

Tonio Hölscher (Heidelberg) / Peter von Möllendorff (Gießen)

„NIEMAND WUNDERE SICH, SIEHT ER DIES BILD!“

Bild und Text auf der Grabstele des Antipatros von Askalon

### 1. Ein Tod und ein Denkmal zwischen Griechenland und Phönikien (T. H. / P. v. M.)

Im späteren 4. Jh. v. Chr. wurde im Kerameikos von Athen ein phönikischer Metöke bestattet und mit einer höchst ungewöhnlichen Grabstele geehrt (Abb. 1).<sup>1</sup> Dem Typus nach ist es eine der eher bescheidenen Bildfeldstelen, wie sie in Athen in großer Zahl aufgestellt wurden. Ungewöhnlich aber sind

---

<sup>1</sup> Athen, National-Museum, Inv. 1488. Abbildungsnachweis: Abb. 1: Christoph W. Clairmont, *Gravestone and Epigram. Greek Memorials from the Archaic and Classical Period*, Mainz: von Zabern, 1970, Tafel 19; Abb. 2-6: Aufnahmen Björn Hinkel. Für die Erlaubnis, diese Aufnahmen abzdrukken, danken wir Nikolaos Kaltzas. Wichtigste Literatur: Alexander Conze, *Die attischen Grabreliefs* (1893 – 1922), Lieferung VII, 1893, Nr. 1175 Tafel 128; Paul Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“, in: *Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 13/1888, S. 310-316; Hermann Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaico*, in: Ders., *Kleine Schriften*, Bd. 3, Berlin/Leipzig: Teubner, 1914, S. 411-459, darin zur Grabstele des Antipatros S. 444-457; Clairmont, *Gravestone and Epigram*, S. 114-117, Nr. 38; Charles Bonnet, „Antipatros l’Ascalonite décoré par un lion: Commentaire de CIS 1,115“, in: *Semitica* 38/1990, S. 39-47; Marcello Barbera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros di Ascalona: una messa a punto“, in: *Numismatica e Antichità Classiche* 21/1992, S. 87-103; Christoph W. Clairmont, *Classical Attic Tombstones*, vol. III Nr. 3.410, Kilchberg: Akanthus, 1993; Andreas Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen des 4. Jh. v. Chr.*, in: *Mitteilungen des Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 17, Beiheft / 1996, S. 183 Tafel 48.1; Balbina Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen und wehrhafte Skythen*, Stuttgart/Leipzig: Teubner, 1998, S. 131-142, bes. S. 240 f., Nr. 51; Nikolaos Kaltzas, *Sculpture in the National Archaeological Museum Athens*, Los Angeles: Jean Paul Getty Museum, 2002, S. 190, Nr. 376; Jennifer M. S. Stager, „Let No One Wonder at this Image“. A Phoenician Funerary Stele in Athens“, in: *Hesperia* 74/2005, S. 427-449. – Inschriften: *IG* II.3, 2836. *IG* II<sup>2</sup> 8388. *CIS* I 115 pl. 21:23 Nr. 120. *SEG* XXXIII 217; *XL* 223; *XLI* 1543; *XLII* 203. *KAI* 54. *GVI* 1601. *CEG* 596. Guilelmus Henzen, „Iscrizione greco-fenicia di Atene“, in: *Annali dell’ Istituto di corrispondenza archeologica* 33/1861, S. 321-327.

