

Nikolaus Dietrich  
Das Attribut als Problem

# Image & Context

Edited by  
François Lissarrague,  
Rolf Schneider & R.R.R. Smith

Editorial Board:  
Bettina Bergmann, Ruth Bielfeldt, Jane Fejfer,  
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,  
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 17

De Gruyter

Nikolaus Dietrich

# **Das Attribut als Problem**

Eine bildwissenschaftliche Untersuchung  
zur griechischen Kunst

De Gruyter

ISBN 978-3-11-049100-5  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-049730-4  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-049511-9  
ISSN 1868-4777

**Library of Congress Control Numer: 2018935069**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/München/Boston

Einband: Martin Zech, Bremen  
Satz: Dörlemann Satz GmbH & Co. KG, Lemförde  
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen  
∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)



Meinen Eltern



# Inhaltsverzeichnis



|                                                                                                                                                       |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Vorbemerkungen . . . . .                                                                                                                              | VII |
| <b>Teil I Was ist ein Attribut?</b> . . . . .                                                                                                         | 1   |
| a. Das Attribut: Intension und Extension des Begriffs . . . . .                                                                                       | 5   |
| b. Der Begriff des Attributs in der bildwissenschaftlichen<br>Literatur . . . . .                                                                     | 9   |
| c. Zum frühen Gebrauch eines ‚verspäteten‘ Begriffs . . . . .                                                                                         | 12  |
| d. Attribut und Körper . . . . .                                                                                                                      | 28  |
| <b>Teil II Attribute in der Zeit der Bilder</b> . . . . .                                                                                             | 49  |
| a. Problemstellung . . . . .                                                                                                                          | 53  |
| Präsente Attribute . . . . .                                                                                                                          | 53  |
| Gegenwart im Bild – Gegenwart des Bildes . . . . .                                                                                                    | 56  |
| Attribute, modale Polychronie und die Entwicklung des<br>synchronen Bildes . . . . .                                                                  | 62  |
| b. Attribute im synchronen Bild . . . . .                                                                                                             | 70  |
| Abgelegte Attribute . . . . .                                                                                                                         | 70  |
| Situative Attribute . . . . .                                                                                                                         | 78  |
| Temporale Vereinheitlichung – thematische Verengung . . . . .                                                                                         | 85  |
| c. Neue Wege . . . . .                                                                                                                                | 91  |
| Das Fallbeispiel der Athletenbilder . . . . .                                                                                                         | 91  |
| Attribute in hochklassischen Götterbildern . . . . .                                                                                                  | 100 |
| d. Attribut und Figur in der Zeit der Bilder – die klassische<br>Lösung und ihre hellenistisch-römische Rezeption:<br>Synthese und Ausblick . . . . . | 114 |

|                                                                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Teil III Attribute und das Erkennen der Figuren</b> . . . . .                                                          | 139 |
| a. Individuelle Identität – generische Identität – unbestimmte<br>Identität: Wonach soll der Betrachter suchen? . . . . . | 141 |
| Namensbeischriften . . . . .                                                                                              | 151 |
| Generische und individuelle Identität – Charakterisierung<br>und Identifizierung . . . . .                                | 154 |
| Attribut und Figurenerkennung: ein Problem im sich<br>wandelnden Bezugsrahmen . . . . .                                   | 165 |
| Fazit . . . . .                                                                                                           | 170 |
| b. Fallbeispiel Parisurteil . . . . .                                                                                     | 173 |
| Die Göttinnen des Parisurteils und ihre (ausbleibende) Unter-<br>scheidbarkeit . . . . .                                  | 173 |
| Eine Fortschrittsgeschichte der Individualität? . . . . .                                                                 | 180 |
| Zur Ökonomie ikonographischer Differenzierung . . . . .                                                                   | 183 |
| Die Suggestion von Identität als Bildstrategie . . . . .                                                                  | 186 |
| Die Rolle des Betrachters, oder: vom Sinn des nonsense . . . . .                                                          | 188 |
| Bildstrategien im Wandel . . . . .                                                                                        | 192 |
| c. Zum Verzicht auf identifizierende Attribute in der archaischen<br>Plastik . . . . .                                    | 203 |
| Polyseme Attribute in der archaischen Plastik . . . . .                                                                   | 204 |
| Widerstreitende Bezugspunkte von Attributen –<br>und ihre friedliche Koexistenz . . . . .                                 | 211 |
| Figuration als Deutungsakt und der Zwang zur selektiven<br>Deutung . . . . .                                              | 214 |
| Reduktion ikonographischer Differenzierung<br>und die Frage nach der Identität der Kouroi und Koren . . . . .             | 220 |
| d. Blicke zurück – Blicke voraus . . . . .                                                                                | 227 |
| <b>Schluss</b> . . . . .                                                                                                  | 249 |
| Zusammenfassung . . . . .                                                                                                 | 251 |
| Summary . . . . .                                                                                                         | 263 |
| <b>Anhang</b> . . . . .                                                                                                   | 275 |
| Anmerkungen . . . . .                                                                                                     | 277 |
| Quellenverzeichnis . . . . .                                                                                              | 331 |
| Abkürzungen . . . . .                                                                                                     | 332 |
| Bibliographie . . . . .                                                                                                   | 333 |

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Abbildungsnachweise . . . . .                                                       | 369 |
| Verzeichnis der abgebildeten Bildbefunde . . . . .                                  | 374 |
| Verzeichnis ausgewählter Attribute/Gegenstände<br>und Inschriften im Bild . . . . . | 382 |



## Vorbemerkungen



Es ist nicht üblich, Attribute in monographischer Form zu behandeln. In der Klassischen Archäologie oder in der Kunstgeschichte werden Attribute gewöhnlich nur dann diskutiert, wenn es etwas zu klären gibt, sei es, dass das Attribut einer fragmentarisch überlieferten Statue rekonstruiert werden muss, sei es, dass die Bedeutung eines Attributs unklar ist. Die Lösung solcher Fragen kann unter Umständen weitreichende Konsequenzen haben. Es bleiben aber stets Teilprobleme, die um eines größeren thematischen Zusammenhangs willen gelöst werden wollen. In diesem Buch nun soll das Attribut selbst zum Thema gemacht werden. Folglich wird es weniger um das Klären als um das Problematisieren gehen. Doch worin besteht das im Titel angekündigte Problem des Attributs? Die Antwort darauf soll Teil I des Buches („Was ist ein Attribut?“) liefern. Der Versuch, den *terminus technicus* des Attributs zu definieren, und ein Überblick über die Beschäftigung mit dem Attribut in der entstehenden klassizistischen Kunsttheorie des 18. Jh. werden die beiden Problembereiche zutage fördern, welche in den längeren Teilen II („Attribute in der Zeit der Bilder“) und III („Attribute und das Erkennen der Figuren“) behandelt werden. Teil I erfüllt damit die Funktion einer Einleitung und macht einen eigenen so betitelten Vorspann verzichtbar.

Monographien zum Attribut sind, wie gesagt, unüblich, und auch dieser Beitrag war ursprünglich als Aufsatz geplant. Als dieser Aufsatz dann schnell auszufern drohte, wollte ich daraus ein betont kurzes Buch machen. Auch das ist nicht ganz gelungen. Mit dieser Monographie nun ist nicht der Anspruch verbunden, das Thema abschließend zu behandeln – dies wird nicht einmal für den Themenbereich der Klassischen Archäologie erreicht, da die hellenistische und römisch-kaiserzeitliche Bilderwelt nur am Rande thematisiert wird. Vielmehr verbinde ich mit dem Buch die Hoffnung, die Bildwissenschaften auf ein Thema aufmerksam zu machen, das immer noch weitgehend brachliegt, welches jedoch, wie ich behaupten möchte, ein erhebliches diskursives Potenzial birgt. Wenn es im Folgenden weitgehend um archaische und klassische griechische Bilder ge-

hen wird, so ist diese Beschränkung auf einen Gegenstandsbereich nur im Sinne exemplarischer Untersuchung zu verstehen. Auch innerhalb der archaischen und klassischen griechischen Kunst wird keine Vollständigkeit angestrebt. Das Buch arbeitet stattdessen mit Fallstudien aus unterschiedlichen Zeiten, wobei immer wieder andere Bildmedien im Fokus stehen werden (v.a. Plastik und Vasenmalerei). Dabei wird sich zeigen, dass sich einige Grundstrukturen durch alle betrachteten Zeiten und Bildmedien durchziehen, es aber auch erheblichen diachronen Wandel gibt, ebenso wie das Bildmedium den Umgang mit Attributen in manchen Fällen wesentlich bestimmen kann.

Das Buch ist über einen längeren Zeitraum entstanden, innerhalb dessen das Projekt immer wieder anderen Verpflichtungen weichen musste. Ich habe mich bemüht, die älteren Textteile jeweils auf dem bibliographisch neuesten Stand zu halten, doch ist dies sicherlich nicht an allen Stellen ganz gelungen. Hierbei bitte ich um Nachsicht.

Die Beschäftigung mit dem Thema hat selbstverständlich erheblich vom wissenschaftlichen Austausch mit Kollegen profitiert, die ich hier nicht vollständig auflisten möchte. Am meisten gelernt habe ich von meinen beiden Doktorvätern, Luca Giuliani und François Lissarrague, sowie von Susanne Muth und Michael J. Squire. Ihnen vier gilt mein herzlicher Dank für den langjährigen wissenschaftlichen Austausch und das gegenseitige Interesse. Für die Beschäftigung mit dem komplexen Thema der Figurenidentität und der Bedeutung, welche hierfür die ‚Benamung‘ von Figuren durch Namensbeischriften hat, war meine Arbeit im Heidelberger Sonderforschungsbereich 933 (Materiale Textkulturen), insbesondere in dem von mir geleiteten Teilprojekt A 10 (Schrift und Bild in der griechischen Plastik), entscheidend.

