

Nikolaus Dietrich
Figur ohne Raum?

Image & Context

Edited by
François Lissarrague,
Rolf Schneider & R.R.R. Smith

Editorial Board:
Bettina Bergmann, Jane Fejfer,
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 7

De Gruyter

Nikolaus Dietrich

Figur ohne Raum?

Bäume und Felsen
in der attischen Vasenmalerei
des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.

De Gruyter

Gedruckt mit Unterstützung der VG Wort GmbH.

ISBN 978-3-11-022072-8
e-ISBN 978-3-11-022073-5
ISSN 1868-4777

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2010 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

לדנית

Vorwort



Das vorliegende Buch ist die gekürzte Fassung meiner Dissertation, welche ich in Doppelbetreuung bei Luca Giuliani und François Lissarrague schrieb und im Sommer 2008 abschloss. Den Anstoß, mich mit Bäumen und Felsen in der attischen Vasenmalerei zu beschäftigen, bekam ich ursprünglich von Alain Schnapp, der mir die Darstellung der Natur in der griechischen Kunst als Magisterthema gestellt hatte.

Wenngleich die Doktorarbeit bereits gekürzt wurde – das Buch ist dennoch sehr lang geraten. Doch scheint mir auch eine gewinnbringende Lektüre von Ausschnitten möglich. Dazu seien hier einige ‚Benutzerhinweise‘ gegeben: Auch wenn der zweite Teil der Arbeit auf die Ergebnisse des ersten aufbaut, behandeln beide Teile Bäume und Felsen unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten und können damit unterschiedliche Leserinteressen ansprechen. Grob gesprochen beschäftigt sich der erste Teil mit der Frage nach dem Raum der/in der attischen Vasenmalerei. Der zweite Teil dagegen behandelt Bäume und Felsen als Elemente im semantischen Gefüge der attischen Vasenbilder und beschäftigt sich mit Fragen der Bedeutung von Bildern und Ikonographien. Wie der erste eher formale und der zweite eher inhaltliche Teil zueinander stehen, wird im ersten Kapitel des zweiten Teils erläutert. Eine Lektüre nur eines Teils oder gar nur einzelner Kapitel sollte dadurch erleichtert werden, dass überall, wo Argumentationen auf zurückliegende Ergebnisse aufbauen oder die Grundlage zu späteren Ausführungen bilden, in den Fußnoten auf die entsprechenden Stellen vor- und zurückverwiesen wird. Des Weiteren sollten die Indices für partielle Lektüre Orientierung bieten.

In den Fußnoten werden keine ausführlichen Literaturangaben zu den besprochenen Vasen gegeben, da der Leser im Beazley-Archiv über die jeweils angegebene Vasennummer ohnehin Zugriff auf regelmäßig aktualisierte Literaturangaben hat. Für jede Vase wird lediglich auf eine oder wenn notwendig auf mehrere brauchbare Abbildungen derselben verwiesen.

In den Jahren meiner Promotion genoss ich die finanzielle Unterstützung der Gerda Henkel-Stiftung sowie die ‚ideelle‘ Unterstützung der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Sollte ich aufzählen, wer jenseits dieses Rahmens, welcher das freie Forschen überhaupt ermöglicht hatte, das Zustandekommen dieser Arbeit gefördert hat, ist zu allererst Alain Schnapp zu nennen, der mich durch seine ‚unmögliche‘ Magister-Themenstellung dazu gebracht hatte, mich mit scheinbar so peripheren Motiven wie Bäumen und Felsen zu beschäftigen, und dem Fortschritt meiner Arbeit immer mit großem Interesse begegnet ist. Auch wenn sich meine Forschung im Laufe der Jahre von der Frage nach der Darstellung der Natur weit entfernt hat, sind die Ergebnisse meiner Arbeit nicht ohne deren Ausgangspunkt denkbar. Ist nicht gerade die Frage produktiv, die sich im Zuge ihrer Beantwortung verändert? Als nächstes gilt mein Dank meinen beiden Doktorvätern, Luca Giuliani und François Lissarrague. Mehr noch als durch ihre spezifischen Kommentare und Einwände zu einzelnen Teilen der Arbeit haben sie mich durch ihre allgemeine Art, mit attischer Vasenmalerei und antiken Bildern überhaupt umzugehen, die ich im Laufe meines Studiums in München und Paris kennen lernen durfte, immer wieder von Neuem begeistert und herausgefordert. Die Verschiedenheit und teilweise Gegensätzlichkeit ihrer Fragen, Interessen und Methoden haben es mir unmöglich gemacht, ihnen nach dem Munde zu schreiben, und mich folglich dazu gezwungen, mich ganz an die Bilder selbst zu halten. Nicht weniger gilt mein Dank allerdings Susanne Muth, mit der ich seit Beginn meines Studiums der Klassischen Archäologie in intensivem Austausch stand, die mir das Forschen beigebracht hat und auch das Entstehen dieser Arbeit durch viele lange Diskussionen maßgeblich gefördert hat. Schließlich hat dieses Buch von den Gesprächen mit Rolf Schneider, Nikolina Kéi und Nina Strawczynski profitiert. Michael Squire ist es zu verdanken, wenn der Leser von der englischen Übersetzung der Zusammenfassung etwas verstanden haben wird.

Den Editoren der ICON-Reihe habe ich für die prompte Aufnahme des Manuskripts zu danken. Dem Verlag De Gruyter und allen voran Sabine Vogt und Mirko Vonderstein danke ich für die großzügige Gewährung von 456 Abbildungen und die stets professionelle und freundliche Unterstützung bei den kleineren und größeren Problemen der Drucklegung. Auch Rolf Schneider, der sich für die Optimierung der ‚Bildregie‘ in diesem Buch viel Zeit genommen hat, ist maßgeblich daran beteiligt, wenn dieses abbildungsreiche Buch ästhetisch überzeugen kann. Für den großzügigen Druckkostenzuschuss danke ich der VG Wort.

Bei der Beschaffung von Abbildungsvorlagen waren folgende Personen und Institutionen behilflich: Ursula Kästner (Berlin, Antikensammlung), Laura Minarini (Bologna, Museo Civico Archeologico), Céline Rebière-Plé (Paris, Musée du Louvre), Brigitte Tailliez (Paris, Musée du Louvre)

und Corinne Chartillange (Paris, Bibliothèque Nationale de France). Bei deren fachgerechten Umwandlung in tif-Dateien waren insbesondere die Photographin des Winckelmann-Instituts, Antonia Weisse, und die ‚Hi-wis‘ unserer sog. Digithek behilflich.

Berlin, April 2010

Nikolaus Dietrich



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
Einleitung	1
Teil I: Bildinterne Untersuchung	21
Der Gegenstandscharakter der Landschaftselemente	23
Aufgetürmtes Wasser	23
Die räumliche Begrenztheit der Landschaftselemente	34
Formbarkeit der Landschaftselemente:	39
Mobilität der Landschaftselemente	69
Implikationen für die Raumwiedergabe – Ausnahmen, die die Regel bestätigen	92
Boden und Himmel/Grundlinie und Bildfeld	106
Grundlinie und Bildfeld: keine Selbstverständlichkeiten	107
Die Polyvalenz von Grundlinie und Bildfeld	114
Die Grundlinie nicht berühren	137
Figurative Bildfeldbegrenzung	156
Das ‚Füllen‘ des Bildfelds	177
Geländelinien: Ein revolutioniertes Bildfeld mit vielen Konstanten	230
Teil II: Semantische Untersuchung	303
Vorbemerkungen	305
Zur Unterscheidung von bildinterner und semantischer Untersuchung	305
Die bildinterne Untersuchung als Interpretationshilfe	306
Fruchtbare und unfruchtbare Untersuchungsgegenstände	308
Heteronome Landschaftselemente	311
Felsen und Bäume als Waffen	311
Felsige Gegenstände	327

Der Erhalt der ästhetischen Eigenständigkeit	366
„Felsige“ Felsen	366
Felsen und Figuren in situativer Verbindung:	
Die Inszenierung der Berührung mit Felsen	393
Attributhafte Landschaftselemente	412
Landschaftselemente in der Bürgerwelt	447
Felsen und Frauen: Neue Assoziationsmöglichkeiten	459
Geländelinien und ihre Bedeutung im Bild	480
Tongrundigen Felsen und Geländelinienformen:	
Ein Gegensatzverhältnis?	480
Geländelinien und der Habitus der Figur im Raum	493
 Zusammenfassung/Summary	 539
 Anhang	 555
Anmerkungen	557
Bibliographie	681
Abbildungsnachweise	699
Register	705
Befunde (nach Aufbewahrungsorten und Vasenmalern)	705
Museen, Sammlungen, Kunsthandel	705
Vasenmaler	708
Ikonographie (nach Themen und nach Landschaftselementen)	710
Namen und Bildthemen	710
Landschaftselemente	714

Einleitung





Dass sich die griechische Bildkunst durch die beherrschende Stellung, die darin die menschliche Figur einnehme, und durch das weitgehende Fehlen von Raum- und Landschaftsdarstellung auszeichne, ist eine Aussage, die sich in der archäologischen Literatur aller Zeiten findet. In seiner äußerst kurzen, aber umfassenden Darstellung der „Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst“ von 1900 nennt E. Löwy als eine der auffallenden Eigentümlichkeiten der griechischen Zeichnung die Tatsache, dass „von der Wiedergabe des Raumes, in dem der Vorgang sich abspielt, in mehr oder weniger weitgehender Weise abgesehen wird.“¹ Im einleitenden Absatz eines Artikel von Hölscher aus dem Jahre 2003, in dem es um die Stellung des Körpers in der griechischen Kultur geht, liest man: „... auch in der Malerei, auf den griechischen Vasen wie auf den Wänden von Pompeii, wird von der Möglichkeit, Natur und ‚Umwelt‘ darzustellen, nur selten und eingeschränkt Gebrauch gemacht: Auch hier nehmen die Figuren weitgehend das ganze Bildfeld ein, stehen auf dem unteren Bildrand, ragen bis in die oberen Zonen und lassen kaum Raum für ‚Umgebung‘.“² Am Urteil von Löwy scheint sich folglich nicht viel geändert zu haben. Diese erstaunliche Konstanz über ein Jahrhundert archäologischer Forschung hinweg, in dem sich gerade grundsätzliche Aussagen über die griechische Kunst so stark verändert haben,³ hat einen offensichtlichen Grund: Der Befund der Bilder lässt vernünftigerweise kein anderes Urteil zu. Jede Untersuchung der erhaltenen griechischen Bildwerke, zumal der vorhellenistischen, könnte nur zu dem Ergebnis kommen, dass die menschliche Figur sowohl quantitativ – gemessen an der Häufigkeit ihres Erscheinens – als auch qualitativ – gemessen an ihrer Wichtigkeit im einzelnen Bild – bei weitem das bestimmende Thema⁴ der griechischen Bildkunst ist. Dies können weder die wenigen Ausnahmen,⁵ noch alle Bildwerke, die in der Zukunft zutage treten werden, in Zweifel ziehen.

Muss man das Thema der Raum- und Landschaftsdarstellung in der griechischen Kunst damit zu den Akten legen, und bloß noch in wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive untersuchen? Dies wäre unter zweierlei Hinsicht zu kurz gegriffen: (1) Die Feststellung, dass es Landschaftsbilder in dem uns geläufigen Sinne in der vorhellenistischen griechischen Kunst nicht gibt, macht es nur umso erklärungsbedürftiger, warum Bäume und Felsen, also die Elemente, aus denen Landschaften im uns geläufigen Sinne gebildet sind, in griechischen Bildern so zahlreich erscheinen.⁶ Dass diese Motive in griechischen Bildern nicht zum Zwecke der Darstellung von Landschaft erscheinen,⁷ stellt uns vor eine Aporie, die aufzulösen Aufgabe der historisch-bildwissenschaftlichen Forschung sein muss. (2) Dass in griechischen Bildern keine *Landschaft* erscheint, ist nicht damit gleichzusetzen, dass es in diesen Bildern keinen *Raum* gebe. Die implizite Gleichsetzung von Landschaft und Raum wäre eine unhinterfragte Übertragung auf die griechische Antike unserer an der neuzeitlichen Ma-

lerei geformten, in der Photographie weitergeführten, und im Film zu einer geradezu blendenden (vermeintlichen) Selbstverständlichkeit gebrachten Vorstellung von dem, was ein Bild ist. Ich möchte zwar weder Löwy, noch Hölscher unterstellen, die Raumkonzeption griechischer Bilder mit der einer Photographie gleichzusetzen.⁸ Doch kann man von beiden Autoren behaupten, dass sie sich für den anzunehmenden anderen Raum des griechischen Bildes nicht weiter interessieren, und es bei der Feststellung belassen, dass er unseren Ansprüchen an Raumwiedergabe nicht genügt.

Dass es lohnt, sich die Landschaftselemente aus ersterem Grund näher anzusehen, mag unmittelbar einleuchten. Der Versuch, das Raumkonzept des griechischen Bildes – das Landschaft offenbar nicht vorsieht – zu ergründen, könnte beim Leser jedoch die Befürchtung wecken, es erwarte ihn leeres Theoretisieren über ein Thema, welches einen dem Verständnis konkreter Bilder und der Kultur, die diese hervorgebracht hat, nicht näher bringt, sondern diese Bilder stattdessen bloß mit gewichtigen Worten vernebelt. Zu dieser verständlichen Befürchtung sind zwei Dinge zu sagen: (1) Die Beiträge, welche diese Arbeit zur Frage des Raumes liefern wird, werden – so zumindest der selbst gestellte Anspruch – sich stets aus Beobachtungen anhand konkreter Bilder speisen, also vom Konkreten ins Allgemeine, und nicht vom Allgemeinen ins noch Allgemeinere führen. Auf diese Weise wird es dem Leser immer möglich sein, Verallgemeinerungen nicht mitzugehen, wenn sie ihm nicht einleuchten, und an jedem Punkt zurückzuverfolgen, woher gemachte allgemeine Aussagen stammen. (2) Bei der Frage nach der Raumkonzeption griechischer Bilder handelt es sich nicht um eine Marotte theorielastiger Archäologie, sondern, so möchte ich behaupten, um ein handfestes Desiderat der Forschung. Diesen zweiten Punkt möchte ich etwas länger ausführen, doch zuvor sollen in einem kleinen Exkurs anhand eines beliebig gewählten Bildes von Claude Lorrain einige Grundzüge neuzeitlicher Landschaftsmalerei benannt werden, um sich besser darüber verständigen zu können, was gemeint ist, wenn von unserer vorgeprägten Vorstellung über Raum und Landschaft im Bild die Rede sein wird.

Exkurs:⁹

Auf einem Gemälde von Claude Lorrain von 1668 aus der Alten Pinakothek in München ist die Verstoßung der Hagar durch Abraham dargestellt (siehe S. 2). Die handelnden Figuren Abraham, Hagar, Ismael und die vom Balkon des ‚Hauses‘ zuschauende Sarah nehmen im Bild nur einen sehr geringen Raum ein. Der Gesamteindruck des Bildes wird stattdessen von der Landschaft bestimmt. Die Handbewegung, mit der Abraham Hagar und Ismael ausweist, ist gleichzeitig ein Deuten auf die Landschaft, die sich vor dem Betrachter ausbreitet. Die Landschaft, die in der Malerei der

Spätgothik und der Renaissance nur den Hintergrund vieler biblischer Szenen bildete, ist bei Claude Lorrain zum unausgesprochenen Hauptthema seiner Bilder geworden.

Diese Landschaft ist in erster Linie Darstellung von Natur: Der teils kahle, teils grasige Boden, Sträucher, Bäume, einzelne Felsen, Berge, ein kleiner Fluss, und schließlich das Meer und der wolkenverhangene Himmel, die sich am Horizont im Unendlichen treffen, all diese Motive nehmen den Großteil des Bildes ein. Das Bild zeugt somit von einer eindeutigen *Ästhetisierung der Natur*. Diese innerhalb neuzeitlicher Landschaftsmalerei triviale Feststellung, markiert bereits einen fundamentalen Unterschied zur attischen Vasenmalerei: Unter den zahllosen Vasenbildern, die Landschaftselemente aufweisen, ließe sich keines anführen, in dem Landschaftselemente – Motive, die dem zugerechnet sind, was man heute unter Natur versteht – so unangefochten den Hauptgegenstand eines Bildes ausmachen würden.

Bemerkenswert und für die Landschaften Lorrains typisch ist, dass sich antike Architekturen und herumliegende Bauglieder in die eben genannten Landschaftselemente bruchlos eingliedern. Auch führt eine Brücke über den Fluss, auf der einige schemenhafte Gestalten gehen. Hier und da weiden Tiere, so dass man versucht ist, in diesen Gestalten Hirten zu erkennen.¹⁰ Es handelt sich also nicht um eine unberührte Natur, um die Wildnis, sondern um eine belebte, friedvolle bukolische Landschaft, die von Figuren bevölkert ist, die mit der Landschaft in einem ebenso symbiotischen Verhältnis stehen wie die antiken Architekturen. Das Verhältnis zwischen den handelnden Figuren und der Naturlandschaft, in der sie erscheinen, geht also nicht einfach im Verhältnis von Menschlichem und Nicht-Menschlichem auf. Der Sinn, in dem die Kategorie der Natur zumindest in manchen griechischen Bildern noch am ehesten zu gebrauchen ist, nämlich als Gegenstück zu dem vom Menschen Gemachten und seiner Kultur, ist also nicht der, in dem man von Natur in Lorrains Gemälde sprechen kann.¹¹

In diese Landschaft sind die ‚Hauptfiguren‘, welche Träger der Handlung sind, wie von außen hineingesetzt. Dieselbe Landschaft taugt bei Lorrain für fast jegliches Thema. Da es für die Darstellung der Verstoßung Hagens zwangsläufig eines Hauses bedarf, aus der sie verstoßen wird, hat Abrahams Familie kurzerhand die tempelartige Architektur am linken Bildrand bezogen. Man beachte jedoch die Gräser, die aus den Quaderfugen am Gebälk herauswachsen, und die beschädigten Ober- und Unterkanten der Säulentrommeln. Die Architektur, die Abrahams Familie als Wohnsitz dient, verlässt für diese ikonographische Funktion also keineswegs die Ästhetik der römischen Architekturruine. Auch insgesamt ist die Landschaft nicht an die spezifischen Erfordernisse des narrativen Bildthemas angepasst: Sie hat nichts von der Unwirtlichkeit, die Hagar und

Ismael in der biblischen Geschichte erwartet, und in der ein Engel sie vom Tode des Verdurstens retten muss. Die Landschaft, in die die ‚Hauptfiguren‘ hineingesetzt wurden, *hat also auch unabhängig von diesen Bestand*, oder mehr noch: Das Erscheinen der ‚Hauptfiguren‘ tangiert sie in ihrem zeitlosen Dasein nicht einmal. Wie wir im Laufe dieser Arbeit sehen werden, lassen sich Landschaftselemente in der attischen Vasenmalerei nie unabhängig von den handelnden Figuren betrachten: Sie entwickeln ihr ikonographisches Potenzial nur im Zusammenhang mit den Figuren und für die Figuren. Einen zeitlosen Raum, in den ein Geschehen eingebettet ist, gibt es in der attischen Vasenmalerei nicht.

Am eindrücklichsten an diesem und vielen anderen Bildern von Lorrain ist schließlich das aus der Weite des Himmels kommende Sonnenlicht. Die Abstufung in Farbe und Helligkeit vom bräunlich-dunklen Vordergrund bis zum bläulich-hellen Horizont schafft eine Tiefenwirkung und ein Gefühl von unendlicher Weite, dem sich der Betrachter nicht entziehen kann. Die außerordentlich starke Tiefenraumwirkung dieser Landschaft ist eine, die nicht von den Figuren, ihrer Anordnung und ihrem Handeln im Raum ausgeht, sondern durch die Anordnung der landschaftlichen Ensembles selbst, deren perspektivische Verkleinerung zum Horizont hin und das Spiel von Licht und Dunkel erzeugt wird. In der attischen Vasenmalerei dagegen entsteht alles, was es an Tiefe des Raumes gibt, durch die Darstellung von Figuren (und teilweise von Gegenständen), ein Phänomen, das von der Forschung traditionell als „Körperperspektive“ angesprochen wird. Bei Lorrain stehen Figuren *in einem Raum*, der aus Landschaftselementen gebildet ist, und über die Dimension der einzelnen Figur weit hinaus geht. In der attischen Vasenmalerei stehen Figuren und Landschaftselemente *nebeneinander*, ohne dass die Landschaft die größere räumliche Einheit für die Figur bilden würde.

Nun ist die Landschaft in Lorrains Verstoßung der Hagar nicht nur unendlich weit, sondern man könnte sie auch vollständig nennen: Es erscheinen Sträucher, Bäume, Felsen, Berge, ein Fluss und das Meer, mithin alles, woraus die Welt besteht. Diese in einen unendlichen Raum zusammengespannte Synopse aller denkbaren Elemente von Landschaft ist für Lorrain typisch. Das Bild liefert für die handelnden Figuren somit eine vollständige Welt mit: Der Raum der Figuren ist selbst ganz im Bild enthalten, und dadurch vollständig vom Raum des Betrachters abgeschlossen. Nun sind solche Landschaftssynopsen nicht für jeden Landschaftsmaler so charakteristisch wie für Claude Lorrain. Das Prinzip, dass der Umraum der Figuren im Bild nicht implizit bleibt, sondern aufwendig dargestellt wird, liegt jedoch jedem einigermaßen landschaftlichen Bild zugrunde, und kann so weit gehen, dass handelnde Hauptfiguren wie bei Lorrain bis zur Winzigkeit verkleinert werden oder sogar ganz weggelassen werden, was in der holländischen Malerei des 17. Jh. zuerst geschieht.