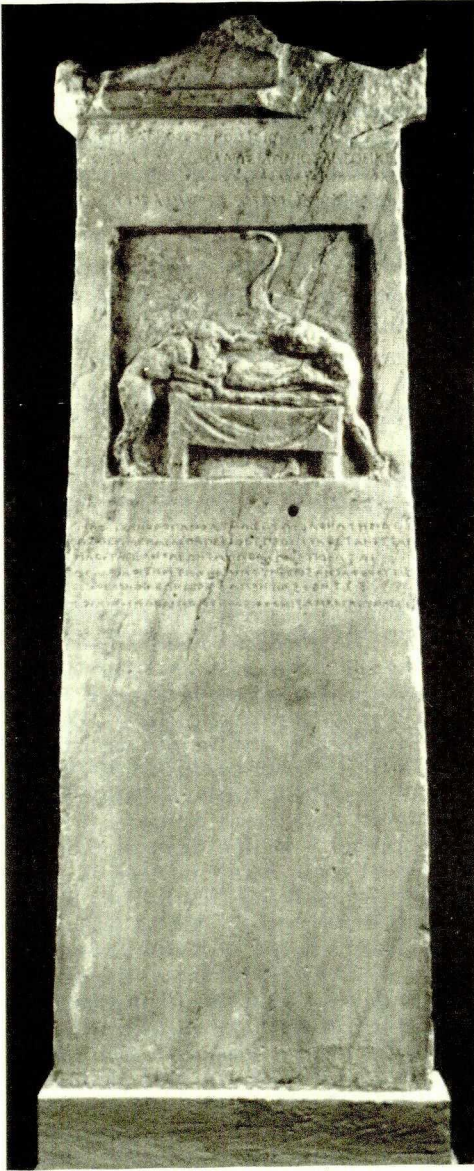


Abb. 1: Grabstele des Shem[.]/Antipatros aus Askalon. Athen, Nationalmuseum

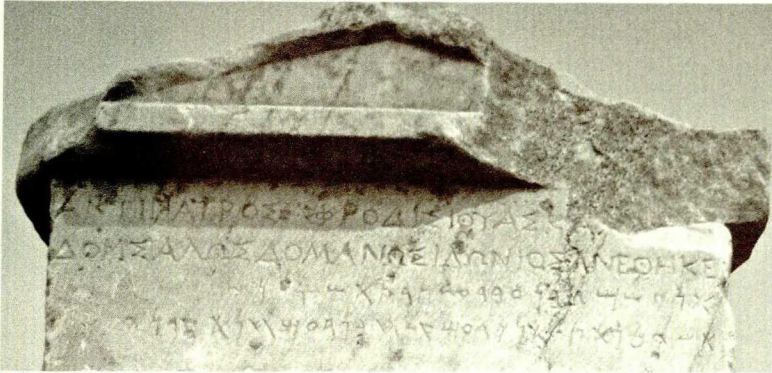


Abb. 2: Grabstele des Shem[.]/Antipatros. Griechische und phönikische Namensinschriften

die Inschriften der Stele, und völlig rätselhaft ist bisher ihre bildliche Darstellung.

Die Stele verbindet in ausgeprägter Weise Bild und Schrift, und sie schlägt in einzigartiger Weise eine Brücke zwischen den Kulturen Phönikiens und Griechenlands. Über dem Bildfeld sind in zwei Sprachen die Namen zunächst des Verstorbenen und danach des Stifters des Grabmals aufgeschrieben (Abb. 2). Der Verstorbene hieß auf griechisch Antipatros, Sohn des Aphrodisios, auf phönikisch Shem[.] Sohn des Abdashtart aus Askalon, der Errichter nennt sich auf griechisch Domsalos, Sohn des Domano, auf phönikisch Domseleh, Sohn des Domhano aus Sidon.<sup>2</sup>

Das Bildfeld zeigt in griechischen Stilformen eine Szene, die in der griechischen Bildkunst höchst ungewöhnlich ist und auch in der phönikischen Ikonographie keine nahen Vergleiche hat (Abb. 3). Im Zentrum steht ein Totenbett, von einem Tuch bedeckt, über dem eine Matratze ausgebreitet ist. Darauf liegt der Leichnam eines Mannes, unbekleidet, flach ausgestreckt, den Kopf nach links wohl auf ein Kissen gebettet: offensichtlich der Verstorbene, dem das Grabmal errichtet wurde. Von links bäumt sich ein gewaltiger Löwe hinter dem Kopfende des Totenbettes auf. Er hat seine Pranken seltsam gesittet auf der Kline abgestützt, doch mit dem Maul bedroht er den Kopf des Toten von oben. Von der anderen Seite her erscheint

<sup>2</sup> Kommentar zu den Namen bei Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 430-432. Zur eventuellen Hinwendung auch an eine Gemeinde phönikischer Metöken vgl. Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 133; Stager, „Let No One Wonder at this Image“, S. 436 und S. 443-445.



