

Luca Giuliani

Lessing & Hitchcock – Versuch einer Engführung

Zu Lessing und zum *Laokoon* bin ich auf Umwegen gekommen. Mein Interesse zielte primär weder auf die Person des Autors noch auf den Text als ein Dokument der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts. Ich bin weder Literaturwissenschaftler noch Philosoph, sondern Archäologe. Bei Lessing suchte ich nach einem Instrument, um das Verhältnis von Bildern zu Texten in Griechenland zwischen dem 8. und dem 2. Jh. v. Chr. zu überdenken. In diesem Zusammenhang allerdings hat sich die Auseinandersetzung mit dem *Laokoon* nicht bloß als nützlich, sondern als unverzichtbar erwiesen.

So luzid der *Laokoon* auch zu sein scheint, so weist er doch zugleich paradoxe Dunkelheiten auf. Der ganzen Schrift liegt eine Theorie über den medialen Unterschied zwischen Poesie und Malerei zu Grunde, die in Kap. XVI – und damit ungefähr in der Mitte des Buches – überhaupt erst skizziert wird; selbst diese verspätete Skizze fällt eigentümlich wortkarg aus: Lessing hat einzelne Schritte seines Gedankenganges eher versteckt, als dass er sie in expliziter Form entfaltet hätte. Fast gewinnt man den Eindruck, dass er während der Arbeit seiner eigenen Theorie schon wieder überdrüssig geworden wäre. Wenn man heute versucht, die Argumentation in ihrer ganzen Stringenz nachzuvollziehen, tut man jedenfalls gut daran, auch die Fragmente aus früheren Entwürfen heranzuziehen, die Lessing aus der Endfassung ausgeschlossen hat (die sog. *Paralipomena*) – und die in den meisten Ausgaben des Textes gar nicht enthalten sind.¹ Das theoretische Grundgerüst des *Laokoon* liegt demnach nicht offen zu Tage, sondern bedarf einer gewissen Rekonstruktionsarbeit. Diese ist verblüffend spät, nämlich erst in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts geleistet worden. Die entscheidenden Impulse dazu kamen interessanterweise nicht aus der deutschen Germanistik: Sie waren Tzvetan Todorov und David Wellbery zu verdanken.² Deren Beiträge haben die Diskussion über den berühmten Text auf eine völlig neue Grundlage gestellt.

¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon / Briefe, antiquarischen Inhalts. Text und Kommentar*. Hg. von Wilfried Barner. Frankfurt am Main 1990, S. 11–206 (*Laokoon*), S. 209–321 (*Paralipomena*). Weitere Zitate im Folgenden nach dieser Ausgabe mit Seitenangabe im laufenden Text.

² Tzvetan Todorov: *Esthétique et sémiotique au XVIII^e siècle*. In: *Critique* 308 (1973), S. 26–39; ders.: *Théories du symbole*. Paris 1977; David E. Wellbery: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge 1984.

Ich habe vor Jahren einmal versucht, die Grundzüge von Lessings Theorie in einer Tabelle zum Ausdruck zu bringen:³

	Gegenstand: <i>Handlung</i> , nacheinander in der Zeit Modus: <i>Erzählen</i>	Gegenstand: <i>Körper</i> , nebeneinander im Raum Modus: <i>Beschreiben</i>
Medium: <i>Sprache</i> (willkürliche Zeichen nach- einander in der Zeit)	Narrative Poesie	Deskriptive Poesie (= Prosa)
Medium: <i>Malerei</i> (natürliche Zeichen neben- einander im Raum)	Narrative Malerei (?)	Deskriptive Malerei

Poesie und Malerei stimmen überein in ihrem grundsätzlichen Ziel: Gegenstände nachzuahmen und Illusion zu bewirken: beide stellen »abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt« (13). Es ist gerade die Herstellung der Illusion, die Kunst von Nicht-Kunst unterscheidet. Freilich werden in beiden Medien ganz unterschiedliche Mittel eingesetzt: »Die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume. Die Dichtkunst artikuliert Töne in der Zeit. Jener Zeichen sind natürlich, dieser ihre sind willkürlich« (209: Paral.1 und 219: Paral.3, II). Dabei rekurriert Lessing auf eine Unterscheidung, die ihm und den zeitgenössischen Lesern geläufig, ja selbstverständlich ist: Als natürlich gelten solche Zeichen, bei denen die Verbindung zum Bezeichneten sich aus natürlicher Gesetzmäßigkeit ergibt (z. B. äußerliche Symptome als Zeichen einer bestimmten Krankheit) oder auf einer Ähnlichkeitsrelation beruht, die ihrerseits als naturbedingt aufgefasst wird. Um willkürliche Zeichen handelt es sich hingegen dann, wenn die Relation zum Bezeichneten durch menschliche Satzung festgesetzt ist; Paradebeispiel sind die unterschiedlichen menschlichen Sprachen. Dazu kommt ein zweiter Aspekt: die Zeichen der Sprache (man denke nun an Phoneme, Silben, Worte oder Sätze) verketteten sich, indem sie eine Folge in der Zeit bilden; die Zeichen der Malerei (Muster, Farben oder Figuren) artikulieren sich nebeneinander im Raum.

Den beiden Medien entsprechen zwei Sorten von Gegenständen, die potentiell von Künstlern zur Darstellung gebracht werden können: »Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. [...] Gegenstände, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen, heißen Handlungen« (116). Diesen beiden Kategorien entsprechen wiederum zwei

³ Luca Giuliani: Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form des Erzählens in Bild und Text. In: Poetica 28 (1996), S. 1–47, bes. S. 13.

unterschiedliche Darstellungsmodi, die sich zueinander gegensätzlich und komplementär verhalten: das Beschreiben schildert das Nebeneinander von Körpern im Raum, das Erzählen entwickelt das Nacheinander einer Handlung in der Zeit.

Das sind die Elemente der Theorie. Aus ihnen ergeben sich folgerichtig sowohl a) das grundlegende ästhetische Problem als auch b) dessen Lösung. Kunst unterscheidet sich von Nicht-Kunst dadurch, dass sie Illusion bewirkt. Illusion wiederum setzt eine Ähnlichkeitsrelation zwischen dem Zeichen und dem bezeichneten Gegenstand voraus. Hier ist die Malerei im Vorteil: deren Zeichen sind natürlich, die Ähnlichkeitsrelation ist von vornherein gegeben. Der Dichter hingegen operiert mit willkürlichen Zeichen, die per definitionem *nicht* auf einer Ähnlichkeitsrelation beruhen; wie kann er dennoch eine Ähnlichkeit zu seinem Gegenstand erreichen? Lessings Antwort lautet: indem der Dichter nicht Körper, sondern Handlungen zu seinem Gegenstand macht; indem er nicht beschreibt, sondern erzählt. Nur im Modus des Erzählens kann ein sprachliches Gebilde Ähnlichkeit zu seinem Gegenstand erreichen, indem eine *Folge* von Wörtern und Sätzen zum Abbild der *Folge* einer Handlung gemacht wird. Fazit: eine rein beschreibende, auf eine narrative Struktur verzichtende Poesie ist eine *contradictio in adjecto*, denn sie verfehlt die Herstellung von Illusion und damit das primäre Ziel von Kunst, in Lessings Terminologie ist sie nicht Poesie, sondern Prosa. Etwas komplizierter verhält es sich bei der Malerei. Da es in ihrem Zeichensystem kein zeitliches Nacheinander, sondern nur das räumliche Nebeneinander gibt (und geben kann), ist ihr eigentlicher Modus der der Beschreibung; Handlungen vermag sie nicht eigentlich zu schildern, sondern allenfalls anzudeuten, indem sie Körper darstellt, die in einer Handlung begriffen sind; dabei kann sie von der ganzen Handlung nur einen einzigen Moment vor Augen führen: umso wichtiger ist es, diesen so zu wählen, dass die Einbildungskraft des Betrachters dadurch angeregt wird (vgl. v. a. 32: Kap. III).

