

Projekte:

- »Raumwahrnehmung und Raumkonzepte in der griechischen und römischen Kultur – archäologische und linguistische Zeugnisse im Vergleich« (Johanna Fabricius, Marcello Nobili)
- »Anfänge der antiken griechischen dreidimensionalen Malerei am Beispiel der Pinakes der spät-geometrischen, archaischen und frühklassischen Zeit – eine ikonographische, formanalytische und ikonologische Untersuchung« (Eftychia Rompoti; Dissertationsprojekt)
- »Linguistic Data for *Relative Ortsbezeichnung* in Classical Latin Authors« (Marcello Nobili)
- »Die räumliche Darstellung auf griechischen Münzen und ihre Wirkung auf benachbarte Münzprägungen« (Angela Berthold)
- »Die Widerspiegelung pharaonisch-ägyptischer Raumkonzepte und räumlicher Konstellationen in Wort und Bild« (Katharina Aldenhoven; Dissertationsprojekt)
- »Rituelle Räume und mediale Selbstrepräsentation in der assyrischen Glyptik« (Dominik Bonatz)
- »Im Bilde Sein – Formen räumlicher Präsenz in der akkadischen Glyptik« (Nils Ritter)
- »Unsichtbare Bilder – die Macht des Verborgenen im Alten Orient« (Alessandra Gilibert)
- »Felsbilder – Zeichen einer sozialisierten Landschaft der nicht-sesshaften Gesellschaften des prähistorischen Ägyptens« (Rebecca Döhl; Dissertationsprojekt)
- »Raum, Ritual und Bildersprache – ein Kulturvergleich« (Lorenz Winkler-Horaček)

Inhaltsverzeichnis

1 Ergebnisse

1.1 Raumkonstruktionen und Wissensformen in bildlichen Medien

1.2 Räumliche Bezüge in ägyptischen und griechischen Bild-Schrift-Kompositionen

1.3 Räumliche Darstellungen und Wirklichkeitskonzepte

1.4 Die nahansichtige Ferne der römischen Wandmalerei

1.5 Im Bilde sein – rituelle Räume und bildliche Präsenz in der vorderasiatischen Glyptik

1.6 Unsichtbare Bilder – die Macht des Verborgenen im Alten Orient

1.7 Raum, Ritual und Bildersprache im Kulturvergleich

1.8 Bildlich definierte Landschaftsräume im prädynastischen Ägypten

1.9 Resümee

2 Publikationen

3 Literaturverzeichnis

4 Abbildungsnachweis

5 Zitation

1 Ergebnisse

1.1 Raumkonstruktionen und Wissensformen in bildlichen Medien

Inhaltlicher Rahmen der Projekte innerhalb der bildwissenschaftlich ausgerichteten Forschergruppe C-II *Images* ist die Frage einerseits nach den verschiedenen Arten der visuellen Repräsentation von räumlichen Konstellationen in Bildern, andererseits nach der Organisation, der semantischen Aufladung und Inanspruchnahme von Raum durch Bilder. Diese zwei thematischen Achsen – »Raum im Bild« versus »Bild im Raum« – bestimmen auch die Binnengliederung der Forschergruppe. Durch die vertretenen Fachdisziplinen und die Vernetzung mit anderen Forschergruppen (insbesondere C-I-1 *The Conception of Spaces in Language* und C-III *Acts*) ist der Zugang grundsätzlich kultur- und medienkomparatistisch. Das breite Spektrum der Themen und der methodischen Herangehensweisen bedingt eine große Bandbreite an zu untersuchenden Raumphänomenen und gleichermaßen eine Vielfalt an Raumbegriffen und damit verbundenen Wissensformen. Grundsätzlich gilt, dass wir es mit einem – häufig impliziten – Alltagswissen zu tun haben, das immer in einem bestimmten Spannungs- und Wechselverhältnis steht zu verschiedenen Formen von Expertenwissen, seien es geographische, mathematische, philosophische, religiöse oder rechtlich institutionalisierte Raumtheorien und Raumpraktiken.

1.2 Räumliche Bezüge in ägyptischen und griechischen Bild-Schrift-Kompositionen

Mehrere Projekte der Forschergruppe widmen sich der kultur- und medienspezifischen Kodierung von dreidimensionaler Räumlichkeit im zweidimensionalen Bild (erste Achse »Raum im Bild«). Gefragt wird nach kulturell unterschiedlichen Strukturierungsmodi von räumlichen Relationen in Bildmedien wie in den großflächigen Bild-Schrift-Kompositionen der ägyptischen Wandmalerei, in der griechischen Vasen- und Tafelmalerei, auf kleinformatigen Bildträgern wie Siegeln und Münzen sowie in der römischen Wandmalerei. Die bisher erreichten Ergebnisse machen deutlich, dass in den seltensten Fällen die Darstellung von Raum »an sich« im Vordergrund des Interesses stand. Vielmehr dienten räumliche Darstellungselemente z. B. der Visualisierung von funktionalen Zusammenhängen oder der Erzeugung von Ordnungshierarchien.

So zeigt sich bei der Analyse der mehrregistrigen ägyptischen Wandsysteme (Projekt Katharina Aldenhoven), dass in ihnen vorrangig eine Relevanzhierarchie einzelner Szenen und ihre Gesamtposition maßgeblich waren, während skalierbare räumliche oder zeitliche Bezüge zwischen den Bildelementen eine untergeordnete Rolle spielten¹. Nicht die absolute Größe oder Positionierung im Raum waren wichtig, sondern relative Bezüge innerhalb eines konzeptionellen Systems. Hierin zeigt sich der gleichsam diagrammatische bzw. kartographische Charakter der komplexen Bild-Schrift-Kompositionen.

Interessant sind die unterschiedlichen ägyptischen und griechischen Konventionen der Ausrichtung von Schrift und Bild. Das Beispiel der Westwand aus dem Grab des

¹ Vgl. auch ASSMANN 1987, 18–42.

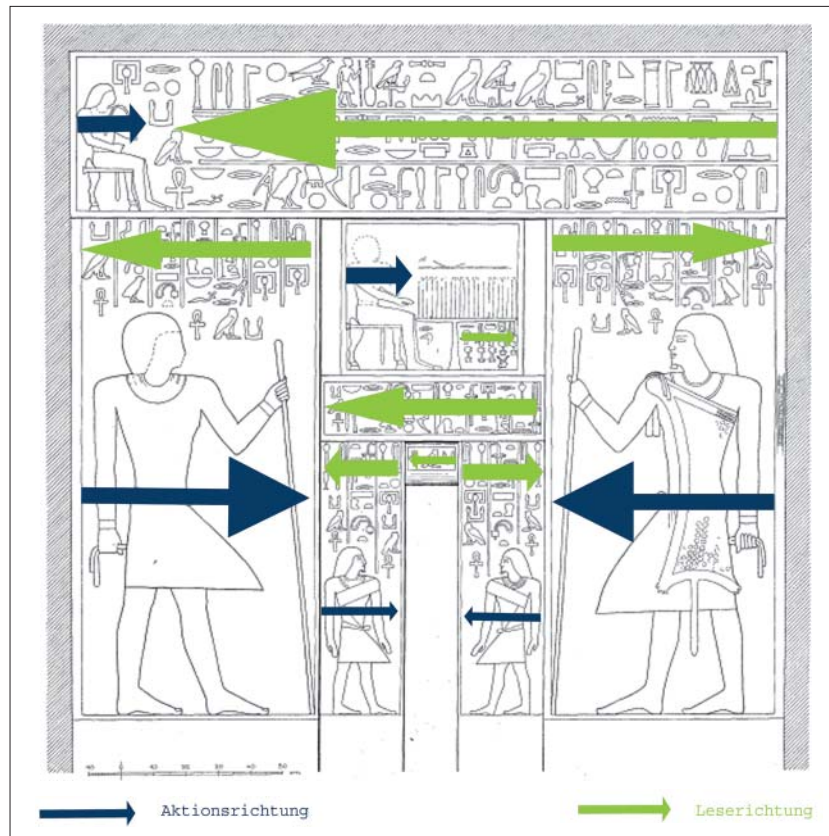


Abb. 1 | Westwand aus dem Grab des Kaj-m-anch aus Giza aus der 6. Dynastie.

Kaj-m-anch aus Giza aus der 6. Dynastie (Abb. 1) zeigt², wie Architektur den Bildaufbau beeinflussen kann. Die gesamte Westwand des Grabes ist als Scheintür gearbeitet, dem wichtigsten Element altägyptischer Funerärbauten. Diese ist nur in Relief gearbeitet und versinnbildlicht das Tor vom Jenseits ins Diesseits und umgekehrt. Auf der Wand sind die mehrfach wiederholten Darstellungen des Grabherrn auf den fiktiven Eingang der Scheintür ausgerichtet. Hieroglyphen wurden in der Regel linksläufig (also von rechts nach links) geschrieben, doch konnte man bei dieser monumentalen Schriftart die Schriftrichtung auch ändern und sie an antithetische Figurenkompositionen anpassen, wie dies hier bei den zwei Darstellungen des Verstorbenen rechts der Scheintür geschehen ist³. Die Hieroglyphen einer Textzeile schauen dabei grundsätzlich zum Anfang des Textes. Die Abbildung und die attributiv zugeordnete Schrift verhalten sich demnach kongruent zueinander, d. h. die Ausrichtung der Hieroglyphen im Text und der dazugehörigen figürlichen Darstellung stimmt überein, obwohl die Schrift auf das Bild zuläuft. Bei Szenen mit einer einzelnen Hauptfigur blickt diese – ebenso wie die menschen- oder tiergestaltigen Hieroglyphen – folglich im Profil nach rechts. Der sekundäre Charakter von Darstellungen, die entgegen dieser Hauptrichtung verlaufen, also gleichsam seitenverkehrt sind, zeigt sich dadurch, dass es hierbei oft zu anatomisch inkorrekten Lösungen, wie z. B. verkehrt angeetzten Händen, kommt⁴. Die Aktionsrichtung der Figuren und die Leserichtung stimmen in der altägyptischen Kunst folglich nicht überein.

