual cortex areas specialized on their processing.⁴² In visual arts, studies show that the human eye looks first to the head, makes brief excursions to other parts of the image, and keeps returning to the head. In addition, if the eye watches the eye, then it learns to watch what the eye depicted watches and to insert itself within another's eye. This clearly establishes a sympathetic bond with faces depicted on images.⁴³ The recurrence of the body thematic and the face is particularly widespread in Assyrian bas-reliefs, thereby suggesting that artists acknowledged its 'magnetic' value. Moreover, the head was considered very important in symbolizing victory over the enemy.⁴⁴ On the bas-reliefs of the western side of the Throne Room (B), the enemy's head receives vivid importance, and the artist(s) brings to life the exact sequence of the beheading practice: the act of cutting off heads of enemies in man-to-man

38 Niu et al. 2012.

39 The increased attention allocated to negative emotional stimuli has been explained with an innate predisposition to negativity bias which is reported "to be an evolutionarily adaptive response that facilitates rapid subconscious processing of aversive and potentially threatening information" (Tartar et al. 2011; see also Rozin – Rozyman 2001, 296–320 and Sontag 2003).

40 Bonatz 2017, 55–74; Wagner-Durand 2017; Wagner-Durand 2018.

41 Bonatz 2017, 62–64 believes that extreme emotional situations were mostly intended to reveal the weakness of the defeated enemy and as a vehicle for the representation of power. In a similar vein, Bahrani 2001, 125–127 considers the women's gestures of despair as an "act of mourning after the battle is over" which tell us that "the defeat is final and devastating".

42 Kandel 2012, 282–283; Kandel 2016, 29–35; Duarte – Stefanakis 2015, 521.

43 Janes 2005, 4–5 stresses that an explanation for the inherent meaning of the head, its symbolic value and its visual implication when separated from the body, might be found in the natural meaning of the head, in its role as the locus of four senses (sight, hearing, taste, smell), the brain, and the mouth, faced by the face. In brief, the head carries many species' social identity.

44 With special regard to the religious symbolism of this practice, see Dolce 2004; Bahrani 2008, 23–55; Radner 2011, 44–48; Karlsson 2016, 121.

combat; the headless bodies; the act of heaping up the severed heads. All these cues drew viewer's attention and evoked negative emotions such as fear, sadness, disgust, anger in the viewer.

Within the room, the sequence of the images would have maintained the high the level of arousal up to slab B-13, which inevitably directs the viewer's attention to slab B-23: the doubling of the body of the king (**Fig. 3**). Here, the visual 'cue' is symmetry: through rotation, the torso turns laterally around a vertical axis centred in the tree, so that the gestures of the right and left arms and the objects held in the respective hands are retained in each of the two depictions of the genie or king; through reflection, the head and lower part of the body are reflective, namely they do not rotate in a three-dimensional space.⁴⁵ The mirror, or axial, symmetry of these slabs would have reordered and interrupted the chaos induced by the bas-reliefs of the south wall, acting at the physiological and psychological levels to produce an effect of stability through the central axis and equilibrium through the flanking figures.⁴⁶ Thus, symmetry tends to seize viewer's gaze and, being displayed on focal points in the room, it attracts the attention like a kind of 'visual magnet' eliciting feelings of beauty and equilibrium, in an atemporal situation or in a situation where time does not flow and narrative is transcended.⁴⁷

On the opposing east side, close to the throne, the negative images of the west side were interrupted by calmer images (B-17-20). Here, simplification helps the viewer to distract or interrupt his limited attention: the warfare images close to the throne are described by an extremely simple narrative composition, which shows Assyrians and enemies facing each other, but without engaging in actual aggressive fighting. The lack of chaos and the presence of simplification can also be seen in the hunting scene, which is not per se a violent subject.⁴⁸ Simplification evokes positive emotions, such as calmness.⁴⁹

As we see, all these cues were selectively distributed in the Throne Room (B): fear-evoking images were set in the west side as to impress and arouse visitor's attention (B-3-11), while calmness-evoking images were set in the east side as to peacefully usher in the visitor (B-17-20). The antithetical contents of these images and, presumably, the intended emotional impacts clearly reflect the bipolar nature of emotions, separating emotions into two major groups: the negative ones far away from the throne and the positive ones in proximity of the king. Reading the whole

45 Albenda 1998, 12.

46 Winter 1981, 10; Winter 1983, 17.

47 Winter 1996, 329-332; Nadali 2010, 184-185.

48 Portuese 2016, 181-184.

49 Duarte - Stefanakis 2015, 528 use, in this respect, the expression "less is more", namely that simplicity and clarity are more effective, better understood and more appreciated than what is more complicated.

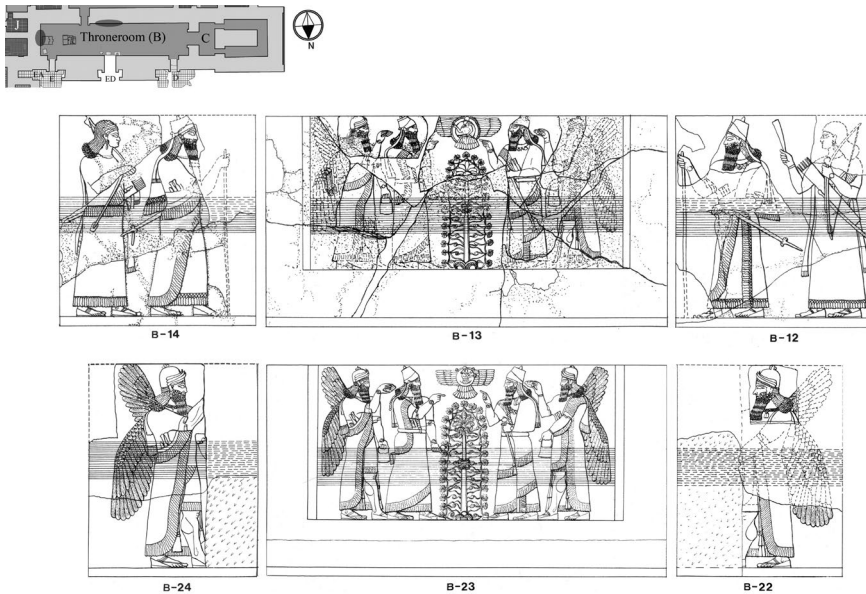


Fig. 3: Northwest Palace (Nimrud): bas-reliefs B-12-14 and B-22-24, from the Throne Room (B) (CDLI – <http://cdli.ucla.edu>).

relief series in this new light, such a subdivision seems to convey to his audience the opposing political attitudes of the Assyrian king – mercilessness and cruelty (west side), benevolence and paternalism (east side, **Fig. 4**). Interestingly, this is confirmed by the images depicted just outside the Throne Room (B): in the west side, on the façade of the Throne Room (B), the king holds a bow and a pair of arrows, which voices the military aspects of the king; by contrast, in the east side, on the Banquet Stele he holds the long staff, which signifies the king as shepherd.⁵⁰ Architecture, in brief, cooperated in presentation of an ideological message: the long room led visitors on a gradual path, thereby presenting the antithetical attitudes of the Assyrian king, starting from his cruelty up to his benevolence. Moreover, the precise East-West confrontation as seen in the display of pictures both within and on the outer façade of the Throne Room (B) is paralleled, and perhaps explained, by the way Assyrians were then looking at the world and moving to war. In this respect, the process of contextualizing images within a larger frame precisely reveals that the placing of slabs actually reflects the East-West pattern of Assyrian military conquest as it is explicitly told in the official annals and in other visual supports, such as the

⁵⁰ See discussion and images in Portuese 2016, 181-183; Portuese 2017, 118.

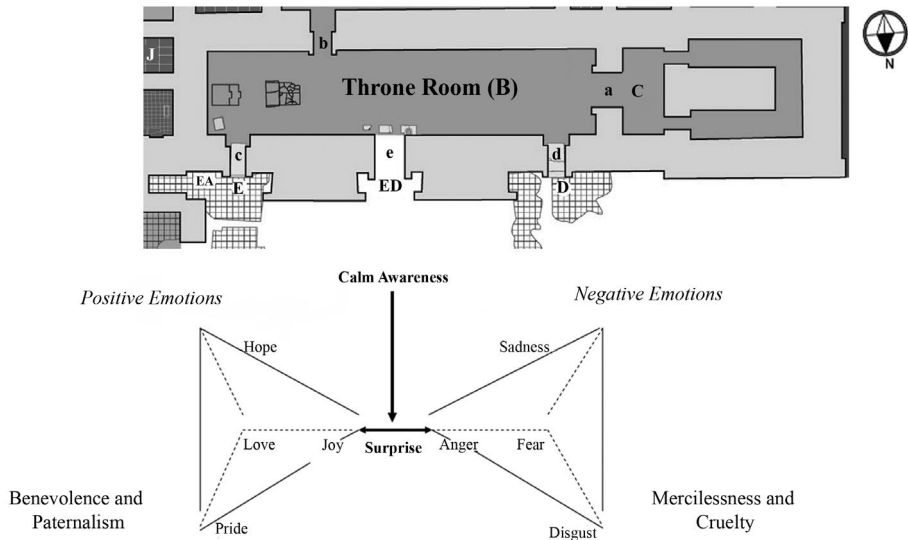


Fig. 4: Northwest Palace (Nimrud): Throne Room (B) plan and a paired tetrahedral representation of generation of bipolar emotions (Portuese 2019, fig. 2.22).

throne dais of Sargon II.⁵¹ The Assyrian expansion followed an East-West direction and it seems therefore logical that military strength and violence increased the more the action moved to the West.

Bildwissenschaft in Archaeology

The second topic focuses on the concept of linguistic intertextuality applied to the realm of visual arts, namely intericonicity.⁵² Sometimes also called interpictureoriality (or *Interbildlichkeit* in German) this notion refers to the process of an image referring to another image. Occurrences of intericonicity spark a kind of ‘dépà-vu’ effect in the viewer, that is to say a feeling of familiarity, of having already seen that image: the mechanism of intericonicity is evidence for the existence of an implicit and explicit mnemonic atlas of references.⁵³ The cases of transmission can be diverse, shifting from simple to complex quotation, transformation and re-adaptation of images: it is precisely in this continuous matching that intericonicity can be rec-

51 Winter 1981, 19; 26; Winter 1983, 24; Blocher 1994, 17–18.

52 Laboury 2017.

53 Kandel 2012, 345–346.



a

b

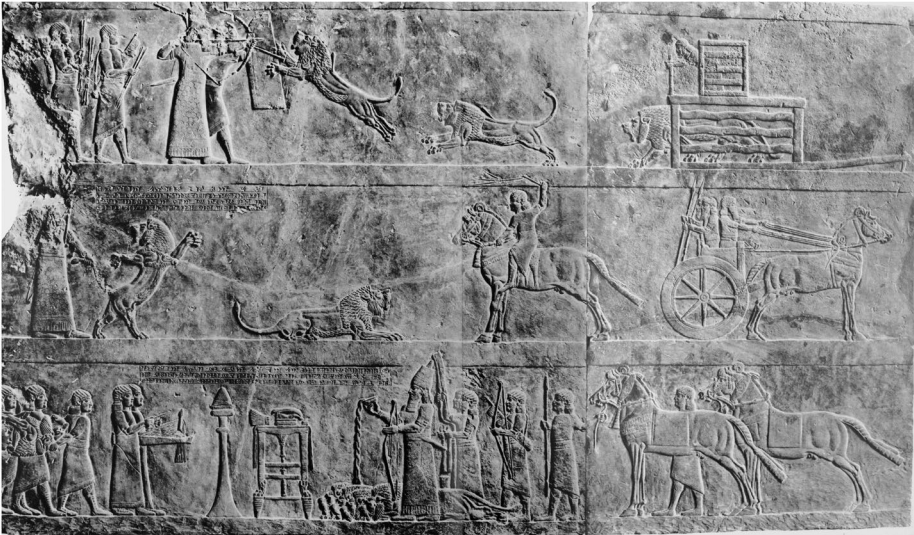


Fig. 5: a) Northwest Palace (Nimrud): Assurnasirpal II's royal hunt and hunt ritual, upper and lower registers of bas-relief B-19, from the Throne Room (B) (photo author; BM 124534, BM 124535; © The Trustees of the British Museum); b) North Palace (Nineveh): Assurbanipal's royal hunt and hunt ritual, bas-reliefs D and E, from Room S1 (photo author; BM 124886; © The Trustees of the British Museum).

ognized showing how a picture can keep, cancel, modify, deny and even overturn the original image: the research aims at pointing out the common points of contacts as well as the features that have been purposely altered by the artists. In the past, a variety of terminologies from the domain of linguistics has been used to describe the relation of one work of art to another: allusion, homage, paraphrase, parody, pastiche, persiflage, travesty, variation, or version. All these terms are now captured by the term *intericonicity*, which discloses both the specificity of the medium and the semantic changes that this physical transfer implies. That is to say that images can be simply copied (direct quotation), but they can also undergo processes of re-adaptation, modification and transformation in the shape, proportions and, eventually, meaning (depending on the context and the type of audience the reframed image is addressed to) and the agency of the different actors in the production of images. Thus, in addition to the questions where from and what, *intericonicity* asks why and how, casting light on the active role of memory in the process of making and recognizing images, on the conscious and unconscious level.⁵⁴

In this respect, the second case study is represented by the theme of hunt rituals – specifically the scene of the king pouring libations over a dead lion or bull – which emerges as a strong Assyrian tradition in the times of both Assurnasirpal II and Assurbanipal (668–627 BCE) – a gap of around two centuries (**Fig. 5**). Since there are no hunt rituals recorded on palace wall panels between the reigns of these two kings, it seems that Assurbanipal, as a known antiquarian, consciously adopted an antique ritual practice and re-interpreted or re-used the iconographic motif.⁵⁵ Thus, they are probably *intericonically* related, in the sense that they instantiate the same thematic subject, although artists made different stylistic, aesthetic and compositional choices. In detail, specific strategies of representation come in use: the composition, motif or figure of the artwork being referred to is divided or multiplied (strategy of multiplication or division), something is added or taken away from the quoted artwork (strategy of addition or subtraction), or it is replaced with something else (strategy of substitution).

To start with, in Assurbanipal's hunt the overall composition changes orientation, but the king's gaze always turns towards opposite direction so as to centre the attention on the attacking lion and slain lion. Moreover, narrative is dictated by the moving of the lions (even when, once dead, they are transported) to the king who

54 Heydemann 2015; Laboury 2017, 247–254.

55 This observation was already raised by Reade 2005, 24.

simply stands.⁵⁶ The number of lions increases, from one to four, the flywhisk-bearers have doubled and are moved behind the king, and three arms-bearers are omitted. Horses and grooms or soldiers not only participate in the hunt but also in the ritual itself. Attendants bring the slain lion to the king, Assurbanipal holds arrows, and pours liquid from the bowl. Bearded musicians are turned into eunuchs, and incense burner and an offering table substitute the crown prince and high-ranking official who stand before the king.

In sum, Assurbanipal seems to have reintroduced an old motif that had fallen out of use for two centuries. However, the adoption of the older motif seems to form part of the artist's natural environment/language, and its use seems respectful and in no way 'competitive'. In this regard, the motif of the king killing lions was linked to the rite of the god Ninurta slaying monsters.⁵⁷ Interestingly, the god Ninurta was exalted in the reign of Assurnasirpal II,⁵⁸ and his related myths were found on tablets in Assurbanipal's library.⁵⁹ Thus, in both reigns Ninurta and the ritual hunt of lions was treated with importance.

Although the conclusion that the artist has drawn inspiration from a past example appears unavoidable – and this idea is reinforced if one considers that the old palace of Assurnasirpal in Nimrud (with all its bas-reliefs) was still standing and in use, we must equally recognise that formal reinterpretation of the motif occurs at every single step in the process of transmission.⁶⁰ In detail, the figures of the crown prince and the high official are no longer the direct audience of the ritual, and atten-

56 Narrative is in fact one the main differences between lion hunt scenes of Assurnasirpal II and Assurbanipal: the former in fact occupies a central (or nearly central) position and, although movement is clearly indicated, the entire image seems motionless, being built up on a symmetrical arrangement. On the contrary, Assurbanipal does not move but he passively undergoes the movement of the lions and he occupies a marginal position in the scene: a marginality from a geometrical point of view, but a centrality from the narrative perspective, making the Assyrian king the final focal point of the action.

57 Watanabe 1998; Watanabe 2002, 69–82 suggests that both bull hunt and lion hunt have possible mythological connotations. In detail, in the lion hunt, the king establishes and reinforces his kingship by killing lions in the same manner as Ninurta achieves his divine kingship by slaying monsters. Then, concluding the hunt with a libation ritual, which was intended as an act of purification, atonement or symbolic restoration, strongly suggests that the hunt as a whole needs to be seen in a ritual context.

58 Ataç 2018.

59 The Sumerian version of the Ninurta myths (known as *Angim* and *Lugale*) were inscribed on tablets and were considered to be companion compositions (Cooper 1978, 11; 34–36; Watanabe 2002, 78–79).

60 Archaeological evidence shows that Shalmaneser III, Adad-nirari III, Tiglath-pileser III and Sargon II resided in the Northwest palace while they were building their own palace, and legal and other documents from the late 7th century were found in the northern side of the main palace courtyard. Additionally, other buildings at Nimrud were continually repaired or renovated during the 7th century (Postgate – Reade 1976–1980, 311–314; Reade 2011, 116–118).

tion is focused on the ritual itself rather than on its performers. Incense burners and offering table bestow solemn and ideological significance on the ritual, highlighting that it was solely the king's power that was exerted over wild forces, namely the lions, thus reinforcing the supremacy of his kingship.

In sum, intericonicity emphasises two aspects. First, Assurbanipal's art establishes an inextricable link between innovation, on the one hand, and reuse, study and (re)interpretation of previous forms of expression and tradition, on the other: a creative process that bestows originality and innovation on the work of art. Second, intericonicity emphasises the notion of memory in the ancient Mesopotamia. In fact, we can deduce that intericonicity looks backwards and moves forwards, establishing a prime mnemonic figurative code of reference and inference that can be traced across time and beyond space: "while we advance along a timeline that makes us 'facing the future', the Mesopotamians advanced along the same time-line but with their eyes fixed on the past". In brief, "they moved, as it were, back-to-front – backing into the future".⁶¹ Thus, Mesopotamian culture was focused on the past, and, ultimately, the starting point of all existence. The progress of Assyria relied on this conception: king's deeds in the past were "in front" of later kings rather than "behind".⁶² The art of memory is based on a common shared system of knowledge (tradition) and an effect of saliency.⁶³ It is in fact the combination of these two operations that make the mnemonic relations possible, as a continuous dialogue, exchange and interconnections between community and individuals (each person is member of the community). The creation of images is a process that lies between visual and verbal memory. This seems particularly intriguing if one thinks of how writing was invented in Mesopotamia via the use of pictograms that eventually allowed the development of spoken language.

Conclusions

The dialogue between archaeology and *Bildwissenschaft* has melted away the barriers between the two disciplines and domains. The first topic has shown how context affects the value of images in respect of how powerful they are. Their power affects both their capacity to elicit emotions in the viewer and the content with which they populate those emotions. The second topic has shed light on the intericonicity, which has been introduced into the analysis of contemporary art, theories of intermediality and visual studies. This approach leads us into the notion of 'migrat-

61 Maul 2008, 15–16.

62 Nadali 2016, 86.

63 Severi 2017.

ing images'. Using the words of Mitchell, the migration of images has provided "a picture of the way images move, circulate, thrive, appear, and disappear; and how images mirror ideologies".⁶⁴ This sounds even more alluring as this movement and migration occurred, in a time span of 200 years, within the same cultural and political organization: this process also points out the life and dynamism of images that survive in pictures. Images as species are inflected via pictures as living organisms: as a consequence, while pictures can be destroyed, images survive – one would even argue they are immortal, changing only skin and appearance. Images would therefore subsist in some realm of archetypes, awaiting their concrete manifestation in concrete pictures.⁶⁵ In this respect, *Bildwissenschaft* is not only the discipline of image studies but it can properly be seen as the scientific approach to images: the encounter with archaeology definitely opens up new trajectories even in the field of art history trying to go beyond the artificiality of *musées imaginaires* that nowadays can be even more intrusive with new, apparently ephemeral, virtual shapes.

References

Albenda 1998

P. Albenda, *Monumental Art of the Assyrian Empire: Dynamics of Composition Styles* (Malibu 1998).

Aldhouse-Green 2004

M. Aldhouse-Green, *An Archaeology of Images: Iconology and Cosmology in Iron Age and Roman Europe* (London – New York 2004).

Ataç 2010

M.-A. Ataç, *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art* (Cambridge 2010).

Ataç 2018

M.-A. Ataç, *Identifying the Big Bird in the Battle Reliefs of Ashurnasirpal II*, in: P. Attinger – A. Cavigneaux – C. Mittermayer – M. Novák (ed.), *Text and Image. Proceedings of the 61st Rencontre Assyriologique Internationale, Geneva and Bern, 22–26 June 2015* (Leuven 2018) 43–51.

Bagg 2016

A. Bagg, *Where is the Public? A New Look at the Brutality Scenes in Neo-Assyrian Royal Inscriptions and Art*, in: Battini 2016, 57–82.

64 Mitchell 2015, 65.

65 See fn. 11.

Bahrani 2001

Z. Bahrani, *Women of Babylon: Gender and Representation in Mesopotamia* (London – New York 2001).

Bahrani 2003

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

Bahrani 2008

Z. Bahrani, *Rituals of War: The Body and Violence in Mesopotamia* (New York 2008).

Balm 2016

R. Balm, *Archaeology's Visual Culture: Digging and Desire* (London – New York 2016).

Battini 2016

L. Battini (ed.), *Making Pictures of War. Realia et Imaginaria in the Iconology of the Ancient Near East* (Oxford 2016).

Belting 2001

H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (München 2001).

Belting 2005

H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, *Critical Inquiry* 31, 2005, 302–319.

Blocher 1994

F. Blocher, *Das Thronpedest Sargons II*, in: P. Calmeyer – K. Hecker – L. Jakob-Rost – C. Walker (ed.), *Beiträge zur altorientalischen Archäologie und Altertumskunde: Festschrift für Barthel Hrouda zum 65. Geburtstag* (Wiesbaden 1994) 17–24.

Bonatz 2002

D. Bonatz, *Was ist ein Bild im Alten Orient? Aspekte bildlicher Darstellung aus altorientalischer Sicht*, in: M. Heinz – D. Bonatz (ed.), *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient* (Berlin 2002) 9–20.

Bonatz 2017

D. Bonatz, *Der stumme Schrei – Kritische Überlegungen zu Emotionen als Untersuchungsfeld der altorientalischen Bildwissenschaft*, in: Kipfer 2017, 55–74.

Bracker 2016

J. Bracker, *Ancient Images and Contemporary Sensoria*, in: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (ed.), *Image Embodiment: New Perspectives of the Sensory Turn* (Darmstadt 2016) 17–36.

- Bredekamp 2003
 H. Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, *Critical Inquiry* 29, 2003, 418–428.
- Bredekamp 2010
 H. Bredekamp, *Theorie des Bildaktes* (Berlin 2010).
- Cole – Machinist 1998 (SAA XIII)
 S. W. Cole – P. Machinist (ed.), *Letters from Assyrian and Babylonian Priests to Kings Esarhaddon and Assurbanipal*, *State Archives of Assyria XIII* (Helsinki 1998).
- Collins 2008
 P. Collins, *Assyrian Palace Sculptures* (London 2008).
- Cooper 1978
 J. S. Cooper, *The Return of Ninurta to Nippur: an-gim dim-ma* (Rome 1978).
- Dolce 2004
 R. Dolce, *The “Head of the Enemy” in the Sculptures from the Palaces of Nineveh: An Example of “Cultural Migration”?*, *Iraq* 66, 2004, 121–132.
- Duarte – Stefanakis 2015
 A. M. Duarte – M. I. Stefanakis, *The Use of Cues for Attention in Ancient Greek Art: Aspects that influence Concentration in the Work of Art and its Elements, Arte*, *Individuo y Sociedad* 27/3, 2015, 517–535.
- Elkins 1999
 J. Elkins, *The Domain of Images* (Ithaca 1999).
- Enderwitz – Sauer 2015
 S. Enderwitz – R. Sauer (ed.), *Communication and Materiality. Written and Unwritten Communication in Pre-Modern Societies* (Berlin 2015).
- Feldman 2016
 M. H. Feldman, *Rethinking the Canon of Ancient Near Eastern Art in the Internet Age*, *Journal of Ancient Near Eastern History* 3/1, 2016, 57–79.
- Freedberg 1989
 D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago–London 1989).
- Freedberg 2009
 D. Freedberg, *Movements, Embodiment, Motion*, in: *Histoire de l’art et anthropologie* (Paris 2009) 1–11.
- Freedberg 2018
 D. Freedberg, *Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending*, in: S. Moser-Ernst (ed.), *Art and the Mind – Ernst H. Gombrich. Mit dem Steckenpferd unterwegs* (Göttingen 2018) 39–62.

Freedberg – Gallese 2007

D. Freedberg – V. Gallese, *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, Trends in Cognitive Sciences 11/5, 2007, 197–203.

Gell 1998

A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford 1998).

Gombrich 1984

E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London 1984).

Gunter 1990

A. C. Gunter, *Artists and Ancient Near Eastern Art*, in: Gunter 1990, 9–17.

Gunter 1990

A. C. Gunter (ed.), *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East* (Washington D.C. 1990).

Gunter 2019

A. C. Gunter, *The “Art” of the “Ancient Near East”*, in: A. C. Gunter (ed.), *A Companion to Ancient Near Eastern Art* (Malden – Oxford 2019) 1–21.

Heydemann 2015

N. Heydemann, *The Art of Quotation. Forms and Themes of the Art Quote, 1990–2010. An Essay*, Visual Past 2.1, 2015, 11–64.

Hölscher 2014

T. Hölscher, *Semiotics to Agency*, in: C. Marconi (ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture* (Oxford 2014) 662–686.

Iacoboni 2008

M. Iacoboni, *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri* (Torino 2008).

Janes 2005

R. Janes, *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture* (New York–London 2005).

Juwig – Kost 2010

C. Juwig – C. Kost, *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder? Einleitende Bemerkungen*, in: Juwig – Kost 2010, 13–32.

Juwig – Kost 2010

C. Juwig – C. Kost (ed.), *Bilder in der Archäologie – eine Archäologie der Bilder?* (Münster 2010).

Kandel 2012

E. R. Kandel, *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain. From Vienna 1900 to the Present* (New York 2012).

Kandel 2016

E. R. Kandel, *Reductionism in Art and Brain Science. Bridging the Two Cultures* (New York 2016).

Karlsson 2016

M. Karlsson, *Relations of Power in Early Neo-Assyrian State Ideology* (Boston – Berlin 2016).

Kertai 2014

D. Kertai, *The Architecture of Connectivity: Ashurnasirpal II's Late Assyrian Palace in Kalhu*, in: D. Kurapkat – P. I. Schneider – U. Wulf-Rheidt (ed.), *Die Architektur des Weges: Gestaltete Bewegung im gebauten Raum* (Regensburg 2014) 337–347.

Kertai 2015

D. Kertai, *The Architecture of Late Assyrian Royal Palaces* (Oxford 2015).

Kipfer 2017

S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East* (Fribourg – Göttingen 2017).

Knappett 2014

C. Knappett, *Materiality in Archaeological Theory*, in: C. Smith (ed.), *Encyclopedia of Global Archaeology* (New York 2014) 4700–4708.

Laboury 2017

D. Laboury, *Tradition and Creativity: Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art*, in: T. Gillen (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Proceedings of the conference held at the University of Liège, 6th–8th February 2013* (Liège 2017) 229–258.

Locher 2012

H. Locher, *The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History*, in: M. Rampley – T. Lenain – H. Locher – A. Pinotti – C. Schoell-Glass – C. J. M. K. Zijlmans (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks* (Leiden – Boston 2012) 29–40.

Malafouris 2013

L. Malafouris, *How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement* (Cambridge – London 2013).

Mallowan 1966

M. E. L. Mallowan, *Nimrud and its Remains 1* (London).

Matthiae 2014

P. Matthiae, *Image, Ideology, and Politics: A Historical Consideration of the Message of Neo-Assyrian Reliefs*, in: S. Gaspa – A. Greco – D. Morandi Bonacossi – S. Ponchia – R. Rollinger (ed.), *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* (Münster 2014) 387–404.
- Maul 2008
 S. M. Maul, *Walking Backwards into the Future: The Conception of Time in the Ancient Near East*, in: T. Miller (ed.), *Given World and Time. Temporalities in Context* (Budapest–New York 2008) 15–24.
- Meskel 2005
 L. Meskel (ed.), *Archaeologies of Materiality* (Malden – Oxford 2005).
- Meuszyński 1981
 J. Meuszyński, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalḫu (Nimrūd). Räume: B.C.D.E.F.H.L.N.P* (Mainz am Rhein 1981).
- Mitchell 1994
 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago 1994).
- Mitchell 2005
 W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago – London 2005).
- Mitchell 2015
 W. J. T. Mitchell, *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics* (Chicago – London 2015).
- Moser – Smiles 2005
 S. Moser – S. Smiles, *Introduction: The Image in Question*, in: S. Moser – S. Smiles (ed.), *Envisioning the Past: Archaeology and the Image* (Oxford 2005) 1–12.
- Nadali 2008
 D. Nadali, *The Role of the Image of the King in the Organizational and Compositional Principles of Sennacherib's Throne Room: A Guide to the Historical Narrative and Meaning of a Specified Message*, in: H. Kühne – R. M. Czichon – F. J. Kreppner (ed.), *Proceedings of the 4th International Congress of the Archaeology of the Ancient Near East, 29 March – 3 April 2004, Freie Universität Berlin, Volume 1: The Reconstruction of Environment: Natural Resources and Human Interrelations through Time; Art History: Visual Communication* (Wiesbaden) 473–493.
- 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 a 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 2012

D. Nadali, *Interpretations and Translations, Performativity and Embodied Simulation. Reflections on Assyrian Images*, in: G. B. Lanfranchi – D. Morandi Bonacossi – C. Pappi – S. Ponchia (ed.), *Leggo! Studies Presented to Frederick Mario Fales on the Occasion of his 65th Birthday* (Wiesbaden 2012) 583–595.

Nadali 2013

D. Nadali, *When Ritual Meets Art. Rituals in the Visual Arts versus the Visual Arts in Rituals: The Case of Ancient Mesopotamia*, in: C. Ambos – L. Verderame (ed.), *Approaching Rituals in Ancient Cultures. Questioni di rito: rituali come fonte di conoscenza delle religioni e delle concezioni del mondo nelle culture antiche. Proceedings of the Conference, November 28–30, 2011* (Rome 2013) 209–226.

Nadali 2014

D. Nadali, *Categorizing Images and Objects: Where and How Ancient Artefacts Might be Evaluated*, in: P. Bieliński – M. Gawliko (ed.), *Proceedings of the 8th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, 30 April – 4 May 2012, University of Warsaw, Volume 1: Plenary Sessions, Township and Villages, High and Low – The Minor Arts for the Elite and for the Populace* (Wiesbaden 2014) 467–476.

Nadali 2016

D. Nadali, *Images of War in the Assyrian Period: What They Show and What They Hide*, in: Battini 2016, 83–88.

Nadali 2017

D. Nadali, *Warfare of History. How Warfare Shapes Ancient Mesopotamian Societies*, in: B. Antela – J. Vidal – C. Sierra (ed.), *Memoria del conflicto en la Antigüedad* (Zaragoza 2017) 1–17.

Nadali 2018

D. Nadali, *The Phenomenology of the Copy in Assyria: On the Coexistence of Two Beings*, in: S. Di Paolo (ed.), *Implementing Meanings: The Power of the Copy between Past, Present and Future: An Overview from the Ancient Near East* (Münster 2018) 195–208.

Needham 2001

S. Needham, *When Expediency Broaches Ritual Intention: The Flow of Metal Between Systemic and Buried Domains*, *Journal of the Royal Anthropological Institute* 7, 2001, 275–298.

Niu et al. 2012

Y. Niu – R. M. Todd – M. Kyan – A. K. Anderson, *Visual and Emotional Salience Influence Eye Movements*, *ACM Transactions on Applied Perception* 9/3, 2012, 1–18.

- Parpola – Watanabe 1988 (SAA II)
 S. Parpola – K. Watanabe (ed.), *Neo-Assyrian Treaties and Loyalty Oaths*, State Archives of Assyria XIII (Helsinki 1988).
- Portuese 2016
 L. Portuese, *'Merciful' Messages in the Reliefs of Ashurnasirpal II: The Land of Subu*, *Egitto e Vicino Oriente* 39, 2016, 179–199.
- Portuese 2017
 L. Portuese, *Concealed Paternalism of the Assyrian King: Which Audience?*, *Mesopotamia* 52, 2017, 111–128.
- Portuese 2019
 L. Portuese, *The Throne Room of Aššurnasirpal II: A Multisensory Experience*, in: A. Hawthorn - A.-C. Rendu Loisel (ed.), *Distant Impressions: The Senses in the Ancient Near East* (University Park 2019) 63–92.
- Postgate – Reade 1976–1980
 J. N. Postgate – J. E. Reade, *Kalḫu*, in: D. O. Edzard (ed.), *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 5 (Berlin 1976–1980) 303–323.
- Radner 2011
 K. Radner, *Fame and Prizes: Competition and War in the Neo-Assyrian Empire*, in: N. Fisher – H. van Wees (ed.), *Competition in the Ancient World* (Swansea 2011) 37–57.
- Ramachandran 2011
 V. S. Ramachandran, *The Tell-Tale Brain. Unlocking the Mystery of Human Nature* (London 2011).
- Rampley 2012
 M. Rampley, *Bildwissenschaft: Theories of the Image in German-Language Scholarship*, in: M. Rampley – T. Lenain – H. Locher – A. Pinotti – C. Schoell-Glass – K. Zijlmans (ed.), *Art History and Visual Studies in Europe Transnational Discourses and National Frameworks* (Leiden – Boston 2012) 119–134.
- Reade 1979
 J. E. Reade, *Narrative Composition in Assyrian Sculpture*, *Baghdader Mitteilungen* 10, 1979, 52–110.
- Reade 2005
 J. E. Reade, *Religious Ritual in Assyrian Sculpture*, in: B. N. Porter (ed.), *Ritual and Politics in Ancient Mesopotamia* (New Haven 2005) 7–61.
- Reade 2011
 J. E. Reade, *The Evolution of Assyrian Imperial Architecture: Political Implications and Uncertainties*, *Mesopotamia* 46, 2011, 109–125.

Rizzolatti – Sinigaglia 2006

G. Rizzolatti – R. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio* (Milano 2006).

Rozin – Rozyman 2001

P. Rozin – E. B. Rozyman, *Negativity Bias, Negativity Dominance, and Contagion*, *Personality and Social Psychology Review* 5.4, 2001, 296–320.

Samida 2010

S. Samida, *Nach dem iconic turn: Aspekte einer bildwissenschaftlichen Programmatik in der Archäologie*, in: Juwig – Kost 2010, 95–109.

Sasson 1990

J. M. Sasson, *Artisans... Artists: Documentary Perspectives from Mari*, in: Gunter 1990, 21–27.

Schmidt 2009

S. Schmidt, *Hermeneutik der Bilder*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (ed.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 9–14.

Severi 2017

C. Severi, *L'objet-personne. Une anthropologie de la croyance visuelle* (Paris 2017).

Sontag 2003

S. Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York 2003).

Sou 2015

L. Sou, *New Light on Colour: A Study of Polychromy on Neo-Assyrian Reliefs* <<http://www.undergraduatelibrary.org/2015/classical-studies-archaeology/new-light-colour-study-polychromy-neo-assyrian-reliefs>> (10.03.2020).

Tartar et al. 2011

J. L. Tartar – K. De Almeida – R. C. McIntosh – M. Rosselli – A. J. Nash, *Emotionally Negative Pictures increase Attention to a Subsequent Auditory Stimulus*, *International Journal of Psychophysiology* 83, 2012, 36–44.

Tilley 2004

C. Tilley, *The Materiality of Stone. Explorations in Landscape Phenomenology 1* (Oxford – New York 2004).

Wagner-Durand 2017

E. Wagner-Durand, *Visualization of Emotions – Potentials and Obstacles. A Response to Dominik Bonatz*, in: Kipfer 2017, 75–93.

