



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Florales“ und die Bedeutung von floralen Elementen in
Werken zur klassischen Archäologie

Verfasserin

Bettina Schwarz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Marianne Klemun

Für meine Familie,
für eure Liebe, eure Unterstützung und euren Glauben an mich!

Inhalt

1.	Einleitung	3
2.	Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) und die Anfänge der Archäologie	9
2.1	Leben	9
2.2	Winckelmanns Wirkung	10
2.3	Winckelmanns Werk „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764)	13
3.	Alois Riegl (1858-1905) und die Entwicklung des Ornaments	16
3.1	Leben	16
3.2	Riegls Wirkung	17
3.3	Riegls Werk „Stilfragen“ (1893)	20
4.	Grabungsberichte	28
4.1	Grabungsberichte als fachliches Genre der Archäologen	28
4.2	Deutsches Archäologisches Institut	29
4.3	Grabungsberichte aus Pergamon	29
4.4	Personen des Deutsches Archäologisches Institut	34
4.5	Österreichisches Archäologisches Institut	37
4.6	Grabungsberichte aus Ephesos	37
4.7	Personen des Österreichisches Archäologisches Institut	41
5.	Attribute und Mythologie	45
5.1	Karl Kerényi, „Die Mythologie der Griechen“	46
5.2	Katherine M. D. Dunbabin, “Mosaics of roman North Africa”	49
5.3	John Boardman, „Griechische Plastik, Die Klassische Zeit“	51
5.4	John Boardman, “Athenian Red Figure Vases, The archaic Period”	52
5.5	Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, “Roms Christliche Katakomben”	53
6.	Götter und Feste	54
6.1	Demeter	56

6.1.1	Annette Kledt, „Die Entführung Kores, Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion“	57
6.1.2	Karl Kerény, „Die Mysterien von Eleusis“	58
6.2	Dionysos	59
6.1.1	E. Christopulu-Mortaja, „Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurlichen Vasenmalerei“	60
6.1.2	T. H. Carpenter, “Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens”	61
7.	Gärten.....	61
7.1	Linda Farrar, „Ancient Roman Gardens“	62
7.2	Annette Lucia Giesecke, „The Epic City, Urbanism, Utopia, and the Garden in Ancient Greece and Rome”	67
7.3	Bernard Andreae, „‘Am Birnbaum‘, Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia“	68
8.	Zusammenfassung.....	70
9.	Literaturliste	73
10.	Abkürzungsverzeichnis	76
11.	Abbildungsverzeichnis	76
12.	Abstract	77
13.	Exposé	79
14.	Lebenslauf	80

1. Einleitung

„Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhang mit der Natur.“
Alois Riegl¹

Wie Alois Riegl es so treffend formuliert, ist die Natur von Anbeginn künstlerischen Schaffens wichtigstes Inspirationsmittel. Dies zeigt auch ihre Vielseitigkeit, denn nicht nur als Nahrungsquelle kann sie genutzt und eingesetzt werden. Pflanzliche Ornamente begegnen einem genauen Betrachter antiker Denkmäler in unterschiedlichsten Formen. Die Natur ist es, welche von Anbeginn der Kunst an dem Künstler Pate steht, da sie sich um ihn herum befindet. Sie beschenkt ihn mit Schönheit, Anmut und Inspiration. Auch hier dient sie als Inspiration für ein Thema, welches zwei Studienrichtungen zu verbinden sucht. Diese Arbeit ist eine Darstellung über die Verwendung und Betrachtung von Pflanzen und pflanzlichen Ornamenten in wissenschaftlichen Werken der klassischen Archäologie. Um mit Werken der klassischen Archäologie richtig arbeiten zu können, ist es unabdingbar, sich zunächst mit der Geschichte dieser Wissenschaft auseinanderzusetzen. Da die Geschichte der Klassischen Archäologie nur anhand von ausgewählten Beispielen dargestellt wird ist die Entwicklung des Faches Thema der Einleitung. Entdecken, graben und finden reicht nicht aus, um eine Wissenschaft zu betreiben. Vor allem stützt man sich auf Interpretation.² Die Archäologie ist als Disziplin noch eine sehr junge. Obwohl die wissenschaftliche Forschung erst spät beginnt, beschäftigt man sich seit der Antike mit Denkmälern. Im Mittelpunkt steht die antike Plastik. Die Forschungsgebiete liegen zunächst noch bei den Hochkulturen im erweiterten Mittelmeerraum, also die griechisch-römische Welt mit Ägypten und Mesopotamien. Heute umfasst die Wissenschaft die Westküste Amerikas bis zur Ostküste Asiens. Der Versuch liegt darin, die gesamte Bandbreite der menschlichen Tätigkeit aufzuzeigen, beginnend bei den Relikten der Alltagskultur, bis hin zu den Glanzlichtern menschlichen Schaffens reichen. Wichtig ist es vor allem, andere Wissenschaften einzubeziehen, wie zum Beispiel die Naturwissenschaften, Soziologie, Psychologie oder Anthropologie. Es bilden sich dementsprechend auch archäologische Teildisziplinen aus. So entstehen die Prähistorische

¹ A. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985), 1.

² J. M. Beyer, Geschichte der Archäologie, Streifzüge 1, in: Antike Welt (AW) (1/2009), 1.

Archäologie, die Biblische Archäologie, die christliche Archäologie und die Archäologie des Mittelalters.³

Die Auseinandersetzung mit dem Gestern ist eine essentielle Konstante jeder Kultur. Man beschäftigt sich mit der eigenen Geschichte, hält sich an die Traditionen der Vorfahren und deren Hinterlassenschaften. Das Arbeiten mit der Kunst der Vergangenheit und vor allem der Antike ist eng verbunden mit dem Bildungsideal. Der Fokus liegt eindeutig auf der Literatur. Dichter und Denker sind es, welche Paradigmen aufstellen und weitergeben. Seit dem Hellenismus geben uns Homer und die Philosophen Orientierungshilfen. Verstärkt in der römischen Zeit rücken die Werke der griechischen Autoren in den Mittelpunkt. Bereits im Hellenismus sind die Künstler Phidias, Praxiteles oder Apelles jedem Gelehrten ein Begriff. Die Römer bewundern die griechischen Errungenschaften und bis weit ins 19. Jahrhundert war die Kenntnis über griechische Kunstwerke fast ausschließlich von römischen Kopien beeinflusst. Römer studieren, kopieren, imitieren und handeln mit griechischer Kunst. Sie dienen als Mittel der Selbstdarstellung und der Repräsentation oder als Schmuck für Villen und Gärten. Sie unternehmen auch Bildungsreisen und Baumaßnahmen bringen immer wieder Gebäudereste zum Vorschein.⁴

Einschneidend ist die Christianisierung der römischen Welt, da viele antike Bildwerke als heidnisch bezeichnet werden. Es kommt zu Schließungen von Heiligtümern und Tempeln sowie zu Zerstörungen von Kunstwerken.⁵ Durch die Etablierung einer eigenen Kunst kommt es zum Stillstand der Auseinandersetzung mit dem Antiken Erbe. Jedoch spielt die antike Architektur immer noch eine wichtige Rolle. Die verarbeiteten Spolien werden oft von weit her transportiert. Die Gebäude werden aufgewertet durch Säulen und Kapitelle von hoher Qualität. Reliefs werden in Wände gesetzt und aus Sarkophagen entstehen Brunnen. Liturgische Geräte werden mit Gemmen, Kameen und anderen Schmuckformen verziert. Noch lange bevor sie Gegenstand einer eigenen Wissenschaft sind, werden Denkmäler wahrgenommen, benutzt und bewundert. Bildnisse, welche noch vorhanden sind, werden zum Teil neu gedeutet, so auch das Reiterstandbild Mark Aurels, welcher als Constantin I. präsentiert wird.⁶ Das ganze Mittelalter hindurch beschäftigt man sich vor allem mit der Literatur und der Philosophie. Die Romführer dieser Zeit sind bedeutende Quellen für die Beziehung der Bevölkerung zur Antike. Erst spät werden antike Denkmäler zu bewundernswerten Werken, welche jedoch nur erhalten bleiben, da einige Gebäude und

³ Ebd., 3.

⁴ Ebd., 3f.

⁵ Ebd., 4.

⁶ T. Hölscher, Klassische Archäologie, Grundwissen, Darmstadt (2002), 20.

Bildwerke christlich umgedeutet werden. Jedoch sind Maßnahmen zur Rettung selten und nur wenn zum Beispiel Brücken oder Tore gefährdet sind einzustürzen, werden sie renoviert. Rom und Athen liegen noch im Dämmer Schlaf. In byzantinischer Zeit verfällt Athen zu einem Provinznest. Alle Blicke sind auf die neue Hauptstadt Konstantinopel gerichtet. Durch die Osmanischen Eroberungen werden die griechischen Hinterlassenschaften lange Zeit aus dem Blickfeld gerückt. Nur die Antiken des Westens dienen zur Rückbesinnung auf die Römische und Griechische Kunst. Ende des 12. Jahrhunderts ist das Interesse für antike Kunst in Italien wieder im Aufschwung. Es beginnt eine Beschäftigung und eine Nachahmung dieser Werke und ein Studium der antiken Vorbilder. In der Renaissance sind diese Skulpturen nicht nur Vorbild, sondern avancieren zur Messlatte. Die Grundlage bildet aber weiterhin die antike Literatur. So wird die Laokoon-Gruppe bei ihrer Auffindung als jenes Werk erkannt, welches Plinius der Ältere⁷ erwähnt.⁸

Flavio Biondo (1392-1463) gilt als Begründer der antiquarischen Wissenschaft. Sein Werk „Roma instaurata“⁹ ist der Versuch einer Rekonstruktion Roms und gibt Vorschläge zur „Wiedergewinnung von Verlorenem“. Auch für Raffael ist die Antike ein wichtiger Bezugspunkt. Er wird 1515 Oberaufseher der römischen Altertümer. Ohne seine Studien zu Vitruvs Architektur wäre eine Renaissancearchitektur in dieser Form nicht möglich gewesen. Auch in der Folgezeit ist das Interesse an der Beschäftigung mit der Antike ungebrochen. Peter Paul Rubens (1577-1640) hält Latein für die Basis künstlerischer Tätigkeiten. Im 16. und 17. Jahrhundert ist die Archäologie keine direkte Wissenschaft. Gesammelt wird in Sammelwerken, welche durchaus umfangreich ausfallen. Wichtigste Person dieser Zeit ist mit Sicherheit Bernard de Montfaucon (1655-1741). Er führt mehrere Studien der materiellen Hinterlassenschaften der Antike und hält sich deshalb mehrere Jahre in Italien auf. Das Ergebnis ist ein zehnbändiges Werk mit ungefähr 40.000 Abbildungen auf 1200 Tafeln. Es ist ein Standardwerk für Interessierte an antiken Denkmälern. Er ist es, welcher in einem Brief nach der Entdeckung der Vesuvstädte die Grabung in Olympia vorschlägt. Durchgeführt wird diese aber erst in Winckelmanns Zeiten. Nach ersten Anzeichen einer Wissenschaft tritt Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) als Begründer der Klassischen Archäologie auf. Er propagiert die Abkehr von der Tätigkeit der Antiquare und ist der Meinung, dass die Zeit der unübersichtlichen Konvolute vorüber ist. Er leitet einen Paradigmenwechsel von einer bloßen Gelehrsamkeit zur Wissenschaft hin ein.¹⁰ Er durchlebt einen steilen Aufstieg in Rom

⁷ Plin. Nat. 36, 4.

⁸ Wie Anmerkung 2, 6f.

⁹ Das wiederhergestellte Rom.

¹⁰ Wie Anmerkung 2, 8f. Vergleiche dazu auch Anmerkung 6, 20.

und steht in Verbindung mit einigen Malern wie Anton Raphael Mengs. Für ihn ist die Antike das Vorbild und Ideal für die Natürlichkeit und Menschlichkeit sowie die wahre Größe und die Freiheit. Winckelmann macht Kunst als erster zum Gegenstand von Geschichte und stellt dafür ein einheitliches Konzept eines geschichtlichen Zusammenhanges auf.¹¹

In der Romantik kommt es wiederum zur Rückwendung zur Antike, obwohl viele Theorien zu dieser Zeit auf Ablehnung stoßen. Rom wird zum Zentrum der klassischen Archäologie, wo unter anderen auch Ennio Quirino Visconti (1751-1818) tätig ist. Seine zwei Hauptwerke stellen Meilensteine der Erforschung des antiken Porträts dar. Da sich seit dem 19. Jahrhundert in Rom viele verschiedene Kreise treffen, wird 1829 das „Istituto di corrispondenza archeologica“ gegründet, welches zunächst noch eine internationale Vereinigung ist, später aber deutschlastig wird. Ziel dieser Vereinigung ist archäologische Denkmäler zu sammeln und bekannt zu machen. 1859 wird das Institut von Preußen übernommen und finanziert sowie die Zentrale nach Berlin gelegt und Rom ihr untergegliedert. Dies ist die Grundlage des Deutschen Archäologischen Instituts (DAI).¹²

Archäologen des 19. Jahrhunderts erhalten ihre Ausbildung an den Instituten für klassische Philologie und orientieren sich stark an antiken Texten. Am Beginn der Grabungstätigkeiten steht Heinrich Schliemann (1822-1890), welcher durch die Lektüre Homers fasziniert Troja entdeckt und in Mykene gräbt. Nach diesem „Einzelkämpfer“ entstehen bald große Grabungsprojekte, welche zum Teil bis heute fortgesetzt werden. Auch in Rom, seit 1871 Hauptstadt Italiens, setzt eine rege Grabungstätigkeit ein, welche von den vielen Bautätigkeiten begünstigt wird. Dies ist auch die Zeit der Enzyklopädien, wie zum Beispiel die „Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften“.¹³ Überaus umfangreiche Werke zu Einzelmonumenten erscheinen.¹⁴ Bis heute sind es die Leistungen dieser Epoche, welche immer noch Verwendung finden. Ende des 19. Jahrhunderts kommt es durch die Wiener Kunstgeschichte zu neuen Impulsen innerhalb der bisherigen Klassischen Archäologie. Vor allem Alois Riegl¹⁵ und Franz Wickhoff¹⁶ führen den Bruch herbei. Die Archäologie wird bis dahin als antiquarisch betrachtet. Nun entsteht eine neue Form der Analyse aufgrund des Vorhandenseins der Monumente in Form und Farbe im Raum. Man

¹¹ Wie Anmerkung 2, 8f.

¹² Wie Anmerkung 6, 21. Vergleiche dazu auch J. M. Beyer, Geschichte der Archäologie 2, in: AW (2/2009), 6.

¹³ Die Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften erscheint erstmals 1893.

¹⁴ Dazu zählen zum Beispiel E. Petersen – A. c. Domaszewski – G. Calderini, Die Marcus-Säule (1896), A. Furtwängler, Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia (1890) und K. Reichhold, Die antiken Gemmen (1900). Siehe dazu auch Anmerkung 6, 22.

¹⁵ Hier sind vor allem seine zwei Hauptwerke „Stilfragen“ (1893) und „Die spätrömische Kunstindustrie“ (1901) wichtig.

¹⁶ Von Bedeutung dafür ist die Monographie „Die Wiener Genesis“ (1895).

konzentriert sich auf die reine Form und betrachtete Kunst immer im Rahmen der eigenen Epoche und Absicht. Die bis dahin „unklassische“ Epoche der Spätantike erhält eine Aufwertung, denn für Winckelmann war es noch eine Kunst des Verfalls.¹⁷

Diese Stilforschung prägt auch noch den Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Sonderform davon ist die Strukturforschung, welche aus Riegleschen Ansätzen entsteht. Hier unterscheidet man in äußeren Stilcharakter¹⁸ und formaler Struktur, man versucht also hinter der äußeren Gestalt einen inneren Zusammenhang mit der Figur zu erstellen. Stilforschung und Strukturanalyse sind vor allem für die Kunstgeschichte prägend, da sie hier vermehrt vorangetrieben werden. Die Kehrseite dieser Entwicklung ist, dass man den Fundkontext vernachlässigt und das Kunstwerk für sich allein erforscht. Erst in den 60er Jahren beginnt man in der Klassischen Archäologie Kunst und Architektur mit Politik und Sozialgeschichte zu verknüpfen. Die Ikonologie, wie sie Erwin Panofsky 1939 begründet, sollte die ideellen Bedeutungen von Kunstwerken aufzeigen.¹⁹

In neuerer Zeit haben sich in Frankreich und im angelsächsischen Bereich anthropologische Ansätze in der Archäologie durchgesetzt, welche Abbildungen von nicht realen Szenen untersuchten, um gesellschaftliche und religiöse Strukturen oder mythische Szenen aufzuzeigen. In England und Amerika werden die Begriffe „Processual Archaeology“, welche nach anthropologischen Grundkonstanten sucht und „Post-Processual Archaeology“, welche den Menschen in seinem Tun und Handeln wieder in den Mittelpunkt stellt, geprägt.²⁰

In diesen geschichtlichen Rahmen ist die vorliegende Arbeit eingebettet. Thema dieser Arbeit ist die Analyse von archäologischen Studien, welche sich auf florale Elemente und Pflanzen beziehen. Untersucht wird, in welchen Kontexten sie vorkommen und wie sie den jeweiligen Archäologen beeinflussen. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, werden nur einzelne Werke stellvertretend herangezogen. Am Anfang stehen zwei wichtige Figuren des Faches, Johann Joachim Winckelmann, der Begründer der klassischen Archäologie, und Alois Riegl, ein Kunsthistoriker, welcher die Klassische Archäologie immens beeinflusst. Danach werden zwei deutschsprachige Institute besprochen, da diese es sind, welche für die eigentliche Tätigkeit eines Archäologen stehen. Sie sind verantwortlich für Grabungskampagnen und die darauf folgende Auswertung des Gefundenen, weshalb für

¹⁷ Wie Anmerkung 6, 22-23. Vergleiche dazu auch J. M. Beyer, Geschichte der Archäologie 3, in: AW (3/2009), 1-3, 8f.

¹⁸ Dazu zählen zum Beispiel Gewand und Haare.

¹⁹ Wie Anmerkung 6, 23f. Vergleiche dazu auch J. M. Beyer, Geschichte der Archäologie 4, in: AW (4/2009), 2f.

²⁰ Wie Anmerkung 6, 20-25.

diesen Abschnitt der Arbeit Grabungsberichte aus verschiedenen Zeiten herangezogen werden. Diese Berichte spiegeln die Tätigkeit des Archäologen wieder, also die Aufnahme des Gefundenen und die Einbettung in den geschichtlichen Kontext. Neben diesen Grabungsberichten wird auch der Blick auf einige Direktoren und ihre Forschungsschwerpunkte gelegt werden. Den Abschluss dieser Arbeit bildet die Betrachtung von Einzelwerken zu spezifischen Themen, welche unterteilt werden in die Kapitel Attribute, Feste und Gärten. Dionysos und Demeter sind die beiden Gottheiten, von welchen Werke zu ihren Festen genauer betrachtet werden, anhand welcher geklärt werden soll, ob die Verwendung von Pflanzen zu Ehren dieser Gottheiten nur an Architekturbauteilen zu finden ist oder ob sie auch eine Rolle innerhalb des Kultes spielen. Das Kapitel über Gärten wird sich nicht mit floralen Elementen, sondern mit der Verwendung der Pflanze an sich beschäftigen. Die ausgewählten Werke beschreiben antike Gartenanlagen, ihr Aussehen, ihre Pflanzen und Dekorationsmaterialien. Kunst entsteht in und um Gärten. Der Beginn dieses Kapitels ist eine Geschichte der Gartenkultur anhand eines archäologischen Werkes um die Bedeutung der römischen Gärten darstellen zu können, wobei neben natürlichen Gärten auch gemalte vorkommen. Neben den zum Teil auf Architektur lastenden Werken werden auch ganz unterschiedliche andere Typen verwendet: zunächst sind es Handbücher von Johann Joachim Winckelmann und Alois Riegl, des Weiteren auch Grabungsberichte, welche die Ergebnisse praktischer Arbeit enthalten, sowie Einzelwerke zu Unterschiedlichen Kunstgattungen. Ausgewählt sind vor allem Werke, welche während eines Studiums der Klassischen Archäologie verwendet werden und für einen Studenten wichtig sind.²¹ Die Handbücher von Winckelmann und Riegl sind nicht mehr der aktuelle Wissensstand, jedoch sind es zwei prägende Figuren, welche mit ihren Werken wichtige Einschnitte in der Geschichte der klassischen Archäologie bilden. Ähnlich verhält es sich mit den Grabungsberichten, da zum Teil einzelne Gebäudereste heute schon anders gedeutet werden. Sie zeigen aber trotzdem den zu dieser Zeit üblichen Forschungsstand und die üblichen Arbeitsmethoden. Die folgenden Einzelwerke sind so ausgewählt, dass sie verschiedene Kunstgattungen umspannen, da es sich Archäologen nicht nur mit Architektur befassen, sondern auch mit Mosaiken, Malereien, Gefäßen und ähnlichem. Daneben werden auch noch die antike Religion sowie die Gärten thematisiert, da neben Kunst auch noch die Lebenswelt der Antike von Bedeutung ist.

²¹ So findet sich ein Teil der verwendeten Werke in der „Einführenden Bibliographie“ nach T. Hölscher, siehe Anmerkung 6, 337-347, ein Werk, welches in das Fach der Klassischen Archäologie einführt und mir am Beginn meines Studiums empfohlen wurde.

2. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) und die Anfänge der Archäologie

2.1 Leben

Hellmut Sichtermann schreibt in seinem ersten Teil über Johann Joachim Winckelmann, dass er „in seiner Persönlichkeit und in seinem Werk, im Leben und im Denken, auf einmalige Weise all das zusammengefasst und verkörpert, was die Grundlage der klassischen Archäologie ausmacht: die von Liebe und Begeisterung getragene Hinwendung zu den Werken der antiken Kunst als denen, die den ersten Rang beanspruchen dürfen, vereint mit dem Willen, sie sachlich zu erforschen.“²² Aufgrund seiner Bedeutung kommt man nicht herum, ihm bei einer Betrachtung über die „Geschichte der Archäologie“ ein eigenes Kapitel zu widmen. Winckelmann wird am 9. Dezember 1717 im deutschen Stendal als Sohn eines Schuhmachers geboren. Er besucht Schulen in Stendal, Berlin und Salzwedel, anschließend studiert er in Halle und Jena Medizin und Theologie. Nach seinem Studium arbeitet Winckelmann zunächst als Hauslehrer. Von 1743 bis 1748 ist er Korrektor einer Lateinschule, bis er 1754 beim Reichsgrafen Heinrich von Büнау Bibliothekar wird.²³

Um in Rom Fuß fassen zu können, tritt er noch im selben Jahr zum Katholizismus über. Ein Jahr später nimmt er in Dresden mit dem Maler Adam Friedrich Oeser engeren Kontakt auf, hier erscheint auch sein erstes Werk. Im September 1755 begibt sich Winckelmann auf eine Reise nach Rom. Dort angekommen, wird er von drei Kardinälen gefördert, zuletzt von Kardinal Alexander Albani, bei welchem er seit 1759 als Bibliothekar tätig ist. Von Rom aus unternimmt er viele Reisen, wie zum Beispiel zu den Vesuvstädten, nach Neapel oder nach Florenz. Während dieser Zeit erscheinen etliche seiner Werke, darunter auch 1764 sein Hauptwerk „Geschichte der Kunst des Altertums“. Auf seiner Reise nach Deutschland, welche Winckelmann am 10. April 1768 antritt, besuchte er Bologna, Venedig und Verona sowie Augsburg, München und Regensburg. Auf seiner Rückreise wird er in Wien von Kaiserin Maria Theresia zur Audienz empfangen und geehrt. Am 7. Juni wird Winckelmann Opfer eines Raubüberfalls in Triest und wird von einem Koch durch mehrere Messerstiche getötet.²⁴

²² H. Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München (1994), 80.

²³ Ebd., 80.

²⁴ Ebd., 81f.

2.2 Winckelmanns Wirkung

Tonio Hölscher schreibt in seinem Kapitel über Winckelmann, dass er als „Begründer zwar nicht der Archäologie als solcher, aber zumindest der archäologischen Kunstwissenschaft angesehen“ wird.²⁵ Seine Hinwendung zur antiken Kunst entsteht aus einem Missvergnügen gegenüber der aktuellen deutschen Kunst.²⁶ Für ihn steht die Betrachtung dieser im Vordergrund. Er gibt aber der griechischen Kunst den Vorrang vor allen anderen und proklamierte, sie anstatt der Natur nachzuahmen. Seiner Meinung nach verdankt die Kunst ihre Schönheit und Ästhetik der griechischen Freiheit und ihren Sitten, da erlaubt war, alles genau zu untersuchen.²⁷ Er fordert, Originale zu studieren und sich abzuwenden von literarischen Quellen. Jedoch schwächt er seine Meinung zum Vorrang der griechischen Kunst in seinen späteren Werken ab.²⁸ Er erhofft die deutsche Kunst zu einer Blüte zu bringen, obwohl er nie der Meinung ist, sie kann die Vollkommenheit der griechischen erreichen. Nur in Mengs sieht er einen deutschen Raffael.²⁹ „Denn Holbein und Albrecht Dürer, die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erstaunendes Talent in derselben gezeigt, und wenn sie, wie Raffael, Correggio und Tizian, aus den Werken der Alten hätten lernen können, würden sie ebenso groß wie diese geworden sein, ja diese vielleicht übertroffen haben.“³⁰

Seine Gedanken sind jedoch nicht neu. Winckelmann ist sehr belesen und kennt seine Vorgänger. Nach Sichter mann hat er vor allem Verbindungen zur französischen Ästhetik, welcher er sich kaum bewusst ist. Als das Ideal wird angesehen, dass nicht nur alle Teile des Wissens, sondern auch alle Seiten und Momente des Könnens in die Betrachtung mit einfließen. Logik, Ästhetik, reine Erkenntnis und künstlerische Anschauung müssen zuerst aneinander gemessen werden, bevor man jedes einzelne für sich selbst verstehen kann.³¹ Cassirer sagt dazu: „Eine solche Ganzheit wird uns, im Kreis der Künste wie in dem der Wissenschaft, nur dort zuteil, wo es uns gelingt, all die mannigfaltigen und scheinbar heterogenen Erscheinungsformen ein und dem selben Prinzip zu unterwerfen und sie aus ihm zu bestimmen und abzuleiten.“³² Das wichtigste ist, den Prinzipien, welche der Natur in all ihren Gestaltungen unterliegt, habhaft zu werden. Auch die Kunst ist, wie die Natur,

²⁵ Wie Anmerkung 6, 20.

²⁶ S. Röttgen, Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst, in: T. W. Gaehtgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768, Hamburg (1986), 161.

²⁷ Wie Anmerkung 22, 82.

²⁸ Ebd., 84.

²⁹ Wie Anmerkung 26, 173.

³⁰ J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt (1972), 44.

³¹ E. Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung, Hamburg (2003), 290f.