² Vgl. JUNKER 1940, Abb. 6.

³ Auch innerhalb von Kolumnen, die von oben nach unten gelesen werden, können die Hieroglyphen links- oder rechtsläufig orientiert sein.

⁴ Dies ist bei den Händen der rechten Hauptfigur des Grabinhabers deutlich zu erkennen. Vgl. auch RECKLINGHAUSEN 1927, 14–36.



Abb. 2 | Bild einer attisch-rotfigurigen Schale des Oltos mit Götterversammlung in Tarquinia (um 520 v. Chr.). Die Namen der Götter sind sowohl rechts- als auch linksläufig und haben ihren Ausgangspunkt am Kopf oder Körper.

Anders verhält es sich dagegen bei griechischen Bild-Schrift-Kompositionen, wenn diese – bei in der Regel rechtsläufiger Schreibpraxis – ebenfalls nach rechts ausgerichtete oder agierende Hauptpersonen aufweisen. Hier stimmt die Rezeptions- und Aktionsrichtung des Bildes überein mit der Leserichtung von Schrift. Wenn Schriftzeichen gleichsam als Sprechblasen den Mund einer Person verlassen (Abb. 2), dann bewegen sich die Buchstaben folgerichtig von der Person weg⁵. Das griechische Schrift-Bild-Verhältnis ist somit weitaus dynamischer und trägt dazu bei, den Raum als Handlungsraum, nicht als abstrakt systematisierten Raum wie im Ägyptischen zu definieren.

1.3 Räumliche Darstellungen und Wirklichkeitskonzepte

Noch viel häufiger als im ägyptischen Kulturbereich hat die traditionelle Kunstgeschichte die Räumlichkeitsdarstellungen der griechischen Kunst hinsichtlich ihres »Realitätsgehaltes«, also im Hinblick auf etwaige Differenzen oder Kongruenzen zur menschlichen Wahrnehmung der physischen Umwelt, beschrieben⁶. Zwar ist durch die überlieferten Traktate eines Euklid und Ptolemaios und durch Bemerkungen bei Lukrez und Vitruv klar, dass die wesentlichen optischen und geometrischen Gesetze der Luft- und Farbperspektive, der perspektivischen Verkürzung und wahrscheinlich auch der Fluchtpunkt einer Zentralperspektive den Spezialisten bekannt waren⁷, doch lässt dies nicht eine unmittelbare Rezeption dieser Erkenntnisse in der bildenden Kunst erwarten. Nach Ansicht der jüngeren kunsthistorischen Forschung (etwa James ELKINS) führte selbst die auf der Beschäftigung mit den Gesetzen der Optik fußende Zentralperspektive der Renaissance eines Leon Battista Alberti und seiner Zeitgenossen nicht dazu, dass von den Renaissancekünstlern fortan einheitlich durchkonstruierte Räume entworfen wurden. Noch

⁵ Vgl. z. B. die attisch-rotfigurige Schale des Oltos, Tarquinia, Museo Archeologico Nazionale Inv. RC 6848 (um 520 v. Chr.): PFUHL 1923, Abb. 360; die attisch-rotfigurige Bauchamphora des Euthymides, Antikensammlung München Inv. 2307 (spätes 6. Jh. v. Chr.): FURTWÄNGLER – REICHOLD 1904, Taf. 14. Zur Orientierung von Schrift auf Vasenbildern IMMERWAHR 1990, 24–25, 65.

⁶ Eine aktuelle Zusammenfassung der unübersehbaren Literatur gibt HUB 2008.

⁷ Zur kunsthistorischen Diskussion um die schriftlichen Quellen zur antiken Optik vgl. z. B. LITTLE 1971; ROUVERET 1989, 13–127; MIKOCKI 1990; CARL 2006, 29–54; HUB 2008, 264–321.

	Schild	Diskus	Quadri- ga	Schale in Be- wegung	Kanne in Be- wegung	Dreifuß	Käst- chen	Stuhl	Altar	Archi- tektur	Pfeiler	Tür
1. Hälfte 7. Jh.												
2. Hälfte 7. Jh.												
1. Viertel 6. Jh.												
2. Viertel 6. Jh.												
3. Viertel 6. Jh.												
4. Viertel 6. Jh.												
1. Viertel 5. Jh.												
2. Viertel 5. Jh.												
3. Viertel 5. Jh.												
4. Viertel 5. Jh.												
1. Viertel 4. Jh.												
2. Viertel 4. Jh.												
3. Viertel 4. Jh.												
4. Viertel 4. Jh.												

Abb. 3 | Beginn der verkürzten Darstellungen einzelner Gegenstände in der attischen Vasenmalerei auf der Grundlage von KAESER 1981 und CARL 2006.

bis in das 17. Jh. existierten viele perspektivische Einzellösungen nebeneinander⁸. Auch für die Antike ist deshalb die Frage nach der Verbindung zwischen wissenschaftlichem Erkenntnisfortschritt und Veränderungen in der Bildwelt hin zu komplexeren räumlichen Darstellungen differenzierter zu stellen.

Dabei ergibt sich (Projekt Johanna Fabricius), dass die Gestaltung eines kohärenten Bildraumes nicht primär intendiertes Ziel einer wie auch immer motivierten künstlerischen Entwicklung war⁹. Ebenso wie im mesopotamischen und ägyptischen sind es auch im griechischen Bereich eher kognitive Kategorien in ihrer kulturspezifischen Ausprägung, die zur Herausbildung einzelner räumlicher Bildformeln geführt haben. Aufbauend auf den Forschungen von Berthold Kaeser und anderen lässt sich zeigen, dass sich in der griechischen Vasenmalerei bestimmte funktionale Qualitäten benennen lassen, die einer Figur oder einem Gegenstand in einer Handlungsszene zugeschrieben werden und dadurch auch ihre Abbildungskonventionen bestimmen¹⁰. In einem zeitlich gestaffelten Prozess musste sich jeder Gegenstand gleichsam seine dreidimensionalen Qualitäten erst erobern, wobei sich eine charakteristische Hierarchie beobachten lässt (Abb. 3): Zunächst werden Gegenstände in Bewegung verkürzt dargestellt, wie Schilde, Wagengespanne oder Diskusscheiben¹¹. Die Funktion von Gefäßen ist primär diejenige eines Flüssigkeitsbehältnisses, weswegen sie vorwiegend in Profilansicht, also in einer vergleichsweise stabilen

⁸ ELKINS 1992; ELKINS 1994.

⁹ Vgl. dazu auch schon KAESER 1981; CARL 2006, 110.

¹⁰ KAESER 1981; BOL 2005; CARL 2006.

¹¹ Etwa ab 570 v. Chr. werden bewegte Schilde sehr häufig schräg dargestellt, ab 530 ist die Verkürzung unabhängig vom funktionalen Kontext (vgl. Abb. 6). Vgl. KAESER 1981, 38, 133–139, 160, 191; WHITE 1956, 20; CARL 2006, 121. Gleichzeitig erscheinen galoppierende Viergespanne mit verkürzt, d. h. elliptisch wiedergegebenen Rädern: KAESER 1981, 155–156; CARL 2006, 81–83, 131–134. Ab dem 2. Viertel des 6. Jh. werden Diskusscheiben gelegentlich im Profil, vereinzelt aber auch als Oval dargestellt, ab 500 dann häufiger in Schrägansicht: KAESER 1981, 157–158.



4



5



6

Abb. 4 | Innenbild einer attisch-rotfigurigen Schale des Duris in München (ca. 490 v. Chr.). Die Kleeblattkanne, mit der Athena Wein in den Kantharos des Herakles einschenkt, ist in schräger Aufsicht dargestellt.

Abb. 5 | Bild eines attisch-rotfigurigen Stamnos des Kleophon-Malers in München (ca. 430 v. Chr.). Auszug eines Kriegers. Spendeschale und Kanne sind beide in Profilsicht wiedergegeben.

Abb. 6 | Innenbild einer attisch-rotfigurigen Schale des Duris in Wien (ca. 490 v. Chr.), ausziehender Krieger und Frau beim Trankopfer. Auch wenn die Kanne bewegt ist, wird sie häufig im Profil wiedergegeben. Der Schild ist dagegen in Schrägsicht dargestellt.

Position wiedergegeben werden. Ab etwa 500 v. Chr. erscheinen Kannen und Schalen jedoch vermehrt mit zum Betrachter gekippter Mündung, sobald sie in eine Bewegungsaktion einbezogen werden (Abb. 2 und 4–6)¹². In einem letzten Schritt werden vereinzelt ab etwa 500 v. Chr. und häufiger ab ca. 450/430 v. Chr. feste Gegenstände, Möbel und Architekturelemente in einer Linearperspektive dargestellt¹³. Bei ihnen stand konzeptuell die tragende Funktion im Vordergrund, eine Eigenschaft, die in diametralem Gegensatz zur Bewegungsfunktion steht. Die hierbei zu erkennenden funktionslogischen Kategorien »movement«, »containment« und »support«, die als heuristisches Werkzeug der

¹² Vgl. die Schale des Duris in München, Staatliche Antikensammlung Inv. 2648 (um 490 v. Chr.): FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, Taf. 24; den Stamnos des Kleophon-Malers in München, Staatliche Antikensammlung Inv. 2415 (um 430 v. Chr.): FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, Taf. 35; die Schale des Duris in Wien, Kunsthistorisches Museum (um 490 v. Chr.): FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, Taf. 53. Zu Trinkschalen und Kannen in Dreiviertelansicht: KAESER 1981, 158; CARL 2006, 67–69, 121–125. Zur Darstellung von Dreifußen und Kästchen: CARL 2006, 77, 125–126, 130–131.

