

A8: Bilder und Texte.

Griechische Bilderzählungen im Horizont einer aufkommenden Schriftkultur

Förderung 1994–1996

Leitung und Mitarbeiter

Leiter: Luca Giuliani

Mitarbeiter: Sonja Kapp (wiss.Hilfskraft); Patric Kreuz (wiss.Hilfskraft); Ingeborg Charlotte Stein (wiss.Hilfskraft).

Ausgangspunkt

Die Arbeit innerhalb des Teilprojekts ging aus von der Beobachtung, daß sich in der griechischen Mythenikonographie um die Wende vom 5. zum 4. Jh. eine grundlegende Veränderung bemerkbar macht. Auf Vasenbildern des 7., 6. und 5. Jhs. werden mythischen Themen jeweils auf ihren narrativen Kern reduziert und dieser zum Angelpunkt der Darstellung gemacht; die Übereinstimmung mit den Texten (etwa des Epos) beschränkt sich auf die großen Linien, Deckungsgleichheit im Detail ist nicht zu konstatieren; nicht selten werden sogar beträchtliche Abweichungen vom Wortlaut der Erzählung in Kauf genommen. Das ändert sich um 400 v.Chr.; nun tauchen zum ersten mal Bilder auf, die sich exakt auf bestimmte Passagen dichterischer Werke beziehen und sich bis in Einzelheiten hinein an den Text halten. Das Verständnis solcher Bilder setzt eine bemerkenswert exakte Kenntnis der zugrundeliegenden Texte voraus: dies führt unter anderem

dazu, daß die Bilder für den heutigen Interpreten, dem die Texte in den allermeisten Fällen nicht mehr zur Verfügung stehen, oft schwer zu deuten sind oder zumindest in vielen Einzelheiten rätselhaft bleiben.

Es liegt nahe, diesen ikonographischen Umbruch in Relation zu setzen mit der gleichzeitigen Literarisierung von Dichtung in der griechischen Welt. Während dichterische Texte in archaischer und frühklassischer Zeit ausnahmslos für den mündlichen Vortrag bestimmt waren, nimmt die Zirkulation schriftlicher Texte im späten 5. Jh. stark zu, und dementsprechend ändert sich auch die Art der Rezeption: es gibt immer mehr dichterische Texte, die sich nicht mehr an Hörer, sondern an Leser wenden. Die archaischen und frühklassischen Bilder sind also in einem Raum entstanden, in dem es (noch) keine schriftlichen Texte gab, genauer: in dem schriftliche Texte für die Rezeption von Dichtung keine Rolle spielten; für die Ikonographie solcher Bilder ist nicht das maßgebend gewesen, was in den Texten stand, sondern das, was von einem mündlichen Vortrag in Erinnerung behalten wurde. Aus der oralen Vermittlung ergab sich eine ausgeprägte Distanz zwischen den Texten und den Bildern, und die Ikonographie behielt ein hohes Ausmaß an Eigenständigkeit. Im 4. Jh. sind die Texte dann zu einem selbstverständlichen und in seiner Selbstverständlichkeit auch dominanten Medium geworden. Die Verfügbarkeit über einen reichen Fundus an literarischen Texten hat (zumal in der unteritalischen Vasenmalerei) eine Ikonographie von einzigartiger Vielfalt ins Leben gerufen, die Bilder zugleich aber auch immer stärker an den literarischen Wortlaut gebunden: die thematischen Impulse kamen nicht mehr von einem ephemeren mündlichen Vortrag, sondern von schriftlich fixierten Texten, in denen die betreffende Stelle jederzeit wieder nachgeschlagen und mit entsprechender Treue ins Bild gesetzt werden konnte (und oft sollte).

Die Untersuchung des Phänomens hat rasch zu einer Ausweitung des Blickwinkels geführt. Zunächst stellte sich die Frage nach einer exakteren Bestimmung der Differenz zwischen narrativer und nicht-narrativer Ikonographie; das führte zu einer erneuten Beschäftigung mit Vasenbildern aus dem 8. und 7. Jh. v.Chr.

Das Aufkommen einer narrativen Ikonographie um 700 v.Chr.

Was ist unter einer narrativen Ikonographie zu verstehen? Es liegt auf der Hand, daß narrative Bilder nicht einfach Bilder sind, die eine Geschichte erzählen: denn wie sollten Bilder Geschichten erzählen können? Als narrativ wird man vielmehr solche Bilder bezeichnen, die – um verstanden zu werden – einer Geschichte bedürfen, d.h.: die ein Erklärungsdefizit aufweisen, das nur durch eine entsprechende Geschichte behoben werden kann; die Aufgabe des Erzählens fällt also nicht dem Bild zu, sondern dem Betrachter.

