

Texte und Bilder als Zeugen der antiken Geschichte

Dieter Timpe

Antike Texte und Bilder nutzt der Historiker als Zeugnisse vergangener Wirklichkeit, als Relikte oder Reflexe eines erloschenen Lebenszusammenhanges, deren unersetzlicher Wert in der geschichtlichen Information liegt (als ‚Quellen‘ also, nach der antiken und humanistischen Metapher). Er betrachtet sie aber auch wie Splitter eines zerbrochenen Spiegels, die ihres fragmentarischen Charakters wegen immer der erschließenden, einordnenden und erklärenden Interpretation bedürfen. Texte wie Bilder sind gleichermaßen, aber im Unterschied zu anderen Quellensorten, etwa Bodenfunden, intentionale Quellen, Träger und Ergebnis von Aussageabsichten, die nach ihren Voraussetzungen, Zielen und Mitteln verstehen muß, wer ihnen gerecht werden will. Sie gehören dabei in Traditionszusammenhänge, die durch Konstanz und Wandel, durch formale Konventionen und individuelle Variationen, durch Einschränkung der Beliebigkeit, aber auch Sicherheit der Formensprache gekennzeichnet sind. Was in der Antike in Text und Bild Eingang fand, unterschied sich bereits durch seine Entstehungsbedingungen (zu denen die nur begrenzten Reproduktionsmöglichkeiten zählen) grundlegend von der literarischen und bildkünstlerischen Produktion anderer, zumal moderner Epochen. Es unterlag darüber hinaus mannigfachen (mechanisch verursachten, kulturgeschichtlich begründeten oder durch Gewaltwirkung zu erklärenden) Selektionsprozessen, die zwischen unendlich viel – aber keineswegs gleichmäßig – Verlorenem und relativ wenig Erhaltenem Zwischenstufen des nur lückenhaft Überkommenen oder mittelbar Bezeugten (z.B. Beschreibungen verloreener Bilder; s. Abb. 1) hinterlassen haben. Daraus ergeben sich die Probleme, mit denen der Historiker zu tun hat: die Frage also, wie authentisch die aus den schriftlichen und bildlichen Quellen zu gewinnenden Vorstellungen von der vergangenen historischen Realität im ganzen und im einzelnen sind, was sie ausblenden, überbelichten oder verfälschen, aber auch die hermeneutische Frage nach dem Verständnis, mit dem wir Bürger einer visuell und literarisch überschwemmt Welt den erhaltenen Literatur- und Bildwerken der Antike angemessen begegnen. Soweit das Verhältnis von Text und Bild zueinander die althistorische Forschung berührt, muß es in dem damit umrissenen Rahmen erwogen werden; in der wissenschaftlichen Praxis stellt es sich vor allem im Methodenpluralismus philologischer und archäologischer Interpretation dar.

Bildliche Darstellung ist älter und ursprünglicher als schriftliche, auch in der mediterranen Antike, wie vor der (archaischen) Schriftlichkeit entstandene Grabmalereien oder anthropomorphe Kultobjekte zeigen; protogeometrische Vasenbilder belegen auch eine Kontinuität der Bilddarstellung, die es in der Schriftlichkeit nicht gibt. Die polytheistisch geprägte Antike, die keine religiös motivierte Bilderfeindschaft kannte, öffnete sich in der bildenden Kunst weit den Anregungen der orientalischen Hochkulturen und verarbeitete sie, während die Übernahme und Anpassung der phönizischen Schrift zunächst nur begrenzten Zwecken diente und ihr Gebrauch in Griechenland auch später (wie Platons Schriftkritik bezeugt) auf Zurückhaltung und Kritik stieß. Trotzdem hat die schriftliche Überlieferung für die Kenntnis der antiken Verlaufsgeschichte ungleich größere Bedeutung als die bildliche; für die breite, lebensweltliche Realität der Antike mögen dagegen beide Quellengattungen gleichwertige Aussagekraft ha-

ben. Diese Verhältnisse erklären sich nicht nur aus der schwierigeren Verbreitung von Bildern gegenüber der von Texten, sondern auch aus den spezifischen Eigenarten beider Medien und den in ihnen behandelten Stoffen.

