

Patrick SCHOLLMAYER, Einführung in die antike Ikonographie. Reihe Einführung Archäologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, 144 S., 30 s/w-Abb.

Handbücher für Studienanfänger können in der deutschsprachigen Klassischen Archäologie auf keine lange Tradition zurückblicken. Über Jahrzehnte galt an vielen Instituten die didaktische Grundeinstellung, dass Studierende die Grundlagen der Disziplin durch die unmittelbare Beschäftigung mit Denkmälern und Fachliteratur in einem gleichsam osmotischen Prozess allmählich aufzunehmen hätten. Dynamische Veränderungen sowohl der Studienwirklichkeit als auch der Wissensbereiche, die als konstitutiv für das Fach angesehen wurden, nährten spätestens seit den 1990er Jahren ein wachsendes Unbehagen gegenüber dieser Haltung; um die Jahrhundertwende artikulierte sich dieses schließlich in einer ganzen Reihe propädeutischer Kompendien für angehende klassische Archäologen.¹ Im Abstand eines Jahrzehnts finden diese z.T. einschlägig gewordenen Handbücher weiterhin Verwendung, der Ausstoß an neuer Einführungsliteratur hat aber nicht nachgelassen; vielmehr ist eine Ausdifferenzierung nach Sachthemen zu beobachten, die an das gegenwärtige Bestreben vieler englischsprachiger Wissenschaftsverlage erinnert, einer Vielzahl historischer Phänomene spezifische ‚companions‘ angedeihen zu lassen.²

¹ U. Sinn, Einführung in die Klassische Archäologie (München 2000); J. Bergemann, Orientierung Archäologie – was sie kann, was sie will (Reinbek 2000); A.H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker (Hg.), Klassische Archäologie. Eine Einführung (Berlin 2000); T. Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen (Stuttgart 2002), alle vier besprochen bei W. Raeck, Anleitungen zum Spagat. Neue Einführungen in die Klassische Archäologie, Klio 86, 2004, 268-274. Hinzuzufügen sind: P. Bahn/M. Beard/J. Henderson, Wege in die Antike. Kleine Einführung in die Archäologie und die Altertumswissenschaft (dt. Stuttgart/Weimar 1999); F. Lang, Klassische Archäologie. Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis (Tübingen 2002); dezidiert an studentische Benutzer richtet sich auch: K. Hitzl, Bibliographie zur archäologischen Denkmälerkunde (St. Katharinen 1999). Im gleichen Zeitraum erschien ferner T. Fischer (Hg.), Die römischen Provinzen. Eine Einführung in ihre Archäologie (Stuttgart 2001).

² *Exempli gratia*: B. Bäbler, Archäologie und Chronologie: eine Einführung (Darmstadt 2004); P. Schollmeyer, Römische Plastik: eine Einführung (Darmstadt 2005); W. Wohlmayr, Römische Kunst: ein Handbuch (Mainz 2011); vgl. ferner einige Bände der bereits seit 1995 erscheinenden Reihe C.H. Beck Wissen. Von diesen decken T. Hölscher, Die griechische Kunst und P. Zanker, Die römische Kunst (beide München 2007) ein ähnliches Themenfeld ab wie der hier besprochene Band. Zur anhaltenden Flut der (meist als Sammelbände angelegten) *companions* in der angelsächsischen Altertumswissenschaft s. BMCR 2011.07.13 (D.M. Johnson); 2009.11.32 (A. Ramírez de Verger); 2007.09.41 (A. Syson).

In diese Entwicklung fügt sich auch Patrick Schollmeyers Einführung in die antike Ikonographie, die den ambitionierten Versuch unternimmt, ein Gebiet zu erschließen, das nicht nur hinsichtlich der untersuchten Denkmäler und Quellen, sondern auch in seiner methodologischen Bandbreite heterogen und für den Studienanfänger fraglos unübersichtlich ist. Auf nur 120 Textseiten mit 30 Abbildungen handelt Schollmeyer (im Folgenden: S.) dieses komplexe Themenfeld ab, und wenn er ihm nur partiell gerecht wird, ist dies nicht zuletzt der Beschränkung in Umfang und Ausstattung geschuldet.