Natürlich gibt es zahllose Bilder, die keinen narrativen Charakter aufweisen. Die Möglichkeit einer narrativen Bildkunst ist nicht zu allen Zeiten gegeben: in der griechischen Kunst ist ein narrativer Darstellungsmodus um 700 v.Chr. überhaupt erst entwickelt worden. Vasenbilder des 8. Jhs. sind nicht narrativ: sie stellen die Welt so dar, wie sie aus einer bestimmten (aristokratisch-normativen) Perspektive zu sein hat und wie jeder sie kennt; sie geben dem zeitgenössischen Betrachter keine ungelösten Rätsel auf; und wenn jemand etwa bei einem Kampfbild des 8. Jhs. doch fragen wollte, weshalb hier Krieger gegeneinander vorgehen, so gäbe es darauf keine andere Antwort als: so ist eben die Welt. Mit dem nicht-narrativen Darstellungsmodus hängen zwei weitere Charakteristika dieser Ikonographie zusammen. Erstens: alle dargestellten Personen sind anonym und einander potentiell gleichwertig; es wird nirgends der Versuch unternommen, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einzelne Figuren zu fokussieren und diese als Protagonisten herauszuheben. Zweitens: zwar werden Menschen in Aktion dargestellt, aber diese Aktionen laufen nach einem festen, immer wiederkehrenden Muster ab; man wird sie aus diesem Grund lieber als Tätigkeiten denn als Handlungen bezeichnen; eine Dimension der Unsicherheit über das zu erwartende oder zu befürchtende Ergebnis spielt dabei keinerlei Rolle; die Bilder weisen keinerlei Elemente auf, die auf Herstellung von Spannung zielen würden.

Beide Eigenschaften finden außerhalb der Vasenmalerei eine unmittelbare Entsprechung im 18. Gesang der *Ilias*, in der Beschreibung von Achills Schild. Auch auf dem Schild sind alle dargestellten Figuren namenlos (in auffälligem Gegensatz zum Rest der *Ilias*, wo alle Handlungsträger, und sei ihre Rolle noch so bescheiden, stets mit einem Namen versehen sind); und auch auf dem Schild bleibt der Ausgang der geschilderten Vorgänge (etwa des Kampfes um eine belagerte Stadt) offen, ohne daß sich daraus irgend ein Moment der Spannung ergäbe. Der Text scheint hier mit dem klaren Bewußtsein zu operieren, daß der beschriebene Schild ein Werk der bildenden Kunst ist und somit medialen Gesetzmäßigkeiten gehorcht, die sich von denen des Epos grundsätzlich unterscheiden. Mit diesen Gesetzmäßigkeiten hängt – bei der Schildbeschreibung ebenso wie auf den Vasenbildern – auch das Fehlen einer mythologischen Thematik zusammen: die Welt kann man beschreiben, aber ein Mythos läßt sich nur erzählen: einer Kunst, die (noch) über keinen narrativen Modus verfügt, fehlt damit auch die Zugriffsmöglichkeit auf Mythen.

Das ändert sich spätestens im frühen 7. Jh. Wenn etwa auf einem kykladischen Pithos¹ ein riesiges Pferd auf Rädern dargestellt ist, in dessen Leib sich viereckige Luken befinden, aus denen bewaffnete Männer heraus schauen, oder wenn auf einem argivischen Krater² mehrere Männer auf einen sitzenden Riesen

¹ Mykonos, Museum: M.Ervin, "A relief pithos from Mykonos". *Deltion* 18/1963, 37–75; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.3/1986, 815 s.v. 'Equus trojanus' Nr.23.

² Argos, Museum: P.Courbin, "Un fragment de cratère protoargien". *Bulletin de correspondance hellénique* 79/1955, 1–49; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.6/1992, 956 s.v. 'Odysseus' Nr.88.

