Inhaltsverzeichnis

Dank

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete Fassung meiner 1999 an der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaften der Universität Heidelberg eingereichten Habilitationsschrift. Qualifikationsarbeiten wie diese, die oft mehr aus einer Mischung aus Pflichtbewußtsein und beruflicher Notwendigkeit denn aus spontaner Leidenschaft für ein bestimmtes Thema entstehen, pflegen von wohlmeinenden Freunden und Kollegen mit dem Rat begleitet zu werden, ein möglichst ›zentrales‹, nicht allzu kontroverses und durch einen hohen Prozentsatz an Materialerschließung mindestens partiell unangreifbares Studienobjekt zu wählen. Mich aus krisenhaften ersten Versuchen in diese Richtung befreit und zum Warten auf das ›richtige‹ Thema ermutigt zu haben, ist das Verdienst meines Mannes Gregor, ohne dessen stetige Liebe, Rücksichtnahme und Unterstützung diese Arbeit nie zustande gekommen wäre.

Mein Dank gilt aber auch jenen, die mir solche ›wohlmeinenden Ratschläge‹ nie erteilt, sondern mich im Gegenteil ermutigt haben, ein Thema zu wählen, das diesen Ratschlägen einigermaßen entgegensteht, insbesondere Tonio Hölscher und Glenn W. Most, die den Fortgang der Arbeit mit Interesse begleitet und mich auch sonst in vielfältiger Weise unterstützt haben. Die Arbeit hat darüber hinaus direkt wie indirekt profitiert von den Diskussionen im Kolloquium »Nachleben der Antike« unter der Leitung von Glenn W. Most, dem ich für die Aufnahme in dieses Projekt sehr zu Dank verpflichtet bin. Frühere Versionen des Manuskriptes (bzw. Teile davon) wurden kritisch gelesen von Tonio Hölscher, Glenn W. Most, Luca Giuliani, Manuel Baumbach, Werner Rieß, Monika Trümper und Martin Vöhler. Ihre Kommentare haben zur Klärung der hier zur Diskussion gestellten Gedanken beigetragen – für die verbliebenen Unklarheiten ist selbstverständlich allein die Verfasserin verantwortlich. Anregende Diskussionen zum Kunstbegriff und dessen Geschichte in der Klassischen Archäologie verdanke ich Daniel Graepler. Bei der Beschaffung der Abbildungsvorlagen waren außer den im Nachweis genannten Museen und ihren Direktoren bzw. Kustoden freundlicherweise die Leiterinnen der Arbeitsstellen des LIMC in Heidelberg, Ingrid Krauskopf, und in Würzburg, Anneliese Kossatz-Deissmann, sowie der Sekretär der LIMC-Redaktion in Basel, Bertrand Jaeger, behilflich; Ivana Petrović hat das Manuskript korrekturgelesen; ihnen allen gilt mein herzlicher Dank. Erwähnt seien auch all jene, die das Projekt durch ihre Ermunterung und Unterstützung, ihr Verständnis und ihre Rücksichtnahme gefördert haben.

Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat die äußeren Bedingungen zur Vollendung der Arbeit geschaffen, indem sie das Projekt durch ein zweijähriges Habilitationsstipendium förderte. Ihr gilt mein Dank zudem für die großzügige finanzielle Unterstützung der Drucklegung.

Schließlich danke ich dem Fink-Verlag sowie seinem Hauptlektor, Prof. Dr. Raimar Zons, für die Aufnahme der Arbeit in das Verlagsprogramm, sowie den Verlagsmitarbeiterinnen und -mitarbeitern, besonders Frau Evelyn Ziegler, für ihre entgegenkommende und professionelle Betreuung der Drucklegung.

Bibliographische Hinweise

Sigel und Abkürzungen werden zitiert nach der *Archäologischen Bibliographie*, nach *Archäologischer Anzeiger* 1997, 621 ff. und nach *L'Année Philologique*. Außerdem wurden folgende Abkürzungen verwendet:

Blümner	Blümner, H., *Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. Laokoon-Studien I*, Freiburg i.Br./Tübingen, 1881.
Burn, *Meidias Painter*	Burn, L., *The Meidias Painter*, Oxford, 1987.
Halperin – Winkler – Zeitlin	Halperin, D.M., – Winkler, J.J., – Zeitlin, F.I. (Hgg.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 1990.
Hampe, *Eunomia*	Hampe, R., »Eunomia und Eukleia«, in: RM 62, 1955, 107–122.
Henderson, *Maculate Muse*	Henderson, J., *The Maculate Muse*, [2]New York/Oxford, 1991.
Hinks	Hinks, R., *Myth and Allegory in Ancient Art*, London, 1939.
Metzler, *Eunomia*	Metzler, D., »Eunomia und Aphrodite«, in: *Boreas* 2, 1980, 73-88.
Pandora	Reeder, E.D. (Hg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland. Ausst.-Kat. Baltimore – Basel*, Mainz, 1995.
Shapiro, *Allegory*	Shapiro, H.A., »The Origins of Allegor in Greek Art«, in: *Boreas* 9, 1986, 4-23.
Shapiro, *Personifications*	Shapiro, H.A., *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 B.C.*, Kilchberg/Zürich, 1993.
Splitter	Splitter, R., *Die »Kypseloslade« in Olympia. Form, Funktion und Bildschmuck: Eine archäologische Rekonstruktion*, Mainz, 2000.

Der Verweis a.a.O. ohne nähere Angabe bezieht sich jeweils auf Publikationen, deren Zitat nicht weiter als 10 Anmerkungen zurückliegt.

Außer den am Ort zitierten Editionen wurden folgende Ausgaben antiker Texte verwendet:

[Aristophanes], Lysistrata, *The Comedies of Aristophanes, hg. A. Sommerstein*, vol. 7, Warminster, 1990.

Athenaeus, *The Deipnosophists. hg. C.B. Gulick*, Cambridge/London, 1957-67.

Euripidis fabulae, hg. G. Murray, 3 Bde, Oxford, 1902-10.

Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum, Fragmenta Selecta, hg. F. Solmsen, R. Merkelbach und M.L. West, Oxford, [3]1990; Übersetzung, wo nicht anders angegeben, A. v. Schirnding.

Homeri Opera Vol I-IV, rec. D.B. Monro und T.W. Allen, Oxford, 1917-20; Übersetzung der *Ilias*, wo nicht anders angegeben, H. Rupé; Übersetzung der *Odyssee*, wo nicht anders angegeben, A. Weiher.

Pausaniae Graeciae descriptio, hg. M.H. Rocha-Pereira, Leipzig, 1973-81; Übersetzung, wo nicht anders angegeben, E. Meyer.

Platonis Opera vol. IV, rec. J. Burnet, Oxford, 1905.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Fasc. 3 De oratore, hg. K.F. Kumaniecki, Leipzig, 1969.

M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Fasc. 5 Orator, rec. P. Reis, Leipzig, 1932.

M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae (2 Vol.), rec. M. Winterbottom, Oxford, 1970.

Alle Übersetzungen verstehen sich, wenn nicht anders angegeben, lediglich als Lesehilfe; Kommentare und Erläuterungen beziehen sich immer auf den originalsprachlichen Text.

EINLEITUNG

Eine Untersuchung über Allegorien in der frühen griechischen Kunst unternehmen zu wollen, muß auf den ersten Blick als ein seltsames Unterfangen erscheinen, denn wie soll man etwas untersuchen, das es nach allgemeiner Auffassung nicht gibt? Dem Diktum von K. Reinhardt, »Für die bildende Kunst erledigt sich die Frage kurz und schlicht: Archaisches und Klassisches kennt Allegorisches noch nicht,«[1] scheinen sich jedenfalls auch heute noch die meisten Wissenschaftler anzuschließen, wenngleich eher aufgrund einer gewissen Gleichgültigkeit denn aufgrund aktiver eigener Überlegungen.[2] Dabei übersieht man gewöhnlich, daß diese Auffassungen letztlich auf Prämissen ruhen, die überaus problematisch und heute keineswegs mehr allgemein akzeptiert sind. Vor allem zwei Aspekte scheinen eine Rolle gespielt zu haben, die einander bestens ergänzen: Zum einen führte der Konflikt zwischen Wertungen, nämlich der Normativität der griechischen Kultur und der Verachtung der Allegorie als Kunstform, zu immer neuen apologetischen Versuchen, die Existenz dieser abgelehnten Ausdrucksweise zumindest in der früheren griechischen Kunst zu negieren. Zum andern behauptete ein teleologisches Entwicklungsmodell des menschlichen Geistes ein erst allmähliches Voranschreiten ›vom Mythos zum Logos‹, das die Existenz von Allegorien in der frühen griechischen Kunst ausgeschlossen erscheinen ließ.[3]

Demgegenüber war noch für Winckelmann, den viel gefeierten, aber – wenn überhaupt – meist sehr selektiv gelesenen ›Heros Ktistes‹ der Klassischen Archäologie,[4] die Allegorie das »positive Zentrum«[5] seiner Kunsttheorie und geradezu identisch mit jeder ›wahren‹ Kunst.[6] Deren Aufgabe sei nicht die reine Mime-

---

1 K. Reinhardt, »Personifikation und Allegorie« (ca. 1937), in: ders., *Vermächtnis der Antike. Gesammelte Essays zur Philosophie und Geschichtsschreibung. hg. von C. Becker*, Göttingen, 1960, S. 34.

2 S. aber z. B. den Widerspruch von R. Pfeiffer, *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, Reinbek, 1970 (engl. Original: Oxford, 1968), S. 20 f.

3 Zu weiteren Aspekten dieses Verdrängungsprozesses s. auch hier im letzten Kapitel.

4 Vgl. etwa die Analyse von M. Fuhrmann, »Winckelmann – ein deutsches Symbol«, in: *Neue Rundschau* 83, 1972, S. 265-283; wiederabgedruckt in: ders., *Brechungen*, Stuttgart, 1982, S. 150-170.

5 So M. Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära*, Tübingen, 1989, S. 9.

6 Vgl. zum folgenden bes. M. Käfer, *Winckelmanns hermeneutische Prinzipien*, Heidelberg, 1986, passim; zur Winckelmannschen Allegorie s. auch B. Fischer, »Kunstautonomie und Ende der Ikonographie. Zur historischen Problematik von ›Allegorie‹ und ›Symbol‹ in Winckelmanns, Moritz' und Goethes Kunsttheorie«, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 64, 1990, S. 247-255, der Käfers Arbeit offenbar nicht kennt (jedenfalls aber nicht zitiert), mit teilweise ähnlichen Ergebnissen.

sis des physisch gegebenen, sondern »[d]ie Malerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel.«[7] Die Verbildlichung und dadurch (in jedem Sinne) anschauliche Vermittlung dieser nicht-sinnlichen Inhalte, der Bedeutungshaltigkeit der empirisch erfahrbaren Welt, allgemeiner Werte und Wahrheiten, könne aber nur durch Allegorie erfolgen. Für diese Ansicht beruft sich Winckelmann nicht zuletzt auf die Natur selbst, und zwar in zweierlei Hinsicht: Zum einen auf die Natur des Menschen und dessen psychische Disposition: »Die Wahrheit, so liebenswürdig sie an sich selbst ist, gefällt und machet einen stärkeren Eindruck, wenn sie in einer Fabel eingekleidet ist: was bey Kindern die Fabel, im engsten Verstande genommen, ist, das ist die Allegorie dem reifen Alter.«[8] In Gestalt der Fabel – wir würden sagen: des Mythos – ist die Wahrheit angenehmer, aber auch geeigneter, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, denn »[u]nser Verstand hat [...] die Unart, nur auf dasjenige aufmerksam zu seyn, was ihm nicht der erste Blick entdecket, und nachlässig zu übergehen, was ihm klar wie die Sonne ist [...] *Die Natur selbst lehret uns also, daß sie nicht durch gemeine Sachen beweget wird.*«[9] Die Wirksamkeit eines Kunstwerks beruht demnach zum einen auf einer Herausforderung an den Verstand und zum andern auf einem Moment der emotiven Ansprache, der Überraschung und Verwunderung über etwas nicht alltägliches.[10]

Aber die Natur hat nicht nur den Menschen als ein der Allegorie bedürftiges Wesen geschaffen, sondern ist, und dies ist der zweite und entscheidende Punkt in Winckelmanns Konzept, selbst allegorisch, denn sie spricht in Bildern, die nicht willkürlich und zufällig sind, sondern innere Zusammenhänge und Wahrheiten spiegeln.[11] Da nun »[d]ie Natur selbst [...] der Lehrer der Allegorie gewe-

---

7 J.J. Winckelmann, *Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), hier zitiert nach: ders., *Kleine Schriften Vorreden Entwürfe, hg. von W. Rehm*, Berlin, 1968 (im folgenden abgekürzt: *Gedancken*) S. 35; vgl. auch ebenda S. 39 f. und ders., *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst; und Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken* (1755, im folgenden abgekürzt: *Erläuterung*), hier zitiert nach: ders., *Kleine Schriften*, S. 156.