Literarische Texte: Voraussetzungen und Möglichkeiten

Die antike Literatur beginnt mit der schriftlichen Fixierung poetischer Gebrauchsformen: dem Rhapsodenvortrag von Heldenliedern, der zum Epos, dem Gelegenheitsgedicht und dem Kultlied, die zur monodischen und Chorlyrik führen. Aus dem kultischen Chorlied in Interaktion mit einem personalen Akteur, aus jahreszeitlichen rituellen Maskenspielen und Volksspielen erwächst das Drama als öffentliche Veranstaltung, in Italien werden einheimische vorliterarische Formen durch Rezeption griechischer Vorbilder überlagert. Die Gattungen der Prosaliteratur entstanden später und

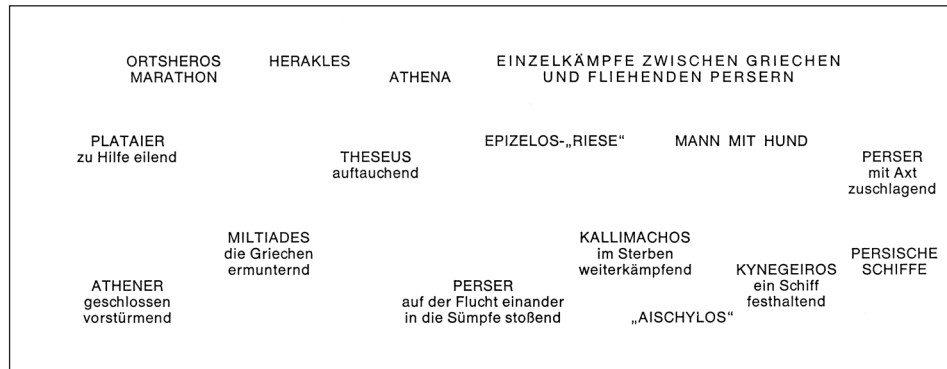


Abb. 1

Verlorenes Bild der Schlacht bei Marathon in der Stoa Poikile in Athen nach der Beschreibung bei Pausanias 1.15,3 (Übersetzung von E. Meyer): „Das letzte der Gemälde sind die Marathonkämpfer, von den Böotern die Plataier und das attische Heer kämpfen mit den Barbaren. Und hier ist dargestellt, wie die Schlacht noch unentschieden auf beiden Seiten ist, im inneren Teil des Schlachtgemäldes dann die Barbaren, die fliehen und sich gegenseitig in den Sumpf stoßen. Am äußersten Rande des Bildes sieht man die phoinikischen Schiffe und wie die Griechen die Barbaren töten, die in diese Schiffe

flüchten wollen. Da ist auch der Heros Marathon gemalt, nach dem die Ebene heißt und Theseus wie einer, der aus der Erde aufsteigt und Athena und Herakles. Bei den Marathonern wurde nämlich, wie sie selbst sagen, Herakles zuerst als Gott angesehen. Von den Kämpfenden sind in dem Gemälde vor allem kenntlich Kallimachos, der zum athenischen Polemarchen gewählt war und Miltiades von den Strategen und der Heros Echetlos.“

Rekonstruktionsschema des Marathon-Bildes in der Stoa Poikile (T. Hölscher, Griechische Historienbilder des 5. u. 4. Jhs. v. Chr., 1973, Tafel 5)