Mit Landschaftsmalerei ist also die Idee eines eigenen, fiktiven Bildraums verbunden, der den Ort der Figuren bildet, und vom Raum des Betrachters verschieden ist. Auch dies trifft auf die attische Vasenmalerei, wie wir noch sehen werden, nicht zu.

Viele der neuen Ansätze der letzten Jahrzehnte bei der Interpretation von Bildern gehen bereits implizit von einer anderen Raumkonzeption als der von der neuzeitlichen Malerei geprägten aus, ohne dass diese jedoch zum Thema gemacht worden wäre. Die bloß *implizite* Voraussetzung eines anderen Bildraums als des uns geläufigen verhindert es wiederum, dass darüber eine offene und kritische Forschungsdiskussion geführt werde. Gemeint ist hier vor allem anderen die vor ca. drei Jahrzehnten aufgestellte, in den 80er Jahren lauter gewordene und nun schon seit langem in der Forschung allgemein akzeptierte Forderung, das Bild nicht als autonomes Kunstwerk aufzufassen. Gleich, in welche Richtung diese Forderung bei den jeweiligen Autoren und Forschergruppen geht – in Richtung einer stärker semantisch ausgerichteten Bildinterpretation, einer stärkeren Einbindung des Bilds in seinen antiken Kontext, oder in Richtung eines stärker anthropologischen Blicks auf das Phänomen „Bild“ – jedesmal wird das Bild aus seiner vermeintlich eigenen Sphäre, aus seinem eigenen Raum, herausgeholt, um es in den Raum des antiken Betrachters und seiner Kultur zurückzuführen. Dieses Bestreben mag auf vielfältige Weise gerechtfertigt sein, und v.a. unserem heutigen Interesse an antiken Bildern, nach Wegfall jeden Rests an klassizistischer a priori-Begeisterung, besser entsprechen. Doch lässt sich dieser Ansatz denn überhaupt aus der Analyse der Bilder selbst herleiten und als zwingend erweisen? Die Frage, ob es die eigene, von der Welt isolierte Sphäre des Bildes, mithin den eigenständigen Bildraum, wirklich nicht gibt, oder ob dieser mögliche Aspekt antiker Bilder bloß als nicht wichtig anzusehen ist, wurde noch gar nicht gestellt. Man könnte sagen, dass die Betrachtungsweise antiker Bilder als autonome Kunstwerke nicht eigentlich widerlegt wurde, sondern die innovativen Forscher der letzten dreißig Jahre einer solchen Betrachtungsweise eher mit mehr oder weniger offener Geringschätzung entgegengetreten sind, und alles, was ihnen nach zweckfreier ‚Stilanalyse‘ roch, kommentarlos beiseite geschoben haben.

Die Frage nach der Existenz oder Nichtexistenz jenes von der Forschung faktisch abgelehnten autonomen Bildraumes wurde zwar nicht gestellt, dafür aber in einigen besonders wegweisenden Arbeiten eindeutig beantwortet. Einige Beispiele aus dem Bereich, der uns in dieser Arbeit interessieren wird, nämlich der Vasenmalerei, seien hier genannt: Die viel zitierte und zu Recht einflussreiche „*cité des images*“ verweigert sich strikt jeder stilistischen oder formalen Betrachtung, die den Verdacht nähren könnte, es handele sich bei den attischen Vasenbildern um autonome

Kunstwerke, statt um ein Medium der gesellschaftlichen Kommunikation.¹² Die Vasenbilder zeichnen demnach keine andere, eigenständige Welt, sondern stellen die bildliche Selbstvergewisserung der Bürger vor sich selbst einer normativen Ordnung der Dinge dar – eben der „*cité des images*“. Die dezidierte in Bezug Setzung der Vasenbilder auf die (ideologisch geformte!) Wirklichkeit¹³ und ihre Verwendung als Quelle nicht für das Verständnis der Kunst, sondern der Polisgesellschaft, -kultur und -religion hat die Bilder zwar faktisch ihrer vermeintlichen eigenständigen Sphäre, ihrem hermetischen Bildraum, entzogen, ohne jedoch die Frage nach dem Raum der Bilder explizit zu stellen, geschweige denn ein alternatives Modell zu dem des autonomen Bildraums vorzuschlagen. Das in diesem Buch vollständige Absehen vom Bildträger, der Vase, hat vielmehr dazu geführt, die Vasenbilder in den abstrakten Raum der Abbildungstafel ‚abzuschieben‘. Diesen Mangel gleicht das drei Jahre später erschienene Buch von Lissarrague¹⁴ über die Symposionsikonographie aus.¹⁵ Es liefert den lebendigen Beweis dafür, dass sich die Bilder auf attischen Vasen in ihrem ganzen Reichtum erst dann erschließen, wenn sie im Kontext ihrer Rezeption betrachtet werden, und zwar nicht als Guckloch in einen anderen, dem Bild eigenen Raum, sondern als Erweiterung des Raumes ihrer Rezeption, sei es in Form einer einfachen Spiegelung, einer Weiterführung, einer Umkehrung der Verhältnisse, oder in Form bloßer Assoziation. Folglich widerlegt dieses Buch *de facto* ebenso den autonomen Bildraum, und weist, anders als die „*cité*“, auch die Richtung, in der man den Raum der Vasenbilder zu suchen hat, nämlich im Kontext ihrer Verwendung. Doch formuliert auch Lissarrague kein allgemeines Konzept, welches den autonomen Bildraum ersetzen könnte: Der Widerspruch gegen dieses Bildraumkonzept bleibt implizit.¹⁶

Dass Vasenbilder ein Medium der gesellschaftlichen Kommunikation sind, und in ihrem jeweiligen Verwendungskontext zu interpretieren sind, hat sich in der Forschung seitdem durchgesetzt, und zu einer F lle gewinnbringender Studien geführt.¹⁷ Sind Vasenbilder *als Bedeutungsträger*, als die sie die Forschung mit im engeren Sinne historisch-gesellschaftlichen Interessen behandelt, aus der Isolation des autonomen Bildraums längst ausgebrochen, bleiben sie *als Bilder* darin jedoch immer noch verfangen. Das erkennt man insbesondere an den Publikationen der letzten Jahre, die sich direkt mit Landschaftselementen, dem ikonographischen Gegenstandsbereich dieser Arbeit, beschäftigen. Hedreens Buch über Landschaftselemente in den Ikonographien des trojanischen Mythenkreises von 2001 interpretiert diese mit größter Zuversicht als präzise Ortsangaben.¹⁸ Um dies anhand der außerordentlich unspezifischen Landschaftselemente tun zu können, setzt der Autor stillschweigend voraus, *dass* jedes Vasenbild einen präzisen Ort meine, welchen er dann aus der schriftlichen Mythen berlieferung auf das jeweilige Bild überträgt.¹⁹ Die

grundsätzliche Problematik dieser Voraussetzung wird an keiner Stelle ausführlich diskutiert.²⁰ Im 2003 publizierten Buch von H. Rühfel zu den Pflanzendarstellungen in der attischen Vasenmalerei, in dem die Bäume und Sträucher, welche Götter- und Heroengestalten in den Bildern begleiten, nacheinander und in alphabetischer Reihenfolge (Aphrodite, Apollon, usw.) abgehandelt werden, ist ebenfalls an keiner Stelle ein Zweifel an der Voraussetzung zu erkennen, dass Vasenbilder Figuren an einem dem Bild eigenen Ort zeigen, und dieser Ort durch Landschaftselemente näher bezeichnet werden könne.²¹ Nun sind diese beiden Publikationen sicherlich nicht repräsentativ für die *communis opinio*, nicht zuletzt weil die Autoren dort *nicht* von einem historisch-gesellschaftlichen Interesse an den Bildern geleitet sind. Doch zeigt sich gerade daran, wie wenig das Konzept eines autonomen Bildraums überwunden ist: Eher ist es durch das gegenwärtig vorwiegende Interesse der Forschung an historisch-gesellschaftlichen Fragestellungen, welche das Bild als solches kaum thematisieren, verdeckt, und kommt nur dann zum Vorschein, wenn dieses Interesse in einer Publikation nicht im Vordergrund steht.

In aktuellen Einführungswerken zur attischen Vasenmalerei ist vom traditionellen Konzept des autonomen Bildraums kaum mehr etwas zu spüren.²² Die Forschung ist somit einen – richtigen und wichtigen – Schritt weiter gegangen, ohne diesen allerdings ganz vollzogen zu haben. Die Nachteile solchen eiligen Fortschreitens liegen heute zwar nicht unbedingt offen zutage. Die ‚Gefahr‘ des mangelnden konzeptuellen Vollzugs dieses Fortschritts besteht jedoch in der zu jeder Zeit gegebenen Möglichkeit eines ‚Rückfalls‘: Das auch heute noch anhaltende Interesse der Forschung an der historisch-gesellschaftlichen Relevanz von Bildern verdeckt bisher die Tatsache, dass das Konzept des autonomen Bildraums noch durch kein ‚konstruktives Misstrauensvotum‘ abgesetzt wurde, insofern dieses Interesse, welches grundsätzlichen formalen Fragen weiterhin abgeneigt ist, einen auf dieses konzeptuelle Vakuum nicht stoßen lässt. Nichts garantiert jedoch, dass dieses vorwiegende Interesse bis in Ewigkeit anhalten wird, so dass der autonome Bildraum aus seinem Dornröschenschlaf jederzeit wieder erweckt werden kann.

Die Antwort auf diese Forschungslage kann nur sein, sich den grundsätzlichen formalen Fragen, welche sich an Vasenbildern stellen – und hier insbesondere der Frage nach dem Raum – nicht zu verweigern, damit die Diskussion um die Vasenbilder *als Bilder* nicht jenen überlassen werde, die jeglichen Wandel der archäologischen Wissenschaft spurlos an sich vorbeigleiten lassen. Die kulturwissenschaftliche und nicht bloß vage kunstgeschichtliche Beschäftigung mit der Vasenmalerei muss sich die Frage nach dem Stil – im weitesten Sinne, nicht bloß Gewandfalten betreffend – wiederropriieren und darf das „Was?“ der Darstellung nicht mehr gegen das „Wie?“ der Darstellung ausspielen.²³ Natürlich wäre es

verfehlt zu behaupten, dies geschehe nicht bereits. Das Buch von R. Neer mit dem programmatischen Titel „Style and politics in Athenian Vase-Painting“ von 2002 schreibt sich genau diese Forderung auf die Fahnen.²⁴ Eine grundlegende Arbeit, die sich dem „Wie?“ der Darstellung, dem ‚Funktionieren‘ von Vasenbildern, zuwendet, hat L. Giuliani 2003 mit seiner Geschichte der Bilderzählung vorgelegt.²⁵ Doch hat dieses Buch eher Fragen nach der (vermeintlichen) Darstellung von Zeit geklärt, und weniger den Raum thematisiert.²⁶ Viele grundlegende und außerordentlich überraschende Bemerkungen zum Raum der Vasenmalerei finden sich auch in der 1992 in Brüssel erschienenen Dissertation von D. Martens, welche leider nicht ins Deutsche übersetzt wurde und in der deutschsprachigen Archäologie kaum rezipiert wurde.²⁷ Eine eingehende Beschäftigung mit dem Raum in der Vasenmalerei findet sich auch in einigen Artikeln von N. Strawczynski, von der eine umfassende Monographie zu dem Thema leider nicht mehr erschienen ist.²⁸

Es wäre natürlich vermessen, das Desiderat der Forschung, das im Fehlen einer systematischen Darlegung eines alternativen Modells vom Bildraum in der griechischen Kunst besteht, vollständig auflösen zu wollen. Das Thema der Raumdarstellung in der griechischen Kunst ist ein viel zu breites Feld, um es in einem Buch bearbeiten zu wollen. Doch wird der Gegenstandsbereich hier auf die attische Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts, und darin auf die Landschaftselemente Baum und Fels beschränkt sein. Dass ausgehend von diesen beiden eher peripheren Motiven der attischen Vasenmalerei dennoch ein umfassendes Modell des Bildraums in der attischen Vasenmalerei formuliert werden wird, geschieht nicht mit der Zuversicht, damit zu diesem Thema alles gesagt zu haben, sondern mit dem Ziel, eine klare These zu formulieren. Dass eine klare These angreifbarer ist als eine schillernde, dass ein mit dem Anspruch auf Vollständigkeit vorgeschlagenes Modell sich stärker der Gefahr aussetzt, notwendige Differenzierungen zu unterschlagen, und dass eine ausformulierte These mehr potenzielle Kritiker auf den Plan ruft als eine These, die sich hinter Andeutungen versteckt, die bloß der verstehen soll, der ohnehin bereits in dieselbe Richtung denkt, ist mir klar. Doch ist es eine bewusste Entscheidung – auf die Gefahr hin, Fehler zu begehen – mit offenen Karten zu spielen, und somit eine Diskussion zu befördern.

Der Garant dafür, dass die schwer zu fassende Frage nach dem Raum in der attischen Vasenmalerei nicht aus dem Ruder laufe, sind eine dezidiert nahsichtige Perspektive auf den ikonographischen Befund und der konsequent verfolgte Versuch, nicht nur die Antworten, sondern auch die Fragen aus den Bildern heraus zu entwickeln.²⁹ Es soll also kein vorgefertigtes Modell von Raumdarstellung an den Vasenbildern auf sein Funktionieren hin getestet werden, sondern von dem ausgegangen werden, was die Vasenbilder an Räumlichkeit selbst vorlegen, mithin soll es um jenen

Raum gehen, in dem – in den Worten Hölschers der anfangs zitierten Passage – „(...) die Figuren weitgehend das ganze Bildfeld einnehmen, auf dem unteren Bildrand stehen, bis in die oberen Zonen ragen und kaum Raum für ‚Umgebung‘ lassen.“³⁰ Diesem Befund, den Hölscher zum Anlass nimmt, sich nicht weiter mit Raum in den Bildern zu beschäftigen, und stattdessen auf die Wichtigkeit der Figur hinzuweisen, soll in dieser Arbeit alle Aufmerksamkeit gelten. Wie sich zeigen wird, führt uns die Untersuchung der Landschaftselemente, einer Motivgruppe, die gegenüber den Figuren eindeutig im Hintergrund steht, auf geradem Weg in diesen Raum hinein.

Das Vorhaben, aus dem ikonographischen Befund nicht nur Antworten, sondern auch Fragen zu beziehen, führt gleichzeitig dazu, dass es in dieser Arbeit *nicht nur* um die Frage des Raumes gehen wird, da Bäume und Felsen auch eine Fülle weiterer Fragen aufwerfen und weitere Einblicke in das Funktionieren der Vasenbilder insgesamt und das Verständnis einzelner Bilder und Ikonographien gewähren. Im engeren Sinne bildinterne Fragen nach dem Raum werden im ersten Teil verhandelt werden, während eher semantische Fragen im zweiten Teil thematisiert werden. Diese Unterscheidung ist nicht klar zu treffen, und die Arbeit wird sich an diese allgemeine Untergliederung auch nur in groben Zügen halten. Jedenfalls wird sich erweisen, dass sich Fragen nach der Bedeutung von Landschaftselementen in einzelnen Bildern überhaupt erst auf Grundlage des bildinternen, auf die Frage nach dem Raum konzentrierten ersten Teil sinnvoll stellen und beantworten lassen, und dass umgekehrt aber auch der zweite Teil manchen Aussagen aus dem ersten Teil Sinn verleihen und offen gebliebene Fragen beantworten wird. Die Künstlichkeit der Unterscheidung des Was und des Wie der Darstellung wird sich somit in der Praxis bestätigen.

Forschungsgeschichte zur Natur- und Landschaftsdarstellung

Bevor mit einer unvoreingenommenen ikonographischen Untersuchung der Landschaftselemente begonnen werden kann, muss jedoch zuerst die Forschungsgeschichte des Themenbereichs offengelegt werden, zu dem Landschaftselemente in der Vergangenheit gerechnet wurden, nämlich des Themenbereichs der Natur- und Landschaftsdarstellung. Der Befund einer weitgehend auf die menschliche Figur konzentrierten griechischen Kunst war genügend eindeutig, um trotz des damals geringeren Denkmälerbestands und seiner geringeren Erschließung durch Publikationen auch schon im 19. Jh. für die Forschung erkennbar zu sein. Nun steht dieser Befund im offensichtlichen Widerspruch zu dem in der Neuzeit kolportierten Topos, die griechische Kunst habe die Natur dargestellt. Die Geschichte der Interpretationen zur Natur- und Landschaftsdarstellung in der griechischen Kunst lässt sich bis weit in das 20. Jh. hinein zu einem guten Teil

verstehen als ein Abarbeiten an diesem Widerspruch, wobei sich mehrere Erklärungsstrategien herausgebildet haben, welche auf verschiedenste Weise versuchen, die griechische Kunst als ‚Kunst der Natur‘ zu retten. Diese möchte ich nun vorstellen: Eine erste geht vom Postulat des mimetischen Charakters der griechischen Kunst aus, und sagt, die griechische Landschaft³¹ sei eine, die von ihrer Wesensart her nicht malerischer, sondern plastischer Natur sei, und fände ihre treueste Nachahmung somit nicht in der Landschaftsmalerei, sondern in der Plastik. Diese Theorie ist besonders explizit formuliert in einem Buch des Kunsthistorikers Karl Woermann von 1876 über die „Landschaft in der Kunst der alten Völker“.³² Der zweite Abschnitt dieses Buches, welcher der griechischen Kunst bis Alexander gewidmet ist, gipfelt in einer Gegenüberstellung der griechischen und der nordischen Landschaft. Für erstere seien abrupte Wechsel zwischen Ebene und Hügeln, Bergmassiven und felsigen Meeresbuchten, starke Farb- und Lichtkontraste, sowie ausgeprägte Einzelformen charakteristisch. Für zweitere seien dagegen große landschaftliche Einheiten, ein schwächeres und weiches Licht und fließende Farbübergänge charakteristisch. Mit dieser Gegenüberstellung werden zwei unterschiedliche Kunstgattungen in Analogie gesetzt, welche der jeweiligen landschaftlichen Charakteristik entsprächen, nämlich die Plastik für die griechische Landschaft und die Malerei für die nordische Landschaft. Dass die griechische Kunst in der Plastik die vollkommenste Ausgestaltung gefunden hat, wie man es spätestens seit Winckelmann meinte, erwächst für Woermann somit aus der Charakteristik der griechischen Landschaft. Über den Umweg des ‚plastischen Charakters‘ der griechischen Landschaft bleibt somit trotz des Fehlens von Landschaftsmalerei die (plastische) Kunst der Griechen – in einem freilich etwas weiteren Sinne – Natur- und Landschaftswiedergabe.³³ Die Präponderanz der menschlichen Figur in der griechischen Kunst wird gewissermaßen als Nachahmung der Natur umgedeutet.

In dieser Erklärungsstrategie wird die Form, welche Natur und Landschaft in der Kunst annimmt, vollkommen unhistorisch als reine Funktion der tatsächlichen umgebenden Natur angesehen. Sie lässt die kulturelle Bedingtheit der künstlerischen Form, und die Möglichkeiten verschiedener Arten der Mimesis außer Acht. Es ist offensichtlich, dass ein so unhinterfragter Naturalismus die Forschungsgeschichte der 20er und 30er Jahre, in denen man sich gerade für die stilistische Charakteristik einzelner Kunstepochen interessierte, in denen man das Kunstschaffen historisieren wollte, und in denen ein undifferenzierter Begriff von Mimesis als mechanisches Abformen der Natur nicht mehr befriedigte,³⁴ nicht unbeschadet überstehen konnte. Die Frage verschob sich von der griechischen Landschaft, dem (potenziellen) Modell einer Landschaftsmalerei, hin zu dem Verhältnis des ‚griechischen Menschen‘ zur Natur.³⁵ Eine andere Erklärungsstrategie für das Fehlen griechischer Natur- und

Landschaftsbilder wurde in dieser Zeit ‚populärer‘, die dieses Fehlen nun nicht mehr wie Woermann durch die Hintertür aufzuheben versuchte, sondern damit begründete, dass der moderne Subjektivismus, der die Natur zum Objekt macht, als Voraussetzung für Landschaftsmalerei in der griechischen Archaik und Klassik nicht gegeben war. Da der ‚griechische Mensch‘ von der Natur noch nicht entfremdet gewesen sei, habe er auch nicht den Drang gehabt, sie darzustellen. Dieser Gedanke geht letztlich auf die deutsche romantisch-idealistische Tradition zurück, und findet seine deutlichste Ausformulierung vielleicht in den ersten Seiten von Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ von 1795,³⁶ wo er auf eine einfache Formel gebracht wird: Wir empfinden die Natur, der Griechen empfindet natürlich. In diese Grundstruktur lassen sich die vorwiegend mit literarischen Quellen arbeitenden Forschungen von A. Biese über die Darstellung der Natur bei Griechen und Römern lückenlos einfügen. Man erkennt dies am besten in seinem für ein breiteres Publikum gedachten Überblickswerk zum „Naturgefühl im Wandel der Zeiten“,³⁷ in dem eine Entwicklung von einem „naiven“ Verhältnis zur Natur in der homerischen Epoche hin zu einem „sympathetischen“ Naturgefühl in der lyrischen Poesie und dem Drama, wo die Natur eine Art Spiegel der menschlichen Gefühle sei, dargestellt wird.