Ein Einleitungskapitel (9-18) definiert den Gegenstand, klärt zentrale Begriffe und führt mit zwei Fallbeispielen in die Thematik ein. Ikonographie wird als „sachliche Beschreibung und Deutung von Bildern“ begriffen; als Bilder wiederum faßt S. „alle [...] zwei- und dreidimensionalen Artefakte figürlicher Thematik“ auf, denen auch „lebende Bilder“ performativer Natur zuzuschlagen seien (9). Das antike Griechenland und Rom wurden schon im Vorwort als „die beiden wichtigsten Referenzkulturen der westlichen Wertewelt“ (7) eingeführt, eine weitere Erläuterung der zeitlichen und gattungsmäßigen Grenzen der Darstellung bleibt allerdings aus. Diese erweisen sich bei der weiteren Lektüre als durchaus weit gesteckt: Die besprochenen Denkmäler decken so disparate Sujets wie Mythenbilder, Herrscherporträts und Architekturdarstellungen ab und reichen von Münzen über Vasen- und Wandmalerei sowie Mosaik bis hin zu Terrakotten, Skulpturen, Bauschmuck und schließlich Triumph- und Audienzauftritten römischer Kaiser. Sie betreffen vornehmlich die eisenzeitlichen Epochen Griechenlands sowie das Römische Reich der späten Republik und Kaiserzeit, stellenweise wird aber auch auf Phänomene der ägäischen Bronzezeit sowie der christlichen Spätantike eingegangen.

S. umreißt die antike Bildwelt in vier übergreifenden Kapiteln zu „Themen“, „Funktionen“, „Bilddetails“ und „Kontexten“ antiker Bilderwelten. Ein epiloghaftes Schlusskapitel widmet sich kurz der Frage nach ihrem Entstehungsprozess im „Spannungsfeld zwischen Auftraggebern, Künstlern und Publikum“. Im Verbund mit klug eingesetzten Marginalien erleichtert diese Struktur die rasche Auffindbarkeit spezifischer Einzelaspekte, insbesondere im Themenkapitel, dessen Unterabschnitt „Der Mensch und seine Rollen“ allein ein gutes Viertel des Buches einnimmt (40-72). Zugleich sind die Schwächen dieser Gliederung nicht zu übersehen: Vielfach werden Redundanzen in Kauf genommen, die bei einem auf dichte Informationsvermittlung angelegten Handbuch, das ja ohnehin viele schmerzliche Abstriche machen muss, zu vermeiden gewesen wären. Mit zahlreichen Wiederholungen wird etwa das antike Herrscherporträt von Alexander dem Großen bis zu den römischen Kaisern jeweils als Thema („Herrscher“), Funktion („Repräsentation“) und Bilddetail

(„Frisuren“) besprochen (51-54. 76f. 97f.). Das Kapitel über „Bilddetails“ lässt schon im schwammigen Titel konzeptionelle Schwächen erahnen und erweist sich in seiner inhaltlichen Heterogenität als bildwissenschaftliche Resterampe: Neben antiquarischen Aspekten (Kleidung, Frisuren, Attribute, Waffen, Pferd und Wagen, Möbel) sind hier Phänomene untergebracht, die sich vor allem dadurch zusammenschließen, dass sie sich S.' nach Sachthemen geordnetem Zugriff entziehen. Dazu gehören Ausführungen zur Darstellung von Altersstufen, Mimik und Gestik sowie die Abschnitte „Körperbilder“ (einschließlich einer kurzen Besprechung 'idealer' Nacktheit), „Kompositorische Gestaltungsmittel“ (ein Abschnitt, in dem man Ausführungen zu Ponderation und Kontrapost nicht unbedingt vermutet hätte) und „Formen des Erzählens“. Ein eigenes Kapitel über die Gestaltung von Raum und Zeit – die sich in der griechischen Kunst nicht zuletzt am menschlichen Körper abarbeitet – hätte hier nicht nur inhaltliche Kohärenz, sondern auch eine Sensibilisierung der studentischen Leser für einen Themenbereich geschaffen, der hier unter anderen „Bilddetails“ zersplittert und marginalisiert wird.

