

3. DER AUDIOFÜHRER „AUFMERKSAMES SEHEN“

3.1 Grundsätzliches zur Auseinandersetzung

3.1.1 Sehen als Handeln

Gleichsam als Rohstoff für die Konstruktion des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ sollen Bedeutungsrelationen dienen, unter deren Verwendung der Verfasser bereits den „Übergangskreis“ als ein integratives Konzept der Körper- und Psychotherapie (Dech 2001) entworfen hat. Es mag überraschen, daß ein museumspädagogisches Konzept auf einer „Philosophie der Bewegungswissenschaft“ (Tamboer 1991, 1994) fußt; doch zunächst einmal zu der Frage, was unter „Bedeutungsrelationen“ zu verstehen ist:

Ausgehend von der Einsicht in die theoretische Untauglichkeit und bewegungstherapeutische Impraktikabilität eines Leib-Seele-Dualismus konstruierte J. W. I. Tamboer ein bewegungstherapeutisches Modell auf der Basis eines nicht-dualistischen, relationalen Körperbildes. Dieses schließt er sowohl an die Grundideen der modernen Physik als auch an die existentialistisch-phänomenologische Anthropologie Merleau-Pontys an, wonach jeder Mensch schon vorbewußt „intentional handelnd einbezogen“ (Tamboer 1991: 66) in eine für ihn bedeutungsvolle Welt ist. Anders ausgedrückt: „Im Rahmen eines relationalen Körperbildes haben wir es immer mit einem ‚Weltverstehen-in-Aktion‘ zu tun, d.h., der Mensch erscheint primär als ein handelndes Wesen“ (68).

Dieses Verhältnis zwischen Mensch und Welt bezeichnet der Begriff der Bedeutungsrelation, und Handeln ist in diesem Sinne die Verwirklichung von Bedeutungsrelationen. Einzelne Handlungsformen wiederum sind Verwirklichungen einer spezifischen Bedeutungsrelation, die immer dynamischer Natur sind und sprachlich mit Aktionsverben („denken“, „sprechen“, „fühlen“, „bewegen“ usw.) benannt werden. Bedeutungsrelationen können in verschiedenen Ordnungssystemen des Handelns aktualisiert werden, die ich als „Handlungstypen“ bezeichne. So spreche ich beispielsweise von „Berührungshandeln“, „Bewegungshandeln“ und „Sprechhandeln“ (Dech 2001: Kap. 5).

Auf einen Museumsbesuch läßt sich das Tamboersche Handlungsmodell folgendermaßen applizieren: In Museen geschieht das Wahrnehmen von Exponaten primär auf dem Wege des Sehens. Weil davon auszugehen ist, daß das Sehen in einem Museum als ein absichtsvolles Tun aufzufassen ist, fasse ich es im Sinne Tamboers als ein Sehhandeln auf, das die Bedeutungsrelation „sehen“ verwirklicht. Zwar wird das Sehen gemeinhin der Sinnlichkeit („Gesichtssinn“) zugeordnet, doch ist es als eine Handlung ebenso sehr ein geistiger Prozeß.

Ich betrachte das Sehhandeln aus fünf „Perspektiven“; es sind dies die auf den visuellen Wahrnehmungsakt bezogenen Bedeutungsrelationen der Neuorganisationssequenz des „Übergangskreises“: (1.) „*annähern*“, (2.) „*akzeptieren*“, (3.) „*loslassen*“, (4.) „*bildhaft werden lassen*“ und (5.) „*sich einigen*“ (zum Sinn dieser Bedeutungsrelationen vgl. Dech 2001: Kap. 2.5).

3.1.2 Das „Sehenlernen“ als eine pädagogische Aufgabe“

Wenn man gegen die Ansicht eines Gesprächspartners einwendet: „Ich sehe das anders“, spricht man auf diese Weise nicht nur die Tatsache eines unterschiedlichen Zugangs zu den Dingen aus, so wie etwa ein Maler einen Baum anders sieht als ein Förster, sondern die Äußerung impliziert auch den Gedanken, daß Sehen grundsätzlich immer – über den rein physiologischen Vorgang hinaus – ein mit Erkenntnis verbundener Akt des Wahrnehmens, des Urteilens ist. In diesem Sinne versteht Scharf (1999: 7) das Sehenlernen als Schärfung des kritischen Blicks. Im heterogenen Kreis unserer Sozial- und Sachbeziehungen kann ein solcher kritischer Blick zwischen den unterschiedlichsten Sichtweisen differenzieren und Position beziehen.

