

JÖRG SCHÄFER

ÜBER DIE DARSTELLUNG VON EMOTION, GEFÜHL UND STIMMUNG IN DER FRÜHEREN GRIECHISCHEN MALEREI*

Emotionen, d.h. transitorische Gefühle, lassen sich im Bild als ein spontanes Gebaren der Gestalt darstellen. Emotion wird sich also im Bereich der Gebärde fassen lassen. Darüber hinaus können Emotionen in der «Position» der Gestalt zum Ausdruck kommen¹. Schließlich sind es die spontan veränderlichen Formen bzw. Bewegungen des Antlitzes, welche in der Kunst die Emotion verraten können.

Die Kunst des 7. Jahrhunderts stellt die Figur unter dem Gesichtspunkt der aktiven, praxisbezogenen Handlung oder in einer begrenzten Anzahl von konventionellen Gesten dar. «Momentangebärden» mit heftig ausfahrender Bewegung der Arme und Hände, meist affekthafte Reaktionen auf punktuelle äußere Anstöße, sind die Ausnahme². Daß sich diese Situation gegen Ende des 6. Jahrhunderts gründlich geändert hatte, mag aus einer Bemerkung B. Schweitzers zur Gestaltung der um 500 entstandenen Kore von der Akropolis, Inv. 674, deutlich werden; hier zeige sich nämlich «eine Strömung... , welche die Inbrunst der Gefühle und die Bewegung der Seele darzustellen unternimmt»³.

Nur zögernd schien sich die figürliche Kunst der Darstellung der Emotion zuzuwenden als einer Regung, die die Person in ihrer Totalität ergreift. Die Skulptur des westlichen Olympiagiebels, auch schon der Sterbende in der linken Ostgiebelecke des Aphaiatempels in Aegina, bezeichnet die Stufe dieses Durchbruches. Dies gilt, wenigstens im Ganzen, auch für die Malerei, die großenteils, gerade in ihren besten Zeugnissen, verloren ist.

Die Dichtung von Homer über Archilochos, Sappho bis Ibykos spricht direkt, in Gleichnissen und in Bildern von den Emotionen: meist von Liebe und Haß, aber auch vom Hin- und Hergeworfensein des Zweifelnden. Verglichen mit dieser Fülle bleibt

* Abkürzungen: ABV = J. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters* (1956)
ARV = ders., *Attic Red-figure Vase-painters* (1963)
History = M. Hirmer - P. E. Arias, translated and revised by B. B. Shefton, *A History of Greek Vase Painting* (1962)

1. G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (1965). Dort, 1 ff. Definition der 'Gebärde', 'Geste', 'Position'.

2. Die Begriffe in wörtlicher Anlehnung an Neumann a. O. 97.

3. B. Schweitzer, Die Darstellung des Seelischen in der griechischen Kunst, *N. Jb. f. antike u. dt. Bildung* 10, 1934, 308 (= ders., *Zur Kunst der Antike I*, 1963, 322 f.) Kore Akropolis Inv. 674: G. M. A. Richter, *Korai* (1968) 81 Nr. 127 mit Abb.

der bildhaften Kunst häufig nur das Vertrauen in das Vorwissen und die Erlebnisfähigkeit des Betrachters. Die jahrhundertelange Zurückhaltung, die in der Malerei als einer Gattung mit potentiell reichen Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber der Gefühlswelt geübt wird, mag in einem Grundzug griechischer bildhafter Kunst verankert sein: Im Streben, das Allgemeingültige der Körperwelt als überschaubare Norm darzustellen, hingegen das ungreifbare 'Innerliche', Unbildliche, der Dichtung und der Musik zu überlassen. Die Kluft wäre dann nicht so sehr in der seit dem 2. Jahrtausend unterschiedlichen Kontinuität der Gattungen begründet⁴, sondern vor allem im verschiedenartigen ästhetischen Anspruch an die jeweilige Gattung zu suchen, ein Problem, dem sich bereits G.E. Lessing im «Laokoon» (1766) zugewendet hatte.

