

Luca Giuliani

Die Geburt der Illustration aus dem Geist der Texttreue im 2. Jahrhundert v. Chr.

(Vortrag in der Geisteswissenschaftlichen Klasse am 4. Oktober 2002)

Griechische Vasen sind immer wieder für Überraschungen gut. Dieser Meinung ist gewiß auch Randolph Menzel, Leiter des Instituts für Neurobiologie an der Freien Universität, der im letzten Heft der *Gegenworte* einen Artikel über Schönheit in der Bilderwissenschaft mit den Worten beschließt: „Auf einer griechischen Vase steht: ‘Schönheit ist Wahrheit, und Wahrheit ist schön’. So ganz falsch ist das für eine Bilderwissenschaft nicht.“¹

Es ist schön, daß ein Neurobiologe hier für die Belange einer Bildwissenschaft eintritt. Ob eine solche Wissenschaft sich nach dem zitierten Motto richten wird, scheint mir indessen zweifelhaft. Gerade bei der Betrachtung von Bildern wird man gut beraten sein, sich weniger an die Wahrheit als vielmehr an den illusionären Schein zu halten; und dem Häßlichen sollte man allemal nicht weniger Interesse entgegenbringen als dem Schönen (wie immer die Grenze zwischen beiden Bereichen auch zu bestimmen sein möge – ein Problem, das Ästhetikern aller couleur unter den Nägeln brennt, den Bildwissenschaftler aber relativ gleichgültig läßt). Schließlich aber bleibt zu fragen: Ist wirklich eine griechische Vase für den angeführten Satz verantwortlich zu machen?

Man sollte das Zitat nicht auf griechisch zurückübersetzen, sondern auf englisch: Es stammt aus der „Ode on a Grecian Urn“ von John Keats.² Unter „grecian urn“ ist sicher nicht das zu verstehen, was ein heutiger Archäologe als eine griechische Vase bezeichnen würde. Die Urne des Gedichts entzieht sich einer gegenständlichen Bestimmung; das beschriebene Gebilde hat manches mit den in London damals (1819) erst seit kurzem ausgestellten Elgin-Marbles zu tun, läßt gleichzeitig aber auch an

¹ Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Gegenworte* 9 (2002), S. 35.

² Allott, M. (Hg.): *The Poems of John Keats*, 1970, S. 532–538. Es gibt in der englischen Literatur wohl kaum ein Gedicht, das häufiger kommentiert und ausgedeutet worden wäre; vgl. etwa Lyon, T.: *Keats’ Well-Read Urn*, 1958; Scott, G. F.: *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis and the Visual Arts*, 1994, S. 119–150.

Bilder von Claude Lorrain denken. Über jeden konkreten Bezug hinaus läßt sich die Urne als eine ideale Quintessenz der Antike insgesamt verstehen. Als Grabgefäß steht sie in engem Bezug zum Tod; dennoch erwacht sie am Ende des Gedichts selber zum Leben und *spricht* (so im Gedicht ausdrücklich vermerkt; es handelt sich um gesprochene Worte, nicht um eine Inschrift): „Beauty is truth, truth beauty, – that is all ye know on earth, and all ye need to know“. Zwei wunderbare Verse und gleichzeitig ein trostreiches Orakel, das die Aufhebung der Differenz zwischen Schönheit und Wahrheit (und damit auch zwischen Bild und Wort) als einzig mögliche und zugleich ausreichende metaphysische Gewißheit verkündet. Über den tieferen Sinn der Ur(nen)worte mag man lange rätseln; als Wegweiser für eine zukünftige Bildwissenschaft sind sie kaum zu gebrauchen.

Und damit zu den griechischen Vasen, auf denen in Wirklichkeit ganz andere Dinge zu lesen sind. Es wird im folgenden um zwei Trinkbecher aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert gehen, die sich ehemals beide im Berliner Antiquarium befanden; einer ist im Krieg verloren gegangen, der andere ist noch erhalten.³ Bevor wir aber unsere Aufmerksamkeit auf die zwei Becher konzentrieren, mögen ein paar Worte zum allgemeinen Rahmen der Argumentation erlaubt sein. Bilder, die sich auf narrative Inhalte beziehen, tauchen in Griechenland um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert v. Chr. auf. Solche Bilder bringen ihre Inhalte nicht selbst hervor, sondern greifen auf bereits vorhandenes, traditionelles Erzählgut zurück. Sie bedienen sich damit eines Materials, das immer schon sprachlich vorstrukturiert ist. Das bedeutendste Medium, in dem solche Erzählungen generiert und tradiert wurden, war in Griechenland die Dichtung: in erster Linie das Epos, später auch die Chorlyrik und (noch später) die Tragödie. Insofern hat sich narrative Ikonographie von Anfang an in die Abhängigkeit der Wortkunst begeben. Bei genauerem Hinsehen erweist sich allerdings das Ausmaß dieser Abhängigkeit als eine historische Variable. Im großen und ganzen wird man dabei zwei Epochen unterscheiden können: vor und nach der Verschriftlichung von Dichtung; die Grenze liegt demnach etwa um 400 v. Chr. Die aufregendsten Bilder (von denen hier gar nicht die Rede sein soll) sind zu einer Zeit entstanden, als Dichtung nicht in Form schriftlicher Texte, sondern als mündlicher Vortrag rezipiert wurde. Auch die Maler hatten keine schriftlichen Texte zur Verfügung und konnten sich folglich auf nichts anderes stützen als auf das, was sie vom mündlichen Vortrag eines Gedichtes in Erinnerung behalten hatten. Kein Wun-

³ Siehe Berlin, Antikensammlung Inv. 3161n sowie 3161r (dieser seit dem 2. Weltkrieg verschollen). Alles wesentliche zu den beiden Bechern steht bereits in der Erstpublikation: Robert, C.: Homerische Becher. 50. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1890, S. 8–20; vgl. ansonsten auch Touchefeu-Meynier, O.: Thèmes Odysseens dans l'art antique, 1968, Nr. 485–486; Sinn, U.: Die homerischen Becher. Athenische Mitteilungen, Beiheft 7, 1979, S. 89–92, MB 21–22; Schefold, K. & F. Jung: Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst, 1989, S. 332f., Abb. 295–296.

der, daß sie sich unter solchen Umständen niemals an den exakten Wortlaut gehalten haben, sondern statt dessen immer wieder versuchten, den narrativen Kern der jeweiligen Geschichte ins Bild zu fassen. Die Produktion (ebenso wie die Rezeption) der Bilder spielt sich fern von den Texten ab. Gerade daraus gewinnen die Bilder einen großen Freiraum und eine bemerkenswerte Eigenständigkeit. Dafür nur zwei Beispiele aus der Ikonographie der Zerstörung Trojas. Seit der Mitte des 6. Jahrhunderts gibt es eine ganze Reihe von Darstellungen der Ermordung des Priamos, bei denen der Mörder Neoptolemos statt mit einer konventionellen Waffe mit Hektors Sohn Astyanax zuschlägt, dessen Leib er wie eine Keule schwingt:⁴ Mit einem Schlag finden der älteste und der jüngste Vertreter der troischen Königsfamilie den Tod. Das Bildmotiv findet in der epischen Erzählung keine Entsprechung; dort bringt Neoptolemos zwar Priamos ebenso wie Astyanax um, aber es handelt sich um verschiedene und voneinander unabhängige Episoden, die niemals miteinander in Verbindung gebracht werden. Das zweite Beispiel betrifft einige Iliupersis-Darstellungen aus dem frühen 5. Jahrhundert, in denen Troerinnen auftauchen, die mit Mörserkeulen bewaffnet vollgerüstete Achäer überfallen:⁵ Auch dieses Motiv, das dem weiblichen Rollenverständnis homerischer Dichtung zutiefst widerspricht, hat es in der epischen Erzähltradition nicht gegeben; es scheint sich um eine selbständige Erfindung der Bildproduzenten zu handeln.

Mit der Verbreitung von Schriftrollen im späten 5. und frühen 4. Jahrhundert beginnen schriftliche Texte eine wachsende Anziehungskraft auszuüben. Die Bilder begeben sich in immer größere Nähe zum Wortlaut; im gleichen Maße, wie sie diesen als verbindliche Vorgabe betrachten, büßen sie ihren ursprünglichen Freiraum ein. Erste Anzeichen davon machen sich bereits in der Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts bemerkbar. Zur Vollendung aber gelangt dieser Prozeß erst im 2. Jahrhundert.

