

Mehrdeutigkeiten

Rahmentheorien und Affordanzkonzepte
in der archäologischen Bildwissenschaft

Herausgegeben von
Elisabeth Günther und Johanna Fabricius

PHILIPPIKA

Altertumswissenschaftliche Abhandlungen

Contributions to the Study of Ancient World Cultures 147

Harrassowitz Verlag

PHILIPPIKA
Altertumswissenschaftliche Abhandlungen
Contributions to the Study
of Ancient World Cultures

Herausgegeben von / Edited by
Joachim Hengstl, Elizabeth Irwin,
Andrea Jördens, Torsten Mattern,
Robert Rollinger, Kai Ruffing, Orell Witthuhn

147

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Mehrdeutigkeiten

Rahmentheorien und Affordanzkonzepte
in der archäologischen Bildwissenschaft

Herausgegeben von
Elisabeth Günther und Johanna Fabricius

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Bis Band 60: Philippika. Marburger altertumskundliche Abhandlungen.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Ernst-Reuter-Gesellschaft
der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.

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

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet
at <https://dnb.de/>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2021
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und
für die Einspeicherung in elektronische Systeme.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen
Printed in Germany

ISSN 1613-5628
ISBN 978-3-447-11567-4

eISSN 2701-8091
eISBN 978-3-447-39082-8

INHALT

<i>Elisabeth Günther & Johanna Fabricius</i> Vorwort	VII
<i>Elisabeth Günther</i> Mehrdeutigkeiten antiker Bilder als Deutungspotenzial. Zu den Interdependenzen von Affordanzen und <i>frames</i> im Rezeptionsprozess	1
<i>Daniel Werning</i> Zwei Bild-Interpretationen innerhalb einer Komposition. Versuch einer Literar- und Redaktionskritik eines altägyptischen Unterweltsbuches	41
<i>Martina Sauer</i> Von Bildimpulsen zu <i>Vitality Semiotics</i> . Affordanz und Rahmen (<i>frames</i>) aus kunstgeschichtlicher Sichtweise am Beispiel der Exekias-Schale in München	79
<i>Nikolaus Dietrich</i> Affordanzen, Typen und Bilddekor im Widerstreit. Zu einem Phänomen antiker materieller Kultur an Beispielen aus der archaischen Luxuskeramik und der kaiserzeitlichen Wohnarchitektur	105
<i>Oliver Pilz</i> Ambivalente Bilder. Stierreiterinnen auf attisch-schwarzfigurigen Vasen	141
<i>Jacobus Bracker</i> Mehrdeutigkeiten in der Kommunikation mit bildlichen Medien	163
<i>Wolfgang Filser</i> Zu Status und Ambiguität in der Geneleos-Gruppe	185
<i>Matthias Grawehr</i> Mehrdeutigkeit und Bildpraxis. Überlegungen zu den Interpretationsgrundlagen römischer Bildlampen	207
<i>Sven Günther</i> Imperial oder provinzial? Die <i>Vindex Libertatis</i> -Prägung Oktavians im Jahre 28 v. Chr.	245
Index	265

VORWORT

Der vorliegende Tagungsband „Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft“ ist aus der gleichnamigen Tagung hervorgegangen, die vom 02.–04.11.2018 am Institut für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin stattfand. Sie wurde im Rahmen der Forschungsaktivitäten der Forschungsgruppen C-1 („Deixis and Frames of Reference: Strategies of Perspectivation in Language, Text, and Image“) und C-4 („Pictorial Constructions of Space(s)“) des Exzellenzclusters „TOPOI. The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations“ organisiert. Das Phänomen bildlicher Ambivalenz bzw. Ambiguität aus neuer Perspektive zu beleuchten und zu diskutieren, stieß dabei auf großes Interesse, wie nicht nur die Anwesenheit zahlreicher Zuhörerinnen und Zuhörer zeigte, sondern auch der intensive, konstruktive und gewinnbringende Austausch der Vortragenden untereinander, und zwar vor, während und nach der Tagung. Die inhaltlich ertragreiche Diskussion in eine Publikation zu gießen, war daher von Beginn an Ziel der Organisatorinnen der Tagung, und wir freuen uns sehr, den Tagungsband nunmehr vorlegen zu können.

Naturgemäß sind nicht alle Vorträge im Rahmen der Tagung „Mehrdeutigkeiten“ in Beiträge zu diesem Band umgesetzt worden. An die Stelle der Keynote-Lectures von Reinhard Bernbeck („Affordances in Archaeology: A Relational Perspective on Subjectivation“) und Robert Kirstein („Ambiguität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft: Ovids Metamorphosen oder ‚Poetiken des Halben‘“) tritt im Tagungsband eine umfassende theoretische Einleitung von Elisabeth Günther aus archäologisch-bildwissenschaftlicher Perspektive („Mehrdeutigkeiten antiker Bilder als Deutungspotenzial. Zu den Interdependenzen von Affordanzen und *frames* im Rezeptionsprozess“, S. 1–40). Auch die stimulierenden Beiträge von Andrew M. Riggsby („Ambiguities of Space in Roman Landscape Painting?“), Michaela Stark („Intentionale Mehrdeutigkeit gallo-römischer Grabdenkmäler“) und Burkard Emme („Interpikurale Referenzstrategien und intentionelle Mehrdeutigkeit“) sind im Tagungsband nicht vertreten und wurden teilweise anderweitig publiziert. Jedoch sind die theoretisch-methodischen Ansätze, Forschungsfragen und Perspektiven dieser Vorträge durch die sich anschließenden regen Diskussionen ebenfalls indirekt in den vorliegenden Band eingeflossen. Wir freuen uns, dass wir zusätzlich einen numismatischen Beitrag von Sven Günther hinzugewonnen haben, der den Tagungsband nicht nur um eine weitere altertumswissenschaftliche Disziplin erweitert, sondern auch die methodische ebenso wie die chronologische Bandbreite der Publikation abrundet.

Zwar spielt die Mehrdeutigkeit antiker Bilder schon lange eine Rolle in der archäologisch-bildwissenschaftlichen Forschung, jedoch ist sie vor allem als unwägbarere Herausforderung bei der historischen Kontextualisierung der Artefakte und Denkmäler angesehen worden. Zum einen zielen nämlich die traditionellen hermeneutischen Methoden

der Bildanalyse in der Regel darauf ab, zu einer einzigen, kohärenten Interpretation eines Bildes zu gelangen. Zum anderen werden Ambiguitäten und Ambivalenzen schnell verdächtigt, auf einer Vagheit des archäologischen Befundes zu beruhen, dessen moderne Analyse daher Gefahr läuft, in substanzloser Beliebigkeit zu münden. Ziel des Bandes ist es daher, sich der Mehrdeutigkeit antiker Bilder aus rezeptionsästhetischer wie kognitionswissenschaftlicher Perspektive zu nähern und so eine terminologische wie konzeptionelle Schärfung in der Auseinandersetzung mit visueller Mehrdeutigkeit zu erreichen. Hierzu werden zwei theoretische Ansätze aus den Kognitions- und Medienwissenschaften, nämlich Affordanzkonzepte und Rahmentheorien, diskutiert und für die Anwendung auf antike Bilder bzw. bildlich gestaltete Objekte fruchtbar gemacht. Rahmentheorien (*frame theories*), in den Sozial-, Medien- und Kognitionswissenschaften formuliert und entwickelt, beschreiben die Strukturierung menschlichen Wissens sowie dessen Anwendung in bestimmten Handlungs- und Rezeptionskontexten. Hinsichtlich des Phänomens von Mehrdeutigkeit kann die Abhängigkeit möglicher Deutungsvarianten von den Erwartungen und Erfahrungen der Rezipientinnen und Rezipienten beschrieben werden, aber auch deren Einbettung in den jeweiligen Rezeptions- bzw. Nutzungskontext. Als Affordanzen sind hingegen Eigenschaften von Objekten – und damit auch bildlich gestalteten Objekten – zu verstehen, welche bestimmte Gebrauchsweisen dieser Objekte vorgeben. Im Hinblick auf Bilder ist zu diskutieren, inwieweit ein „Deutungsangebot“ von Bildern auf ihre materiellen Beschaffenheiten zurückzuführen ist, welche wiederum eng mit den „Rahmen“ der Wahrnehmung und Deutung von Bildern zusammenhängen.

Die breite Materialbasis der Beiträge, die jeweils bestimmte Aspekte des methodisch-theoretischen Rahmens durch Fallbeispiele beleuchten, reicht vom alten Ägypten über das archaische und klassische Griechenland bis in die römische Kaiserzeit. Auf diese Weise soll ein erster Beitrag dazu geleistet werden, dass die hier vorgestellten und diskutierten theoretischen Überlegungen und Denkmodelle Eingang in die archäologische Praxis finden können.

Auf die theoretische Einleitung von Elisabeth Günther (S. 1–40) folgt der Beitrag von Daniel Werning, der sich mit der Zweideutigkeit altägyptischer Unterweltsbücher beschäftigt, welche eng mit deren jeweils unterschiedlichen Handlungsangeboten (Affordanzen) verbunden ist („Zwei Bild-Interpretationen innerhalb einer Komposition. Versuch einer Literar- und Redaktionskritik eines altägyptischen Unterweltsbuches“, S. 41–78). Eine Handlungsaufforderung an die Betrachterinnen und Betrachter von Bildern bzw. die Nutzerinnen und Nutzer bildlich gestalteter Objekte steht auch im Mittelpunkt des Beitrags der Kunsthistorikerin Martina Sauer, welche die bekannte Exekias-Schale der Antikensammlung München exemplarisch untersucht („Von Bildimpulsen zu *Vitality Semiotics*. Affordanz und Rahmen (*frames*) aus kunstgeschichtlicher Sichtweise am Beispiel der Exekias-Schale in München“, S. 79–103). Die Affordanzen antiker (Wohn-)Räume und deren Ausstattung nimmt anschließend Nikolaus Dietrich zum Anlass, um grundlegende Fragen der Interdependenzen von Typologie und Funktion zu diskutieren („Affordanzen, Typen und Bilddekor im Widerstreit. Zu einem Phänomen

antiker materieller Kultur an Beispielen der archaischen Luxuskeramik und der kaiserzeitlichen Wohnarchitektur“, S. 105–139).