Schrecken, Trauer und Schmerz

Die Trauer an der Bahre des Toten ist in der Malerei des 7. und der schwarzfigurigen Malerei des 6. Jahrhunderts – wie schon auf den geometrischen Grabamphoren – ritualisierter Gestus: Neigung des Hauptes, strömendes Blut aus den zerkratzten Gesichtern werden zwar in der attischen Malerei gegen 650 dargestellt⁵; sie dienen aber nur der Drastik des Vorganges, nicht der Darstellung von Trauer als eines individuellen persönlichen Affektes. Selten genug ist im 7. Jahrhundert die Darstellung punktuellen Schreckens, wie z.B. bei der Troianerin auf der Reliefamphora der Zeit um 670 aus Mykonos⁶; angesichts der Niedermetzlung troianischer Kinder legt sie die Arme überkreuzt auf die Brust: Ausdruck tiefen Entsetzens (Taf. 2, 4).

Innerhalb der Malerei ist die attische des 7. Jahrhunderts in der Linienführung expressiver, d.h. freier schweifend als alle anderen Malstile. Indem die attischen Maler, anknüpfend an spätgeometrische Tradition, die Körperkonturen weitgehend zu vereinheitlichen bestrebt sind, gelingt eine stärker von Bewegung bestimmte und lebenswärmere Form als insbesondere in der gleichzeitigen protokorinthischen Vasenmalerei; dort wurden, in der Regel mit Ritzlinien, die einzelnen Abschnitte der Gestalt scharf begrenzt. Nirgends wird die attische Lebendigkeit der 1. Hälfte des 7. Jahrhunderts deutlicher als auf dem Halsbild der Polyphemamphora aus Eleusis der Jahre um 670⁷ (Taf. 1, 1). Die Löwin der protokorinthischen Kotyle aus Kamiros (um 670)⁸ wirkt, gemessen an den 'sehnigen' Gestalten jenes attischen Malers, höchstens wie federnde Materie. Kein Wunder, wenn erstmals für uns beim Polyphem des attischen

4. Vgl. C.H. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition* (1954) Kap. V S.91 «... it should be remembered that his [Homer's] tradition is even older», ferner, J.Schäfer, *Forschungen und Funde* (Festschrift B.Neutsch, 1980) 417.

5. K.Kübler, *Kerameikos* VI 2, Kanne Inv. 149, S. 456 ff. Taf. 41 und Frontispiz, ders., *Altattische Malerei* (1950) Taf. 36.

6. M.Ervin, *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 18, 1963 (1964) Taf. 25 b. Ähnliches Frgt. N.M.Kontoleon, *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερὶς* 1939/41, 28 Abb. 18. Vgl. Neumann a. O. 104 «Momentangebäude». 103 f Hinweis auf wenige ähnliche Darstellungen.

7. G.Mylonas, *Ὁ πρωτοαττικὸς ἀμφορέας τῆς Ἐλευσίνας* (1957) Taf. 16. *History* Taf. 13.

8. H.G.G.Payne, *Protokorinthische Vasenmalerei* (1933) Taf. 13, 2.

Bildes der Ausdruck des körperlichen Schmerzes sichtbar wird: Der Kyklop, dessen Auge verzischt, öffnet weit den Mund zum brüllenden Schrei (Od. 9, 395). Der Schrei ist allerdings von der Gestalt 'isoliert'. Er ist Höhepunkt des Geschehens: ihm gehen der Trunk aus dem $\kappa\iota\sigma\sigma\acute{\upsilon}\beta\iota\omicron\nu$ und ermüdetes Niedersinken voran (Od. 9, 344 ff.). Drei konsekutive Phasen werden in einer Figur erzählt, sind in einzelnen Teilen der Figur anschaulich: vorgehaltener Skyphos, angelehntes Sitzen und der Schrei ergeben eine kontinuierliche Darstellung; nicht der 'fruchtbare Moment' ist dargestellt – die einzelnen Figurenteile können nicht als Ausdruck momentanen Geschehens gelten, wie die Handlung des Odysseus und seiner Gefährten. Schmerz ist nicht in seiner den ganzen Körper durchdringenden Spontaneität veranschaulicht; er ist nicht augenfällig, sondern wird aus epischer Distanz erlebt. Zwei Generationen später, beim Netos der Athener Amphora⁹, ist der leidend geöffnete Mund des Kentauren fast völlig in die Plötzlichkeit der Reaktion integriert, ist der Ausdruck körperlichen Schmerzes in den Bewegungsablauf eingeschmolzen. Differenzierter, nun im Zusammenhang mit einer «Momentangebärde», setzt sich dieses frühe Wagnis in der späteren attischen Kunst fort: so z. B. in der Darstellung lautstarken Stöhnens des von Achill versorgten Patroklos auf dem spätarchaischen Schaleninnenbild des Sosiasmalers in Berlin¹⁰.