Die zwei reliefverzierten Trinkgefäße, um die es geht, gehören zur Gattung der sogenannten homerischen Becher. Die meisten Funde solcher Becher stammen aus Makedonien und Thessalien sowie aus makedonischen Stützpunkten in Mittelgriechenland; die Produktionszentren dürften demnach im nordgriechischen Raum, vielleicht in Makedonien selbst zu lokalisieren sein, und vermögende Makedonen dürften auch die bevorzugten Abnehmer gewesen sein.⁶ Die Gefäße haben die Form einer handlichen Halbkugel ohne Fuß und sind unterhalb der Lippe mit einem umlaufenden, mehrschichtigen Relieffries verziert. Die Verzierung wurde aus Formschüsseln gewonnen, wobei das negative Relief der Matrizen seinerseits mit Hilfe einzelner Patrizien-

⁴ Vgl. Anderson, M. J.: *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, 1997, S. 192–198.

⁵ Siehe ebenda, S. 229–245.

⁶ Zur Lokalisierung Sinn: *Die homerischen Becher* (Anm. 3), S. 25–36; die von Sinn vertretene Datierung der Gattung in das mittlere 3. Jahrhundert hat kaum Anhänger gefunden; für einen Ansatz in das 2. Jahrhundert plädiert mit Recht Rottroff, S. I.: *Rez. zu U. Sinn* (ebenda). In: *Gnomon* 58 (1986), S. 472–475.

stempel erzeugt worden war.⁷ Demnach waren bereits die Matrizen keine Einzelstücke; umso mehr gilt das für die Becher selbst. Die ganze Herstellung war auf Serienproduktion eingestellt, auch wenn die geringe Anzahl matrizengleicher Exemplare dafür spricht, daß der quantitative Ausstoß nicht allzu hoch gewesen sein kann. Unsere beiden Becher wurden gleichzeitig und über den gleichen griechischen Kunsthändler angekauft. Sie dürften beide aus ein und demselben Fundzusammenhang stammen (auch wenn dieser der illegalen Provenienz wegen nicht nachzuweisen ist); jedenfalls sind sie eindeutig als Pendantstücke zu verstehen. Ihre Darstellungen greifen die Erzählung aus dem 22. Buch der *Odyssee* auf, führen allerdings jeweils nur einen engen Ausschnitt vor Augen. Dabei sind die Bilder kaum zu verstehen, wenn man sich nicht den weiteren Handlungszusammenhang vergegenwärtigt.

Der von vielen für tot gehaltene Odysseus ist nach zwanzigjähriger Abwesenheit in Gestalt eines Bettlers nach Hause zurückgekehrt, ohne daß ihn seine Frau Penelope erkannt hätte. Penelope, schon seit Jahren von Freiern bedrängt, hat diese zu einer Probe herausgefordert: Sie will keinen anderen zum Mann nehmen als denjenigen, der imstande sein wird, mit dem Bogen des Odysseus dessen berühmten Meisterschuß zu wiederholen: mit einem Pfeil durch die Ösen von zwölf aufgereihten Äxten hindurchzutreffen. Aber keinem der Freier gelingt es, den Bogen auch nur zu spannen. Da bittet der vermeintliche Bettler um den Bogen; er spannt ihn mühelos und schickt den Pfeil beim ersten Versuch durch alle zwölf Ösen. Die nächsten Pfeile sind freilich für die Freier selbst bestimmt; diese, mitten beim Gelage von der unerwarteten Wendung überrascht, sind dem Bogenschützen wehrlos ausgeliefert. Schon sind mehrere von ihnen tödlich getroffen, als Odysseus die Pfeile auszugehen drohen. Da eilt dessen Sohn Telemachos aus dem Festsaal in die Kammer, um Lanzen, Schilde und Helme für sich und den Vater zu holen; den beiden stehen Odysseus' treue Diener zur Seite, der Sauhirt Eumaios und der Rinderhirt Philoitios, beide ebenfalls in voller Rüstung. Doch gibt es auch einen treulosen Diener: Der Ziegenhirt Melanthios sucht seinerseits die Kammer auf, um auch die Freier mit Waffen zu versorgen; bei seinem zweiten Gang wird er allerdings von Eumaios und Philoitios erwischt und unschädlich gemacht. Was folgt ist eine regelrechte Schlacht, bei der Odysseus und die Seinen schließlich die Oberhand gewinnen und alle Freier umbringen.

Der Fries des ersten Bechers umfaßt mehrere Szenen (Abb. 1). In der ersten Szene (in der Zeichnung links) sehen wir Melanthios, wie er in der Waffenkammer von Eumaios und Philoitios überwältigt wird. Der eine von ihnen hat den Verräter von hinten gepackt und zu Boden geworfen; nun kniet er auf ihm und biegt ihm die Arme auf den Rücken; derweil eilt der andere mit einem Seil herbei, um den Melanthios zu fesseln; links davon stehen hintereinander gestapelte Schilde, und ein weiterer Schild befindet sich direkt hinter dem zu Boden gestürzten Melanthios. Die dargestellte Szene findet eine unmittelbare, geradezu verdoppelnde Entsprechung in der

⁷ Dazu Sinn: Die homerischen Becher (Anm. 3), S. 41.

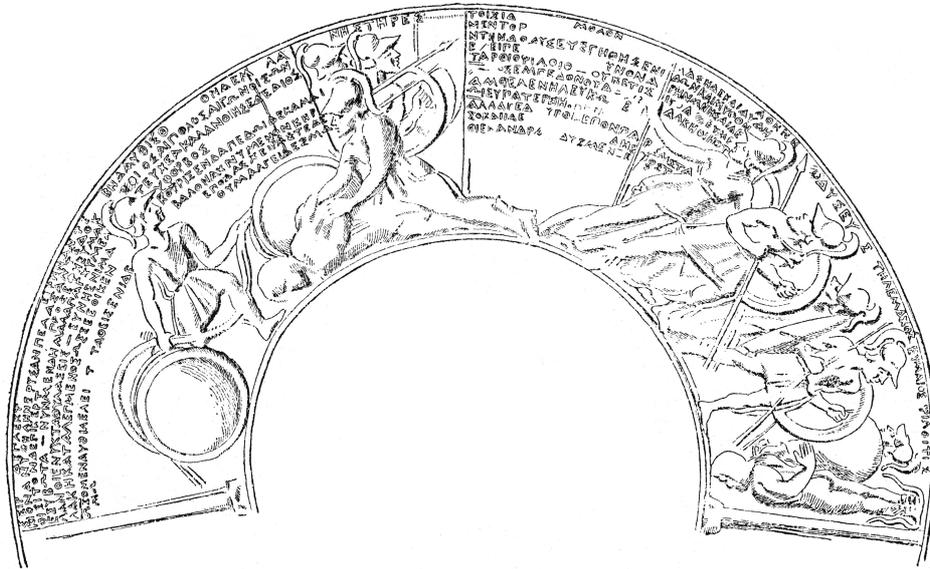


Abbildung 1

Becher Berlin, Antikensammlung Inv. 3161n; nach: 50. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1890, 8 Abb. A

Beischrift, die oberhalb von Melanthios ins Bild gesetzt wurde. Auf acht Zeilen verteilt enthält sie ein exaktes Zitat aus dem 22. *Odyssee*-Buch. Die ersten vier Zeilen geben die Verse 161f. wieder und sind – wenn man den Gang der Handlung einigermaßen präsent hat – ohne weiteres verständlich: „Aber Melanthios stieg wieder hinauf in die Kammer, schöne Waffen zu holen; doch sah ihn diesmal der göttliche Sauhirt“. In den Zeilen 5 bis 8 sind die Verse 188f. zitiert; allerdings setzt das Zitat diesmal mitten im Satz ein; eine Übersetzung würde etwa folgendermaßen lauten: „[...] am Schopf und warfen ihn hin auf den Boden, so daß er betrübt war im Herzen, und banden ihm Füße und Hände zusammen mit kränkender Fessel“. Dieser zweite Text-Ausschnitt ist einigermaßen kryptisch; schon das erste Wort schwebt in der Luft, hängt es doch von einem Verb im vorangehenden Vers ab: „[Sie zerrten ihn herein] am Schopf“; auch erfährt der Leser nicht, wer wen geworfen und gefesselt hat; erst aus dem – nicht zitierten – Zusammenhang ergibt sich, daß es Eumaios und Philoitios sind, die auf diese Weise den Melanthios traktieren. Es handelt sich um eine sehr merkwürdige Art des Zitierens, bei der zwar ganze Verse wiedergegeben werden, dabei aber weder auf semantische noch auch auf grammatikalische Vollständigkeit Rücksicht genommen wird, so daß die Zitate bruchstückhaft und für sich genommen gar nicht zu verstehen sind. Darauf werden wir noch zurückkommen.