Der Fließtext verzichtet auf Anmerkungen und liefert anstelle von Nachweisen eine Bibliographie, die der Gliederung in Kapitel und Unterabschnitte folgt und sich weitgehend auf deutsch- und englischsprachige Titel beschränkt (128-139). Dass mancher stellenweise eine andere Auswahl getroffen hätte, ist angesichts des weiten inhaltlichen Spektrums zu erwarten. Überraschend ist allerdings das Fehlen von Arbeiten, auf deren Thesen im Text rekuriert wird.³ Ein Register (140-144), durchaus keine Selbstverständlichkeit in einer knapp gehaltenen Einführung, rundet das Buch ab.

Sprachlich gibt sich der Text unaufgeregt und klar. Die meisten der sparsam verwendeten Fachbegriffe werden erläutert, Griechisches wird ausschließlich in Umschrift wiedergegeben. Zuweilen gerät die Syntax unter dem Druck der Verknappung sehr dicht: „Im Zusammenhang mit am Grab aufgeführten Leichenreden oder entsprechenden Hymnen könnte diese spezifische Form des exemplarischen Sprechens über zu rühmende Lebensentwürfe beziehungsweise zu erwartende Jenseitshoffnungen nochmals in besonders nachdrücklicher Weise nachhaltig thematisiert worden sein“ (24). Auf den fehlenden Raum für Differenzierungen dürfte auch manche pauschale Aussage über ‚die‘

³ Die Ausführungen zum Trajansbogen von Benevent (82f.) stützen sich auf die klassische Studie Klaus Fittschens (Das Bildprogramm des Trajansbogens zu Benevent, AA 1972, 742-788); die Bemerkungen zur Eigenart hoch- versus spätklassischer Götterbilder (106) gehen zurück auf G. Rodenwaldt, *ΘΕΟΙ ΠΕΙΑ ΖΩΝΤΕΣ*. AbhBerlin 1943 Nr. 13. L. Giuliani, Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier (Berlin 1995) wird zwar aufgeführt (134), aber nicht zu dem Abschnitt, in dem apulische Grabvasen als visuelle Begleitung zu Leichenreden gedeutet werden (120f.).

Griechen bzw. Römer oder ‚die antiken Menschen‘ überhaupt zurückzuführen sein. In der Gesamtschau aber wird der Text seinem Anspruch gerecht, den nahezu voraussetzungslosen Leser verständlich in den Gegenstand einzuführen. Dazu gehört auch, dass stellenweise die kulturgeschichtlichen Ausführungen zu einzelnen Bildthemen die eigentlichen Denkmäler in den Hintergrund treten lassen; in der Tat werden dem Studienanfänger Darstellungen aus dem Bereich des römischen Spielewesens (48f.) oder das Themenfeld „Pferd und Wagen“ (101f.) erst vor dem Hintergrund ihrer zeitspezifischen gesellschaftlichen Bedeutung nahezubringen sein.

Was leistet diese Einführung? Es ist S. offenkundig ein Anliegen, den Leser über eine rein antiquarisch-philologische Ikonographie hinaus- und an ein Verständnis antiker Bilder in ihrem gesellschaftlichen Kontext heranzuführen. Natürlich dürfen Ausführungen zu den wichtigsten Göttern des griechisch-römischen Pantheons und ihren Attributen (25-30) ebensowenig fehlen wie Bemerkungen zum griechischen Bürgerbild (43-45) oder zu den Standes- und Amtsabzeichen, die für die römische Kultur so charakteristisch sind (46. 95f. 100). In knapper Zusammenfassung finden sich hier hilfreiche Ausführungen für die Bestimmung jener Bildinhalte, die im klassischen Modell Erwin Panofskys als ‚Bedeutungssinn‘ einer Darstellung zusammengefaßt werden.⁴ Der wesentliche Impetus des Buches ist jedoch im eigentlichen Sinne ikonologischer Art: S. will die übergeordneten Vorstellungen und Ideologien herausstellen, die hinter der Bildwelt wirksam sind. Dabei geben vor allem gruppenspezifische Rollenmuster und gesellschaftliche Verhaltensideale immer wieder den Fluchtpunkt ab, auf den die Lektüre der Bilder ausgerichtet wird.⁵ Programmatisch ist in dieser Hinsicht der gelungene Abschnitt über „Mythos versus Lebenswelt“, der das Themenkapitel einleitet (19-25). Konsequenter werden im weiteren Verlauf antike Götterikonographien als „Spiegelbilder idealer gesellschaftlicher Rollenprojektionen“ (25) ausgemacht, archaische Kouroi als

⁴ E. Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: Deutschsprachige Aufsätze II (Berlin 1998) [Erstveröff. in: Logos 21, 1932, 103-119], 1064-1077, bes. 1066.