Die Zusammenarbeit mit dem De Gruyter-Verlag – in Person von Mirko Vonderstein – war einmal mehr ausgesprochen gut und angenehm. Ganz besonders bin ich dem Mitherausgeber der ICON-Reihe, Rolf Michael Schneider, zu Dank verpflichtet, ohne dessen unermüdlichen Einsatz diese Monographie nicht zu dem schönen Buch geworden wäre, das es ist. Für die Drucklegung war mir meine wissenschaftliche Hilfskraft Patricia Petersen und die photoshoppbewanderte Danae Lange eine große Hilfe, wofür ich herzlich danken möchte. Jonathan Griffiths möchte ich danken für seine Hilfe beim Korrekturlesen der englischen Zusammenfassung. Da die Beschaffung von Bildvorlagen heutzutage häufig zu einer reinen Geschäftsbeziehung geworden ist, hat die an dieser Stelle normalerweise erscheinende vollständige Liste der Bildvorlagen liefernden Museen und Institutionen ihren Zweck verloren. Die Museen und Institutionen, die weiterhin Photos kostenlos oder gegen sehr geringes Entgelt zu wissenschaftlichen Zwecken zur Verfügung stellen, die Mitarbeiter, die mir dabei behilflich waren, und sonstige Personen, die mir großzügig Bild-



rechte überlassen haben, seien aber umso mehr dankend erwähnt: Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (Dr. Martin Maischberger); Antikensammlung Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität (Dr. Martin Boss); Antikensammlung Kiel, Christian-Albrechts-Universität (Dr. Joachim Raeder); Fotothek des DAI Athen (Dr. Katharina Brandt); Archäologisches Institut der Universität zu Köln, Arbeitsstelle für Digitale Archäologie – arachne (Dr. Caterina Parigi); Museum August Kestner, Hannover (Jeannine Harder); Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München (Dr. Astrid Fendt); Walters Art Gallery, Baltimore; Paul Giraud; Prof. Dr. François Lissarrague; Prof. Dr. Susanne Muth; Prof. Dr. Rolf Michael Schneider; Antonia Weiße. Schließlich möchte ich noch die zahlreichen Interessierten und Engagierten erwähnen, welche weltweit die Wikipedia mit oftmals sehr guten Photos beliefern und den mit Bildern arbeitenden Wissenschaftlern (und natürlich nicht nur diesen!) einen großen Dienst erweisen.



## Teil I Was ist ein Attribut?





Der Begriff des Attributs ist ein sehr geläufiger *terminus technicus* für die Beschreibung von Bildwerken. Er ist den Fachleuten der Kunstgeschichte oder der Klassischen Archäologie ebenso bekannt wie dem interessierten Laien im Museum. Wer sich dieses Wortes beim Reden oder Schreiben über Bilder bedient, fühlt sich in aller Regel nicht verpflichtet, über den Gebrauch dieser Begrifflichkeit Rechenschaft abzulegen, handelt es sich doch, so möchte man meinen, um eine ganz und gar neutrale Beschreibungskategorie. Der Begriff des Attributs wurde bisher auch nicht Gegenstand einer intensiven kritischen Debatte innerhalb der Bildwissenschaften, da man in ihm offenbar kein allzu großes diskursives Potenzial vermutet. Der unverfängliche, in seiner Bedeutung klare und für die Beschreibung von Bildwerken offensichtlich sehr praktische (weil häufig verwendete) Terminus des Attributs hat die letzten Jahrzehnte bildwissenschaftlicher Reflektion und Methodenkritik einigermmaßen unbeschadet überstanden. Bedenkt man, dass andere, auf den ersten Blick ebenso klar definierte und unverfängliche Begriffe wie der des Rahmens oder der des Ornaments im selben Zeitraum Gegenstand weitreichendster Forschung und Reflektion geworden sind, ist dies durchaus bemerkenswert.<sup>1</sup>

Was ist ein Attribut?<sup>2</sup> Die knappe Definition, welche ein gängiges Kunstlexikon jüngeren Datums gibt, trifft den landläufigen Gebrauch des Wortes gut: „In der Bildenden Kunst aussagestarke erklärende Beigaben, die eine dargestellte Person kennzeichnen. Hingegen bezeichnet man kennzeichnende Gegenstände, die allein stehen und stellvertretend für eine Person, ein Objekt oder für einen Begriff verwendet werden, als Symbole oder Sinnbilder.“<sup>3</sup> Auf diese lakonische Begriffsklärung folgt unmittelbar eine lange alphabetische Auflistung von Attributen, gefolgt von den Figuren, welche durch sie jeweils gekennzeichnet werden. Der systematische Anspruch des Eintrags in diesem vornehmlich für den außerakademischen Bereich bestimmten Lexikon ist offensichtlich gering. Im Vordergrund steht vielmehr der praktische Nutzen für den Kunstinteressierten, der mithilfe von Attributen in die Lage versetzt werden soll, Figuren in Bildwerken zu identifizieren. So fällt es auch nicht ins Gewicht, dass die angefügte Liste von Attributen dem unvoreingenommenen Leser wie eine vollkommen aleatorische, schwerlich unter einen Begriff zu bringende Ansammlung unterschiedlichster Motive vorkommen müsste (Früchte, Tiere, Himmelskörper, Architekturen, Folterwerkzeuge, Standes- oder Berufsinsignien u.v.m.), die wiederum unterschiedlichsten Figuren zugeordnet sind (Heilige, biblische Figuren, mythologische Figuren oder Götter der klassischen Antike, Allegorien/Personifikationen u.v.m.). Angesichts dessen ist es leicht verständlich, dass der Autor des Lexikons von

vorne herein darauf verzichtet hat, all diese als Attribute angesprochenen Motive inhaltlich zu systematisieren.

Ebenen Versuch einer inhaltlichen Systematisierung macht der mit größerem wissenschaftlichem Anspruch auftretende, vielbändige „Kunst-Brockhaus“. Die (ebenfalls sehr knappe) Definition des Begriffs „Attribut“ lautet hier: „das einer Person beigegebene, sie kennzeichnende Symbol. Solche A. können sein: ein Ding (Dreizack des Poseidon, Schlüssel des Petrus) oder ein lebendiges Wesen (Eule der Athene, Schwein des Antonius), Sinnbild einer Kraft (Blitz des Zeus, Feuer löschendes Wasser des Florian), Erinnerungszeichen an eine besondere Tat (Medusenhaupt des Perseus, Drache des Georg) oder an ein heraushebendes Schicksal (A. der Märtyrer), Wesensdeutbild (Lilie der Maria, flammendes Herz des Augustinus), Berufungs- wie Berufszeichen (Buchrollen, Bücher der Apostel, Winkelmaß des Baumeisters).“<sup>4</sup> Bezüglich des entstehenden Eindrucks völliger Heterogenität dessen, was man Attribut nennt, führt dieser Versuch inhaltlicher Systematisierung gegenüber der bloßen Aufzählung leider zu einem kaum weniger erschreckenden Ergebnis. Von konkreten Dingen über auf vergangene Taten verweisende Erinnerungszeichen bis hin zu metaphorisch zu verstehenden ‚Wesensdeutbildern‘ reichend, könnte die Disparität der als Attribute angesprochenen Motive, sowohl in dem, *was* sie rein gegenständlich darstellen, als auch in dem, *wie* sie ihre figurenkennzeichnende Funktion erfüllen, kaum größer sein. Die Frage, ob es sinnvoll ist, all dies unter einen Begriff zu bringen, ist hier fast unausweichlich. Diese Problematik des Begriffs mag mit dafür verantwortlich sein, dass man einen entsprechenden Eintrag in aktuellen Lexikonwerken mit explizit wissenschaftlichem Anspruch oft vergeblich sucht.<sup>5</sup>

## a. Das Attribut: Intension und Extension des Begriffs



Gibt es also gar keine gute Antwort auf die Frage, was ein Attribut ist, da mit dem Begriff zu viel Unterschiedliches gemeint ist? Dies mag der Fall sein. Doch wäre es voreilig, den Begriff deswegen bereits fallenzulassen. Ganz anders stellt sich die Sache nämlich dar, wenn man nicht wie bisher nach der *Intension* des Begriffs fragt – mithin danach, was über ein Bildmotiv ausgesagt wird, wenn es als Attribut bezeichnet wird – sondern nach seiner *Extension* – mithin danach, auf welche Motive man den Begriff in einem gegebenen Bild beziehen möchte. Bezüglich der Extension des Begriffs herrscht nämlich ungeachtet der fehlenden Einheitlichkeit dessen, was mit Attribut jeweils gemeint ist, allermeist Einigkeit. Zwei Beispiele aus der spätarchaischen attischen Vasenmalerei mögen dies exemplifizieren. Auf einem Kelchkrater des Euphronios sieht man den Kampf zwischen Herakles und Kyknos (Abb. 1.1).<sup>6</sup> Während jedermann das Löwenfell als Attribut des Herakles bezeichnet würde, käme niemand auf die Idee, Selbiges von den Waffen zu behaupten, mit denen der Held hier kämpft. Anders als etwa auf einer zeitgleichen Amphora in Dresden,<sup>7</sup> tritt Herakles nämlich nicht mit den für ihn typischen Waffen Bogen und Keule, sondern mit den gewöhnlichen hoplitischen Waffen Lanze und Schild auf. Auf einer Bauchamphora der E-Gruppe in Basel mit der Geburt der Athena hält Zeus das Blitzbündel und ein Szepter in den Händen,<sup>8</sup> welche man Attribute nennen würde (Abb. 1.2). Anders als beim Löwenfell des Herakles liegt der Grund hierfür nun weniger in der Exklusivität der Verbindung dieser Gegenstände zum Gott: Das Blitzbündel ist zwar alleiniger Besitz des Zeus, ein Szepter dagegen können sehr unterschiedliche Figuren halten.<sup>9</sup> Entscheidend für das ‚Attributhafte‘ von Blitzbündel und Szepter ist hier, dass beide Gegenstände keinerlei spezifischen Bezug zu der dargestellten Handlung aufweisen. Dasselbe ließe sich zu den Waffen der Athena sagen: Sie hält diese in Angriffshaltung, obwohl sie aktuell gar nicht im Kampf ist. Doch ist diese ‚Zeitlosigkeit‘ der Waffen der Athena nicht das Einzige, was sie zu Attributen macht: Offenbar sind die Waffen und ihre offensive Handhabung



Abb. 1.1  
Attisch-rotfiguriger  
Kelchkrater des  
Euphronios um 510–500.  
Herakles im Kampf mit  
Kyknos. Rom, Villa Giulia,  
ehemals New York,  
Shelby White and Leon  
Levy Collection.

auch Teil der Charakterisierung der eben geborenen Athena als kriegerischer Göttin.

