

Luca Giuliani

## Bilder für Hörer und Bilder für Leser. Zur Veränderung der narrativen Ikonographie in klassischer Zeit

Auf griechischen Vasen werden seit archaischer Zeit immer wieder Bilder vor Augen geführt, die sich auf Episoden des Mythos beziehen: dabei verstehen wir unter Mythos nichts anderes als den reichen Komplex traditioneller Geschichten von Göttern und Helden; diese wurden durch alltägliches Erzählen am Herdfeuer ebenso vermittelt wie durch hohe, festliche Dichtkunst. Die Maler erfinden die darzustellenden Episoden also nicht selbst, sondern greifen bekannte, mehr oder weniger kanonische Erzählungen auf. Die narrativen Stoffe sind, bevor sie ins Bild gesetzt werden, immer schon durch sprachliche Erzählung vorgeprägt. Das wichtigste Medium solcher Prägung ist in Griechenland die Dichtung. Dabei macht es allerdings einen wesentlichen Unterschied aus, ob dichterische Texte in mündlicher oder in schriftlicher Form rezipiert werden: ob sie gehört oder gelesen werden. Und genau auf dieser Ebene findet in klassischer Zeit ein Umbruch statt, der auch die Struktur der Bilder grundlegend verändert.

Alle traditionellen Genera griechischer Dichtung haben sich ursprünglich nicht an Leser, sondern an Zuhörer gerichtet: die Rezeption eines dichterischen Textes war (auch dann, wenn dieser im Medium der Schrift komponiert worden war) an den lebendigen Vortrag gebunden und ist lange Zeit auf diesen beschränkt geblieben. Schriftliche Texte haben erst nach und nach eine weitere Verbreitung und damit auch immer mehr Leser gefunden: gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. werden Buchrollen auf dem Athener Markt in eigenen Ständen zum Kauf angeboten; bald darauf, im frühen 4. Jahrhundert, zirkulieren sie nicht mehr nur innerhalb der griechischen Städte, sondern werden auch nach Übersee exportiert (Xenophon, *Anabasis* 7, 5,14). Für dieselbe Zeit berichtet Platon, daß die Schriften des Anaxagoras von jedermann erworben werden können für nicht mehr als eine Drachme (*Apolologie* 26 D). Mit der Verbreitung ändert sich aber auch die Funktion des Geschriebenen. Wenn Lehrer im 5. Jahrhundert Abschriften von Gedichten an ihre Schüler verteilen (Platon, *Protagoras* 325 E; Plutarch, *Alkibiades* 7), so sind diese lediglich als ein didaktisches Hilfsmittel gedacht, wodurch das Auswendiglernen erleichtert werden soll: Ziel der Übung bleibt der freie mündliche Vortrag. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts ist diese untergeordnete Rolle schriftlicher Texte aber schon nicht mehr selbstverständlich. Immer häufiger hören wir davon, daß Texte nicht mehr mündlich vorgetragen, sondern zum Gegenstand einer individuellen, stillen Lektüre gemacht werden; das früheste Zeugnis hierfür findet sich bei Aristophanes in den 405 v. Chr. aufgeführten »Fröschen«. Isokrates scheint unter den attischen Rednern der erste gewesen zu sein, der seine Texte nicht nur an die gegenwärtigen Zuhörer, sondern auch an potentielle Leser in der Ferne und in der Zukunft richtete. Vergleichbares läßt sich auch im Bereich der philosophischen Schulen feststellen. Platons Schriften waren bekanntlich nur für die Außenstehenden bestimmt und nicht für die Schüler; deren Unterricht in der Akademie war noch ausschließlich an das mündliche Gespräch gebunden; dagegen spielte in der Schule des Aristoteles das Lesen bereits eine zentrale, unersetzbare Rolle. Der Einsatz der Schrift im philosophischen Lehrbetrieb war innerhalb einer einzigen Generation unproblematisch und selbstverständlich geworden. Mit der Priorität der Lektüre gegenüber dem mündlichen Vortrag etabliert sich zugleich der Primat des Textes; ganz konsequent betrachtet Aristoteles auch bei dramatischen Werken diesen als das Wesentliche und die Aufführung lediglich als einen äußerlichen Aspekt (*Poetik*, 6 = 1450 b 16–20): eine wertende Unterscheidung, die jedem Theaterbesucher des 5. Jahrhunderts höchst ungewöhnlich vorgekommen wäre.