⁵ Eine nicht weiter begründete Ausnahme stellt die Besprechung von Bildern aus dem Umfeld des Grabes dar. Hier werden die ‚Glückswelten‘ von dionysischem und marinem Thiasos sowie Eroten durchgehend mit eschatologischen Inhalten bzw. Jenseitshoffnungen in Verbindung gebracht (34f. 65. 79). Dass man für diese Ikonographien auch durchaus diesseitige Bezugsebenen (Glückserfahrungen des Lebens usw.) namhaft gemacht hat – nicht zuletzt in der von S. angeführten Literatur (D. Graepler; P. Zanker) –, wird dabei freilich übergangen. Auch die Aussage, dass „die Dekormuster der in Grabzusammenhängen gefundenen Keramik einen engen Bezug zu Sterblichkeit und Totenkult gehabt zu haben“ scheinen (121), dürfte sich nur für einschlägige Denkmälergruppen (weißgrundige Lekythen, apulische Grabvasen), nicht aber für das Gros korinthischer und attischer Keramik aus griechischen und italischen Gräbern aufrecht erhalten lassen.

Ausdruck aristokratischer *Kalokagathia* begriffen (40f.) und der Reliefschmuck am Trajansbogen von Benevent als schlagwortartige Verdichtung des „politische[n] Wertesystem[s] der römischen Gesellschaft“ beschrieben (83). In der beharrlichen Anwendung dieses Deutungsschlüssels scheut S. sich nicht, seine Darstellung auch auf durchaus pointierte Positionen zu gründen, etwa wenn Mythenbilder im Kontext des römischen Hauses in der Nachfolge Susanne Muths vornehmlich als Spiegel geschlechtlicher Rollenklischees gelesen werden (auch dies ein oft wiederholter Punkt: 23. 78. 118).

Wenigem wird man hier grundsätzlich widersprechen wollen, und stärkere Nuancierungen, wie sie sich der Rez. etwa für den Metopenschmuck des Parthenon (110: Iliupersis und Amazonomachie als „Metaphern der Siege über die Perser“, Giganto- und Kentauiromachie als deren „Steigerung im Sinn eines rühmenden Vergleichs“) wünschen würde, sind in einem auf Knappheit angelegten Handbuch nicht immer unterzubringen. Ärgerlich hingegen sind – zumal in einem Buch, das sich an Studienanfänger richtet – einige sachliche Fehler und Ungenauigkeiten.⁶ Aufs Ganze gesehen aber gelingt S. hier eine metho-