In der nach links folgenden Szene (in der Zeichnung ganz rechts), deren architektonischer Akzent aus einer hohen Säule besteht, stehen Eumaios und Philoitios (beide inschriftlich bezeichnet) einander in voller Rüstung gegenüber; neben ihnen hängt kopfüber der an den Füßen gefesselte Ziegenhirt; weiter links schreitet Odysseus in voller Rüstung und mit geschulterter Lanze auf Eumaios zu; neben ihm, und von ihm weitgehend verdeckt, ist auch Telemachos zu erkennen; beide sind inschriftlich bezeichnet. Rechts von der Säule steht das Zitat, das sich auf die Bestrafung des Melanthios bezieht: „Mit einem geflochtenen Seil umwandeln sie ihn dann und zogen ihn an der hohen Säule hinauf bis dicht an die Balken. Und mit höhrenden Worten sagtest du, Sauhirt Eumaios: Gründlich wirst du nun wohl die Nacht durchwachen, Melanthios, auf ein weiches Lager gebettet, wie es dir zusteht“ (192–196); darauf folgt, nach einer Auslassung, ein letzter Vers: „Bleiben mußte er dort, verrenkt durch grausige Fesseln“ (200).

Odysseus nimmt durch seine Schrittstellung nach rechts eindeutig Bezug auf die Bestrafung des Ziegenhirten, blickt allerdings zurück nach links und ist dadurch zugleich in die Handlung einer weiteren, dritten Szene involviert. Diese zerfällt in zwei Teile. Rechts ist der Übergang zur Melanthios-Bestrafung fließend: Einerseits bilden Odysseus, Telemachos, Eumaios und Philoitios eine einheitliche Gruppe, in der keine Zäsur zu erkennen ist; andererseits aber blicken Odysseus und Telemachos nicht nach rechts, sondern über die Schulter zurück nach links. Neben Odysseus steht Athena; sie macht ihn und seine Gefährten auf eine drohende Gefahr aufmerksam. Tatsächlich erscheinen links im Hintergrund, von der Gestalt des Eumaios aus der ersten Szene überschritten, zwei ebenfalls mit Lanzen bewaffnete, vollgerüstete Männer, inschriftlich als Freier (*[M]nesteres*) bezeichnet. Dargestellt ist die Situation unmittelbar vor dem Beginn der letzten, bewaffneten Auseinandersetzung zwischen Odysseus, Telemachos, Eumaios und Philoitios einerseits und den Freiern andererseits. Den Auftakt zur Schlacht markiert das Eingreifen der Athena; die Göttin nimmt die Gestalt von Odysseus' altem Freund Mentor an und tritt dem Helden – der sie stillschweigend erkennt – zur Seite. Auch die Freier bemerken das Auftreten des Mentor, ohne in ihm freilich die Göttin zu vermuten, und überhäufen ihn/sie „von der anderen Seite der Halle aus“⁸ mit wüsten Drohungen. Die Breite der Halle wird im Bild, in verblüffender Entsprechung zum Text, unmittelbar sinnfällig – die Parteien sind (noch) durch einen weiten Abstand getrennt; Odysseus scheint, von Athena angeleitet, die zum Gegenangriff schreitenden Freier eben erst bemerkt zu haben; im nächsten Augenblick werden die Kämpfer sich aufeinander stürzen.

Aber der breite Zwischenraum erfüllt noch eine zusätzliche Funktion, indem er abermals der Unterbringung eines längeren Zitates dient. Dieses verteilt sich über elf Zeilen. Die ersten vier enthalten die Verse 205 bis 208: „Da trat nahe zu ihnen heran Zeus' Tochter Athene, ganz dem Mentor gleich an Aussehn wie auch an der Stimme. Und Odysseus sah sie mit Freuden und sagte die Worte: Mentor, wehre der

⁸ Od. 22, 211.

Not und gedenke deines Gefährten“. In den Zeilen 5 bis 8 werden die Verse 226 und 227 zitiert; es ist Athena, die spricht: „Nicht mehr, Odysseus, ist Mut in dir und Stärke wie damals, als um Helena, die weißarmige, edelgeborene [...]“; der Schluß der achten Zeile ist nicht mehr zu entziffern.⁹ Zu ergänzen dürfte wohl sein: „[...] als um Helena, die weißarmige, edelgeborene [du gekämpft hast]“. Einigermaßen überraschend ist dann aber das abrupte Ende des ganzen Zitates; dessen letzte Zeilen beziehen sich auf die Verse 233 und 234; immer noch spricht Athena: „Auf denn, Lieber, stelle dich zu mir und sieh, was ich tue, daß du erkennst, wie dir, inmitten feindlicher Männer“ ... – hier bricht der Text ab, ohne den angefangenen Satz zu Ende zu führen.

Dennoch, und aller Unvollständigkeit zum Trotz, liegt es auf der Hand, daß die Zitate in diesem Fries alles andere als einen marginalen, zur Not auch entbehrlichen Zusatz darstellen. Beim Entwurf der Ikonographie ist von Anfang an mit Textpartien gerechnet worden. Für sie wurden weiträumige Leerstellen freigelassen. Bilder und Texte verhalten sich also bereits in räumlicher Hinsicht komplementär zueinander. Dabei beschränkt sich die Aufmerksamkeit der Bildermacher allerdings nicht auf die ausdrücklich zitierten Verse allein, sondern behält auch den restlichen Text im Blick. Ein eklatantes Beispiel dafür ist in der ersten Szene der Schild, der hinter dem gestürzten Melanthios zu sehen ist. Im Zusammenhang der Szene ist das Detail redundant; daß die Handlung in der Waffenkammer spielt, wird bereits durch die Schildreihe weiter links hinreichend deutlich gemacht. Aber mit dem Schild hinter Melanthios hat es noch eine weitere Bewandnis. Diese wird erst dann deutlich, wenn man im *Odyssee*-Text nachliest. Denn Melanthios hält, als er von Eumaios und Philoitios gepackt wird, in der Hand tatsächlich einen Schild: „den breiten, alten, vom Rost bedeckten, den der Held Laertes in seiner Jugend getragen: seitdem lag er da mit gelockerten Nähten der Riemen“.¹⁰ Der kompetente Betrachter hat das Vergnügen, genau diesen Schild im Bild wiederzuerkennen.

Diese Treue zum Wortlaut im Detail hat allerdings ihre Tücken. Vor allem garantiert sie dem Bild keineswegs, die eigentliche narrative Pointe der Erzählung zu erfassen. Das zeigt sich unter anderem beim Auftreten von Eumaios und Philoitios. Das Bild verzichtet darauf, die beiden als Hirten zu charakterisieren; es zeigt sie als Männer in Waffen. Das findet seine unmittelbare Entsprechung im epischen Text, wo Telemachos nicht nur den Vater und sich selbst, sondern auch die beiden Hirten mit Waffen ausstattet, denn „gerüstet zu sein ist doch besser“; und also „tauchte er selbst mit dem Leib in die eiserne Rüstung, ebenso tauchten die Knechte ein in die Waffen, die schönen“.¹¹ Dennoch wird das Bild der Komplexität der Erzählung in keiner Weise gerecht. Unter den gesellschaftlichen Bedingungen der homerischen Zeit ist die Ausstattung der beiden Hirten mit Waffen ein gravierender und eigentlich uner-

⁹ Dazu Robert: *Homerische Becher* (Anm. 3), S. 12.

¹⁰ *Od.* 22, 184–86.