Abb. 3: Grabstele des Shem[.]/Antipatros. Reliefbild

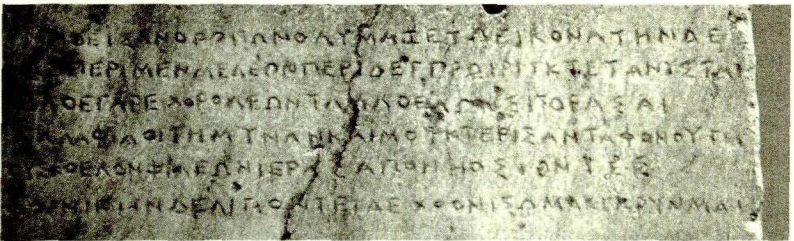


Abb. 4: Grabstele des Shem[.]/Antipatros. Griechisches Epigramm

der Körper eines nackten Mannes, der sich weit über das Totenbett vorbeugt und mit beiden vorgestreckten Armen den Löwen von seinem Opfer abzuhalten versucht. Über ihm, in flachem Relief, wird der Bug eines Schiffes erkennbar, mit einem rechteckigen Aufsatz, vielleicht einem Mastblock, über dem ein schräger Mast sich erhebt; weitere Elemente müssen in Malerei angegeben gewesen sein.

Unter dem Bild befindet sich ein griechischsprachiges Epigramm, das sich auf das Bild bezieht (Abb. 4). Der Text lautet:

1 ΜΗΘΕΙΣΑΝΘΡΩΠΩΝΘΑΥΜΑΖΕΤΩΕΙΚΟΝΑΤΗΝΔΕ  
 2 ΩΣΠΕΡΙΜΕΝΜΕΛΕΩΝΠΕΡΙΔΕΓΠΙΡΩΡΙΓΚΤΕΤΑΝΥΣΤΑΙ  
 3 ΗΛΘΕΓΑΡΕΙΧΘΡΟΛΕΩΝΤΑΜΑΘΕΛΩΝΣΠΟΡΑΣΑΙ  
 4 ΑΛΛΑΦΙΛΟΙΤΗΜΥΝΑΝΚΑΙΜΟΥΚΤΕΡΙΣΑΝΤΑΦΟΝΟΥ[Τ]Η(Ι?)  
 5 ΟΥΣΕΘΕΛΟΝΦΙΛΕΩΝΙΕΡΑΣΑΠΙΟΝΗΟΣΙΟΝΤΕΣ  
 6 ΦΟΙΝΙΚΗΝΔΕΛΙΠΟΝΤΕΙΔΕΧΘΟΝΙΣΩΜΑΚΕΚΡΥΝΜΑΙ

Jennifer M. S. Stager hat den Text zuletzt wie folgt ediert<sup>3</sup> (unsere Zeichensetzung):

- 1 Μηθείς ἀνθρώπων θαυμαζέτω εἰκόνα τήνδε.  
Niemand unter den Menschen wundere sich über dieses Bild,
- 2 ὡς περὶ μὲν με λέων, περὶ δὲ γὰρ πρῶτον ἰγκτετάνυσται  
darüber, daß auf meiner einen Seite ein Löwe, auf der  
anderen ein Bug ausgespannt ist:
- 3 ἦλθε γὰρ εἰς χθρὸν λέων τὰ μὰ θεῶν σποράσαι.  
Es kam nämlich ein Feindlöwe, der das Meine zerreißen wollte;
- 4 ἀλλὰ φίλοι τ' ἤμυναν καὶ μου κτέρισαν τάφον οὔτηι,<sup>4</sup>  
aber Freunde wehrten ihn ab und bestatteten mich ehrenvoll in diesem Grab,
- 5 οὓς ἔθελον φιλέων, ἱερᾶς ἀπὸ νηὸς ἰόντες  
die ich gerne wollte / gewollt hätte, kommend von einem heiligen Schiff.
- 6 Φοινίκην δὲ λίπον,<sup>5</sup> τεῖδ' ἔχθονι σῶμα κέκρυμαι.  
Phönizien verließen sie (verließ ich), in dieser Erde liege ich als Leichnam  
begraben.

Die Zeitstellung der Stele ist umstritten, die Ansätze reichen von der Mitte des 4. bis ins 2. Jh. v. Chr. Allgemein jedoch fand die blühende attische Grabkunst klassischer Zeit durch das Luxusverbot des Demetrios von Phaleron (317-307 v. Chr.) ein Ende. Wie weit es danach – in jedem Fall sehr wenige – Ausnahmen gegeben hat, ist unklar; zumindest aber bedürfte eine Datierung nach Demetrios einer sehr starken Begründung, die bisher nicht in Sicht ist.<sup>6</sup> In den Stilformen ist das Bild etwa mit den langgestreckten

<sup>3</sup> Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 436.

<sup>4</sup> Zum Versuch der Emendation dieses Verses siehe unten S. 310 ff.

<sup>5</sup> Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1): δ' ἔλιπον.