⁶ Die Beischrift ΠΑΔΙΑ oder ΠΑΦΙΑ findet sich auf der Lekanis Abb. 1 im Bildgrund links (bzw. vor) der Sitzenden mit Alabastron (16). – Die in einem attisch-delphischen Gemeinschaftskult feiernden Thyiaden als die „menschlichen Verehrerinnen des Dionysos“ von den Mänaden abzusetzen (33), ist missverständlich, kann der Begriff der Mänade doch gleichfalls auf Sterbliche bezogen werden (s. etwa IMagn 215). – Die Unterscheidung zwischen Satyrn und Silenen als junge bzw. alte Vertreter ihrer Spezies (33) findet in der antiken Überlieferung nur schwachen Rückhalt, s. G. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (Ann Arbor 1992) 162f. – Der Vollbart ist in der griechischen Kultur gerade kein „Kennzeichen männlicher Adoleszenz“ (52), sondern altersmäßiger Reife. – Die Statue des Anakreon zeigt diesen ebensowenig mit „züchtig verhüllter Scham“, wie das Porträt des Sokrates spitze Ohren aufweist (58). – Dass Eigenzeugnisse von Handwerkern „im Bild einen Status gehobener Bürgerlichkeit reklamierten“ und dort von einer unidealen Charakterisierung „wenig zu sehen“ sei (60), ist in dieser Pauschalität schwer nachvollziehbar. Der prominente Befund der Pinakes aus Penteskouphiá zeugt neben weiteren archaischen und frühklassischen Denkmälern doch gerade von der Aneignung (und, wie man annehmen möchte, positiven Umdeutung) eines von außen an diese Gruppen herangetragenen diffamierenden Körperbildes. Mit diesem Phänomen setzen sich schon die von S. zitierten Arbeiten N. Himmelmanns intensiv auseinander. – Landschaftsangaben begegnen in der griechischen Reliefkunst nicht erst im späten 5. Jh. (73), sondern bereits am sog. Ölbaumgiebel von der Athener Akropolis, der Sisyphos-Metope des archaischen Heraions an der Selemündung oder der Stymphaliden-Metope in Olympia. – ‚Mimisch‘ und ‚mimetisch‘ werden irrtümlich als Synonyme behandelt (90f.). – Gerade bei Fachausdrücken hätte die Endredaktion akkurater ausfallen können, um Fehler wie „der Pantheon“ (25), den Plural „Erastes“ (statt „Erastai“, 70) oder die Verwendung von *fortis* anstelle von *fortitudo* (90) zu vermeiden. Um reine Flüchtigkeiten handelt es sich bei Arybalos (47), *concordio* (83) und *erga does* (81 Abb. 18d, lies: *erga deos*). Der Ausdruck *tristis severitatis* ist im Genitiv seines Originalzusammenhangs (nicht zitiert: Val. Max. 6.3; s.a. Ter. Andr. 5.2) stehengeblieben, wo er bei S. in den Nominativ hätte gebracht werden müssen (91).

disch weitgehend konsistente und bemerkenswert umfassende Ausbreitung des antiken Bilderhaushalts und des gegenwärtigen hermeneutischen Mainstreams.

Gleichwohl stellen sich Bedenken ein, die zunächst die (fraglos gut gemeinte) Zielsetzung betreffen. Welche Konsequenzen zeitigt wohl eine Einführung in die Ikonographie, deren Fokus eher auf der Zuweisung von Bedeutungsetiketten als auf der einzelnen Bildbetrachtung und -deutung liegt, in der universitären Lehrpraxis? Es fällt nicht schwer, sich Studierende vorzustellen, die nach der Lektüre zwar weder eine archaische Korenstatue noch eine kaiserzeitliche Unterwerfungsszene als solche erkennen, aber kundig auszuführen wissen, dass diese die kaiserliche Tugend der *clementia* exemplifiziert (56. 83), während jene eine „weibliche Idealvorstellung als attraktiv-sittsame Braut“ (76) ins Bild setzt. Nun darf von keinem Autor erwartet werden, alle Wissenslücken seiner Leser zu schließen, und wie für die meisten Handbücher gilt auch für dieses, dass es insbesondere bei jenen in guten Händen sein dürfte, die bereit sind, die darin gegebenen Erklärungen in Frage zu stellen. Freilich liefert es ihnen dafür nur ein sehr eingeschränktes Instrumentarium, weil der Schwerpunkt auf der Vermittlung gewonnener Erkenntnisse liegt, während die Darlegung hermeneutischer Methoden weitgehend ausbleibt.

Besonders deutlich wird dies am zurückhaltenden Umgang mit den Abbildungen. Dass ein Verlag selten so viel Platz für die Bebilderung einräumt, wie der Autor gewünscht hätte, braucht hier nicht diskutiert zu werden.⁷ Entscheidend ist letztlich die effiziente Auswahl und Verwendung der abgebildeten Beispiele, und hier gibt es in der Tat Spielraum für Verbesserungen. So ist es für die Schulung eines vergleichenden Blickes zumindest nicht hilfreich, wenn die im Text mehrfach behandelte Anastolé Alexanders des Großen nirgends abgebildet, dann aber vom (abgebildeten) Frisurenschema des Augustusporträts im Octavianstypus erstaunlicherweise behauptet wird, es ließe „deutliche Reminiszenzen an die Alexanderikonographie erkennen“ (97). Die Ausführungen zur antiken Götterikonographie gehen auf den dort abgebildeten Ostfries des Siphnierschatzhauses (26f. Abb. 5) nicht nur nicht näher ein; auf ihrer Grundlage allein wird der Leser einige der Dargestellten auch nicht benennen