Auf das Löwenfell des Herakles, auf das Blitzbündel und das Szepter des Zeus und auf die Waffen der Athena passt also gleichermaßen die bildwissenschaftliche Kategorie des Attributs. Diese Bezeichnung zielt allerdings auf unterschiedliche Eigenschaften der entsprechenden Gegenstände. Daraus ergeben sich mindestens drei mögliche Definitionen eines Attributs: (1) das Attribut als *Erkennungsmerkmal* einer Figur; (2) das Attribut als *situationsunabhängiges*, ‚zeitloses‘ Bildelement; (3) das Attribut als *charakterisierendes* Element einer Figur.<sup>10</sup> Diese Definitionen überschneiden sich teilweise. So kann das Erkennungsmerkmal einer Figur natürlich gleichzeitig situationsunabhängig und charakterisierend sein. Auch widersprechen sie sich teilweise. So heben die hoplitischen Waffen, mit denen Herakles auf dem Krater des Euphronios gegen Kyknos vorgeht, zwar seine Kampfkraft hervor und sind damit ein charakterisierendes Bildele-





Abb. 1.2  
Attisch-schwarzfigurige  
Bauchamphora der  
E-Gruppe um 550. Geburt  
der Athena aus dem Kopf  
des Zeus. Basel, Antiken-  
museum und Sammlung  
Ludwig BS 496.

ment, doch gleichzeitig assimilieren sie den Helden mit der (namenlosen) Figur des Hopliten, und sind somit geradezu das Gegenteil eines Erkennungsmerkmals. Das Szepter des Zeus dagegen funktioniert zwar als eindeutiges Erkennungsmerkmal und liefert auch eine ausgesprochen treffende Charakterisierung des Gottes, muss aber keineswegs immer den situationsunabhängigen Charakter haben, den es in Bildern der Athenengeburt hat, sondern kann auch problemlos in die Haupthandlung eines Bildes einbezogen werden – etwa wenn Zeus als Gigantenkämpfer auftritt.

In diesen beiden Beispielen erweist sich der Begriff des Attributs also in seiner *Extension* als gänzlich unproblematisch, in seiner *Intension* dagegen als erstaunlich vieldeutig und komplex. Man könnte das Phänomen folgendermaßen formulieren: Die Bezeichnung einiger Motive als Attribute gibt nicht genau vor, wie diese zu verstehen sind; sie impliziert lediglich, dass sie gegenüber den übrigen zur Darstellung der Figuren gehörenden Bildelementen *anders* zu verstehen sind. Die vom Betrachter vorgenommene Identifizierung von bestimmten Motiven als Attributen postuliert also einen Bruch im Kontinuum des Bildes. Welches Kontinuum durch das Attribut gebrochen wird, hängt dabei maßgeblich davon ab, als was man das Attribut jeweils versteht, mithin wie man den Begriff des Attributs in seiner Intension fasst: Im Falle des Attributs als situationsunabhängiges Bildelement ist es das raum-zeitliche Kontinuum des Bildes. Im Falle des Attributs als Erkennungsmerkmal einer Figur ist es, wenn man so möchte, das Kontinuum der ikonographischen Bedeutung, bezüglich derer zwischen dem gewöhnlichen, auf jeglichen Kämpfer verweisenden Schwert *eines* Hopliten und dem attributhaften, auf eine einmalige, my-

thische Gestalt verweisenden Löwenskalp *des* Herakles ganz offensichtlich ein qualitativer Unterschied liegt.<sup>11</sup>

Entscheidend ist dabei zweierlei: (1) Das Postulat eines Bruchs im Kontinuum des Bildes, welches mit der Identifizierung eines Bildmotivs als Attribut einhergeht, setzt überhaupt die Existenz des Kontinuums voraus. Ob es ein raum-zeitliches Kontinuum in Bildern auf spätarchaischen attischen Vasen gibt, ist jedoch bekanntlich eine Frage, über die sich trefflich streiten ließe. Nicht weniger diskutabel ist die Existenz eines Kontinuums der ikonographischen Bedeutung, mithin die Voraussetzung einer grundsätzlichen Gleichartigkeit aller Bildelemente als Bedeutungsträger. Durch die bloße Verleihung des Sonderstatus des Attributs an bestimmte Bildelemente in unseren beiden Beispielbildern hat man *nolens volens* also bereits weitreichende und durchaus nicht unumstrittene Aussagen über ebenjene Bilder getroffen. (2) Würde man infolge dessen auf die Verleihung dieses Sonderstatus bei der Interpretation der Bilder gänzlich verzichten und stattdessen alle Bildmotive gleichartig ‚lesen‘, würde die Deutung der beiden Beispielbilder sofort in erhebliche Schwierigkeiten geraten: Man müsste sich fragen, wen die eben geborene Athena mit ihrer Lanze angreift. Man bräuchte eine Erklärung dafür, dass Zeus beim Gebären Blitze schleudert. Würde man dem Löwenskalp des Herakles seinen ‚Sonderstatus‘ als Attribut auf dem Krater des Euphronios absprechen und dieses bei der Deutung stattdessen mit seinen hoplitischen Waffen gleichschalten, könnte man von der Ikonographie der Figur ausgehend genau genommen nicht einmal entscheiden, ob hier ein sich als Hoplit gerierender Herakles oder ein sich als Herakles gerierender Hoplit dargestellt ist. Bereits für die einfachste Stufe der Bilderklärung im Sinne üblicher ikonographischer Analyse erweist es sich also bereits als unerlässlich, bestimmten Motiven im Bild durch den ihnen verliehenen Attributstatus eine besondere Behandlung zukommen zu lassen.<sup>12</sup>

Ohne eine grundsätzliche Übereinkunft darüber, was in der Darstellung der Figuren eines Bildes Attribut ist, und was nicht, mithin ohne eine Übereinkunft über die *Extension* des Begriffs des Attributs, lässt sich das Geschäft der ikonographischen Deutung, wie wir es kennen, also gar nicht erst beginnen. Gleichzeitig aber droht diese für den Ikonographen lebensnotwendige grundsätzliche Übereinkunft zu zerfallen, sobald man daran geht, sich genauere Rechenschaft über die *Intension* des Begriffs abzulegen, mithin darüber, wie man den Begriff des Attributs im jeweiligen Bild und an der jeweiligen Figur genau auffasst, und welches (zu postulierende) Kontinuum von diesem gebrochen wird. Dann nämlich werden jene weitreichenden und oft höchst strittigen Aussagen sichtbar, die man zwangsläufig über das Bild trifft, sobald man beginnt, zwischen Attribut und Nicht-Attribut zu unterscheiden.

## b. Der Begriff des Attributs in der bildwissenschaftlichen Literatur



Die Extension des Begriffs des Attributs im jeweiligen Bild ist unter Interpretieren von Bildern also klar – und sollte es tunlichst bleiben, um ikonographische Deutung nicht in erhebliche Schwierigkeiten zu bringen. Die vielseitige, komplexe und widersprüchliche Intension des Begriffs dagegen ist *unklar* – und sollte es ebenfalls bleiben, um diesen für das ikonographische Tagesgeschäft unerlässlichen Begriff nicht zu gefährden. Wie kann dieser Spagat gelingen? Einer Gattung wissenschaftlicher Literatur gelingt es, beides in idealer Weise zu kombinieren: den Attribut-Lexika. Der Hauptzweck solcher meist alphabetisch geordneter Nachschlagewerke besteht offenbar darin, den Betrachter eines Bildes mit der unentbehrlichen, dem Bild allein aber häufig schwer entnehmbaren Information zu beliefern, welche Attribute auf welche Figuren verweisen. Des Weiteren werden zu den einzelnen Attributen meist die wichtigsten Bedeutungen, welche sich die Forschung erschließen konnte, mehr oder weniger eingehend behandelt oder auch nur genannt. Die Attribut-Lexika machen dem Kunsthistoriker (v.a. aber dem interessierten Laien)<sup>13</sup> folglich auf kondensierte Art und Weise das kumulierte Wissen verfügbar, welches die ikonographische Forschung in der Vergangenheit angehäuft hat. Die aneinander gereihten Ausführungen zu den einzelnen Attributen (die ‚Lexikonartikel‘) spiegeln dabei die Vielseitigkeit, Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz all dessen, was mit dem Begriff des Attributs zusammengefasst wird. Doch diese Inkonsistenz wird angesichts der rein additiven Struktur solcher Repertorien, die natürlich gar nicht *gelesen*, sondern nur zu je einzelnen Attributen *konsultiert* werden wollen, nicht zum Problem und zwingt folglich nirgends zur kritischen Reflektion des Begriffs. Verschiedenste Auffassungen und mögliche Bedeutungen des Begriffs des Attributs können vielmehr friedlich nebeneinander koexistieren. Attribut-Lexika ermöglichen es einem also, die unbestreitbaren Vorzüge des Attribut-Begriffs in der Praxis der Bilddeutung zu genießen, ohne dabei Rechenschaft über die Sinnhaftigkeit und die Implikationen des Begriffs ablegen zu müssen.

Solche für den praktischen Gebrauch bestimmten, ohne großen wissenschaftlichen (geschweige denn theoretischen) Anspruch auftretenden Attribut-Repertorien machen den Hauptanteil der Bücher aus, die sich in der Kunstgeschichte überhaupt zentral mit Attributen beschäftigen.<sup>14</sup> Bezeichnend ist, dass solche Werke oft sehr lange Neuauflagen-Geschichten haben,<sup>15</sup> also nicht ‚obsolet‘ werden, sondern von der bewegten intellektuellen Geschichte der Bildwissenschaften verhältnismäßig unberührt scheinen. Offenbar bedienen sie ein Bedürfnis, das über alle Epochen kunstgeschichtlicher Forschungsgeschichte und gebildeten Laieninteresses an Kunst und trotz aller sich verschiebender Interessenschwerpunkte grundsätzlich gleich geblieben ist.