Die Verbindung der Frage nach Natur- und Landschaftsdarstellung bei den Griechen mit der Geschichte (bzw. Vorgeschichte) des Subjektivismus und des Verhältnisses von Mensch und Welt findet v. a. im sog. Dritten Humanismus Anhänger, wo die griechische Kultur für eine präsubjektivistische, präindividualistische und noch nicht entfremdete Welt steht. Paradigmatisch dafür ist der Abschnitt zur „klassischen Landschaft“ in einem 1937 publizierten Buch von H. Rose.³⁸ Darin wird eine Symbiose von Mensch und Natur in der Klassik beschworen, in der es das Bedürfnis nach einer Projektion der Landschaft ins Bild noch nicht gebe, da es auch die Entfremdung von Mensch und Natur, von Subjekt und Objekt, noch nicht gebe. Für dieses Gleichgewicht von Mensch und Natur bietet wiederum die ‚klassische Natur‘ der griechischen Landschaft, in der dieses Gleichgewicht schon vorgeformt sei, die Grundlage: Rose spricht etwa vom „Gleichgewicht zwischen Fels und Meer, Sinnbild für die Versöhnung der Elemente.“³⁹ Mit einer solchen Verwurzelung der Wesensart des (klassischen) griechischen Menschen in der gleichartigen Wesensart der griechischen Natur und Landschaft, klingt die erste hier vorgestellte Erklärungsstrategie für das Fehlen von Landschaftsmalerei an, bei der dieses mit dem Wesen der Landschaft selbst verbunden wird. Gleichzeitig ist eine gewisse ‚Blut und Boden-Ideologie‘ nicht zu überhören.⁴⁰ In diesem Modell ist der Beginn der griechischen Landschaftsmalerei, den Rose im 4. Jh. ansetzt, kein Fortschritt, sondern eine Verfallserscheinung, da er den Beginn der Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt bezeichne.⁴¹

Eine dritte Erklärungsstrategie für das Fehlen von Landschaftsbildern in der archaischen und klassischen griechischen Kunst besteht in der Behauptung, die strukturellen Voraussetzung für die Entwicklung von Landschaftsmalerei seien in der vorhellenistischen griechischen Kunst nicht vorhanden. Insbesondere fehle das, was B. Schweitzer als „Raumperspektive“ von der in klassischer Zeit vorherrschenden „Körperperspektive“ absetzt.⁴² Dessen Artikel „Vom Sinn der Perspektive“ von 1953 steht im Kontext einer eingehenden Beschäftigung in der Kunstgeschichte und (später) der Archäologie mit der Geschichte der Perspektive, für die ich stellvertretend auf den berühmten Aufsatz von Panofsky verweisen möchte.⁴³ Im Gegensatz zu den beiden zuvor vorgestellten Erklärungsstrategien geht diese nicht ausschließlich von wissenschaftlich so wenig greifbaren Konzepten wie der Wesensart einer Landschaft oder des griechischen Menschen aus, sondern von der Analyse der Bilder, und ist insofern aus heutiger Perspektive annehmbarer.⁴⁴

Diese verschiedenen Erklärungsansätze lassen sich nicht in ein klares zeitliches Nacheinander setzen. Obwohl zumindest die beiden zuerst dargelegten spätestens in der Forschung der zweiten Hälfte des 20. Jh. einen klaren Anachronismus darstellen sollten, wurde keiner je offen widerlegt. Als Beiträge zu einem Thema – der Natur- und Landschaftsdarstellung –, das in den letzten 100 Jahren niemals im Brennpunkt der Forschung lag, vegetieren sie gewissermaßen unbemerkt weiter. Eine Monographie von W. Elliger von 1975 zur Darstellung der Landschaft in der griechischen Dichtung, welche in der Einleitung den insgesamt geringen Stellenwert der Landschaft in der griechischen Dichtung und Kunst thematisiert, ist dafür ein Beispiel.⁴⁵ Dort werden nacheinander – allerdings in umgekehrter Reihenfolge – die oben vorgestellten Erklärungsansätze zur Landschaftsarmut der griechischen Kunst und Literatur dargelegt.⁴⁶ Die entscheidende Rolle, die das Fehlen von Raumperspektive spiele, wird in die Worte gefasst: „Wie es keinen Raum ohne Perspektive gibt, so auch keine Landschaft ohne Raum“ (S. 4). Später heißt es, jede Definition von ästhetisch wahrgenommener Landschaft gehe vom wahrnehmenden Subjekt aus, und gründe auf der Voraussetzung, „daß Landschaft nicht als selbstverständlich gegebene Umwelt naiv, das heißt unreflektiert erfahren, sondern bewusst zum Gegenstand des Erlebens gemacht wird.“ Und weiter: „Das aber setzt eine gewisse Distanz zwischen Natur und Mensch voraus“ (S. 6). Bezüglich der Theorie von der Verwandtschaft von griechischem Kunstsinn, der auf das ‚Plastische‘ gerichtet sei, und griechischer Landschaft, die von ihrem Wesen her ‚plastisch‘ sei, äußert sich Elliger etwas reservierter, doch lässt er auch dieses Argument grundsätzlich gelten.⁴⁷ Ein weiteres Beispiel dafür, wie lange sich die besagten Erklärungsansätze halten, findet sich in dem für ein breiteres Publikum gedachten Überblickswerk zur griechischen Kunst von Schefold von 1967, mit einem Abschnitt,

der „Die ‚Nachahmung der Natur‘“ betitelt ist.⁴⁸ Es erscheint darin sowohl der Topos vom Einssein des griechischen Menschen mit der Natur, der Landschaftsdarstellung gewissermaßen überflüssig macht,⁴⁹ als auch die Betonung dessen, dass sich die Griechen mit Körperperspektive begnügt hätten.⁵⁰ Die von Woermann entwickelte Idee, dass die griechische Kunst trotz des Fehlens von Natur- und Landschaftsdarstellung die Natur dennoch dargestellt habe, nämlich in ihrem ‚plastischen Wesen‘, erscheint bei Schefold in einer anderen Form, indem er – in Anlehnung an Platons Ideenlehre⁵¹ – behauptet, die Griechen hätten die „Natur der Dinge“ (im Sinne von „das Wesen der Dinge“) dargestellt, weswegen sie zu ihrer Nachahmung der Natur der Wiedergabe von Bäumen und Felsen nicht bedurft hätten.⁵²

Dass sich diese Erklärungsansätze für das Fehlen griechischer Landschaftsbilder so erstaunlich lange halten können, mag neben dem Fehlen einer eigentlichen Forschungsdiskussion zu diesem zumindest im 20. Jh. eher peripheren Thema auch daran liegen, dass sie sich denkbar schlecht dazu eignen, am konkreten Befund erprobt zu werden. In der Tat sind allgemeine Äußerungen über den ‚plastischen‘ Charakter der griechischen Landschaft, über den fehlenden Subjektivismus des griechischen Menschen gegenüber seiner Umwelt oder den Sinn von Perspektive wenig hilfreich, wenn es darum geht, das Auftreten von Bäumen und Felsen in konkreten Bildern zu erklären oder zu verstehen. Die wenigen im engeren Sinne ikonographischen Untersuchungen des letzten Jahrhunderts zur Natur- und Landschaftswiedergabe fristen von diesen Theorien denn auch ein weitgehend getrenntes Dasein, haben sie es schließlich nicht mit fehlender Landschaft, sondern mit vorhandenen Landschaftselementen zu tun. M. Heinemann entwirft in ihrer Dissertation zu den „landschaftlichen Elementen in der griechischen Kunst bis Polygnot“ von 1910 dementsprechend ein ganz anderes Bild von der Stellung der Landschaft in der griechischen Kunst, nach dem die Landschaftsmalerei sehr wohl griechische Wurzeln habe, welche bloß bisher nicht beachtet worden seien.⁵³ Ihre Methode ist es dabei, aus der Masse der Bilder⁵⁴ für jede Epoche und jede Kunstlandschaft ein paar herausragende Beispiele herauszugreifen, die sich durch eine besondere Dichte an Landschaftselementen auszeichnen und eine gewisse ‚landschaftliche Schönheit‘ transportieren, um an ihnen die Art und Intensität des Naturgefühls der jeweiligen Epoche und Kunstlandschaft zu ermessen. Gemäß der Erfahrungstatsache, dass man immer findet, was man sucht – vor allem dann, wenn der Corpus der Bilder und damit auch die Mühe sehr groß ist – wird auch sie fündig, und stellt eine kleine Gruppe von (meist Vasen-)Bildern zusammen, die für eine vorhellenistische griechische Landschaftsmalerei Zeuge stehen sollen. Auch wenn sie auf hermeneutischem Terrain wenig Aufregendes bietet, hatte die Arbeit von Heinemann gerade aufgrund dieser Auswahl von

Bildern Einfluss auf die spätere Beschäftigung mit Landschaft in der frühgriechischen Kunst, da diese Gruppe besonders ‚landschaftlicher‘ Bilder fortan den ‚ikonographischen Grundstock‘ bildete, auf den Autoren zurückgriffen, wenn sie von der Landschaft in der griechischen Kunst – und sei es bloß in einer Fußnote – handelten. Da nach Heinemanns Studie keine weitere umfassende ikonographische Untersuchung der landschaftlichen Elemente in der vorhellenistischen griechischen Kunst mehr durchgeführt wurde, ist dieser ‚Grundstock‘ bloß durch einzelne Neufunde⁵⁵ erweitert worden. In der Dissertation von 1976 von L. Nelson über die Landschaftswiedergabe in der griechischen und unteritalischen Vasenmalerei etwa werden die von Heinemann zusammengestellten Vasenbilder mit kleinen Abweichungen nacheinander abgehandelt.⁵⁶ Es kann kaum verwundern, wenn das Bild, welches Nelson von der Landschaft in der frühgriechischen Kunst zeichnet, nur unwesentlich von dem von Heinemann abweicht. In der Tradition von Heinemanns Besprechung einer kleinen Auswahl besonders ‚landschaftlicher‘ Bilder steht auch der Aufsatz von Hurwit zur Naturwiedergabe in der frühgriechischen Kunst von 1989, wenn auch er in seiner Bildauswahl viel mehr eigene Akzente setzt als Nelson, und vor allem einen viel reflektierteren Diskurs mit mehr essayistischem Charakter führt.⁵⁷ Heinemann hat der Forschung mit der Zusammenstellung ihres ‚Bilderkanons‘ zur Landschaft einen zwiespältigen Dienst geleistet, insofern der Untersuchungsgegenstand zwar einerseits erschlossen und leicht verfügbar wurde, dies aber andererseits zu einer gewissen Verengung des Blickwinkels auf jene wenig repräsentative Auswahl von Bildern geführt hat, durch die der Kontext einer ausgesprochen landschaftsarmen Bilderwelt tendenziell in Vergessenheit geriet.

Bei ihrer Suche nach besonders landschaftlichen Bildern wurde Heinemann v.a. in der spätarchaisch-schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei mit ihrem reichen Zweigeschmuck fündig, während die frührotfigurige Vasenmalerei kaum etwas hergab, was ihren Kriterien von Landschaftlichkeit genügen konnte. Daraus entwickelte sich der Topos von der landschaftlichen Spätarchaik, welcher von der landschaftsarmen Frühklassik abgelöst worden wäre.⁵⁸ Dieser Topos findet sich in fast allen späteren Arbeiten zu Natur und Landschaft in der griechischen Kunst.⁵⁹ In kondensierter Form erscheint er in A. Schobers kurzer Darlegung der „Landschaft in der Antiken Kunst“ von 1923.⁶⁰ Breiter ausgeführt wird diese Vorstellung von einem kurzen Höhepunkt landschaftlicher Darstellung in der schwarzfigurigen Vasenmalerei der Spätarchaik, der in den rotfigurigen Bildern abrupt abbreche, in Pfuhs Monumentalwerk zur Malerei und Zeichnung der Griechen von 1923.⁶¹ In dem der Kunst gewidmeten Teil des RE-Artikels von 1933 zum „Naturgefühl“ ist der Topos wiederzufinden.⁶² Die 1976 erschienene Dissertation von Nelson kolportiert den

Topos fast unverändert weiter.⁶³ Noch 1996 erscheint er in der Einleitung zu den Akten des Straßburger Kolloquiums von 1992 zu Natur und Landschaft in den antiken Kulturen.⁶⁴

Auch A. Pfizner widerspricht diesem Topos in seiner Dissertation über die „Funktion des landschaftlichen Elementes in der streng rotfigurigen griechischen Vasenmalerei“ von 1937 nicht.⁶⁵ Dieser bringt ihn dazu, landschaftliche Elemente in der früheren rotfigurigen Vasenmalerei nicht mehr als eigenständige Darstellung von Landschaft anzusehen, sondern in ihnen die Funktionen hervorzuheben, die sie für die Darstellung der Figuren einnehmen, was aus heutiger Perspektive viel plausibler scheint. Auch wenn seine Arbeit zu Unrecht kaum beachtet wurde, ist es dieser von der leidigen Frage nach dem Grad der Landschaftlichkeit des jeweiligen Bildes befreite Ansatz, der letztlich bis heute überlebt hat, und in der 2001 erschienenen Monographie von G. Hedreen zur narrativen Funktion der Landschaft in der archaischen und klassischen Kunst verfolgt wird.⁶⁶ Ohne sich um den möglichen landschaftlichen Charakter der Bilder zu kümmern, interpretiert Hedreen die „elements of setting“⁶⁷ in den Ikonographien des trojanischen Sagenkreises als Hilfen für den Betrachter zu einem besseren Verständnis der Narration. Von einer Fixierung auf die Frage, ob und inwieweit Bilder jeweils als landschaftlich aufzufassen sind, ist in den ikonographischen Studien, die in der jüngeren Vergangenheit zu Bäumen und Pflanzen in der attischen Vasenmalerei erschienen sind, nicht mehr viel zu spüren. Nur sehr vorsichtig tastet sich etwa Chazalon in ihrem Artikel zu Bäumen und Landschaft in der schwarzfigurigen Vasenmalerei an die Fragen nach Natur- und Landschaftswiedergabe heran.⁶⁸ Eher mit Fragen der Identifizierung einzelner Pflanzen beschäftigen sich zwei kürzlich erschienene ikonographische Studien zu Bäumen und Pflanzen in der attischen Vasenmalerei von H. Rühfel und E. Kunze-Götte.⁶⁹ Auch im Straßburger Kolloquium von 1992 zu Natur und Landschaft in der Antike wird die eigentliche Frage nach Landschaft in der griechischen Bilderwelt nur mit der Pinzette berührt.⁷⁰

Während die oben genannten Erklärungsstrategien ab den 70er Jahren weitestgehend versiegen, erscheinen ikonographische Untersuchungen mit einiger Regelmäßigkeit, wenn auch in geringer Dichte, bis heute. So gewinnbringend solche ikonographischen Untersuchungen sein können, sind sie jedoch in zwei Punkten alle nicht befriedigend: Mit Ausnahme von Heinemann, zu deren Zeit das heute verfügbare Material jedoch einerseits teilweise noch nicht ergraben war, vor allem aber nicht im selben Maße verfügbar war (mangels systematischer Publikation), hat niemand versucht, eine umfassende Untersuchung vorzulegen. Daraus ergeben sich viele Fehler in der Beurteilung, da man den einzelnen Befund nur im Kontext richtig einordnen und interpretieren kann. Zweitens fehlt gewissermaßen der ‚theoretische Überbau‘: Grundsätzliche Fragen nach der

Darstellung und der Konzeption von Raum im Bild werden nicht behandelt, und folglich werden anachronistische Vorstellungen unkritisch übertragen.⁷¹ Wovon die gänzlich befundfrei arbeitenden, übergreifenden Erklärungen für das Fehlen von Landschaftsmalerei zu viel (oder zu ausschließlich) hatten, davon haben die beschränkten ikonographischen Untersuchungen zu wenig. Neben dem Fehlen grundsätzlichen Hinterfragens darstellerischer Voraussetzungen sucht man in den ikonographischen Untersuchungen auch den kulturgeschichtlichen Hintergrund vergeblich, in den die ikonographischen Einzelfragen eingeordnet werden könnten. Auf die grundsätzliche Paradoxie einer Poliskultur, in der Stadt und Umland zwar nicht voneinander zu trennen sind, in der aller materielle Reichtum und die wirtschaftliche Grundlage des Lebens auf der Landwirtschaft basieren, in deren Selbstrepräsentation in Literatur und Kunst die das städtische Zentrum umgebende Landschaft jedoch einen vollkommen marginalen Platz einnimmt, wird z.B. in keiner dieser ikonographischen Untersuchungen Bezug genommen. Die Auseinandersetzung mit dieser Paradoxie wird dagegen in R. Osbornes Buch „Classical Landscape with Figures“ von 1987 geführt, welches sich mit der griechischen Bilderwelt wiederum nur am Rande beschäftigt. Fragen nach der Darstellung von Natur und Landschaft in einer kulturhistorischen Perspektive werden in einer Reihe von Aufsätzen von A. Schnapp behandelt,⁷² ohne dass darin jedoch der Corpus der Bilder für diesen Zweck eigens ‚durchforstet‘ worden wäre.⁷³

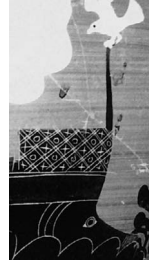
Die vorgestellten Forschungen zur Natur- und Landschaftsdarstellung seit dem späten 19. Jh. lassen sich nicht eigentlich als *Forschungsgeschichte* darstellen: Es gibt zum Thema der Natur- und Landschaftswiedergabe zwar zahlreiche Einzelbeobachtungen, die aus heutiger Perspektive mal mehr, mal weniger brauchbar scheinen, aber keine stringente Diskussion, in der die verschiedenen Forscher aufeinander antworten, und frühere Beiträge kritisch rezipiert, bestätigt, differenziert oder verworfen würden.⁷⁴ Es scheitert bereits an der genauen Definition des Untersuchungsgegenstands: Was E. Löwy unter „Naturdarstellung“⁷⁵ versteht, hat wenig bis gar nichts mit dem zu tun, was Hurwit unter „representation of nature“⁷⁶ versteht. Daher ist es schwer, aus den Forschungen zur Natur- und Landschaftsdarstellung der Vergangenheit einen aktuellen Forschungsauftrag abzuleiten: Wovon sollte dieser handeln, wie das Material zusammenstellen, welche übergeordnete Frage stellen?

Einige Lehren möchte ich aus den vorgestellten Arbeiten dennoch ziehen: (1) Ein Grundproblem bei der Behandlung der Naturwiedergabe in der griechischen Kunst ist, dass sich nicht sagen lässt, was Natur überhaupt sei. Ein griechisches Äquivalent unseres Begriffs der Natur gibt es bekanntlich nicht.⁷⁷ Dasselbe gilt für unseren Begriff der Landschaft.⁷⁸

Aus der Unsicherheit heraus, wie der Gegenstand von Natur- und Landschaftsdarstellung genau zu definieren ist, ohne dabei in Anachronismen zu geraten, ist es ratsam, als Ausgangspunkt für die Zusammenstellung des zu untersuchenden Corpus nicht die nebulösen Begriffe Natur und Landschaft, sondern – sozusagen ganz ‚naiv‘ – eine klar definierte Motivgruppe zu wählen, nämlich Bäume und Felsen, sowie alles, was dem nahekommt (Zweige, Geländelinien u. ä.). Diese Motive sind die Elemente, aus denen neuzeitliche Landschaften bestehen, und tragen damit unseren Begriff von Natur und Landschaft in sich – schließlich bleibt einem nichts anderes übrig, als von einem bekannten Begriff auszugehen. Gleichzeitig sind Bäume und Felsen aber nur die *Elemente*, aus denen moderne Landschaften bestehen. In ihrer Vereinzelung tragen sie die *Struktur* moderner Landschaften somit nicht in sich. Folglich können sie einen gleichsam wie eine Versuchsanordnung über den strukturellen Unterschied zwischen Landschaft in der neuzeitlichen Malerei und ‚Landschaft‘ in der griechischen Malerei belehren. (2) Dadurch, dass es eine so lange Geistesgeschichte durchgemacht hat, ist das Verhältnis der griechischen Kunst zur Natur intellektuell überfrachtet. Aus diesem ‚Ballast‘ ließe sich zwar außerordentlich viel über neuzeitliche Kunst und Geistesgeschichte erschließen, über griechische Kunst und Kultur jedoch nur in vielfacher Brechung. Die Tatsache, dass es in den vergangenen Arbeiten zur Natur- und Landschaftsdarstellung kaum produktive, wissenschaftliche Interferenzen zwischen jenen Arbeiten gab, die sich mit dem neuzeitlichen Topos von der griechischen Kunst als Kunst der Natur beschäftigt haben, und jenen, die sich mit konkreten griechischen Bildern beschäftigt haben, dass erstere also nicht bis zu den Befunden, zweitens nicht bis zu den ‚großen Fragen‘ vorgedrungen sind, zeigt, dass dieser ‚Ballast‘ zu schwer ist.⁷⁹ Daher möchte ich mich gewissermaßen dumm stellen, und mich so weit als möglich von den Bildern selbst leiten lassen – oder zumindest so tun als ob.⁸⁰ (3) Bei Beobachtungen allgemeiner Phänomene in der griechischen Natur- und Landschaftswiedergabe wird nie deutlich, ob das Phänomen etwas über die Kultur, oder über die Struktur der Medien – in unserem Fall des Mediums Vasenbild – aussagt, in denen diese Kultur auf uns kommt. Diesem Problem haben sich die hier vorgestellten Forschungen in keinem Fall ernsthaft gestellt. In der Beschäftigung mit dem Thema der griechischen Natur- und Landschaftsdarstellung äußert sich dies an der bisher immer in der Aporie endenden Frage, warum Landschaft in Bildern so spärlich ist, wenn sie bei Homer oder Sappho scheinbar in so ‚poetischer Verdichtung‘ auf uns kommt.⁸¹ Um überhaupt erst in die Lage zu kommen, beides voneinander zu unterscheiden, muss die Untersuchung also in einem ersten Schritt nach Medien getrennt geführt werden. Da dieser erste Schritt schon sehr groß ist, nehme ich mir nicht mehr als diesen vor, und werde auch nur ein einziges Medium beachten, nämlich

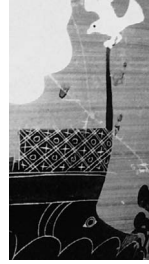
die attische Vasenmalerei. Um aber keine falsche Bescheidenheit vorzuschieben, sei gleich hier schon bemerkt, dass die Struktur des Mediums selbst schon ein wesentliches Merkmal der Kultur ist, die bildwissenschaftliche Analyse also von Anfang an schon Kulturwissenschaft ist. Gegenstand der Arbeit werden also nicht nur Landschaftselemente sein, sondern auch das Bild selbst, aber nicht als zeit- und kulturübergreifendes Medium, sondern in seiner spezifischen Ausprägung auf bemalter athenischer Luxuskeramik. Die Arbeit möchte somit auch einen Beitrag zu einer Anthropologie des Bildes leisten. Die praktische Konsequenz daraus ist, dass schriftliche Quellen (leider) nur am Rande herangezogen werden.

