

Lorenz Winkler-Horaček, *Monster in der frühgriechischen Kunst. Die Überwindung des Unfassbaren. ICON – Image & Context Bd. 4. Berlin/New York: De Gruyter 2015, XIV+704 S.*

Die Monographie von L. Winkler-Horaček behandelt die Bilder von Mischwesen der sog. orientalisierenden griechischen Kunst, ohne sich dabei strikt an die konventionellen Zeitgrenzen der früharchaischen Epoche zu halten, mit der die orientalisierende Epoche typischerweise gleichgesetzt wird. Wie es im Titel durch den wenig scharf umrissenen Terminus der ‚frühgriechischen Kunst‘ bereits anklingt, wird das Phänomen stattdessen bereits von seinen Anfängen in der geometrischen Zeit (mit gelegentlichen Rückblicken auf bronzzeitliche Befunde) betrachtet, ebenso wie die Untersuchung bis weit in die hocharchaische Epoche hinein weitergeführt wird (S. 11), entsprechend der Zeitstellung der protokorinthischen und korinthischen Keramik als der wichtigsten Materialgattung, in der derartige Bilder erscheinen.

Obwohl sie keinen Katalog im eigentlichen Sinne beinhaltet – was auch wenig sinnvoll wäre – fußt die Arbeit auf einer umfassenden Durchsicht des sehr umfangreichen Materials. Besonders dominant ist darin naturgemäß die protokorinthische und korinthische bemalte Luxuskeramik, ebenso wie (in deutlich geringerem Maße) die in mehrere nicht immer klar zu unterscheidende Produktionszentren aufzugliedernde ostgriechische Keramik. Dominant ist die Stellung der korinthischen Produktion in der Arbeit dabei nicht nur in quantitativer Hinsicht, sondern auch in methodischer Hinsicht, insofern Interpretationsmodelle vor allem an diesem besonders aussagekräftigen und zahlreich überlieferten Material entwickelt werden, und darunter vor allem an den darin zahllos erscheinenden Tierfriesen.¹

Die allgemeine Fragestellung zielt auf die inhaltliche Interpretation der Bilder. Damit reagiert der Autor dezidiert auf die landläufige Meinung, die Tierfrieze, in denen sich die Mischwesen allermeist finden, seien als ‚rein dekorative‘ Form der Vasenmalerei auf einer inhaltlichen Ebene gar nicht interpretierbar. Anstatt

¹ Damit steht die Monographie im Kontext einer allgemein gesteigerten wissenschaftlichen Wahrnehmung der korinthischen Vasenmalerei, welche im Schatten der attischen Vasenmalerei lange als wenig ergiebiger Forschungsgegenstand galt – ein Vorurteil, das auch diese Arbeit beeindruckend entkräften kann. Siehe etwa aus demselben Jahr D. Wannagat, *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei. ICON – image & context 3, Berlin/New York 2015. Gemeinsam ist beiden Publikationen auch, dass zwischen grundsätzlicher Fertigstellung des Textes und Publikation eine lange Zeit von über 10 Jahren vergangen ist, die Arbeiten also gewissermaßen auf einen wissenschaftlichen Kontext ‚verspätet‘ reagieren.*

selbst zum Gegenstand von inhaltlicher Interpretation zu werden, bestand die ‚Funktion‘, welche die zahlreichen Monsterbilder in der frühgriechischen Kunst für die Forschung zumeist innehatten, auch eher darin, den Einfluss der orientalischen Hochkulturen auf die griechische Kunst/Kultur in ihrer sog. orientalisierenden Epoche zu belegen. Dieser Wechsel der Perspektive, den L. Winkler-Horaček auf den Untersuchungsgegenstand damit vornimmt, erweist sich als sehr produktiv und weiterführend, auch wenn damit m.E. auch eine Problematik einhergeht, auf die ich zum Schluss der Rezension noch näher eingehen möchte.

Die Arbeit zeichnet sich durchwegs durch ein methodisch behutsames Vorgehen aus. Pauschalen Urteilen wird mit Skepsis begegnet, und die Bereitschaft zu differenzierenden (und verkomplizierenden!) Ausführungen ist stets vorhanden. Abweichende Auffassungen in der Forschungsliteratur werden ernst genommen und auch dann diskutiert, wenn sie dem methodischen Vorgehen des Autors diametral entgegengesetzt sind, werden oft widerlegt, teils aber auch als alternative Deutungen neben die eigene Lesart gestellt.