Soweit Lessing; dessen Ansinnen war bekanntlich normativer Natur und gegen eine Poesie gerichtet, die sich weniger narrativer als vielmehr deskriptiver Darstellungsformen bediente. Mein Interesse geht dahin, Elemente dieser Theorie als Instrumentarium für eine nicht normative, sondern analytische Beschreibung der Phänomene zu nutzen. Allerdings möchte ich zuvor zwei Punkte ansprechen, die z. T. schon von den Zeitgenossen, etwa von Herder, als problematisch angesehen worden sind.⁴

Das erste Problem betrifft die möglichen Gegenstände künstlerischer Mimesis. Davon gibt es für Lessing nur zwei Sorten, die er nach der Art ihrer syntaktischen Relation unterscheidet: Gegenstände nebeneinander im Raum (diese nennt er *Körper*); und Gegenstände nacheinander in der Zeit (diese nennt er

⁴ Vgl. die fulminante Besprechung des *Laokoon*, die der junge, damals noch unbekannte Herder 1769 anonym vorgelegt hat: Erstes kritisches Wäldchen. In: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden. Hg. von Martin Bollacher u. a. Frankfurt am Main 1985–2000, Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781. Hg. von Gunter E. Grimm (1993), S. 57–245.

Handlungen). Ein beliebiges Phänomen, das zum Gegenstand einer nachahmenden Darstellung taugt, muss entweder der einen oder der anderen Kategorie zuzurechnen sein: es gibt nur Körper und Handlungen – *aliud non datur*. Das ist von eleganter Radikalität – aber ist es auch befriedigend? Bereits Herder hat gesehen, dass nicht alles, was nacheinander in der Zeit abläuft, sinnvollerweise als Handlung angesehen werden kann:

Ich leugne es [...], dass Gegenstände, die aufeinander [...] folgen, deswegen überhaupt Handlungen heißen [...]. Der Begriff des Sukzessiven ist zu einer Handlung nur die halbe Idee: es muss eine Sukzession durch Kraft sein: so wird Handlung. Ich denke mir ein in der Zeitfolge wirkendes Wesen, ich denke mir Veränderungen, die durch die Kraft einer Substanz auf einander folgen: so wird Handlung.⁵

Jede Handlung setzt ein handelndes Subjekt voraus, das ein bestimmtes Telos verfolgt; fehlt diese teleologische Spannung, so fehlt genau das, was das Wesen einer Handlung ausmacht.⁶ Alles in unserer Umgebung ist in unaufhörlichem Wandel begriffen, aber die meisten dieser Prozesse laufen ohne Beteiligung handelnder Subjekte ab: Die Schwingungen einer Lichtwelle oder die Bewegungen der kontinentalen Platten auf der Erdoberfläche sind beides Prozesse in der Zeit, die sich indessen nicht erzählen, sondern nur beschreiben lassen.

Der zweite Punkt betrifft einen Unterschied, den Lessing zwischen den Zeichen der Sprache und jenen der Malerei ausmacht: die der Sprache würden sukzessiv wahrgenommen, die der Malerei simultan. Beides lässt sich bezweifeln. Auf der einen Seite wird man die Wahrnehmung von Sprache schwerlich auf reine Sukzessivität reduzieren können. Was zeitlich aufeinanderfolgt, sind ja zunächst nur die einzelnen Phoneme; deren Sukzessivität schlägt aber um in die Simultaneität des Wortes; und die Sukzessivität der Worte wiederum in die Simultaneität des Satzes. Zwar folgen auch die Sätze aufeinander: und doch kann jeder einzelne nicht von sich aus, sondern nur im Horizont einer zusammenfassenden Synthese verstanden werden, die der Zuhörer durch fortschreitende Erinnerungsarbeit zu leisten hat: Bedeutungen werden, bei aller Sukzessivität der Rede, immer auf der Ebene der Simultaneität hergestellt. Wie verhält es sich auf der anderen Seite mit der Wahrnehmung eines Bildes? Über den konkreten Prozess wissen wir seit etwa hundert Jahren ganz gut Bescheid. Der Bereich, in dem das menschliche Auge scharf sehen kann, ist vergleichsweise winzig: Der Winkel optimaler Sehschärfe beträgt etwa zwei Grad. Diese Beschränkung wird durch permanente Bewegung kompensiert: Der Blick bleibt nur für den Bruchteil einer Sekunde auf einen bestimmten Punkt fixiert, um dann ruckartig zum nächsten zu springen. Dabei erfolgen kleine Sprünge unwillkürlich und bleiben unbewusst, lediglich die größeren unterliegen einer bewussten Steuerung. Wir *meinen* also nur, unsere Augen auf einem Bild ruhen

⁵ Ebd., S. 196.

⁶ So übrigens auch Lessing selbst in den *Paralipomena* zum *Laokoon*: »Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt Handlung«, Lessing (Anm. 1), S. 251.

zu lassen: in Wirklichkeit ist unser Blick dabei permanent auf dem Sprung und in Bewegung, auf der Suche nach auffälligen Gestaltmerkmalen und aufschlussreicher Information.

Das Hören und Verstehen einer sprachlichen Äußerung beruhen demnach auf einer komplexen Dialektik von Sukzessivität und Simultaneität; und auch das Betrachten eines Bildes erweist sich als ein Prozess in der Zeit. Aber ist das ein hinreichender Grund, die von Lessing getroffene Unterscheidung zwischen Text und Bild wieder fallen zu lassen?⁷ Ich glaube, dass wir umgekehrt gut daran tun, Lessings Unterscheidung unter etwas veränderten Bedingungen beizubehalten.

Wenn verschiedene Betrachter mit ein und demselben Bild konfrontieren und deren Sehpfade miteinander vergleichen, dann werden diese untereinander zwar eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen, aber im Einzelnen doch deutlich differieren.⁸ Der Rezeptionsvorgang verläuft jedes Mal unterschiedlich, eine einheitliche Steuerung durch das Bild findet nicht statt. Das hat kaum einer deutlicher formuliert als Paul Klee: Der abtastende Blick eines Beschauers gleiche einem weidenden Tier, und ihm seien im Kunstwerk Wege eingerichtet.⁹ Die Formulierung ist von wunderbarer Paradoxie: Wo eine Weide ist, wird man normalerweise keine Wege erwarten, und umgekehrt; vor allem aber kann man auf solchen Wegen ebenso vorwärts wie zurück laufen, und sie gegebenenfalls auch ohne Schwierigkeiten verlassen. Ganz anders verhält es sich bei einem Text: Hier gibt es eine scharfe Grenze zwischen dem, was der Rezipient schon erfahren hat und dem, was er noch erfahren wird; diese Grenze verschiebt sich mit einer bestimmten Geschwindigkeit und in eine bestimmte Richtung; beides unterliegt nicht dem Belieben des Rezipienten, sondern wird durch den Text selbst gesteuert. Und genau daraus ergibt sich auch die Möglichkeit, Spannung aufzubauen. Spannung setzt notwendigerweise eine verzögerte, schrittweise Erweiterung des Sinnhorizontes voraus, die mit der Erwartung eines bevorstehenden, erhofften oder befürchteten Endes verbunden ist. Einer Erzählung (sofern sie auch nur halbwegs gelungen ist) fällt es leicht, den Rezipienten in einen solchen Zustand zu versetzen; bei Bildern ergeben sich an dieser Stelle gewaltige Probleme.