Mit diesem Umschwung vom Hören zum Lesen von Texten haben sich aber auch die Voraussetzungen geändert, unter denen Bilder produziert und rezipiert wurden. Bis zum späten 5. Jahrhundert lebten und wirkten die Produzenten von Bildern in einem Raum, in dem es (noch) keine schriftlichen Texte gab, genauer: in dem schriftliche Texte für die Rezeption von Dichtung keine Rolle

spielten. Hinter den Vasenbildern des 6. und 5. Jahrhunderts steht keine Literatur, sondern das, was man als »Oralitur« bezeichnen könnte. Für die Ikonographie solcher Bilder ist also nicht das maßgebend gewesen, was in Schriftrollen stand, sondern das, was von einem mündlichen Vortrag in Erinnerung behalten wurde.

Das menschliche Gedächtnis hat seine eigenen Gesetze. Wenn jemand dem Vortrag eines epischen Gedichtes oder der Aufführung einer Tragödie beigewohnt hat, so verschwimmt ihm die Erinnerung an den gehörten Wortlaut bereits nach kürzester Zeit. Im Gedächtnis gespeichert wird eine mehr oder weniger reduzierte Fassung der Handlung. Wichtig ist dabei, daß dieses vereinfachte Handlungsschema vom Zuhörer nicht passiv empfangen, sondern aktiv erarbeitet wird: es ist das Produkt einer selbständigen Umformung. Vor diesem Hintergrund wird man auch für Bilder, die auf Erinnerung an mündlich vorgetragene Texte beruhen, eine gewisse Distanz zu deren Inhalt und ein hohes Ausmaß an ikonographischer Eigenständigkeit erwarten.

Die Verhältnisse ändern sich in dem Augenblick, wo Produzenten und Rezipienten von Bildern die Möglichkeit erhalten, auf schriftliche Texte zurückzugreifen; dadurch ergeben sich zum erstenmal die Voraussetzungen für die Entstehung dessen, was wir heute als Illustration bezeichnen: Bilder, die sich (oft mit verblüffender Treue) an eine ganz bestimmte, häufig eng begrenzte Textpassage halten. Ein wesentliches Charakteristikum solcher Bilder besteht in der Tendenz, den Inhalt der betreffenden Textpartie möglichst ausführlich und vollständig ins Bild zu setzen; umgekehrt gilt: was darin nicht erwähnt wird, kann leicht ausgeblendet werden. Indem der Fokus enger wird, geraten die großen Linien der Erzählung leicht aus dem Blick.

Die Verfügbarkeit über einen reichen Fundus an schriftlicher Literatur hat – vor allem in der griechischen Vasenmalerei aus Unteritalien – eine Ikonographie von erstaunlicher Vielfalt ins Leben gerufen, die Bilder aber zugleich auch immer stärker an den literarischen Wortlaut gebunden. Für die Eigenständigkeit von Bildern bedeutet die Bindung an schriftliche Texte immer auch ein Risiko. Je enger ein Bild der betreffenden Textpassage folgt, desto schwieriger wird es für den Betrachter, den zunehmend partikularen Inhalt zu entschlüsseln: muß er doch von sich aus all das ergänzen, was im Bild zwar nicht dargestellt, wohl aber vorausgesetzt wird. Im Extremfall hat der Betrachter es dann mit einem Bild zu tun, das er ohne entsprechende Lektüre gar nicht mehr zu verstehen vermag und das ihm doch wieder kaum mehr als das vor Augen führt, was er im Text eben schon gelesen hat.