⁷ Der Text kommt mit 30 Abbildungen aus, die meisten davon Um- und Rekonstruktionszeichnungen; von den sieben Fotos zeigen sechs Antiken der Sammlung des Mainzer Archäologischen Instituts, wo der Autor tätig ist. Das ist in Zeiten z.T. exorbitanter Foto- und Reproduktionsgebühren ein sinnvolles Verfahren zur Kostensenkung, solange dabei auf inhaltliche Richtigkeit und sprachliche Anpassungen geachtet wird. Der Abb. 25 in Weichhardts idealisierender Rekonstruktion von 1897 gezeigte „griechische Tempel in Pompeji“ ist heute unter der Ansprache als ‚dorischer Tempel‘ bzw. ‚Tempel am foro triangolare‘ geläufig. Das Aufbahrungsrelief aus Amiternum (Abb. 16) befindet sich trotz anderslautender Angaben in Teilen der Sekundärliteratur nicht in Aquileia, sondern in L’Aquila.

können. So führt Bebilderung eher zu Frustrationserfahrungen als zur Anwendung von Gelerntem. Archaische Greifenbilder, bemerkt S. richtig, weisen typischerweise einen Stirnknauf auf (36); just das abgebildete Exemplar auf einem mittelkorinthischen Alabastron (Abb. 7) hat aber deren zwei, deutet den Knauf also zu Hörnern um, ohne dass dies im Text vermerkt würde. Von einer ausführlich besprochenen Tänzerinnenstatuette (17f. Abb. 2) darf „dem aufmerksamen Betrachter [...] nicht das Bewegungsmotiv entgehen“ – schon deswegen nicht, möchte man hinzufügen, weil S. selbst es jedenfalls nicht weiter beschreibt. Diese Beispiele mögen genügen, um zu zeigen, dass die eigentliche Auseinandersetzung mit den Bildern vergleichsweise unanschaulich, gelegentlich oberflächlich ausfällt.

Darüber hinaus wird im Laufe der Lektüre ein eingeschränkter Bildbegriff erkennbar, der Bilder in erster Linie als Träger intentionaler Botschaften versteht. Eine Differenzierung, etwa zwischen den spezifischen und ausgeprägten Mitteilungsabsichten öffentlicher Ehrenstatuen und der diffuseren und beiläufigeren kommunikativen Wirkung des Bilderschmucks an Bauten, Mobiliar oder Geräten, vermisst man ebenso wie eine konsequente Berücksichtigung von Urheberschaft und Rezipientenkreis vieler Denkmalsgattungen: So werden von politischen Kollektiven beschlossene Ehrenstatuen als Aspekt der *Selbstdarstellung* behandelt (76); den Kriegerabschied auf attischen Vasen bezeichnet S. als „Repräsentationsbild“ (51), ohne dass klar würde, wer hier wem gegenüber seinen Status als Hoplit herausstellt. Überaus häufig begegnet außerdem der bekanntlich stark von modernen Konzepten überprägte und von S. nicht eigens präzierte Propagandabegriff.⁸ Dass Bilder aktiv an der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit teilhaben, dass sie durchaus spezifische Interpretationen dieser Wirklichkeit liefern, dass die für S. so zentralen Rollenbilder und Verhaltensideale nicht *eo ipso* gegeben sind, sondern sich ihre Ausprägung nicht zuletzt in den Bildern selbst in einem medialen Aushandlungsprozess vollzieht, wird an keiner Stelle zum Thema gemacht.⁹