¹¹ *Od.* 22, 104, 113f.

hörter Schritt, setzt sie doch – mindestens vorübergehend – die Standesunterschiede zwischen Herr und Knecht außer Kraft.¹² Für das Zielpublikum des Dichters dürfte das keine beruhigende Vorstellung gewesen sein. Aber gerade in ihrer Brisanz ist die Bewaffnung der Knechte ein umso wirksameres Mittel, die Dramatik der Situation zu unterstreichen. Tatsächlich befinden sich Odysseus und Telemachos in einer denkbar kritischen Lage: Die Freier sind selbst nach dem Blutbad, das Odysseus mit seinen Pfeilen unter ihnen angerichtet hat, immer noch haushoch in der Überzahl und inzwischen fest entschlossen, um ihr Leben zu kämpfen. Unter diesen Bedingungen erweist sich die Bewaffnung der Hirten als dramatisches Mittel zur Steigerung der Spannung. Soweit das Epos. Und das Bild? Es begnügt sich damit, die Hirten als Bewaffnete zu zeigen, oder genauer, Bewaffnete mit den Namen von Hirten zu versehen. Unvermeidliche Folge ist eine einheitliche Erscheinung aller Protagonisten. Wo im Epos Spannung aufgebaut wird, läßt das Bild ikonographische Monotonie walten.

Der zweite Becher (Abb. 2) war bereits als er angekauft wurde weniger gut erhalten; vor allem die Beischriften waren weitgehend verrieben. Aber gelegentlich genügen bereits wenige, mit Sicherheit identifizierte Buchstaben, um die zitierten Verse zu bestimmen. Der Fries ist wiederum in drei Szenen unterteilt: diesmal freilich ohne fließende Übergänge und ohne Überschneidungen. In der ersten Szene (in der Mitte der Zeichnung) ersticht Odysseus den vergeblich um sein Leben flehenden Freier Leiodes: Während er ihm mit der Linken den Kopf hinunter drückt, stößt er mit der Rechten das Schwert von oben herab in den Nacken. Das der Szene zugeordnete Zitat scheint mit den Versen 310f. einzusetzen: „Leiodes stürzte herbei und umschlang des Odysseus Knie und flehte ihn an und sprach die gefiederten Worte“; die folgenden Verse hat der Schreiber ausgelassen und damit die Rede des Leiodes ebenso übersprungen wie die Antwort des Odysseus; das Zitat setzt wieder ein mit den Versen 326 und 328f., in denen Odysseus seinen Worten die Tat folgen läßt: „Also sprach er und nahm das Schwert mit kräftiger Hand und schlug es ihm mitten hinein in den Nacken. Während er aufschrie, wurde sein Haupt vermischt mit dem Staube.“

In der rechts anschließenden Szene sehen wir abermals einen Mann auf Knien um sein Leben bitten; der Ausgang der Handlung scheint – anders als in der ersten Szene – offen: Zwar holt Odysseus mit dem Schwert zum Schlag aus, streckt aber gleichzeitig dem Knienden die Linke offen entgegen; von links eilt ein bartloser Krieger herbei und gebietet dem Odysseus mit ausgestreckter Hand Einhalt. Die entsprechende Inschrift ist nicht mehr zu lesen, aber die Deutung der Szene ist unproblematisch. Die Identität des Flehenden ergibt sich bereits aus dem Saiteninstrument, das links neben ihm steht: Es ist Phemios, der den Freiern so oft bei ihren Gelagen aufgespielt hat. In der *Odyssee* wird erzählt, wie Phemios nach dem Ende der Schlacht noch kurz zweifelt, ob er fliehen oder direkt den Odysseus um Gnade bitten soll, und sich

¹² Vgl. Thalmann, W.: *The Swineherd and the Bow*, 1998, S. 95–100.

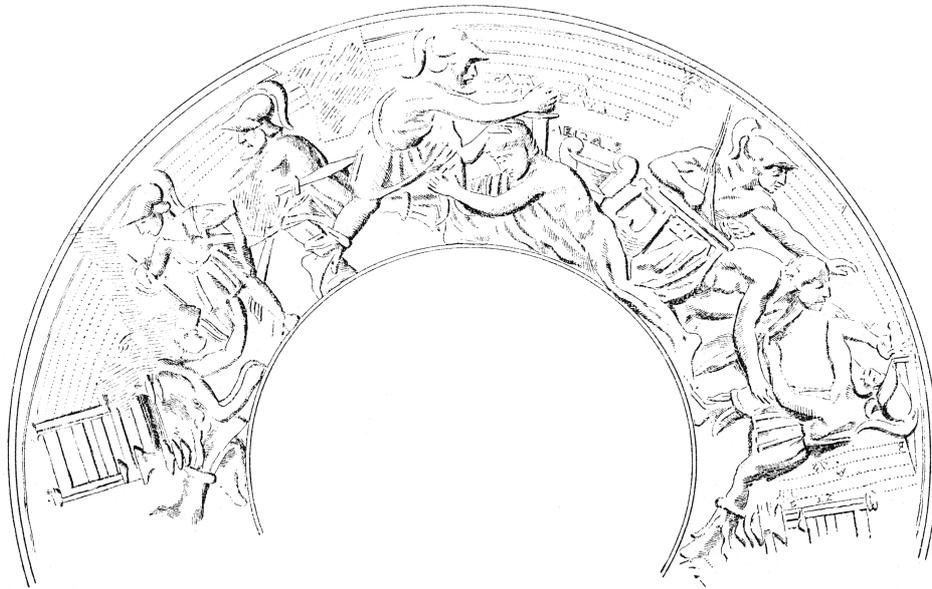


Abbildung 2

Verschollener Becher, ehemals Berlin, Antikensammlung Inv. 3161r; nach:
50. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin, 1890, 14 Abb. B

dann für die zweite Alternative entscheidet: „So legte er denn die gewölbte Leier zur Erde zwischen dem Mischgefäß hin und dem silberbeslagenen Throne, aber er selber stürzte herbei und umschlang des Odysseus Knie und flehte ihn an und sprach die gefiederten Worte: Flehend bitte ich dich, erbarme dich meiner Odysseus [...] Auch dein Sohn Telemachos könnte dir dieses bezeugen, daß ich aus eigenem Antrieb nicht und nicht aus Verlangen immer ins Haus hier kam, den Freiern beim Mahle zu singen. Aber sie waren ja mehr und stärker und holten mit Zwang mich. Also sprach er; ihn hörte Telemachos' heilige Stärke, und er sagte geschwind zum Vater, der nahe dabei war: Halte ein, stoß diesen Schuldlosen nicht mit dem Erze!“¹³ Die dritte Szene (links in der Zeichnung) zeigt die Rettung des Medon. Auch für diesen hat sich Telemachos eingesetzt, noch ohne zu wissen, ob er dem Gemetzel nicht bereits zum Opfer gefallen ist: „Auch Medon, den Herold, lassen wir leben, der immer für mich sorgte in unserem Hause, solange ich Kind war, wenn ihn nicht Philoitios tötete oder der Sauhirt, oder er dir in den Weg lief, als du im Hause herum stürmtest“.¹⁴ Die anschließenden Verse (361–365) sind auf dem Becher zitiert:

¹³ Od. 22, 340–356.

¹⁴ Od. 22, 357–360.

„Also sprach er, es hörte ihn der verständige Medon; denn er lag unterm Sessel geduckt, in die Haut eines Rindes, eine frisch abgezogene, gehüllt und entging dem Verhängnis. Gleich erhob er sich unter dem Sessel und streifte die Rindshaut ab und stürzte darauf zu Telemachos hin und umfaßte seine Knie“. Das Zitat setzt – wie es auch beim ersten Becher häufig der Fall war – kryptisch ein: „Also sprach er“ – und der Leser erfährt weder wer gesprochen noch was er gesagt hat; die folgenden Sätze freilich machen eine Beschreibung des Bildes nahezu überflüssig: Wir sehen den Thron in Vorderansicht sowie darunter den sich duckenden Medon, der sich mit bitender Gebärde dem Telemachos nähert; von rechts naht Odysseus, der das Schwert diesmal an der Seite hat und dem Medon die offene Linke entgegenstreckt.

Die Übereinstimmung zwischen den Bildern und dem Text läßt einmal mehr wenig zu wünschen übrig. Wenn der Text erzählt, daß Odysseus dem Leiodes das Schwert in den Nacken stößt, so zeigt das Bild, unmittelbar darunter, genau dieses Zustechen. Wenn der Text berichtet, daß Phemios die Leier neben einem Mischgefäß ablegt, so ist auf dem Bild neben der abgestellten Leier tatsächlich dieses Mischgefäß zu sehen. Wenn Medon sich unter einer abgezogenen Rinderhaut versteckt hat, so scheint das Bild auch dieses Detail im Auge zu behalten: Medons rechte Schulter wird von etwas bedeckt, das kaum mit einer normalen Bekleidung in Einklang zu bringen ist; die vordere, von der Schulter herabhängende Partie erinnert in ihrem Verlauf und mit der doppelten Konturlinie tatsächlich an die Vorderläufe eines Tieres.