In der Einleitung (S. 3-26) wird die Fragestellung und Untersuchungsmaterial der Arbeit vorgestellt (siehe oben). In den Worten des Autors: „Was sagen die Bilder über die Monster aus und was sagen die Monster über die Zeit aus, in der sie dargestellt wurden? Ziel ist es, die Rolle der Mischwesen in der frühgriechischen Kunst zu untersuchen, ihre Bedeutung aus den Bildern zu erschließen und einen Erklärungsansatz für die Verbreitung des Themas zu finden. [...] Die Arbeit geht vom Objekt aus“ (S. 5). Es geht dem Autor also um die historische Interpretation, wobei er präzisiert, dass nicht der historische Zusammenhang die Bilder erklären soll, sondern die Bedeutung der Bilder aus den Bildern selbst erschlossen werden soll, womit zwei Ansätze, die oftmals gegeneinander ausgespielt werden, verbunden werden sollen, nämlich der Ansatz der historischen Interpretation (von Bildern) und der genuin bildwissenschaftliche Ansatz. Anschließend beschäftigt sich der Autor mit dem Begriff des Monsters (S. 6-11) und erläutert seine eigene neutrale Verwendung des Begriffs als Synonym für ‚Mischwesen‘ (S. 11), womit er sich weitgehend von den zahlreichen Konnotationen, den der Begriff heute hat, freimachen möchte, und insbesondere offen lässt, inwieweit Monster zwangsläufig mit Gefährlichkeit zu verbinden ist.

Das erste Kapitel („Δαίμων oder Dämon: Eine Begriffsgeschichte“, S. 21-47) beschäftigt sich mit einem weiteren Begriff, der in der Literatur um Monster/Mischwesen eine wichtige Rolle gespielt hat, nämlich um den des Dämon, bzw. des Dämonischen. Dabei steht die Frage im Zentrum, ob es überhaupt gerechtfertigt ist, die in der Bildkunst auftauchenden Mischwesen mit diesen

Begriffen in Verbindung zu bringen. Bei der Beantwortung dieser Frage überwiegt eindeutig die Skepsis. Winkler-Horaček untersucht den Begriff nacheinander in der Moderne, im Mittelalter und der Spätantike, in der antiken Philosophie, in der epischen Dichtung, im sog. griechischen Volksglauben und schließlich in seiner Verbindung zum Bild. Wichtige Erkenntnisse sind u.a., dass Dämonen (im Gegensatz zu den Mischwesen) keineswegs eine besondere Verbindung zu den ‚Naturgewalten‘ haben (S. 37). Auch die Schadensgeister und Schicksalsmächte, von denen wir aus den Quellen hören (z.B. Keren, Telchinen, Mormo, Lamia), unterscheiden sich insofern strukturell von den Gestalten wie die Sphinx, Gorgo oder Chimaira, die in meist erst späterer Zeit bildlich mit bestimmten Mischwesen verbunden wurden, als erstere im Gegensatz zu letzteren weder in der Mythologie eine Rolle spielen noch in irgendeiner Weise ort- und zeitgebunden sind. Dafür, dass es keinerlei positive Belege für eine Identifizierung derartiger dämonischer Schadensgeister mit Mischwesen aus der griechischen Ikonographie zu finden sind, gibt der Autor eine interessante Erklärung, nach der die Fixierung einer bildlichen Form diesen Dämonen ihr wesentliches Charakteristikum der Ubiquität und Wandelbarkeit nehmen würde, und sie daher für eine Darstellung im Medium des Bildes gar nicht geeignet wären (S. 46-47). Das wichtigste Ergebnis dieses Kapitels für den Fortlauf der Arbeit ist, dass es Versuchen aus der Forschung, bestimmte dämonische Mächte mit bestimmten Mischwesen in Bildern zu verbinden (etwa die für die Interpretation folgeschwere Identifizierung der Sphinx mit einem Todesdämon), die Grundlage entzieht.

Mit dem zweiten Kapitel („Monster ohne Mythen: Die Bilder“, S. 49-241) beginnt der eigentliche Hauptteil der Arbeit. Nach einem wichtigen ersten Unterkapitel zu den Grundlagen, widmet sich der Autor nacheinander den wichtigsten Mischwesen, die sich in den Bildern unterscheiden lassen, nach Häufigkeit geordnet: dem geflügelten Menschenlöwen (Sphinx), dem Menschenvogel (Sirene), dem Greifenlöwen, dem Greifenvogel und schließlich allen weiteren Varianten des Mischwesens („How to make a monster“: Panthervogel, Flügellöwe und vieles mehr“). Bei den Grundlagen wird zuerst das Verhältnis der Mischwesen zum Dekorativen und zum Ornamentalen unter die Lupe genommen, mithin der Zusammenhang, in den die entsprechenden Darstellungen auf Vasen zusammen mit den Tierfriesen am häufigsten gebracht wurden. Dabei wehrt sich der Autor gegen die Gleichsetzung von ‚handlungslos‘ (was auf die meisten Mischwesen zutrifft) und ‚dekorativ‘, bzw. ‚inhaltsleer‘ (S. 52-53). Bzgl. des Verhältnisses zum Ornament weist er zu Recht auf die Forschungen von Jacobsthal und (v.a.) Himmelmann, nach denen das frühgriechische Ornament keineswegs gegenständliche Bedeutung ausschließt, umgekehrt aber symbolische Bedeutung in viel geringerem Maße ‚anzieht‘, als dies mit Ornamen-

