

Anthony Snodgrass: *Homer and the Artists.* Text and picture in early Greek art. Cambridge: Cambridge UP 1998. XII, 186 S. 63 Abb.

Wie groß ist der Einfluß Homers auf die frühe griechische Kunst gewesen? S. greift hier eine altertumswissenschaftliche Standardfrage auf.¹ Da das einschlägige archäologische Material in den letzten dreißig Jahren mehrfach aufbereitet worden ist,² kann er sich auf eine kluge Auswahl exemplarischer Fälle und Fragen beschränken. Das Resultat ist mustergültig und entspricht dem, was man bei S. von vornherein erwartet: es ist ein schlankes, dicht komponiertes und dennoch transparentes Buch, dessen Thesen eindeutig formuliert und sorgfältig begründet sind. Die Argumentation ist pointiert und behutsam abwägend zugleich: nicht nur das Für, sondern auch das Wider kommt ausgiebig zu seinem Recht. Dem Buch sind viele Leser zu wünschen: ich kenne keine neuere Arbeit, die ebenso differenziert und griffig in die Problematik einzuführen vermöchte. Symptomatisch für die Qualitäten des Textes ist u.a. ein stilistisches Detail: die auffällige, wohltuende Häufigkeit, mit der S. das Ich-Pronomen verwendet. Hier spricht jemand, der bei aller Sachlichkeit einen persönlichen Standpunkt bezieht und gerade dadurch zur Diskussion einlädt. Am fruchtbarsten ist diese freilich dann, wenn Meinungsverschiedenheiten deutlich herausgearbeitet werden. Dies möchte ich im Folgenden versuchen.

In zwei komplementären Kapiteln, die der geometrischen Kunst gewidmet sind (2 und 3: 12–39 und 40–66), wendet sich S. sowohl gegen die ‘Fundamentalisten’, die den geometrischen Künstlern ein spezifisches Interesse an der Darstellung homerischer Themen unterstellen, als auch gegen die ‘Ultra-Skeptiker’, die der Kunst des 8. Jh. jegliches Vermögen zu narrativen Darstellungen absprechen (39). Der erste Punkt dürfte heute kaum noch für Kontroversen sorgen. Nach wie vor umstritten ist hingegen die zweite Frage: sind geometrische Vasenbilder narrativ? Die Diskussion wird dadurch erschwert, daß S. an keiner Stelle klärt, was er unter ‘narrativ’ verstanden wissen möchte. Jedenfalls scheint narrativer Inhalt für ihn *nicht* Eindeutigkeit vorauszusetzen: die Intention geometrischer Vasenmaler habe möglicherweise gar nicht darin bestanden, jeweils bekannte Geschichten ins Bild zu setzen, sondern darauf gezielt, Figuren so anzurufen, «as to make the viewers read their own, inevitably divergent stories into them» (159). Doch ist eine solche Offenheit kaum mit einer narrativen Absicht in Einklang zu bringen: denn erzählen kann man immer nur eine bestimmte Geschichte; ein Erzähler kann gar nicht anders, als sich festzulegen. Zu fragen wäre dann nicht, inwiefern geometrische Ikonographie mit Geschichten des Mythos *kompatibel* ist (denn es werden sich wenig Bilder finden, die zur Not nicht mit

¹ Snodgrass selber hat sich bereits verschiedentlich mit dem Problemhorizont beschäftigt: Poet and painter in eight-century Greece, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 205, 1979, 118–130; Archaic Greece. The Age of Experiment (1980) 66–78; Narration and Allusion in Archaic Greek Art (London 1982); An Archaeology of Greece (1989) 136–147; Homer and Greek Art, in: I. Morris & B. Powell Hgg., A New Companion to Homer (1997) 560–597. Zum vorliegenden Buch sind mir bis zum Abschluß des Manuskripts zwei Besprechungen bekannt geworden: A. Stewart, Local heroes? Times Literary Supplement No. 5017, 28. 5. 1999, 5 f; S. Morris, Bryn Mawr Classical Review 10, 1999, 10/32.

² Eine nach den Nummern der Abb. geordnete Konkordanz (179–183) verweist auf die wichtigsten älteren Arbeiten von Johansen, Fittschen, Ahlberg-Cornell und Schefold.

irgendeiner Geschichte in Einklang zu bringen wären), sondern vielmehr: welche Bilder eine Geschichte *erfordern* und welche nicht. Es ließe sich dann vielleicht ein Konsens darüber herstellen, daß Bilder, die nach einer Geschichte verlangen (weil ohne diese wesentliche Elemente der Darstellung unverständlich bleiben), erst um die Wende vom 8. zum 7. Jh. aufkommen. In diesem Sinn würde es sich empfehlen, die älteren Bilder nicht als narrativ, sondern als deskriptiv zu bezeichnen. Ihre Vieldeutigkeit ergibt sich daraus, daß sie Standardkonstellationen wiedergeben: sie wollen gar nicht auf bestimmte Geschichten bezogen werden, sondern das beschreiben, was in der aristokratischen Welt der Fall ist.