Die Folgerungen, die sich aus unserer Modifikation von Lessings Grundtheorie ergeben, lassen sich abermals in Form einer Tabelle zusammenfassen:

⁷ So etwa Ernst H. Gombrich: Der fruchtbare Moment. Vom Zeitelement in der bildenden Kunst (1964). In: Ders.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984, S. 40–61.

⁸ Alfred L. Yarbus: Eye Movements and Vision. New York 1967, S. 171–196.

⁹ Paul Klee: Kunst-Lehre. Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formenlehre. 2. Auflage. Leipzig 1991, S. 63.

	Modus: <i>Erzählen</i> Gegenstand: <i>Begebenheiten</i> , auf handelnde Subjekte zentriert	Modus: <i>Beschreiben</i> Gegenstand: <i>Gegebenheiten</i> , »alles, was der Fall ist«
Medium: <i>Sprache</i> (starke Steuerung des Rezeptionsvorgangs)	Erzählung zielt auf Spannung	Beschreibung zielt auf Anschaulichkeit, »Enargeia«
Medium: <i>Malerei</i> (schwache Steuerung des Rezeptionsvorgangs)	Narrative Malerei (von sprachlicher Erzählung abhängig)	Deskriptive Malerei (von sprachlicher Erzählung unabhängig)

Grundlegend bleibt die Unterscheidung der beiden Darstellungsmodi *Erzählen* und *Beschreiben*. Deren Gegenstandsbereiche haben sich etwas verschoben. Das Spektrum des Erzählens ist enger, das des Beschreibens weiter geworden. Gegenstand des Erzählens sind Begebenheiten, die auf handelnde bzw. leidende Subjekte fokussiert sind. Das Erzählen kann gar nicht anders, als bestimmte Stränge zu verfolgen und damit das, was außerhalb des jeweiligen Stranges liegt, als gegeben vorauszusetzen. Jede erzählte Handlung (und das gilt für das antike Epos genauso wie für den neuzeitlichen Roman) spielt sich in einem Horizont ab, der seinerseits als gegeben vorausgesetzt wird: Dieser kann eo ipso nicht erzählt, sondern nur beschrieben werden. Daraus folgt, dass der Bereich des Beschreibens keineswegs nur auf das Nebeneinander im Raum zu beschränken ist, sondern auch Vorgänge in der Zeit betreffen kann. Potentieller Gegenstand des Beschreibens ist schlechterdings (um mit Wittgenstein zu sprechen) »alles, was der Fall ist« und somit, im Extremfall, nichts Geringeres als die Welt.

Ebenso grundlegend bleibt der Gegensatz zwischen den beiden Medien *Sprache* und *Malerei*. Den zentralen Unterschied zwischen ihnen sehe ich allerdings weniger in ihrem Verhältnis zur Zeit als in der unterschiedlichen Möglichkeit, den Rezeptionsvorgang zu steuern: Der starken Rezeptionssteuerung im Bereich der Texte steht eine schwache Steuerung im Bereich der Bilder gegenüber. Dieser Unterschied ist insofern grundlegend, als die Rezeptionssteuerung die entscheidende Voraussetzung ist für das Erzeugen von Suspense. Das sprachliche Medium hat zur Spannungserzeugung ein Verhältnis, das Lessing als ein *bequemes* bezeichnet hätte. Bilder hingegen haben es sehr viel schwerer, Spannung zu erzeugen: das Verhältnis ist ein denkbar *unbequemes*. Das gilt freilich nur bis zur Erfindung des Films: indem die Bilder laufen lernten, haben sie enorme Steuerungsmöglichkeiten dazugewonnen, und der Film ist denn auch das Medium geworden, in dem die Erzeugung von Suspense am intensivsten

praktiziert wurde. Kein zweiter hat dieses Mittel so souverän beherrscht wie Alfred Hitchcock.¹⁰ Aber bis zur Erfindung des Films schien das Erzeugen von Spannung im Wesentlichen eine Sache der sprachvermittelten Erzählung zu sein und nicht der Bilder.

Unter den Künstlern des 20. Jahrhunderts gibt es kaum einen, der das Verhältnis von Malerei und Sprache so explizit zu seinem Gegenstand gemacht hat wie René Magritte (1898–1967). Ein geradezu klassisches Beispiel dafür ist ein Bild von 1929 mit dem Titel *La trahison des images*:¹¹ Es zeigt eine Pfeife, unter der in musterhafter Schulschrift geschrieben steht: »ceci n'est pas une pipe«. Ungefähr ein Jahr früher entstanden ist ein Bild, das weniger berühmt ist, allerdings präziser in unseren Zusammenhang gehört: *Lectrice soumise* (Abb. 1).¹² Die geläufige Übersetzung (*Fügsame Leserin*) wirkt verharmlosend; angemessener schiene mir: *Gefesselte Leserin*. Eine Frau hält mit beiden Händen ein offenes Buch empor; ihre Augen (und was für Augen!) sind auf den Text fixiert, ihre ganze Mimik bringt ein Höchstmaß an Erregung zum Ausdruck – und diese Spannung wird lange andauern, es sind noch viele Seiten zu lesen. Dabei hat die Leserin anscheinend keine Gelegenheit gehabt, sich eine bequeme Ruhelage auszusuchen; der Drang zu Lesen scheint sie mit einer gewissen Plötzlichkeit überkommen zu haben, und so steht sie eher labil, mit dem Rücken gegen eine Wand gelehnt. Eine solche Fesselung durch Suspense kann nur von einem Text ausgehen, nicht von einem Bild. Aber veranschaulicht werden kann ein solcher Ausdruck von Spannung wiederum nur in einem Bild, nicht in einem Text. Das Bild führt genau das vor Augen, was es selbst nicht zu bewirken vermag. So bringt Magritte die ganze Antinomie von Text und Bild auf den Punkt.

Und damit komme ich endlich zu meinem eigentlichen Gegenstand. Es handelt es sich um vier attische Vasenbilder, die alle dem Kirke-Abenteuer des Odysseus gewidmet sind. Das älteste ist bald nach der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. entstanden, das jüngste gehört ins zweite Viertel des 5. Jahrhunderts. Aber bevor wir uns auf diese Bilder einlassen, müssen wir uns die Geschichte vergegenwärtigen.

Im zehnten Buch der *Odyssee* wird erzählt, wie Odysseus und seine Gefährten durch einen Sturm auf eine unbekannte Insel verschlagen werden. Sie landen unverseht, haben aber nichts mehr zu essen und sind am Ende ihrer Kräfte. Odysseus teilt die Mannschaft in zwei Hälften: Er selbst bleibt mit der einen beim Schiff; die andere, von Eurylochos angeführt, zieht los, um die Insel zu

¹⁰ François Truffaut: Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München 1973, S. 62–64 und S. 264.