Wagner-Durand 2018

E. Wagner-Durand, *Visualizing and Evoking the Emotion Fear in and through Neo-Assyrian Orthostat Reliefs*, in: B. Horejs – C. Schwall – V. Müller – M. Luciani – M. Ritter – M. Giudetti – R. B. Salisbury – F. Höflmayer – T. Bürge (ed.),

- Proceedings of the 10th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East, 25–29 April 2016, Vienna* (Wiesbaden 2018) 563–576.
- Walker – Dick 2001
 C. Walker – M. Dick, *The Induction of the Cult Image in Ancient Mesopotamia: The Mesopotamian Mīs Pî Ritual* (Helsinki 2001).
- Watanabe 1998
 C. E. Watanabe, *Symbolism of the Royal Lion Hunt in Assyria*, in: J. Prosecký (ed.), *Intellectual Life in the Ancient Near East: Papers Presented at the Forty-Third Rencontre Assyriologique Internationale, Prague, July 1–5, 1996. Rencontre Assyriologique Internationale 43* (Prague 1998) 439–450.
- Watanabe 2002
 C. E. Watanabe, *Animal Symbolism in Mesopotamia: A Contextual Approach* (Wien 2002).
- Wedde 1992
 M. Wedde, *Pictorial Architecture: For a Theory-Based Analysis of Imagery*, in: R. Laffineur – J. L. Crowley (ed.), *EIKΩN: Aegean Bronze Age Iconography: Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference, University of Tasmania, Hobart, Australia, 6–8 April 1992* (Liège 1992) 181–203.
- 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 1983
 I. J. Winter, *The Program of the Throneroom of Assurnasirpal II*, in: P. O. Harper – H. Pittman (ed.), *Essays on Near Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson* (New York 1983) 15–31.
- Winter 1987
 I. J. Winter, *Legitimization of Authority through Image and Legend: Seals Belonging to Officials in the Administrative Bureaucracy of the Ur III State*, in: M. Gibson – R. D. Biggs (ed.), *The Organization of Power: Aspects of Bureaucracy in the Ancient Near East* (Chicago 1987) 69–116.
- Winter 1992a
 I. J. Winter, *Change in the American Art Museum: The (An) Art Historian's Voice*, in: C. Becker – J. Clifford – H. L. Gates (ed.), *Different Voices: A Social, Cultural, and Historical Framework for Change in the American Art Museum* (New York 1992) 30–57.
- Winter 1992b
 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 1995

I. J. Winter, *Aesthetics in Ancient Mesopotamian Art*, in: J. M. Sasson (ed.), *Civilizations of the Ancient Near East IV* (New York 1995) 2569–2580.

Winter 1996

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) 325–338.

Winter 1997

I. J. Winter, *Art in Empire: The Royal Image and the Visual Dimensions of Assyrian Ideology*, in: S. Parpola – 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 1999

I. J. Winter, *The Aesthetic Value of Lapis Lazuli in Mesopotamia*, in: A. Caubet (ed.), *Cornaline et pierres précieuses. La Méditerranée, de l'Antiquité à l'Islam* (Paris 1999) 45–58.

Winter 2000

I. J. Winter, *Opening the Eyes and Opening the Mouth: The Utility of Comparing Images in Worship in India and the Ancient Near East*, in: M. W. Meister (ed.), *Ethnography and Personhood: Notes from the Field* (Jaipur – New Delhi 2000) 129–162.

Winter 2003

I. J. Winter, *Surpassing Work: Mastery of Materials and the Value of Skilled Production in Ancient Sumer*, in: T. Potts – M. Roaf – D. Stein (ed.), *Culture Through Objects. Ancient Near Eastern Studies in Honour of P. R. S. Moorey* (Oxford 2003) 403–421.

Winter 2007

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

Winter 2008

I. J. Winter, *Sennacherib's Expert Knowledge: Skill and Mastery as Components of Royal Display*, in: R. D. Biggs – J. Myers – M. T. Roth (ed.), *Proceedings of the 51st Rencontre Assyriologique Internationale Held at the Oriental Institute of the University of Chicago, July 18–22, 2005* (Chicago 2008) 333–338.

Winter 2016

I. J. Winter, *Representation and Re-Presentation: The Fusion of the Religious and the Royal in the Ideology of the Mesopotamian State – A View from the Monuments*, in: J. Margueron (ed.), *Proceedings of the 3rd International Congress*

on the Archaeology of the Ancient Near East: 2002, Paris (Winona Lake 2016)
23–37.

Zilberg 2018

P. Zilberg, *From Dragomans to Babel: The Role of Interpreters in the Ancient Near East in the First Millennium B.C.E.*, in: K. H. Keimer – G. Davis (ed.), *Registers and Modes of Communication in the Ancient Near East: Getting the Message Across* (London – New York 2018) 193–207.

Martina Sauer

Panofsky – Warburg – Cassirer. From Iconology to Image Science

Introduction

In the twenties and thirties of the 19th century until the fall of democracy in Germany in 1933, the German city Hamburg rose up to an inspiring and progressive research site by the opening of the new university in 1919. This event led to an unconventional interdisciplinary work of different researchers in different fields who were united by a common research question: How does a human being perceive and react to the world? Looking back it had been Darwin's evolution theory of man and the question in the background concerning the difference to animals which led to this further-reaching question.¹ By focusing only on three of these researchers it had been Ernst Cassirer in philosophy, Erwin Panofsky in history of art as well as the independent cultural scientist and art historian Aby M. Warburg who were examining the issue in Hamburg.² Remarkably, it had been artistic artefacts which played a fundamental role for all of them because they consider these works – and this is important – as direct reactions to the world: You can say they can be understood as an answer to the impressions of the world. Insofar they were dealing with cultural questions, because each work of art has according to their opinion a relevance for life.³

Respectively to this background originally neither the philosopher Cassirer nor the art historian Panofsky or the cultural researcher Warburg had had factual based,

1 See Hartung 2004.

2 Other researchers working on the same topic were particularly associated with Ernst Cassirer. These are, to name just a few, Cassirer's and Panofsky's doctoral student Edgar Wind, the biologist Jacob von Uexküll, the developmental psychologist Heinz Werner and his assistant the artist of the Bauhaus-University Gertrud Grunow.

3 See respectively to this topic as well Sauer 2018b.

historical interests that became common in the nineteenth century through the loss of aesthetic knowledge confronting speculative aesthetics.⁴ In conclusion that means, instead of a substantial notion and a documental concept these researchers count on a functional notion of artistic artefacts. Insofar it is of interest that notably Panofsky invented a methodological procedure the so-called iconological method which again led back to a historical analysis of artistic artefacts that is still in common use today.

Respectively to these findings and by considering the topic of the conference *Homo Pictor*, I like to show with the following, the backgrounds of the original concept of the image of Warburg and Cassirer on which Panofsky's method is based.

By doing so it shall become apparent that the original idea of the image Warburg and Cassirer pursued and which has been lost or hidden by the aftermath of National Socialism in Germany can be used as a basis of transforming Iconology to Image Science. A key factor in this regard are the consequences that can be drawn from their concept. They become transparent through taking their ideas seriously. That means if it is true that humans are responding to the world by feelings and are able to express them in images which are comprehensible for others, as Warburg and Cassirer insisted on, we are communicating not only by words but by images our opinion of the world or the subject that is represented.

Respectively to this thesis the paper is build up in three parts. First, I will present the original image concept of Warburg, Cassirer and Panofsky. Secondly, I will follow the idea of Warburg and Cassirer to consider artistic artefacts as materializations of feelings (in German: *Entäußerungen von Empfindungen*). Thirdly and at last, I will draw the consequences of their findings by opening a new field: concretely, the transformation from Iconology to Image Science respectively *Bildwissenschaft*.

Image Concepts of Warburg and Cassirer

It is fundamental for the image concept of Warburg and Cassirer that the world can be taken by humans only by feelings. The understanding of world, they pointed out, bases on them. Warburg reveals this connection already in his thesis in 1893. Much later, in 1923, many years after his journey to the United States, Warburg concluded in his famous paper about serpent-rituals of Hopi Indians that humans are dominated by passionate arousals when confronted with the world. In three steps,

4 Compare to this in addition the forthcoming publication of Sauer (forthcoming) about the lemma "Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft (1830–1870)".

Warburg said, they will be handled by man: Initially they will be spellbound by rituals, then calmed down with images and at last distanced with abstract signs.⁵

This threefold system of Warburg already shows the closeness to Cassirer's concept to which Warburg had sent his paper directly.⁶ Like Warburg, Cassirer differs in his "Philosophy of Symbolic Forms" that was published in three parts in 1923, the end of 1924 and 1929 between three steps through which man reveals the world: In accordance to this, Cassirer notes, that humans in contrast to animals have the opportunity to distance themselves from their lively experiences with the world by putting them initially as a "You" and then as an "It" in front of themselves. Lastly man recognizes oneself as an "I" in this world.⁷ Transferred in a threefold system Cassirer differentiates at first between a mythical thinking, then a descriptive-linguistic and at last an abstract access to the world. In coherence with Warburg he estimates that these methods of handling world by humans depend on an innate form of perception that is ruled by experiencing and suffering (in German: *Erleben und Erleiden*). The "perception", as Cassirer points out, is dominated by these experiences. Cassirer calls it accordingly "perception of expression" (in German: *Ausdrucks-Wahrnehmung*).⁸

The profound common base between Warburg and Cassirer explains as well Warburg's statement in a letter to Cassirer on April 15th, 1924. Therein he pointed out that he sees himself in a common path on establishing cultural studies as one of a human being in motion.⁹

Remarkably, Erwin Panofsky's method, the so-called Iconology, bases on a similar concept. It depends on an idea of history that Cassirer developed by concluding that documents at any time are forms of self-created sense. All items produced by man be it texts or artistic artefacts can be seen as historical documents.¹⁰ Already in Panofsky's lecture about *Perspective as a Symbolic Form* in 1924/25 at the Warburg Institute in Hamburg it becomes obvious how important these findings of Cassirer have been for him.¹¹ There, Panofsky points out that a work of art can be considered as a symbolical expression of the artist's aesthetical and philosophical attitude to

5 Warburg 1923, 68–71.

6 Raulff 1988, 112–113.

7 Cassirer 1929, 79–100, see as well with regard to the function and meaning of mythical thinking Cassirer 1923, and with respect to language Cassirer 1924/25.

8 See Sauer 2008.

9 See Raio 2008, letter No. 3: "(er sich) auf einem gemeinsamen Weg sieht, eine Kulturwissenschaft vom bewegten Menschen (zu begründen)" (Translation MS).

10 Cassirer 1929, 222–237.

11 Panofsky 1927, see in addition respectively to Panofsky's former nearness to formal aesthetics Lorenz – Jaś 2008.

life.¹² Therefore, the natural goal of an art historian, Panofsky exclaims, lies in an “a posteriori” analysis, that means a subsequent analysis of artistic artefacts which are products of this attitude. Based on this idea Panofsky develops his art historical method which was published in two papers 1932 and 1939 and has been later redone twice, the first in 1964 and the second in 1955.¹³

The starting point of his method is that each work can be considered as “manifestations of principles” which Ernst Cassirer called symbolic values. They depend, as Panofsky interprets Cassirer, on peculiar emotional attitudes of people in different historical situations.¹⁴ In accordance to these principles, Panofsky says, it is necessary to differentiate in a first step between namable and characteristic aspects. Thus, this procedure allows to differ between the item and its expression.¹⁵ But even if it is possible to recognize already therein the connection to Cassirer as well as to Warburg, Panofsky will depart from their concept for switching the accent from the actual-sensual level to the factual-intellectual level by just listing the motives of artistic artefacts:

The world of pure forms, which can be recognized as carriers of primary or natural meanings may be called a world of artistic motives. A listing of these motives would be a prae-iconographical description of the work of art.¹⁶

A famous example Panofsky is giving for labeling something in that list of motives is a man who lifts his hat. The factual or primary meaning lies in the identification of the forms of the hat as a hat, whereas the natural meaning of the hat – its expressive

12 Pochat 1983, 166.

13 Printed in Kaemmerling 1984.

14 Panofsky 1932, 212, see as well in more detail the original German text: “Doch zugleich enthüllt er (der ikonographische Typus der Anbetung Christi durch Maria) eine neue, den späteren Phasen des Mittelalters eigentümliche emotionale Einstellung. Eine wirkliche erschöpfende Interpretation der eigentlichen Bedeutung oder des Gehalts könnte sogar zeigen, dass die technischen Verfahren, die für ein bestimmtes Land, für eine bestimmte Periode oder einen bestimmten Künstler eigentümlich sind [...] symptomatisch für dieselbe Grundhaltung sind, die sich in sämtlichen anderen spezifischen Merkmalen des betreffenden Stils ausmachen läßt. Indem wir so reine Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen zugrundeliegender Prinzipien auffassen, interpretieren wir alle diese Elemente als etwas, das Ernst Cassirer ‘symbolische’ Werte genannt hat.”

15 Panofsky 1932, 187: “zwischen Sach-Sinn und Ausdrucks-Sinn” (Translation MS).

16 Panofsky 1939, 210: “Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der künstlerischen Motive heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerks.” (Translation MS).

meaning – lies in the psychological interpretation or “empathy”¹⁷ with the person and its doing, be it done in that case in a friendly or hostile manner.¹⁸ The latter, he postulates, becomes visible for us in the style of forms the items are designed in history.¹⁹ However, although Panofsky differentiates at first between these two forms of meaning, it is remarkable that the latter has no relevance in his methodological system until now. Already in his own formulations this tendency becomes obvious when he assessed formal aspects as needless and termed only the listing of artistic motives as fundamental for the *prae*-iconographical method. Thus, he puts forward the next step to the so-called iconographic analysis by which the conventional sense of the motives shall be identified.²⁰ Respectively to the introduced example he denotes the head-covering customarily as a gesture of courtesy that is in common use in his time. Therefore, in order to identify the doing it is necessary to know the customs and habits of a time. At last he shifts the accent in describing his method to a pure historical analysis of the context of the work which he considers as the true meaning or substance (in German: *den Gehalt*) of the work. This third step is named by Panofsky iconological analysis. With the help of this third analysis the stance of a nation, an epoch, a social class, of religious or philosophical beliefs shall be cleared which have been modified by the artist and come into view by his work.²¹ Thus, the hat and the doing of the man can be seen as a convention of an upper-class man who lifted it for courtesy to greet others.

In conclusion, even if Panofsky adopts with his methodological system the idea and the threefold system of man’s expressions of the world as Cassirer and Warburg invented it, he departs from both nevertheless. Instead, Panofsky focuses on the interpretation of the symbolic forms which he considers as manifestations of processes of distancing from the world. At last his interpretation of the key findings of Cassirer and Warburg leads to the result that the iconological method is reduced again – just as the speculative aesthetics since the mid of 19th century ended up – in an applicable and effective historical analysis with no reference to the initial feelings of man that have been pointed out as essential by Warburg and Cassirer.²²

However, the findings of Warburg and Cassirer that humans are responding to the world by feelings and are able to express them in images inspired not only Panofsky – although he himself found no way to describe them adequately – but as well further researchers. It is the theory and the methods of New Historicism namely

17 See with respect to the history of this term behind the background of psychological therapy Dörflinger 2018.

18 Panofsky 1939, 207–209.

19 Ibid. 223.

20 Ibid. 210–211.

21 Ibid. 211.

22 See Sauer 2018b.

of the American literary scholar Stephen Greenblatt and the German art historian Klaus Herding who have joined the idea, and assume that the emotional attitudes of people manifest in images, language and music and so the sensations of the time are mirrored in them. Greenblatt has been following this idea since the 1980s. He assumes that it is possible to reconstruct the circulating, historically shaped “social energy” in art through deconstructive methods,²³ whereas in the 1990s Herding used analytical methods to analyze man’s “psychic energy” in images.²⁴ Although their approach builds on the same foundations as Warburg and Cassirer, their results do not differ from Panofsky’s findings. This is because they analyze the “living forms” (Cassirer) of the arts as well as Panofsky by interpreting the historical context, this time by respecting the respective emotional (Herding) and socio-historical (Greenblatt) premises.

Artistic artefacts as materializations of feelings

Against this background, it is appropriate to ask what are concretely the differences between Panofsky and the thinking of the New Historicism and that of Warburg and Cassirer. To this end, it is in coherence with general research to emphasize that Warburg shall be introduced as “the” researcher, who bases his concept of culture on psychological concepts of affect. As already mentioned, Warburg thinks that human encounters with the world are dominated by feelings, especially “phobic reflexes”. But, as Warburg says, humans have the ability to distance themselves from them through symbolic and ritual processes. The concept of Cassirer agrees with that of Warburg, but it is less marked by fear than by vivid experiences that overwhelm man.

Respectively to this fundamental conviction both are sharing, Warburg tries to prove his assumption by comparing renaissance works of arts and literature with antique examples. Thus, already in his thesis about the renaissance artist Sandro Botticelli of 1893 Warburg writes:

[...] that the artists and consultants in the 15th century considered the antique as a role model for increased physical movements and followed the antique examples when it concerned the display of external moving accessories – dresses and hairs.²⁵

23 Greenblatt 1993, see 9–33.

24 With this research concern Herding initiated a graduate program between 1996–2004 at the university of Frankfurt with the focus on psychological energies of the arts: <http://gepris.dfg.de/gepris/projekt/271237> (07.01.2019). See as well Keazor 2002.

25 Warburg 1893, 5: “[...] die Künstler und deren Berater in ‘der Antike’ ein gesteigerte äußere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um die Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare – handelte.” (Translation MS).

Although Warburg's first studies have been dominated by psychological ideas of the so-called theory of "empathy" (in German: *Einfühlungstheorie*)²⁶ as Friedrich Theodor Vischer had invented in 1866,²⁷ he modified his focus later. This becomes obvious when Warburg changed the title of his next book project. In 1901 he no longer spoke of a "monistic psychology of art" (in German: *monistische Kunstpsychologie*) but of writing a book about "pragmatic instructions" (in German: *Ausdrucks-kunde*).²⁸ This means, the art should not be understood as a monistic unity of the beautiful, the true and the good, but as an expression of feelings and thus no longer anchored in the tradition of higher ideas but of cultural conditions.²⁹ Therefore, he started to collect pictures of artistic artefacts by which he could prove his assumption. With this collection, the atlas of images (in German: *Bilderatlas*), Warburg tries to show, that iconic gestures and symbolic structures the so-called *Pathosformeln* (in English: pathos formulae) of the lively arousals of humans exist always. They are part of the collective memory of man. Thus, the atlas or *Mnemosyne Project* shall show, Warburg insists, the cultural-geographical and historical topography and migration of images, which includes orient as well as occident.³⁰ In addition to the atlas, Warburg founded his own library (K.B.W.) and an institute which shall allow a fruitful exchange between different researchers by lectures and the edition of publications. Since 1921, Cassirer became acquainted with these institutions and became part of them by frequently using the library and regularly submitting purchase proposals for books, participating in the events of the institutes, giving several lectures and publishing them accordingly.³¹ Finally, Warburg understands the formulae of pathos, as the cultural scientist Harmut Böhme pointed out, as "interferences of pictures and figures between affective energies and cultural models of realisation."³² Thus, culture bases on effects driven by anxiety which dominate man or can be handled rationally.³³ Primary means of controlling them are images, Warburg says. They can be understood

26 See *ibid.*

27 Vischer 1888, 66–88.

28 For this see Warburg's notes in his diary in: Warburg 1901, quoted after Pfisterer – Hönes 2015, 4–5, and the introduction IX–XII.

29 See with respect to this fundamental change already the conflict in the 19th century between speculative aesthetics and formal aesthetics: Sauer (forthcoming).

30 Böhme 1997, 7, see furthermore 28–35.

31 Capeillères 2008, 77–86.

32 Böhme 1997, 10, "Pathos formulae" are "(zu) Bildern und Figuren geronnene Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern" (Translation MS), see furthermore 17–22.

33 *Ibid.* 11; 19.

[...] as forms of distancing as well as forms of expressions of the lively arousals. They are allowing thinking without abstraction, reflections without reflexively banning, mimesis without mimicry, significance without loss of contact to the designated.³⁴

Respectively to these effects of images, Warburg says once: “You are living but you do not hurt me.”³⁵ Thus, displaying images can be considered as an archive “of historical psychology of human expressions” as well as a “room of symbolic displays” or “a room of distancing”.³⁶

But how, it is to ask further, is it possible to recognize the iconic formula and lively arousals or the pathos formula in pictures? How is it possible to grasp the gestures which survive as genetic materials, the so-called engrams?³⁷ A potential starting point to answer these questions, can be recognized in cultural habits, in which forms of “figure and order” occur, as Warburg mentioned. In tangible terms, it is the stunning presence of arousals which initially inscribe into the body and will be remembered as lively motions which take form in rituals. These common forms can be grasped and realized by artists. Nevertheless, for Warburg it is obvious, that the artists do not count only on the language of religion but develop their own forms through analyzing the pathetic forms of their own anxieties (in German: *Prägewerk*). However, the way of displaying, the style of forms the artists find are individual.³⁸ Through this, depending on time and culture the artists creations change due to their need of expression and orientation.³⁹

Consulting Cassirer, the nearness of both, Warburg and Cassirer, is obvious. After his first personal contact 1924 with Warburg, Cassirer saw himself connected to Warburg not only ideally but in deep friendship.⁴⁰

The process of distancing the world, as Cassirer describes it parallel to Warburg, is a process of suffering that overwhelms people, rather than allowing them to consciously grasp it.⁴¹ Thus, the expression man finds has already a first sense. Respectively, the security and verity of the perception of expression (in German:

34 Ibid. 20: “[...] distanzschaffende Form und ausdrucksverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten.” (Translation MS).

35 Warburg quoted after Pfisterer – Hönes 2015, 5: “Du lebst und tust mir nichts” (Translation MS), see as well Fehrenbach 2010, 132–136.

36 Warburg 1923, 59: “Denkraum der Besonnenheit” (Translation MS), see as well Böhme 1997, 11–14, here 14.

37 Böhme 1997, 9–30.

38 See the letter of Warburg from October 16th, 1895, quoted after Pfisterer – Hönes 2015, 144.

39 Böhme 1997, 32–33, see Zumbusch 2004, 129–149 and Schade 2011, 143–155.

40 See letter from June 11th, 1926, in: Raio 2008, No. 4.

41 Cassirer 1929, 88.

Ausdrucks-Wahrnehmung) is beyond any mythological, rational or esthetic interpretations; it is the common base these forms come from and belong to.⁴²

In the arts, Cassirer notes, and this is important, the initial process of the perception of expression, becomes obvious for man.⁴³ Thus he writes in his late book *An Essay on Man* in 1944:

If we go through our passions, we will feel them in their whole power and highest tensions, but if we are crossing the threshold to the arts we will leave behind us the lasting pressure, the obsession of our inner impulses. The tragic poet is not a slave of his feelings but he controls them; and he is able to transfer this control onto the audience.⁴⁴

Cassirer gives an example to demonstrate this effect by describing the feelings of a spectator when looking at a landscape painting. Instead of grasping living things he gets involved with living forms, Cassirer says:

No longer in the direct contact with things I move according to the rhythm of spatial forms, according to the harmony and contrasts of colors, according to the balance of light and shadow. The entering into the dynamic of forms causes the aesthetic experience.⁴⁵

Consequences: From Iconology to Image Science

If it is true, as Warburg and Cassirer postulate, that the perception of world is not neutral but based on feelings and that it is possible for humans to transform these feelings into images which can be felt by the audience, these findings will alter the

42 Ibid. 53–121, here 95: “Ihre Sicherheit und ihre Wahrheit [der Ausdrucks-Wahrnehmung] ist sozusagen eine noch vor-mythische, vor-logische und vor-ästhetische; bildet sie doch den gemeinsamen Boden, dem alle jene Gestaltungen in irgendeiner Weise entsprossen sind und dem sie verhaftet bleiben.”

43 Cassirer 1944, 86–107, see 99.

44 Ibid. 228: “Wir durchleben unsere Leidenschaften, empfinden sie in ihrer ganzen Wucht und ihrer höchsten Spannung, aber hinter uns lassen wir, wenn wir die Schwelle der Kunst überschreiten, den lastenden Druck, das Zwanghafte unserer inneren Regungen. Der tragische Dichter ist nicht Sklave, sondern Herr seiner Gefühle; und er ist in der Lage, diese Beherrschung auf die Zuschauer zu übertragen.” (Translation MS).

45 Ibid. 233: “[...] das Feld nicht der lebendigen Dinge, sondern der ‘lebendigen Formen’. Nicht mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit der Dinge stehend, bewege ich mich nun im Rhythmus der räumlichen Formen, in der Harmonie und im Kontrast der Farben, im Gleichgewicht von Licht und Schatten. Der Eintritt in die Dynamik der Form begründet das ästhetische Erlebnis.” (Translation MS).

understanding of the function of the arts. Respectively to that conclusion the understanding of the work of art as rather historical documents or in contrast aesthetic objects have to be supplemented. That is important, because if it is true that not only facts but underlying feelings of the images themselves belong to the understanding of the arts – with Panofsky’s words a factual, intellectual fact and an actual expressive fact (in German: *ein Sach-Sinn und ein Ausdrucks-Sinn*) – then the interpretation of the subjects and the meaning of the images are changing profoundly. That what we see is no longer to be conceived only as a view of something or someone who is for example – with Panofsky – friendly or hostile but an answer of someone to his experiences with the world, that means his opinion about something or rather the opinion of an artist or client on it. In conclusion that means: With images it is possible to communicate. In this respect, each work of art has its relevance for life. It shows us an image of the world of someone else that can change our own view of it by challenging us to answer be it affirmative or negative.

The consequences of these findings, which Warburg and Cassirer initiated, open the door to the transformation from Iconology to Image Science. Analyzing the expressive meaning – and thus the effects of forms that were not addressed by either Panofsky nor the New Historicism but Warburg and Cassirer – with adequate methods, this will be the task for future research I pursue.⁴⁶

References

Böhme 1997

H. Böhme, *Aby Warburg (1866–1929)*, in: A. Michaels (ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade* (München 1997) 133–157, quoted after <<https://www.hartmutboehme.de/media/Warburg.pdf>> 1–38 (07.01.2019).

Cassirer 1923

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen 1. Die Sprache* (Darmstadt 1964 [Berlin 1923]).

Cassirer 1924/25

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen 2. Das mythische Denken* (Darmstadt 1964 [Berlin 1924/25]).

Cassirer 1929

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen 3. Phänomenologie der Erkenntnis* (Darmstadt 1964 [Berlin 1929]).

⁴⁶ Sauer 2018a.

Cassirer 1944

E. Cassirer, *An Essay on Man*, trans. Reinhard Kaiser ²(Hamburg 2007) [German: *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur*]

Capeillères 2008

F. Capeillères, *Art, Esthétique et Geistesgeschichte. À propos des relations entre Warburg, Cassirer et Panofsky*, in: Raio 2008, 77–100.

Dörflinger 2017

R. Dörflinger, *Auf den Spuren der Empathie*, Psychiatrische Pflege 23/05, 2017, 247–252.

Fehrenbach 2010

F. Fehrenbach, „Du lebst und thust mir nichts“. *Aby Warburg und die Lebendigkeit der Kunst*, in: H. Böhme – J. Endres (eds.), *Der Code der Leidenschaften: Fetischismus in den Künsten* (München 2010) 124–145, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/2396/1/Fehrenbach_Du_lebst_und_thust_mir_nichts_2010.pdf> (07.01.2019).

Greenblatt 1993

S. Greenblatt, *Die Zirkulation sozialer Energie*, in: S. Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare – Innenansichten der englischen Renaissance* (Frankfurt 1993).

Hartung 2004

G. Hartung, *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Philosophie Ernst Cassirers* (Weilerswist 2004).

Kaemmerling 1984

E. Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme* ³(Köln 1984).

Keazor 2002

H. Keazor, *Psychische Energien in der bildenden Kunst. Festschrift Klaus Herding* (Köln 2002).

Lorenz – Jaś 2008

K. Lorenz – E. Jaś, *On the Relationship of Art History and Art Theory: Translators' Introduction*, Critical Inquiry 35/1, 2008, 33–42.

Panofsky 1927

E. Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, in: H. Oberer – E. Verheyen (eds.), *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (Berlin 1980) 99–167, <https://monoskop.org/images/6/6c/Panofsky_Erwin_1927_Die_Perspektive_als_symbolische_Form.pdf> (07.01.2019).

Panofsky 1932

E. Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932/1964), in: Kaemmerling 1984, 185–206.

Panofsky 1939

E. Panofsky, *Ikongraphie und Ikonologie (1939/1955)*, in: Kaemmerling 1984, 207–225.

Pfisterer – Hönes 2015

U. Pfisterer – H. Hönes (eds.), *Aby Warburg, Fragmente zur Ausdruckskunde* (Berlin 2015).

Pochat 1983

G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft* ²(Köln 1983).

Raio 2008

G. Raio (ed.), *Cassirer Studies I–2008, Philosophy and Iconology* (Napoli 2008).

Raulff 1988

U. Raulff, *Nachwort*, in: Wedepohl 2017, 79–128.

Sauer 2008

M. Sauer, *Wahrnehmen von Sinn vor jeder sprachlichen oder gedanklichen Fassung? Frage an Ernst Cassirer*, Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal, 2008, <<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/63/>> (07.01.2019).

Sauer 2018a

M. Sauer, *Faszination – Schrecken. Zur Handlungsrelevanz ästhetischer Erfahrung anhand Anselm Kiefers Deutschlandbilder* ²(Heidelberg 2018), DOI: 10.11588/arthistoricum.344.471. (07.01.2019).

Sauer 2018b

M. Sauer, *Ästhetik versus Kunstgeschichte? Ernst Cassirer als Vermittler in einer bis heute offenen Kontroverse zur Relevanz der Kunst für das Leben*, in: T. Breyer – S. Niklas (eds.), *Ernst Cassirer in systematischen Beziehungen: Zur kritisch-kommunikativen Bedeutung seiner Kulturphilosophie* (Berlin 2018) 239–260.

Sauer (forthcoming)

M. Sauer, *Spekulative Ästhetik versus Ästhetik als Formwissenschaft (1830–1870)*, in: G. Hartung (ed.), *Grundriss der Geschichte der Philosophie 1/1-3. Die Philosophie des 19. Jahrhunderts: Deutschland*.

Schade 2011

S. Schade, *Zwischen Einfühlung und Analyse. Zur Tradierung von Affektgestaltung und einigen Motiven in der aktuellen Warburg-Rezeption*, in: S. Schade – S. Wenk (eds.), *Sehen. Macht, Wissen. ReSa Voir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung* (Bielefeld 2011) 143–155.

Vischer 1888

R. Vischer, *Kritische Gänge 5* (Stuttgart 1966 [1888]), quoted after: <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11246051_00005.html> (07.01.2019).

Wedepohl 2007

C. Wedepohl (ed.), *Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff* (Berlin 2007).

Warburg 1893

A. M. Warburg, *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* (Hamburg 1893), quoted after: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k922852/f25.image.langDE>> (07.01.2019).

Warburg 1923

A. M. Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, in: Wedepohl 2007, 11–76.

Zumbusch 2004

C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* (Berlin 2004).

Göran Sonesson

Homo Pictor Redux. The Cognitive Semiotics of Temporally and/or Spatially Distant Objects

Before encountering Hans Jonas, we will here introduce the study of pictures from a semiotic point of view. Semiotics is certainly not a specific model, a method, a philosophy, or just any interdisciplinary approach, simply because it makes use of different models and methods, and may be based on different philosophies, and there are many other interdisciplinary approaches. Thus, as I have shown elsewhere,¹ it must be conceived to be a discipline or, stripping away the social foundation which is foreign to its epistemology, a research tradition, which, through the centuries, has been throwing up different questions and solutions to these questions which, in turn, engenders other questions to which other solutions are proposed.

If semiotics can be termed a meta-analysis, that is, an analysis applied to other analyses, then it cannot be just of any kind, because there are many such approaches, but it must be a meta-analysis geared to the discovery of meaning, here taken to be a broader concept than the sign. Indeed, semiotics shares with cognitive science the property of being basically a kind of meta-analysis, but while semiotics is an endeavour after meaning, cognitive science could be said to be directed to the study of the subject and its mental operations, often, but not necessarily taken in a reductive sense. Therefore, as I have suggested elsewhere,² semiotics and cognitive science would be better off working together, cognitive science furnishing the empirical approach, and semiotics some of the basic concepts (which is not to say that some other concepts may not be taken over, and revised, from cognitive science and other domains). This necessarily leads to a non-reductive approach to cognition, since a subject striving for meaning must be endowed with consciousness. However, such an amalgamation does not only make experimental approaches available

1 Sonesson 2012a; Sonesson 2016a; Sonesson 2018.

2 Sonesson 2012a; Sonesson 2016a; Sonesson 2018.

to semiotics, but, at the same time, it liberates semiotics from any pretention to be “autonomous” or “pure”, as postulated by structuralism. Not only are we allowed to account for results from psychology, sociology, and other disciplines, but we can set up our own experiments, defined in specifically semiotic terms.

On human specificity

When human beings ponder their own specificity, that is, what makes us, as human beings, different from other animals, we always seem to come up with the same answer, both in the classical tradition, and in contemporary studies of biocultural evolution: it is (verbal) language. If you then go on to ask what more than language might be unique to human beings, you generally get blank stares and then, laboriously, people come up with the following proposals: gesture (“bodily mimesis” in an elaborated form, e.g. declarative pointing); imitation (in evolved form, that is, excluding neonatal mirroring); signed languages; all kinds of more or less artificial sign systems (Morse, Bliss, traffic signs, writing, quipus, etc.). Curiously, nobody seems to bring to mind the case of pictures. And yet, the creation of pictures, at least in the sense of depiction (as opposed to scribbles) is certainly unique to human beings, and so would seem to be the interpretation of pictures (in the sense of not confusing them with reality). There have been societies which apparently did not have the custom of creating pictures, but all serious studies have shown that these people were nevertheless able to understand pictures when shown some instances, to the extent that they were familiar with the objects depicted.³ On the other hand, even accultured apes do not normally understand iconic signs, as opposed to indexical ones.⁴ Just as language in some form can be explicitly taught to apes, they may be instructed to interpret pictures, but they do not evolve picture understanding spontaneously. This is true, for instance, of the amply gifted bonobo Kanzi.⁵

In the case of the ontogenesis of picture understanding, the case is more complex. Julian Hochberg showed that a 19 months old child who had never seen pictures was able to interpret them – first as line drawings, and then as photographs.⁶ Still, this does not tell us whether the child is aware of any difference between the picture and the real object – or whether, as many other animals, it will try to grasp and even to eat the picture. If the picture is taken to be a sign, expression and content do not go over into each other in time and/or space (as in perception), and expression and

3 See Kennedy 1974.

4 See Zlatev et al. 2013.

5 See Persson 2008.

6 Hochberg – Brooks 1962.

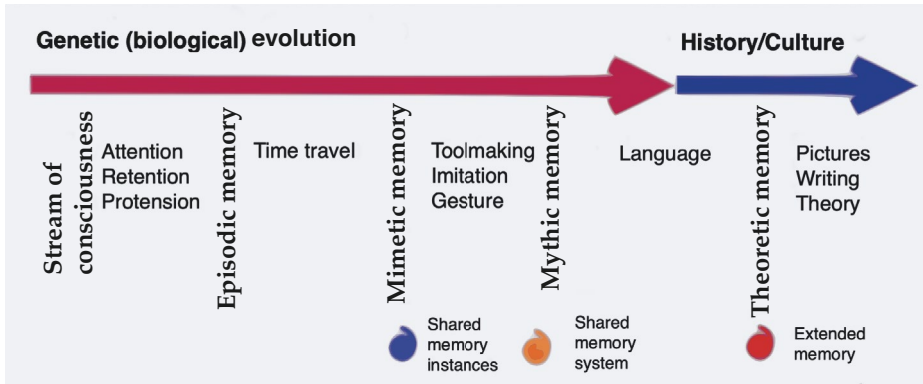


Fig. 1: Merlin Donald's evolutionary stages as types of memory (as interpreted in Sonesson 2019, 44).

content are experienced as being of different categories (they are not simply members of the same class). In DeLoache's experiments it was shown that children only understood pictures (as defined in the experiment) around 2 ½ years.⁷ Not only are pictures understood later than language, but scale models turn out to be comprehended even more belatedly, at 3 years of age. But DeLoache's experiments involved finding a hidden object in another laboratory room after a picture or a replica of it had been presented to the child. Nevertheless, Lenninger found that also after eliminating hiding and playing the events out in a familiar environment, the results were confirmed. But her results also suggest that children could much earlier on identify an object from one picture to another, even when the object was presented from different vantage points.⁸

In his scheme delineating in four stages of the evolution onto human specificity (**Fig. 1**), Merlin Donald does include, in the final stage, the ability to use pictures, but his emphasis is on the third stage, mimesis, comprising such things as tool use, skill, imitation and gesture.⁹ Picture use is here placed in the fourth stage, together with such things as writing and theory, clearly because they form a kind of memory which is independent of the single human mind, a kind of artefact which may be preserved, but not understood, distant from human minds. As I have observed elsewhere, however, pictures may have been originally made on less enduring surfaces, such as sand, as in the case of drawings and paintings traditionally composed in many cultures only to be effaced shortly afterwards, or even human skin, where it could rarely outlast the life of the individual.¹⁰ This would seem to bring picture

7 DeLoache 2000; Burns 1994.

8 Lenninger 2012.

9 Donald 1991; Donald 2001; Donald 2010.

10 Sonesson 2007; Sonesson 2016b.

use closer to the level of mimesis, together with gesture and similar signs. If there is anything like a total semiotic act, it is (something similar to) sand painting, because it tends to involve gesture, speech, and even more complex semiotic constructs such as ritual.¹¹

Distant objects in space and time

As I was to find out, I was not the first to single out picture use as a *differentia specifica* of human beings. As Hans Jonas observes:

Die Frage nach dem Unterschiede, der *differentia specifica*, des Menschen kann gestellt werden als die Frage nach einem Merkmal, in dem sich der Unterschied sinnfällig und überzeugend äußert. [...] Ein bildmachendes Wesen ist daher eines, das entweder dem Herstellen nutzloser Dinge frönt, oder Zwecke außer den biologischen hat, oder die letzteren noch auf andere Art verfolgen kann als durch die instrumentale Verwendung von Dingen. Jedenfalls ist in der bildlichen Darstellung der Gegenstand in einer neuen, nichtpraktischen Weise angeeignet, und eben die Tatsache, daß das Interesse an ihm sich an sein Eidos heften kann, bezeugt eine neue Objektbeziehung.¹²

The proof of the specifically human character of pictures is brought about, for Jonas, by a consideration of “der fiktiv angenommenen (heute nicht mehr so phantastisch fiktiven) Situation von Weltraumfahrern, die sich in der ihnen völlig fremden Lebewelt eines anderen Planeten umtun und sich vergewissern wollen, ob es dort ‘Menschen’ gibt.” When, in these circumstances, people encounter something similar to a picture, he observes,

von ihren Lippen bricht der Ausruf: Dies haben “Menschen” gemacht! Warum? Die Evidenz bedarf für ihre Gültigkeit nicht der Vollkommenheit der Altamira Fresken. Die roheste, kindischste Zeichnung wäre so beweiskräftig wie die Kunst des Michelangelo. Beweisend für was? Für die mehr-als-tierische Natur ihres Erzeugers; und dafür, daß er ein potentiell sprechendes, denkendes, erfindendes, kurz ein “symbolisches” Wesen ist.