Wie sehr das Sehen ganz allgemein unser Leben dominiert, folgt schon daraus, daß das Auge die „größte Datenmenge über die Umwelt“ (Kres 1989: 62) liefert. Für den zeitgenössischen Photographen A. Gorsky gilt: „Sehen ist eine Form des Denkens“.⁴ Das Sehenlernen und das Denkenlernen sind nach Spies (1992) „nicht voneinander zu trennen“ (9). Mit dem Denken wächst das Sehen und umgekehrt nimmt mit dem Sehen die Kraft des Geistes zu. Ebenfalls hebt der Installationskünstler James Turrell (1993) die produktive Potenz des Gesichtssinnes hervor, wenn er sagt: „Das Gefühl kommt von den Augen her“ (40). Turrell ver-

4 Informationsblatt des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main zu den dort befindlichen Dauerexponaten des Künstlers.

steht seine eigenen Arbeiten, in denen er mit der Wirkung von Licht experimentiert, dahingehend, daß der Raum, den er gestaltet, sich von allem gewohnten Sehen entleert, so daß es möglich wird, „sich selbst zu sehen. Dieses Sehen, diese Leerung, erfüllt Raum und Bewußtsein“ (zit. n. Biernbaum 2001: 221). Die Künstlerin und Zeichenlehrerin Edwards (1982) hingegen zweifelt daran, daß sich das Sehenlernen ohne eigenes künstlerisches Tun bewerkstelligen ließe.⁵

„Die meisten Zeichenlehrer und Verfasser von Zeichenlehrbüchern beschwören den Anfänger, seine ‚Schweise‘ zu ändern und überhaupt erst einmal ‚sehen zu lernen‘. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, daß sich diese Schweise ebenso schwer beschreiben läßt wie das Balancieren beim Radfahren [...] Die meisten Menschen lernen es nie, bewußt genug zu sehen, um zeichnen zu können“ (14).

Daß prinzipiell hinsichtlich des Problems von Sehen und von Sehenlernen Erklärungsbedarf besteht, belegen Buchveröffentlichungen mit dem Titel „Sehenlernen“⁶, Do-it-yourself-Veranstaltungen wie „Zeichnen als eine Schule des Sehens“⁷ oder die Selbstpräsentation von Museen im Internet. Dort wird dem potentiellen Kunden auf Homepages der einzelnen Museen das Sehenlernen in Form spezifischer Vorträge über Ausstellungsobjekte angeboten. Auch einige kunsthistorische Fachbereiche deutscher Universitäten bieten eine „Schule des Sehens“ an und haben dabei die Verknüpfung vielfältiger Medien bei der Vermittlung von Lehrinhalten im Blick. Die Firma Krupp offerierte 1986 ihren Mitarbeitern eine Führung durch Kunstmuseen mit der Absicht, sie zu befähigen, ihren eigenen Augen trauen zu lernen.⁸ Wir sehen also: Das Sehen ist etwas, daß einem einerseits in die Wiege gelegt ist, andererseits erst erworben, erlernt werden muß und kann. Allerdings besteht deswegen kein Grund zur Geringschätzung der anderen Sinnesleistungen. Im Gegenteil

5 Vgl. auch „Zeichnen = Sehen lernen!“ von Clausen/Riedel (1980).

6 Wie z.B. „Sehenlernen“ von Hartwig (1976). Gelegentlich wird der Aufruf auch inhaltslos benutzt. Dies muß z.B. für Leber (1980) gesagt werden, in dessen Text sich keine inhaltliche Entsprechung finden läßt. Beide Autoren lassen sich dem Konzept der „Visuellen Kommunikation“ zuordnen, das zuerst von Ehmer (1970) vertreten wurde. Dieses Konzept wurde nicht in die Liste der referierten Texte zum Sehenlernen aufgenommen, weil sein Anspruch, vor allem gesellschaftskritische Dimensionen sehen zu lernen (s. Hartwig 1970 a, b), die historische Dimension des Kunstwerks zu sehr verkürzt (vgl. die Kritik von Weiler 1983: 300 u. 442).