¹¹ Öl auf Leinwand, 60x81 cm. (1929): Los Angeles, County Museum of Art; David Sylvester, Sarah Whitfield: René Magritte, Catalogue Raisonné I: Paintings 1916–1930. London 1992, S. 331f., Nr. 303. Der Titel *La trahison des images* scheint mir weniger eindeutig, als man auf Anhieb meinen möchte: Ist der Genitiv als subjectivus oder objectivus zu verstehen? Begehen die Bilder einen Verrat oder sind sie dessen Opfer?

¹² Öl auf Leinwand, 92x73 cm. (1928): Privatsammlung; Sylvester/Whitfield (Anm. 11), S. 281 Nr. 230.

erkunden. Sie wissen nicht, dass hier die zaubermächtige Kirke wohnt, die Tochter des Sonnengottes Helios. Als die Gefährten auf Kirkes Palast stoßen, tritt ihnen die Herrin entgegen und bittet sie freundlich ins Innere; alle folgen ihr – mit Ausnahme des Eurylochos, der eine Falle befürchtet. Kirke bewirtet ihre Gäste mit einem Zaubertrank, schlägt sie mit einer Gerte und verwandelt sie allesamt in Schweine. Eurylochos, als einziger übrig geblieben, flieht in Panik zurück zum Schiff und beschwört Odysseus, die Insel so schnell wie möglich zu verlassen. Aber Odysseus will die verzauberten Gefährten nicht im Stich lassen; er bittet Eurylochos, ihn zum Palast zu führen; Eurylochos weigert sich, und Odysseus nimmt das mit Fassung zur Kenntnis: »Bleibe denn also du, Eurylochos, hier an dem Platze; [...] aber ich selbst muß gehen, denn harter Zwang überkommt mich.«¹³ So spricht der wahre Held, nimmt sein Schwert und macht sich alleine auf den Weg. Unterwegs trifft er den Gott Hermes, der ihn über Kirkes Zaubermacht aufklärt und ihm ein Kraut schenkt, das Kirkes Zauber zu vereiteln vermag. Als Odysseus nun zum Palast kommt, empfängt Kirke ihn wie die anderen, reicht ihm denselben Trank; aber ihr Zaubermittel bleibt diesmal wirkungslos, und Odysseus zückt sein Schwert. Kirke erkennt schlagartig, mit wem sie es zu tun hat, denn Odysseus' Ankunft war ihr prophezeit worden; kurzentschlossen fordert sie ihn auf: »Stecke das Schwert in die Scheide und lasse uns beide dann unser Lager besteigen, auf daß wir, in Lager und Liebe miteinander vereint, uns gegenseitig vertrauen.«¹⁴ Odysseus schläft mit ihr, badet, nimmt ein reiches Mahl zu sich; schließlich gedenkt er auch der Gefährten und veranlasst seine Gastgeberin dazu, ihren Zauber wieder rückgängig zu machen – was denn auch prompt geschieht. Soweit die Geschichte.

Eine Schale in Boston zeigt auf ihrer einen Außenseite eine der frühesten Darstellungen der Episode (Abb. 2).¹⁵ In der Mitte sehen wir die Zauberin Kirke und einen der Gefährten, der von ihr gerade den Zaubertrank verabreicht bekommt; Kirke ist von Kopf bis Fuß nackt; das war im ursprünglichen Zustand noch auffälliger, weil ihr ganzer Körper in weißer Farbe (die inzwischen weitgehend abgeblättert ist) gemalt war und dadurch aus dem Bild herausstrahlte. Im Rahmen archaischer Ikonographie sind Männer zwar häufig nackt, Frauen aber stets bekleidet. Die Nacktheit der Kirke ist ganz und gar ungewöhnlich; sie hat nichts mit ihrer augenblicklichen Tätigkeit zu tun, sondern weist voraus auf die Liebesverbindung mit Odysseus.

Das Bild zeigt Handlungsmomente, die chronologisch nicht miteinander in Einklang zu bringen sind. Das beginnt bereits mit der Verwandlung selbst. Einerseits sehen wir Kirke beim Mischen des Zaubertrunks: Sie hält eine Schale

¹³ *Odyssee* 10, 271ff. (Übersetzung von Roland Hampe. Stuttgart 1979).

¹⁴ *Odyssee* 10, 333ff.

¹⁵ Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 99518; John D. Beazley: *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford 1956, S. 198; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Hg. von Lilly Kahil u. a. München/Zürich 1981–1997 (im Folgenden zitiert als LIMC), hier Bd. 6, S. 52 s. v. Kirke Nr. 14*; Luca Giuliani: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München 2003, S. 187–190.

in der Hand, die exakt der Schale entspricht, auf der das Bild dargestellt ist. Andererseits sind aber auch schon die Auswirkungen des Zaubers zu sehen. Nicht nur der unmittelbare Empfänger, sondern ebenso auch alle übrigen Opfer sind als Mischgestalten dargestellt: Ihr Körper ist menschlich, der Kopf und die Vorderläufe tierisch (mit Ausnahme des Gefährten gegenüber von Kirke: er braucht seine menschlichen Hände, um die Trinkschale zu ergreifen). Zwei Gestalten fliehen entsetzt: links ein Mann, der gerade in einen Löwen (das mutigste aller Tiere!) verwandelt worden ist; rechts ein anderer, der dem Zauber entronnen zu sein scheint, denn er hat seine menschliche Gestalt behalten: Das kann nur Eurylochos sein. In der Erzählung muss Eurylochos erst das Lager erreichen und dem Odysseus berichten, bevor dieser sich zum Palast der Kirke aufmacht: Dennoch sehen wir im Bild Odysseus bereits mit gezücktem Schwert von links heranstürmen. Wo alle fliehen, eilt er unerschrocken herbei. Der Maler hat sich an der Ungleichzeitigkeit der Handlungen nicht gestört. Sein Ziel bestand in einer möglichst prägnanten Charakterisierung der beiden Hauptdarsteller: Er zeigt Odysseus als heldenhaften Draufgänger und Kirke als mächtige Hexe von unwiderstehlicher erotischer Ausstrahlung.

Ich nenne ein solches Bild polychron, weil es verschiedene Momente der Handlung vor Augen führt, die zeitlich nicht miteinander kompatibel sind. Lessing hat eine solche Art der Darstellung nicht nur für unstatthaft, sondern schlechterdings für unmöglich gehalten. Für ihn war Malerei von ihrem Wesen her an das räumliche Nebeneinander gebunden, das zeitliche Nacheinander bleibt ihr verwehrt. Der archaische Maler weiß von einer solchen Unmöglichkeit nichts. Dennoch: polychrone Bilder laufen im späten 6. Jahrhundert aus; die Maler gehen dazu über, sich in der Tat – als ob sie Lessing gelesen hätten – auf *einen* Augenblick der Handlung zu konzentrieren. Dieser Wechsel ist ein auffälliges und erklärungsbedürftiges Phänomen. Was hat die spätarchaischen Maler dazu veranlasst? Um das zu verstehen, muss man sich klar machen, dass das polychrone Bild neben evidenten Stärken auch gewisse Schwächen aufweist. Die auffälligste besteht bei unserem Beispiel wohl darin, dass es zwischen den Hauptprotagonisten zu keinem Zusammenstoß kommt. Kirke ist ganz mit ihrem Zauber beschäftigt und nimmt von Odysseus, der in ihrem Rücken naht, keinerlei Notiz. Damit konnten sich die Maler auf Dauer kaum zufrieden geben: macht das Aufeinanderprallen von Odysseus und Kirke doch gerade den dramatischen Wende- und Höhepunkt der Geschichte aus.