Die Maler Korinths denken – wenigstens im 7. Jahrhundert – nicht daran, dem leidenden Opfer auch nur ein Stöhnen zu entlocken. So gräbt auf der Chigikanne auf der Höhe eines realistischen Stils des 7. Jhs. der Löwe seine Zähne tief in die Schulter des Jägers. Blut strömt in Bächen, aber die präziöse Kalligraphie seines Gesichtes bleibt davon unberührt¹¹ – der prästabilisierte Formenkodex regiert.

Flehen um Gnade und Liebeswerben

Knie oder Kinn mit ausgestreckter Hand zu berühren, ist ein alter Gestus epischer Erzählung¹² und des Lebens: um 670, nach Trauergestus und $\chi\epsilon\iota\rho'$ ἐπὶ καρπῶ eine Neuerung der Bildkunst auf dem Gebiet konventionalisierter Zeichensprache, vielleicht erstmals in Attika oder auf den Inseln eingeführt; so mehrfach auf dem genannten Reliefpithos aus Mykonos¹³: dort sind es die Troianerinnen, die nach dem Kinn der mordenden Achaier die Hand ausstrecken. Ungefähr gleichzeitig ist der Kentaur Nessos eines attischen Kraters aus Ägina in Berlin¹⁴; es folgt die Darstellung auf der New-Yorker Nessos-Amphora gegen 660¹⁵ und schließlich das Halsbild der Netos-Amphora in Athen¹⁶ am Ende des 7. Jahrhunderts (Taf. 1, 2). Auf der letztgenannten

9. ABV 4f. 1. *History* Taf. 19 f. Kübler a. O. Taf. 86.

10. ARV 21, 1. *History* Taf. 118. S. auch den Text von F. Hauser in A. Furtwängler - K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* III (1932) 16.

11. G. Karo, in: *Antike Denkmäler* II, 1899-1901, 7 ff. Taf. 44 f. *History* Taf. 17.

12. Etwa *Ilias* 20, 403 (Knie). 1, 500 ff. (Kinn).

13. Ervin a. O. Taf. 17. 21. 23. 27.

14. CVA Deutschland 2, Berlin 1 Taf. 11. Kübler a. O. Taf. 45.

15. G.M.A. Richter, *JHS* 32, 1912, Taf. 10-12. Kübler a. O. Taf. 49. 50.

16. s. Anm. 9.

Darstellung berührt Netos mit der Linken das Kinn des Herakles, während die Rechte mit nach oben geöffneter Hand lediglich ausgestreckt ist, ein zusätzlicher, auch sonst nachweisbarer Gestus des Flehens¹⁷. Erst der Realismus dieses Malers führt den Gestus aus der Dimension des Zeichenhaften heraus in die Unmittelbarkeit der Anschaulichkeit, und wir empfinden ihn als eine spontane Regung.

Das erschütternde Flehen wird im Rahmen einer realistischeren Darstellung entscheidend durch die differenzierende Herausarbeitung der geöffneten Hände (Daumen, Zeigefinger, Mittelfinger) anschaulich. Wir stehen auf der Schwelle zur schwarzfigurigen attischen Vasenmalerei; bis hin zu Kleitias gehören fortan die expressiv gedehnten Hände zum Repertoire.