ten in späteren Epochen der Fall gewesen sein mag (S. 53-55).² Die grundlegende Bedeutung dessen für die Arbeit wird prägnant auf den Punkt gebracht: „Diese Erkenntnis ist so banal wie grundlegend: Ausgangspunkt für jede Überlegung muss die einfache Tatsache sein, dass mit dem Bild eines Löwen zunächst tatsächlich ein Löwe und mit ihm die Qualitäten eines Löwen gemeint sind und kein inhaltsloses, dekoratives Ornament, aber genauso wenig ein abstraktes Symbol des Todes.“ (S. 55). Es folgen Bemerkungen zur genauen Bedeutung der Narrativität eines Bildes, bei der sich der Autor weitgehend die Position von L. Giuliani zum Begriffspaar des Deskriptiven und des Narrativen zu Eigen macht (S. 56-62).³ Die Bilder von Mischwesen werden dabei (sicher zu recht) grundsätzlich auf die Seite des Deskriptiven gesetzt, so dass die zu erörternde Frage weniger ist, welche mythologische Gestalt und mythische Geschichte mit bestimmten Mischwesen verbunden gewesen sein mag, sondern welches Bild die Mischwesen ‚von der Welt‘ entwerfen, wobei letzteres zuweilen auftauchende Handlung im Bild keineswegs ausschließt.

Das wohl wichtigste Prolegomenon folgt dann jedoch zu „Figur und Interaktion“ (S. 62-75). Um zu erklären, dass die allermeist additiven Reihungen von Tieren und Monstern in den Bildern manchmal dennoch in Interaktion zueinander treten und dementsprechend Handlung implizieren, macht sich Winkler-Horaček einige wichtige (wenn auch nicht unumstrittene) Forschungen von Himmelmann zur frühgriechischen Kunst zu eigen,⁴ und insbesondere das Konzept des ‚hieroglyphischen‘ Charakters der Figur: Sie bleibt stets ‚kommunikationsfähig‘ und schließt Handlungszusammenhang auch dann nicht aus, wenn sie in ihrem Schema und ihrer Ikonographie keine konkrete Handlung anzeigt. Elemente der Charakterisierung einer Einzelfigur und ihr Handlungspotenzial gehen ineinander über, ganz gleich ob dieses Potenzial aktiviert wird oder nicht. Dieses Prinzip hat insofern weitreichende Konsequenzen für die Interpretation der bildlichen Zusammenhänge, in denen Mischwesen auftauchen (allermeist Tierfriese), als es dem Autor ermöglicht, das Nebeneinander der Tiere, Mischwesen und menschlichen Figuren auch dann noch mit ikonographischem Sinn zu belegen, wenn es keinerlei offensichtliche Anzeichen von Interaktion zwischen ihnen gibt. Dies erweist sich im Folgenden als das zen-

² N. Himmelmann-Wildschütz, *Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments*. Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1968 Nr. 7, Wiesbaden, 261-346.

³ L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003, 21-114.

⁴ Siehe v.a. N. Himmelmann-Wildschütz, *Bemerkungen zur geometrischen Plastik*, Berlin 1964, und ders., *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*. Akademie der Wissenschaften und Literatur, Mainz. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1967 Nr. 2, Wiesbaden, 73-101.

trale Mittel, mit dem es dem Autor gelingt, die vermeintlich rein dekorativen Tierfriese der früh- und hocharchaischen Zeit als sinnhaft zu erweisen.⁵

Bei der Besprechung der einzelnen Typen von Mischwesen beginnt Winkler-Horaček mit den Sphingen, die ihm auch als Leitbefund für alle weiteren Einzelbesprechungen dienen und deshalb mit besonderer Ausführlichkeit zur Sprache kommen (S. 76-181), weswegen dieses Mischwesen auch hier stellvertretend für die weiteren Mischwesen ausführlicher behandelt werden soll. In einem ersten Schritt belegt der Autor die zwar bereits bekannte, aber nicht immer konsequent zu Ende gedachte Tatsache, dass die Identifizierung des geflügelten Menschenlöwen mit der mythologischen Figur der thebanischen Sphinx eine eher späte Entwicklung darstellt, die sich erst im Laufe des 6. Jh. herausbildet, mit dem frühesten klaren inschriftlichen Beleg auf einer schwarzfigurigen attischen Schale um 540 (S. 76-84). Bemerkenswert ist dabei, dass das Motiv des Jünglingsraubs schon im frühen 6. Jh. belegt ist, aber noch keinen zwingenden Bezug zum thebanischen Sagenkreis aufweist, die Wahl des geflügelten Menschenlöwen für die bildliche Wiedergabe der Sphinx sich diese ikonographische Prägung also zunutze macht und nicht umgekehrt. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass die ikonographische Festlegung auf das Erscheinungsbild der Sphinx als geflügelter Menschenlöwe nicht einhergeht mit einer entsprechenden Festlegung in den literarischen Darstellungen des Mythos. In einem nächsten Schritt werden in großer Ausführlichkeit die ikonographischen Vorbilder des geflügelten Menschenlöwen in orientalischen Bildkulturen und im bronzezeitlichen ‚Griechenland‘ vorgestellt. Der Autor kommt dabei zu einer detaillierten und differenzierten Darstellung des Bildtransfers, den ich hier nicht in allen Einzelheiten wiedergeben kann, bei dem sich allgemein aber bestätigt, dass insbesondere der nordsyrische und der assyrische, weniger aber der ägyptische Raum unmittelbaren Einfluss ausgeübt hat.