8 *Erläuterung*, S. 134.

9 *Erläuterung*, S. 134 (Hervorhebung von mir).

10 In diesem Sinne ist auch der besondere Wert der »Fähigkeit der Empfindung des Schönen« zu verstehen, die, über Sinne und Gefühle wirkend, zur rationalen Untersuchung des Kunstwerks anregt und überleitet; vgl. bes. J.J. Winckelmann, *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben* (1763). Zu Winckelmanns »Begriff der Schönheit als eines rhetorischen, persuasiven Phänomens« s. auch G. Ueding, *Aufklärung über Rhetorik. Versuch über Beredsamkeit, ihre Theorie und praktische Bewährung*, Tübingen, 1992, S. 153 f.

11 Winckelmann folgt hier ganz der Theorie der ›natürlichen Zeichen‹, wie sie etwa von Baumgarten vertreten wurde (so auch Fischer a.a.O. S. 251 f. mit Anm. 20; vgl. Käfer a.a.O. S. 136-143). Insofern könnte man Winckelmann wohl kaum stärker mißverstehen als L. Uhlig, der davon ausgeht, Winckelmann schlösse sich in der Terminologie der entgegengesetzten Zeichentheorie an, derzufolge die Allegorie auf *willkürlichen* Zeichen beruht. Unter anderem infolge dieses Mißverständnisses gerät auch sein Versuch einer Funktionsbestimmung des Winckelmannschen Allegoriebegriffs völlig schief (s. L. Uhlig, »Kunst und Dichtung bei Winckelmann«, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 98, 1979, S. 161-176, bes. S. 166 ff.).

sen« ist[12], also gelehrt hat, wie man allegorisch, d. h. in bildlichen Begriffen denkt und anschaulich macht, ist es nur folgerichtig, daß auch die Griechen ihre Weisheit in allegorischen Bildern ausgedrückt haben. *Die* allegorische Ausdrucksform der Griechen waren für Winckelmann, entsprechend den traditionellen und auch im 18. Jh. noch geläufigen Vorstellungen, vor allem die Mythen, welche ebenso wie die Götter und Heroen selbst in Anlehnung an die antiken Mythenallegoresen als deutende und bedeutende Erfindungen von Dichtern und bildenden Künstlern angesehen wurden. »Die Erde hat eine Benennung weibliches Geschlechts und ist in weiblicher Gestalt gebildet, weil dieselbe den Einfluß des Himmels und die Witterung empfängt, und nur durch Mittheilung wirket«[13] usw. Homers *Ilias* sei »ein Lehrbuch für Könige und Regenten, und seine Odyssea eben dasselbe im häuslichen Leben [...]; der Zorn des Achilles und die Abentheuer des Ulysses sind nur das Gewebe zur Einkleidung.«[14]

Während diese Ansichten weitgehend traditionell sind, ist jedoch die Art und Weise, wie Winckelmann die Allegorie darüber hinaus in eine allgemeine Kunsttheorie integriert und ihr die zentrale Rolle als Grundbedingung jeder ›wahren‹ Kunst beimißt, durchaus originell. Allegorie ist hier nämlich nicht nur der Sinngehalt eines Kunstwerks, sondern zugleich der Prozeß seiner Entstehung wie seiner Deutung: Die Allegorien der Dichter, also die einzelnen Mythen, waren die sprachlich vermittelten Bilder der Mythologie als Gesamtheit, und sind damit wie diese am Vorgehen der Natur orientiert. Bei der Dichtung findet daher Allegorie in zweifacher Funktion statt: In einem ersten Schritt muß der Dichter die in Bildern der Natur[15] ausgedrückten Begriffe erkennen – hier ist Allegorie also im Sinne von Allegorese als ein hermeneutisches Verfahren zu verstehen; in einem zweiten Schritt muß er diese an der Natur gewonnenen Begriffe seinerseits in Bilder umsetzen – hier ist die Allegorie ein kreativer Prozeß.[16] Dieselbe Art des Vorgehens findet sich nun auch bei den bildenden Künstlern. Wie die Dichtung ist die Kunst in der Lage, selbständig bedeutungshaltige Bilder zu schaffen und »Begriffe« darzustellen.[17] Der wahre Künstler geht wie der Dichter von der Beobachtung der Natur aus, bildet sich an ihr seine Begriffe, und setzt diese Begriffe dann in einem kreativen Prozeß in ein neues Bild um: dieselbe Folge von Allegorese und Allegorie. Winckelmann beruft sich hier zum einen auf Simonides, dessen berühmtes Diktum er nur zur Hälfte paraphrasiert: »Denn da die Kunst, und vornehmlich die Mahlerey eine stumme Dichtkunst ist, wie Simonides sagt, so soll dieselbe erdichtete Bilder haben, das ist, sie soll die Gedanken persönlich machen

---

12 J.J. Winckelmann, *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst*, Leipzig, 1766 (im folgenden abgekürzt: *Versuch*), S. 3.

13 *Versuch*, S. 4.

14 *Versuch*, S. 7 f.; vgl. auch *Erläuterung*, S. 162: »die ganze Mythologie [war] ein Gewebe von Allegorie« und ebenda zu Homer.

15 ›Natur‹ meint hier nun vor allem die menschliche Natur.

16 Homer, der »höchste Lehrer« der Dichter, »verwandelte in sinnliche Bilder die Betrachtungen der Weisheit über die menschlichen Leidenschaften, und gab dadurch seinen Begriffen gleichsam einen Körper, welchen er durch reizende Bilder belebte.« (*Versuch*, S. 8).

17 Vgl. auch *Gedancken*, S. 19 f.: »Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person«.

in Figuren.«[18] Sein anderer Gewährsmann ist Platon, der das Wesen der Dichtung als *mythopoiesis* bestimmt habe.[19] Wenn demnach die »Mahlerey«[20] eine stumme Dichtung sei, müsse sie wie letztere mythopoietisch tätig (und ihr damit grundsätzlich gleichwertig) sein.[21] Daß Homer »die vornehmste Quelle, aus welcher die Künstler schöpfeten,«[22] gewesen sei, versteht sich somit nicht im Sinne einer Illustration der Mythologie oder der Dichtung Homers, sondern zum einen in dem Sinne, daß die Künstler bei Homer das Verfahren der Mythopoiesis lernen können: Homer hat gezeigt, wie man den »Logos des Mythos« (Käfer)[23] darstellen kann. Zum andern ist seine Allegorese der Natur von einer Weisheit und seine Art, die so gewonnenen »Begriffe« mythopoietisch umzusetzen, von einer Qualität und Treffsicherheit, die nur schwer übertroffen werden können, so daß der Künstler gut daran tut, sich von Homers Mythen anregen zu lassen (nicht aber, sie zu kopieren oder illustrieren!).[24] Denn nur durch die Allegorie und nicht mit bloßer mechanischer Wiederholung kann er etwas der Dichtung Gleichwertiges schaffen, »nur die Allegorie vermag das tertium comparationis des Simonides auszufüllen«.[25] So kann Winckelmann denn auch sagen: »Die Art zu denken [...] offenbaret sich in den Werken der Kunst«.[26]

Diese Art des kreativen Prozesses erlaubt es nun aber auch, die »Art zu Denken« wieder aus dem Bild herauszulesen. Kunstkritik ist demnach bei Winckelmann das genaue Gegenteil von Lessings ›freiem Spiel der Einbildungskraft‹, sie ist »ein rekreativer Akt, der durch historisches Wissen geleitet sein muß.«[27] Die

---

18 *Versuch*, S. 2. »Figuren« ist hier in einem ganz allgemeinen Sinne zu verstehen und nicht (ausschließlich) als allegorische Personifikationen. Vgl. auch die folgende Anm.

19 S. auch J.J. Winckelmann, *Monumenti Antichi Inediti* I, Rom, 1767, Prefazione (XVIII): »siccome da Simonide la pittura vien detta una poesia muta, e secondo Platone, l'essenza di essa è la favola; cosi l'artefice, per portarsi da poeta, e per dar più libero campo all'entusiasmo poetico dovea, come il poeta, prescegliere degli argomenti favolosi«; vgl. Käfer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 68 ff.; die Quelle ist Pl. Phd. 61b.

20 Hierunter ist nicht nur die Malerei im engeren Sinne, sondern die bildende Kunst insgesamt zu verstehen.

21 S. auch *Erläuterung*, S. 123: »Rubens hat nach der unerschöpflichen Fruchtbarkeit seines Geistes wie Homer gedichtet«. Diese Auffassung steht im krassen Gegensatz zu der Lessings, demzufolge die eigentlich kreative Tätigkeit erst mit der Betrachtung des Kunstwerks unter den Bedingungen des freien Spiels der Einbildungskraft beginnt, während das Kunstwerk selbst reine, unoriginelle Mimesis ist, die nicht einmal die Natur direkt, sondern die Naturnachahmung der Dichter, besonders Homers, nachahme. Vgl. auch Käfer (hier Anm. 6) S. 76 ff.

22 *Versuch*, S. 9.

23 Dieser treffenden Formulierung wurde auch der Titel der vorliegenden Arbeit entlehnt – ohne daß damit allerdings eine auch inhaltliche Übereinstimmung der Begriffe mit denen von Winckelmann, Käfer oder Käfers Winckelmann impliziert wäre.

24 Käfer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 69 ff. macht plausibel, daß Winckelmanns Vorstellung dieses Vorgangs nicht unbeeinflußt gewesen sein kann von der 12. Olympischen Rede des Dion Chrysostomos, der *Apologie des Phidias*.

25 Käfer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 153.

26 *Geschichte*, S. 25; vgl. auch *Erläuterung*, S. 104; J.J. Winckelmann, »Reifere Gedancken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst« (1756/57?), in: *Kleine Schriften* a.a.O. (hier Anm. 7) S. 145 f. hier S. 146.