7 Kursangebot der Sommerakademie Marburg im Sommer 2002.

8 Sprigath (1986).

ist eine Wirklichkeitswahrnehmung, die ausschließlich auf das Auge setzt, Resultat eines zivilisationsgeschichtlichen Entfremdungsprozesses:

„Die Verkümmern der übrigen Sinne als Teil des Erkenntnisvermögens oder zumindest ihre Vernachlässigung hat auch etwas mit der Art und Weise zu tun, in der wir Bildung, Wissenschaft, Ökonomie, aber auch Kunst betreiben, nämlich unterscheidend, sezierend, segmentierend, hierarchisierend. Und das ist auch eine Sache des isolierten Sehens“ (Beck 1989: 141).⁹

3.2 Inhalt und Struktur

Im folgenden wird der Aufbau des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ beschrieben. Der Text ist auf einer MD gespeichert, wird dem Besucher mit einem Abspielgerät ausgehändigt und untergliedert sich in insgesamt fünf Textabschnitte.

Begrüßung und Einführung

Der Besucher erhält an einer geeigneten Stelle (z.B. Kasse) der Sammlung den Audioführer mit dem Hinweis, daß er, wenn er die Nummer „1“ drückt, einen einführenden Text hören wird. Zugleich werden ihm die wichtigsten Funktionen des Geräts erläutert. Alles weitere ergibt sich aus dem gesprochenen Text des Audioführers. Dennoch sollte zur leichteren Orientierung auf dem MD-Player die wichtigsten Bedienungsschritte skizziert sein:

Abbildung 1: Orientierungstext auf dem MD-Player

LCD-Ziffer	Inhalt
1	Begrüßung und Einführung
2	Vorbereitung auf die Fragen
3	Die Fragen
*	Weiterführende Informationen
4	Abschlußtext
* Nummer des gewählten Exponats	

9 Vgl. auch Rückriem (1992: 14).

Zusätzlich erhält der Besucher ein Heft („Museumsführer ‚Aufmerksames Sehen‘“) mit den Erstinformationen zu den ausgewählten Exponaten.

Der Einführungstext könnte wie folgt lauten:

„Guten Tag, liebe Besucherin, lieber Besucher! Wir laden Sie ein, sich einige von Ihnen ausgewählte Ausstellungsstücke unserer Sammlung besonders aufmerksam anzusehen. Dazu dient dieser Audioführer als zusätzliches Angebot zu unseren sonstigen Führungen. In seinem Aufbau folgt er dem „Übergangskreis Sehhandeln“ des Autors Uwe Christian Dech.

Vor jedem Exponat, das mit dem Audiophonzeichen, einem stilisierten Ohr, versehen ist, werden Sie einige Fragen gestellt bekommen und Informationen erhalten. Keine Angst: Die Fragen setzen keine besonderen Vorkenntnisse voraus. Der Aufbau des Audioführers gibt Ihnen die Möglichkeit, Exponate unserer Sammlung einmal mit anderen Augen wahrzunehmen und vielleicht auch etwas länger vor ihnen zu verweilen, als man es üblicherweise tut. Weil der Durchgang pro Ausstellungsstück etwa 15 bis 20 Minuten in Anspruch nimmt, machen Sie es sich doch vor dem Exponat Ihrer Wahl bequem – vielleicht auf einer der sammlungseigenen mobilen Sitzgelegenheiten.

Bitte drücken Sie jetzt die ‚Pause‘-Taste, danach die Nummer ‚2‘ und dann ‚Play‘; aber erst dann bitte, wenn Sie den entsprechenden Informationstext im „Führer der Sammlung ‚Aufmerksames Sehen‘ zu dem Exponat gelesen haben.“

Vorbereitung auf die Fragen

Der zweite Textabschnitt könnte wie folgt lauten:

„Sie werden nun 18 Fragen zu dem Exponat hören. Vertrauen Sie dabei ruhig auf Ihre eigenen Wahrnehmungen und dem, was Sie mit Ihren eigenen Augen sehen. Es geht, wie gesagt, überhaupt nicht um Expertenwissen.