Völlig neue Spielregeln ergeben sich in dem Augenblick, wo Bilder narrative Inhalte aufgreifen. Woher stammen diese Inhalte? Völlig zu Recht betont S., daß Geschichten des Mythos schon lange vor Homer Gegenstand epischer Dichtung gewesen sein dürften; daß neben und nach den homerischen noch viele andere mythologische Epen entstanden sind; und daß es schließlich jenseits der gehobenen Ebene festlicher Dichtung von altersher eine reiche Tradition informellen, alltäglichen Erzählens von Mythen gegeben haben muß (9f). Aus welcher Tradition haben nun die Vasenmaler geschöpft?

Die Untersuchung einschlägiger Beispiele aus der ersten Hälfte des 7. Jh. (Kap. 4: 67–100) führt rasch zum Ergebnis, daß die meisten Themen narrativer Darstellung weder aus der Ilias noch aus der Odyssee stammen (78–89). Das einzige Thema, bei dem man zunächst an einen Ursprung aus der Odyssee denken möchte, ist die Blendung des Kyklopen Polyphem, von der bereits aus dem 2. Viertel des 7. Jh. mehrere Darstellungen ganz unterschiedlicher Provenienz erhalten sind: aber auch in diesem Fall plädiert S. für eine andere Lösung. Das Beispiel ist von besonderer Bedeutung, und wir müssen der Argumentation im Einzelnen nachgehen.

Die Geschichte der Blendung des einäugigen, menschenfressenden Riesen ist aus zahlreichen Märchen bekannt, die über ganz Europa und weit nach Osten bis in die Mongolei verbreitet sind. Dieses Märchenmotiv läßt sich – wie bereits Wilhelm Grimm feststellen konnte³ – nicht aus der Odyssee-Erzählung ableiten; das Abhängigkeitsverhältnis ist genau umgekehrt: es ist der Odyssee-Dichter, der auf das ältere Märchenmotiv zurückgegriffen hat. Dabei hat er einige Züge der Erzählung verändert. In den Märchenversionen wird der Riese meist mit dem Speiß geblendet, den er zuvor verwendet hatte, um einige Gefährten des Helden zu braten: bei Homer wird anstelle des Speises bekanntlich ein Pfahl aus Olivenholz verwendet; daß dieser im Feuer glühend gemacht wird (Od. 9,378f), paßt eigentlich eher zu Metall als zu Holz; und so ist vermutet worden, daß in diesen Versen noch die alte Märchenfassung durchscheinen könnte.⁴ Welcher Art ist nun das dargestellte Instrument in den Bildern? Auf dem Halsbild einer protoattischen Amphora sehen wir einen langen Stab, der vorn in einer lanzettenförmigen Spitze endet: S. interpretiert ihn als Speer (90 zu Abb. 35); auf einem argivischen Krater ist das Gerät lang und schmal, ohne besonders markierte Spitze; ähnlich lang, wenn auch wesentlich dicker ist es auf einem westgriechischen Krater aus Caere; in beiden Fällen wird es von S. als Speiß bezeichnet (91 zu Abb. 36–37); eine interessante Variante findet sich auf einem etwas jüngeren, bald nach 650 entstandenen etruskischen Pithos: hier läuft das Instrument nach vorn spitz zu, weist aber am hinteren

³ W. Grimm, Die Sage von Polyphem. AbhBerlin 1857 = W. Grimm, Kleinere Schriften 4 (1887) 428–62.

⁴ So etwa D. Page, The Homeric Odyssey (1955) 1–20; vgl. zuletzt auch F. Bertolin, Il palazzo: l'epica, in: Lo spazio letterario della Grecia antica. Vol. 1: La produzione e la circolazione del testo, Tom. 1: La polis (1992) 63–74.

Ende eine auffällige Verdickung auf, die eindeutig auf einen Baumstamm schließen lässt (96 zu Abb. 38). S. schließt daraus, daß nur diese letzte Darstellung der Odyssee-Version entspricht; die drei älteren Vasenbilder hingegen wären nicht durch das Epos, sondern durch die vorhomerische Märchenversion angeregt worden.⁵ Homer wäre demnach zuallererst in Etrurien rezipiert worden, während griechische Künstler ihn zunächst ignoriert hätten. Die These ist überraschend und verlockend: aber sie stößt auf Schwierigkeiten.