Teil I:
Bildinterne Untersuchung





Der Gegenstandscharakter der Landschaftselemente



Aufgetürmtes Wasser

Auf einer schwarzfigurigen Halsamphora aus dem Umkreis des Lysippides-Malers in Mannheim ist eine Seite von einem Schiff eingenommen, das im Meer segelt (Abb. 1).¹ Die Oberfläche des Meeres besteht, wie es in der Vasenmalerei üblich ist, aus einer Reihe von Buckeln, die offenbar auf sehr schematische und abstrakte Weise Wellen wiedergeben.² Da sich das Meer hier nicht auf den gesamten Umkreis der Vase ausbreitet, sondern

Abb. 1
Im Meer segelndes Schiff.
Halsamphora,
Mannheim, Reiss-Mus.,
520–510

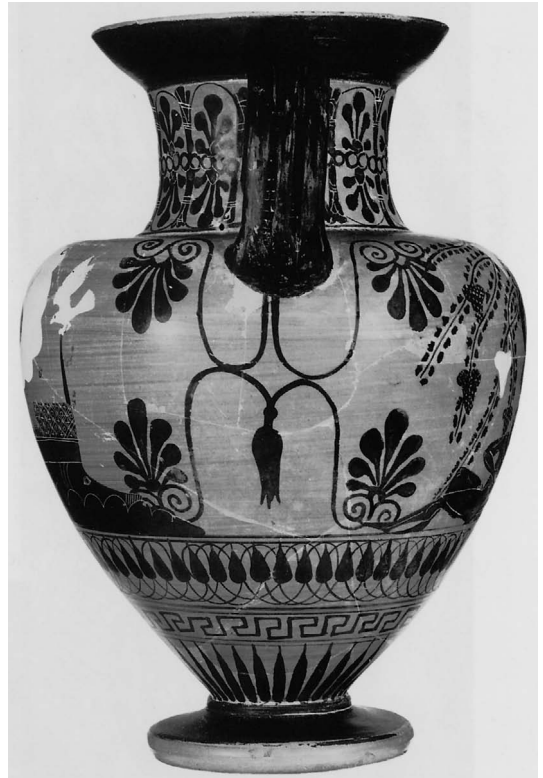
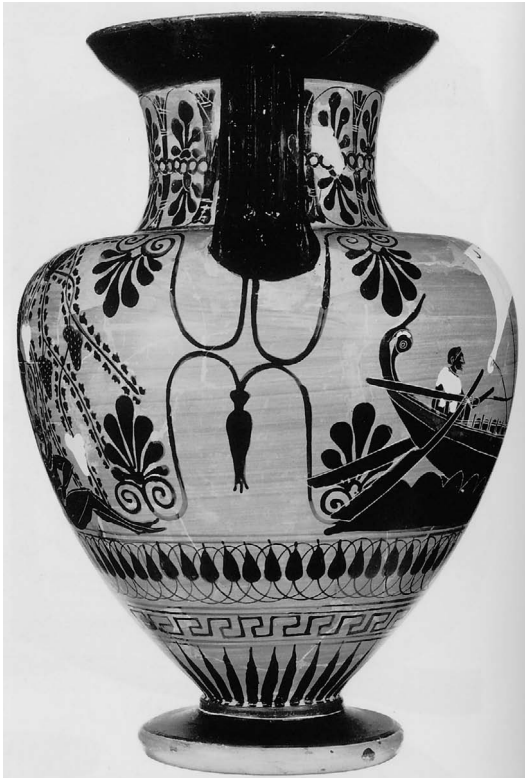
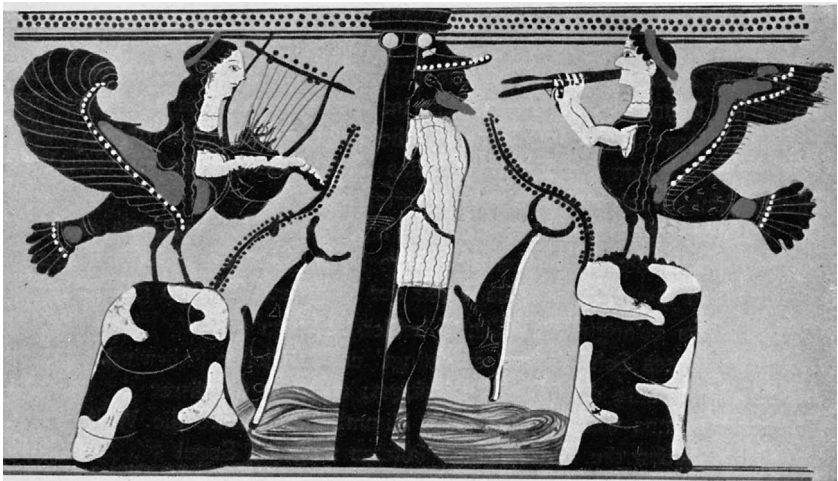


Abb. 2
Augenschale mit Schiffen
in der Henkelzone.
Augenschale, New York,
Kunsthandel, um 530



Abb. 3
Odysseus und die
Sirenen. Lekythos des
Edinburgh-Malers, Athen,
Nationalmuseum,
um 500



an der anderen Seite der Halsamphora Satyrn auf trockenem Boden um einen Weinstock lagern, muss das Meer zwangsläufig irgendwo ‚aufhören‘. Dort, wo das Meer an den Rändern des Bildes ‚aufhört‘, wird die Darstellung des Wassers nun nicht durch einen vertikalen Schnitt abrupt unterbrochen, sondern endet abgerundet, indem sich die Wasseroberfläche zur Grundlinie herabwölbt. An der linken Seite wird diese kuriose Stelle größtenteils durch das Steuerruder überdeckt. An der rechten Seite liegt das in zwei Wellenbuckeln herabgewölbte Wasser dagegen offen zutage.³ Entgegen der physischen Eigenschaft von Wasser, sich stets maximal auszubreiten, ist das Meer hier also zu einem flachen Hügel aufgetürmt. Somit wird das grenzenlose Meer⁴ zum begrenzten Gegenstand.

Die Mannheimer Halsamphora steht damit nicht ganz alleine da. Auf dem Theseus-Ariadne-Fries des Klitias-Kraters wölbt sich das Meer mit dem Schiff der Athener in einer konkaven Linie zur Grundlinie herab, ohne dass das Ende des Meeres durch irgendeine Uferböschung o.Ä. vermittelt wäre.⁵ Auf einer Augenschale um 530 aus dem New Yorker Kunsthandel ragen auf beiden Seiten von der Henkelzone her je der Bug eines Schiffes hervor, das jeweils nur zur Hälfte dargestellt ist (*Abb. 2*).⁶ Jede der vier Schiffshälften liegt auf einem ‚Meeressegment‘, welches jeweils am vollständig dargestellten Bug des Schiffes in einer Rundung abschließt, dort jedoch, wo die Darstellung des Schiffes abbricht, genauso wie dieses in gerader Linie abgeschnitten ist. An diesem Beispiel zeigt sich eindeutig der Unterschied zwischen einer gerundet endenden, abgeschlossenen Meeresdarstellung einerseits, und einer abgeschnittenen, abgebrochenen Meeresdarstellung andererseits. Letzteres impliziert, dass das Meer ‚eigentlich‘ weitergeht. Folglich bedeutet ersteres, dass das Meer *nicht* weitergeht, bzw. dass der Betrachter nicht aufgefordert wird, sich das Meer als ‚weitergehend‘ vorzustellen.⁷

Unter den zahlreichen schwarzfigurigen Vasenbildern mit Schiffen im Meer sind solche Darstellungen des Meeres als flache ‚Wasserhügel‘ dennoch nicht häufig.⁸ Sie treten lediglich dann auf, wenn sich das Meer nur über einen Abschnitt des Vasenumkreises erstreckt, und dieser Abschnitt außerdem nicht schon extern begrenzt ist. Eine externe Begrenzung kann etwa durch seitlich aufragende Felsen gegeben sein, wie etwa auf einer Lekythos des Edinburgh-Malers, mit Odysseus und den Sirenen, wo das Meerwasser von zwei Felsen umrahmt ist, auf denen je eine Sirene sitzt (*Abb. 3*).⁹ Weiterhin ist eine externe Begrenzung dann gegeben, wenn das Vasendekorationsschema der figurativen Bemalung von vorne herein eine begrenzte Fläche vorgibt, wie es z.B. auf Bildfeldamphoren der Fall ist. Schiffe im Meer sind typischerweise aber gerade als umlaufender Fries dargestellt, etwa an der Innenseite der Gefäßlippe von Krateren oder an den Außen- oder Innenseiten von Trinkschalen.¹⁰

Bemerkenswert ist die Darstellung des Meeres als flacher ‚Wasserhügel‘ denn auch nicht wegen ihres quantitativen Gewichts, sondern aufgrund der Tatsache, dass diese für uns so sonderbare Darstellungsweise den Malern überhaupt zu Gebote stand, und sie folglich das Auge des antiken Betrachters nicht beleidigt hat. Die flachen Wasserhügel lassen sich sicherlich nicht als selten gewählte Notlösungen der Maler verstehen, wenn ihnen aus irgendeinem Grund keine andere Darstellungsweise möglich war. Die zahlreichen Bilder von Schiffen, die ohne Meeresdarstellung auskommen, oder die mythischen Ikonographien, deren Erzählung zwar im Meer spielt – so der Kampf zwischen Herakles und Triton oder der Besuch des Theseus am Meeresgrund –, wo vom Meer aber nicht mehr zu sehen ist, als umhertreibende Fische im Bildfeld,¹¹ zeigen nämlich, dass die Ma-

ler zur Darstellung von Meereswasser nie genötigt waren, sondern sie sich immer positiv dazu entschließen mussten. Auch kann man die Wasserhügel nicht in die Ecke ‚archaischer Sonderbarkeiten‘ abschieben, die im 5. Jh. dann durch naturalistischere Lösungen abgelöst worden wären. Aufgetürmtes Wasser findet sich neben anderen Darstellungsweisen des Meeres nämlich auch im Rotfigurigen durchgehend. Auf einer rotfigurigen Bauchamphora um 500–490 in der Ermitage reitet der Stier mit Europa über eine tongrundige Masse mit welligem Umriss, die von schwarzfigurig gemaltem Meeresgetier bevölkert ist (Abb. 4).¹² Auf einer rotfigurigen Lekythos um 440–420 ist Triton in einer amorphen Wassermasse schwimmend gezeigt, die sich nicht viel weiter über das Bildfeld erstreckt, als der Körper des Triton reicht, und auf deren rotfigurigem Grund wiederum schwarze Fische erscheinen (Abb. 5).¹³

Wassermassen, die sich nur auf einem Teil des Bildfelds auftürmen, finden sich im 5. Jh. am regelmäßigsten in Charonszenen auf weißgrundigen Lekythen, wo der Kahn des Charon zwar im Wasser liegt, der Verstorbene allerdings auf dem Trockenen steht oder sitzt. Auf einer polychromen Lekythos des Triglyphen-Malers in Berlin schwimmt der Kahn des Charon auf einer Wasserfläche rechteckiger Form, deren horizontaler und vertikaler Rand jeweils durch die bekannten buckelförmigen Wellen begrenzt ist (Abb. 6).¹⁴ Daran, dass die buckelförmigen Wellen nicht nur an der horizontalen Wasseroberfläche, sondern ebenso auch dort erscheinen, wo das Wasser vertikal zur Grundlinie abfällt, zeigt sich, dass diese Buckel nicht nur konkret Wellen meinen, sondern allgemein das distinktive Merkmal einer Wassermasse (im wahrsten Sinne des Wortes) sind, im Gegensatz etwa zu einer Felsmasse oder zu einem gebauten Podium. Dabei beruft sich die Wahl des graphischen Motivs der Buckel als distinktiven Merkmals zwar auf die physische Eigenschaft von Wasser, Wellen zu schlagen. Andererseits werden die physischen Eigenschaften von Wasser aber in eklatanter Weise unbeachtet gelassen, wenn das Wasser dann, wie beim Zug durchs rote Meer, an dessen Ende steil abfällt. Während aber die Mauer von Wasser beim Zug durchs Rote Meer ein großes Wunder ist, ist die Mauer von Wasser auf unserer Lekythos eine Nebensächlichkeit, die keines weiteren Kommentars bedarf. Wenn man es aber bei dieser Lekythos *nicht* mit einem Wunder zu tun habe möchte, kommt man nicht umhin, davon auszugehen, dass die Wassermasse, die hier dargestellt ist, nicht flüssig ist. Ebenso muss man davon ausgehen, dass die Meeressegmente, auf denen die oben besprochenen Schiffe liegen, nicht flüssig sind.

Dass die Aussage, die erwähnten Wasserdarstellungen besäßen nicht die Qualität des Flüssigen, keine rhetorische Spielerei ist, zeigt die merkwürdige Verwandtschaft, die Wasserdarstellungen und Felsendarstellungen haben können. Im Falle der oben erwähnten Lekythos aus der zweiten Jahrhunderthälfte mit der Darstellung des Triton sind die schwarzfigurig

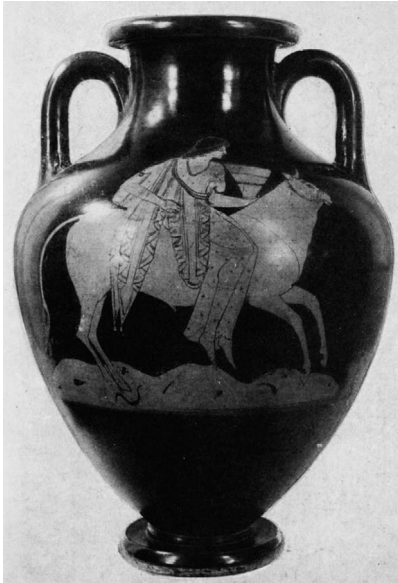


Abb. 4
Der Stier trägt Europa
über das Meer. Zeus
erwartet sie auf der Rück-
seite des Gefäßes.
Amphora, St. Petersburg,
Ermitage, 500–490



Abb. 5
Triton schwimmt im
Meer. Lekythos, Bochum,
Ruhr-Universität,
440–420

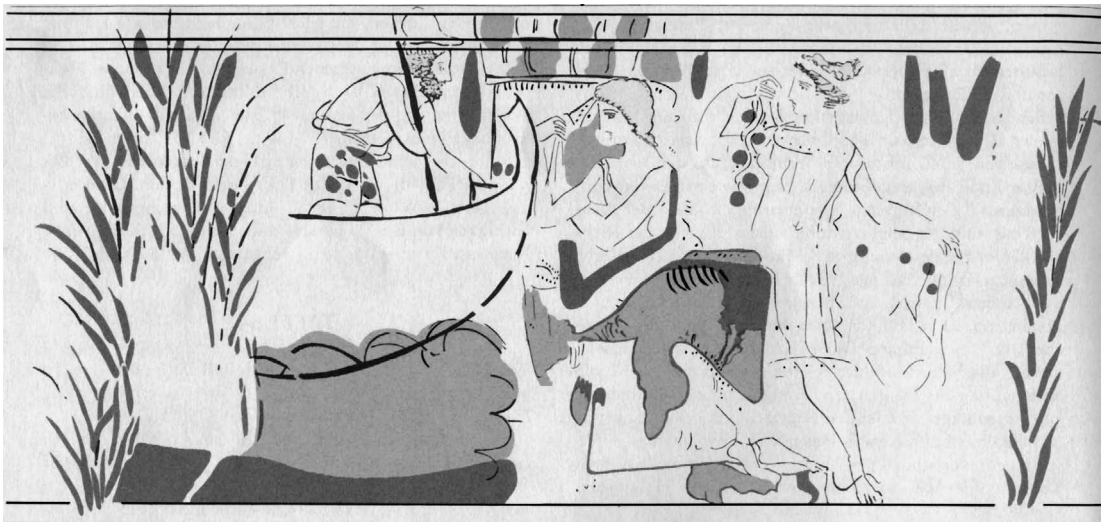


Abb. 6
Charon holt eine Verstorbene zur Überfahrt ab. Sein Kahn liegt auf einer ‚Wassermasse‘ rechteckiger Form.
Lekythos des Triglyphen-Malers, Berlin, Antikensammlung, 420–410

Abb. 7
Perseus flieht vor den
Gorgonen auf der Gefäß-
rückseite und läuft dabei
über eine ‚Felsmasse‘,
die sich kaum von der
‚Wassermasse‘ des
Europa-Bilds unter-
scheidet. Halsamphora
der Leagros-Gruppe,
London, British Mus.,
520–500



dargestellten Fische das distinktive Merkmal des Wassers. Die ansonsten vollkommen amorphe tongrundige Fläche könnte im Übrigen genauso für einen Felsen herhalten. Auf der Amphora in St. Petersburg könnte der unregelmäßige Wellenumriss des Meeres, über das der Stier mit Europa reitet, ebenfalls zu einem Felsen gehören, wäre auf der tongrundigen Fläche nicht Meeresgetier dargestellt. Es lässt sich also die Regel aufstellen, dass die Präsenz eines distinktiven Merkmals von Wasser oder Meer dem Maler für die sonstige Formgebung der Wassermasse weiterhin freie Hand lässt. Wenn die *Wassermasse* in den zuletzt genannten Fällen unter Abzug des jeweiligen distinktiven Merkmals zur *Felsenmasse* werden kann, folgt daraus, dass sich Wasser und Felsen – bzw. Meer und Land – in ihrer Formgebung gar nicht unbedingt unterscheiden müssen. Dies lässt sich an einer Halsamphora der Leagros-Gruppe in London mit der Verfolgung des Perseus durch die Schwestern der Medusa nachprüfen (Abb. 7).¹⁵ Auf der einen Gefäßseite sind (von links nach rechts) Hermes, Athena und der nach rechts aus dem Bildfeld hinaus fliehende Perseus dargestellt, während auf der anderen Gefäßseite die beiden verfolgenden Gorgonen erscheinen. Unter dem im Knielaufschema halb rennend, halb fliegend dargestellten Perseus erscheint eine schwarze Masse mit welligem Umriss, die sich durch Ritzungen und den in weißer Deckfarbe nachgezogenen Kontur der rechtesten Ausbuchtung als Fels zu erkennen gibt.¹⁶ Ohne diese distinktiven Merkmale von Felsen wären die felsigen Ausbuchtungen zu Wellen geworden, wie es die weitgehende Ähnlichkeit der Form dieser Felsenmasse mit der Form der tongrundigen Wassermasse auf der Amphora in St. Petersburg zeigt.¹⁷ Perseus rennt über Land, so wie der Stier mit Europa über Meer galoppiert.

Die Verwandtschaft von Felsenmasse und Wassermasse erweist sich auch an einigen Darstellungen des Felsens des Skiron. Auf der Zyklus-schale des Douris in London erscheint in der Mitte einer Außenseite der hoch aufragende Fels, an den sich Skiron im Sturze festzuklammern sucht (Abb. 8).¹⁸ Im unteren Teil des Felsens ist in leicht verdünntem Tonschli-

cker eine Reihe Buckelwellen auf den tongrundigen Felsens aufgetragen, die den Tongrund unterhalb dieser Wellen zum Meer machen. Das wird bestätigt durch einige Pinselstriche in noch verdünnterem Tonschlicker, die dieser Wassermasse eine etwas schummrige Oberfläche geben. Die Reihe der Buckel wird rechts von dem Felsen von zwei tongrundig im Firnis ausgesparten Buckelwellen fortgeführt, deren Oberfläche ebenfalls durch verdünnte Pinselstriche gestaltet ist. Dasselbe tongrundige Gebilde ist oben also Felsen, unten dafür Wasser – in das die linke Hand des von Theseus ins Meer gestürzten Skiron übrigens schon hineinragt. Dasselbe geschieht im Innenbild einer Douris-Schale in Berlin mit Theseus und Skiron. Hier kommen als distinktive Merkmale des Meeres zu den Buckelwellen noch kleine Seeigel hinzu (*Abb. 9*).¹⁹ Auf einer Dourisschale im Louvre geschieht die Unterteilung des tongrundigen Massivs in Fels und Meer allein durch die Buckelreihe.²⁰ Auf andere Weise ist die Unterteilung der tongrundigen Fläche in Fels und Meer auf der Zyklusschale des Kleophrades-Malers in Bologna gelöst (*Abb. 10*).²¹ Hier läuft der hoch aufragende Fels unter dem Henkel in zwei knapp über der Grundlinie verlaufende, große tongrundige Wellen aus, womit m. E. nur das Meer gemeint sein kann, auch wenn es für diese Deutung keine sicheren Beweise gibt. Hier wäre der Übergang von Fels zu Meer also ganz ohne graphisch angegebene Grenze erreicht worden. Ein Gebilde mit Felsenumriss, das in seinem unteren Teil durch die Hinzufügung von Buckelwellen zum Meer ‚umgedeutet‘ wird, findet sich auch auf einer spätschwarzfigurigen Lekythos in Neapel, wo Europa auf dem Stier im Meer schwimmt, das links und rechts von zwei Felsen begrenzt ist, deren Kontur jeweils in weißer Deckfarbe nachgezogen ist (*Abb. 11*).²² An der linken Seite endet die Wellenlinie des Meerwassers nicht mit dem Beginn des Felsens, sondern wird über den Felsen weitergeritzt, wodurch der untere Teil des ‚Felsens‘ nunmehr Wasser ist, in dem übrigens zwei weiße Delphine schwimmen.²³ Dadurch wird die Begrenzung, die der Felsen hätte darstellen können, hinfällig, da das Wasser nun unvermittelt mit dem Kontur des vermeintlichen Felsens abbricht, genauso wie auf der Dourisschale in London.