³² Ebd., 292.

denselben Prinzipien unterlegen, da die Kunst ja die „Nachahmung der Natur“ ist. Alle Teilgesetze müssen sich einem Grundsatz einordnen. Die Natur im Zeitalter der Aufklärung entspringt nicht der Laune oder Willkür, sondern ist auf einem Gesetz gegründet. Das bedeutet also, dass Wahrheit und Schönheit, Vernunft und Natur, nur unterschiedliche Ausdrücke für ein und dieselbe Ordnung sind. Das zweite wichtige Ideal ist jenes der Exaktheit. Gerade bei der Forderung nach Allgemeinheit ist es unabdingbar, exakt zu arbeiten.³³ Die Kunstwerke werden nicht mehr nur betrachtet und analysiert, sondern auch auf ihre Wirkung, welche sie ausüben, untersucht. Man versucht ihr eigentliches Wesen zu bestimmen.³⁴ Auch Winckelmann arbeitet in seinem Werk über die Kunst des Altertums nach diesen Maßstäben: „So wie im Apollo und im Torso ein hohes Ideal allein, um im Laokoon die Natur mit dem Ideal und mit dem Ausdrücke erhöht und verschönert worden, so ist in dieser Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zusatz von Einbildung. [...] Das Gesicht zeigt augenscheinlich, dass dessen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen ist: denn es stellt einen Menschen vor, welcher nicht mehr in der Blüte seiner Jahre steht, sondern das männliche Alter erreicht hat, und es entdecken sich in demselben die Spuren von einem Leben, welches beständig beschäftigt gewesen und durch Arbeit abgehärtet worden.“³⁵

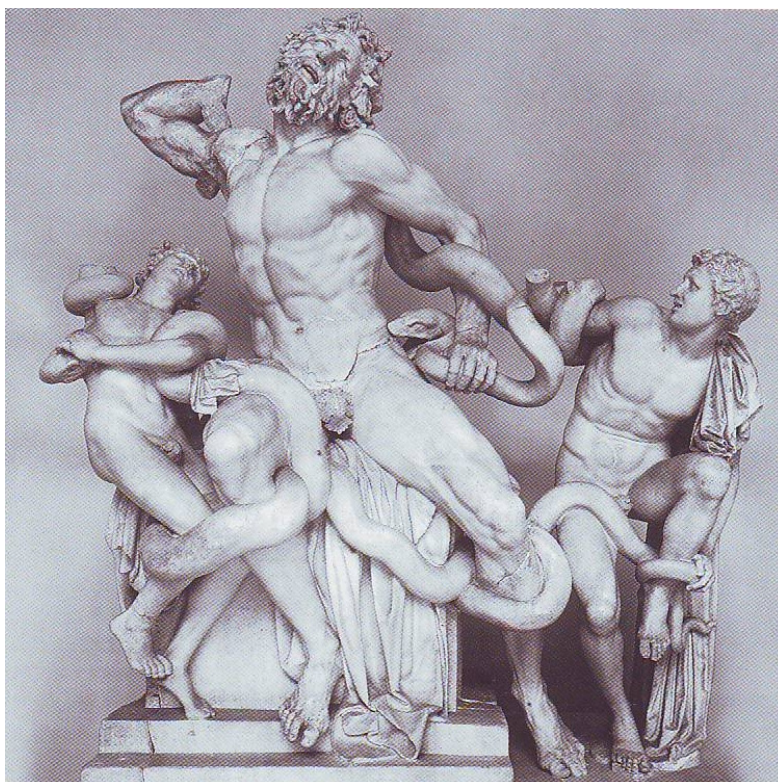


Abb. 1: Laokoon Gruppe, Rom.

³³ Ebd., 292-295.

³⁴ Ebd., 316.

³⁵ Wie Anmerkung 30, 366.

Das fortschrittlich Neue war nicht Winckelmanns Terminologie und Gedanken, sondern ihre Vertiefung und Zusammenfügung zu einem Ganzen. Das bedeutet, dass er auch in diesen Passagen, welche er an seine Vorgänger anlehnt, ein selbstständiger Schriftsteller bleibt. Er entdeckt die von ihm beschriebenen Werke nicht neu, sondern sieht sie auf eine neue Art. Seine Auswahl der Werke lässt auch ein Muster erkennen. Er betrachtet zumeist Werke, welche seit Jahrhunderten immer wieder von Künstlern besprochen und gerühmt werden.³⁶ Winckelmanns Bestrebung liegt darin, nicht Gelehrsamkeit weiterzugeben, sondern er wollte zum „guten Geschmack“ beitragen. Seine Wirkung liegt in seiner Vielseitigkeit. Goethe zum Beispiel nennt Winckelmann einen Poeten, sowie einen Altertumsforscher und Gelehrten.³⁷ Die Frucht seiner oftmals gerühmten Begeisterung war das Fach der klassischen Archäologie. Winckelmann will die klassische Archäologie als „edle Wissenschaft“ konstituieren, welche gerade mit diesen Eigenschaften immer die seine bleiben würde.³⁸ Winckelmann nähert sich mit seinem Werken der Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts an. Während seines Studiums führt er medizinische und naturwissenschaftliche Studien durch. Vor allem sein Werk über die „Geschichte der Kunst des Altertums“ ist mit der Naturgeschichte in entscheidenden Aspekten verwandt. Vor allem durch sein Exzerpt von Georges Louis Leclerc de Buffons naturgeschichtlichem Werk³⁹ dringen dessen Vorstellungen und Prinzipien auch in seine Überlegungen ein. Der Empirisierungszwang führt zu einer Art Emanzipation von literarischen Quellen. Winckelmann selbst wird vom Literaten zum Beobachter. Das Wichtigste ist es, selbst zu sehen, zu hören und nicht aus zweiter und dritter Hand abzuschreiben. Erstrebenswert ist eine Geschichte der Kunst, nicht der Künstler.⁴⁰

Auch Goethe lobt Winckelmanns „Begier des Schauens“. Bei ihm wird es als Talent angesehen, was in anderen Disziplinen bereits als Anforderung gilt. Auch Denis Diderot⁴¹ ist der Meinung, dass man gesehen haben muss um etwas beschreiben zu können. Wie die klassische Archäologie ist auch die Kunstgeschichte in dieser Zeit entstanden. Beobachtung spielt eine herausragende Rolle im Erkenntnisprozess, und so verwundert es nicht, dass dieses

³⁶ Wie Anmerkung 22, 87-89.

³⁷ Ebd., 91f. Vergleiche dazu auch J. W. Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert (1805).

³⁸ Wie Anmerkung 22, 94f.

³⁹ Georges Louis Leclerc de Buffon (1707-1788) ist ein französischer Naturwissenschaftler. Er verfasst das 44-bändige Werk „Allgemeine und spezielle Naturgeschichte“ (1749-1804). Siehe dazu: Brockhaus Universal Lexikon, von A-Z in 26 Bänden, Band 3, 948f.

⁴⁰ W. Lepenies, Johann Joachim Winckelmann, Kunst- und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert, in: T. W. Gaehtgens, Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768, Hamburg (1986), 221-224.

⁴¹ Denis Diderot (1713-1784) ist ein französischer Schriftsteller und Philosoph der Frühaufklärung und einer der bedeutendsten enzyklopädischen Gelehrten. Seine Kunstkritiken tragen zur Gründung der literarischen Kunstkritik bei. Siehe dazu: Brockhaus Universallexikon, von A-Z in 26 Bänden, Band 5, 1474f und G. Seiderer, Und es ward Licht! – Die Aufklärung, in: Die Zeit, Welt- und Kulturgeschichte, Epochen, Fakten, Hintergründe in 20 Bänden 10, Hamburg (2006), 137.

Fach gerade zu dieser Zeit entsteht. So wie die Naturgeschichte ist auch die Kunstgeschichte Angelegenheit des Geschmacks. Man schafft Distanz zur Buchgelehrsamkeit. Winckelmann sieht auch in diesem Aspekt die Griechen als Vorbild, denn diese hatten eine profunde Tatsachenkenntnis. Die Betrachtung der Kunst folgt jener der Natur. Mit der Beobachtung ist auch immer eine genaue Beschreibung verbunden. Die Beobachtung ist nur die Voraussetzung, nicht aber die Vollendung.⁴²

2.3 Winckelmanns Werk „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764)

Die Geschichte der Kunst des Altertums ist ein Werk im Geiste der Naturgeschichte. Winckelmann analysiert seine Daten wie Beobachtungsdaten der Naturwissenschaft und so ordnet er es auch. Denn zu einer guten Beobachtung gehören sowohl gute Beschreibungen als auch eine gute Ordnung.⁴³ Nach Lepenies schreibt Winckelmann in einigen Briefen über die Gliederung seines Werkes, dass der erste Teil „theoretisch“ ist und von „Anwachs, Fortgang, Fülle und Fall der Kunst“ handelt. Vor allem wird dieser Teil von einer Stilanalyse geprägt. Den zweiten Teil nennt er „mehr historisch“. Lepenies zu Folge, ist es gerade diese Mischung, welche die Naturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ausmacht.⁴⁴

Winckelmann teilt sein Werk in zwei Hauptteile. Wobei im ersten Teil, wie bereits erwähnt, die Untersuchung der Kunst im Vordergrund steht. Er beginnt mit einem allgemeinen Kapitel über das Wesen der Kunst, bevor er den Ursprung und die Ursache der verschiedenen Ausprägungen unter den Völkern aufzeigt. Das zweite Kapitel bespricht die Ägypter, Phönizier und Perser, dann die Etrurier und deren Nachbarn. Den Griechen und Römern ist je ein eigenes Kapitel gewidmet. Den zweiten Teil nennt er „nach den äußeren Umständen der Zeit unter den Griechen betrachtet.“⁴⁵ In seiner Vorrede erwähnt Winckelmann, dass er mit diesem Werk einen Versuch eines Lehrgebäudes liefern möchte. Viele seiner Beschreibungen beinhalten einen Vergleich mit der Kunst in Griechenland.⁴⁶

Für die Betrachtung der floralen Aspekte ist das Werk Winckelmanns als Beispiel für die Verwendung von Florelem als Metapher beziehungsweise als reine Aufzählung interessant. Wie bereits oben erwähnt, ist es für ihn wichtig, genau zu beobachten und dem entsprechend auch zu beschreiben, welches Beide essentielle Bestandteile der Wissenschaft sind. So wie er

⁴² Wie Anmerkung 40, 221-224.

⁴³ Ebd., 225.

⁴⁴ Ebd., 227.

⁴⁵ Wie Anmerkung 30, 16.

⁴⁶ Ebd., 16.

in der Vorrede sagt; „Die Liebe zur Kunst ist von der Jugend auf meine größte Neigung gewesen, und ohnerachtet mich Erziehung und Umstände in ein ganz entferntes Gleis geführt hatten, so meldet sich dennoch allezeit mein innerer Beruf. Ich habe alles, was ich zum Beweis angeführt habe, selbst und vielmal gesehen und betrachten können, sowohl Gemälde und Statuen, als geschnittene Steine und Münzen.“⁴⁷ Anhand der ausgewählten Werke versucht er akribisch, jedes einzelne Detail zu erläutern. Seine Beschreibungen wirken poetisch. Jedoch beschreibt Winckelmann vor allem menschliche Figuren, denn für ihn ist die Ästhetik und Schönheit der Natur jene des menschlichen Körpers. Seine detaillierten Beschreibungen beziehen sich auf Augen, Mund, Haare, Adern, Muskeln, Bewegungen, Hände, Knie, Gewänder, ... usw. Diese Liste könnte noch erweitert werden. Pflanzliche Gegenstände werden erwähnt, aber weder beschrieben, noch weiter dokumentiert. So beschreibt er den Kopfschmuck einer Dianastatue wie folgt: „Um die Haare liegt ein Diadema wie ein Ring, auf welchem acht erhobene rote Rosen stehen.“⁴⁸ Er beschreibt zwar, welche und wie viele Pflanzen es sind, aber weder Zweck noch Aussehen werden erläutert. Florale Aspekte bringt Winckelmann vor allem durch Metaphern ein. Die Wichtigste ist jene über Blüte und Zerfall, welche jedoch erst später ausgearbeitet wird, da er es besonders für die griechische Kunst anwendet. Er verwendet blühend für den Höhepunkt einer Kunstepoche, eines Volkes oder Ähnlichem. Gerade die Ausführungen solcher Metaphern führt er poetisch aus wie zum Beispiel jene über eine Venusstatue aus Florenz. „Die Mediceische Venus zu Florenz ist einer Rose gleich, die nach einer schönen Morgenröte beim Aufgang der Sonne aufbricht, und die aus dem Alter tritt welches wie Früchte vor der völligen Reife hart und herrlich ist, wie selbst ihr Busen meldet, welcher schon ausgebreiteter ist als an zarten Mädchen.“⁴⁹

Das dritte Kapitel zur griechischen Kunst nennt Winckelmann „Von dem Wachstume und dem Falle der griechischen Kunst, in welcher vier Zeiten und vier Stile können gesetzt werden.“⁵⁰ Dies ist gleichzusetzen mit einem Wachstumszyklus, welcher aus Aussaat, Wachstum, Reife und Ernte besteht. Ein weiteres Bild dazu wäre der Ausdruck der Blüte und des Falls beziehungsweise des Verblühens. Denn wie eine Blüte nicht von heute auf morgen zu Staub zerfällt, sondern einen längeren Prozess des Verwelkens durchmacht, so ist es auch mit der Kunst. Auch sie ist einem längeren Prozess des „Abstieges“ unterworfen. Winckelmann zeigt fünf Stufen auf, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und

⁴⁷ Ebd., 16.

⁴⁸ Ebd., 99.

⁴⁹ Ebd., 162f.

⁵⁰ Ebd., 207.

das Ende und vergleicht diese mit den Auftritten beziehungsweisen Handlungen im Theater. Jedoch ist seiner Meinung nach das Ende vernachlässigbar und beschreibt nur vier Stufen detailliert. Es beginnt mit der Blüte, welche die Kunst zu ihrem Höhepunkt führt. Die darauffolgende Epoche nennt er die „Schöne“. Diese wird abgelöst von den Nachahmern, welche unweigerlich zum Verfall führen.⁵¹

Winckelmann stellt im nächsten Kapitel fest, dass die Römer keinen eigenen Stil hervorbrachten, obwohl die Bildhauer und Antiquare seiner Zeit einen solchen Stil aufzeigen wollen. Er hingegen ist der Meinung, dass die Römer in der Frühzeit von der eturischen und in der späteren Zeit von der griechischen Kunst stark beeinflusst wurden.⁵² Dies zeigt wieder den Vorrangstatus der griechischen Kunst. Winckelmann bindet die römische Kunst an die Geschehnisse in Griechenland. So meint er, dass die Kunst wieder zu blühen beginnt, als Griechenland endlich wieder frei ist.⁵³ Wie in den Kapiteln zuvor, setzt Winckelmann auch hier wieder die Beschreibung als poetisches Bild ein. Wie zum Beispiel an einer Statue des Jupiters gezeigt: „Sein weiches Haar spielt, wie die zarten und flüssigen Schlingel edler Weinreben, gleichsam von einer sanften Luft bewegt, um dieses göttliche Haupt: es scheint gesalbt mit dem Öl der Götter und von den Grazien mit holder Pracht auf seinem Scheitel gebunden.“⁵⁴ In seinen Darstellungen kommt immer wieder „Zierarten“ vor, welche er aber nie genauer beschreibt. Er gibt zwar das Vorhandensein solcher „Zierarten“ an, aber über ihr Aussehen schweigt er. In Winckelmanns Beschreibungen finden sich nur Pflanzen, welche sich auch als solche im Gebrauch an Statuen oder auf Münzen finden. Ornamentales ignoriert er und gibt lediglich das Vorhandensein an.

Das letzte Kapitel von Winckelmanns Werk ist der Geschichte der Kunst der Römer gewidmet. Darin findet sich für die Betrachtung nichts erwähnenswertes, da einiges davon bereits festgehalten wurde. Trotzdem folgt hier eine kurze Zusammenfassung des Kapitels. Winckelmann beschreibt die Geschichte Roms und bindet immer wieder Künstler der Zeit ein. Er zeigt, in welchem politischen Hintergrund die Künstler ihre Werke erschufen. Auch hier beschreibt er wieder Aufstieg und Fall der Kunst, welches bereits von der griechischen Kunst bekannt ist. Er beschließt sein Buch mit dem „Verfall“ des Altertums und dessen Kunst. „Ich bin in der Geschichte der Kunst schon über ihre Grenzen gegangen, und ungeachtet mir bei Betrachtung des Untergangs derselben fast zumute gewesen ist wie demjenigen, der in Beschreibung der Geschichte seines Vaterlandes die Zerstörung desselben,

⁵¹ Ebd., 207.

⁵² Ebd., 274f.

⁵³ Ebd., 343.

⁵⁴ Ebd., 365.

die er selbst erlebt hat, berühren müßte, so konnte ich mich dennoch nicht enthalten, dem Schicksale der Werke der Kunst, so weit mein Auge ging, nachzusehen. So wie eine Liebste an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränten Augen verfolgt und selbst in dem entfernten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt. Wir haben, wie die Geliebte, gleichsam nur einen Schattenriß von dem Vorwurfe unserer Wünsche übrig; aber desto größere Sehnsucht nach dem Verlorenen erweckt derselbe, und wir betrachten die Kopien der Urbilder mit größerer Aufmerksamkeit, als wie wir in dem völligen Besitze von diesen nicht würden getan haben.“⁵⁵

3. Alois Riegl (1858-1905) und die Entwicklung des Ornaments

3.1 Leben

Alois Riegl wird am 14.01.1858 in Linz als Sohn eines Beamten geboren. In Wien studiert er an der Universität Rechtswissenschaft. Er wechselt zu Philosophie und Geschichte und wird Mitglied des Instituts für österreichische Geschichtsforschung, wo er zu seiner eigentlichen Berufung findet, der Kunstgeschichte, wohin er 1881 auch wechselt. Während der Arbeit am Institut lernt er den Umgang mit Hilfswissenschaften wie Paläographie und Diplomatik. Nach seiner Promotion wird Riegl Mitglied des Verwaltungsstabs des Österreichischen Museums und in weiterer Folge 1897 Kustos der Textilabteilung des Wiener Kunstgewerbemuseums. Während seiner elfjährigen Tätigkeit im Museum erscheinen unter anderem seine Arbeiten über orientalische Teppiche und sein Hauptwerk „Stilfragen“. Vor allem die tägliche Beschäftigung mit Originalen lassen Riegl seine Thesen und Meinungen erschließen, womit er im Vergleich zu manchen Kollegen kein „Stubengelehrter“ ist. Nachdem er das Museum verlässt, um sich seiner akademischen Laufbahn zu widmen, vermisst er die Arbeit mit Originalen. In seinen letzten Jahren kann er aufgrund einer Krankheit und fortschreitender Taubheit nur noch wenig Kontakt zu seinen Studenten halten, so kommt er in die Organisation der Denkmalskommission, wo er ein neues Betätigungsfeld findet. Durch ihn erringt die österreichische Denkmalkommission einen Vorrangstatus gegenüber andere Kommissionen. In Riegls letzten Lehrtätigkeitsjahren erscheinen noch zwei seiner Studien,

⁵⁵ Ebd., 393.

1901 die „Römische Kunstindustrie“ und 1902 das „Holländische Gruppenporträt“. Er stirbt am 19.06.1905 erst 47jährig in Wien.⁵⁶

3.2 Riegls Wirkung

Riegls Bekanntheit in Deutschland und Italien begründet sich auf seine Neubewertung der spätrömischen Kunst. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg werden Stimmen für die intensive Behandlung von Riegls Gedankengängen und Forschungsmethoden auch über den Zentraleuropäischen Raum hin laut. Riegl spaltet immer wieder die Meinungen über die Aktualität seiner Thesen. Hans Sedlmayr⁵⁷ erstellt eine Neuauflage von Riegls Aufsätzen und ist der Meinung, dass die Rieglsche Terminologie und seine historischen Einsichten und Betrachtungsweisen, obwohl umstritten und überholt, aktuell und von großem Interesse für die Kunstgeschichte sind. Aber im englischsprachigen Raum kommen in den 80er Jahren wiederum Zweifel an der Aktualität dieser Werke auf. Für Otto Pächt ist es mit Problemen und Trugschlüssen verbunden, die Thesen Riegls als ein Gesamtkonzept oder „Lehrgebäude“ zu sehen, da sie sich im ständigen Wandel befinden. Immer, wenn er es für nötig findet, änderte er seine Betrachtungsweise. Das Schlagwort „Kunstwollen“ entsteht erst spät als beherrschender Faktor seiner wissenschaftlichen Entwicklung. Der Hauptteil seiner Ideen sind empirisch angelegt und nicht Ergebnis von abstrakten Spekulationen. Zunächst musste er aber die damals herrschende materialistische Theorie entkräften. Diese besagt, dass jede Dekorationsform Ergebnis von Technik und Material ist und jedes künstlerische Schaffen auf den Trieb der Nachahmung zurückgeht. Riegls These geht davon aus, dass Stilwandlungen von innen heraus entstehen oder einer organischen Evolution unterliegen. So können bedeutende künstlerische Erfindungen nicht zufällig entstehen oder eine Laune des Künstlers sein. Visuelle Erfahrungen des Künstlers sind nur dann fruchtbar, wenn die Erfordernisse der stilistischen Situation in einem gegebenen historischem Augenblick entsprechen. Als Beispiel nennt Otto Pächt die Entstehung der Akanthusranke. Sie wird erst verwendet, obwohl immer schon im Blickfeld, als die Entwicklung der pflanzlichen Spirale den Punkt erreicht, an welchem eine Anleihe an der Natur möglich ist und die Palmette sich in eine Akanthusranke wandeln konnte. Nicht die Naturbetrachtung gibt den Anstoß für eine Weiterentwicklung,

⁵⁶ O. Pächt, Nachwort, in: A. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985), S.349f. Vergleiche dazu auch G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte, Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Diss. Wien (2004), 7.

⁵⁷ Hans Sedlmayr (1896-1984) ist ein österreichischer Kunsthistoriker nach Alois Riegl, welcher seinen Begriff des „Kunstwollens“ weiter ausbaut. Siehe dazu: <http://www.dictionarhofarthistorians.org/sedlmayrh.htm>, eingesehen am 08.01.2013, 16:58.

sondern es sind die treibenden Kräfte innerhalb der künstlerischen Entwicklung. Das Wichtigste ist nicht die Naturbeobachtung, sondern das Studium der stilistischen Tendenzen und Ausrichtungen. Jede stilistische Phase hat ihre Probleme, welche in der darauffolgenden ihre Lösung sucht. Stile ändern sich also aufgrund innerer Notwendigkeiten. Die Theorie, dass die antike Kunst durch Einfälle von „Barbarenvölker“ zerstört wird, widerlegt Riegl. Ihm verdanken wir die Öffnung unserer Augen für die spätantike Kunst. Für Riegl hat sich die antike Kunst frei und ohne jeden Druck in Richtung spätantiker Erscheinung entwickelt. Hier, wo die klassische Archäologie nur Verluste sieht, verzeichnet er auch Gewinne. Er sieht zukunftsweisende Elemente.⁵⁸ Künstlerische Formen sind einem permanenten Transformationsprozess unterlegen und kennen keine nationalen Grenzen.⁵⁹ Der Begriff „Kunstwollen“ hat auf Grund seiner Mehrdeutigkeit noch keine einheitliche Interpretation. Was könnte es bedeuten? Ist es der Wille zur Gestaltung? Oder ist es dass, was Kunst will? Pächt geht auch davon aus, dass der Begriff an sich für Riegl die Bedeutung je nach neuer Problemstellung ändert. Wenn zum Beispiel die Römer einem neuen Stil nachstreben, dann, weil sie etwas Radikales ändern wollen. Aus diesem aktiven Streben nach einem ganz bestimmten Ziel entsteht ein Wille zur Kunst. Im Werk „Spätromische Kunstindustrie“ geht Riegl soweit, dass man sich in der Zeit der Spätantike voll bewusst gewesen ist, was man künstlerisch anstrebte und dass es kein positives, sondern ein bewusstes Kunstwollen ist. Um das Kunstwollen einer Epoche zu verstehen, kann ein Historiker nur den Weg der Betrachtung von stilistischen Phänomenen gehen. Kunstwollen wird von Riegl angewendet für den künstlerischen Impuls, den Schaffensprozess, als auch auf das Kunstwerk, den Künstler, die historische Periode, eine ethnische Gruppe wie auch auf eine gesamte Nation.⁶⁰ Andrea Reichenberger vergleicht Alois Riegl mit Emil du Bois-Reymond.⁶¹ Riegl stimmt den Thesen von du Bois-Reymond zu, dass es Erkenntnisgrenzen gibt und der Willensbegriff ein Beispiel für das Bestehen einer wissenschaftlichen Erklärungslücke ist. Aber diese Lücke sieht Riegl nicht als Mangel an, sondern gründet darauf die Autonomie des künstlerischen Schaffens. Reichenberger geht davon aus, dass die Fotografie dazu beiträgt, die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Universitätsfach zu etablieren, sie ist der Katalysator für eine bildvergleichende Methode. Im Jahre 1872 löst du Bois-Reymond mit seiner Rede über die

⁵⁸ Wie Anmerkung 56, 349-357.

⁵⁹ G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte, Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Diss. Wien (2004), 63.

⁶⁰ Wie Anmerkung 56, 349-357.

⁶¹ Hier vor allem E. du Bois-Reymond, Über die Grenzen des Naturerkennens, In der zweiten allgemeinen Sitzung der 45. Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte zu Leipzig am 14. August 1872 gehaltener Vortrag (1872). Vergleiche dazu: http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/library/search?-display=short&-sort=online.sql_year&-sortorder_online=desc&-max=25&-op_author=all&author=Du+Bois+Reymond, abgerufen am 08.01.2013, 17:27.

Grenzen des Naturerkennens einen Wissenschaftsstreits aus. Die Wissenschaft hat nach seiner Meinung unüberwindbare Erkenntnisgrenzen. Er meinte mit Naturerkennen die naturwissenschaftliche Erkenntnis, diese setzte er mit der Physik gleich, welche er wiederum mit der Mechanik gleichsetzte. Seine Rede wird zu seiner Zeit als Provokation angesehen. Er wird auch bezichtigt, einen Kreuzzug gegen die Freiheit der Wissenschaft zu führen. Moritz Thausing will im Oktober 1873 die Kunstgeschichte als Wissenschaft aufgrund der Bestimmung ihres Bereiches und ihrer Methodologie etablieren. Er grenzt das Fach gegenüber der Archäologie, der Ästhetik und der Kulturgeschichte ab, da sich das Fach von der Archäologie durch die Quellen und von der Ästhetik durch die Methode abgrenzt. Obwohl die Kunstgeschichte der Kulturgeschichte sehr nahe steht, unterscheiden sie sich durch ihre Quellen. Ivan Lermolieff⁶² bringt es auf dem Punkt, wenn er sagt, dass ein Kunstwerk einem immer eine Antwort gibt, man muss nur wissen wie man es befragt. Wenn man keine Antwort bekommt, spricht es dafür, dass man entweder die falsche Frage gestellt hat oder das Werk nicht spricht.⁶³ Für Jacob Burckhardt⁶⁴ ist die Kulturgeschichte ein vager Begriff, von dem jeder eine andere Vorstellung hat.⁶⁵ Wie sein Lehrer Moritz Thausing verfolgt auch Riegl die Etablierung der Kunstgeschichte als eigene Wissenschaft. Riegl bezieht Stellung für den Kulturalismus, der von der Abhängigkeit von der jeweiligen Weltanschauung ausgeht. Darin sieht er auch die Lösung für den Streit zwischen Materialisten und Idealisten. Kunstschaffen ist keine bloße Nachahmung der Natur, sondern ist vielmehr ein Wettstreit mit ihr, denn der Mensch schafft sich in der Kunst die Natur so, wie er sie sehen will. Thausing versucht die Disziplinen zueinander in Relation zu stellen, da er ein Verhältnis zwischen Kunstgeschichte, Archäologie, Ästhetik und Weltgeschichte sieht. Für ihn muss die Geschichte Kulturgeschichte sein und spricht sich für eine Wahrung des kulturhistorischen Bewusstseins aus. Ist die Kunstwissenschaft an die Geschichte gebunden, erweitert sie den kulturhistorischen Horizont. Ist die kunsthistorische Analyse abgeschlossen und die Ursachen der Erscheinung geklärt, kann und muss sogar eine umfassende historische Sichtweise in universalhistorischer Untersuchung angefügt werden.⁶⁶ Neben Burckhardt und Thausing wird Riegl auch vom Nationalökonom Franz Xaver Neumann von Spallart beeinflusst. Dieser hält im November 1873 einen gut besuchten Vortrag zum Thema „Die Kunst in der Wirtschaft“.

⁶² Synonym für den Kunsthistoriker und -kritiker Giovanni Morelli, welcher die Morelli-Methode entwickelt, die besagt, dass jeder Künstler eine nur für ihn charakteristische Eigenheit besitzt, woran man ihn erkennt. Vergleiche dazu: <http://www.dictionarhofarthistorians.org/morellig.htm>, gesehen am 08.01.2013, 17:48.

⁶³ A. Reichenberger, Wissenschaft und Kunst: Alois Riegl contra Emil du Bois-Reymond, Wien, 2005, 1-9.

⁶⁴ Jacob Burckhardt (1818-1897) ist ein Schweizer Kunsthistoriker. Vergleiche dazu: Brockhaus, Personen der Menschheitsgeschichte von A-Z, Augsburg (2000), 57.

⁶⁵ Wie Anmerkung 59, 80.

⁶⁶ Wie Anmerkung 63, 1-9. Vergleiche dazu auch Anmerkung 59, 76f.