¹³ Zu Stühlen: WHITE 1956, 23; CARL 2006, 71–73, 126–129; Altäre: KAESER 1981, 279; CARL 2006, 65–66, 121; Architekturelemente: CARL 2006, 62–65, 119–120; Pfeiler: CARL 2006, 65, 120–121.



Abb. 7 | Vorderseite einer Tetradrachme des Eumenos aus Syrakus, ca. 415 v. Chr. (max. Durchmesser 27 mm), Münzkabinett SMB.

Abb. 8 | Vorderseite einer Tetradrachme des Euainetos aus Syrakus, ca. 413 v. Chr. (max. Durchmesser 25 mm), Münzkabinett SMB.

Abb. 9 | Vorderseite einer Tetradrachme des Euainetos aus Katane, ca. 410 v. Chr. (max. Durchmesser 26 mm), Münzkabinett SMB.

Abb. 10 | Vorderseite einer Dekadrachme des Euainetos aus Syrakus, ca. 405–395 v. Chr. (max. Durchmesser 35 mm), Münzkabinett SMB.

Abb. 11 | Vorderseite einer Tetradrachme aus Ziz, ca. 320–330 v. Chr. (max. Durchmesser 26 mm), Münzkabinett SMB.

kognitiven Linguistik entlehnt werden können¹⁴, sind zugleich Eigenschaften, die einem unbelebten Gegenstand zum Teil auch ungeachtet eines relationalen Handlungszusammenhangs zukommen, also quasi prototypisch zu ihm gehören können¹⁵.

Dass innerhalb einzelner dieser Kategorien in bestimmten Epochen der griechischen Kunstgeschichte experimentiert werden konnte, um zu lebendigeren räumlichen Darstellungen zu gelangen, zeigen mehrere Versionen von Quadrigadarstellungen, die der Stempelschneider Euainetos¹⁶ im Abstand von wenigen Jahren für die Münzen Syrakus' und Katanes (Abb. 7–10) entworfen hat (Projekt Angela Berthold)¹⁷. Es ist kein Zufall, dass dieses Experimentieren in der Gruppe der bewegten Bildgegenstände («movement»)

¹⁴ Vgl. etwa BRALA 1997; VANDELOIS 1991. Das Projekt profitiert hier von der Zusammenarbeit mit der Graduiertengruppe *Languages* (C-I-1).

¹⁵ Die prototypische Behältnisfunktion von Gefäßen führt dazu, dass sie auch später noch häufig im Profil dargestellt wurden, selbst, wenn sie bewegt sind.

¹⁶ LIEGLE 1941.

¹⁷ TUDEER 1913, 16–17 Nr. 22a: Tetradrachme des Eumenos, Syrakus, um 415 v. Chr., die Quadriga erscheint in strenger Seitenansicht mit einem runden Rad, die Pferde werden gestaffelt;

erfolgte, denn die Bewegung eines Objektes ist diejenige Funktionskategorie, die historisch am frühesten zur Ausbildung perspektivischer Bildformeln geführt hat. Die in Schrägansicht verkürzt gezeigten Quadrigen gehören dabei zu den frühesten Beispielen auf Münzen¹⁸, während eine entsprechende Bildformel in der griechischen Tafel- und Vasenmalerei schon mehr als hundert Jahre früher geläufig ist¹⁹ (vgl. Projekt Eftychia Rompoti). Hier war es offenbar eine Einzelperson, ein Spezialist auf seinem Gebiet, der innovativ tätig wurde und Motive schuf, die vom Publikum zwar verstanden, von Stempelschneidern aber nicht korrekt nachgeahmt werden konnten (Abb. 11)²⁰. Im Rahmen einer Synthese aus Bildstruktur und Bildbotschaft wird die räumliche Darstellung zum Qualitätsmerkmal. Ihre Weiterentwicklung auf den Münzen entspricht der politischen Vorrangstellung der ausprägenden Poleis. Die sizilischen Städte konkurrierten untereinander um die besten Stempelschneider, welche sich ihrer Exzellenz bewusst waren und erstmals für die Gattung der Münzen ihre Werke signierten.

1.4 Die nahsichtige Ferne der römischen Wandmalerei

In den archäologisch überlieferten Bilddenkmälern solches Expertenwissen zu greifen, stellt allerdings den Ausnahmefall dar. Viel häufiger ist die teilweise Adaption von Kenntnissen – z. B. über die Zentralperspektive – in Form von Erfahrungswissen. Entsprechende Praktiken der ausschnitthaften Aneignung dürfen dabei nicht als Unvermögen qualifiziert werden. Die Suche nach *impliziten* Kategorien der Weltorientierung und kulturell differenten kognitiven Stilen der Raumwahrnehmung ist demnach vielversprechender als nach *expliziten* Kenntnissen, wie auch ein Blick auf den römischen Bereich zeigen mag. Typisch für die spätrepublikanisch-frühkaiserzeitliche Wandmalerei sind Landschafts- und Stadtansichten in Vogelperspektive, bei denen der imaginäre Betrachterstandpunkt in die Höhe verlegt wurde (Abb. 12–14)²¹. Das Verhältnis dieser teils mythologischen, teils lebensweltlichen Darstellungen zu möglichen hellenistischen Vorläufern wird in der Forschung ebenso diskutiert wie ihre Verbindung zu den literarisch überlieferten Gattungen der Topothesia, Topographia und Chorographia²². Tiefenräumlichkeit wird in diesen Wandbildern vor allem durch Mittel der Luft- und Farbperspektive erzeugt. Im Vergleich zu neuzeitlichen Landschaftspanoramen – etwa eines Pieter Bruegels (Abb. 15) – fällt

TUDEER 1913, 30–31 Nr. 43a: Tetradrachme des Euainetos, Syrakus, um 413 v. Chr., der Betrachterstandpunkt wurde leicht verändert, dadurch werden Achse und zweites Rad des Wagens sichtbar; LIEGLE 1941, Taf. 11–12: Tetradrachme des Euainetos, Katane, um 410 v. Chr., die Quadriga kommt um die Wendemarkierung herumfahrend und ist dadurch aus einem spitzeren Winkel gesehen, die Räder sind elliptisch; LIEGLE 1941, Taf. 5: Dekadrachme des Euainetos, Syrakus, ca. 405–395 v. Chr., beide Räder des Wagens sind elliptisch dargestellt und korrekt durch die Achse verbunden.

¹⁸ FISCHER-BOSSERT 1997.

¹⁹ WHITE 1987, 237–239 mit Abb. 56–57; CARL 2006, 81–83.

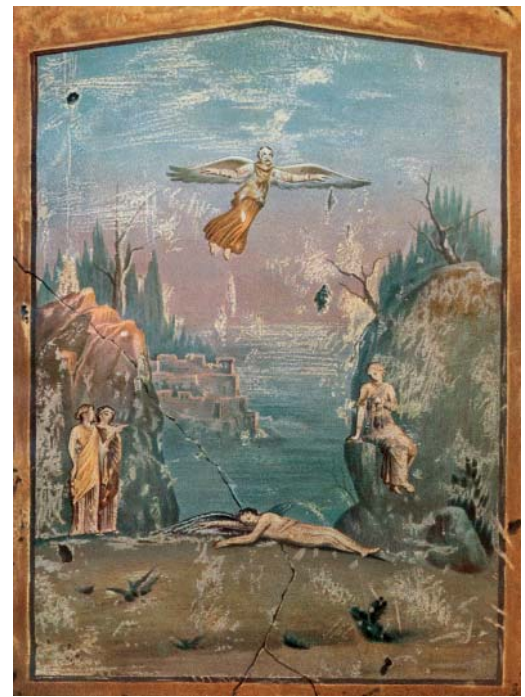
²⁰ CARL 2006, 109–110. Vgl. die Kopie einer syrakusanischen Dekadrachme durch einen punischen Stempelschneider im sizilischen Ziz mit inkorrekt perspektivischer Wiedergabe des Quadrigenwagens.

²¹ Vgl. eine Gruppe von Fresken vorwiegend aus dem späten Zweiten und Dritten Stil (ca. 50 v. Chr. bis 50 n. Chr.), bei denen – trotz formaler Übereinstimmungen – verschiedene Sujets unterschieden werden müssen (mythologische Landschaften, Stadt- und Villenveduten, sakralidyllische Landschaften). Beliebte Themen der mythologischen Landschaften sind der Sturz des Ikarus, Szenen aus der Odyssee, Perseus und Andromeda, Polyphem und Galatea, Aktaion, Marsyas. Vgl. dazu etwa BLANCKENHAGEN 1963; BLANCKENHAGEN 1968.

²² Zur kontroversen Diskussion der Interpretation dieser literarisch bezeugten Begriffe vgl. z. B. JANNI 1984; BRODERSEN 1995, 157–160; LA ROCCA 2008.



12



13



14



15

Abb. 12 | Pompejanisches Wandgemälde mit Sturz des Ikarus aus der Villa Imperiale.

Abb. 13 | Pompejanisches Wandgemälde mit Sturz des Ikarus aus Haus IX 7, 16, heute zerstört (Aquarell).

Abb. 14 | Pompejanisches Wandgemälde mit Sturz des Ikarus aus der Casa del Sacerdos Amandus.

Abb. 15 | Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit Fall des Ikarus (ca. 1558), Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts.

nun auf, dass der Blick in die Ferne gleichwohl häufig durch Landschaftselemente kompositorisch verstellt wird und insbesondere die Horizontlinie im Sfumato des Ungefähren verschwimmt²³. Trotz eines gleichsam panoptischen, die Landschaft kontrollierenden Blickes ist keine Neugier auf die entfernt liegenden Regionen zu greifen. Diesem visuellen

²³ Zu Pieter Bruegel d. Ä., Landschaft mit Fall des Ikarus (ca. 1558), Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts vgl. BÜTTNER 2000; VÖHRINGER 2002.