Allgemein stellt sich heraus, dass die Rezeption von Bildformen und die Auswahl der übernommenen oder nicht übernommenen Elemente der ikonographischen Vorbilder nach inhaltlichen Kriterien geschieht und weder nach dem ‚Zufall‘ des vorhandenen Bildmaterials noch im Sinne ‚treuer‘ Kopie (S. 120).

⁵ Bezeichnend für den interpretatorischen Habitus des Autors ist aber, dass Winkler-Horaček dieses Prinzip nicht unterschiedlos auf sämtliche Reihungen unterschiedlicher Wesen überträgt, sondern Abstufungen in der Intensität der (handlungsmäßigen) Verbindung vornimmt. Konkret unterscheidet er zwischen Handlungsgruppen mit explizit dargestellter Interaktion (meist zwischen Angreifer und Opfer), handlungslosen Gruppen mit interaktivem Potenzial (was auf die meisten der korinthischen Tierfriese zutrifft) und handlungslose Gruppe ohne interaktives Potenzial, bei denen sich die Gegenüberstellung auf eine Konfrontation von signifikanten Eigenschaften der jeweiligen Wesen beschränkt (sog. Wertegruppen). Dass die Grenzen hierbei verschwimmen können, versteht sich von selbst (S. 70).

Maßgeblich ist bei dieser Auswahl nach inhaltlichen Kriterien aber – und das ist entscheidend – nicht die Bedeutung des entsprechenden Bildmotivs im Ausgangskontext, sondern dessen Bedeutung im Zielkontext. Es wandern also nur die Bildmotive, nicht deren inhaltliche Interpretation, die sich erst wieder in ihrem neuen griechischen kulturellen Kontext herausbildet. Was die konkrete Gestalt des Mischwesens betrifft, lässt sich feststellen, dass nach anfänglicher Vielfalt im 8. Jh. ein Prozess der typologischen Fixierung in der ersten Hälfte des 7. Jh. einsetzt, an dessen Ende der griechische geflügelte Menschenlöwe steht, wie man ihn als ‚Sphinx‘ in der Folge kennt. Ein überraschendes, aber eindeutiges Ergebnis ist weiterhin, dass der geflügelte Menschenlöwe lange Zeit keineswegs spezifisch weiblich ist, sondern vielmehr oft explizit männliche Merkmale aufweist (z.B. Bart) und erst im Zuge der Identifizierung mit der thebanischen Sphinx zu dem (bedrohlichen) Symbol des Weiblichen wird, über das so viel spekuliert wurde (S. 126-128). Zahlreiche weitere interessante ikonographische Details werden behandelt, wie etwa der in früheren Bildern häufige Helm, welcher in scheinbarem Widerspruch steht zu der Vorstellung des Monsters als kulturlosem Wesen. Der Autor interpretiert dieses Element als Weise, die Gefährlichkeit zu unterstreichen, und ‚rettet‘ damit zu einem gewissen Grade die Idee des Monsters als Gegenbild der Kultur (S. 128-131).

Besonders wichtig ist das häufige Auftreten sog. Kopfranken, mithin pflanzlicher Gebilde, welche aus dem Körper des Monsters herauswachsen. Zwei Elemente sind hierbei entscheidend: Einerseits erhält der geflügelte Menschenlöwe damit ein zusätzliches Element von Hybridität. Andererseits aber kommt damit ein Element in das Bild hinein, das nicht mit Gefährlichkeit und Aggressivität zu tun hat, sondern vielmehr mit sprießender, blühender Natur. Der Autor interpretiert dies dahingehend, dass dieses unheimliche, fremde und (kultur-)ferne Wesen eben nicht nur die bedrohliche Seite der Wildnis, sondern auch den friedlichen und fruchtbaren, gewissermaßen paradiesischen Naturraum repräsentiert (S. 136-149). Dies verbindet er überzeugend mit Beschreibungen von wilden Naturräumen bei Homer (Insel der Kalypso, Kyklopeninsel), wo ebenfalls der Aspekt ‚paradiesischer‘ Natur, die ohne Zutun mühsamer menschlicher Arbeit wächst, gedeiht und Reichtum spendet, und der Aspekt der Gefahr und Unwirtlichkeit koexistieren. Eine entsprechende Ambivalenz der wilden Mischwesen erkennt der Autor im weiteren Verlauf an zahlreichen weiteren Beobachtungen, wie etwa an der häufigen Gruppierung zweier antithetischer Monster um ein mittiges ornamentales Pflanzengebilde in der Vasenmalerei. In einem letzten Schritt werden die Bildkontexte besprochen, in denen sich geflügelte Menschenlöwen finden (S. 151- 168). Dabei zeigt sich, dass diese in Handlungsgruppen sowohl als Jäger anderer monströser, tieri-