Die Textpassagen, auf die sich die beiden Becher jeweils beziehen, sind begrenzt und überschaubar. Der erste Becher bezieht sich auf die Verse 161 bis 234, der zweite auf die Verse 310 bis 378. In beiden Friesen geht es um eine Passage von ungefähr 70 Versen, deren Grenzen strikt eingehalten werden; in keiner Szene findet sich auch nur ein Detail, das über die genannten Grenzen hinausweisen würde. Es scheint aber umgekehrt auch die Regel zu gelten, nach der vom Erzählstoff der betreffenden Passage möglichst nichts auszulassen sei. Der Hersteller der beiden Becher scheint Schritt für Schritt dem Gang der epischen Erzählung zu folgen und innerhalb der jeweils anvisierten Textpassage nach einer gewissen Vollständigkeit zu streben. Vollständigkeit scheint aber noch in einem anderen Sinn eine Rolle gespielt zu haben. Es spricht nichts dafür, daß die Textpassagen, worauf die beiden Becher Bezug nehmen, wegen ihrer besonderen Bedeutung ausgewählt worden wären. Die Verse 161 bis 234 und 310 bis 378 markieren innerhalb des 22. Buches keine ersichtlichen Höhepunkte. Es muß also wohl weitere Becher gegeben haben, die den Inhalt der restlichen Verse zum Thema hatten. Das 22. Buch umfaßt 500 Verse: Wenn man das Bild-Text-Verhältnis der beiden Berliner Becher zugrunde legt, so wird man den Erzählstoff des ganzen Buches auf sieben, jeweils dreizehnige Becher verteilen. Doch wird man auch an dieser Stelle noch kaum Halt machen können. Denn warum sollte eine Werkstatt oder deren Kundschaft sich besonders und ausschließlich für den Inhalt des 22. *Odyssee*-Buches interessiert haben? Der Inhalt dieses Buches bildet im Gesamtzusammenhang des Epos keinen besonderen Kulminationspunkt; er gehört

mit seinen Episoden kaum zu dem, was ein flüchtiger Leser des Epos langfristig in Erinnerung behalten dürfte. Es ist vermutlich kein Zufall, wenn in der gesamten älteren *Odyssee*-Ikonographie der Inhalt des 22. Buches niemals berücksichtigt worden war. Es gibt nur einen einzigen Grund, der unsere Bildermacher dazu veranlaßt haben könnte, sich mit solcher Ausführlichkeit einer Thematik zu widmen, die aus guten Gründen bis dahin immer vernachlässigt worden war: Ihr Ziel bestand offenkundig in einer *vollständigen* Erfassung des Textes. Die Hersteller der beiden Berliner Becher können unmöglich die Absicht gehabt haben, ausgerechnet das 22. *Odyssee*-Buch und nur dieses in Bilder umzusetzen. Ihr Projekt muß notwendigerweise sehr viel ehrgeiziger gewesen sein: Sie dürften nichts Geringeres unternommen haben als eine Illustration der gesamten *Odyssee*. Diese besteht bekanntlich aus 24 Büchern; bei einer Relation von 7 Bechern pro Buch läßt sich der Umfang der ganzen Serie unschwer extrapolieren.

Die beiden Berliner Becher sind demnach nichts anderes als der spärliche Rest einer Serie von gewaltigem Umfang. Das Projekt war anspruchsvoll angelegt: vielleicht auch *zu* anspruchsvoll. Sehr breit wird der Kreis der Abnehmer kaum gewesen sein. Man kann sich leicht ausmalen, daß – und weshalb – der kommerzielle Erfolg sich in Grenzen gehalten hat. Letzten Endes dürften nicht viele Serien hergestellt und verkauft worden sein, was auch die geringe Anzahl erhaltener Exemplare erklärt. Aber auch wenn die Auflage der *Odyssee*-Becher nicht hoch war, muß die gesamte Serie in ihrem ursprünglichen Umfang doch eine wahre Bilderflut dargestellt haben. Wie aber sind antike Betrachter mit einer solchen Flut umgegangen? Um uns einer Antwort anzunähern, müssen wir noch einmal von den Inschriften mit den *Odyssee*-Zitaten ausgehen. Wir haben diese bis jetzt nur auf deren Inhalt hin betrachtet und dabei eine Besonderheit der Textgestaltung nicht erwähnt.

Außer den normalen Buchstaben werden hier zwei Elemente verwendet, die keinen eigenen Laut repräsentieren, sondern der Gliederung dienen und damit die Aufgabe des Lesers erleichtern¹⁵. Das erste Element gleicht in seiner Form unserem Gedankenstrich. Es ist ein kurzer waagrechter Strich, der innerhalb einer Zeile die Reihe der Buchstaben unterbricht und damit als Trennungszeichen dient. Das zweite Element hat ebenfalls die Form eines horizontalen Strichs. Seine Länge allerdings entspricht der Breite von zwei bis drei Buchstaben und geht damit weit über die des ersten, kürzeren Strichs hinaus; völlig ausgeschlossen wird jede Verwechslung aber durch die Position: Anders als der Kurzstrich taucht der Langstrich nie innerhalb einer Zeile, sondern immer nur zwischen zwei Zeilen auf, wobei er stets am linken Rand des Textes zu finden ist. Worin besteht nun die genaue Funktion dieser Strichzeichen?

¹⁵ Beide Elemente sind von Robert: *Homerische Becher* (Anm. 3) erkannt und ausführlich interpretiert worden; von allen späteren Autoren wurden sie stillschweigend übergangen.

Dem Kurzstrich begegnen wir zunächst in der Inschrift der zweiten Szene in den Zeilen 5 und 6. In beiden Zeilen steht er am Anfang eines neuen Verses. Doch wenn er nichts anderes als einen Versanfang markierte, wäre er redundant: Versanfänge waren für den antiken Leser am sprachlichen Rhythmus ohne weiteres zu erkennen. Tatsächlich signalisiert der Kurzstrich etwas ganz anderes, nämlich jeweils den Anfang der beiden *von Eumaios gesprochenen* Verse 195 und 196. Daß dies kein Zufall sein kann, zeigt die Inschrift der dritten Szene; hier bezeichnet der Strich den Anfang der Rede der Athena. Der Kurzstrich dient demnach zur Markierung direkter Rede; in seiner Funktion ist er mit unserem Anführungszeichen zu vergleichen; dem antiken Leser dürfte er Gelegenheit gegeben haben, den Ebenenwechsel durch eine Veränderung der Stimmlage zu unterstreichen. Der Schreiber der Inschrift auf dem Becher hat diese Form der Notation natürlich nicht selbst erfunden. Gliedernde Satzzeichen zur Erleichterung des Lesers sind in Griechenland eine Neuerung des 4. Jahrhunderts gewesen¹⁶ und finden sich im 2. Jahrhundert auch in Papyrustexten¹⁷. Ein wenig komplizierter verhält es sich bei dem Langstrich. Er findet sich ebenfalls auch in Papyrus-Texten. Da er dort aber zwei ganz verschiedene Funktionen erfüllen kann, haben wir es im strengen Sinn nicht mit einem, sondern mit zwei Zeichen zu tun, die in der griechischen Terminologie auch unterschieden wurden. In der einen Funktion hieß der Strich ‘paragraphos’ (Randzeichen): Man benutzte ihn, um das Ende einer längeren Textpartie anzuzeigen; wir haben es demnach wiederum mit einem Interpunktionszeichen zu tun, das einen deutlichen Einschnitt und damit eine – entsprechend stärker betonte – Pause markiert.¹⁸ Funktional davon deutlich zu unterscheiden ist das ebenfalls als Langstrich dargestellte, ‘obelos’ (Spieß) genannte Zeichen; es findet sich auf Papyri mit Texten aus der *Ilias* und der *Odyssee* und wird verwendet, um einzelne Verse von verdächtiger Echtheit zu markieren¹⁹ – Verse, die von den textkritischen Gelehrten als spätere Interpolation erkannt worden waren und folglich im Sinn einer Rekonstruktion des Textes in seinem ursprünglichen Zustand gestrichen werden sollten. Der ‘obelos’ ist nichts anderes als ein Tilgungsvorschlag: Er dient nicht der Gliederung des Textes, sondern will dessen ursprünglichen Zustand wieder herstellen, indem er einen Überlieferungsfehler korrigiert; er ist somit kein Interpunktionszeichen, sondern ein kritisches Zeichen, dessen Erfin-

¹⁶ Zur Verwendung von Satzzeichen aus paläographischer Sicht Gardthausen, V.: Griechische Paläographie 2: Die Schrift, Unterschriften und Chronologie im Altertum und byzantinischen Mittelalter, 2. Auflage, 1913, S. 394ff.; Turner, E. G.: Greek Manuscripts of the Ancient World, 2. Auflage, 1987, S. 8–13.