<sup>6</sup> Zur Frage von Grabreliefs in Athen nach dem Verbot des Demetrios siehe Johannes Kirchner, „Attische Grabstelen des dritten und zweiten Jahrhunderts v. Chr.“, in: *Archaiologische Ephemeris* 1937, S. 338-340; Stamatios G. Lymperopoulos, *Untersuchungen zu den nachklassischen attischen Grabreliefs unter besonderer Berücksichtigung der Kaiserzeit* (Microfiche 1985); Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen* (wie Anm. 1), S. 77-81. Die Qualität des Reliefs, die Barbanera, „Ancora sulla stele fune-

agilen Körpern des Frieses am Choregen-Monument des Lysikrates (335-334 v. Chr.) zu vergleichen.<sup>7</sup> Die Schriftformen der phönikischen wie der griechischen Inschriften zwingen nicht, über die von Stele und Bild nahegelegte Datierung zwischen 350 und 317-307 v. Chr. hinabzugehen.<sup>8</sup>

Die ungewöhnliche Bildszene versperrt sich jeder naheliegenden Erklärung. Aber auch das Epigramm läßt vieles im Dunkeln und fördert jedenfalls das Verständnis des abgebildeten Vorgangs nur partiell. Angesichts der weitgehend stereotypen und leicht verständlichen Themen klassischer Grabstelen ist das überraschend und erklärungsbedürftig. Die Forschung hat bisher stets vorausgesetzt, daß für einen zeitgenössischen Rezipienten beide Teile des Monuments tatsächlich verständlich waren, daß es also nur unsere eigene, durch den Zustand der Stele und die historische Distanz gegebene rekonstruktive Schwäche ist, die unsere Erklärungen letztlich scheitern läßt. Des weiteren wird ebenso unhinterfragt vorausgesetzt, daß der ‚Sender‘ dieser Botschaft eine eindeutige kommunikative Strategie verfolgte. Die Rätselhaftigkeit von Bild und Epigramm wirft aber zumindest die Frage auf, ob diese Annahme eingängiger Verständlichkeit überhaupt angemessen ist. Immerhin setzt das Epigramm in der ersten Zeile beim Betrachter ja ein „Sich Wundern“ oder „Staunen“ voraus. Grundsätzlich wäre es daher auch denkbar, daß entweder ein erschwertes Verständnis in Kauf genommen wurde, oder daß gar die Irritation über die Rätselhaftigkeit zur Wirkungsabsicht gehörte. Daß beide Möglichkeiten bisher nicht in Betracht gezogen wurden, mag daran liegen, daß bisher zu wenig auf die formalen Qualitäten und kommunikativen Funktionen von Bild und Text geachtet wurde.

Um das intermediale Zusammenspiel zwischen Bild und Text unvoreingenommener betrachten zu können, soll der folgende Weg eingeschlagen werden: Zunächst einmal wird jedes Medium ausschließlich für sich genommen analysiert (Abschnitt 2: Bild; Abschnitt 3: Text); dabei werden Informationen aus dem jeweils anderen Medium grundsätzlich und explizit erst einmal nicht zur Kenntnis genommen. In Abschnitt 4 untersuchen wir gemeinsam Formen und Möglichkeiten intermedialer Bezugnahme. Abschnitt 5 und Abschnitt 6 stellen zwei differierende Versuche vor, das Monument in seinem historischen Kontext zu verstehen; zugleich führen wir zwei Modelle zur Erklärung seiner Ungewöhnlichkeit vor, die grundsätz-

---

riaria di Antipatros“ (wie Anm. 1), S. 96 für eine Spätdatierung ins Feld führt, ist kaum chronologisch zu werten.

<sup>7</sup> Vgl. Wolfgang Ehrhardt, „Der Fries des Lysikratesmonuments“, in: *Antike Plastik* 22/1993, bes. Tafel 11; 15a.

<sup>8</sup> Für Beratung zu den Formen der Inschrift danken wir Angelos Chaniotis und Wolfgang Röllig.

liche Fragen zu den Kategorien ästhetischer Interpretation aufwerfen. In Abschnitt 7 ziehen wir ein gemeinsames Restümee.