Desinteresse, dem »spazio negato«, wie ihn Eugenio LA ROCCA bezeichnet hat²⁴, kann man eine ähnliche kognitive Ausblendung in der lateinischen Literatur gegenüberstellen: Weder gibt es ein eigenes lateinisches Lexem für Horizont – in wissenschaftlichen Texten wird nur das griechische *horizon* gebraucht²⁵ oder es wird wörtlich übersetzt (*finalis/ finitor/ finiens circulus* oder *orbis*)²⁶ –, noch kommt der Blick zum Horizont als poetisches Bild in der lateinischen Dichtung häufig vor (vgl. Projekt Marcello Nobili)²⁷. Wichtig ist, diese oder ähnliche Befunde nicht als Wissensdefizite bzw. kognitive Barrieren zu interpretieren²⁸, sondern als kulturelle Muster bzw. visuelle Stereotype²⁹, die in unserem Falle die Landschaft als eher abgeschlossenen, nahansichtigen Handlungsraum verstehen.

1.5 Im Bilde sein - rituelle Räume und bildliche Präsenz in der vorderasiatischen Glyptik

Die Raumkonzepte und Wissenskategorien, die von den ägyptologischen vorderasiatisch- und klassisch-archäologischen Projekten der zweiten thematischen Achse (»Bild im Raum«) erforscht werden, weisen Berührungspunkte mit den Projekten der ersten Achse, aber auch differierende Schwerpunkte auf. In den Projekten der zweiten Achse werden vor allem die Ins-Bild-Setzung von rituellen Räumen, aber auch die bildliche Ausgestaltung von Ritualräumen als Praktiken der Markierung von Hierarchien und Strukturierung sozialer Räume kulturkomparatistisch untersucht. Das Augenmerk liegt dabei zum einen auf der Analyse bildimmanenter Strukturen und semantischer Eigenschaften von Bildern, zum anderen auf der Untersuchung der Rezeptionskontexte von Bildern, d. h. auf deren Einbindung in Rituale und Performanzen.

Rituale und ihre Bilder verdichten kulturelle und kollektive Vorstellungen und Praktiken, sie charakterisieren eine besondere Narrativik, Semiotik und Ästhetik; mittels dieser spezifischen Sprache reflektieren und deuten sie soziale, religiöse oder politische Zusammenhänge. Exemplarisch werden diese Bezüge anhand der akkadischen (spätes 3. Jt. v. Chr.) und mittellassyrischen (spätes 2. Jt. v. Chr.) Glyptik bildimmanent und in ihrer Wirkung auf das soziale Umfeld untersucht.

²⁴ LA ROCCA 2000, 2008 und 2009. Vgl. ähnlich BLANCKENHAGEN 1963, 117.

²⁵ Abgeleitet vom Verb *horizein* (»begrenzen«). Vgl. z. B. *Thesaurus Linguae Latinae* VI 3 (1936–1942) 2971 s. v. *horizon* (Heinz Haffter).

²⁶ Das einzige Beispiel von *finientes orbis* findet sich bei Cic. div. 2.92. Dort wird deutlich, dass es sich um Ciceros eigene Übersetzung des griechischen Wortes *horizon* handelt. Anders *Oxford Latin Dictionary* (1992) 793 s. v. *finio*. Zu Ciceros Stelle genauer TIMPANARO 1988, 384 und PEASE 1920, 506–507.

²⁷ Das einzige Beispiel in Lucan (9.497) geht wohl auf Seneca nat. 5.17.3 zurück. Auch hier ist der Sprachgebrauch wissenschaftlich, nicht alltagsbezogen-metaphorisch. Siehe dazu WICK 2004, 189; PARRONI 2002, 568.

²⁸ Ähnliches gilt für die Darstellungspraxis, eine Stadt oder eine Landschaft mit erhöhtem Blickpunkt bzw. aus der Vogelperspektive wiederzugeben. Trotz eines generell hodologischen Raumverständnisses (vgl. JANNI 1984) waren auch die frühen Griechen selbstverständlich in der Lage, eine von oben gesehene Landschaft zu imaginieren, doch finden sich entsprechende bildliche Darstellungen erst seit dem Hellenismus und werden dann in der Wandmalerei der Kaiserzeit zur Konvention. Spätklassisch-frühhellenistische Landschaftsszenarien wie die Jagdszene aus dem sog. Philippsgrab oder die Alexanderschlacht weisen einen niedrigen Blickpunkt auf. Vgl. WHITE 1956, 31, 38; BLANCKENHAGEN 1963; BLANCKENHAGEN 1968; BRÉCOULAKI 2007.

²⁹ Ein vergleichbares visuelles Stereotyp sind die sekundenschnellen imaginären Sturzflüge vom Weltall auf die Erde in einen engumgrenzten Bereich (etwa auf eine Straße oder einen Platz), die Google-Earth virtuell ermöglicht und die als Stilmittel auch in zeitgenössischen Filmen große Verbreitung gefunden haben. Der durch die moderne Raumfahrt schon lange vorher möglich gewordene Blick vom Weltall auf die Erde konnte dagegen die Bildsprache nicht in gleichem Maße prägen. Auch dieses Beispiel führt den zentralen Unterschied zwischen reinem Wissen und kulturell beeinflusstem, d. h. konventionalisiertem Wahrnehmungsinteresse vor Augen.



Abb. 16 | Akkadisches Rollsiegel, Vorderasiatisches Museum Berlin. Serpentin, Größe 3,4 × 2 cm. Der Siegelinhaber ist als Adorant mit Opfertier in das Bild eingeschrieben, er wird von einer niederen Gottheit zu einem thronenden Gott mit Pflug geführt (um 2250 v. Chr.).

Es lässt sich zeigen, dass veränderte gesellschaftliche und politische Strukturen das Bildverhalten der Menschen im Mesopotamien des 3. Jt. grundlegend änderten (Projekt Nils Ritter). Dies eröffnet ganz neue Einsichten über die Wahrnehmung und Gestaltung von Raum im Bild, den agierenden Menschen darin und die anschließende Verräumlichung und Kontextualisierung des Bildes durch dessen Nutzung in Form des Massenmediums Rollsiegel. Akkad, der erste zentral organisierte Territorialstaat Mesopotamiens³⁰, ebnete einer neuen Selbstwahrnehmung seiner Elite den Weg (um 2300/2200 v. Chr.)³¹. Das handelnde Subjekt wird sichtbar und benennbar, wie schriftliche und bildliche Quellen belegen. Dieses neue, hier erstmals zu konstatierende Ich-Bewusstsein führt zu einem neuen Bild-Bewusstsein. Eine mediale Identität entsteht³². Der Siegelinhaber schreibt sich mittels eines Stellvertreters in den imaginierten Bild- und Handlungsraum seiner mesopotamischen Vorstellungswelt ein: Der Mensch betritt den Raum des Bildes³³. Was zuvor undenkbar war, wird nun regelrecht etabliert: In Bildern mit Ritualcharakter beginnt der Mensch, im imaginierten Raum zu handeln und in Dialog mit seinen Göttern zu treten. Dies fängt mit der Einschreibung in bereits tradierte Bildkompositionen an, wie dem Tierkampf, bei dem die Figur des Stifters klein und unscheinbar am Rande steht und offenkundig nur als Beobachter auftritt³⁴. Bei dem neu aufkommenden Schema des Götterkampfes indes ist die immer noch winzige menschliche Figur schon Agens, berührt einen der kämpfenden Götter und bezeugt somit ihre Teilhabe³⁵. Abgeschlossen ist die Transgression mit der sog. Einführungsszene, in der der Mensch in gleicher Größe von einer niederen Gottheit vor eine stehende oder thronende Gottheit geführt wird und somit ein direkter Dialograum zwischen Beter und Gott entsteht³⁶. In diesen Bildern vollzieht der mediale Stellvertreter rituelle Handlungen, wie Opfer, Gabenbringen, Libationen, Adorationen (Abb. 16). Die im konkreten Ritual evozierte Zone des unmittelbaren Kontakts zwischen Mensch und Gott wird also ins Bild übertragen und perpetuiert.

In den Ritualszenen der mittelassyrischen Zeit (1450–1050 v. Chr.) bleibt die Begegnung Mensch-Gott prinzipiell unverändert, doch weist die dadurch konstruierte »Situationsräumlichkeit«³⁷ viel stärker auf eine soziale Praxis, als dies für frühere Epochen zu erschließen möglich ist (Projekt Dominik Bonatz). Im Bild wird nach den

³⁰ Einführend dazu LIVERANI 1993.

³¹ Zum Konzept der Individualisierung in der Akkadzeit s. SELZ 2004.

³² Siehe BELTING 2007, 129–133; ASSMANN 2007, 130–133.

³³ Theoretische Grundlagen virtueller Räume siehe LÖW 2001, 96; REICHLÉ 2001, 193–195.

³⁴ z. B. BOEHMER 1965, Nr. 37. 40. 62. 70.

³⁵ z. B. BOEHMER 1965, Nr. 65. 277. 299.

³⁶ z. B. COLLON 1982, Nr. 141–229; dazu grundlegend HAUSSPERGER 1991.

³⁷ WALDENFELS 2000, 115.

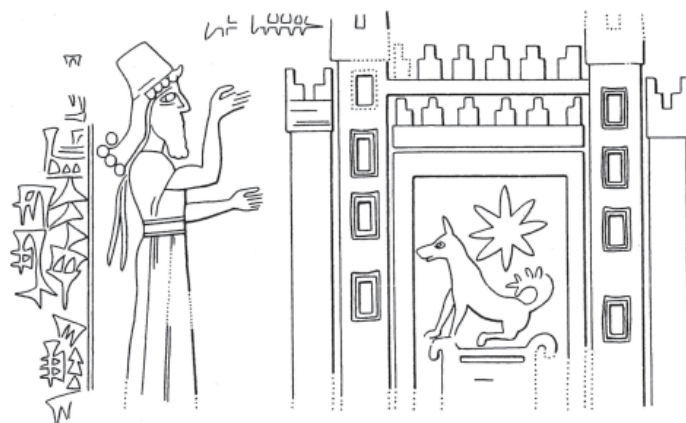


Abb. 17 | Umzeichnung der Siegelabrollung auf zwei mittelassyrischen Verwaltungsurkunden aus Assur, Vorderasiatisches Museum Berlin. Die Beischrift nennt den Siegelinhaber: »La-qipu, Statthalter von Amasakku«.