Ein ganz anders geartetes Beispiel für einen Felsen, der Land und Meer zugleich ist, findet sich auf dem Stangenkrater in der Art des Syleus-Malers in Wien mit der Gigantomachie des Poseidon (*Abb. 13*).²⁴ Die Insel Nisyros, unter der Poseidon seinen Gegner begraben wird, ist wie gewöhnlich als Fels dargestellt, der hier aber mit kleinformatig dargestellten Tieren bevölkert ist, was dieser Fels mit einer kleinen Anzahl zeitgenössischer Darstellungen gemein hat.²⁵ Interessant ist nun, dass unter diesen kleinformatigen Tieren – Delphin, Vielfüßler, Tintenfisch, Steinbock (Reh?), Skorpion und Schlange – keineswegs nur Landtiere sind. Dass hier ein Tintenfisch und ein Delphin auf das Meer verweisen, ist angesichts dessen, dass der Fels eine ganze Insel meint, und für eine Insel das sie



Abb. 8

Taten des Theseus. Der Fels, von dem der Räuber Skiron hinabstürzt, wird in seinem unteren Teil in Wasser umgedeutet.

Schale des Douris, London, British Mus., 490–480

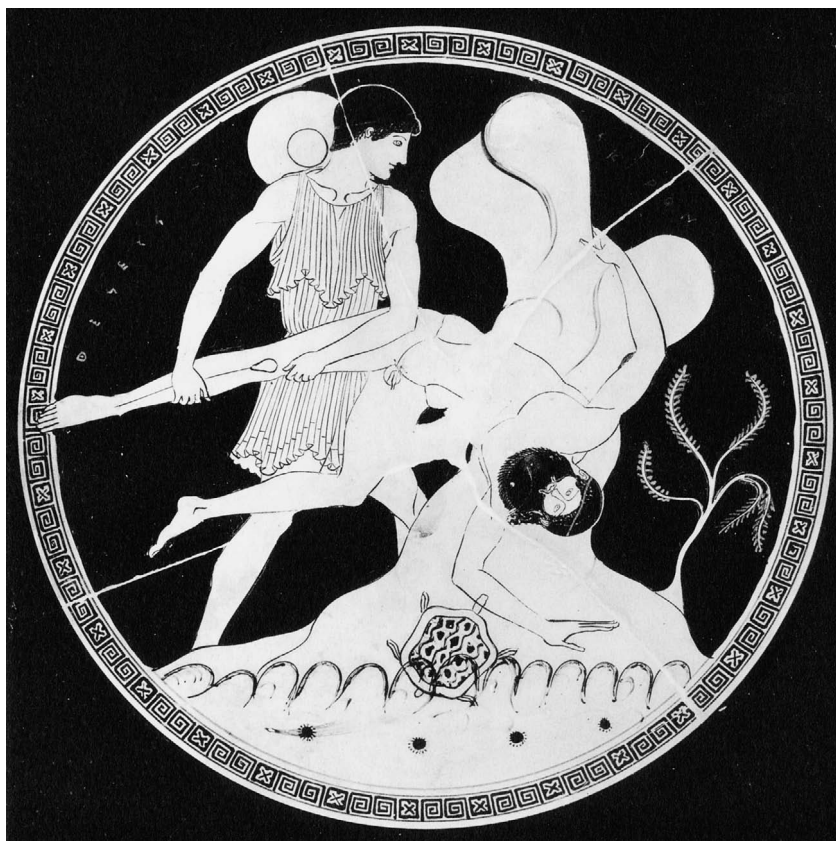
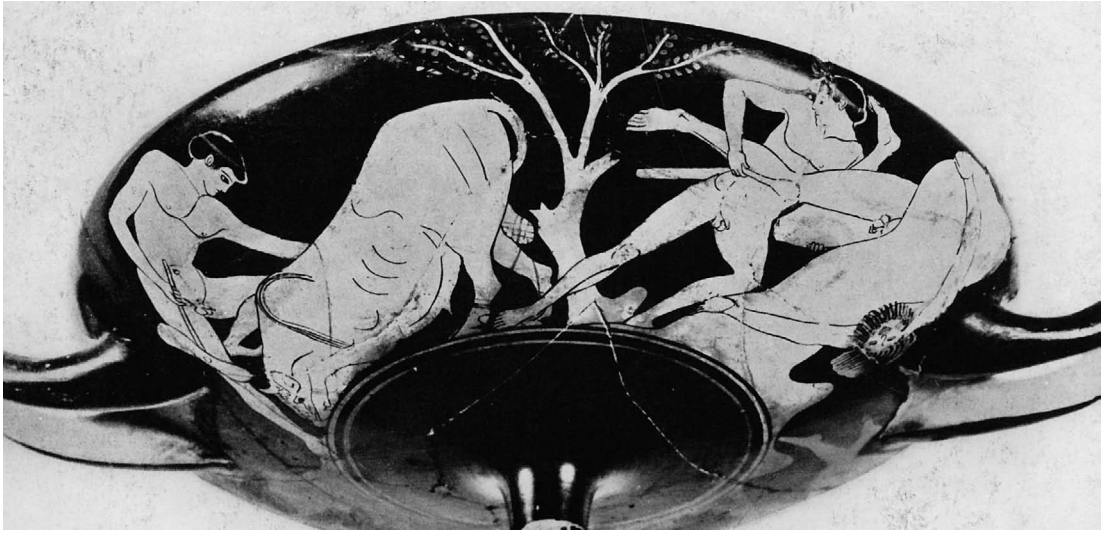


Abb. 9

Theseus stürzt Skiron von seinem Felsen herab ins Meer. Innenbild einer Schale des Douris, Berlin, Antikensammlung, um 480



umschließende Meer eben von entscheidender Bedeutung ist, gut nachvollziehbar. Nichtsdestoweniger ist das Gebilde, das Poseidon auf den Giganten wirft, ganz und gar wie ein Fels gezeichnet, mit seiner Innengliederung aus vollen und verdünnten Linien, die dessen reliefierte Oberfläche darstellen.²⁶ Der Fels, der Land und Meer in sich vereint, bleibt formal gesehen also ein Fels, wie es auch bei den oben besprochenen Felsen des Skiron der Fall war.²⁷ So wie in manchen Fällen derselbe Fels Land und Meer darstellen kann, ist es auch möglich, dass Bäume in Meereswasser wurzeln, und dieses dadurch Eigenschaften des Festlands annimmt, wie man es auf einer Lekythos des Athena-Malers in Berlin sehen kann

Abb. 10
Taten des Theseus. In der Henkelzone scheint auch hier Fels in Meer umgedeutet. Schale, Bologna, Mus. Civico, um 480



Abb. 11
Europa auf dem Stier
im Meer schwimmend,
von zwei Felsen begrenzt.
Lekythos des Marathon-
Malers, Neapel,
Mus. Nazionale, um 500

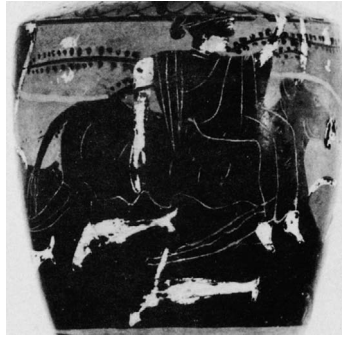
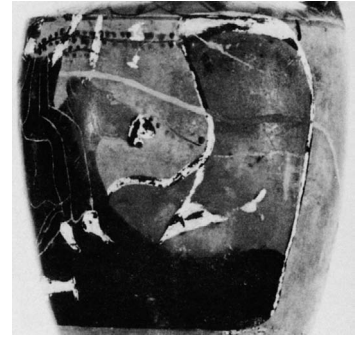


Abb. 12
Hyakinthos fliegt auf dem
Rücken eines Schwanes
über das Meer, aus dem
Zweige hervorkommen.
Lekythos des Athena-
Malers, Berlin, Antiken-
sammlung, 500–480



(Abb. 12).²⁸ Hyakinthos wird von einem Schwan über das Meer getragen, das durch Buckelwellen und springende Delphine als solches bezeichnet ist, aus dem jedoch Bäumchen herauswachsen, als handelte es sich um Festland.²⁹

Mit der Verwandtschaft zwischen Wasser/Meer und Felsen/Land möchte ich nicht besagen, dass eine ikonographische Unterscheidung beider Dinge nicht möglich sei, bzw. dass immer eine Ambivalenz bliebe. Eine solche Schlussfolgerung wäre angesichts der überwältigenden Mehrheit von Bildern, bei denen kein Zweifel möglich ist, entweder absurd – wenn man sie nämlich wirklich ernst nähme – oder die Schlussfolgerung wäre nichtssagend – dann, wenn man sie *nicht* ernst nähme, wie es m. E. bei der Verwendung des Wortes „Ambivalenz“ in der Literatur häufig der Fall ist. Es gilt nicht, die oben genannten Beispiele, in denen jeweils dasselbe Gebilde sowohl Land, als auch Meer darstellte, bei denen die ikonographische Unterscheidung beider also wirklich verunklärt war, als paradigmatisch für alle anderen Fälle darzustellen.³⁰ Vielmehr gilt es, zu erklären, wodurch es in diesen seltenen Ausnahmefällen zu solcher ikonographischer Ambivalenz kommen konnte. Der Grund dafür, dass dasselbe Gebilde scheinbar so konträre Dinge wie Felsen und Wasser darstellen kann, ist, so möchte ich behaupten, dass die stofflich-räumlichen Eigenschaften von Felsen und Wasser, die *in der physischen Wirklichkeit* so konträr sind, in ihrer Darstellung *in der attischen Vasenmalerei* gar nicht so konträr sind, sondern im Gegenteil einige Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese Gemeinsamkeiten nun möchte ich zusammenfassen und gleichzeitig verallgemeinern unter dem Stichwort des Gegenstandscharakters der Landschaftselemente, was ich im Laufe dieses Kapitels ausführen werde. Er betrifft insbesondere ihre räumliche Begrenztheit, ihre (fast) beliebige Formbarkeit und ihre Mobilität.

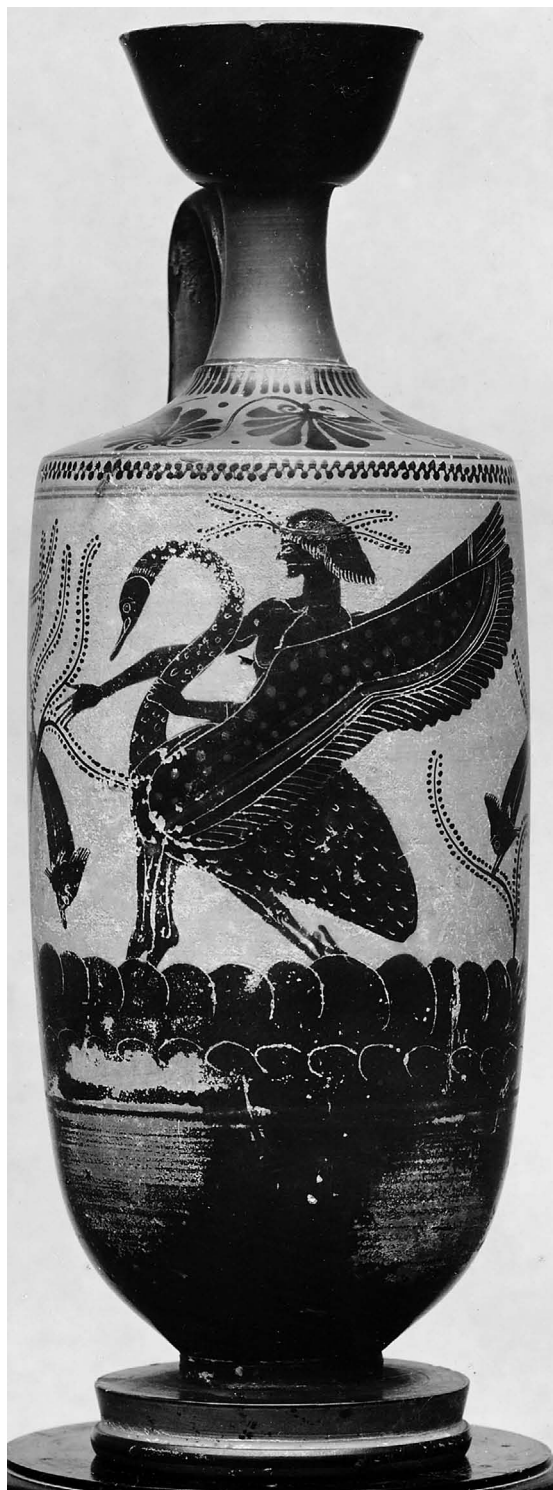


Abb. 13
Poseidon besiegt einen
Giganten und begräbt ihn
unter der Insel Nisyros.
Stangenkrater in der Art
des Syleus-Malers, Wien,
Kunsthistorisches Mus.,
um 480



Die räumliche Begrenztheit der Landschaftselemente

Dass das grenzenlose Meer in den besprochenen Bildern zum begrenzten Gegenstand geworden ist, wurde bereits gesagt. Die Ausmaße, die die Meeres- oder Wasserdarstellungen in diesen Beispielen haben, orientieren sich offensichtlich an dem Motiv, dem sie jeweils zugeordnet sind. Im Falle der weißgrundigen Lekythos in Berlin orientiert sich die Breite der rechteckigen Wassermasse an der Breite des Bootes. Die Grabstele, die zwischen Charon und der Verstorbenen erscheint, wird von dem Boote und dem darunter sich auftürmenden Wasser überschritten. Wenn man nicht annehmen möchte, dass die Grabstele im Wasser steht, lässt sich daraus schließen, dass die Wassermasse auch in der Tiefe nicht weiter ‚gedacht‘ ist als der Kahn des Charon.³¹ Die Wassermasse ist die Unterlage, auf der das Boot liegt, weswegen die formale Ähnlichkeit dieses welligen Rechtecks zu einem Podium nicht von Ungefähr kommt. Der Kahn des Charon liegt mehr *auf dem Wasser*, als dass er *im Wasser* schwimmt. Selbiges ließe sich auch über die oben besprochenen Schiffe im Meer auf schwarzfigurigen Augenschalen oder auf der Mannheimer Halsamphora sagen, wo das Meer ebenfalls nicht weiter reicht als die Schiffe, und damit zu einer Art Unterlage wird, auf der das jeweilige Schiff liegt. Im Falle des Stieres mit Europa geht die Breite des Meeres auch nicht über die des Stieres hinaus. Die Meeresdarstellung ist Europa mit dem Stier zugeordnet. Dasselbe gilt grundsätzlich auch für die Felsenmasse, über die Perseus auf der Halsamphora in London läuft, und die als allgemeine Darstellung des

Landes etwas genauso Grenzenloses wiedergibt wie das Meer.³² Wenn Perseus hier jedoch bereits ein wenig aus der Mitte der Felsenmasse gerückt ist – und zwar in Richtung seines Laufes – dann ist dies nur eine Weise, wie der Maler die ungeheure Geschwindigkeit des flügelbeschuhten Perseus zum Ausdruck bringt: Perseus ist schon über das Land hinweggelaufen, er lässt das Land schon hinter sich.³³

Die Ikonographie des Sisyphos kann die Darstellung von Landschaft als begrenzte und abgeschlossene Gegenstände in der attischen Vasenmalerei besonders gut demonstrieren. Die mythische Figur des Sisyphos wurde in der Unterwelt bekanntlich dazu verurteilt, einen Fels auf einen Berg zu rollen, wobei ihm dieser am Gipfel jedesmal wieder herabrollt.³⁴ Eine größere Gruppe von schwarzfigurigen Halsamphoren und Lekythen aus dem Zeitraum von ca. 530/20–480 zeigt die Bestrafung des Sisyphos in einem ähnlichen Schema,³⁵ welches man z. B. an den beiden Seiten einer Halsamphora des Acheloos-Malers in München sehen kann (*Abb. 14*).³⁶ Sisyphos ist dabei, einen großen Fels auf einem schmalen und hohen Felsgebilde abzusetzen. Der Hügel, auf den Sisyphos seinen Fels wälzen sollte, ist hier also durch einen pfeilerartigen einzelnen Felsen dargestellt, der gegenüber dem Felsen, den Sisyphos daraufsetzt, eher schwächling wirkt. Angesichts der Form dieses ‚Hügels‘ bekommt man den Eindruck, dass hier die Aufgabe des Sisyphos, statt einen Fels auf einen Hügel zu wälzen, etwas anders lautet, nämlich zwei Felsen übereinander zu stapeln. Doch gibt es Indizien, die in den meisten anderen Darstellungen wiederkehren und zeigen, dass auch hier mit der Handlung ein Wälzen und mit dem aufragenden Fels somit ein Hügel gemeint ist. Sisyphos steigt nämlich mit seinem linken Fuß auf den Felsen, als wollte er den ‚Hügel‘ hinaufsteigen. Eindeutig im Sinne eines Hinaufsteigens ist das Aufsetzen des linken Fußes auf den Felsen z. B. auf einer Halsamphora in London zu verstehen (*Abb. 16*).³⁷ Hier ragt der schmale Felsen auch schräg auf, so dass eine Art steiler Hang entsteht, den Sisyphos seinen Felsen hinaufgerollt hat. Ein weiteres Detail, das sich durchwegs beobachten lässt, ist der nur mit dem Ballen auf die Grundlinie aufgesetzte Fuß, was wiederum zeigt, dass Sisyphos auch mit dem rechten Bein im Vorwärtsgehen begriffen ist. Schließlich zeigt die Haltung der Arme, dass Sisyphos den Felsen nicht mit dem ganzen Arm packt, um ihn zu tragen, sondern ihn nur mit den Handflächen berührt, um ihn vor sich her zu schieben.³⁸

So unplausibel dies also auch scheinen mag, der schmale hohe Felsen ist ein Hügel, und Sisyphos wälzt darauf seine Last, indem er den Hügel selbst besteigt. Bemerkenswert daran ist nicht, dass der Hügel nicht größer und massiver dargestellt ist – für einen entscheidend größeren Hügel wäre auf dem Bildfeld kein Platz –, sondern einerseits dass er überhaupt dargestellt ist, und andererseits dass er als Ganzer dargestellt ist. Im Innenbild einer rotfigurigen Schale des Epiktetos wälzt Sisyphos den Felsen

Abb. 14
Sisyphos wälzt den Fels
den Berg hinauf,
umgeben von Hades und
Persephone. Hals-
amphora des Acheloos-
Malers, München,
Antikensammlung,
510–500



Abb. 15
Die Strafe des Sisyphos.
Halsamphora aus
der Nähe des Edinburgh-
Malers, Paris, Louvre,
um 510

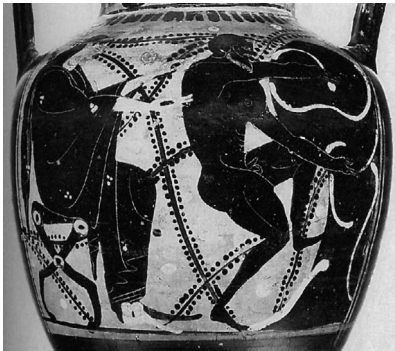


Abb. 16
Die Strafe des Sisyphos.
Halsamphora der
Leagros-Gruppe,
London, British Mus.,
um 510



am Tondorand entlang im Kreis, wodurch sowohl das Ansteigen des ‚Hügels‘ durch die fortwährende konkave Krümmung des ‚Bodens‘, als auch die Zwecklosigkeit seines Bemühens durch das Im-Kreis-Herumschieben veranschaulicht wird.³⁹ Dabei konnte der Maler auf die explizite Darstellung des Hügels offenbar verzichten. Auf einem apulischen Unterweltskrater in Karlsruhe aus dem mittleren 4. Jh. ist in der linken unteren Ecke Sisyphos beim Wälzen des Steins dargestellt, wobei er ihn schräg aufwärts aus dem Bild ‚herauswälzt‘, so dass von dem Hügel nur der ansteigende Hang angedeutet wird, und der Rest der Phantasie des Betrachters überlassen ist.⁴⁰ Diese Lösung wird man den schwarzfigurigen Malern um 500 zwar noch nicht vorhalten können, da sie den Gebrauch von Geländelinien voraussetzt. Doch hätte es um 500 die Möglichkeit gegeben, um

denselben Effekt wie auf dem apulischen Unterweltskrater zu erreichen, das Felsengebilde, das den Hügelhang wiedergibt, durch den Rand des Bildfelds ‚abzuschneiden‘, um so einen Hang zu bezeichnen, ohne dabei den Hügel vollständig darstellen zu müssen.⁴¹ Gerade in der Leagros-Gruppe, zu der der Acheloos-Maler zu rechnen ist, erscheinen häufig Formen, die von der seitlichen Begrenzung des Bildfelds überschritten werden. Doch auf einer kleinen Halsamphora um 510 im Louvre, wo der ‚Hügel‘ des Sisyphos wahrhaftig vom Bildfeldrand überschritten ist, erscheint genau dasselbe steil aufragende schmale Felsengebilde, nur dass hier seine rechte Seite gerade abgeschnitten ist (Abb. 15).⁴² Auch da, wo es anders möglich gewesen wäre, entscheidet man sich also für eine Darstellung des Hügels als Ganzem in Form eines abgeschlossenen Felsengebildes.