setzten eine entwickeltere urbane Gesellschaft und interlokalen intellektuellen Austausch voraus: ein zunächst Hörer-, dann auch Leserpublikum für die elaborierte politische und juristische Rede, für die aus Lehrvortrag und Dialog entstehende philosophische und Fachschriftstellerei, für die politische Argumentation und die Sammlung von Überlieferungen in Pamphletistik und Historiographie. Auch die Geschichtsschreibung, der Lokaltraditionen und genealogisches Wissen, Listen und Sakralregistratur, Fahrtaufzeichnungen und Reiseerfahrungen zugrunde liegen, beginnt erst, wo ein vertieftes lokalgeschichtlich-antiquarisches Interesse oder das Bedürfnis, größere Ereignisfolgen konzeptionell zu verknüpfen, diese Voraussetzungen zusammenführen und das Ergebnis einer weiteren Öffentlichkeit unterbreitet wird. Dabei relativieren der allmähliche Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit und die manuelle Reproduktion von Texten den uns vertrauten Zusammenhang zwischen ‚Öffentlichkeit‘ und literarischer Publikation: Herodots Werk scheint öffentliche Vorträge nachträglich schriftlich zusammengefaßt zu haben, und Thukydides betont den Unterschied zwischen dem Augenblickseindruck der konkreten Hörergemeinschaft und der ungewissen, aber potentiell unbegrenzten Wirkung eines Textes auf ein allgemeines Lesepublikum. Texte sind sekundär und setzen überall den – als eigentlich natürlich empfundenen – mündlichen Kontakt konkreter

Partner voraus; aber das Schriftmedium setzt sich dank seiner enormen produktiven Möglichkeiten schnell durch; sie haben die Rezitation des Sängers, das Trinklied des Symposiasten und den Rätselspruch des Weisen, das Bühnenspiel des Dramatikers, die Argumentation des Redners und die Erzählung des Geschichtsschreibers (Logographen) und dann immer neue Stoffe einer zwar unbestimmten und begrenzten, aber räumlich und zeitlich weit gestreuten literarischen Öffentlichkeit ausgesetzt. Zu den überlegenen Möglichkeiten, die schriftliche Text bietet, gehören neben der anderen Wirkungsweise und der stofflichen Indifferenz des Mediums aber auch die unbegrenzte, jede Gedächtnisleistung übersteigende Speicherkapazität, die in der Fixierung von Inhalten erreichbare Genauigkeit und die Fähigkeit, Bewegungsabläufe und zeitliche Handlungsabfolgen analog zu beschreiben. Diese Eigenschaften haben die voluminösen antiken Geschichtswerke ermöglicht.

Absicht und Grenzen der Bildkunst

Bildkünstlerische Gestaltung folgt dagegen nicht nur immer schon vorgegebenen Traditionen, sie erfüllt auch elementare ästhetische, repräsentative und commemorative Bedürfnisse und verweist in Kultmalen und -bildern, Grabmalerei oder Votivstatuen auf magische und religiöse Ursprünge (obwohl die Techniken der Malerei und

Plastik den Griechen als personale ‚Erfindungen‘ galten und der ‚Sinn‘ der Bilder sich wandelte). In ihrer gestalthaften Wirklichkeitserfassung gründet die anthropomorphe, visuellen Ausdruck suchende Gottesverehrung der Griechen und eine differenzierte und produktive Bildkunst, die in der Form ihrer Gebilde organische Einheit, seelisch-geistige Durchdringung und Bezug zum Raum einzigartig auszudrücken vermag. Die bildende Kunst der Griechen hat zwar mykenische und orientalische Anregungen aufgenommen, stellt sich aber vor allem als autonome Entwicklung dar, die ihrerseits die künstlerischen Anschauungen und Bedürfnisse der Umwelt, vor allem in Italien und dem römischen Imperium, entscheidend beeinflusste. Dichte Bezeugung von Künstlern, lokalen Zentren und Schulzusammenhängen, von Wirkungen und Wertungen läßt die Geschichte der bildenden Kunst als organischen Prozeß (Stilgeschichte) mit Frühphasen und Höhepunkten, archaisierenden Rückgriffen und Verfallserscheinungen auffassen. Dienten die Werke der Monumentalplastik (in Marmor, Bronze oder Ton, ausnahmsweise in Edelmetall und Elfenbein), der Wand- und Tafelmalerei (Abb. 1), der Reliefkunst, dann der Idealporträtplastik oder des Bronzegusses als Kultbild, Tempelschmuck oder Weihgabe, als Grab- oder Ehrenmal, so die Gattungen der weiter verbreiteten und besser überlieferten Kleinkunst (Terrakotten und Kleinbronzen, Vasenmalerei [Abb. 2], Glyptik, Toreutik, Münzprägung u.a.) außer zu Weihungen und Grabbeigaben auch profaner Verwendung als Schmuck, Gebrauchs- und Handelsgut. In Italien vermischen sich autochthone und etruskische Traditionen (in Wandmalerei, Terrakottaplastik, Großbronzen, Porträt) mit dem übermächtigen griechischen Einfluß: Gemälde und Statuen, durch Raub, Kauf oder in Kopien verbreitet, galten als statusgemäßer Ausstattungsluxus, der griechische Formenschatz lebte in der Dekorationskunst (besonders in Fassadengestaltung, Wandmalerei, Bauplastik und Mosaikkunst [Abb. 3]), während als genuin römisch geprägt vornehmlich das realistische Porträt, die Historienmalerei und das historische Relief (Abb. 5) gelten dürfen.