zuschreiten und mit emporgestreckten Armen ein langes, stangenartiges Gebilde tragen, dessen Spitze sie gegen die Stirn des Riesen richten, so wird in beiden Fällen ein höchst seltsamer und insofern erklärungsbedürftiger Sachverhalt dargestellt. Ein solches Bild wirft Fragen auf, die es von sich aus nicht mehr zu beantworten vermag: die Antwort besteht in einer Geschichte. Die Darstellung verweist also nicht mehr (oder zumindest nicht nur) auf die Welt, wie jeder sie kennt, sondern macht sich abhängig von einem ganz bestimmten Erzählzusammenhang, der über das, was im Bild selbst zu sehen ist, notwendigerweise hinausgeht. Damit ist eben jene Autarkie aufgegeben worden, die für die Vasenbilder des 8. Jhs. charakteristisch gewesen war. Der Autarkie-Verlust ist keine zufällige Begleiterscheinung, sondern das unvermeidliche, konstitutive Charakteristikum narrativer Bildkunst. Das narrative Bild weist notwendigerweise ein Erklärungsdefizit auf, weshalb es auch einer Geschichte bedarf: der Betrachter braucht diese Geschichte nicht zu erfinden, sondern er muß sie – wenn er das Bild verstehen will – bereits kennen; er wird sie schon häufig gehört haben, denn sie wurde immer wieder erzählt und ist im sprachlichen Medium fest verankert. Narrative Bildkunst greift somit Stoffe auf, die keineswegs neutral, sondern in hohem Ausmaß sprachlich vorgeformt sind. Daraus ergeben sich ganz bestimmte Probleme: denn das Bild-Medium hat andere Möglichkeiten und andere Grenzen als die Sprache. Die Transposition eines narrativen Stoffes vom sprachlichen ins bildliche Medium geht nicht ab ohne Reibungen und Schwierigkeiten.

Dies zeigt sich besonders deutlich an jenen Bildern, auf denen Handlungsmomente vereint sind, die chronologisch gesehen durchaus inkompatibel sind. Dafür gibt es gerade in der archaischen Vasenmalerei zahllose Beispiele. Das Bestreben der Maler bestand zunächst schlicht und einfach darin, eine Handlung (im Sinn von 'plot') darzustellen: diese konnte ohne weiteres verschiedene Momente umfassen, vor allem dann, wenn es der narrativen Deutlichkeit dienlich war. So zeigt etwa um die Mitte des 6. Jhs. das Innenbild einer lakonischen Schale³ wiederum eine Reihe von Männern, die auf den sitzenden Polyphem zuschreiten: auch sie schultern einen Pfahl, dessen Spitze sie gegen die Stirn des Riesen richten; der erste der Reihe hält aber zugleich auch einen Kantharos in der Rechten, mit dem er Polyphem zu Trinken anbietet; der Riese kann darauf allerdings schon deshalb nicht reagieren, weil er keine Hand frei hat: hält er doch in jeder Hand einen menschlichen Unterschenkel. Dadurch wird Polyphem unmißverständlich als anthropophages Ungeheuer charakterisiert, und es gelingt mit einfachen Mitteln nahezu die ganze Geschichte ins Bild zu setzen: Polyphem, der mörderische Menschenfresser, droht nach und nach die ganze Gruppe der Griechen umzubringen und zu verspeisen; er wird trunken gemacht und im Rausch geblendet.

³Paris, Bibliothèque Nationale: C.M.Stibbe, *Lakonische Vasenmaler des sechsten Jahrhunderts v. Chr.* (Amsterdam/London 1972) 285, Nr.289; *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.6/1992, 954 s.v. 'Odysseus' Nr.67.