Bei dem mythologischen Paar auf dem Hals der Kanne aus Aphrati in Herakleion¹⁸ umfaßt der Werber von unten das Kinn der Umworbenen, mit der Rechten berührt er ihre Hüfte (Taf. 1, 3). Ihre Rechte umfaßt seinen erhobenen linken Unterarm, ihre Linke das Handgelenk seines gesenkten rechten Armes. Bei diesem bald nach 650 entstandenen Bild ist zwar ein konventioneller Gestus symbolischer Art für das Inhaltliche entscheidend – gleichwohl kann sich der Bertachter kaum dem Eindruck verweigern, daß hier eine «innere Beziehung» mitschwingt¹⁹. Das ließe sich auch an Einzelheiten, wie vor allem am gegensätzlichen 'Stand' der Figuren, zeigen. Gleichwohl bleibt es beim konventionellen Gestus der Verbundenheit des Brautpaares. Der Griff der Braut mag zum Ritual gewordene verhaltene Abwehr bedeuten. Aufgelöst in Zudringlichkeit und spontane leise Abwehr kann das Formelhafte in lebendige Gebärde umschlagen wie bei dem Männerduo auf dem Bauch der schwarzfigurigen Phrynos-Amphora in Würzburg, die hundert Jahre später entstanden ist²⁰ (Taf. 1, 4). Hier erst können wir vom Ausdruck erotischer Emotion sprechen, die in der Körperhaltung, ja sogar in der Gestaltung der Lippen des Werbers erkennbar ist.

Der Sprung zur Darstellung differenzierter Emotion – mit größerem Recht können wir nun von 'Gefühlen' sprechen – erfolgt im frühen 6. Jahrhundert. Momentane Gebärden²¹ werden zum Charakteristikum bildlicher Zusammenhänge; die Bildkunst wird hier und da Illustration der subtileren Gefühlswelt der Epik. Dies ist einer der grundsätzlichen Unterschiede zwischen der Malerei vor und nach 600.

Aufregung, Jubel und Zerknirschtheit

Sophilos und Kleitias waren vor allem auf dem Gebiet der Körpersprache Bahnbrecher. Innerhalb der Figurenreihen auf den Friesen des Florentiner Kraters, den Klei-

17. s. Neumann a. O. 70.

18. D. Levi, *Annuario* 10/12, 1927/29, 339 Taf. 23; ders., *Hesperia* 14, 1945, 24 Taf. 16.

19. Neumann a. O. 68 f. unter «Gesten des Besitzergreifens» behandelt. «Die eindrucksvolle Verschränkung und Verflechtung der Arme bringt dabei die innere Beziehung... in drastisch... in drastisch sichtbarer Weise zum Ausdruck».

20. ABV 169, 5. *History* Taf. 52.

21. s. auch Neumann a. O. 97 ff.

tias bemalte, können uns hin und wieder einzelne Figuren suggestiv fesseln, da ihr Gebaren spontan gefühlsbestimmt erscheint: Zuerst Priamos in der oft beschriebenen Troilosszene²² (Taf. 2, 1). Priamos schreckt bei der Meldung des Geschehens vom *θάλαμος* auf. Schon das Motiv ist neu. Körperbewegung wird nicht wie im 7. Jahrhundert durch Aktion, d.h. 'handgreiflich' bestimmt, sondern durch die Nachricht über das drohende Verhängnis, die sein Innerstes trifft. Er reckt sich, gestützt auf das Szepter, auf; gleichzeitig stemmt er das Körpergewicht mit gespreizten, durchgebogenen Fingern vom Sitz, auch das linke Bein ist angespannt. Das Gesäß hebt sich bereits, nur noch die Oberschenkel berühren die Sitzkante. In dieser 'Momentaufnahme' kommt das Blitzartige und Unwillkürliche der Verwandlung von Emotion zu Aktion zum Ausdruck – wir dürfen hier unmißverständlich von einer «Momentangebärde» sprechen²³.

Der Gestalt des Priamos entspricht auf der anderen Seite des Kraters²⁴ das Gebaren des Ares in umgekehrtem Sinne (Taf. 2, 2): Ares hat versagt, vor allen Göttern liegt dies offenbar, als nicht er, sondern Dionysos, den Hephaistos in den Olymp zurückholt. Ares' Körpergebaren zeugt von tiefer Beschämung. Er beugt sich ins Knie, gestützt auf den Speer, scheint sich hinter seinem Schild verbergen zu wollen; das behelmte, schwere Haupt ist gesenkt. Der Eindruck von schamvoller Zerknirschung wird durch Athena verstärkt, die sich über ihn hinweg Artemis zuwendet.