Die Bildkunst will in Kultbild oder Weihgeschenk, in Waffenschmuck oder Kampfdarstellung, in Tempelfries und Wandgemälde erschaute Wirklichkeit zur Anschauung bringen, nicht beliebige ‚interessante‘ Vorgänge abschildern. Ihre Themen sind deshalb die menschengestaltige Gottheit, die idealisierte Menschengestalt, dann die Mythen der Götter- und Heroenwelt, Kampf und Kult, der Tote und die Erinnerung an ihn, die Natur und die an sie gewendete menschliche Arbeit, weiter die schicksalhaften Entscheidungen und der Ruhm derer, die sie herbeigeführt haben, zuletzt das Leben der Bürger in Lust und Leid. Auch die Profanierung der bildenden



Kunst zu Dekorationsschmuck, die Verbreitung ihres Themenspektrums und die Massenhaftigkeit der Kunstproduktion im Hellenismus und der römischen Kaiserzeit haben aber die religiös und mythologisch geprägte Bildsprache und die Überhöhung der Realität durch Götterapparat oder Begriffsgottheiten nicht beendet. In Bildern und Reliefs werden daher historische Vorgänge nicht nur – durch das Medium bedingt, das Bewegungsabläufe im stehenden Bild wiedergeben muß – in Entscheidungssituationen und Peripetien zusammengefaßt (Abb. 1–3), sie unterstreichen auch symbolische Aspekte, rühmen personales Handeln und stellen das sichtbare Mitwirken überirdischer Mächte und allegorischer Figuren (Abb. 1) dar – und dies nicht als persönliches Bekenntnis, sondern als allgemeinverständliche und öffentlich akzeptierte Konvention.

Die bewußtseinprägende ‚Macht der Bilder‘ ist also unermeßlich groß, aber die historische Aussage der Bildkunst doch darum nicht einfach zu formulieren. Sie erlaubt unschätzbare Einblicke in viele Seiten der antiken Lebenswirklichkeit: Götter- und Jünglingsstatuen in die archaische Religiosität, Vasenbilder mit Symposiums-, Rüstungs- oder Arbeitsszenen in die Mentalität von Aristokraten, Hoplitern und Handwerkern, hellenistische Siegesdenkmale in das kulturelle Superioritätsgefühl der Zeit, römische Grabreliefs in die Familienstruktur, pompeianische Wanddeko-

Abb. 2
Rotfigurige Darstellung des athenischen Tyrannenmordes: Harmodios und Aristogeiton töten Hipparchos, den Bruder des Tyrannen Hippias (514 v. Chr.).
Attischer Stammos, Martin v. Wagner-Museum, Würzburg