Klar ist zunächst, daß sich die Homer-Ferne der älteren Darstellungen und die Homer-Nähe des etruskischen Pithos nur daraus ergeben, daß man die Beschaffenheit des Blendungsinstrumentes als Kriterium einsetzt; andere Kriterien könnten durchaus zu anderen Gruppierungen führen. Aber auch wenn wir an diesem einen Kriterium festhalten: zu welchen Konsequenzen führt das? Wenn die Blendung das eine Mal durch einen Spieß, das andere Mal durch einen Speer geschieht, so müßte man doch folgerichtig auf zwei verschiedene zugrundeliegende Märchenfassungen schließen? Oder sollte bereits die Bestimmung des Instrumentes anzuzweifeln sein? Um einen normalen Speer und einen normalen Spieß handelt es sich jedenfalls nicht: die Bilder machen unmissverständlich klar, daß es sich um ein sehr großes Gerät handelt, das nur von mehreren Männern gemeinsam zum Einsatz gebracht werden kann; dessen Gefährlichkeit wird unterschiedlich veranschaulicht: auf der protoattischen Amphora hat es eine lanzetttenförmige Spitze; auf dem argivischen Krater ist die Spitze weniger auffällig, dafür spritzt Blut aus der Wunde über Gesicht und Hals des Riesen; auch die variable Dicke des Schaftes scheint kein zuverlässiges Indiz darzustellen: je größer der Riese ist, desto höher müssen sich Odysseus und Genossen recken, und desto schmäler (optisch leichter) wird der Schaft dargestellt; am dicksten ist er auf dem Caeretaner Krater und dem etruskischen Pithos: in beiden Fällen wird die Waffe in Hüfthöhe gehalten, was aber nur dadurch ermöglicht wird, daß der Kyklop (in eklatantem Widerspruch zur Odyssee ebenso wie zum Märchen) als normalwüchsige Gestalt gebildet ist. Insgesamt scheint mir die Vermutung, daß in den verschiedenen Bildern verschiedene Geräte gemeint seien, doch auf einer missverständlichen Vergegenständlichung dessen zu beruhen, was die Maler dargestellt haben. In der homerischen Erzählung geschieht die Blendung mit Hilfe eines absolut ungewöhnlichen Instrumentes, für das den Malern keinerlei Darstellungskonvention zur Verfügung stand; daraus ergab sich ein gewisses Problem, und mit diesem Problem sind sie auf unterschiedliche Weise umgegangen; die relative Uneinheitlichkeit der Darstellungen braucht nicht zu verwundern.

Aber es gibt darüber hinaus noch ein entscheidendes Argument gegen die Abhängigkeit der Bilder von einer nicht-homerischen Version. In keinem der überlieferten Blendungsmärchen ist davon die Rede, daß der Riese mit Wein narkotisiert wird. Das Element scheint also vom Odyssee-Dichter erfunden worden zu sein. Nun finden wir aber sowohl auf der protoattischen Amphora als auch dem etruskischen Pithos ein Weingeäß in dominierender Position: bei diesen zwei Vasenbildern können wir also sicher sein, daß sie nicht durch die Märchenfassung, sondern durch die Odyssee angeregt wurden (oder, wenn man in der homerischen Frage keine Stellung beziehen möchte: durch eine Erzählung, die bereits alle wesentlichen Elemente der Odyssee aufwies und die wir von der Odyssee selbst nicht unterscheiden können). Mindestens in diesem Fall läßt sich also eindeutig zeigen, daß Vasenmaler auf Inhalte der epischen Dichtung rekurrieren, und nicht auf die alltäglichere Märchentradition.

Ein eigenes Kapitel ist einer Auswahl von Vasenbildern mit Namensbeischriften gewidmet (5: 101–126). Kurz vor der Mitte des 7. Jh. tauchen die ersten Vasen mit Namensbeischriften auf. Diese legen zwar die Deutung fest, erleichtern aber nicht immer die Identifikation der epischen Vorlage. S. beschränkt sich zu-

⁵ Ähnlich (freilich ohne Nennung von Argumenten) auch R. M. Cook, Art and Epic in Archaic Greece. Bulletin van de Vereeniging [...] van de Antike Beschaving 58, 1983, 1–10, hier 4f; zum gleichen Ergebnis gelangte bereits L. Röhricht, Die mittelalterliche Redaktion des Polyphem-Märchens und ihr Verhältnis zur außerhomerischen Tradition. *Fabula* 5, 1962, 48–71.