Regeln des Rituals durch das »Hier« (= der Raum des Beters) etwas eigentlich Abwesendes im »Dort« (= der Raum der Gottheit) präsent gemacht³⁸. Das übergeordnete Göttliche ist jedoch nicht allein eine imaginierte, ferne Größe, sondern eine greifbare Repräsentationsform institutionalisierter Macht. Diese räumliche Nähe wird zum Beispiel durch die bildliche Wiedergabe von Architektur als Ort der Kommunikation zwischen Gott und Mensch verdeutlicht (Abb. 17). Daher verkörpert das Bild der Gottheit immer auch eine staatliche Autorität, der sich das Subjekt zum Zwecke seiner sozialen Integration und hierarchischen Positionierung bereitwillig unterwirft.

Die Ritualbilder liefern einen auch für den Vergleich mit dem ägyptischen und griechischen Bereich aufschlussreichen Beleg für eine kulturspezifische habituelle Praxis. So verfolgen die Siegelinhaber durch die Rhetorik der verbildlichten rituellen Handlung offensichtlich Strategien der Supplikation, wie sie sich auch aus den zeitgenössischen Ritualtexten erschließen lassen³⁹ und insgesamt für das Verhältnis von Individuum, Staat und Gesellschaft in dieser Periode sehr aufschlussreich sind. Reziprozität als Norm des sozialen Handelns basiert insbesondere in der assyrischen Gesellschaft auf einem starken Geflecht von Abhängigkeiten und Verpflichtungen. Durch die Rituale versucht sich das Subjekt in diesem Geflecht eine günstige Position zu verschaffen.

Während sich die eigentliche Bildanalyse mit den syntaktischen und semantischen Mitteln der Selbstpräsentation befasst, wird unter einem medientheoretischen Ansatz der Wahrnehmungsaspekt der Siegelbilder diskutiert⁴⁰. Durch die funktionale Einbettung in verschiedene administrative, wirtschaftliche, staats- und privatrechtliche Prozesse, wie sie vor allem durch die zahlreichen gesiegelten Dokumente der mittelassyrischen Zeit zu erschließen sind, kommt dem Siegelbild bekanntermaßen eine stark identitätsstiftende Bedeutung zu. Unter den zahlreichen Bildthemen ist es jedoch vornehmlich die Visualisierung einer rituellen Handlung, die den Siegelinhaber selbst effektiv in Szene setzt. Als Instrument der persönlichen Performanz und virtuellen Erweiterung des rituellen Raums kommt diesen Bildern also eine im weiteren Verlauf der Untersuchung noch näher zu hinterfragende Bedeutung zu.

³⁸ Zum ritualtheoretischen Ansatz siehe DÜCKER 2007, 28–48.

³⁹ Siehe dazu die ab der mittelassyrischen Zeit belegten Handerhebungsgebete an die Göttin Ishtar, in: ZGOLL 2003; zum Begriff der Supplikation siehe ZGOLL 2003, 30–31.

⁴⁰ u. a. in Anlehnung an SACHS-HOMBACH 2006.

Auf der Ebene der Bildnutzung hat die skizzierte Entwicklung – von der Akkad-Zeit zur mittelassyrischen Zeit – eine handlungstheoretische sowie wissenssoziologische Dimension. Siegel und Siegelbilder funktionieren im Rahmen von Performanzen als Werkzeug eines zeitlich befristeten Handlungsablaufs durch eine oder mehrere Personen. Durch den Vorgang der einfachen oder mehrfachen Abrollung können sie grundsätzlich an jedem Ort sichtbar und bedeutsam gemacht werden. Darüber hinaus dienen sie der Informationsvermittlung auf der Ebene von Sozialstrukturen. Durch das gesiegelte Bild werden Informationen über den Inhaber langfristig wirkend gemacht und Wissen über Autorität und gesellschaftliche Position des Siegelinhabers übermittelt. Siegelbilder, in denen der Mensch mittels eines medialen Repräsentanten erscheint, entzeitlichen den Siegelnden, sein Bild wird im Raum perpetuiert. Diese Bilder propagieren somit die Zugehörigkeit und das Bekenntnis zu einem bestimmten Werte- und Vorstellungssystem. Nicht nur die bildlichen Einschreibungen in den rituellen Raum der Siegelbilder, sondern auch die Teilhabe an Ritualen und Performanzen sind daher eine wichtige Strategie zur Wahrnehmung der kollektiven und personalen Identität gewesen. Dies war möglich, weil das Bild im Alten Orient, ebenso wie der Name, als komplementäre Repräsentationsform zum physischen Körper eines Individuums galt. Die Bildwirkung auf einen Betrachter ist in diesem Kontext sekundär⁴¹.

1.6 Unsichtbare Bilder – die Macht des Verborgenen im Alten Orient

Die wechselseitige Beziehung zwischen fest verorteten Bildern und ihren Räumen sticht besonders dann heraus, wenn Bild und Raum eine hohe Sichtbarkeit besitzen. So verdeutlichen die Untersuchungen von Lorenz Winkler-Horaček und Rebecca Döhl (s. 1.7, 1.8) sowie die Beiträge des Workshops »Monument and Performance«⁴² und »Bild – Raum – Handlung«⁴³, wie monumentale Bilder, Architektur und Ritualhandlungen ein Rezeptionsumfeld erschaffen, in dem Normen und Wissen effektiv verhandelt werden können. Hängt aber die Macht der Bilder im Raum immer proportional mit deren Sichtbarkeit zusammen? Dreht man den üblichen Ansatz um (Alessandra Gilibert), so ergeben sich gegenteilige Befunde in jenen Fällen, in denen fest verortete Bilder ihre Macht im Raum gerade durch Unsichtbarkeit entfalten. »Unsichtbare Bilder« nennen wir daher Bilder, deren »Aura« sich direkt und primär aus ihrer Verborgenheit und der Unerreichbarkeit ihrer Aufbewahrungsorte speist. Im Alten Orient existiert eine Vielfalt an unsichtbaren Bildern, die sich in zwei Hauptklassen einteilen lassen: diejenigen, die in einer Mauer oder unter den Fußböden deponiert und daher unsichtbar waren, und diejenigen Bilder, die, verborgen in Tempeln oder an schwer zugänglichen Orten in der Landschaft angebracht, nur für einen limitierten Personenkreis zugänglich und sichtbar waren. Kulturanthropologisch gesehen haben unsichtbare Bilder beider Klassen einen wesentlichen Grundzug gemeinsam⁴⁴: Ihr Leben ist, zumindest aus emischer Sicht, unabhängig vom Blick eines Betrachters. Darüber hinaus materialisieren die Bilder durch ihre Existenz im Verborgenen in konkreter Art die ontologisch vielschichtige Dimension eines Ortes: Als Götter- oder Königsfiguren bildeten sie ein Agens ab, als »Dinge«, die dem menschlichen Blick entzogen sind, verbildlichen sie aber gleichzeitig die Durchdringung des

⁴¹ BONATZ 2002, 9–20.

⁴² Topoi-Workshop, Berlin, 27. Februar 2009.

⁴³ Topoi-Workshop, Berlin, 21.–23. Oktober 2009 (DALLY – MORAW – ZIEMSEN im Druck).

⁴⁴ Vgl. kulturübergreifend die gesammelten Aufsätze in BREDEKAMP – BRUHN – WERNER 2006.



Abb. 18 | Figurine eines Gottes mit Nagel mit Inschrift des Ur-Babas von Lagash (ca. 2100 v. Chr.) aus Girsu. Paris, Louvre. Bronze, Höhe 29 cm.

Lebensraumes durch unsichtbare Mächte und erschaffen eine sinnstiftende sakrale Heterotopie⁴⁵. Interessant ist auch aus bildwissenschaftlicher Sicht das Paradox, das allen unsichtbaren Bildern im alten Orient innewohnt: Sie wurden für zu mächtig gehalten, um gezeigt zu werden, waren aber nur so lange mächtig, wie sie im Verborgenen blieben.

Die typologische Fülle verdeutlicht, dass unsichtbare Bilder im Vorderen Orient jenseits eines gemeinsamen Grundcharakters durchaus unterschiedliche Funktionen haben konnten. Hierfür sind zwei Fallbeispiele besonders lehrreich. Das erste Beispiel betrifft Gründungsfiguren, die in Mesopotamien am Ende des 3. Jt. v. Chr. in Depots unter den Mauern wichtiger Bauwerke niedergelegt wurden⁴⁶. Diese nagelförmig gestalteten Kleinplastiken aus gegossener Bronze (Abb. 18) stellten meistens den König oder seine persönliche Schutzgottheit dar. Anscheinend wurden solche Nagelfigurinen ausschließlich auf Veranlassung des Königs für die Einweihung von sakralen Bauwerken hergestellt. Theologisch gesehen spiegelt sich in der Nagelform ihre Funktion wider: Sie waren eine wahrlich ›fundamentale‹ Verankerung des Gebäudes zwischen Himmel und Erde und dienten gleichzeitig als Erinnerung an den Stifter sowie als wegweisende Ankerpunkte für zukünftige Generationen, die man durch das Vergessen von heiligen Orten und Grundrissen einer sakralen Architektur bedroht sah.

Als zweites Fallbeispiel dienen dagegen Terrakottafigurinen von Göttern, Dämonen und Tieren (Abb. 19), die man während der Neuassyrischen Periode (934–610 v. Chr.) im Mauerwerk und unter Fußböden vergrub⁴⁷. Die Bandbreite der Räume, in deren

⁴⁵ »L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles« (FOUCAULT 1984, 47–48).

⁴⁶ ELLIS 1968; PORTER 1993, 82–84; BRAUN-HOLZINGER 1999.