Symptomatisch für die spätere Entwicklung sind zwei Lekythoi aus dem frühen 5. Jahrhundert: eine schwarzfigurige in Athen (Abb. 3)¹⁶ und eine rotfigurige in Erlangen (Abb. 4a–b).¹⁷ Beide konzentrieren sich auf die Gegenüber-

¹⁶ Athen, Nationalmuseum Inv. 1133; C. H. Emilie Haspels: Attic Black-Figured Lekythoi. Paris 1936, S. 256, 49 Taf. 45,6; LIMC (Anm. 15) Bd. 6, S. 52 s. v. Kirke Nr. 17*; Giuliani (Anm. 15), S. 190–194.

¹⁷ Erlangen, Universitäts-Sammlung Inv. 261; John D. Beazley: Attic Red-Figure Vase-Painters. 2. Auflage. Oxford 1963, S. 651,21; LIMC (Anm. 15) Bd. 6, S. 53 s. v. Kirke Nr. 22*; Giuliani (Anm. 15), S. 190–194.

stellung des Helden und der Zauberin. Auf der^w Athener Lekythos sehen wir Kirke in der gleichen Haltung wie auf der archaischen Schale, allerdings nicht mehr nackt, sondern völlig korrekt in einen langen Chiton gekleidet. Ihr gegenüber sitzt Odysseus auf einem Felsen. Hinter Kirkes Rücken schreitet ein Mann mit Eberkopf aus dem Bild: offenkundig einer, der schon bei früherer Gelegenheit einen ähnlichen Trank genossen hat wie der, den Kirke gerade dem Odysseus anbietet; dadurch wird die Gefahr augenfällig, in der dieser schwebt; gleichzeitig wird deutlich, dass der Ebermann dem Helden nicht helfen kann, und dass dieser nun ganz auf sich selbst gestellt ist.

In der Erzählung verwenden beide Protagonisten ein Zaubermittel. Nun besteht die Eigenart von Zaubermitteln gerade darin, dass sie eine Macht besitzen, die man ihnen nicht ansieht. Der Trank, den Kirke anbietet, hat eine Wirkung, die kein normaler Trank hat; und das Kraut, das Odysseus von Hermes geschenkt bekommen hat, ist alles andere als ein gewöhnliches Kraut. All das lässt sich leicht und mit wenigen Worten erzählen; aber wie soll man es darstellen? Sehen wir zu, wie der Maler der Lekythos dieses Problem löst: Zunächst führt er, durch den Auftritt einer Mischgestalt, die Wirkung des Zaubers vor Augen. Dazu kommt eine Einzelheit, die man auf den ersten Blick leicht übersehen könnte. Im Skyphos, den Kirke dem Odysseus entgegenhält, würde der Betrachter zunächst Wein vermuten, wäre da nicht das Stöckchen in Kirkes rechter Hand, mit dem sie gerade umgerührt hat. Wein aber wird niemals umgerührt. Das Detail genügt, um – gerade bei weinkundigen Betrachtern – die Vorstellung verderblicher Giftmischerei heraufzubeschwören. Und schließlich hat der Maler auf den Ausdruck von Odysseus' Gebärdensprache gesetzt. Der Held sitzt mit übergeschlagenen Beinen, seine ganze Haltung wirkt ebenso selbstsicher wie gelassen; die erhobene Rechte ist auf zwei Speere gestützt, die Linke ruht entspannt auf dem Oberschenkel: Odysseus blickt Kirke geradewegs in die Augen, ohne auch nur im Geringsten auf die Gebärde zu reagieren, mit der sie ihm den Skyphos anbietet; ganz im Gegenteil: Sein ganzer Oberkörper ist nach hinten bewegt, vom Skyphos weg; deutlicher lässt sich Ablehnung kaum zum Ausdruck bringen.

Die etwas spätere Erlanger Lekythos (Abb. 4a–b) zeigt die Situation nach dem Umschwung. Die Darstellung verwendet das geläufige und für unterschiedliche mythologische Themen geeignete Bildschema einer Frau, die von einem bewaffneten Mann verfolgt wird. Die Deutung auf Odysseus und Kirke ergibt sich in unserem Fall einzig und allein daraus, dass die Frau mit den traditionellen Attributen der Zauberin ausgestattet ist. In der geschlossenen Linken hält sie noch die Gerte, mit der sie ihre Opfer zu schlagen pflegte: nun eine völlig wirkungslose Waffe im Vergleich mit Odysseus' gezücktem Schwert. Indem Kirke sich zu ihrem Verfolger umwendet, öffnet sie die rechte Hand zu einer Gebärde des Flehens; dabei entgleiten ihr Skyphos und Stöckchen, die in freiem Fall dargestellt sind: ein höchst effektvolles Mittel, um dem Betrachter die Geschwindigkeit und den abrupten Charakter dessen zu veranschaulichen, was sich vor seinen Augen abspielt.

Der Vergleich mit der Bostoner Schale macht eine gewisse Aporie deutlich. Dort gab es eine starke Charakterisierung von Odysseus und Kirke, aber keine direkte Konfrontation zwischen ihnen und keine Zuspitzung der Handlung auf einen Höhepunkt. Die zwei Lekythenbilder verfahren genau umgekehrt. Beide konzentrieren sich auf die Wechselwirkung zwischen den Protagonisten und auf einen einzigen, entscheidenden Moment der Handlung. Aber lässt sich dieser Moment wirklich als ein *Höhepunkt* bezeichnen? Die Athener Lekythos zeigt Odysseus, wie er den angebotenen Trank zurückweist: aber das ist auch alles, was an Dramatik entwickelt wird; der Held, der auf der Bostoner Schale als heroischer Draufgänger präsentiert wurde, erfährt hier eine höchst zurückhaltende Charakterisierung. Die Erlanger Lekythos betont den Kontrast zwischen Aktion und Reaktion; aber das Bild-Schema, das der Darstellung zugrunde liegt, ist weitgehend aspezifisch. Odysseus ist nur noch ein schwertbewehrter Mann, Kirke nur noch eine fliehende Frau. Diese fliehende Frau wäre gar nicht mehr zu benennen, wären ihr nicht die traditionellen Attribute der Zauberin beigegeben: Gerte, Skyphos und Stöckchen – auch wenn ihr letztere bereits aus der Hand fallen. Von dieser Zauberin geht keine Gefahr mehr aus: die zwischen Grausamkeit und Erotik schillernde Hexe aus der *Odyssee* ist auf der Lekythos kaum wieder zu finden. Bei beiden Lekythenbildern geht die temporale Zuspitzung der Handlung einher mit einem bemerkenswerten Verlust an Prägnanz und an Erzählschubstanz. Gibt es keine Möglichkeit, die Hauptpersonen interagieren zu lassen, ohne auf die Fülle der Charaktere zu verzichten? Die Umsetzung der Geschichte in das Medium der Bilder ist offenkundig mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden: vor allem dann, wenn man nur ein einziges Bild zur Verfügung hat. Wenn man über mehrere Bilder disponieren kann, dann ergeben sich – wie wir gleich sehen werden – doch andere und vielfältigere Möglichkeiten.