Zwischen den einzelnen Fragen drücken Sie bitte die ‚Pause‘-Taste und lassen Sie sich so viel Zeit, wie Sie für Ihre Antwort brauchen. Danach drücken Sie erneut ‚Play‘, um die nächste Frage zu hören.

Wählen Sie also nun bitte die Nummer ‚3‘ und drücken danach ‚Play‘, um die erste Frage zu hören.“

Die Fragen

Es sind die folgenden 18 Fragen zu hören:

- „Welche Frage oder welche Fragen stellen sich Ihnen beim ersten Betrachten des Exponats?
- Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?
- Welches Volumen hat das Exponat im Verhältnis zu dem Ihres Körpers?
- Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben und wie würde es sich, wenn man es berühren dürfte, wohl anfühlen?
- Welche Einzelheiten entdecken Sie am Exponat?
- Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?
- Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?
- Von welcher Stelle aus können Sie das Exponat am besten in Ruhe betrachten?
- Gibt es einen Teil oder eine Farbe des Exponats, wovon Sie sich besonders angesprochen fühlen?
- Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen? Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu verlassen und sich in den Gegenstand hineinzubegeben
- Welche Bedeutung hat für Sie dieses Exponat?
- Verspüren Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Exponat und wenn ja, wie könnten Sie diese formulieren?
- Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?
- Was ließe sich über die Rezeptionsgeschichte dieses Gegenstandes vermuten?
- Wenn Sie dieses Exponat betrachten – gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?
- Wenn Sie sich in diesem Raum einmal in Ruhe umschauchen – welche Informationen werden Ihnen durch den Ausstellungsraum vermittelt?
- Wo sind solche Exponate wie das hier Betrachtete außerhalb dieses Museums noch vorhanden?
- Angenommen, Sie sollten dem Exponat nun zum Abschluß selbst irgendeinen Namen – auch Phantasienamen – geben, welcher wäre das?

Liebe Besucherin, lieber Besucher, vielleicht möchten Sie sich jetzt, da wir mit den Fragen am Ende angelangt sind, einige Zeit zum Nachdenken lassen. Möglicherweise setzen Sie ja auch dieses Frage-und-Antwort-Spiel nach Ihren eigenen Vorstellungen fort.

Wenn Sie dann die weiterführenden Informationen hören möchten, drücken Sie bitte die Audio-Nummer des Exponats, vor dem Sie stehen, und danach die Taste ‚Play‘.“

Weiterführende Informationstexte

Vom Quantum her sollten die Texte die Länge von je bis acht Minuten nicht überschreiten. Sie wurden so verfaßt, daß sie auch dem interessierten Laien etwas sagen und den aktuellen Forschungsstand berücksichtigen. Wenn im folgenden an einem Beispiel vorgeführt wird, wie ein solcher Text gestaltet wurde, so ist dabei an die Voraussetzung zu erinnern, daß zu Beginn der Audioführung ein Erstinformationstext in schriftlicher Form ausgehändigt wird, der im Falle der Statue der Athena im Frankfurter Liebieghaus etwa so lauten kann:

„Die Skulptur der Athena wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter einem Gebäude der Via Gregoriana, nicht weit entfernt von der Spanischen Treppe, gefunden. Das Werk ist eine Marmorkopie, die ein römischer Künstler nach dem Vorbild einer griechischen Bronzefigur angefertigt hatte. Das Original stand auf der Akropolis in Athen. Sein Schöpfer ist der Bronzebildner Myron, der in Griechenland um die Mitte des fünften Jahrhunderts lebte. Berühmt machte ihn seine Fähigkeit, komplexe Bewegungsmotive in ihrem organischen Zusammenhang lebendig zu erfassen. Athena ist die Tochter des Göttervaters Zeus und wurde von den Griechen als Kriegs- und Friedensgöttin sowie insbesondere als Stadtpatronin Athens verehrt. Man erkennt sie üblicherweise am ledernen Brustpanzer der Ägis. Ölbaum, Speer, Helm und Eule sind weitere Attribute der Göttin. Die Athena des Myron entstammt einer szenischen Gruppe von zwei Figuren, der sogenannten Athena-Marsyas Gruppe, auf der die Tochter des Zeus zusammen mit einem Naturdämon, dem Satyr Marsyas dargestellt ist, der das Blasinstrument Auloi aufheben will, das Athena fortgeworfen hatte.“