27 Käfer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 95.

griechische Kunst nachzuahmen heißt demnach, griechische Art zu denken und zu handeln nachzuahmen, nicht ihre Werke zu kopieren. Die Kunstbetrachtung dient dem Nachvollzug eines in der Antike real stattgefundenen Denk- und Schaffensprozesses, der zu »Begriffen«, vor allem zum Begriff der »idealischen Schönheit« geführt hatte, und von dem der moderne Künstler lernen kann, wie er einen solchen Prozeß bei sich selbst in Gang setzen kann, um ebenfalls zu möglichst vollkommenen Bildern zu gelangen.[28]

Antikes und modernes künstlerisches Schaffen wie kritisches Deuten bestehen demnach in einem stetigen Wechsel zwischen Allegorie und Allegorese. Allegorese wendet einerseits der antike Künstler bei der Betrachtung der Natur an und soll andererseits auch der moderne Betrachter des Kunstwerks, ob Künstler oder nicht, anwenden, um dessen Bedeutung zu rekonstruieren. Allegorie ist jener dazwischenliegende kreative Akt, der dem Kunstwerk erst diese Bedeutung beilegt.[29]

Das Schicksal der Winckelmannschen Theorie der Allegorie in der späteren Rezeption Winckelmanns wäre eine eigene Untersuchung wert, denn es ist auffällig, wie gründlich sie aus der Wahrnehmung des Autors ausgeblendet wurde.[30] Geblieben ist in der Folgezeit jedoch Winckelmanns positive Beurteilung der griechischen Kultur. Sein Griechenland ist ein utopisches Ideal einer freien Gesellschaft, deren optimale klimatische, politische und soziale Bedingungen ein Leben in Übereinstimmung mit der Natur und einen unmittelbaren Zugang zu deren Schönheit und Weisheit erlaubt, welche die Bedingungen auch der Kunstschöpfungen waren. Es ist dadurch in jeder Hinsicht vorbildhaft (wenngleich unerreichbar) für die Gesellschaft der Gegenwart. Auch wenn in der Folgezeit die Art der Vorbildhaftigkeit der Griechen ebenso umstritten war wie deren Bedingungen,[31] und wenn diese Wertschätzung durch die Erkenntnis der Historizität und (partiellen) Mangelhaftigkeit der griechischen Kultur[32] oder auch durch eine religiös motivierte Höherschätzung des christlichen Zeitalters und christlicher Kunst und Kultur relativiert wurde,[33] bestand doch im 19. wie im 20. Jh. – und zumal in den Altertumswissenschaften – ein breiter Konsens darüber, daß die griechische Kultur unter allen alten und modernen Kulturen eine herausragende

---

28 Ueding a.a.O. (hier Anm. 10) S. 141 f. macht deutlich, daß sich dieses Nachahmungskonzept aus der rhetorischen Ausbildungspraxis ableitet, die mit Nachahmung die *imitatio* von *exempla* meint (und nicht den späteren ästhetischen Mimesisbegriff).

29 Daß in diesem einleitenden Überblick die Winckelmannsche Kunsttheorie nicht insgesamt gewürdigt werden kann, liegt auf der Hand, und auch die Theorie der Allegorie konnte hier nur skizziert werden. Für weitere Aspekt verweise ich auf Käfer a.a.O. (hier Anm. 6) passim, der auch auf die hier nicht weiter erläuterten, aber vom heutigen Sprachgebrauch abweichenden Begriffe Winckelmanns eingeht.

30 Vorläufig: Verf., »Allegorie der Kunst – Kunst der Allegorie. Winckelmanns ›Kunstbeschreibungen‹ als archäologischer Kommentar«, in: G.W. Most (Hg.), *Kommentar – Commentary*, Göttingen, 1999, S. 282-295.

31 Vgl. etwa L. Uhlig (Hg.), *Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland*, Tübingen, 1988, passim.

32 Besonders im Zuge des Historismus, aber deutlich bereits bei Ch.G. Heyne.

33 Beispielsweise bei Hegel, für den die griechische Kunst erst die vorletzte Stufe vor der höchsten, christlichen Kunst darstellte.

Stellung einnehme und in vielerlei Hinsicht vorbildhaft und der Erziehung des modernen Menschen dienlich sein könne.[34] Geradezu ins Gegenteil verkehrt hat sich jedoch die Bewertung der Allegorie: infolge der Veränderung des Kunstideals, oder besser gesagt, mit der erstmaligen Entwicklung eines echten ›Kunst‹-Begriffs, der bis heute so weitgehend akzeptiert wird, daß er oftmals geradezu als zeitlose Wahrheit erscheint, die im 18. Jh. nicht etwa konstruiert, sondern entdeckt worden sei.[35] Dieses neue Konzept des autonomen Kunstwerks geht in Ansätzen bereits auf das frühere 18. Jh. zurück, als man infolge des sich auf breitere bürgerliche Kreise ausdehnenden Connaisseurwesens nach einer Theorie dieser neu geschaffenen Kategorie der von aller Zweckmäßigkeit befreiten ›Schönen Künste‹ suchte und Schlüsselbegriffe der Metaphysik und der Theologie auf die Kunst übertrug – namentlich die Vorstellung Gottes als eines autarken, absoluten, nur durch Kontemplation und in uneigennütziger Liebe schaubaren, nicht hintergehbaren Wesens.[36] Diese Übertragung stellte in gewisser Weise die Umkehrung der Entwicklung ebendieser Gottesvorstellung dar, die bereits von den Kirchenvätern, vor allem von Augustinus, aus der platonischen Lehre von der Idee des absoluten Schönen und Guten und des an diese anschließenden Plotinischen Konzeptes des Absoluten entwickelt worden war. Wenngleich bereits 1785 durch K.Ph. Moritz in allen wesentlichen Zügen entwickelt,[37] erhielt dieses Kunstverständnis doch

---

34 Besondere Impulse erhielt diese Auffassung in unserem Jahrhundert durch den Georgekreis und den sog. dritten Humanismus, die nicht unerheblichen Einfluß gerade auf die deutsche Klassische Archäologie hatten; vgl. dazu etwa W. Jägers programmatische »Einführung« zum ersten Band der Zeitschrift *Die Antike* von 1925 oder das 1939 von W. Otto herausgegebene *Handbuch der Archäologie* III 1, München, 1939, dort insbesondere die Beiträge von E. Buschor und B. Schweitzer. Wenn U. Hausmann gerade die Beiträge von Buschor und Schweitzer in der ansonsten völlig überarbeiteten Neuauflage des Handbuchs von 1969 mit dem Hinweis auf ihre angebliche *Zeitlosigkeit* unverändert bzw., im Falle von Schweitzer, nur leicht verändert wieder abdruckte, so scheint mir dies nicht nur Ausdruck der scheinbar aporetischen Situation der Disziplin zu sein, deren Selbstfindungsprozeß durch ängstliche »Abstinenz von grundlegenden methodischen Fragen« behindert wurde, wie Adolf Borbein in seiner Rezension zu Recht diagnostiziert hat (*Gnomon* 44, 1972, bes. S. 293-300). Sie scheint mir darüber hinaus auch ein klares Indiz für die Attraktivität dieser immer noch als irgendwie heilsam empfundenen griechischen Kunst und für das Fortleben einer entsprechenden Kunstwissenschaft in Teilen der Klassischen Archäologie bis weit in die Nachkriegszeit hinein zu sein.

35 S. hierzu die Arbeiten von M.H. Abrams: M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, 1953; ders., »Kant and the Theology of Art«, in: *Notre Dame English Journal* 8, 1981, S. 75-106; ders., »Art-as-Such: The Sociology of Modern Aesthetics« (1985), in: ders., *Doing Things with Texts. Essays in criticism and critical theory*, New York, 1989, S. 135-158; ders., »From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art« (1985), in: ebenda S. 159-187. Für den Hinweis auf diese Arbeiten danke ich Daniel Graepler.

36 Diese Herkunft des neuen Kunstbegriffs aus der Theologie ist im Sprachgebrauch K.Ph. Moritz' besonders deutlich spürbar; vgl. Abrams, »Art-as-Such« a.a.O. 155 f. Es ist interessant zu sehen, daß die Idee der kontemplativen, interesselosen Betrachtungsweise mit ihrer Übertragung auf die Kunst aus der Theologie und Morallehre verschwindet, ja, geradezu zum entscheidenden Kriterium der Unterscheidung zwischen Schönem und Gutem wird: vgl. Abrams ebenda.

37 K.Ph. Moritz, »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten« (1785), in: H.J. Schrimpf (Hg.), *Schriften zur Aesthetik und*

erst durch Kant und seine Maxime des ›interesselosen Wohlgefallens‹ im freien Spiel der Erkenntniskräfte beim ästhetischen Urteil im Anblick des Schönen[38] den entscheidenden Impuls, der es im frühen 19. Jh. bereits zur – wenn auch in einzelnen Punkten leidenschaftlich diskutierten und in der breiteren Öffentlichkeit meist simplifizierten – *communis opinio* werden ließ. ›Wahre‹ Kunst ist hiernach autonom in jeder Hinsicht: Sie ist nicht nur zweckfrei, sondern ohne jeglichen Bezug auf etwas außer ihr Befindliches. Ihr Charakteristikum ist daher das Zusammenfallen von Idee und Sinnlichkeit, von Erscheinung und Bedeutung, des Allgemeinen mit dem Einzelnen; sie ist eine durch Ganzheit und Einheit geprägte Entität, die vom Genie in einem großen Wurf geschaffen und auch vom Betrachter nicht mehr aufgelöst, sondern nur in ihrer Vollkommenheit intuitiv wahrgenommen und, wenn überhaupt, nur unzureichend bzw. wiederum durch Dichtung – und d. h. Kunst – sprachlich umgesetzt, nicht aber vollständig erklärt werden kann.[39] Für diese Art von Kunst wird bei manchen Autoren, angefangen mit Goethe und Heinrich Meyer, der Begriff des Symbols eingeführt. Berühmt und einflußreich wurde vor allem Goethes Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie in den *Maximen und Reflexionen* von 1823-29: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben anzusprechen sei. [...] Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt.«[40]

Poetik, Tübingen, 1962, S. 3 ff.; dazu Abrams, hier vorige Anm.; Fischer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 256-268.

38 I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin/Libau 1790, bes. § 59.

39 Diese zusammenfassende Charakterisierung soll nicht die teils erheblichen Unterschiede negieren, die nicht nur zwischen Kant und den Romantikern, sondern auch innerhalb einzelner Denkrichtungen zwischen deren Repräsentanten bestanden. Die nahezu einhellige Ablehnung der Allegorie erklärt sich jedoch m. E. gerade aus jenem Zug, der allen diesen Theorien gemeinsam ist: der Vorstellung von der Autonomie und unauflösbaren Einheit der Kunst, eine Gemeinsamkeit, die auch in allen diesen Theorien einen *genialen* Künstler erfordert. Zwar ist diese Vorstellung von einer höchsten Kunst, in der Gestalt und Bedeutung zusammenfallen, schon im 19. Jh. auch wieder problematisch geworden – etwa bei Hegel, der eine solche, von ihm als »klassisch« bezeichnete, Kunst nur als die vorletzte Stufe auf dem Weg zu einer höchsten Kunst ansieht, welche eigentlich nur noch Bedeutung, und deren sinnlicher Ausdruck unwichtig und beliebig geworden ist. Doch trotz des großen Einflusses Hegels auf Philosophie und Geistesgeschichte hat sich die Idee des autonomen Kunstwerks in allen wesentlichen Zügen durchgesetzt. Vgl. z. B. die luzide Darstellung von J.-M. Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'Esthétique et la philosophie de l'art du XVIIe siècle à nous jours l'homme*, Paris, 1992.