Einen Hügel, der die Dimensionen eines halbhohen Pfeilers hat, kann man nicht besteigen. Er hat nicht die Qualität eines (Aufenthalts-) Ortes; man kann nicht „auf dem Hügel“ sein, man kann nur auf derselben Grundlinie „neben dem Hügel“ stehen. Dennoch weisen, wie gesagt, mehrere Details in der Darstellung des Sisyphos darauf hin, dass die Maler wahrhaftig zeigen wollten, dass Sisyphos den Felsen *wie auf einen Hügel* vor sich her schiebend hinaufwälzt, und ihn nicht *wie auf einen Pfeiler* hochhebt und oben absetzt. Sisyphos verhält sich diesem Felsengebilde gegenüber also wie zu einem Hügel. Das heißt, dass es keine leeren Worte sind, wenn man hier von einem Hügel spricht, sondern es sich in einem sehr konkreten Sinne um einen Hügel handelt. Die richtige Beschreibung des Phänomens ist hier also nicht „die Vasenmaler haben *statt* Hügeln einzelne Felsen dargestellt“, sondern „die Vasenmaler haben Hügel *als* einzelne Felsen dargestellt“. Eine parallele Bemerkung kann man über die Meeresdarstellung auf dem Klitias-Krater machen: Obwohl das Meer hier, wie auf späteren Darstellungen, als Unterlage des Schiffes dient und zu diesem Zwecke in eine begrenzte Form gebracht wurde, die sowohl ihrer physischen Eigenschaft, sich maximal auszudehnen, als auch ihrer Eigenschaft, Symbol schlechthin des unendlich Weiten zu sein, widerspricht, bewegt sich der berühmte Schwimmer darin genauso, wie man es für Wasser erwarten wurde, nämlich schwimmend.⁴³ Auch hier ist es also wirklich Wasser, das Klitias als begrenzten Gegenstand dargestellt hat.⁴⁴

Die Beispiele für landschaftliche Gebilde, welche, wie das Meer oder der Hügel des Sisyphos, die Dimensionen eines Vasenbildfelds realiter zwar bei weitem sprengen, aber dennoch als begrenzte, abgeschlossene Gegenstände dargestellt werden, lassen sich kaum vervielfachen, wenn man nicht wie Hedreen in seinem Buch über Landschaftselemente in der Ikonographie des Trojanischen Sagenkreises annehmen möchte, dass jeder Felsen, auf dem Paris sitzt, gleich eine Darstellung des ganzen Ida-Gebirges sei.⁴⁵ Es ließen sich freilich noch die Felsen anführen, die Poseidon in der Gigantomachie mit sich trägt, und die eine ganze Insel darstellen.

Abb. 17
Herakles stützt das
Himmelsgewölbe, wäh-
rend Atlas ihm die
Hesperiden-Äpfel bringt.
Lekythos des Athena-
Malers, Athen, National-
museum, 490–480



Man könnte auch das unermesslich große Himmelsgewölbe nennen, das Herakles auf einer Lekythos des Athena-Malers trägt, und das in die Form eines sternengespickten Architravblocks gebracht wurde (Abb. 17).⁴⁶ Insgesamt bliebe dies aber im Rahmen der attischen Vasenmalerei und der darauf vorkommenden Landschaftselemente weiterhin nur eine kleine Gruppe. Hier zeigt sich einmal mehr, dass es in der attischen Vasenmalerei nicht primär Sache der Landschaftselemente ist, große landschaftliche Ensembles wiederzugeben, sondern die Landschaftselemente – die Elemente, aus denen neuzeitliche Landschaften zusammengesetzt sind – einzeln erscheinen. Das lässt sich umgekehrt auch daran ersehen, dass die Landschaften oder Berge, die in der Mythologie wahrhaftig eine Rolle spielen und den Kontext für verschiedenste Geschichten darstellen – wie etwa der Olymp oder das Pholoe-Gebirge⁴⁷ – in der Ikonographie kein einziges Mal wiedergegeben sind. Wenn also die Insel Nisyros und der Berg des Sisypchos dargestellt werden, dann geschieht das nicht deshalb, weil sie als Landschaften und als mythologische Kontexte so entscheidend wären, sondern weil sie für die Tat des Poseidon bzw. des Sisypchos und deren bildliche Wiedergabe unentbehrlich sind. Die Sonderfälle zu behandeln, wo eine ganze Landschaft in die Form eines begrenzten Landschaftselementes gebracht wird, dient also nicht dazu, sie zum Paradigma der Landschaftswiedergabe zu machen, um in der Folge in jedem Baum einen Wald und in jedem Fels einen Berg zu erkennen. Vielmehr soll damit gezeigt werden, dass die Begrenztheit der Landschaftselemente, die in der attischen Vasenmalerei auftauchen, ein *allgemeines Merkmal* der Landschaft

in der attischen Vasenmalerei ist,⁴⁸ weil es eben auch dann zutrifft, wenn das Dargestellte alles andere als begrenzt ist.⁴⁹

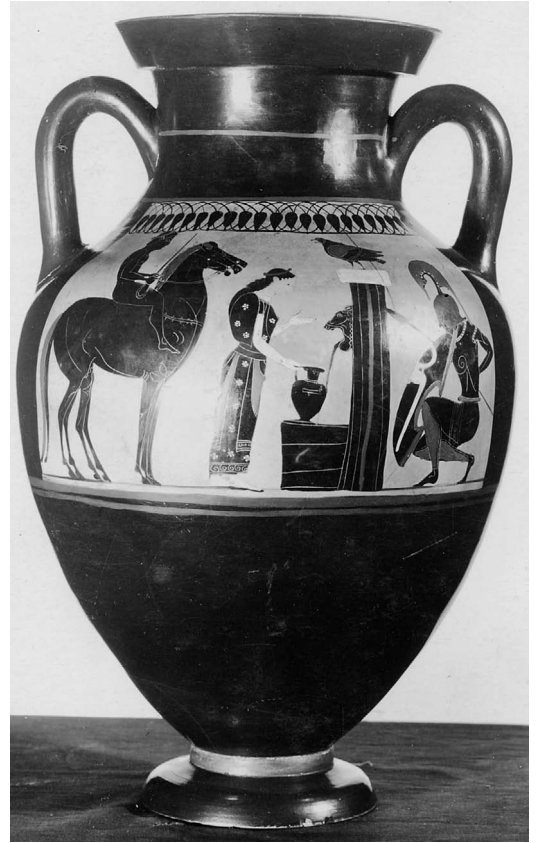
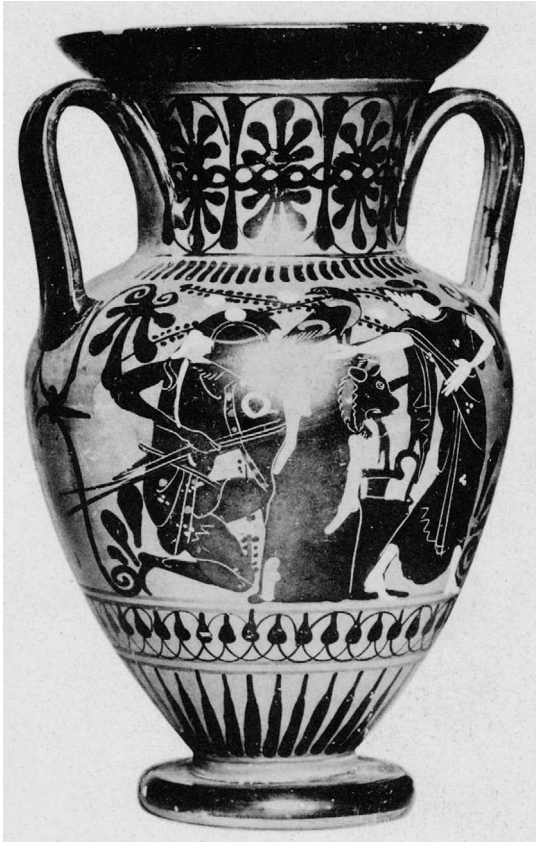
Natürlich wurde im Vorhergehenden einiges unterschlagen, welches das Bild komplexer gestaltet hätte. Insbesondere im Bereich der Wasserdarstellungen gibt es interessante Varianten, für die das Stichwort „Begrenztheit“ nicht gut zu passen scheint. Deren Besprechung soll unter den „Ausnahmen, die die Regel bestätigen“, bzw. erst im nächsten Kapitel nachgeholt werden.⁵⁰ Mehr noch als die Selektion der besprochenen Beispiele wird den Leser aber irritiert haben, dass keinerlei zeitliche Differenzierung vorgenommen wurde, und Vasen aus unterschiedlichen Epochen gemeinsam behandelt wurden. Dies soll nur zum Teil nachgeholt werden, da sich, wie ich noch zeigen möchte, im Laufe des 5. Jh. zwar Alternativen zum begrenzten Charakter der Landschaftselemente herausbilden, diese letzteren aber nicht verdrängen, sondern beide Konzeptionen nebeneinander bestehen bleiben.⁵¹

Formbarkeit der Landschaftselemente

Zweckmäßige Formgebung der Felsen

In der Wirklichkeit sind Bäume und Felsen in ihrer Form variabel. Auch wenn es für jede Baumsorte eine typische Form gibt, und der Verlauf der Äste eines Baumes immer den Gesetzen der Statik unterworfen bleibt, gleicht kein Baum ganz dem anderen. Vielmehr bleibt die Form des Stammes und der Äste im Einzelnen dem Zufall überlassen. Genauso bildet zwar jede Gesteinsorte eine für sie typische Form aus und bleibt dabei im Rahmen des statisch Möglichen. Wo genau ein Fels nun aber eine Ausbuchtung oder einen Zacken aufweist, bleibt damit vollkommen offen. Wie ich im Folgenden noch zeigen werde, scheint in der attischen Vasenmalerei das genau Umgekehrte zu gelten: Bäume und Felsen halten sich in ihrer Form zwar keineswegs an den Rahmen des ihrer Art Entsprechenden und des statisch Vorstellbaren, die Form, die sie annehmen, ist dafür aber selten zufällig. Diese Umkehrung der realen Situation mag man mit Recht darauf zurückführen, dass Bäume und Felsen in der Ikonographie einerseits tatsächlich keinen physischen Zwängen unterliegen, und es andererseits bei gemalten Formen sowieso keinen Zufall geben kann. Doch auch diese beiden Feststellungen lassen sich relativieren: Bei der Darstellung von Menschen wird zumindest seit der Einführung des rotfigurigen Stils geradezu obsessiv auf anatomische Korrektheit und real nachvollziehbare Bewegung geachtet,⁵² obwohl es dazu auch keinen physischen Zwang gibt. Und auch wenn natürlich kein Pinselstrich dem Zufall entspringt, wäre es möglich gewesen, Zufälligkeit der Form zu suggerieren, anstatt diese Illusion systematisch zu konterkarieren, wie es teilweise geschieht.

Ein Überblick über den Corpus der Felsdarstellungen in der attischen Vasenmalerei lehrt, dass sich die große Mehrzahl der Felsen formtypologisch danach unterteilen lassen, wozu sie dienen: dem Sitzen, dem Lagern, dem Aufstützen des Fußes, etc. Sperrige Felsen, die die Figuren in ihren Handlungen behindern, statt ihnen entgegenzukommen, sind seltene Ausnahmen. Das harte Gestein der Felsen passt sich offenbar mit großer Geschmeidigkeit an die Bedürfnisse der Menschen an. Wenn Felsen in der attischen Vasenmalerei ihrer Benutzung als Sitzgelegenheit, als Lager usw. so entgegenkommen, ist ihre Form ganz offensichtlich alles andere als beliebig, oder genauer gesagt: Ihre Form wurde nicht mit der Zielsetzung gewählt, den Eindruck der Beliebigkeit entstehen zu lassen.⁵³ Das besonders auffällige Motiv des Felsenbrunnens, das in Auflauerungsszenen des Achill in der schwarzfigurigen Vasenmalerei um und nach 500 zu finden ist, soll dazu beispielhaft besprochen werden.⁵⁴ Auf einer schwarzfigurigen Amphora des Red-Line-Malers in Capua befindet sich zwischen dem lauernden Achill und der bereits zur Flucht umgewendeten Polyxena ein brusthoher vertikaler Felsenpfeiler, der in einen Löwenkopfwasserspeier mündet, aus dem sich Wasser in die abgestellte Hydria ergießt (*Abb. 18*).⁵⁵ Dass es sich beim Schaft dieses Wasserspeiers um Felsen handelt, erkennt man einerseits an dessen unregelmäßigen Umriss und andererseits an dessen in Deckweiß nachgezogenen Konturen und Innengliederungen.⁵⁶ In seiner allgemeinen pfeilerartigen Form gleicht das felsige Gebilde aber ganz und gar gewöhnlichen Brunnendarstellungen auf anderen Darstellungen desselben Themas, wie etwa auf einer Amphora aus der Nähe des Edinburgh-Malers (*Abb. 19*).⁵⁷ Für den niedrigen Podest, der sich hier unter dem Wasser befindet und dem Abstellen der Hydrien dient, findet sich zwar auf der Amphora in Capua kein Äquivalent, dafür aber auf anderen Beispielen von Felsenbrunnen in Auflauerungsszenen, wie etwa auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Kopenhagen (*Abb. 270*).⁵⁸ Die paradox klingende Bezeichnung „Felsenbrunnen“ trifft die Sache besser als die in der Literatur meist gewählte Bezeichnung „Felsenquelle“.⁵⁹ Dass Wasser, das aus Felsen fließt, keineswegs immer diese Brunnenform haben muss, zeigt nämlich z. B. die Amphora mit den badenden Mädchen des Priamos-Malers in der Villa Giulia, wo sich zu beiden Seiten je ein Mädchen im Quellwasser duscht, das aus den das Bild begrenzenden Felswänden sprudelt (*Abb. 20*).⁶⁰ Statt aus Löwenkopfwasserspeiern kommt das Wasser hier aus Mündungen von unregelmäßiger Form hervor, wie es sich für ‚echte‘ Felsenquellen geziemt. Die Lekythos des Edinburgh-Malers mit gebautem Brunnen weist übrigens auch keinen Löwenkopfwasserspeier auf, wogegen ein solcher bei Felsenbrunnen niemals fehlt. Das erklärt sich daraus, dass es im Falle eines gebauten Brunnens keines Löwenkopfwasserspeiers bedarf, um einen Brunnen zu erkennen, im Gegensatz zu dem felsigen Pfeiler, der ein rein ikonographisches Dasein fristet, und deswegen durch



keine unmittelbare Analogie mit der Wirklichkeit als Brunnen erkannt werden kann.

Der Felsenbrunnen auf der Amphora des Red-Line-Malers ist also nicht als ein Versuch zu verstehen, eine Felsenquelle zu malen, der dann gewissermaßen an der Trägheit der ikonographischen Tradition gescheitert wäre, da sich die Felsenquelle noch eng an gebaute Brunnen anlehnen würde. Die Brunnenform des Felsenbrunnens muss vielmehr dahingehend verstanden werden, dass der Maler den Brunnen, der in der Auflauerungsikonographie erscheint, statt wie gewöhnlich aus Quadern hier aus rohem Felsen formt. Möchte man diese Formulierung – deren Brauchbarkeit sich erst noch erweisen muss – weiterspinnen, besäßen Felsen nicht per se schon eine Form, sondern es würde sich gewissermaßen nur um ein Rohmaterial handeln, dem man eine Form erst noch geben müsste, und aufgrund des Fehlens einer genuinen Form wäre man dabei sogar frei, daraus einen Brunnen zu machen. Doch die Parallele mit dem Bauen mit Quadern hinkt ganz offensichtlich: Denn wenn der einzige Unterschied zu dem aus Quadern gebauten Brunnen darin liegt, dass die Oberfläche des Felsenbrunnens nicht geglättet, sondern roh belassen ist,

Abb. 18
Achill lauert der Polyxena
beim Wasserholen auf.
Der Brunnen besteht
hier aus rohem Felsen.
Amphora des Red
Line-Painter, Capua,
Mus. Campano, um 510

Abb. 19
Auflauerung der
Polyxena, hier jedoch
am gebauten Brunnen.
Amphora aus der Nähe
des Edinburgh-Malers,
ehemals Berlin, Antiken-
sammlung, um 500



Abb. 20
Badende Mädchen
(Nymphen?). Das Bildfeld
ist an den Seiten von
Höhlenfelsen umgeben.
Amphora des Priamos-
Malers, Rom, Villa Giulia,
um 520
(Rückseite: Abb. 52)

wird der Akzent eben genau darauf gelegt, dass der Felsenbrunnen, im Gegensatz zum gewöhnlichen Brunnen, *nicht* bearbeitet wurde, es sich demnach auch *nicht* um ein Bauen mit Felsen handelt. Die Parallele zwischen dem Formen des gewöhnlichen Brunnens aus Quadern und dem Formen des Felsenbrunnens aus Felsen funktioniert nur aus der Perspektive des Malers, bildintern dagegen liegt gerade darin der Gegensatz. Das Stichwort der Formbarkeit der Landschaftselemente, das in der Überschrift zu diesem Unterkapitel steht, funktioniert also nur aus der Perspektive der Maler.

Viel häufiger und auch über ein größeres ikonographisches und zeitliches Spektrum verteilt ist der Fall des Felsenhockers. So lässt sich eine große Gruppe von felsigen Sitzgelegenheiten bezeichnen, die sich an die Form eines Hockers angleichen, wovon man etwa auf einer Lekythos des Athena-Malers mit Odysseus bei Kirke ein Beispiel sieht (*Abb. 23*). Für diese Sitzfelsen bildet sich um 480 eine charakteristische, champignonähnliche Form mit verbreiteter Sitzfläche heraus, wie man sie etwa im Innenbild einer Schale aus dem Umkreis des Antiphon-Malers findet (*Abb. 377*). Diese Felsenhocker mit ihrer typologisch weitgehend einheitlichen Form sind von solchen Felsen zu unterscheiden, die zwar als Sitzgelegenheit dienen, ohne aber die Form eines bestimmten Sitzmöbels anzunehmen. Angesichts dieser Unterscheidung könnte man meinen, dass die Hockerform der Felsenhocker als ein Zeichen der Bearbeitung anzusehen wäre, bei der rohe Felsen in eine Hockerform gebracht worden wären, was rein technisch ja denkbar wäre. Einige Details der Gestaltung von Blocksitzen – dem engsten Verwandten der Felsenhocker, die ihrerseits ganz offensichtlich geglättet sind –, bei denen die Tatsache, dass sie bearbeitet sind, durch die Betonung der Rechtwinkligkeit hervorgehoben wird, zeigen aber, dass dies eine irrige Meinung wäre. Auf einer Hydria der Leagros-Gruppe in London mit der Tötung des Alkyoneus sitzt Athena auf einem Blocksitz, dessen oberen Abschluss ein horizontaler weißer Streifen bildet (*Abb. 21*).⁶¹ Auch die Konturen des Felsens, auf dem Alkyoneus kauert, sind in weißer Deckfarbe nachgezogen. Hier jedoch wird der Nachdruck auf deren Krümmung gelegt. Der Auftrag von Deckweiß auf Felsen wird in der Leagros-Gruppe öfters zur Betonung gekrümmter Formen verwendet, wie man es etwa auf einer Hydria im British Museum sieht (*Abb. 22*).⁶² Die zwangsläufig leicht rechtwinklige Form des Felsenbrunnens wird aufgelöst durch eine Vielzahl von kommaförmig gekrümmten und spitz zulauenden weißen Strichsegmenten. Die Verwendung von weißer Farbe zur Innengliederung ist aber sowohl bei Blocksitzen, als auch bei Felsen eher die Ausnahme. Häufiger erscheint auf Blocksitzen eine einzelne horizontale Ritzlinie, wie man es auf der Namensvase des Acheloos-Malers sieht.⁶³ Dem entsprechen auf Seiten der Felsen die gewöhnlichen gekrümmten Ritzlinien, wie man sie auf dem Felsenhocker sieht, auf dem Odysseus auf einer Lekythos des Athena-Malers vor der Zauberin Kirke sitzt (*Abb. 23*).⁶⁴ Geradezu eine Multiplikation der rechten Winkel findet sich auf einigen Blocksitzen des Theseus-Malers, wie etwa einem Skyphos in London mit Herakles und Athena bei der Libation (*Abb. 24*).⁶⁵ Auf dem Blocksitz, auf dem Herakles sitzt, sind fünf ineinander geschachtelte, schwarz-weiß alternierende Rechtecke dargestellt.⁶⁶ Im frühen Rotfigurigen, wo Blocksitze ebenfalls einigermaßen regelmäßig dargestellt werden, findet sich eine vergleichbare, wenn auch nicht so weitgehende Vervielfältigung der rechten Winkel in Form von schwarzen Rechtecken, die auf dem tongrun-

Abb. 21

Herakles nähert sich dem schlafenden Alkyoneus. Der Fels, auf dem der Riese kauert, verlängert sich nach oben hin zu einem Höhlenfelsen. Hydria der Leagros-Gruppe, London, British Mus., um 510

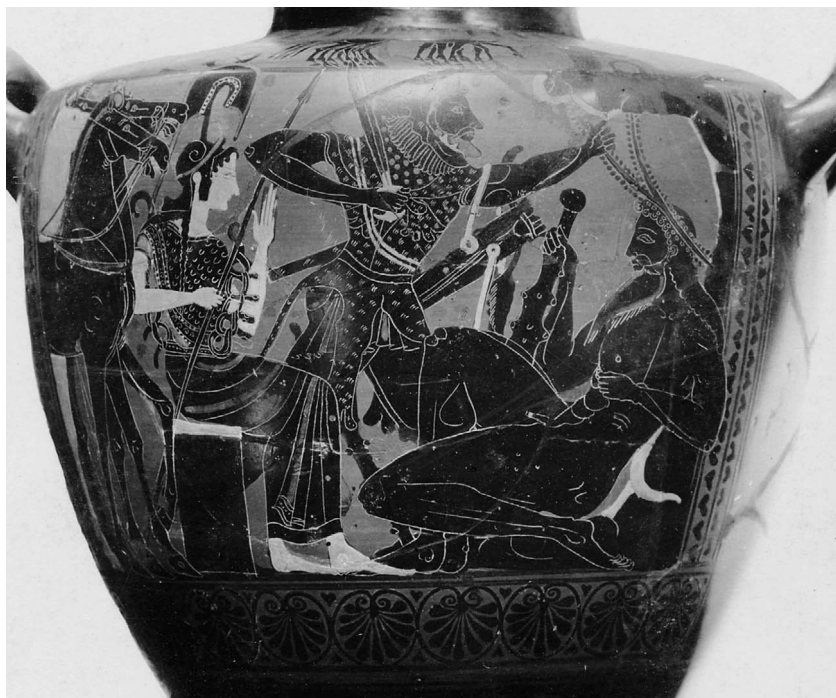


Abb. 22

Auflauerung der Polyxena durch Achill. Der Felsen des Brunnens ist hier nach rechts hin verlängert, um Achill noch als Untergrund zu dienen. Hydria der Leagros-Gruppe, London, British Mus., um 510