nächst auf exemplarische Einzelfälle und unternimmt es dann erst, die eingangs gestellte Frage nach dem Einfluß Homers auf statistischer Basis zu untersuchen (Kap. 6: 127–150). Dabei wird gefragt, ob Themen aus dem Handlungsstrang von Ilias und Odyssee überproportional häufig vertreten seien. Ein Überblick zeigt, daß Bilder des Trojanischen Sagenzyklus etwa ein Viertel der mythologischen Ikonographie insgesamt ausmachen; daß von diesem Viertel wiederum ungefähr ein Drittel auf Themen entfällt, die einen Bezug zur Ilias oder Odyssee aufweisen; und daß schließlich sowohl Ilias- wie auch Odyssee-Bilder höchst selektiv verfahren: aus dem gesamten Erzählstoff sind nur ganz wenige Episoden zum Gegenstand von Darstellungen gemacht worden (130). Daraus wird zuversichtlich geschlossen: «there is no ‘disproportionate privileging’ of Homer as an artistic source» (143). Dem wird man gerne zustimmen.

Aber S. möchte die Kategorie der ‘truly Homeric works of art’ (147) noch wesentlich enger fassen. Dabei argumentiert er auf zwei komplementären Ebenen, indem er das eine Mal von den Bildern ausgeht, das andere Mal von den Texten. Beginnen wir mit den Bildern. Bei der statistischen Erfassung wurden zunächst sämtliche Bilder in Betracht gezogen, die ein Thema aus Ilias oder Odyssee zum Gegenstand haben; daß solche Bilder vom homerischen Text abhängen ist möglich, aber keineswegs notwendig: als Quelle kommen ebensogut andere Dichtungen bzw. mündliche Erzählungen gleichen oder ähnlichen Inhalts in Frage. «Not content with the mere absence of overt contradiction, we can ask for positive ‘homage’ or ‘credit’ to be shown towards Homer’s version [...] through references to minor features of his account which are unlikely to have been present in any other form of the story» (73; ähnlich auch 67 und 146f). Nach solchen Kriterien verdienen nur noch weniger als ein Zehntel aller Darstellungen, die einen thematischen Bezug zu Ilias oder Odyssee aufweisen, das Prädikat ‘wahrhaft homatisch’. Wenn S. von den Bildern explizite Zeichen der Erkenntlichkeit gegenüber dem homerischen Text verlangt, schwingt in der Formulierung – auch dann, wenn man sie ironisch versteht – eine seltsame Erwartung mit: denn natürlich dürfte es den Malern bei der Darstellung eines Mythos kaum je darum gegangen sein, die Quelle der Episode kenntlich zu machen, sondern viel einfacher darum, den Inhalt der Geschichte zu vermitteln. Die Bemühungen der Künstler zielen, über das Werk hinaus, notwendigerweise auf dessen Betrachter: denn dieser ist es, der den dargestellten Mythos wiedererkennen und dem Bild die passende Geschichte unterlegen muß, ohne die es nun einmal nicht verstanden werden kann. Es geht, plakativ formuliert, nicht um einen Autor, sondern um den Plot. Im Fall aber, daß dieser Plot Gegenstand mehrerer Dichtungen und/oder Erzählungen gewesen sein sollte, wird sich der Maler an die bekannteste, am weitesten standardisierte Version halten: denn nur diese vermag die Verständlichkeit des Bildes zu befördern. Daraus folgt, daß wir – bis zum Beweis des Gegenteils – mit einer Darstellung der bekanntesten, und nicht der obskursten Versionen eines Mythos zu rechnen haben. Nun ist es zum Beispiel nicht gerade wahrscheinlich, daß es im 6. Jh. Erzählungen von Priamos, wie er Hektors Leiche von Achill auslöst, gegeben habe, die bekannter gewesen wären als diejenige Homers im 24. Buch der Ilias. Daraus ergibt sich bei diesem und anderen Themen aus Ilias und Odyssee ein methodischer Grundsatz, der demjenigen von S. diametral entgegengesetzt ist: *in dubio pro Homero*.