40 J.W. von Goethe, *Maximen und Reflexionen* (1823-29) zitiert nach: M. Hecker (Hg.), *Schriften der Goethe-Gesellschaft*, Bd. 21, Weimar, 1907, S. 230 f. Auf die Inkohärenz auch des Goetheschen Kunst-, Symbol- und Allegoriebegriffs weist aber z. B. Wagner a.a.O. (hier Anm. 5) S. 11 hin. Zur Diskussion der Begriffe Allegorie und Symbol vgl. vor allem B.A. Sörensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jhs. und der deutschen Romantik*, Kopenhagen, 1963; ders., *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M., 1972; ders., »Die ›zarte Differenz‹ – Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Goethe und Schiller«, in: W. Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978*, Stuttgart, 1979, S. 632-641; Fischer

Daß der in diesem Sinne neu gefaßte Kunstbegriff nicht ohne Auswirkungen auf die Beurteilung der Allegorie bleiben konnte, liegt auf der Hand, denn bei allen Unterschieden der Definitionen und Beurteilungen von Allegorie im Detail blieb doch das bereits in der Etymologie angelegte, wesentliche Charakteristikum konstant: daß sie (mindestens) zwei von einander unterschiedene und stets unterscheidbare Bedeutungsebenen enthalte und insofern einen rationalen, reflektierenden, diskursiven Umgang sowohl bei ihrer Kreation als auch bei ihrer Deutung notwendig erfordere.[41] Wo immer jenes Ideal der Kunst als autonomer Einheit anerkannt wurde, mußte die Allegorie eben wegen dieses sie konstituierenden Elements der Trennung von Erscheinung und Bedeutung zumindest als problematisch erscheinen, wenn sie nicht geradezu zum negativen Gegenstück der ›eigentlichen‹ Kunst wurde.[42] Daß diese Neubewertung der Allegorie darüber hinaus in Konflikt mit einer unverändert positiv beurteilten, ja, oft geradezu normativ aufgefaßten griechischen Kultur im allgemeinen und griechischen Kunst im besonderen geraten mußte, war unvermeidlich und hat zu verschiedenen mehr oder weniger ausführlichen Apologien geführt. Hier sei nur auf Hugo Blümners Schrift *Über den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten* von 1881 etwas näher eingegangen, welche die einzige ausführliche Behandlung des Themas mit besonderem Bezug auf die antike bildende Kunst im 19. Jh. durch einen Fachvertreter, aber zugleich charakteristisch für die allgemeine Haltung ist.[43]

Wie für Winckelmann, auf dessen *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* von 1766 er sich mit dem Titel seiner Schrift und seinem Anliegen bezieht, ist die antike Kunst auch für Blümner normatives Vorbild moderner Kunst (S. 8). Im Gegensatz zu Winckelmann möchte Blümner jedoch die Allegorie aus der modernen Kunst verbannen. Äußerlich ist seine Argumentation daher so aufgebaut, daß sich aus dem Nachweis des Fehlens von Allegorien bei den Griechen der archaischen und klassischen Zeit die Verurteilung der Allegorie generell und ihre Verbannung auch aus der modernen Kunst ergibt. Doch zeigt die von Anfang an wertende Ausdrucksweise (man habe den Griechen die Hinneigung zur Allegorie

---

a.a.O. (hier Anm. 6) passim, der S. 248 Anm. 5 zu Recht Sörensens »Affekt gegen den Rationalismus« kritisiert, welcher auch seinen historischen Darstellungen unterliegt und nicht zuletzt zu einer verzerrten Sicht der Winckelmannschen Allegorie-Theorie geführt hat.

41 Dies gilt auch für die Winckelmannsche Allegorie: Auch wenn Fischer a.a.O. (hier Anm. 6) S. 253-255 zu Recht darauf hinweist, daß Winckelmanns Theorie der Allegorie die verschiedenen Bedeutungsebenen wieder zusammenführt und so dem Kunstwerk eine gewisse Einheit zurückgibt, so ist doch die Kritik von Moritz an Winckelmanns »Kunstbeschreibungen« nur folgerichtig (dazu Verf. a.a.O. (hier Anm. 30); auch Fischer ebenda S. 255 [mißverständlich] und S. 264-268).

42 Zur Geschichte der Allegorie und ihrer Rezeption s. auch den hervorragenden Überblick von Ch. Meier, »Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung«, in: *Frühmittelalterliche Studien* 10, 1976, S. 1-69. Bemerkenswert ist übrigens, wie im 19. Jh. Kunsttheorie und Kunstpraxis auseinander driften: ebenda S. 3; Wagner a.a.O. (hier Anm. 5) passim.

43 Positiv, aber offenbar ohne größeren Einfluß, ist die Allegorie jedoch bewertet bei J. Burckhardt, »Die Allegorie in den Künsten. Vortrag vom 15. Februar 1887«, in: ders., *Kulturgeschichtliche Vorträge, hg. von M. Rudolf*, Stuttgart, 1959, S. 318-342, der entsprechend auch Allegorien bei den Griechen findet.

vorgeworfen [S. 13], sie ihrer beschuldigt [S. 9] usw.) hinlänglich, daß das Urteil über die Allegorie bereits von vornherein feststand.[44] Nicht zuletzt dadurch gewinnt man den Eindruck, daß das Anliegen des Altphilologen und Archäologen Blümner mindestens ebenso sehr, wenn nicht vornehmlich, darin bestand, die griechische Kunst von dem »Vorwurf« der »Hinneigung zur Allegorie« zu entlasten, wie darin, eine Handlungsanweisung für moderne Künstler zu geben – welche schließlich auch einigermaßen kompromißlerisch und unscharf ausfiel. Die apologetischen Bemühungen in Bezug auf die antiken Griechen liegen jedenfalls auf der Hand.

Dieser Diskrepanz zwischen der vorgeblichen und der tatsächlichen Vorgehensweise entspricht es auch, daß die Kriterien zur Beurteilung der Allegorie weder aus dem untersuchten Material noch als theoretisches Konzept systematisch entwickelt oder auch ausdrücklich aus einer bestehenden Theorie übernommen werden. Blümners Kunstverständnis ergibt sich in erster Linie implizit und zwar vor allem aus den Vorwürfen an die Allegorie, die ebenso wie die Forderungen an die Kunst eklektisch zusammengetragen sind und weitgehend den Charakter von nicht mehr hinterfragten Topoi besitzen.

Blümners Hauptvorwurf besteht, abgesehen von nicht weiter begründeten Urteilen über ihre Häßlichkeit und Geschmacklosigkeit, darin, die Allegorie sei ein »Produkt des grübelnden Verstandes«. »Jedes Kunstwerk, welches nicht sofort beim ersten Anblick schon wenigstens in seiner Totalität erfasst und begriffen wird, muss seiner Grundidee oder Anlage nach als verfehlt bezeichnet werden«, so auch die Allegorie, welche der Betrachter »unmöglich beim ersten Blick übersehen« könne, sondern sich »erst langsam, nach und nach, herausfinden und sich deuten« müsse (S. 89).[45] Man erkennt wesentliche Züge des Kunstideals der Goethezeit, dessen genaue theoretische Bedingungen und Voraussetzungen jedoch ebenso wenig reflektiert werden wie seine Historizität.

Diesem ästhetischen Anliegen kommt jedoch eine Vorstellung entgegen, die gleichfalls neueren Datums war und schon die Möglichkeit von Allegorien in der frühen griechischen Kunst zuschließen schien: die Entwicklung des menschlichen Denkens vom Mythos zum Logos. Die Unterscheidung zwischen (symbolischen) Mythen und auf Reflexion beruhenden, im übrigen von Blümner ganz auf die Personifikationsallegorie beschränkten,[46] Allegorien wird somit nicht aus den Bil-

---

44 Gegen Blümners ausdrückliche Beteuerung: »Nichts liegt mir dabei ferner, als a priori ästhetische Normen aufstellen zu wollen.« (Blümner S. III); vgl. auch ebenda S. 8.

45 Daß dieser Einwand auch gegenüber seiner (!) »symbolisierenden Kunst« (vgl. die terminologischen Bemerkungen ebenda S. 6 f.) erhoben werden kann, scheint Blümner nicht weiter aufzufallen. Dies zeigt einmal mehr, wie sehr es ihm darum geht, die Griechen vom Vorwurf der in jedem Falle negativ konnotierten Allegorie freizusprechen, ohne diese negative Konnotierung selbst zu hinterfragen.

46 Blümner S. 6 f.; er unterscheidet nur »einfache Allegorien« aus einzelnen oder mehreren, nicht durch Handlung miteinander verbundenen Personifikationen, von »zusammengesetzte[n] Allegorien«, die entweder »einen Gedanken mit Hilfe allegorischer Figuren uns zur Anschauung bringen wollen«, oder einen »wirklichen, dem Leben entnommenen Vorgang [historisch oder ersonnen] über die Wirklichkeit erheben« möchten.

dern selbst gewonnen, sondern diese illustrieren nur das vorausgesetzte Entwicklungsschema. So bleibt es bloße Behauptung, wenn er die griechischen Götter von der Allegorie ausnimmt, da sie zwar »ideelle Verkörperungen« von Begriffen wie »kriegerische[.] Tapferkeit«, »weibliche[.] Schönheit« usw. seien,[47] aber weder bewußt als Allegorien geschaffen, noch als solche wahrgenommen worden seien, weshalb auch ihre Darstellung nicht eigentlich als Allegorie bezeichnet werden könne. Auch später entstandene Gottheiten, deren Attribute wie die des Eros (Pfeil und Bogen oder Fackel) allegorische Attribute (oder, nach Lessings zitierter Terminologie, echte Symbole bzw. »conventionelle Zeichen«) seien, näherten sich zwar einer allegorischen Figur, berechtigten jedoch nicht dazu, der griechischen Kunst eine »Neigung zur Allegorie vor[zu]werfen«, denn sie seien nicht aus der »reflektirenden Kunst« entstanden, sondern »Produkte des mythenbildenden, götterschaffenden Volksgeistes« (S. 12 f.). Sie seien »individuell gedachte[.] göttliche[.] Wesen«, die, anders als es in der christlichen Welt möglich sei, aufgrund der polytheistischen Religion aus dem »lebendig schaffenden [...] Volksgeist« hervorgegangen seien (S. 13). Allegorien entstünden dagegen »[e]rst wenn die Produktivität des Volksgeistes nach dieser Richtung erstorben ist, wenn die Naivetät jener älteren Zeit [...] anfängt der Gleichgiltigkeit oder dem Skepticismus zu weichen«. Er bemüht sich daher um den Nachweis, daß solche Personifikationen nur vereinzelt vorkämen und schnell wieder in Vergessenheit geraten seien; daß sie, auch wenn sie einen Kult erhalten hätten, »von der Kunst in richtiger Erkenntniss der ihr gesteckten Grenzen nicht zur Darstellung gebracht« worden (S. 14) und zumeist nicht »über die Existenz in der poetischen Fiktion hinausgekommen« seien (S.16). Noch eher als die von den Dichtern oder in religiösem Zusammenhang geschaffenen Personifikationen, verfielen die – selteneren – Allegorien der Künstler dem Vergessen. So sei beispielsweise der Dämon der Verwesung in Polygnots Unterweltgemälde, den »man übrigens als eine ästhetische Verirrung bezeichnen muss«, von Polygnot »selbständig erfunden« und daher später nicht wiederholt worden (S. 16 f.). Die Verbindung von allegorischen Figuren mit Göttern und Heroen, wie sie etwa im Gemälde des Aristophon vorkommen, wo dem Priamos die Credulitas und Odysseus der Dolus beigegeben sind, sei ebenfalls nicht aus einer Neigung zur Allegorie herzuleiten, sondern entspringe demselben Bedürfnis wie in der Dichtung, »dem Wunsche, dadurch psychologische Vorgänge deutlich zu machen, und dem Unvermögen, dies anders als auf conkretem Weg zu erreichen« (S.18). Dies alles gelte jedoch nur »bis zur ersten großen Blüte unter Phidias und Polyklet, Aischylos und Sophokles«. Danach habe die allmähliche Herausbildung der Allegorie begonnen.[48] Die Schuld wird nicht zuletzt Euripides zugeschoben: Während »dieselbe edle Einfalt und stille Grösse, welche die Gestalten eines Phidias selbst im heftigsten Affekt bewahren, [...]