Er sieht die Bereiche Kunst und Wirtschaft als Einheit, denn nur wo Reichtum herrscht, kann die Kunst florieren. Die Kunst ist also die Gewinnerin einer prosperierenden Ökonomie. Aber es profitierte nicht nur die Kunst von der Wirtschaft, sondern auch umgekehrt. Durch sie wird die Produktivität gesteigert. Riegl nimmt in seinen früheren Schriften des Öfteren Bezug auf die Ökonomie.⁶⁷ Die Wiener Schule, für welche Riegl einer der bedeutendsten Vertreter ist, vertritt nicht nur den Wunsch nach der Etablierung der Kunstgeschichte, sondern ist auch strikt gegen die These, dass die Kunst und das Kunsthandwerk dem Verfall unterliegen. Wissenschaft, Technik und Kunst beeinflussen sich gegenseitig und schließen sich nicht aus.⁶⁸ Der Universalhistoriker Max Büdinger prägt Riegls Denken. Er sieht die Notwendigkeit darin, nach der Gegenstandssicherung und dem Quellenstudium die inneren historischen Zusammenhänge zu klären. Es ist also möglich, von einer kulturellen Tatsache auf die Nächste zu schließen. Es ist also die Aufgabe der Geschichtswissenschaft, die Kausalverkettungen aufzuzeigen.⁶⁹

3.3 Riegls Werk „Stilfragen“ (1893)⁷⁰

Alois Riegl beschäftigt sich im Werk „Stilfragen“ mit der Geschichte der Ornamentik. Das Werk behandelt zur Hälfte die Entwicklung der Pflanzenornamente. Die Zeitspanne geht von der ägyptischen Kunst bis hin zur Renaissance, wobei hier das Kapitel über die Arabeske ausgespart wird, da man sich damit bereits im Mittelalter befindet. Er ist versucht die Geschichte des Pflanzenornaments als eine mehr als fünftausendjährige Evolution zu sehen. Zum ersten Mal betrachtet er auch die kleineren Künste.⁷¹ Die ersten beiden Kapitel widmen sich zunächst dem „geometrischen Stil“ und anschließend dem „Wappenstil“. Dieses erste Kapitel beginnt mit den Worten: „Alle Kunst und somit auch die dekorative steht in unauflöslichem Zusammenhange mit der Natur. Jedem Gebilde der Kunst liegt ein Gebilde der Natur zu Grunde, sei es unverändert in dem Zustande, in dem es die Natur geschaffen hat, sei es in einer Umbildung, die der Mensch, sich zu Nutz oder Freude, damit vorgenommen hat.“⁷² Riegl geht davon aus, dass zuerst Tiere dargestellt werden, da Pflanzen reicher gegliedert sind und deshalb auch schwieriger darzustellen. Blumenornamente wurden als letzte in die Ornamentik aufgenommen. Riegl sieht in dieser Entwicklung auch einen

⁶⁷ Wie Anmerkung 59, 87-90.

⁶⁸ Wie Anmerkung 63, 1-9.

⁶⁹ Wie Anmerkung 59, 78.

⁷⁰ A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985).

⁷¹ Wie Anmerkung 56, 351.

⁷² Wie Anmerkung 70, 1.

religiösen Hintergrund, da die Ägypter einen Tierkult pflegen. Auch in Pflanzensymbolen sieht er einen religiösen Zusammenhang. Erst mit der Zeit entwickelt sich das Symbol zum Ornament. „Jedes religiöse Symbol trägt in sich die Prädestination, um im Laufe der Zeit zu einem vorwiegend oder lediglich dekorativen Motiv zu werden, sobald es nur die künstlerische Eignung dazu besitzt.“⁷³

Als bestimmendes Symbol der Ägypter erkennt Riegl den Lotus. Nach ihm gestalten diese Pflanzen das gesamte Leben, angefangen von Gewändern bis hin zu Gegenständen und Dekorationen. Er bemerkt auch eine Abschwächung der religiösen Bedeutung bei den nachfolgenden Kulturen bis hin zu den Griechen, welche Motive nur aufgrund von künstlerischen Fortbildung und Ausgestaltungsfähigkeit wählen. Diese künstlerischen Symbole sind aber gleichsam Schmuck. Riegl geht davon aus, dass wohl niemand auf die Idee kommt, die eigene Flora darzustellen, sondern das man einfach nur die ägyptischen Motive kopierten, denn man „braucht also gar nicht, wie Goodyear thut, einen religiösen Symbolismus, sei es den Sonnenkult oder einen anderen zu Hilfe zu rufen, um die Verbreitung altägyptischer Kunstmotive in der ganzen frühantiken Welt zu erklären. Hierzu genügt allein schon der im Menschen allmächtige Trieb des Nachahmens, Nachbildens, Nachformens.“⁷⁴ Riegl erkennt die grundlegende Bedeutung der altägyptischen Pflanzenmotive für die weitere Entwicklung des Motivschatzes des Altertums.⁷⁵

„Der künstlerisch wichtigste, weil vollendetste Theil eines Pflanzengebildes ist die *Blüthe* mit ihrer farbenprächtigen Krone, die sich in der Regel aus dem Kelche strahlenförmig entwickelt. Die Vorstufe zur Blüthe bildet die in der Regel spitz zulaufende und darum zur Bekrönung geeignete *Knospe*; der dritte wichtige Theil ist das *Blatt*. Die *Frucht* tritt dagegen im ältesten Symbolismus und daher auch in der ältesten Ornamentik merklich zurück.“⁷⁶ Riegl beschreibt hier die Blüte als das elementare Motiv eines „Pflanzengebildes“ und erhöht sie durch den Ausdruck Krone in eine mächtige Sphäre. Im Pflanzenstiel hingegen sieht er ein geometrisches Symbol, welches in der Natur so nicht vorkommt. Aber er ist das verbindende Glied zwischen Blüte, Blatt und Knospe. Wie Winckelmann ist auch Riegl der Meinung, dass es erst die Griechen waren, welche die Entwicklung zur Reife und den Motiven eine vollkommene, formale Schönheit brachten. Sie entwickelten die reinste Form der Verbindung

⁷³ Ebd., 42f.

⁷⁴ Ebd., 42f.

⁷⁵ Ebd., 43-45.

⁷⁶ Ebd., 46.

zwischen den Pflanzenteilen und zwar die „line of beauty“, die Ranke. Diese wird nicht von der Natur übernommen, sondern allmählich naturalisiert.⁷⁷

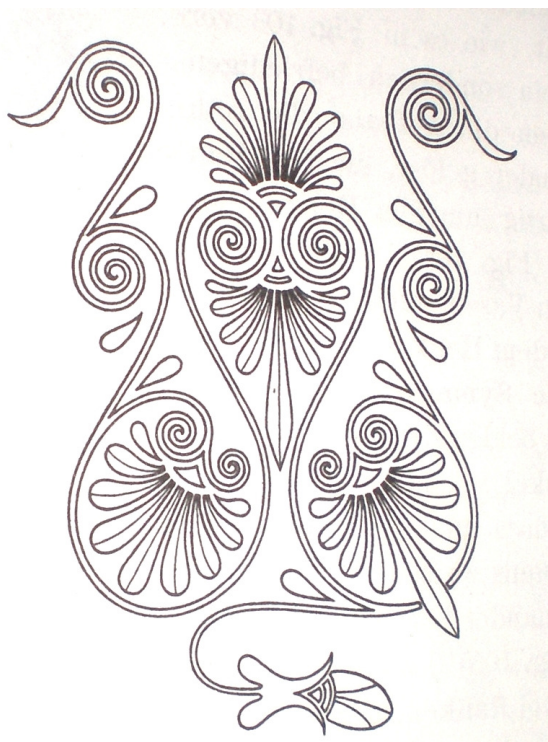


Abb. 2: Henkelornament einer attischen Vase.

Die altägyptische Kunst ist für Riegl mit zwei Pflanzentypen eng verbunden: dem Lotus und dem Papyrus. Diese Beiden sind die ältesten stilisierten Pflanzenarten. Riegl beschreibt sie sehr detailreich und vergleichend. „In der That zeigt die Blütenkrone derjenigen Pflanzenspecies, die man bisher für den Lotus der Altegypter angesehen hat, einen Kranz von eckigen Blättern. Die Papyruspflanze dagegen ist bekrönt von einem Wedel, dessen einzelne, haarförmige Halme nach allen Seiten strahlenartig auseinanderfallen; da aber die realistische Wiedergabe eines solchen zerflatternden Gebildes einer noch unperspektivischen, mit Umrisszeichnungen in der Fläche operierenden Kunst geradezu unmöglich gewesen sein mochte, nahm man an, dass der egyptische Künstler sich die Halme des Wedels in einen glockenförmigen Schopf zusammengefasst dachte, dessen kompakte Masse sich dann unschwer von einer festen Kontur umschreiben liess.“⁷⁸ Im Weiteren arbeitet Riegl die Schwierigkeiten aus, welche durch die Ähnlichkeit der beiden Pflanzen entstehen. Im Neuen Reich entsteht eine Art Mischung aus Papyrus und Lotus hin zu einer Glockenform mit

⁷⁷ Ebd., 46f.

⁷⁸ Ebd., 48f.

dreiblättrigem Lotuskelch. G. Perrot⁷⁹ gab dieser Pflanze den für Riegl unbefriedigenden Namen Wasserpflanze. Riegl will gerne einen religiösen Wandel darin erkennen, wofür ihm aber die Beweise fehlen. Goodyear zeigt auf, dass es sich um eine spezielle Art des Lotus handelt, welcher eigentlich nicht zur gleichen botanischen Gruppe zählt und dass Herodot mit seinem Bericht über einen essbaren Lotus für „Verwirrung“ sorgt, da diese Gattung in Ägypten nicht heimisch ist, sondern in Indien. Im Weiteren beschreibt Riegl die zwei verschiedenen Lotusarten (weiß und blau), deren Form sich mit den Darstellungen deckt. Auch die verschiedenen Blatttypen zeigt er auf, wobei er die Grundform mit einer Schaufel vergleicht: „Die dem Spalt entgegengesetzte Seite ist zumeist im Halbkreis abgerundet, doch läuft sie nicht selten auch in eine Spitze aus, die gelegentlich sogar etwas geschweift erscheint.“⁸⁰ Riegl gibt auch an, dass dieses Blatt der Vorgänger des griechischen Efeublattes ist.⁸¹ Die Lotusknospe hat nach Riegl eine Tropfenform ohne eine Gliederung. „In der Natur ist der innere Kern der Knospe von *Nymphaea lotus* umschlossen von vier gleichlangen Blättern, die denselben vollständig einhüllen.“⁸² Dargestellt werden die Knospen zumeist alternierend mit Lotusknospen. Sehr detailliert beschreibt Riegl, wie diese Alternierung auszusehen hat: „Die beiden Motive – Blüte und Knospe – sind neben einander gereiht; die Blüten sind das grössere Motiv und ihre weit ausladenden Kelchblätter schlagen oft von beiden Seiten über der dazwischen stehenden Knospe zusammen.“⁸³ Diese abwechselnde Darstellung ist für ihn der Vorgänger des griechischen Kymas. Die Knospe kann aber auch ohne Blüte auftreten, wie zum Beispiel zur Bekränzung von Schäften. Von der Lotusblüte sind drei verschiedene Darstellungsformen erhalten. „Es sind dies 1. die Vollansicht (en face), 2. die Seitenansicht (en profil), 3. die halbe Vollansicht (en demiface).“⁸⁴ Bei der Vollansicht der Lotusblüte handelt es sich um die Rosette. Wobei zunächst damit der Blütenknoten gemeint war, und später die vollentfaltete Blüte. „Wir werden aber die Bildung mit abgestumpften Blättern eher als eine blosse Variante der spitzblättrigen Blüte zu erklären haben, wie sie sich im Gefolge der typischen Ausgestaltung des centralen Rosettenmotivs von selbst eingestellt haben mochte, indem das Hauptgewicht auf den radiantem Blattkranz, und nicht auf die Zeichnung der einzelnen Blätter gelegt wurde.“⁸⁵ Vermehrt kommen Rosetten erst ab dem Neuen Reich vor. Als einziges Beispiel für das Alte Reich fügt Riegl eine Statue

⁷⁹ Riegl zitiert G. Perrot als jenen Forscher, welcher die bislang einzige Gesamtdarstellung über die altägyptische Kunst erstellt hat (*Histoire de l'art dans l'antiquité*).

⁸⁰ Wie Anmerkung 70, 51.

⁸¹ Hier zitiert Riegl W. G. Goodyear. „... sofern nämlich Goodyear recht hat, indem er das mykenische Efeublatt als Nachbildung des zugespitzten ägyptischen Lotusblattes erklärt.“, wie Anmerkung 70, 51.

⁸² Wie Anmerkung 70, 52.

⁸³ Ebd., 52.

⁸⁴ Ebd., 52.

⁸⁵ Ebd., 53.

der Nofretete an, deren Diadem mit Rosetten umgeben ist. Er widerspricht der Theorie, dass die Rosette aus dem asiatischen Raum kommt, da für ihn die Beweise nicht ausreichend sind. Er erwidert hingegen, dass es der ägyptischen Kultur widersprechen würde, da sie nicht aufgeschlossen für Fremdes war. Einen erneuten Aufschwung des Kunstschaffens sieht Riegl in der Zeit der Thutmessiden und Ramessiden. Für ihre Kunst ist aber die Seitenansicht des Lotus von bedeutenderen Wirkung. Hierbei ist der dem Papyrus gegenübergestellte Lotus gemeint. „Typisch hierfür sind drei spitze Kelchblätter, eines in der Mitte, zwei an den Seiten, entweder geradlinig oder – was das Gewöhnlichere ist – in leise geschwungenem Karniesprofil ausladend. In die spitzen Winkel, oder dreieckigen Zwickel, die durch je zwei benachbarte Kelchblätter gebildet werden, sind wiederum ähnliche spitze Blätter eingezeichnet, und in die hierdurch entstandenen vermehrten Zwickel abermals Blätter von derselben Form, aber entsprechend kleiner. Alle diese zwickelfüllenden Blätter bilden zusammen die Blütenkrone, die drei grössten zuerst erwähnten Blätter den Kelch.“⁸⁶ Ein weiterer Typus in Seitenansicht ist glockenförmig und leicht mit dem Papyrus zu verwechseln. Jedoch werden drei Blütenblätter angegeben. Möglicherweise kommt diese Form zustande, da in Stein diese Glockenform einfacher zu erstellen ist.⁸⁷ Dem entspringt vermutlich auch das Lotusknospenkapitell. Die Lotusblüte hingegen wird aufgemalt und nicht plastisch herausgearbeitet.⁸⁸

Das erste Auftreten des Volutenkelchs ist für Riegl von herausragender Bedeutung für die gesamte Geschichte der Ornamentik. Auch das ionische Kapitell geht auf diese Volutenform zurück.⁸⁹ Dieser Kelch besteht aus vier Blättern, welche sich nach unten einrollen und von der Seite aus betrachtet wie Voluten aussehen. Aus deren Mitte erhebt sich ein Blattbüschel zur Krone. Gut zu erkennen ist dieser Typus aufgrund der scharfen Trennung zwischen Kelch und Krone. Die ägyptische Palmette ist eine Mischung aus Lotuskelch und Lotusfruchtknoten. Riegl schlägt für diese Ansicht den Begriff „halbe Vollansicht“ vor. Als Zwickelfüllung zwischen den beiden Voluten werden kleine Zäpfchen verwendet. Diese Füllung ist wichtig, da es das ägyptische Stilgefühl erfordert, jeden leeren Winkel mit einem füllenden Motiv auszustatten.⁹⁰ Erste Ranken treten bereits in Ägypten auf. Für Riegl hat dieses Motiv keine Vorbilder in der Natur und ist eine rein ornamentale Erfindung. Man versuchte nur eine gefällige Verbindung zwischen den Blütenreihen herzustellen. Ein weiteres, ähnliches Motiv

⁸⁶ Ebd., 55.

⁸⁷ Übernommen von Goodyear.

⁸⁸ Wie Anmerkung 70, 48-57.

⁸⁹ Nach Riegl hat vor allem Goodyear eine Verbindung zwischen Ägypten und dem ionischen Kapitell herausgearbeitet.

⁹⁰ Wie Anmerkung 70, 60-62.

ist die Spirale, welche im Neuen Reich verwendet wird, welches ursprünglich ein geometrisches Element ist. Das Eigentümliche an der Spirale ist, dass sie sich ein und gleichsam wieder ausrollt mit einer Rosette, einem Auge oder einem Kreis als Mittelpunkt. „Das massgebende Verzierungselement ist hier die Spirale, die Blütenmotive sind dagegen blosser Zuthaten, hervorgerufen durch das Postulat der Zwickelfüllung.“⁹¹ Die Spirale bot die Möglichkeit, ganze Flächen damit zu verzieren. In solchen Fällen kann der Lotus auch als Verbindung zwischen den Spiralen auftreten und nicht nur als Zwickelfüllung. Aber trotzdem bleibt die Spirale ein geometrisches Motiv mit vegetabilen Pflanzenteilen.⁹² Riegl sieht in der ägyptischen Kunst den Anfang der pflanzlichen Darstellungsform. Im Wesentlichen war sie von gegenständlicher Bedeutung. Sie ist nicht mehr nur bloßer Schmuck, sondern die Form der Vorstellungen, den Empfindungen und den Stimmungen Ausdruck zu verleihen. Für Riegl waren die Ägypter die Ersten, welche es zu einer höheren Kulturstufe schaffen.⁹³

Die zweitälteste Kultur- und Kunstträger der Geschichte sind für Riegl die Assyrier in Mesopotamien. Die Kunstaussprägung stammt aber aus einer späteren Epoche der Assyrieherrschaft, denn vor 1000 v. Chr. sind nur unzureichende Zeugnisse erhalten. Ihre Pflanzenelemente wurzeln in der ägyptischen Kunst. So haben die Denkmäler aus der Sargoniden-Zeit (7./6. Jahrhundert v. Chr.) einen engeren Bezug zu Ägypten, als jene aus dem 10. Jahrhundert. Riegl sieht darin die nähere Verbindung Mesopotamiens und Ägyptens zur Zeit der Sargoniden. „Aber das muss im Allgemeinen nachdrücklich hervorgehoben werden, dass wir in der assyrischen Kunst zuerst die für die spätere Entwicklung der Künste bei den Mittelmeervölkern so fundamentale Scheidung zwischen Bordüre und Decke, Rahmen und Füllung, statisch Funktionierendem und statisch Indifferentem in mehr oder minder bewusster Weise durchgeführt sehen.“⁹⁴ Obwohl die Ägypter bereits eine Umrahmung durchführten, sieht Riegl in der assyrischen Kunst das erste Mal ein System. Bei Palmette und Rosette spricht für Riegl nichts für einen mesopotamischen Ursprung. Für ihn ist es nicht nachvollziehbar, dass die Ägypter nur Palmette und Rosette entlehnt hätten, aber nicht das für die Assyrier wichtigere Flechtband. Dieses bildet ein besonderes Charakteristikum der mesopotamischen Kunst. Riegl geht auf dieses Flechtband nicht weiter ein, da er es zu den linearen Kompositionen zählt. Viel wichtiger sind die Pflanzenornamente, welche dieses Band umgeben. Auch hier erscheinen wieder die altbekannten Motive der dreiblättrigen Blüte, der Knospe und der Palmette. Obwohl alle drei Motive aus dem Ägyptischen bekannt sind,

⁹¹ Ebd., 72.

⁹² Ebd., 70-73.

⁹³ Ebd., 83.

⁹⁴ Ebd., 86f.

weisen sie markante Unterschiede auf, so wird zum Beispiel die Blüte als bekrönter Lotus dargestellt. Dies sind Weiterentwicklungen, welche eine bewusste dekorative Fortbildung der Assyrer kennzeichnet.⁹⁵ Ein Pflanzenmotiv stammt nach Riegl aus der mesopotamischen Kunst, und zwar der Granatapfel. Er hat eine kreisrunde Form mit einer aus drei Blättern gebildeten Krone. Dieses Motiv kommt auch als Bordüre und als Rundbogenband vor. Eine weitere wichtige Darstellung war jene des „heiligen Baumes“. Der Baum fand nie Eingang in den Motivreichtum. Die ägyptische Kunst zeigt ihn nur in seiner natürlichen Umgebung, wie zum Beispiel dem Garten. Der „heilige Baum“ ist im Wesentlichen ein möbelartig zusammengesetztes Gebilde, welches aus zwei viereckigen Schäften besteht. Diese werden durch Hülsen miteinander verbunden. Bekrönt wird dieser Baum von einer Palmette mit einem Fächer. Assyrer kennen weder eine Spiralornamentik noch eine Zwickelfüllung.⁹⁶

Als dritte wichtige Kunstgattung sieht Riegl jene der Phöniker. Deren Wert liegt aber vor allem auch in der Verbreitung der ägyptischen und mesopotamischen Kunst im gesamten Mittelmeergebiet. Sie entwickelten aber auch aus den verschiedenen Elementen ein neues Element und zwar den Palmettenbaum, welcher vergleichbar ist mit dem Bouquet der Ägypter. Er besteht aus mehreren Ebenen, von welchen zu beiden Seiten Blumen hervortreten und auf den obersten Volutenkelchen hat der Baum ein strahlenförmiges Büschel mit drei langschäftigen Lotusblüten. Die Blüten selbst sind glockenförmig. Sie übernehmen auch den ägyptischen Palmettenfächer und den mesopotamischen Palmettenbaum. Die phönikische Palmette hat einen bekrönenden Binsenfächer ohne Glockenblüten mit einem aufwärts gerichteten Volutenkelch, welcher den Fächer halbkreisförmig umschließt.⁹⁷ Der Palmettenbaum ist eine Weiterentwicklung der ägyptischen Grundform und kommt bei den Phönikern sehr lange vor. Nur der Vollständigkeit halber bezieht Riegl in seine Betrachtung auch die persische Kunst ein, obwohl er sie für überschätzt hält. Er betrachtet diese Kunst als mindere Qualität, da sie keinen aufsteigenden Gang nimmt und einen Mangel an Originalität zeigt. Sie haben keine Mischkunst und zeigen assyrische Wurzeln, welche sich in Lotusblüten- und Palmettendarstellungen äußern. Aber sie werden auch schon von den Griechen beeinflusst. Riegl nennt die Perser Universalerben der orientalischen Kunst mit dem geringsten Anteil an der Altorientalischen.⁹⁸

Nach dem Überkapitel „Altorientalisches“ kommt Riegl über die Perser zu den Griechen. Für ihn ist die abendländische Kunst schon vor den Perserkriegen vollkommener als die

⁹⁵ Ebd., 87-92.

⁹⁶ Ebd., 96-101.

⁹⁷ Ebd., 102-105.

⁹⁸ Ebd., 109-111.

Orientalische. Das Ziel, welches sich die altorientalische Kunst zwar setzt, aber nur unvollkommen erreicht. „ – dieses Ziel wurde zuerst und allein von den Griechen erreicht: nämlich jene harmonische, dem inneren Wesen eines jeden Kunstwerks und seinen äusseren Entstehungs- und Zweckbedingungen entsprechende Ausstattung mit Verzierungsformen, jene „tektonische“ Scheidung zwischen stofflichem Grund und schmückendem Ornament, zwischen statisch Wirksamem und Indifferentem, zwischen Rahmen und Füllung, welche allmählig bewusst durchgeführte Scheidung die gesamte Kunstentwicklung der Mittelmeervölker (einschliesslich Nordasiens bis jenseits des Iran, das ja gleichfalls allezeit nach dem Mittelmeere und nicht nach dem Osten Asiens gravitierte) von derjenigen in der grossen ostasiatischen Kulturraum anscheinend grundsätzlich unterscheidet.“⁹⁹ Als größte und schönste Errungenschaft der Griechen sieht Riegl die rhythmisch bewegte Pflanzenranke. „In ihr gipfelt das Verdienst der Griechen um die Entwicklung des Pflanzenornaments.“¹⁰⁰ Die Ranke wird von den Altorientalen übernommen und im Blickfeld der formalen Schönheit weiterentwickelt. Hellenistische Ranken- und Pflanzenornamente sind für Riegl prägend für alle darauffolgenden Stile bis hin zu seiner Zeit.¹⁰¹

Riegl achtet bei seinen Beschreibungen darauf, möglichst genau das Gesehene Kunstwerk wieder zu geben und fügt als Bestätigung seiner Aussagen Bilder der jeweiligen Pflanzen und Ornamente an. Er versucht eine Geschichte der Ornamente so detailreich wie möglich zu erstellen. Anhand dieser Detaillierung zeigt Riegl die schrittweise Weiterentwicklung innerhalb der Darstellung auf, möge sie auch noch so gering sein und will dafür eine Begründung finden. Dabei spart er nicht an Kritik an anderen Forschern und Schriften. Riegl und Max Büdinger sehen die Notwendigkeit darin, den Blick vom reinen Erscheinungsbild eines Kunstwerkes wegzuführen hin zu einer kulturhistorischen Betrachtung.¹⁰² So ist dieses Buch chronologisch aufgebaut. Der Autor zeigt auch genau die Beeinflussungen der verschiedenen Kulturen untereinander auf. Wenn man Fremdes mit Fremden in Verbindung stellt, kann man nach Riegl einen Fortbildungsprozess erkennen. So wird durch wechselseitige Beeinflussung eine Durchdringung und Vermengung herbeigeführt, welches in einem gemeinsamen Neuen etwas Vollkommenes schafft.¹⁰³

⁹⁹ Ebd., 112.

¹⁰⁰ Ebd., 112.

¹⁰¹ Ebd., 112f.

¹⁰² Wie Anmerkung 59, 79.

¹⁰³ Ebd., 17.

4. Grabungsberichte

4.1 Grabungsberichte als fachliches Genre der Archäologen

Für die Entscheidung, was genau dokumentiert wird, gibt es keine Regeln. Dies ist eine subjektive Auswahl des Ausgräbers. Für die Funde gibt es vorgefasste Formulare, welche bereits die Beschreibung einschränkt. So wirkt die Grabungsdokumentation zwar objektiv, ist aber durch den Ausgräber subjektiv bestimmt.¹⁰⁴ Der Grabungsbericht ist das Ergebnis individueller, subjektiver Entscheidungen. Dies betrifft die Interpretation und die Auswahl der Monumente. Der Bericht wird in einer unpersönlichen Form abgefasst, damit die Objektivität unterstrichen wird.¹⁰⁵ Es ist auch der Fall, dass derjenige, welcher den Bericht verfasst, nicht jene Person ist, welcher den Fundort ergraben hat.¹⁰⁶ Jede historische Forschung, so auch die Archäologische, hat ein subjektives Element. Jeder Forscher, jede Generation und jede Zeit hat ihre eigenen Anschauungen und Interessen. Für die verschiedenen und eigenen Forschungsfragen werden immer neue Methoden entwickelt, welche eingebettet sind in die Erfahrungen und den gesellschaftlichen Diskurs.¹⁰⁷ Die ersten bekannten „Ausgrabungen“ sind Raubgrabungen, welche sogar bis ins Altertum zurückreichen. Auch die folgenden Untersuchungen gelten nicht dem eigentlichen Sinn der Ausgrabung, sondern zunächst nur dem Finden von Kunstwerken, wie zum Beispiel in Pompeji. Auch in der Ära Winckelmann werden immer noch die Kunstwerke aus dem Kontext heraus betrachtet.¹⁰⁸ Das Deutsche als auch das Österreichische Institut für Archäologie können beide auf eine lange Tradition zurück blicken und haben auch eine Vielzahl an Grabungsprojekten durchgeführt. Aufgrund der Tatsache, dass diese Institute bereits sehr lange existieren, bieten die Grabungsberichte einen guten Überblick über die Entwicklung der Technik und Betrachtungsweisen der Autoren.

¹⁰⁴ F. Lang, *Klassische Archäologie, Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis*, Tübingen, 2002, S. 96, nach: J. Gero, *Archaeological practice and gendered encounters with field data*, in: R. Wright (Hrsg.), *Gender and archaeology*, Philadelphia, Pennsylvania, 1996.

¹⁰⁵ Ebd., 96, nach: I. Hodder, *Writing site archaeology, site reports in context*, *Antiquity* 63, 1989.

¹⁰⁶ Ebd., 97.

¹⁰⁷ Wie Anmerkung 6, 19.