Es war G. Neumann, der ausdrücklich auf die «Momentangebärde» des jubelnden Atheners hinwies, der auf dem Randfries des Kraters dargestellt ist²⁵ (Taf. 2, 3): wohl die früheste bekannte Figur der griechischen Kunst, die ihre ungehemmte Freude ausdrückt. Der Gefährte ist aufgesprungen, reißt die Arme empor, in gespannter Kurve ist der Körper nach hinten gestreckt. Durch Wendung der Köpfe und gestikulierende Hände ist das Schiff voll Erregung, aber keiner gibt sich so völlig der Emotion hin wie dieser Mann.

Auch hier sind die gelängten Hände eine wichtige Vokabel der Ausdruckssprache. Dieses Element, bereits beim Netos-Maler vorbereitet, erscheint ausgeprägt zunächst beim KX – und beim Gorgo-Maler und hatte wohl zuerst in Attika seine Ausbildung erfahren. Es ist Sophilos, der gegen 670, wenig früher als Kleitias, die Sprache der Hände im dramatischen Zusammenhang als offensichtliche Trägerin der Emotion einsetzt: nämlich auf der bekannten Dinos-Scherbe aus Pharsalos in Athen²⁶.

Zwei der auf der Tribüne sitzenden Zuschauer des Wagenrennens strecken die überlangen Arme mit weit geöffneten Händen wie es scheint einem bestimmten Gespann entgegen: Freilich, so lebendig die Gebärde wirkt, so bleibt sie doch nicht völlig deutbar. Sie könnte anfeuernd, aber auch einfach hinweisend sein; sicher ist, daß sich in ihr große innere Anspannung ausdrückt. Als Hintergrund gilt natürlich die erregte

22. "Klitiaskrater" ABV 76, 1. A. Furtwängler - K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei I* (1904) Taf. 1-3, 11-13. Troilosszene Taf. 11-12. *History* Taf. 44 unten.

23. Neumann a. O. 97 («Teilgebärde»).

24. Furtwängler-Reichhold a. O. Taf. 11-12.

25. Neumann a. O. 97 f. Furtwängler - Reichhold a. O. Taf. 13.

26. ABV 39, 16. *History* Taf. 39. G. Baker, Sophilos (1981) 65 Abb. 10.

Debatte Ilias 23, 448 ff. Zu Recht wurde angesichts dieser Darstellung auf ein bekanntes singuläres Motiv der spätminoischen Miniaturmalerei hingewiesen. Es erscheint in einer Massenszene: inmitten einer wogenden Menschenmenge, die auf einer Stufentribüne an einer festlichen Handlung teilnimmt, werfen Männer ihre geöffneten Hände offenbar erregt empor²⁷. Die genaue Deutung des minoischen Motives ist ungesichert, da das Objekt der Erregung auf den Fragmenten nicht erhalten ist. In seinem allgemeinsten Ausdruck läßt sich das Erregung veranschaulichende Motiv am ehesten mit der Gruppe singender Männer auf der 'Schnittervase' aus Hagia Triada verbinden, die aus der selben Zeit stammen dürfte²⁸. Im übrigen ist zu betonen, daß die Darstellung von Emotion und spezifizierbaren Momentangebärden, die nicht konventionell kodifiziert sind, in den altägäischen Kunst selten überzeugend nachweisbar ist.

Kleitias und Sophilos stellten die Emotion im Zusammenhang narrativer Schilderung dar, beim Phrynos-Maler ist die Emotion die beherrschende Note der Genreszene und verleiht ihr Faszination. Noch tiefere Schichten emotioneller Erregtheit werden erst seit Exekias angesprochen. Hier führt der Maler den Ausdruck momentaner Gefühlserregung aus dem Bereich der dialogischen Gebärde heraus, und erst das Ganze des Bildes drückt im Zusammenspiel seiner Elemente einen Gefühlsgehalt aus. Es sind dann weniger individuelle Gefühle als Gefühlswelten, 'Stimmungen'. Die Stimmung von häuslicher Geborgenheit wird im Bild von der 'Heimkehr der Dioskuren' auf der vatikanischen Amphora²⁹ auf diese Weise herbeigeführt: Tyndareos die Nüstern des Pferdes Klyaros sanft tätschelnd, Polydeukes, der sich die Hände vom Hund berühren läßt, der ihn freudig anspringt.