⁸ 38: „Medienpropaganda“ hellenistischer Herrscher; 61: Bilder von Fremden und Feinden dienen der „Propagierung der eigenen Überlegenheit“; 63: Münzprägung als „einfache Massenpropaganda“; 74: Abbildung nicht errichteter Bauten auf Münzen als „reine Bildpropaganda“; 92: Handschlag auf attischen Grabreliefs „propagierte“ familiäres Einvernehmen. – M. Bergmann, Repräsentation, in: A.H. Borbein/T. Hölscher/P. Zanker (Hg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (Berlin 2000) ist zwar in die Bibliographie aufgenommen, aber im Hinblick auf die dort vorgenommenen begrifflichen und methodologischen Klärungen (insbes. S. 168 zu ‚Propaganda‘ und ‚Selbstdarstellung‘) nicht rezipiert worden; s. hierzu auch die Beiträge in: G. Weber/W. Zimmermann (Hg.), *Propaganda – Selbstdarstellung – Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jhs. n. Chr.* (Stuttgart 2003) sowie A. Alexandridis, *Die Frauen des römischen Kaiserhauses* (Mainz 2004) 7-12.

⁹ Zu diesen Zusammenhängen s. beispielsweise die Beiträge in R. von den Hoff/S. Schmidt (Hg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jhs. v. Chr.*

Zwar setzt das Vorwort effektiv mit dem Begriff „Medienkompetenz“ ein (7), doch im Weiteren wird der mediale Charakter antiker Bilder nur mehr stellenweise behauptet und bleibt ohne Konsequenzen für ihr Verständnis. Als weitaus wirkmächtiger erweist sich hingegen die durchgängige Verwendung des Kunstbegriffs und seiner Ableitungen für die antike Bildwelt und damit zusammenhängender Phänomene.¹⁰ Dass der Leser erst im Schlusskapitel auf einige grundsätzliche Unterschiede zwischen antiker und moderner Kunst hingewiesen wird (123-125), ist als Einschränkung wenig aussagekräftig, wenn zuvor noch „antike Künstler“ und „ihre neuzeitlichen Kollegen“ unmittelbar miteinander verglichen worden sind (102). Die Auswirkungen dieser Begrifflichkeit treten offen zutage, wenn S. von antiken Motivbildern meint, sie hätten dem Betrachter die Möglichkeit gegeben, „über unterschiedliche Geschlechter- und Rollenentwürfe zu reflektieren oder darüber nachzudenken, welche Besitztümer die jeweilige Gesellschaft als Statussymbole besonders hoch schätzte“ (113). Hier wird die grundsätzlich affirmative Bestimmung antiker Bilder von einer neuzeitlich geprägten Sicht auf Kunst als Auslöser kritischer Reflexion verdrängt.

Von einer Einführung in ein so vielschichtiges Thema wie die antike Ikonographie wünschte man sich, dass sie ihren Lesern und Leserinnen eine Handvoll unterschiedlicher hermeneutischer Schlüssel an die Hand gäbe und ihnen zeigte, wie sich damit unterschiedliche Bedeutungsebenen öffnen lassen. Zu einem solchen Schlüsselbund zählen etwa narratologische Ansätze, die eine eher stiefmütterliche Behandlung erfahren (104f.). Darüber hinaus wäre es wohl keine Überforderung, die studentischen Leser mit stärker an der historischen Anthropologie angelehnten Formen der Hermeneutik vertraut zu machen, wie sie (nicht nur) in der französischsprachigen Archäologie betrieben werden – und sei es auch nur zur Absetzung des eigenen Standpunktes. Auch die Frage, wie sich Ikonographien überhaupt ausbilden, in welchen Vorstellungen also die semantischen Verknüpfungen gründen, die die Bildwelt im Innersten zusammenhalten, ist für S. kein Thema. Wenn es heißt, „in der Kunst ist Eros oft mit Rehen, Hirschen und Hasen, ferner Delphinen verbunden“ (33f.), wäre gerade Studienanfängern gegenüber zu betonen, dass solcherlei attributive Verbindungen nicht a priori gegeben sind, sondern insofern

(Stuttgart 2001) und C. Mann/M. Haake/R. von den Hoff (Hg.), *Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System* (Wiesbaden 2009).