## 2. Das Bild: Nicht wundern – aber was dann? (T. H.)

**Isolierte Lektüre und ihre Schwierigkeiten.** An dem Bild sind alle Motive im höchsten Maß erstaunlich. Ein Rätsel der Szene besteht zunächst in der sachlichen Rekonstruktion der schlecht erhaltenen rechten Seite: Bis heute ist es umstritten, in welchem Verhältnis Mann und Schiff zueinander stehen. Von der Lösung dieses Problems hängt die Frage ab, wie weit die Darstellung biographisch berichtend oder metaphorisch gemeint ist. Diese Frage wiederum schließt auch den Löwen ein. Dem übergeordnet ist die allgemeineren Frage, wie weit das Bild griechische oder phönikische Vorstellungen, Traditionen und Ikonographien enthält.

Der Kopf des vorgebeugten Mannes fehlt, über Schulter und Armen ist nur eine aufgeraute und bestoßene Fläche zu erkennen. Die entscheidende Frage ist, ob dort ein menschlicher Kopf gewesen sein kann. Eine normale menschliche Gestalt vor einem Schiff im Hintergrund wäre zweifellos die einfachste Lösung.<sup>9</sup> Die Alternative, eine menschliche Gestalt mit einem Schiffsbug als Kopf, wäre dagegen in der griechischen wie der phönikischen Bildkunst ein völlig einzigartiges Gebilde.<sup>10</sup>

Bei genauer Autopsie der Stele läßt der Befund jedoch die einfache Erklärung nicht zu:<sup>11</sup>

<sup>9</sup> So zuletzt vor allem Barbanera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros“ (wie Anm. 1), S. 90-92; Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 434.

<sup>10</sup> Ulrich Köhler, *IG II,3*, S. 227 Nr. 2836, Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ (wie Anm. 1), S. 312 f., Clairmont, *Gravestone and Epigram* (wie Anm. 1) und *Classical Attic Tombstones* (wie Anm. 1); seltsam allerdings seine Behauptung in *Gravestone and Epigram*, S. 116: „[...] head and arms [! T. H.] were never represented.“ Zuletzt Bäßler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 137 f.

<sup>11</sup> Die folgenden Beobachtungen z. T. bereits bei Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ (wie Anm. 1), von den Gegnern dieser Rekonstruktion nicht ausreichend beachtet. Die Angabe von Barbanera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros“ (wie Anm. 1), S. 87, Wolters habe nur aufgrund von Gipsabgüssen und einer unpräzisen Zeichnung geurteilt, ist unrichtig: Wolters (S. 310) schreibt im Gegenteil, daß die Stele lange Zeit nur aus Beschreibungen und später aus Abgüssen bekannt gewesen sei, aber nur „vor dem Original und bei guter Beleuchtung“ richtig beurteilt werden könne. Die Zeichnung, die er nur als Skizze zur Verdeutlichung des „wirklich Vorhandenen“ bezeichnet, war nicht Grundlage seiner Deutung, sondern stammt von ihm selbst. Seltsam, daß Barbanera (S. 91) sich selbst auf den Gipsabguß in der Sa-

- Die bestoßene Bruchfläche über Schulter und Oberarm läßt keine Konturen eines Kopfes erkennen. Möglicherweise ist sogar an manchen Stellen noch originale Oberfläche erhalten. Jedenfalls aber ist es schwer denkbar, daß hier ein – allenfalls relativ flach vorzustellender – Kopf abgebrochen wäre, ohne irgendwelche erkennbaren Konturen zu hinterlassen.
- Insgesamt scheint die Bruchfläche zu klein zu sein, um darauf einen Kopf zu ergänzen. Der Versuch einer Rekonstruktionszeichnung führt über die Bereiche der Bestoßung hinaus.
- Die Bordkante des Schiffes beginnt direkt an der Kontur des Rückens, wo der Nacken ansetzen würde. Wäre davor ein kämpfender Mann dargestellt gewesen, so müßte er bei normaler Haltung die Bordkante zum Teil mit dem Hinterkopf verdecken. Um die Bordkante sichtbar zu lassen, müßte er den Kopf so tief zwischen die Arme gesenkt haben, daß er den Löwen nicht anblicken könnte. Auch dies spricht gegen die Ergänzung mit Kopf. Demnach scheint der Schiffsbug aus dem Körper herauszuwachsen.
- Die Bordkante des Schiffes ist nur über der Schulter des männlichen Körpers in Relief angegeben, nicht aber nach rechts weitergeführt. Man könnte hier Angabe in Farbe annehmen, doch damit würde man bereits das angestrebte Ergebnis voraussetzen.
- Die linke Kante des Schiffsbugs scheint sich – mit einem doppelt geknickten Einzug? – in flachem Bogen in Richtung auf den Ellenbogen hinabzuziehen. Von der Schulter geht knapp über dem Oberarm eine eingetiefte Furche aus, die bei einem Kopf nicht zu erklären ist. Sie bezeichnet offenbar den unteren Rand des Schiffsbugs. Beide Befunde weisen darauf, daß der Bug direkt auf dem Körper aufsaß.
- Schiff und Mast liegen schräg. Das ist nur durch die Haltung des zugehörigen kämpfenden Körpers zu erklären, aus dem der Schiffsbug herauswächst.<sup>12</sup>