I do not know whether Jonas’s remark is inspired by some real event, but I am in the position to suggest one which fits this procedure of interpretation. The astronomer Richard Hoagland claimed he had discovered in pictures taken of the planet Mars

¹¹ See Green 2014.

¹² Jonas 1961, 161.

a sculpture of a monkey's head, together with some other strange constructions, which, in his view, must be traces of an ancient Martian civilization.¹³ For obvious reasons, other astronomers think this is as absurd as affirming that the man in the moon has been painted by intelligent beings. Yet there is nothing arbitrary about Hoagland's claim: the photograph which he presents is clearly an iconic sign which might be taken to show another iconic sign representing a face (though not necessarily of a monkey). It is just that, like in the case of the man in the moon, we have no other reasons for thinking there could be anybody around capable of producing pictures.¹⁴

It is more common for human beings to make pictures they hope will be decoded by extra-terrestrial beings, abusively projecting our human capacity to understand pictures to those beings, which, even if they exist, will probably not share our body, nor the features of our common-sense Lifeworld. Even in a normal picture, we can only recognize objects of the world with which we are already familiar – at least with their general type. Thus, if the extra-terrestrials have different body shapes from ours and have never seen human beings, they obviously cannot recognize the human shape. But the problem does not only consist in recognizing the shape of human bodies. The faculty to interpret pictures at least presupposes the ability to perceive wholes as such, to take contours to be equivalent to the sides of objects, and to accept 2D forms as stand-ins for 3D objects. There is no particular reason to suppose this forms part of the ecology of extra-terrestrial beings. But the problem goes further: Suppose that those people are right who think that our conception of mathematics, as well as our contemporary theories of physics, astronomy, and chemistry, must be known to extra-terrestrial beings – either because they accept the same theories, or have entertained them at some earlier stage of their development (as we would recognize the notions of Newtonian physics in other intelligent beings). Even so, this would only be relevant to the content side of the sign. Although, the content is situated within the domain of the natural sciences, the expression side of the signs is wholly within the limits of our human Lifeworld.¹⁵

But we do not have to follow Jonas into outer space, because similar interpretation problems can occur, *mutatis mutandis*, in the temporal dimension. Many archaeologists may doubt whether the Berekhat Ram figure – an object dated to between 280000–250000 BP – is really the likeness of a woman, as claimed by, among others, Alexander Marschack. We may try to answer this question by investigating whether the traces of abrasion left on it show regularity in a fashion suggesting

13 Cf. Wikipedia Contributors 2013.

14 Sonesson 2013a, 188 f.

15 See Sonesson 2013a, 197 f.

“anthropogenic” movements.¹⁶ More pertinently, perhaps, this question may be asked about the recent findings of pictures in the Biombos cave (100000–70000 BP). It is not sufficient to ask, nevertheless, whether we can distinguish anthropogenic movements from all other movements leaving traces on stones, but there remains the question whether such humanly specific movements were the same at the time as they are today for us.

Pictures as a special kind of sign

Taking my clues from both Husserl and Piaget, and endeavouring to amplify their intuitions, I have suggested elsewhere that the sign, or semiotic function, can be minimally defined by the following properties: (1) it contains (a least) two parts (expression and content) and is as a whole relatively independent of that for which it stands (the referent); (2) these parts are differentiated, from the point of view of the subjects involved in the semiotic process (the addresser and the addressee, which may be the same person), even though the parts may not be objectively differentiated, that is, not separate instances of experience, in the common sense Lifeworld (except as signs forming part of that Lifeworld);¹⁷ (3) there is a double asymmetry between the two parts, because one part, the expression, is more directly experienced than the other; (4) and because the other part, the content, is more in focus than the other; and (5) the sign itself is subjectively differentiated from the referent, and the referent is more indirectly known, as given in the sign, than any part of the sign.¹⁸ Another way of saying this, in the vocabulary of Husserlean phenomenology, is that the sign constitutes a many-layered hierarchy of intentionality, on one extreme becoming ever more deeply mediated with respect to the object and more directly accessible to the subject, while the reverse is true at the opposite vertex.

From this point of view, the picture sign is clearly more elaborate or, more precisely, more multi-layered, than the linguistic sign. Jonas notes, as we did above, that

wo wir bloße Ähnlichkeit wahrnehmen, nimmt das Tier entweder ein Selbes oder ein Anderes wahr – aber nicht beide in e i n e m, wie wir es in der Erfassung der Ähnlichkeit tun. [To be more precise:] Die vollständige Artikulation ist dreifach: Das Substratum kann für sich betrachtet werden, das Bild für sich, der Bildgegenstand für sich: das

¹⁶ See Sonesson 1994; Sonesson 2013a, 189.

¹⁷ As hinted at above, I take subjective differentiation to mean (at least) two things: expression and content do not go into each other in time and/or space (as in perception); expression and content are experienced as being of different categories (they are not simply members of the same class). This is one respect in which I have found it necessary to be more precise than Piaget.

¹⁸ See Sonesson 1989; Sonesson 2007; Sonesson 2012b; Sonesson 2016a.

Bild oder die Bildähnlichkeit schwebt als eine dritte, ideelle Entität zwischen den beiden anderen, reellen Entitäten, und verknüpft sie in der einzigartigen Weise der Repräsentation.¹⁹

This is clearly reminiscent of the analysis of pictorial representation suggested by Edmund Husserl in his posthumous studies on pictorial consciousness. The rapprochement may not be purely accidental, since Jonas studied with Husserl as well as Heidegger in Freiburg. In any case, Husserl spells out the differences between these layers much more clearly. Unlike Jonas, on the other hand, he does not enter into the human specificity of pictorial understanding.

Starting out from Husserl's notion of *Bildbewusstsein*, I have expounded on the nature of the picture sign in several earlier publications.²⁰ According to Husserl, two similar things assume the character of a picture only when pictorial consciousness is attached to them (and, in addition, the similarity must be *anschaulich*).²¹ Pictorial consciousness puts three instances into relation: the picture thing (originally the "physical picture"), the picture object, and the picture subject (*Bildding*, *Bildobjekt* and *Bildsujet*, respectively; see **Fig. 2**). When the picture is said to be lopsided, this concerns the picture thing; but when we complain about the failure of the photograph to resemble the person photographed, it is the picture object that is incriminated. However, it is less clear what constitutes the difference between the picture object and the picture subject.

In the photograph of a child, a figure can be seen which is in some respects similar to the child, but differs from it in size, colour, etc. The miniature child in a greyish violet is of course not the child that is "intended", i.e. conceived (*vorgestellt*). The real child, the picture subject, is red-cheeked, has blond hair, and so on, but the picture object can only show "photographic colours". It should be noted that, although "photographic colours" do not mean the same thing to us as to Husserl, the distinction is still valid, because even high-quality colour photographs, as well as paintings, are unable to render the full scale of colours present in the real world of perception.

The picture thing and the picture object are directly perceived; but the picture subject, which is what is intended (*gemeint*²²), is only indirectly given; therefore, although Husserl does not tell us so, this would seem to be a case of an *appresentation*, more specifically, what we have called a *semiotic function* above.²³ It is possible to

19 Jonas 1961, 167.

20 Sonesson 1989; Sonesson 2016c.

21 Husserl 1980, 16 f.; 135; 138 f.

22 Husserl 1980, 23 ff.; 30; passim.

23 See Husserl 1939, 174 ff.; Luckmann 1980.

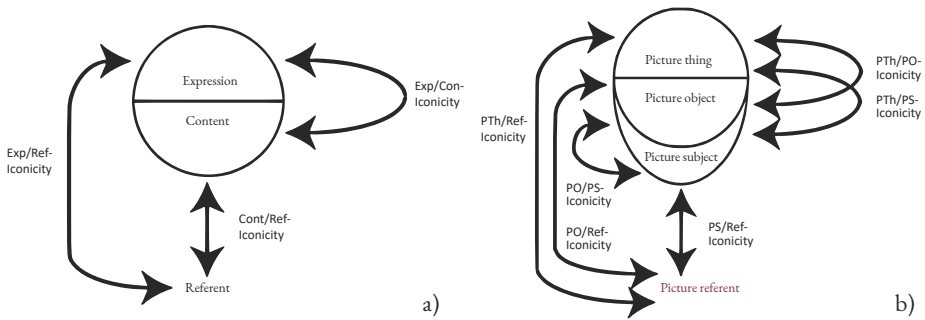


Fig. 2: Relevant distinction in the linguistic sign (a), and the pictorial sign (b), all elements of which may be iconic or not (adapted from Sonesson 2008b).

thematise the picture thing, as when we note that the picture is lopsided, but “trotz meinender Zuwendung zum Bildding bleibt die erregte Erscheinung des Repräsentierenden Bildes mitbemerkt”.²⁴ Likewise, it appears to be possible to thematize the picture object, at least in order to note the “extensity” and the “intensity” of its pictoriality. Unlike the picture subject, both the picture thing and the picture object are “appearances” (*Erscheinungen*), i.e. they are directly perceived.²⁵ Our seeing of the picture object is of the same kind as ordinary perception, and yet it is somehow “abnormal”.²⁶ For picture thing and picture object can by no means be identified: the latter is no part of the physical picture, as the pigments and the lines are; and while the picture thing is flat, the picture object is three-dimensional.²⁷

Thus, we see that the picture corresponds to at least three different categories: the picture thing, the picture object, and the picture subject. According to Husserl, however, there is also another kind of difference between the picture object and the picture subject, for while the Berlin castle which we see is here, where the picture is, the Berlin castle itself, as a thing, remains in Berlin.²⁸ According to one of Husserl’s criteria, the picture subject should therefore correspond to the referent of the picture, in the sense of the real object depicted as it is found in a particular location at a particular time. Although Husserl could not know that, the Berlin castle may not be the ideal example to prove his point, since the castle was destroyed in the Second World War, the ruins were obliterated during the East Germany hegemony, and the castle has recently been rebuilt, in some aspects similar to how it looked at Husserl’s

24 Husserl 1980, 137; 488.

25 Husserl 1980, 27 f.; 489 f.

26 Husserl 1980, 133 f.; 490.

27 Husserl 1980, 19 f.; 82 f.; 138 f.; 143.

28 Husserl 1980, 18.

time, and in other aspects very much being a building of our post-post-modern period. Whether this is still the same referential object conceived by Husserl is a complex question, which we will not discuss in this paper.

Nevertheless, it should be clear that there is a potential contradiction between Husserl's two criteria for defining the picture subject. Whatever the reality status of the object depicted, there is clearly a difference between what we can quasi-perceive on the pictorial surface, and the information we surreptitiously supply, either, as in Husserl's original examples, because we know that reality is not made up of black and white only, or, because of other kinds of socio-cultural knowledge which we bring to the experience – without there having to be, whether now, in the past, or necessarily in the future any real object corresponding to this description. Thus, although there are no unicorns, we know that unicorns are white, even though a picture may show a unicorn in blue colours. A more straightforward and generalizable example may be that, however much we “see in” the object on the pictorial surface, it does not gain the three-dimensional solidity of the real world object.²⁹ For these reasons, I have decided to add a fourth layer to pictorial semiosis, the picture referent, which, contrary to Husserl, I claim is (potentially) distinct from the picture subject.

These distinctions have a bearing on experimental studies of children's picture understanding, and they may be suggestive of how pictures were first made sense of by human beings. If, as intimated, children are able to recognize an object when looking from one picture to another, much earlier than when comparing a picture to perceptual reality, even though the pictures involved show the object from different vantage points, what is recognized is certainly not the picture referent, and not the picture thing, but the picture object and/or the picture subject, which might not be differentiated at this early stage.³⁰

Primary and secondary iconicity

In my earlier work, I have had recourse to the notion of ground, as it was introduced in some of Peirce's early writings, to designate what in structuralist linguistics would have been called the principle of relevance, that is, the relation between expression and content which serves to pick out those features in the expression which are pertinent to its relation to the content, and vice-versa, but understood in a more gen-

29 Though this is not part of our present concern, it is probable that the linguistic sign, to the extent that it is predominantly iconic, also requires a distinction parallel to that between the picture subject and the picture object. For evidence of the iconicity of linguistic signs, see Ahlner – Zlatev 2010.

30 Lenninger 2012.

eral way, to distinguish those grounds which are iconic, indexical, and symbolic (see **Tab. 1**). According to Peirce, the sign (in my terms, the expression) is something which “stands for that object not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I sometimes called the ground of the representamen”.³¹ In one passage, Peirce himself identifies “ground” with “abstraction” exemplifying it with the blackness of two black things.³² It therefore seems that the term “ground” could stand for those properties of the two things entering into the sign function by means of which they get connected. i.e. both some properties of the thing serving as expression and some properties of the thing serving as content. In case of the weathercock, for instance, which serves to indicate the direction of the wind, the content ground merely consists in this direction, to the exclusion of all other properties of the wind, and its expression ground is only those properties which makes it turn in the direction of the wind, not, for instance, the fact of its being made of iron and resembling a cock (the latter is a property by means of which it enters an iconic ground, different from the indexical ground making it signify the wind).

In other contexts, this has allowed me to spell out the difference between grounds, which are only potential signs, and signs, where the ground is taken in charge by the sign function, as defined above.³³ A lot could be said about these distinctions, and I have done so in other publications. At present, however, we have to spell out the difference between primary and secondary iconic grounds. The relative part played by iconicity and conventionality in a sign may be used to distinguish primary and secondary iconicity. In fact, to be more precise, we should distinguish primary and secondary iconic signs, since we are really involved with the way iconicity is assigned to signs. A primary iconic sign is a sign in the case of which the perception of a similarity between an expression E and a content C is at least a partial reason for E being taken to be the expression of a sign the content of which is C. That is, iconicity is really the motivation (the ground), or rather, one of the motivations, for positing the sign function. A secondary iconic sign, on the other hand, is a sign in the case of which our knowledge that E is the expression of a sign the content of which is C, in some particular system of interpretation, is at least a partial reason for perceiving the similarity of E and C. Here, then, it is the sign relation that partially motivates the relationship of iconicity.

Secondary iconic signs are actually not very good examples of iconicity, as the latter is characterised by Peirce, for the definition I have given above clearly implies that, in at least one sense, the iconicity of the signs is not independent of their sign charac-

31 Peirce CP 2, 228.

32 Peirce CP 1, 293.

33 See Sonesson 1989, III.1; Sonesson 1994; Sonesson 1999 [2012]; Sonesson 2010b; Sonesson 2013b.

Tab. 1: The relations between principles, grounds, and signs, in the present interpretation of Peirce.

	Firstness	Secondness	Thirdness
Principle (Firstness)	Iconicity	—	—
Ground (Secondness)	Iconic ground	Indexicality = indexical ground	—
Sign (Thirdness)	Iconic sign (icon)	Indexical sign (index)	Symbolicity = symbolic ground = symbolic sign (symbol)

ter: on the contrary, it is a precondition. Pictures are of course primary, iconic, signs, in this sense, and they may well be the only kind there is. However, identity signs do not constitute the only case in which the sign function has to precede and determine iconicity. In the case of identity sign, the problem does not consist in discovering the shared properties – but in seeing that one item is a sign for another, rather than both just being two members of the same category. In other cases, the sign function must precede the perception of iconicity because there is too little resemblance, as in the manual signs of the North American Indians, which, according to Mallery, seem reasonable when we are informed about their meaning.³⁴ In Arnheim’s terms a “doodle” is different from a picture in requiring a key, as Carraci’s mason behind a wall (cf. **Fig. 3b**), or in “Olive dropping into martini glass or Close-up of girl in scanty bathing suit” (cf. **Fig. 3a**).³⁵ While both scenes are possible to discover in the latter drawing, both are clearly underdetermined by it. There are two ways in which we can try to avoid such an ambiguity. One is to fill in the details, in particular the details that are characteristically different in an olive and a navel, in the air and a pair of thighs, etc. At some point the doodle will then turn into a genuine picture. The other possibility is to introduce an explicit convention, such as Carraci’s key.

According to Göran Hermerén, it is only because of “the limitations of human imagination” that we see **Fig. 3c** as a human face, for it can equally well be perceived as “a jar from above, with some pebbles and broken matches on the bottom, and a stick placed across the opening”.³⁶ It all depends on what is here meant by “the limits of human imagination”: *Gestalt* principles, the face as a privileged perceptual

34 Mallery 1972 [1881], 94 f.

35 Arnheim 1969, 92 f.

36 Hermerén 1983, 101.

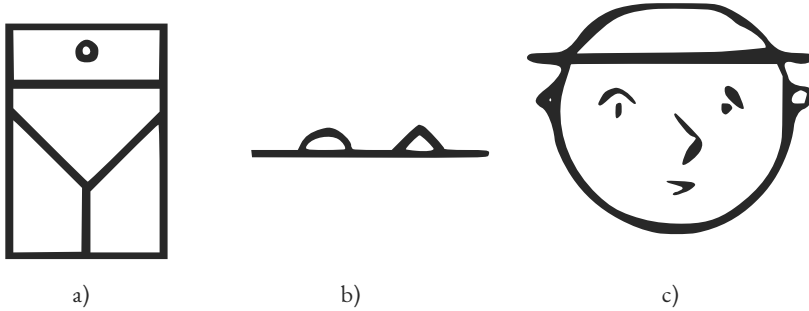


Fig. 3: Two doodles and a picture which can be read as a doodle: a) Olive dropping into Martini glass or Close-up of girl in scanty bathing suit (Arnheim as adapted in Sonesson 1992a); b) Carraci's key (Mason behind wall); c) face or jar (inspired from Hermerén 1983, 101).

object, and so on, all conspire to make one of the readings determinate.³⁷ While it is possible to find the elements Hermerén suggests should be there in the picture, it is impossible to see them without the primary interpretation of the figure as a face disturbing this interpretation. Thus, it seems that when an expression has similarities to different contents or referents, one of these may be favoured because of properties of the expression itself and is not overridden by convention.

It must be admitted, nevertheless, that, from the point of view of some other-worldly spirit, whether an extra-terrestrial or some supernatural beings, Hermerén is right. But “the limitations of human imagination” are exactly what helps us making sense of our experience. In order to understand the difference between primary and secondary iconicity, we need to explore the notion of what, in different quarters, is known as the Lifeworld, the world taken for granted, the commons, the background, naïve physics including folk psychology, and so on. Primary iconicity is only primary because it can rely on what is taken for granted in the Lifeworld. And I think we are now able to begin distinguishing different levels of what is taken for granted in the Lifeworld, starting from the kind of object with which we are more familiar, the human being, and, more in particular, the human face.

³⁷ See Gibson 1969, 347 ff.

Anati's prayer in the Lifeworld

In other papers, I have suggested that a science of normalcy and normativity is required for any explanation of meaning.³⁸ Husserl termed this the science of the Lifeworld and exemplified it with the observation that, as part of the Lifeworld, and in spite of modern physics, the earth does not move. Gibson called this kind of knowledge “ecological physics”, in which the ground is “below” and constitutes a level and rigid support, the air is “above”, and water is “under the earth”. He went on to illustrate its “laws”, that is, those “regularities [that] are implicitly known”, such that substantial objects tend to persist, that major surfaces are nearly permanent with respect to layout, but that animate objects change as they grow or move; that some objects, like the bud and the pupa transform, but that no object is converted into an object that we would call entirely different, such as a frog into a prince; etc. Many of the basic patterns distinguished by Lakoff and Johnson,³⁹ such as

Happy is up; sad is down; conscious is up; unconscious is down; having control or force is up; more is up; less is down; high status is up; low status is down; good is up; bad is down; virtue is up; depravity is down; rational is up; emotional is down; etc.

are no doubt part and parcel of such a world taken for granted, which is also why they hardly can form the basis of any true metaphors.⁴⁰ In the same vein, we should include Mayerthaler's notion of the prototypical speaker (who is also the prototypical perceiver, of pictures and of the environment), having his eyes in front, walking upright, etc.⁴¹

With this background, let us consider the claim, made as a matter of course, by Emmanuel Anati that **Fig. 4a** shows a man in the process of doing his prayers.⁴² The figures appearing in many prehistoric rock carvings curiously resemble our present-day traffic signs, the tadpole men of contemporary children's drawings, the logograms found on the doors of men's and women's washing rooms, Blissymbolics used to communicate with those suffering from different kinds of speech-impairment, the Alchemic symbols of the Middle Ages, the Hobo signs still employed by tramps and vagabonds until the Second World War, and signs stemming from many other, mutually divergent, repertoires. Judging only from its shape, Anati's prayer could be compared to a sign denoting the golden number 18 in the clog almanacs

38 See Sonesson 1989.

39 Lakoff – Johnson 1980.

40 See Sonesson 2015.

41 Mayerthaler 1981.

42 Anati 1976. Cf. Sonesson 1994.

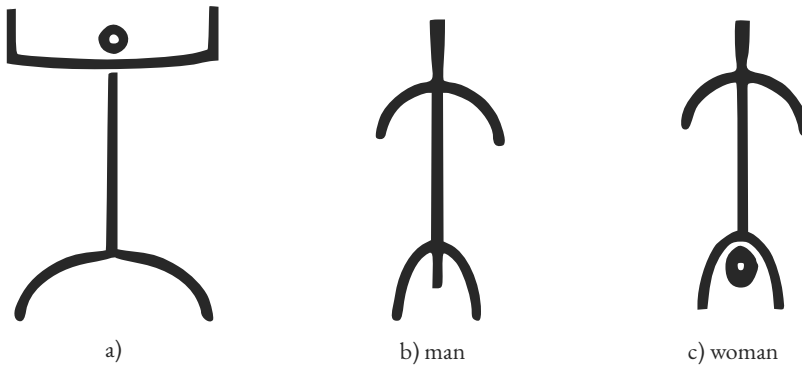


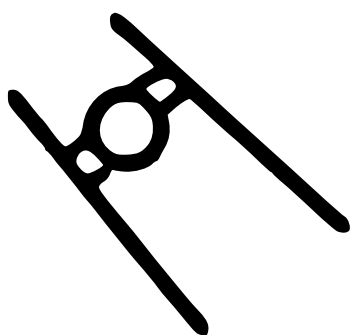
Fig. 4: a) One variety of Anati's 'prayer' (from Anati 1976, 46, *passim*); b–c) Prehistoric petroglyphs.

of the Middle Ages, or one of the letters of an Rumanian alphabet used around the year 1000, the alchemical signs for test, for essence, or for mix, or the astrology signs for Pisces or the fixed star Spica, Neptune's or Jupiter's staff, and so on.⁴³ In none of these cases does the figure represent a person: indeed, in most of them, it is not even a pictorial sign. Yet it is easy to imagine that the same figure may stand for a human being also in a drawing made by a contemporary child. And in such a drawing it may indeed represent a man in the course of praying (see **Fig. 4b**). It is much more difficult to maintain that, at the time when this petroglyph was traced, it was meant to suggest a person praying. This claim is hardly different from von Däniken's proposition that some other ancient depiction must have been the creation of some more advanced extra-terrestrial culture because, if it had been drawn today (or rather yesterday, before the advent of the iWatch) it might have represented a wrist watch (see **Fig. 5a**).⁴⁴ In both cases, what is taken for granted are features of a particular socio-cultural lifeworld, not the structures of the Lifeworld shared by all human beings.

No key is needed to see a human being. And, the evidence for the human beings on the rock being so scant, I think we must conclude that the willingness of human beings to perceive other human beings, wherever possible, is great indeed. It is not an accident that very little information is needed to "see in" a face or a human body on a surface with a few strokes, or anything else which happens to be close to us in the human Lifeworld. We clearly have more exigencies when the things depicted are less familiar, or we need more detailed information about them. No doubt the occluding

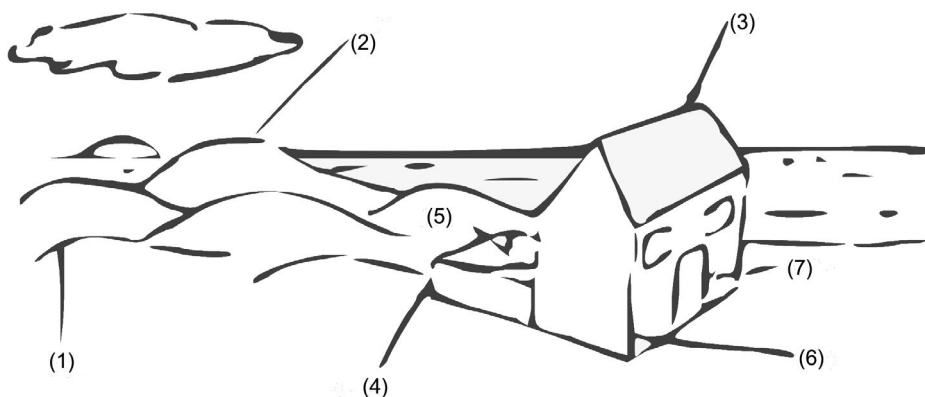
43 Cf. Liungman 1991, 117; 118; 155 f.; 434.

44 von Däniken 1973.



a)

Fig. 5: a) von Däniken's prehistoric wrist-watch; b) Features according to Kennedy 1974b, 231: 1) occluding bound with background air; 2) occluding bound with background surface; 3) occluding edge with background air; 4) occluding edge with background surface; 5) concave corner; 6) convex corner; 7) crack.



b)

bounds and edges, the concave and convex corners and the crack allow out to see the spatial layout in scene **Fig. 5b**, but we need much less to recognize a house and a set of slopes as such – and a cloud, although in this drawing it does not feature any bounds, edges, corners or cracks.

Thus, it might be said that there is primary iconic evidence for the Anati's prayer being a human being and perhaps, even, if compared with other petroglyphs (in **Fig. 4b–c**), a male human being. It is not clear, from reading Anati's book, however, why we should take the man to be in a position of praying. Perhaps Anati has some evidence for this, though the remains of decayed action sequences are certainly rather difficult to come by; or perhaps there is really a kind of anthropological universal of praying which may be profitably invoked here. Secondarily iconic evidence for the 'prayer' should have to be offered here, but none such seems to be forthcoming. A much less risky hypothesis, with more general validity, may be proposed to explain the position of the arms of the 'prayer' figure: it may be suggested, that in the context

of a fairly limited set of other motifs, including many animals, the outstretched arms are there to signify “humanity” in an emphatic sense, that is to say, prototypically: to single out the peculiar feature which marks off human beings from other animals, and the discovery of which was a decisive step in the process of hominization: the erect posture; and thus to indicate the horizontal directiveness which remains a determining characteristic of the human Lifeworld, the terrestrial environment of ecological physics. Perhaps it is only a way of showing the way human beings, while “rest/ing/ on a horizontal surface of support”, as Gibson says, surmount it, which may be a reason as good as any for happy being up, as Lakoff and Johnson put it. But, for the time being, I rest my case: Anati’s ‘prayer’ is a man by primary iconicity, but a prayer only by some as yet uncertain further determination due to secondary iconicity.

Similar over-interpretations have been suggested more recently. Klaus Schmidt no doubt made an important contribution to archaeology in suggesting that the site he pioneered digging out, Göbekli Tepe in present-day Turkey, which is several thousand years older than Çatalhöyük (13000 BCE), was a ceremonial centre, without there being any traces of contemporary living quarters.⁴⁵ Nevertheless, while discussing a number of stelae, some of which show on the margin details which can be interpreted as arms and legs, Schmidt hastily concludes that these stelae represent human beings, or human-like godly beings. There is, I think, some reasons for claiming that the shapes on the side of these stelae can be taken to be, by primary iconicity, arms and legs. To conclude from this that the stelae as such represent humanlike creatures, however, requires secondary iconicity, which means a lot of background knowledge is required to justify this interpretation. And while there may be such local knowledge available, now or at some further point in the excavations, it is not available in Schmidt’s book.

Conclusion

In my version of the communication model (**Fig. 6**), which – deriving its inspiration from the Prague school of semiotics – takes into account the active construal of the message on the part of the receiver, the pool of knowledge, including norms, abductions, and sign systems held in common by the protagonists of the communication process is – following the parallel suggestions of Lotman and Moles – supposed to overlap only in part at the beginning of the process.⁴⁶ This means that, rather than

45 Schmidt 2012; cf. Sonesson 2016d.

46 Sonesson 1999.

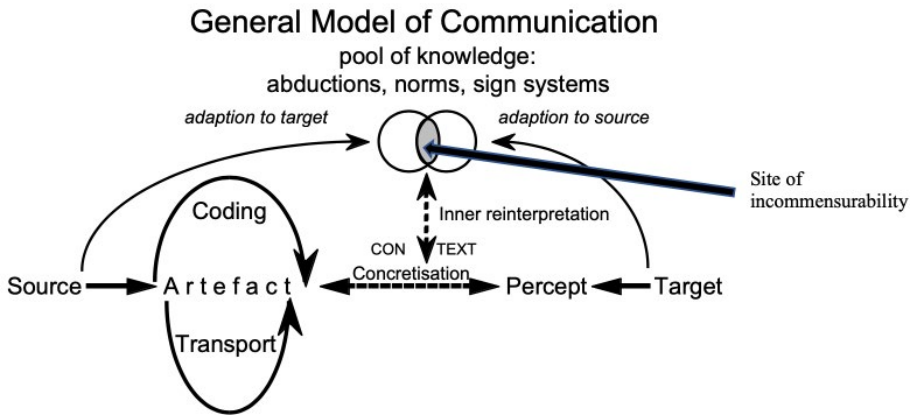


Fig. 6: General model of communication situating Vakoch's "incommensurability problem".

simply handing down an object from one position to another, the sender by creating an artefact sets a problem of interpretation for the receiver. In the process of the communicative act, the common pool of knowledge can be extended and amplified. But in many typical situations of communication, there are serious obstacles to the realization of such a process. When discussing the possibility of making ourselves understood while fashioning messages to putative receivers on other stars, Douglas Vakoch coined the term "the incommensurability problem" for such a situation.⁴⁷ Between the archaeologist as a receiver of a message from earlier periods and the sender (with or without a purpose) of such a message, the extent of incommensurability is great, but it is certainly very small in comparison to that obtaining between a sender or receiver from outer space and his partner in this act of communication here on earth. At least as long as the civilisation we are investigating can be taken to have been created by Homo sapiens and no doubt also by Neanderthal man, many invariants of the general Lifeworld can be taken for granted. This accounts for the part of primary iconicity in the pictures found at these sites. But we must make a very strict distinction between such parts of the pool of knowledge which are given for free by own common humanity, and those pieces of information which can only be established by gaining a detailed knowledge of the particular socio-cultural Lifeworld which existed at the site, and which, therefore, can only be justified at the level of secondary iconicity.

⁴⁷ Vakoch 1999.

References

Anati 1976

E. Anati, *Evolution and Style in Communion Rock Art* (Capo di Ponte 1976).

Ahlner – Zlatev 2010

F. Ahlner – J. Zlatev, *Cross-modal Iconicity: A Cognitive Semiotic Approach to Sound Symbolism*, *Sign Systems Studies* 38.1/4, 2010, 298–348.

Arnheim, 1969

R. Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley 1969).

DeLoache 2000

J. S. DeLoache, *Dual Representation and Young Children's Use of Scale Models*, *Child Development* 71.2, 2000, 329–338.

DeLoache – Burns 1994

J. S. DeLoache – N. M. Burns, *Early Understanding of the Representational Function of Pictures*, *Cognition* 52.2, 1994, 83–110.

Donald 1991

M. Donald, *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition* (Cambridge, Mass. 1991).

Donald 2001

M. Donald, *A Mind So Rare* (New York 2001).

Donald 2010

M. Donald, *The Exographic Revolution: Neuropsychological Sequelae*, in: L. Malafouris – C. Renfrew (ed.), *The Cognitive Life of Things: Recasting the Boundaries of the Mind* (Cambridge 2010) 71–80.

Gibson 1969

E. Gibson, *Principles of Perceptual Learning and Development* (New York 1969).

Gibson, 1982

J. Gibson, *Reasons for Realism. Selected Essays of James J. Gibson*, ed. by E. Reed – R. Jones (Hillsdale, New Jersey 1982).

Green 2014

J. Green, *Drawn from the Ground* (Cambridge 2014).

Hermerén 1983

G. Hermerén, *Aspects of Aesthetics* (Lund 1983).

Hochberg – Brooks 1962

J. Hochberg – V. Brooks, *Pictorial Recognition as an Unlearned Ability: A Study of one Child's Performance*, *The American Journal of Psychology* 75 (4), 1962, 624–628.

Husserl 1939

E. Husserl, *Erfahrung und Urteil* (Prag 1939).

Husserl 1980

E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Husserliana XXIII* (The Hague 1980).

Jonas 1961

H. Jonas, *Homo Pictor und die Differentia des Menschen*, *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15.2, 1961, 161–176.

Kennedy 1974a

J. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception* (San Francisco 1974).

Kennedy 1974b

J. Kennedy, *Icons and information*, in: D. Olsen (ed.), *Media and Symbols* (Chicago 1974) 211–240.

Lakoff – Johnson 1980

G. Lakoff – M. Johnson, *Metaphors we Live by* (Chicago 1980).

Lenninger 2012

S. Lenninger, *When Similarity Qualifies as a Sign. A Study in Picture Understanding and Semiotic Development in Young Children. Doctoral Thesis, Lund University* (Sweden 2012).

Liungman, 1991

C. Liungman, *Dictionary of Symbols* (Santa Barbara, California 1991).

Luckman 1980

T. Luckman, *Lebenswelt und Geschichte* (Paderborn 1980).

Mallery 1880–81 [1978]

G. Mallery, *Introduction to the Study of Sign Language among the North American Indians and A collection of Gesture Signs*, in: J. Umiker-Sebeok – Th. Sebeok (ed.), *Aboriginal Sign Languages of the Americas and Australia I* (New York 1978) 1–76; 77–406.