scher oder menschlicher Wesen erscheinen, als auch (seltener) zu Gejagten menschlicher Akteure werden können. Damit gleichen sie in etwa der Stellung, die Löwen in der Ikonographie innehaben, so wie sie auch allgemein als Teil der Tierwelt erscheinen ohne eine allzu ausgeprägte Sonderstellung als phantastische Monster. Wie die wilden Tiere sind die geflügelten Monster Repräsentanten einer Welt des ‚Draußen‘, wie es der Autor in einer über das ganze Buch hinweg gerne verwendeten Formulierung darlegt. Daran orientiert sich auch die besondere Beziehung, die dieses Wesen zu bestimmten Göttern unterhält, darunter vor allem Apollon, Athena und Artemis, mithin ohne Exklusivität einer einzigen, individuellen Gottheit (S. 164-166). Auch wenn dies den darin dargelegten profunden Kenntnissen und immer wieder überraschenden Einzelbeobachtungen des Autors nicht gerecht wird, möchte ich der gebotenen Kürze halber die analogen Besprechungen der weiteren Typen von Mischwesen übergehen. Grundlegende an der Sphinx herausgearbeitete Prinzipien und Strukturen wiederholen und bestätigen sich.⁶

Das dritte Kapitel widmet sich dem mit Abstand häufigsten Bildkontext, in dem Mischwesen erscheinen, nämlich dem Tierfries (S. 243-323). Entsprechend deren bereits festgestellten analogen Behandlung finden darin Wildtiere und Monster gleichermaßen Beachtung, beruht die Unterscheidung von beidem doch maßgeblich auf der nur aus moderner Perspektive entscheidenden Tatsache, dass erstere real und zweite fiktiv sind, wohingegen sie aus antiker Perspektive gleichermaßen für die (wie es der Autor formuliert) wilde Welt des

⁶ Auf einige signifikante Unterschiede sei dennoch verwiesen: (1) Im Gegensatz zu dem, was die spätere Identifizierung mit den Sirenen der Odyssee vermuten lassen, erweist sich das Bild des Menschenvogels in seiner kanonischen Form als deutlich weniger bedrohlich als das des geflügelten Menschenlöwen. Zu diesem Ergebnis konnte der Autor vor allem aus zwei Gründen kommen: einerseits da er die Interpretation nicht pauschal von einem Mischwesen auf das andere überträgt, sondern stets von Neuem an der Einzelanalyse der zum Einsatz kommenden Motive entwickelt, andererseits da er sich aufgrund der allgemeinen Erkenntnis der ambivalenten, eben nicht nur bedrohlichen sondern auch friedlich-fruchtbaren Wildnis, wie sie von den Mischwesen repräsentiert wird, von dem Vorurteil gelöst hat, Monster müssten *per se* aggressiv und bedrohlich sein. Ähnliche Abstufungen in der Bedrohlichkeit stellt er auch für die Mischwesen der Greifen (Greifenlöwen) fest, welche gewissermaßen zwischen den Sphingen und den Sirenen rangieren, und für die (selteneren) Greifenvögel, die sich als ähnlich ‚zahn‘ erweisen wie die Sirenen. (2) Zu den letztgenannten Greifenvögeln ist des Weiteren festzustellen, dass sie, anders als die viel häufigeren Sphingen, Sirenen und Greifen, eine ikonographische Eigenentwicklung der Griechen sind (S. 228-230). Die Regel des ‚*ex oriente monstrum*‘, wie es der Autor so schön formuliert, kennt also Ausnahmen, was umgekehrt die bereits festgestellte, sehr selektive und an den eigenen Darstellungsinteressen orientierte, mithin ‚aktive‘ und produktive Rezeption der orientalischen Vorbilder bestätigt. Ähnliches gilt für zahlreiche selteneren, ‚atypische‘ Monster wie den Panthervogel. Die (selbstverständlich äußerst stark durch orientalische Vorbilder bereicherte) Bilderwelt der Monster spiegelt inhaltlich gesehen eben griechische Vorstellungen, wie es der Autor wiederholt betont.