Spätestens hier wird ein entscheidender Unterschied zwischen dem Vasenbild und der sprachlich vermittelten Erzählung deutlich. Die Rezeption einer gesprochenen Erzählung ist – zumindest was ihre zeitliche Folge besteht – absolut gesteuert: der Erzähler entscheidet darüber, wann und in welcher Folge der Zuhörer etwas zu hören bekommt; dieser kann zu- oder weghören, aber es ist ihm schlechterdings unmöglich, das zu hören (bzw. als Gehörtes zu vergegenwärtigen), was der Erzähler noch nicht gesagt hat; es gibt eine klare und eindeutige Grenze zwischen dem, was der Rezipient gehört hat und also weiß, und dem, was er noch zu hören bekommen wird. Im Verlauf des Erzählens verschiebt sich diese Grenze fortwährend, mit einer bestimmten Geschwindigkeit und in eine bestimmte Richtung: wer darüber bestimmt, ist der Erzähler (bzw. der Text), der Rezipient hat sich zu fügen. In dieser Steuerung des Rezeptionsvorgangs liegt die notwendige Voraussetzung für den Aufbau einer narrativen Spannung: indem der Zuhörer die Inhalte der Erzählung nach und nach zu hören bekommt, kann er in den Zustand versetzt werden, das unmittelbar Bevorstehende mit angst- oder lustvollem Interesse zu erwarten; Gegenstand solcher Erwartung kann nur das sein, was nicht von Anfang an unmittelbar gegeben ist, sondern sich erst allmählich abzeichnet. Spannung setzt notwendigerweise eine verzögerte, schrittweise Erweiterung des Sinnhorizontes voraus, die sich dem Belieben des Rezipienten entzieht. All diese Voraussetzungen entfallen beim Betrachten eines Bildes schon deshalb, weil dieses als Vorgang in der Zeit keiner medienimmanenten Steuerung unterliegt. Das oben erwähnte Schalenbild setzt die Zeichen der Menschenfresserei, des Trinkens und der Blendung nebeneinander, ohne deren zeitliche Reihenfolge bestimmen zu können: die einzelnen Momente verketteten sich im Bild eben nicht zu einem zielgerichteten Ablauf. Die Spannungsmomente der gesprochenen Erzählung gehen im Bild vollständig verloren. Dazu kommt aber noch ein weiterer Aspekt. Die Häufung unterschiedlicher Handlungsmomente führt dazu, daß die Gestalten kaum in konkrete Wechselwirkung zueinander treten: so zeitigt etwa die Blendung bei dem Kyklopen keinerlei sichtbare Wirkung, da dieser gerade mit Essen und Trinken beschäftigt zu sein scheint. Es liegt auf der Hand, daß dies nicht die einzige Möglichkeit war, eine Geschichte ins Bild zu setzen: man konnte versuchen, die Dramatik der Szene zu steigern, indem man die Interaktion zwischen den Figuren nicht bloß durch einzelne Gebärden, sondern an deren ganzer Gestalt sichtbar werden ließ. So gibt es gerade von der Blendung des Polyphem eine ganze Reihe von Darstellungen, wo all jene Gebärden und Details eliminiert wurden, die mit der Dramatik der Haupthandlung nicht in Einklang zu bringen gewesen wären⁴; Menschenfresserei und Weintrinken spielen keine Rolle mehr und sind ausgeblendet; stattdessen ist der Mund des Riesen schreiend geöffnet und eine Hand erhoben beim ohnmächtigen Versuch, den bereits in das Auge dringenden Pfahl abzuwehren. Die Verdichtung

⁴Vgl. etwa die pseudochalkidische Amphora London, British Museum: *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.6/1992, 156 s.v. 'Kyklops' Nr.21.

des Handlungsbezuges führt mit notwendiger Folgerichtigkeit zu einer Synchronisierung der Gebärden und zur Entstehung eines einheitlichen Zeithorizontes.

Die Synchronisierung des Handlungsbildes und deren narrative Funktion

Primäres Ziel narrativer Darstellungen scheint demnach die Ausgestaltung der dramatischen Wechselwirkung von Aktion und Reaktion gewesen zu sein: dabei ergab sich die Synchronisierung der Handlung nebenbei, gewissermaßen als unbeabsichtigter Nebeneffekt. Dennoch sind durch diesen Nebeneffekt ganz neue Möglichkeiten eröffnet worden. Entdeckt wurden diese allem Anschein nach gegen Ende des 6. Jhs. in Athen. Hier begegnen wir plötzlich Vasenbildern, auf denen die Dramatik des Geschehens bewußt gedrosselt erscheint: dargestellt wird ein Moment unmittelbar vor dem Kulminationspunkt der Handlung; dadurch wird die Aufmerksamkeit des Betrachters zum erstenmal auf einen zeitlichen Ablauf gelenkt und der temporale Aspekt zum Angelpunkt der Darstellung gemacht. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Ikonographie von der Auslösung von Hektors Leiche durch Priamos. Bilder dieser Szene gibt es auf attischen Vasen seit etwa 560 v.Chr.: sie zeigen Achill, auf einer Kline gelagert, unter oder neben der Hektors Leiche liegt; ihm gegenüber eilt der greise Priamos herbei, meist heftig klagend. Eine bemerkenswerte Veränderung zeigt das Außenbild einer Schale⁵ vom Ende des 6. Jhs.: Achill blickt nicht – wie es bis dahin immer der Fall gewesen war – den herantretenden Priamos an, sondern hat den Kopf in die entgegengesetzte Richtung gewendet zu einer jungen Frau, die ihm gerade einen Kranz aufsetzt; mit aller wünschenswerten Deutlichkeit wird damit zum Ausdruck gebracht, daß Achill den Priamos noch nicht erblickt hat. Noch einen Schritt weiter geht ein Skyphos⁶ des frühen 5. Jhs.: hier hat nicht nur Achill den Priamos noch nicht erblickt, sondern auch der greise König schreitet in aufrechter, würdiger Haltung heran, ohne irgend ein Zeichen von Schmerz oder Klage; solche Gleichmut wäre unbegreiflich, wenn er die blutige Leiche seines Sohnes schon gesehen hätte, die unter der Kline des Achill liegt: halb verdeckt von den ebenfalls blutigen Fleischstücken, die für das Mahl des Achill vorbereitet sind und von dessen Speisetisch herabhängen. Das Bild stellt dem Betrachter eben das vor Augen, was die Protagonisten selbst noch nicht erblickt haben.