¹⁷ Vgl. etwa Gardthausen: Griechische Paläographie 2, ebenda, S. 401f., 406.

¹⁸ Vgl. ebenda, S. 400, 402f.; siehe Turner: Greek Manuscripts of the Ancient World (Anm. 16), S. 8; vgl. auch Aristoteles, Rhetorik 1409 A20.

¹⁹ Vgl. Gardthausen, ebenda, S. 407, 411–413.

dung im Horizont der frühhellenistischen Textkritik zu lokalisieren ist.²⁰ Das Auftreten dieses Zeichens auf den Papyri ist an sich schon ein aufschlußreiches Indiz dafür, daß die Ergebnisse der professionellen Textkritik von einer Vielzahl normaler Leser zur Kenntnis genommen wurden, sich also eines breiten Interesses erfreuten, was man bei Textkritik nicht unbedingt als selbstverständlich betrachten wird.

Wie verhält es sich nun mit dem Langstrich auf unserem Becher? Seine Funktion ist hier einigermaßen überraschend. In der ersten Inschrift begegnen wir ihm zwischen den Zeilen 4/5, in der zweiten zwischen den Zeilen 6/7 sowie in der dritten zwischen den Zeilen 5/6 und 8/9: In allen drei Fällen handelt es sich um Stellen, wo im Zitat Verse übersprungen worden sind. Das Zeichen steht einerseits dem 'paragraphos' nahe, da es zweifellos einen Einschnitt im Text markiert; aber eben nicht einen beliebigen Einschnitt, sondern nur den, der durch den Ausfall von Versen entstanden ist. Insofern, als der Langstrich etwas über den Zustand des Textes aussagt, hat er nicht nur eine gliedernde, sondern zugleich eine kritische Funktion. Er operiert damit auf der gleichen Ebene wie der 'obelos', zu dem er sich allerdings komplementär verhält, bezeichnet er doch nicht Verse, die zu streichen sind, sondern umgekehrt die Stelle, an der Verse ausgelassen wurden.

Der Informationswert für den Leser liegt bei Kurzstrich und Langstrich auf ganz unterschiedlichen Ebenen. Der Kurzstrich ist ein einfaches Interpunktionszeichen. Er gliedert den ansonsten ununterbrochenen Fluß des Textes, markiert den Übergang von der Erzählung zur direkten Rede und fordert demnach zu einer Veränderung der Stimmlage auf. Der Langstrich ist ein komplexeres Zeichen, das neben der gliedernden auch eine kritische Funktion erfüllt. Insofern, als es eine Lücke signalisiert, bewirkt es natürlich auch eine Erleichterung für den Leser; zunächst aber und vor allem dient es einer Rechtfertigung des Schreibers. Der Schreiber zeigt durch den Langstrich an, daß er nicht etwa versehentlich, sondern durchaus mit Absicht Verse ausgelassen hat; er verweist auf seine eigene Zuverlässigkeit und im gleichen Zug auch auf die Vollständigkeit des Textes, den er als Vorlage benutzt hat.

Wie haben wir uns nun das Publikum vorzustellen, vor dem der Schreiber sich auf diese Weise zu rechtfertigen suchte? Die idealtypischen Adressaten der *Odyssee*-Becher sind unmittelbar zu vergleichen mit den Besitzern von *Odyssee*-Papyri mit textkritischen Zeichen. Auch die Adressaten der Becher müssen kompetente, gewohnheitsmäßige Leser gewesen sein, die eine vollständige Ausgabe des homerischen Textes zur Hand hatten, und bei denen zu befürchten war, daß sie Zitate nachprüfen würden, denn nur solche Leser geben dazu Anlaß, Auslassungen auch ausdrücklich als solche zu kennzeichnen. Aber die Auslassungszeichen sind keineswegs das einzige Indiz. Vielmehr spricht die ganze Art der Zitierens dafür, daß hier mit ungewöhnlich beschlagenen Lesern gerechnet wurde: Nur solche werden mit Zitaten auch dann sinnvoll umgehen können, wenn diese Rätsel-Charakter annehmen.

²⁰ Vgl. Pfeiffer, R.: *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, 1968, S. 111, 115, 178.

Um Rätsel handelt es sich tatsächlich. Warum sonst sollten die Zitate dem Leser so oft wesentliche Informationen über Subjekt, Prädikat und Objekt vorenthalten und mitten im Satz anfangen oder aufhören? Ein eklatantes Beispiel dafür ist die Athenarede in der Inschrift der dritten Szene des ersten Bechers: „Auf denn, Lieber, stelle dich zu mir und sieh, was ich tue, daß du erkennst, wie dir, inmitten feindlicher Männer“... – Schnitt, Zitatende. Das abrupte, Subjekt und Prädikat verschluckende Ende ist umso bemerkenswerter, als an dieser Stelle auf dem Becher ohne weiteres Platz gewesen wäre für weitere Zeilen; es gab keine Raumnot, die zu einer solchen Verstümmelung des Textes gezwungen hätte. Das verkürzte Zitat ist keine Panne, sondern gehört zum Spiel; es enthält eine implizite, aber unmißverständliche Aufforderung an den Leser, im Text fortzufahren und den abgebrochenen Satz zu vervollständigen: „[...] daß du erkennst, wie dir, inmitten feindlicher Männer, Mentor, Alkimos Sohn, nun wiedererstattet die Wohltat.“

Allein für sich genommen bieten die Beischriften keine große Hilfe zum Verständnis der dargestellten Szenen. Vielmehr sind sie ihrerseits nicht ohne weiteres zu verstehen, da sie selbst aus dem Zusammenhang gerissene Fragmente bilden. Sie müssen, um verständlich zu werden, in diesen Zusammenhang erst wieder zurückversetzt werden. Ein Leser, der mit dem *Odyssee*-Text nicht besonders vertraut ist, wird mit dem, was er auf den Bechern zu lesen bekommt, nicht viel anfangen können. Der beschlagene *Odyssee*-Kenner hingegen wird die beigeschriebenen Zitate wiedererkennen und sie als Verweise auf den vollständigen Text verstehen; ihm zeigen die Zitate an, auf welche Stelle im Text die Bilder zu beziehen sind. Umgekehrt können natürlich auch die Bilder als Hinweise funktionieren und damit zur richtigen Lokalisierung der Zitate beitragen.

Sowohl die Produzenten als auch die Rezipienten der *Odyssee*-Becher zeichnen sich durch ein hohes Ausmaß an literarischer Kompetenz aus: Die Produzenten greifen auf einen schriftlichen Text zurück und setzen den Gebrauch eines solchen auch bei ihrem Publikum voraus. Sie entnehmen dem Text exakte Zitate und verwenden diese, um auch ihre Rezipienten wieder auf den Text zu verweisen. So verstanden handelt es sich bei den Bechern um Bildwerke, die vom Text ausgehen und wieder zum Text zurückführen. Entscheidend dabei ist, daß wir zum ersten Mal einer unmittelbaren, direkten Zusammenführung von Bildern und Texten begegnen. Für moderne Betrachter ist es freilich überraschend, daß eine solche Zusammenführung im Kontext einer keramischen Gattung unternommen wird, entspricht sie doch genau dem, was wir unter einem illustrierten Text verstehen.

Vor diesem Hintergrund hat man versucht, unsere Becher als ein sekundäres Phänomen zu verstehen: Ihre Hersteller hätten sich eng an das Vorbild illustrierter Papyrusrollen gehalten und deren Ikonographie als Muster benutzt.²¹ Literarische Papyrus-

²¹ Vgl. Weitzmann, K.: *Ancient Book Illumination*, 1959, S. 40; Weitzmann stellt fest, daß auf beiden Bechern die einzelnen Szenen „are accompanied by the several lines of the

rollen mit eingestreuten Bildern hat es tatsächlich gegeben; allerdings scheinen sie sehr selten gewesen zu sein. Unter den zahllosen Fragmenten literarischer Papyri, die auf uns gekommen sind, finden sich insgesamt nur zwei Exemplare, bei denen die Textkolumnen durch – denkbar anspruchslose – Strichzeichnungen unterbrochen werden.²² Beide bekannten Exemplare stammen aus der fortgeschrittenen römischen Kaiserzeit und sind damit drei bis vier Jahrhunderte jünger als unsere Becher. Das ist ein beträchtlicher Zeitabstand. Die Frage, ob es die Gattung solcher illustrierter Texte bereits im Hellenismus gegeben habe, bleibt offen. Für eine positive Antwort gibt es keinerlei Hinweise, es sei denn, daß man die Bilderbecher als solche gelten lassen möchte. Aber gerade das ist kaum überzeugend.