Das Verhältnis von ambivalenten Bildmotiven und *frames* in der attisch-schwarzfigurigen Vasenmalerei ist Gegenstand des Beitrages von Oliver Pilz („Ambivalente Bilder. Stierreiterinnen auf attisch-schwarzfigurigen Vasen“, S. 141–161), der auf der Grundlage von Rahmentheorien einen neuen Blick auf diese Darstellungen wirft. Von der griechischen Vasenmalerei nimmt auch Jacobus Brackers Beitrag („Mehrdeutigkeiten in der Kommunikation mit bildlichen Medien“, S. 163–183) seinen Ausgang, vermag aber mithilfe des Elleströmschen Kommunikationsmodells Mehrdeutigkeiten über den archäologischen Untersuchungsgegenstand hinaus auf unterschiedliche Kommunikationssituationen zurückzuführen und schließt dabei auch die Ambiguitäten in der modernen Auseinandersetzung mit antiken Bildern mit in seine Betrachtung ein. Die unterschiedlichen Rezeptionskontexte und die hieraus resultierenden Mehrdeutigkeiten archaischer Skulpturengruppen spielen ferner im sich anschließenden Artikel von Wolfgang Filser eine wichtige Rolle, ebenso der gezielte Einsatz dieser Ambiguitäten, um Wohlstand und Status der Auftraggeber im öffentlichen Raum zu inszenieren („Zu Status und Ambiguität in der Geneleos-Gruppe“, S. 185–205).

Mit der Untersuchung römischer Tonlampen durch Matthias Grawehr („Mehrdeutigkeit und Bildpraxis. Überlegungen zu den Interpretationsgrundlagen römischer Bildlampen“, S. 207–244) wird die Ambiguität der römischen Bilderwelt in den Blick genommen. Für die Deutung der Motive auf den figürlich gestalteten Lampenspiegeln, die einzelne Figuren und Motive aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang isolieren, die Szenen also gleichsam „zerreißen“, sind, wie der Autor zeigt, die jeweiligen Rezeptionskontexte von größter Relevanz. Im darauffolgenden Beitrag von Sven Günther („Imperial oder provinzial? Die *Vindex Libertatis*-Prägung Oktavians im Jahre 28 v. Chr.“, S. 245–264) wird diskutiert, inwieweit neue Münztypen Oktavians die Affordanzen und *frames* der Kistophoren seines politischen Gegners Mark Anton nutzen und für die eigenen Zwecke „ummünzen“ konnten, um so die Übermittlung politischer Botschaften an Zielgruppen im Osten des *Imperium Romanum* zu optimieren.

Die theoretischen Ansätze des Tagungsbandes werden in allen Beiträgen durch eine detaillierte, kontextbasierte Analyse der Befunde und durch ein *close reading* der archäologischen, numismatischen, literarischen und inschriftlichen Quellen konkretisiert (vgl. den Index: S. 265–271) und auf ihre Operationalisierbarkeit befragt. Insgesamt zeigt sich, dass (1) die materiellen Beschaffenheiten der Bilder und bildlich gestalteten Objekte und deren hieraus resultierende Deutungs- und Handlungsangebote (Affordanzen), (2) die Erfahrungen und Erwartungen der Nutzerinnen und Nutzer/Betrachterinnen und Betrachter, die diese im Rezeptionsprozess an die Bilder herantragen (*frames*), sowie (3) die konkreten Situationen, Handlungen und Interaktionen, an denen Bilder und Bildobjekte partizipieren, entscheidende Faktoren für die Entstehung mehrerer und voneinander abweichender Deutungsmöglichkeiten sind. Insbesondere die Nutzung der Bilder/Objekte sowie deren Einbettung in menschliche Handlungs- und Deutungsmuster verleihen bestimmten Deutungsmöglichkeiten Salienz. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeit(en) erhält damit auch Brisanz für den Umgang mit Bildern

VORWORT

Der vorliegende Tagungsband „Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft“ ist aus der gleichnamigen Tagung hervorgegangen, die vom 02.–04.11.2018 am Institut für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin stattfand. Sie wurde im Rahmen der Forschungsaktivitäten der Forschungsgruppen C-1 („Deixis and Frames of Reference: Strategies of Perspectivation in Language, Text, and Image“) und C-4 („Pictorial Constructions of Space(s)“) des Exzellenzclusters „TOPOI. The Formation and Transformation of Space and Knowledge in Ancient Civilizations“ organisiert. Das Phänomen bildlicher Ambivalenz bzw. Ambiguität aus neuer Perspektive zu beleuchten und zu diskutieren, stieß dabei auf großes Interesse, wie nicht nur die Anwesenheit zahlreicher Zuhörerinnen und Zuhörer zeigte, sondern auch der intensive, konstruktive und gewinnbringende Austausch der Vortragenden untereinander, und zwar vor, während und nach der Tagung. Die inhaltlich ertragreiche Diskussion in eine Publikation zu gießen, war daher von Beginn an Ziel der Organisatorinnen der Tagung, und wir freuen uns sehr, den Tagungsband nunmehr vorlegen zu können.

Naturgemäß sind nicht alle Vorträge im Rahmen der Tagung „Mehrdeutigkeiten“ in Beiträge zu diesem Band umgesetzt worden. An die Stelle der Keynote-Lectures von Reinhard Bernbeck („Affordances in Archaeology: A Relational Perspective on Subjectivation“) und Robert Kirstein („Ambiguität als Herausforderung für die Literaturwissenschaft: Ovids Metamorphosen oder ‚Poetiken des Halben‘“) tritt im Tagungsband eine umfassende theoretische Einleitung von Elisabeth Günther aus archäologisch-bildwissenschaftlicher Perspektive („Mehrdeutigkeiten antiker Bilder als Deutungspotenzial. Zu den Interdependenzen von Affordanzen und *frames* im Rezeptionsprozess“, S. 1–40). Auch die stimulierenden Beiträge von Andrew M. Riggsby („Ambiguities of Space in Roman Landscape Painting?“), Michaela Stark („Intentionale Mehrdeutigkeit gallo-römischer Grabdenkmäler“) und Burkard Emme („Interpikurale Referenzstrategien und intentionelle Mehrdeutigkeit“) sind im Tagungsband nicht vertreten und wurden teilweise anderweitig publiziert. Jedoch sind die theoretisch-methodischen Ansätze, Forschungsfragen und Perspektiven dieser Vorträge durch die sich anschließenden regen Diskussionen ebenfalls indirekt in den vorliegenden Band eingeflossen. Wir freuen uns, dass wir zusätzlich einen numismatischen Beitrag von Sven Günther hinzugewonnen haben, der den Tagungsband nicht nur um eine weitere altertumswissenschaftliche Disziplin erweitert, sondern auch die methodische ebenso wie die chronologische Bandbreite der Publikation abrundet.

Zwar spielt die Mehrdeutigkeit antiker Bilder schon lange eine Rolle in der archäologisch-bildwissenschaftlichen Forschung, jedoch ist sie vor allem als unwägbarere Herausforderung bei der historischen Kontextualisierung der Artefakte und Denkmäler angesehen worden. Zum einen zielen nämlich die traditionellen hermeneutischen Methoden

MEHRDEUTIGKEITEN ANTIKER BILDER ALS DEUTUNGSPOTENZIAL

Zu den Interdependenzen von Affordanzen und *frames*
im Rezeptionsprozess

Elisabeth Günther
(Institut für Digital Humanities, Universität Göttingen)

“Ambiguity” of ancient images and of image-bearing objects has long been a challenge for archaeological scholarship. This paper aims at defining a methodological and theoretical framework, to study polyvalences and ambiguous readings of ancient images by applying two substantial theories on human cognition and reception: affordances and frame theory. Affordances describe how the materiality of images (and image-bearing objects, respectively) and the contexts of their use “offer” different readings to the respective recipients. Frames are mental structures of appropriation and interpretation, depending on the experiences and expectations of the viewers/users. Hence, it is important to ask how different readings are entangled with each other, and how one potential reading can gain more salience than others. As a result, polyvalences and ambiguities should not be understood as fixed characteristics of certain images, but as result of affordances and frames within dynamic perception and reception processes. They are expressions of the entanglement of human beings and image-bearing objects via perception and recognition.

Mehrdeutigkeiten: Eine Herausforderung für die archäologische Forschung

Noch stärker als Sprache und Texte, die ihren Leserinnen und Lesern¹ mitunter zweideutige Anspielungen, Doppelbödigkeiten, Wortspiele oder das Lesen „zwischen den

¹ Die im Folgenden gewählte maskuline Form wurde aus Gründen der Leseökonomie gewählt und ist eine rein grammatikalische; sie schließt inhaltlich Männer wie Frauen gleichermaßen ein, denn auch Frauen sind in der Antike als Rezipientinnen und Nutzerinnen von Bild-Objekten zu berücksichtigen. Auch Produzentinnen von Bildwerken und Bildobjekten sind nicht auszuschließen: So zeigt etwa die „Caputi-Hydris“ des Leningrad-Malers eine Frau, die in einer Töpfer-/Malerwerkstatt arbeitet (Mailand, Sammlung Torno C278, ARV³ 571/2), vgl. Kehrberg 1982.

Zeilen“ anbieten, ermöglichen Bilder und Objekte die Verknüpfung unterschiedlicher Assoziationen und Empfindungen mit dem Dargestellten². Während Sprache, und damit auch Texte, in der Regel an einigermaßen rigide grammatikalische und syntaktische Regeln sowie einen hoch konventionalisierten Wortschatz gebunden sind, stellen Bilder semantisch dichte Gebilde dar³, deren einzelne Elemente – von Punkten über Linien hin zu Flächen und Figuren – hinsichtlich ihrer materiellen und ästhetischen Eigenschaften fließend ineinander übergehen. Sie können daher von Betrachtern im Prozess des Wahrnehmens, Erkennens und Zuordnens mit unterschiedlichen Bedeutungen aufgeladen werden⁴. Anders gesprochen: Bildern ist eine gewisse Unschärfe bzw. Unbestimmtheit inhärent, welche diese mit „Spielräumen und Potentialitäten“ ausstattet⁵.