47 Blümner S. 10. Er geht daher sogar so weit zu behaupten, die Götter der Griechen seien letztlich Allegorien.

48 Blümner S. 20, wo er bereits die Eirene des Kephisodot als »Allegorie im eigentlichen Sinne des Wortes« bezeichnet.

auch die Persönlichkeiten der aeschyleischen und sophokleischen Dramen [kennzeichnen]«, schildere Euripides »heftige Seelenkämpfe, psychologische Probleme [und] gewaltige Leidenschaften«, die vor allem auf die Künstler des 4. und 3. Jhs. gewirkt hätten.[49] Anders als die im 5. Jh. noch entschuldigte Darstellung von Credulitas und Dolus als legitime Ausdrucksmittel in Aristophons Gemälde werden die in der Vasenmalerei des 4. Jhs. nun häufiger auftretenden Personifikationen mit ähnlicher Funktion – wie die Mania in einer Darstellung des Wahnsinns des Herakles,[50] Apate auf dem Dareios-Krater[51] oder Eris im Parisurteil – als Allegorie im eigentlichen, d. h. negativen Sinne bezeichnet, wobei die Künstler jedoch dadurch in gewisser Weise entlastet werden, daß sie diese Vorstellungen aus dem Drama übernommen hätten.[52] Die Diabole des Apelles sei eine Geschmacklosigkeit, die diesem Künstler nur schwer zuzutrauen sei, der Kairos des Lysipp eine »fast noch grössere künstlerische Verirrung«.[53] Während nämlich selbst den auch von Blümner als solchen anerkannten Allegorien der späteren griechischen Zeit immer noch ein »gewisse(r) religiöse(r) und poetische(r) Charakter« anhafte,[54] sei beim Kairos und der Diabole keine »poetisch-religiöse Begeisterung« mehr zu erkennen. Sie beruhten vielmehr auf reiner Abstraktion und nüchterner Reflexion (S. 28), könnten »unmöglich beim ersten Blick übersehen« werden, sondern der Beschauer müsse sie »erst langsam, nach und nach, herausfinden und sich deuten« (S. 89). In dieser Weise stünden sie der römischen Kunst und Dichtung nahe, die sich die Allegorie erst in ihrer »krassesten, frostigen Form« von den Alexandrinern angeeignet habe.[55]

Die Argumentation Blümners zeigt, wie ästhetische Urteile mit evolutionistischen Vorstellungen verquickt werden, die sich scheinbar gegenseitig stützen, tatsächlich jedoch *a priori* gesetzt und weder begründet, noch überhaupt hinterfragt werden. Wenn Blümner seine Definition von Allegorie eingangs als letztlich be-

---

49 Blümner S. 21; »die dem Eros so verwandten Figuren aber des Himeros und Pothos (Sehnsucht und Liebesverlangen) konnten erst geschaffen werden, nachdem ein Dichter seinem Volke all die mannichfaltigen Phasen liebesbewegter Herzenskämpfe vorgeführt hatte«: ebenda S. 22.

50 Madrid, Mus. Arqueológico Nacional 11094 (paestanischer Kelchkrater): LIMC VI, S. 353 Nr. 1 *s. v.* Mania (J. Boardman).

51 Neapel, Mus. Naz. H 3253 (apulischer Krater): LIMC I, S. 875 Nr. 1 *s. v.* Apate (G.G. Belloni).

52 Blümner S. 21 ff. »[D]ie Vasenmaler [sind] nicht die Erfinder derselben, sondern sie nahmen diese Figuren aus dem Drama herüber« (Blümner S. 24). Ein ähnlicher Gedanke findet sich in Bezug auf die Malerei Giottos: »Allein weder Giotto noch den andern Malern jener Zeit, welche allegorische Motive darstellen, dürfen wir daraus einen Vorwurf machen: diese Sujets haben sich die Künstler nicht freiwillig gewählt, sie entsprachen dem Geschmack der damaligen Zeit und wurden daher in dieser Weise von ihren Auftraggebern bei ihnen bestellt.« (Blümner S. 43 f.) Die Künstler sind demnach sogar ihrer eigenen Kunst überlegen.

53 Blümner S. 25-27.

54 Daher kann er »eine irgendwie bedeutende Vorliebe für die Allegorie [...] in dem uns zugänglichen Material nicht [...] entdecken« (Blümner S. 29).

55 Blümner S. 28 ff. »Der Römer ist eine durchaus praktisch und daher auch wesentlich prosaisch angelegte Natur. Die ganze Literaturgeschichte der Römer liefert den Beweis dafür, dass poetische Empfindung bei ihnen nicht ursprünglich, sondern etwas mehr Anempfundenes war [...] Dem Griechen ist seine Religion Herzenssache, der Römer erfasst sie verstandesmässig kühl« (Blümner S. 32).

liebig bezeichnet hatte,[56] so zeigt sich nun, daß sie nicht nur ausschlaggebend für sein Ergebnis ist, sondern auch in erster Linie nach ästhetischen Kriterien gewählt und im Laufe der Untersuchung noch weiter mit ebensolchen angereichert wird. Es geht nicht um die Erforschung bestimmter semantischer Strukturen und deren Anwendung in der Antike, sondern indem aus den vielen Ausdrucksformen mit (angeblich) allegorischer Struktur unter dem Begriff Allegorie nur jene subsumiert werden, die bestimmte, von vornherein negativ bewertete Qualitäten aufweisen, und diese zugleich als Spätzeitphänomen behauptet werden, bleibt die Argumentation letztlich völlig zirkulär.

Es scheint, als sei das Thema der Allegorie in der frühen griechischen Kunst mit der Blümnerschen Arbeit für etwa ein Jahrhundert erledigt gewesen. Doch liegt dies nicht etwa an ihrer direkten Wirkung – wenngleich sie trotz ihrer argumentativen Defizite gelegentlich zustimmend zitiert wurde.[57] Einmal abgesehen davon, daß verwandte ästhetische Prämissen, die auch in Arbeiten des 20. Jhs. immer wieder mehr oder weniger deutlich durchscheinen, ein Interesse an der Allegorie gar nicht erst haben aufkommen lassen, beruht der anhaltende Erfolg der Blümnerschen These vor allem darauf, daß das evolutionistische Modell der Entwicklung des griechischen Denkens, das von mythischem zu rationalem Denken fortschreite (und daher auch erst in einem späteren Stadium überhaupt Allegorien produzieren könne), zunächst weiter ausgebaut wurde und seine Wirkung in den Altertumswissenschaften, besonders aber in der Klassischen Archäologie bis in jüngste Zeit nicht gänzlich verloren hat.[58]

Die einzige andere ausführlichere Arbeit über Allegorien in der griechischen bildenden Kunst seit Blümner, Roger Hinks' *Myth and Allegory in Ancient Art* von 1939, ist ohne größere Wirkung geblieben,[59] vermutlich weil sie zum einen gerade in diesem entscheidenden Punkt ganz auf der Linie ihrer Zeit liegt und daher hinsichtlich der Frage nach der Existenz früher Allegorien auf ähnliche Ergebnisse hinaus läuft, und sie sich zum andern zu eng an die schon damals in Verruf geratenen Thesen J.E. Harrisons und der ›Cambridge Ritualists‹ anschließt.

Doch wäre es verfehlt, die Schrift von Hinks einzig nach diesen Kriterien zu beurteilen. Hinks kommt das Verdienst zu, als erster und bislang einziger eine systematische Untersuchung der Allegorie in der antiken Kunst versucht zu haben, auch wenn er selber einschränkt, er habe mit seiner Schrift lediglich zu einer solchen anregen wollen.[60] Die Systematik seines Ansatzes zeigt sich sowohl in der Entwicklung und Begründung seiner Terminologie als auch in der Präzision des

---

56 »[...] lediglich eine Sache der Convenienz oder des Sprachgebrauchs« (Blümner S. 4). »Es bleibt im übrigen für die Resultate meiner Untersuchung ganz gleichgiltig, ob man sich mit dieser Unterscheidung von symbolisirender und allegorisirender Kunst einverstanden erklären will« (ebenda S. 5 f.).

57 Hinks S. 15-19; dazu auch im folgenden; s. noch S.P. Kershaw, *Personification in the Hellenistic World*, British Thesis, 1986, S. vii.

58 S. hierzu auch die Ausführungen unten S. 52 ff. und 209 ff.

59 S. aber Ch.Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote I*, Zürich, 1993, II, Zürich, 1994.

60 Hinks, Vorwort.

Themas. Seine Vermeidung von Werturteilen, sein hohes Reflexionsniveau und vor allem seine erweiterte und differenzierte Fragestellung und Interessenlage lassen nicht nur eine etwas genauere Beschäftigung mit der Publikation als lohnend erscheinen, sondern auch den Versuch, seiner bis heute nicht aufgegriffenen Anregung endlich zu folgen. Letzteres ist ein Anliegen der gegenwärtigen Arbeit, doch zunächst zu Hinks.

Die Definition von Allegorie und Symbol Friedrich Creuzers[61] erweiternd, der das Symbol als etwas bestimmt hatte, das bedeutsam *sei*, während die Allegorie bedeuten *wolle*, und unter Berufung auf die Etymologie betont er die Existenz zweier im Bewußtsein getrennter Bedeutungsebenen als wesentliches Charakteristikum der Allegorie: »By its very form the word ›allegory‹ implies *saying* one thing and *meaning* another: displaying, for example, a woman with an olive-branch in her hand and signifying peace.«[62] Bei einem Symbol im engeren Sinne sei die Bedeutung dagegen immanent und untrennbar von ihrer Erscheinung.[63] Genau dies sei auch bei Mythen und mythischen Personen der Fall gewesen; sie seien ursprünglich ›selbst-verständlich‹ gewesen und müßten daher unter den Begriff des Symbols fallen.[64] Die Grundelemente der Allegorie seien dagegen Personifikationen abstrakter Konzepte. Wie Blümner, dessen Arbeit er ausführlich paraphrasiert,[65] stellt Hinks die Allegorie somit kontrastierend dem Mythos und der mythischen Figur gegenüber, konfrontiert er die aufgrund von rationaler Reflexion gewonnene Darstellung mit der ›spontanen Imagination des Volkes‹. Die Probleme, die ein Versuch der Trennung beider Erscheinungen in der Praxis aufwirft, sowie die Voraussetzungen und Implikationen, die eine solche Aufgabenstellung mit sich bringt, sieht Hinks jedoch ungleich deutlicher als Blümner. Bei aller ausdrücklichen Anerkennung, die Hinks ihm zollt, lassen sich die Unterschiede zwischen beiden Arbeiten in Inhalt und Niveau kaum übersehen, auch wenn Hinks selber sie gnädig überspielt, Blümners Äußerungen gelegentlich eine Wendung gibt, die die Grenze von wohlwollender Interpretation zur Entstellung

---

61 F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* IV, 3, 35, Leipzig/Darmstadt, ³1843, = Repr. Hildesheim/New York, 1973. Zum folgenden s. bes. Hinks S. 17 f. Die von Hinks nicht weiter beachtete Problematik der Creuzerschen Terminologie selbst tut hier nichts zur Sache.

62 Hinks S. 18 (Hervorhebungen im Original).

63 Hinks verwendet den Begriff ›Symbol‹ zumeist in diesem engen Sinne, oftmals aber auch in einem weiten Sinne, der jede Art von Umsetzung der Erfahrung der Welt in Bild, Sprache oder Handlung miteinschließt: Eine direkte Erkenntnis der Realität sei grundsätzlich unmöglich und jede Art der Reflexion über sie, sei sie denn mythisch oder (natur-)wissenschaftlich, immer symbolisch. Insofern aber bereits diese Reflexion symbolisch sei, sei sie auch nur symbolisch darstellbar und vermittelbar und somit immer kreativ und nicht reproduktiv (Hinks S. 7 mit Berufung auf E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934; vgl. auch Hinks S. 18 mit Anm. 1).

64 »If we extended the meaning of ›symbol‹ to include the mythical figure, which, as we have seen, has the self-explanatory significance implied in Creuzer's definition of the symbol, this distinction between the myth which ›signifies‹ and the allegory which ›means to signify‹ provides an adequate base from which to explore the problem.« (Hinks S. 15).

65 Hinks S. 15-19.

überschreitet und lediglich bemerkt, Blümners Verständnis sei wohl eher intuitiv als logisch gewesen (S. 18).