Die bei weitem aufwendigste Darstellung des Kirke-Abenteuers findet sich auf einer Schale in Athen (Abb. 5: 490–480 v. Chr.), die dem Brygos-Maler zugeschrieben ist.¹⁸ Sie beansprucht das Innenbild ebenso wie beide Außenseiten; wir haben es daher auf einem einzigen Gefäß mit drei thematisch eng verknüpften Bildern zu tun. Von der Schale ist weniger als die Hälfte erhalten: dennoch lässt sich eine Vorstellung der ursprünglichen Komposition wiedergewinnen. Das Innenbild (Abb. 5) beschränkt sich auf Odysseus und Kirke; deren Palast wird durch kannelierte Säulen bezeichnet. Kirke bewegt sich nach rechts, den Skyphos mit dem Stöckchen in der Linken, von Odysseus dicht bedrängt: direkt vor ihrer rechten Achsel ist zwischen den Falten des Chitons noch die Spitze seines Schwertes zu sehen; dieses allerdings scheint Kirke nicht wesentlich zu beeindrucken: anders als auf der Erlanger Lekythos hat sie den Blick nicht gesenkt, sondern schaut dem Angreifer aus unmittelbarer Nähe gerade-

¹⁸ Athen, Akropolis-Museum Inv. 293; Botho Graef / Ernst Langlotz: *Die antiken Vasen der Akropolis zu Athen*. Bd. 2. Berlin 1933, S. 25 Nr. 293 Taf. 17f.; Beazley (Anm. 17), S. 369,5; LIMC (Anm. 15) Bd. 6, S. 51 und S. 53 s. v. Kirke Nr. 6 und 20; Giuliani (Anm. 15), S. 194–202 und S. 297f.

wegs in die Augen; gerade diese Betonung der Nähe verleiht der Szene eine Note von Intimität, die mit der unmittelbaren Situation einer bewaffneten Bedrohung kaum in Einklang zu bringen ist; der Maler erzeugt dadurch eine Ambivalenz, die hervorragend zum weiteren Verlauf der Geschichte passt.

Die Außenseite der Schale gliedert sich in zwei Bilder, die durch die beiden Henkel getrennt waren und die wir im Folgenden als A und B bezeichnen.¹⁹ Auf dem Außenbild A (oben) sehen wir links einen bärtigen Mann, der neben einem Haufen Gepäck in leicht gebeugter Haltung auf einem Felsen sitzt; er ist – ganz ähnlich wie Odysseus im Innenbild – als Reisender gekennzeichnet. Rechts von ihm standen zwei Gestalten, deren Oberkörper verloren ist; beide tragen ganz ähnliche Schuhe wie der Sitzende; der eine stützte sich auf einen Knotenstock, der andere auf zwei Speere: Es muss sich um Gefährten des Odysseus handeln. Überschnitten werden die beiden stehenden Gefährten von einem Eber und einem Panther, die sich nebeneinander in geduckter Haltung nach rechts bewegen. Hinter deren Vorderläufen erkennt man den bloßen rechten Fuß, die Chitonfalten und den Mantelsaum einer nach rechts eilenden Frau sowie die rechteckige Basis einer Säule, von der auch ein Rest des kannelierten Schaftes erhalten ist. Wenn die Gefährten ebenso wie Eber und Panther zu einem Außenraum gehören, so wird man erwarten, dass die Säule die Schwelle zu einem Innenraum markiert. Erhalten ist von diesem Teil des Bildes eine einzige Scherbe: Sie zeigt die hintere Hälfte eines Stuhles, der von einem netzartig gemusterten Überwurf mit langen Fransen bedeckt ist; oberhalb der Lehne hängt eine weibliche Haube an der Wand. Links davon bewegt sich eine Frau in Chiton und Mantel mit weitem Schritt nach links, zur Bildmitte hin; rechts vom Stuhl steht, dem Betrachter frontal zugewandt, eine weitere Frau mit einer Oinochoe in der gesenkten Rechten – offensichtlich eine Dienerin.

Das merkwürdigste Element im Bild sind zweifellos der Panther und der Eber. Einträchtig und im Gleichschritt nähern sie sich wie wohldressierte Haustiere der Schwelle, nicht ohne sich zu ducken und zum Gruß den linken Vorderlauf zu heben: So benehmen sich keine wilden Tiere. Eine unmittelbare Parallele dazu findet sich in der epischen Erzählung. Die Gefährten kommen zum Palast der Kirke – und wundern sich: »Ringsum trieben sich Löwen herum und Wölfe der Berge; diese hatte sie selbst mit bösen Mitteln verzaubert; und sie stürmten nicht los auf die Männer, sondern sie standen auf und umwedelten sie mit ihren Schwänzen, den langen.«²⁰ Auch das Schalenbild zeigt wilde Tiere, die sich artfremd benehmen. Deren absonderliches Verhalten wirkt, im Bild ebenso wie im Text, als Hinweis darauf, dass es an diesem Ort nicht ganz geheuer ist. Der Text liefert die narrative Erklärung gleich dazu (»diese hatte sie selbst mit bösen Mitteln verzaubert«); das Bild hingegen bleibt wortlos und

¹⁹ Eine Abbildung der Außenseite der Schale ist zu finden bei Giuliani (Anm. 15), S. 198f., Abb. 39 c.

²⁰ *Odyssee* 10, 212–215.

überlässt die Erklärung dem kundigen Betrachter, der allerdings kaum Mühe haben wird, Panther und Eber als Opfer von Kirkes Zauber zu identifizieren. Wenn die wilden Tiere im Bild den Kopf senken und gleichzeitig zum Gruß die Pfote heben, so gilt dies offenkundig einer Person, die aus dem Inneren des Palastes erwartet wird. Das erlaubt eine Identifizierung der Figuren, obwohl diese nur zum geringsten Teil erhalten sind. Die weibliche Gestalt, die an der Schwelle nach rechts eilt, kann kaum die Hauptperson sein, denn nicht vor ihr ducken sich Panther und Eber; es muss sich um eine Dienerin handeln, die gerade dabei ist, der Herrin die Ankunft der Gefährten zu melden. Kirke ist vielmehr in der zweiten Frau zu erkennen, die – vom Stuhl überschritten – sich der meldenden Dienerin mit beschwingtem Schritt entgegenbewegt. Man braucht nicht viel Vorstellungskraft, um sich in ihrer linken Hand – der angewinkelte Ellbogen ist unter dem Mantel deutlich zu sehen – den Skyphos mit dem Zaubermittel zu ergänzen: ganz ähnlich, wie es auch im Innenbild der Schale zu sehen ist. Mit dem Zaubermittel in der Hand wird sie im nächsten Augenblick den vor dem Palast wartenden Fremden gegenüberreten.

Der Maler hat also den Motor der Erzählung gedrosselt und die Handlung einen Augenblick vor dem Höhepunkt angehalten. Er zeigt nicht mehr die Verwandlung selbst, sondern die Situation unmittelbar davor. Von den Strapazen der Seefahrt sichtlich etwas mitgenommen aber ansonsten gelassen warten die Gefährten vor dem Palast auf das Erscheinen der Herrin des Hauses. Sie ahnen gar nicht, dass es sich bei Eber und Panther um verzauberte Menschen handelt, und dass ihnen selbst ein ähnliches, wenn möglich sogar noch schlimmeres Schicksal bevorsteht. Die ganze Spannung des Bildes lebt vom Gegensatz zwischen dem Vorwissen des Betrachters und der Ahnungslosigkeit der Protagonisten.