Dem weiterführenden Informationstext wurde die folgende Passage aus der Liebieghaus-Monographie zugrunde gelegt:

„Die Marmorkopien der Athenastatue

Seitdem Bruno Sauer im Jahre 1907 aufgrund der charakteristischen Züge des Athenabildes auf den hadrianischen Münzen das statuarische Urbild in den gleich großen Kopien der Marmortorsen in Paris, Madrid und Toulouse vermutete, und Ludwig Pollak 1909 mit der Veröffentlichung der Frankfurter Athena als nahezu vollständiger Statue den Schlüssel zum Verständnis und zur Rekonstruktion der myronischen Gruppe bot, sind bis heute eine Statue, sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) als Repliken von der Athena aus der Marsyas-Gruppe des Myron bekannt geworden. Der Frankfurter Athena gebührt schon ihrer Vollständigkeit wegen, aber auch dank ihrer Qualität der Vorrang. Sie wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter dem Gebäude der Via Gregoriana 32 gefunden. Im Altertum lagen hier die Gärten des Lucullus. Zwar ist der Kopf aus parischem und der Torso aus pentelischem

Marmor gefertigt, doch stimmen beide Teile so genau in Ab- und Einarbeitung überein, daß an einer Zusammengehörigkeit nicht zu zweifeln ist. Außerdem sind noch die rechte Hand und ein Teil des rechten Unterarms von dieser Statue erhalten.

Die jugendliche Göttin scheint ruhig stehend dargestellt zu sein, doch der erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Peplogewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewicht ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen. Figurenaufbau und Faltenordnung sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Das spannungsreiche Motiv vergegenwärtigt einen Augenblick des Innehaltens im Rhythmus eines Bewegungsablaufes. Dieser Moment ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links zur Spielbeinseite gewendet und dazu leicht geneigt, so daß die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue macht. In der strengen Formsprache eines reifen klassischen Stils muß im Original das Motiv einer innehaltenden Bewegung, eines Sich-Zurückwendens im Weitergehen erfaßt gewesen sein. Der Blick Athenas richtet sich auf ein Ziel, von dem her die Gebärde ihre Erklärung findet.

Unter den Repliken der Athena fallen zwei Exemplare, der Torso Lancellotti und der Pariser Torso, dadurch auf, daß ihr Peplogewand nicht bis auf die Basis herabfällt, sondern die Füße zum Vorschein kommen läßt. Zwischen Gewand und Basis bleibt ein Zwischenraum, der die Stellung der Füße betont hervorhebt. Der Bewegungsablauf des Körperrhythmus kommt dadurch artikulierter und entschiedener zur Geltung. Für die Sorgfalt in der Ausführung der Replik Lancellotti mag noch ein Detail, die Angabe des Gewandsaumes am Apodytyma sprechen, die an keinem anderen Beispiel der Replikenserie zu beobachten ist.

Im übrigen sind alle Wiederholungen der Athena fast gleich groß – mit Ausnahme des stark verkleinerten Torsos in Reggio Calabria. Von den Repliken weichen die beiden in Florenz und Hamburg durch die Wiedergabe des Gorgoneion mit Aegis auf der Brust ab. Beim Hamburger Torso wirkt die kleine Aegis mit dem Gorgoneion wie ein angeheftetes Abzeichen. Vielleicht diente es als Erkennungszeichen, da die Staupe möglicherweise als Einzelfigur aus der myronischen Gruppe kopiert worden ist. Aegis mit Gorgoneion dürften Zutaten des Kopisten sein.

Die Haartracht der Frankfurter Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Allerdings zeigen unter den Wiederholungen die beiden Beispiele in Toulouse und Florenz eine andere Form des Nackenhaares; ein dichter Zopf fällt über Nacken und Schultern herab. Diese Abände-

rung läßt darauf schließen, daß es zu diesem Athenatypus, wie er am besten in den Exemplaren von Frankfurt, Rom (Lancellotti) und Paris sowie in dem Dresdener Kopf repräsentiert wird, auch Varianten gegeben hat.