Doch nicht nur erwiesen sich die seit dem 19. Jh. erscheinenden Attribut-Lexika als sehr nachhaltig und zukunftssicher.<sup>16</sup> Ohne die Parallele übermäßig zu strapazieren, könnte man auch behaupten, dass diese Gattung kunstgeschichtlicher Sekundärliteratur selbst bereits in einer alten Tradition steht, nämlich in der der ‚Ikonologien‘ aus Renaissance und Barock. Cesare Ripas *Iconologia* von 1593<sup>17</sup> mit ihren zahllosen Abhandlungen zu einzelnen Personifikationen und Allegorien leistet schließlich (neben vielem Anderen) ganz Ähnliches wie die Attribut-Lexika, indem zu einzelnen Gestalten die jeweils passenden Attribute genannt und erläutert werden. Auch dieses bis ins 18. Jh. hinein in zahlreichen Neuauflagen, Übersetzungen und ‚Bearbeitungen‘ erschienene Werk<sup>18</sup> war bereits alphabetisch geordnet. Für die Figuren der antiken Götter ist v.a. Cartaris sehr einflussreiches Werk *Imagini colla sposizione degli dei degli antichi* von 1556,<sup>19</sup> ebenfalls mit sehr zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen, zu nennen. Dieses Werk ist zwar nicht alphabetisch, sondern systematisch in längere Artikel zu den als besonders wichtig erachteten Gottheiten geordnet, doch wird es in späteren Editionen des Werks üblich, das zielgerichtete Suchen nach einer bestimmten Gottheit und der ihr zugeordneten ‚antiken‘ Darstellungsweise durch Hinzufügung eines ausführlichen Indexes möglich zu machen, so dass eine Verwendung als Nachschlagwerk ebenfalls nahegelegt wird.<sup>20</sup> Abb. 1.3 zeigt eine der Illustrationen zur Göttin Minerva der Ausgabe von 1626.<sup>21</sup> Die zugehörige Bildlegende erläutert knapp die allegorische Bedeutung, welche die Bilder verdeutlichen sollen, und geht dabei auf einzelne (wie wir sie heute nennen würden) Attribute ein. Die Darstellungsweisen der Göttin und deren Bedeutungen werden im Text eingehend besprochen, begleitet von zahlreichen Verweisen auf die antike Literatur und auf den Mythos.

Cesare Ripas und Cartaris Kompendien handeln gelehrt und kommentarreich von Bildern, wobei es im ursprünglichen Sinne der Ikonologie insbesondere um die *Bildbedeutung* geht, bzw. um eine durch den Verweis auf die Antike sanktionierte Anleitung, auf welche Weise man entsprechende Bedeutungen bildlich zur Darstellung bringen könne. So ist es



Abb. 1.3  
Illustrationen zur Göttin  
Minerva in der Ausgabe  
von 1626 von Cartaris  
*imagini de gli dei delli antichi.*

wenig verwunderlich, dass dabei auch solche Bildmotive ausgiebig besprochen werden, die wir Attribute nennen würden. Diese besonders sinnträchtigen Gegenstände fungieren als entscheidender Schlüssel zur Auflösung eines in den Bildern angenommenen Verweissystems. Der zusammenfassende Terminus des Attributs fällt in diesen Werken jedoch nicht! Offenbar hatten diese im Barock intensiv rezipierten Werke aus der Renaissance den Terminus für die Besprechung ihres Gegenstands nicht gebraucht. Es ist naheliegend, aus dem Fehlen einer übergreifenden Beschreibungskategorie für all die Gegenstände, mit welchen die mythologischen oder allegorischen Figuren ausgestattet werden, zu schließen, dass diese unüberschaubare Vielfalt an Bildmotiven eben nicht als homogenes Ganzes angesehen wurde, nicht als *eine* Sache.

### c. Zum frühen Gebrauch eines ‚verspäteten‘ Begriffs



Der Terminus des Attributs in der auf Bildwerke bezogenen Bedeutung findet sich erst am Beginn des 18. Jh. Das Wort leitet sich vom lateinischen *attribuere* („zuteilen“, „verleihen“) ab und findet sich als Entlehnung vom mittellateinischen *attributum* ab dem frühen 17. Jh. mit der allgemeinen Bedeutung eines charakteristischen Merkmals, eines Kennzeichens, einer Beifügung (siehe DWDS). In seiner spezifischen Verwendung auf Bildwerke findet sich das Wort erstmals in Frankreich im frühen 18. Jh. lexikalisch erfasst.<sup>22</sup> Dieses verhältnismäßig späte Auftreten des Wortes in der uns hier interessierenden, auf Bildwerke bezogenen Bedeutung ist insofern bemerkenswert, als die Sache, welche wir damit bezeichnen – die Gegenstände, welche antike Götter und Heroen, biblische Figuren, christliche Heilige oder allegorische Figuren bei sich haben, und welche uns diese erkennbar machen – schon viel früher Gegenstand expliziten Interesses war. Hier jedoch erscheint keine übergreifende Beschreibungskategorie, welche all die Gegenstände umfasst, mit welchen die mythologischen, biblischen oder allegorischen Figuren, die darin besprochen werden, ausgestattet sind. Erst in den im 18. Jh. in französischer Sprache erschienenen ‚Iconologien‘ findet sich der Begriff des Attributs, und zwar in einer dem heutigen Gebrauch des Begriffs im Wesentlichen entsprechenden Bedeutung.<sup>23</sup> In der gleichzeitigen deutschsprachigen Literatur fällt das Wort Attribut jedoch zuerst weiterhin selten. Noch in Winckelmanns *Versuch einer Allegorie* etwa, in dem ausgiebig von Attributen gehandelt wird, werden diese entsprechend der in älteren Texten geläufigen Formulierung<sup>24</sup> meist „Zeichen“ genannt und damit mit einem Wort bezeichnet, das keineswegs auf den Bereich der Bilder beschränkt und spezialisiert ist.

Was zeichnet den neuen Terminus nun gegenüber anderen Bezeichnungen derselben Sache aus? Ein erster ausführlicher Definitionsversuch des Attributs findet sich in der Einleitung der in französischer und italienischer Sprache verfassten *Iconologie* von 1759 des am Hofe von Parma tätigen französischen Bildhauers Jean Baptiste Boudard.<sup>25</sup> Attribute werden dort als Sonderkategorie der Embleme eingeführt: „Lorsque l’emblème



sert à caractériser une figure iconologique, il devient Attribut“.<sup>26</sup> Wenn das Attribut wiederum christlichen Inhalts ist, habe man es mit einem Symbol zu tun.<sup>27</sup> Als Ursprung all dieser Bildformen nimmt Boudard – offenbar sowohl im historischen wie im systematischen Sinne – die ägyptischen Hieroglyphen an,<sup>28</sup> welche (wie es bis zu ihrer Entzifferung durch Champollion allgemein angenommen wurde) als Bildschrift angesehen werden, in der sprachliche und bildliche Ausdrucksformen zusammenfallen.<sup>29</sup> Die hier getroffenen terminologischen Festlegungen scheinen einigermaßen beliebig – und sind es wohl auch zu einem gewissen Grade.<sup>30</sup> Dennoch weist diese in systematisch-theoretischer Hinsicht kaum befriedigende Definition im Keim bereits die beiden Strukturelemente auf, welche für den Attributbegriff entscheidend bleiben werden:

(1) Attribute sind Beigaben von Figuren. Anders als Embleme, welche als autonome Bilder funktionieren können, werden *Attribute stets von der Figur her gedacht*, deren Charakterisierung sie dienen. Dies hat ebenso unscheinbare wie wichtige Implikationen: Es setzt eine klare Hierarchie voraus zwischen der Figur einerseits und den ihr zugeordneten Attributen andererseits. Diese Hierarchie wiederum setzt überhaupt erst die Unterscheidung voraus zwischen den charakterisierenden Attributen einerseits und der ihrer Attribute entkleideten Figur, mithin ihrem bloßen Körper, andererseits. Indem *Attribute als Beigaben* der Figur gedacht werden, wird zwangsläufig *der bloße Körper als eigentliches Zentrum* der Figur gedacht.<sup>31</sup>

(2) Dadurch, dass sie Bedeutungen in bildlicher Form transportieren, haben Attribute einen grundsätzlich hieroglyphischen Charakter. Dies haben Attribute nach Boudard mit den (autonomen) Emblemen, den (christlichen) Symbolen und letztlich der Iconologie überhaupt gemein, welche Boudard als „discours d’images“ und „image parlante“ übersetzt.<sup>32</sup> Auf die Körper, denen die Attribute zugeordnet sind, trifft dieser hieroglyphische Charakter jedoch bezeichnenderweise nicht unmittelbar zu. Ohne die ihm zugeordneten Attribute droht der bloße Körper daher selbst stumm zu bleiben. Zu einer deutlichen Aussage gelangt die iconologische Figur erst durch das Zusammenkommen des *Körpers als bloßen Referenten der Aussage* und seiner *Attribute als eigentlichen Trägern der Aussage*.<sup>33</sup> Durch deren angenommene besondere Affinität zu sprachlichen Ausdrucksformen<sup>34</sup> liegt bezüglich des semantischen Gehalts der Figur die Hauptlast also auf den Attributen, wodurch die grundsätzliche Hierarchisierung zwischen dem Körper als eigentlichem Zentrum des Bildes und den Attributen als dessen Beigaben verkehrt wird.