Mayerthaler 1981

W. Mayerthaler, *Morphologische Natürlichkeit* (Wiesbaden 1981).

Peirce CP

C. S. Peirce, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce, 8 vols.*, ed. by C. Hartshorne – P. Weiss – A. Burks (Cambridge, MA 1931–58).

Persson 2008

T. Persson, *Pictorial Primates* (Lund 2008).

Schmidt 2012

K. Schmidt, *Göbekli Tepe: A Stone-age Sanctuary in South-eastern Anatolia* (Berlin 2012).

Sonesson 1989

G. Sonesson, *Pictorial Concepts* (Lund 1989).

- Sonesson 1994
G. Sonesson, *Prolegomena to a Semiotic Analysis of Prehistoric Visual Displays*, *Semiotica* 100, 1994, 267–332.
- Sonesson 1999
G. Sonesson, *The Life of Signs in Society – And out of it*, *Sign Systems Studies* 26, 1999, 88–127.
- Sonesson 1999 [2012]
G. Sonesson, *Iconicity in the Ecology of Semiosis*, in: T. Johansson – M. Skov – B. Brogaard (ed.), *Iconicity* (Aarhus 1999) 59–80. Reprinted in: F. Stjernfelt – P. Bundgaard (ed.), *Semiotics. Critical Concepts in Language Studies III. Text and Image* (London 2012) 333–353.
- Sonesson 2007
G. Sonesson, *From the Meaning of Embodiment to the Embodiment of Meaning*, in: T. Zimke – J. Zlatev – R. Frank (ed.), *Body, Language and Mind 1. Embodiment* (Berlin 2007) 85–128.
- Sonesson 2010
G. Sonesson, *Semiosis and the Elusive Final Interpretant of Understanding*, *Semiotica* 179.1/4, 2010, 145–258.
- Sonesson 2012a
G. Sonesson, *Semiotics Inside-out and/or Outside-in: How to Understand Everything and (with Luck) Influence People*, *Signata* 2, 2012, 315–348.
- Sonesson 2012b
G. Sonesson, *The Foundation of Cognitive Semiotics in the Phenomenology of Signs and Meanings*, *Intellectica* 201.2/2, 58, 2012, 207–239
- Sonesson 2013a
G. Sonesson, *Preparations for Discussing Constructivism with a Martian (the Second Coming)*, in: D. Dunér (ed.), *The History and Philosophy of Astrobiology: Perspectives on the Human Mind and Extraterrestrial Life* (Newcastle upon Tyne 2013) 185–200.
- Sonesson 2013b
G. Sonesson, *The Natural History of Branching: Approaches to the Phenomenology of Firstness, Secondness, and Thirdness*, *Signs and Society* 1.2, 2013, 297–326.
- Sonesson 2015
G. Sonesson, *Bats out of the Belfry: The Nature of Metaphor, with Special Attention to Pictorial Metaphors*, *Signs and Media* 11, 2015, 74–104.
- Sonesson 2016a
G. Sonesson, *Epistemological Prolegomena to the Cognitive Semiotics of Evolution and Development*, *Language and Semiotic Studies*, 2.4, 2016, 46–99.

Sonesson 2016b

G. Sonesson, *Lifeworlds: The Cognitive Semiotics of Culture*, in: D. Dunér – G. Sonesson (ed.), *Human Lifeworlds: The Cognitive Semiotics of Cultural Evolution* (Frankfurt 2016) 23–62.

Sonesson 2016c

G. Sonesson, *The Phenomenological Semiotics of Iconicity and Pictoriality – Including some Replies to my Critics*, *Languages and Semiotic Studies* 2.2, 2016, 1–73.

Sonesson 2016d

G. Sonesson, *Cultural Evolution: Human History as the Continuation of Evolution by (Partially) Other Means*, in: D. Dunér – G. Sonesson, (ed.), *Human Lifeworlds: The Cognitive Semiotics of Cultural Evolution* (Frankfurt 2016) 301–336.

Sonesson 2018

G. Sonesson, *Beyond the “Tragedy of Culture”*. *In-between Epistemology and Communication*, *The American Journal of Semiotics* 33.3/4, 2018, 141–180.

Sonesson 2019

G. Sonesson, *The Evolution of Thinking. Cognitive Semiotics in between Deep History and the History of Mentalities*, in: D. Dunér – C. Ahlberger, *Cognitive History: Mind, Space, and Time* (Oldenburg 2019) 35–74.

Vakoch 1999

D. Vakoch, *The View from a Distant Star*, *Mercury*, March/April, 1999, 26–39, <<http://www.astrosociety.org/pubs/mercury/9902/vakoch.html>> (20.2.2020).

von Däniken 1973

E. von Däniken, *Meine Welt in Bildern* (Düsseldorf 1973).

Wikipedia Contributors 2013

Wikipedia Contributors, *Richard C. Hoagland*, *Wikipedia: The Free Encyclopedia*, <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Richard_C._Hoagland&oldid=540691754> (26.2.2013).

Zlatev 2011

J. Zlatev, *What is Cognitive Semiotics?*, *Semiotix: A Global Information Bulletin*, XN-6, 2011 <<http://www.semioticon.com/semiotix/2011/10/what-is-cognitive-semiotics/>> (20.2.2020).

Zlatev et al. 2013

J. Zlatev – E. Alenkaer Madsen – S. Lenninger – T. Persson – S. Sayehli – J. van de Weijer – G. Sonesson, *Understanding Communicative Intentions and Semiotic Vehicles by Children and Chimpanzees*, in: *Cognitive Development* 28, 2013, 312–329.

Sonja Speck & Katharina Zartner

Approaching Archaeological Images with Cognitive Science*

I am interested in circulating past iconography
in the present in order to get to the future.

Mariko Mori

Introduction

This quote of the Japanese artist Mariko Mori can be understood as an outright positive answer to a question of main interest in this volume: is archaeology able to contribute to the general field of visual studies? Going beyond the positive answer, her statement could be easily converted into the following hypothesis: looking at the vast and diverse corpus of ancient images can help modern scholars to derive knowledge that can be used to develop methods for visual studies (*Bildwissenschaften*). These methods can then be applied to all kinds of images regardless of their origin.

Within the field of archaeology, there has been a tedious discussion whether the study of material culture and the study of iconography, or visual studies in general, belong together, or whether they should be distinct from one another and follow separate scholarly traditions.¹ Archaeology in itself is an interdisciplinary field of research, since it tries to reconstruct the living environment of ancient people

* This paper was written within the scope of the authors' dissertation projects (Speck forthcoming; Zartner forthcoming). Both are affiliated with the Research Training Group 1876 of Mainz University "Early Concepts of Humans and Nature: Universal, Specific, Interchanged", funded by the Deutsche Forschungsgemeinschaft (<https://www.blogs.uni-mainz.de/fbo7-grk-man-nature/>).

1 See for example Czichon 1999.

with all its different domains, including architecture, religion, politics, social life, food culture, art, craft and many more. It, therefore, has to combine knowledge as well as theories and methods from various disciplines, including visual and image studies. Thus, one could argue that the fields of archaeology and visual studies do not only overlap but are inseparably linked. This connection works also the other way around: thanks to the knowledge gained from the broad field of cognitive science (see below) it is possible to refer to a comprehensive repertoire of images from different cultures and periods, including even Paleo- and Neolithic art works. It is this factor that makes the field of archaeology a rich source for the development of image studies and visual studies. The present paper attempts to explore these considerations further by looking into cognitive science and by applying it to some case studies.

The benefits of the application of cognitive science in the study of archaeological images

Archaeology and image studies are both open to interdisciplinary approaches. That is why using methods developed in or adapted for image studies, like iconography and semiotics, are commonly used in archaeology. Against this backdrop, it is remarkable that neither image studies nor archaeology commonly utilize results stemming from cognitive science in the analysis of images, but – apart from a few often isolated studies² – largely neglect the theoretical approaches and methods of cognitive science. This is especially striking given that perception, processing and production of images are of course based on cognitive processes. Not only are images products of the human mind, they are also expressions of thought which are used to communicate with other minds. Another form of expression which humans use, the spoken and written language, has been studied in its capacity as product of the human mind since the 1980s in the field of cognitive linguistics. Recently, the application of cognitive linguistics has started to seep into the study of ancient languages.³ In light of the parallels between language and images in their capacity as forms of human expression, the cognition of ancient images could or should play a bigger role in archaeology as well.

However, in the field of archaeology there is a general reluctance towards approaching the minds of ancient people, especially trying to reconstruct what they were thinking.⁴ Archaeology is the science of material remains of the lives of ancient

2 A selection: Huth 2003; Bol 2005; Wengrow 2013.

3 For example, Nyord 2009; Corbeil 2015; Köhler 2016; Gräßler 2017.

4 Johnson 2010, 90–91.

people whereas thoughts are of course immaterial and therefore not reconstructable. Archaeologists simply cannot ask the ancient people they are studying about their thoughts and consequently they will never know them. It is, therefore, reasonable to take another approach: instead of being interested in WHAT ancient people were thinking, we should rather take an interest in HOW they were thinking.⁵ Thus, cognitive science presents an aid to the archaeological disciplines to analyse archaeological objects – especially images – as artefacts representative of cognitive processes, because we know that human cognition functioned in much the same way since the conclusion of the development of *Homo sapiens* as a species as it does today.

The invariability of human visual perception

According to Colin Renfrew, every human born after the human genotype was fixed and the beginning of the phase of human expansion in and beyond the African continent (Tectonic Phase, ca. 60,000 years ago) has the same body including the brain and sensory organs and cognitive abilities.⁶ The diversity of human lives until the present day is a result of learning during ontogeny what has been established during phylogeny (e.g. language, social and technical capabilities, conventions, symbols) and building on that.⁷ Thus, human development does not happen on a physiological level but a cultural level through learning and sharing of knowledge. The knowledge about cognitive abilities and functions in contemporary humans gained by cognitive science can therefore be projected onto past humans as well.

Perception is based on the one hand on human physiology, which is largely the same in every healthy human, and individual experience on the other hand, which is limited by our shared world. It is important to understand how perception works and which roles these two elements are playing. For in the study of archaeological images, modern researchers obviously lack almost any knowledge about individual experience connected to the images. Thus, the functioning of perception defines on which level modern researchers are able to use results from cognitive science in describing, analysing and interpreting archaeological images: that is, HOW images were constructed and HOW they store meaning, not WHAT their meaning is.

According to Robert L. Solso, visual perception of images is to be understood as a dual process of seeing (initiated by visual stimulation) and understanding

5 Huth 2003, 8–9; Renfrew 1994, 6.

6 Aside from the natural distribution of properties like the IQ that can occur in a certain spectrum in humans today and in the past.

7 Renfrew 2008, 94–97; 100–101; 106–107; Renfrew 2007, XV.

(interpretation of visual stimuli).⁸ Within the bounds of this theory, Solso established his interactive model of artistic perception,⁹ which comprises successive stages of the process of visual perception.¹⁰ In the first stage, light reaches the retina of the eye, neurochemical processes are initiated to transform light energy into neural impulses. These are transmitted to the brain via the optic nerve. Stage two comprises the processing of the forwarded signals in the primary visual cortex: analyzation and classification of primitives like lines, edges, and shapes and, building on that, the featural analysis of primitives (primitives are put together in bigger units, these fundamental forms make up the basic components of a scene).¹¹ Finally, in the third stage massive parallel processing is taking place in several parts of the cerebral cortex. Thus, signals are interpreted through association with previously stored knowledge about the world which is based on experiences. At this stage of semantic processing, the brain again commands the movements of the eyes to focus on other parts of the viewed scene to gather more visual stimuli and start the process of perception anew.

The stages are arranged inside the duality of visual perception according to Solso as follows: “seeing” is represented in the first two stages, the so-called bottom-up processing, which are fully dependent on the physical properties of light and the physiology of the human eye and brain. They function the same way in all healthy humans.¹² “Understanding” refers to the third stage which marks an individual process different for every human being. Here, acquired knowledge of the person viewing a scene and also his or her interests, both based on previous experiences, play a role, the so-called top-down processing.¹³ However, even in this stage of top-down processing all humans are using the same structures of the brain which share the same neurochemical processes. This holds also true for the processes which form stored knowledge in long-term memory based on individual experiences.¹⁴

HOW visual perception works is comparable in all humans. Their interpretation of the viewed scene is different. Solso’s model shows how human physiology and individual knowledge interplay in perception. Therein, humans are not understood as automatons but as individuals with their own experiences, ideas and agency who share the basic physiology of all members of the species *Homo sapiens*.

8 Solso 1996, 4; Solso 2003, 78.

9 The model is based on the so-called INFOPRO model (information processing paradigm) which shares the same stages but lacks the interaction between them (Solso 1994, 5–6; Solso 2003, 79–81).

10 Solso 1996, 5–6; 44–45; Solso 2003, 79–81.

11 Solso 1996, 80.

12 Solso 1996, 101–102; Solso 2003, 2–3.

13 Solso 1996, 101–102; Solso 2003, 2–3.

14 Solso 2003, 22–23.

Hence, visual elements which are perceived during the first two stages, like form (figure-ground discrimination), colour and organisation of forms and objects in scenes,¹⁵ can be instructive in the analyzation of archaeological images. Also, the basic properties of the living environment of all humans are the same. This comprises, for example, fundamental physical laws, dwelling on the surface of the earth (e.g. experience of gravity, light usually coming from above, viewing distance, etc.) and the biotic and abiotic features of our world like water, minerals, plants, animals and other humans. Humans form knowledge about things in the world based on their experiences and store it in long-term memory. Because all humans live on earth, they form knowledge which is similar to a certain extent.¹⁶ Consequently, modern researchers are, to a certain extent, able to make qualified statements concerning the identity of objects, movement (direction, interaction) and also kinds of actions in archaeological images.

Images as communicative media

To establish the connection between cognitive science and archaeology more deeply, this paper focuses on images in their capacity as communicative media by calling on the assistance of basic communication models. Out of a great variety of communication models which partially are adapted to particular elements, stages or properties of communication processes this study uses the most basic and elementary model of communication developed by Claude Elwood Shannon. The model was originally created to illustrate technical signal transmission.¹⁷ Shannon's colleague Warren Weaver, however, stressed the model's applicability to all kinds of communication processes, including communication with images.¹⁸ In this way, Weaver initiated the use of Shannon's model of communication in the humanities where it is also known as the Shannon-Weaver model of communication.

According to the model, an information source creates the message and relays it to the transmitter, which converts the message into a signal and transmits this via a physical channel to the receiver. The receiver converts the signal back to the original message and passes it to its destination. The signal transmission can be disturbed by noise (**Fig. 1**). In communication between humans, the information source and transmitter are the same person, as is the receiver and destination.¹⁹ In

15 Solso 2003, 4–5.

16 Solso 1996, 116–122.

17 Shannon 1948.

18 Shannon – Weaver 1964, Preface.

19 Lenzen 2013, 319–320.

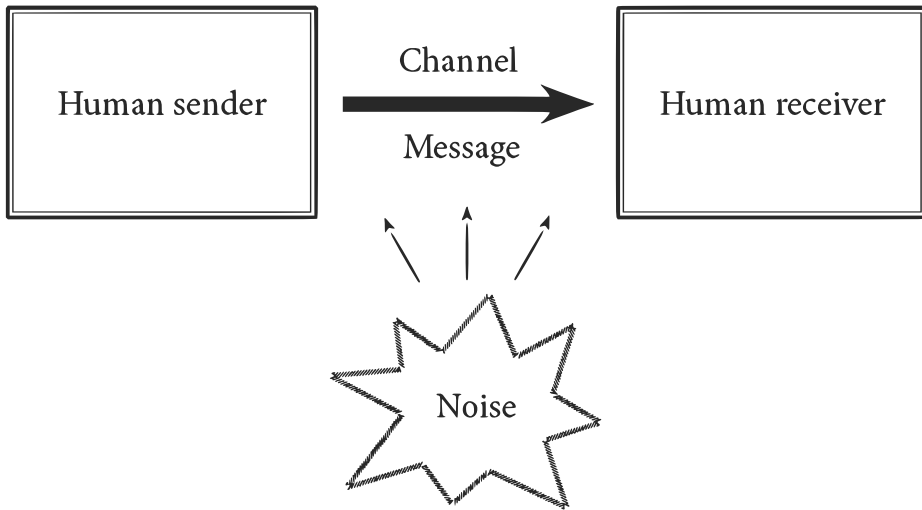


Fig. 1: A simple model of communication based on Shannon – Weaver 1964.

the case of communication with images, the image is the physical channel that bears the message. This model does not consider the context of a communication process. However, it is possible to extend the model in this way to adapt it to archaeological methods, which strongly focus on context. In the case of this study, the contexts of communication processes are not relevant and are therefore left out to keep the argumentation simple and coherent.

Usually, the sender wants a successful delivery of the content of the message; that is, he or she wants the receiver to understand. Therefore, the sender has to make the image effective, and needs a conception of what an image has to look like in order for a particular audience to understand. According to the ‘Theory of Mind’ human beings have the ability to make assumptions about the thoughts, beliefs and intentions of others, that is about mental states in general.²⁰ Also, the receiver needs to have a ‘Theory of Mind’ of the sender to form expectations about the contents of the message for facilitating comprehension. So, both participants have to put effort into making the communication process successful. In spoken communication, for instance, it is essential not only to speak loudly and clearly but to use a language and a set of grammar rules that is known by the receiver. As sender and receiver are never the same person, there is always a certain difference between them, which has to be overcome by different forms and intensities of efforts. Ideally, the sender and the receiver are members of the same group and living at the same time at the same

²⁰ Esken – Rakoczy 2013, 444.

place while sharing a cultural, social, and possibly political background and a similar range of exposure to other images. In this case, their mutual ‘Theories of Mind’ are most likely accurate. The fewer features sender and receiver have in common, the more probable and severe are errors in their mutual ‘Theories of Mind’. Up to the present day the lowest common denominator between the sender and the receiver in a communication process using images is that they are both human and living on this planet.²¹ This means, as was already established, that the brains and visual systems of all possible senders and receivers function in the same way and also, the basic properties of the living environment are the same.

In the case of archaeological images, it is possible for a contemporary researcher to take the role of receiver in the communication process, if he or she is aware of the commonalities he or she shares with the sender and also the differences between them. Against this background, cognitive science informs us about how the human mind and the visual system operate. Thus, cognitive science can give us the tools we need to make an effort to understand the messages transmitted via archaeological images as communication channels. However, in accordance with the difference between the contemporary researcher and the original sender, the contents of the message can only be understood within a certain limit. This means that we will be able to gain knowledge about the framework of the message, particularly what the sender did to make the image effective, but not complex contents like values and emotions. This correlates with the objective determined above: trying to find out HOW the ancient senders of images were thinking, not WHAT they were thinking.

How to make an image effective: The principle of counterintuitiveness

After having established that we, as contemporary researchers, are able to decode the messages behind ancient images on a certain level and within certain limitations, taking a look at some examples will help to further illustrate the matter. Since each and every culture yields its very own set of special or even unique motifs and artwork, it is difficult to make general assumptions. Furthermore, even the images of one society or culture might be very different, depending e.g. on the respective period or context. However, in order to demonstrate the benefits of cognitive science for archaeology/image studies, the inherent similarities shared by many images from different backgrounds should be stressed. This is why supernatural beings depicted

²¹ Latest studies suggest that also *Homo neanderthalensis* created cave art (of the rather abstract kind) and used pigments in symbolic behaviour, see Hoffmann et al. 2018a and Hoffmann et al. 2018b.

by images of composite creatures will be instanced here. Not only are they known from virtually all times and cultures but they are also mostly long-lived.

The griffin for example, a mixture of lion and bird of prey, was already known in many early cultures and has been a popular motif ever since.²² Thus, a great number of examples for depictions of griffins could be cited here, ranging from Ancient Egyptian art to the present day. There is a painting of a griffin in the tomb of Chety in Beni Hassan, for instance, dating to the 12th dynasty (c. 2125–1985 BC, **Fig. 2**).²³ Among many others, further examples from ancient times are Achaemenid (c. 550–330 BC) stone capitals from Persepolis which consist of two frontal halves of reclining griffins (**Fig. 3**)²⁴ or the colourful frescos of a griffin in the throne room of the Minoan palace of Knossos (17th–15th century BC).²⁵ For medieval (byzantine) times a stone relief depicting the ascension of Alexander the Great adorning the famous St. Mark's Basilica in Venice (11th century AD) can be instanced.²⁶ Although these depictions are quite varied with regard to their cultural background, period, stylistic characteristics and material, all of them show clearly the same kind of composite being. Today, the griffin is still a common motif that may be encountered almost on a daily basis, even though we often do not perceive it consciously. On various coats of arms and flags the griffin appears as heraldic animal (for example on the coats of arms of the Swedish city Malmö, the German province of Baden-Württemberg, the Crimean peninsula or the Polish voivodeship of Pomerania, to name only a few). Furthermore, it is part of different logos of companies and organisations and is even portrayed in modern pop culture, e.g. in the Harry Potter movies.²⁷

Whereas the meaning of the motif may have – consciously or unconsciously – been changed several times, the significant properties of the image stayed more or less the same (with some variations due to stylistic or cultural reasons). Why does this image remain active over such a long period of time and without regard to geographical boundaries? As stated above, an image has to be effective to be understood. It seems that the image of the griffin is especially effective and therefore particularly memorable, thus suitable to transport certain ideas and messages. But what makes the griffin specifically memorable?

Griffins are hybrid, mythical creatures. They cannot directly be derived from the real world, that is, from visually perceivable objects or beings. At first sight, this does not seem compatible with the general premise for considering ourselves, the

22 Flagge 1975.

23 Gerke 2014, 239.

24 Curtis – Tallis 2005, 51–52.

25 Raison 1969, Pl. 95.

26 Vio 2001, 164–167 (illustration: 164, upper left corner).

27 In the form of a so-called hippogriff, cf. *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, Warner Bros. Pictures 2004.

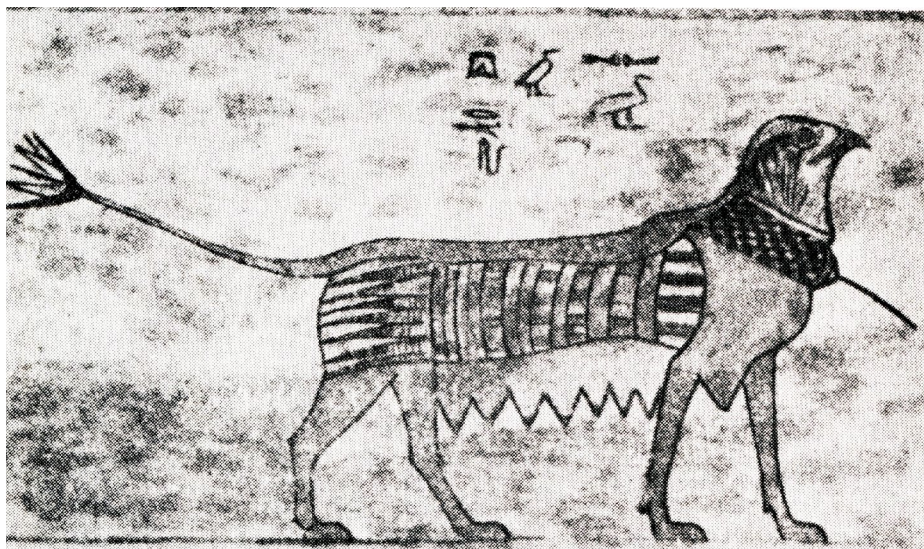


Fig. 2: Depiction of a griffin in the tomb of Chety in Beni Hassan (after Flagge 1975, 137, Fig. 8).



Fig. 3: Stone capital in the form of two reclining griffins from Persepolis, unfinished (after Curtis – Tallis 2005, 52, Fig. 42).

present-day researchers, as receivers in communication processes in the case of archaeological images. It was demonstrated that all humans share the same basic properties of the living environment. Since composite beings cannot be directly perceived in the living environment this seems to be a problem. But when we think of the second part of the premise – that all humans share the same cognitive preconditions – this supposed contradiction would be resolved. Hybrid beings are products of human imagination, of our ability to take elements we know from former visual perception and to combine these elements in order to create something new. In other words: they are products created within the range of our cognitive abilities, drawing on our living environment.²⁸

Such mental images can become manifest in the material world in the form of representations like paintings, carvings or sculptures despite not existing in real life. In this respect, they can certainly be classified as counterfactual. But how can an image of a composite being that no one has ever seen in the real world be effective? In the case of the griffin, it is striking that the discrepancies from what can be expected in the real world are mostly minor ones. Within the motif, a basic image known from the real world (i.e. a lion's body) is merged with components of only one other category (i.e. with the head and frequently also the wings of an eagle). These elements are all loyal to nature and it is still possible to identify the different features of the creatures. This is why there is only minimal confusion when looking at these unreal beings. The motif of the griffin can therefore be denoted as minimally counterintuitive.²⁹

Minimally counterintuitive representations attract human attention since they are different compared to the real world as we know and expect it; they seem odd to us. To single out such oddities is, in fact, one of the most basic functions of the human visual system.³⁰ This mechanism helps us to differentiate features and recognize shapes (e.g. figure-ground discrimination in the second stage of Solso's model like recognizing the shape of a potential prey animal in front of some trees). The same principle applies to counterintuitive phenomena. Dan Sperber summarizes this as follows:

The most evocative representations are those which, on the one hand, are closely related to the subject's other mental representations, and, on the other hand, can never be given a final interpretation. It is these relevant mysteries, as they could be described, which are culturally successful.³¹

28 Wengrow 2013, 17.

29 For (minimal) counterintuitiveness see Boyer, 1994; Boyer 2001; Atran 2002, 83–113.

30 See, for example, Norman et al. 2011 (further literature is cited there).

31 Sperber 1985, 85.

What he describes is a clash between stored background knowledge (based on the visually perceivable world) and human imagination – which is again based on the same background knowledge. Therefore, counterintuitiveness comes into play at the third stage of perception according to Solso’s model (top-down processing). It steers attention after a first interpretation and in this way refers to the interaction between the stages of visual perception.³² It is this clash, this degree of oddity/minimal counterintuitiveness or – in Sperber’s words – these “relevant mysteries” that make certain images, like supernatural beings, memorable. They stand out but are still connected to our knowledge gained by direct sense perception. Thus, minimally counterintuitive images/motifs are well suited to transport complex messages or collective concepts from the underlying cultural background.

Another important point is that the counterintuitiveness survives jointly with the image. The image of a griffin was perceived as minimally counterintuitive by the ancient viewer just in the same way as humans perceive it today. We know how lions and eagles look like, but no one has ever seen a griffin in the real world. Therefore, such an image will attract our attention since it is so close to what we are used to and yet, it is still different. It is exactly this kind of otherness which makes the image special to us and helps us to memorize it. Thus, the image itself remains active and efficient over the course of time and its minimal counterintuitiveness still evokes a certain fascination.

Additionally, it can be mentioned that the principle of minimal counterintuitiveness does not exclusively apply to images. Faith can serve as another example: there are counterfactual and minimally counterintuitive elements in every religion, like supernatural beings or miraculous stories (e.g. angels and Christ’s resurrection for Christianity).³³ These elements often convey the key messages (like commandments, prohibitions and values) within the religion’s framework “to solve existential problems, including death and deception”.³⁴ It is noteworthy that these crucial elements are minimally counterintuitive to us regardless of our own beliefs. We perceive angels or other supernatural beings as minimally counterintuitive whether we believe in them or not.

David Wengrow argues that Boyer’s idea of minimally counterintuitive supernatural beings cannot be applied to prehistoric images of composite beings because of their scarcity during these periods.³⁵ He understands the scarcity of these images as a contradiction to their postulated effectiveness. However, if one looks at them not from a historico-cultural perspective but from an image-centred perspective, it

32 See above. Solso 1994, 5–6; 44–45; Solso 2003, 79–81.

33 Mithen (1998, 102–103) lists further examples.

34 Atran 2002, 113.

35 Wengrow 2011, 159; Wengrow 2013, 17–18.

becomes clear that these early representations of hybrid beings are still counterintuitive and therefore effective. It has to be stressed that the longevity of an image or the large number of exemplars are not a necessary precondition for the memorability and effectiveness of an image, they are rather possible but not necessary results. If the image itself has both familiar and counterintuitive elements it is well suited to transport a specific message. This holds true for the earliest art as well. But beside the minimal counterintuitiveness, the nature of the message itself as well as other factors jointly determine the eventual fate of a motif.

Some case studies

Above, the principle of minimal counterintuitiveness was explained with the griffin as an example. As the following brief case studies will illustrate, the principle can be detected in composite beings of all kinds and from early on. In fact, one of the earliest ever examples of figurative art, the so-called Löwenmensch figurine (Aurignacian, c. 35 000–40 000 years BP) from the Hohlenstein-Stadel cave in the Lonetal in southern Germany, can be mentioned in this context.³⁶ The well merged hybridization shows human traits, like an upright posture, as well as cave lion traits, like the head and extremities (**Fig. 4**).

Minimally counterintuitive beings can also be found in Ancient Egypt, in the much later Naqada IC and II periods (c. 3700 to 3300 BC). Highly stylized anthropomorphic clay figures with the lower body fashioned in a solid pointed block (or replaced by a vessel) and a small head formed like that of a bird have been found in some Upper Egyptian cemeteries (**Fig. 5**).³⁷ These figurines, known as ‘bird-women/-ladies’ and ‘bird-men’, feature the bird head as the only counterintuitive element which is therefore rather compressed and clearly focused. Human-animal-hybrids were also common motives in Ancient Near Eastern Art, for instance, the bull man, known since the beginning of the third millennium BC on cylinder seals.³⁸ An anthropomorphic body is merged with the horns, ears, tail and hooves of a bull (for example Terracotta plaque depicting a bull-man, Old Babylonian period, London, British Museum Inv. 103225).

As for the examples presented in this section, the minimal counterintuitiveness became apparent because of the significant and clearly visible mixture between two different categories, human and animal. However, there are also examples where

36 See <http://www.loewenmensch.de/> (24.03.2020).

37 Patch 2012, 112–115. For the role these figurines play within the development of the Ancient Egyptian body concepts see: Speck forthcoming.

38 Green 1993–1997, 249–250; Braun-Holzinger 1999, 160–165.



Fig. 4: The so-called Löwenmensch figurine, Museum of Ulm (after Kind et al. 2014, 134 fig. 4).



Fig. 5: A female figurine ('bird lady') from the cemetery of el-Ma'mariya (07.447.505 Brooklyn Museum, Creative Commons-BY [https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/, https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4225]).



Fig. 6: Seal impression; to the left: a bull-man wrestling a lion, to the right: Nude Hero with six curls wrestling a buffalo, Akkadian period (after Boehmer 1965, Pl. 16, 176).

the counterintuitiveness is expressed in a different way. Another figure from the Ancient Near East, known as the Nude Hero (c. 3000–500 BC),³⁹ can serve as a case study. The principle of minimal counterintuitiveness works in the same way when a figure is placed in an unusual environment, interacts with unexpected partners or engages in an extraordinary activity. The Nude Hero, for instance, is perfectly anthropomorphic in figure but, nevertheless, it is certain that he was not thought to represent an ordinary man (Fig. 6).⁴⁰ His extraordinary hairstyle with six big curls and his nudity as well as the fact that his face is depicted *en face* distinguishes him from concurrent human representations. Such subtler cases of minimal counterintuitiveness become evident only if one already knows about the conventions of the respective period and about the cultural background. If it is not known what was common, it is impossible to identify certain things as uncommon, special or unconventional. After many years of studying a certain culture in a certain period we may be able to determine what was and was not conventional in many cases. Nevertheless, some uncertainty will always remain. There is always the possibility that some cases are overlooked or misinterpreted due to a lack of understanding originating from a modern-day perspective.

To sum up, it can be stated that there are two different kinds of minimal counterintuitiveness. The first one is counterintuitive in itself since it contradicts the real

39 Green 1993–1997, 248–249; Braun-Holzinger 1999, 160–165. A comprehensive study of this figure will be presented in Zartner forthcoming.

40 Mithen (1998, 102) stresses that human-like features in supernatural beings help to anchor them in the human mind. Thus, supernatural beings with human elements are especially effective.

world as potentially perceived by all humans. Examples for this kind of counterintuitiveness are the griffin or the so-called bird ladies. The second kind is strongly dependent on its context: while the image itself might not be counterfactual, there might be some peculiarities within a culture/period which make the image counterintuitive by being different from the respective standard. Those images are especially memorable in a certain community but lack the transboundary mobility and popularity which other minimally counterintuitive images, like the griffin, are in some cases able to achieve.

Conclusion

Images are the products of cognitive processes on many levels. Their construction is intimately linked to how humans conceptualize their surroundings, the things and persons they encounter, and themselves. Thus, the ideas about what should be expressed influence images as much as the concepts producers of these images have about the minds and the perceptual capacities of others. It is a fact that the design of *Homo sapiens'* visual system and brain did not change in the relatively short time of the species' existence. Therefore, in the even shorter time that humans have been producing images, the basic functioning of seeing, perceiving, processing and also conceptualizing images has been the same.

In light of this information, there is no reason to exclude any images from any general analysis. In fact, all images made by humans can be collated in one giant corpus that spans several tens of thousands of years and a vast number of cultural backgrounds. Archaeology – or better: the different archaeologies – is able to provide this giant corpus for image and visual culture studies, as the discipline is, of course, concerned with the recovery of ancient images through excavation and survey. On a different level, archaeology also provides the context of the images, which is necessary to organize the image corpus itself and, just as importantly, to determine the degree of commonality that modern researchers share with the original producers of the images.

The case studies which have been propounded here, of course, represent only one aspect of the intersection of image studies, archaeology and cognitive science, but they show how relevant this approach can be for all the three disciplines. Images of composite beings are a phenomenon that concern many research questions in archaeology, as their meaning is not easily decoded, they appear in many forms in most cultures and they are extremely mobile between cultures. The archaeological material proves that humans have a profound interest in creating and sharing images of composite beings – an interest that can be explained by cognitive science. Those

images are not limited to the archaeological material but also concern art history and contemporary image studies.

Even today we are exposed to composite beings, like the omnipresent griffin, which looks back on a several thousand-year long history. When we ask why images of composite beings are present in most cultures and obviously easily transcend the limits of time and culture, the answer is that the bearers of these images are all human. Minimally counterintuitive images are ideal for storing and transporting important ideas. They create the same kind of psychological tension in all humans and thus attract attention and are memorable. That is also why new ideas are attached to them time and again. A long-living image is obviously beneficial for its content. However, it has to be kept in mind that an image can also outlive its initial content and obtain new or altered meanings. Minimal counterintuitiveness is not the only factor in this process of distribution and transformation of images of composite beings. Other image properties and also the cultural, social and technological context are significant for the 'life path' of the image. Consequently, approaches stemming from cognitive science are the most effective in the analysis of archaeological images when used in combination with other methods from visual studies and archaeology.

Images of composite beings are one relevant example where archaeology, image studies and cognitive science are able to produce knowledge in cooperation. But there are many other image sources, research questions and fields of research that would also profit, especially from the availability of a vast corpus of images. For example: in the testing phase of the development of new methods, image studies can profit from a corpus that contains a high number of images of culturally and thematically heterogeneous nature. Thus, such tests will be more effective and false positive feedback can be prevented. In this manner, with its ability to draw connections to other disciplines, in this case cognitive science, archaeology can actually contribute to image studies in a highly relevant manner.

References

Atran 2002

S. Atran, *In Gods We Trust. The Evolutionary Landscape of Religion* (Oxford – New York 2002).

Boehmer 1965

R. M. Boehmer, *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkad-Zeit* (Berlin 1965).

Bol 2005

C. Bol, *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit* (München 2005).

Boyer 2001

P. Boyer, *Religion Explained. The Evolutionary Origins of Religious Thought* (New York 2001).

Boyer 1994

P. Boyer, *The Naturalness of Religious Ideas. A Cognitive Theory of Religion* (Berkeley 1994).

Braun-Holzinger 1999

E. A. Braun-Holzinger, *Apotropaic Figures at Mesopotamian Temples in the Third and Second Millennia*, in: T. Abusch – K. van der Toorn (ed.), *Mesopotamian Magic. Textual, Historical, and Interpretative Perspectives*, Ancient Magic Divination 1 (Groningen 1999) 149–172.