Der Unterschied zwischen einer text-fernen und einer text-nahen Ikonographie soll im Folgenden an einigen Vasenbildern verdeutlicht werden, die sich auf eine einzige mythische Episode beziehen: es handelt sich um die Geschichte von der Gesandtschaft an Achill, wie sie im neunten Buch von Homers Ilias nachzulesen ist. Die Episode ist sowohl im 5. als auch im 4. Jahrhundert dargestellt worden: allerdings in jeweils sehr unterschiedlicher Form.

In der Ilias wird erzählt, wie Achill sich im zehnten Jahr des Trojanischen Krieges nach einem heftigen Streit mit dem achäischen Oberbefehlshaber Agamemnon in sein Zelt zurückgezogen hat und am Kampf nicht mehr teilnimmt. Dadurch geraten die Achäer in schwere Bedrängnis. Schließlich beruft Agamemnon eine Versammlung ein, auf der beschlossen wird, dem zürnenden Helden ein Versöhnungsangebot zu unterbreiten; als Boten werden Aias, Odysseus und Phoinix bestimmt. Die drei finden im Zelt des Achill eine freundliche Aufnahme, aber nach langer Wechselrede hält Achill an seiner Weigerung fest: die Trojaner mögen die Achäer schlagen und deren Schiffe in Brand setzen, er selbst werde dem tatenlos zusehen und erst dann eingreifen, wenn auch sein eigenes Lager, seine eigenen, die myrmidonischen Schiffe und Leute bedroht sind. So ziehen die Gesandten am Schluß unverrichteter Dinge wieder davon.

Diese Unterredung hat sich bei attischen Vasenmalern in den Jahren zwischen 490 und 470 v. Chr. einer bemerkenswerten Beliebtheit erfreut: es haben sich ein gutes Dutzend Darstellungen erhalten, die ikonographisch eng zusammenhängen. Auf einem Stamnos in Basel (Kat.-Nr. 226) und einem Aryballos in Berlin (Kat.-Nr. 227) sind alle Figuren mit Namensbeischriften versehen. Mittelpunkt beider Vasenbilder ist die Gestalt des Achill: er sitzt nach vorn gebeugt und bis über den Scheitel in seinen Mantel gehüllt auf einem Stuhl, faßt sich mit der rechten Hand an das gesenkte Haupt und

scheint von den auf ihn einredenden Gesandten keinerlei Notiz zu nehmen. Ihm gegenüber sitzt Odysseus, mit seltenen Ausnahmen immer in der gleichen Haltung: er hat die Beine übereinander geschlagen, beide Hände um das angezogene linke Knie geschlungen und den Oberkörper lässig zurückgelehnt, den Blick dabei scharf auf Achill gerichtet. Dieser aus zwei Figuren bestehende ikonographische Kern wird auf den zwei Vasen durch zusätzliche Gestalten erweitert, deren Haltung stärker variiert. Auf dem Stamnos sind es Diomedes und Phoinix, auf dem Aryballos Aias, Phoinix und Diomedes; andere Personen kommen in dieser Ikonographie nicht vor.

Daß hier die Gesandtschaft an Achill dargestellt sei, unterliegt keinem Zweifel. Bemerkenswert ist aber die ausgesprochene Eigenständigkeit der Bilder im Verhältnis zum Text. Keine Rede ist dort davon, daß Achill sich gegenüber den Gesandten verschließen würde; vielmehr werden diese in der Ilias freudig begrüßt und reichlich bewirkt; erst nachdem sie gespeist und getrunken haben, trägt Odysseus als erster das Anliegen der Achäer vor. Aber auch darauf reagiert Achill im Text ganz anders als auf den Bildern: er hört aufmerksam zu und antwortet mit einer lebhaften Gegenrede; es ist einzige und allein sein Zorn auf Agamemnon, der ihn daran hindert, auf Odysseus' Angebot einzugehen. Zwar ist das Ergebnis der Unterredung negativ: aber deren Verlauf wird im Text ganz anders geschildert, als man es von den Bildern her vermuten würde.