¹⁰ Neben „Kunst“ und „Künstler“ (passim) begegnen auch „Kunstwerk“ (18), „Kunstepoche“ (86) und „römische Kunstindustrie“ (70), letztere ohne Verweis auf A. Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach den Funden in Österreich-Ungarn im Zusammenhange mit der Gesamtentwicklung der Bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern* (Wien 1901).

sinnhafte Zuschreibungen darstellen, als etwa Hasen und Cerviden als typische Jagdtiere einem übertragenen Sinnzusammenhang eingeschrieben sind. An anderer Stelle bespricht S. zwar Jagd und Jagdtiere (49), aber bezeichnenderweise wird das Thema ausschließlich als Statusmarker und Bewährungsbereich männlicher Arete bzw. *virtus*, nicht in seinem Potential als erotische Metapher beschrieben. So vergibt man sich die Möglichkeit, das komplexe Verhältnis von Bild- und Vorstellungswelt zumindest exemplarisch aufscheinen zu lassen.

Es ist ein grundsätzliches Problem der Handbuchliteratur, dass manche These, die der kundige Leser in ihrer Herleitung und ursprünglichen Komplexität kennt und billigt, in der Verknappung zu kanonischem Lehrwissen droht, entweder banal oder schlicht falsch zu klingen. Es ist S. hoch anzurechnen, dass er gleichwohl die Festlegung nicht gescheut und einen Überblick verfasst hat, der auf engem Raum eine beeindruckende Bandbreite von Aspekten anspricht, wenn auch nicht immer anschaulich macht. Auch dürfte er mit der hier beanstandeten Horizontverengung auf gesellschaftliche Normen als primärem Bezugspunkt der antiken Bildwelt die Stoßrichtung der jüngeren Forschung durchaus repräsentativ widerspiegeln. Gleichwohl werden Studierende, die einen Zugang zu dieser Welt suchen, auch weiterhin nicht an den osmotischen Prozessen einer nichtlinearen Wissensbildung und den konkreten Seherfahrungen vor Bildbänden, Abgüssen und Originalen vorbeikommen.

Ein paar abschließende Bemerkungen zur Vermarktung des Buches sind noch angebracht. Dass der Klappentext nicht ohne Redundanzen die Klarheit und Übersichtlichkeit betont, mit der hier Grundlagenkenntnisse vermittelt werden sollen, ist legitim. Allzu marktschreierisch mutet es allerdings an, wenn dort auch die „zahlreiche[n] Abbildungen“ herausgestrichen werden, nachdem doch das Vorwort vermerkt, Autor und Verlag hätten „bewusst auf eine üppige Illustration verzichtet“ (8). Auf dem rückwärtigen Einband prangt außerdem wie auch bei anderen Einführungen der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft ein stempelähnliches Logo mit dem ebenso großspurigen wie inhaltsleeren Slogan „Bachelor – Master – geprüft“. Dieser offensiv vorgetragene Zuschnitt auf die primäre Zielgruppe findet sich auch im Inneren des Buches wieder, wo es heißt, der Text böte „eine dem Wissensstand von ErstsemesterInnen in den neuen Bachelorstudiengängen angemessene, vereinfachende Zusammenfassung“ (128) des wissenschaftlichen *status quo*. Ist dies so zu verstehen, dass die neuen Abschlüsse sich sogar schon auf die Kenntnisse von Studienanfängerinnen auswirken? Bedürfen diese aufgrund ihres Wissensstandes gar einer anderen Form der ‚Vereinfachung‘ als ihre unmittelbaren Vorgänger, die noch vor wenigen Jahren ein Magisterstudium aufnahmen? Bei allem Ver-

ständnis für die Notwendigkeit effektiver Vermarktungsstrategien entsteht doch der ungute Eindruck, dass hier Pauschalurteile und Verunsicherungen hinsichtlich der jüngsten Studienreformen mobilisiert werden sollen, um den Absatz entsprechend ‚geprüfter‘ Einführungsliteratur zu fördern. Das ist schlicht nicht notwendig; die Konjunktur der Studienhandbücher wird so schnell nicht abreißen, vor allem nicht, wenn sie sich, wie im vorliegenden Falle, anspruchsvollen und relevanten Kernthemen widmen.

Alexander Heinemann

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Institut für Archäologische Wissenschaften – Klassische Archäologie

Fahnenbergplatz

D-79098 Freiburg

E-Mail: heinemann@archaeologie.uni-freiburg.de