Unmittelbar zu vergleichen ist die Erzählstrategie einer attischen schwarzfigurigen Kanne⁷, die ebenfalls um 500 v.Chr. entstanden ist. Dargestellt ist wie-

⁵München, Staatliche Antikensammlungen: J.D.Beazley, *Attic Red-figure Vase-Painters* (Oxford 1963) 61, 74 (Oltos); *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.1/1981, 150 s.v. 'Achilleus' Nr.656.

⁶Wien, Kunsthistorisches Museum: J.D.Beazley a.a.O., 380, 171 (Brygos-Maler); *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* Bd.1/1981, 150 s.v. 'Achilleus' Nr.659.

⁷Paris, Louvre: J.D.Beazley, *Attic Black-figure Vase-Painters* (Oxford 1956) 433, 6; *Lexikon Ico-*

derum die Blendung des Polyphem. Rechts ist der Riese in entspannter Haltung und mit geschlossenem Auge, also schlafend dargestellt. Am linken Bildrand brennt ein großes Feuer, und ein Mann hält einen Pfahl in die Flammen; in seinem Rücken schreiten zwei weitere Männer in die Gegenrichtung: sie halten ebenfalls einen Pfahl, den sie gegen die Stirn des Schlafenden richten. Das Bild stellt nicht eine einzige, sondern zwei aufeinanderfolgende Szenen dar. Zwischen den zwei Gestalten, die Rücken an Rücken zueinander stehen, und zwischen denen keinerlei Wechselwirkung stattfindet, bricht der Zeithorizont um: links wird der Pfahl, der rechts zum Einsatz kommt, im Feuer noch glühend gemacht, was seine Bedrohlichkeit als Waffe steigert und der rechten Szene zusätzliche Brisanz verleiht. Die Inkohärenz des Zeithorizontes ist nicht neu. Neu ist aber der Umstand, daß zwei in sich geschlossene, einheitliche Szenen durch einen temporalen Umbruch voneinander getrennt werden und daß die Bewegungsrichtung der Figuren benutzt wird, um die Sequenz der Szenen festzulegen: wenn der Betrachter der dominierenden Bewegungsrichtung folgt, so wird er kaum anders können, als die Szenen von links nach rechts zu lesen und dabei ein Vorher und ein Nachher zu unterscheiden. Damit wird der temporale Aspekt nicht nur thematisiert, sondern auch gleich im Sinn einer narrativen Strategie eingesetzt: die Handlung wird nicht mehr als Kompendium, sondern als gerichtete Folge von Momenten dargestellt. Dazu kommt, daß diese Folge sich in eine imaginierte Zukunft hinein öffnet. Dem Betrachter wird auch rechts nicht die Blendung selbst, sondern deren allerletzte Vorstufe vor Augen geführt. Das Opfer wird nicht mehr beim wirkungslosen Versuch einer Gegenwehr dargestellt, sondern ahnungslos und schlafend. Dies aber hat für die gesamte Erzählstruktur entscheidende Konsequenzen. Der Betrachter des Bildes erblickt die bedrohlichen Vorbereitungen zum Angriff auf eine Figur, die von diesem Angriff noch nichts merkt. Die Handlung wird damit auf einen ganz bestimmten Augenblick zugespitzt: es ist der Moment, in dem der größtmögliche Kontrast besteht zwischen dem Wissen des Betrachters und dem Unwissen des Opfers – und auf diesem augenblicklichen Kontrast beruht die ganze erzählerische Spannung des Bildes. Diese wird durch eine Zurücknahme an vordergründiger Dramatik erreicht: gerade dadurch, daß die eigentliche Blendung nicht gezeigt wird, sondern der Augenblick unmittelbar davor, wird der Betrachter dazu verleitet, diesen Augenblick nochmals nachzuvollziehen, in ihm zu verharren und den Atem anzuhalten. Das Bild versetzt den Betrachter in einen Zustand der gefühlsbetonten Erwartung dessen, was noch nicht geschehen ist. Damit gelingt hier etwas, was für eine sprachvermittelte Erzählung beinahe selbstverständlich, was aber innerhalb eines bildlichen Mediums, wo die Rezeption in ihrem zeitlichen Ablauf keiner Steuerung unterliegt, nur unter großen Schwierigkeiten zu bewerkstelligen ist.