Nearchos um die Mitte des selben Jahrhunderts sieht das Verhältnis des Menschen zum Pferd stärker vom praktischen Handeln bestimmt³⁰. Auch hier steht der Heros vor dem Pferd. Aber Achilleus streichelt Chaitos nicht, sondern greift kräftig in Mähnenbusch und Trense, um das Roß mit sanfter Gewalt zu bändigen.

Wenden wir uns dann dem Bild des Einsamen auf der Amphora in Boulogne zu³¹. Aias ist, wie schon die Haltung andeutet, in sich selbst gekehrt. Jeder Gegenstand weckt Assoziationen: Der Erdhügel in der Mitte, die abgelegte Rüstung am Bildrand. Selbst das Hängen der Palmenzweige scheint zur Stimmung beizutragen. Schließlich wird durch die Komposition der Malgrund befähigt, die Projektion der persönlichen Gefühlslage des Selbstmörders aufzunehmen. Diese Bilder schreiten über die Darstellung von transitorischen Gefühlen, oft unter Verzicht auf dialogische Gebärde, zur

27. A.Evans, PM III (1964) Taf. XVIII. *History* 286 wird im Vergleich zur Darstellung des Sophilos auf dieses Bild hingewiesen: «We are reminded in some ways of the crowds watching bull fighting on the frescoes from Minoan Knossos». Die Fragmente bergen freilich keinen Hinweis auf das Stierspiel.

28. z.B. Sp.Marinatos - M.Hirmer, *Kreta und das mykenische Hellas* (1959) Taf. 103 ff.

29. ABV 145, 13. *History* Taf. 63.

30. ABV 82, 1. J.Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen* (1974) Taf. 49.

31. ABV 145, 18. W.Technau, *Exekias* (1936) Taf. 24.

Darstellung von Charakteren. Der Weg zum ἦθος des Polygnot, nämlich zur Darstellung des qualifizierten Soseins des Handelnden, scheint hier bereits betreten. Freilich war es dann, wenn wir der Beschreibung des Pausanias und dem Zeugnis des 'Argonautenkraters' in Paris³² folgen, vor allem der Ausdruck des Antlitzes, der den Gestalten individuellen, vom Schicksal geprägten Charakter verlieh: τῶν προσώπων δὲ ἅπασιν οἶον ἐπὶ συμφορᾷ σχῆμά ἐστι³³.

Der Kunst des Hellenismus blieb es vorbehalten, der Darstellung von Emotion die geschlossene klassische Form zu opfern; dies gilt nicht bloß für die Modellierung der Körper, sondern ganz besonders für die Physiognomie. Gleichwohl: «there is always present a typical element, a belief that the general transcends the specific»³⁴.

32. Vgl. besonders *History* Taf. 174. ARV 601, 22.

33. Paus. X. 27, 4.

34. G.M.A. Hanfmann, in: *Dumbarton Oaks Papers* 17 (1963) 92 (Hellenistic Art, «Emotion»).

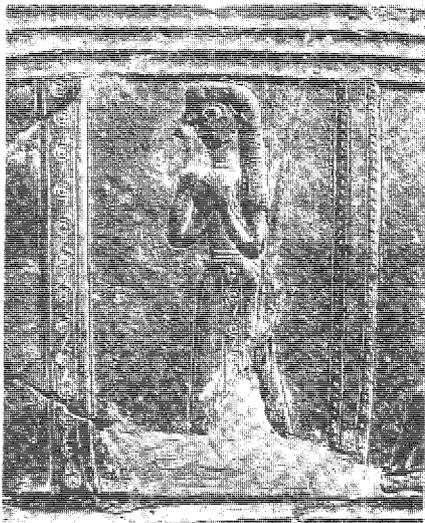
ΠΙΝΑΚΕΣ



1 Priamos, Detail vom Krater in Florenz
(nach Photo A.I.Heidelberg)



2 Ares, Detail ibid. (nach Photo A.I. Heidelberg)



3 Jubelnder Athener, Detail ibid. (nach *History*
Taf. 43)



4 Troianerin, Detail von Reliefpithos in
Mykonos (nach *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον* 18,
1963 Taf. 25 b)