Man braucht nur den Versuch zu unternehmen, beim ersten Becher die einzelnen Szenen gegeneinander abzugrenzen, um festzustellen, daß sich ganz unregelmäßige, breit ausufernde Umrisse ergeben. Hinzu kommt, daß die einzelnen Szenen breite Leerstellen für Texteinlagen aufweisen. Hier wurden nicht Bilder durch Texte eingefügt, sondern Textpassagen in Bilderszenen hineingesetzt. Bei Bildvignetten, die sich in die Textkolumnen einer Papyrusrolle einzufügen hätten, würde man im Gegenteil ein kompaktes Format und klare Grenzen gegenüber den Textpartien erwarten. Schließlich hat der Meister des Bechers zwei Szenen durch kunstvolle Überlappung und doppelte Zugehörigkeit der Figuren fließend ineinander übergehen lassen – ein solches Verfahren ist aber nur bei einem umlaufenden Fries möglich und sinnvoll. Die Ikonographie des Bechers ist offenkundig von Anfang an auf die spezifische Form des Gefäßes hin entworfen worden. Wenn der Meister des Bechers tatsächlich von einem illustrierten Papyrus abhängig gewesen wäre, so müßte man annehmen, daß er seine Vorlage entscheidend, ja: bis zur Unkenntlichkeit, verändert hätte. Die Becher sind also kaum geeignet, die Existenz illustrierter Papyri zu begründen. Aber man kann noch einen Schritt weiter gehen. Bereits die schlichte Tatsache, daß solche Becher überhaupt hergestellt wurden, ist ein deutliches Argument dagegen, daß zu dieser Zeit illustrierte Papyri in Umlauf gewesen wären.

Gesetzt den Fall, es hätte im Hellenismus in der Tat illustrierte Ausgaben der homerischen Epen gegeben: Vor einem solchen Hintergrund wäre die Produktion der *Odyssee*-Becher schwer zu verstehen. Deren Hersteller hätten eine gewaltige An-

actual Homer text, so that the scenes actually seem to be placed within writing columns. This is a very unusual feature for relief terra cotta, but most natural for illustrated rolls and hence another strong evidence for the dependence of the former from the latter“.

²² Es handelt sich um zwei Papyrus-Fragmente aus dem 2. bzw. 3. Jahrhundert n. Chr. in Paris, Bibl. Nat. bzw. in Oxford; der Pariser Papyrus zeigt drei Bildvignetten zu einem unidentifizierten Text, bei dem es sich wahrscheinlich um ein Roman-Fragment handelt; der Oxforder Papyrus bezieht sich auf eine Erzählung der Heraklestaten und zeigt zwei Strichzeichnungen; siehe dazu Weitzmann, K.: *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, 1947, S. 51ff., Abb. 40 sowie ders.: *Ancient Book Illumination* (Anm. 21), S. 53, Abb. 59 und 100, Abb. 107.

strengung unternommen, nur um reich illustrierten Buchrollen ebenso reich illustrierte Becher an die Seite zu stellen; dabei hätten die Becher, an den Buchrollen gemessen, doch niemals etwas anderes sein können als hoffnungslos unterlegene, schwerfällige Doubletten, ausgestattet mit ein paar kurzen, kaum verständlichen Textfragmenten sowie mit den gleichen Bildern, die das Publikum schon aus den Buchrollen kannte. Unter solchen Voraussetzungen wären die Bilderbecher ein reizloses Produkt gewesen. Sollte man diesen Werkstätten aber tatsächlich die Herstellung eines so wenig überzeugenden Produktes unterstellen? Viel eher wird man von der entgegengesetzten Annahme ausgehen. Gerade weil Bilderbecher hergestellt und vermarktet worden sind, dürften die genannten Voraussetzungen nicht zutreffen. Bis zum Beweis des Gegenteils können wir getrost davon ausgehen, daß es die Gattung der illustrierten Buchrollen damals noch nicht gegeben hat.

Die Becher setzen die Verfügbarkeit schriftlicher Textausgaben voraus, in der Werkstatt ebenso wie beim Rezipienten. Sie wenden sich an ein gebildetes Publikum von Lesern, sie appellieren an deren Vorwissen und Erwartungen. Wenn es ihnen gelingt, sich neben den Texten zu behaupten, dann nur, weil sie über etwas verfügen, was jenen fehlt: und das sind selbstverständlich die Bilder. In den Bildern und nur in den Bildern liegt der entscheidende Vorzug dieser Becher gegenüber allen Texten der Welt. Ihre Ikonographie führt genau das vor Augen, was jeder Leser immer schon gern gesehen hätte, was aber für keinen Leser in einem Text je zu finden sein wird; und sie liefert, gerade für kompetente Leser, einen kaum auszuschöpfenden Gesprächsstoff. Das dürfte, gerade im ursprünglichen Verwendungskontext, von entscheidender Bedeutung gewesen sein. Unsere Bilderbecher sind für den Gebrauch beim Symposion bestimmt gewesen. Man kann sich leicht vorstellen, zu welchen Gesellschaftsspielen sie Anlaß gegeben haben können. Je vielfältiger die Bilder und je rätselhafter die Zitate, desto reizvoller das Spiel.

Im Rahmen einer Geschichte der Illustration könnte man die Gattung unserer Becher insofern als ein historisches Kuriosum betrachten, als hier eben jene Zusammenführung von Bild und Text vorweggenommen erscheint, die dann in der römischen Kaiserzeit im Medium der Bücher aufgegriffen und fortgeführt worden ist. Dabei scheint man zunächst illustrierte Papyrusrollen hergestellt zu haben – selten freilich, und auf bescheidener Qualitätsstufe. Ganz neue Möglichkeiten ergaben sich dann durch die Einführung der Codices aus Pergament; auf deren flachen Seiten finden sich erstmals gerahmte, großformatige, schließlich sogar ganzseitige Illustrationen. Die Tradition, die hier ihren Ausgang nahm, ist so übermächtig geworden, daß heute die Annahme selbstverständlich scheint, nach der die Initiative zur Zusammenführung von Bild und Text von den Texten ausgegangen, das Phänomen daher auch im Medium der Bücher anzusiedeln sei, daß also die Texte dabei immer das Primäre, die Bilder das Sekundäre gewesen seien. Aber ist das wirklich selbstverständlich? Unsere Becher zeigen, daß der entgegengesetzte Fall nicht nur ebensogut möglich war, sondern daß er sogar als erster eingetreten ist. Trinkgefäße sind in Griechenland von altersher Bildträger gewesen, und in dieser Tradition stehen – ungeachtet aller Brü-

che – auch noch die hellenistischen Reliefbecher. Hier sind die Bilder primär, und die Texte eine sekundäre Zugabe. Die Engführung von Bild und Text ist zuerst in einem Bildmedium, und nicht in einem Textmedium durchgeführt worden.

In unserem Zusammenhang entscheidend ist allerdings der Umstand, daß es *überhaupt* zu einer solchen Engführung gekommen ist, und wir haben abschließend zu fragen, welche Konsequenzen dies für die Bilder gehabt hat. Durch die enge Anbindung an die Texte verlieren die Bilder ihren Freiraum und ihre Autonomie; sie werden zur Illustration²³. Als Illustrationen bezeichnen wir Bilder dann, wenn diese sich einem gegebenen, schriftlich fixierten Text an die Seite stellen und unmittelbar auf einen bestimmten Passus daraus verweisen. Ob der Text dann auch materiell präsent ist oder nicht, ist zweitrangig. Es können Bilder ohne einen Text daherkommen und dennoch als reine Illustrationen zu verstehen sein, wenn sie sich auf einen abwesenden, anderweitig verfügbaren Text beziehen, der nachgeschlagen werden kann; und umgekehrt können im Zusammenhang eines Buches selbstverständlich Bilder auftreten, die zu dessen Text keinerlei illustratives Verhältnis aufweisen. Entscheidend sind nicht die materiellen Verhältnisse, sondern die konzeptionelle Engführung von Bild und Text, bei der das Bild auf den Text verweist und den Betrachter dazu auffordert, sich in einen Leser zu verwandeln. Eine solche Engführung wird bei einem Einzelbild kaum zu befriedigenden Resultaten führen. Ihre eigentliche Erfüllung findet sie im Bilderzyklus – je dichter, desto besser.