Diese beiden Strukturelemente des Attribut-Begriffs – sein *Status als Beigabe* einer Figur und der darin sich kondensierende *semantische Gehalt* dieser Figur – finden sich noch heute in den rudimentären Definitionen des Attributs, die man in aktuellen Kunstlexika finden kann, wie es die an-

fangs zitierten Beispiele exemplifizieren mögen.<sup>35</sup> Auch der Bruch des Kontinuums des Bildes, welchen man, wie oben ausgeführt,<sup>36</sup> im ikonographischen Tagesgeschäft durch die Identifizierung eines Bildmotivs als Attribut stets implizit annimmt, ist hier bereits angelegt: Sowohl die Unterscheidung zwischen einem eigentlichen Kern des Bildes und seinen Beigaben als auch die Ungleichverteilung des semantischen Gehalts zwischen diesem Kern und seiner in stärkerem Maße bildsprachlichen Peripherie ‚stören‘ offensichtlich die Homogenität des Bildes. Das Bild erscheint in Boudards Definition des Attributs vielmehr als ein hybrides Medium, in dem konkrete Körperlichkeit und abstrakter Zeichencharakter, bildliche und sprachliche Ausdrucksformen miteinander verquickt sind.

Das Ziel, welches Boudard mit seiner Definition des Terminus Attribut verfolgt hatte, bestand sicherlich nicht darin, weitreichende und strittige Thesen dazu zu formulieren, was ein Bild sei oder sein sollte: Wünschenswerte begriffliche Klärung, nicht Problematisierung wollte er erreichen.<sup>37</sup> Aus seiner Perspektive enthielten die Ausführungen, mit denen seine *Iconologie* beginnt, keinerlei Sprengstoff – und damit hatte er in bestimmter Hinsicht auch durchaus Recht. Schließlich bewegte er sich damit in einer langen barocken Tradition der Ikonologie, welche mindestens bis zu Cesare Ripas *Iconologia* von 1593 zurückreicht und ganz dem Prinzip des *ut pictura poesis* verpflichtet war, für das die Verbindung bildlicher und sprachlicher Ausdrucksformen, von Körper und Zeichen im Bild kein Problem darstellte, sondern eher noch bewusst angestrebt wurde.<sup>38</sup> Die hybriden Strukturen, welche der Terminus des Attributs im ikonologischen – oder überhaupt im bedeutungstransportierenden – Bild freizulegen verhilft, brauchten Boudard und seine Gesinnungsgenossen also gar nicht zu fürchten. Der neue Terminus des Attributs markiert aus der Perspektive der ikonologischen Tradition keinen Wendepunkt, sondern bringt nur willkommene Klärung – er ist ebenso unverfänglich, wie er bis zu seiner Einführung im 18. Jh. für die ikonologische Tradition verzichtbar war.

Zu einem Anlass für engagierte Debatten werden die hybriden Strukturen im Bild erst mit der aufkommenden klassizistischen Kunsttheorie, als die absolute Geltung des *ut pictura poesis*-Prinzips zu bröckeln begann,<sup>39</sup> mit Winckelmann und Lessing und im Anschluss an diese nun mehr und mehr die Autonomie der bildenden Künste gegenüber der Dichtung betont wurde, und die Frage virulent wurde, welche Ausdrucksformen dem Bild gemäß sind (und v.a. welche es nicht sind!). Boudards Ausführungen zum Terminus des Attributs und was diese für das zugrunde liegende Bildverständnis implizieren, berühren in diesem neuen intellektuellen Kontext eine Reihe ausgesprochen neuralgischer Punkte, wie ich es im Folgenden ausführen möchte.

In den Schriften Winckelmanns<sup>40</sup> ist diese neue Problematisierung zum ersten Mal deutlich zu greifen, und zwar insbesondere an den Stellen,



wo er sich mit dem für ihn essentiellen Thema der Allegorie beschäftigt. Als Allegorie gilt für Winckelmann die Darstellung von übersinnlichen, abstrakten Inhalten in den sinnlichen, konkreten Formen des Bildes, wie er es bereits in den *Gedanken über die Nachahmung* von 1756 ausführt. Die Allegorie wird dort als das höchste Ziel der Kunst angesprochen, dem jedoch die Künstler seiner Zeit nur auf sehr unbefriedigende Weise entsprächen.<sup>41</sup> Als Beispiele solcher ‚schlechter‘ Allegorie werden die *Ikono-logien* des Cesare Ripa und seines Zeitgenossen Boudard genannt. Um hier Abhilfe zu schaffen, rät Winckelmann (wenig überraschend), sich an die ‚Alten‘ zu halten.<sup>42</sup> In der darauffolgenden Kritik an Ripa und der barocken *Ikonomie* wird der Gebrauch von „Zeichen“ – den Terminus des Attributs verwendet Winckelmann nicht – keineswegs rundweg abgelehnt, sondern als selbstverständliches Mittel allegorischer Darstellung betrachtet, um Figuren zu kennzeichnen und mit bestimmten Bedeutungen zu versehen. Allerdings werden, und das ist neu, die dafür in Frage kommenden Attribute einer strengen Auswahl unterzogen, wie es dann v.a. im *Versuch einer Allegorie* ausgeführt wird.

Entscheidend für die Eignung eines Motivs als Attribut ist dabei weniger das, worum es in der zeitgenössischen *Iconologie* des Boudard noch zuvorderst ging, nämlich *was* für Inhalte es transportiert. Mindestens ebenso entscheidend ist für Winckelmann nun, *wie* Attribute diese Inhalte transportieren. Nicht jedes Attribut, das in der Lage wäre, den gewünschten Inhalt zu transportieren oder die gewünschte Figurenkennzeichnung zu leisten, ist auch ein ‚gutes‘ Attribut.<sup>43</sup> Verschiedene Eigenschaften, die oft auf ähnliche Grundsätze hinauslaufen, fordert Winckelmann von einem Attribut, damit er es für geeignet halte: Wichtig ist hier die „Deutlichkeit“ und „Einfalt“ (Ökonomie) des Bildzeichens,<sup>44</sup> was man wohl insgesamt unter die Idee der ‚Natürlichkeit‘ des Zeichens fassen kann.<sup>45</sup> Damit ist insbesondere gemeint, dass Attribute aus sich selbst heraus verständlich sein sollten. Die Bedeutung sollte nicht bloß auf einer Konvention beruhen, sondern dem Attribut selbst innewohnen, und möglichst keines gelehrten Wissens und des Nachvollziehens komplizierter Bezüge zum Verständnis seitens des Betrachters bedürfen, wie es nach Winckelmann an den Allegorien der ‚Neuen‘ allzu oft geschehe. Des Weiteren sollten Attribute möglichst in einem „nahen Verhältnis“ zu dem stehen, was sie bedeuten oder kennzeichnen, mithin diesem gewissermaßen ähnlich und wesensverwandt, was wiederum mit der Idee des natürlichen Zeichens korreliert.<sup>46</sup> Diese Kriterien, denen die für die Allegorie verwendeten Zeichen genügen sollten, entsprechen weitgehend der Idee des natürlichen Zeichens, welches als Konzept in Moses Mendelssohns Schrift *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* von 1757, in welcher die kurz zuvor erschienenen *Gedanken zur Nachahmung* intensiv rezipiert wurden, zu einer stringenten Theorie entwickelt wurde.

Bezogen auf die natürlichen Zeichen in der Bildkunst schreibt Mendelssohn: „(...) die Beschaffenheit des Zeichens muss in der Natur des Bezeichneten gegründet seyn, und wir müssen diese Uebereinstimmung mit so leichter Mühe einsehen können, dass wir mehr an die bezeichnete Sache denken, als an das Zeichen. (...) sobald Ueberlegung, Nachdenken und Anstrengung des Witzes erfordert wird, um die Bedeutung der Zeichen zu errathen, so hören sie auf, sinnliche zu sein.“<sup>47</sup> So klar und einleuchtend das Konzept in seiner Formulierung durch den Philosophen der Berliner Aufklärung scheinen mag, so mag jeder ‚Praktiker der Bilder‘ dennoch bereits ahnen, dass das Kriterium der Natürlichkeit in seiner konkreten Anwendung kaum sauber einzuhalten sein wird: Die Wahl ‚guter‘ Attribute kündigt sich bei aller normativen Klarheit nicht ganz einfach an.

Wie verhalten sich Winckelmanns normative Vorstellungen nun zu Boudards Ausführungen zum Attribut? Vollkommen unstrittig ist offensichtlich, dass Winckelmann das erste der oben genannten Strukturelemente des Attributbegriffs – die Zentralität des Körpers, demgegenüber das Attribut nur den Status einer Beigabe hat – in seinen Schriften und insbesondere in seinen berühmten Beschreibungen einzelner ‚griechischer‘ Meisterwerke bestätigt. Wie wir noch sehen werden, wird dieser absolute Vorrang des bloßen Körpers von anderen zeitgenössischen und späteren Autoren auch theoretisch immer deutlicher formuliert. Wenn auch im Ergebnis kaum weniger eindeutig, bedarf die Beantwortung der Frage, wie Winckelmann zur zweiten der oben genannten Strukturelemente des Attributbegriffs steht – zu seinem hieroglyphischen Charakter, seiner besonderen Affinität zur Sprache – eines kurzen Anlaufs. Die Forderung nach ‚natürlichen‘ Attributen ließe sich umformulieren in die Forderung, Attribute mögen den Charakter eines willkürlichen, rein konventionellen Verweissystems ablegen. In ganz analoge Richtung weist die Forderung nach ‚nahen‘ Attributen, die den dadurch gekennzeichneten Figuren und versinnbildlichten Eigenschaften möglichst ‚ähnlich‘ sein sollten: Die Verbindung von Zeichen und Bezeichnetem<sup>48</sup> sollte durch deren Ähnlichkeit gewährleistet sein und möglichst keiner abstrakten Denkleistung bedürfen. Unmittelbar darauf bezieht sich Winckelmanns im *Versuch einer Allegorie* aufgestellte Unterscheidung zwischen „concreten“ und „abstracten“ Zeichen und seine Mahnung, letztere dürften „nicht zu weit hergeholt“ sein, um verständlich zu bleiben.<sup>49</sup> Die Ablehnung des arbiträren, konventionellen Zeichens, wie es für die Sprache als typisch angesehen wird, zugunsten des (vermeintlich oder tatsächlich) natürlichen Zeichens, wie es für das Bild als typisch angesehen wird,<sup>50</sup> läuft ganz offensichtlich darauf hinaus, die besondere Affinität von Attributen zu sprachlichen Ausdrucksmitteln, welche Boudards Definition des Terminus impliziert, *nicht* zu akzeptieren. Die im Attributbegriff angelegte

Kluft zwischen dem Körper einerseits als eigentlichem Kern des Bildes und den Attributen andererseits, die zwar bloße Beigaben des Körpers sind, aufgrund ihrer besonderen Affinität zur Sprache jedoch auch die hauptsächlichen Träger der Bildaussage, diese Kluft wird nicht wie bei Boudard deskriptiv zur Kenntnis genommen, sondern als Mangel angesehen, den es möglichst zu verhindern gilt. Den zweiten der oben genannten Strukturelemente des Attributbegriffs – den hieroglyphischen Charakter<sup>51</sup> des Attributs, seine besondere Affinität zur Sprache – lehnt Winckelmann also eindeutig ab.