Einen freieren Blick gewinnt Hinks schon dadurch, daß er jede Art von Polemik gegen die Allegorie vermeidet.[66] Im Gegenteil: Er nennt die bewußte Reflexion, der die Allegorie ihre Existenz verdanke, ›philosophisch‹,[67] rückt gar die Allegorie selber in die Nähe zu Diotimas »daemonic faculty« und beschreibt sie als eine Form, die zwischen Poesie und Prosa stehe: »in its creative aspect it is the poetic rendering of a prosaic idea; in its interpretative aspect it is the prosaic rendering of a poetic image.« (S. 4). Die Allegorie ist für ihn eine von mehreren prinzipiell gleichberechtigten Formen des Ausdrucks von Wahrheiten und Weisheiten über die empirisch erfaßbare Welt. Somit erhält die Allegorie einen neutralen, potentiell positiven Status, dem entsprechend eine Darstellung wie das Tellus-Relief der Ara Pacis sogar mit kaum verhohlener Begeisterung als »allegory at its best« gelobt werden kann (S. 83). Diese unvoreingenommene Haltung gegenüber der Allegorie macht bereits deutlich, daß der Diskurs nun ein anderer ist: Während Blümner sich zwischen einem kunstästhetischen und einem (religions-)historischen Diskurs bewegte – und in diesem, wie es scheint, nicht bewußt gemachten Spannungsfeld in die beschriebenen Konflikte geriet –, konzentriert sich Hinks ganz auf die Perspektive der Religionsgeschichte und Anthropologie. Auch wenn er die von ihm behandelten Bilder als ›Kunstwerke‹ bezeichnet, ist dieser Begriff nicht mit dem modernen Ideal der autonomen Kunst belastet. Die bildende Kunst der Antike wird als eine von mehreren grundsätzlich gleichwertigen Möglichkeiten der symbolisierenden Umsetzung von Erfahrung angesehen, die bestimmten, durchaus auch praktischen Bedürfnissen entspricht[68] und durch diese sowie durch die jeweilige Disposition des menschlichen Geistes determiniert und damit historisch veränderlich ist. In dem Maße, wie die Vorbildlichkeit der griechischen Kunst für die Kunst der Gegenwart für Hinks kein Thema mehr ist,[69] ist sein Blick frei für eine Behandlung der Allegorie als im weitesten Sinne kulturelles Phänomen der Antike. Er kann sich dem methodischen Problem der Unterscheidung zwischen mythischen und allegorischen Darstellungen offen stellen und skizziert es am Beispiel der Personifikationen auch in aller Schärfe:

---

66 Zwar spricht er gelegentlich von der Kälte moderner Allegorien seit der Renaissance (z. B. S. 18), aber die moderne Kunst interessiert ihn überhaupt nicht und dieser sein Eindruck färbt in keiner Weise auf die Beurteilung der Allegorie als solcher ab.

67 Z. B. S. 4: »These two complementary uses of the word (i.e. Allegorie als kreativer Prozeß und hermeneutische Methode) prove that its inventor could distinguish between a mental concept and its verbal expression; and this at once marks the allegory as the product of philosophic reflexion.«; s. auch S. 16.

68 Dies geht nicht nur aus seiner Herleitung der antiken Bildwerke aus dem Fetisch und Kultobjekt klar hervor, »which the worshipper *requires in order to* establish contact with the powerful, but intangible, forces of nature« (Hinks S. 9, Hervorhebungen von mir), sondern auch aus den Einzelinterpretationen der Bildwerke selbst.

69 Zwar enthält sich Hinks nicht gelegentlicher bewertender Bemerkungen (vgl. auch hier Anm. 66), doch sucht er diese ästhetischen Einschätzungen ausdrücklich vom Erkenntniswert der jeweiligen Bildwerke zu trennen; ausdrücklich z. B. Hinks S. 73 zu einem Sarkophag im Vatikan (Helbig[3] I Nr. 132).

Personifikationen, auch wenn sie personifizierte Abstrakta seien, glichen echten Gottheiten und Heroen nicht nur äußerlich, sondern ähnelten auch ihrem Wesen nach in vieler Hinsicht (göttlichen) Dämonen; sie seien oftmals aus diesen hervorgegangen »and retained throughout antiquity more of their original daemonic character than we at first realize.« Angesichts der weitgehenden Konstanz in der äußeren Gestalt ließe sich daher oft nicht sicher entscheiden, »whether a given figure is to be interpreted as a daemonic survival, and hence as an essentially religious phenomenon, or whether it is to be regarded as a figment of what one may call the philosophic imagination.« (S. 17). Wie Blümner hält er die Unterscheidung der Attribute von Figuren in poetische und reine Symbole für ein hilfreiches Kriterium und schlägt als weiteres die Existenz bzw. das Fehlen von Kulten für diese Figuren vor. Er ist sich jedoch der begrenzten Beweiskraft dieser Kriterien weitgehend bewußt. Anders als Blümner sieht er den »unheilbar mythopoetischen antiken Geist« und die »Imagination des Volkes« auch in späteren Epochen noch wirksam, wodurch der Erfolg und die Überzeugungskraft selbst der späten, ganz vom abstrakten, philosophischen Begriff abgeleiteten Personifikationen zu erklären sei.[70] Das mythische bzw. dämonische (und damit religiöse) oder allegorische Verständnis isolierter Figuren sei ganz von der persönlichen Disposition des Betrachters abhängig. Jede einzelne Personifikation enthalte ein »irreduzibel mythisches Element«, dessen größere oder geringere Bedeutung für das Verständnis der Figur je nach der stärker religiösen oder philosophischen Veranlagung des Betrachters unterschiedlich ausfallen und zumal mit dem zeitlichen Abstand unserer Tage nicht sicher eingeschätzt werden könne. Selbst noch die Eirene des Kephisodot, die »für uns« eine Allegorie sei, sei »für den durchschnittlichen Athener ein mythisches Symbol [gewesen], da er bereit war, Eirene und Plutos als dämonischen Wesen zu opfern« (S. 19). Der beste und einzig praktikable Weg, die antike Einschätzung eines Bildes als mythisch oder allegorisch zu rekonstruieren, sei daher die Beschränkung der Untersuchung auf Darstellungen, die ein Verhältnis zwischen mehreren Figuren oder eine Handlung darstellten, zumal auch Quintilians Definition der Allegorie als *continua metaphora* eine komplexere symbolische Darstellung erfordere.[71] Dabei seien echte Allegorien jedoch nur solche zu nennen, in denen einer allegorischen bzw. metaphorischen Absicht auch die äußere Form ihrer Darstellung entspreche und letztere durch erstere konditioniert sei (S. 13). Aus der eigentlichen Allegorie seien daher all jene Darstellungen auszuschließen, die rein mythisch in der Form seien, auch wenn sie allegorisch aufgefaßt und selbst wenn sie mit allegorischer Absicht geschaffen seien, da diese weiterhin als reine, eigenständige mythische Erzählungen

70 Hinks S. 17 f. Er verkennt oder unterschlägt allerdings, daß Blümner, auf den er sich hier beruft, seine Unterscheidung zwischen der reinen Allegorie und poetisch-mythischen Figuren gerade aus der (oftmals lediglich postulierten) Rezeptionshaltung des Volkes und dem ›Erfolg‹ dieser Gestalten ableitete.

71 Hinks S. 19. 32. 119.

verstehbar und ihre allegorische Bedeutung ignorierbar sei.[72] Mit dieser Einschränkung gewinnt Hinks tatsächlich bei komplexeren Bildern eine größere Entscheidungssicherheit, etwa immer dann, wenn eine Handlung oder die Zusammenstellung mehrerer Person(ifikation)en nur bei allegorischer Lesart zu einer sinnvollen, bedeutungshaltigen Darstellung wird.

Doch werden Unterscheidungskriterien nicht systematisch beschrieben oder entwickelt, und wer eine Klassifizierung antiker Bilder oder gar einen Katalog antiker Allegorien suchte, fände sich enttäuscht. Es scheint allerdings, daß dies nur zum geringsten Teil der Unsicherheit oder mangelnden Systematik des Autors zuzuschreiben ist, sondern vielmehr in seiner Absicht liegt, mit seiner Studie »try to *illustrate* the transition from the implicitly symbolic, or mythical, to the explicitly symbolic, or allegorical, modes of thought and expression«.[73] Anstatt wie Blümner zu versuchen, seine Interpretationen als empirisch aus der Sache gewonnen darzustellen, macht Hinks keinen Hehl aus den Schwierigkeiten, die sich – oftmals unauflösbar – stellen, wenn man versuchen wollte, die Bilder ganz aus sich heraus zu deuten. So geht er den umgekehrten Weg, nicht zuletzt im Aufbau seiner Darstellung insgesamt: Ausgangspunkt seiner Untersuchung sind Thesen zur Entwicklung des antiken Denkens und zur Natur der antiken Religion, die ihm aufgrund der antiken Geistesgeschichte, der Entwicklung der antiken Institutionen und der formalen Entwicklung griechischer Bilder weitgehend gesichert scheinen, sowie die Annahme einer Übereinstimmung zwischen der Entwicklung des antiken Denkens und der der symbolischen Ausdrucksweisen, d. h. der Kohärenz des griechischen Geistes, der die Äquivalenz der verschiedenen symbolischen Ausdrucksweisen entspricht.[74] Die Bilder sucht er, im Lichte dieser Thesen zu interpretieren, zu prüfen, ob sie sich in dieses Konzept einfügen und was sie zu diesem Konzept ergänzend beitragen können.

Hinks definiert somit die Allegorie auf der Grundlage ihrer semantischen Struktur, die ihren Ursprung im Denken der Griechen besitzt. Die Frage nach der Existenz der Allegorie als einer bestimmten Ausdrucksform in der bildenden Kunst sei daher von demselben Problem in der Dichtung nicht zu trennen und ließe sich nur im Sinne einer Untersuchung der Denkweisen der Griechen, ihrer »mythischen und mentalen Prozesse« beantworten (S. 5). Die beiden zentralen und komplementären Ausdrucksformen der Griechen, die diese für ihre Interpretation der Welt wählten, seien die philosophische und die mythische, so daß es gelte, den Ort der Allegorie in diesem Spannungsfeld zu bestimmen.

---

72 Als Beispiele nennt er etwa die Amazonomachie als Darstellung der Perserkriege oder die Mythen von Ganymed, Phaeton und Proserpina als Allegorien für die »Abenteuer der Seele im Jenseits«: sie seien zwar »allegorical, rather than mythical, in content (inasmuch as conscious reflexion, not intuition alone, is responsible for the choice of the symbol and its precise metaphorical significance)«, aber eben vollkommen mythisch in ihrer Form (Hinks S. 12 f.).

73 Hinks S. 19 (Hervorhebung von mir).

74 Hinks S. 6-12; »The mutual confirmation of this movement of the mind afforded by the various symbolic expressions of the Greek genius is at once a demonstration not only of the coherence of that mind itself, but also of the equivalence of its symbolic presentations: in analysing the parallel structure of the latter, we are enabled to establish the former.« (ebenda S. 9).