Der zweite Argumentationsstrang setzt bei den Texten ein. Für die Ilias stellt S. eine Liste von Episoden auf, die ihm als besonders einprägsam und unverwechselbar homerisch erscheinen: insgesamt 22 Sujets, von denen erwartet werden könnte, daß sie von Künstlern – sofern diese sich von der Ilias hätten faszinieren lassen – mit besonderer Häufigkeit dargestellt worden wären (69f). Diese Erwartung wird indessen enttäuscht. Von vielen dieser Glanzepisoden sind (wenn überhaupt, dann nur) ganz seltene Darstellungen bekannt, und umgekehrt: die Ikonographie hat sich häufig auf Szenen konzentriert, die in S.s Liste überhaupt nicht vorgesehen sind. S. zieht daraus den Schluß, die bildenden Künstler hätten vielfach nicht auf Homer, sondern auf ganz andere Quellen zurückgegriffen: es müsse alternative Erzähltraditionen gegeben haben, die vom Kampf um Troja anderes zu berichten wußten oder die Ereignisse zumindest anders gewichteteten als in der Ilias (148). Die Argumentation ist von eleganter Radikalität und insfern verlockend, schießt aber, wie mir scheint, abermals über das Ziel hinaus. Die Episoden-Liste, die S. als eine zwar persönliche, aber letzten Endes doch allgemeingültige Meßlatte anlegt, kann ihrerseits getestet werden, indem sie mit dem vollständig erhaltenen Zyklus von 39 Ilias-Illustrationen des John Flaxman konfrontiert wird:⁶ eine vielleicht nicht gerade naheliegende, aber dennoch erhellende Versuchsanordnung. Das Resultat ist bezeichnend: von den 22 Sujets der Liste sind weniger als die Hälfte von Flaxman dargestellt worden, und umgekehrt: von Flaxmans 39 Tafeln sind mehr als zwei Drittel Episoden gewidmet, die auf der Liste fehlen. Selbst ein Künstler wie Flaxman, der eng am Text entlang arbeitet und sich um größtmögliche Nähe zum Wortlaut bemüht, scheint auf den Text anders zu reagieren als ein Leser (oder S.) es erwarten würde: glücklicherweise, möchte man hinzufügen. Wieviel mehr muß dies für archaische Vasenmaler gelten. Es gibt unzählige und größtenteils gar nicht kalkulierbare Gründe, weshalb bestimmte Themen zum Gegenstand von Darstellungen gemacht worden sind und andere nicht. Seltsam ist z.B., daß wir vom Zweikampf zwischen Aias und Hektor mehrere Darstellungen kennen, sowohl aus Korinth wie aus Athen, von demjenigen zwischen Hektor und Achill hingegen fast keine. Aber es scheint mir kaum ratsam, daraus zu schließen, es habe eine Alternativ-Erzählung von den Ereignissen im letzten Jahr des trojanischen Krieges gegeben, in welcher der Kampf zwischen Hektor und Achill (wenn überhaupt, dann nur) den Rang einer marginalen Episode gehabt hätte.

Die Unterscheidung zwischen Bildern, deren Thematik sich mit Episoden der Ilias und Odyssee berührt, und ‘wahrhaft homerischen Bildern’ scheint insgesamt wenig hilfreich. Überzeugend bleiben aber, von solchen Vorbehalten unberührt, die Grundthesen des Buches. Erstens: die homerischen Epen sind für die archaische Ikonographie lediglich eine Quelle unter vielen anderen gewesen; von einer besonderen Privilegierung kann keine Rede sein. Zweitens: der Zugriff der bildenden Künstler erweist sich als außerordentlich selektiv; ins Bild gesetzt wurden insgesamt nur ganz wenige Episoden und vielfach solche, die im narrativen Gesamtzusammenhang der Epen gar keine besondere Rolle spielen. Drittens: der Bezug zum Epos bleibt (nicht immer, aber doch) in vielen Fällen ganz vor-

⁶ Vgl. etwa R. Essick & J. La Belle Hgg., *Flaxman's Illustrations to Homer* (1977); zu grunde lege ich nicht die Erstauflage von 1793, sondern die erweiterte Neuauflage von 1805.

dergründiger Natur, indem bestimmte ikonographische Standardformeln wie etwa Kriegers Auszug, Zweikampf, Wagenrennen usw. unverändert beibehalten werden und nur durch eingestreute, mehr oder weniger passende Namensbeischriften 'homerisiert' werden. Insgesamt spricht nichts dafür, daß Ilias und Odyssee Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit oder Verehrung seitens der Künstler gewesen wären (149). Soweit der Konsens. Jenseits davon bleiben viele Fragen offen. Wie unterschiedlich die Standpunkte sein können, ist mir vollends beim Schreiben dieser Zeilen deutlich geworden. Ich habe versucht, zu einigen kontroversen Fragen deutliche Gegenpositionen zu markieren: das scheint mir auch und vor allem dann ein notwendiger Schritt, wenn das Ziel darin besteht, die Differenzen einzugrenzen und – nach Möglichkeit – zu überwinden.

München

Luca Giuliani

*