Corbeill 2015

A. Corbeill, *Sexing the World. Grammatical Gender and Biological Sex in Ancient Rome* (Princeton 2015).

Curtis – Tallis 2005

J. Curtis – N. Tallis, *Forgotten Empire. The World of Ancient Persia* (London 2005).

Czichon 1999

R. M. Czichon, *Altorientalische Kunstgeschichte in der Sackgasse?*, in: H. Kühne – R. Bernbeck – K. Bartl (ed.), *Fluchtpunkt Uruk. Archäologische Einheit aus methodischer Vielfalt. Schriften für Hans Jörg Nissen*, Internationale Archäologie. Studia honorifica 6 (Rahden/Westf. 1999) 29–37.

Esken – Rakoczy 2013

F. Esken – H. Rakoczy, *Theory of Mind*, in: A. Stephan – S. Walter (ed.), *Handbuch Kognitionswissenschaft* (Stuttgart 2013) 444–452.

Flagge 1975

I. Flagge, *Untersuchung zur Bedeutung des Greifen* (Sankt Augustin 1975).

Gerke 2014

S. Gerke, *Der altägyptische Greif. Von der Vielfalt eines "Fabeltiers"* (Hamburg 2014).

Gräßler 2017

N. Gräßler, *Konzepte des Auges im alten Ägypten*, Studien zur altägyptischen Kultur. Beihefte 20 (Hamburg 2017).

Green 1993–1997

A. Green, *Mischwesen. B. Archäologie. Mesopotamien*, in: D. O. Edzard, *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie 8* (Berlin – New York 1993–1997) 246–264.

Hoffmann et al. 2018a

D. L. Hoffmann – C. D. Standish – M. García-Diez – P. B. Pettitt – J. A. Milton – J. Zilhão – J. J. Alcolea-González – P. Cantalejo-Duarte – H. Collado – R. de Balbín – M. Lorblanchet – J. Ramos-Muñoz – G.-C. Weniger – A. W. G. Pike, *U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art*, *Science* 359, 2018, 912–915.

Hoffmann et al. 2018b

D. L. Hoffmann – D. E. Angelucci – V. Villaverde – J. Zapata – J. Zilhão, *Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals 115,000 Years ago*, *Science Advances* 4, 2018, eaar5255.

Huth 2003

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

Johnson 2010

M. Johnson, *Archaeological Theory. An Introduction* 2 (Malden – Oxford 2010)

Kind et al. 2014

C.-J. Kind – N. Ebinger-Rist – S. Wolf – Th. Beutelspacher – K. Wehrberger, *The Smile of the Lion Man. Recent Excavations in Stadel Cave (Baden-Württemberg, South-Western Germany) and the Restoration of the Famous Upper Palaeolithic Figurine*, *Quartär* 61, 2014, 129–145.

Köhler 2016

I. Köhler, *Rage like an Egyptian. Die Möglichkeiten eines kognitiv-semantischen Zugangs zum altägyptischen Wortschatz am Beispiel des Wortfelds (Wut)*, *Studien zur altägyptischen Kultur. Beihefte* 18 (Hamburg 2016).

Lenzen 2013

M. Lenzen, *Kommunikation*, in: A. Stephan – S. Walter (ed.), *Handbuch Kognitionswissenschaft* (Stuttgart 2013) 318–335.

Mithen 1998

S. Mithen, *The Supernatural Beings of Prehistory and the External Storage of Religious Ideas*, in: C. Renfrew – C. Scarre (ed.), *Cognition and Material Culture. The Archaeology of Symbolic Storage* (Cambridge 1998) 97–106.

Norman et al. 2011

L. J. Norman – C. A. Heywood – R. W. Kentridge, *Contrasting the Processes of Texture Segmentation and Discrimination with Static and Phase-Reversing Stimuli*, *Vision Research* 51, 2011, 2039–2047.

Nyord 2009

R. Nyord, *Breathing Flesh. Conceptions of the Body in the Ancient Egyptian Coffin Texts*, CNI Publications 37 (Kopenhagen 2009).

Patch 2012

D. C. Patch, *Dawn of Egyptian Art. This Catalogue is Published in Conjunction with the Exhibition "The Dawn of Egyptian Art," on View at the Metropolitan Museum of Art, New York, from April 10 to August 5, 2012* (New York 2012).

Raison 1969

J. Raison, *Le grand palais de Knossos* (Rom 1969).

Renfrew 1994

C. Renfrew, *Towards a Cognitive Archaeology*, in: C. Renfrew – E. B. W. Zubrow (ed.), *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology* (Cambridge 1994) 3–12.

Renfrew 2007

C. Renfrew, *Prologue*, in: C. Renfrew – I. Morley (ed.), *Image and Imagination. A Global Prehistory of Figurative Representation* (Cambridge 2007) XV–XVI.

Renfrew 2008

C. Renfrew, *Prehistory. The Making of the Human Mind* (London 2008).

Shannon 1948

C. Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, Bell System Technical Journal 27, 1948, 379–423; 623–656.

Shannon – Weaver 1964

C. E. Shannon – W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* ¹⁰(Urbana 1964).

Solso 1996

R. L. Solso, *Cognition and the Visual Arts*, MIT Press/Bradford Books Series in Cognitive Psychology (Cambridge, Mass. 1996).

Solso 2003

R. L. Solso, *The Psychology of Art and the Evolution of the Concious Brain*, MIT Press/Bradford Books Series in Cognitive Psychology (Cambridge, Mass. 2003).

Speck forthcoming

S. Speck, *Ursprünge und Entwicklung altägyptischer Körperkonzepte in prä- und frühdynastischer anthropomorpher Plastik (working title)*, PhD Dissertation, Johannes Gutenberg-Universität Mainz (forthcoming).

Sperber 1985

D. Sperber, *Anthropology and Psychology. Towards an Epidemiology of Representations*, Man. New Series 20.1, 1985, 73–89.

Vio 2001

E. Vio (ed.), *San Marco. Geschichte, Kunst und Kultur* (München 2001).

Wengrow 2011

D. Wengrow, *Gods and Monsters. Image and Cognition in Neolithic Societies*, *Paléorient* 37.1, 2011, 153–163.

Wengrow 2013

D. Wengrow, *The Origins of Monsters. Image and Cognition in the First Age of Mechanical Reproduction* (Princeton 2013).

Zartner forthcoming

K. Zartner, *Beschützer der Herden, Gegner der Wildnis, Herr der Tiere – Eine Untersuchung zur Figur des sechslockigen Helden (working title)*, PhD Dissertation, Johannes Gutenberg-Universität Mainz (forthcoming).

Simone Voegtle

Semiotic Investigations Regarding Image Transfer in the Art of Gandhāra

At the same time iconography develops its own canon, as pictures are copied from pictures: these are clear and demonstrable filiations, but totally at the level of *signifiant*, with little regard for signification and none at all for reference.¹

Introduction

The art of Gandhāra had a particular fondness for the reutilization of image forms. It adopted motifs from Greco-Roman culture, among others, and used it to transmit a specific content. Regarding this phenomenon at a purely morphological level, semiotics seems to be an appropriate method for understanding its function and importance in the visual communication of this particular region.

Gandhāra, the area east of the Hindu Kush that is today Afghanistan and Pakistan, has always been a crossroads for cultures and religions. From the 2nd century BCE to the 1st century CE a series of conquests and acculturations created a fertile climate for the emergence of the unique art of Gandhāra.

Alexander the Great crossed the Hindu Kush in 327 BCE. Then at the same time the Maurya dynasty rose in India, and under the emperor Ashoka established the first empire that included the whole subcontinent. Chandragupta, Ashoka's grandfather and founder of the dynasty, prevented the Seleucids who came to power after Alexander from settling in India's northeast. The so-called Greco-Bactrians then stayed on that side of the Hindu Kush until the beginning of the 2nd century BCE.

1 Burkert 2003, 65. Many thanks to Lawrence Desmond for correcting the English version of this paper.

After the fall of the Mauryan Empire, and pushed by an invading group of Scythian nomads called Shakas, they moved eastwards and settled in Gandhāra. This Indo-Greek empire reached its pinnacle during the reign of King Menander (155–130 BCE). From the end of the Mauryan Empire there were numerous invasions of Gandhāra, and the Parthians finally succeeded in conquering the Indo-Greeks. With the advance of the nomadic Indo-European Kushans, a tribe of Chinese origin, the situation stabilized at end of the 1st century BCE.

From the 2nd century BCE of the Indo-Greeks era, Greek elements are identifiable in the local artistic expressions. There was an application of stylistic and iconographic characteristics applied to local forms of art, especially architecture. However, relatively few objects have been found that date to before the Christian era.

Most of the currently known artifacts were produced during the heyday of Gandhāran art that lasted until the 3rd century CE. They were created under the previously mentioned Kushans whose empire (100–250 CE) included large parts of northern India as well as Pakistan and Afghanistan. As a nomadic tribe without an artistic tradition they adopted and assimilated existing artistic styles incorporating them into their own culture.²

As a consequence, there was simultaneous development of two important creative schools. In addition to Gandhāra-style and artworks, there is evidence of the ‘Mathura-style’ named after the empire’s capital located on the Gangetic Plain. This school had its artistic roots in the indigenous tradition of the Mauryan Empire, and therefore expresses an Indian approach and perception. The most important characteristic of the Gandhāra-style however is based on Greco-Roman art. Although these differences are clearly recognizable – for example in the representation of space and time and body shapes – it would be incorrect to conclude they are homogenous, independent styles. Both were the result of fruitful cultural exchanges that influenced each other, and originated during the same epoch.

2 It was already the Saka-Parthians, preceding the Kushans, who initiated the stylistic development of Gandhāran art. “In summary, the appearance of the formulated Kushana Gandharan style, at the close of the first century AD, was the fruit of a long process. The principal stylistic traditions present in Gandhāra in the earlier periods were the Hellenistic and the Indian. Hellenistic traditions entered Gandhāra with the Bactrian Greeks, to be later reinforced by the Roman influx into the region and by the philhellene tastes of the Parthians. Indian traditions had a longer ancestry in Gandhāra, probably from as early as the sixth century BC, although it was not before the Mauryan period that Indian norms became entrenched, primarily in association with the infusion of Buddhism into Gandhāra. The appearance of the Kushana Gandhāra style, therefore, is preceded by a period of over three centuries, from the third-second century BC till the end of the first century AD.” Nehru 1989, 100–101.

The Kushana-Empire had contacts with Rome, the Parthians, the Sassanids, and pursued a politic of religious tolerance. For example, the religion of the Brahmans was supported in the same manner as Zoroastrianism or the Greek gods. But none of them was promoted as much as Buddhism. Therefore the Gandhāra-style is primarily found in Buddhist art such as the reliefs that were attached to the *stupas* to recount Buddha's life.

Image transfer

The most distinct characteristic of the Gandhāra-style is its adoption of Greco-Roman form language. As mentioned above, it is however not an isolated, hermetic style. Typical Gandhāran art is the result of the joining of two forms of art with pronounced stylistic and structural features. There is an indigenous style that was influenced by the city of Mathura ('drawing style') and a Hellenistic ('natural') style. While the first shows a more volatile and flat elaboration of figures with a concentration on specific details, the other applies the realistic style of Hellenistic art.

The transition from the former to the latter took place at the beginning of the 1st century CE, and is clearly visible in the architectural sculpture of the *stupas* of the time.³ In addition to these two main ingredients, Gandhāran art is always to be seen as a creative and original transformation of several currents. Essentially, this means that indigenous art takes the impulses of – above all – Greek art, but also Bactrian and Parthian art to create specific content, and an idiosyncratic form language. Sometimes this included the adoption of entire image forms.

Harītī and Pancika

Harītī originally was a vicious *yakshi*, an indigenous nature deity who adored and protected her own 500 children, but ate children of human mothers. She was instructed by Buddha and converted, and then became a Buddhist fertility and mother goddess.

The image of Harītī is easily recognized. It depicts a standing or sitting woman with several children, placed on her shoulders, in her arms (sometimes nurturing them) or at her feet. This standard motif is sometimes altered by dress, jewelry, and the objects in her hands.

3 Namely the *stupas* of Saidu Sharif and Butkara I, about 25 CE (Saka-Parthian period), see Filigenzi 2012, 117–120.

An example in the Los Angeles County Museum of Art (**Fig. 1**) shows the goddess standing in a straight frontal pose wearing just a *dhōṭī*.⁴ Her upper body is nude, and covered only by necklaces. She has a relatively big, round head on which her helmet-like hair and a wreath are placed. Two earrings and bracelets on both arms complete the adornment of this otherwise rather sober figure. Five children⁵ surround her, one kneeling on her left shoulder, another sitting in her left bent arm and suckling her breast. Two of the children try to reach the bunch of grapes she holds in her extended right arm, and one is sitting between her legs. This sculpture is a little more than one meter in height, is dated to the second half of the 3rd century CE, and was found in the Swat-valley in Pakistan.

Another figure of Haritī, now in the Lahore Museum in Pakistan, is more or less contemporary with the first example, but is completely different in appearance (**Fig. 2**).⁶ Haritī's position is a clear *contrapposto* with the left leg carrying the weight while the right leg is free. The head is slightly turned to the right and appears in a three quarter-view. She has put her left hand on the left hip while the right hand holds a child at the side of her right breast. Two other children are on her shoulders, touching her head. She is almost fully clothed with what appears to be a *chiton*. Besides her usual jewelry she has an elaborate hairstyle, and a crown to adorn her as a goddess. Her posture and her appearance have a strong resemblance to the figure of Tyche or Fortuna.⁷ Certain morphological characteristics of the aspect of the Hellenistic goddess have been adopted in order to give a specific aspect to the Gandhāran figure.

In addition, Haritī is also often shown together with a male *yakṣha*, usually Pancika, the general of the army of the *yakṣhas* who personifies the heroic. With her male companion she forms a tutelary couple that also finds parallels in the Indian and Bactrian pantheon: the constellation of Haritī and Pancika corresponds to that of Lakshmi and Kubera or of Pharro and Ardoxsho who all have the same connotation of abundance, wealth and glory.⁸

In an example in the British Museum (**Fig. 3**), the couple are sitting on a throne, and turned towards each other.⁹ The goddess wears a *chiton* that has slipped from her right shoulder. Her curled hairstyle is knotted in the center in front of a tiara and a wreath, and behind rises a kind of *polos*. She holds a cornucopia in her left hand, while

4 Los Angeles County Museum of Art (LACMA) Inv. M.78.105, 110.49 x 35.56 x 15.24 cm. Regarding the rather sturdy aspect of the figure see Ahuja 2016, 250–251.

5 The iconography of the children of Haritī is by no means accidental but shows on the contrary the variety of meanings communicated by her image: Ahuja 2016, 260–261.

6 Pakistan, Central Museum Lahore Inv. G-102, 92 x 36 x 13 cm; see also Gandhara 2009, 155 Cat. No. 104.

7 As for example in the Archaeological Museum of Istanbul Inv. 4410 (2nd century CE).

8 Ahuja 2016, 251–253.

9 London, British Museum Inv. 1950,0726.2, 2nd to 3rd century CE, 27 x 24.7 x 10.3 cm.



Fig. 1 (left): Haritī with Children (www.lacma.org, Public Domain High Resolution Image); Fig. 2 (right): Haritī with Children (Photo: Peter Oszvald © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland and Government of Pakistan, Department of Archaeology and Museums).

her right is reaching towards her companion's lap. He is wearing a short tunica, cloak, and boots. He also has curled hair held by a fillet, and wears almost the same earrings as Haritī. A part of his right hand is visible holding a *kantharos* before him, originally probably with both hands. Three more figures are part of the group: Between the couple a bearded old man with a cloak leans over the top of the throne offering the god a small bag. Beneath, a child reaches out for the goddess's right leg, and in the left corner emerges a figure behind what seems to be the foot cushion, but represents water that is pouring from two pots (the corresponding figure opposite is lost).

Haritī again evoking Tyche (this time even more explicitly by holding the cornucopia) and her consort, form a couple that resembles Greek representations of Dionysus and Ariadne as found for example on a bronze mirror that dates from the end of the 4th century BCE.¹⁰ Pancika shows some attributes of Kubera, the *yaksha*-king who is the god of wealth, and often depicted with a drinking vessel. He incorporates even more of this personality in a sculpture in the Peshwara Museum in Pakistan

¹⁰ Athens, National Archaeological Museum Inv. 15268.



Fig. 3: The tutelary couple Haritī and Pancika (© Trustees of the British Museum).

(Fig. 4).¹¹ The scheme of the image is very similar to the preceding one. The two gods sit on a throne slightly turned towards each other, and thus presenting their heads in a three quarter-view. The male god has a more Indian aspect in this sculpture shown by his clothes, rich jewelry and hairstyle – all royal attributes – and a potbelly, and is rendered in a Hellenistic style. In this sculpture Haritī does not hold a cornucopia, but is nurturing a child on her left breast while another one sits on her left shoulder. Her dress, hairstyle and jewelry are quite similar to those in the British Museum-group, except her adornments and those of her companion are more abundant and elaborate. The similarities to the first group include the child at the goddess's right leg, and the smaller figure between them who appears to be a child. Because the hands are lost, little can be said about the rest of her attributes. On the base of the sculpture is a frieze of playing cupids.

¹¹ Peshawar, Peshawar Museum Inv. PM-3013, 2nd century CE, 104.5 x 89 x 19 cm; see also Gandhara 2009, 17 fig. 1.



Fig. 4: The tutelary couple Haritī and Pancika/Kubera (© Peshawar Museum).

In the Peshawar sculpture, the gods' form and attributes are slightly shifted: The presentation of the male figure has changed from a more heroic/military stance to that of wealth and power, the goddess goes from cornucopia abundance to motherhood that is shown most clearly by the nurturing of a child. The changing com-



Fig. 5: Vajrapāṇi sitting next to Buddha (after Gandhara 2009, 329 fig. 3).

binations of figures, postures, attributes and style create a multilayered variation of communicated contents that were addressed to different recipients. The Hellenistic form language was one possibility among others to pass on specific information.¹²

12 “A variety of other Indian mātṛkās (particularly those seen at Mathura and including Lakṣmī at Sanchi) sit in the pose of the Magna Mater, just as Cybele, Isis, and Tyche do.” Ahuja 2016, 247.

Vajrapāṇi

Vajrapāṇi is a creation of Gandhāra-art, but became so popular that it was incorporated in all Buddhist texts. Vajrapāṇi (meaning “holding the thunderbolt/diamond”), in the iconography of Gandhāra, is a companion of Buddha who stands or sits by his side. His aspect and stature resembles that of Hercules, sometimes including such details as the lion’s fur and the club, however the latter is usually replaced by the thunderbolt.¹³ An impressive example is a group in polychrome clay made in the 3rd century CE, still *in situ* in Hadda in Afghanistan (**Fig. 5**).¹⁴ To the right of a cross-legged sitting Buddha sits a seminude male figure. His upper body is twisted and turned to his left towards the Buddha, and he slightly bows his bearded head. On his bent right leg he rests the thunderbolt he is holding with his right hand. Over his left shoulder lays the lion’s furry head and body of which the lower part reappears bent around his hips. The anatomy of the naked, muscular body is rendered idealistically in a style a little overemphasized and characteristic of Greek Heracles-statues.¹⁵

There is great variability in the representations of Vajrapāṇi who is depicted standing or sitting with different clothing and physiognomy. But, Vajrapāṇi is always near the Buddha and recognizable by his physical appearance and the *vajra* in his hand.¹⁶ In Indian mythology the thunderbolt is the symbol of Indra who is king of the gods in the Vedic pantheon.

Of course, the question why the thunderbolt-holder in the guise of Heracles has emerged in Buddhist Gandhāran art has been intensely discussed. Some scholars think that the figure represents the magic power of Buddha that is always with him, even if he does not use it.¹⁷ Anna Filigenzi states there is congruence between Vajrapāṇi and Ānanda, “the faithful servant, the inseparable companion and the

13 Club and thunderbolt do sometimes have a similar form. For the Kushans the club is a symbol of justice and power, see Bussagli 1996, 251.

14 The niche in which the group is placed is 1.25 m large and 1.9 m deep, see Tarzi 1976, 392; Gandhara 2009, 329 fig. 3.

15 This particular type is attested on Indo-Greek and Indo-Scythian coins, see Tarzi 1976, 396–397.

16 See Tarzi 1976, 403–404 on an example of a non-bearded, clothed Vajrapāṇi in Hadda in a niche just beside to first one. On a relief from the 1st century CE in the Asiatisches Museum in Berlin (Inv. I 58) Vajrapāṇi wears an *exomis* and fans air to the Buddha standing before him. There are also examples that completely leave the Heracles-iconography.

17 Bussagli 1996, 251: “Personnellement, je conserve la vieille idée d’Emile Sénart et je pense que ce curieux personnage est, plus que le protecteur, la personnification de la force magique du Bouddha, à laquelle le maître recourt très rarement, tout en l’ayant toujours à disposition.”

adept physically closest to the Teacher".¹⁸ Either way, the image of the Greek hero has been reused to symbolize either a quality of the Buddha or a figure very close to him.

Garuda and the nāgas

The third example of a transferred Greek image form presented here is the eagle Garuda who is the vehicle (*vāhana*) of the Hindu god Vishnu. In Vedic mythology he was identified with the sun, and was attributed gigantic dimensions and enormous speed. His natural adversaries are the *nāgas* who as the *yakshas* were indigenous but ambivalent nature deities. They were associated with chthonic aspects; mainly earth and water. Buddhism integrated the *nāgas* into its pantheon by establishing a clear hierarchy: A very popular scene on Gandhāran reliefs shows the submission of the *nāga*-king Erapata by the Buddha. However, the topos of the antagonism of the eagle Garuda and the *nāgas* is much older, and probably shares some roots with Mediterranean mythology.¹⁹ The reason why the motif continues to be pictured in Buddhist Gandhāra-art is that the new religion also integrated the mythic figure of Garuda by transforming it into a *Dharmapala* who were protectors of the Buddhist doctrine.

Many of the representations of the fight between Garuda and feminine *nāgīnis* are morphologically almost identical to the image of the abduction of Ganymede by Zeus that was invented by the Greek sculptor Leochares.²⁰ On a turban-rosette of a (not preserved) Bodhisattva in the Lahore Museum we can see an eagle in an almost heraldic position with spread wings, and his crowned head turned to the right (**Fig. 6**).²¹ In his beak he holds the upper part of a snake that below changes its zoomorphic aspect into that of a young woman, reaching up to the eagle's neck with her left arm. The eagle's right talon is pressed on the *nāgīni*'s right hip while she seems to try to push it away with her right hand. She wears Indian clothing and

18 Filigenzi 2006, 270. Note also *ibid.* 274–275: “He is, in my opinion, the iconographical counterpart of the metaphor concealed in Ānanda’s life story: a slave to his own inferior nature, like a pariah, but also a servant working toward his own redemption, like Heracles. Yet, like Heracles, the vajra bearer (i.e., Vajrapāṇi/Ānanda) is also a suffering hero who through his labours transfigures himself, taming his own nature and thus elevating and civilizing the entire sphere of human nature.” For a short summary of the different interpretations proposed so far see Santoro 1991, 269–270.

19 See for example Wittkower 1939, 294–299.

20 Rome, Musei Vaticani Inv. 2445.

21 Lahore, Central Museum Inv. (old) 1045, 2nd to 3rd century CE, Dm 11 cm; Gandhara 2009 279, Cat. No. 209.



Fig. 6: The eagle Garuda carrying off a *nāgīni* (Photo: Peter Oszvald © Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland and Government of Pakistan, Department of Archaeology and Museums).

jewelry and a wreath on her head turned to her left. The whole figure is shown in a twist to the right with the legs almost in profile. Despite the small size of the object – its diameter is 11 cm – there is a noticeable dynamic in the representation of the two adversaries. Similar groups of Garuda and one or several *nāgīnis* are also similar to Greek and Roman images.²²

22 See for example another turban-rosette in the Peshawar-Museum (Inv. PM-3019; Gandhara 2009, 279, Cat. No. 210) and a Etruscan Bronze mirror-case in the British Museum (3rd-2nd century BCE, Inv. 1884,0614.54).

The image as a form of communication

If we review again the images we have seen, they all seem familiar in form or aspect because morphologically they are part of the Greco-Roman iconography. But, within the new context they obviously have another meaning, so the image of a specific figure may refer to Heracles in Greek and Roman culture, but to Vajrapāṇi in the art of Gandhāra.

The differentiation of sign and object or image content and image reference²³ is the basis of semiotics, and is crucial for the understanding of the cultural mechanics of image transfer. While most of the theories in formal aesthetics and cultural anthropology assume the unity of form and content of the image,²⁴ they are seen as independent entities in semiotics. Therefore, if you understand the image as a sign, you can „refer to arbitrary things through arbitrary images”.²⁵ As a consequence, the faculty to communicate or to transfer content is intrinsic to language as well as to the image as ‘visual text’. However, compared to language where the relationship of form and reference is highly conventional, the image can never be completely understood. This is why it is often regarded as ambivalent.²⁶ Thus, with communication through images it is even more important that message sender and receiver share the same cultural codes and conventions. This is especially evident with symbolic images as presented in this paper.²⁷

If we again take the example of Vajrapāṇi who in Gandhāran art is the reference of a sign that in Greek art is referred to as Heracles, it is important to realize that there were images in Gandhāra showing the same *signifier* but actually referring to the Greek Heracles. For example, on a wrestler’s weight found in Pakistan we find a wrestling scene on the reverse side, and Heracles with the club, and the lion’s fur confronted by a lion on the front side.²⁸ The same is the case with the motif of Zeus and Ganymed, represented on a glass vessel found in Begram.²⁹ Thus we might propose that the beholder of the image of Vajrapāṇi or Garuda or Haritī had also an idea

23 This means signifier – referent/signifiant – signifié etc. in the various semiotic theories.

24 See Sauer 2016, 145; 151.

25 Sachs-Hombach 2005, 173.

26 Cf. Sachs-Hombach 2005, 177. One difficult question is that of the units constituting an image and creating its meaning, i.e. the equivalent to the letter in a written text; see Nöth 2009, 250 and Bal – Bryson 1991, 194: “If no minimal units for images can be found, then a visual semiotics, deriving from Saussure, must be an impossible endeavor: we cannot establish where the ‘signifier’ actually is.”

27 The distinction of the sign classes *icon*, *index* and *symbol* established by Peirce by its way of denoting the object can also be found with Leach (Leach 1976, 12–13). For Peirce an image is always a mixture of the three classes, see Nöth 2009, 243–245.

28 New York, Metropolitan Museum Inv. 1994.112, 1st century CE, 26 x 29.4 cm.

29 Paris, Musée Guimet Inv. MG21228a, 2nd–3rd century CE.

of the ‘original’ image form and meaning. Following Peirce, this would mean that knowledge of the ‘original’ image influences the *interpretant*, i.e. the mental image that the recipient forms of the object.³⁰

The beholder and receiver of the message from the image leads to the question of historical context of Gandhāran images. An inhabitant of the Gandhāra region during the 1st and 2nd century CE lived in a relatively densely populated urban environment³¹ characterized by intense trading activity and cohabitation of many ethnic groups with cultural idiosyncrasies. There are still considerable *lacunae* in the understanding of everyday life of a Gandhāran, but in the last few years some new manuscript findings have augmented the body of source material. The newly found manuscripts prove, beyond a doubt, the existence of social groups outside the monastic communities.³² When combined with archaeological sources they allow the reconstruction of an aristocracy that formed a profane *antipole* to the sacred world. This local elite was not only the receiver, but they also commissioned and donated many of the votive reliefs presented in this study.

In the opinion of some scholars, the Hellenistic form language was used to set themselves apart from non-elite social classes. Taddei wrote:

In my opinion, Gandharan sculpture is to be considered as the art of few social groups that needed a foreign model enabling them to distinguish themselves from the majority of the population. Bactrian and Indo-Greek tradition (i.e., the heritage of former leading classes) certainly provided a useful ground, but it would have been swept away were it not forcibly retained in the interest of some political (and cultural) élite.³³

We still know very little about the social organization of the Gandhāran society inside or outside the above-mentioned identifiable groups. However, the inscriptions on donated sculptures allow us to conclude that *all* ethnic groups and social classes had access to the use of Gandhāran art forms.³⁴ Thus, on the one hand, clearly it is impossible to reconstruct a homogenous group of beholders. On the other it ex-

30 See Bal – Bryson 1991, 188; Nöth 2005, 53.

31 Jansen 2009, 283; 288.

32 Galli 2011, 284–285. Most of the surviving archaeological evidence originates from a religious context.

33 Taddei 1969, 382. As an example for this social environment are also seen the numerous motives from the Dionysian world that were probably used in the context of festive wine-rituals, see Galli 2011, 303.

34 Filigenzi 2009, 300: “Im speziellen Fall der Gandhāra-Kunst führt die Anwesenheit von Laienanhängern zu einer erstaunlichen ethnokulturellen Vielfalt: Alle, Inder, Griechen, Zentralasiaten und Kushanas, werden als Stifter oder in besonderen Funktionen von ritueller Bedeutung dargestellt [...]”

plains the changing aspects of syncretistic images like those of Pancika and Haritī. They were meant to address a diverse, ethnically mixed population and to unite them under Buddhism, the one religion.

A new visual language

During this period, the relatively young religion of Buddhism tried to reach as many people as possible. Communication through images has always been an effective way to transmit a religious message, firstly because it can be understood by illiterate people, and secondly because of the images' ambivalent nature that seems to give them a special power.³⁵

Greco-Roman image forms were part of the repertoire of signs that the authors of Gandhāran art had on hand and employed consciously and in an original, independent manner.³⁶ The form language of Hellenistic art apparently was especially suitable to express certain contents in a common and codified language.³⁷ Within 200 years after the reign of the Indo-Greeks it had become a "neutral" and "international"³⁸ form of communication that, thanks to its various representational possibilities, was able to give a form to the Buddhist messages and address a large part of the population. Rather than to create a certain identity, the aim was to be understood by as many as possible.

Antonio Invernizzi sees the key of the success of Greek art in Gandhāra in its realism. The 'naturalistic style' allowed for the reproduction of the religious narrative with necessary clarity. Thus Greek art was able to replace the not accessible or not readable texts with imagery that carried the same message. The reliefs on the *stupas* had to speak to the devotee by telling the episodes of the Buddha's life, and therefore had to be immediately comprehensible.³⁹

35 The fact that images escape from a complete conventionalisation makes them to a high degree manipulable and manipulative at the same time, see Sachs-Hombach 2005, 171; 177.

36 Boardman 2015, 187: "The classical repertoire of figures, dress and attributes, could, it seems, readily be adjusted to suit the presentation of Indian deities, without always one type being monopolized."

37 Filigenzi 2009, 300.

38 Filigenzi 2012, 137.

39 Invernizzi 2014, 264: "L'accent mis sur les traits naturalistes dans la composition des scènes est, dans un certain sens, une sorte de nécessité qui rend plus claire l'explication des narrations visuelles religieuses, en remplacement des narrations textuelles peu ou pas accessibles aux fidèles. Les scènes sculptées sur les stupas devaient parler au dévot, narrer les épisodes de la vie du Bouddha, ce qui permet de comprendre le soin particulier mis à rendre avec réalisme les relations entre les personnages. Une considération naturaliste des gestes des figures et des actions en perspective rendait plus claire la narration et communiquait immédiatement le sens intime du sujet représenté." See also Taddei 2003, 514.



Fig. 7: A *yakshī* as tree goddess (© Regents of the University of Michigan, Department of the History of Art, Visual Resources Collections).

The image transfer that has been discussed here, although not immediately addressing stylistic questions, points in the same direction. The reutilization of existing image forms seems to have been a consciously applied instrument in the art of Gandhāra. The models for this recycling came not only from the Greco-Roman tradition, but were also found in Indian art and even in Gandhāran art itself.

If we take the example of Garuda carrying off a *nāgīni*, we find not only the Hellenistic image form of Zeus and Ganymed transferred but also, in some cases, that of a female *yakshī*. In its female form this nature deity is often related to trees and thus shown standing in front of a tree with the right hand raised above her head to grasp a branch (Fig. 7), a very popular motif already on the earliest *stupas* of the 2nd century BCE.⁴⁰ Her voluptuous body is in an almost dance-like movement with all the weight normally on one leg, and the corresponding hip exposed while the other

40 For example on a relief from the *stupa* of Bharhut, now in the Indian Museum of Mumbai, 2nd century BCE.



Fig. 8: Māyā giving birth to Siddhārtha (© Trustees of the British Museum).

leg is free. This motif has been re-used in Gandhāra to depict the *nāgīni* in front of Garuda's body.⁴¹ In addition, it has transmitted its form to the mother of Buddha, Māyā, when represented in giving birth to her son Siddhārtha (Fig. 8).⁴² This scene occurs often on *stupa* reliefs narrating the life of Buddha. Announcing his divine future, the enlightened one does not come into this world as humans do. His mother delivers him standing in front of a tree, grasping a branch above her head with one hand while he slips out of her right side.

There are more examples of image transfers that show the currency of this method in the art of Gandhāra.⁴³ Arcangela Santoro notes the motif of Siddhārtha on his horse carried by four *yakshas* that originally accorded with the textual sources was

41 See for example Foucher 1918, 33 fig. 318.

42 London, British Museum Inv. 1880.62, 2nd to 3rd century CE, 14.3 x 14.5 x 5.5 cm.

43 See Fischer 1958, 240–243.

used for the “Great Departure”, that is the moment when he definitely leaves the palace and his royal life. The same motif was sometimes used to depict other events in the life of Buddha, namely the “Four Encounters”. However in the referring textual sources Siddhārtha is not described on a horse carried by *yakshas*.⁴⁴ There is no direct contentual justification for the transfer of the motif, but there might have been a formal one since the normal representation of the “Four Encounters” would have required the depiction of Siddhārtha in a chariot, a motif that perhaps needed more space than the horse alone. But even in utilizing the non-canonical image form for the episode in question, the author of the image had to be sure that the beholder was to understand the message. This was assured by choosing a very well known motif of the future Buddha in another situation of his early life.

As mentioned before, the lack of unambiguity in the relationship of sign and reference – especially in symbolic images – is a problem inherent in images. Greek realism provided the highest possible convention and diminished the ambivalence in communication as did the recycling of well-known image forms. They both helped to attain the upmost degree of legibility in a very heterogeneous society where the importance of visual communication was enormous. Also, these two characteristics make the visual text similar to the written: The facile combinability of the sign-forms, and through realism the ability of abstraction.

This brings us back to semiotics. To Mario Bussagli the semiotic quality is intrinsic to the art of Gandhāra since it created a “système d’expression figuratif” in order to transmit an “art sacré”.⁴⁵ Semiotics, as a methodical approach, has the advantage of being independent and systematic. It can be applied to an image and a text with consistently valid results, and thus facilitates the critical distance.⁴⁶ The latter seems particularly important when dealing with an art that has been, and still is susceptible to the monopolization of Western interpretation.

44 Santoro 2008, 23: “Quanto alla ragione di questo trasferimento totale [...] potremmo dire che esisteva un tipo definito per Siddhārtha a cavallo, quello coniato per la *Grande Partenza*, episodio ben noto e diffuso. Un artista, incaricato di illustrare *I Quattro incontri* – temo non usuale e certo raffigurato raramente – ha fatto ricorso all’iconografia di un’altra uscita di Siddhārtha, quella della *Grande Partenza*, trasferendola integralmente nel nuovo episodio.” For more examples of image transfers within Gandhāran art see *ibid.*, 9–14.

45 Bussagli 1996, 397–399.

46 Bal – Bryson 1991, 176: “Semiotics, by virtue of its supradisciplinary status, can be brought to bear on objects pertaining to any sign-system.”

References

Ahuja 2016

N. P. Ahuja, *The British Museum Hārītī: Toward Understanding Transculturalism in Gandhara*, in: S. E. Alcock et al. (ed.), *Beyond Boundaries. Connecting Visual Cultures in the Provinces of Ancient Rome* (Los Angeles 2016) 247–263.

Bal – Bryson 1991

M. Bal – N. Bryson, *Semiotics and Art History*, *The Art Bulletin* 73.2, 1991, 174–208.

Boardman 2015

J. Boardman, *The Greeks in Asia* (London 2015).

Burkert 2003

W. Burkert, *Oriental and Greek Mythology: The Meeting of Parallels*, in: M. L. Gemelli (ed.), *Walter Burkert, Kleine Schriften II*, *Orientalia* (Göttingen 2003).

Bussagli 1996

M. Bussagli, *L'art du Gandhāra* (Paris 1996).

Filigenzi 2006

A. Filigenzi, *Ānanda and Vajrapāṇi: An Inexplicable Absence and a Mysterious Presence in Gandhāran Art*, in: P. Brancaccio – K. Behrendt (ed.), *Gandhāran Buddhism. Archaeology, Art, Texts* (Vancouver 2006) 270–285.