rationen in den Lebensstil von Munizipalhonorationen, kaiserliche Kolossalstatuen in die Herrscherauffassung der Spätantike – um diese beliebigen Beispiele zu nennen. Dagegen ist der ereignisgeschichtliche Informationswert historischer Bilder und Reliefs in der Regel begrenzt, weil sie mehr Typisches, Allgemeingültiges und Bedeutungshaltiges als individuelle Vorgänge zur Anschauung bringen. So wird beim häufigsten Bildthema, dem Kampf, die Darstellung eines realen Herganges oft von seiner mythologisch-typologischen Interpretation überlagert; das berühmteste hellenistische Gemälde, die Alexanderschlacht (aus der Mosaikkopie in der Casa del Fauno in Pompei bekannt, vgl. Abb. 3), stellt zwar die Tragik der Konfrontation zwischen dem Großkönig und dem makedonischen Eroberer dar und deutet in der Bewegungsrichtung die Schlachtentscheidung an, läßt sich aber auf eine konkrete Schlachtsituation nicht sicher beziehen. Nur die römische Bildkunst kommt, entsprechend ihrer größeren Realitätsnähe, die am deutlichsten das Porträt kennzeichnet, modernen Erwartungen in die wirklichkeitsgetreue Darstellung längerfristiger militärischer Abläufe näher und hat dafür in den Reliefbändern der Trajans- und Marc Aurel-Säule in Rom auch eine eigene Form entwickelt.

Abb. 3
Alexanderschlacht.
Mosaikkopie nach
einem hellenistischen
Gemälde.
Museo Nazionale in
Neapel aus der Casa
del Fauno in Pompei

Gegenseitige Beeinflussung von Texten und Bildern

Antike Texte und Bilder beleuchten die geschichtliche Wirklichkeit nicht nur in unter-

schiedlicher Form und Qualität, die Gattungen beeinflussen und durchdringen sich auch in aufschlußreicher Weise. – Daß der nach Anschaulichkeit drängende Formsinn sich auch in der Bildhaftigkeit der geschriebenen Sprache äußert, ist zu erwarten und wird schon vom Epos bestätigt. Homer ist immer als Maler mit Worten gepriesen worden; die Ilias schildert (18, 478–608) in der Form der Schildbeschreibung (wenn auch in bildlich gar nicht darstellbaren Abläufen) die archetypischen, in den kosmischen Zusammenhang eingebetteten Lebensvollzüge in Krieg und Frieden, Stadt und Land, Fest und Arbeit; die epischen Rüstungs-, Kampf- und Schlachtszenen, das Handeln der (leibhaftig erscheinenden) Götter oder der Fall Trojas haben literarisch typenbildend gewirkt und ihrerseits Umsetzungen ins Bild angeregt. Zahlreiche Schlachtbeschreibungen der griechischen und lateinischen Historiographie machen dank ihrer Ausführlichkeit, Präzision und Anschaulichkeit (bei allen Unterschieden der rhetorischen Ausschmückung, Darstellungsweise und dem Grad an Parteilichkeit) den Leser gleichsam zum miterlebenden Zuschauer des dramatischen Geschehens (zu dem die Fülle der Reden und Wechselreden gehört) und wirken durch suggestiv beschriebene Einzelszenen. Beispiele sind etwa Herodots Schilderungen der Perserkriegsschlachten (Marathon: 6, 102–117; Thermopylen: 7, 200–228; Salamis: 8, 56–96; Platäa: 9, 26–65), Thukydides' Beschreibung der Schlacht von Mantinea (5, 64–74), Xenophons Bericht über die Schlacht von Kunaxa (Anabasis 1, 8–10), die Alexanderschlachten