‚Draußen‘ stehen. Den Kern des Kapitels bildet die Untersuchung der Syntax der korinthischen Tierfriese: Nach welcher Logik werden die unterschiedlichen Tiere zueinander geordnet (S. 254-303)? Mithilfe zahlreicher Tabellen und Balkendiagramme wird unabweisbar gezeigt, dass das entscheidende Ordnungskriterium das Kräfteverhältnis der Wesen untereinander ist, dergestalt, dass relativ schwächere Wesen von relativ stärkeren Wesen umgeben werden (Aggressor > Opfer < Aggressor). Diese Ordnung wird (bei quantitativ kaum ins Gewicht fallenden Ausnahmen) sowohl dann beachtet, wenn die starken Wesen die schwachen Wesen im Sinne von Handlungsgruppen tatsächlich anfallen, als auch wenn, wie in den meisten Fällen, diese sich ohne explizite Handlung im Sinne von ‚Wertgruppen‘ nur gegenüberstehen werden. Dadurch bestätigt sich schlagend die Himmelmannsche These der ‚Kommunikationsfähigkeit‘ auch nicht handelnder Figuren. Keine Rolle spielt die Unterscheidung von real existierenden Wildtieren und fiktiven Mischwesen: Beide definieren sich in ihrer Stellung im Tierfries nur durch ihre Stellung in der Hierarchie der Stärke, wobei die Spitze der Hierarchie nicht etwa durch ein Mischwesen, sondern durch den Löwen eingenommen wird (S. 290).

Ungeachtet dieser scheinbaren Irrelevanz der Unterscheidung von ‚real‘ und ‚fiktiv‘ finden sich in der Darstellung der Wildtiere zahlreiche realistische Details, was eine Identifizierung bestimmter Tierarten nicht immer als ‚falsche Frage‘ erscheinen lässt. Dies stellt eine Warnung dar, allgemein auf eine anti-realistische Kunst zu schließen.⁷ Weiterhin ist bemerkenswert, dass innerhalb dieser strikt hierarchischen Ordnung nicht etwa das stärkste Wesen, sondern das schwächste Wesen (das Opfer) die Mitte einnimmt. Wir haben es trotz der insgesamt seltenen tatsächlichen Darstellung von Handlung also dennoch mit einem interaktiven und nicht mit einem statischen Ordnungsprinzip zu tun.

Das entscheidenste Ergebnis der Analyse ist aber wohl, dass es überhaupt eine sinnhafte Ordnung der Tierfriese gibt. Wichtig ist dies unter mindestens zwei Gesichtspunkten: (1) Es widerspricht der landläufigen Vorstellung vom rein dekorativen Wert entsprechender Darstellungen. Statt dieses Ergebnis gegen den dekorativen Charakter der Darstellungen in Stellung zu bringen, wie es

⁷ Dies korrespondiert mit zahlreichen anderen Aspekten archaischer Bilder. Bzgl. archaischer Plastik, siehe hierzu N. Dietrich, „*Archaischer ‚Realismus‘. Archaische Plastik als alternatives Konzept von ‚Realismus‘ im Bild*“, in: Jahreshefte des Österreichischen Instituts in Wien (2011), 13-46. Das komplexe Verhältnis der Tierfriese zur Wirklichkeit wird in einem abschließenden Unterkapitel eigens behandelt, und auch in Bezug gesetzt zu antiken Berichten über die ‚Ränder der Welt‘, in denen viel Unvorstellbares seinen Platz hat, ohne dass damit der insgesamt realistische Anspruch dieser Berichte aufgegeben würde (S. 304-323). Unter den vielen spannenden Fragen, die darin aufgeworfen werden, ist etwa die nach dem Realitätsgehalt des Löwen: Gilt für dieses in der Erfahrungswelt der Griechen ebenso inexistenten Wesen nicht ganz Ähnliches wie für die tatsächlich fiktiven Mischwesen?

der Autor tut, könnte man daraus freilich auch einen ganz anderen Schluss ziehen, nämlich dass das ‚Dekorative‘ in dieser Bilderwelt gar nicht in einem Gegensatz zu Sinnhaftigkeit steht (dazu unten mehr). (2) Obwohl die Wesen, die die Tierfriese bevölkern, allesamt das wilde ‚Draußen‘ repräsentieren, das sich in der kulturellen Semantik gerade durch die Abwesenheit von (menschengemachter) Ordnung auszeichnet, erscheint diese Welt der Wildnis als ausgesprochen geordnet. Der Autor schließt daraus auf den Ordnungswillen, der sich in diesen Darstellungen äußert, oder wie es im Untertitel des Buches lautet: auf die „Überwindung des Unfassbaren“.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Verhältnis dieser (Mischwesen einschließenden) Tierwelt zur Welt der Polis, und genauer zur Adelswelt, zu deren materiellen und visuellen Kultur die bemalte Luxuskeramik gehört (S. 325-370). Winkler-Horaček kommt damit zu dem eigentlichen Kern seiner Fragestellung, der es nicht um die autonome Interpretation von Bildern, sondern um deren historische Interpretation geht. Im Gegensatz zu den teilweise überausführlichen und unweigerlich repetitiven Bildanalysen einer selbst bereits sehr repetitiven Bilderwelt in den vorhergehenden Kapiteln, überrascht dieser Abschnitt durch seine relative Kürze. In einem ersten Schritt betont der Autor die weite Verbreitung der griechischen bemalten Luxuskeramik mit ihren Tierfriesen über den ganzen Mittelmeerraum, und damit weit über den griechischen Kulturraum hinaus. Diese Vorbemerkung zum kulturübergreifenden Rezeptionskontext hat hermeneutisch aber keine Auswirkungen, da der gewählte Interpretationsrahmen dann doch ausschließlich der spezifisch griechische Produktionskontext ist. Eine weitere Vorbemerkung betrifft die Tatsache, dass die Welt des ‚Draußen‘ mit ihren Wildtieren und Mischwesen letztlich sämtliche Gefäßtypen überzieht (Symposionskeramik ebenso wie Salbgefäße, Gefäße aus funerärem wie aus Heiligtumskontext, usw.).