Filigenzi 2009

A. Filigenzi, *Buddhistische Kunst im sozialen Kontext*, in: *Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans. Legenden, Klöster und Paradiese. Ausstellungskatalog Bonn* (Mainz 2009) 298–301.

Filigenzi 2012

A. Filigenzi, *Orientalised Hellenism versus Hellenised Orient: Reversing the Perspective on Gandhāran Art*, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 18.1, 2012, 111–141.

Fischer 1958

K. Fischer, *Gandhāran Sculpture from Kunduz and Environs*, *Artibus Asiae* 21.3/4, 1958, 231–253.

Foucher 1918

A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra. Etude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient* (Paris 1905–1918).

Gandhara 2009

Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans. Legenden, Klöster und Paradiese. Ausstellungskatalog Bonn (Mainz 2009).

Galli 2011

M. Galli, *Hellenistic Court Imagery in the Early Buddhist Art of Gandhara*, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 17.2, 2011, 279–329.

Invernizzi 2014

A. Invernizzi, *Réflexions sur les rencontres interculturelles dans l'orient hellénisé*, in: P. Leriche (ed.), *Arts et civilisations de l'orient hellénisé: rencontres et échanges culturels d'Alexandre aux Sassanides. Hommage à Daniel Schlumberger* (Paris 2014) 257–267.

Jansen 2009

M. Jansen, *Stadt und Kloster*, in: *Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans. Legenden, Klöster und Paradiese. Ausstellungskatalog Bonn* (Mainz 2009) 282–293.

Leach 1976

E. Leach, *Culture & Communication. The Logic by Which Symbols are Connected* (Cambridge 1976).

Nehru 1989

L. Nehru, *Origins of the Gandhara Style. A Study of Contributory Influences* (Delhi 1989).

Nöth 2005

W. Nöth, *Warum Bilder Zeichen sind*, in: St. Majetschak (ed.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild* (München 2005) 49–61.

Nöth 2009

W. Nöth, *Bildsemiotik*, in: K. Sachs-Hombach (ed.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Frankfurt 2009) 235–254.

Sachs-Hombach 2005

K. Sachs-Hombach, *Die Bildwissenschaft zwischen Linguistik und Psychologie*, in: St. Majetschak (ed.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild* (München 2005) 157–177.

Santoro 1991

A. Santoro, *Note di iconografia gandharica V. Appunti sul Vajrapāni-Eracle*, *Rivista degli studi orientali* 65.3, 1991, 269–309.

Santoro 2008

A. Santoro, *Dalla grande partenza ai Quattro incontri il trasferimento nel linguaggio figurative gandharico*, *Rivista degli studi orientali* 81.1, 2008, 9–26.

Sauer 2016

M. Sauer, *Das Bild als eigenständiges semiotisches System. Kunst- und kultur-anthropologische Überlegungen zu Mechanismen, Prozessen und Praktiken der Bedeutungsgenerierung durch das bzw. im Medium Bild*, in: N. Igl – J. Menzel

(ed.), *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung* (Bielefeld 2016) 137–165.

Taddei 1969

M. Taddei, *Harpocrates-Brâhma-Maitreya: A Tentative Interpretation of a Gandharan Relief from Swât*, *Dialoghi di Archeologia* 3, 1969, 364–390.

Taddei 2003

M. Taddei, *Oral Narrative, Visual Narrative, Literary Narrative in Ancient Buddhist India*, in: G. Verardi – A. Filigenzi (ed.), *On Gandhara. Collected Articles by Maurizio Taddei* (Napoli 2003) 503–516.

Tarzi 1976

Z. Tarzi, *Hadda à la lumière des trois dernières campagnes de fouilles de Tapa-è-Shotor (1974–1976), communication du 25 juin 1976*, *CRAI* 120.3, 1976, 381–410.

Wittkower 1939

R. Wittkower, *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols*, *Journal of the Warburg Institute* 2.4, 1939, 293–325.

Elisabeth Wagner-Durand

Imaging Emotions. Emotional Communities of Mesopotamia and the Potential of an ‘Emotional Turn’ in the Study of Visual Cultures

The Emotional/Affective Turn and the Iconic Turn

Material images substantialize ideas and concepts. Hence, they store, communicate and evoke emotions. Emotions are not ephemeral and fuzzy phenomena; rather, they constitute bio-cultural constructs¹ that affect motivation, learning, decision-making and communication.² Emotions exercise considerable influence on political, religious, and social life, and they are shaped by it.³ Thus, it is surprising that the so-called *emotional* or *affective*⁴ *turn*⁵ has not found its way decisively into

1 Karen Sonik explicitly argued against the terms “constructed” and “constituted” and advocates using the phrase “mediated” instead. See Sonik 2017, 223, note 13. Although I understand her arguments, I stand by the term “constructed”, as it emphasizes the built-up and processual nature of emotions, their dependency on the elements, and the environment of their construction.

2 Cf. Izard 2010, esp. 369; Reisenzein – Müller 2012. Reisenzein described three functions of emotions that almost all scholars agree on: attention, information, and motivation. That does not include all areas in which emotions have an effect.

3 Cf. van Kleef 2009; Martel et al. 2004; Nussbaum 2015; Marculescu – Métivier 2018; Rosenwein 2002; Rosenwein 2007; Reddy 2001.

4 In contrast to anthropology, psychology, and the neurosciences, visual culture studies have often tended to call emotional phenomena “affects” rather than “emotions”, which is understandable in English-speaking countries but confusing for German speakers, since both terms are by definition different. “Affects” in English often are understood as the umbrella term of feelings states of any kind, emotions, feelings, moods, desires and so on, while *Affekt* in German is by definition the short-spanned, often over-the-top emotional reaction to a certain stimulus. Karen Sonik (2017, 226) expressed her doubts that the fine-tuned psychologically based differences between affects and emotions as understood in psychology are of any help in the study of ancient Mesopotamian emotional worlds: “While a nuanced definition of what constitutes an emotion as opposed to, for example, an affect in Mesopotamia has the potential to be productively developed, the fine terminological distinctions that have been or are being attempted by psychologists, most still hotly contested, cannot in any practical or useful way be applied to the ancient contexts under study here – it is not yet clear, indeed, that they can be productively or even consistently applied to any context.”

5 Clough et al. 2007.

material culture studies. Although approaches to ‘emotionology’ have been utilized by scholars of art history, image studies, Egyptology, and ancient Near Eastern studies,⁶ to speak of an emotional turn in the material-culture-based disciplines is an exaggeration. Archaeologists still need to discuss how emotions and the visual world are intertwined and how archaeologists, for example as scholars of images, can contribute to this field.

The overall issue of emotions displayed in and evoked by visual culture (**Fig. 1**) affects the realms of psychology, philosophy, anthropology and linguistics. It calls for a comprehensive examination of both theory and method. Because this volume is not the place to do so, this paper will broadly cover issues of definitions and reasons for studying emotions in visual culture and related fields. It will focus on the links between emotions and images and how to approach these. Thus, a broad approach is taken to cover topics considered important for the entanglement of archaeological research, emotion, and image studies.

Emotions defined

Emotions have been subject of research from a broad field of studies, from philosophy⁷ to psychology,⁸ from linguistics or linguistic psychology⁹ to literary studies,¹⁰ from history¹¹ to ethnography/anthropology,¹² and from art history¹³ to archaeology.¹⁴ Yet we lack one common and shared definition of what exactly constitutes

6 See, e.g., Verbovsek – Backes 2015; Tarlow 2000; Tarlow 2012; Harris – Sørensen 2010a; Fleisher – Norman 2016; Sauer 2011, and Bilstein 2005; see also the art historically-based projects <https://www.kunst.uni-frankfurt.de/de/forschung/projekte/fuehlen-und-erkennen-kognitive-funktionen-der/> (12.12.2018) and http://www.ts.uni-stuttgart.de/form_und_emotion/index.html (12.12.2018); the term “emotionology” is borrowed from Stearns – Stearns 1985.

7 Cf. Demmerling – Landweer 2007; Goldie 2010; Fink-Eitel 1994; Landweer 2004. See further the writings of Plato, Aristotle, Augustinus, Descartes, Spinoza, Hume, Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Wollheim, Nussbaum, and many more.

8 Given the extent of the literature, an exhaustive overview of both psychological and neurological or neuropsychological literature is not possible. Thus, references to handbooks and anthologies are provided here: see, e.g., Mohiyeddini et al. 2013; Merten 2003; Meyer – Schützwahl 1997; Meyer et al. 2001; Hess 2018.

9 See, e.g., Ponsonnet 2014; Wierzbicka 1999; Johnson-Laird – Oatley 1989; Wilce 2009; Tissari 2016.

10 See, e.g., Huber 2004; Krebs – Krebs 1996; Fuchs 2003.

11 See Delumeau 1985; Stearns – Stearns 1985; Plamper 2015; Rosenwein 2007; Reddy 2001 and many more.

12 See, e.g. Röttger-Rössler 2004; Lutz – White 1986; Briggs 1970; Lutz 1988; Levy 1973; Rosaldo 1980 and many more.

13 See note 6.

14 See note 6.



Fig. 1: The Foolish Virgins (4+5) from the Dome of Magdeburg (Photo: Wolfgang Gülcker © CC-BY www.guelcker.de).

emotions. Scholars from psychology have provided us with countless definitions with respect to emotions,¹⁵ and research in other disciplines has either added to this or has deliberately avoided classifications as “too restrictive”¹⁶ or “excluding”¹⁷.

Generally, emotions belong to the affective field; they are “complex mental phenomena”¹⁸ and, as a generic human experience, emotion represents the core of a cluster of terms in everyday use. Yet as cultural scholars we should be well aware that semantics do matter and that even if we cannot agree on a mutual definition, we should be clear about our own point of view.

Despite its derivation from the Latin term *e-movere*,¹⁹ the concept of emotion itself is quite recent and replaces what was referred to as *pathos*, *affectus*, desire, sentiment, or feeling. Basically, emotions are physically comprehensible links of

15 See Kleinginna – Kleinginna 1981 and Izard 2010; many psychologists seem to agree with Klaus Scherer’s view on a component-process-model expressed, for example, in Scherer 1984. However, with respect to the study of ancient cultures, the most fruitful components seem to be the expression of emotions, the subjective feeling of emotions, and the responses to emotions – thus, emotional behavior. Any of these components can be modulated by culture and are thus not generic or universal.

16 Tarlow 2000, 713; Harris – Sørensen 2010, 146.

17 Ben-Ze’ev (2010, 42) states that “there is no single essence which is a necessary and sufficient condition for all emotions”.

18 Ben-Ze’ev 2010, 41.

19 Rothermund – Eder 2011, 165.

cognition and bodily changes. They are triggered by a stimulus that can be real or imagined. Significantly for cultural disciplines, emotions incorporate socio-culturally determinable appraisals and evaluations.²⁰ They are consistently understood as vital for motivation, communication, and social interaction.²¹

And despite a long, yet not unchallenged tradition of philosophical thinking that treated emotions as the opposite of *ratio* and as the alluring counterpart of thoughtful decision-making processes,²² psychology, neurology, and also philosophy have increasingly acknowledged the positive role of emotions in decision-making processes.²³

Yet psychological theories already diverge when it comes to the question of basic, primary, or secondary emotions.²⁴ Surprisingly, we still lack final proof that all humans (and other closely related primates) have the same array of distinct primary emotions. Affective phenomena described in Anglophone contexts using terms such as fear, joy, anger, sadness, and disgust are often discussed.²⁵ With respect to this paper, it is a temporary, practical compromise to use these terms, not a satisfying and neat scholarly solution. Both anthropology and linguistics have convincingly shown that the translation of terms for emotion is a matter that should be conducted quite rigorously. As a consequence, these terms serve here as nothing more than mere starting points to describe cultural specifics and deviations.

Emotions: A research subject of Visual Culture Studies

We may know broadly what we study, but not so much why we study it, especially with respect to visual culture. The urgency and immanency to study emotions with respect to images goes way beyond the observation that visual emotional display is a matter of fact.

20 Izard 2010, 370, stated, “[e]motion consists of neural circuits (that are at least partially dedicated), response systems, and a feeling state/process that motivates and organizes cognition and action. Emotion also provides information to the person experiencing it and may include antecedent cognitive appraisals and ongoing cognition including an interpretation of its feeling state, expressions or social-communicative signals, and may motivate approach or avoidant behavior, exercise control/regulation of responses, and be social or relational in nature.”

21 See above, note 2.

22 Schnell 2015, 149–150.

23 Landweer 2004; Damasio 2004.

24 For an insightful overview, see Reisenzein 2000; see also Ortony – Turner 1990, 329: “Thus, the question ‘Which are the basic emotions?’ is not only one that probably cannot be answered, it is a miscredited question, as though we asked, ‘Which are the basic people?’ and hoped to get a reply that would explain human diversity”; for a strong supporter of the basic emotions, see, e.g., Ekman 1992; Ekman 1999; for the wheel of emotions, a multidimensional model, see Plutchik 1991.

25 See, e.g., Ekman 1994; Ekman 1999; or Plutchik 1991.

Cultural shaping of emotion (Fig. 2)

Primarily, the reason why scholarly debate should focus on the links between emotions and images is based on emotions' cultural construction or shaping. Many scholars have shown that emotions are, at least partly, cultural constructs²⁶ with collective dimensions, especially considering their interpersonal effects.²⁷ Thus, ancient emotional life-worlds need to be taken into account in order to reconstruct how these societies constituted themselves. This concerns the expression of emotions and decision-making processes on both an individual and a collective level; it, thus, penetrates all aspects of social life in ancient societies.

Assuming that emotions are bio-cultural processes,²⁸ I side with those who acknowledge the innate and transcultural emergence of emotions *in toto*, but also argue that the processing of emotions is culturally specific. Emotions are externalized in language, in non-verbal communication, in performances, and in material culture. Thus, the study of the cultural dimension of emotions is pivotal in understanding societies and their change.

The collective, the emotional regime, and emotional communities

Thus, emotions, despite their primary nature as experiences of individuals, reach out into the realm of the collective, making them worth studying for scholars of ancient societies. In this respect, the issue of collective emotions has been hotly disputed.²⁹ In accordance with Maurice Halbwachs' concept of the collective memory,³⁰ I see collective emotions as not being expressed in bodily form in and of themselves but based on the emotions, appraisals, and thinking of the individuals of a group.³¹ These individuals become involved in collective emotions of any kind because they

26 Positions on the degree of the social construction of emotions have been diverse, ranging from the solely constructivist view such as that of Rosaldo to the more integrative perspective such as that of Röttger-Rössler; see, e.g., Rosaldo 1984; Röttger-Rössler 2004; Engelen et al. 2009; Lutz 1988; Lutz – White 1986; Levy 1984.

27 On the collective dimension of emotions, see, e.g., Scheve – Ismer 2013; Gilbert 2002; Salmela 2014; on interpersonal effects, see, e.g., Overbeck et al. 2010 (for additional literature, see there).

28 Engelen et al. 2009.

29 E.g., by Margaret Gilbert in the case of guilt (Gilbert 2002), by Bryce Huebner applying theories of the extended mind and pledges for “genuinely collective emotions” (Huebner 2011, 89–118); see also Scheve – Salmela 2014.

30 Halbwachs 1985.

31 The question of collective emotion as experienced physically and collectively is beyond the scope of this work. See Gilbert 2002; Huebner 2011, esp. 92; Schmid 2014.

are embedded in a group that shares religious, political, or ideological values and that also shares information via communication.

A similar and well-known concept with respect to the collective levels of emotions has been provided by historian Barbara Rosenwein, who coined the term “emotional communities”. These are based on social, professional, religious, or political communities and “adhere to the same norms of emotional expression and value – or devalue – the same or related emotions”³² (see also **Fig. 2**). Like William Reddy, who established the term “emotional regime”,³³ Rosenwein addressed the fact that some emotional communities can gain more in importance than others. In this vein, Reddy emphasized the overruling and normative power of the dominant regime³⁴ (see **Fig. 3**).

Both emotional communities and regimes are only possible because emotions are cultural phenomena. They can be filtered, subdued, exaggerated and emphasized, or amplified and minimized; as Robert Levy stated, they can be hypocognized and hypercognized when it comes to verbal expression.³⁵ That in turn makes it quite likely that they also can be hyper- or hypocognized by means of non-verbal communication, which also applies to images (**Fig. 4**). In this vein, the question of the facial display of emotions in Mesopotamia has been discussed broadly,³⁶ yet not conclusively, and will be discussed later when it comes to the display of emotions in visual media.

Identity and emotions

As cultural phenomena of collective relevance, emotions also come into play in the creation of identity. Jack Barbalet wrote that an emotional climate was a

set of emotions or feelings which are not only shared by groups of individuals implicated in common social structures and processes, but which are also significant in the formation and maintenance of political and social identities and collective behavior [...]³⁷

32 “They value and express emotions differently, and can compete to each other” (Rosenwein 2002, 842); cf. Rosenwein 2007, 2: “More than one emotional community may exist – indeed normally does exist – contemporaneously, and these communities may change over time. Some come to the fore to dominate our sources, then recede in importance. Others are almost entirely hidden from us, though we may imagine they exist and may even see some of their effects on more visible groups.”

33 Reddy 2001.

34 Plamper 2010, 39–51 “die Reihe normativer Emotionen und die offiziellen Rituale, Praktiken und emotives, die diese ausdrücken und einprägen; eine notwendige Grundlage eines jeden stabilen politischen Regimes”. Cf. Reddy 2001, 129.

35 Levy 1984.

36 See, e.g., Bonatz 2017; Wagner-Durand 2017; Zwickel 2017; Zwickel 2012; Schroer 2017.

37 Barbalet 1999, 159.



Fig. 2: Detail from *Dame mit Kind*, 1855, F. G. Waldmüller, LWL Museum für Kunst und Kultur Münster (Photo: Wagner-Durand).

Thus, and in consideration of the collective dimension of emotions, with respect to both collective and individual decisions and behavior, emotion plays a role in the creation of self-understanding and therefore identity. The modes by which individuals value and express emotions are part of their group behavior and thus of their identity. This identity and the emotional life-worlds associated with it become externalized to express and to communicate and reaffirm this identity. Therefore, images created within certain social constraints and requirements mirror the *Zeitgeist* and thus also emotional climates as part of this *Zeitgeist* (Fig. 5). With respect to certain emotional communities, to which one adheres and in which these images can be embedded, expressions and appraisals of emotions can differ. Competing value systems of emotions can produce contradicting visual expressions of emotion, as they



Fig. 3: German women welcome Hitler, October 1938 (unknown photographer; Frevert 2011, Fig. 7).

can produce different coping strategies and thus different material manifestation of these strategies.

Hence, the list of reasons for studying emotions in ancient societies in general and in images in particular is abundant. As emotions have such a considerable impact on human life and as they have a social and political dimension, their study is of utmost importance with respect to ancient cultures. In this respect, images represent one of the most communicative material sources for emotions, their expression, their cultural construction, their collective meaning, and their use. Why this is the case and how this varied relationship between (material) images and emotions is constructed will be discussed in the following section.



Fig. 4: Professional Mourners: Thebes, Wall painting, grave of Ramose, 18. Dynasty (Wikipedia: The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH.).

The relationship between images and emotions

The relationship between images and emotions is complex, manifold, and versatile. Yet at least three of the basic links between material images (thus pictures in their broadest sense, both in the round and flat) and emotions will be discussed here. They will elucidate the scholarly potential for the use of the emotional turn in the study of ancient visual cultures. These three links are as follows:

1. Images communicate emotions.

They do so in quite different ways, which I, more or less artificially, separate into the “direct display of emotional states” and the “communication of emotions by metaphors, atmospheres and the like”.

2. Images themselves evoke emotions.

Images have the power, if not the intrinsic function, to communicate emotions.³⁸ They literally make feelings happen in the observer.

3. Images link emotions and the collective.

³⁸ See, e.g. Kruse 2003, 42.



Fig. 5.1: Banlieue of Paris (Zeitonline, 11.4.2005 [24.03.2020]); 5.2: Refugees Welcome Action of We'll Come United, soccer game of the FC St. Pauli (<https://www.facebook.com/welcomeunited/photos/a.1880220365561919/1909797715937517/?type=3&theater> [24.03.2020]).

Images' functions are manifold. As they are both expressive and communicative media, they can potentially reach collectives via the display and the evocation of emotions. They can, e.g., visually embody the *Zeitgeist* and thus also the emotional climate of a time; they can be used as tools of emotional regimes to control collectives

by emotions, and they can be the material manifestation of widespread collective coping strategies.

Communication of emotions via images (1.)

The communication of emotions via images appears to be one of the most obvious links between both entities. If humans can be shown via images, so can their emotions.

Images as the display of emotional states

Thus, images potentially display emotional states. While the general assumption of a visual display of emotions via images seems beyond doubt, uneasiness arises when diving deeper into this matter. This starts with the widely acknowledged but heavily criticized theory of a natural and transcultural display of human emotions on the face or in gestures and postures.

Images displaying uncoded (natural and/or universal) facial and bodily displays

The idea of the transcultural bodily display of emotions has come a long way, from Theodor Piderit³⁹ and Charles Darwin (1872) on the interpretation of Warburg's *Pathosformula* (see below) as transcultural⁴⁰ to Friesen's and Ekman's⁴¹ theory of the universal facial display of the basic emotions.

It is Ekman's and Friesen's prime theory on the facial expression of emotions that has had a scholarly, economic, political and pop-cultural impact.⁴² In several studies, psychologists have shown that the display of certain so-called basic emotions was very often correctly identified by individuals with low or even no contact with globalized visual media.⁴³ Since then, a decoding system has been developed that

39 Piderit et al. 1989.

40 See, e.g., Sütterlin 2009, 164–165; for a discussion of the *Pathosformula* as universal or not, see Krois 2011.

41 See, e.g., Ekman – Friesen 1971; Ekman 2003; Ekman – Friesen 1972.

42 As such, Ekman himself is the prototype for the character of Dr. Cal Lightman, played by the actor Tim Roth, in the television series *Lie to Me* (Fox Television). He has authored popular books (e.g., Ekman 2010) and collaborated with Pixar for the film *Inside Out* (2015).

43 See, e.g., Ekman – Friesen 1971.

increasingly concentrates on micro-facial features to eliminate any misinterpretation arising from cultural or deliberate distortions.⁴⁴

Whether or not one agrees about the existence of such an uncodified and transcultural display of emotions, the search for corresponding images in Mesopotamian art is quite frustrating. Consistently, many scholars have argued against the existence of an emotional facial display in Mesopotamia in general.⁴⁵ And indeed, faces offer little evidence of emotions to modern observers. Still, the lack of such an allegedly uncodified display does not equal the lack of emotional expressions. It simply reflects our own socialization and limits in reading these faces.

Images are signs or sign clusters that are always based on certain conventions that have to be learned and known in order to decode the sign(s). The same semi-otic approach applies to non-verbal communication and therefore to the display of emotions that can be deliberately hypocognized (subdued) or hypercognized (exaggerated). The corresponding display can be culturally shaped and communicated by conventionalized signs that first need to be decoded in order to understand their meaning. These signs or group of signs can be communicated via the face or the body as a whole: a codified bodily display of emotions (see below). The border between codified and non-codified display is blurry and far from distinct. Thus, in some cases, the visual display of affective states in images is neither entirely codified nor entirely transcultural. This applies, for example, to the depictions of ‘emotional’ animals,⁴⁶ as can be seen in the cow that turns the head ‘lovingly’/‘affectionally’ to the calf (e.g. **Fig. 6**),⁴⁷ in the lion roaring in pain or anger (e.g., the orthostat reliefs of Ashurbanipal, British Museum Inv. 124886, N. Palace, room S’),⁴⁸ or in the crying cow in Egyptian Art (limestone coffin relief, tomb at Deir el-Bahari, Cairo, Inv. CG 47267, IPIAO #306)⁴⁹. This world of animalistic affective display contrasts with an allegedly emotionless world of humans: the raw wilderness versus the tamed civilization.⁵⁰ Yet it does not necessarily simply compare an emotional to an emotionless world, but it artificially contrasts the world of exaggerated animalistic affective states with a life in which emotional display is domesticated and conventionalized – displayed by signs, not by affect. The same can be said of tears, which we tend to think are the unfiltered result of an emotional or sensory feeling. In contrast to Egypt (see, e.g., Egyptian mourners with tears dropping, tomb of the vizier Ramose: TT 55, Theban

44 Ekman 2005.

45 See note 36.

46 See Kipfer 2017, 14; Zwickel 2017; Cornelius 2017, 130–131.

47 Fontan – Affanni 2018, cover and 154.

48 Curtis et al. 1995, 28.

49 Schroer 2008, 104.

50 See, e.g., Novák 1999, 286.



Fig. 6: Furniture plaque showing a mother cow suckling a calf, ca. 9th–8th century BCE, ivory, Syria, New York, Metropolitan Museum of Art 57.80.05 (© MET).

Necropolis, ca. 1411–1375 BCE, **Fig. 4**),⁵¹ we do not know of any Mesopotamian image showing human tears. Yet, as put forward by Silvia Schroer, these Egyptian depictions of crying are expressions of distinct cultural roles.⁵² Still, I argue that these roles' visual, verbal and non-verbal forms of expression are based on conventions established in emotional communities about which emotions to display and how to display them. We are still able to identify exactly these expressions because they have either transcended time or because they are based on transcultural features that we share across time and space.

Yet it is more complicated than that: rules of display in texts can be different from rules of display in images. Thus, we know of no depictions that show humans crying in Mesopotamia, although that could be due to the poorly preserved coloring. It heavily contrasts with the textual sources that willingly inform us about tears and crying in Mesopotamia.⁵³ Ashurbanipal cries in front of Ishtar, yet he is never

51 Grave: Kampp 1996, 262–265.

52 Schroer 2017.

53 For terminology related to tears and crying in emotional contexts, see Jaques 2017, 195–196; for crying as a cultural protocol in Mesopotamia, see Zgoll – Lämmerhirt 2009. There is no gender divide in crying and tears in Mesopotamia. See Harris 2000.

depicted as crying in images. Thus, the choice of media plays an important role in the communication of emotional states.

Another example that moves in the twilight zone between cultural conventions and biological bodily transculturalism is the menacing and smiting posture often adopted by a god or king. The aggressive nature of that posture is beyond doubt since the person assuming it is often equipped with a weapon and/or a shield (e.g., the bronze statuette from tomb 4 in Megiddo);⁵⁴ one could probably speak of a *Pathosformel* in the Warburgian sense or of an emotive (see below). Since the posture and gesture are known from Egypt to Mesopotamia, they are certainly transculturally applied, yet we are not sure about their meaning and possible connected emotions, as one can think of both the aggressiveness and anger that could be incorporated into the figure and the fear and threat that it should convey. Othmar Keel once argued that the smiting figure did not convey emotions and spread fear but was meant to magically spread the power of the (Egyptian) king into the realms of the conquered land.⁵⁵ However, this function is only made possible by the transmitted meaning inherent in this posture and gesture of menacing and smiting; the threat is obvious and it is likely connected to both fear and anger as basic emotions.

Images displaying codified facial display and bodily expressions (Fig. 7)

When we turn to the codified display of emotions in images, the field opens up into endless possibilities. Images as sign accumulations transmit meaning beyond physical material visibility. They encode whatever is inside, what is beyond the visual human experience. Therefore, any state of mind can be communicated by a sign. These signs can take different forms, whether facial, bodily, or other.

In order to not be overwhelmed with the vast options,⁵⁶ we briefly turn to the textual sources in Mesopotamia. While the texts place the seat of emotions inside human beings, in the inner part and in the heart,⁵⁷ written sources also prove that the body and the face were meant to express certain feeling states; as such, the body

54 Seeden 1980, 112 no. 1737; Jerusalem, Archaeological Museum, Rockefeller collection 1078.

55 Keel 1972, 274.

56 I have argued for the development of a methodical approach on another occasion, see Wagner-Durand forthcoming.

57 See Wagner-Durand 2020a; Jaques 2017.



Fig. 7.1–3: Gudea of Lagash, 22. cent. BCE, Inv. 59.2; Votive Statue, 2750–2650 BCE, Inv. 40.156; Bronze Head, 2300–2000 BCE, Inv. 41.100.80 (all © MET).

may tremble,⁵⁸ the face can take on a certain color such as white or pale⁵⁹ – it can, for example, turn red in relief or happiness⁶⁰ – and pain can darken the face.⁶¹ Accordingly, to obscure or hide the face means that one hides either the truth or one’s feelings.

58 “42’ [Ea] šar apsi uṭṭā (or: liḫdā) pānīša 43’ [uša]špīšī (or: [liša]špīšī) benna tešā ra’ība 44’ [i]tter (or: [i]itēr) ḫurbāssa 45’ [i]d puluḫtaša iddā (or: idā) eliš / 42’ ff.” “[Ea], king of the *apsū*, darkened her face, [He over]whelmed her with *bennu*-epilepsy, confusion, (and)trembling. Her terror having become excessive, [a [Riv]er cast her (own) fear upon her.” Translation and transcription from Abusch 2016, 362; cf. Schwemer 2017: Maqlu VIII, 41 (manuscripts).

59 The face turning pale is a reaction whose cause is not always unequivocally clear; see, e.g., incantation against witchcraft: “21’ *īmurka-ma kaššāptu īruqū pānūša* 22’ *u ša*[...]šā’ 23’ *išlimā šaptāša*” “The witch beheld you and her face turned pale, and her [...] became [...], her lips grew dark.” Translation and transcription from Abusch – Schwemer 2011, 169; 187, text no. 7.8: 3 lines 21’–23. Face color as an omnia and most likely an expression of the divine mood are connected in a passage of the series *šumma ālu*; see, e.g., Sallaberger 2000.

60 “r3 [...] *a-ki da-ba-bu* r4 *an-ni-ú* DÜG.GA *ep-ši-tu an-ni-tu de-iq-tu* r5 *ša LUGAL be-lí e-pu-uš-u-ni aš-mu-u-ni* r6 *a-mur-u-ni ŠĀ-bi i-ṭi-ba-an-ni ib-tal-ṭa* r7 *am—mar ša GUD-MEŠ in-ti-ši pa-ni-ia er-qu-tū* ¹⁸ *i-sa-a-mu ki-i an-ni-ma ina ŠĀ da-ru-te* r9 *ša LUGAL be-lí-ia LUGAL be-lí lu-pa-ar-ši-man-ni* / r3 ff” “[...] When I heard this friendly speech and saw the kind deed that the king, my lord, had done, my heart became happy and grew as strong as a bull’s, and my green face turned red (with pleasure). If only the king, my lord, lets me grow old in exactly this way during the eternal life of the king, my lord!” Translation and transcription from Parpola 1993, no. 227.

61 K. 890: “07-8 *ina UD-me ḫi-lu-ia-a e-tar-pu-u pa-ni-ia* / *ina UD-me ú-la-di-ia it-ta-ak-ri-ma IGI.2-ia*” “On the day of my labor pains, my face was overcast; on the day I gave birth, my eyes were clouded.” Translation and transcription from Livingstone et al. 1989, no. 15.



Fig. 8: Male Statuette from the hoard of Tell Asmar, detail of the head, Early Dynastic period (Frankfort 1939, Pl. 2).

Esarhaddon's Succession Treaty

Line o 373–376: you shall not smear your face, your hands, and your throat with [...] *against* the gods of the assembly, nor tie it in your *lap*, nor do anything to undo the oath.⁶²

K 890

Line o 1-2: Why are you cast adrift like a boat in midstream, your crossbars broken, your
tows cut; your face veiled, you cross the river of the Inner City?

o 11: When Belet-ili heard this, she veiled her face You [...], why do you keep praying
to me?⁶³

62 “o 373 *šum-ma sar-bu šá <ina> UGU DINGIR-MEŠ ša pu-ub-ri 374 lu pa-ni-ku-nu lu ŠU.2-ku-nu lu na-pul-ta-ku-nu 375 ta-pa-šá-áš-a-ni lu-u ina si-qi-ku-nu 376 ta-rak-kas-a-ni šá ma-mit pa-šá-ri te-ep-pa-šá-a-ni.*” Parpola 2007; Parpola – Watanabe 1988, no. 6 = Grayson – Novotny 2014, no. 212 (Succession Treaty).

63 “o 1-2: *a-na mi-i-ni ki-I GIŠ.MÁ-e ina MURUB₄ ÍD-e na-da-ki*” and “o 11 ^{[d]be-lit}—DINGIR-^{[ME ki-i ta¹-áš-mu-ni tuk-tal-li-la pa-ni-šá.}” Translation and transcription from Livingstone et al. 1989, no. 15.

Furthermore, the eyes can express emotions such as anger⁶⁴ and the face can be illuminated by brightness and light, which are colors that indicate the qualities of happiness and joy.⁶⁵ I argue that shining and brilliance out of the joyous divine experience is an emotional quality that we can observe on the faces of certain statues and figurines/statuettes with their wide-open eyes; this might originally have been expressed by both its distinct coloring and the rendering of the eyes. This phenomenon starts at the latest with the *Beterstatuen* of the Early Dynastic period (**Fig. 8**), if not with the statuettes of the *Priesterfürst* or *Mann im Netzrock* (e.g., Alabaster statuette, torso, alabaster, Eanna district, Uruk, IM Inv. 61986)⁶⁶. Both fearful awe and joy in the divine presence can be read into these depictions. In turn, the eyes can also be understood as being active parts of the statue, turning the gaze towards the divine.⁶⁷

After all, emotional signs on the face of any visually depicted being in Mesopotamia are generally less ostentatious than one hopes for. Moreover, Mesopotamian visual culture is dominated by the depiction of faces from the side, the *en-face* mode being restricted to mythical or threatening figures.⁶⁸ Yet, the display of emotions on the face is much more easily conveyed with frontal depictions, which is why studies of facial emotions show the frontal view of a person's face.

The expression of the facial display of emotions in Assyria or in Mesopotamia *in toto* still lacks detailed and sound analyses, especially big data analyses, to securely exclude the existence of emotional facial expressions. Only by setting up an exhaustive diachronic database of faces in two- and three-dimensional modes of depiction in combination with their archaeological and visual contexts will it be possible to consider correspondences between details of depiction and possible emotion display.

It goes without saying that emotional display is not confined to the face but can be seen throughout the whole body. Aby Warburg coined the famous term *Pathos-*

64 “DINGIR¹-[MEŠ] GAL¹-MEŠ šá AN-*c* KI.TIM *a-ši-bu-tu kib-ra-^ra-ti¹* o 473 *ma-la ina tup-pi an-ni-c* MU-šú-nu *zak-^rru¹* o 474 *lim-^ha-šu-ku-nu li-kil-mu-ku-nu* o 475 *ár-ra-tu ma-ru-uš-tu ag-giš li-ru-ru-ku-nu*.” “May all the great[go]ds of heaven and earth who inhabit the universe and are mentioned by name in this tablet, strike you, look at you in anger and curse you grimly with a painful curse.” Translation and transcription from Parpola – Watanabe 1988, no. 6 = Grayson – Novotny 2014, no. 212 (Succession Treaty).

65 See, e.g., incantation text 39: “*līmuru¹ inni-ma lihdū pānīšunu*” “may their faces be joyous at my sight”. Abusch – Schwemer 2016, 26, text 3.4: 2. or 76: “*irtī id’ipū šidaḥ pānīya itbalū*” “(who) have pressed my chest, have taken away the healthy glow of my face” Abusch – Schwemer 2011, 303, text 8.4. See also the Cyrus Cylinder line 18 “The people of Babylon, all of them, the entirety of the land of Sumer and Akkad, (as well as) the nobles and governors, bowed down before him (and) kissed his feet. They were happy at him being king (and) their faces shone.” Finkel 2013, 42; cf. Schaudig 2001, 552; 555.

66 Vogel, Fig. 20.1.

67 Selz 2018, esp. 365; see also Winter 1991, esp. 64.

68 See Selz 2018, 372.

formel.⁶⁹ These formulae – often modes of body language – condense and express emotional states. Warburg himself described them as “Antique formulas of intensified physical or psychic expression” and “external signs” for “a state of excitement or inner emotion”.⁷⁰ Freedberg understood *Pathosformeln* as “the outward movements of the whole body [that...] convey inner emotion”,⁷¹ and Böhme saw them as a culturally patterned *eloquentia corporis*.⁷² In this vein *Pathosformulae* are by no means universal; rather they are culturally immanent ways to express emotional states.