Indem die Malerei im frühen 7. Jh.v.Chr. narrative Inhalte aufgriff, setzte sie sich dem Vergleich mit sprachvermittelter Erzählkunst aus und geriet dadurch

unter Innovationsdruck: sie mußte nach Mitteln suchen, die es ihr erlauben würden, auf das narrative Vermögen des anderen Mediums adäquat und eigenständig zu reagieren. Ein erstes, wesentliches Problem ergab sich daraus, daß narrative Bilder notwendigerweise mit einem Erklärungsdefizit belastet sind. Man konnte versuchen, dieses Defizit abzubauen, indem man eine Kombination aus verschiedenen Handlungselementen ins Bild setzte. Der Nachteil bestand freilich darin, daß diese Elemente nicht als lineare Sequenz wahrzunehmen waren, sondern nebeneinander standen und sich darüber hinaus auch in ihren dramatischen Entfaltungsmöglichkeiten gegenseitig behinderten. Der Versuch, die Dramatik von Handlungsbildern zu steigern, mußte daher zwangsläufig zu einer Vereinheitlichung der Handlung und damit zu einer Synchronisierung des Bildgeschehens führen. Ein durchgehend synchronisiertes Bild hatte in narrativer Hinsicht, wie sich bald zeigen sollte, einen doppelten Vorzug aufzuweisen. Der erste Vorzug besteht darin, daß es keine Rolle mehr spielt, in welcher Reihenfolge der Blick des Betrachters das Bild abtastet: aus dem Nebeneinander von Figuren braucht der Betrachter kein Nacheinander von Handlungsmomenten zu erschließen; er kann sich innerhalb des einheitlichen Zeithorizontes frei bewegen, ohne daß daraus Verständnisschwierigkeiten erwachsen. Dazu kommt der zweite Vorzug: erst das synchronisierte Bild bietet die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen ganz bestimmten, augenblicklichen Zustand des Noch-nicht zu konzentrieren; der Betrachter wird in der Schwebelage gehalten und dazu gebracht, mit innerer Beteiligung das Telos der Handlung vorauszusehen und zu erwarten. Damit gelingt im Bild der Aufbau einer Spannung, die ohne weiteres zu vergleichen ist mit der einer sprachvermittelten Erzählung. Das synchronisierte Bild bringt es fertig, das zentrale Handicap narrativer Malerei zu kompensieren und mit den Möglichkeiten sprachvermittelter Erzählung gleichzuziehen. Der Erfolg dieses Darstellungstypus bis in die Neuzeit hinein braucht nicht zu erstaunen.

Dabei fällt auf, daß die griechischen Vasenbilder dieser Zeit zwar mit den Möglichkeiten sprachlicher Erzählkunst konkurrieren, ohne sich aber in unmittelbare Abhängigkeit vom Wortlaut der Texte zu begeben: nach wörtlichen Entsprechungen sucht man vergebens. Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Bilder von Hektors Lösung. Eine wesentliche Pointe der Erzählung im 24. Gesang der *Ilias* besteht darin, daß die Leiche Hektors sich nicht im Zelt befindet, in dem das Treffen von Priamos und Achill stattfindet; Achill verhindert bewußt und mit Erfolg, daß Priamos die Leiche in seiner Gegenwart zu sehen bekommt; er befürchtet einen Gefühlsausbruch, der zu einer nicht mehr kontrollierbaren Eskalation und damit zur Katastrophe führen könnte (*Ilias* 24, 583–86). Im Text ist es ohne weiteres möglich, die Leiche zum Brennpunkt der Handlung zu machen, auch wenn sie sich nicht in der unmittelbaren Gegenwart von Priamos und Achill befindet. Das geht über die Möglichkeiten der Ikonographie hinaus: was im Bild nicht gegenwärtig ist, befindet sich nicht einfach anderswo, sondern