Abb. 23
Odysseus auf einem
Felsenocker sitzend
bei Kirke, die ihm den
Zaubertrunk anbietet.
Lekythos des Athena-
Malers, Athen, National-
museum, 490–480

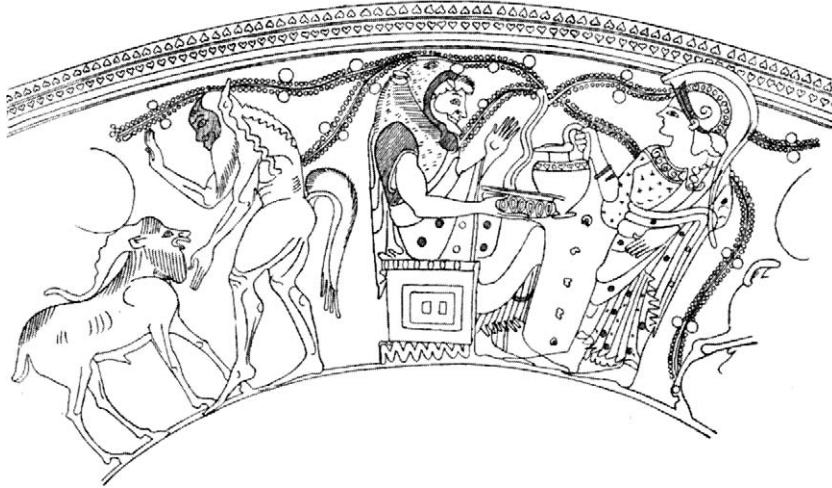
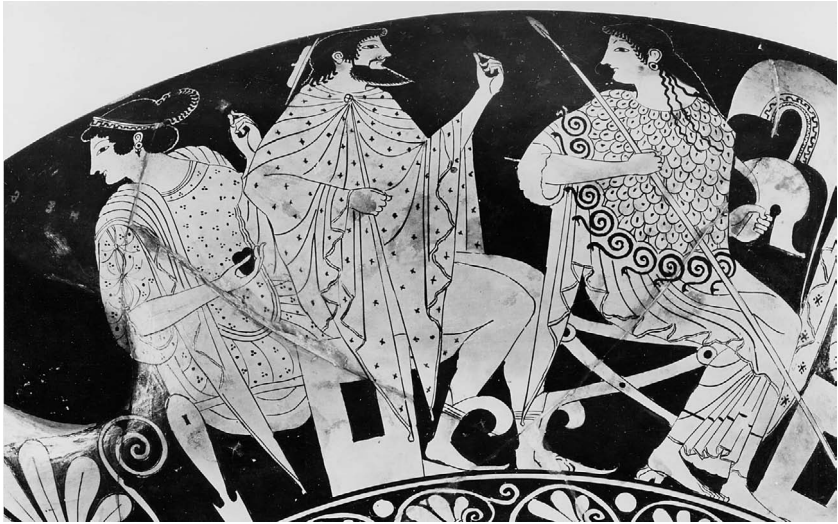


Abb. 24
Herakles und Athena bei
der Libation. Skyphos des
Theseus-Malers, London,
British Mus., 500–480

digen Rechteck des Blocksitzes aufgemalt sind. Mehrere solcher Blocksitze mit aufgemalten schwarzen Rechtecken fungieren neben Klappstühlen als Sitzgelegenheiten der Götter auf dem Außenfries einer Schale des Oltos in Tarquinia (Abb. 25).⁶⁷ Der champignonförmige Typus des Felsenhockers, der sich im Rotfigurigen herausbildet, konterkariert bereits durch seinen Kontur den Eindruck von Rechtwinkligkeit und Blockhaftigkeit, der bei dem einen oder anderen schwarzfigurigen Felsenhocker durch seine Silhouette noch geweckt werden konnte.

Angesichts dieser verschiedenen Weisen, wie die Rechtwinkligkeit von Blocksitzen betont wird, wäre es absurd, die Felsenhocker, deren felsige, raue Oberfläche sich von der Glättung und Rechtwinkligkeit der Blocksitze gerade absetzt, als Zwitterwesen zwischen rohem Fels und behau-

Abb. 25
Götterversammlung.
Schale des Oltos,
Tarquinia, Mus.
Nazionale Archeologico,
um 510



nem und geglätteten Blocksitz anzusehen. Genauso wie beim Felsenbrunnen gilt hier also, dass der Felsen zwar einerseits in die Form eines Hockers gebracht wurde, und seine Form dadurch nicht mehr die Beliebbarkeit besitzt, die man für einen Felsen erwarten sollte, der Felsenhocker sich andererseits aber gegenüber seinem nächsten Verwandten, dem rechteckigen Blocksitz, gerade dadurch auszeichnet, dass er roh belassen und unbearbeitet ist. Während nun ein Felsenpfeiler, aus dem oben Wasser sprudelt, in der Realität eine Unmöglichkeit wäre, ist es nicht unbedingt auszuschließen, dass ein Felsen (ganz zufällig) die Form eines Hockers hat. Daran, dass – gemessen an der Wirklichkeit – das eine unmöglich, das andere nur unwahrscheinlich ist, wird man keine grundsätzliche Unterscheidung festmachen wollen, zumal die Wirklichkeit für Vasenbilder ein schlechtes Maß ist. Wenn man in der Formgebung des Felsenbrunnens und des Felsenhockers also ein analoges Phänomen sehen möchte, dann ist das Verbindende an beidem nicht das Maß, in dem sich die Formgebung von den wirklichen Formen von Felsen entfernt, sondern die Tatsache, dass den Felsen in beiden Fällen eine *zweckmäßige Form* gegeben wurde. Die Negierung der Zufälligkeit der Form von Felsen in der Vasenikonographie besteht also darin, dass die Felsen dort eine Funktion haben, und damit, obwohl sie ‚Rohmaterial‘ sind, etwas Entscheidendes gemein haben mit hergestellten Gegenständen.

Interessant ist nun, dass die Zweckmäßigkeit der Form nicht nur für die Gruppe der Felsenhocker gilt, sondern grundsätzlich auch für die Gruppe von Felsen, die als Sitzgelegenheit dienen, ohne sich an ein bestimmtes Sitzmöbel anzulehnen. Auf der Schale des Briseis-Malers mit dem Parisurteil in Paris sitzt Paris auf einem Felsen von beachtlicher Größe, der durch seine Massigkeit zum Vergleich mit einem Stuhl nicht auffordert

(Abb. 26).⁶⁸ Der hochaufragende Fels bietet dem Paris jedoch alles, was er auch von einem Lehnstuhl zu erwarten hätte. Alle Teile des Felsgebildes erfüllen eine Funktion: Die hoch aufragende rechte Seite des Felsens dient als Rückenlehne, in der Mitte scheint es, seiner Sitzhaltung nach zu schließen, eine horizontale Sitzfläche zu geben, und der flache linke Teil übernimmt die Rolle des Fußschemels. Bemerkenswert ist dabei, dass die Teile des Felsens jeweils nicht bedeutend größer sind, als es zur Erfüllung ihrer Funktion erforderlich ist, die Form des Felsens also nicht nur funktional, sondern in der Erfüllung dieser Funktion letztlich auch ökonomisch ist: Während der Fels links zum Sitzen schön abgestuft ist, bricht er an seiner rechten Seite weitgehend vertikal ab, statt sich in der (potenziell freien) Henkelzone noch die eine oder andere ‚überflüssige‘ Ausbuchtung zu erlauben. Das Durchblättern der entsprechenden Seiten im LIMC offenbart, dass die Felsen, auf denen Paris sitzt, dem Imperativ der Funktionalität und der Ökonomie immer, wenn auch nicht immer so weitgehend, entsprechen. Oft stehen die Füße nicht nebeneinander auf derselben horizontalen Fläche,⁶⁹ sondern versetzt auf verschiedener Höhe auf abschüssigem Fels, wie z. B. auf einer Hydria des Malers der Oinochoe in Yale.⁷⁰ Oft stellt der Fels auch keine Rückenlehne zur Verfügung, wie auf dem Parisurteil des Makron in Berlin (Abb. 27).⁷¹ Aber auch in solchen Fällen, wo der Fels sozusagen für den Sitzkomfort nicht ganz so vollständig gesorgt hat, gilt die Regel der Ökonomie, da der Fels nie bedeutend größer ist, als es für die Funktion des Sitzens nötig ist.⁷² Angesichts dessen ist an der Zweckmäßigkeit der Form ebensowenig zu zweifeln. Die in der ersten Hälfte des 5. Jh. häufigen Felsen mit Rückenlehne sind auch außerhalb der Parisurteilsikonographie zu finden, wie etwa auf einer Halsamphora in Berlin mit einem flötenden Hirten, auf dessen Musik ein Satyr tanzt (Abb. 28).⁷³ Bei immer wieder unterschiedlichen Einzelformen – die vertikal abfallende Rückseite der ‚Rückenlehne‘ des Felsens, auf dem der Hirt hier sitzt, hat etwa einen Wellenkontur, wie man ihn auf dionysischen Bildern häufiger findet – lässt sich die grundsätzliche Zweckmäßigkeit und Ökonomie der Formgebung immer wieder bestätigen.

Auf einer Hydria des Villa Giulia-Malers um 460–450 mit Apollon und den Musen sitzt eine der Musen auf einem Felsen und stützt sich dabei mit der rechten Hand auf einer zungenförmigen Verbreiterung des Felsens nach hinten hin ab (Abb. 29).⁷⁴ Dieselbe Sitzhaltung mit derselben zungenförmigen Verbreiterung des Felsens findet sich im Innenbild eines Tellers in Gießen um 430, wobei sich die Sitzende hier zu einer heranahnenden Nike umwendet (Abb. 30).⁷⁵ Wenn auch diese Sitzhaltung mit zugehörigem Felsen eher für Frauen typisch ist, findet sie sich auch für Männer, wie auf dem namensgebenden Glockenkraterfragment (und einzigen Werk) des Athanasia-Malers um 440–430 in New York, wo der verletzte Tydeus entsprechend aufgestützt auf einem Felsen sitzt (Abb. 31).⁷⁶

Abb. 26
 Parisurteil. Der Fels,
 auf dem Paris sitzt,
 bietet ihm Fußschemel
 und Rückenlehne.
 Schale des Briseis-Malers,
 Paris, Louvre, um 480



Abb. 27
 Parisurteil. Der Fels,
 auf dem Paris sitzt,
 ist von einer äußerst
 lebendig gezeichneten
 Ziegenherde umgeben.
 Schale des Makron,
 Berlin, Antiken-
 sammlung, 490–480



Es ist offensichtlich, dass die Verbreiterung des Felsens dem Zwecke dient, die abgestützte Hand aufzunehmen. Ein weiterer Beleg für die Ökonomie in der Formgebung der Felsen ist, dass die Maler in solchem Fall nicht den Felsen insgesamt nach hinten verbreitern, sondern es vorziehen, ihm eine unverändert schmale Basis zu geben, und lediglich die besagte zungenförmige Erweiterung darstellen, die für einen realen Felsen natürlich wenig plausibel erscheint.

Dieses Beispiel für die Zweckmäßigkeit und Ökonomie der Formgebung von Felsen findet sich meist in einem deutlich späteren Zeitraum, als die zuvor besprochenen Felsen mit Lehne und/oder Fußschemel. Es scheint also, als ob es diesbezüglich keine große Veränderung gegeben hat, was einem verwunderlich vorkommen kann, da sich sonst gerade in diesem Zeitraum Veränderungen und Entwicklungen bekanntlich überstürzen. Diese Konstanz wird allerdings dadurch relativiert, dass in zeit-



Abb. 28

Ein erregter Satyr tanzt auf das Aulosspiel eines schönen Hirtenknaben. Halsamphora aus der Nähe des Oionokles-Malers, Berlin, Antikensammlung, um 470

gleichen Bildern, die anstelle von tongrundigen Felsen Geländelinien verwenden, andere Gesetze gelten. In Geländelinienbildern, wo sich die Sitzhaltung mit rückwärtig aufgestütztem Arm sehr häufig findet, ist nämlich (zumindest dort, wo mir der Verlauf der Geländelinien bekannt ist) von entsprechenden zungenförmigen Erweiterungen nichts zu finden. Als Beispiel dafür mag der Kelchkrater mit Kadmos und dem Drachen in New York herhalten.⁷⁷ Der Fels, auf dem Harmonia mit aufgestützter Hand sitzt, fällt hinter ihrer Hand in etwa vertikal zur Grundlinie ab.⁷⁸ Der Versuch, die Fläche des Felsens auf dem Bildfeld durch die be-

Abb. 29
Beisammensein von
Apollon und sieben
Musen. Einige Figuren
musizieren, andere
lauschen der Musik, eine
Muse hält Schreibtafel
und Griffel. Hydria des
Villa Giulia-Malers, Rom,
Villa Giulia, 460–450



sagte zungenförmige Erweiterung möglichst klein zu halten, haben die Maler offenbar nur bei tongrundigen Felsen gemacht, bei Umrissfelsen aber, deren Fläche optisch sowieso nicht ins Gewicht fällt, wurde dies nicht für nötig befunden.

Falls es dafür eines Beweises überhaupt bedurfte, zeigt die Tatsache, dass Figuren in Geländelinien bei gleicher aufgestützter Sitzhaltung nicht auf entsprechend geformten Felsen sitzen, dass diese Sitzhaltung unabhängig von der Felsenform mit zungenförmiger Erweiterung besteht, und sich daher die Felsenform an die Sitzhaltung angepasst hat (und nicht umgekehrt). Wie sich eine zum festen Motiv gewordene Sitzhaltung über die

Abb. 30
Eine Nike ist im Begriffe,
eine auf einem Felsen
sitzende Frau zu be-
kränzen. Teller, Gießen,
Justus-Liebig-
Universität, um 430



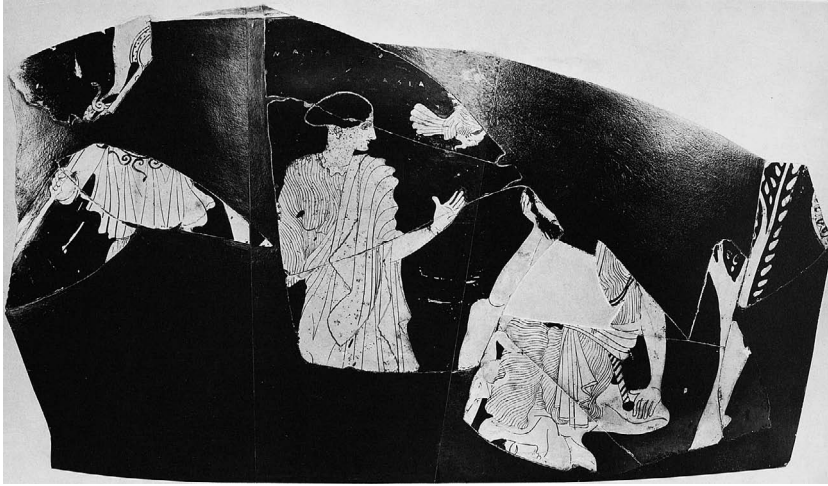


Abb. 31
Der verletzte Tydeus
sitzt auf einem Felsen.
Fragment eines Glocken-
kraters des Athanasia-
Malers, New York, Metro-
politan Mus., 440–430

‚Vorgaben‘ des Felsens, der als Sitzmöbel dient, hinwegsetzen kann, zeigt eine Schale um 430–420 in Florenz (Abb. 32).⁷⁹ An beiden Außenseiten und im Innenbild ist jeweils eine männliche Figur auf einem Felsen sitzend vor einer Frau mit Spendeschale dargestellt. Abgesehen von kleinen Unterschieden in der Armhaltung – auf einer Außenseite stützt sich der Mann statt auf den Fels auf einen Stab (oder Speer) – ist dasselbe Sitzmotiv dreimal wiederholt. Während nun auf einer Außenseite beide Füße auf dem tongrundigen Fels und im Innenbild auf zu ergänzenden Geländelinien aufliegen, schwebt auf der anderen Außenseite das vorgesetzte linke Bein des Sitzenden schräg in der Luft, da der ‚Fußschemel‘, den der Fels vorne bildet, nur bis zum rechten Fuß reicht.⁸⁰ Die linke Fußspitze überschneidet dabei das vordere Bein der Frau. Es handelt sich hier offensichtlich um einen Fehler, der dem Maler bei der ‚Raumplanung‘ unterlaufen ist: Da der Platz nicht mehr reichte, um alle Figuren wie auf der Gegenseite ohne Überschneidungen nebeneinander auf dem Bildfeld unterzubringen, hat der Maler den Felsen einfach schmaler gemalt, als er für die Sitzhaltung des Mannes sein sollte, mit dem Ziel, das Gewand der Frau statt von einem massiven Felsen nur von der Fußspitze des Mannes überschneiden zu lassen, wofür er in Kauf genommen hat, dass sein linkes Bein nunmehr ‚in der Luft‘ abgesetzt ist. Da es hier also nicht möglich war, den Felsen an die Sitzhaltung anzupassen, hat der Maler eben darauf verzichtet, mit der genannten Folge. Die Sitzhaltung umgekehrt an die Beschaffenheit des Felsens anzupassen, und damit das Problem zu umschiffen, kam offenbar nicht in Frage. Dieses etwas missglückte Vasenbild zeigt exemplarisch den Vorrang, den die Sitzhaltung gegenüber dem zugehörigen Felsensitz hat.

Es hat sich also gezeigt, dass unter den Sitzfelsen nicht nur die Hockerfelsen eine zum Sitzen zweckmäßige Form besitzen, sondern sich auch kompliziertere Felsengebilde in einzelne funktionale Glieder wie ‚Lehne‘,

Abb. 32
Kriegerabschiede.
Der Krieger sitzt jeweils
auf einem Fels.
Schale, Florenz,
Mus. Archeologico,
430-420





Abb. 33
Briseis wird von Achill
weggeführt. Unter den
Henkeln erscheint je ein
Hockerfelsen. Namens-
gebende Schale des
Briseis-Malers, London,
British Mus., 490–480

„Fußschemel“ oder zum Aufstützen gedachte Fortsätze unterteilen lassen.⁸¹ Angesichts dessen stellt sich die Frage, ob die Unterscheidung der Hockerfelsen von den sonstigen Sitzfelsen überhaupt eine mehr als rein formale Relevanz besitzt. Dazu ist zu sagen, dass die komplizierteren Felsengebilde, deren Funktionalität im Vorhergehenden besprochen wurde, niemals isoliert – gewissermaßen als „leerer Stuhl“ – auftauchen. Felsenhocker dagegen finden sich sehr wohl ohne darauf sitzende Figur, nämlich in der Henkelzone von Schalen, wie etwa auf der Namensvase des Briseis-Malers (Abb. 33)⁸² oder auf einer Schale des Telephos-Malers mit Palästradarstellungen in Boston.⁸³ Hockerfelsen sind also als Sitzgelegenheiten auch dann zu erkennen, wenn keiner darauf sitzt. So offensichtlich dagegen die Zweckmäßigkeit der Form in den zuletzt diskutierten Fällen war, bedarf es dennoch der sitzenden Figur, um gewissermaßen im Felsen den Stuhl zu erkennen. Nur beim Felsenhocker tritt also seine Zweckmäßigkeit auch dann offen zutage, wenn der Zweck aktuell nicht realisiert wird – wenn der „Hocker“ leer bleibt.

Bis zu einem gewissen Grad kann aber auch dieses Charakteristikum der Felsenhocker auf sonstige Sitzfelsen zutreffen. Auf einem Kelchkrater des Villa Giulia-Malers in Schwerin sitzt Apollon leierspielend auf einem Felsen zwischen zwei Musen (Abb. 34).⁸⁴ Der Felsen weist den besagten zungenförmigen Fortsatz auf, ohne dass Apollon, der mit beiden Händen mit seinem Instrument beschäftigt ist, sich dort abstützen würde. Ist dieser Fortsatz hier zum Aufstützen gedacht, auch wenn er aktuell nicht dazu gebraucht wird? Eine entsprechende Interpretation lässt sich plausibel machen: Die Muse, die rechts von Apollon steht, hält ihr Flötenpaar nach rechts, steht mit dem Körper frontal zum Betrachter, und hat den Kopf bereits nach links auf den musizierenden Apollon zu gewendet. Sie ist also

Abb. 34
Apollon spielt die Lyra,
zwei Musen hören ihm
zu. Kelchkrater des Villa
Giulia-Malers, Schwerin,
Staatliches Museum,
Mitte des 5. Jh.



im Moment des Umwendens dargestellt. Es ist naheliegend, dieses Umwenden als eine Reaktion auf das Spiel des Apollon zu verstehen, der damit folglich gerade erst begonnen haben muss. Die Interaktion zwischen den Figuren in dieser Interpretation so präzise auf einen Moment hin zu fokalisieren, wäre von einem Vasenbild zwar nicht a priori zu erwarten, ist in diesem Fall aber angesichts der transitorischen Haltung der rechten Muse gerechtfertigt.⁸⁵ Vor allem ihr rechter Arm, den sie mit flacher Hand und abgespreiztem Daumen schräg in Apolls Richtung hält, betont das Momentane ihrer Bewegung, die also auf etwas ebenso Momentanes reagieren muss. Wenn man dieser Interpretation nun folgen möchte, wäre es da nicht verlockend, den ‚leeren‘ zungenförmigen Fortsatz des Felsens als Hinweis auf die entspannte, aufgestützte Sitzhaltung zu verstehen, die Apollon gerade erst verlassen hätte, um mit dem Leierspiel zu beginnen? Die nicht mehr verwendete Aufstützmöglichkeit wäre dann ein Mittel, das Momentane – die gerade erst stattgefundene Veränderung – auch in der Figur des Apollon zu betonen.⁸⁶ Wenn diese Interpretation zutreffend ist, würde das bedeuten, dass, wie dem leeren Felsenhocker, auch dem ‚leeren‘ zungenförmigen Fortsatz seine Zweckmäßigkeit ohne dessen aktuelle Realisierung aufgeprägt wäre.