Hieraus ergibt sich eine Deutungsoffenheit der Bilder, die mehr oder weniger stark ausgeprägt ist und daher unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten der Darstellung nach sich ziehen kann. Dieses als „Ambiguität“, „Mehrdeutigkeit“, „Vieldeutigkeit“, „Polyvalenz“, „Polysemie“ oder auch „Ambivalenz“ bezeichnete Auftreten unterschiedlicher Deutungen hat seit der Renaissance die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Deutungsoffenheit von Bildern stimuliert⁶, zeichnet sich allerdings selbst durch begriffliche Unschärfen aus⁷. Auch im archäologisch-bildwissenschaftlichen Diskurs spielen Polyvalenzen, Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen immer wieder eine Rolle⁸, auch wenn diese vor allem als methodische und konzeptionelle Herausforderungen angesehen werden. Die Unbestimmtheit von Bildern und die Annahme unterschiedlicher Deutungsmöglichkeiten eines Bildes – möglicherweise sogar auf Ebene des einzelnen Betrachters – führen die archäologische Forschung auf ein schwieriges Terrain. Oft ist die zur Verfügung stehende Quellenlage zu schmal, um die Kontexte von Rezeption und Nutzung, also die Einordnung bildtragender bzw. bildlich gestalteter Objekte – im Folgenden als Bild-Objekte bezeichnet – in die Lebenswelt der Rezipienten, zu erschließen. So kommt schnell der Verdacht auf, dass scheinbare Mehr- oder Vieldeutigkeiten lediglich eine Ratlosigkeit

2 Sachs-Hombach 2013, 112f. 115–120.

3 Posner – Schmauks 2004, 23. Zur Erzeugung von Emotionalität durch Bilder s. Rächle 2019, zu den theoretischen Grundlagen Rächle 2019, 84–90; zur berühmten „Pathosformel“ nach Aby Warburg s. Becker 2013; Boehm 2018, 65–72.

4 s. etwa Boehm 2006; Sandfort 2019, 37–57.

5 Boehm 2006, 252. Dem „Unbestimmten“ des Bildes widmete sich unlängst der Sammelband Lauschke – Schiffler – Engel 2018, s. neben der Einleitung (S. VII–XVII) insb. Lauschke 2018, welche den Schwerpunkt allerdings auf die Performativität des Bildlichen legt und die „Wahrnehmungsangebote“ von Bildern als Affordanzen versteht (Lauschke 2018, bes. 56–60).

6 s. etwa Gamboni 2002, 11–14; Krieger 2007, 85 (zum 18. Jh.); Ullrich 1989, 140–143; zu Vagheit und Ambiguität als Darstellungsstrategie für erotisch-pornographische Werke des 16. Jahrhunderts s. Pfisterer 2012.

7 Zur Beliebigkeit der Terminologie in der aktuellen Kunst(-wissenschaft) s. Krieger 2007, 88f.

8 Tilley 1991 („ambiguity“); Delivorrias 1991 („ambiguité“); Miller 2010 („ambiguities“); Schmidt-Dick 2010 („Mehrdeutigkeiten“ der Bildsprache); Hahn 2011 („Mehrdeutigkeiten“ des Befundes); Osborne 2012 („polysemy“); Grüner 2015 („Ambiguität“, „Ambivalenz“); Schierup 2015 („ambivalence“); Biedermann 2016 („Mehrdeutigkeit“ eines Bildmotivs); Graham 2017 („ambiguities“); Quercia 2017 („ambiguous“).

und Beliebigkeit der Interpretation durch die moderne Forschung widerspiegeln, die wiederum auf einer Vagheit des fragmentarischen archäologischen Befundes beruht. Neben diesen methodischen Schwierigkeiten fordert das Konzept der Mehrdeutigkeit und insbesondere das der Unbestimmtheit von Bildern traditionelle Forschungsansätze heraus. Die in der Tradition Carl Roberts stehende bildhermeneutische Analyse war und ist bestrebt, durch logische Schlüsse zu einer (einzigsten) möglichst kohärenten Gesamtdeutung des Bildes zu gelangen, was sich mit der Koexistenz unterschiedlicher Deutungen nur schwerlich vereinbaren lässt – oder diese zu Sackgassen auf dem Weg zu der „richtigen“ Interpretation degradiert.

Andererseits fordern neuere Forschungen Diskussionen um Unbestimmtheiten, Vagheit, individuelle Wahrnehmung und Deutung von Bildern und Objekten, Polyvalenzen und Mehrdeutigkeiten explizit ein; und anders als in traditionellen Ansätzen vorgesehen, tritt das Individuelle des Empfindens, Sehens, Wahrnehmens und Deutens sowie dessen Prägung durch gesellschaftliche Regeln und Normen, gruppenspezifische Erfahrungen und den jeweiligen (persönlichen) Wissens- und Denkhorizont heutzutage stärker in den Vordergrund⁹. Hier sind vor allem phänomenologische und sensualistische Ansätze („sensory archaeology“)¹⁰ sowie *agency*-basierte Objekttheorien¹¹ zu nennen. Diese fordern auch eine stärkere Berücksichtigung der Deutungsoffenheit von Bildern bzw. Bild-Objekten¹², denn das Miteinander von Menschen und Bild-Objekten wird als ein dynamischer Prozess verstanden, welcher die Um- und Neudeutung von Bildern mit einschließt¹³. Dieses komplexe, auf Kommunikationsprozessen basierende Gefüge lässt sich mit den Worten Tonio

9 von den Hoff 2019, 16; vgl. Meyer 2008 zur „mangelnde[n] Eindeutigkeit“ griechischer Vasenbilder und deren Deutungspotenzial (Meyer 2008, 175). Zur Diskussion unterschiedlicher Forschungspositionen hinsichtlich der Intentionalität des Produktionsprozesses und des Rezeptionsprozesses s. Lynch 2017, bes. 130–134. Zur „Vagheit“ als wichtige Größe bei der Auseinandersetzung mit archäologischen Funden und Befunden s. Sørensen 2015, bes. 743–752.

10 Zu diesem neuen, aber rasant wachsenden Forschungsfeld vgl. neuerdings das „Routledge Handbook of Sensory Archaeology“: Skeates – Day 2020; zu den Ansätzen der (allerdings hauptsächlich anglophonen) Archäologie s. den Beitrag Hunter-Crawley 2020. Kürzlich erschienen und bei H. Hunter-Crawley noch nicht berücksichtigt ist eine Monographie zur Sinneswahrnehmung in der römischen Alltagswelt: Platts 2019.

11 s. etwa Hofmann – Schreiber 2011; Dally – Moraw – Ziemssen 2012; Hodder 2012; Hahn 2014; Hahn 2018. Zu *agency* in der (antiken) Kunst s. Gell 1998; Osborne – Tanner 2007; Dietrich 2018 (*agency* des Betrachters).

12 Hinsichtlich der Bilder bestehen rezeptionsästhetische Ansätze (etwa im Sammelband Kemp 1992) und Ansätze, welche die Rolle des Bildes und seiner Impulse betonen (besonders die „Bildakt-Theorie“, s. nur die pointierte Zusammenfassung Bredekamp 2018) nebeneinander. Dies spiegelt sich etwa in dem 2018 erschienenen Tagungsband „Ikonische Formprozesse“ (Lauschke – Schiffler – Engel 2018) wider, s. hierzu die Rezension von Martina Sauer (Sauer 2019) sowie ihren Beitrag in diesem Band (80–85).

13 Zum Miteinander von Menschen und (Bild-)Objekten s. Langner 2020, bes. 11f., sowie den Sammelband Bielfeldt 2014a, besonders die darin enthaltenen Beiträge Bielfeldt 2014b (zur *enargeia* der Dinge bei Homer) und Hölscher 2014 (zu Eigensinn und Eigengewicht von Dingen als Gegenständen kultureller Handlungen, bes. 187–193). s. auch Bielfeldt 2014b, 15–23 zum Potenzial von *agency*-Theorien für die Altertumswissenschaften.

Hölschers als „Leben mit Bildern“ treffend beschreiben¹⁴, dessen Vielfalt und Veränderlichkeit stets eine gewisse „Ambiguitätstoleranz“ aller Beteiligten er- und einfordert¹⁵.

In diesem „Leben mit Bildern“ muss bei der Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeiten das Verhältnis von Individuum/Individuen, Gruppe(n) und Gesellschaft(en) besonders berücksichtigt werden. Gerade in der vielbeschworenen „face-to-face“-Gesellschaft der Antike, die wesentlich auf persönlichen Nah- und Abhängigkeitsbeziehungen, wie etwa den römischen Patron-Klientel-Verhältnissen oder *amicitia*-Netzwerken, beruhte, waren die einzelnen Mitglieder dieser sozialen Gefüge eng in diese eingebunden und verfügten somit über ähnliche Voraussetzungen, ein Bild oder einen Text zu interpretieren. Bislang stand bei der archäologischen Auseinandersetzung mit der Bildsprache insbesondere der römischen Kaiserzeit allerdings vor allem deren Eindeutigkeit im Vordergrund. Nur selten wurde das Potenzial von Bildern ergründet, durch Ambiguitäten schwer vereinbare, aber dennoch gleichzeitig bestehende gesellschaftliche und politische Vorstellungen in der römischen Kaiserzeit auszubalancieren¹⁶ – und dies, obwohl die Umdeutung und Neuausrichtung republikanischer Konzepte, Institutionen und Kulte auf und unter Augustus auf ein solches Potenzial hinweist. Mehr Aufmerksamkeit haben hingegen die Ambiguitäten und Ambivalenzen von Bild-Objekten erhalten, die in Zonen intensiven kulturellen Austausches entstanden und unterschiedliche „Lesarten“ je nach kulturellem Hintergrund boten. Sie werden mit zunehmendem Interesse untersucht, insbesondere hinsichtlich des Kultur- und Wissenstransfers zwischen Ost und West, etwa entlang der Seidenstraßen¹⁷.

Das Phänomen der Deutungsoffenheit von Bildern ist also grundlegend für eine Auseinandersetzung mit antiken (Bild-)Kulturen, und doch steht eine systematische Aufarbei-

14 Hölscher 2012, 35.

15 Mit dem Verlust der Ambiguitätstoleranz in der modernen (westlichen) Gesellschaft setzt sich Bauer 2018 auseinander. s. auch <https://www.deutschlandfunkkultur.de/ambiguitaetstoleranz-lernen-mit-mehrdeutigkeit-zu-leben.976.de.html?dram:article_id=466828> (26.06.2020).