Das Grundparadox, das es hier zu erklären gilt, ist, dass sich ‚die Griechen‘ dieser Zeit offenbar in all den kulturell konstitutiven Lebensbereichen mit einer Welt des ‚Draußen‘ umgeben, die gerade durch die Abwesenheit von Kultur charakterisiert. Um dieses kontrastive Verhältnis von Bilderwelt und Lebenswelt zu verstehen, wendet sich der Autor (als Vertreter seiner Zunft der bildwissenschaftlichen Archäologie) anschließend wiederum an Bilder, nämlich solche, die die Konfrontation oder das Nebeneinander von Menschen und wilder Natur zeigen. Entsprechend dem ikonographischen Spektrum der menschlichen Figuren, die auf denselben Gefäßen und innerhalb derselben Tierfriese erscheinen, sind dies die Themen der Jagd (S. 333-343), des Symposions und des komastischen Tanzes (S. 343-351), des Krieges (Hopliten und Reiter: S. 352-361), aber auch der Frauenreigen. Damit ist weitgehend das gesamte ikonographi-

sche Spektrum der korinthischen Vasenmalerei abgedeckt: So wie Tierfriese auf grundsätzlich allen bemalten Gefäßen erscheinen, sind auch alle Bildthemen, mit denen Vasen geschmückt werden, potenziell in Tierfriese eingebettet. In der Bilderwelt gilt also das gleiche, was schon in der Lebenswelt galt: Die Wildtiere und Monster sind überall. Dies kann man als signifikanten Befund interpretieren, wie es der Autor tut, indem man darin die Aussage erkennt, dass sich die wilde Welt des ‚Draußen‘ als Kontrastfolie hinter alle konstitutiven Bereiche der Kultur spannt, und diese dadurch negativ bestätigt. Aber muss man dies auch? Der Skeptiker könnte aus demselben Befund schließen, dass die Präsenz von Wildtieren und Monstern in allen Bildthemen der Zeit deren Signifikanz auf null reduziert. Es ist schwer zu sagen, welche der beiden Interpretationen methodisch geboten ist.

Das knappe letzte Kapitel fährt die Ernte aus langwierigen Einzeluntersuchungen ein (S. 371-394). Inhaltlich bringt er nichts grundsätzlich Neues, sondern führt die Einzelbeobachtungen auf das zusammen, was sich schon im Laufe des ganzen Buches angekündigt hatte: Die von Wildtieren und Mischwesen bevölkerte Welt des ‚Draußen‘ erhält ihren Platz im kulturellen Gefüge der frühen griechischen Polis in der eschatia: Dem äußeren Ende des Kulturraums der Polis, im erweiterten Sinne aber auch dem äußeren Rand der bewohnten (und zivilisierten) Welt insgesamt. Gegen diese Gegenwelt der Wildnis konstituiert sich die Ordnung der (polis-)Kultur, welche just in dem Zeitraum, in dem die betrachteten Bilder entstehen, auch real die ‚Ränder‘ der ihr bekannten Welt durch die Gründung von Kolonien rund um das Mittelmeer und das Schwarze Meer für sich erschließt. Damit korrespondiert Winkler-Horačeks Deutungsansatz weitgehend mit der Weise, wie T. Hölscher die frühen griechischen Mythenbilder mit ihren zahlreichen Monsterkämpfen verstehen möchte: als bildlicher Reflex, ‚Bearbeitung‘ und sinnhafte Konstruktion im Medium des Bildes der realen Erfahrungen der frühen griechischen polis.⁸ Die Ergebnisse der Arbeit werden in einem Schlussteil (S. 616-627) noch einmal zusammengefasst.