---

pienza beruft. Bestätigung von Wolters mit weiteren Argumenten bei Bäßler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 137 f.

<sup>12</sup> In allen Denkmälern, die als Parallelen für ein autonomes Schiff angeführt werden, ist dieses waagrecht dargestellt: Madeleine Hours-Miedan, „Les représentations figurées sur les stèles de Carthage“, in: *Cahiers de Byrsa* 1/1951, S. 15-169, hier S. 67 f., Tafel XXXIX; Aaron Jed Brody, „Each Man Cried out to his God“. *The specialized Religion of Canaanite and Phoenician Seafarers*, Atlanta: Scholars Press, 1998 (*Harvard Semitic Monographs* 58/1998), S. 135, fig. 18-19; Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 439, fig. 6. Vgl. außerdem ebd. Anm. 33-34; Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (wie Anm. 1.), vol. I Nr. 330, 458, vol. III Nr. 371. John S. Morrison/Roderick T. Williams, *Greek Oared Ships*, Cambridge University Press, 1968, plates 1-31 passim.



- Daß das hoch ausschwingende Ende des Schiffsbuchs in flachem Relief gebildet ist, muß nicht gegen die Verbindung mit dem Körper sprechen, da auch der Schwanz des Löwen sehr flach auf dem Grund aufliegt.

Dies alles spricht für die alte, wenngleich höchst befremdliche Lösung von Ulrich Köhler und Paul Wolters: Es handelt sich um ein Mischwesen aus Mensch und Schiffsbug.

Zweifellos ist dies keine realistische Szene mit kohärenter Handlung. Eignermaßen realistisch wirkt nur das zentrale Motiv, die Aufbahrung eines Toten. Von der Ikonographie klassischer griechischer Grabreliefs weicht diese Darstellung zunächst dadurch ab, daß der Verstorbene nicht in Aktivitäten oder Konstellationen des Lebens, sondern als Leichnam dargestellt ist; dem entspricht, daß er nicht auf der griechischen Kline, sondern auf einer Art Totenbett aufgebahrt ist. Wie Stager gezeigt hat, entspricht das Darstellungen in der Grabkunst von Phönikiern; das Motiv könnte darum einen tatsächlichen Ritus aus der Heimat des Shem[.] / Antipatros wiedergeben, der auch bei seinem eigenen Begräbnis in Athen angewandt worden sein kann.<sup>13</sup>

Hier endet aber die Möglichkeit, die Darstellung als wirklichkeitsgetreue Wiedergabe einer kohärenten Szene zu verstehen. Alle weiteren Motive sind in einer synthetischen Bildsprache mit der Aufbahrung verbunden. Dabei muß man allerdings genau die Ebenen unterscheiden, auf denen sich diese Abweichungen von einer möglichen Realität zeigen.

Zum einen sind eine Reihe von Darstellungskonventionen zu erkennen, die auch sonst in der gleichzeitigen Bildkunst eingesetzt werden. Auffällig ist zunächst, daß der Leichnam nicht dem Ritual der Totenaufbahrung entsprechend rituell bekleidet ist. Die ikonographische Nacktheit ist in der griechischen Kunst eine bildliche Strategie, um – entgegen der sichtbaren Realität – am Körper konzeptuelle Aspekte herauszustellen, die unter der Bekleidung nicht zum Ausdruck gebracht werden können: In einer Vielzahl von Bildwerken stellt der nackte Körper den Glanz athletischer und kriegerischer Überlegenheit vor Augen, in anderen bringt er Unterlegenheit und Wehrlosigkeit der Besiegten, in wieder anderen die Agonie des Sterbens und die Leblosigkeit des Todes zum Ausdruck.<sup>14</sup> Die Nacktheit des Toten

<sup>13</sup> Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 432.