Abb. 4
Römische Münzmeister-Prägungen der
späten Republik:
a) Silberdenar des
Q. Caepio Brutus,
des späteren Caesar-
mörders (60 v. Chr.).
Vs.: Haupt der Li-
bertas, LIBERTAS;
Rs.: der Consul L.
Iunius Brutus (509
v. Chr.) mit zwei Li-
koren und einem
Amtdiener,
BRVTVS (Anspie-
lung auf den Repu-
blikgründer und Na-
mensträger Brutus).
– (ebd. p.150,
nr.906, pl.25).
b) Silberdenar der
M. Aemilius Scaurus
und P. Plautius Hyp-
saeus (58 v. Chr.).
Vs.: Nabatäer-König
Aretas kniend, ein
Kamel führend, M.
SCAVR(us)
AED(ilis) CVR(ulis)
– EX S(enatus)
C(onsulto), REX
ARETAS; Rs.: Jupi-
ter auf Quadriga,
P.HYPSAEVS
AED(ilis) CVR(ulis)
– C.HYPSAEOS
PREIVER(num ce-
pit) (Anspielungen
auf den Sieg des M.
Aemilius Scaurus
über Aretas, 62
v. Chr., und auf den
Triumph des Consuls
C. Plautius nach der
Einnahme der latini-
schen Stadt Priver-
num, 329 v. Chr.). –
(ebd. p.152, nr.913,
pl.25)

nach der Darstellung des Ptolemaios (Issos: Arrianos, *Anabasis* 2, 7–12; Gaugamela: 3, 8–15); die Schlacht von Cannae bei Livius (22, 43–61), die römischen Bürgerkriegsschlachten zwischen Caesar und Pompeius (Pharsalus: Caesar, *Bellum civile* 3, 84–99) oder zwischen Flavianern und Vitellianern (Bedriacum: Tacitus, *Historiae* 3, 15–35). Bildhafte Anschaulichkeit und Vergegenwärtigung, die den Hörer oder Leser zum Augenzeugen macht (ἐνάργεια *evidentia*), eine optische Qualität also, ist denn auch das, was die rhetorische Theorie von der Erzählung von Sachverhalten (διήγησις *narratio*) verlangt. Die eindringliche, plastische Klarheit kann zwar ins Pathetische oder Dramatische entgleiten, aber widerstrebt nebulöser Formlosigkeit; und schon unanschauliche Reflexionen und Hintergrundinformationen werden in der Geschichtsschreibung in eingelegte Exkurse oder Reden verwiesen.

Ein anderer Bereich, in dem die Tendenz zur visuellen Veranschaulichung besonders deutlich wird, ist die Menschendarstellung, besonders eindringlich in den Sterbeszenen. Die Schilderungen des Todes des Sokrates oder Alexanders d. Gr., Catos d. Jg., Kaiser Othos oder auch des Hl. Cyprian haben, so verschieden sie sind, die den Leser durch ihre Anschaulichkeit (manchmal auch in sentenziöser Knappheit) ergreifende Vergegenwärtigung des Geschehens (die wiederum der Umsetzung ins Bild entgegenkommt) gemeinsam. Der Sinn für das anschaulich Sinnhafte läßt überall Bilder von unwiderstehlicher Eindringlichkeit entstehen: Griechisches Verständnis des persischen Großherren verdichtet sich in der kurzen, aber grandiosen Szene, in der König Xerxes auf seinem hochgelegenen Thron am Ufer sitzend die Schlacht von Salamis verfolgt, Schreiber zur Seite, die Namen und Heimat der Schiffskommandanten zu protokollieren haben, die sich im Kampf soeben besonders auszeichnen (Herodot 8, 90); bis heute gilt die Beschreibung des Leichenbegängnisses in der römischen Nobilität aus der Feder des dieses Zeremoniell bewundernden griechischen Beobachters (Polybios 6, 53) als unübertreffliche Illustration adligen, republikanischen Selbstverständnisses; und kaum eine Schandtat Neros hat sich dem Gedächtnis so eingepreßt wie die doch bloß gerüchtweise (*pervaserat rumor*) kolportierte, aber einprägsame Nachricht (Tacitus, *Annales* 15,

39), der kaiserliche Kitharöde habe beim Brand Roms, auf seiner Hausbühne posierend, anspielungsreich den Brand Trojas besungen. Doch erklären solche visuellen Anekdoten – ähnlich wie die dramatisierende Belebung der Erzählung durch Dialoge – auch, daß das Streben nach Anschaulichkeit einen historischen Autor leicht der methodischen Beschränkung auf das quellenmäßige Belegte enthob, die als Gebot der modernen wissenschaftlichen Geschichtsschreibung gilt. Aufschlußreich ist deshalb Plutarch, wenn er zur Erfassung historischer Persönlichkeiten lieber das charakterlich Bezeichnende, auch wenn es sachlich unerheblich sei, als das historisch Bedeutende heranziehen will und sich für dieses Programm auf die Charakterisierungskunst des Porträtmalers beruft (Alexandervita 1).