Die Probleme, die sich bei solchen Bilderzyklen ergeben, sind einigermaßen konstant. Aus der Vervielfältigung der Bilder ergibt sich eine drastische Reduktion des thematischen Horizontes, für den jedes einzelne Bild zuständig ist. Der Illustrator hat nicht mehr die Geschichte als Ganzes im Auge und ist nur noch zuständig für eine kleine, deutlich abgegrenzte Textparzelle: im konkreten Fall für die Verse 310 bis 378 aus dem 22. Buch der *Odyssee*; von allem, was davor erzählt worden ist, und allem, wovon später noch die Rede sein wird, braucht der Illustrator nichts mehr zu wissen, sollte er am besten auch gar nichts wissen wollen. Vor Augen hat er nur noch diese geringe, leicht überschaubare Anzahl an Versen. Er braucht dem Lauf der Verse nur zu folgen und sich die Einzelheiten zu merken: daß etwa Leiodes dem Odys-

²³ Der Begriff – im Sinn von Bildern, die in einen Text eingefügt sind und einen engen Bezug dazu aufweisen – kommt erst im frühen 19. Jahrhundert in England auf, wird dann rasch in Frankreich und Italien übernommen; vgl. die entsprechenden Stichworte in: The Oxford English Dictionary, 2. Auflage, 1989; Le Grand Robert de la Langue Francaise, 2. Auflage, 2001; Grande Dizionario Italiano dell'uso, 1999. Eine befriedigende, der Problematik gerecht werdende Diskussion des Begriffs ist mir nicht bekannt. Einen ersten Ansatz bietet etwa Criegern, A. von: Vom Text zum Bild, 1996, der sich zu Recht von der Einschränkung des Begriffs auf den Bereich gedruckter Bücher distanziert (S. 27); aber seine eigene Definition scheint mir umgekehrt zu weit: Illustration sei dann gegeben, wenn Texte in Bilder umgesetzt werden (ebenda). So verstanden, wäre jedes narrative Bild als Illustration zu betrachten: In diesem Zwielficht würden alle Katzen grau.

seus flehend die Knie umschlingt und daß Odysseus ihm das Schwert mitten in den Nacken schlägt; oder daß Phemios seine Leier neben einen Krater stellt, bevor er seinerseits vor Odysseus niederkniet; oder daß Medon sich in eine abgezogene Rinderhaut hüllt und unter einem Stuhl versteckt.

Freilich, zwischen Bild und Text kann es keine Kongruenz geben. Wer es unternimmt, den Inhalt eines Textes in ein Bild umzusetzen, der wechselt von einer Dimension in die andere. Für diesen Sprung gibt es keine absoluten Regeln, und er wird niemals zu einem voraussehbaren Ergebnis führen. Dennoch, je enger der Illustrator sich am Text orientiert, ihn gewissermaßen als Rezept verwendet, und je sorgfältiger er sich an die angegebenen Ingredienzien hält, desto leichter wird seine Aufgabe.²⁴ Das Ergebnis sind Bilder, deren Tugend in ihrer Aufmerksamkeit für die konkreten Einzelheiten liegt. Sie zeigen einen Schwertstich in den Nacken, ein Saiteninstrument, das neben einem Krater steht oder eine übergezogene Tierhaut – und all dies stimmt genau mit dem Text überein. Solche Details dienen – ganz ähnlich wie die expliziten Textzitate – als Verweise, durch die das Bild seine Treue zum Text demonstriert. Auf die übermächtige Anziehungskraft der Texte reagieren die Bilder, indem sie ihre literarische Zuverlässigkeit und Treue zur Schau stellen. Dabei nehmen sie eine Gestalt an, die ohne entsprechende Textlektüre gar nicht mehr zu verstehen ist, und die dem Betrachter doch wieder nur das vor Augen hält, was dieser ohnehin schon gelesen hat.

Es gibt starke und weniger starke Bilder. Starke Bilder verfolgen bei narrativen Inhalten eigene Möglichkeiten der Inszenierung. Sie wählen aus, setzen neue Akzente und nehmen dabei auch Abweichungen oder Widersprüche im Verhältnis zur gegebenen Textfassung in Kauf. Ihr Zugriff auf die Erzählungen richtet sich auf deren narrativen Kern, gelegentlich auch auf Einzelheiten, aber ohne sich jemals dem Wortlaut zu unterwerfen. Die Bildermacher stehen den Texten fern, und gerade diese Distanz erweist sich als eine außerordentlich günstige Bedingung für die Entfaltung einer starken Ikonographie, die sich dem Betrachter umso tiefer einprägt, als sie den Wortlaut der Texte nicht als verbindlich betrachtet und durchaus für Überraschungen gut ist.

Bei der Illustration erscheint diese Distanz aufgehoben. Der Text ist nah, seine Autorität ist groß; ja, er kann im Extremfall sogar in das Bild einfallen und es durch seine Gegenwart lahmlegen. Das Bild ähnelt dann einem kleinen Spiegel, der dicht am Text entlang bewegt wird; in diesem Spiegel finden wir nichts Unvermutetes mehr, keine Abweichungen und keine Überraschungen, sondern nur noch den bekannten Inhalt des Textes, genauer: den Inhalt immer kleinerer Textabschnitte. Je kleiner die Textabschnitte, desto zahlreicher und treuer die Bilder. In dichten Scharen stellen

²⁴ Nicht nachvollziehbar ist mir das Facit von Schefold & Jung: Die Sagen von den Argonauten (Anm. 3), S. 332: Betont wird bei den Reliefbechern „die schöpferische Freiheit des Erzählens, die sich von der klassischen Tradition [...] so entschieden abhebt“.

sie sich ganz und gar in den Dienst des Textes; treu bestätigen und wiederholen sie das, was dieser schon längst gesagt hat. Sie richten sich an keinen anderen Betrachter als an den Leser; und auch diesem haben sie im Extremfall keinen anderen Reiz mehr zu bieten als den – vergleichsweise doch etwas lauen – des *déjà lu*.

Die Illustration steht demnach nicht am Anfang des narrativen Bildes. Sie bezeichnet vielmehr dessen späte Schwundform. Die narrative Ikonographie hat über Jahrhunderte hinweg Gedichte als Nährboden und thematischen Steinbruch benutzt. Aber die Texte haben die Bilder nicht nur bereichert; ihre Anziehungskraft hat sich langfristig auch als eine Gefahr erwiesen. Seitdem es möglich wurde, auf schriftliche Fassungen zurückzugreifen, hat sich die Anziehungskraft der Texte zusätzlich verstärkt und schließlich die Ikonographie so nahe an die Texte gebunden, daß Bilder ihren Freiraum eingebüßt haben. Am Ende dieser Geschichte steht die Geburt der Illustration: einer neuen, bis dahin unbekanntem Bildergattung, die in der abendländischen Kunst noch eine lange Geschichte haben sollte. Aber schon die Anfänge der Illustration machen deutlich, daß es sich bei ihr um ein besonders risikoreiches Unterfangen handelt: Sie ist und bleibt zu allen Zeiten eine hochgradig gefährdete Gattung der Bildkunst. Die Gefahr ist, Skylla und Charybdis vergleichbar, eine doppelte. Auf der einen Seite droht die Illustration unter dem Gebot der Treue zum Text ihre ikonographische Eigenständigkeit aufzugeben und zur passiven Widerspiegelung zu verkommen. Wenn sie sich aber umgekehrt auf ihre Eigenständigkeit besinnt und dem Text gegenüber auf Distanz geht, kann es leicht geschehen, daß alle Reibungsmomente mit dem Text wegfallen und dieser somit keine Herausforderung mehr darstellt. Bilder, die die Enge zum Text aushalten, ohne dabei ihre eigenen Qualitäten aufzugeben, sind ein seltener Glücksfall. Die Berliner *Odyssee*-Becher wird man kaum dazu zählen können. Vielmehr führen sie die Problematik der Gattung mit aller Deutlichkeit vor Augen. Aber gerade das macht ihren Fall so aufschlußreich.