<sup>14</sup> Zum Problem der Semantik von Nacktheit in der griechischen Kunst ist in neuerer Zeit eine heftige Diskussion ausgebrochen: Tonio Hölscher, „Ein Kelchkrater mit Perserkampf“, in: *Antike Kunst* 17/1974, S. 78-85; Nikolaus Himmelmann, *Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst*, Berlin/New York: De Gruyter, 1990; vgl. dazu Rezension Tonio Hölscher, in: *Gnomon* 65/1993, S. 519-528; danach Robin Osborne, „Men without Clothes. Heroic Nakedness in Greek Art“, in: *Gender and History* 9/1997,

Shem[.]/Antipatros könnte – entgegen dem tatsächlichen Begräbnisritual – die Ausgesetztheit des Körpers gegenüber der Bestie zur Anschauung bringen, entsprechend den Besiegten und Toten in vielen gleichzeitigen Schlachtszenen der griechischen Kunst. In diesem Sinn scheint die kämpfende Gestalt, sei es ein Prora-Mann oder ein wirklicher Mann, nackt dargestellt zu sein, um die physische Kraft anzuzeigen, durch die er es mit dem Löwen aufnehmen kann.

Ebenfalls zu den Konventionen der Darstellung kann man solche Haltungen und Proportionen rechnen, die auffällig von Natur und Realität abweichen. Der Löwe wendet den Kopf abrupt aus der Profil- in die Vorderansicht. Das ist zwar unnatürlich, wird aber auch sonst als Stilform eingesetzt: Die maskenhafte Frontansicht, die sich zugleich gegen den Betrachter wendet, erhöht die bedrohliche Wirkung.<sup>15</sup> Dem entspricht auch die Größe des Prora-Mannes, der durch seinen gewaltigen Körper zu einem glaubhaften Gegner des Raubtieres wird. All dies läßt sich unter den Begriff ‚konzeptueller Realismus‘ subsumieren, eine aspektorientierte Darstellung von Wirklichkeit.<sup>16</sup>

Andere Züge gehen aber eindeutig über die Wahrnehmung und konzeptuelle Darstellung von Wirklichkeit hinaus. Selbstverständlich ist es schwer denkbar, daß ein Löwe bis in die Stätte der Aufbahrung eines Toten eingedrungen ist und sich dort über den Leichnam hermacht. Völlig phantastisch, sofern richtig verstanden, ist die Mischgestalt aus Mann und Schiff.

---

S. 504-528; Tonio Hölscher, *Aus der Frühzeit der Griechen. Räume – Körper – Mythen*, Stuttgart u. a.: Teubner, 1998, S. 30-56; Adrian Stähli, „Begehrenswerte Körper. Die ersten Männerstatuen der griechischen Antike“, in: Julika Funk (Hg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen: Narr, 1999, S. 83-110; Nikolaus Himmelmann, „Klassische Archäologie – Kritische Anmerkungen zur Methode“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 115/2000, S. 296-309; Jens Daehner, „Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jh. v. Chr.“, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 120/2005, S. 155-300; vgl. dazu Rezension Nikolaus Himmelmann, in: *Bryn Mawr Classical Review* 2007.06.47; Jeffrey M. Hurwitt, „The Problem with Dexileos: Heroic and other Nudities in Greek Art“, in: *American Journal of Archaeology* 111/2007, S. 35-60.

<sup>15</sup> Vergleichbar, wenn auch nicht ganz so stark in die Vorderansicht gedreht, der Löwe im Jagdrelief des sogenannten Alexander-Sarkophags aus Sidon: Volkmar von Graeve, *Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt*, Berlin: Mann, 1970 (*Istanbul Forschungen* 28/1970), Tafel 38. Frontale Herauswendung des Kopfes auch bei rundplastischen Löwenfiguren auf Gräbern: Daphné Woysch-Méautis, *La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs*, Neuchâtel, Univ. Diss. 1979 (*Cahiers d'archéologie romande* 21/1982), pl. 59, Nr. 355.

<sup>16</sup> Dazu siehe demnächst in Tonio Hölscher, *Visual Power in Ancient Greece and Rome*, Sather Lectures Berkeley 2007, chapter 4.