Spärlicher sind die Reste von Außenbild B (unten). Die Gesamtstruktur scheint dabei die gleiche gewesen zu sein wie bei Außenbild A. In der linken Hälfte des Bildes ist ein Außenraum, in der rechten ein Innenraum dargestellt; als Trennung zwischen beiden Bereichen können wir auch in diesem Fall eine Säule vermuten – von der allerdings nichts erhalten ist. Von der rechten Bildhälfte besitzen wir lediglich eine einzige Scherbe mit dem Rest eines Stuhles. Die Holzmaserung des Stuhlbeins sowie der Fransenüberwurf mit dem äußerst feinen, aufwendigen Netzmuster finden eine genaue Entsprechung im Stuhl von Außenbild A. Die aufwendige und arbeitsintensive Ausgestaltung dieses Sitzmöbels hat im Bild eine eigene Funktion: sie macht den Stuhl unverwechselbar und signalisiert, dass wir auf beiden Außenbildern exakt denselben Gegenstand erblicken, dass sich in beiden Bildern dieselbe Kulisse wiederholt: Hier wie dort ist der Innenraum von Kirkes Palast dargestellt – wobei sich in diesem Innenraum jeweils eine ganz unterschiedliche Handlung abspielt. Für deren Rekonstruktion liefert das erwähnte Fragment von Außenbild B nur spärliche Anhaltspunkte. Links vom Stuhlbein ist lediglich noch der Rest einer weiblichen Figur in Chiton und Mantel zu sehen, deren Fuß nach rechts weist: Die Frau scheint eher auf das Innere des Palastes als auf den Schwellenbereich orientiert gewe-

sen zu sein; die heftige Bewegung, die bei Außenbild A vom Palast ausging, findet hier keinerlei Entsprechung.

Die linke Szene des Bildes ist allem Anschein nach wiederum draußen zu lokalisieren. Gerahmt wird sie links von zwei Zuschauern: Der eine sitzt, der andere steht in entspannter Haltung, die rechte Hand in die Hüfte gestemmt, die (verlorene) Linke auf zwei Speere gestützt; die Ähnlichkeit mit den wartenden Gefährten in der linken Partie von Außenbild A liegt auf der Hand; offenkundig handelt es sich auch bei diesen Zuschauern um Odysseus-Gefährten. Was nun aber rechts folgt, ist etwas völlig Neues. Wir sehen Odysseus (inschriftlich bezeichnet) in Ausfallstellung nach rechts, die Schwertscheide in der Linken; in der verlorenen Rechten muss er die gezückte Waffe gehalten haben, deren Spitze sich auf Höhe des Oberarms gerade noch erhalten hat; seine zwei Speere hat er, um freie Hand zu haben, vor sich in den Boden gestoßen. Vor Odysseus flieht eine Frau in Chiton und Mantel nach rechts; dabei ist der Chiton in Unordnung geraten und eine Brust aus dem Gewand herausgeglitten. Bei Kirke wäre ein solcher Mangel an Selbstbeherrschung kaum zu erwarten: Es wird sich hier also einmal mehr um eine Dienerin handeln. Die Herrin des Hauses ist eher in der rechten Bildpartie, im Inneren des Palastes zu vermuten. Dort scheint vorderhand noch Ruhe zu herrschen: Der Angriff des Odysseus kommt, so scheint es, völlig unerwartet.

Es fällt auf, dass der Brygos-Maler die Episode ganz anders inszeniert, als man es aufgrund der *Odyssee*-Erzählung erwarten würde. Dort kommt Odysseus als scheinbar harmloser Besucher zu Kirke; diese geht zunächst nach ihrer üblichen Routine vor, aber der Zauber verfehlt diesmal seine Wirkung: Odysseus springt auf, zieht das Schwert und geht zum Angriff über. Das alles lässt sich wunderbar erzählen, aber nur schwer als dramatische Handlung ins Bild setzen: Das Anbieten eines Getränks ist nun einmal kein Vorgang, der sich dazu eignen würde, das Aufeinanderprallen von Kraft und Gegenkraft zu veranschaulichen. Der Brygos-Maler hat sich für eine ganz andere Art der Bildgestaltung entschieden. Nicht zufällig hat er für die Figur des Odysseus das gleiche Motiv gewählt, das wir bereits von der archaischen Schale in Boston her kennen. Odysseus erscheint als heroischer Einzelkämpfer, der sich mit gezücktem Schwert Zugang zu Kirke verschafft: Diese scheitert nicht wegen der Wirkungslosigkeit ihres Zaubers, sondern sie wird durch Odysseus' Angriff überrumpelt. Dabei fallen einige narrative Pointen der epischen Erzählung unter den Tisch, aber das Bild gewinnt an anschaulicher Dramatik.

Die beiden Außenbilder sind einander in formaler Hinsicht überaus ähnlich. Diese Ähnlichkeit ist umso reizvoller, als sie vom dargestellten Inhalt her in einem Verhältnis der spiegelsymmetrischen Umkehrung zueinander stehen. Außenbild A zeigt eine Situation, bei der die Aktion ganz und gar von Kirke und ihren Frauen ausgeht; die Gefährten des Odysseus bleiben passiv und driften einer ungeahnten Katastrophe entgegen. Genau umgekehrt ist es beim Außenbild B: hier hat Odysseus mit gezücktem Schwert die Initiative ergriffen; die Passivität liegt auf Seiten der Palast-Bewohnerinnen. Die Ruhe, die dort noch

herrscht, beruht auf Ahnungslosigkeit: Kirke weiß noch nichts von der Ankunft des Odysseus und wird von dessen Angriff überrascht.

Der archaische Maler der Bostoner Schale (Abb. 2) hatte unterschiedliche Momente der Handlung zu einem einzigen Bild zusammengefasst. Die polychrone Darstellung liefert eine Synopse der ganzen Geschichte, erreicht eine prägnante Charakterisierung der Protagonisten, vermag aber keine Spannung aufzubauen: Damit verpasst sie genau das, was einen entscheidenden Reiz der epischen Erzählung ausmacht. Wenn man umgekehrt Spannung erzeugen will, ist es sinnvoll, sekundäre Handlungsmomente zu vernachlässigen und sich auf die Interaktion der Protagonisten zu konzentrieren, ohne das Vorher und Nachher zu berücksichtigen; das führt beinahe zwangsläufig zum monochronen Bild. Aber die Konzentration auf *einen* Handlungsmoment beschneidet fast unvermeidlicherweise die Möglichkeiten zu einer ausgiebigen Charakterisierung der Protagonisten. Die Athener Lekythos (Abb. 3) z.B. zeigt den Augenblick, in dem Kirke dem Odysseus den Zaubersack anbietet; das ist ein spannender Moment, aber die beiden Protagonisten bleiben blass: Von Odysseus' Heldenmut und von Kirkes dämonischen Reizen ist nichts zu sehen.

Es ist im Bildmedium außerordentlich schwierig, Spannung aufzubauen und zugleich die Hauptpersonen prägnant zu charakterisieren. Einen virtuoson Lösungsversuch hat der Brygos-Maler mit seiner Athener Schale unternommen (Abb. 5). Den Stoff der Erzählung hat er mit leichten Veränderungen auf drei monochrome Bilder verteilt, die zusammen eine Sequenz bilden. Durch diese zielgerichtete Folge ergeben sich ganz neue Suspense- und Überraschungseffekte. Das eine Außenbild folgt auf das andere; beide zusammen führen den Umschwung der Handlung vor Augen und bereiten gleichzeitig deren Kulmination im Innenbild vor. Hier findet der eigentliche Showdown statt, hier messen Odysseus und Kirke von Angesicht zu Angesicht ihre Kräfte. Der Betrachter ist dazu aufgefordert, die Dramatik der einzelnen Momente auszukosten und ihre Sequenz nachzuvollziehen: Dieser Aufforderung folgend, wird er sich ganz ähnlich verhalten wie jemand, der mit gefesselter Aufmerksamkeit einer spannenden Erzählung lauscht. Lessing hätte das nicht für möglich gehalten.