¹⁰⁸ Ebd., 77f.

4.2 Deutsches Archäologisches Institut

Am 21.4.1829 wird in Rom das Istituto di corrispondenza archeologica durch einen Freundeskreis aus Gelehrten, Künstlern und Diplomaten gegründet. Ziel dieses Instituts ist es, die antike Kunst, Epigraphik und Topographie bekannt zu machen. Die Schirmherrschaft übernehmen der preußische Kronprinz und spätere König Friedrich Wilhelm (IV.) und Eduard Gerhard, der eigentlichen Begründer. 1832 wandern das Institut sowie die Leitung nach Berlin. Da seit 1859 die Finanzierung durch das Königreich Preußen geleistet wird, wird es 1871 zur preußischen Staatsanstalt und 1874 zum Reichsinstitut. Im gleichen Jahr wird die Abteilung Athen gegründet. Im 20. Jahrhundert kommen noch die Abteilungen Kairo, Istanbul, Madrid, Bagdad und Teheran hinzu sowie zwei Kommissionen im Inland in Frankfurt und München. 1979 kommt die Kommission der Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie in Bonn hinzu. Des Weiteren gibt es noch Außenstellen in Sanaa, Damaskus, Lissabon, Ankara und Ingolstadt. 1995 entsteht die Eurasien-Abteilung für die archäologische Forschung in den GUS-Staaten und die benachbarten Länder. Ein Jahr später werden die Abteilungen Bagdad, Damaskus und Sanaa zur Orient Abteilung zusammengefasst.¹⁰⁹

4.3 Grabungsberichte aus Pergamon

Im Sommer 1871 reisen Gustav Hirschfeld, Heinrich Gelzer und Major Bernhard Regely nach Ephesos, Pergamon, Smyrna und Sardes. In Pergamon treffen sie Carl Humann, welcher dort als freier Unternehmer für den osmanisch-türkischen Staat eine Straße baut. Am Burgberg von Pergamon findet er mehrere Marmorreliefs. Mehrere dieser Reliefs werden dem Museum in Berlin gesendet. Eine Grabung wird zunächst aber nicht ins Auge gefasst, da noch jene in Olympia begonnen wurde. Erst 1878 beginnen Carl Humann und Alexander Conze im Auftrag der preußischen königlichen Museen zu Berlin mit der Grabung in Pergamon.¹¹⁰ Die erste ausführliche wissenschaftliche Untersuchung wird im Auftrag der französischen und der osmanisch-türkischen Regierung vom französischen Architekt und Archäologen Charles Texier durchgeführt. Es dient zur Bestandsaufnahme der antiken Denkmäler Kleinasiens seit 1833. Diese Aufzeichnungen liefern ein Bild von den antiken Gebäuden, welche heute zumeist verfälscht oder zerstört sind. Der englische Archäologe Charles Fellows und die deutschen Altertumsforscher Friedrich Gottlob Welcker und August Baumeister erstellen

¹⁰⁹ www.dainst.org/de/geschichte?ft=al, abgerufen am 21.10.2012, 10 Uhr.

¹¹⁰ W. Radt, Pergamon, Geschichte und Bauten einer antiken Metropole, Darmstadt 1999, 11f.

zwischen 1839 und 1865 ihre Reiseberichte. Diese Berichte bringen jedoch nichts Neues. Der Orientalist Andreas David Mordtmann besucht Pergamon zweimal, 1850 und 1854, und erstellt Aufzeichnungen und eine topografische Skizze. Im Winter von 1864 auf 1865 kommt Carl Humann das erste Mal nach Pergamon.¹¹¹



Abb. 3: Theater von Pergamon.

Im Folgenden werden einige Grabungsberichte vorgestellt und genauer betrachtet. Der erste untersuchte Bericht stammt aus dem Jahr 1888¹¹². Der erste Teil besteht aus einem Arbeitsbericht des Ausgräbers Carl Humann. Er berichtet, dass es sich um die dritte Kampagne handelt, welche vom 18. April 1883 bis zum 15. Dezember 1886¹¹³ durchgeführt wurde. Im Weiteren zeigt er die verschiedenen Ausgrabungsplätze und Entdeckungen sowie die verschiedenen Personen, welche geholfen beziehungsweise zu Besuch kamen. Für meine Fragestellung interessanter zeigt sich der 2. Teil von Richard Bohn.¹¹⁴ So berichtet er von einem Dionysos-Tempel, belegt durch eine Inschrift, welche aber nicht vor Ort, sondern

¹¹¹ Ebd., 14.

¹¹² C. Humann, R. Bohn, M. Fränkl, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, 3. Vorläufiger Bericht, 1882-1886, Berlin (1888).

¹¹³ 1. Grabung vom 9. September 1878 bis April 1880, 2. Grabung vom 24. August 1880 bis Dezember 1881.

¹¹⁴ R. Bohn, II. Die Architektur von Richard Bohn, in: C. Humann, R. Bohn, M. Fränkl, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, 3. Vorläufiger Bericht, 1882-1886, Berlin (1888).

innerhalb der Festung gefunden wird. Das Geison¹¹⁵ des Tempels trägt an der Unterseite ein Muster aus Rosetten, welche abwechselnd spitze und gerundete Blätter hat. Der Triglyphenfries¹¹⁶ ist von einem hohen Abakus gekrönt, welcher leicht nach vorne tritt. Der Schlitz des Abakus ist nach oben hin in einem Halbkreis geschlossen. Die Enden der Eckschrägen sind mit zierlichen Akanthusblättern bedeckt. Die Sima¹¹⁷ trägt ein in einfacher Schwingung gehaltenes, zierliches Rankenwerk. Die Wasserspeier der Simas sind aus Satyrköpfen gebildet, welches auf den Gott Dionysos schließen lässt. Die Weihung an diesen Gott lassen sich auch aufgrund eines Frieses aus Weinranken, Trauben und Blättern, welcher höchstwahrscheinlich aus einem 2. Tempel stammt, festhalten.¹¹⁸

Auch am Theater finden sich vegetabile Ornamente. Das Epistyl¹¹⁹ trägt ein Fries aus Efeublättern mit Masken. Dasselbe Ornament befindet sich auch zwischen dem Eingang, dem Zuseherraum und dem Bühnengebäude. Das Theater ist, durch eine Weihinschrift belegt, Dionysos Kathegemon geweiht.¹²⁰ Carl Humann beschreibt ebenfalls die Arbeiten am Dionysostheater. Im Vergleich zu Richard Bohn sieht er das Theater vom Befund und nicht der Architektur aus. Er beschreibt, dass die Grabung im Areal des Theaters nach Norden hin erweitert und die Bühne entdeckt wird. Der marmorne Deckbalken wird am Boden aufgefunden und trägt ein Efeu-Masken Ornament.¹²¹ Beschreibt Richard Bohn die Art und das Aussehen jener Ornamente, begnügt sich Carl Humann mit dem Auffindungsort und geht nur kurz auf die Ornamente ein.

Richard Bohn beschreibt in seinem Kapitel über die Architektur genau und detailliert die Ornamente. Er ordnet die Gebäude auch anhand dieser, deren Göttern zu. So ergibt es sich für ihn, dass ein Weinreben-, Trauben- und Blätterfries samt den Wasserspeiern in Form von Satyrköpfen nur auf ein für Dionysos geweihtes Gebäude hinweisen kann.

¹¹⁵ Ein Geison ist der unterste Saum der Dachschräge am Tempel, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 53.

¹¹⁶ Eine Triglyphe besteht aus drei voneinander abgesetzten, senkrechten Rinnen auf der Vorderseite eines hochrechteckigen Blocks des dorischen Tempels, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 132.

¹¹⁷ Ein Sima ist die Dachkrempe, die Traufleiste des griechischen Tempels an den Giebelschrägen und den Langseiten des Daches, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 118.

¹¹⁸ Wie Anmerkung 112, 39f.

¹¹⁹ Epistylon oder Architrav ist der waagrechte Steinbalken über den Säulen, Pfeilern oder Pilastern, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), S. 12.

¹²⁰ Wie Anmerkung 112, 41.

¹²¹ Ebd., 11.

Der zweite Bericht stammt von Carl Helmut Boltz, welcher 1981 im Auftrag des DAI einen Bericht über das Demeterheiligtum¹²² von Pergamon verfasst. Dieses Heiligtum befindet sich am Südhang des Burgbergs und wird erst spät entdeckt. Carl Humann erwähnt ihn nur kurz als kleinen, römischen Marmortempel.¹²³ Ausgegraben wird der Tempel von Alexander Conze mit Wolfgang Dörpfeld und Peter Schazmann um 1900. Zwischen 1908 und 1909 werden zwei Drittel des Tempels freigelegt. 1910 bis 1911 wird das Areal in nördlicher Richtung erweitert. 1938 kommt es erneut zu Grabungen, welche aber unterbrochen und erste 1957 fortgeführt werden. Die letzte Kampagne findet zwischen 1965 und 1973 statt.¹²⁴

Das Kapitel über Topographie und Terrassenanlage wird ausgespart, da es für meine Fragestellung nicht verwendet werden kann. Interessanter sind die Kapitel über die einzelnen Bauteile des Heiligtums. Im Propylon¹²⁵ befinden sich Blattkranzkapitelle, welche nach Carl Helmut Boltz aufgrund ihrer Form in die Zeit von Königin Apollonia datieren. Diese Kapitelle bestehen aus einem Abakus mit einem Kranz aus sechzehn aufrechtstehenden, schlanken Blättern. Am Schaft entlang stehen sie senkrecht aufrecht und die Spitze ist oben nach außen gebogen. Zwischen den Spitzen liegen noch jene des zweiten Kranzes. Sie haben die gleiche Krümmung wie die erste Reihe. Die Abakus an den vier Ecken bestehen je aus einem Blatt. Die zweite Reihe ist nach vorne gezogen, aber es sind trotzdem keine Eckvoluten zu erkennen. Der Blattkranz wird zusammengehalten von einem einfachen Rundstab, Plättchen und Hohlkehlen. Das Kapitell kommt ohne weitere Ornamente aus. Im Weiteren erklärt Carl Helmut Boltz die verschiedenen Formen eines Blattkranzkapitels. Die erste Form besteht aus frei nebeneinanderstehenden, durch Kerben getrennten Blättern. Sie haben eine stärkere Wulstform der Mittelrippe. Die Blattflächen sind leicht konkav und die Außenseiten haben eine schwach vortretende Wulst. Der hintere Blattkranz tritt aus einer Kerbe mit einer Mittelrippe nach oben hin heraus. Die zweite Form hat breitere, flächigere Blätter mit fünf gleichstarken Rispen. Die Zwischenräume sind weniger tief und die hintere Reihe ist weniger zurückgesetzt. Die Kerben treten wenig in Erscheinung.¹²⁶

Als nächsten Gebäudeteil untersucht Carl Helmut Boltz die Süd Stoa.¹²⁷ Hier wurde unterhalb eines Plattenbodens ein Opfergefäß aus Terrakotta mit Getreideresten gefunden. Aufgrund

¹²² C. H. Boltz, Das Demeterheiligtum, in: DAI, Altertümer von Pergamon, Band XIII, Berlin (1981).

¹²³ Wie Anmerkung 112, 16.

¹²⁴ Wie Anmerkung 122, 1f.

¹²⁵ Der Propylon ist der Eingangsbereich vor dem eigentlichen Tempelbezirk, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 104.

¹²⁶ Wie Anmerkung 122, 18.

¹²⁷ Eine Stoa ist eine Säulenhalle mit geschlossener Rückwand, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 122.

dessen wird angenommen, dass dieser Raum in kultischer Verwendung war. Aber die Art der Kultvorgänge ist unbekannt. Das Interkolumnium¹²⁸ der Süd Stoa hat auf jeder Seite je ein Füllhorn. In der Mitte steht ein Kelch mit reich profiliertem Fuß. Die Schale ist halbrund und kanneliert. Nach links zweigen stark ausgebildete Weinranken und Reste des Weinlaubes ab. Angenommen wird eine symmetrische Komposition der Weinranken. Auch die weiteren Reliefplatten weisen auf den Demeterkult hin. Gefunden wurden viele Bruchstücke mit pflanzlichen Darstellungen, ohne Kontext und Zusammenhang. Viele Plattenfragmente zeigen eine Aufreihung von Mohn- und Getreidestauden. Kleine Bruchstücke zeigen auch Trauben und Weinranken.¹²⁹

Über dem Marmorarchitravfries befindet sich ein Girlandenrelief mit Stierschädeln und Opferschalen. Die Girlande schwingt gleichmäßig von einem Schädel zum Nächsten. Die Blattspitzen verlaufen von links nach rechts in fortlaufender Richtung. Die Opferschalen sind stark plastisch dargestellt und bilden das Gegenstück zu den Stierschädeln. Mit diesen Girlanden ist der gesamte Tempel umzogen.¹³⁰ Auf den Architravblöcken befinden sich schwache, plastische Blattornamente. Auch ein kräftig ausgearbeitetes Rankenornament ist dargestellt. Die Sima hat ein plastisch stark eingetieftes Palmettenfries, welches sehr exakt ausgeführt ist. Es ist eine Abfolge von geschlossenen und geöffneten Palmetten.¹³¹

Der Altar wird gebildet aus Eck-Akroteren mit wulstig gebildeten Doppelvoluten. Das äußere Profil der Volute bildet zum Altarsockel hin eine steile Kurve. Zwei andere Voluten haben heraustretende schmale Wulstprofile, welche in flacheren Bögen herabführen. Vermutlich reichten sie den Langseiten des Altars hin bis zur gegenüberliegenden Volute. Die äußeren Wulstprofile drehen sich zu zwei kleineren Spiralen nach innen. Aus ihrem Untergrund bildet sich eine Palmette. Auch die Platte, auf welcher die Opfer abgelegt werden, ist mit aufstrebenden Voluteneinheiten verziert.¹³²

Carl Helmut Boltz achtet sehr genau darauf, die pflanzlichen Ornamente genau zu beschreiben. So gibt er am Beispiel des Blattkranzkapitells verschiedene Formen an und gibt anhand der Ausgestaltung eines Kapitells eine Datierung an. Auf Grund der Getreidefunde, sowie der abwechselnden Getreide- und Mohnstauden auf den Friesen schließt er zudem auch auf den Demeterkult.

¹²⁸ Das Interkolumnium ist die lichte Weite zwischen zwei Säulen, in: Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹), 63.

¹²⁹ Wie Anmerkung 122, 24-16.

¹³⁰ Ebd., 41.

¹³¹ Ebd., 46.

¹³² Ebd., 52.

4.4 Personen des Deutsches Archäologisches Institut

Waren immer schon die Grabungstätigkeiten eines Archäologischen Instituts von hervorragender Bedeutung für ihren Ruf, wären diese ohne die Menschen, welche die Leitung haben, nicht möglich gewesen. So kommt man nicht umhin, ein Kapitel gerade diesen Personen zu widmen. Eine Auswahl zu treffen, ist jedoch überaus schwierig, weshalb ich mich auf eine Auswahl ehemaliger Direktoren des Österreichischen und Deutschen Archäologischen Instituts beschränke. Diese werden chronologisch nach dem dazugehörigen Institut betrachtet.

Begonnen wird mit Martin Schede und den „Ruinen von Priene“.¹³³ Der Autor wird 1883 in Magdeburg geboren und arbeitet nach seinem Studium zwischen 1910 und 1913 gemeinsam mit Theodor Wiegand in Didyma. Sechs Jahre später tritt er seine neue Stelle als Professor an den Berliner Museen an, bevor er 1924 in die Türkei geht, um die neu gegründete Abteilung Istanbul zu leiten. Erst 1938 kehrt er zurück nach Deutschland, um seinem ehemaligen Vorgesetzten Theodor Wiegand als Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts nachzufolgen. In diesem Amt bleibt er bis 1945. Nach dem Ende des Krieges gerät er in sowjetische Gefangenschaft und stirbt 1947 im Lager Gamlitz.¹³⁴ Martin Schede geht in seiner Beschreibung zu den Ruinen von Priene auf jedes Gebäude ein und beschreibt es sehr genau. Jedoch begnügt er sich mit dem Aufzählen der Ornamenteile. So beschreibt er die Ausstattung des Athenatempels folgendermaßen: „der Säulenkopf (Kapitell) zeigt zu unterst eine Perlenkette (Astragalos), dann einen Eierstab (ionischer Kyma), und darüber legt sich eine Doppelschnecke (Volute).“¹³⁵

Neben diesen Beschreibungen geht er auch auf Dionysos und Demeter ein, welche beide hier ein Heiligtum haben. So beschreibt er auch, dass Demeters Symbol, die Ähre, auch auf den Münzen der Stadt vorkommt.¹³⁶ Dionysos beschreibt er im Zuge des Theaters und führt hier auch die Beschreibung des Priesteramtes ein: „das Amt des Dionysospriesters brachte neben anderen Auszeichnungen das Vorrecht mit sich, efeubekrönt am Altar des Theaters die althergebrachten Opferhandlungen zu vollziehen und die Gebete im Namen der Stadt zu

¹³³ M. Schede, Die Ruinen von Priene, Kurze Beschreibung, Berlin und Leipzig (1934).

¹³⁴ <http://dictionaryofarthistorians.org/schedem.htm>, abgerufen am 28.10.2012, 19:54 und http://de.wikipedia.org/Martin_Schede, abgerufen am 28.10.2012, 15:45.

¹³⁵ Wie Anmerkung 133, 28.

¹³⁶ Ebd., 91.

sprechen, goldbekrönt den Festzug anzuführen und bei den Vorstellungen einen Ehrensitz einzunehmen.“¹³⁷

Bei der Beschreibung von floralen Ornamenten gibt der Autor zwar das Gesehene wieder, jedoch beschreibt er diese nicht. Trotzdem gibt er anhand von Pflanzen eine Deutung zu gewissen Heiligtümern an und schreibt so die Ähren Demeter zu.

Der Zweite ausgewählte Archäologe ist Carl Weickert, welcher 1885 in Leipzig geboren wird und zunächst Germanistik und später klassische Archäologie studiert. Nach dem ersten Weltkrieg, zwischen 1919 und 1936, ist er Konservator im Museum des Instituts für klassische Archäologie der Universität München, und 1933 wird er hier auch außerordentlicher Professor. Nach seiner Tätigkeit in München wird er Leiter der Antikensammlung in Berlin, bevor er 1947 Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts und ein Jahr später auch Vorsitzender der Archäologischen Gesellschaft in Berlin wird. Er spezialisierte sich auf griechische und römische Kunst und arbeitet an einer Ausgrabung in Milet.¹³⁸

Weickert beschreibt in seinem Werk „Das lesbische Kymation, Ein Beitrag zur Geschichte der Ornamentik“¹³⁹ die Entstehung des lesbischen Kymas als Beitrag zur Ornamentik. Zunächst geht er auf die Entstehung der Ornamente ein: „diese Formen sind ursprünglich auf den ersten zu schmückenden Gegenstand, auf den Körper des Menschen zu beziehen. Man schmückte die Haut durch tätowierte oder aufgemalte Muster, man schmückte das Haupt durch Kränze aus zusammengeflochtenen Blättern und Blüten. Hier bot die Natur einzelne Teile der Schmuckglieder fertig dar, und gab somit den Menschen Gelegenheit, ohne selbst neue Formen erfinden zu müssen, mit den vorhandenen Formen diese einfachsten Schmuckgebilde zu beleben, sei es durch Abwechslung zwischen Blättern verschiedener Art, oder von Blättern mit Blüten.“¹⁴⁰ Er beschreibt, dass der Mensch den Schritt gemacht hat, zu lernen die Natur zu beobachten. Wie seine Vorgänger sieht auch er in Ägypten den Ausgang.¹⁴¹

¹³⁷ Ebd., 78.

¹³⁸ <http://dictionaryofarthhistorians.org/weickertc.htm>, abgerufen am 28.10.2012, 20:39 und http://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Weickert, abgerufen am 28.10.2012, 15:45.

¹³⁹ C. Weickert, Das lesbische Kymation, Ein Beitrag zur Geschichte der Ornamentik, München (1913).

¹⁴⁰ Ebd., 10.

¹⁴¹ Ebd., 11f.

Weickert beschreibt sehr genau das Aussehen und die Entwicklung des lesbischen Kymations. „Um seinen Blattcharakter noch mehr zu heben, ist die Mittelrippe stets angegeben. Die Hauptblätter sind, an den entwickelten Formen wenigstens, durch einen ösenförmig geführten Streifen Blattfleisches verbunden.“¹⁴² Daneben geht er auch noch auf die Unterschiede¹⁴³ und auf spezielle Formen ein. Er vergleicht innerhalb verschiedener Epochen und Varianten.¹⁴⁴ Den Bogen spannt er vom griechischen Parthenon¹⁴⁵ bis hin zur römischen Ara Pacis.¹⁴⁶

Wie bereits erwähnt, beschreibt Weickert sehr genau und gibt alles sehr detailliert wider. Zudem versucht er auch anhand von Vergleichen Unterschiede oder Gleichheiten aufzuzeigen.

Abschließend wird noch auf Kurt Bittel und dem „Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst“¹⁴⁷ eingegangen. Der Autor wird 1907 in Heidenheim geboren. Er studiert in Heidelberg, Berlin, Wien und Marburg Vor- und Frühgeschichte. Bereits 1930 arbeitet er für das Deutsche Archäologische Institut. Zwischen 1931 und 1977 führt er mehrere Grabungskampagnen in der Hauptstadt der Hethiter durch. 1946 übernimmt er dazu noch eine Professur an der Universität Tübingen und beginnt eine Grabung im hallstattzeitlichen Heuneburg. Zwischen 1969 und 1972 übernimmt er die Leitung des Deutschen Archäologischen Instituts. Seinen internationalen Ruf verdankt er seinen Grabungen und Auffindung der hethitischen Kultur. In Folge dessen kommen ihm viele Ehrungen zu Teil und so ist er Träger des Ordens Pour le mérite für Wissenschaften und Künste, sowie des Großen Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland und des Österreichischen Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst. Er stirbt 1991 in seiner Heimatstadt Heidenheim.¹⁴⁸

In Bittels Beschreibung zur hethitischen Kunst werden drei Gefäße genauer beschrieben. Darauf zu finden sind nur sehr wenige florale Ornamente, auf welche er auch nur sehr kurz eingeht. Ein Element, welches öfter vorkommt ist „... ein stilisierter, palmähnlicher

¹⁴² Ebd., 20f.

¹⁴³ Ebd., 24.

¹⁴⁴ Ebd., 33.

¹⁴⁵ Ebd., 66.

¹⁴⁶ Ebd., 94.

¹⁴⁷ K. Bittel, Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch Historische Klasse, Heidelberg (1976).

¹⁴⁸ http://www.orden-pourlemerite.de/plm/mgvita/bittel1907_vita.pdf, abgerufen am 28.10.2012, 21:11 und http://de.wikipedia.org/wiki/Kurt_Bittel, abgerufen am 28.10.2012, 15:45.

Baum.“¹⁴⁹ Der Autor erwähnt und beschreibt den Baum zwar nicht sehr detailreich, jedoch kann man ihn sich vorstellen.

4.5 Österreichisches Archäologisches Institut

Am 25. Februar 1897 legt der Minister für Cultus und Unterricht Carl Freiherr Gautsch von Frankenthurn Kaiser Franz Josef I. einen Bericht über die Gründung eines archäologischen Instituts vor. Aktivitäten vom Ministerium zur Erforschung der Antike soll unter ein eigenständiges Organ gestellt werden. Als Leiter wird Hofrat Dr. Otto Benndorf vorgeschlagen, welcher Klassische Archäologie an der Universität Wien lehrt. Am 15. März genehmigt Kaiser Franz Josef diesen Vorschlag. Am 20. Dezember 1897 werden die Statuten des Instituts festgelegt. Am 1.11.1897 nimmt man in der Türkenstraße 4 einen Dienstraum zur Miete, in welchem am 1.1.1898 das Institut seine Arbeit aufnehmen soll, jedoch gibt es zu diesem Zeitpunkt noch kein Budget und das Institut kann nur provisorisch aktiviert werden. Erst am 25. Juni erlässt man das Budget und das Institut kann am 1.10. nun offiziell den Betrieb aufnehmen. Hofrat Dr. Otto Benndorf wird von Kaiser Franz Josef zum Direktor ernannt.¹⁵⁰ Die Ziele des Instituts sind Grabungen im In- und Ausland und die Verwaltung der staatlichen archäologischen Museen in Aquileia, Pula, Zadar und Split. Auslandsstationen entstehen in Istanbul, Izmir und Athen. In Griechenland folgen noch Geländeforschungen in Lousoi, Elis und Aigeira. Nach dem Ende der Monarchie entgeht das Österreichische Archäologische Institut nur knapp der Schließung, jedoch muss die Zweigstelle in Izmir aufgegeben werden. Durch die Eingliederung 1935 in den Verband der Universität Wien ist das Weiterbestehen gesichert. Mit dem Anschluss 1939 folgt die Einbindung der Zweigstelle in das Institut des Deutschen Reiches. Erst 1945 können wieder die Verhältnisse von 1935 hergestellt werden. Das heutige Forschungsinstitut ist der Republik Österreich und somit direkt dem Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung unterstellt.¹⁵¹

4.6 Grabungsberichte aus Ephesos

Das ÖAI ist nicht das erste Institut, welches in Ephesos wissenschaftlich arbeitet, denn bereits 1863 werden die ersten Grabungen im Auftrag des Britischen Museums durchgeführt. 1972

¹⁴⁹ Wie Anmerkung 147, 14.

¹⁵⁰ M. Kandler, 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898-1998, Forschungen in Carnuntum, Wien (1998), 12.

¹⁵¹ www.oelai.at/index.php/institutsgeschichte.html#top, abgerufen am 21.10.2012, 13 Uhr.

erstellt Maarten van Heemskerck eine Rekonstruktion vom Artemistempel. Viele Reisende führt ihr Weg nach Ephesos, so auch Johann Bernhard Fischer von Erlach, welcher 1721 einen Kupferstich anfertigt und der bereits von Pergamon bekannte Charles Texier 1836. Edward Falkener erstellt den ersten Plan der Ruinenstadt um die Mitte des 19. Jahrhunderts, welcher durchwegs die Gebäude an der richtigen Stelle lokalisiert.¹⁵²

Am Silvestertag 1869 krönt der englische Architekt John Turtle Wood seine siebenjährige Arbeit mit der Auffindung des Artemistempels, einem der sieben antiken Weltwunder. Zunächst führt er mehrere Suchschnitte durch, um den Tempel zu lokalisieren. Nebenbei gräbt er noch an Stellen, wo mit Funden zu rechnen war, damit er seinen Geldgebern etwas vorweisen kann. 1866 entdeckt er eine Inschrift, welche eine Prozession zu Ehren der Artemis beschreibt, sowie die Stationen des Weges. Ein Jahr später findet er das beschriebene Tor und setzte seine Grabung an der Prozessionsstraße entlang fort, um am Silvestertag dafür belohnt zu werden. Nach Rückschlägen wird 1874 die Grabung eingestellt.¹⁵³ Dr. Benndorf wird vom Kulturministerium aufgefordert, eine österreichische Großgrabung auszuwählen und so nennt dieser 1893 Ephesos. Die Voruntersuchung führt der Ausgräber aus Pergamon, Carl Humann durch. Ein Jahr später erstellt dieser einen Plan des Gebietes um Theater und Hafen und dem bereits ergrabenen Artemistempels. Dies samt einer Kostenschätzung wird dem Ministerium vorgelegt und 1895 beginnen die planmäßigen Grabungen.¹⁵⁴



Abb. 4: Celsusbibliothek, Ephesos.

¹⁵² G. Wiplinger, G. Wlach, Österreichisches Archäologisches Institut (Hrsg.), Ephesos – 100 Jahre österreichische Forschungen, Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien-Köln-Weimar, (1995), 2.

¹⁵³ Ebd., 4f.

¹⁵⁴ Ebd., 12.