Insgesamt zeichnet sich das Buch sowohl durch seine behutsame, methodisch geleitete und differenzierte Arbeitsweise, als auch durch hartnäckige, problemorientierte Interpretation aus. Indem es seine Fragestellungen auf Grundlage einer auf Vollständigkeit zielenden Materialbasis behandelt, hat es gleichzeitig den Charakter einer Materialstudie, in der eine bisher gemessen an ihrer

⁸ Siehe z. B. T. Hölscher, *„Immagini mitologiche e valori sociali nella Grecia arcaica“*, in F. de Angelis/S. Muth (Hgg.), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*. Symposium Rom 1999. Palilia 6, Wiesbaden, 1999, 11-30; T. Hölscher, *Aus der Frühzeit der Griechen. Räume-Körper-Mythen*, Stuttgart/Leipzig, 1998. Eine lange angekündigte aber noch nicht erschienene Monographie zu griechischen Mythenbildern soll diesen Interpretationsansatz ausführlich darlegen.

quantitativen Bedeutung wenig beachtete Gattung bildtragender Artefakte – die korinthische Keramik – ganz allgemein einem besseren Verständnis zugeführt wird. Durch diese doppelte Ausrichtung auf die grundsätzliche Fragestellung und auf das Untersuchungsmaterial als solches ist das Buch sehr umfangreich geworden, ebenso wie an einigen Stellen redundant. Das erschwert teilweise die Lektüre eines in seinem Stil insgesamt sehr ansprechenden Buches. Man könnte sich auch die Frage stellen, ob der unbedingte Wille, getroffene Aussagen im Material zu verankern, an manchen Stellen über das Ziel hinaus schießt und die Bedürfnisse des ‚destruktiven‘ Lesers, der primär nach möglichen Angriffsflächen sucht, über die Bedürfnisse des ‚konstruktiven‘ Lesers stellt, der auf die intellektuelle Redlichkeit des Autors vertraut und seine Energie stattdessen auf den positiven Gehalt, seine möglichen Implikationen und die darauf aufbauenden neuen Fragen richtet. Dies ist jedoch weniger eine Kritik an dem Buch selbst, als an einer im deutschsprachigen Raum weit verbreiteten Wissenschaftskultur, für die die Vollständigkeit der Materialgrundlage als Kriterium für Wissenschaftlichkeit und Gültigkeit von Interpretationen gegenüber Plausibilitätsargumenten und intrinsischer Überzeugungskraft von Einzelanalysen überbetont wird und so das hermeneutische Potenzial des Materials eher beschränkt als befördert. Der ‚Kompromiss‘ zwischen einer fragestellungsorientierten Arbeit und einer systematischen Materialstudie ist dem Autor insgesamt jedoch sehr gut gelungen – sowohl bezogen auf die überzeugende Gesamtinterpretation, als auch bezogen auf die im Laufe des Buches immer wieder zu findenden überraschenden Erkenntnisse zu Detailfragen.

Ein Punkt scheint mir in der Argumentationsstruktur des Buches jedoch problematisch: Der ornamental-dekorative Charakter von Tierfriesdekor von bemalter Luxuskeramik und von anderen repräsentativen Artefakten fungiert fast durchgehend als hermeneutische Gegenposition zu den Sinnstrukturen, welche der Autor so überzeugend nachweisen kann. Doch liegt hier überhaupt ein Gegensatzverhältnis vor? So wahr es ist, dass das ‚Dekorative‘ im Sprachgebrauch der klassischen Archäologie geringe semantische Dichte impliziert, so anachronistisch ist diese Antithese aus der Perspektive der betrachteten Kultur. Winkler-Horaček geht die in der jüngeren Forschung teilweise zu beobachtende Rehabilitation des Begriffs des Dekorativen⁹ nicht mit, obwohl sein Material gerade hierfür ausgesprochen geeignet wäre. Denn dass der Tierfries, mit der Wichtigkeit von Symmetrie, Wiederholung und Reihung wesentliche

⁹ Siehe etwa T. Hölscher, „*Architectural sculpture: messages? Programs? Towards rehabilitating the notion of ‚decoration‘*“, in P. Schultz/R. von den Hoff (Hgg.), *Structure, Image, Ornament: Architectural Sculpture in the Greek World*. Proceedings of an international conference held at the ASCS, 27-28 November 2004, Oxford 2009, 54-67.

Charakteristiken von (nicht nur modernen sondern auch antiken) Strategien der Dekoration von Artefakten und Architekturen aufweist, daran kann kein Zweifel sein – und doch geht damit nicht ein grundsätzlicher Verlust an semantischer Strukturierung einher. Diese Kritik stellt jedoch die Ergebnisse der Arbeit keineswegs in Frage, sondern verweist nur auf eine m.E. vergebene Möglichkeit der weiterführenden Interpretation.

Juniorprof. Dr. Nikolaus Dietrich
Institut für Klassische Archäologie
Universität Heidelberg
Marstallhof 4
D-69117 Heidelberg
E-Mail: nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de