ist im eigentlichen Sinn inexistent, es kommt nicht vor. Die Bilder können also auf Hektors Leiche nicht verzichten. Entscheidend ist aber, daß dieses obligate Motiv schließlich gezielt eingesetzt wird, um eine ganz bestimmte Charakterisierung des Achill zu erreichen. So zeigt etwa der oben angeführte Skyphos den strahlenden Helden, wie er in ungetrübter Festlichkeit blutiges Fleisch verspeist, während die blutige Leiche des Feindes unter seiner Kline liegt: das Fleisch, das zum Essen bereit liegt, und der tote Hektor werden so nahe aneinander gerückt, daß sich Blut und Blut zu vermischen scheint. Dadurch gelingt es, die Grausamkeit Achills in ihrer ganzen, geradezu kannibalischen (vgl. *Ilias* 22, 346f.!) Maßlosigkeit vor Augen zu führen. In diesem Zustand findet ihn Priamos; die Inszenierung des Gegensatzes könnte kaum drastischer sein: und doch weiß der Betrachter, daß die Begegnung mit einer Versöhnung enden wird. Die dargestellte Konstellation findet im Wortlaut der homerischen Erzählung keine Entsprechung: aber gerade diese Distanz zum Text schafft die Voraussetzungen für eine erfolgreiche, glaubwürdige Umsetzung des Themas in das bildliche Medium.

Die Gefährdung der Bilder durch die Texte

Um die Eigenart dieser text-fernen Ikonographie deutlicher zu bestimmen, ist es nützlich, sich den entgegengesetzten Fall einer möglichst weit getriebenen Abhängigkeit der Bilder von Texten zu vergegenwärtigen. Um ein extremes – und gerade insofern zum kontrastiven Vergleich gut geeignetes – Beispiel zu finden, muß man die Antike verlassen und auf die neuzeitliche Kunsttheorie rekurrieren: als idealer Testfall bietet sich hier ein berühmter, im deutschsprachigen Raum gleichwohl bis heute kaum angemessen rezipierter Traktat des Grafen Caylus an. In seinen *Tableaux tirés de l'Iliade* (Paris 1757) hat dieser die umfassendste Anleitung geliefert, wie ein literarischer Text in Bilder zu übertragen sei. Selbstverständlicher Ausgangspunkt von Caylus ist der schriftliche Text des Epos: er ist ein als Maler dilettierender *homme de lettres*, der für lesende Maler schreibt, genauer: für Maler, die er zum Lesen anhalten möchte. Caylus folgt in seinen Ausführungen eng dem Fortlauf des homerischen Textes und isoliert darin einzelne Passagen, von denen er jede mit möglichst geringen Abweichungen in einen Bildentwurf umzusetzen versucht. Das Herausschneiden der einzelnen Textparzellen ist unvermeidlicherweise weitgehend willkürlich: sie haben nicht den Charakter selbständiger, in sich abgeschlossener Einheiten, sondern bleiben aufeinander und auf den – durch die Schnitte unterbrochenen – Fluß der Erzählung angewiesen. Nun bleibt natürlich auch Caylus in seinen Ausführungen nicht bei der einzelnen Parzelle stehen, sondern schreitet von einer zur anderen fort, wodurch sich die Parzellen zu einer laufenden Sequenz verbinden und die Einheit der Erzählung – über alle Schnitte hinweg – wieder hergestellt wird. Genau dasselbe gilt aber auch für die Bildentwürfe: es gibt viele darunter, „deren Inhalt weder empfunden noch verstanden werden kann, wenn nicht in Zusammenhang

mit anderen Szenen, die ihnen vorausgehen oder folgen“ (*Tableaux...*, XXIX). Das von Caylus praktizierte Verfahren der Textaufbereitung führt also nicht zum autonomen Einzelbild, sondern zum Bilder-Zyklus, der dem Gang der Lektüre durch eine möglichst dichte Folge von Bildern zu entsprechen versucht. Das führt zu einer gewissen Inflation: allein für die *Ilias* finden sich bei Caylus nahezu 200 Bildentwürfe. Diese Fülle wendet sich an ein Publikum, das ebenso ausdauernd wie belesen sein sollte: der Betrachter wird (wie Caylus betont) gut daran tun, den Text des Epos stets bei der Hand zu haben, um ihn als erklärenden Kommentar zu Rate zu ziehen. Im Extremfall führt das Caylussche Verfahren also zu Bildern, die einerseits ohne detaillierte Text-Kenntnis kaum noch zu verstehen sind, und in denen der Betrachter andererseits doch kaum mehr wiederfindet als das, was er im Text ohnehin schon gelesen hat.