⁴⁷ RITTIG 1977; GREEN 1983; WIGGERMANN 1986.

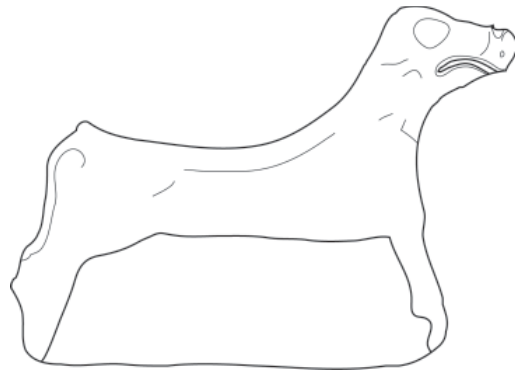


Abb. 19 | Figurine eines Hundes aus Nimrud (7. Jh. v. Chr.). Unbekannter Aufbewahrungsort. Terrakotta, Länge 9.2 cm.

Mauerwerk man solche Figurinen einschloss, ist groß: Außer in Tempelgebäuden hat man sie auch in Palästen, Wohnhäusern, und Gräbern gefunden. In der Regel fällt bei den Deponierungskontexten ihr ausgesprochen liminaler Charakter auf: Es handelt sich meistens um Grenzbereiche wie Schwellen oder auch ›schmutzige‹ Räume wie Küchen und Toiletten. Texte und Inschriften belegen, dass solche Figurinen in den Augen ihrer Nutzer eine Art unsichtbares ›magnetisches Feld‹ erzeugten und damit das Haus und ihre Bewohner vor bösen Kräften, mit denen die Menschen in solchen liminalen Räume in Berührung kommen konnten, schützten⁴⁸. Die Figurinen wurden von Beschwörungspriestern mit »reinem Ton« nach magischen Rezepten gefertigt, mit einem Belebungsritual »zum Leben erweckt« und schließlich im Zuge eines Reinigungsrituals im Hause deponiert⁴⁹. Es handelt sich nicht um ›schöne Bilder‹, sondern um magische Werke, Dämonen und Tiere, die man durch ein Ritual belebte, in dem der Mythos der Erschaffung der Menschheit aus Ton nachhallte.

Es wird somit deutlich, wie figürliche magische Artefakte zur Überwachung und Kontrolle von Räumen eingesetzt werden konnten. Hierbei geht es nicht nur um den umbauten Raum, sondern um das gesamte soziale Umfeld, das in den untersuchten Epochen als stark von außen bedroht empfunden wurde. Entscheidend ist bei beiden Gattungen, dass nicht die stetige Sichtbarkeit der Bilder ihre Wirksamkeit garantierte, sondern das Wissen um ihre von Experten veranlasste korrekte Platzierung innerhalb eines durch diesen Akt religiös und sozial determinierten Raumes.

1.7 Raum, Ritual und Bildersprache im Kulturvergleich

Nicht nur Siegel mit ihrem eigentümlich variablen Raumbezug sind für das Verständnis der Vermittlung von Ordnungshierarchien und habituellem Raumwissen von Bedeutung, sondern auch monumentale, fest verortete Bildträger. Dies wird am Beispiel von assyrischen, persischen und klassisch-griechischen architektonischen Bilderrandfriesen untersucht (Projekt Lorenz Winkler-Horaček)⁵⁰. Diese Bilder geben die in unmittelbarer räumlicher Nähe vollzogenen Rituale wieder und werden zum Bestandteil einer Wechselwirkung zwischen Bild, Raum und Handlung⁵¹. Interessant ist auch hier, dass Sichtbarkeit und Rezipierbarkeit von Bildern dabei nicht notwendigerweise vorauszusetzen sind, wie der

⁴⁸ So lautet zum Beispiel der kultische Name, der am Arm einer Figurine angebracht wurde: »Geh hinaus, Geist des Bösen! Komm herein, Geist des Frieden!« (RITTIG 1977, 166).

⁴⁹ HUBER 2005.

⁵⁰ Als Fallbeispiel soll insbesondere auf den Vergleich zwischen den achämenidischen Apadanareliefs in Persepolis und dem Parthenonfries aus Athen eingegangen werden. Vgl. dazu besonders ROOT 1985.

⁵¹ Zum Verhältnis von Bild und Betrachter an einem Beispiel aus Persepolis siehe auch ROOT 2007.

Parthenonfries in Athen zeigt, der wegen seiner hohen und verschatteten Anbringung von den Teilnehmern des Panathenäenzuges kaum gesehen werden konnte⁵². Gleichwohl ist, ganz anders als in Mesopotamien, die Betrachterbezogenheit ein wesentlicher Grundzug der Bilder im griechisch-römischen Kulturkreis. In der Regel wirkten die Bilder nicht so sehr durch ihre rein physische Präsenz, sondern durch den Rezeptionsvorgang. Bei den großformatigen und vielfigurigen Prozessionsfriesen können gesellschaftliche Normen und soziale Ordnungsstrukturen durch den mit der Rezeption der Bilder einhergehenden Bewegungsvorgang inkorporiert werden und damit in eine habituelle Wissensform überführt werden.

1.8 Bildlich definierte Landschaftsräume im prädynastischen Ägypten

Fest verortete Bildträger weisen auch die prädynastischen Felsbilder in der ägyptischen Ostwüste und im Niltal auf (Projekt Rebecca Döhl). Sie spiegeln den Schritt von einem rein perzipierten und durch profane Akte gestalteten Naturraum zu einem aktiv gestalteten, ideologisch aufgeladenen Landschaftsraum wider. Durch die Felsbilder wird der Lebensraum in ein neues, anthropogenes Bedeutungsmuster uminterpretiert, er wird sozialisiert⁵³. Dem Platz der Anbringung kommt dabei nicht nur in emischer Hinsicht herausragende Bedeutung zu. Aufgrund der ansonsten eher geringen Befundlage rückt die Besonderheit des Wechselspiels zwischen Anbringungsort und Bild den Raum auch als primäre Kategorie der Analyse in den Blickpunkt⁵⁴.



Abb. 20 | Prädynastisches Felsbild mit Jagd- und Schiffsdarstellungen im Wadi Abu Subeira bei Assuan (Ägypten).

In der Wahl der Bildthemen wiederum zeigt sich die bewusste Filterung von Wissen. Dabei kann nicht allein eine bildliche Wiedergabe des unmittelbar Gesehenen oder Erfahrenen angenommen werden, vielmehr handelt es sich um die Darstellung ausgesuchter Motive mit besonderer Bedeutung in Bezug auf den Platz ihrer Anbringung. So finden sich bemerkenswerterweise auch tief in den Wadis der Wüsten Darstellungen von Booten und flussbewohnenden Tieren (Abb. 20), während viele Tiere der täglichen Versorgung (z. B. Fische) nicht oder nur selten dargestellt werden. Die den Bildern immanente Bedeutung

⁵² Vgl. zum Parthenonfries JENKINS 1994; BERGER – GISLER-HUWILER 1996; NEILS 2001; WREDE 2008.

⁵³ Siehe dazu CHIPPINDALE – NASH 2004.

⁵⁴ Hier ergeben sich methodische und theoretische Anknüpfungspunkte an die Untersuchungsfelder der Forschergruppe A-III (*Archaeometry – Archaeoinformatics*).

erschließt sich wiederum nur dem mit dem Kontext Vertrauten, doch lässt sich vermuten, dass innerhalb der sie produzierenden Gruppen die zugrundeliegenden Konzepte allgemein bekannt waren. Erst im Laufe der dynastischen Zeit werden diese Bilder vermehrt von Inschriften abgelöst oder sie orientieren sich an einem offiziellen Bilderkanon, so dass sich eine zunehmende Exklusivität der Bedeutungsinhalte feststellen lässt.

1.9 Resümee

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in den von der Forschergruppe C-II hinsichtlich ihrer Raumkonzepte untersuchten Materialgruppen in den seltensten Fällen explizites Expertenwissen greifbar ist. Vielmehr haben wir es auf einer eher anthropologischen Ebene mit kulturell differenten Kognitionsstilen und Wahrnehmungstereotypen zu tun. So waren z. B. auf den ersten Blick gleich scheinende räumliche Darstellungsformen nicht transkulturell verstehbar, sondern wurden mit unterschiedlichen Semantiken belegt. Die mentale Disposition, d. h. die Fähigkeit zur Raumperzeption, Raumorientierung und Raumkategorisierung wird jeweils empirisch erworben und durch soziale Praktiken habitualisiert. Dabei dienen bildliche Raumrepräsentationen und durch Bilder strukturierte Performanzen im Raum sehr häufig der Affirmation hierarchisch definierter Machtverhältnisse und somit ganz allgemein der Konstruktion sozialer Wirklichkeit.

2 Publikationen

Aldenhoven, Katharina. Im Druck. »Kushite Bark Stands – An Iconological Approach«. In Julie Anderson – Derek Welsby (Hgg.), *Proceedings of the 12th International Conference for Nubian Studies, 01.–06. August 2010*. London: British Museum Press.

Bonatz, Dominik. Im Druck. »Funktionen des Bildes in Altvorderasien«. In Alexandra Verbovsek – Burkhard Backes – Christopher Jones (Hgg.), *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie*. München: Wilhelm Fink.

Bonatz, Dominik. Im Druck. »The Performance of Visual Narratives in Imperial Art: Two Case Studies from Assyria and the Khmer State«. In Alexandra Green (Hg.), *Rethinking Visual Narratives in Asia*. Hongkong: University Press.

Bonatz, Dominik. Im Druck. »Bild, Macht und Raum im neuassyrischen Reich«. In Gernot Wilhelm (Hg.), *Organisation, Representation and Symbols of Power in the Ancient Near East. Proceedings of the 54. Rencontre Assyriologique Internationale, Würzburg 21.–25. Juli 2008*. Winona Lake: Eisenbrauns.