Abb. 2: Archaische Schale (ca. 530-520 v. Chr.), Boston, Museum of Fine Arts
Abb. 3: Athener Lekythos (ca. 470-460 v. Chr.), Berlin, Staatliche Antikensammlungen
Abb. 5: Brygos-Maler, Athener Schale (ca. 470-460 v. Chr.), Berlin, Staatliche Antikensammlungen

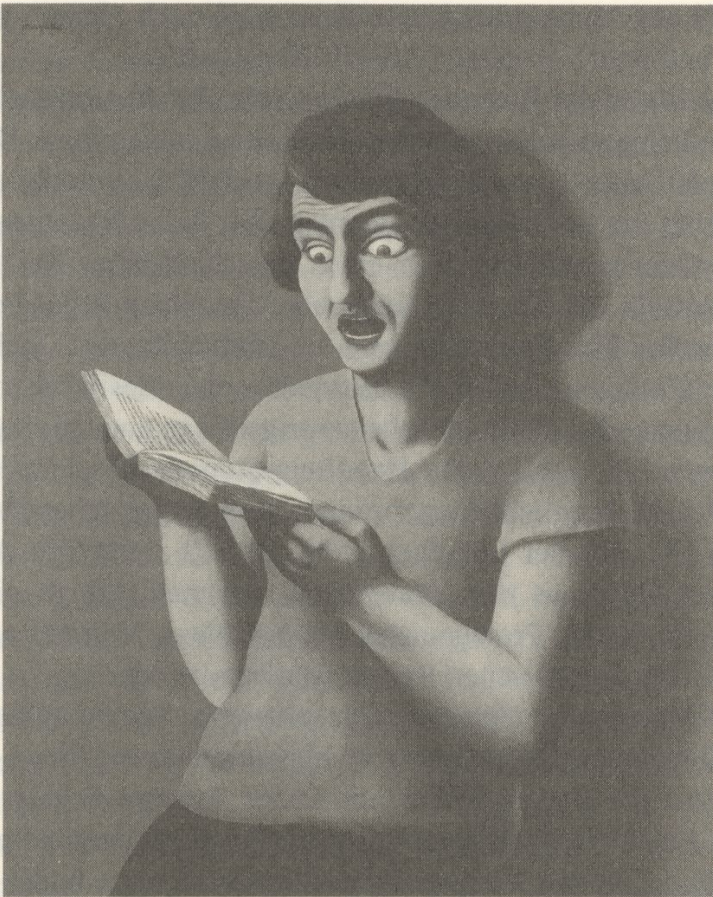


Abb. 1: René Magritte, *Lectrice soumise* (1928). Privatsammlung.



Abb. 2: Attische schwarzfigurige Schale (550–540 v. Chr.). Boston, Museum of Fine Arts.



KIRKE.

Abb. 3: Attische schwarzfigurige Lekythos (490–480 v. Chr.). Athen, Nationalmuseum.



Abb. 4 a/b: Attische rotfigurige Lekythos (470–460 v. Chr.). Erlangen, Universitäts-Sammlung.

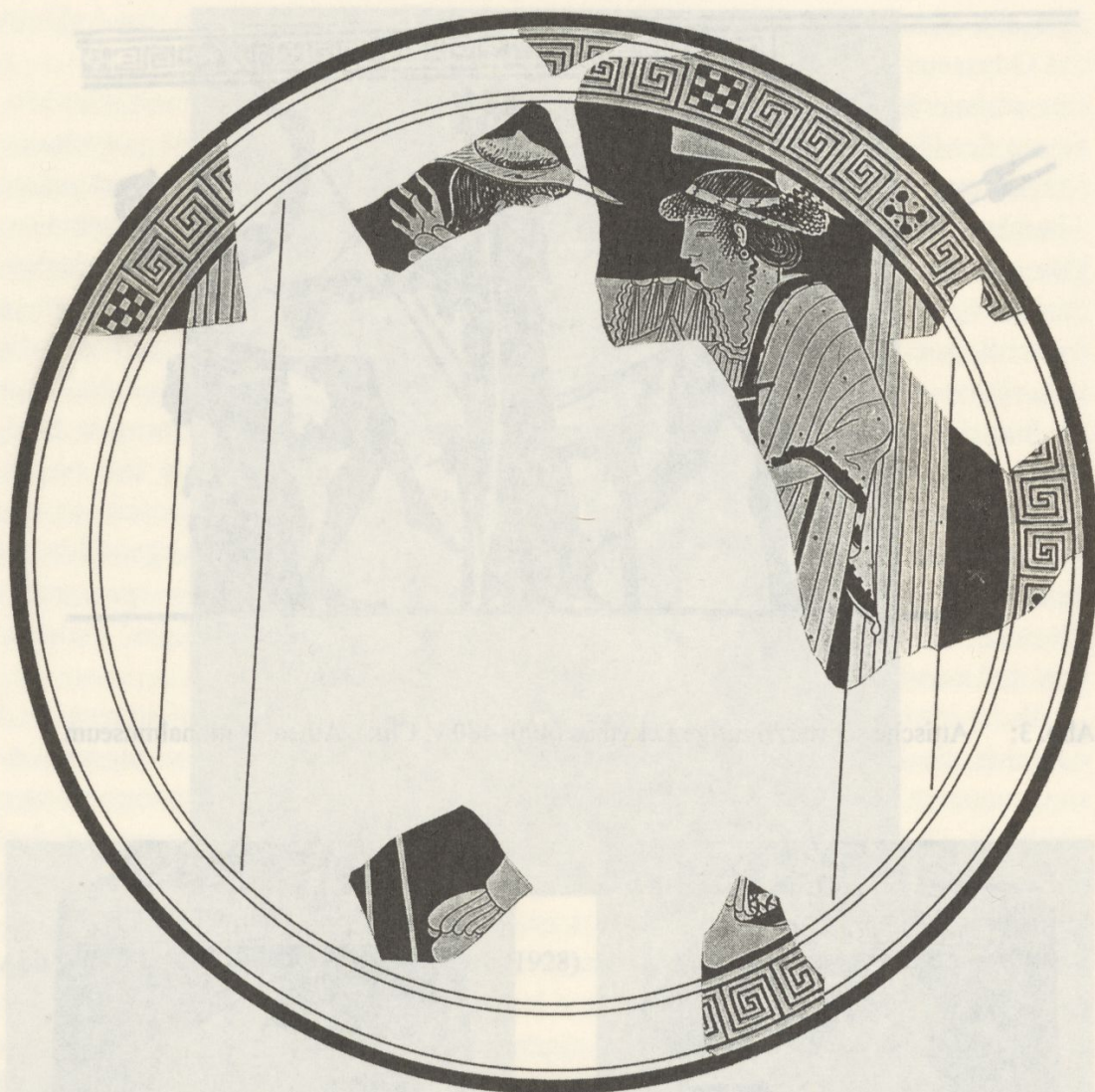


Abb. 5: Attische rotfigurige Schale (490–480 v. Chr.). Athen, Nationalmuseum: Innenbild.

Bildnachweise:

Abb.1 nach Sylvester (Anm. 11), S. 171.

Abb. 2–5 nach Giuliani (Anm. 15), Abb. 37, 38, 39b und 39c.