Das Caylussche Beispiel zeigt mit modellhafter Deutlichkeit, daß die Anziehungskraft, die von schriftlichen Texten ausgeht, für die Eigenständigkeit der Ikonographie hohe Risiken mit sich bringt. Die Autonomie der Bilder und deren Nähe zu den Texten sind zwei Variablen, die sich umgekehrt proportional zueinander verhalten. Solange die schriftliche Fassung für die Rezeption eines Textes keine Rolle spielte, blieben die Maler gegen das Risiko einer allzu großen Text-Nähe gefeit. Sobald sich schriftliche Texte als Rezeptionsmedium durchsetzen, beginnt von ihnen eine starke Anziehungskraft auszugehen: diese führt zwar zu einer thematischen Bereicherung der Bilderwelt, kann aber sehr leicht auch eine Einengung des Blickwinkels zur Folge haben: je enger sich der Maler an den Wortlaut einer bestimmten Text-Passage hält, desto eher wird er dazu tendieren, all das auszuklammern, was in dieser Passage eben nicht enthalten ist; je wörtlicher illustriert wird, desto mehr verliert das Bild an eigenständiger erzählerischer Prägnanz.

Anzeichen dieser Tendenz machen sich bereits bei vielen Vasenbildern des 4. Jhs. bemerkbar. Eindeutig faßbar wird das Phänomen aber bei einer Gattung figürlicher Reliefkeramik, die im späten 3. und frühen 2. Jh. hergestellt worden ist. Die aus Matrizen hergestellten Becher sind mit umlaufenden, mehrszenigen Friesen verziert, die sich unmißverständlich als Illustrationen klassischer Texte zu erkennen geben. Zum erstenmal wird hier eine friesartige Folge von Szenen verwendet, um folgerichtig die aufeinanderfolgenden Episoden einer Erzählung darzustellen. So zeigt ein Becher⁸ verschiedene Bilder vom Endkampf zwischen Odysseus und den Freiern im 22. Gesang der *Odyssee*: sämtliche Figuren sind mit Namensbeischriften versehen; darüber hinaus sind die Zwischenräume erstmals genutzt, um ausführliche Zitate aus der *Odyssee* ins Bild zu setzen. Lesen und Betrachten fallen in eins; Inhalt der Bilder und Inhalt der Zitate stimmen genau überein: und dem Betrachter bleibt nicht viel anderes übrig, als diese Über-

⁸Berlin, Antikensammlung: U. Sinn, *Die homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien* (Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung, Beih.7) 1979, 89f.

einstimmung auch festzustellen. Der verschriftlichten Literatur entspricht eine verschriftlichte Ikonographie.

Ausblick

Veröffentlicht wurden bisher Überlegungen, die die Eigenart unteritalischer Ikonographie des 4. Jhs. im Verhältnis zu attischen Vasenbildern des 5. Jhs. (1995) betreffen sowie den Umbruch von einer nicht narrativen zu einer narrativen Ikonographie um 700 v.Chr. und die Veränderung der bildlichen Erzählstrategie im 6. Jh. (1996). Eine Untersuchung über die *Tableaux* des Grafen Caylus ist als Manuskript abgeschlossen und soll 1997 erscheinen. Mittelfristig geplant ist eine Monographie über die Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst vom 7. bis zum 2. Jh.v.Chr.

Summary

Around 700 BC greek vase-painters began to depict narrative subjects (i.e. subjects that cannot be understood without the viewer having previous knowledge of the story). This brought vase-painting in a certain concurrence with verbal storytelling. The painters began to develop strategies for retaining the viewers' interest and making them feel a sense of suspense. The subject matter of vase-painting in the seventh, sixth and fifth century BC is unconceivable without the influence of poetry (mainly epic). Nevertheless, the images on the vases maintain a remarkable distance from the texts: they tend to represent the essence of a given plot, rather than any exact wording. Images of this kind seem to be characteristic for a culture in which poetry existed only in the spoken form: lacking written texts, the painters had to rely on their own synthesizing memories. A radical change occurred around 400 BC. For the first time vase-images began to refer to limited passages of literary texts, rather than to entire stories. The impulse to create such quotation-like images no longer comes out of the ephemeral performance of a poem, but from lasting written texts. The literarisation of poetry provides the condition also for a literarisation of the iconography. Narrative images now run the risk of losing a great deal of their previous autonomy.

Publikationen des Projekts A8

Einzelbeiträge

Giuliani, Luca (1995) *Tragik, Trauer und Trost: Bildervasen für eine apuilsche Totenfeier* (Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz).

– (1996) ‘Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text’. *Poetica*, 28, 1–47.

¹Berlin, Antikensammlung, U. Stun, *Die keramischen Becher. Heidentische Reliquien aus der Mittelmeer- (Mittelmeer) der Deutschen Archaischen Institute, Athenische Abteilung, Berl. 7* 1979, 284.