Die Ilias-Episode gewinnt einen wesentlichen Teil ihrer Spannung gerade aus dem Kontrast zwischen Achills Freundlichkeit gegenüber den anwesenden Boten und Achills Zorn auf den abwesenden Agamemnon. Der Dichter kann einen solchen Kontrast mühelos in Worten schildern. Der Maler hat es wesentlich schwerer; mit den Mitteln der bildenden Kunst darstellbar wäre entweder das freundliche Gespräch oder aber der Zorn, der Gegenstand dieses Gesprächs ist: eine Synthese von beidem ist im Rahmen einer wortlosen Darstellung kaum zu erreichen. Im Mittelpunkt der Ilias-Episode (und des ganzen Epos) steht aber selbstverständlich nicht Achills Freundlichkeit, sondern dessen Zorn. So hat der Maler letzten Endes auch gar keine Wahl: er hat den zürnenden, nicht den freundlichen Achill ins Bild zu setzen. Wie aber läßt sich Zorn in adäquater Form zum Ausdruck bringen?

Im ikonographischen Repertoire des frühen 5. Jahrhunderts gibt es eine eindeutige Formel für den Zorn eines Helden: man läßt ihn zur Waffe greifen und auf seinen Kontrahenten losstürzen. Diese Formel ist für unser Thema allerdings denkbar wenig geeignet: erstens ist der eine Streitpartner (Agamemnon) ja gar nicht anwesend und kann insofern auch nicht zum Zielpunkt einer aggressiven Handlung gemacht werden. Zweitens besteht das unverwechselbare Charakteristikum von Achills Zorn ja auch gar nicht in dessen Aggressivität, sondern in der Weigerung, weiterhin für Agamemnon zu kämpfen. Für den Maler ergab sich somit eine tiefgreifende Diskrepanz zwischen den ikonographischen Formeln, über die er im Rahmen seines Handwerks verfügen konnte, und den narrativen Anforderungen des Stoffes, den er sich vorgenommen hatte. Einerseits war es schlechterdings unmöglich, Achills Affekt als aggressives Verhalten darzustellen; und andererseits mußte Achills Groll als Weigerung zu kämpfen, als unnachgiebiger Rückzug in die Passivität vor Augen geführt werden. Um dieses doppelte Problem zu lösen, hat der unbekannte Urheber unserer Gesandtschaftsikonographie auf eine traditionelle Bildformel zurückgegriffen, mit der bis dahin schmerzliche Affekte wie Trauer und Klage zum Ausdruck gebracht worden waren; dieser Formel entsprechend hat er Achill in tief gebeugter Haltung dargestellt, ganz und gar in den Mantel gehüllt. Im gegebenen Bildzusammenhang ist der Sinn der Gebärde freilich ein anderer geworden: indem Achill keinerlei Initiative oder Reaktion zeigt, sondern völlig unbewegt und in sich versunken dasitzt und sich jedem äußeren Einfluß gegenüber verschließt, werden sein Groll und seine Ablehnung unmittelbar überzeugend ins Bild gesetzt. Dabei ist Achills Haltung von solcher Regungslosigkeit, daß der Betrachter schließen muß: wer so sitzt, wird so bald nicht wieder aufstehen. Schwere und Regungslosigkeit des Achill finden in der beweglichen, leicht veränderbaren Haltung des Odysseus ihre symmetrische Umkehrung: man wird nicht leicht eine sitzende Figur finden, die diesen Odysseus an federnder Dynamik, beherrschter Balance und wippender Nonchalance übertrifft. Beide Sitzmotive gewinnen ihre eigentümliche Aussage erst als Kontrastpaar; sie gehören zueinander wie die Pole eines Magneten. Der höchst alerten Bereitschaftshaltung des einen steht die schmerzliche, passive Verschlossenheit