Die Unterschiede in der Bearbeitung, Ausführung und Machart der einzelnen Exemplare der Replikenserie der Athena nimmt man als willkommene Merkmale für die Entstehungszeit der Kopien in Anspruch. Die Frankfurter Athena zielt auf eine weiche Modellierung ab. Dagegen kommt die volle plastische Rundung beim Dresdener Kopf viel stärker durch den scharf zugeschnittenen Kontur zur Geltung. Vergleicht man das Feld der Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athenatorsos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torso das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos. Die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso Lancellotti aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont. Man achte nur einmal auf die Mittelbahn des Apoptygma mit den Schräg- und Staufalten; dieselbe Stelle ist bei allen übrigen Kopien als glatte Fläche wiedergegeben. Das Apoptygma selbst ist tief untergeschnitten. Auch gibt es zahlreiche Furchen, die für die Verwendung des laufenden Bohrers charakteristisch sind, eine Marmorbehandlung, die in dieser Form gerade in hadrianischer Zeit (2. Viertel des 2. Jahrhunderts n. Chr.) gerne angewandt wurde.

Ordnet man nun diese Merkmale einer zeitlichen Abfolge zu, dann spricht alles dafür, die Frankfurter Athena dem augusteischen Klassizismus zuzuweisen, während die stilistischen Parallelen für die Pariser Kopie in tiberischer Zeit, in der 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. zu finden sind. Die Machart des Dresdener Kopfes läßt sich in trojanischer Zeit belegen, während das Kopffragment im Vatikan stilistisch darüber hinausweist und in die hadrianische Zeit gehört, wie auch der Torso Lancellotti. Von allen Wiederholungen der Athennastatuen steht die Version des Torso Lancellotti im Hinblick auf Qualität und Stil dem Marsyas vom Esquilin am nächsten. Die Herkunftsangabe aus der Villa Peretti läßt auf eine möglicherweise gleiche Provenienz vom Esquilin schließen“ (Daltrop, Bol 1982: 20, 24-25).

Diese Passage ist freilich wegen der vielen unerläuterten fachwissenschaftlichen Begrifflichkeiten für unsere Absichten nicht unbedingt geeignet. Ich habe daher zu Demonstrationszwecken die folgende Überarbeitung für den Audioführer „Aufmerksames Sehen“ vorgenommen:

„Bis heute sind neben dieser Frankfurter Figur sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) der Athena des Myron als Repliken des griechischen Originals gefunden worden. Drei Torsen befinden sich in Paris, Madrid und

Toulouse. In Deutschland finden wir noch Kopien in Hamburg und Dresden, doch wird der Athena im Frankfurter Liebieghaus wegen ihrer Vollständigkeit und ihrer Qualität der Vorrang zugesprochen. Wenden wir uns zunächst der Beschreibung ihrer Gestalt zu:

Die jugendliche Göttin scheint auf den ersten Eindruck ruhig stehend dargestellt zu sein, doch dieser erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Gewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewand ist ein Peplos, ein rechteckiges Tuch, dessen oberes Drittel übergeschlagen und das dann um den Körper geschlungen wird. Das Gewicht der Athena ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen.

Die Haartracht der Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Der Figurenaufbau und die Faltenordnung des Gewandes sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Die Gesamtfigur wirkt wie aus einem Guß, obwohl der Kopf aus parischem und der Torso aus pentelischem Marmor, also Materialien aus verschiedenen Teilen Griechenlands, gefertigt sind.