Fabricius, Johanna. 2010. »Natürlich oder konstruiert? Körper und Sprache in Griechenland und Rom«. *Raumwissen 2*, 18–21.

Gilibert, Alessandra. 2009. »Zu Tisch im Jenseits. Totenmahl und Ahnenkult in der Levante (1600–700 v. u. Z.)«. In Michael Friedlander – Cilly Kugelmann (Hgg.), *Koscher & Co. Über Essen und Religion*. Berlin: Nicolai Verlag. 288–294.

Gilibert, Alessandra. 2010. Rezension zu: Cheng, Jack – Feldman, Marian (Hgg.), *Ancient Near Eastern Art in Context. Studies in Honor of Irene J. Winter by Her Students*. Leiden: Brill. 2007. *Orientalische Literaturzeitung* 105, 39–41.

Gilibert, Alessandra. 2011. »Die anatolische Sphinx«. In Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), *Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog Berlin. Rahden/Westf.: Marie Leidorf. 39–50.

Gilibert, Alessandra. 2011. »Die nordsyrische Sphinx«. In Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), *Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog Berlin. Rahden/Westf.: Marie Leidorf. 79–97.

Gilibert, Alessandra. 2011. *Syro-Anatolian Monumental Art and the Archaeology of Performance*. Topoi. Berlin Studies of the Ancient World 2. Berlin/New York: De Gruyter.

Gilibert, Alessandra. Im Druck. »Archäologie der Menschenmenge. Platzanlage, Bildwerke und Fest im Syro-Hethitischen Stadtgefüge«. In Dally, Ortwin – Moraw, Susanne – Ziemssen, Hauke (Hgg.), *Bild – Raum – Handlung*, Topoi. Berlin Studies of the Ancient World. Berlin/New York: de Gruyter.

Gilibert, Alessandra. Im Druck. »The Archaeology of Crowds. An Analysis of Gathering Places in the Syro-Hittite City-States«. In Nathalie May (Hg.), *Urban Topology as a Reflection of Society. Language, Image, Archaeology*.

Nobili, Marcello. Im Druck. »Marginalia ad libros geographicos Ammiani Marcellini (I)«. *Res Publica Litterarum*, n.s. 13 (33), 2010.

Ritter, Nils. 2009. »Vom Außenseiter zum Superstar. Das geflügelte Pferd auf altorientalischen Siegelbildern«. *Alter Orient aktuell* 9/10, 15–18.

Ritter, Nils. 2010. *Die altorientalischen Traditionen der sasanidischen Glyptik. Form – Gebrauch – Ikonographie*. Wien: LIT.

Ritter, Nils. 2010. »Vom Euphrat zum Mekong – Maritime Kontakte zwischen Vorder- und Südostasien in vorislamischer Zeit«. *Mitteilungen der Deutschen Orient-Gesellschaft* 141, 143–171.

Ritter, Nils – Gräff, Andreas. 2011. »»Er hatte den Kopf eines Löwen, die Hände eines Menschen und die Füße eines Vogels...«. Mischwesen in Babylonien und Assyrien«. In Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), *Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog Berlin. Rahden/Westf.: Marie Leidorf. 51–65.

Ritter, Nils. 2011. »Die andere Sphinx – Torwächter und Schutzwesen in Assyrien«. In Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), *Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog Berlin. Rahden/Westf.: Marie Leidorf. 67–77.

Ritter, Nils. Im Druck. »On the Development of Sasanian Seals and Sealing Practice: A Mesopotamian Approach. In Kim Duistermaat (Hg.), *Proceedings of the Cleveringa Workshop ›Seals and Sealing Practices from Ancient Times till the Present Day. Developments in Administration and Magic through Cultures‹ at the Netherlands-Flemish Institute in Cairo, 02–03 December 2009*. Leiden: Brill.

Ritter, Nils. Im Druck. »Perser am Mekong. Fernhandel im Indischen Ozean in vorislamischen Zeiten«. *Antike Welt* 2/2011.

Winkler-Horacek, Lorenz. 2008. »Fiktionale Grenzräume im frühen Griechenland«. In Annetta Alexandridis – Markus Wild – Lorenz Winkler-Horacek (Hgg.), *Mensch und Tier im frühen Griechenland. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*. Wiesbaden: Reichert. 503–525.

Winkler-Horaček, Lorenz (Hg.). 2011. *Wege der Sphinx – Monster zwischen Orient und Okzident*. Ausstellungskatalog Berlin. Rahden/Westf.: Marie Leidorf.

Darin:

»Einleitung« (1–3),

»Wege der Sphinx: Von Ägypten und Vorderasien nach Griechenland« (99–115),

»Fremde Welten oder die Wildnis im Angesicht der Zivilisation: Sphingen und Tiere im archaischen Griechenland« (117–131),

»Vom Bild zum Mythos, vom Mythos zum Bild: Der ›geflügelte Menschenlöwe‹ und die Sphinx von Theben« (163–166).

3 Literaturverzeichnis

Assmann 1987

Assmann, J. 1987. »Hierotaxis: Textkonstitution und Bildkomposition in der ägyptischen Kunst und Literatur«. In J. Osing (Hg.), *Form und Mass: Beiträge zu Literatur, Sprache und Kunst des alten Ägyptens: Festschrift für Gerhard Fecht zum 65. Geburtstag am 6. Februar 1987*, Ägypten und Altes Testament 12. Wiesbaden: Harrassowitz. 18–42.

Assmann 2007

Assmann, J. 2007 (3. Auflage). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.

Belting 2007

Belting, H. 2007 (3. Auflage). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Wilhelm Fink.

Berger – Gisler-Huwiler 1996

Berger, E. – Gisler-Huwiler, M. 1996. *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries*. Mainz: Philipp von Zabern.

Blanckenhagen 1963

Blanckenhagen, P. H. von. 1963. »The Odyssey Frieze«. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 70, 100–146.

Blanckenhagen 1968

Blanckenhagen, P. H. von. 1968. »Daedalus and Icarus on Pompeian Walls«. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung* 75, 106–143.

Boehmer 1965

Boehmer, R. M. 1965. *Die Entwicklung der Glyptik während der Akkadzeit*. Berlin/New York: de Gruyter.

Bol 2005

Bol, C. 2005. *Frühgriechische Bilder und die Entstehung der Klassik. Perspektive, Kognition und Wirklichkeit*. München: Herbert Utz.

Bonatz 2002

Bonatz, D. 2002. »Was ist ein Bild im Alten Orient?«. In M. Heinz – D. Bonatz (Hgg.), *Bild – Macht – Geschichte. Visuelle Kommunikation im Alten Orient*. Berlin: Reimer. 9–20.

Brala 1997

Brala, M. M. 1997. »Spatial ›on‹ – ›in‹ Categories and Their Prepositional Coding Across Languages: Universal Constraints on Language Specificity«. In A. C. Schalley – D. Zaefferer (Hgg.), *Ontolinguistics. How Ontological Status Shapes the Linguistic Coding of Concepts*, Trends in Linguistics. Studies and Monographs 176. Berlin/New York: de Gruyter. 299–329.

Braun-Holzinger 1999

Braun-Holzinger, E. A. 1999. »Apotropaic Figures at Mesopotamian Temples in the Third and Second Millennia«. In I. T. Abusch – K. van der Toorn (Hgg.), *Mesopotamian Magic*. Groningen: Styx Publications. 149–172.

Brécoulaki 2007

Brécoulaki, H.. 2007. »Suggestion de la troisième dimension et traitement de la perspective dans la peinture ancienne de Macédoine«. In S. Descamps-Lequime (Hg.), *Peinture et couleur dans le monde grec antique*. Paris: Musée du Louvre. 80–93.

Bredenkamp – Bruhn – Werner 2006

Bredenkamp, H. – Bruhn, M. – Werner, G. (Hgg.). 2006. *Bilder ohne Betrachter*, Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 4/2. Berlin: Akademie Verlag.

Brodersen 1995

Brodersen, K. 1995. *Terra Cognita. Studien zur römischen Raumerfassung*, Spudasmata 59. Hildesheim: Georg Olms.

Büttner 2000

Büttner, N. 2000. *Die Erfindung der Landschaft – Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Carl 2006

Carl, T. 2006. *Bild und Betrachter. Räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.*, Internationale Archäologie 95. Rahden/Westf.: Marie Leidorf.

Chippindale – Nash 2004

Chippindale, C. – Nash, G. (Hgg.). 2004. *The Figured Landscapes of Rock-Art – Looking at Pictures in Place*. Cambridge: Cambridge University Press.

Collon 1982

Collon, D. 1982. *Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum. Cylinder Seals II. Akkadian, Post-Akkadian, Ur III-Periods*. London: British Museum Publications.

Dücker 2007

Dücker, B. 2007. *Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte*. Stuttgart: Metzler.

Elkins 1992

Elkins, J. 1992. »Renaissance Perspectives«. *Journal of the History of Ideas* 53.2, 209–230.

Elkins 1994

Elkins, J. 1994. *The Poetics of Perspective*. Ithaca: Cornell University Press.

Ellis 1968

Ellis, R. 1968. *Foundation Deposits in Ancient Mesopotamia*. New Haven: Yale University Press.

Fischer-Bossert 1997

Fischer-Bossert, W. 1997. »Nachahmungen und Umbildungen in der sizilischen Münzprägung«. *Schweizerische Numismatische Rundschau* 77, 25–34.

Foucault 1984

Foucault, M. 1984. »Des espaces autres«. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5, 46–49.

Furtwängler – Reichhold 1904

Furtwängler, A. – Reichhold, K. 1904. *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder, Serie I*. München: Bruckmann.

Green 1983

Green, A. R. 1983. »Neo-Assyrian Apotropaic Figures«. *Iraq* 45, 87–96.

Haussperger 1991

Haussperger, M. 1991. *Die Einführungsszene. Entwicklung eines mesopotamischen Motivs von der altakkadischen bis zum Ende der altbabylonischen Zeit*. München: Profil.