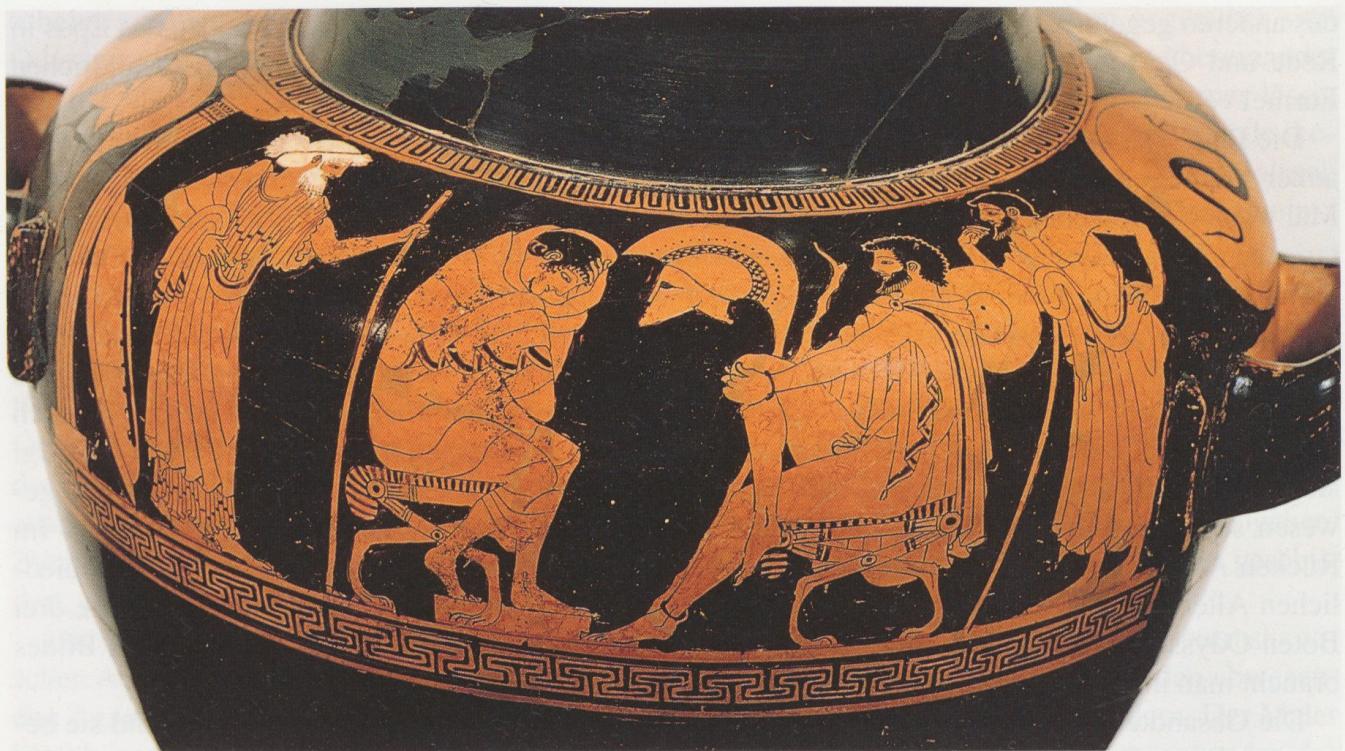
des anderen gegenüber. So wird der Gegensatz zwischen Achill und den Gesandten, den das Epos in Rede und Gegenrede breit ausmalen kann, mit einfachen Mitteln zu einer schlüssigen bildlichen Formel verdichtet.

Die Reihe der attischen Gesandtschaftsbilder bricht um 470 v. Chr. ab, das Thema scheint danach außer Mode gekommen zu sein. Es kehrt in der griechischen Vasenmalerei nur noch ein einziges Mal wieder auf einem apulischen Glockenkrater in Heidelberg (Kat.-Nr. 228). Trotz seines fragmentarischen Erhaltungszustands ist die Gesamtkomposition ohne weiteres zu erkennen. Rechts sitzt Achill unter einem Pavillon auf einer Kline und spielt auf der Leier; hinter ihm hängen die unbunten Waffen: Schild und Helm. Außerhalb des Pavillons sitzt links ein junger Mann, Achill zugewandt, aber doch an ihm vorbeiblickend: er hat den Kopf leicht nach vorn geneigt, um dem Leierspiel des Freundes besser lauschen zu können. Ähnlich wie Odysseus auf attischen Vasenbildern umfaßt auch er mit beiden Händen das hochgezogene linke Knie; die Übereinstimmung ist gewiß nicht zufällig: sie zeigt, daß die ältere Ikonographie dem Maler des frühen 4. Jahrhunderts nicht ganz unbekannt gewesen sein kann; um so bedeutsamer ist die Tatsache, daß er sich kaum an sie gehalten hat. Im Rücken Achills und seines Gefährten und von diesen unbemerkt stehen drei Männer unterschiedlichen Alters dicht beieinander in vertraulichem Gespräch: es fällt nicht schwer, in ihnen die drei Boten Odysseus, Aias und Phoinix zu erkennen. Zu einem besseren Verständnis des ganzen Bildes braucht man im übrigen nur die entsprechende Textpassage nachzulesen.