Es sei mir jedoch erlaubt, seine Kritik noch ein wenig weiterzuspinnen: In letzter Konsequenz liefen Winckelmanns Forderungen an ‚gute‘ Attribute darauf hinaus, dass diese ihren Zweck der inhaltlichen Charakterisierung und Identifizierung von Figuren erfüllen sollten, ohne eigentlich Attribute zu sein oder zuvor zwingend als solche erkannt werden zu müssen. Daher ist es vielleicht kein Zufall, dass sich Winckelmann des neuen, in der ikonologischen Literatur bereits verwendeten Terminus des Attributs *gerade nicht* bedient, sondern stattdessen meist den weniger spezifischen Begriff des Zeichens verwendet.<sup>52</sup> Der neue Terminus des Attributs legt die – wie ich behaupten möchte – zwangsläufige Existenz von Brüchen im Kontinuum des Bildes unausweichlich offen: Wer von Attributen spricht, hat – überspitzt formuliert – dem Bild gewisse hybride Strukturen bereits zugestanden. Solche sollte es aber in Winckelmanns Utopie einer neuen Kunst nicht mehr geben.

Nun vermeidet Winckelmann in seinen Schriften zwar den Terminus des Attributs – der damit bezeichneten Sache widmet er sich dafür aber mit umso größerer Ausführlichkeit<sup>53</sup> und lässt damit genau diese letzte Konsequenz aus, welche ihm nicht nur den Begriff, sondern auch die Sache des Attributs hätte verleiden müssen. Davon legt sein 1766 erschiener, von antiquarischer Gelehrsamkeit strotzender *Versuch einer Allegorie* ein beeindruckendes Zeugnis ab, mit dem Winckelmann das Versprechen einzulösen versucht, die Kunst der Allegorie durch eine Beschäftigung mit der Allegorie bei den ‚Alten‘ neu zu befruchten.<sup>54</sup> Anders als in den *Gedanken über die Nachahmung* werden darin weniger allgemeine Grundsätze zur Allegorie skizziert, sondern v.a. in zahllosen Einzeldiskussionen die Deutung bestimmter antiker Bilder diskutiert und das Für und Wider unterschiedlicher Attribute und Darstellungsweisen abgehandelt. Interessant ist nun, dass das Ergebnis dieses Bemühens seine strukturelle Ähnlichkeit mit den von Winckelmann so leidenschaftlich abgelehnten barocken *Ikonologien* kaum zu verbergen vermag: Wie in jenen werden die verschiedenen, oft höchst disparaten allegorischen Themen in additiver Reihung abgehandelt. Wer gehofft haben sollte, in diesem Werk nun die ‚natürlichen‘, dem Darstellungsinhalten ‚nahen‘ und mit dem Körper der Figuren in einer Einheit stehenden Attribute vorgestellt zu be-

kommen, welche Winckelmann in der Kunst seiner Gegenwart vermisst, wird schnell von der schieren Masse antiquarischer Gelehrsamkeit ernüchtert worden sein, welche der Autor zum Verständnis seiner als rühmliche Vorbilder angekündigten Allegorien, welche so aus-sich-heraus-verständlich offenbar gar nicht waren, beibringen muss. Winckelmanns ‚Arbeitshypothese‘ von der Vorbildhaftigkeit der Allegorie in der antiken Kunst, welche frei von allen Lastern der barocken Ikonologie sei, bekommt durch seinen mutigen Versuch der Konkretisierung im *Versuch einer Allegorie* also einige Kratzer.<sup>55</sup>

Besonders bezeichnend für das Auseinanderdriften von Anspruch und Realität der Allegorie in der antiken Kunst ist das Ende der Abhandlung: Nach den zahllosen Einzeluntersuchungen, welche ein Leckerbissen für jeden Antiquar, für den Kunstinteressierten aber wohl eher verwirrend gewesen sein mag, fügt Winckelmann als krönenden Abschluss und Muster einer gelungenen Allegorie seine bereits anderweitig erschienene Beschreibung des Torsos vom Belvedere an (Abb. 1.4).<sup>56</sup> Der Gedanke, in dem die Beschreibung gipfelt, nach dem sich in dem beschriebenen Körper letztlich dessen „großer Geist“ offenbare, entspricht zwar in der Tat genau dem, was Winckelmann unter einer Allegorie versteht, nämlich die Darstellung des Geistigen in den konkreten Formen des Bildes. Der Weg, wie Winckelmann hier zu den im Bild transportierten geistigen Werten gelangt, steht dagegen zum Rest dieses der Allegorie gewidmeten Buches in einem Kontrast, der größer kaum sein könnte: Nachdem die von Winckelmann bis dahin diskutierten allegorischen Bedeutungen *nolens volens* fast ausschließlich aus *Attributen* bezogen wurden, entwickelt sich der „große Geist“ des Torso allein aus der eindringlichen Beschreibung seines *Körpers*.<sup>57</sup> Indem dieser also nicht mehr bloß *Referent* ist, sondern auch *Träger* der Bildaussage wird, kommt der Körper, das eigentliche Zentrum der Figur, endlich zu dem Recht, welches er in den langwierigen vorangegangenen Abhandlungen schmerzlich entbehren musste. Als Inbegriff eines Bildes, das ‚nur Körper‘ ist, scheint der Torso vom Belvedere tatsächlich wie geschaffen, um in den Augen Winckelmanns die Ehre des Zentrums der Figur (Körper) gegenüber ihrer Peripherie (Attribute), der bis dahin fast die ganze Aufmerksamkeit galt, zu retten.

Doch wird das Problem natürlich auch mit dieser in den *Versuch einer Allegorie* hineinkopierten Beschreibung des Torsos nur überdeckt. Das einzige Motiv, welches man am Torso vom Belvedere überhaupt als Attribut ansprechen könnte – das Raubtierfell, auf dem der Mann sitzt – bleibt gänzlich unerwähnt (Abb. 1.4).<sup>58</sup> Das ist umso bezeichnender, als dieses von Winckelmann (wie von seinen Zeitgenossen) fälschlich<sup>59</sup> als Löwenfell interpretierte Bildmotiv für seine Deutung *de facto* von größter Wichtigkeit ist. Schließlich ist es nur dieses eine ikonographische Detail, an welchem die (damals noch gültige) Deutung des Torsos als Herakles



Abb. 1.4  
‚Torso vom Belvedere‘,  
Fragment einer späthellenistischen Marmorstatue  
des Apollonios von Athen. Das Raubtierfell, welches  
zur damals gängigen Deutung als Herakles  
führte, wird in Winkelmanns berühmter  
Beschreibung nicht erwähnt. Vatikan, Museo  
Pio-Clementino 1192.

hängt, und diese Identifizierung wiederum ist es, welche es Winckelmann erlaubt, all die Werke und Wesensmerkmale des mythisch-göttlichen Helden in den einzelnen Teilen und Gliedmaßen des Körpers zu erkennen. Ganz analog zu dem, was sich an den oben exemplarisch besprochenen Darstellungen des Kampfs von Herakles und Kyknos und der Geburt der Athena gezeigt hatte,<sup>60</sup> ist die *conditio sine qua non* für das Funktionieren der gesamten Beschreibung weniger das (vermeintliche) Löwenfell selbst, als das Erkennen dieses Bildmotivs als eines Attributs und die damit einhergehende Verleihung eines Sonderstatus an dieses. Auch wenn Winckelmann das Wort vermeidet – dem Problem des Attributs auszukommen, gelingt ihm nicht.

Schon Winckelmann selbst hat sein *Versuch einer Allegorie* nicht ganz befriedigt, wie es aus den ersten Sätzen seiner Vorrede zur Erstausgabe von 1766 hervorgeht. In der Rezeption der Folgezeit wird diese mangelnde Befriedigung zu offen ausgesprochener Kritik. Besonders bezeichnend sind hier etwa die in späteren Editionen des Werks mit aufgenommenen Bemerkungen und Ergänzungen durch den Maler Johann Heinrich Meyer aus dem Kreis um Goethe.<sup>61</sup>

Wie wir im weiteren Verlauf sehen werden, ist Winckelmann, mit dem die Problematisierung des Attributs wesentlich angestoßen wurde, zugleich auch der letzte Kritiker der traditionellen barocken *Ikonologie*, welcher sich mit konkreter, nahsichtiger und konstruktiver Arbeit am Problem des Attributs ‚die Finger schmutzig macht‘. Die Tendenz geht vielmehr dahin, die konkrete Beschäftigung mit Attributen mehr und mehr aus dem Bereich kunsttheoretischer Reflektion zu entfernen, was das Attribut auf lange Sicht zu dem unreflektierten *terminus technicus* hat werden lassen, der dieser theoretisch unterschätzte Begriff heute ist.