Für die Arbeit folgen vier Grabungsberichte aus verschiedenen Jahreshften des Österreichischen Archäologischen Instituts, beginnend mit dem ersten Bericht über die Ausgrabung in Ephesos von Otto Benndorf und Rudolph Heberdey.¹⁵⁵ Im ersten Teil beschreibt Otto Benndorf den Befund der Grabung, wie er sich darstellt, als sie die Unternehmung begannen. Er beschreibt, was bereits von John Turtle Wood ergraben war und geht nur in wenigen Fällen auf die Ornamentformen ein. So zeigen sich auf Bauwerken der ersten Kaiserzeit Girlanden abwechselnd mit Ochsenköpfen.¹⁵⁶ Im Weiteren beschreibt er auch noch ein Becken, welches mit einem Relief aus Flechtband, Akanthusornamenten, Perlstab, Voluten und hängenden Palmetten verziert ist und ein kapitellartiges Kugelstück mit doppeltem Blattkelch.¹⁵⁷ Die Ornamente werden nur aufgezählt, jedoch wird darauf nicht weiter eingegangen. Der zweite Teil ist die Wiedergabe eines bereits veröffentlichten Artikels von Rudolph Heberdey. Er beschreibt, welche Schritte als erste bei der Grabung vorgenommen werden und zeigt die ersten Fundgegenstände auf. Als ein Beispiel für eine Skulptur erwähnt er eine Nemesis-Tyche Statue, welche in der Rechten einen Palmzweig und in der Linken ein Füllhorn hält. Neben ihr befinden sich ein Greif und eine Weltenkugel mit Steuerrad. Dies sind nach Heberdey Nemesis Attribute.¹⁵⁸ Der Autor gibt anhand der Beigaben, welche die dargestellte Person in den Händen hält oder um sich herum befindet an, um welche Gottheit es sich handelt. Die Attribute selbst führt er nur an, ohne sie genau zu beschreiben.

Der zwölfte Bericht¹⁵⁹ aus dem Jahr 1926 ist die erste Ausgabe nach dem ersten Weltkrieg. Die Leitung der Grabung hat bereits Josef Keil übernommen. Er beginnt seinen Bericht mit den Personen, welche für die Weiterführung der Grabung in Ephesos verantwortlich sind.¹⁶⁰ Josef Keil beschreibt wiederum die einzelnen Teile der Grabung, jedoch werden keine Pflanzen oder florale Elemente erwähnt.

¹⁵⁵ O. Benndorf und R. Heberdey, Vorläufige Berichte über die Ausgrabungen in Ephesus, ÖJh 1, Beiblatt, Wien (1898).

¹⁵⁶ Ebd., 60.

¹⁵⁷ Ebd., 68.

¹⁵⁸ Ebd., 78.

¹⁵⁹ J. Keil, XII. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, ÖJh 23, Wien (1926).

¹⁶⁰ Ebd., 247.

Der nächste Bericht¹⁶¹ von Franz Miltner beschreibt die Grabungskampagne, beginnend 1954, deren Zweck es ist das byzantinische Bad und eine Thermenanlage freizulegen.¹⁶² Er zeigt ein sehr genaues Bild der gefundenen Architektur und geht auch auf florale Elemente ein. Die Beschreibung fällt sehr detailreich wie zum Beispiel: „gegenüber den zwar scharf geschnittenen, aber die Normalform durchaus wahrenen Akanthusblättern der Schmalseite fallen die nur mit einer scharfen Mittelrille versehenen Pfeifenblätter der Breitseiten nicht minder auf als die eigenartig konvex gewölbte deckende Volute mit dem Eierstab; als ein besonderes Element ist der den Kapitellfuß geradezu als Polsterplatte absetzende Lorbeerkranz hervorzuheben.“¹⁶³ Anhand der Beschreibung erkennt man, dass Miltner sehr genau beobachtet. Es handelt sich nicht nur um eine Aneinanderreihung von Elementen, sondern es wird auch das Aussehen vermittelt.

Den Abschluss bildet nochmals ein Bericht¹⁶⁴ von Franz Miltner. Dieser umfasst fünf Kapitel, die Fortsetzung der Freilegung der Scholastikatherme, die Klärung der Wohnquartiere am gegenüberliegenden Hang, weitere Aufdeckungen entlang der Hauptstraße in östlicher Richtung, die Fortführung der Restaurierungsarbeiten und zum Schluss noch Sondagen am Panayir Dag.¹⁶⁵ Die drei ersten Teile des Berichts beziehen sich nicht auf meine Fragestellung, obwohl zwar die Rede von einem Mosaikboden ist,¹⁶⁶ welcher jedoch nicht beschrieben wird. Nur bei der Beschreibung einer zu restaurierenden Stele sind florale Elemente enthalten. „Die eine (Abb. 30) unten abgebrochene (1.56 m h., 0.91 m br., 0.06 m d.), zeigt eine von zwei schlanken ionischen Säulen getragene Aedicula, deren Giebel mit Akroterien und weitschwingenden Doppelvoluten etwas maniert geschmückt ist; der Lorbeerkranz im Giebelfeld umschließt zwei Fackeln.“¹⁶⁷ Miltner beschreibt sehr genau und detailreich, egal ob er nun die pflanzlichen Ornamente anführt oder die Grabung beschreibt.

¹⁶¹ F. Miltner, XXI. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, ÖJh 43, Wien (1956-58).

¹⁶² Ebd., 4.

¹⁶³ Ebd., 33.

¹⁶⁴ F. Miltner, XXIV. Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, ÖJh 45, Wien (1960).

¹⁶⁵ Ebd., 4f.

¹⁶⁶ Ebd., 7f.

¹⁶⁷ Ebd., 49f.

4.7 Personen des Österreichischen Archäologischen Instituts

Wie bereits in Kapitel 4.3¹⁶⁸ erwähnt, sind nicht nur die Institute wichtig für die Forschung, sondern vor allem auch die verschiedenen Ausgräber und ihre Fragestellungen sowie Direktoren, welche dem Institut die Richtung geben. Sie sind Repräsentanten nach außen hin. Ihnen obliegen die Auswahl der Forschungsgebiete und deren Förderung. Wie bereits für das DAI soll auch für das ÖAI exemplarisch anhand einiger Direktoren die Behandlung von floralen Elementen vorgeführt werden.

Wenn man mit der Auswahl eines Direktors des ÖAI beginnt, stößt man unweigerlich auf Otto Benndorf, welcher 1838 in Greiz geboren wird und zunächst auf Wunsch seiner Eltern Theologie in Erlangen studiert, bevor er Kunstgeschichte in Bonn wählt. Er schließt das Studium der Archäologie und der Kunstgeschichte mit dem Doktorat ab und arbeitet danach an verschiedenen höheren Schulen. Er lehrt 1869 an der Universität Zürich, bevor er 1871 nach München und ein Jahr später nach Prag wechselt. Gemeinsam mit Alexander Conze ist er beteiligt an der zweiten österreichischen Expedition nach Samothrake. 1877 übernimmt Benndorf den Lehrstuhl von Conze an der Universität Wien. Auf gemeinsames Betreiben mit Carl Human wird 1896 in Ephesos begonnen zu graben. Zu seinen größten Erfolgen zählt die Gründung des Österreichischen Archäologischen Instituts. Er stirbt 1907 an einem Schlaganfall.¹⁶⁹

Das gewählte Werk beschäftigt sich mit der Geschichte der Entwicklung von Akroterien¹⁷⁰ und beginnt dabei mit dem ihm als ältester Akroter bekannten Beispiel vom Heraion von Olympia. „In Bau und Schmuck von den freien Bildungen der Blütezeit wie eine aufbrechende Knospe von der entfaltenden Blume verschieden, weist dieses Antefix auf den Keim jener schlichten Holzform mit unbestreitbarer Deutlichkeit zurück.“¹⁷¹ Die Beschreibung arbeitet mit bereits bekannten Metaphern, wodurch eine sehr poetische Sprache entsteht.

Wie Winckelmann und Riegl neigt auch er dazu, seine Beschreibungen sehr auszuschmücken. „Mit farbigen Zierarten einst reich bemalt, treten sie den kreisrunden First-Akroterien wie

¹⁶⁸ Siehe dazu Seite 29, Kapitel 3.4.

¹⁶⁹ <http://www.dictionaryofarthhistorians.org/benndorfo.htm>, abgerufen am 30.10.2012, 15:44 und http://de.wikipedia.org/wiki/Otto_Benndorf, abgerufen am 28.10.2012, 15:46.

¹⁷⁰ O. Benndorf, Über den Ursprung der Giebelakroterien, Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 2, Wien (1899). Otto Benndorf war zwischen 1898 und 1907 Direktor des ÖAI.

¹⁷¹ Ebd., 42.

Ergänzungen zur Seite, und in subtil sorgfältiger Ausführung erhält ihr barocker Bau historischen Eigenwert.“¹⁷²

Benndorf unterscheidet zwischen reinem Schmuck und Architekturbestandteilen. So sieht er zum Beispiel an einer Volute an einem Grab in Limyra nur Schmuck ohne Nutzen für die Architektur.¹⁷³ Interessant ist, dass Benndorf auf den Vorschlag Edward S. Morse¹⁷⁴ eingeht, dass die griechische von der chinesischen Kunst beeinflusst ist. Er gibt der Vermutung Morses dem Vorzug gegenüber jener von Franz Wickhoff, welcher eine West-Ost Bewegung der Beeinflussung sieht. Als Beispiel für seine Aussage gibt Benndorf die Ähnlichkeiten zwischen Holzbauten in Limyra und Ostasien an.¹⁷⁵

„Prüft man indessen die Fülle von Beispielen, mit der die heutige ostasiatische Literatur eine Fundgrube der Belehrung für die Stilgeschichte des Daches eröffnet, in sorgfältiger Vergleichung, so findet man sich in einem geschlossenen Kreise nationaler Formen, die unter sich in der lückenlos innigsten Verbindung stehen, indem eine Technik von der andern lernt und empfängt, um das Ihrige an eine Höhere weiterzugeben. In West und Ost herrscht Identität der Prämissen, welche eine Verwandtschaft der Ergebnisse erzeugt. Nicht eine Entlehnung, sondern der Parallelismus der Entwicklung ist hier das kunstgeschichtlich Wertvollere.“¹⁷⁶

Dieses Werk soll die Entwicklung der Akroterien aufzeigen, indem Benndorf durch Vergleiche die etwaigen Unterschiede darstellt und sie dadurch chronologisch anordnet. In der Fülle der Gestaltungsmöglichkeiten sieht Benndorf einen Stilwandel, welcher bei den Strukturmotiven anfängt. Auch er sieht eine direkte Beeinflussung durch die Griechen, welche wie von Morse dargelegt, von der asiatischen Kunst geprägt sind. Jedoch ist die griechische Kunst nicht eine Weiterentwicklung der asiatischen Tradition sondern ein nebeneinander bestehen.¹⁷⁷

Als zweiten Vertreter des ÖAI ist Camillo Praschniker, welcher 1884 in Wien geboren wird. Er schließt sein Studium der Altertumswissenschaften in Innsbruck ab und beginnt im

¹⁷² Ebd., 17.

¹⁷³ Ebd., 20.

¹⁷⁴ Edward S. Morse ist ein amerikanischer Zoologe und verbrachte viele Jahre in Asien und Japan. Er spielt eine maßgebliche Rolle bei der Bekanntmachung der japanischen Kultur im westlichen Kulturkreis. Siehe dazu: http://www.yamasa.org/history/english/edward_morse.html, eingesehen am 21.01.2013, 15:04.

¹⁷⁵ Wie Anmerkung 170, 45f.

¹⁷⁶ Ebd., 47.

¹⁷⁷ Ebd., 2.

Anschluss daran eine Mittelmeerreise. 1914 habilitiert er an der Universität Wien, wo er auch zwischen 1919 und 1923 Klassische Archäologie lehrt. Weitere Lehrtätigkeiten führen ihn 1923 an die deutsche Universität in Prag. 1935 bis 1938 hat er das Amt des Direktors des Österreichischen Archäologischen Instituts inne. Praschniker ist Spezialist für griechische Kunst und Skulpturen.¹⁷⁸ Wie vor ihm auch Benndorf, widmete sich Praschniker den Akroterien.¹⁷⁹ Aber er versucht nicht eine Chronologie aufzustellen, sondern untersucht nur drei ausgewählte Beispiele von der Athener Akropolis. Anhand der Vergleiche der einzelnen Bruchstücke versucht Praschniker Gleichheiten und Unterschiede herauszufiltern.¹⁸⁰

„Ranken, Blüten und Palmetten zwängen sich in drängender Fülle, sprengen fast den engen Raum. Alles scheint wie mit Mühe auf der Fläche festgehalten, möchte herauswachsen.“¹⁸¹ Er verwendet eine sehr blumige Sprache mit vielen Ausschmückungen. Weickert gibt bei seinen Untersuchungen auch vernachlässigte Themen an.¹⁸² Er beschreibt sehr genau wie bereits von den Vorgängern bekannt. Sein Hauptthema ist die Beschreibung von zwei Akroterien vom Parthenon, welche er anhand vieler Vergleichsbeispiele einzuordnen versucht.

Der nächste Direktor des ÖAI ist vor allem wichtig für die Frühchristliche Archäologie und legt einen Schwerpunkt auf diese Epoche. Rudolf Egger wird 1882 in Bruck an der Mur geboren. Das Studium der Altertumswissenschaft und Klassischen Philologie absolviert er in Wien. Nachdem er in Gymnasien in Pola und Klagenfurt lehrt, wechselt er an die Universität Wien, wo er auch 1929 zu unterrichten beginnt. Zwischen 1935 und 1945 ist er Direktor des Österreichischen Archäologischen Instituts. Im Zuge von Grabungen ist er vor allem in Kärnten tätig, wo er zum Beispiel am Magdalensberg gräbt. Zu seinen Spezialgebieten zählen die frühchristlichen Kirchenbauten.¹⁸³

Sein Werk handelt von Kirchenbauten der frühchristlichen Zeit und ihrer Ausstattung.¹⁸⁴ Zu den untersuchten Stätten zählen Teurnia, Aguntum, Iuenna, eine römische Ansiedlung im Kanaltal und die christlichen Denkmäler Virunums. Egger beschreibt neben der

¹⁷⁸ <http://dictionaryofarthistorians.org/praschnikerc.htm>, abgerufen am 30.10.2012, 15:54 und http://de.wikipedia.org/wiki/Camillo_Praschniker, abgerufen am 28.10.2012, 15:46.

¹⁷⁹ C. Praschniker, Zur Geschichte des Akroters, Konzept, Register und Briefsammlung, Schriften der Philosophischen Fakultät der Deutschen Universität in Prag 5, Brunn-Wien (1929).

¹⁸⁰ Ebd., 10-15.

¹⁸¹ Ebd., 34.

¹⁸² Ebd., 35.

¹⁸³ [http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Egger_\(Historiker\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Egger_(Historiker)), abgerufen am 28.10.2012, 15:47.

¹⁸⁴ R. Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im Südlichen Norikum, Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts Wien IX, Wien (1916).

Kirchenarchitektur an sich auch Ausstattungselemente wie zum Beispiel das Aussehen einer Altarschranke in Teurnia: „... füllt ein gegenständiges stilisiertes Rankenmotiv, in den zweiten stehen übereinander Doppelkreise, welche eine vielblättrige Blume umschließen.“¹⁸⁵ Diese genaue Beschreibung zieht sich durch das gesamte Werk. Wie bereits öfters angemerkt, versucht auch dieser Autor so genau wie möglich, alles zu betrachten und festzuhalten. So beschreibt er zum Beispiel ein Kapitel folgendermaßen: „Auf dem nach oben sich verjüngenden Schafte sitzt nach Ablauf und geradem Halsgliede der Wulstring, darüber ein stilisiertes Blumenkapitel, bei dem es aus einem vierteiligen Kelche eine Lage von Blättern sich entfaltet; zwischen diesen ragt an jeder Seite eine tropfenförmig geschnittene Knospe hervor, den Beschluß macht eine quadratische Plinthe.“¹⁸⁶ Egger stellt an einem Mosaik fest, dass die geometrischen Elemente aus dem bekannten, klassischen Repertoire stammen und auch die Voluten noch nicht zur für ihn „degenerierten“ Art aus der Zeit der Völkerwanderung gehören. So unternimmt er anhand des Aussehens der Elemente eine Datierung, und schlägt einen Zeitpunkt vor der Völkerwanderungszeit vor.¹⁸⁷ Wie schon seine Vorgänger zuvor beobachtet Egger sehr genau und gibt dieses bis ins kleinste Detail wieder wie zum Beispiel: „... Weinranken mit Trauben und Blüten sind in sorgfältig abgewogener Verteilung und wie spielend als geometrische Elemente aneinandergereiht ...“¹⁸⁸

Wie bereits erwähnt zeigt auch dieser Bericht sehr gut, dass auch Rudolf Egger sehr genau betrachtet und auch so beschreibt. Er vergleicht die unterschiedlichen Kirchenbauten und deren Schmuck miteinander und so kann er anhand deren Datierungsversuche vornehmen. Diese Art der Beschreibung ist schon von Grabungsberichten dieser Zeit bekannt.



Abb. 5: Vogel mit Pflanzen, Mosaik, Hemmaberg.

¹⁸⁵ Ebd., 18.

¹⁸⁶ Ebd., 30.

¹⁸⁷ Ebd., 48.

¹⁸⁸ Ebd., 80.

Der letzte besprochene Vertreter des ÖAI ist Fritz Eichler, welcher 1887 geboren wird. Er promoviert in Graz 1910 und wird fünf Jahre später an der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums aufgenommen und leitet diese Abteilung von 1935 bis 1952. Ein Jahr später wird er Direktor des Österreichischen Archäologischen Instituts, wobei er nebenbei auch noch an der Universität Wien lehrt.¹⁸⁹

Fritz Eichlers Werk behandelt die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa.¹⁹⁰ Der Autor beginnt seine Untersuchung damit zu erklären, dass der Bildschmuck orientalischem und griechischem Einfluss unterliegt. So ist das Gorgoneion und der darauf verwendete Rosettenschmuck dem der attischen Grabstelen der klassischen Periode ähnlich.¹⁹¹ Im Weiteren folgen nur wenige Beschreibungen von floralen Elementen. Wenn diese vorhanden sind, werden sie nur aufgezählt und nicht weiter beschrieben wie zum Beispiel: „Das tempelförmige Gebäude im Inneren der Stadt ist im Relief nur durch die beiden Giebelschrägen, die Voluten des Firstakroters und die Umrisse der darüber ansetzenden, vom Blockrand abgeschnittenen Palmette angegeben, deren Einzelheiten offenbar gemalt waren, ferner durch zwei und einen halben Stirnziegel der unteren Dachkante; ...“¹⁹² Eichler hält zwar fest, dass es eine Palmette gibt und dass sie bemalt ist, aber das genaue Aussehen beschreibt er nicht.

Im Vergleich zu den zuvor besprochenen Autoren führt Eichler die floralen Elemente nur an, versucht sie aber nicht näher zu beschreiben oder anhand von ihnen eine Datierung vorzunehmen. Er versucht sehr genau zu Beschreiben, sein Augenmerk liegt jedoch nicht in der genauen Wiedergabe des Aussehens der Rosetten oder ähnlichen Elementen, sondern in der Beschreibung der Architektur.

5. Attribute und Mythologie

Um sich einem Thema über florale Elemente zu nähern, ist es auch wichtig, sich mit der Mythologie zu befassen. Das antike Griechenland und Rom waren geprägt von einem Leben mit Göttern. Sie bestimmten jeden einzelnen Bereich des Lebens, beginnend in jedem

¹⁸⁹ <http://www.dictionarofarthistorians.org/eichlerf.htm>, abgerufen am 30.10.2012, 18:37 und http://de.wikipedia.org/wiki/Fritz_Eichler, abgerufen am 28.10.2012, 15:47.

¹⁹⁰ F. Eichler, Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Kunstdenkmäler 8, Wien (1950).

¹⁹¹ Ebd., 7f.

¹⁹² Ebd., 25.

einzelnen Haus bis hin zu den Wallfahrten zu den Orakeln. Um Götter anzubeten, bildete man sie auch ab. Kultstatuen entstehen in Tempeln sowie auf Markt- und öffentlichen Plätzen. Der Glaube besteht aus einem Pantheon, einem System aus Götter, welche sich entweder ergänzen oder gegensätzlich sind. Diese greifen auch in die Welt der „Sterblichen“ ein und können in jeglichem Bereich von Hilfe sein. Alles hängt von ihnen ab.¹⁹³ Die Legenden werden zunächst mündlich weitergegeben und erweitert, bis sie von Dichtern schriftlich festgehalten werden. Dabei wird auch Anleihe genommen an anderen Religionen wie jene von Hethitern und Phönikern.¹⁹⁴ Neben den Tempeln gehört auch das Land um die Heiligtümer zum Besitz der jeweiligen Gottheit und gilt als heilig, dazu können auch Getreidefelder, Baumhaine und Weingärten zählen. Diese wurden nur von gewissen Bauern bewirtschaftet und durften sonst von Niemandem betreten werden.¹⁹⁵ Im Kult um die Götter war es unabdingbar zu opfern, um sich bei ihnen zu bedanken oder sie milde zu stimmen, diese Gaben konnten ganz unterschiedlich sein wie zum Beispiel Getreideähren oder kleine Terrakottafiguren.¹⁹⁶ Jene Votivgaben spielen für die Untersuchung keine wichtige Rolle. Eine kurze Beschreibung lässt die Wichtigkeit der Mythologie für die Menschen in der Antike und so auch für die Arbeit erkennen. Das erste ausgesuchte Werk bietet einen Überblick über die Religion der Griechen, um ein Gefühl zu bekommen für die Bedeutung und Ausübung der Religion in der antiken Welt, die weiteren Werke werden sich mit einzelnen Bildgattungen befassen wie zum Beispiel der Vasenmalerei, den Mosaiken oder der Bildhauerei.

5.1 Karl Kerényi, „Die Mythologie der Griechen“

Karl Kerényi beschreibt in seinem Buch die verschiedenen Mythologien der Griechen. Er fasst auch alle unterschiedlichen Erzählungen zusammen. Im Zuge dieser Beschreibung wird auch über Attribute und Erkennungsmerkmale die Rede sein. Seine Erzählungen beziehen sich nur auf Göttererzählungen und klammern Heldenepen aus.

Am Anfang steht die Entstehung der Welt. Die uns heute bekannten Götter kommen erst in späteren Generationen. In dieser ersten Entstehungsgeschichte spielen pflanzliche Attribute noch keine Rolle. Beschrieben wird lediglich ein Wunderkraut, welches Gaia, die Erde, ihren Söhnen den Giganten im Kampf gegen Götter mitgibt.¹⁹⁷ Erst bei den uns geläufigen

¹⁹³ J. N. Bremmer, Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland, Darmstadt (1998), 13-16.

¹⁹⁴ Ebd., 19.

¹⁹⁵ Ebd., 45.

¹⁹⁶ Ebd., 47.

¹⁹⁷ Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen, Die Götter- und Menschheitsgeschichten, Zürich (1951), 35.

Göttergeschichten beginnt auch die Beigabe von Pflanzen als Erkennungssymbol. So sind die goldenen Äpfel im Besitz der Aphrodite, weswegen sie unter den „Sterblichen“ heilige Gärten bekommt.¹⁹⁸ Auch die Geschichte des Adonis rankt sich um diese Göttin. Der unglückliche Jüngling steht in enger Verbindung mit dem Myrrhenstrauch, aus welchem er geboren wird, nachdem seine Mutter aus Schande in diesen Strauch verwandelt wird. Das stark duftende Harz wird von den antiken Völkern sehr geschätzt. Bei Festen zu Ehren Adonis werden von Frauen kleine Gärten gestaltet, um an Tod und Wiedergeburt des Jünglings zu erinnern.¹⁹⁹ Ein ähnliches Schicksal wie Adonis erleidet auch Admistis, welcher durch Dionysos betrunken gemacht wird und sich durch eine List des Gottes selbst entmannt. Aus seinem Blut entsteht der Granatapfelbaum, von welchem wiederum Attis empfangen wird. Auch Attis entmannt sich selbst und aus seinem Blut entsteht das Veilchen.²⁰⁰ Es wird hier die Verbindung der einzelnen handelnden Personen untereinander aufgezeigt. Gleichsam aber erkennt man auch den Zusammenhang der verschiedenen Pflanzen. Der Granatapfelbaum entsteht aus dem Blut des Ersten und von der Frucht des Baumes wird der Zweite empfangen.

Auch einige weitere Beispiele für Pflanzen, welche mit verschiedenen Göttern in Verbindung stehen, werden aufgezeigt. Im Zusammenhang mit Hera ist nur von einem Baum mit goldenen Äpfeln die Rede, welchen sie als Hochzeitsgeschenk der Erde erhält, sie pflanzt ihn in einen Garten und lässt ihn von einer Schlange bewachen, damit die Äpfel nicht von den Hesperiden gestohlen werden.²⁰¹ Dieser Baum spielt auch in den Heldensagen eine Rolle und ist Teil der Aufgaben des Herakles. Die neun Musen reichen Hesiod einen Stab verziert mit Lorbeer, welcher Apollo heilig ist und uns später wieder begegnen wird.²⁰² Apollo ist der Führer der Musen und wird als solcher auch mit einem Kranz aus Lorbeerblättern dargestellt. Europa wird von Zeus als Stier entführt, welcher nach Krokus duftet, als sie gerade Blumen pflückt. So wird sie auch auf Vasenbildern dargestellt, manchmal hält sie auch eine Rebe mit Trauben in der Hand als Zeichen des Zaubers von Zeus, welcher jenem des Dionysos ähnlich ist.²⁰³ Eine weitere wichtige Pflanze ist die Olive, denn bei einem Wettstreit um die Gründung von Athen stritten sich Athena und Poseidon, dieser schlägt mit seinem Dreizack auf dem Boden und lässt damit ein Pferd entstehen, Athena hingegen pflanzt einen Olivenbaum. König

¹⁹⁸ Ebd., 56.

¹⁹⁹ Ebd., 75-77.

²⁰⁰ Ebd., 89f.

²⁰¹ Ebd., 96.

²⁰² Ebd., 103.

²⁰³ Ebd., 108f.

Kekrops spricht ihr den Sieg zu.²⁰⁴ Seit dem gibt es auf der Akropolis in Athen einen heiligen Olivenhain.²⁰⁵

Wie bereits zuvor erwähnt, steht auch für Apollo eine heilige Pflanze. Als Strafe für den Mord am Drachen wird er zu König Admetos in den Dienst geschickt. Nach einem großen Jahr²⁰⁶ kommt er mit einem Kranz und einem Zweig des Lorbeers zurück nach Delphi.²⁰⁷ Und mit diesem bekränzt, tritt er wie bereits erwähnt als Musenführer auf. Heilig ist ihm diese Pflanze auch, da seine große Liebe Daphne aus Angst vor dessen Liebesannäherungen zu ihrer Mutter Gaia flüchtet, welche sie in einen Lorbeerstrauch verwandelt. Kyparissos erlegt unabsichtlich seinen geliebten Hirsch und will sterben, jedoch gewährt ihm Apollo die Verwandlung in eine Zypresse, einen immergrünen trauernden Baum.²⁰⁸ Auch Narkissos wird in die Narzisse verwandelt, nachdem er sich aus unerfüllter Liebe zu sich selbst tötet. Der Name der Blume Narzisse wird von *narke* – Betäubung abgeleitet.²⁰⁹ Eichen und Fichten beginnen nach der Geburt ihrer Nymphen zu wachsen und gedeihen wie sie und stehen in Götterhainen. Nymphen teilen das Schicksal des Todes mit ihren Bäumen, denn wenn diese ihre Rinde verlieren und die Zweige brechen, verliert auch die Nymphe ihre Seele. Nymphen stehen also mit den Götterhainen in Verbindung.²¹⁰ Prometheus verwendet den Akanthus, um das Feuer vor den Göttern versteckt zu den Menschen zu bringen.²¹¹ Nach Homer pflückt Persephone Rosen, Krokus, Veilchen, Iris und Hyazinthen, bevor sie geraubt wird. Fast hätte sie auch die Narzisse gepflückt, welche Gaia hervorbrachte, um Hades zu helfen. Alle sollen gestaunt haben, wenn sie die hundert Blüten dieser Pflanzen erblicken und ihren süßen Duft riechen.²¹² Verbunden mit dem Verschwinden Persephones ist auch das Brachliegen der Felder. Nach der Rückkehr der geliebten Tochter lässt Demeter das lebensspendende Korn wieder sprießen und die Erde bedecken Halme und Blüten.²¹³ Daraus geht hervor, dass das Korn der Göttin heilig ist und ihr zu Ehren Ährenkränze geflochten werden. Persephone hat einen eigenen Hain mit schwarzen Pappeln und unfruchtbaren Weiden, da sie die Göttin der Unterwelt ist. Die elysischen Felder hingegen sind mit roten Rosen übersät und von Weihrauchbäumen beschattet.²¹⁴ Dionysos als Gott des Weines und der Ekstase hat als Gabe den Weinstock.