16 s. hierzu Grüner 2015. Für eine Deutungsoffenheit etwa des Tellus-Reliefs der Ara Pacis votiert Galinsky 1992. Nicht unproblematisch ist die Frage, inwieweit sich die römische Staatskunst an unterschiedliche Zielgruppen richtete. Zur kaiserzeitlichen Münzprägung und trajanischen Staatsreliefs s. Lummel 1991 sowie die kritische Rez. von Zanker 1994. Zur Schwierigkeit der Identifizierung potenzieller Zielgruppen in der Numismatik anhand des Münzumschlages s. etwa Kemmers 2009; zu möglichen medien-spezifischen Zielgruppen und Identitätsdiskursen des Frauenporträts in severischer Zeit s. Günther 2016.

17 So etwa im Falle der Herkulesadaptionen entlang der Seidenstraßen bis nach China (Hsing – Crowell 2005; Bopparachchi 2017). Auch die traditionelleren Forschungsfelder der Klassischen Archäologie bieten viele Beispiele für dieses Phänomen, darunter die unteritalische Feinkeramik (s. etwa Schierup 2015). Ebenso scheint eine gewissen Deutungsoffenheit der attischen Vasenbilder für deren erfolgreichen Export, etwa ins Schwarzmeergebiet, im 4. Jh. v. Chr. mit verantwortlich gewesen sein: „Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich das Motivspektrum der Werkstätten nicht in auffälliger Weise auf einen Absatzmarkt ausrichtete, sondern vielmehr Bildangebote machte, von denen man vermutete, dass sie für die Käufer der jeweiligen Gefäße vor allem in den Hauptabsatzgebieten von Interesse waren. Dabei gewährleistete eine breite Palette an Bildern und Motiven zudem größere Auswahlmöglichkeiten für die Abnehmer“ (Langner 2012, 41); „Und je offener ein Bild für verschiedene Lesarten ist, desto größer ist seine Akzeptanz“ (Langner 2012, 46). Neben der Untersuchung Langner 2012 s. auch Langner 2013.

tung noch aus. In der archäologisch-bildwissenschaftlichen Forschung fehlt es zuvorderst an einer terminologischen Präzisierung¹⁸. Ebenso besteht Mangel an einer theoretisch fundierten Diskussion der Deutungsoffenheit von Bildern, mithin an einem konsistenten Erklärungsmodell, das beschreibt, wie überhaupt erst unterschiedliche Deutungen eines Bildes möglich werden, wie sich diese Deutungen zueinander verhalten und wie es zu einer Hervorhebung (Salienz¹⁹) einzelner Deutungsmöglichkeiten kommen kann.

Ziel dieses einleitenden Kapitels ist es, ein methodisch-theoretisches Grundgerüst für die Auseinandersetzung mit der Deutungsoffenheit und Mehrdeutigkeit antiker Bilder zu schaffen und damit gleichzeitig einen entsprechenden Rahmen für den vorliegenden Tagungsband „Mehrdeutigkeiten. Rahmentheorien und Affordanzkonzepte in der archäologischen Bildwissenschaft“ anzubieten. Dabei wird nicht die Formulierung allgemeingültiger Analysewerkzeuge beabsichtigt, sondern vielmehr der Entwurf eines Denkmodells, das Mehrdeutigkeit, Polyvalenz und Vagheit als Ausdruck eines vielfältigen und komplexen „Lebens mit Bildern“ versteht. Hierbei stehen die an der Entstehung unterschiedlicher Deutungsmöglichkeiten beteiligten Akteure im Vordergrund und somit die enge Verknüpfung von Mehrdeutigkeiten mit Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozessen. Dies erfordert die Auseinandersetzung mit grundlegenden Strukturen der menschlichen Kognition, wofür zwei einander ergänzende theoretische Ansätze in die Diskussion eingeführt werden. Dies sind erstens Affordanzkonzepte, welche objektinhärente Eigenschaften von Dingen und deren Wahrnehmbarkeit beschreiben, zweitens *frame*-Theorien (Rahmentheorien), welche die Abhängigkeit unterschiedlicher Deutungen von individuellen sowie gruppen- und gesellschaftsspezifischen Prägungen der Betrachter besser fassbar machen²⁰.

Ambiguität, Mehrdeutigkeit, Polyvalenz: Eine (linguistische) Begriffsbestimmung

Das Phänomen, dass Worte und auch Bilder unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten bieten, ist seit der Antike unterschiedlich terminologisch und konzeptionell gefasst worden²¹. Hierbei lassen sich zwei bedeutende Traditionsstränge ausmachen. Zunächst gibt es ein Verständnis von Mehrdeutigkeit im weiteren Sinne, nämlich der Zuweisung unterschiedlicher Bedeutungen zu einem Begriff, nach Aristoteles der *homonymia*, die sich im Satzzusammenhang durch Kombination mit einem weiteren Wort einer konkreten Deutung entziehen kann (*amphibolia*)²². So kommt es zu einer sprachlichen Ungenauigkeit,

18 Eine klare Definition und Verwendung der Begrifflichkeiten „Ambiguität“ und „Ambivalenz“ sowie „Vagheit“ bietet allerdings Grüner 2015, 165. Zur Auseinandersetzung mit seiner Definition s. sogleich unten.

19 Zum Begriff s. Entman 1993, 53.

20 Zur Anwendung von *frame*-Theorien auf literarische Ambiguität und antike Rhetorik s. Bauer u. a. 2010, 11f.

21 Vorbildlich aufgearbeitet von Ullrich 1989.

22 Aristot. *soph. el.* 166 a 15–166b; *poet.* 1461 a 25 (Zweideutigkeit in der Dichtung); *rhet.* 1375 b 11 (zweideutiges Gesetz); 1419 a 20 (Antworten auf zweideutige Fragen). s. auch Aristot. *metaph.*

die als nachteilig und zudem sophistisch wahrgenommen wurde²³. Obwohl Redner Unklarheiten vermeiden sollten, wurden in der römischen Rhetorik Mehrdeutigkeiten unter bestimmten Umständen als nützliche Strategien angesehen, weshalb diese beispielsweise von Cicero und noch ausführlicher von Quintilian in ihren Werken zur Rednerkunst behandelt wurden²⁴. Diese unterscheiden mehrere Arten und Formen von Mehrdeutigkeit, welche in diesem Zusammenhang auch als Ambiguität und/oder Ambivalenz bezeichnet wird; u. a. ist zwischen lexikalischer (semantischer) und syntaktischer Ambiguität zu unterscheiden. Während lexikalische Ambiguität die Mehrdeutigkeit eines bestimmten Wortes beschreibt, ergeben sich bei der syntaktischen Ambiguität zwei oder mehr Sinn Ebenen durch die Wortstellung, auch wenn die Wörter an sich eindeutig sind²⁵. Nach diesem Ansatz ist unter Mehrdeutigkeit zu verstehen, dass ein bestimmtes Wort mehr als eine Bedeutung annehmen kann. Es handelt sich also um eine Mehrdeutigkeit im weiteren Sinne, deren entscheidende Eigenschaft ist, dass sie in der Regel die Kommunikation erschwert, zumindest aber zu Missverständnissen führen kann.

Hiervon weicht der zweite Hauptstrang in der Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeit insofern ab, als dass eine prinzipielle Mehrdeutigkeit aller Wörter postuliert wird²⁶. Auf dieser Annahme gründend setzt sich Augustinus in *De Dialectica* intensiv mit diesem Phänomen auseinander. Nach Augustinus ist Deutungs Offenheit (*ambiguitas*) eine grundlegende Eigenschaft der Sprache und somit nicht per se negativ zu beurteilen; erst die konkrete Verwendung eines Wortes in einem bestimmten Kontext legt eine bevorzugte Deutung fest. Diese *ambiguitas* kann „univok“ (*verba univoca*) sein und somit Dinge bezeichnen, die unter einem gemeinsamen Oberbegriff zusammengefasst werden können (etwa das Wort „Mensch“, welches Frauen, Männer, Alte und Junge einschließt) oder „äquivok“ (*verba aequivoca*), wenn ein Wort Dinge benennt, die nicht in einem Sinnzusammenhang stehen²⁷.

Hierauf gründet eine gebräuchliche Terminologie der kognitiven Linguistik²⁸, bei der Mehrdeutigkeit (auch als Ambiguität bezeichnet) als das Vorhandensein mehrerer, vonei-

1006a 30–1006b 35: Bedeutungen müssen von begrenzter Anzahl sein, denn unbegrenzte Bedeutungen sind mit nicht-Bedeutungen gleichzusetzen (vgl. Coseriu 1979, 436f.). Zu den Begrifflichkeiten s. auch Ullrich 1989, 127.

23 Aristot. *soph. el.* 165 b 25.

24 Cic. *orat.* 121; *Quint. inst.* 7, 9. Ullrich 1989, 131–144; Bernecker – Steinfeld 1992, 437–439; Bauer u. a. 2010, 8–11.

25 Ein Beispiel nach Ullrich 1989, 130: „Er schneidet einen Tag alte Semmeln.“ Dies kann verstanden werden als „Er schneidet einen Tag lang alte Semmeln.“ Oder: „Er schneidet Semmeln, die einen Tag alt sind.“

26 So fassbar bei Aulus Gellius, auch wenn nicht klar ist, worauf sich Mehrdeutigkeit hier bezieht: Gell. 11, 12, vgl. Ullrich 1989, 131. Ausführlich hat sich auch Galen in seiner Schrift *De Captionibus* („Über Täuschungen“) mit Mehrdeutigkeit beschäftigt; hierauf kann hier jedoch nicht eingegangen werden, s. dazu Übersetzung und Kommentar von Robert B. Edlow (Edlow 1977); zusammenfassend Ullrich 1989, 130f.