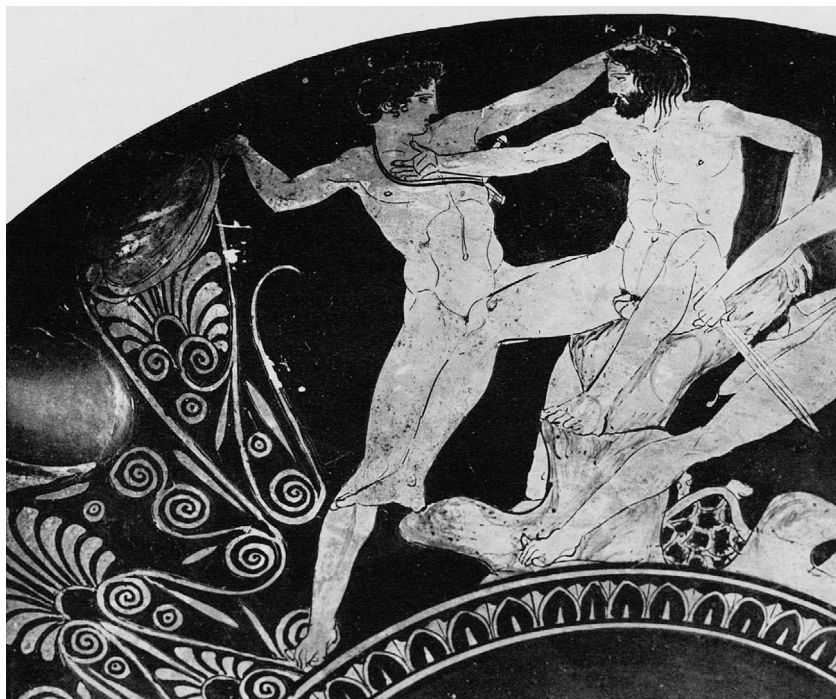
Eine entspannte Sitzhaltung, welche die Form des Felsens noch erraten ließe, die aber bereits verlassen wurde, findet sich auch in der Ikonographie von Theseus und Skiron, mit dem entscheidenden Unterschied, dass das Verlassen der entspannten Sitzhaltung nicht durch den freien Entschluss, ebenso entspannt Leier zu spielen, sondern durch die äußere Einwirkung des Theseus zustande kommt. Der Skiron der Zyklusschale des Aison in Madrid ist mit seinem rechten Fuß von der Felsenzone, die speziell für diesen Fuß ‚gedacht‘ war, abgerutscht (Abb. 36).⁸⁷ Mit seinem linken Arm, der, wie in Bildern entspannten Sitzens, auf einem rückwärtigen Fortsatz des Felsens aufruht, versucht er nun verzweifelt, sein Gleichgewicht zu halten. Auf der Zyklus-Schale des Pistoxenos-Malers in München klammert sich der bittflehende Skiron an seinen Felsen (Abb. 333).⁸⁸ Der annähernd gerade Winkel, in dem ein vertikal aufragendes Stück von einem horizontalen Stück des Felsens hochragt, lässt einen eindeutig Sitzfläche und Rückenlehne erkennen. Dadurch wird die äußerst prekäre Lage, in der sich Skiron aktuell befindet, dem vorangegangenen ruhigen Sitzen entgegengesetzt, welches die Form des Felsens noch erschließen lässt. Das vorangehende Sitzen verleiht auch der aktuellen, halb hockenden, halb angelehnten Haltung des bedrängten Skiron schärfere Konturen, indem es den Handlungsablauf klar werden lässt. Auf einem Kantharos des Penthesilea-Malers in München sitzt Skiron auf einem Felsen, der hinter seinem Rücken nach oben verlängert ist (Abb. 35).⁸⁹ Auch wenn sich Skiron nicht anlehnt, sondern mit seinem emporgezogenen Knie in der lässigen Haltung dargestellt ist, in der etwa Odysseus in den Gesandtschaftsbildern erscheint, ist der vertikale Fortsatz des Felsens eindeutig als Lehne ‚gedacht‘.⁹⁰ Damit macht der Maler deutlich, dass Skiron *nicht* mehr anlehnt sitzt, dass ihn die Ankunft des Theseus also aus dieser Ruhehaltung herausgebracht hat. Dazu passt, dass es in der scheinbar so lässigen Sitzhaltung des Skiron Zeichen von Anspannung gibt: Statt das Bein vertikal herunterbaumeln zu lassen, hält Skiron es im rechten Winkel zum Oberschenkel schräg nach vorne, was eine gewisse Muskelspannung voraussetzt. Zudem hat er den Fuß in einem ebenso rechten Winkel angezogen. Natürlich wird die Spannung in diesem scheinbar so harmlosen Bild des Zusammentreffens zweier Personen vor allem durch das Vorwissen des Betrachters um die Fortsetzung der Geschichte erzeugt. Doch gerade, weil der Betrachter durch sein Vorwissen bereits darauf eingestellt ist, dem einträchtigen Zusammensein nicht zu trauen, kann eine so subtile Andeutung eines Stellungswechsels – in Reaktion auf das Erscheinen des Theseus – von einer angelehnten Haltung zu der aktuellen, nur scheinbar entspannten Sitzhaltung funktionieren.

Auf einem wieder ganz anderen Register spielt der Sotades-Maler, wenn er auf einem Rhyton in Baltimore einen Satyrn auf einem Felsen hocken lässt, dessen Form mit rückwärtigem Fortsatz aber eigentlich ein Sit-

Abb. 35
Theseus vor Skiron.
Kantharos des
Penthesilea-Malers,
München, Antiken-
sammlung, um 450



Abb. 36
Theseus im Kampf
mit dem Räuber Skiron.
Schale des Aison, Madrid,
Mus. Arqueológico
Nacional, 420–410
(gesamt: Abb. 355)



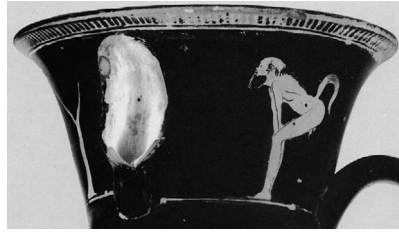


Abb. 37
Satyrn, von denen einer
auf einem Felsen hockt.
Widderkopf-Rhyton
des Sotades-Malers,
Baltimore, Walters Art
Gallery, um 450

zen mit aufgestützter Hand nahelegen würde (Abb. 37).⁹¹ Die unflätige und satyrhafte Hocke wird durch die ‚sprechende‘ Form des Felsens von einer anständigen Sitzhaltung abgesetzt. Hier wird die nicht realisierte Zweckmäßigkeit der Form des Felsens nicht als Mittel zur besseren und vielsagenderen Schilderung eines Geschehens, sondern zur Charakterisierung einer Figur verwendet.

Trotz der zuletzt diskutierten Fälle, wo Auflager für Hände oder Füße oder ‚Rückenlehnen‘ an Felsen *nicht* die ihrer funktionalen Bestimmung gemäße Verwendung fanden, muss betont werden, dass außer dem typologisch klar umrissenen Felsenhocker kein Sitzfelsen je ohne sitzende Figur erscheint. Die Beispiele von ‚nicht-bestimmungsgemäßer‘ Verwendung von Felsensitzen haben sich als Mittel zur Profilierung und Charakterisierung des gezeigten Geschehens oder der Figuren erwiesen, das nur deshalb funktionieren kann, *weil* eine ‚Felsenlehne‘ nicht für sich bestehen kann, sondern ihre Verwendung als Lehne unbedingt voraussetzt, und dadurch bei nicht-Verwendung erklärungsbedürftig wird.

Was über die Zweckmäßigkeit der Formen bei Sitzfelsen gesagt wurde, ließe sich auch an Felsen aufzeigen, die als Lager dienen. Diese sind insbesondere in der Ikonographie des Herakles beim Gelage in den Jahrzehnten um 520/10–480 verbreitet, finden sich aber auch in Gelagen mit dionysischem Personal.⁹² Auf einer Bauchamphora der Leagros-Gruppe in Paris, wo Herakles und Iolaos eine sehr proteinhaltige Mahlzeit zu sich nehmen – beide haben ein Fleischstück und ein Messer in der Hand, und vor ihnen liegt weiteres Fleisch ausgebreitet, von Trinkgefäßen ist dagegen keine Spur – bilden die Felsen, auf denen sie liegen, jeweils einen kleinen Hügel, auf den beide ihren Oberkörper lehnen (Abb. 38).⁹³ Der Fels schmiegt sich an ihre Körper, wie es Kissen und Matratzen nicht besser könnten, und die beiden Helden halten sich so, als lägen sie auf ordentlichen Klinen. Es ist offensichtlich, dass die Gelagehaltung der Figuren die Form der Felsen diktiert. Felsen, die, wie hier, die Länge eines gelagerten Mannes haben, und zum einen Ende hin eine Erhöhung aufweisen, die bei ordentlichen Klinen etwa gefalteten Kissen entsprechen, auf die man sich mit dem Ellbogen aufstützt, finden sich in dieser Zeit sowohl im Schwarzfigurigen, als auch im Rotfigurigen.⁹⁴ Im Rotfigurigen begnügen



Abb. 38
Herakles und Iolaos
liegen auf Felsen beim
Gelage. Amphora der
Leagros-Gruppe, Paris,
Louvre, um 510

sich die Maler oft mit der Darstellung der felsigen Erhöhung am ‚Kopfende‘, die dem Aufstützen des Oberkörpers dient, und lassen die Figuren mit dem Rest ihres Körpers auf der Grundlinie aufliegen. Dies sieht man z.B. auf einer Schale des Colmar-Malers in Florenz, wo auf beiden Seiten je ein Satyr und eine Mänade beim Gelage dargestellt sind (Abb. 39).⁹⁵ Auf einem Stamnos des Kopenhagen-Malers im Louvre mit Herakles und Dionysos beim Gelage ist dagegen nur die horizontale Liegefläche als Fels wiedergegeben, während beide Figuren ihre Ellbogen auf Kissen aufstützen (Abb. 40).⁹⁶ Nur als horizontale Liegefläche ohne Erhöhung am ‚Kopfende‘ sind auch die Felsen dargestellt, auf denen Herakles und andere Götter und Helden beim Theseus-Maler lagern, wie etwa auf einem Skyphos in Neapel (Abb. 41).⁹⁷

Ob nun aber eines der beiden funktionalen Glieder der Felsenlager – Liegefläche und Erhöhung am ‚Kopfende‘, also gewissermaßen ‚Felsenmatratze‘ und ‚Felsenkissen‘ – fehlt, es ändert nichts am zweckdienlichen Charakter dieser Felsformationen. Dass die Erhöhung am ‚Kopfende‘ des Felsens auch durch Kissen erreicht werden kann, verdeutlicht letztlich nur die Parallelität der Funktion von felsiger Erhöhung und Kissen. Die Anpassung der Form des Felsens an den stellvertretenen Gegenstand geht so weit, dass im Schwarzfigurigen, wo die felsige Struktur weniger durch Binnenzeichnung angegeben wird, die Kennzeichnung von ‚Felsenmatratzen‘ als Felsen zum Problem werden kann. In vielen Fällen ist es allein der wellige Kontur, der die scheinbare Matratze zum Felsen macht. Auf einer Lekythos des Theseus-Malers liegen Herakles und Hermes auf einer Unterlage von vollkommen gleichmäßiger Dicke, deren Oberfläche aber aus kleinen Wellen besteht, und damit ihren felsigen Charakter anzeigt (Abb. 42).⁹⁸ Auf dem oben erwähnten Skyphos des Theseus-Malers in Neapel ist die Unterlage, auf der Herakles lagert, durch weiße Farbe hervorgehoben. Dass weiße Farbe auf einen Felsen verweise, leuchtet zwar nicht unmittelbar ein, doch lässt sich dies durch Parallelen beweisen, wie etwa eine Oinochoe der Leagros-Gruppe in London, wo Herakles und



Abb. 39
Satyrn und Mänaden
beim Gelage. Felsen
ersetzen die Kissen.
Schale des Colmar-
Malers, Florenz, Mus.
Archeologico, um 500



Iolaos ganz wie auf der erwähnten Bauchamphora der Leagros-Gruppe im Louvre auf Felsen lagern, die hier jedoch komplett in weißer Farbe gemalt sind (Abb. 278).⁹⁹ Häufiger als die komplette weiße Einfärbung ist das Nachzeichnen des Konturs von ‚Felsenbetten‘ in Deckweiß. Dies sieht man auf einer Schale in Tarquinia, wo Alkyoneus auf einem weiß umrandeten Gebilde schläft, das hier übrigens wieder präzise die Form des liegenden Körpers annimmt.¹⁰⁰

Auffällig an den felsigen Liegeunterlagen ist desweiteren, dass sie nie bedeutend breiter sind als die darauf liegenden Figuren. Einzig ins Niemandsland der Henkelzone dehnen sich Felsen zuweilen weiter aus als nötig. So der Felsen, auf den der schlafende Alkyoneus seinen Oberkörper gelegt hat, auf einer rotfigurigen Schale um 490 in Schweizer Privatbesitz (Abb. 43).¹⁰¹ Im eigentlichen Bildfeld dagegen gilt für die ‚Felsenbetten‘ in

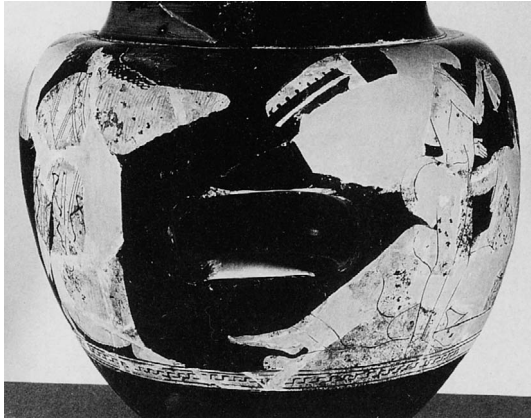
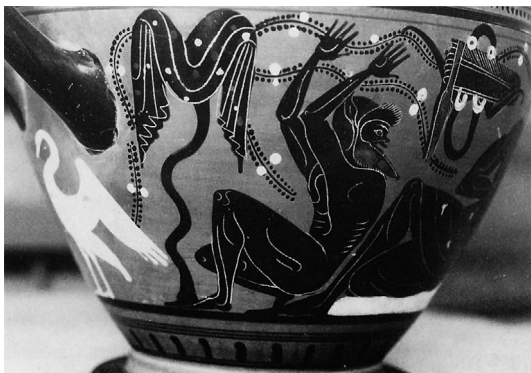
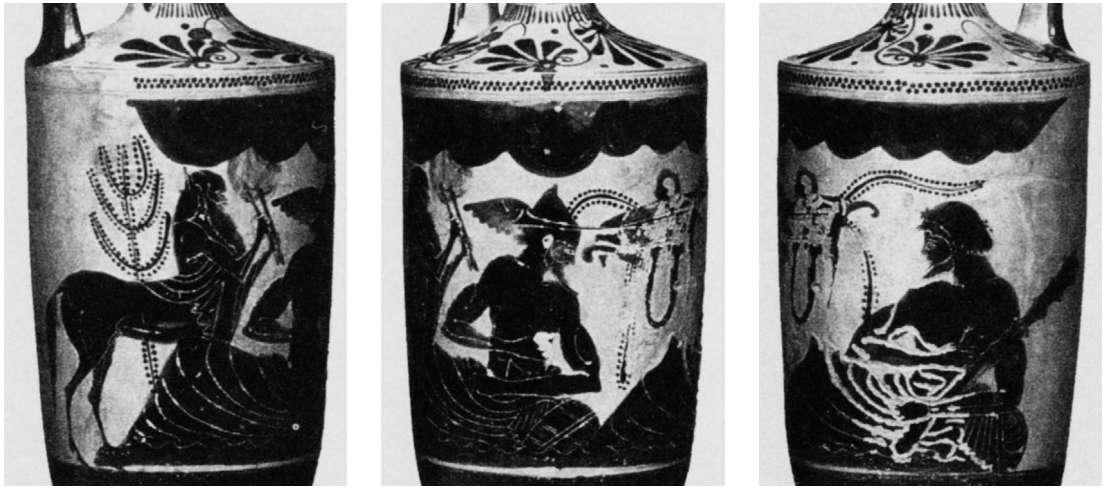


Abb. 40
Herakles und Dionysos
beim Gelage, von einem
Satyr bedient. Ein flacher
Fels dient als Matratze.
Stamnos des
Kopenhagen-Malers,
Paris, Louvre, 480–470

der Erfüllung ihres Zweckes, eine Liegestätte zur Verfügung zu stellen, dieselbe Ökonomie, die man auch bei Felsensitzen beobachten konnte. Auf dem Stamnos des Kopenhagen-Malers im Louvre werden Dionysos und Herakles von einem Satyrn bedient, der statt auf der Felsenunterlage, die mit den lagernden Figuren die ganze Breite des Bildfelds einnimmt, auf der Grundlinie steht, und damit die ‚Felsenmatratze‘ überschneidet (Abb. 40).¹⁰² Die Felsenunterlage scheint also hier nicht nur zu den Seiten hin, sondern auch in der Tiefe auf die lagernden Figuren beschränkt. Dass Figuren, die neben auf ‚Felsenbetten‘ Lagernden stehen, selbst nicht auf dem Felsen, sondern auf der Grundlinie stehen, ist eine Regel, zu der es nur wenige Ausnahmen gibt. Auf der Bauchamphora der Leagros-Gruppe im Louvre mit den lagernden Herakles und Iolaos steht zwischen beiden Athena auch auf der Grundlinie. Hier jedoch kann man nicht sagen, Athena stünde vom Betrachter aus gesehen *vor* dem Felsen, denn die Beine des Iolaos, die die Grundlinie nicht berühren und daher als auf dem Felsen aufliegend zu denken sind, überschneiden wiederum das Gewand der Athena. Dass Athena hier also nicht auf dem Felsen steht, ist nicht einer *räumlichen* Beschränktheit des Felsens auf die Lagernden geschuldet,

Abb. 41
Herakles beim einsamen
Gelage, je von einem
Satyr begleitet. Auch hier
fungiert ein Fels als
Matratze. Skyphos des
Theseus-Malers, Neapel,
Mus. Nazionale, 500–490





sondern einer *funktionalen* Beschränktheit des Felsens auf das Lagern. Dieses Beispiel lässt stark vermuten, dass man es auch in den sonstigen Fällen von Felsen, die auf die lagernde Figur beschränkt sind, mit einer funktionalen Beschränktheit zu tun hat, und die räumliche Beschränktheit auf den Lagernden davon nur die sekundäre Folge ist. Das wird bestätigt durch eine rotfigurige Schale um 500 in Madrid, die auf beiden Seiten jeweils Herakles und Iolaos auf Felsen gelagert und einen dienenden Satyrn, der sich zwischen ihnen auf satyreske Weise nach rechts bewegt, zeigt (Abb. 44).¹⁰³ Obwohl die felsige Unterlage, auf der die Figuren auf beiden Seiten lagern, als ein durchgehender Fels gemalt ist und sogar unter den Henkeln weitergeführt ist, mithin die Grundlinie vollständig bedeckt, setzt der Satyr seinen Fuß auf beiden Seiten dennoch nur auf die Grundlinie. Während sich die felsige Unterlage hier also räumlich maximal ausbreitet, bleibt sie funktional auf das Lagern beschränkt.

Die räumliche Beschränktheit als die sekundäre Folge der funktionalen Beschränktheit anzusehen, erklärt einige Ausnahmen von der Regel, ‚Felsenbetten‘ nicht über die lagernde Figur hinaus zu erweitern: Wie man es auf der Madrider Schale sieht, kann die Felsenunterlage eines Lagernden über die Breite seiner Figur hinaus erweitert werden, wenn daneben ein weiterer Gelagerter anschließt und sich damit die Funktion des Felsens nicht ändert – und zwar offenbar auch dann, wenn zwischen beiden die Henkelzone liegt, und der Fels so zwei verschiedene Bilder miteinander verbindet. Eine einzige Felsenunterlage für zwei Gelagerte findet sich insbesondere beim Theseus-Maler häufig.¹⁰⁴ Auf dem bereits erwähnten Skyphos des Theseus-Malers in Neapel dagegen, wo an den gelagerten Herakles anstelle eines weiteren Gelagerten ein hockender Satyr anschließt, geht die Felsenunterlage nicht über Herakles hinaus. Bei den besprochenen Beispielen, wo eine Figur auf der Grundlinie steht, obwohl die

Abb. 42
Herakles und Hermes
beim Gelage,
vom Kentauren Pholos
bedient. Der ‚Matratzen-
fels‘ hat hier eine wellige
Oberfläche. Lekythos
des Theseus-Malers,
Kunsthandel, 500–490