²⁰⁴ Ebd., 122.

²⁰⁵ Ebd., 126.

²⁰⁶ Ein großes Jahr in der Antike entspricht einer Zeitdauer von acht Jahren.

²⁰⁷ Wie Anmerkung 197, 136.

²⁰⁸ Ebd., 138f.

²⁰⁹ Ebd., 170.

²¹⁰ Ebd., 175f.

²¹¹ Ebd., 211.

²¹² Ebd., 226.

²¹³ Ebd., 234.

²¹⁴ Ebd., 240-42.

Nach einer älteren Erzählung soll aus seinen verbrannten Gebeinen dieser Stock entstanden sein. Oder aber Semele wird bei ihrer Hochzeit mit Zeus von einem Blitz erschlagen und wird zum Weinstock. Das noch ungeborene Kind nimmt Zeus auf. Der zweite Name des Dionysos, Bacchus, bedeutet hervorsprossende Zweige oder Rebe.²¹⁵ Bekränzt wird der Gott mit Efeu oder Lorbeer genauso wie sein Gefolge wie zum Beispiel die Mänaden. Bei sich trägt er einen Thyrsosstab.²¹⁶ Dieser ist ein Akanthusstab mit Pinienzapfen verziert.²¹⁷

Dieses Werk zeigt sehr gut, wie wichtig die Natur für die griechische Religion ist. Es geht darin nicht um die Beschreibung des Aussehens, sondern um die Bedeutung als Erkennungs- oder Verehrungsmerkmal. So gibt es einerseits heilige Heine oder sogar Getreidefelder, welche unmittelbar an Tempel anschließen und nicht von jedermann betreten werden dürfen. Auf der anderen Seite werden natürliche Beigaben verwendet, um die unzähligen Götter und Heroen auszuweisen. Es war nicht nötig, an Statuen und Abbildungen Namensschilder anzubringen, denn die Bevölkerung, welche zum Teil des Lesens gar nicht mächtig war, orientierte sich an Attributen. Weinreben und Efeuranken konnten für einen Griechen nur die Anwesenheit von Dionysos erklären. Dichter und Autoren greifen diese Themen auf und ranken darum die mythologischen Werke, auch hier spielt die Natur eine überaus große Rolle. Sie ist es, welche die Menschheit seit Anbeginn an „ausgeliefert“ ist. Nahrung erhalten die Menschen nur von ihr. So ist es nicht verwunderlich, dass in der griechischen Religion eine eigene Göttin dafür verehrt wird. Der Mythos um die Entführung von Demeters Tochter Persephone durch Hades und ihre Weigerung, weiterhin das Korn spießen zu lassen, zeigt wiederum eindrücklich, wie abhängig die Menschheit von der Natur ist. Florale Elemente begleiten die Menschen der Antike nicht nur an Gebäuden, sondern sind auch ein unumgängliches Medium bei Religionsausübung, wie zum Beispiel bei Opfern.

5.2 Katherine M. D. Dunbabin, “Mosaics of roman North Africa”

Katherine Dunbabin unterteilt ihre Kapitel anhand verschiedener abgebildeter Szenen. Sie versucht, anhand vieler Beispiele die Szenen zu beschreiben und zu unterscheiden. Sie beginnt mit den Mosaiken des 1. und 2. Jahrhundert v. Chr., welche vermehrt ornamentale Verzierung aufweisen, da sie billiger und einfacher herzustellen sind. Hier werden vor allem

²¹⁵ Ebd., 248f.

²¹⁶ Der Thyrsosstab ist ein mit Weinlaub und Efeu verzierter Stab des Gottes Dionysos, woran dieser auch erkannt wird.

²¹⁷ Wie Anmerkung 197, 251f.

Weinreben und Rosetten als ornamentaler Schmuck erwähnt.²¹⁸ Im Weiteren soll gezeigt werden, wie die einzelnen Bildthemen mit ornamentalem Schmuck versehen sind und wie die Autorin auf diese eingeht. Sie beginnt mit Jagdszenen, wo nur Bäume als einziges Element einer Landschaft dargestellt werden. Die Autorin sieht darin aber nur eine Anspielung, da sie sehr stilisiert sind.²¹⁹ Im Amphitheater zeigt sie eine Standarddekorationspalette auf, welche unter anderem auch Blumen und Früchte beinhaltet.²²⁰ Im Kapitel über den Circus stehen vor allem Palmen im Vordergrund, da sie als Zeichen des Sieges gelten und der Sieger auch einen Zweig als Siegeszeichen bekommt, werden sie dargestellt in Verbindung mit Pferden, welche für die Wagenrennen im Circus stehen. Im Folgenden zeigt sie ein sehr häufiges Dekorationsmittel auf, die Jahreszeiten. Bei diesen Abbildungen stehen verschiedenste Pflanzen als Symbole der einzelnen Abschnitte des Jahres. So erkennt man an Tauben mit Rosen den Frühling, an Amphoren mit Oliven und Blättern sowie an den Früchten samt Weinlaub den Sommer und an den Früchten des Weins und den Getreideähren den Herbst. Diese sollen typisch für das 4. Jahrhundert sein und die „lucky nature“ darstellen.²²¹ Das Kapitel über realistische Szenen werden in einige Unterkapitel unterteilt, aber auch hier kommt das bereits vorher erwähnte Bild der Jahreszeiten vor.²²² Im Folgenden beschreibt die Autorin Weingärten und Olivenhaine: “The vines grow up from the ground lines running along each side, their stocks propped against posts which support a trellis covered thickly which vine leaves and grapes. ... Vintagers, reaching up to the grapes...”²²³ Um zu klären, um welche Szene es sich bei der Darstellung handelt, ist es nötig, genau zu beschreiben. So beschreibt Dunbabin sehr detailliert das Aussehen der jeweiligen Pflanzen. Auf einem Begräbnismosaik sind Rosen dargestellt und Eroten, welche Rosen und Blumengirlanden zu gelagerten Person bringen.²²⁴ Bei Kultszenen werden auf den Mosaiken ebenfalls Girlanden und Lorbeerkränze dargestellt.²²⁵ Bei den Darstellungen über die floralen Beifügungen kommen immer wieder dieselben Motive vor. So ist es bei einer Apollodarstellung die Beifügung von Pflanzen der Jahreszeiten, auf anderen der Lorbeerkranz oder die Getreidekrone.²²⁶ Auch bei den Darstellungen des Pfaus werden wieder die bereits bekannten Pflanzen aufgezeigt und durch Akanthusranken und weiteres Rankwerk erweitert. Für die

²¹⁸ K. M. D. Dunbabin, *The mosaics of roman North Africa, Studies in iconography and Petronage*, Oxford (1978), 6f.

²¹⁹ Ebd., 56f.

²²⁰ Ebd., 65.

²²¹ Ebd., 99f.

²²² Ebd., 110.

²²³ Ebd., 115f.

²²⁴ Ebd., 139.

²²⁵ Ebd., 144.

²²⁶ Ebd., 147,

Autorin sollen dies Zeichen des Glücks und des Wohlstands sein. Die Weiterentwicklung dieses Motivs im Christentum ist Thema dieses Werkes, womit es auch zeitlich abschließt.²²⁷ Dionysos wird mit den bereits bekannten Motiven gezeigt: Weinstockzweige und Weinlaub.²²⁸ Zeitlich abgeschlossen wird dieses Werk durch die christliche Kunst. Die Böden des 6. Jahrhunderts zeigen nach Dunbabin vor allem Tiere, Vögel, Fische, Weinranken und andere florale Motive. Plamen begleiten einzelne Szenen sowie Lorbeerkränze, welche zum Teil aus Kantheroi wachsen und Rosen, diese sollen das Paradies darstellen. Christliche Kunst hat einen großen Motivreichtum, welcher von der Antike übernommen ist, gleiches gilt auch für die jüdische Kunst.²²⁹

Dunbabin beschreibt in ihrem Werk, welche Bilder und Motive auf den einzelnen Mosaiken zu sehen sind. Sie versucht auch eine Deutung wie zum Beispiel, dass die Palme ein Siegegssymbol, der Wein ein Zeichen für Dionysos und die Hirse eines für Glück ist.²³⁰ Sie versteift sich nicht nur auf das Beschreiben, sondern gibt auch die Intension des Künstlers an. Obwohl die Autorin ihr Werk nach Bildmotiven unterteilt, gibt es einige, welche in mehreren Kapiteln vorkommen zum Beispiel die Jahreszeiten. Sie zeigt auch die Entwicklung bis hin zur christlichen Kunst an und versucht sehr genau und detailliert das Beobachtete zu Papier zu bringen. Die Bildmotive sind zumeist entweder Attribute oder Füllmotive.

5.3 John Boardman, „Griechische Plastik, Die Klassische Zeit“

John Boardman erhält seine Ausbildung in Cambridge und arbeitet nach seinem Abschluss in Athen, unter anderem als stellvertretender Leiter der British School of Archaeology, als Kurator des Ashmolean Museum in Oxford und als Grabungsleiter, zum Beispiel in Smyrna, Libyen, Kreta und Chios. Spezialisiert hat sich Professor Boardman auf die antike griechische Kunst,²³¹ deshalb ist das folgende Werk ein Handbuch zur Griechischen Plastik.

Das Werk gliedert er in siebzehn Kapitel, welche zunächst Auskunft geben über die Techniken und die Quellen und einen Abriss der archaischen Periode bietet. Die zwei großen „Eckpfeiler“ dieses Werkes sind das Porträt und die Nacktheit, wobei beides erahnen lässt, dass auf weiteren Schmuck verzichtet wird. Erst in der Beschreibung des Westgiebels des

²²⁷ Ebd., 166-169.

²²⁸ Ebd., 184.

²²⁹ Ebd., 189f., 193-195.

²³⁰ Ebd., 171.

²³¹ J. Boardman, Griechische Plastik, Die Klassische Zeit, Ein Handbuch, in: Kulturgeschichte der Antiken Welt, Band 35, Mainz am Rhein (1987), Umschlag. Vergleiche dazu auch <http://www.dictionarhofarthistorians.org/boardmanj.htm>, abgerufen am 28.10.2012, 19:41.

Parthenon wird das erste Mal eine Pflanze in die Betrachtung aufgenommen, denn zwischen der Athena Poseidon Figurengruppe muss der Olivenbaum der Athena gestanden haben, da es ein Teil des Mythos und der Entstehungsgeschichte Athens ist.²³² Im gesamten Buch sind solche Aussagen sehr spärlich, nur bei den Weihereliefs ist die Rede von Palmettenantefixen, welche an der Oberkante angebracht werden,²³³ aber auch hier ist es keine genaue Beschreibung, wie dieses Ornament gestaltet ist. Bei der Durchsicht der angefügten Bilder fällt auf, dass in diesen Beschreibungen auf Ornamente eingegangen wird, so wird bei einem Relief aus Eleusis erwähnt, dass auch hier, ähnlich wie am Parthenon, Ähren weggebrochen sind, Demeter übergibt Triptolemos die Ähren, damit er sie auf die Erde bringen und der Menschheit schenken kann und so ist es auch hier ein deutliches Zeichen für die Gottheiten.²³⁴ Ähnlich gestaltet es sich bei der sogenannten „Katzenstele“, bei welcher in der Bildbeschreibung zu lesen ist, dass an der Stirnleiste flammenförmige Palmetten angebracht sind,²³⁵ im Text hingegen steht lediglich, dass die Oberkante ornamental verziert ist.²³⁶

Zwei weitere solche Beispiele gibt es noch, zum Einen sind auf einem Relief Athena und Erechtheus mit einem Ölbaum zu sehen,²³⁷ wobei dies wieder die ganze Beschreibung ist und zum Anderen handelt es sich um ein Relief, dass Herkules und die Mänaden vor den Baum der Hesperiden mit den Äpfeln und der Schlange zeigt,²³⁸ wobei es auch hier keine genauere Beschreibung über das Aussehen oder den Zweck des dargestellten Baumes gibt.

Das gesamte Buch ist ausgerichtet auf die Beschreibung und Untersuchung klassischer griechischer Skulpturen, wo die Hauptbetrachtung auf den Körpern, der Fußstellung, der Bewegung in der Ruhe und nicht auf der Beschreibung und Interpretation der dargestellten Attribute liegt, diese sind tatsächlich nur Beigaben und auf Plastiken ohnehin nur sehr spärlich. Für den Autor scheinen die floralen Elemente für seine Betrachtung nicht von großer Wichtigkeit gewesen sein, da er sie nur sehr kurz anführt.

5.4 John Boardman, „Athenian Red Figure Vases, The archaic Period“

Ein weiteres Werk von John Boardman wird in die Betrachtung aufgenommen, da dieses eine andere Kunstgattung bespricht und zwar die Vasen und deren Verzierung und so ist im

²³² Ebd., 134.

²³³ Ebd., 238.

²³⁴ Ebd., 241.

²³⁵ Ebd., 243.

²³⁶ Ebd., 236.

²³⁷ Ebd., 256.

²³⁸ Ebd., 292f.

Vergleich zum ersten Werk hier des Öffern von floralen Elementen die Rede. Boardman beschreibt, dass diese nicht in großer Vielfalt vorkommen. Vor allem Lotus und Palmetten sind an diesen Vasen zu finden. Im Folgenden beschreibt er genau die unterschiedlichen Formen,²³⁹ so zum Beispiel: „Palmettes on bilinguals almost always closed, but leaves separate and open ...“²⁴⁰ Boardman zeigt auch auf, dass verschiedene Maler verschiedene florale Elemente bevorzugen. So kann man anhand vom Aussehen von Lotus oder Palmetten auf eine Hand schließen, dazu kommt auch, dass er sie untereinander vergleicht.²⁴¹

Passend zum Überthema Attribute und Mythologie werden auch mythologische Szenen beschrieben, wie die Szenen rund um Dionysos. So ist die Rede von Mänaden aus dem Gefolge des Gottes, welche den mit Efeublättern verzierten Thyrsosstab tragen.²⁴² Boardman beschreibt sehr genau und detailliert die gesehenen Elemente und versucht anhand von kleinen Änderungen eine Datierung vorzunehmen.²⁴³ Man erkennt, dass der Autor sehr genau untersucht und „schaut“. Anhand der detailreichen Beschreibung ist die Entwicklung der Elemente sehr schlüssig und nachvollziehbar.

5.5 Vincenzo Fiocchi Nicolai, Fabrizio Bisconti, Danilo Mazzoleni, “Roms Christliche Katakomben”

Neben Attributen der klassischen Antike soll dieses Werk einen Einblick in die Bilderwelt der frühen Christen bieten. Katakomben zählen zu den frühesten Beispielen christlicher Kunst, und dieses Werk stellt eine Einführung in jene Roms dar. Dementsprechend ist der erste Teil eine Einführung in die Entwicklung der Katakomben. Erst im zweiten Teil wird die Dekoration thematisiert. Ein florales Bild, welches öfters besprochen wird, ist jenes des blühenden Gartens als Zeichen des Paradieses.²⁴⁴ Mit diesem Bildthema wird auch aufgezeigt, dass bereits in der jüdischen Kunst die gleichen Themen wichtig waren. „Dadurch wird uns auch ein wichtiger Hinweis auf die gemeinsame Vorliebe der verschiedenen Kulturen für die Blumenthematik geliefert. Man möchte dem Betrachter die Idee einer fruchtbaren und glücklichen Welt vermitteln, eines Gemüse- und Paradiesgartens (vgl. *Gen* 2,8-10),

²³⁹ J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases, The archaic Period*, London (1975), Reprint (2005), 31f.

²⁴⁰ Ebd., 55.

²⁴¹ Ebd., 57.

²⁴² Ebd., 234.

²⁴³ Ebd., 214.

²⁴⁴ V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Roms Christliche Katakomben, Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg (2000²), 97, 100, 107, 109.

verstanden als Park voller Düfte eines immerwährenden Frühlings.“²⁴⁵ Im Kapitel über Berufsdarstellungen wird die Darstellung einer Kräuter verkaufenden Frau erwähnt.²⁴⁶ Neben der genauen Beschreibung des Paradieses werden weitere florale Elemente nur erwähnt wie zum Beispiel Bäume im Hintergrund eines Sängers,²⁴⁷ jedoch wird nicht näher darauf eingegangen. So werden die Pflanzen oder pflanzlichen Dekorationselemente zwar angeführt, aber nicht weiter erläutert, es gibt keine Hinweise über Aussehen oder Ähnliches, obwohl ansonsten sehr genau beschrieben wird und jedes kleine Detail aufgelistet ist.

Der dritte Teil dieses Werks behandelt römische Inschriften, auf diesen sind zwar zum Teil figürliche und florale Darstellungen, darauf wird jedoch nicht eingegangen.



Abb. 6: Orpheus, Katakomben SS. Pietro e Marcellino, Rom.

6. Götter und Feste

Feste sind ein fester Bestandteil der griechischen und römischen Religion. Jede Lebenssituation ist von religiösen Aktivitäten und Ereignissen gezeichnet, jedes Ritual unterliegt Regeln, und Heiligtümer prägen das Stadtbild im antiken Griechenland.²⁴⁸ Obwohl die Götter sich in menschliche Geschicke einmischen, ist die Kluft zwischen ihnen und den Menschen unüberwindbar.²⁴⁹ Der Kult der Gottheit ist ein entscheidender Faktor und bestimmt über den

²⁴⁵ Ebd., 99.

²⁴⁶ Ebd., 114.

²⁴⁷ Ebd., 103.

²⁴⁸ Wie Anmerkung 193, 13.

²⁴⁹ Ebd., 22.

Platz im Kalender, die Lage und die Art des Heiligtums.²⁵⁰ Der Glaube an das Pantheon am Berg Olymp geht vermutlich auf das 6. Jahrhundert vor Christus zurück. Um 520 gibt es Zeugnisse, dass auf der Athener Agora ein Altar für die zwölf Götter errichtet wurde, wovon aus man die Entfernung zu Orten außerhalb Athens messen kann. Unterschieden wird zwischen olympischen Göttern, welche im Himmel residieren und chthonischen, welche auf der Erde oder in der Unterwelt leben.²⁵¹ In archaischer Zeit werden Göttinnen sitzend abgebildet und Götter heroisch stehend. Unentbehrliches Inventar in einem Heiligtum stellt der Altar dar.²⁵² Neben den Tempeln gibt es noch Sonderformen der religiösen Praxis, wie Mysterien, Heilkulte oder Orakel. Der Hauptzweck eines Kultes war sicherlich das Opfer und die Darbringung von Votivgaben. Es sind verschiedene Votivopfer möglich, wie zum Beispiel bemalte Holztafeln angefangen bis hin zu Silbertellern und durch die Verwendung des billigen Materials, sind diese Gaben für alle Schichten leistbar gewesen.²⁵³

Rituelle Grundformen bestehen aus Tänzen, musikalischen und sportlichen Wettkämpfen, Gebeten, Hymnen, Prozessionen und Tieropfern. Prozessionen sind wichtiger Bestandteil des griechischen Lebens und haben vielfältige Funktionen.²⁵⁴ Rinder sind die höchsten und wichtigsten Opfertiere, daneben gibt es noch Schaf- und Ziegenopfer, Eileithyia, Ares und Hekate bekommen Hunde und Aphrodite Vögel, nur bei Hestia, Demeter und Dionysos werden „billigere“ Opfer wie Schweine und Ferkel verwendet. Nicht essbare oder billige Tiere bekommen Götter der Unreinheit oder jene, welche außerhalb der Ordnung stehen.²⁵⁵ Die Göttermythologie beinhaltet während archaischer und klassischer Zeit sowohl einheimische als auch fremde Elemente.²⁵⁶

Die römische Religion ist jener der Griechen ähnlich. König Euvander brachte verschiedene griechische Elemente nach Rom von Arkadien mit, wie zum Beispiel den großen Altar (*ara maxima*) zu Ehren Herkules. Der König lud auch Aeneas nach Rom ein, eine der wichtigsten mythischen Figuren neben Romulus. Aeneas gründete Lavinium und Alba Longa und bringt aus seiner Heimat die Hausgötter (Penaten) mit. Der fünfte König von Rom gründet den Tempel für Jupiter, Juno und Minerva am Capitol, welcher zum Symbol der römischen Religion wird. Ende des 6. Jahrhunderts fixiert man den religiösen Rahmen, obwohl immer wieder neue Tempel, neue Priester oder neue Götter hinzukommen. Das Quellenmaterial

²⁵⁰ Ebd., 24.

²⁵¹ Ebd., 26f.

²⁵² Ebd., 39f.

²⁵³ Ebd., 45-47.

²⁵⁴ Ebd., 51f.

²⁵⁵ Ebd., 54.

²⁵⁶ Ebd., 70.

muss mit Vorsicht untersucht werden, da die Hauptmasse nicht aus der beschriebenen Zeit stammt. So schreibt Dionysios von Halikarnass zwar über die Frühzeit, lebt aber rund sechshundert Jahre später. Mythen bestimmen die Quellen.²⁵⁷

Eine Aufgabe der Priester ist das Aufschreiben und Beschreiben, jedoch entscheidet er, was wichtig ist und was nicht.²⁵⁸ Unter den Priesterorganisationen gibt es drei Hauptgruppen, die wichtigste sind die *pontifices*, deren Oberhaupt der vom Volk gewählte *pontifex maximus* ist. Die *pontifices* werden genauso wie die *augures* und die *duoviri* zu Fragen innerhalb ihres Bereichs vom Senat befragt, sie haben Fragen zu den religiösen Gesetzen zu beantworten und nehmen so auch Einfluss auf politische Ereignisse, jedoch waren sie die drei einzigen Priestergruppen, welchen dieses Privileg zukommt und sie müssen Pflichten im öffentlichen Leben erfüllen, wie die Opferhandlungen durchführen.²⁵⁹

Die Hauptgötter der Römer, wie Jupiter, Juno oder Mars, haben alle einen eigenen Funktionsbereich. Es handelt sich um griechische Tradition in römischen Kontext. Im Unterschied zu griechischen Göttern greifen Römische in die Lebenswelt der Menschen nicht ein, sondern zeigen sich nur durch Zeichen und rituellen Austausch.²⁶⁰

6.1 Demeter

Demeter wird mit Mutter und Erde in Verbindung gebracht, da die Erde wie die Göttin Nahrung hervorbringt. Ihr römischer Name lautet Ceres und wird von „*a gerendis frugibus*“, vom Tragen der Feldfrüchte, abgeleitet. Wie Demeter wird auch ihre Tochter Kore oder Persephone mit Getreide und vor allem Saatgut gleichgesetzt.²⁶¹ Kores Rückkehr wird in den Herbst gesetzt, da ab diesem Zeitpunkt Demeter wieder das Getreide sprießen lässt. Mit Beginn der Regenfälle beginnen auch wieder Blumen zu wachsen.²⁶² Der Kult um Demeter stammt aus Eleusis bei Attika in der Nähe von Athen, welches eine fruchtbare Ebene ist, die schon seit der Prähistorie bekannt ist für den Getreideanbau. Seit archaischer Zeit gibt es hier bereits ein kleines Heiligtum für eine Mutter- und Erdgottheit mit dem Namen Demeter. In diesem Kult spielen mehrere Mythen zusammen, wie zum Beispiel Vorderasiatische,

²⁵⁷ M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome, Volume 1, A History*, Cambridge (1998), 2-4.

²⁵⁸ Ebd., 9f.

²⁵⁹ Ebd., 18f.

²⁶⁰ Ebd., 30-32.

²⁶¹ A. Kledt, Die Entführung Kores, *Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion*, in: S. Koster (Hrsg.), *PALINGENESIA*, Schriftenreihe für Klassische Altertumswissenschaft, Band 84, Stuttgart (2004), 14.

²⁶² Ebd., 88.

Indogermanische und lokale, welche sich alle in Demeter zusammenfügen.²⁶³ Dem Mythos zufolge wird Demeters Tochter Kore vom Unterweltsgott Hades entführt, da Zeus die Mutter Erde dazu veranlasst, Blumen, darunter die Narzisse mit hundert Blüten, erblühen zu lassen. Sie sammelte diese Blumen und Hades entführte sie auf seinem Wagen.²⁶⁴ In der Unterwelt trägt sie den Namen Persephone. Demeter suchte sie überall und lässt nichts mehr wachsen. Durch die Vermittlung von Hermes wird ausgehandelt, dass Kore-Persephone wieder zur Oberwelt zurück darf. Doch auf Drängen ihres Ehemannes isst Kore einen Granatapfel, das sogenannte Blutsakrament der Unterwelt und muss deshalb wieder dorthin zurück. Ein Drittel des Jahres hatte sie nun in der Unterwelt zu leben und den Rest des Jahres unter den Göttern im Olymp. Als die Einigung angenommen wird, sprießen wieder überall Blätter und Gräser.²⁶⁵

Eine weitere wichtige Figur ist Triptolemos. Er reinigt das Getreide. Er war zunächst nur eine Nebenfigur, jedoch seit dem 6. Jahrhundert wird er immer wichtiger für den Ackerbau, der den Menschen Kultur und Sitte bringt. Die drei Hauptbereiche des Mythos sind Ackerbau, Getreide und Unterwelt. An der Spitze des Kultpersonals setzten sich zwei Familien durch. Im September/Oktober finden die Mysterienfeierlichkeiten statt. Der Kult feiert das Verblühen der Vegetation und das erneute Aufblühen im Frühjahr. Wichtige Teile des Kultes sind das Hervorholen von Saatgut und das Bergen der Ernte, welche in einer unterirdischen Kornkammer gelagert werden. Der Myste erhofft sich ein ähnliches Schicksal wie die Erde, welche den Zyklus des Jahres durchlebt, im Winter abzusterben um im Frühjahr wieder aufzublühen, damit sie im Herbst reiche Frucht hervorbringen kann. Obwohl sich der Kult auch auf Pergamon, Smyrna und Ephesos, sowie mehreren anderen Orten ausweitete, bleiben die Feiern in Eleusis bis in die Spätantike etwas Besonderes.²⁶⁶

6.1.1 Annette Kledt, „Die Entführung Kores, Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion“

Dieses Werk bietet einen Einblick in die Mythologie der Demeter. Interessant für diese Arbeit ist der Erklärungsversuch der Autorin, ob der Kultus in den Jahreszyklus passt. Wie bereits erwähnt, pflückt Kore gerade Blumen, als Hades sie raubt, diese sind Rosen, Krokus, Veilchen, Hyazinthen, Narzissen oder in anderen Überlieferungen anstatt Veilchen Lilien.

²⁶³ H. Kloft, *Mysterienkulte der Antike, Götter – Menschen - Rituale*, München (2003²), 17.

²⁶⁴ E. Tripp, *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart (2001⁷), 148.

²⁶⁵ Wie Anmerkung 263, 17f.

²⁶⁶ Ebd., 20-22.

Deshalb deutet Kledt diese Szene in den späten Frühling, da die Wiesen schon saftig sind und die Blumen bereits blühen. Es soll um den Mai herum statt gefunden haben, jedoch blühen die Rosen erst ab Juni und der eigentliche Safrankrokus erst zwischen November und Dezember. So sind von den erwähnten sieben Blumen nur drei Frühlingsblüher erwähnt.²⁶⁷ Kores Rückkehr wird im Herbst angesiedelt. Als Freude darüber lässt Demeter das Getreide wieder sprießen. Die Autorin gibt an, dass die Niederschläge in Griechenland im Herbst ein großes Blütenmeer hervorbringt, welches größer ist, als jenes im Frühling. Sie geht daher davon aus, dass Kore-Persephone eigentlich im Herbst entführt wird und erst im Frühling wieder zurückkehrt.²⁶⁸

Die Autorin nützt die Jahreszeiten um den Mythos zu klären. Sie stößt damit auf Fehler und versucht sich an einer anderen Deutung. So ergibt es Sinn, dass die Rückkehr des Getreides in den Frühling gehört, da es zu diesem Zeitpunkt anfängt zu sprießen. Das bedeutet, dass Kore im Herbst entführt wird, den Winter über im Hades verbringt und erst im Frühling wieder auftaucht. Das zeigt auch den Lebenszyklus, obwohl am Ende beginnend. Das Mädchen wird im Herbst entführt und kommt in die Unterwelt (Tod) und erst im Frühling erblüht sie erneut.