27 Ullrich 1989, 133–136. Aug. *dialect.* 9 (*verba univoca*) und 10 (*verba aequivoca*).

28 Dies ist freilich nicht die einzige in diesem Forschungsfeld gebräuchliche Terminologie. Nach einer anderen Definition bezeichnet „Ambiguität“ nicht intendierte, „Polyvalenz“ dagegen intendier-

inander klar zu trennender und nicht miteinander inhaltlich zusammenhängender Bedeutungsvarianten eines Wortes definiert wird²⁹. Es handelt sich hier um Mehrdeutigkeit im engeren Sinne, von welcher eine weitere Kategorie zu unterscheiden ist, nämlich diejenige der „Polyvalenz“, die im vorliegenden Beitrag mit „Vieldeutigkeit“ gleichgesetzt wird³⁰. Polyvalente Wörter zeichnen sich dadurch aus, dass ihre Bedeutungsvarianten inhaltlich zusammenhängen. Kurz gesagt, schließt Mehrdeutigkeit im engeren Sinne nur Wörter oder Begriffe ein, welche klar voneinander getrennt werden können, Polyvalenz hingegen solche Wörter, deren unterschiedliche Bedeutungen sich in einem gewissen Spektrum bewegen und einander überlappen. Mehrdeutig ist demnach der Begriff „Bank“, der entweder eine Sitzgelegenheit oder ein Finanzinstitut bezeichnen kann. Polyvalent hingegen das Verb „malen“, welches unter anderem für künstlerisches Malen, Malern, Anmalen oder Lackieren verwendet werden kann, mithin für eine breite Palette von Tätigkeiten, welche sich unter dem Aufbringen eines Farbauftrags subsumieren lassen. Als Sonderfall der Polyvalenz kann folgerichtig also die Ambivalenz angesehen werden, die zwei unterschiedliche, unter einem Oberbegriff vereinbare Deutungen einschließt, die einander oft diametral gegenüberstehen, dennoch eine klare Festlegung vermeiden³¹. Ist hingegen keine klare Zuschreibung zu einem Oberbegriff möglich, so muss man von „Vagheit“ sprechen.

Allerdings ist eine definitorische Trennschärfe von Mehrdeutigkeit im engeren Sinne und Polyvalenz/Vieldeutigkeit von David Tuggy kritisiert worden; denn je nach Verwendungskontext und Satzzusammenhang bestehen Übergänge zwischen beiden Kategorien³². Ein gutes Beispiel hierfür bietet das Wort „Tante“, das, wie auch das englische „aunt“, die Schwester eines Elternteils bezeichnet. Anders als „Bank“ besitzt „Tante“ jedoch nicht

te Mehrdeutigkeit (so Bauer u. a. 2010, 23f.). Abhängig vom linguistischen Diskurs wird auch in der bildwissenschaftlichen und medienwissenschaftlichen Forschung keine klare und einheitliche Terminologie verwendet. So stellt etwa die Filmforscherin Claudia Pinkas der „Ambiguität“ des Films – also dem Vorhandensein mehrerer Deutungsebenen – die „Mehrdeutigkeit“ als unbegrenzte Deutungsoffenheit entgegen, wodurch sie diese statt mit Ambiguität, wie in der Linguistik üblich, mit Polyvalenz bzw. Vieldeutigkeit gleichsetzt und so als Mehrdeutigkeit im weiteren Sinne versteht: Pinkas 2010, 42f., so auch Sandfort 2019, 47–51.

- 29 Der scheinbare Widerspruch zwischen der (linguistischen/kognitionswissenschaftlichen) Verwendung des Begriffs Ambiguität und dessen Etymologie („amphi“ oder „ambi“ als Zweizahl verstanden), führt naturgemäß auch zu Schwierigkeiten bei der Definition der Termini im altertumswissenschaftlich-archäologischen Kontext. Allerdings zielte die Definition durch Aristoteles, auf dessen Begrifflichkeiten die Vorsilben gr. „amphi“ bzw. lat. „ambi“ zurückgehen, nicht auf die Anzahl von Deutungsmöglichkeiten ab, sondern auf das Vorhandensein nicht übereinstimmender Bedeutungen („amphi-“/„ambi-“ drücken also einen Gegensatz aus) und somit auf die hieraus folgende nachteilige Eigenschaft eines Wortes (vgl. Anm. 23).
- 30 Zum anglophonen Bedeutungsspektrum s. Sennet 2016; Dunbar 2001; Tuggy 1993.
- 31 Eine bewusste Nichtfestlegung sieht auch A. Grüner als Merkmal der Ambivalenz an, die er daher in Nachfolge des weiten Mehrdeutigkeitenbegriffs von Quintilian mit Ambiguität gleichsetzt (Grüner 2015, 165).
- 32 Tuggy 1993. Zum breiten Begriffsspektrum der deutschen Sprache zwischen reiner Vagheit und Homonymie s. Pinkal 1985, 61–92.

zwei distinkte Deutungsmöglichkeiten. Die Bedeutungen „Tante mütterlicherseits“ und „Tante väterlicherseits“ werden heutzutage im Sprachgebrauch unscharf verwendet und unter einem gemeinsamen Oberbegriff vereint, anders als etwa im Lateinischen (*mater-terna/amita*)³³. „Tante“ fällt also nicht unter Mehrdeutigkeit im engeren Sinne, sondern ist polyvalent bzw. genauer gesagt ambivalent. Als vage wäre das Wort dann aufzufassen, wenn es in einem Kommunikationszusammenhang verwendet nicht die im jeweiligen Kontext relevanten Informationen transportierte; etwa bei „Wir besuchen am Wochenende meine Tante.“ – „Die Tante in München oder die Tante in Berlin?“ Weiter führt hier der chinesische Begriff 阿姨 (*āyí*), gerne mit „Tante“ übersetzt, der nicht nur die Schwester der Mutter meinen, sondern auch konventionalisiert auf ein Kindermädchen oder eine Haushaltshilfe übertragen werden kann. Da er unterschiedliche Personen bezeichnet, die nicht einem gemeinsamen Oberbegriff (hier: „Familie“) zugeordnet werden können, ist er mehrdeutig/ambig. Dies entspricht dem Gebrauch des Wortes „Muhme“³⁴, der früher, analog zum modernen Chinesisch, sowohl die Schwester mütterlicherseits als auch eine Haushaltshilfe bezeichnen konnte. Im 18. Jahrhundert fiel durch die Einführung des Wortes „Tante“ aus dem Französischen dann die Unterscheidung zwischen Mutterchwester („Muhme“) und Vaterschwester („Base“) zusammen³⁵. Dennoch hat sich ein Teil des Bedeutungsspektrums der „Muhme“ auf „Tante“ übertragen, das auch im Deutschen als Bezeichnung eines persönlichen Nahverhältnisses zu einer älteren Dame ohne Verwandtschaftsbeziehungen Einsatz fand und findet³⁶.

Mehrdeutigkeiten im engeren wie auch im weiteren Sinne sind demnach keine festgeschriebenen Eigenschaften von Wörtern, sondern wandelbar. Sie unterliegen bestimmten Sprachkonventionen, deren Veränderlichkeit sich in der Sprachetymologie spiegelt. Im konkreten Sprachgebrauch hängen sie zudem von zwei Faktoren ab: erstens vom konkreten Verwendungskontext, was auch schon die Verankerung der Mehrdeutigkeit in der antiken Rhetorik nahelegt³⁷, zweitens von dem Vorwissen der Sprecher und Hörer und den diesen bekannten Bedeutungsspektren. Um im obigen Beispiel zu bleiben: Ist einer Person oder Gruppe nicht bekannt, dass „Tante“ auch außerfamiliäre Nahverhältnisse umfassen kann, wird das Wort auf eine reine Polyvalenz bzw. Ambivalenz (Tante mütterlicherseits oder väterlicherseits) reduziert. Dies kann zu entsprechenden Missverständnissen in der Kommunikation führen, wenn etwa die anders sozialisierte Schwiegermutter von einer „Tante“ spricht, die aber vielmehr „nur“ eine ältere, gut bekannte Nachbarin ist.

Kurz zusammengefasst, kann man von Mehrdeutigkeiten im weiteren und im engeren Sinne sprechen. Mehrdeutigkeit im weiteren Sinne bezeichnet lediglich das Vorhandensein mehrerer Deutungsmöglichkeiten und die hieraus resultierende, eher negativ beur-

33 Das Chinesische ist bekannt für seine extrem ausdifferenzierte Terminologie (nicht nur) in Bezug auf Verwandtschaftsverhältnisse.

34 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm XII (1971) 2645–2648 s. v. Muhme (J. Grimm – W. Grimm).

35 Etymologisches Lexikon der deutschen Sprache ²¹(2015) 721 s. v. Tante (F. Kluge – E. Seebold).

36 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm XXI (1971) 116 s. v. Tante (J. Grimm – W. Grimm).

37 Bauer u. a. 2010, 14–23.

teilte „Doppeldeutigkeit“ von Wörtern. Unter Mehrdeutigkeit im engeren Sinne ist hingegen zu verstehen, dass ein Wort über mehrere, voneinander klar scheidbare und nicht unter einem Oberbegriff vereinbare Bedeutungen verfügt – im Gegensatz zur Polyvalenz, bei der sich diese Bedeutungen nur schwer trennen lassen und sich inhaltlich überschneiden. Da Mehrdeutigkeit im engeren Sinne somit besser geeignet ist, die jeweiligen Deutungsvarianten und ihr Verhältnis zueinander zu beschreiben, wird im Folgenden unter „Mehrdeutigkeit“ eine Mehrdeutigkeit im engeren Sinne verstanden; falls nicht, wird dies explizit vermerkt.

Vom Wort zum Bild: Mehrdeutigkeiten (antiker) Bilder im Rezeptionsprozess

Von den Mehrdeutigkeiten einzelner Worte und Sätze zu Bildern und damit zu komplexen semantischen Systemen ist es ein weiter Sprung. Zwar bieten sich lexikalische (semantische) und syntaktische Ambiguitäten als sinnvolle und nützliche Analysewerkzeuge bei der Bildanalyse an, wie es Andreas Grüner am Opferrelief des Marcus Aurelius im Konservatorenpalast exemplarisch dargelegt hat³⁸. Dennoch reichen diese linguistisch geprägten „Lesarten“ von Bildern nicht immer aus, um der Vielgestaltigkeit von Mehrdeutigkeiten im engeren wie weiteren Sinne in der und über die römische Reliefkunst hinaus gerecht zu werden. Insbesondere die Frage nach den Nutzungs- und Rezeptionskontexten antiker Bild-Objekte, die Auseinandersetzung mit den inhaltlichen Zusammenhängen der einzelnen Deutungsmöglichkeiten (distinkt oder unscharf) sowie die Berücksichtigung von Salienzen bestimmter Deutungen erfordern es, Mehrdeutigkeiten im engeren Sinne sowie Polyvalenzen in die Analyse mit einzubeziehen.