This concept can be related to Ekman’s and Friesen’s idea of so-called emblems as signs of non-verbal communication, defined as movements that “have a set of precise meanings which are understood by all members of a culture or subculture”.⁷³ Emblems, however, are too broad in what they encode and too restricted in how they encode it.⁷⁴ The same is true for their concept of illustrators – gestures that illustrate speech – that may be connected to emotions but are not emotion specific. This concerns, for example, *favete linguis* gestures and other movements of communication with the divine (**Fig. 9**) such as the gestures and movements *appa labānu* “to stroke the nose” and *ubana taraşu* “to extend the finger and point”.⁷⁵

The *Pathosformel* in turn seems to be limited to a later time frame and scholars have divergent interpretations of it. Thus, one can utilize William Reddy’s concept of the *emotive*. William Reddy introduces the concept of the emotive in accordance with the terms “performative” and “constative” from speech act theory. Emotives are, according to Reddy, the attempt to feel what is claimed to be felt and to evoke

69 An excellent discussion of *Pathosformeln* is found in Impett – Moretti 2017.

70 Warburg – Forster 1999, 555 +141, originally from Dürer and *Italian Antiquity*, 1905, and Sandro Botticelli’s *Birth of Venus* and *Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance*, 1893.

71 Freedberg 2010, 349.

72 Böhme 2010, 10: “die zu Bilder und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern”; Agamben called *Pathosformeln* “[...] an indissoluble intertwining of an emotional charge and an iconographic formula in which it is impossible to distinguish between form and content [...]” (Agamben – Heller-Roazen 1999, 90); Becker stated that these formula appear “as manifestations of collective psychological distress” (Becker 2013, 10).

73 Ekman 2004, 39.

74 “Emblems may repeat a word as it is said, preface a word in a flow of speech, provide a separate comment related to the words spoken or occur as a sole reply. Emblems may be iconic [...] or arbitrarily coded” (Ekman 2004, 40). Ekman’s and Friesen’s distinction between emblems and illustrators, namely movements that illustrate speech (Ekman 2004, 41), will not be applied here; rather, the term “emblem” is slightly changed to a shared term for all gestures, postures, body movements able to express feelings, or feeling-related actions.

75 See Magen 1986; Gruber 1980.



Fig. 9: Worshipper, Larsa, Paris, Louvre Inv. AO 15704 (Photo: Wikimedia Commons).

exactly these emotions.⁷⁶ Emotives are not really unconscious; rather, they are intentionally performed to create a congruence between expression and emotion.⁷⁷

Therefore, I call forms of intentional iconic emotional display visual *emotives* and define them as socially conventionalized expressions of emotional states communicated by non-verbal signs in the form of gestures, postures, clothing, color, paraphernalia, and more. Visual emotives are dependent on the emotional community and the overall climate in which they are actually performed and visualized in images. In the case of elite visual culture, they will often be coherent with the respective emotional regime.

These visual emotives, *Pathosformula*, emotional emblems, or however you would like to call them, are culturally specific. Therefore, they need to be correctly identified, which is heavily dependent on the sources at hand. One debatable attempt is to identify situations in the visual record that are basic/prime by their nature of which – because of their basic nature – trigger very similar emotions. Based on the premise that the appraisal of emotions in these situations is correct, related

⁷⁶ Reddy 1997, esp. 331–332.

⁷⁷ They are both functionally descriptive and self-exploratory (*selbsterkundend*); see Plamper 2010, 42. Reddy himself later expands the verbal emotive to include the possibility of visual display.

emblems and gestures can be described and then re-identified in contexts where the emotional appraisal is more uncertain. This approach has several pitfalls. First, even if the situation was appraised⁷⁸ in the same way then as it is now, that does not guarantee that the reactions that should be expected were actually displayed due to dominant emotional rules. Second, the image is the outcome of a thoughtful process in which emotives are carefully selected and shown according to the messages that were to be communicated.

For example, with respect to Assyrian warfare depictions, one generally has to differentiate between the Assyrian army and the enemy. As tools of propaganda, and far from reality, Assyrian soldiers are never shown with any display of fear or a fearful reaction when confronted with the terror of battle, yet the enemy takes flight or hides. The battle of Ulai (see, e.g., the SW palace cycle of room XXIII, Nineveh, esp. slab 1–3),⁷⁹ for example, shows several poses and gestures in which the enemy is under the threat of death and reacts accordingly, either begging for death in the face of what could happen otherwise or cutting their own bows as a symbol of defeat and submission. The enemy is pushed to the banks of the river; the soldiers stumble, fall, and raise their hands to their heads in defense and in despair.

The lack of scholarly consensus is evident concerning the appraisal of emotions in the case of throne-room relief 8 of the NW palace of Ashurnasirpal II⁸⁰ (Fig. 10). It shows the king's troops entering a defeated city. Women stand on the pinnacles of the city walls. They raise their arms to their chests, their palms opened towards the sky. Zainab Bahrani⁸¹ argued that these women were mourning and wailing about the defeat of the city. Natalie May,⁸² however, suggested that they joyfully welcomed the troops as 'liberators'.⁸³ To resolve this debate, written sources can provide valuable insights. Named gestures and postures can be identified, described, defined, and compared to the visual sources. In the context of the above-mentioned opened palms, scholarly debate has centered around the phrase *upnī petū*,⁸⁴ literally "opening the fist".⁸⁵ Mayer Gruber connected the gesture to begging, submission, sup-

78 Third, the appraisal itself is as culturally specific as the emotional expression itself.

79 Barnett et al. 1998, 381b–383b; London, British Museum Inv. 124801a–c.

80 Meuszyński 1981, pl. 1: B8; London, British Museum Inv 124546; 124547.

81 Bahrani 2001, 125.

82 See May 2012, esp. 474–477: *erāb āli*.

83 See Wagner-Durand 2018.

84 In this vein, some of the gestures might be read in this sense. It is convenient to subsume the one mention of *idi petū*, open the hands/pray (Gruber 1980, 60) under *upnī petū* since there is no possibility yet of differentiating the visualization of both gestures.

85 Discussed by Ciferalli 1998, 223–224; Wagner-Durand 2018; Gruber 1980, 60–84: Similarly applicable is the phrase *qāṭali našū*, lift the hand(s) Yet *qāṭali našū* only refers to communication between humans and goes back to raising the hand to the sky/gods; see Gruber 1980, 62.

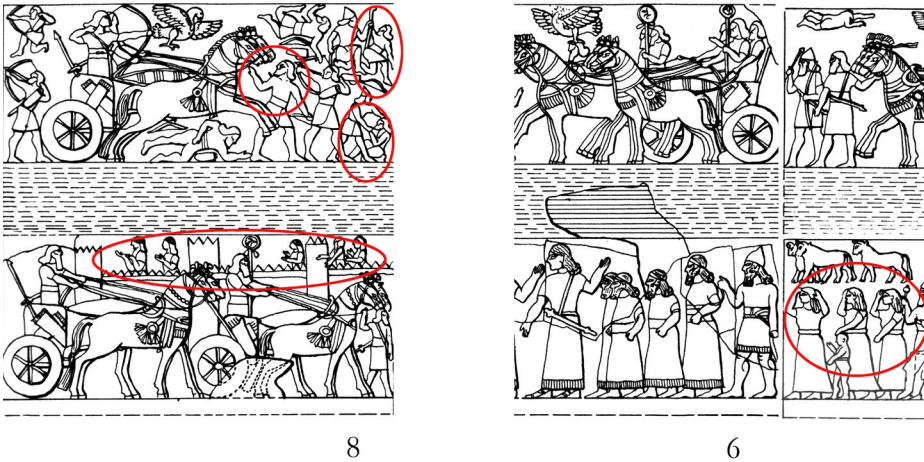


Fig. 10: Gestures of non-verbal communication in Assyrian reliefs that can be related to highly emotional situation, throne room B, NW-palace, Nimrud, the reliefs 5 + 8 (after Meuszyński 1981, pl. 1).

plication,⁸⁶ and entreaty,⁸⁷ but it also meant that one opens the hand to receive and refers to interhuman and human-divine encounters.⁸⁸ Thus, an association between the depiction and the phrase *upnī petū* is not unlikely. The act of submission or the expectation to receive, however, does not equate with sadness, with the wailing Bahrani saw in relief 8. It also does not include joy, as May proposed. In the Neo-Assyrian realm, the act of submission is closely connected to fearing someone – in western thinking to awe – and thus the gesture can also be understood as the act of submission in fear that is rightly owed to the king of Assyria. Thus, the appraisal of the situation is culturally determined and can lead to interpretations far from Assyrian life-worlds.⁸⁹ Thus, methodological issues connected to the identification of visual emotives, especially in the form of gestures and postures, are manifold. Besides the already named challenges and the potential polysemy, the images regularly translate four-dimensional movements into two-dimensional depictions. Since this

86 Gruber 1980, 50–59, esp. 54; 59, often connected this to the realm of begging and submission.

87 Gruber 1980.

88 Gruber 1980, 60–61; 64–65.

89 Another possibility of identification in terms of the socio-cultural evaluation of emotional cognition, is the identification of stimuli and associated emotional reactions with the help of written sources. By identifying these stimuli and situations in the visual accounts, gestures and body language can be analyzed and probably attributed to a certain emotion that the texts reveal as to be expected and not that which we think are to be expected. See Wagner-Durand 2017.

translational act is blurred, we are left with images that must be retranslated into the four-dimensional performative emotive act.⁹⁰

Another form emotives can take are metaphors.⁹¹ The emotional metaphor has been the subject of studies for societies in Ancient Israel⁹² and Mesopotamia. Whether such metaphors have a visual application, however, has not been extensively treated yet.⁹³ Still, it is clear that Mesopotamians communicated via metaphors. Two simple examples illustrate this notion. First, Mesopotamian rituals often work via metaphors: a cult commentary for the New Year festival vividly exemplifies how to understand the ritual performances, and what each performance, object or person signifies in the world of the creation myth *Enūma eliš*.⁹⁴ Second, cuneiform signs are often derived from pictograms and some constitute more or less visualized metaphors. M. Jaques emphasized that the Sumerian sign combination for anger, *urgu*₂ is the combination of the signs for mouth (KA) and fire (IZI); she also proposed that Sumerian *nimin*, which combines the signs of heart and fire, ŠA₃ and IZI, should be understood as jealousy (see **Fig. 11**).⁹⁵

Some written metaphors are quite appealing to modern recipients, immediately evoking images in the mind. King Sennaḫerib, for example, described the fearful flight of those who did not obey him with the words:

Sennaḫerib 16 i 24-26:

While they were abandoning their settlements, they flew away alone like bats in crevices to inaccessible place(s) [...]⁹⁶

90 While overviews of Mesopotamian history or religion tend to indiscriminately use texts from both the early third and the late first millennia, emotional communities, climates, and regimes surely changed during this time, as did connected emotives of any kind.

91 The concept of the metaphor applies to a collective perception of emotion. It does not necessarily display an individual emotion, but can also communicate emotion in its wider sense.

92 Wagner 2006; for the vessel as a metaphor in the Levant, see Kipfer – Schroer 2015.

93 See, e.g. the workshop at the 61st RAI, Researching Metaphor in the Ancient Near East: Perspectives from Texts and Images, organized by Ludovico Portuense and M. Pallavidini.

94 SAA 3, no. 37: 29-34 (CT 15, 43f. = K 3476) “29 The *kurgarrūš* who play the battlefield, rip off [...], beat clappers, halloo, lift up [...] each other, twitter [and ...], are [the ...], who s[et up] a clamour against Illil and Anu, poured out their sheen on them, broke their [*wi*n]gs and [cast them down] to the Abyss” / obverse 2“9’ LÚ].¹KUR¹.GAR.RA-MEŠ *ša tu-šá-ri i-ma-li-lu mi-il-ḫu i-¹ma¹-[la-ḫu]* 30’ [*kis*]-¹ki¹-la-te i-maḫ-ḫa-šu ia-ru-ra-te¹ú¹-[saḫ-ḫa-ru] 31’ [x x] ¹x¹ *šá a-ḫa-meš i-mat-taḫ-u-ma ú-šá-aš-ba-ru* [x x x] 32’ [^dx] ¹x¹MEŠ-*e šu-nu-ma ša ina* UGU^dBE^d₁ *ri-ig-mu¹ iš¹-[ku-nu]* 33’ [*me*]-¹lam¹-me-šú-nu ina UGU-*ḫi-šú-nu it-bu-ku i-¹x¹-[x x x]* 34’ [x] ¹x¹MEŠ-*šú-nu ú-bat-ti-qu a-na* ZU.AB [ŠUB-šú-nu]” Livingstone et al. 1989, 94.

95 Jaques 2017, 195.

96 “i 24 *da-ád-me-šu-un e-¹zi¹-[bu-ma]* 25 *ki-ma su-tin-ni ni-gi-[iṣ-ṣi]* 26 *e-diš ip-par-šú a-šar la¹ a¹-[a-ri]*.” Novotny 2012, 111. This topos is confined to Sennaḫerib’s inscriptions (see, e.g. no. 16: i 25; 17: i 20, 22: i 18; 23: i 16).

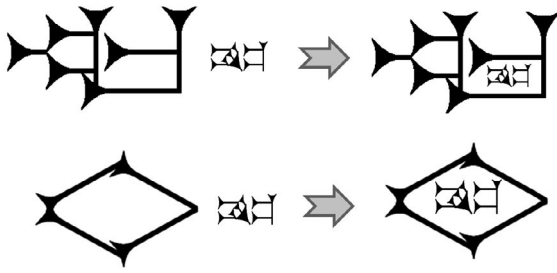


Fig. 11: above: KA and IZI; below: ŠA3 and IZI.

Unfortunately, this metaphorical passage is not confined to a certain population; it refers to all people from the upper to the lower sea, and thus covers literally every geopolitical entity possible. The imagery of his orthostats is also not unambiguous. Pure flight and hiding scenes, in contrast to fight and flight sequences, are absent under his rule. Yet, king Ashurbanipal’s account of the Chaldeans’ flight into the southern marches or of the hiding of Elamites in the reed are at least reminiscent of this metaphor.

Yet another metaphor, from a Neo-Assyrian dream vision, comes to mind. The horrified prince dreamed of the netherworld. He finally woke up und described his feeling state:

I woke up like a man who has let blood, who roams alone in a reed thicket, whom a runner catches up with, so that his heart pounds, (r 30) or like a just matured young boar, who has mounted on his mate, and whose innards inflate so that he gives out wind from his mouth and backside, (r 31) he became inflamed with lamentation and called out, “Woe, my heart!” He flew into the road like an arrow, scooped up into his mouth the dust from street and square, continually letting out terrified shriek, “Woe is me!”⁹⁷

97 SAA 3, no. 32 (VAT 10057= ZA 43, 1ff.): reverse “29 a-gal-ti-^rma¹ ki-ma eṭ-li ta-pi-ik da-me šá ina šu-še-e i-di-ši-šú it-tan-al-la-ku EN—bir-ki ik-tùm-mu-šú-ma i-tar-^rra?¹-ku ŠÀ-bu-u-^ršú¹ 30 ù ki-ma lil-li-di ŠAH^r še-eḫ-ru šá ina UGU sin-niš-ti-šú e-lu-ú ŠÀ-bu-šú it-tan-am-pa-ḫu TU₁₅ a-^rna¹ KA-šú ù EGIR-šú it-te-ni-iš-ši 31 ka-bit-tu ú-šá-aš-ri-iḫ-ma uš-a ŠÀ-bi i-qab-bi ina su-ú-qi šil-ta-ḫiš-ú-ši-ma ep-ri E.ŠÍR SILA.DAGAL.LA a-na KA-šú ú-sa-ap ri-ig-mu gal-tu iš-ta-nak-kan uš-a a-[a].” Livingstone et al. 1989, 76. The whole dream or rather netherworld vision of a Neo-Assyrian prince gives several metaphoric impressions of emotions, see, e.g., reverse “13 a-ra-al-lu ma-li pu-luḫ-tu i-na pa-an DUMU NUN-e na-di ši-i-šú-šú dan-nu [x x x ina] a-bu-sa-ti-ta iš-bat-an-ni-ma a-na maḫ-ri-šú ú-gar-[rī]-^rban?¹-ni 14 [a]-mur-šú-ma i-tar-ru-ra iš-da-a-a me-lam-mu-šu ez-zu-ti is-ḫu-pu-u-ni GIR₂. DINGIR-ti-šú [GAL]-^rti¹ áš-šiq-ma ak-mis a-zi-iz? i-na-ṭa-al-an-ni-ma ú-na-a-^rša?¹ [SAG].^rDU?-su¹ 15 [rī]-^rgim¹-šú ú-dan-nin-am-ma ki-ma UD-me ^rše-gi¹-i ez-zi-iš e-li-ia i-šá-as-si šab-bi-tu si-mat DINGIR-ti-šú šá ki-ma ba-áš-me pu-luḫ-tu ma-lu-ú” / “The nether world was full of terror; a mighty silence lay before the crown prince [...]. He took me by my forelock and pulled me in front of him. 14 I looked at him and my bones shivered! His grimly luminescent splendour overwhelmed me, I kissed the feet of his great divinity and knelt down. Then I stood up, while he looked at me, shaking his head. 15 He raised his voice, crying out like a howling storm in fury against me and drawing toward me the sceptre, which is so fitting to his godhead, and which is as dreadful as a viper, to kill me.” Livingstone et al. 1989, 72–74.

Despite the controversy over the translation of this passage, the written metaphor clearly recalls the Elamites hidden in the reeds (e.g., British Museum Inv. 124932, N-Palace, room F, Nineveh)⁹⁸ and the Babylonians taking refuge in the southern marshes (e.g., British Museum Inv. 124774, SW palace, room XX VIII, Nineveh).⁹⁹

Thus, metaphors and body language can of course be convergent. Vivid emotional metonyms and metaphors concern, for example, the gods. The Assyrian hymn of Ninurta praises the divine warlord as an “o1 Angry furious storm, whose roaring voice o2 destroys mountains and disturbs the sea,” as a “viper, snake, dragon with raised paw o1o when he raises his eyes angrily o11 heaven is confused,” as

r6 covered with anger clad in fear r7 imbued with a terrifying appearance decorated with a terrible (ni₂ gal) aura, r8 who stretches the shadow of his fear over the mountains r9 he demolishes the lands with the lifting of the pupils of his eyes.¹⁰⁰

Contemporary images of Ninurta are – like all divine images of larger format – rare. A singular pair of orthostats from his temple entrance in Nimrud shows the god (presumably) slaying a mythic winged creature. This account only allows guesses about the terrifying appearance of his terrible, divine aura. Unfortunately, we lack the once lavish coloring that conveyed messages of emotional states: The Sumerian word *ḥuš*, for example, used in the bilingual hymn means angry as well as reddish.¹⁰¹ Another form of metaphor that comes along with senses and feelings is the body-nature-metaphor. Gudea Cylinder A states:

98 Barnett 1976, 40, Pl. XVII.

99 Barnett et al. 1998, 340b.

100 Neo-Assyrian Bilingual Hymn of Ninurta KAR 97: “o1 ud šur₂ ḥuš gu₃ šeg₁₀-ga-a-^rn.i¹ [...] / [...Akkadian broken] / o2 ḥur-saṅ i₃-gul-gul e-ne ab-ba i₃-lu₃-^rlu₃¹ / [...Akkadian broken] / o3 eden-na šeg₁₀ gi₄-gi₄ PA-ra sig₃-sig₃ / [...Akkadian broken] (shortened and heavily broken) / o7 e₂-saṅ-dim₃-me-er-e-ne-ra / ana e₂-saṅ-dim₃-[me-cr-e-ne] / o8 ama₃ la-la-zu ḥul₂-le-eš kur₉-ba-ni-ib / maš-ta-ku la-li?-[ka cl-ši-iš e-ru-ub] / o9 umun mir-ša₄ ḥu-luḥ-ḥa muš ušumgal šu zig₃-ga / EN šib-bu gal-tu [...] / o10 i-bi₂ ḥuš il₂-a-ni / ša ez-zi-iš i-na-^ršū¹ [...] / o11 an-na al-suḥ₃-suḥ₃-ḥa ki-a al-sig₃-sig₃-ga / AN⁹³ iš-šū-u₂ KI [...] (shortened, partly broken) / r3 du₅-mu saṅ-kal ša₃-ab ḥul₂ den-lil₂-la₂-ke₄ / ma-a-ru a-ša-re-du mu-ḥa-[ad-di lib₃-bi ša ^dEN.LIL₂] (shortened) r6 šur₂ gu₂ e₃-a ni₂-ni₂ teṅ₃ mur₁₀-mur₁₀-a / ḥa-lip uz-zi la-a-biš [...] / r7 ni₂ ḥuš ri-a ni₂ gal šu tag-ga / ša ra-šub-ba-ta ra-mu-u₂ [na-mur-ra-ta zu-³u-nu] / r8 ni₂ ḥiṣsu-zu-bi kur-ra la₂-e / pu-luḥ-ti ṣi-li-šū a-na [KUR tar-ša-at] / r9 ḥeš-nu₁₁ igi il₂-la-a-ni kur-kur-ra dag-ga / ni-iš nu-wr IGI-MIN-šū₂ IRI. IRI [i-naq-qar] / r12 kalag-ga zabar šur₂ ḥuš ma-al-la / dan-nu na-a-ši ul-me-[...] / r13 ⁹³mitum šu-nu ḥe₂-du₇-a / ša me-tu i-na qa-ti-[šū ...] / r14 tumu ka-ka-na ^dnun-bar-ḥuš-gin₇ al-dib-dib-be₂ / ša-ar ^rpi¹-[i-šū ...] (shortened).” Translation and transliteration according to the BLMS project on <http://oracc.ub.uni-muenchen.de/blms/corpus> (17.06.2019).

101 Huš: 435x: ED IIIb, Lagash II, Ur III (Old Babylonian), *wr. huš; huš₂* “furious, angry; (to be) reddish, ruddy” Akk. *ezzu* in: <http://psd.museum.upenn.edu/nepsd-frame.html> (13.06.2019).

I 1-9: On the day when in heaven and earth the fates were to be decided, Lagaš raised its head high in full grandeur, and Enlil looked at lord Ningirsu with approval. In our city there was perfection. The heart overflowed with joy, Enlil's heart, a river in flood, overflowed with joy, and just as the Tigris brings sweet water, so Enlil, whose will is an enormous flood, sparkling, and awe-inspiring, came to a sweet decision.¹⁰²

The metaphor goes in both directions: landscape and built space become anthropomorphic and anthropomorphic beings become like landscape. The city of Lagash turns into a human; it becomes embodied and thus acts accordingly – it feels like a human and behaves like a human. The god's inner part, in turn, is compared to a body of water in the form of a container that holds water and that can overflow. Thus, the heart is filled with the emotion joy, and that emotion is so abundant that it cannot be held any more. The overflowing vessel in visual culture is well known since at least the Akkadian period. A statue of Gudea himself is fashioned with an overflowing aryballos (statue N, Louvre Inv. AO 22126).¹⁰³ Probably deities with overflowing vessels are shown on the heavily broken basin of Gudea (Istanbul¹⁰⁴). So-called acolytes hold such vessels and feed water buffalos on the Akkadian seal of Ibni-Sharrum (Louvre Inv. AO 22303),¹⁰⁵ yet interpretative acts cannot be confined to emotional metaphors but also indicate abundancy. Moreover, metaphors of overflowing vessels and fluids are also known from medical contexts and refer not to positive happenings but to illnesses.¹⁰⁶

Still, despite how difficult it may be, the search for visual emotives in Mesopotamian imagery is mandatory for any *Bildwissenschaften* of ancient emotions, let alone to be able to understand how emotional communities expressed themselves, how these expressions changed over the course of time, and how emotional regimes used certain emotives to express their agendas.

Thus, face, body, colors, and other symbols can display and communicate emotions. The same applies for overall situations. As part of our embodied memory, we link emotions with certain situations and performances; thus, the depiction of the

102 "A1.1 ud/an ki\`-a nam tar-[re]-/da\` 2. (A1.2) /lagaš\`[ki]-e me gal-la [sağ] an-še mi-ni-ib₂-il₂ A1.3 den-lil₂-e en^dnin-gir₂-su₂-še₃ igi zid mu-ši-bar 4. (A1.4) iri-me-a niğ₂-du₇ pa nam-e₃ A1.5) šag₄ gu₂-bi nam-gi₄ A1.6 šag₄ en-lil₂-la₂ gu₂-bi nam-gi₄ A1.7 šag₄ gu₂-bi nam-gi₄ A1.8 a-ğ₆ uru₁₆ nam-mul ni₂ il₂-il₂ A1.9 šag₄ en-lil₂-la₂-ke₄ id²idigna-am₃ a dug₃-ga nam-de₆". Cited after etcsl Text 2.1.7 (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.1.7#>; <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.2.1.7&display=Crit&charenc=&lineid=c217.1#c217.1> [12.06.2019]).

103 Suter 2000, 330: Statue N, Fig. 5; Edzard 1997, 56: Statue N; discussed as a fake: Johansen 1978, 49–59 (Alster).

104 Edzard 1997, Gudea 58.

105 Collon 2005, no. 529.

106 See Steinert 2013.

distinct situation is also meant to communicate certain emotions. In the case of Assyria, the emotions are the ones that the political regime wanted to convey.

This mode of emotional communication is based on the interplay between individuals, the material world, and emotions. Accordingly, Harris and Sørensen have developed an approach to emotions in prehistory in which the concept of atmosphere plays a crucial role. The atmosphere¹⁰⁷ is based on the material world and is perceived by human agents according to their attunement to the world.¹⁰⁸ Such an atmosphere can be materialized in images. These images are fashioned to address the observer on basis of his or her assumed attunement to the world and how he or she would emotionally react when looking at the images. With respect to elite emulations of visual culture, firmly established emotional regimes are therefore able to create distinct atmospheres by and in images and thus evoke desired emotional responses.

As has been said, visualized atmospheres not only encapsulate emotions but also release them. Thus, we turn to the ability of images to evoke emotions, to literally make somebody feel something.

Images evoke emotions and make feelings

Images' potentials to evoke emotions are manifold but often are dependent on the phenomenon of empathy, which is the *conditio humana* by which humans more or less voluntarily feel or know what others might feel.¹⁰⁹ The visualization of sensual stimuli, of pain and fear or joy and happiness, can release the very same emotion or the remembrance of this emotion in the recipient. However, empathy does not equal sympathy. The appraisal or evaluation of the situation and the emotion resulting from it are both part of what Sørensen and Harris call the affective field: the relationship between the agents, both humans and non-human, in the production of emotions.

107 For atmosphere and a more differentiated view on a phenomenological approach, see Harris – Sørensen 2010, esp. 152. While Sørensen and Harris rarely address the issue of the senses, they are well aware of their entanglement in the creation of atmospheres and with respect to attunement. The authors address this issue explicitly; see Harris – Sørensen 2010, 19.

108 Harris – Sørensen 2010, 151–152. The term originally used by Husserl was *Bestimmtheit*, In Harris' and Sørensen's application of the term, it also refers to "the means by which the moods and emotions of others are [...] disclosed to people [...] therefore, attunement is also how people notice, observe, perceive and recognize moods and emotions in themselves and others." Harris – Sørensen 2010, 151.

109 Yet the individual's own experience of the very same situation is not a *sine qua non* for empathy. For example, when seeing a man beaten or hit in his crotch area, even women tend to crouch.

*Affective field, attunement, and atmosphere*¹¹⁰ (Fig. 12–13)

This affective field unfolds within the above-mentioned atmosphere. Thus, emotions evoked in observers by images are not uniform but depend on the observer and his or her attunement to the world. Thus, the same image can evoke sadness, hate, disgust or even satisfaction. Yet, as already mentioned above, images are created, distributed and made visible in ways that the attunement of people is foreseen and anticipated. And thus, the desired effect is achieved as widely and predictably as possible. Emotional climates that arise in certain times can change this attunement, even if it may only be for an instant, but emotional regimes shape this attunement to a more stable level of expectable reaction.¹¹¹ Any ritual performed will create a certain atmosphere based on the given setting, whether it is the time of day or the spatial surroundings and the times used, that may appeal to almost all human senses, evoking a certain smell, taste, sound, sight, and movement. Feelings that are associated with these sensory impressions can be re-evoked and can be part of the ritually created atmosphere. Building rituals, for example, involved a certain range of people such as the exorcist (*āšipu*), the lamentation-singer (*kalû*), the musician (*nāru*), and the diviner (*bārû*),¹¹² who in turn are part of the created atmosphere. The ritual of removing the former/first brick that initiated the rebuilding of a collapsed sanctuary or building, for example, evoked a certain physical environment, by dressing the building, by performing the ritual act in the ruins, by setting up an offering table, by producing smells with seeds, wine, milk, honey, beer, and oil, and by singing incantations.¹¹³ Considering the link to the past, ritual acts as such were crucial acts in Mesopotamian life-worlds; one can get a glimpse of the emotional setting that might have been associated with such acts, soaked in tension and the fear of failure, and the release and even joy when the ritual was successfully performed.

*Images as agents according to Alfred Gell*¹¹⁴ (Fig. 13)

All of these observations depend on images being representations. Most people will be familiar, however, with the notion that culturally images may not be perceived as signs and representations – what we think they refer to – but as actual presences.

110 Wagner-Durand 2020a.

111 Images also take the observer by surprise.

112 Ambos, 222.

113 Ambos 227 (O 174:13–19, BE 13987:14–23).

114 Gell 1998.

Within the ontological framework¹¹⁵ of a world that perceives objects, animals, plants and so forth as animate and active, images can be perceived as agents in their own right.¹¹⁶ The issue of whether the Akkadian *šalmu*, the Sumerian ALAM/N, provisionally translated as “image”, was perceived as an active being has been widely discussed in the field of ancient Near Eastern studies¹¹⁷ and is adopted here.¹¹⁸

Based on this perception of images, recipients experienced certain emotions when confronted with them. The most ostentatious examples in the realm of Mesopotamia are images of the kings, the gods, and certain so-called *Mischwesen*/composite beings. With respect to the textual evidence, we can positively ascertain that the image of the king released awe, if not plain fear in the observer. The cult statues, indicating the presence of the gods, born in heaven, made on earth,¹¹⁹ rightfully called for *puluhtu*, fear, but also released joy in the believer. ‘*Mischwesen*’ and alike were sometimes meant to be alive, threatening and protective at the same time. The colossal, often winged and composite door-creatures of the palace were of an active nature, spell-bound to the palace by the king.¹²⁰ Thus, Esarhaddon stated:

17–25 ‘[I had stone *šēdus* and] *lamassus*, [whose appearance] repels [evil, placed to the right and the left of their gate(s) as protectors of the walk (and guardians of the path of the king) who [made them. I had] the palace skillfully [built of interlocking lime[stone] [and cedar], for [my lordly] pleasure. I set [up] inside it tw[in] copper *lamassu*-statues, with each pair looking (both) forward and back[ward].’¹²¹

Thus, images can be perceived as active agents, agents that are entities that have certain properties, characteristic traits, and purposes. Due to these purposes, these entities or images can evoke emotions (or even display emotions).

115 Descola 2005; Descola 2010; Descola 2015.

116 Such a worldview is surely more applicable to Mesopotamia than the ontology of naturalism which Philippe Descola proposes for modern western societies (Descola 2005; Descola 2010; Descola 2015). See also Wagner-Durand 2020b.

117 See, e.g., Bahrani 2003; Wagner-Durand 2014; Morandi 1988; Selz 2004; Winter 1992; Berlejung 1998.

118 See Wagner-Durand 2020b.

119 See, e.g., the Mīs pī incantation (Walker – Dick 2001; Wagner-Durand 2014).

120 Maul 2000; Wagner-Durand 2020b; Wagner-Durand 2015.

121 Col. V 17 (41) [ALAD^{mes} u] ^rdLAMA^{7mes} 18 ša₂ NA₄^{mes} (42) [ša₂ ki-i pi-i šik-ni-šu₂-nu (43) ir-ti lem-ni u₂]-tar-ru 19 (44) [na-šir kib-si mu-šal-li-mu 45 tal-lak-ti LUGAL] 20 ba-[ni-šu₂-nu (46) ZAG u GUB₃ u₂-ša₂-aš-bi-ta (47) SI.GAR-si-in]... munus, ^dLAMA^{mes} URUDU maš-ša₂-[a-ti] 24 (53) ša₂ a-ḫe-en-na pa-na u ar-[ka] 25 (54f) ina-aṭ-ṭa-la ki-la-ta-an qe₂-reb-ša₂ ^rulⁿ-[ziz]. Leichty 2011, 40-41; see also Borger 1956, 62–63; §27 Episode 27 B. lines 41–54. See also Bahrani 2003, 166.

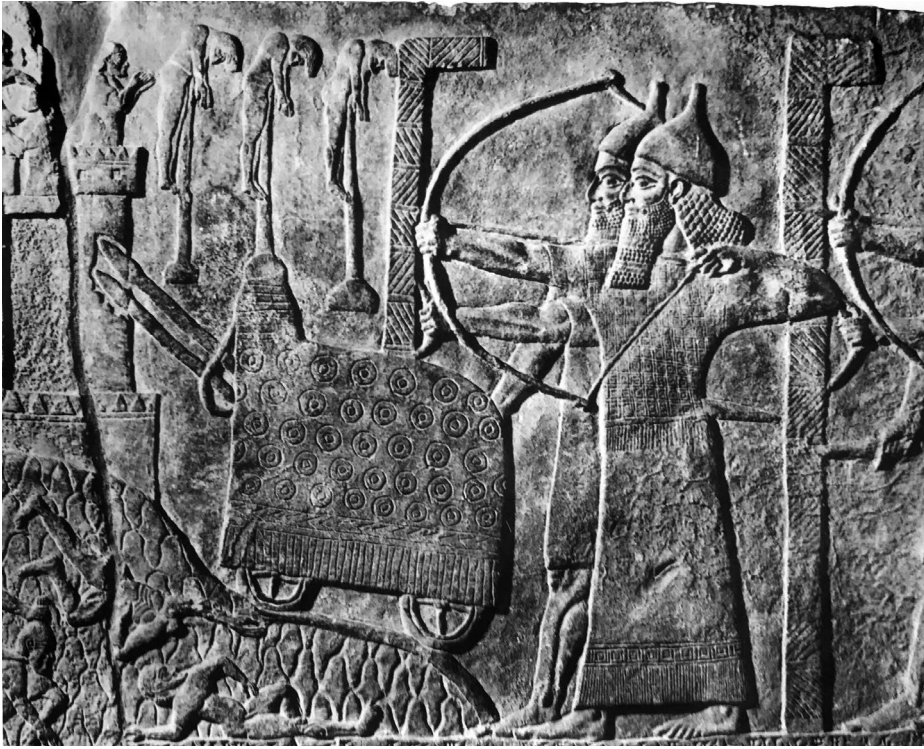


Fig. 12: Evoking fear: Impaling the enemies, Central-palace, Nimrud, mid. 8th cent. B.C., London, British Museum Inv. 118903 (from Barnett – Falkner 1962, Pl. XXXIX).

Images as Bildakte according to Hans Bredekamp

The image as an agent leads us further to the so-called *Bildakt* of Bredekamp, who understood the *Bildakt* as “eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln [...] die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht”.¹²² Yet, I am convinced that the power of the image does not inhabit the image itself, as Bredekamp postulated when he spoke of its innate power.¹²³ In contrast, humans permit these powers to be exerted on them; thus, the *Bildakt* offers, at least to me, no solution that goes beyond an ontological approach. Actually, the image is perceived as active because of the media used, the content shown, the form taken, the structures in which it is embedded, and the attunement of people to the world of things.

¹²² Bredekamp 2015, 52.

¹²³ The so-called *Eigenkraft der Bilder*.



Fig. 13: Human-headed winged lion (*lamassu*), ca. 883–859 BCE. Gift of John D. Rockefeller Jr., 1932, Accession Number:32.143.2 (© MET).

Images link emotions and the collective

Whether one follows a theory of agency or of *Bildakte*, both also concern the relationship between images, emotions, and the collective. Images link emotions and the collective in many ways. As such, they can be mirrors of the emotional climate of a certain time. This climate can be short- or long-lasting; it can be in accordance with the emotional regime or in contrast to the established emotional attunement.¹²⁴

In studying Mesopotamian antiquity, emotional climates should be divided into two broader fields. Emotional climates of long-term persistence are based on a mutual consent on how emotions are evaluated, expressed, and thought of; how the world is perceived by emotions; and how a distinct emotion literally feels like. This emotional climate is like the tapestry and the background noise of emotional understanding. This climate is generally mirrored in images, such as the hunting or the battle scenes of the Assyrian kings that persist until the end of the empire.