Andererseits wird auch die Autonomie der Bilder durch einen Textbezug eingeschränkt. Beischriften auf Plastiken, Vasenbildern und Wandgemälden (oder auch deren vielsagende Unterdrückung, wie auf dem Marathon-Schlachtbild in der athenischen Stoa poikile: Aischines, *Gegen Ktesiphon* 186) weisen auf die gewollte verstärkende und demonstrative Funktion von Text im Bild hin; die (besonders in der Spätantike) nicht seltene Buchillustration kann als notwendiges Hilfsmittel des Textverständnisses dienen, so etwa in der technischen Fachliteratur, in geographischen Itineraren und Karten wie der *tabula Peutingeriana* oder im spätantiken Staatshandbuch der *Notitia dignitatum* durch die Abbildung der Beamten- und Truppeninsignien; Porträts in Biographien dienen dem beschreibenden Text durch die physiognomische Anschauung. Darüber hinaus erweist sich die Bildsprache als um so stärker gebunden, je mehr die Bilder in künstlerisch geformter Tradition stehen; sie sind als neutrale Abbildungen realer Situationen nicht zu verstehen: Tempelgiebel und Metopenbilder setzen Kenntnis der mythologischen Bezüge voraus; selbst Historienbilder wie die von Pausanias beschriebenen in der Stoa poikile (die von ‚mythologischen‘ auch gar nicht geschieden werden können) zeigen Götter und Heroen, deren Rolle sich aus dem Bildzusammenhang allein nicht ergibt, mit und neben den Sterblichen in Aktion (Abb. 1). Römische historische Reliefs, die doch generell näher an der objektiven Realität bleiben, wollen als *res gestae* gelesen werden,

setzen zeremonielle Akte (wie den *adventus*, das Staatsopfer, den Triumph oder die Apotheose eines Imperators) oder symbolische Vorstellungen (wie die Sieghaftigkeit des römischen Heeres oder die Weltherrschaft des Kaisers) voraus (Abb. 5); die reduktionistischen Bilder römischer Münzprägungen (vor allem die spätrepublikanischen Münzmeisterprägungen, s. Abb. 4) spielen anspruchsvoll komprimiert auf komplexe historische Zusammenhänge an. Die Bildkunst der christlichen Spätantike entfaltet umfangreiche heilsgeschichtliche Programme, so etwa in den Mosaikenreihen in Santa Maria Maggiore in Rom.

Gattungsgesetzliche Grenzen

Wie die antiken Texte den spezifischen Bedingungen ihrer literarischen Gattungen gehorchen,

so sprechen die Bilder in der voraussetzungsreichen Sprache geprägter religiöser und politischer Vorstellungen. Die im Laufe der antiken Geschichte zunehmende Quantität, Bedeutung und Verbreitung von Texten wie von Bildern ist deshalb den modernen Kommunikationsphänomenen der Alphabetisierung und Visualisierung kaum zu vergleichen; sie regte aber zu vertieften theoretischen Überlegungen über beider Funktionen, Möglichkeiten und Grenzen an (z.B. in Aristoteles' *Poetik*, in der Theorie der Rhetorik oder im 37. Buch von Plinius' *Naturgeschichte*). Von diesen Gegebenheiten muß auch die historische Interpretation antiker Texte und Bilder ausgehen.

Anschrift des Verfassers:
Prof. Dr. Dieter Timpe
Keesburgstraße 28
97074 Würzburg

Abb. 5
Kaiser Marc Aurel
nimmt die Unterwerfung
der Markomanen entgegen
(176 n. Chr.).
Marmorrelief von einem
Triumphbogen des Kaisers,
Rom, Palazzo dei
Conservatori