Die im vorigen Abschnitt gemachten Überlegungen verdeutlichen zudem, dass Mehrdeutigkeit(en) nicht als statische, unveränderliche Eigenschaften von Zeichen angesehen werden können, sondern dass sie aus Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozessen hervorgehen. Dies legen auch Untersuchungen der Neurowissenschaft und Wahrnehmungsphysiologie nahe: Semir Zeki etwa hat durch Experimente aufgezeigt, dass die im menschlichen Gehirn für Perception zuständigen Regionen zugleich auch für die Informationsauswertung eingesetzt werden³⁹. Mehrdeutigkeit (hier im weiteren Sinne) führt er auf ein Überangebot an gleichwertigen Sinneseindrücken zurück, während zugleich eine Entscheidung darüber, welche Interpretation der Sinnesreize vorzuziehen ist, vom Gehirn nicht gefällt werden kann. So kommt es zu einem Wechsel zwischen den vorliegenden Interpretationsmöglichkeiten, etwa im Falle von „Kippfiguren“⁴⁰. Dies ist auch dann der Fall, wenn unterschiedliche Bereiche des menschlichen Gehirns, etwa der speziell für das Erkennen von Gesichtern zuständige Bereich oder das Erinnerungszentrum, in die Interpretation involviert sind.

38 Grüner 2015.

39 Zeki 2004, bes. 174–179, mit weiterer Literatur.

40 Zeki 2004, 185f.

Mehrdeutigkeiten im engeren wie weiteren Sinne können auf unterschiedlichen Ebenen der Perzeption und Deutung bzw. Interpretation von Bildern auftreten. Die Deutung des Bildes durch die Betrachter muss dabei nicht zwangsläufig ein bewusster Prozess sein, sondern kann – je nach den Bedingungen, unter denen die Rezeption stattfindet⁴¹ – auch in einem intuitiven Verstehen gründen, das nicht alle Deutungsmöglichkeiten ausschöpfen muss⁴². Ausgangspunkt ist dabei stets das vom Produzenten gestaltete Bild-Objekt. Dessen Unbestimmbarkeiten – oder nach S. Zeki ein daraus hervorgehendes Überangebot an gleichwertigen Reizen – kann zu Mehrdeutigkeiten (im weiteren Sinne) führen. Aus der Sinnzuschreibung dieser Reize kann sich im weiteren Verlauf des Rezeptionsprozesses, je nach Erwartung und Erfahrung des Betrachters, eine lexikalische (semantische) oder syntaktische Mehrdeutigkeit (wieder im weiteren Sinne) ergeben. Dies führt zu unterschiedlichen Deutungen der Bildelemente, etwa Figuren oder Gegenstände, Gesten, Mimik usw., und somit zu Mehrdeutigkeiten, die in die Bildinterpretation einfließen: Hier kann nun auch zwischen Mehrdeutigkeiten im engeren und weiteren Sinne unterschieden werden, je nachdem, ob die bestehenden Deutungsmöglichkeiten in einem gewissen Deutungsspektrum zu verorten sind oder klar voneinander getrennt werden können. Dieser Vorgang kann vom Produzenten (Maler/Bildhauer) intentional gesteuert werden, aber nur bis zu einem gewissen Grade; zudem können unterschiedliche Deutungen durch mehrere Betrachter oder auch durch ein und denselben Betrachter erfolgen, auch wenn sie nicht vom Produzenten intendiert gewesen sind. Denn die hier vorgestellten unterschiedlichen Stufen des Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesses bestehen, wie ebenfalls Untersuchungen in der Neurowissenschaft und Wahrnehmungsphysiologie nahelegen, eben nicht unabhängig voneinander. Perzeption und Informationsauswertung sind eng miteinander verbunden, zudem sind sie stets in Relation zu setzen mit anderen, gleichzeitig wahrgenommenen Sinnesreizen in einem bestimmten Ausschnitt des Wahrnehmungsbereichs (*micro-consciousness*)⁴³. Auch aktuelle Ansätze in der Medienforschung gehen davon aus, dass die visuelle Wahrnehmung nicht von dem Wahrnehmungskontext sowie der Erfahrung („mentale[s] Vorwissen“) der Rezipienten getrennt werden kann⁴⁴. Dies zeigen auch so genannte „Spill-Over-Attributionen“: Das visuell Wahrgenommene, z. B. ein Foto, löst bei einem Betrachter vielfältige Assoziationen und Emotionen aus, sodass direkt vom Wahrnehmungsprozess ausgehend eine bestimmte Bildwirkung erfolgt⁴⁵.

41 Es ist davon auszugehen, dass die Intensität von Bildbetrachtung (oder Nutzung des Bild-Objektes) je nach antikem Rezeptions- bzw. Nutzungskontext sehr unterschiedlich war. Eine nur sehr kurze Wahrnehmung und flüchtige Betrachtung oder auch schlechte Sichtbarkeit (etwa bei hoch angebrachten Statuen und Reliefs) dürfte im Alltag nicht selten gewesen sein, vgl. Hölscher 2012, 36–39.

42 Zum intuitiven Verstehen als innerer „Funke“, der dann einer rationalen Prüfung unterzogen werden muss, äußerte sich bereits Johann G. Droysen in seinem „Grundriss der Historik“. Vgl. hierzu ausführlich Spieler 1970, 117f.

43 Zeki 2004, 175.

44 Müller – Geise 2015, 93.

45 Müller – Geise 2015, 98–109.

Unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten eines Bildes entstehen also in einem Kommunikations- wie auch Interaktionsprozess zwischen Mensch und (wahrgenommenem) Bild, auf den unterschiedliche Akteure/Aktanten Einfluss nehmen: dazu zählen insbesondere der Produzent, die Rezipienten, das Bild selbst und darüber hinaus auch der Rezeptions- bzw. Nutzungskontext. Mehrdeutigkeit ist somit eine Frage der bestehenden Deutungsmöglichkeiten, deren Verhältnisse zueinander und Abhängigkeiten voneinander und des Vermögens von Produzenten wie Rezipienten, diese Deutungsmöglichkeiten zu erfassen. Zwei Beispiele sollen diese Überlegungen im Folgenden veranschaulichen.

Landschaft im Kopf: Zur Intentionalität von Mehrdeutigkeit

Ein besonders anschauliches Beispiel für ein mehrdeutiges Bild bietet ein Kupferstich des böhmischen Künstlers Wenzel Hollar (1607–1677), das eine idyllische Landschaft zeigt (Abb. 1)⁴⁶. In einem von Segelschiffen und einem Fischerboot befahrenen Gewässer liegt eine felsige und vegetativ üppige Halbinsel, in deren Umfeld sich Bauern und Jäger tummeln. Im unteren Bereich wird sie von Mauern und einem einfachen Haus eingefasst; auf der Hügelkuppe liegt, hinter einer auffälligen Felsformation, eine Burgruine. Überhaupt ist der Umriss der Halbinsel unnatürlich geformt, und so lässt sich leicht ein Gesicht in der Insel erkennen: Büsche und Bäume bilden Haar und Bart, eine dunkle Spalte in der auffälligen mittigen Felsformation entspricht dem Auge, die Burgruine formt eine Nase, ein kleiner Hügel daneben das Kinn, und die Mauern, die im Vordergrund den Weg auf die Insel einfassen, sind zugleich Ohr und Nacken.

Das Ineinander-Übergehen der Linien und Formen auf formaler Ebene erzeugt eine semantische Dichte, bei welcher die Abgrenzung der einzelnen Elemente – Auge oder Höhle, Nase oder Ruine, Ohr oder Mauerzug – auf deren Sinnzuschreibung durch den Betrachter beruht. Der Maler hat sich hier zwei Phänomene menschlicher Wahrnehmung zunutze gemacht: das Vervollständigen von Formen bzw. Umrissen, durch welches das Profil des Kopfes hier leicht „ins Auge fällt“, sowie das Erkennen menschlicher Gesichter, wobei allerdings das Drehen des Kopfes in die Horizontale ein allzu leichtes Auflösen des Bilderrätsels verhindert. So ist es nicht nur die gekonnte Angleichung der Einzelformen von Landschaft und Gesicht durch den Maler, die hier zu einem spielerischen Kippeffekt der Darstellung führt, sondern es sind auch die Eigenheiten der menschlichen Perzeption, durch die sich die zwei Lesarten des Bildes überlagern. Da sich „Gesicht“ und „Landschaft“ nicht unter einem gemeinsamen Oberbegriff oder Konzept zusammenfassen lassen, ist von einer Mehrdeutigkeit des Bildes im engeren Sinne auszugehen. Die beiden

46 Kupferstich, 14 x 20 cm. Wenceslas Hollar Digital Collection K 1123, Parthey Pennington Number: P1241. The Thomas Fisher Rare Book Library, vgl. <https://hollar.library.utoronto.ca/islandora/object/hollar%3AHollar_k_1123> (09.08.2020). Für die kostenlose Bereitstellung des Fotomaterials und der Publikationsrechte der Bilder danke ich herzlich John Shoosmith, Thomas Fisher Rare Book Library, University of Toronto.



Abb. 1: Landschaft mit Gesicht. Kupferstich von Wenzel Hollar (1607–1677).
 © Wenceslas Hollar Digital Collection K 1123, Parthey Pennington Number: P1241.
 The Thomas Fisher Rare Book Library.

Ebenen des Bildes scheinen allenfalls formal, nicht aber inhaltlich miteinander in Beziehung zu stehen.