The short-term climates are not necessarily deviations; they can be culminations of the existing climate, as may be the case in the battle of Ulai (see above), the so-called garden scene (British Museum Inv. 124920, room S', N-Palace, Ashurbanipal)¹²⁵ or the extended royal hunts (N-Palace, rooms C, S, S').¹²⁶ They communicate more intensively to the observer, ensuring more protection, more fear, and more power: they exaggerate. Other climates can be found in the banquet scenes only known from Sennaherib (B), exerting contrasts to the culture of violence and to the exercise of royal rituals.

Where to go...

Theoretical and methodological matters concerning visual emotionology go way beyond what can be covered in the scope of such a paper. It can merely serve as an illustration and as plea for the potential of the study of emotions in material culture in general and in visual culture in particular. Therefore, the emotional turn within the iconic turn of ancient visual culture is not a matter of *l'art pour l'art*. It unfolds mechanisms of power, ways of thinking, and modes of feeling. To study the emotional realm of images means to get a better understanding of ancient emotional life-worlds in general and of the changes in social settings, the ways of political maneuvering, and the way in which all of these are materialized.

124 The use of the term attunement is borrowed from Harris – Sørensen 2010, 151–152.

125 Barnett, 1976, 57, pl. LXIV.

126 Barnett 1976, 37–38 (room C), 49–52 (room S), 53–59 (room S').

To do so, several paths can be taken. In all these, it is immanent to differentiate between ancient and modern evaluations and expression of emotion. The shaping of emotional display, be it in images, in texts or in any other material culture is up to many factors of social learning and appreciation, of emotions embodied, of communities and social climates. Images, as means of condensed meaning, of expression and communication and of evocation as well as suppression of emotions represent an invaluable source to reveal the handling of certain emotions in distinct groups to a distinct time. As such, the diachronic view – the look across social boundaries and media – the glance at neighboring cultures and regions, will enable an understanding of similarities, differences and changes in emotions' iconography across social groups as well as time and space.

References

Abusch – Schwemer 2011

T. Abusch – D. Schwemer, *Corpus of Mesopotamian Anti-Witchcraft Rituals*, *Ancient Magic and Divination* 8,1 (Leiden 2011).

Abusch – Schwemer 2016

T. Abusch – D. Schwemer, *Corpus of Mesopotamian Anti-Witchcraft Rituals*, *Ancient Magic and Divination* 8,2 (Leiden 2016).

Agamben – Heller-Roazen 1999

G. Agamben – D. Heller-Roazen, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy* (Stanford 1999).

Ambos 2010

C. Ambos, *Building Rituals from the First Millennium BC: The Evidence from the Ritual Texts*, in: M. J. Boda – J. Novotny (ed.), *From the Foundations to the Crenellations. Essays on Temple Building in the Ancient Near East and Hebrew Bible* (Münster 2010) 221–237; 447–477.

Bahrani 2001

Z. Bahrani, *Women of Babylon. Gender and Representation in Mesopotamia* (London, New York 2001).

Bahrani 2003

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

Barbalet 1999

J. M. Barbalet, *Emotion, Social Theory, and Social Structure. A Macrosociological Approach* (Cambridge 1999).

Barnett 1976

R. D. Barnett, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668–627 B.C.)* (London 1976).

Barnett – Falkner 1962

R. D. Barnett – M. Falkner, *The Sculptures of Assur-Nasir-Apli II (883–859 B.C.), Tiglath-Pileser III (745–727 B.C.), Esarhaddon (681–669 B.C.) from the Central and South-West Palaces at Nimrud* (London 1962).

Barnett u. a. 1998

R. D. Barnett – E. Bleibtreu – G. Turner, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh* (London 1998).

Becker 2013

C. Becker, *Aby Warburg's Pathosformel as Methodological Paradigm*, *Journal of Art Historiography* 9, 2013, 1–25.

Ben-Ze'ev 2010

A. Ben-Ze'ev, *The Thing Called Emotion*, in: P. Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, *Oxford Handbooks in Philosophy* (Oxford 2010) 41–62.

Berlejung 1998

A. Berlejung, *Die Theologie der Bilder. Herstellung und Einweihung von Kultbildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik* (Fribourg, Göttingen 1998).

Bilstein 2005

J. Bilstein, *Gestischer Lakonismus*, in: C. Wulf – J. Zirfas (ed.), *Ikonologie des Performativen* (München 2005) 59–83.

Böhme 2010

H. Böhme, *Aby Warburg (1866–1929)*, in: A. Michaels (ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade* (München 2010) 133–157.

Bonatz 2017

D. Bonatz, *Der stumme Schrei. Kritische Überlegungen zu Emotionen als Untersuchungsfeld der altorientalischen Bildwissenschaft*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, *OBO* 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 53–72.

Bredenkamp 2015

H. Bredenkamp, *Der Bildakt*, *Frankfurter Adorno-Vorlesungen* 2007 (Berlin 2015).

Briggs 1970

J. L. Briggs, *Never in Anger. Portrait of an Eskimo Family* (Cambridge, MA 1970).

Ciferalli 1998

M. Ciferalli, *Gesture and Alterity in the Art of Ashurnasirpal II of Assyria*, Art Bulletin 80,2, 1998, 210–228.

Collon 2005

D. Collon, *First Impressions. Cylinder Seals in the Ancient Near East* (London 2005).

Curtis et al. 1995

J. E. Curtis – J. E. Reade – D. Collon (ed.), *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum* (London 1995).

Damasio 2004

A. R. Damasio, *Descartes' Irrtum. Fühlen, Denken und das menschliche Gehirn*, List-Taschenbuch 60443 (München 2004).

Darwin 1872

C. Darwin, *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren*, transl. by J. Victor Carus (Stuttgart 1872).

Delumeau 1985

J. Delumeau, *Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts* (Reinbek bei Hamburg 1985).

Demmerling – Landweer 2007

C. Demmerling – H. Landweer, *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn* (Stuttgart 2007).

Descola 2005

P. Descola, *Jenseits von Natur und Kultur* (Berlin 2005).

Descola 2010

P. Descola, *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation* (Paris 2010).

Descola 2015

P. Descola, *La double vie des images*, in: E. Alloa (ed.), *Penser l'image II*, Perceptions (Dijon 2015) 131–145.

Edzard 1997

D. O. Edzard, *Gudea and his Dynasty*, The Royal Inscriptions of Mesopotamia 6 (Toronto 1997).

Ekman 1992

P. Ekman, *An Argument for Basic Emotions*, PCEM 6,3-4, 1992, 169–200.

Ekman 1994

P. Ekman, *The Nature of Emotion. Fundamental Questions*, Series in Affective Science (New York 1994).

Ekman 1999

P. Ekman, *Basic Emotions*, in: T. Dalgleish – M. J. Power (ed.), *Handbook of Cognition and Emotion* (Hoboken, NJ 1999) 45–60.

Ekman 2004

P. Ekman, *Emotional and Conversational Nonverbal Signs*, in: J. M. Larrazabal – L. A. P. Miranda (ed.), *Language, Knowledge, and Representation* (Dordrecht 2004) 39–50.

Ekman 2005

P. Ekman (ed.), *What the Face Reveals. Basic and Applied Studies of Spontaneous Expression Using the Facial Action Coding System (FACS)*, Series in Affective Science ²(Oxford 2005).

Ekman 2010

P. Ekman, *Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und richtig interpretieren* ²(Heidelberg 2010).

Ekman – Friesen 1971

P. Ekman – W. V. Friesen, *Constants across Cultures in the Face and Emotion*, *Journal of Personality and Social Psychology* 17,2, 1971, 124–129.

Engelen et al. 2009

E.-M. Engelen – H. J. Markowitsch – C. von Scheve – B. Röttger-Rössler – A. Stephan – M. Holodyski – M. Vandekerckhove, *Emotions as Bio-Cultural Processes: Disciplinary Debates and an Interdisciplinary Outlook*, in: H. J. Markowitsch – B. Röttger-Rössler (ed.), *Emotions as Bio-Cultural Processes* (New York 2009) 23–53.

Fink-Eitel 1994

H. Fink-Eitel, *Zur Philosophie der Gefühle*, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1074 ²(Frankfurt am Main 1994).

Finkel 2013

I. L. Finkel, *The Cyrus Cylinder. The King of Persia's Proclamation from Ancient Babylon* (London, New York 2013).

Fleisher – Norman 2016

J. Fleisher – N. Norman (ed.), *The Archaeology of Anxiety: The Materiality of Anxiousness, Worry, and Fear* (New York 2016).

Fontan – Affanni 2018

E. Fontan – G. Affanni (ed.), *Les ivoires d'Arslan Tash. Décor de mobilier syrien (IXe–VIIIe siècles av. J.-C)*, *Corpus des Antiquités Phéniciennes et Puniques France 5* (Paris 2018).

Frankfort 1939

H. Frankfort, *Sculpture of the Third Millennium B.C. from Tell Asmar and Khafajah*, OIP 44 (Chicago 1939).

Frevert 2011

U. Frevert, *Emotions in History. Lost and Found*, The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series at Central European University, Budapest (Budapest, New York 2011).

Freedberg 2010

D. Freedberg, *Memory in Art*, in: S. Nalbantian – P. M. Matthews – J. L. McClelland (ed.), *The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives* (Cambridge, MA 2010) 337–352.

Fuchs 2003

A. Fuchs (ed.), *Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute. Tagung zum 60. Geburtstag von Hugh Ridley im Juli 2001* (Würzburg 2003).

Gell 1998

A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford 1998).

Gilbert 2002

M. Gilbert, *Collective Guilt and Collective Guilt Feelings*, *The Journal of Ethics* 6.2, 2002, 115–143.

Goldie 2010

P. Goldie (ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion*, Oxford Handbooks in Philosophy (Oxford 2010).

Gosden 2008

C. Gosden, *Social Ontologies*, *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 363, 1499, 2008, 2003–2010.

Grayson – Novotny 2014

A. K. Grayson – J. Novotny, *The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704–681 BC). Part 2, Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period Volume 3/2* (Winona Lake, IN 2014).

Gruber 1980

M. I. Gruber, *Aspects of Nonverbal Communication in the Ancient Near East*, *Studia Pohl* 12 (New York 1980).

Harris 2000

R. Harris, *Gender and Aging in Mesopotamia. The Gilgamesh Epic and other Ancient Literature* (Norman 2000).

Harris – Sørensen 2010

O. J. T. Harris – T. F. Sørensen, *Rethinking Emotion and Material Culture*, *Arch. Dial.* 17, 02, 2010, 145–163.

Hess 2018

U. Hess, *Allgemeine Psychologie II – Motivation und Emotion*, Urban-Kohlhammer-Taschenbücher 4 (Stuttgart 2018).

Huber 2004

M. Huber, 'Noch einmal mit Gefühl'. *Literaturwissenschaft und Emotion*, in: W. Erhart (ed.), *Grenzen der Germanistik. Rephilologisierung oder Erweiterung? Beiträge des 26. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft 22.–25. September 2003* 3, Germanistische Symposien-Berichtsbände 26 (Stuttgart 2004) 343–357.

Huebner 2011

B. Huebner, *Genuinely Collective Emotions*, *Euro Jnl Phil Sci* 1.1, 2011, 89–118.

Impett – Moretti 2017

L. Impett – F. Moretti, *Totentanz. Operationalizing Aby Warburg's Pathosformeln*, *New Left Review* 2017, 107, 68–97.

Izard 2010

C. E. Izard, *The Many Meanings/Aspects of Emotion: Definitions, Functions, Activation, and Regulation*, *Emotion Review* 2.4, 2010, 363–370.

Jaques 2017

M. Jaques, *The Discourse on Emotion in Ancient Mesopotamia: A Theoretical Approach*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 183–203.

Johansen 1978

F. Johansen, *Statues of Gudea Ancient and Modern*, *Mesopotamia* 6 (Copenhagen 1978).

Johnson-Laird – Oatley 1989

P. N. Johnson-Laird – K. Oatley, *The Language of Emotions: An Analysis of a Semantic Field*, *PCEM* 3,2, 1989, 81–123.

Kampp 1996

F. Kampp, *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der XVIII. bis zur XX. Dynastie* (Mainz am Rhein 1996).

Keel 1972

O. Keel, *Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament. Am Beispiel der Psalmen* (Zürich, Neukirchen 1972).

Kipfer 2017

S. Kipfer, *Visualizing Emotions in the Ancient Near East – An Introduction*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017).

Kipfer – Schroer 2015

S. Kipfer – S. Schroer, *Der Körper als Gefäß. Eine Studie zur visuellen Anthropologie des Alten Orients*, *Lectio difficilior* 1/2015 <http://www.lectio.unibe.ch/15_1/pdf/kipfer_schroer_der_koerper_als_gefaess.pdf> (22.06.2019).

Kleinginna – Kleinginna 1981

P. R. Kleinginna – A. M. Kleinginna, *A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition*, *Motiv Emot* 5.4, 1981, 345–379.

Krebs – Krebs 1996

J.-D. Krebs – J.-L. Krebs (ed.), *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit* (Bern 1996).

Krois 2011

J. M. Krois, *Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium*, in: H. Bredekamp – M. Lauschke (ed.), *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, *Actus et Imago* 2 (Berlin 2011) 77–91.

Kruse 2003

C. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums* (München 2003).

Landweer 2004

H. Landweer, *Die Grenze der Vernunft. Gefühlskonjunkturen in der Philosophie*, *Der Blaue Reiter* 20, 2004, 6–11.

Leichty 2011

E. Leichty, *The Royal Inscriptions of Esarhaddon, King of Assyria (680–669 BC)*, *RINAP* 4 (Winona Lake, IN 2011).

Levy 1973

R. L. Levy, *Tabitiens. Mind and Experience in the Society Islands* (Chicago, Ill. 1973).

Levy 1984

R. I. Levy, *The Emotions in Comparative Perspective*, in: K. R. Scherer – P. Ekman (ed.), *Approaches to Emotion* (Hillsdale, NJ 1984) 397–412.

Livingstone et al. 1989

A. Livingstone – J. Reade – S. Parpola – R. M. Whiting, *Court Poetry and Literary Miscellanea*, *SAA* 3 (Helsinki 1989).

Lutz 1988

C. A. Lutz, *Unnatural Emotions. Everyday Sentiments on a Micronesian Atoll and their Challenge to Western Theory* (Chicago, London 1988).

Lutz – White 1986

C. Lutz – G. M. White, *The Anthropology of Emotion*, *Annual Review of Anthropology* 15, 1986, 405–436.

Magen 1986

U. Magen, *Assyrische Königsdarstellungen, Aspekte der Herrschaft. Eine Typologie*, *BagF* 9 (Mainz am Rhein 1986).

Marculescu – Métivier 2018

A. Marculescu – C.-L. M. Métivier (ed.), *Affective and Emotional Economies in Medieval and Early Modern Europe*, Palgrave Studies in the History of Emotions (Cham 2018).

Martel et al. 2004

J. Martel – G. Marcus – S. Mendus, *The Role of Emotion in Political Life*, Political Theory 32.1, 2004, 116–120.

Maul 2000

S. M. Maul, *Der Sieg über die Mächte des Bösen. Götterkampf, Triumphrituale und Torarchitektur in Assyrien*, in: T. Hölscher (ed.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000) 19–46.

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, IN 2012) 461–488.

Merten 2003

J. Merten, *Einführung in die Emotionspsychologie* (Stuttgart 2003).

Meuszyński 1981

J. Meuszyński, *Die Rekonstruktion der Reliefdarstellungen und ihrer Anordnung im Nordwestpalast von Kalbu (Nimrūd): Räume: (B.C.D.E.F.G.H.L.N.P)*, BagF 2 (Mainz am Rhein 1981).

Meyer – Schützwahl 1997

W.-U. Meyer – A. Schützwahl, *Einführung in die Emotionspsychologie* (Bern et al. 1997).

Meyer et al. 2001

W.-U. Meyer – A. Schützwahl – R. Reisenzein, *Einführung in die Emotionspsychologie: Band I. Die Emotionenstheorien von Watson, James und Schachter*² (Bern 2001).

Mohiyeddini et al. 2013

C. Mohiyeddini – M. W. Eysenck – S. Bauer (ed.), *Handbook of Psychology of Emotions. Recent Theoretical Perspectives and Novel Empirical Findings 2, Psychology of Emotions, Motivations and Actions* (New York 2013).

Morandi 1988

D. Morandi, *Stele e statue reali assire. Localizzazione, diffusione e implicazioni ideologiche*, Mesopotamia 23, 1988, 106–155.

Novák 1999

M. Novák, *Herrschaftsform und Stadtbaukunst: Programmatik im mesopotamischen Residenzstadtbau von Agade bis Surra man ra'ā* (Saarbücken 1999).

Novotny 2012

J. R. Novotny, *The Royal Inscriptions of Sennacherib, King of Assyria (704–681 BC)*, Royal Inscriptions of the Neo-Assyrian Period 3/1 (Winona Lake, IN 2012).

Nussbaum 2015

M. C. Nussbaum, *Political Emotions. Why Love Matters for Justice* (Cambridge, MA, London 2015).

Olsen – Witmore 2015

B. Olsen – C. Witmore, *Archaeology, Symmetry and the Ontology of Things. A Response to Critics*, Arch. Dial. 22.2, 2015, 187–197.

Ortony – Turner 1990.

A. Ortony – T. J. Turner, *What's Basic about Basic Emotions?*, Psychological Review 97.3, 1990, 315–331.

Overbeck et al. 2010

Jennifer R. Overbeck – Margaret A. Neale – Cassandra L. Govan, *I Feel, therefore You Act: Intrapersonal and Interpersonal Effects of Emotion on Negotiation as a Function of Social Power*, Organizational Behavior and Human Decision Processes 112.2, 2010, 126–139.

Parpola 1993

S. Parpola, *Letters from Assyrian and Babylonian scholars*, SAA 10 (Helsinki 1993).

Parpola 2007

S. Parpola, *Letters from Assyrian scholars to the kings Esarhaddon and Ashurbanipal II: Commentaries and Appendices. Illustrated Reprint*, SAA (Winona Lake, IN 2007).

Parpola – Watanabe 1988

S. Parpola – K. Watanabe, *Neo-Assyrian Treaties and Loyalty Oaths*, SAA 2 (Helsinki 1988).

Plamper 2010

J. Plamper, *Debatte: Wie schreibt man die Geschichte der Gefühle? William Reddy, Barbara Rosenwein und Peter Stearns im Gespräch mit Jan Plamper*, WerkstattGeschichte 54, 2010, 39–69.

Plamper 2015

J. Plamper, *The History of Emotions. An Introduction* (Oxford 2015).

Plutchik 1991

R. Plutchik, *The Emotions* (Lanham, MD 1991).

Ponsonnet 2014

M. Ponsonnet, *The Language of Emotions. The Case of Dalabon (Australia) 4* (Amsterdam 2014).

Reddy 1997

W. M. Reddy, *Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions*, *Current Anthropology* 38.3, 1997, 327–351.

Reddy 2001

W. M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions* (Cambridge, UK, New York 2001).

Reisenzein 2000

R. Reisenzein, *Worum geht es in der Debatte um Basalemotionen*, in: F. Försterling – J. Stiensmeier-Pelster – L.-M. Silny (ed.), *Kognitive und emotionale Aspekte der Motivation* (Göttingen, Seattle 2000) 205–237.

Reisenzein – Müller 2012

R. Reisenzein – A. W. Müller, *Emotionen – Natur und Funktion 12* (Göttingen 2012).

Rosaldo 1980

M. Z. Rosaldo, *Knowledge and Passion. Ilongot Notions of Self and Social Life*, *Cambridge Studies in Cultural Systems* 4 (Cambridge 1980).

Rosaldo 1984

M. Rosaldo, *Towards an Anthropology of Self and Feeling*, in: R. A. Shweder (ed.), *Culture Theory. Essays on Mind, Self, and Emotion* (Cambridge 1984) 137–157.

Rosenwein 2002

B. H. Rosenwein, *Worrying about Emotions in History*, *The American Historical Review* 2002, 821–845.

Rosenwein 2007

B. H. Rosenwein, *Emotional Communities in the Early Middle Ages* (Ithaca, NY 2007).

Röttger-Rössler 2004

B. Röttger-Rössler, *Die kulturelle Modellierung des Gefühls. Ein Beitrag zur Theorie und Methodik ethnologischer Emotionsforschung anhand indonesischer Fallstudien*, *Göttinger Studien zur Ethnologie* 13 (Münster 2004).

Sallaberger 2000

W. Sallaberger, *Das Erscheinen Marduks als Vorzeichen: Kultstatue und Neujahrsfest in der Omenserie Šumma ālu*, *Zeitschrift für Assyriologie und Vorderasiatische Archäologie* 90.2, 2000.

Salmela 2014

M. Salmela, *The Functions of Collective Emotions in Social Groups*, in: A. Konzelmann Ziv – H. B. Schmid (ed.), *Institutions, Emotions, and Group Agents. Contributions to Social Ontology*, *Studies in the Philosophy of Sociality* 2 (Dordrecht et al. 2014) 159–176.

Sauer 2011

M. Sauer, *Affekte und Emotionen als Grundlage von Weltverstehen. Zur Tragfähigkeit des kulturanthropologischen Ansatzes Ernst Cassirers in den Bildwissenschaften*, IMAGE 13, 2011, 55–65.

Schaudig 2001

H. Schaudig, *Die Inschriften Nabonids von Babylon und Kyros' des Großen. Samt den in ihrem Umfeld entstandenen Tendenzschriften*, Alter Orient und Altes Testament 256 (Münster 2001).

Scherer 1984

K. R. Scherer, *On the Nature and Function of Emotion: A Component Process Approach*, in: K. R. Scherer – P. Ekman (ed.), *Approaches to Emotion* (Hillsdale, NJ 1984) 293–317.

Scheve – Ismer 2013

C. von Scheve – S. Ismer, *Towards a Theory of Collective Emotions*, Emotion Review 5.4, 2013, 406–413.

Scheve – Salmela 2014

C. von Scheve – M. Salmela (ed.), *Collective Emotions. Perspectives from Psychology, Philosophy, and Sociology*, Series in Affective Science (Oxford 2014).

Schmid 2014

H. B. Schmid, *The Feeling of Being a Group*, in: C. von Scheve – M. Salmela (ed.), *Collective Emotions. Perspectives from Psychology, Philosophy, and Sociology*, Series in Affective Science (Oxford 2014) 3–16.

Schroer 2008

S. Schroer, *Die Ikonographie Palästinas, Israels und der Alte Orient 2: Die Mittelbronzezeit* (Fribourg 2008).

Schroer 2017

S. Schroer, *Kulturelle Rollen – keine Gefühle! Eine Response zu Izak Cornelius*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 149–155.

Schwemer 2017

D. Schwemer, *The Anti-Witchcraft Ritual Maqlû. The Cuneiform Sources of a Magic Ceremony from Ancient Mesopotamia* (Wiesbaden 2017).

Seeden 1980

H. Seeden, *The Standing Armed Figurines in the Levant*, Prähistorische Bronzefunde 1,1 (München 1980).

Selz 2004

G. J. Selz, *Feste in Stein. Der frühmesopotamische Kult der Bilder: Identität und Differenz*, ARG 6, 2004, 19–38.

Sonik 2017

K. Sonik, *Emotion and the Ancient Arts: Visualizing, Materializing, and Producing States of Being*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 219–261.

Stearns – Stearns 1985

P. N. Stearns – C. Z. Stearns, *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*, *The American Historical Review* 90.4, 1985, 813–836.

Steinert 2013

U. Steinert, *Fluids, Rivers, and Vessels: Metaphors and Body Concepts in Mesopotamian Gynaecological Texts 1*, *Le journal des medecines cuneiformes* 22, 2013, 1–23.

Suter 2000

C. E. Suter, *Gudea's Temple Building. The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image*, *Cuneiform Monographs* 17 (Groningen 2000).

Sütterlin 2009

C. Sütterlin, *Warburgs "Pathosformel" als Leitfossil kulturgeschichtlicher und kollektiver Erinnerungsformen in der Kunst*, in: H. Heller (ed.), *Wiederholungen. Von Wellengängen und Reprisen der Kulturentwicklung*, *Schriftenreihe der Otto-Koenig-Gesellschaft*, Wien (Wien et al. 2009) 149–175.

Tarlow 2000

S. Tarlow, *Emotion in Archaeology*, *Current Anthropology* 41.5, 2000, 713–746.

Tarlow 2012

S. Tarlow, *The Archaeology of Emotion and Affect*, *Annu. Rev. Anthropol.* 41.1, 2012, 169–185.

Tissari 2016

H. Tissari, *Current Emotion Research in English Linguistics: Words for Emotions in the History of English*, *Emotion Review* 9.1, 2016, 86–94.

van Kleef 2009

G. A. van Kleef, *How Emotions Regulate Social Life: The Emotions as Social Information (EASI) Model*, *Current Directions in Psychological Science* 18.3, 2009, 184–188.

Verbovsek – Backes 2015

A. Verbovsek – B. Backes, *Sinne und Sinnlichkeit in den ägyptischen Liebesliedern*, in: R. Landgráfová – H. Navratilová (ed.), *World of the Love Songs, Sex and the Golden Goddess II* (Prague 2015) 105–119.

Wagner 2006

A. Wagner, *Emotionen, Gefühle und Sprache im Alten Testament. Vier Studien*, Kleine Untersuchungen zur Sprache des Alten Testaments und seiner Umwelt 7 (Waltrop 2006).

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.)* (Freiburg i. Brsg. 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 2017

E. Wagner-Durand, *The Visualization of Emotions – Potentials and Obstacles: A Response to Dominik Bonatz*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 73–91.

Wagner-Durand 2018

E. Wagner-Durand, *Visualizing and Evoking the Emotion Fear in and through Neo-Assyrian Orthostat Reliefs*, in: B. Horejs – C. Schwall – V. Müller – M. Luciani – M. Ritter – M. Guidetti – R. B. Salisbury – F. Höflmayer – T. Bürge (ed.), *ICAANE Wien Proceedings 1, 2016* (Wiesbaden 2018) 563–578.

Wagner-Durand 2020a

E. Wagner-Durand, *I am Walking about Shining and Radiant with Joy – Linking the Senses and the Emotions in Mesopotamia*, in: F. Pinnock – D. Nadali (ed.), *Sensing the Past: Detecting the Use of the Five senses in Ancient Contexts*, *Studia Eblaitica* (Wiesbaden 2020) 217–245.

Wagner-Durand 2020b

E. Wagner-Durand, *The Assyrian Kings, their Images and the Ontologies of Philippe Descola*, in: M. Herles – A. Otto – S. Halama (ed.), *Proceedings of the 10th ICAANE in Munich* (Wiesbaden 2020) 299–310.

Wagner-Durand forthcoming

E. Wagner-Durand, *Beyond Texts? Potentials and Limitations of a Holistic Approach to Collective Fear in Mesopotamia/Ancient Near East*, *WdO* (forthcoming).

Walker – Dick 2001

C. B. F. Walke – M. B. Dick, *The Induction of the Cult Image in Ancient Mesopotamia. The Mesopotamian Mīs Pî Ritual*, *SAALT* 1 (Helsinki 2001).

Warburg – Forster 1999

A. M. Warburg – K. W. Forster, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, Texts & Documents (Los Angeles, CA 1999).

Wierzbicka 1999

A. Wierzbicka, *Emotions across Languages and Cultures. Diversity and Universals* (Cambridge et al. 1999).

Wilce 2009

J. M. Wilce, *Language and Emotion*, Studies in the Social and Cultural Foundations of Language 25 (Cambridge 2009).

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, 12–42.

Wollheim 2001

R. Wollheim, *Emotionen. Eine Philosophie der Gefühle* (München 2001).

Zgoll – Lämmerhirt 2009

A. Zgoll – K. Lämmerhirt, *Lachen und Weinen im antiken Mesopotamien: Eine funktionale Analyse*, in: A. Nitschke – J. Stagl – D. R. Bauer (ed.), *Überraschendes Lachen, gefordertes Weinen. Gefühle und Prozesse, Kulturen und Epochen im Vergleich*, Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e.V. 11 (Wien 2009) 449–483.

Zwikel 2012

W. Zwikel, *The Iconography of Emotions in the Ancient Near East and in Ancient Egypt*, *Deuterocanonical and Cognate Literature Yearbook* 2011.1, 2012, 1–26.

Zwikel 2017

W. Zwikel, *The Iconography of Emotions in the Ancient Near East and in Ancient Egypt*, in: S. Kipfer (ed.), *Visualizing Emotions in the Ancient Near East*, OBO 285 (Fribourg, Göttingen 2017) 92–120.

Notes on Contributors

Charlotte Behr is Reader in Roman and Early Medieval History at the University of Roehampton, London. After studying History, Latin Philology and Archaeology at the universities of Freiburg i. Br., Aix-en-Provence and Münster/W. she completed her PhD on signs and symbols on 5th and 6th century gold bracteates. She works on the visual and material culture of late Roman and early medieval northern Europe with special interests in pre-Christian religions, the impact of the Roman empire and social and political transformations. She has published several papers on the iconography and religious and political significance of gold bracteates as well as on their research history over the last 200 years. Recently, she contributed to a research project on 6th and 7th century Scandinavian gold foil figures.

Contact: C.Behr@roehampton.ac.uk

Jacobus Bracker is a research associate at Institute for Classical Archaeology at the University of Hamburg. His research and teaching focus on ancient visual cultures, image theory, image narratology, and human-environment interaction. He is co-editor of the online journals “Visual Past” and “Journal of Historical Fictions” and co-organizer of interdisciplinary image theoretical conferences (bildkontexte.de).

Contact: jacobus.bracker@uni-hamburg.de

Nikolaus Dietrich is Junior Professor of Classical Archaeology at Heidelberg, having previously been based at the Humboldt-Universität zu Berlin. He studied Classical Archaeology, Greek Philology and Philosophy in Munich and Paris and did his PhD under the joint supervision of L. Giuliani and F. Lissarrague. His research deals especially with Archaic and Classical Greek art, above all in the fields of vase-painting and sculpture; he is the author of *Bild ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (2010), author of *Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst* (2018), co-author (with J. Fouquet and C. Reinhardt) of *Schreiben auf statuarischen Monumenten: Aspekte materialer Textkultur in archaischer und frühklassischer Zeit* (2020), and co-editor (with M. Squire) of *Ornament and Figure in Graeco-Roman Art: Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (2018).

Contact: nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de

Elisabeth Günther is currently travelling fellow of the German Archaeological Institute. From October 2020 on, she will be research assistant at the Institute for Digital Humanities at the University of Göttingen. Her research interests focus on digital methods in archaeology, on Roman numismatics and on the application of

cognitive theories to ancient visual studies. In her PhD thesis (“Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen”, *Philippika* series, Harrassowitz, forthcoming), she developed a theoretical framework to discuss comic effects in visual narration, by focussing on perception and reception processes. Therefor, she analysed comedy-related vases from Southern Italy and Sicily (4th century BC). In 2018, she organised the conference “Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft”/“Ambiguities. Frames and affordances of ancient images” (2.–4.11.2018) at the Freie Universität Berlin together with Prof. Dr. Johanna Fabricius. The conference proceedings are in preparation.

Contact: elguenther@zedat.fu-berlin.de

Stefanie Johns is a research assistant at the Berlin University of the Arts. Her research focusses on art education, image theory and image philosophy, visual and aesthetic education, and artistic research. In 2019 she finalized her PhD on image-reflexive approaches to image experiences in science, art and art education at the intersections of image philosophy and art education at the University of Hamburg. Her work presents concepts of research methods and methodology, which allow for a specific form of constructing knowledge by connecting with modes of thought and perception from artistic practice. Website: <http://stefaniejohns.de>

Contact: s.johns@udk-berlin.de

Davide Nadali is associate professor of Near Eastern Archaeology at Sapienza Università di Roma. Since 1998 he is member of the Italian Archaeological Expedition to Syria and since 2019 he has been appointed Vice-Director of the excavation at Tell Mardikh-Ebla (Syria). Since 2014 he co-directs the Italian archaeological project at Tell Zughul-Nigin in southern Iraq.

Contact: davide.nadali@uniroma1.it

Ludovico Portuese is a postdoctoral researcher in the program “Rethinking Oriental Despotism” at the Freie Universität Berlin. He specializes in the visual arts and culture of Mesopotamia, with a special focus on first millennium Assyria. His previous work has focused on elucidating the anthropology, performance, and perception of images, using new methodologies that have been developed by the psychology of art, the archaeology of the senses, and neuroscience. Current research explores the use of conceptual metaphors in images and texts, the notion of materiality, and the concept of intericonicity.

Contact: ludovicoportuese@gmail.com

Martina Sauer runs an Institute of Image and Cultural Philosophy: www.bildphilosophie.de. She is a scientific advisor at the Society of Interdisciplinary Image Science and the German Society of Semiotics. She was a research associate in Philosophy of Art, Aesthetics, and Design in Basel, Zürich, Bremen, and Witten, as well as a research associate at Bauhaus-University Weimar. Cf. for publications: researchgate.net, academia.edu, philpeople.org, and bildphilosophie.de.
Contact: ms150@web.de

Göran Sonesson, professor emeritus at the Department of Cognitive Semiotics, Lund University, holds doctorates in general linguistics from Lund and in semiotics from Paris. He studies pictorial, cultural, and cognitive semiotics, the semiotics of communication and translation, as well as the evolutionary foundation of semiosis. He has written numerous articles in journals such as *Semiotica*, *Cognitive Semiotics*, *Cognitive Development*, *Sign System Studies*, *Degrés*, *Signa*, *Signata*, *Sign and society*, etc. His main book-length works are *Pictorial Semiotics* (1989), which is a critique of the critique of iconicity, and *Human Lifeworlds* (2016), which is a study in cultural evolution. His new book, *The Pictorial Extensions of Mind* will be published next year by De Gruyter.
Contact: goran.sonesson@semiotik.lu.se

Sonja Speck, is a doctoral candidate of Egyptology at Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Germany (JGU) and a member of the Research Training Group 1876 “Early Concepts of Humans and Nature: Universal, Specific, Interchanged”. She studied Egyptology, Classical Archaeology and Pre- and Protohistory at Heidelberg University and submitted a master thesis on the iconography and meaning of the Early Dynastic offering scene. Her current research focuses on the visual culture of Pre- and Early Dynastic Egypt and the tracing of concepts in archaeological images. She is also involved in an independent photogrammetry project which seeks to develop a modular system for the automated 3D-recording of archaeological objects.
Contact: sonspeck@uni-mainz.de

Simone Voegtle has a PhD in Mediterranean Archaeology (University of Bern, Switzerland), with additional education in South Asian Studies in Lausanne and Naples. Her research concerns the iconographic representation of the animal, especially in the region of Gandhāra, the migration of images and symbols between the Mediterranean and ancient India, and the transformation of oral tradition into text and image.
Contact: simone.voegtle@iaw.unibe.ch

Elisabeth Wagner-Durand (Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg) received her PhD in 2009. Her research focusses on Visual Culture, the history of emotions and on narratives as a cultural means of expression. She is the co-editor of the volumes “Image – Narration – Context: Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World” (2019) and “Tales of Royalty. Notions of Kingship in Visual and Textual Narration in the Ancient Near East” (2020, in print).
Contact: elisabeth.wagner@orient.uni-freiburg.de

Katharina Zartner, is a doctoral candidate of Near Eastern Archaeology at Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Germany (JGU). After her studies in Near Eastern Archaeology, Egyptology, and Classical Archaeology at Mainz University, she worked for the Qaṭna Project at the University of Tübingen. Her research interests include the secondary use of administrative and religious buildings in Mesopotamia and Syria (as presented in her master thesis), Ancient Near Eastern iconography from the 3rd to the 1st millennium BC and the detection of meaning behind pictorial elements. Currently she conducts her research on the so-called Nude Hero within the Research Training Group 1876 “Early Concepts of Humans and Nature: Universal, Specific, Interchanged”. She is also a member of the German-Lebanese team carrying out archaeological fieldwork at Tell el-Burak, Lebanon.
Contact: k.zartner@uni-mainz.de

Printing and Binding

Books on Demand GmbH, Norderstedt, Germany

HOMO PICTOR

Image Studies and Archaeology in Dialogue

The contributions to this collection discuss – from a general perspective and on the basis of concrete examples – how the epistemic potentials of the manifold current strands of image and visual culture studies on the theory of images and their perception – which proliferated since the pictorial and the iconic turn – can be made available for the archaeological study of image cultures. They address semiotic and perceptual, frame-semantic, affect-theoretical and cognitive approaches as well as questions of image contexts and the agency of images.