Bei weiteren Autoren des 18. Jh., in denen Winckelmanns Oeuvre intensiv rezipiert wird, lässt sich sowohl eine Systematisierung als auch eine Radikalisierung von dessen hier dargelegten Positionen feststellen. Während Winckelmann das Problem des Attributs zwar intensiv behandelt, ohne sich den *terminus technicus* zu eigen zu machen, mit dem diese besonders neuralgische Stelle im Bild bei anderen Zeitgenossen bereits bezeichnet wurde, bedient sich Lessing in seinem *Laokoon* dieses Begriffs nun, wenn auch nicht durchgängig. Dies sagt für sich genommen noch nicht viel aus. Entscheidend dabei ist, dass er dem Attribut nun eine ganz bestimmte Funktion zuweist, welche für die bildliche Mimesis (im Gegensatz zur Dichtung) unerlässlich sei: „Wenn der Dichter Abstrakta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch das, was er sie tun läßt, genugsam charakterisiert. (neuer Absatz) Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden.“ Und weiter heißt es: „Die Sinnbilder dieser Wesen



(erg. der allegorischen Figuren) bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll.“<sup>62</sup> Lessing beschreibt Attribute folglich als notwendige Hilfsmittel, ohne die Bilder nicht in der Lage wären, Figurenidentität und allegorische Bedeutungen kenntlich zu machen. Während die besondere Affinität von Attributen zur Sprache und die damit einhergehende Kluft zwischen dem Körper und seinen Attributen Winckelmann noch als Mängel galten, die so weit wie möglich vermieden werden sollten, spricht Lessing die Analogie des Attributs zu Text und Sprache deutlich aus. Zu den Attributen, mit denen der Künstler die Muse Urania ausstatten muss, um sie kenntlich zu machen, schreibt er: „dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine (erg. des Künstlers) Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen lässt.“<sup>63</sup> Gleichzeitig aber betont er, dass „alle Attribute eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind“,<sup>64</sup> mithin dass das Attribut durchaus das Spezifikum des Bildes und *gerade nicht* der Sprache ist. Man kann also festhalten: Das Attribut ist für Lessing ein für Bilder bestimmter Ersatz der Sprache, welcher den Unzulänglichkeiten des Bildes in der Vermittlung von Inhalten und Figurenidentitäten abhelfen soll.

Im Gegensatz zu Winckelmann, der diese bereits geläufige Bezeichnung in seinen Texten weitgehend vermeidet, erweist Lessing dem Attribut in seinem theoretischen Entwurf zu Malerei und Dichtung nun also die Ehre einer Erwähnung als spezifisches Gestaltungsmittel von Bildern. Es werden auch einige der Aspekte dieses Gestaltungsmittel zum ersten Mal klar formuliert/diskutiert, welche auch später wesentlich bleiben werden, wenn in der kunstwissenschaftlichen Literatur Attribute zur Sprache kommen. Darunter sind nicht zuletzt auch die beiden Aspekte, denen sich die folgenden zwei Teile dieses Buches („Attribute in der Zeit der Bilder“ und „Attribute und das Erkennen der Figuren“) widmen werden: Einerseits ist dies die Funktion von Attributen als Unterscheidungskriterium zwischen gewöhnlichen und besonderen Figuren: „Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höheren Wesen.“<sup>65</sup> Andererseits ist dies die notwendige Bindung von Attributen an das *zeitlose Wesen* von Figuren und damit verbunden die Unmöglichkeit, mit ihrer Hilfe die Veränderungsdynamik erzählter Zeit darzustellen.<sup>66</sup> Als Beispiel für ein entsprechend ‚unmögliches Bild‘ nennt er die von ihrem üblichen zärtlichen Wesen augenblicklich abrückende, gegen die Männer von Lemnos zürnende Venus mit zerzaustem Haar, Pechfackel und schwarzem Gewand, wie sie vom römischen Dichter Flaccus beschrieben wird. Sobald ihre Attribute und sonstige Charakterisierung statt ihres zeitlosen Wesens einen atypischen, an eine außergewöhnliche Situation gebundenen Gemütszustand zur Darstellung bringen, könnte der Künstler die Figur gar nicht mehr als Venus kenntlich

machen.<sup>67</sup> Das Augenmerk, welches Lessing auf das Verhältnis des *per se* zeitlosen Attributs zur (zumindest potenziell) handelnden, in der Zeit stehenden Figur legt, führt ihn auch zu der Unterscheidung zweier Arten von Attributen, nämlich solchen, die lediglich allegorisch auf eine bestimmte Eigenschaft oder einen Begriff verweisen, wie die Säule bei der Personifikation der Standhaftigkeit (die „allegorischen Attribute“), und solchen, die der Figur auch als Werkzeug dienen könnte, mit der sie in einem tatsächlichen Handlungsbezug treten könnte, wie die Lanze in der Hand des Mars (die „poetischen Attribute“).<sup>68</sup> Schließlich wird im *Laokoon* zum ersten Mal eine Idee eingehend diskutiert, welcher man als Motiv in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis heute häufig begegnet, nämlich die Idee einer besonderen Bindung von Attributen an die Erfordernisse der Religion. Mit dem Verweis auf diesen „äußerlichen Zwang“, welcher den Zwecken des Kunstwerks oft zuwider laufe, gelingt es Lessing, so manche sonderbare, der Vorstellung des reinen anthropomorphen Götterbilds widersprechende Bilder, deren Existenz die antike schriftliche und monumentale Überlieferung verbürgt, zu ‚entschuldigen‘ und seine normative Vorstellung antiker Kunst dagegen in Schutz zu nehmen: „Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.“<sup>69</sup>

Doch ist es trotz dieser für die spätere Beschäftigung mit Attributen in Vielem grundlegenden Thesen mit der dem Attribut erwiesenen Ehre auch im *Laokoon* nicht sehr weit hin: Es erscheint insgesamt doch mehr als notwendiges Übel denn als besondere Qualität von Bildern. Bezeichnenderweise geschieht Lessings näheres Eingehen auf die Funktion des Attributs in Kapitel X nicht eigentlich um des Attributs im Bild willen. Sein Argumentationsziel ist vielmehr, dass Attribute in der Dichtung nichts zu suchen hätten: Die Unzulänglichkeiten der bildlichen Mimesis, welche die Verwendung von Attributen nötig machen, bestehen in der Dichtung nicht, weswegen Attribute dort schlicht nicht benötigt werden, so dass vom notwendigen Übel gewissermaßen nur noch das Übel bleibt.<sup>70</sup>

Die Perspektive auf das Attribut als etwas, das im Bild nicht unbedingt willkommen ist, auf das man aber nicht immer verzichten kann, ist auch in der von Winckelmann empfohlenen Sparsamkeit im Gebrauch von Zeichen bereits angelegt,<sup>71</sup> wird von Lessing jedoch deutlich expliziter formuliert. Obwohl er die Existenz von Attributen als einem spezifischen Ausdrucksmittel von Bildern nicht zuletzt auch durch die schlichte Tatsache seiner Verwendung des Terminus anerkennt, gilt es ihm als Königsweg, wenn Bilder dennoch ohne diese auskommen oder auf ihre Darstellung sogar unter Inkaufnahme gewisser Nachteile verzichten. An den Stellen, wo Lessing im *Laokoon* auf einzelne Attribute zu sprechen kommt – was im Vergleich zu den Texten Winckelmanns selten genug geschieht – hebt er denn auch meist gerade ihr *Auslassen* im Bild lobend her-



vor: So hätten die alten Künstler den Bacchus, um seine Gestalt so wenig wie möglich zu verunstalten, zu Recht allermeist ohne Hörner dargestellt, wiewohl die alten Dichter ihm diese meistens gäben.<sup>72</sup> An seinem Paradigma, dem Laokoon selbst, hebt Lessing dessen vollkommene Nacktheit lobend hervor: Das Gewand und die Binde, welche Laokoon als Kennzeichen seiner priesterlichen Würde bei Vergil trage, haben in dieser dichterischen Umsetzung des Themas durchaus ihre Funktion, machen sie doch deutlich, dass „ihm seine priesterliche Würde nichts hilft; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.“ „Aber“, so heißt es weiter, „diesen Nebengriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirn wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes.“<sup>73</sup> Der Ausdruck durch den Körper allein ist dem Ausdruck durch dessen Attribute folglich vorzuziehen.<sup>74</sup>

Lessing konzidiert dem Attribut also einen Platz im Bild – jedoch den wenig ‚ehrenvollen‘ des notwendigen Übels. Und gerade jenen Bildern, denen es gelingt, auf dieses zu verzichten, gebührt besonderes Lob. Im gleichen Zuge, wie das Attribut nun in die damals neue, klassizistische Kunsttheorie seinen verspäteten Einzug erhält, wird dieses also auch bereits theoretisch marginalisiert und zu einem eher ungern gelittenen Fremdkörper gemacht. Gewinner dieser Marginalisierung ist der bloße Körper, der im besten Falle nicht mehr nur *Referent* der Bildaussage ist – was er auch schon in Boudards *Iconologie* war, und wie es der Terminus des Attributs selbst bereits impliziert – sondern nunmehr auch *Träger* derselben wird. Die herausragenden Beispiele für diesen besten Fall findet Lessing – wenig überraschend – bei den ‚Alten‘, aufbauend auf Winckelmann, der, wie oben beschrieben, ebendiese Qualität etwa im Torso vom Belvedere gefunden hatte.<sup>75</sup> Das Ideal vom Bild, das auf den Fremdkörper des Attributs möglichst weitgehend verzichtet, verschränkt sich mit der Vorstellung, dass dies in der antiken Kunst besonders gut gelungen sei, oder anders gesagt: Der möglichst weitgehende Verzicht auf Attribute wird zu einem Konstituenten des Ideals der antiken Kunst.