Allerdings gehört W. Hollars Stich zu einem Sujet, das einem zeitgenössischen Rezipienten durchaus vertraut gewesen sein dürfte, nämlich der Darstellung anthropomorpher Landschaften. Diese spielen nicht nur mit den Erwartungen der Betrachter, sondern sind eine Allegorie auf die vom Menschen durchdrungene und belebte Natur⁴⁷. In der Tat ist die dargestellte Landschaft nicht leer, sondern mit Bauern, Fischern, Jägern ausgestattet, die allesamt eine idyllische Atmosphäre schaffen und zugleich die Früchte dieser gezähmten Natur ernten. Für einen Betrachter des 17. Jahrhunderts stellten die im Bild gezeigte Landschaft und das mit ihr verschmolzene Gesicht somit keineswegs unvereinbare Kategorien dar, sondern visualisierten die Einheit von Mensch und Natur. Somit wäre die Bildkomposition in diesem Erfahrungskontext nicht als mehrdeutig, sondern als polyvalent zu verstehen. Darüber hinaus zitiert das Bild eine anthropomorphe Landschaft Athanasius Kirchers aus dessen „Ars magna lucis et umbrae“ von 1645/1646, die mit einer gewissen Variationsbreite des Öfteren nachgeahmt wurde und auf Giuseppe Arcimboldo

47 Bartilla 2000, 119f. Eine populärwissenschaftliche Zusammenstellung anthropomorpher Landschaftsbilder bietet die Onlinezeitschrift *publicdomainreview*: <<https://publicdomainreview.org/collection/the-art-of-hidden-faces-anthropomorphic-landscapes>> (27.06.2020).

zurückgeht⁴⁸. Ein Betrachter mit entsprechender Vorbildung – wenn auch nicht jeder Betrachter – dürfte dies erkannt haben. Insofern kann die „Landschaft mit Gesicht“ als polyvalente Komposition des 17. Jahrhunderts angesehen werden, enthält aber für den Betrachter, Vorwissen vorausgesetzt, noch weitere Anspielungen (Bildzitat) und Deutungen (Allegorien) bereit, die über das Werk als solches hinausgehen – etwa hinsichtlich der Interpiktorialität der Komposition durch Verweis auf weitere Werke dieser Art. Ein Betrachter des 21. Jahrhunderts wiederum mag Mensch und Natur als gegensätzliche Kategorien begreifen und das Bild somit eher als mehrdeutig (im engeren Sinne) begreifen. Die Bauern und insbesondere der Jäger, der mit erhobener Waffe auf die Höhle zielt, könnten vor dem Hintergrund moderner Diskurse um Umweltzerstörung und Klimawandel als Bedrohung und Unterwerfung der Natur gedeutet werden – eine Interpretation, die so vom Künstler in seiner Zeit nicht beabsichtigt war. Dennoch ist auch diese Deutung potenziell im Bild enthalten, abhängig vom Wissensstand und den Erwartungen des Rezipienten. Gleichzeitig ist das Bild durch seine Gestaltung durch den Maler jedoch nicht beliebig interpretierbar: Die Anzahl der Deutungsmöglichkeiten ist begrenzt.

Der Stich W. Hollars eignet sich nicht nur als Einstieg in die Auseinandersetzung mit Mehrdeutigkeiten/Ambiguitäten und Vieldeutigkeiten/Polyvalenzen, sondern auch als Vergleichsfolie für die Analyse mehrdeutiger antiker Bilder. Während die Intentionalität des neuzeitlichen Werks aufgrund der formalen Gestaltung, des Titels und der Zugehörigkeit zum Sujet der anthropomorphen Landschaftsmalerei unbestreitbar ist – und darüber hinaus das besondere Merkmal dieses Bildes –, lässt sich intentionale Mehrdeutigkeit bzw. Polyvalenz bei antiken Bildern nur eingeschränkt nachweisen. 2012 publizierte Robin Osborne einen Beitrag zur Polyvalenz attischer Vasenbilder⁴⁹. Dort zieht er als Beispiele u. a. schwarzfigurige Darstellungen eines Kriegers heran, der einen Gefallenen auf seinen Schultern vom Schlachtfeld trägt, wie etwa auf einer schwarzfigurigen Hydria in New York (Abb. 2)⁵⁰. Die möglichen Deutungen oszillieren zwischen einer generalisierenden Deutung, welche dieses Motiv der Krieger- bzw. Gefallenenbergung als Ausdruck für Kampf, Verlust und Loyalität auffasst und so der Lebenswelt verpflichtet ist, und einer mythologischen Deutung als Ajax und Achilles⁵¹; insofern handelt es sich bei diesem Problem um eine altbekannte Diskussion in der Forschungsliteratur⁵². Diese beiden Deu-

48 Gandelman 1984, 249f. mit Abb. 5 und 6.

49 Osborne 2012. Im selben Jahr erschienen ist die eingehende Behandlung der Kriegerbergung als Bildtypus von M. Meyer (Meyer 2012). Vgl. aber bereits Meyer 2008, bes. 172–174.

50 Metropolitan Museum New York, 96.18.63. Attisch-schwarzfigurige Hydria; Höhe: 22,5 cm; um 490 v. Chr.; Woodford – Loudon 1980 Taf. 3 Abb. 5; Beazley Archive Online No. 3368: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/E8D69724-4DD1-4B9B-881E-815698227076>> (26.06.2020); <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/246581>> (26.06.2020).

51 M. Meyer zufolge erscheint der Bildtypus der Kriegerbergung zunächst als Darstellung mit lebensweltlichem Bezug (vgl. Giuliani 2013, 113–115) und dient der Visualisierung heroischer Ideale, die dann bei Bedarf auf den Mythos bezogen und so konkretisiert werden können (Meyer 2012, 35).

52 Zu den unterschiedlichen Auslegungen von Mythen s. Gehrke 2001; die Forschungsdiskussion zusammenfassend: Junker 2005, 28–30. 65–73; Schollmeyer 2012, 19–25; vgl. auch Meyer 2012, 26



Abb. 2: Ein Hoplit trägt einen Gefallenen vom Schlachtfeld. Um 490 v. Chr.
Attisch-schwarzfigurige Hydria. © Metropolitan Museum New York 96.18.63, CCo i.o.

tungsmöglichkeiten sind allerdings inhaltlich miteinander verschränkt, denn Mythen bieten stets auch aktualisierende und identitätsstiftende Lesarten an – und vice versa⁵³.

m. Anm. 6 (dort auch weitere Literatur). Zum prinzipiellen Problem der Unterscheidung „lebensweltlicher“ Deutung einerseits und „mythologischer“ andererseits s. Giuliani 2013, bes. 29–32.

53 So passte sich etwa das Bildrepertoire der attischen Vasenmalerei klassischer Zeit an das veränderte Bild des idealen Kriegers an und verschob sich so von der Kriegerbergung zu anderen (neuen)

Man kann diese Bilder insofern als polyvalent bezeichnen, als dass sie sowohl eine allgemeine Deutung als unspezifische Krieger als auch eine konkrete als mythologische Figuren zulassen, sofern letzteres nicht durch Inschriften präkonfiguriert wird. R. Osborne argumentiert, dass die hohe Varianz des Motivs eine Auseinandersetzung der Betrachter mit den Bildern stimulieren sollte. Die Maler beabsichtigten ihm zufolge gerade keine widerspruchlose Zuordnung, sondern eine den Betrachter herausfordernde Polyvalenz: „In this way, even when standardisation becomes greatest and when images seem most bland, the painters work hard to prevent, rather than to promote, ‚mythological‘ readings. The painters grab the attention by the details that they offer, they force the viewer to ask questions, to tell a particular story, not to read off a glib banality“⁵⁴. Nach R. Osborne war also eine latente Polyvalenz von den Malern beabsichtigt, die dann von den Betrachtern kontextabhängig gedeutet und durchaus unterschiedlich eingeordnet werden konnte. Besonders eminent wird dies im Falle der – äußerst zahlreichen – nach Etrurien exportierten attischen Vasen, deren Käufer und Rezipienten einen anderen kulturellen Hintergrund aufwiesen, vor dem sie die Bilder verstanden. R. Osborne geht davon aus, dass auch in diesem Kontext die Varianz und der Detailreichtum der Bilder unterschiedliche Lesarten hervorbringen konnten, die im Einzelnen natürlich so nicht intendiert sein konnten. „The variety encourages the viewer to find something different in every image, encourages the thought that polysemy has no limits. The limits of polysemy are the limits of what pot painters are prepared to paint“⁵⁵.

R. Osbornes Überlegungen führen somit intendierte und nicht intendierte Polyvalenzen, Produzenten und Rezipienten zusammen: Die attischen Vasenmaler legten eine gewisse Deutungsoffenheit in ihren Bildern an, die Rezipienten empfanden dies als positiv-stimulierend, unabhängig davon, ob sie alle intendierten Be- und Andeutungen erkannten oder nicht. Inwieweit die Variationsbreite der attischen Vasenbilder allerdings tatsächlich auf eine bewusste Strategie der Maler zurückgeht, oder ob diese nicht auch auf andere Gründe zurückgeführt werden kann – etwa werkstatsspezifische Traditionen und Stile, das Bestreben nach Alleinstellungsmerkmalen des fertigen Produkts oder das schlichte Nichtvorhandensein eines Konzeptes der seriellen/standardisierten Herstellung (und demnach nicht intentional war) –, ist letztlich nicht zu klären. Überzeugend an dem Ansatz R. Osbornes ist jedoch, dass er gerade nicht eine Dichotomie von intentionaler und nicht intentionaler Mehrdeutigkeit aufspannt, sondern die Akteure, die an der Fertigung und der Rezeption der Vasen beteiligt sind, in den Vordergrund stellt. Denn problematisch an intentionaler Mehrdeutigkeit als Analysekatgorie a priori ist, dass sie in der Regel indirekt aus dem Bild-Objekt erschlossen werden muss und damit ihrerseits wiederum von der kulturellen Prägung der Rezipienten wie auch des Rezeptionskontextes abhängig ist.

Mehrdeutigkeiten liegen somit einerseits ganz allgemein in der Gestaltung der Bild-Objekte, ihren materiellen und ästhetischen Eigenschaften begründet, andererseits kon-

Motiven und Themen (etwa Kriegerabschied), was denn auch zu Veränderungen in der Auswahl mythologischer Darstellungen und der Ausbildung neuer Bildtypen führte: vgl. Meyer 2012, 41–47.

54 Osborne 2012, 183.

55 Osborne 2012, 185. Vgl. auch die Annahmen M. Langners in Anm. 17.

kret in der Spannweite der Bedeutungszuschreibung – bzw. der Semantik – der dargestellten Figuren und Motiven, sprich: der Bildelemente. Das Verhältnis der Bildelemente und ihrer Bedeutungsspektren zueinander kann mithilfe der beiden theoretischen Ansätze, die diesem Beitrag sowie dem gesamten Band zugrunde liegen – Affordanzkonzepten und Rahmentheorien – genauer beschrieben werden.