6.1.2 Karl Kerény, „Die Mysterien von Eleusis“

Im Vergleich zum Werk von Annette Kledt geht Karl Kerény in seinem Buch direkt auf die Mysterien von Eleusis ein. Die zentrale Rolle kommt aber der Demeter-Kore Erzählung zu. Er verwendet das Bild des Tanzens der Jungfrau um den Brunnen mit der Metapher des Aufblühens zur Frau. Folglich erfolgt nach dem Frauwerden die Entführung durch Hades. Darstellung findet dieses in aufblühenden Blumen, Ranken und Getreideähren. Diese sind ein Zeichen für Kore und nicht für ihre Mutter.²⁶⁹ Im Zuge der Beschreibung der einzelnen Schritte innerhalb der Mysterien wird auch der Mohn als heilige Pflanze der Demeter erwähnt, welcher bereits bei dem Grabungsbericht zum Heiligtum aus Pergamon vorkommt.²⁷⁰ Ein weiterer wichtiger Teil der Mysterienfeier ist die Prozession, welche auch an dem heiligen Feigenbaum vorbeiführt. Der Myste selbst trägt einen Myrtenzweig in der Hand und im Haar. Die Myrte war zunächst zwar Dionysos heilig, jedoch tauschte er diesen mit Hades wegen seiner Mutter Semele. Danach spielt sie eine Rolle beim Raub der Königin

²⁶⁷ Wie Anmerkung 261, 84-86.

²⁶⁸ Ebd., 89-90.

²⁶⁹ K. Kerény, Die Mysterien von Eleusis, Zürich (1962), 51.

²⁷⁰ Ebd., 69.

Persephone und wird zur hochzeitlichen Pflanze.²⁷¹ Die wichtigsten Gegenstände des Kultes sind also Rosetten als Ohrschmuck, Myrtenzweige, Ähren und Mohnkapseln.²⁷² Unter diesen Pflanzen hebt der Autor vor allem das Getreide hervor und verbindet es mit Mutter und Tochter: „Als von der Natur selbst angebotenes Symbol vermochte die Ähre alles zusammenfassen, was Demeter und Persephone der Menschheit geschenkt haben: die Tochter neue Geburt unter der Erde, die Mutter Nahrung und Reichtum hier oben.“²⁷³ Kerény zeigt damit auf, dass die Kornmutter in Griechenland allgegenwärtig ist. Das Korn selbst führt die Menschen zu einem gesitteten und ordentlichen Leben, dadurch kann erst Zivilisation entstehen, es ist nicht mehr nötig umherzuziehen, um Nahrung zu finden, sondern man kann sesshaft werden, Gebäude bauen, usw.²⁷⁴ Getreide wird aber nicht nur als Nahrungsquelle verwendet, Kerény berichtet von dem Brauch Ähren auf Gräber zu pflanzen, um diese zu reinigen.²⁷⁵

Im Kult um Demeter erscheinen viele verschiedenen Pflanzen, da sie die Göttin der Vegetation ist, aus welchem Grund sie auch innerhalb ihres Kultes von großer Bedeutung sind. Er stellt Demeter als die Göttin des Getreides und der Zivilisation dar, gleichsam wie als Mutter, welche die Gaben auf den Tisch bringt. Auch Kerény arbeitet mit der Metapher des Aufblühens der Pflanze beziehungsweise des Frau Werdens Kores. Sie durchlebt eine Wandlung wie auch eine Knospe sie durchlebt. So erwähnt er auch den Monat Februar (Anthesterion), welche zu Ehren Kores der Blütenmonat ist. Auch das Fest im selben Monat, Anthesteria, ist ein Fest des Aufblühens nach dem Winter.²⁷⁶ Dieses Werk zeigt, dass man bei einer Betrachtung der Göttin und ihres Kultes nicht umhin kommt, sich mit den Pflanzen auseinander zu setzen.

6.2 Dionysos

Für Dionysos gibt es erst seit den Mythographen Apollodor und Nonnos eine einheitliche Tradition. Dionysos ist der Sohn von Zeus und Semele, welcher von den Nymphen in Nysa aufgezogen wird. Sein liebster Spielgefährte ist der Satyr Ampelos, welcher nach einer tödlichen Verletzung durch einen Stier in einen Weinstock verwandelt wird. Die Früchte werden von Dionysos Gefolge gesammelt und gekeltert. Im Gegensatz zu Demeter, deren

²⁷¹ Ebd., 75f.

²⁷² Ebd., 86.

²⁷³ Ebd., 100.

²⁷⁴ Ebd., 117, 121.

²⁷⁵ Ebd., 125.

²⁷⁶ Ebd., 139f.

Aufgabe der Ackerbau und die Zivilisation sind, ist er der Gott der wilden und ungebändigten Natur, der rauschhaften Ekstase und der außergewöhnlichen Potenz.²⁷⁷ Als Dank erhält man vom Gott eine Weinrebe und die Kenntnis über ihre Kultivierung. Zur Rebe kommt als zweite Pflanze der Efeu, das Gewächs der Dunkelheit, der kühlen Nacht und des Todes. Der Efeu schlingt sich auf Gräbern, auch als Immergrün bekannt und dient den Weintrinkenden als Kranz.²⁷⁸ Bekannt ist er auch unter dem Namen Bacchus, welches das griechische Wort für Ekstase und Wahnsinn ist.²⁷⁹

6.1.1 E. Christopulu-Mortaja, „Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigürlichen Vasenmalerei“

Dieses Werk zeigt die Entwicklung des Dionysos-Bildes auf den schwarzfigürlichen Vasen auf. Wird der Gott zunächst als Mann mit der Weinrebe dargestellt,²⁸⁰ fügen sich immer weitere Attribute hinzu, diese sind die Weinrebe, das Trinkhorn und der Kantharos.²⁸¹ Der Autor weist zu Beginn des Werkes auf eine Amphora aus dem Louvre hin, worauf die Weintraube wichtiger ist als alle anderen Attribute.²⁸² Auch die Personen im Gefolge Dionysos sind an einer Pflanze erkenntlich, dem Efeu. Ein bekanntes Bild ist jenes mit dem Gott in der Mitte seiner tanzenden Gefolgsleute mit Efeu oder Rebzweigen in der Hand und einem Efeukranz auf dem Haupt.²⁸³ Neben diesen ist eine weitere wichtige Person Ariadne, Dionysos Gefährtin, welche ebenfalls den Efeu zu ihren Attributen zählt.²⁸⁴

Christopulu-Mortaja zeigt auf, dass Dionysos bereits früh verehrt wird, aber erst spät zu einem olympischen Gott wird, da er zunächst von Bauern als Vegetations- und Fruchtbarkeitgott verehrt wird und mit bäuerlichen Festen verbunden ist.²⁸⁵ Er spielt auch bei den Anthesteria eine Rolle als Gott, welcher den Frühling, die Blüten und den Wein bringt.²⁸⁶

Das Werk von Christopulu-Mortaja ist aufgrund der vielen Beispiele, welche er anführt, gut aufgearbeitet. Er zählt die Attribute des Gottes auf und gibt auch an, dass ohne sie nichts

²⁷⁷ Wie Anmerkung 263, 25f.

²⁷⁸ Ebd., 28.

²⁷⁹ Wie Anmerkung 193, 33f.

²⁸⁰ E. Christopulu-Mortaja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, Diss. (Inaugural-Diss), Berlin (1969), 10.

²⁸¹ Ebd., 14.

²⁸² Ebd., 18.

²⁸³ Ebd., 22f.

²⁸⁴ Ebd., 39.

²⁸⁵ Ebd., 46.

²⁸⁶ Ebd., 71.

eindeutig zu erkennen ist,²⁸⁷ aber er beschreibt sie nicht. Er gibt nicht ihr Aussehen wieder, aber trotzdem ist die Wichtigkeit für die Gottheit geklärt.

6.1.2 T. H. Carpenter, "Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens"

Wie im Werk zuvor, handelt auch jenes von Carpenter von der Entwicklung des Dionysos-Bildes. Der Autor beginnt mit der Untersuchung der schwarzfigürlichen Keramik, auf welcher er Dionysos nur in seiner Funktion als Überbringer des Weines zeigt. Bei Götterprozessionen nimmt er den Rang eines Niederen ein. Auch Carpenter weist ihm die gleichen Attribute zu, die Weinreben und den Efeu. Er spielt eine Rolle bei der Rückführung Hephaistos und der Gigantomachie. Erst bei den rotfigürlichen Vasen hat sich das Bild des Dionysos ausgebildet.²⁸⁸ Neben den erwähnten Darstellungen zeigt Carpenter auch noch Bilder des jungen Dionysos, auch hier ist eines der zentralen Erkennungszeichen der Efeu und die Weinranke. Eine andere Möglichkeit ist auch, dass das Kind einen Efeukranz trägt, gleichsam wie die Frauen in seiner Nähe auch florales an sich haben, so können es entweder Blumen sein, oder wie das Kind selbst Efeu oder Weinreben.²⁸⁹

Auch Carpenter wie Christopulu-Mortaja zählt die Attribute des Gottes auf, ohne sie genau zu beschreiben. Der Schwerpunkt liegt nicht in der Ausgestaltung der Pflanzen, sondern in ihrer Bestimmung als Erkennungsmerkmal Dionysos.

7. Gärten

Um über die Verwendung von Pflanzen in Werken der klassischen Archäologie in Gärten zu schreiben, ist es vor allem einmal von großer Wichtigkeit, eine Einführung über die Bedeutung des Gartens vorzuschicken. Die Sekundärliteratur ist bezüglich der römischen Gärten reicher und deshalb soll im Nachfolgenden auch der Schwerpunkt auf die Beschreibung dieser liegen. Der geschichtliche Abriss über Gärten wird anhand von Linda Farrars Buch über Antike römische Gärten dargestellt. Bei nachstehender Betrachtung der Werke zu Gärten steht nicht die Pflanze an sich im Vordergrund, sondern der Garten als Gesamtheit.

²⁸⁷ Ebd., 23.

²⁸⁸ T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford (1997), 11f.

²⁸⁹ Ebd., 54f.

7.1 Linda Farrar, „Ancient Roman Gardens“

Gärten blicken auf eine lange Tradition zurück, denn bereits im Gilgamesh Epos wird ein Garten mit Zedern erwähnt. Die Ägypter versuchen in ihren Tempelgärten erste Versuche einer Landwirtschaft, welche sich ähnlich präsentieren wie die heutigen Klostergärten. Archäologen konnten feststellen, dass die Bäume mit guter Erde in den Wüstensand gepflanzt werden, damit ein besseres Wachstum gewährleistet werden kann.²⁹⁰ Die Schönheit der hängenden Gärten in Babylon von König Nebukadnezar (604-562 v. Chr.) wird als Weltwunder gerühmt. Für die Bronzezeit in Griechenland, die Minoische und Mykenische Kultur sind nur wenige Steintafelbelege über Heilige Bäume überliefert, aber florale Muster sind bereits weit verbreitet. Es ist aber anzunehmen, dass die Blumen nicht in Gärten stehen, sondern auf Wiesen wild wachsen. Der Garten des Alkinoos, welchen Homer beschreibt, gilt als Idealtypus eines griechischen Gartens, jedoch gibt es in Griechenland noch keine Hausgärten, da dazu eine weitläufige Wasserversorgung nötig gewesen wäre. Generell kann man davon ausgehen, dass griechische Häuser kleiner gebaut werden als römische. Für die Griechen ist es wichtig, den *andron*, den Saal in welchem man Gäste bewirtet, besonders auszugestalten. Topffunde in den Höfen deuten wahrscheinlich auf Topfpflanzen hin, jedoch stehen diese auch in Verbindung mit dem Adoniskult. Adonis ist der Geliebte Aphrodites und stirbt an einer tödlichen Verletzung, welche ihm ein Bär beibringt. Als Aphrodites davon erfährt, trauert sie und aus ihren Tränen werden, wenn sie auf die Erde fallen, Anemonen. Adonis wird immer wieder für sechs Monate wiederbelebt und deshalb werden im Kult schnellwachsende Pflanzen in Töpfen beziehungsweise in zerbrochenen Amphoren gepflanzt und auf das Dach gestellt, wo sie sich selbst überlassen werden, um an den Tod Adonis zu erinnern. Der Kult beginnt am ersten Tag mit der Klage und wird weitergeführt mit dem Tod und dem Pflanzen der Blumen, was für die Wiedergeburt steht. Diese Blumen blühen nur kurz, um anzuzeigen, dass Adonis nur für sechs Monate wiederbelebt wird.²⁹¹

Es gibt mehrere Zeugnisse, dass bereits im 5. Jahrhundert vor Christus auf der Athener Agora Bäume gepflanzt sind. Mehrere Berichte zeigen, dass gerade um Heiligtümer Pflanzen und vor allem Bäume gepflanzt werden. Bepflanzte Promenaden laden die Bevölkerung zum Flanieren und Verweilen ein. Natürlich entstandene Höhlen mit entspringender Quelle werden als Heiligtümer von Nymphen verehrt. Theophrast und seine Schüler erwähnen mehrere

²⁹⁰ L. Farrar, *Ancient Roman Gardens*, Stroud (1998), 1f.

²⁹¹ Ebd., 4-7.

Gartenpflanzen, wie Kräuter, Gemüsepflanzen und Blumen. Er soll auch einen Garten besessen haben, von welchem es aber keine Auskunft gibt. Epikur (~250 v. Chr.) soll der Erste gewesen sein, welcher sich in Griechenland einen Hausgarten angelegt hat, jedoch fehlen genauere Informationen. Nach dem Siegeszug von Alexander dem Großen kommt es zu großen Veränderungen. Die Angehörigen der Armee sind beeindruckt vom Reichtum und der Schönheit Persiens. Die Paradiesgärten und Parks haben einen großen Einfluss auf Alexander und die Makedonen. Die Form persischer Gärten sind von der griechischen Oberschicht übernommen worden, aber in den Stadthäusern gibt es weiterhin keine Begrünung. Die Perser nennen ihre Gärten *paradeisos*, was sowohl ein Reservat zur Wildtierjagd, als auch ein Garten mit verschiedenen Pflanzenarten sein kann.²⁹²

Während der römischen Republik sind es zumeist Gemüsegärten, da die Bevölkerung agrarisch lebt und diese Gärten für das Überleben wichtig sind. Dieser ist zumeist neben dem Hof platziert.²⁹³ Die reichere Bevölkerung baute am Land sogenannte *villa rustica* mit einem angeschlossenen *hortus*.²⁹⁴ Der Garten eines Wohnhauses in der Stadt wird so groß wie möglich gestaltet, da es sehr wenig Platz gibt. Eine Änderung zeigte sich in der Entstehung der Peristylgärten im 2. Jahrhundert vor Christus. Die Gärten sind nun integraler Bestandteil des römischen Lebensstils, die Ausstattung wird zum Statussymbol. Nun ist es auch möglich mehrere Gärten zu erstellen und das Atrium wird durch Pflanzen verschönert.²⁹⁵ Der bereits bei den Griechen bekannte Brunnen wird von den Römern übernommen, sie entwickeln ihn durch verbesserte Technik weiter, wobei eine enorme Wasserverschwendung entsteht und auch Fischteiche installiert werden.²⁹⁶ Die sich durchsetzenden Peristylgärten geben den Gärten einen Rahmen. Wenn jedoch zu wenig Platz ist, erstellte man ein Pseudoperistyl, wobei nur eine bis zwei Seiten von Säulen umstanden sind und die übrigen Seiten eine Säulen-Garten-Malerei aufweisen. Dies erzeugt die Illusion, dass der Garten größer ist. Die verschiedenen Größen und Formen zeigen den Reichtum des Besitzers. Der durch mehrere Peristyle vermehrte Sonneneinfall wird mit roten Vorhängen abgedunkelt.²⁹⁷ Der Garten ist vom Eingang aus nicht einsichtig, Wege laden zu einem vergnüglichen Spaziergang ein.²⁹⁸

Die Gärten werden durch mehrere Ausstattungselemente erweitert, wie Pergolen aus Holz oder Stein mit rankenden Weinreben darum. Vieles besteht aus beweglichen Möbeln, welche

²⁹² Ebd., 7-9.

²⁹³ Ebd., 12.

²⁹⁴ Ebd., 14.

²⁹⁵ Ebd., 15f.

²⁹⁶ Ebd., 22f.

²⁹⁷ Ebd., 28f.

²⁹⁸ Ebd., 31f.

bei schlechterem Wetter ins Haus getragen werden können.²⁹⁹ Die Pergola ist auch überdacht möglich, damit im Sommer ein *triclinium* mit drei Bänken um einen Tisch herum entstehen kann.³⁰⁰ Tempel und Schreine sind Orte für die Hausgötter und bilden als solche einen Fokuspunkt. Für einen Tempel braucht man viel Platz und so sind sie zumeist in Villengärten zu finden. Im Schrein oder im Tempel befindet sich die Kultstatue des angebeteten Gottes. Als heilig angesehen werden auch Grotten, in welchen eine Quelle entspringt, denn wie auch die Griechen sehen die Römer diese Konstellation als mythisch an. Natürliche Grotten können vergrößert werden, um ein ganzes Zimmer hinein bauen zu können.³⁰¹

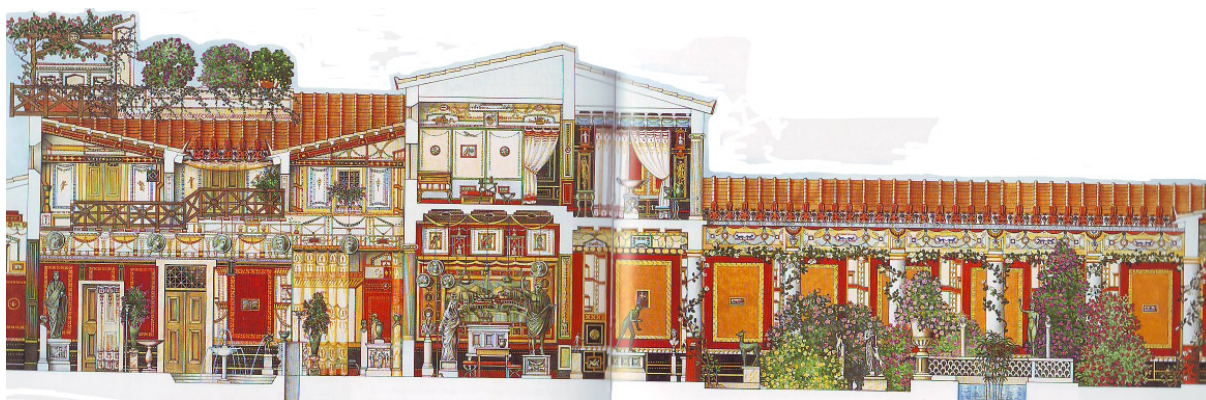


Abb. 7: Rekonstruktion des Hauses der Hundertjahrfeier, Pompeji.

Ein wichtiger Bestandteil römischer Gärten sind Statuen und Skulpturen, welche zumeist aus Marmor, Stein oder Bronze gefertigt sind und für Abwechslung sorgen.³⁰² Die Größe ist abhängig von der Bedeutung des Gottes, so wird zum Beispiel die kapitolinische Trias nicht dargestellt, da es sich hierbei um Kolossalstatuen handelt. Die Skulpturen sind Massenprodukte, die der reichen Bevölkerung vorbehalten sind, welche sich leisten kann, die Statuen des Öfteren zu tauschen.³⁰³ Venus zählt zu den wichtigsten Darstellungen, sie ist Beschützerin des *hortus* und der wachsenden Pflanzen. Wie bei der griechischen Göttin Aphrodite zählen auch zu Venus Eigenschaften die Stärkung der Potenz und des Wachstums. Oft dargestellt ist die kapitolinische Venus oder eine in Frauengestalt in einem Wasserbassin, wenn sie aus dem Meer steigt. Symbolisiert wird sie durch Äpfel, Tauben, Rosen und Myrtenzweige. Priapus, Sohn der Aphrodite und des Dionysos, soll das Böse Auge abwehren

²⁹⁹ Ebd., 36f.

³⁰⁰ Ebd., 40.

³⁰¹ Ebd., 59-61.

³⁰² Ebd., 97.

³⁰³ Ebd., 103f.

und die Fruchtbarkeit des Gartens bewahren. Auch Cupido, der Sohn von Venus und Mars, ist ein sehr beliebtes Bild, er beinhaltet Charakterzüge beider Eltern und wird oft mit Flügel und in einer Gruppe mit der Nymphe Psyche dargestellt. Leicht zu verwechseln ist er mit geflügelten Kindern, welche Erote genannt werden. Mars und die Amazonen symbolisieren Krieg und sollen deshalb Häuser und Länder vor Krankheiten, Leid, Unfruchtbarkeit, Ruin, Insekten, Bestien und Menscheneinfällen schützen. Er wird verehrt als Vater der Länder und Höfe und als Gott allem Wachsenden. Die Amazonen werden Mars gegenübergestellt. Wie Mars gilt auch Minerva (Athena) als Göttin des Krieges. Sie wird in Bezug mit dem Garten vor allem wegen ihrer Kultivierung der Oliven verehrt. Diana wird oft mit Tieren abgebildet, da sie als Herrin des Waldes, der Wildtiere und der Jagd Verehrung findet. Dargestellt in kurzer Tunika mit Bogen und Pfeilen bewaffnet, sieht man sie im Kreise der Jagdtiere. Vor allem Jagdszenen werden sehr gerne in Verbindung gebracht mit den persischen Paradiesgärten. Zu sehen sind zumeist zwei Hunde, welche hinter einem Hirsch herjagen. Es handelt sich um eine Art aristokratischen Spielplatz. Dianas Zwillingbruder Apoll ist Gott der Heilkunst, Prophezeiung, Poetik und Musik. Dargestellt wird er als nackter Jüngling oder in Verbindung mit Helios auf dem Sonnenwagen. Als Gott der Heilkunst sind Pflanzen für ihn sehr wichtig, so ist ihm zum Beispiel der Lorbeer heilig. Auch die Hyazinthe soll nach seinem Freund Hyacinthus benannt worden sein. Jener wird getötet und Apoll erschafft aus seinem Blut eine blaue Blume. Als klassischer Held ist es vor allem Herkules, welcher sich in Gärten wiederfindet. Seine elfte Aufgabe spielt im Garten der Hesperiden, von welchem er mit dem goldenen Apfel zurückkehrt. Die Blätter der Zitterpappel sind neben dem Löwenfell und der Keule seine Erkennungsmerkmale. Eine weitere wichtige Figur ist Bacchus und sein Gefolge. Der Gott des Weines zählt zu den populärsten Skulpturen in römischen Gärten. Seine wichtigsten Attribute, das Weinlaub und der Efeu, bedecken unter anderem Pergolen und werden im Sommer zu Schattenspenden. Zu seinen Begleitern zählen Ariadne, Silenen, Satyre, Faune, Pan, Zentauren, Mänaden, Bacchanten und Nymphen, alle diese mythologischen Figuren stehen in enger Verbindung mit Natur und Wäldern. Ein Pan kann auch ohne Bacchus dargestellt sein. Sie sind halb menschlich und zur Hälfte eine Ziege, so haben sie haarige Beine mit Hufen, einen menschlichen Oberkörper und Hörner, er liebt es Streiche zu spielen und ist deshalb im Gefolge von Bacchus. Symbolisiert wird seine Verbindung mit der Natur durch die Panflöte und den Hirtenstab. Die neun Musen treten nicht immer gemeinsam auf, da sie verschiedene Aspekte und Inspirationen verkörpern. Meistens sind sie in Verbindung mit Apoll dargestellt, da er der Leiter der Musen ist. Gezeigt werden sie mit den jeweiligen Attributen, welche ihre Kunst symbolisiert. Das Wort Museum leitet

sich von ihnen ab. In Verbindung mit einem Nymphaion entstehen auch Statuen von Nymphen und Flussgöttern, sie gehören zu gewissen Quellen und Höhlen, zumeist halten sie eine Urne oder eine Muschel, woraus Wasser läuft. Flussgötter sind größer dargestellt und im kaiserlichen oder öffentlichen Bereich zu finden, wie zum Beispiel in der Hadriansvilla. Als rustikales Motiv findet sich der Schafräger oder der Fischer. Erst später kommt die christliche Deutung des Schafrägers auf. Als letzter sei noch Hermes erwähnt, welcher wie Janus mit zwei Köpfen dargestellt ist, welcher nur aus nur einem Stein gefertigt ist.³⁰⁴



Abb. 8: Blick zum Peristyl, Haus des Fauns, Pompeji.

Die Pflanzen im Garten werden vom Besitzer selbst ausgesucht und nach verschiedenen Pflegebedürfnissen gewählt. Sie stammen zumeist aus den römischen Provinzen. Die beste Quelle für die Vielfalt der Pflanzenwelt ist die Naturgeschichte von Plinius dem Älteren.³⁰⁵ Der *hortus* war bestimmt für den Eigenverbrauch, weshalb hier vorwiegend Gemüsepflanzen gedeihen, es werden auch Salate gebaut, da sie sehr lange haltbar sind. Auch Kräuter und Gewürze dürfen nicht fehlen, da einige davon Verwendung in der Medizin oder bei der Weinerzeugung finden. Zu jedem Garten gehört auch ein Bienenstock, für welchen die Pflanzen den Nektar liefern. Sie geben aber auch Duft ab, welcher der Wohnung eine bessere Note gibt und den Menschen als Parfum dient. Blumen waren wichtig für Kränze, wie zum

³⁰⁴ Ebd., 108-123.

³⁰⁵ Ebd., 130f.

Beispiel Ehrenkränze aus Lorbeer und Girlanden, welche bei Feiern verwendet werden. Die Pflicht der Matrona ist es, dafür zu sorgen, dass man solche Pflanzen züchtet.³⁰⁶ Wichtig war auch die Wahl des Platzes, so wurden Grünpflanzen zum Beispiel dort angebaut, wo keine Anderen gedeihen, so unter anderem unter Bäumen. Als Bäume bevorzugt man Pinien, da man ihnen leicht eine Form geben kann.³⁰⁷

Um die Vergangenheit getreu rekonstruieren zu können, muss alles in seiner Gesamtheit betrachtet werden. Ein solches Gesamtbild kann nur mit Gärten und den dazu gehörigen Utensilien erstellt werden. Zunächst ist es wichtig, die Elemente innerhalb ihrer Zeit zu betrachten.³⁰⁸ Quellen können nur archäologisch festgehalten werden, da die antiken Autoren Gärten und ihre Gärtner nicht für wichtig genug erachteten, um sie festzuhalten. Nur Plinius der Ältere erwähnt Pflanzen und Marcus Porcius Cato schreibt über den Ackerbau. Die Gartenarchäologie als Teildisziplin ist noch eine sehr junge.³⁰⁹

7.2 Annette Lucia Giesecke, „The Epic City, Urbanism, Utopia, and the Garden in Ancient Greece and Rome”

Das zweite Buch dieser Betrachtung ist das Werk von Annette Giesecke. Dies soll einen anderen Zugang zum Thema aufzeigen. So beschreibt Linda Farrar die Geschichte der Gärten, Annette Giesecke hingegen nimmt sich dafür antike Autoren wie Homer oder Vergil zum Ausgangspunkt und zeigt die Bedeutung anhand deren Beschreibungen auf.

Zu Beginn steht die Odyssee von Homer, also die Reise Odysseus zurück nach Ithaka. Hier gelandet, besucht er seinen Vater in dessen Garten. Dieser erklärt ihm, dass die Entstehung und die Existenz einer Stadt durch die Beherrschung der Natur bestimmt sind.³¹⁰ Auch der Olivenbaum spielt eine sehr wichtige Rolle, er ist Geschenk einer Göttin und Symbol der menschlichen Kultur und Gesellschaft. Odysseus schnitzt sein Ehebett aus einem Olivenbaum und begründet so damit seine Familie. Die Gärten Alkinoos und Laertes sind als Nutzgärten das Model für Ordnung und Effizienz, hier wachsen Äpfel, Weinstöcke, Oliven und Kräuter.³¹¹ Platon und sein Schüle treffen sich im Garten oder im Garten beim Gymnasium,

³⁰⁶ Ebd., 133-136.

³⁰⁷ Ebd., 141.

³⁰⁸ Ebd., 193.