Herder, der sich in seinem ersten *Kritischen Wäldchen* von 1769 mit Lessings *Laokoon* beschäftigt und dabei insbesondere auf Lessings Gedanken zum Attribut eingeht,<sup>76</sup> spricht dies in seiner gut zehn Jahre nach dem *Laokoon* erschienenen *Plastik* von 1778 klar aus.<sup>77</sup> In dieser Abhandlung, in der es Herder darum geht, die Eigenheit der Plastik gegenüber anderen bildenden Künsten hervorzuheben als eine Kunst, die weniger für das Auge als für den Tastsinn ausgelegt sei, wird als adäquater Gegenstand der Plastik grundsätzlich alles *Körperhafte* definiert, insofern dies der adäquate Gegenstand auch des Tastsinns sei. Alles *nicht-Körperhafte* wird aus

dem Bereich der Plastik dagegen ausgeschlossen, und zu derartigen dem Tastsinn nicht zugänglichen Gegenständen rechnet Herder auch Gewänder und Attribute. Der Bildhauer sollte sich bei diesen Gegenständen also auf das Nötigste beschränken, etwa wenn es die Schicklichkeit erfordert, den weiblichen Körper mit Gewand zu verhüllen.<sup>78</sup> Ein besonders löbliches Beispiel einer plastischen Kunst, die das Prinzip weitgehender Beschränkung auf das Körperhafte befolgt habe, ist Herder die griechische Plastik, an der am Ende des zweiten Abschnitts ihre (vermeintliche) Sparsamkeit mit Attributen hervorgehoben wird: „Keine widrigen Attribute, keine Binde z.B. um den Mund, da der tastende Sinn statt Mundes ein Maultuch findet, keine Hunds- und Hirschköpfe, als Allegorien und Embleme, selbst die nothwendigsten Attribute so abgetrennt und abgesetzt, als möglich. Herkules Löwenhaut ist nicht um ihn, höchstens um seinen Arm geschlungen, oder Er selbst statt Löwenfelles und Löwens. Die Göttin der Liebe ohne drückende Attribute: Sie selbst ist Göttin der Liebe, in nackte Reize gekleidet.“<sup>79</sup> Im bloßen menschlichen Körper hat Plastik ihren Gegenstand – Attribute sind Beiwerk, das nach Möglichkeit vermieden oder zumindest so weit wie möglich ästhetisch marginalisiert werden sollte.

In einer Abhandlung von 1802 zur Allegorie in der Kunst (welche Herder ähnlich hoch veranschlagt wie Winckelmann) steht das Problem des Attributs ganz im Zentrum.<sup>80</sup> Viele der bisher angeklungenen Aspekte der Attributkritik des 18. Jh. werden hier zusammengeführt und dabei in neuer Weise akzentuiert. Eine bereits geläufige Attributkritik setzt er offenbar voraus, wenn es heißt: „Jedermann siehet das Hauptgesetz der Allegorie: ‚in ihr spreche Geist durch den Körper, wo möglich nicht symbolisch, sondern natürlich.‘“<sup>81</sup> Doch wie haben dies die jeweiligen Künste zu bewerkstelligen? „In der Bildnerie, die ganze Gestalten bildet, müssen diese durch sich selbst bedeuten. Ein kleines Spielwerk durch Attribute, Symbole oder gar durch eine Beischrift erschöpft die Sache nicht; die ganze Gestalt spreche bedeutend.“<sup>82</sup> Ganz möchte er die Attribute aus dem Bild nicht vertreiben, ihnen jedoch nur eine vollkommen nachrangige Stellung zugestehen. Anders als bei Lessing wird dabei die Frage, ob Bilder denn auch ganz ohne sie auskommen könnten, gar nicht erst explizit thematisiert. Wichtiger als die Frage ihrer möglichen Unverzichtbarkeit ist ihm die Betonung, dessen, dass sie am Wesentlichen des Bildes keinen Anteil haben: „Jede Gestalt bedeutet ihre Idee, sie durch sich sprechend, natürlich. Attribute und Symbole mögen diese innere Bedeutung näher bestimmen und erläutern; (widersprechen müssen sie ihr nie;) der reine Punct der Allegorie indeß liegt in der Personification selbst, im menschlich-dargestellten Göttercharakter. Kleinliche Deutungen, die an ihnen tändeln, widersprüchen dem erhabnen Gedanken einer Erscheinung, die

nicht als ein Spiel der Phantasie, sondern als ein geglaubtes, mächtig-holdest, durch sich selbst bedeutendes Wesen dasteht. Stellung, Handlung, Gliederbau drückt eine lebendige Natur aus, ihren Charakter.“<sup>83</sup>

So wie in der *Plastik* erstreckt sich auch hier Herders Forderung nach einem weitgehenden Verzicht auf Attribute und sonstiges bedeutungsvolles Beiwerk nicht auf das Bild im Allgemeinen, sondern spezifisch auf die Plastik, oder genauer auf die Rundplastik. Die im weiteren Verlauf des Textes besprochenen Bilder, die sich in der Fläche ausbreiten, seien es auch steinerne Reliefs, unterliegen der Forderung äußerster Sparsamkeit mit Attributen nicht mehr. Kriterium zur Differenzierung zwischen verschiedenen Bildgattungen bzgl. des gebotenen Gebrauchs von Attributen ist also nicht die Technik oder das Material, sondern nur die größere oder kleinere Körperhaftigkeit des Gebildes. Damit verbindet Herder die Eigenständigkeit des Bildes: Das rundplastische Götterbild steht für sich, ist (anders als Sarkophagreliefs oder Wandbilder) an keinen zu schmückenden Gegenstand gebunden, dient keinem anderen Zweck als der Erscheinung des Gottes. Auch das kleine Format gilt Herder als Lizenz zum Einbringen von Attributen, verhütet es durch die räumliche Begrenztheit doch *per se* schon eine Überladung des Bildes. Bei dieser unerwarteten Liberalität gegenüber dem Attributgebrauch ist aber unüberhörbar, dass, je weiter sich das Bild von der (Rund)Plastik entfernt und je empfänglicher es somit für Attribute wird, desto geringer Herder seinen Wert als Kunstwerk einschätzt, bzw. als das, was das bildende Kunstwerk idealiter zu sein hat, nämlich Allegorie. Am unteren Ende der Skala stehen diesbezüglich die (ganz in den zweckgebundenen Dienst des Staates eingebundenen) römischen Münzen, welche, wie es heißt, „den Griechen Gegenstände reiner Kunst kaum gewesen waren“.<sup>84</sup> Attribute seien hier zwar im Rahmen einer „Münzensprache“<sup>85</sup> nicht fehl am Platz, doch haben Figuren auf römischen Münzen nur noch wenig gemein mit Herders Ideal der bildlichen Allegorie: „Genau betrachtet wollen diese Wesen keine Personen seyn; mit Unrecht nennt man sie Personificationen; Buchstaben sind sie des Kunstdenkmals.“<sup>86</sup> (S. 237)

Zu sehr Sprache, zu wenig Körper, um Allegorie zu sein, so könnte man es vereinfachend herunterbrechen. Das positive Gegenmodell hierzu sind die griechischen Statuen der Götter, welche nach Herders Vorstellung die Allegorie (oder modern gesprochen: die Generierung von Bildsinn), soweit es geht, dem bloßen Körper überlassen. Die Affinität des Attributs zur Sprache und entsprechend seine Entfernung vom Bild, das Gebot der Sparsamkeit mit Attributen im Sinne der Einfachheit, der Vorrang, der dem Körperausdruck gegenüber dem Ausdruck durch das Attribut eingeräumt wird, die Konzessionen, welche dem Attribut in sehr engem Rahmen dennoch zugestanden werden – all diese Aspekte der Attributkritik, sind bereits bei Winckelmann, Lessing oder teils bei beiden angeklungen.

Sie erscheinen bei Herder jedoch in radikalerer Form. Vor allem aber überblendet nun ein Aspekt alle anderen, nämlich die Zentralität des Körpers, zu dem Attribute im Prinzip unerwünschte Zusätze darstellen. Der ‚Fremdkörper‘ des Attributs im Bild bekommt hier eine klare Ausrichtung. Es geht weniger um die Anleihe an ein *dem Medium des Bildes* fremdes (weil der Sprache eigenes) Gestaltungsmittel, woran sich Lessings Kritik vor allem festmachte, als um das Attribut ein etwas *dem Körper* Fremdes. Was dem Wortsinn des Attributs, entlehnt vom lateinischen „attributum“ (das, was zugeteilt, verliehen wurde), immer schon inne wohnte, anfangs aber gar nicht negativ belegt war, zeigt sich jetzt von seiner hässlichen Seite: Attribut als das, was ursprünglich nicht dazu gehörte und doch angefügt wurde.

Die (kunst-)wissenschaftlich betriebene Klassische Archäologie hat sich – insbesondere in Deutschland – die bei Winckelmann und Lessing bereits vorgezeichnete und von Herder deutlich ausgesprochene Auffassung von der griechischen (plastischen) Kunst als Kunst des bloßen Körpers weitgehend zu eigen gemacht und damit, gewissermaßen als Beifang, ebenso den geringschätzenden Blick auf Attribute. Natürlich spielten und spielen Attribute bei Fragen der Identifizierung und Deutung von Bildern in der Klassischen Archäologie eine entscheidende Rolle, so wie ja auch Lessing den Terminus des Attributs ganz selbstverständlich verwendet, wenn es ihm um – ikonographische, wie wir heute sagen würden, – Identifizierungs- und Deutungsfragen geht, wie wenn er in seiner Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet* von 1769 bestimmte Figuren aufgrund ihrer Attribute als Darstellungen des Todes identifizieren möchte.<sup>87</sup> Es sind Fragen des *inhaltlichen Verständnisses* von Bildern, für die sich der Begriff des Attributs in der Folge in den sich weiterentwickelnden und ‚professionalisierenden‘ Altertumswissenschaften als unverzichtbar erweist. Entsprechend spielen in Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810–1812)<sup>88</sup> Attribute eine wichtige Rolle, nicht jedoch aus einem genuinen Interesse an Bildern heraus, sondern weil er neben der antiken Literatur auch den antiken Bildern einen hohen Quellenwert für seine religionsgeschichtlich ausgerichtete Forschung zumisst. Dem philologisch determinierten Zugriff auf die nach ihrer inhaltlichen Aussagekraft betrachteten Bilder entspricht es auch, dass an den Attributen insbesondere der in ihnen vermutete symbolische Gehalt interessierte.

Geht es aber um im weitesten Sinne ästhetische Fragen, verlieren Attribute scheinbar ihre Relevanz. So werden Attribute in der Einleitung zu Aloys Hirts *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst* von 1805, dem es anders als Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* wesentlich um die Förderung der ästhetischen Bildung geht, wiederum als „Nebensachen“ bezeichnet.<sup>89</sup> Sogar die Funktion der Identifizierung von