Affordanzen als Deutungs- oder Handlungsangebote

Affordanz (*affordance*) ist ein Begriff, der auf den Wahrnehmungspsychologen James J. Gibson zurückgeht⁵⁶. Er bezeichnet die einem Gegenstand innewohnenden Handlungsoptionen: also dessen „Angebot“ hinsichtlich eines bestimmten Gebrauchsspektrums⁵⁷. So bietet sich eine Höhle als Unterschlupf an, ein Stein als Schlagwerkzeug oder ein Ast als Waffe. Während nach J. J. Gibson diese Affordanzen den Dingen innewohnen und nicht davon abhängen, ob ein Mensch (oder Tier) die Handlungsoptionen wahrzunehmen in der Lage ist oder nicht, stellen Designtheorien die Nutzerperspektive auf Affordanzen in den Vordergrund⁵⁸: Das Vorwissen und die kulturelle Prägung der (Be-)nutzer beeinflussen hierbei maßgeblich, wie Dinge wahrgenommen und gebraucht werden, zumal die meisten Dinge, welche den modernen und auch antiken Menschen umgeben bzw. umgaben, artifiziell, d. h. für bestimmte Nutzungen vorgesehen, waren und entsprechend gestaltet wurden. Es ist also kein Zufall, dass ein Hammer sich besonders gut zum Hämmern eignet und eine Oinochoe zum Ausgießen von Flüssigkeiten⁵⁹. Zudem erlernen Menschen den Gebrauch bestimmter Dinge sowie den Nicht-Gebrauch (mit einem Hammer schlägt man Nägel ein, man benutzt ihn aber selten als Küchenutensil zur Zerkleinerung von Nahrungsmitteln⁶⁰), sodass Affordanzen stets auch an bestimmte Konventionen gebunden sind⁶¹. Dies wird besonders bei der Handhabung digitaler Geräte ersichtlich, die in Analogie zur haptischen Welt Affordanzen vorgeben (z. B. „öffnen“ eines „Orders“ durch Anklicken) und dann eigene Konventionen und Traditionen entwickeln (z. B. das Bewegen der virtuellen Oberfläche eines Touchscreens durch Wischen, was zur Verwirrung führt, wenn der Screen eines Gerätes unerwarteterweise nicht berührungssensitiv ist)⁶². In diesem Sinne verbinden Affordanzen die besonderen Eigenschaften eines Gegenstandes mit einem bestimmten Nutzungsspektrum, das sich der

56 Gibson 1982, 137–156; Knappett 2004.

57 Fox – Panagiotopoulos – Tsouparopoulou 2015, 64.

58 Norman 1999. s. auch Knappett 2005, 47–49.

59 Langner 2020, 10f.

60 Hingegen wird die handelsübliche Küchenschere in China beispielsweise auch zur Zerkleinerung von Kräutern und krautigem Gemüse benutzt; hier zeigt sich eine Abhängigkeit der Nutzungskonvention eines Gegenstandes von der jeweiligen Kultur. Man kann sich aber auch in Deutschland die Situation vorstellen, dass gerade kein anderes, „passenderes“ Zerkleinerungswerkzeug zur Verfügung steht. Dann könnte, sozusagen in letzter Konsequenz, der Hammer ins Spiel kommen.

61 Knappett 2005, 46–60.

62 Norman 1999, 40f.; Zillien 2008.

Nutzer zu eigen machen kann. Und damit bieten sich Affordanzkonzepte auch für die archäologischen Wissenschaften an, die sich mit dem Umgang des Menschen mit den ihn umgebenden Dingen und deren Materialität auseinandersetzen⁶³. Gleichzeitig sind jedoch auch Umnutzungen von Dingen, basierend auf deren Affordanzen, möglich: Nicht immer steht ein passendes Werkzeug zur Verfügung, sodass ein kreativer Umgang mit Gegenständen erforderlich ist. Reinhard Bernbeck hat dies an den Ausgrabungsfunden des ehemaligen Zwangsarbeitslagers auf dem Gebiet des heutigen Tempelhofer Feldes in Berlin eindrucksvoll nachgewiesen⁶⁴. Grundlage dieser Überlegungen ist die Annahme, dass Objekte (und Bild-Objekte) über eine *agency* verfügen⁶⁵, welche diese – entsprechend ihrer Affordanzen – in Wechselwirkungen mit menschlichen Agenten treten lassen.

Die Übertragung von Affordanzen im Sinne eines reinen „Deutungsangebots“ auf mehrdeutige Bilder scheint hingegen eine deutliche Abweichung von den Affordanzkonzepten zu sein, die sich mit der Materialität von Dingen befassen. Bilder als Repräsentation, Bilder als Zeichensysteme lassen sich hiermit schwerlich in Einklang bringen. Doch die Materialität von Bildern, die aus dem Gestaltungsprozess durch den Produzenten (Maler, Töpfer, Bildhauer o. ä.) hervorgeht und die durch den Betrachter visuell (und auch haptisch) erfahren werden kann, übt auf diesen bereits im Wahrnehmungsprozess Impulse aus, wie Martina Sauer in diesem Band darlegt (S. 79–103)⁶⁶. Damit steuert die (materielle) Gestaltung der Darstellung nicht nur die Sinnzuschreibung, sondern hält stets auch eine Handlungskomponente bereit⁶⁷. Dies gilt insbesondere für Bilder, die als Handlungs- bzw. Gebrauchsanweisungen angelegt sind, wie die Ägyptischen Unterweltsbücher, mit denen sich in diesem Band Daniel Werning befasst (S. 41–78). Affordanzen sind hier konkret als Handlungsangebote aufzufassen, die sich auf unterschiedliche Anwendungsbereiche, nämlich theologischen Diskurs einerseits und religiöse Performanz andererseits, beziehen können und so unterschiedliche Deutungen der Bilder (und Texte) hervorbringen.

Mit Bildern versehene Gegenstände, die bildliche Gestaltung von Objekten und mit Bildern ausgestattete Räume zeichnen sich nicht nur durch ein Nutzungsangebot, sondern auch durch ein Deutungsangebot der mit diesen Objekten/Räumen verbundenen Bilder aus, wie im Beitrag von Nikolaus Dietrich in diesem Band (S. 105–139) am Beispiel der attischen Feinkeramik sowie der römischen Wandmalerei eingehend diskutiert wird. Das Konzept der Affordanz wirft so neues Licht auf die Interdependenzen von Form und Funktion⁶⁸ und stimuliert Fragen nach der Kontextabhängigkeit von Bildinterpretationen.

63 Hodder 2012, 48–50; Knappett 2004; Knappett 2005, 45–63; Keßler 2016.

64 Bernbeck 2017.

65 Zur Literatur über archäologische, *agency*-basierte Theorien vgl. o. Anm. 11.

66 Vgl. Lauschke 2018, 56–60.

67 s. auch Assmann 1989.

68 Vgl. hierzu auch Gebauer 2019, der auf die Interdependenzen von Form, Funktion und Ästhetik griechischer Glanztonkeramik eingeht. Dabei spielen die in die Form eingeschriebenen Nutzungsmöglichkeiten, also deren Affordanzen, eine wesentliche Rolle, auch wenn der Autor diesen Terminus nicht explizit verwendet.

Affordanzkonzepte sind somit auf unterschiedliche Aspekte von Bildwirkung und Bildverwendung anwendbar. Hinsichtlich der Mehrdeutigkeit von Bildern lassen sich durch Affordanzen zwei Aspekte des Wahrnehmungs- und Rezeptionsprozesses fassen: Zum einen die Wahrnehmung des (materiellen) Bildes, die eingangs als unbestimmt charakterisiert wurde. Aufgrund seiner Gestaltung bietet ein Bild-Objekt seinem Betrachter unterschiedliche Sinnzuschreibungen der Linien, Formen und Farben an, die aber nicht beliebig sind, solange es sich nicht um ein abstraktes Bild handelt. Im Rahmen der Vorgabe durch den Schöpfer des Bildes gibt dieses ein bestimmtes Deutungsspektrum vor und liefert somit auch Deutungsangebote für die Betrachter. Zum anderen erhält das Bild durch seine Materialität selbst Objektcharakter – sei es eine bemalte Vase, eine bemalte Wand, eine Skulptur oder ein bildlich gestaltetes Gebrauchsobjekt – und bietet somit Handlungsoptionen, ja mitunter Handlungsaufforderungen für seine Nutzer. Ob nun ein Rezipient/Nutzer mehrere Deutungsangebote bzw. Handlungsoptionen erkennen und zuordnen kann, liegt indes in dessen Wissens- und Erfahrungsschatz begründet. Dieser Umstand lässt sich durch *frame*-Theorien (Rahmentheorien) erfassen und beschreiben.

Jenseits des Bilderrahmens: *frames* (Rahmen) und *framing*

Die Wurzeln der Rahmentheorien reichen in die 1970er Jahre zurück. Sie wurden parallel in mehreren Disziplinen entwickelt, insbesondere in den Sozialwissenschaften, Kognitionswissenschaften und der Linguistik. Eines der grundlegenden Werke ist Erving Goffmans „Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience“⁶⁹. Darin setzt er sich mit *frames* auseinander, kognitiven Strukturen, mit denen Erfahrungen des alltäglichen Lebens eingeordnet und kategorisiert werden können und die so angemessenes Verhalten und damit den Bestand gesellschaftlicher Ordnung(en) garantieren. *Frames* treten allerdings erst durch ihre Brechung in das Bewusstsein der Beteiligten. Ein aktuelles Beispiel bietet der Ausbruch der Covid-19-Pandemie, vor der strenge Einschränkungen der persönlichen Freiheit und des gesellschaftlichen Lebens nicht im gleichen Maße öffentlich diskutiert wurden respektive werden konnten. Erst der Bruch mit dem Gewohnten rief eine Diskussion über die gesundheitlichen Vorteile von sogenannten Kontaktverboten einerseits, andererseits über die rechtlichen und psychologischen Konsequenzen dieser Beschränkungen hervor und führte zu wechselseitiger Kritik bis hin zu Demonstrationen. Zugleich wurde durch die in dieser Situation erforderlichen Verhaltensregeln ein „Neuer Alltag“ geschaffen, der durch eine Modifikation und Neujustierung der bis dahin bestehenden *frames* entstand⁷⁰. Dies verdeutlicht, wie Rahmenbrüche wirken: *Frames* sind

69 Goffman 1974. S. auch Lemert – Branaman 1997. Zu E. Goffmans Einfluss auf neuere Forschungsfragen s. Manning 1992, 156–183; Fisher 1997; Reese 2001, 15–22. Einen Überblick über die Vielgestaltigkeit von Rahmentheorien bieten Benford – Snow 2000.

70 Zu Rahmenbrüchen in Bild- und Textmedien s. insbesondere Wirth 2013, der von „Rahmendoppelungen“ spricht und sich damit an Niklas Luhmann orientiert, der in dieser Frage wiederum eng an E. Goffman anknüpft (Wirth 2013, 29–32).