Die Gesandten, so heißt es dort, »schritten entlang am Ufer des rauschenden Meeres, und sie beteten viel zum Erschüttrer und Halter der Erde, daß sie leicht gewinnen den hohen Sinn des Achilleus. Als zu der Myrmidonen Zelten und Schiffe sie kamen, fanden sie ihn, wie er gerade sein Herz an der kunstvollen, schönen, klingenden Leier erfreute, auf der ein silberner Steg war; erbeutet hatte er sie, als Eetions Stadt er zerstörte. Damit erfreut' er sein Herz, sang Ruhmestaten der Männer. Doch Patroklos allein saß ihm gegenüber in Schweigen, wartend, bis Aiakos' Enkel beendet hätte sein Singen« (Ilias 9, 182–191; Übersetzung: R. Hampe; »Aiakos' Enkel« ist eine Bezeichnung für Achill).

Die Passage der Ilias liest sich wie eine genaue Bildbeschreibung bzw. umgekehrt: der Maler scheint seinem Bild eben diese Verse zugrundegelegt zu haben. Er zeigt Achill – der Ilias folgend – in einer Haltung unkriegerischer Muße: er, der selber einst Ruhmestaten vollbrachte, singt nun die Ruhmestaten anderer; schweigend und konzentriert hört Patroklos seinem Freund zu. Die Konfrontation zwischen Achill und den Gesandten wird nicht, wie auf den älteren Bildern, explizit zum Thema gemacht, sondern proleptisch angedeutet.

Die Unterschiede zwischen dem jüngeren apulischen Krater und den älteren attischen Vasenbildern liegen auf der Hand. Die attischen Maler des 5. Jahrhunderts reduzieren die Sageneisode auf ihren narrativen Kern, indem sie das Scheitern der Gesandtschaft und Achills unversöhnlichen Zorn ins Bild setzen. Der Betrachter muß die Grundzüge der Erzählung natürlich in Erinnerung haben; weitergehende Bezüge zum Ilias-Text sind in den Vasenbildern aber nicht enthalten, und dessen genauere Kenntnis würde dem Betrachter kaum zu einem besseren Verständnis der Ikonographie verhelfen. Der apulische Maler des 4. Jahrhunderts hingegen hält sich exakt an eine begrenzte Passage. Die Übereinstimmungen zwischen dem Vasenbild und diesem Textausschnitt gehen weit über das hinaus, was man dem Niederschlag einer mündlichen Vermittlung noch zutrauen könnte: hinter einem solchen Bild steht nicht mehr der ephemere Vortrag eines Rhapsoden, sondern ein verfügbarer Text, in dem die betreffende Stelle jederzeit wieder aufgeschlagen werden kann. Gerade weil das Bild so stark auf den Text bezogen ist, zeigt es auch einen engeren Ausschnitt und blendet wesentliche Handlungsmomente aus: was wiederum bedeutet, daß beim Betrachter eine sehr viel exaktere Textkenntnis und ein ganz anderes Ausmaß an abrufbarer literarischer Bildung vorausgesetzt wird. Statt die Handlung als Ganzes im Auge zu haben, hält sich der Maler des 4. Jahrhunderts eng an den Wortlaut einer einzelnen Textpassage. Dieses Vorgehen ist keineswegs unproblematisch. Die Nähe zum Text kann leicht zu Darstellungen führen, die aus sich heraus kaum zu verstehen sind, ihre mediale Eigenständigkeit geradezu verleugnen. Was sie dem literarisch gebildeten Betrachter statt dessen zu bieten haben, ist der – vergleichsweise doch etwas laue – Reiz des *Déjà-lu*.