³⁰⁹ Ebd., 195.

³¹⁰ A. L. Giesecke, *The Epic City, Urbanism, Utopia, and the garden in ancient Greece and Rome*, Hellenic Studies 21, Washington, DC (1997), 27.

³¹¹ Ebd., 37f.

da dieser Nahrung für Körper und Seele ist.³¹² Für Theokrit ist die Natur Quelle der Kreativität und Stärke.³¹³ Giesecke führt auch Beispiele für Landschaft in der Kunst an, wie zum Beispiel das Alexander- und Nilmosaik.³¹⁴ Die Römer versuchen die Natur so nah wie möglich heranzubringen und so entstehen Gärten in den Höfen der Häuser. Waren sie zunächst noch kleine Nutzgärten, entwickeln sie sich zu große Anlagen mit unterschiedlichsten Elementen. Reiche Römer entscheiden sich für ein Leben auf dem Land in eigens dafür gebauten Landvillen.³¹⁵ Unterstützt wird die wirkliche Natur von Gartenmalerei in den Räumen.³¹⁶

Giesecke geht in ihrem Werk von antiken Autoren aus, um auf antike Gärten zu schließen. So ist sowohl für Homer als für die griechischen Philosophen die Natur Quelle der Zivilisation, Kraft und Kreativität. Im Vergleich zum Werk von Farrar erklärt Giesecke die Wichtigkeit von Gärten anhand von antiken Autoren. Das bietet die Möglichkeit festzustellen, welchen Stellenwert Gärten in der Antike hatten, dies zeigt die unterschiedlichen Zugangsweisen zu einem Thema.

7.3 Bernard Andreae, „‘Am Birnbaum‘, Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia“

Bernard Andreae beginnt seine Beschreibung über Gärten und Parks im antiken Rom mit den Berichten einiger antiker Autoren, wie zum Beispiel Martial (38-104 n. Chr.). Sein Haus ist umgeben von einem Garten. Er spricht von Land innerhalb der Stadt. So ist es auch möglich im Park weit weg vom Straßenlärm zu sein.³¹⁷ Der Titel dieses Buches leitet sich vom Wohnort Martials ab, welcher neben einem Birnbaum wohnt. Rom muss man sich also grün vorstellen. Die Archäobotanik arbeitet vor allem in den Vesuvstädten daran, das Aussehen antiker Gärten wieder herzustellen.³¹⁸ Da sich Martial nur ein kleines Haus leisten konnte, lebte er am Stadtrand in der Nähe des Tempels der Flora, welcher auch mit einem Garten versehen ist.³¹⁹ Die Pläne für Neros Goldenes Haus sehen eine große Parklandschaft vor. Seine Nachfolger realisierten nach dem Brand von 64 v. Chr. diese Pläne nicht und bauten

³¹² Ebd., 89.

³¹³ Ebd., 95.

³¹⁴ Ebd., 98-100.

³¹⁵ Ebd., 100-104.

³¹⁶ Ebd., 126.

³¹⁷ B. Andreae, >>Am Birnbaum<<, Gärten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia, in: Kulturgeschichte der antiken Welt 66, Mainz am Rhein (1996), 9.

³¹⁸ Ebd., 12.

³¹⁹ Ebd., 15.

über den noch nicht vollendeten See das Flavische Amphitheater, heute Kolosseum.³²⁰ Von Pflanzen und Bäumen der antiken Stadt ist heute nichts mehr erkennbar, nur der Ölbaum, der Weinstock und der Feigenstrauch, welche Augustus am Forum Romanum pflanzen ließ, sind heute vermutlich noch zu sehen. Sie stehen da als Zeichen des Beginns Roms, als die Wölfin unter einem Ölbaum Romulus und Remus säugt. Sie erinnern aber auch an die bauerliche Herkunft und ist Symbol der Landsehnsucht der Römer. Höhepunkt ihrer Gartenkultur bilden die Lustgärten der späten Republik und frühen Kaiserzeit. So ist in jedem Haus mindestens ein Garten zu finden. Je nach Größe können es auch bis zu drei, vier Peristylgärten sein. Ältere Häuser sind am Nutzgarten hinter dem Haus, welcher aus Gemüse- und Obstgärten und Weinstöcken besteht, erkennbar.³²¹ Die Wandmalerei der Villa Poppaea in Oplontis zeigt, dass sich ihre Besitzer, Nero und sein Frau, nicht der Natur fügen, sondern, dass sie sich zu Eigen machen. Ziel scheint es zu sein, die Natur nicht aus dem Lebensraum auszugrenzen. Obwohl sie sich draußen befindet, nimmt man sie in die eigene Kulturwelt mit ein, somit herrscht in der Villa ein paradiesischer Zustand, worin man sich zurückziehen kann.³²²

Die Pläne der großen Palast- und Parkanlagen der Herrscher werden von den Aristokraten mit der Zeit aufgenommen und weiter entwickelt.³²³ Es entsteht eine Architekturform in Miniatur mit Statuen in Statuettenformat.³²⁴ Die künstlerische Gestaltung soll den Blick des Betrachters lenken.³²⁵ So sind auch der Wohntrakt und der Garten bewusst miteinander verbunden.³²⁶ Schriftstücke über das antike Rom erwähnen mehr als 80 Parkanlagen, welche zum Teil ein beträchtliches Ausmaß haben. Archäologisch sind diese heute nicht mehr fassbar aufgrund der Überbauung.³²⁷ Zu diesen Quellen zählen auch eine große Anzahl an Wandmalereien in Häusern und Grabstätten.³²⁸ Die Römer haben ein Gefühl für Natur und Landschaft, welches über das Interesse der Griechen hinausgeht.³²⁹ Der Garten soll eine Vorwegnahme des Elysiums sein.³³⁰ Wie bei den Griechen legen sich auch Römer Kultgärten an. So baute sich

³²⁰ Ebd., 17f.

³²¹ Ebd., 21-23.

³²² Ebd., 30.

³²³ Ebd., 31.

³²⁴ Ebd., 34.

³²⁵ Ebd., 40.

³²⁶ Ebd., 44.

³²⁷ Ebd., 54.

³²⁸ Ebd., 64.

³²⁹ Ebd., 66.

³³⁰ Ebd., 89.

Julia Domna³³¹ Blumenkästen zu Ehren von Adonis, wie es zum Beispiel bei den Assyern Brauch ist.³³²

Bernard Andreaes Werk ist jenem von Linda Farrar ähnlich, obwohl er es unterschiedlich aufbaut. Andreae beginnt damit, einen antiken Schriftsteller sprechen zu lassen und zeigt anhand von dessen Beschreibung, dass es im antiken Rom wichtig war, einen Garten zu besitzen. Der Zeitrahmen dieses Werkes ist natürlich ein anderer, da sich der Autor nur auf Rom konzentriert. Wie Farrar beschreibt auch Andreae die für eine Gestaltung wichtigen Elemente, wie zum Beispiel eine Piscina oder ein Peristyl. Gleichsam zeigt er die Gärten des Lucull, des Sallust, des Agrippa, usw. auf. Er geht aber auch auf die Archäologie beziehungsweise die Archäobotanik ein, welche durch Jashemski³³³ und ihren Forschungen in Pompeji und Herculaneum neu belebt wurde. Wie bereits erwähnt, ist eine solche Wissenschaft für Rom nicht mehr durchführbar und so muss man sich an die antiken Quellen wenden, welche Andreae zum Teil ebenfalls in seine Untersuchung aufnimmt. Diese verwendet er jedoch nur als Untermalung der Beschreibung der Geschichte des Gartens. Ganz anders Annette Giesecke im Vorkapitel, welche die Geschichte anhand der Quellen aufzeigt.

8. Zusammenfassung

Wie in der Einleitung erwähnt, soll diese Betrachtung dazu dienen, zu untersuchen, wie florale Elemente und Pflanzen von Archäologen wahrgenommen, beschrieben und behandelt werden. Johann Joachim Winckelmann macht den Beginn, da er auch für den Beginn des Faches steht. Er sieht in der Kunst die Nachahmung der Natur. In seinem Werk „Geschichte der Kunst des Altertums“ sind Pflanzen nur angeführtes Gesehenes, ohne weitere Beschreibung. Jedoch verwendet er eine Metapher für die Entwicklung der Kunst: „Anwuchs, Fortgang, Fülle und Fall“. Er vergleicht sie mit dem Wachstumszyklus einer Pflanze von der Aussaat bis hin zum Verblühen. Für seine Betrachtung verwendet Winckelmann eine, um beim Thema zu bleiben, poetische Sprache und bedient sich sehr vieler Ausschmückungen. Eben solche finden sich auch in Alois Riegls Werk zur Geschichte der Ornamente. Er versucht anhand von Ornamenten eine Entwicklung über Kulturen und Zeiten hinweg

³³¹ Sie ist die Gattin von Kaiser Septimius Severus, 193-211 n. Chr.

³³² Wie Anmerkung 317, 104.

³³³ Siehe dazu: Wilhelmina Mary Feemster Jashemski, *The gardens of Pompeji, Herculaneum and the villas destroyed by Vesuvius*, New Rochelle, NY (1979).

aufzustellen. Wie Winckelmann zuvor beschreibt auch Riegl die Ornamente sehr genau und versucht es auch so wiederzugeben. Er spannt einen Bogen über die Ägypter, die Assyrer bis hin zu den Griechen und zeigt die verschiedenen Beeinflussungen untereinander auf. Er sieht in der Vermengung und Verbindung die Entstehung von etwas Neuen. Winckelmann und Riegl proklamieren das genaue Betrachten und Schauen und vor allem wäre es wichtig Originale zu betrachten und nicht auf die Berichte von Dritten angewiesen zu sein.

Die darauffolgenden Grabungsberichte und die Werke der Institutsdirektoren zeigen die Berichte der täglichen Arbeit eines Archäologen. Die Institute aus Österreich und Deutschland unterhalten mehrere Grabungskampagnen. Die Berichte zeigen alle ein ziemlich ähnliches Bild. Alle Ausgräber sind bemüht, so genau und detailreich wie möglich zu beschreiben, wie es bereits Winckelmann und Riegl forderten. Gefundene Ornamentteile werden plastisch angeführt. Zumeist ist es so, dass wenn ein Ornament detailreich beschrieben wird es dafür auch einen Grund gibt, wie zum Beispiel wird dadurch eine Datierung durchgeführt, eine Kunstwerk einer Gottheit zugeschrieben oder anhand von Vergleich zu anderen eine Entwicklung aufgezeigt. Ist bei älteren Werken die Sprache noch poetisch und voll von Ausschmückungen wie schon bei Winckelmann und Riegl, ändert sich diese in eine reine Beschreibung, welche man so objektiv wie möglich erstellt und davon Schlussfolgerungen zieht. Wie detailreich die einzelnen floralen Elemente dargestellt werden, ist abhängig vom jeweiligen Autor und scheint zumeist keiner Strömung unterlegen zu sein.

Das Kapitel über Attribute und Mythologie widmet sich der griechischen und römischen Religion. Gerade auf diesem Gebiet sind Pflanzen wichtig, als Attribute stehen sie als Erkennungsmerkmal für Götter und spielen zum Teil im Kult eine wesentliche Rolle. Karl Kerény beschreibt sehr ausführlich die Götterwelt samt all den relevanten floralen Elementen. Katherine Dunbabin beschäftigt sich mit Mosaiken und beschreibt die gesehenen Pflanzenverzierungen. Dabei geht sie sehr genau auf die Beschreibung einiger Themen wie zum Beispiel die Jahreszeiten ein, welche ebenfalls mit Pflanzen symbolisiert werden. Die zwei Werke von John Boardman besprechen unterschiedliche Kunstgattungen, zum Einen Plastiken und zum Anderen Vasen. Im ersten Werk kommen Pflanzen nur sehr spärlich und nur am Rand vor, da hier der Hauptaugenmerk auf die Gestaltung und das Aussehen von Statuen liegt. Bei der Vasenmalerei hingegen geht er sehr genau darauf ein, wie zum Beispiel auf Lotus und Palmetten als ein sehr häufiges Verzierungsobjekt. Das letzte Werk dieses Kapitels behandelt die römischen Katakomben. Die hier beschriebenen Pflanzen gehören zumeist zum Bild des Paradiesgartens als Symbol für das Leben nach dem Tod.

Das Kapitel Götter und Feste behandelt zwei wichtige vegetabile Gottheiten. Zum einen Demeter, welche durch ihre Gabe, das Korn, die Zivilisation möglich macht und zum anderen Dionysos, Gott des Weines und der wilden Natur. Die beiden ersten Werke behandeln die Feste der Göttin und zeigen die vielen dafür nötigen und verwendeten Pflanzen auf. Die Werke zu Dionysos befassen sich mit dem Bild des Gottes auf Vasenmalereien. Auch er ist an ganz eindeutigen vegetabilen Attributen, wie Efeu, zu erkennen. Bei beiden Gottheiten kommt man nicht umhin Pflanzen aufzuzeigen, welches alle vier Autoren auch tun. Annette Kledt versucht anhand der Blumen den Mythos um Persephones Entführung zu klären. Karl Kerény hingegen erklärt den Mythos um Demeter und die dafür relevanten Pflanzen. Christopulu-Morthaja und Carpenter weisen die gleichen Attribute für Dionysos aus und beschreiben auch die Wichtigkeit dieser ähnlich.

Das letzte Kapitel behandelt einen sehr wichtigen Teil des antiken Lebens, den Garten. Bei den ersten Kapiteln der Arbeit liegt der Schwerpunkt eher auf Pflanzen in der Kunst, wo hingegen mit „lebenden Pflanzen“ abgeschlossen wird. Anhand von Linda Farrars Buch wird sehr anschaulich gezeigt, welche Bedeutung der Garten als Teil des Lebens hat. Die Entwicklung geht von einfachen Kräuter- und Hausgärtchen hin zu sehr aufwendig mit vielen Elementen gestalteten Gärten. Dieses Werk ist hier angeführt um die Bedeutung der Anlagen für die antike Bevölkerung und ihr Aussehen zu klären. Die Autorin beschreibt sehr genau und geht unausweichlich auf viele Pflanzen und florale Elemente. Die beiden folgenden Werke von Annette Lucia Giesecke und Bernhard Andrae haben den gleichen Zugang zum Thema und zwar anhand von antiken Autoren. So beginnt Giesecke bei Homer und spannt den Bogen bis zu römischen Autoren. Sie zeigt ebenfalls eine Entwicklung von Nutzgärtchen hin zu weiläufigen und sehr aufwendigen Anlagen. Daneben beschreibt sie aber auch, welche Bedeutung diese für einige Autoren haben, wie zum Beispiel, dass sie Quelle von Kreativität und Stärke sind. Andrae beginnt seine Ausführungen in der Ich-Form eines Dichters. Dieser Beschreibt Gärten und der Autor baut dieses zu einer Geschichte des Gartens aus. Der zeitliche Rahmen beschränkt sich auf das antike Rom und das Umland. Er beschreibt sowohl Nutzgärten, als auch Palast- und Parkanlagen, Kultgärten und Gärten römischer Villen.

9. Literaturliste

B. Andreae, 'Am Birnbaum', Garten und Parks im antiken Rom, in den Vesuvstädten und in Ostia, Kulturgeschichte der antiken Welt 66, Mainz am Rhein (1996).

M. Beard, J. North, S. Price, Religions of Rome, Volume 1, A History, Cambridge (1998).

O. Benndorf, Über den Ursprung der Giebelakroterien, ÖJh 2, Wien (1899).

O. Benndorf, R. Hederdey, Vorläufige Berichte über die Ausgrabungen in Ephesus, ÖJh 1, Beiblatt, Wien (1898).

K. Bittel, Beitrag zur Kenntnis hethitischer Bildkunst, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch Historische Klasse, Heidelberg (1976).

J. Boardman, Griechische Plastik, Die Klassische Zeit, Ein Handbuch, Kulturgeschichte der Antiken Welt 35, Mainz am Rhein (1987).

C. H. Boltz, Das Demeterheiligtum, in: DAI, Altertümer von Pergamon, Band XIII, Berlin (1981).

A. H. Borbein, T. Hölscher, P. Zanker (Hrsg.), Klassische Archäologie, Eine Einführung, Berlin (2000).

J. N. Bremmer, Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland, Darmstadt (1998).

J. Brosse, Magie der Pflanzen, Düsseldorf (2002).

T. H. Carpenter, Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens, Oxford (1997).

E. Cassirer, Die Philosophie der Aufklärung, Hamburg (2003).

E. Christopulu-Mortaja, Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei Diss. (Inaugural-Diss.), Berlin (1969).

A. Conze, C. Humann, R. Bohn, G. Lolling, O. Raschdorff, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Vorläufiger Bericht, Berlin (1880).

K. M. D. Dunbabin, The mosaics of roman North Africa, Studies in iconography and Petronage, Oxford (1978).

R. Egger, Frühchristliche Kirchenbauten im Südlichen Norikum, SoSchrÖAI IX, Wien (1916).

- F. Eichler, Die Reliefs des Heroon von Gjölbaschi-Trysa, *Kunstdenkmäler* 8, Wien (1950).
- L. Farrar, *Ancient Roman Gardens*, Stroud (1998).
- A. L. Giesecke, *The Epic City*, Washington, DC (1997).
- C. Humann, R. Bohn, M. Fränkl, Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 3, Vorläufiger Bericht, 1882-1886, Berlin (1888).
- T. Hölscher, *Klassische Archäologie, Grundwissen*, Darmstadt (2002).
- F. Lang, *Klassische Archäologie, Eine Einführung in Methode, Theorie und Praxis*, Tübingen, (2002).
- M. Kandler, 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898-1998, *Forschungen in Carnuntum*, Wien (1998).
- J. Keil, XII. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, *ÖJh* 23, Wien (1926).
- K. Kerény, *Die Mythologie der Griechen, Die Götter- und Menschheitsgeschichten*, Zürich (1951).
- K. Kerény, *Die Mysterien von Eleusis*, Zürich (1962).
- A. Kledt, Die Entführung Kores, Studien zur athenisch-eleusinischen Demeterreligion, in: S. Koster (Hrsg.), *PALINGENESIA, Schriftenreihe für Klassische Altertumswissenschaft* 84, Stuttgart (2004).
- H. Kloft, *Mysterienkulte der Antike, Götter – Menschen – Rituale*, München (2003²).
- W. Lepenies, Johann Joachim Winckelmann, Kunst- und Naturgeschichte im achtzehnten Jahrhundert, in: T. W. Gaehtgens, *Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768*, Hamburg (1986).
- F. Miltner, XXI. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, *ÖJh* 43, Wien (1956-58).
- F. Miltner, XXIV. Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos, *ÖJh* 45, Wien (1960).
- V. Ficocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, *Roms Christliche Katakomben, Geschichte – Bilderwelt – Inschriften*, Regensburg (2000²).

O. Pächt, Nachwort, in: A. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985).

C. Praschniker, Zur Geschichte des Akroters, Konzept, Register und Briefsammlung, Schriften der Philosophischen Fakultät der Deutschen Universität in Prag 5, Brunn-Wien (1929).

W. Radt, Pergamon, Geschichte und Bauten einer antiken Metropole, Darmstadt (1999).

Reclams Kleines Wörterbuch der Architektur, Stuttgart (2006¹¹).

A. Reichenberger, Wissenschaft und Kunst: Alois Riegl contra Emil du Bois-Reymond, Wien, (2005).

A. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985).

S. Röttgen, Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst, in: T. W. Gaehtgens (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768, Hamburg (1986).

H. Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München (1994).

E. Tripp, Reclams Lexikon der antiken Mythologie, Stuttgart (2001⁷).

G. Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte, Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Diss., Wien (2004).

C. Weickert, Das lesbische Kymation, Ein Beitrag zur Geschichte der Ornamentik, München (1913).

J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Darmstadt (1972).

G. Wiplinger, G. Wlach, Österreichisches Archäologisches Institut (Hrsg.), Ephesos – 100 Jahre österreichische Forschungen, Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, Wien-Köln-Weimar (1995).

www.dainst.org

Deutsches Archäologisches Institut

<http://dictionaryofarthistorians.org> biographisches Lexikon von Kunsthistorikern

www.oelai.at

Österreichisches Archäologisches Institut

www.wikipedia.org

Online Lexikon (als Einstiegshilfe und für Literatursuche)

10. Abkürzungsverzeichnis

AW	Antike Welt
DAI	Deutsches Archäologisches Institut
ÖAI	Österreichisches Archäologisches Institut
ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts
SoSchrÖAI	Sonderschriften des Österreichischen Archäologischen Instituts

11. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Laokoon Gruppe, Rom, in: T Hölscher, Klassische Archäologie, Grundwissen, Darmstadt (2002), 225.

Abb. 2: Henkelornament einer attischen Vase, in: A. Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985), 204.

Abb. 3: Theater von Pergamon, in: M. Günther, Türkei – Westküste, Stätten des frühen Christentums, Leipzig (2008), 160.

Abb. 4: Celsusbibliothek, Ephesos, in: siehe Abb. 3, 28.

Abb. 5: Vogel mit Pflanzen, Mosaik, Hemmaberg, in: F. Glaser, Frühes Christentum im Alpenraum, Eine archäologische Entdeckungsreise, Regensburg (1997), 101.

Abb. 6: Orpheus, Katakomben SS. Pietro e Marcellino, Rom, in: V. Fiocchi Nicolai, F. Bisconti, D. Mazzoleni, Roms Christliche Katakomben, Geschichte – Bilderwelt – Inschriften, Darmstadt (2000²), 105.

Abb. 7: Rekonstruktion des Hauses der Hundertjahrfeier, Pompeji, in: V. Manferto De Fabianis, L. Accomazzo (Hrsg.), Pompeji, Führer durch die untergegangene Stadt, Vercelli (2010), 122f.

Abb. 8: Blick zum Peristyl, Haus des Fauns, Pompeji, in: siehe Abb. 7, 137.

12. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt die Verwendung und Bedeutung von floralen Elementen und Pflanzen in Werken zur Klassischen Archäologie. Es handelt sich um eine Geschichte des Faches von einem anderen Gesichtspunkt aus gesehen und wird anhand von ausgewählten Werken dargestellt. Diese sind so ausgesucht, dass sie für das Studium relevant sind. Den Beginn machen zwei wichtige Figuren des Faches und zwar Johann Joachim Winckelmann und Alois Riegl. Die darauf folgenden beschäftigen sich mit der täglichen Arbeit des Archäologen, also mit Grabungsberichten. Da viele dieser Grabungen durch Archäologische Institute gefördert sind werden diese stellvertretend durch Werke von einigen Direktoren des Österreichischen und Deutschen Archäologischen Instituts vorgestellt. Das Kapitel „Attribute und Mythologie“ zeigt die Verwendung von floralen Elementen in Werken zu verschiedenen Kunstgattungen wie Mosaiken, Vasenmalerei oder Bildhauerei. Für den Bereich der antiken Religion sind für das Kapitel „Götter und Feste“ Demeter und Dionysos ausgewählt, da es sich bei beiden um Vegetationsgötter handelt. Die Arbeit wird abgeschlossen durch ein Kapitel über antike Gärten, bei welchen im Vergleich zu jenen zuvor der Schwerpunkt nicht auf der Architektur liegt, sondern auf „lebenden“ Pflanzen und die Bedeutung für die antike Bevölkerung. Die meisten dieser Werke zeigen ein ähnliches Bild, da die Autoren florale Elemente betrachten und versuchen diese so genau und detailliert wie möglich zu beschreiben, so wie es bereits von Winckelmann und Riegl gefordert wurde.

This written report studies the usage and relevance of floral patterns and plants in archaeological scientific papers. It's a history of archaeology seen from a different perspective and only presents selected examples. These examples are chosen because of their usage during student days. The report starts with two important figures of the discipline: Johann Joachim Winckelmann and Alois Riegl. The next chapter deals with the report of the archaeologist's practical work: the excavation report. This shows the results of everyday work and the excavator's intention. Most of these excavations are by order of archaeological institutes. Examples of these given here include the German and the Austrian Archaeological Institutes and some of their principals. The following chapter deals with different themes in order to show how archaeologists work with plants and floral elements in their written papers. The chapter 'Attribute und Mythologie' details different art movements like sculpture or vase paintings. Papers about the gods Demeter and Dionysos are chosen for the chapter 'Götter und Feste' because both are gods of vegetation. The final chapter deals with ancient gardens and

their significance for the ancient population. In comparison to previous chapters, this chapter is about 'living plants' and not about architectural ornaments. Winckelmann and Riegl show how important it is to be precise and to work with originals. Most of these presented works are equal in how the author observes floral patterns and plants. The author observes very closely and tries to reproduce what is seen, within the texts.

13. Exposé

Die vorliegende Arbeit ist eine Untersuchung der Betrachtung und Behandlung von floralen Ornamenten und Pflanzen in Werken zur Klassischen Archäologie. Diese Wissenschaftsgeschichte soll einen Bogen über die Gebiete Geschichte und Klassische Archäologie spannen. Ornamentik ist seit der Antike ein wichtiges Thema des Architekturschmuckes und als solches auch jenes der Forscher. Die ersten Dinge, welche abgebildet werden, sind jene, welche gesehen werden, also zunächst Pflanzen. Die Auseinandersetzung mit Ornamenten hat seinen Anfang mit Alois Riegl und der Wiener Schule. Sein Werk *Stilfragen*³³⁴ beschäftigt sich mit der Geschichte der Ornamentik, ihren Ursprüngen und Entwicklungen. Obwohl dieses Werk zur Kunstgeschichte zählt und nicht zur Archäologie, ist aber die Bedeutung für dieses Fach nicht unbedeutend. Neben Riegl ist es für die Archäologie vor allem Johann Joachim Winckelmann, der eigentliche Begründer des Faches, welcher bei dieser Arbeit nicht fehlen darf. Die Geschichte der Kunst des Altertums³³⁵ behandelt die Entwicklung der antiken Kunst. Auf die Betrachtung dieser beiden wichtigen Figuren folgt eine Auseinandersetzung mit der täglichen Arbeit eines Archäologen. Die Grabungsberichte sollen zeigen, wie florale Elemente direkt von Aktiven verwendet werden. Diese Berichte spielen bei der archäologischen Arbeit eine sehr wichtige Rolle und sind aus diesem Grund ein wichtiger Bestandteil der Arbeit. Um es einzugrenzen, werden nur das Deutsche und Österreichische Institut herangezogen. Neben Grabungsberichten sind auch die Direktoren dieser beiden Institute Teil der Untersuchung.

Der zweite Teil der Arbeit behandelt einzelne Werke zu bestimmten Themen, wie Attribute und Mythologie, Götter und Feste und Gärten. Die dazu verwendeten Werke zeigen einzelne dazu passende Themen. Bei Attributen und Mythologie wird nach Kunstgattungen ausgewählt um zu zeigen, wie Ornamente und Pflanzen innerhalb dieser verschiedenen Richtungen Verwendung finden. So können zum Beispiel Unterschiede zwischen Skulpturen und Vasen auftreten. Das Kapitel Götter und Feste wird anhand von zwei besonderen Gottheiten aufgezeigt, Demeter und Dionysos, beides Vegetationsgottheiten. Den Abschluss machen Werke zu Gärten. Diese sollen aber nicht von der künstlerischen Sicht aus gezeigt werden, sondern aufgrund ihrer Bedeutung für die antike Bevölkerung. Dies bildet einen Gegensatz zu

³³⁴ A. Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen z einer Geschichte der Ornamentik*, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1893, München (1985).

³³⁵ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt (1972).

den Werken zuvor, da diese auf der künstlerischen Seite zu finden sind. Hier geht es um „lebende“ Pflanzen, ihre Bedeutung und Verwendung.

14. Lebenslauf

Mein Name ist Bettina Schwarz. Meine Schulzeit absolvierte ich an der Volks- und Hauptschule in Böheimkirchen. Nach der Pflichtschule besuchte ich die Lehranstalt für Wirtschaftliche Berufe in St. Pölten, welche ich im Juni 2002 mit der Matura abgeschlossen habe. Nach der höheren Schule begann ich mit dem Studium der Geschichte an der Universität Wien und vier Semester später der Klassischen Archäologie. Im Zuge dieser Ausbildung absolvierte ich zwei Grabungen in Globasnitz, Kärnten. Zum Thema der vorliegenden Arbeit kam ich auf Anregung von Frau Dr. Klemun, um meine beiden Studienrichtungen zu verbinden.