Hier gibt sich Hinks nun ganz als Anhänger von Jane E. Harrison und der Schule der ›Cambridge Ritualists‹, aber auch von Durkheims Arbeit über die elementaren Formen des religiösen Lebens[75] zu erkennen, deren auf anthropologischen Untersuchungen fußende Auffassung vom Mythos als grundsätzlich gleichberechtigtem Komplement des Logos er weitgehend teilt. Der Mythos ist danach eine »irreduzible Wiedergabe von Erfahrung«, die sich von der logischen allein durch die *Art* der Wahrnehmung oder Erkenntnis und damit auch durch die *Art* der Darstellung der immer selben Realität unterscheidet, wie sich die Religion von der Philosophie oder die Poesie von der Prosa unterscheiden.[76] Insofern spricht auch der Mythos eine Wahrheit aus.[77] Er ist die Sprache der Religion, deren Thema vor allem die Gemeinsamkeiten des Menschen mit seiner Umwelt und ihre kollektiven Erfahrungen sind. Der Logos dagegen ist die Sprache der Philosophie, die auf die Unterscheidung des Menschen von der übrigen Welt zielt und sich auf individuelle Erfahrungen stützt. Mythisches, intuitives Denken hat zwar von Anfang an neben logischem, »intellektuellem« Denken bestanden (S. 5), der »Fortschritt« besteht jedoch in der Verschiebung des Schwerpunktes vom einen zum andern, von Religion zu Philosophie, die er mit Verweis auf Cornford als »the history of man's self-discovery and self-detachment from his world« begreift (S. 7). Mythische und ›wissenschaftliche‹ Weltwahrnehmung unterscheiden sich zwar durch den mehr oder weniger starken Gebrauch logischen Denkens, durch das Verhältnis zwischen Imagination und Intellekt bei der Interpretation der Erfahrung, kommen aber nie in reiner Form vor; die Übergänge zwischen ihnen sind fließend: »Myth and logic are alternative modes of thought, different in kind and therefore incommensurable, but both needful in varying degrees to all activities of the mind with which the historian is concerned. An absolutely mythical mode of thought and an absolutely logical mode of thought are abstract concepts: all concrete human thinking requires the collaboration of both myth and logic.« Das zu beobachtende Fortschreiten vom Mythos zum Logos sei daher nicht als ein substantieller Wechsel, sondern mit Cassirer und Unger als eine Akzentverschiebung zu verstehen, deren ›historische Erklärung‹ in der graduellen Loslösung des individuellen Bewußtseins vom totalen Bewußtsein der sozialen Gruppe gesucht werden müsse.[78]

Diese beiden Grundannahmen, die historische Entwicklung des Menschen als eines sich zunehmend von der Gemeinschaft und seiner Umwelt lösenden, seiner selbst zunehmend bewußten Individuums einerseits sowie die ewige Koexistenz

---

75 E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, 1912.

76 Hinks S. 6-12.

77 Hinks beruft sich dabei auf die Antike selbst, die mit dem Wort Mythos oftmals eine Erzählung mit einem – im Einzelfall unterschiedlich gedachten – Wahrheitsgehalt meinte (Hinks S. 1-4; vgl. auch S. 35).

78 Hinks S. 8 f.; vgl. auch ebenda S. 59: »logical and mythical thought have coexisted, albeit in varying proportions, in the human mind since it became human at all«. Insofern ist es durchaus konsequent, wenn Hinks gelegentlich von »philosophic imagination« spricht (vgl. z. B. ebenda S. 17).

von mythischem und logischem Denken bei gleichzeitiger Inkommensurabilität andererseits, liefern den Rahmen für Hinks' Untersuchung, und in diesem Zusammenhang muß auch die Entwicklung der Ausdrucksformen dieses sich wandelnden menschlichen ›Geistes‹ gesehen werden. In der griechischen Religion, deren Ausdruck die Kultpraxis ist, stellten der Mythos als die ›Sprache der Religion‹ (*legomenon*) und das Ritual als Umsetzung der Religion in Handlung (*dromenon*) – gewissermaßen als Körper-Sprache – ursprünglich eine Einheit dar, simultane und nicht voneinander unterschiedene Wege, dieselben Gefühle auszudrücken.[79] Ihnen entspreche als Symbol im engsten Sinne das Kultobjekt, das die Verbindung zu den göttlichen Mächten herstellt. Seine magische Kraft bestehe ursprünglich in der Identität von Ursache und Wirkung, in der unauflösbaren Verbindung von Form und Bedeutung, wie etwa im Fetisch. Diese ursprüngliche Einheit von Handlung und Sprache im Ritual, von Gestalt und Bedeutung im Kultobjekt sei jedoch dem griechischen Geist nicht adäquat gewesen, den Hinks durch ein besonders ausgeprägtes, »natürliches Vermögen zu unterscheiden« charakterisiert sieht, durch einen »Instinkt« zu rationalisieren, der sich auch in der Veranlagung zeige, jede Art von Erfahrung in eine »anthropomorphe Metapher« umzusetzen. So habe bereits zu einem relativ frühen Zeitpunkt eine »graduelle Dissoziation von Erscheinung und Bedeutung« eingesetzt, die den Fetisch zum Bild, den Mythos zur Poesie und das Ritual zum Drama machten.[80] Die allegorische Interpretation von Mythen und Bildern bezeichne ein Stadium, in dem beide nicht mehr selbst-verständlich, nicht mehr ohne Erklärung begreiflich seien, da sich die ursprüngliche Einheit von Bild und Bedeutung, Form und Inhalt im Geist der Menschen getrennt hätte (S. 10. 12): Die nun von ihrer Bedeutung getrennte mythische Erzählung sei von den kritischen, gebildeten Menschen nicht mehr wörtlich geglaubt worden, so daß der Ausweg nur in einer allegorischen Auslegung gefunden werden konnte, sofern man sich nicht wie die Epikureer auf einen grundsätzlich skeptischen Standpunkt stellte (S. 3).

So viele hellsichtige Ansätze in diesen Überlegungen stecken, so problematisch ist nicht zuletzt ihre praktische Umsetzung in der anschließenden Diskussion einzelner Bilder. Ihre Interpretation stützt sich ganz auf die Überzeugungen der ›Cambridge Ritualists‹, ihre Auffassung über das Verhältnis zwischen Mythos und Ritual, den Gegensatz zwischen olympischer und orphischer Religion und vom *eniautos daimon*, um nur einige zentrale Gedanken zu nennen, und führt zur Beschreibung des Inhalts der Bilder mit Begriffen wie mystisch, mythisch, religiös und philosophisch, die oft in einem unklaren Verhältnis zu den Kategorien symbolisch und allegorisch stehen. Wenngleich der Versuch, starre Ordnungsmuster zu vermeiden und den Phänomenen ihre Komplexität zu belassen, grundsätzlich begrüßenswert ist, so tendieren die Gegenstände doch oft dazu, sich in einen

---

79 Für die Bestimmung der Religion durch *legomenon* und *dromenon* beruft sich Hinks auf J.E. Harrison, die allerdings, anders als Hinks, immer einen Primat des Ritus vor dem Mythos postuliert hatte.

80 Hinks S. 10 f. Die Vorstellung einer ursprünglichen, ›primitiven‹ Identität des Menschen mit seiner Umwelt übernommen von Durkheim und J.E. Harrison.

diffusen Nebel zu entfernen. Wo Hinks expliziter Stellung bezieht, vor allem in seiner Behandlung von Personifikationen und ihren Darstellungen, gewinnt zudem – gegen manche eingangs entwickelte Einsicht – der Entwicklungsgedanke die Oberhand und ersetzt genauere Begründungen einzelner Urteile.[81]

Daher ist es nicht gänzlich überraschend, wenn Hinks' Arbeit ohne große Resonanz geblieben ist und ihre Rezeption sich weitgehend auf den englischsprachigen Raum beschränkte. Die Problematik der Thesen der ›Cambridge Ritualists‹ lag bereits zu Hinks' Zeit recht offen zutage[82] und der anthropologische Ansatz der Studie stand gegen den Trend der Klassischen Archäologie, insbesondere der ›Kunstarchäologie‹ und Vasenforschung, welche ihre Interessensschwerpunkte in Strukturforschung, Formanalyse und Stiluntersuchungen besaß.[83] Zudem schie-

---

81 Z. B. bei einer Basis aus Cerveteri im Lateran (Helbig[3] I Nr. 1173), wo die auf je eigenen Basen stehenden Stadtpersonifikationen ohne jede Begründung als »evidently statues of local divinities, not invented allegorical figures« erkannt werden (Hinks S. 71), während die Provinzpersonifikationen auf antoninischen Münzen ebenso grundlos als »allegorical personages« und »pure creation of the conscious will to imagery« bezeichnet werden (ebenda S. 74); vgl. auch S. 107 ff. – Weitere grundsätzliche Probleme mit dem Hinksschen Ansatz sind Gegenstand der folgenden Kapitel.

82 Ihre prekären Auswirkungen auf die Arbeit von Hinks etwa bemerkt in der grundsätzlich noch positiven Rezension von F.R. Walton in: AJA 44, 1940, S. 165: »Indeed, throughout the first part of the book the influence of Miss Jane Harrison's theories is all too painfully evident, and she is repeatedly cited as, apparently, the final authority on Greek religion.«; insgesamt deutlich ablehnend W.K.C. Guthrie in: JHS 60, 1940, S.104 f.

83 Zur Geschichte der Griechischen Archäologie besonders im angelsächsischen Raum s. I. Morris, »Archaeologies of Greece«, in: ders. (Hg.), *Classical Greece. Ancient histories and modern archaeologies. New Directions in Archaeology*, Cambridge, 1994, S. 8-47; und die Antworten von M. Jameson (ebenda S. 193-196) und A. Snodgrass (ebenda S. 197-200). Zur Entwicklung in Frankreich s. F. Lissarrague – A. Schnapp, »Tradition und Erneuerung in der Klassischen Archäologie in Frankreich«, in: A.H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung*, Berlin, 2000, S. 365-382. Zur Strukturforschung vgl. M. Hofter, »Stil und Struktur: Zu einer Systemtheorie der Entwicklung künstlerischer Form«, in: *Hephaistos* 14, 1996, S. 7-28; zur Formalanyse A.H. Borbein, »Formanalyse«, in: ders. – Hölscher – Zanker (Hgg.) a.a.O. S. 109-128. Zur Geschichte der Vasenforschung und zu ihrer Fokussierung auf Fragen von Stil, Datierung und Meisterzuweisungen s. *Vasenforschung nach Beazley. Bericht vom Symposion des Deutschen Archäologen-Verbandes Tübingen, 24.-26. 11. 1978*, Mainz, 1979; D. Kurtz (Hg.), *Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June 1985*, Oxford, 1985, passim, bes. M. Robertson, »Beazley and Attic Vase Painting«, in: ebenda S. 19-30; *Vasenforschung von der Schweiz aus gesehen. Stand und Perspektiven. Table ronde Bern, 16. November 1996*, Fribourg, o.J. Es wäre zu ergänzen, daß das Interesse an Ikonographie sich lange Zeit darauf beschränkt hat, bestimmte Geschichten und Mythen (oder deren angebliche literarische Vorlagen) zu identifizieren, ein Interesse, das seinen vorerst letzten Höhepunkt im LIMC gefunden hat. Neuere ikonographische Untersuchungen zielen entweder (vor allem in der Vernant-Schule) auf anthropologische Erkenntnisse, die nicht die bewußte, sondern allenfalls eine un- bzw. vorbewußte Rezeption und deren Wurzeln in der prähistorischen Gesellschaft rekonstruieren möchte, oder auf die Interpretation bestimmter Mythen und Themenkomplexe in Hinblick auf mentalitätsgeschichtliche Gesichtspunkte. In allen diesen Studien werden zwar Ikonographien mehr oder weniger genau zu lesen versucht, aber grundsätzliche Überlegungen zu den Funktionsweisen von Bildsprachen und ›rhetorischen‹ Strategien werden zumeist nicht angestellt (Dies scheint sich allerdings in jüngster Zeit, vor allem in manchen derzeit in Arbeit befindlichen Untersuchungen zu ändern; s. bisher etwa Ch. Aellen, *A la recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des personnifications dans la céramique italiote* I, Zürich, 1993, II, Zürich, 1994, dessen Ansatz an den von Hinks angelehnt ist; L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine*

nen die greifbareren Ergebnisse der Hinksschen Studie auf ein ähnliches Modell hinauszulaufen, wie es bereits Blümner vertreten hatte und wie es, dies dürfte ein entscheidender Punkt gewesen sein, auch von philologischer und religionshistorischer Seite vertreten wurde: das bereits erwähnte Fortschreiten vom Mythos zum Logos, das in Wilhelm Nestles entsprechend betiteltem, überaus einflußreichem Werk von 1940 ausführlich elaboriert wurde.[84] Vor diesem Hintergrund erscheint Reinhardts eingangs zitiertes Diktum als logische Konsequenz, da die antiken Bilder in erster Linie Personen zeigen: Dem Modell zufolge konnte es sich bei diesen nur entweder um Menschen oder aber um Götter und Dämonen handeln, was die Darstellung von Allegorien von vornherein ausschloß.