Kat.-Nr. 226

Literatur: E. G. Turner, Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries (1952); L. Woodbury, Aristophanes' Frogs and Athenian Literacy, *TransactAmPhilAss* 106, 1976, 349–357; M. Detienne, *L'invention de la mythologie* (1981) 61–72; W. V. Harris, Ancient Literacy (1989) 65–115; S. Usener, Isokrates, Platon und ihr Publikum. Hörer und Leser von Literatur im 4. Jahrhundert v. Chr. (1994); L. Giuliani, Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei (1998); K. Friis Johansen, Zur Darstellung der Episode der Gesandtschaft an Achill, in: ders., *The Iliad in Early Greek Art* (1967) 166–178; LIMC 1 (1981) 108–114 (A. Kossatz-Deissmann).

## 226 Attisch-rotfiguriger Stamnos

Um 480 v. Chr.

Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Inv. BS 477

A: Gesandtschaft an Achill; B: Zweikampf zwischen Hektor und Patroklos

Literatur: ARV<sup>2</sup> 361,7; M. Schmidt, Der Zorn des Achill, in: *Opus Nobile*, Festschrift U. Jantzen (1969) 141 ff.; LIMC 1 (1981) 110 Nr. 453 (Seite A); 136 Nr. 583 (Seite B); CVA Basel 3 (1988) Taf. 22, 23 (V. Slezkoferova); L. Giuliani, Bilder

nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei (1998) 90, 122 f.

## 227 Attisch-rotfiguriger Aryballos

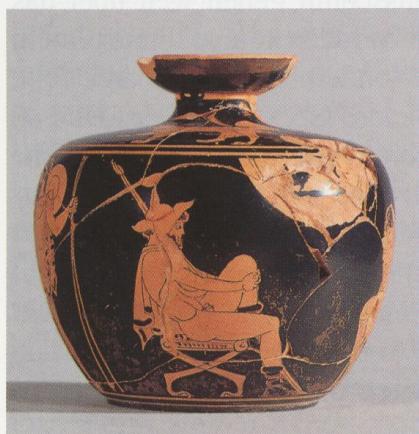
Um 470 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung Inv. F 2326

Gesandtschaft an Achill

Literatur: ARV<sup>2</sup> 814,97; LIMC 1 (1981) 109 Nr. 443.

Kat.-Nr. 227



Kat.-Nr. 227



Kat.-Nr. 227





Kat.-Nr. 228

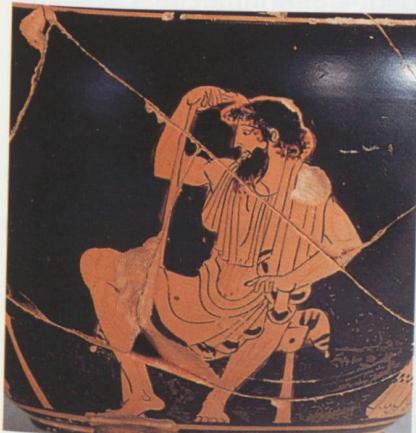
### 228 Apulisch-rotfiguriger Glockenkrater (Fragment)

Um 390 v. Chr.  
Heidelberg, Antikenmuseum des Archäologischen Instituts  
der Universität Inv. 26,87

### Gesandtschaft an Achill

Literatur: RVAp I 165,7/5; CVA Heidelberg 2 (1963) Taf. 73;  
J. M. Moret, *L'ilioupersis dans la céramique italiote* (1975)  
267 f.; A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 13; Giuliani a. O. 100 f. L. G.

Kat.-Nr. 227



Kat.-Nr. 227



Kat.-Nr. 227