Der Gesamteindruck der Skulptur ist der eines momentanen Innehaltens innerhalb eines rhythmisierten Bewegungsablaufes. Dieser Augenblick ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links gewendet und dazu leicht geneigt. Deshalb macht die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue. Für diesen Gestus gibt es folgende Erklärung: Der Dichter Pindar berichtet im 12. pythischen Siegeslied aus der Zeit um 490 v. Chr., daß Athena die Auloi, die Doppelflöte, ein oboenähnliches Blasinstrument erfunden habe. Athena habe, nachdem der ihr nahestehende Grieche Perseus die Gorgone Medusa enthaupet hatte, die Wehe- und Klagelaute der Gorgonenschwestern Medusas mit diesem Blasinstrument nachgeahmt, das sie zu diesem Zweck erfand. Als sie bemerkte, daß sich beim Musizieren ihre Gesichtszüge entstellten, warf sie die Auloi weg, und der Satyr Marsyas nahm sie an sich. In römischer Zeit ließ der Dichter Ovid in seinem Werk ‚Fasti‘ die Göttin Minerva, welche von den Römern der Athena gleichgesetzt wurde, selbst zu Wort kommen. Athena sagt dort: Denn ich bohrte zuerst in das Buchsbaumholz einige Löcher./Wohl gefiel mir der Klang – da sah ich im Spiegel der Wellen./Wie mein jungfräulich Gesicht häßlich geschwollen erschien./Soviel ist mir diese Kunst doch nicht wert! Hinweg mit der Flöte!/Rief ich und warf sie ins Gras, wie es am Ufer dort wuchs./Einer der Satyrn fand sie; er staunte und wußte den Brauch nicht/Bis er durch Blasen erfuhr, daß sie mit Tönen begab;/Läßt durch die Finger bald Luft und hält bald wieder zurück sie,/Und

schon brüstet er sich unter den Nymphen der Kunst./Fordert Phöbus sogar zum Wettstreit. Und Phöbus, der Sieger/Hängt ihn auf und zog von seinen Gliedern die Haut./Wir müssen uns also Athena zusammen mit Marsyas vorstellen, wenn wir die Statue betrachten: Während Athena schon im Fortschreiten begriffen ist, wendet sich ihr Blick zurück, weil ihr Marsyas genah war, der die fallengelassene Flöte ergreifen möchte.

Einige Worte noch zu der Athena als Göttin: Dem Mythos zufolge wirkte sie nicht nur als Kriegsgöttin, die entscheidend den Gewinn des Trojanischen Krieges mitbestimmte und als Stadtpatronin den Athener Bürgern, die ihr den Parthenon-Tempel auf der Akropolis errichteten, Schutz bot. Darüberhinaus wurde sie auch als Bewahrerin handwerklicher Kunstfertigkeiten angesehen. So soll sie dem Menschen auch den Pflug gebracht und ihn den Ackerbau gelehrt haben.

Vergleichen wir nun zum Schluß die Frankfurter Athena mit einigen anderen Athena-Kopien der Marsyas-Gruppe, so fällt beispielsweise auf, daß der Dresdener Kopf runder und weiblicher konturiert ist als dieser hier. Betrachtet man die Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athenatorsos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich beim Pariser Exemplar betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torso das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos, denn die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso in Rom aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont.

Stilistische Erwägungen sprechen dafür, daß diese römische Kopie im Liebieghaus Frankfurt dem Klassizismus aus der Zeit des Kaisers Augustus zuzuweisen ist.“

Nach dem weiterführenden Informationstext hört der Besucher erneut die Stimme des Audiophon-Sprechers:

„Bitte wählen Sie jetzt die Nummer ‚4‘ und drücken Sie danach ‚Play‘.“

Abschlußtext

„Liebe Besucherin, lieber Besucher, wir sind nun am Ende dieses Durchgangs mit dem Audioführer ‚Aufmerksames Sehen‘ angelangt. Sicherlich sind in diesen Minuten einige Ihrer Fragen beantwortet worden, vielleicht sind aber auch neue entstanden. Sie sind nun eingeladen, Ihre Fragen auf einem dafür vorgesehenen Blatt zu formulieren, das Sie dort bekommen, wo Sie auch diesen Audioführer erhalten haben. Die

Mitarbeiter der Sammlung werden sich bemühen, Ihre Fragen innerhalb der nächsten Zeit zu beantworten.

Wenn Sie noch ein weiteres Exponat betrachten wollen, wählen Sie wieder die Nummer ,3‘ und drücken dann ,Play‘, um wieder zu den Ihnen nunmehr bekannten Fragen zu kommen.“