Hub 2008

Hub, B. 2008. *Die Perspektive der Antike. Archäologie einer symbolischen Form*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Huber 2005

Huber, I. 2005. *Rituale der Seuchen- und Schadensabwehr im Vorderen Orient und Griechenland. Formen kollektiver Krisenbewältigung in der Antike*, *Oriens et Occidens* 10. Stuttgart: Franz Steiner.

Immerwahr 1990

Immerwahr, H. R. 1990. *Attic Script. A Survey*. Oxford: Clarendon Press.

Janni 1984

Janni, P. 1984. *La mappa e il periplo: Cartografia antica e spazio odologico*. Roma: L'Erma di Bretschneider.

Jenkins 1994

Jenkins, I. 1994. *The Parthenon Frieze*. London: The British Museum Press.

Junker 1940

Junker, H. 1940. *Die Mastaba des Kai-em-anch, Giza IV: Bericht über die von der Akademie der Wissenschaften in Wien auf gemeinsame Kosten mit Dr. Wilhelm Pelizaeus unternommenen Grabungen auf dem Friedhof des Alten Reiches bei den Pyramiden von Giza*. Wien/Leipzig: Hölder – Pichler – Tempsky.

Kaeser 1981

Kaeser, B. H. 1981. *Zur Darstellungsweise der griechischen Flächenkunst von der geometrischen Zeit bis zum Ausgang der Archaik: Eine Untersuchung an der Darstellung des Schildes*. Dissertation Bonn: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität.

Klengel-Brandt 1997

Klengel-Brandt, E. 1997. *Mit Sieben Siegeln versehen. Das Siegel in Wirtschaft und Kunst des Alten Orients*. Mainz: Philipp von Zabern.

La Rocca 2000

La Rocca, E. 2000. »L'affresco con veduto di città dal colle Oppio«. In E. Fentress (Hg.), *Romanization and the City. Creation, Transformations, and Failures. Proceedings of a conference held at the American Academy in Rome to celebrate the 50th anniversary of the excavations at Cosa, 14–16 May, 1998*, Journal of Roman Archaeology Suppl. 38. Portsmouth: Journal of Roman Archaeology. 57–71.

La Rocca 2008

La Rocca, E. 2008. *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*. Milano: Electa.

La Rocca 2009

La Rocca, E. 2009. »Paesaggi che fluttuano nel vuoto. La veduta paesistica nella pittura greca e romana«. In E. La Rocca – S. Ensoli – S. Tortorella, *La pittura di un impero. Roma, Scuderie del Quirinale 24 settembre 2009 – 17 gennaio 2010*. Milano: Skira. 39–55.

Liegle 1941

Liegle, J. 1941. *Euainetos. Eine Werkfolge nach Originalen des Staatlichen Münzkabinetts zu Berlin*, 101. Berliner Winckelmannsprogramm. Berlin/New York: de Gruyter.

Little 1971

Little, A. M. G. 1971. *Roman Perspective Painting and the Ancient Stage*. Kennbunk, Maine: Star Press.

Liverani 1993

Liverani, M. (Hg.). 1993. *Akkad. The First World Empire. Structure, Ideology, Traditions*. Padova: Sargon.

Löw 2001

Löw, M. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Matthiae 2000

Matthiae, P. 2000. *La storia dell'arte del vicino oriente antico. Gli stati territoriali. 2100–1600 a.C.* Milano: Electa.

Mikocki 1990

Mikocki, T. 1990. *La perspective dans l'art romain*, Studia Antiqua 7. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu.

Neils 2001

Neils, J. 2001. *The Parthenon Frieze*. Cambridge: Cambridge University Press.

Oates 1959

Oates, J. 1959. »Fort Shalmaneser, an Interim Report«. *Iraq* 21, 98–129.

Parroni 2002

Parroni, P. 2002. *Seneca, Ricerche sulla natura*. Milano: Mondadori.

Pease 1920

Pease, A. S. 1920. *M. Tulli Ciceronis de divinatione. II*, Illinois Studies in Language and Literature 6. Urbana: University of Illinois.

Pfuhl 1923

Pfuhl, E. 1923. *Malerei und Zeichnung der Griechen*. München: Bruckmann.

Porter 1993

Porter, B. N. *Images, Power, and Politics: Figurative Aspects of Esarhaddon's Babylonian Policy*. Philadelphia: American Philosophical Society.

Recklinghausen 1927

Recklinghausen, H. von. 1927. »Rechtsprofil und Linksprofil in der Zeichenkunst der alten Ägypter«. *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 63, 14–36.

Reichle 2001

Reichle, I. 2001. »TechnoSphere. Körper und Kommunikation im Cyberspace«. In K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bildhandeln. Interdisziplinäre Forschungen zur Pragmatik bildhafter Darstellungsformen*. Magdeburg: Herbert von Halem. 193–204

Rittig 1977

Rittig, D. 1977. *Assyrisch-babylonische Kleinplastik magischer Bedeutung vom 13.–6. Jh. v. Chr.*, Münchner Vorderasiatische Studien 1. München: Verlag Uni-Druck.

Rizzo 1929

Rizzo, G. E. 1929. *La pittura ellenistico-romana*. Milano: Treves.

Root 1985

Root, M. C. 1985. »The Parthenon Frieze and the Apadana Reliefs at Persepolis. Reassessing a Programmatic Relationship«. *American Journal of Archaeology* 89, 103–120.

Root 2007

Root, M. C. 2007. »Reading Persepolis in Greek: Gifts of the Yauna«. In C. Tuplin (Hg.), *Persian Responses. Political and Cultural Interaction with(in) the Achaemenid Empire*. Swansea: The Classical Press of Wales. 177–224.

Rouveret 1989

Rouveret, A. 1989. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (Ve siècle av. J.C. – Ier siècle ap. J.C.)*, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 274. Rom: École française.

Sachs-Hombach 2006

Sachs-Hombach, K. 2006. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Halem.

Selz 2004

Selz, G. 2004. »Composite Beings: Of Individualization and Objectification in Third Millennium Mesopotamia«. *Archiv Orientalní* 72, 33–53.

Timpanaro 1988

Timpanaro, S. 1988. *Cicerone, Della divinazione*. Milano: Garzanti.

Tudeer 1913

Tudeer, O. T. L. 1913. *Die Tetradrachmenprägung von Syrakus in der Periode der signierenden Künstler*, Sonderdruck Zeitschrift für Numismatik 30. Berlin: Pormetter.

Vandeloise 1991

Vandeloise, C. 1991. *Spatial Prepositions. A Case Study from French*. Chicago: The University of Chicago Press.

Vöhringer 2002

Vöhringer, C. 2002. *Pieter Bruegels d. Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz*. München: Wilhelm Fink.

Waldenfels 2000

Waldenfels, B. 2000. *Das leibliche Selbst*, Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, hg. von R. Giuliani. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

White 1956

White, J. 1956. *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, The Journal of Hellenic Studies Suppl. 7. London: The Society for the Promotion of Hellenic Studies.

White 1987

White, J.. 1987. *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. London: Belknap Press.

Wick 2004

Wick, C. 2004. *M. Annaeus Lucanus, Bellum civile liber IX*. München: K. G. Saur.

Wiggermann 1986

Wiggermann, F. A. M. 1986. *Mesopotamian Protective Spirits: the Ritual Texts*. Groningen: Styx Publications.

Wrede 2008

Wrede, H. 2008. *Das Lob der Demokratie am Parthenonfries*, Trierer Winckelmannsprogramm 21. Mainz: Philipp von Zabern.

Dally – Moraw – Ziemssen im Druck

Dally, O. – Moraw, S. – Ziemssen, H. (Hgg.). Im Druck. *Bild – Raum – Handlung*, Topoi. Berlin Studies of the Ancient World. Berlin/New York: de Gruyter.

Zgoll 2003

Zgoll, A. 2003. *Die Kunst des Betens. Form und Funktion, Theologie und Psychagogik in babylonisch-assyrischen Handerhebungsgebeten an Ištar*, Alter Orient und Altes Testament 308. Münster: Ugarit Verlag.

4 Abbildungsnachweis

Abb. 1: nach JUNKER 1940, Abb. 6 • Abb. 2: nach PFUHL 1923, Abb. 360 • Abb. 3: Johanna Fabricius • Abb. 4: nach FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, Taf. 24 • Abb. 5: nach PFUHL 1923, Abb. 524 • Abb. 6: nach FURTWÄNGLER – REICHHOLD 1904, Taf. 53 • Abb. 7: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18221327, Photographie: Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Reinhard Saczweski) • Abb. 8: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18221390, Photographie: Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Reinhard Saczweski) • Abb. 9: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18206563, Photographie: Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Reinhard Saczweski) • Abb. 10: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18205401, Photographie: Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Dirk Sonnenwald) • Abb. 11: Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin Inv. 18206033, Photographie: Münzkabinett der Staatlichen Museen Berlin (Dirk Sonnenwald) • Abb. 12: nach Photothek Freie Universität Berlin • Abb. 13: nach PFUHL 1923, Abb. 722a • Abb. 14: RIZZO 1929, Taf. 167 • Abb. 15: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Bruegel%2C_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg • Abb. 16: nach KLENGEL-BRANDT 1997, S. 8 Abb. 7 • Abb. 17: Vorderasiatisches Museum Berlin, Inv. VAT 09662 und VAT 15468, Photographie mit freundlicher Genehmigung Barbara Feller • Abb. 18: nach MATTHIAE 2000, S. 54 • Abb. 19: Zeichnung Alessandra Gilibert, nach OATES 1959, Pl. 22h • Abb. 20: Photographie Linda Borrmann.

5 Zitation

Dominik Bonatz – Johanna Fabricius, »Plenartagungsbericht der Forscherguppe C-II ›Images‹.« In Friederike Fless – Gerd Graßhoff – Michael Meyer (Hgg.), *Berichte der Forscherguppen auf der Topoi-Plenartagung 2010*. eTopoi. Journal for Ancient Studies Sonderband 1 (2011). <http://journal.topoi.org>.