Insofern kommt einem Aufsatz von H.A. Shapiro aus dem Jahr 1986 besondere Bedeutung zu, in dem diese Vorstellung erstmals bis zu einem gewissen Grade in Frage gestellt und der Nachweis allegorischer Strukturen auch an einigen Bildern des 6. und 5. Jhs. geführt wurde.[85] Mit ihm ergänzte Shapiro in mancher Hinsicht seine 1976 abgeschlossene, aber erst 1993 in überarbeiteter Fassung unter dem Titel *Personifications in Greek Art* endgültig publizierte Dissertation über *The Representation of abstract concepts 600-400 B.C.* – so der Untertitel der Publikation.[86] Diese in vieler Hinsicht verdienstvolle Arbeit behandelt Personifikationen abstrakter Konzepte in alphabetischer Reihenfolge, wobei literarische Belege ebenso wie bildliche Darstellungen berücksichtigt werden, mit dem Schwerpunkt auf letzteren. Schriftquellen wie Bilder sollen dabei die jeweiligen Personifikationen charakterisieren, ihr Auftreten in bestimmten Darstellungszusammenhängen erklären und Veränderungen ihrer Ikonographien sichtbar machen. Dies geschieht jedoch in einer Weise, die ganz auf der Ebene der Erzählung verharrt; die genaue semantische Funktion der Personifikationen in der ›Bildrhetorik‹ wird dagegen in der Regel nicht ausführlicher betrachtet. Dem entspricht auch, daß dem Buch zwar einige allgemeine Überlegungen zu Allegorien und vor allem zum Wesen von Personifikationen als Gestalten zwischen göttlich-dämonischen Wesen und poetischen Fiktionen vorangestellt sind, diese aber

---

apulische Totenfeier, Berlin, 1995; ders., *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei*, Freiburg, 1998). – Untersuchungen zu einzelnen Personifikationen widmeten sich gleichfalls vornehmlich deren Ikonographie und inhaltlichen Fragen, während ›Status‹ und Funktion zumeist nur im Anschluß an jeweils ältere Arbeiten skizziert wurden (was die erstaunliche Übereinstimmung in den Ergebnissen erklärt).

84 W. Nestle, *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*, Stuttgart, 1940; zur Problematik s. ausführlich hier im ersten Teil und im Abschlußkapitel.

85 Shapiro, *Allegory*. Es soll hier nicht unterschlagen werden, daß einzelne Vasendeutungen auch zuvor schon die allegorische Struktur der Darstellungen berücksichtigten. Doch hat dies, soweit ich sehe, nie zu weitergehenden Untersuchungen von bildlicher ›Rhetorik‹ oder allgemeineren Überlegungen zur Allegorie geführt.

86 Shapiro, *Personifications*.

nicht systematisch weitergedacht und vor allem im Katalog in keiner Weise umgesetzt werden.[87] Der genannte Aufsatz ist somit eine willkommene Ergänzung.

Allerdings werden die Defizite auch hier nur sehr bedingt ausgeglichen. Die Interpretation der Bilder bezieht nun deren semantische Struktur mit ein und beschreibt diese auch zumeist in überzeugender Weise. Andererseits werden die Erkenntnisse nicht dazu genutzt, auch in der Monographie die Funktionen der Personifikationen in den Bildern näher zu bestimmen. Dem entspricht das in mehrfacher Hinsicht begrenzte Ziel des Aufsatzes. Die Definition dessen, was als Allegorie zu bezeichnen sei, wird kurzerhand aus der Analyse der Diabole des Apelles gewonnen, eines von Lukian[88] beschriebenen Gemäldes, das viele Fragen aufwirft. Problematisch sind aber nicht so sehr diese Fragen selbst – nach seiner tatsächlichen Existenz, seiner Zuweisung oder Datierung –, als vielmehr die Art und Weise, in der dieses Werk zum Prototyp der Allegorie erhoben wird: »art-historians have usually tried to extract one [i.e. eine Definition der Allegorie] from the earliest and best known example which by common consensus can be called true allegory. This is the painting Diabole by Apelles, court painter to Alexander the Great, which is described in some detail by Lucian.«[89] Der Beginn ›echter‹ Allegorien in der bildenden Kunst wird damit wiederum aufgrund eines »common consensus« postuliert und kann nicht mehr zum Ergebnis einer historischen Untersuchung bildlicher Ausdrucksformen werden. Dies ist zugegebenermaßen auch nicht Shapiros Ziel, welches vielmehr darin besteht, Vorläufer für diese ›Erfindung‹ des Apelles zu suchen und die Innovationskraft des Künstlers zu messen. Shapiros aus der Beschreibung gewonnene Kriterien einer Allegorie sind:[90] (1) »The individual figures in an allegory are all or mostly personified abstractions.« (2) »An allegorical scene has some narrative content, an interaction among the figures. This naturally presupposes that an allegory has a minimum of two figures [...].«[91] und (3) »The interaction of figures in an allegory makes a statement or teaches a lesson about some fundamental concern of human behavior.«

Im folgenden werden, angefangen mit den Darstellungen des Kampfes der Dike gegen Adikia auf der Kypseloslade und zwei Vasen des späten 6. Jhs.[92] verschiedene Darstellungen mit zwei und mehr Personifikationen auf ihre allegorischen Strukturen hin untersucht, teilweise mit sehr überzeugenden Einzelergebnissen. Doch gibt man den problematischen Maßstab der Allegorie, die Diabole des Apelles, auf, so erscheint es unter einer stärker geistesgeschichtlichen Fragestellung wenig hilfreich, wenn Darstellungen wie die Dike-Adikia-Szenen wegen

87 So gibt Shapiro, *Personifications*, S. 29 selbst zu: »the approach is for the most part unabashedly old-fashioned, derived ultimately form Carl Robert's *Bild und Lied* and other iconographical studies of his time.« – d. h. hier der 1880er Jahre!

88 Lukian, *Diabole* 5.

89 Shapiro, *Allegory*, S. 4.

90 Shapiro, *Allegory*, S. 5 f.

91 Der zweite Satz mit Berufung auf Hinks, der jedoch nicht die Allegorie im allgemeinen, sondern aus praktischen Gründen nur seine Untersuchung auf mehrfigurige Darstellungen beschränken wollte (und sich zudem nicht an diese Beschränkung hielt).

92 Zu den Darstellungen ausführlich unten S. 119-122 und 161-164.

der geringen Anzahl an Personifikationen nur als Protoallegorien angesehen werden, wo Shapiro doch von deren gänzlich allegorischer Struktur selbst überzeugt ist. Andere Fragen, wie das Verhältnis zwischen literarischen und bildlichen Allegorien werden ebenso wenig angeschnitten wie das Problem der Bestimmung, was denn eigentlich eine Personifikation sei. So nützlich und interessant die Publikationen Shapiros daher in vielen Punkten sind, so sind sie der Anregung Roger Hinks', bildliche Darstellungen hinsichtlich ihrer semantischen Struktur im Kontext antiker Denk- und Ausdrucksweisen zu betrachten und antike potentiell allegorische Bilder auf der Grundlage neuerer religions- und literaturgeschichtlicher Studien zu untersuchen, eher Komplement denn Antwort.[93]

Zweifellos ist das von Hinks vorgeschlagene Unterfangen in gewisser Weise riskant. Nicht zuletzt der Blick auf seine eigene Arbeit macht die Zeitgebundenheit gerade solcher Untersuchungen deutlich, die auf Fragen zielen, welche sich mit religiösen Vorstellungen, geistigen Prozessen und Strukturen befassen und daher notwendigerweise in relativ hohem Maße spekulativ sind. Doch werden die folgenden Überlegungen vielleicht – unabhängig von der Überzeugungskraft einzelner Definitionen und Deutungen – zeigen können, daß es jenseits gegenseitiger Ausbeutung zu Illustrationszwecken einen sinnvollen Dialog zwischen Literatur- und Bildwissenschaften geben kann, der gerade dadurch, daß er im Lichte struktureller Gemeinsamkeiten den jeweiligen Eigenheiten jedes Mediums Rechnung trägt, unser Verständnis der Bilder, aber auch der Literatur und letztlich der griechischen Kultur als ganzer bereichert.

Um falschen Erwartungen entgegenzuwirken, sei hier bereits betont, daß es weder das Ziel, noch das Ergebnis der Arbeit ist, die griechische Kunst als besonders reich an allegorischen bildlichen Darstellungen zu erweisen. Auch wenn die hier behandelten Bilder nur einen Teil der antiken allegorisierenden Darstellungen repräsentieren (überwiegend mit Personifikationen abstrakter Konzepte), der sich leicht vermehren ließe, bleibt das untersuchte Phänomen eine Ausnahmeerscheinung. Dies ist gerade angesichts der Situation in der literarischen Überlieferung äußerst bemerkenswert. Aber die im Zentrum der Arbeit stehenden Bilder

---

93 Die Arbeiten Shapiros mögen vorläufig belegen, daß die Widerstände gegen die Wahrnehmung von Allegorien in der griechischen Kunst, die sich offenbar im Zusammenhang der deutschen Genieästhetik herausgebildet haben, weit über den deutschen Kulturkreis hinaus wirksam wurden; vgl. auch unten S. 223 ff.
Erst nach Abschluß des Manuskripts ist mir die bisher nur als Mikrofilm publizierte Dissertation von A.C. Smith, *Political Personifications in Classical Athenian Art*, Diss. Yale University, 1997, bekannt geworden, die hier nicht mehr umfassend berücksichtigt werden konnte. Smith erkennt die »symbolische« Funktion von Personifikationen in Bildern an, eine genauere Untersuchung der semantischen Strukturen der Bilder liegt aber nicht in ihrem Interesse: »Yet because allegory was a literary matter to the ancient Greeks, the use of this term in discussion of ancient art, and the distinction between allegory and personification, are theoretical, semantic matters that digress from the purposes of this study. That symbolic, i.e., allegorical, meaning was inextricably bound up with the personifications on which this study focuses, is a fact that should eventually become clear to the reader.« (ebenda 7 f.).

werden dabei zugleich, so hoffe ich, eine Dimension hinzugewinnen, die bekannte Darstellungen aufs neue interessant macht – darunter nicht zuletzt solche, die bislang eher abschätzig beurteilt wurden – und zur Betrachtung anderer aus neuen Perspektiven anregen wird.

Die Untersuchung gliedert sich in zwei Hauptteile, einen eher theoretischen und einen eher ›praktischen‹ und historischen. Der erste Teil soll dazu dienen, die zentralen, aber höchst problematischen Begriffe Allegorie und Personifikation näher zu untersuchen und inhaltlich zu füllen, wobei auch weitere ältere Vorschläge, nicht zuletzt aus der Literaturwissenschaft, diskutiert werden. Dabei sollen keine starren Definitionen ›bewiesen‹, sondern anhand erster konkreter Beispiele soll das Handwerkszeug, sollen praktikable und sinnvolle Terminologien, gewonnen werden, die den sprachlichen wie hermeneutischen Umgang mit einzelnen Bildern im zweiten Teil erleichtern. Der zweite Teil ist demgegenüber schwerpunktmäßig der Interpretation einer größeren Zahl von Bildern und der Untersuchung ihrer semantischen Struktur und ›rhetorischen‹ Rezeptionslenkung gewidmet, wobei die im theoretischen Teil gewonnenen Einsichten nicht nur angewendet, sondern erweitert und präzisiert werden. Eine grobe historische Gliederung (erste Hälfte 6. Jh. – zweite Hälfte 6. Jh. bis späteres 5. Jh. – Ende 5. Jh.) soll dabei auch Veränderungen in der Verwendung von Allegorien und Personifikationen im Laufe der Zeit erkennbar werden lassen. Ein letztes Kapitel faßt schließlich, die Ergebnisse dieser Einzelbeobachtungen noch einmal zusammen und beleuchtet sie in ihrer historischen Dimension.