Was auch immer mit diesem Kampf gemeint ist, er kann weder räumlich noch zeitlich unmittelbar mit der Aufbahrung verbunden werden. Die beiden Vorgänge, Aufbahrung sowie Angriff und Verteidigung, sind in eine scheinbare Szene zusammengezogen. Ähnliche Bildstrategien finden sich immer wieder in der griechischen Bildkunst, z. B. auf einer Lekythos, auf der ein Grabmal im Zentrum steht und daneben wie in einer Vision der Verstorbene bei der Jagd erscheint.<sup>17</sup> Dabei ist es auf der Stele des Shem[.] / Antipatros höchst aufschlußreich, daß die scheinbare Handlungskohärenz im Bild überraschend ernst und konkret genommen wird. Denn wenn auch der Löwe *de facto* kaum den aufgebahrten Leichnam bedroht hat, muß es doch zumindest der metaphorische Angriff der Bestie sein, der dazu geführt hat, daß der Tote gegen den Brauch unbekleidet, in der Ausgesetztheit seines Körpers, dargestellt ist. Doch ein rituell bekleideter Leichnam würde als Opfer des Löwen kaum plausibel sein, würde vielleicht sogar das Mißverständnis fördern, hier sei tatsächlich ein Einbruch des Untiers in das Totenritual dargestellt.

**Kontextuelle Lektüre und weitere Schwierigkeiten.** So weit, so unverständlich: Aus sich selbst heraus ist die Darstellung kaum zu verstehen. Damit stellt sich die Frage, ob das Verständnis gefördert wird, wenn das Bild in den gesamten Kontext der zeitgenössischen phönikischen und griechischen Kultur gestellt wird: der Bildsprache, der sozialen Werte und der Vorstellungen vom Tod.

Wenn man in diesem erweiterten Sinn danach fragt, auf welche Signifikate das Bild sich bezieht, so können diese grundsätzlich auf verschiedenen Ebenen liegen. Entweder sind mit Bildmotiven aus der Realität wirkliche konkrete Vorgänge dargestellt: etwa der Tod während einer Handelsfahrt durch einen realen Löwen und Rettung des Leichnams durch Gefährten oder fremde Seefahrer. Oder es werden metaphorische Visionen wirklicher Schrecknisse evoziert: etwa ein Überfall durch todbringende Gegner in der Metapher eines wilden Löwen. Oder es wird in mythischer, allegorischer oder symbolischer Form auf bestimmte existentielle Vorgänge oder konzeptuelle Vorstellungen hingewiesen: etwa das Schicksal des Todes in der Verkörperung durch den Löwen, möglicherweise im Dienst einer großen Gottheit, die über Leben und Tod bestimmt.

Entsprechende Überlegungen müssen sich zum einen auf den Löwen richten. Jeder Betrachter wußte, was ein Löwe ist; aber die Vorstellungen, die sich damit verbanden und in Bildwerken und Texten evoziert wurden, waren sehr vielfältig. Woran also konnten phönikische Auftraggeber und

<sup>17</sup> Donna C. Kurtz, *Athenian White Lekythoi*, Oxford: Clarendon Press, 1975, pl. 32.3.

griechische Betrachter des Bildes denken? Zum anderen müssen die Überlegungen den Prora-Mann einbeziehen. Niemand kannte ein solches Mischwesen aus der Wirklichkeit, auch in der Ikonographie war es ein Unikum. Hier konnten die Betrachter nur externe Aufklärung durch Texte oder mündliche Erklärung suchen oder freie Assoziationen spielen lassen.

Zunächst zum Löwen. In der Lebenswelt des 4. Jh. v. Chr. spielten Löwen durchaus eine Rolle. Wie verbreitet sie damals noch in Griechenland waren, ist freilich umstritten.<sup>18</sup> Jedenfalls aber müssen Löwen damals noch in Kleinasien und an der Levante, und selbstverständlich in Nordafrika vorgekommen sein: Angesichts der Herkunft des Shem[.] / Antipatros aus Phönicien, und zumal in Anbetracht seiner möglichen Beziehung zur Seefahrt, ist es grundsätzlich nicht undenkbar, daß der Verstorbene tatsächlich einmal mit einem Löwen in Kontakt gekommen ist.

Andererseits hatten Löwen bekanntlich sowohl im Vorderen Orient wie in Griechenland eine immense Bedeutung in der kulturellen und religiösen Vorstellungswelt.<sup>19</sup> Allgemein verkörpert der Löwe die Macht der wilden Natur als Gegenwelt zur menschlichen Lebensordnung. In diesem Sinn umfaßt sein Bild ein weites Spektrum ambivalenter Bedeutungen: als bedrohlicher Feind der menschlichen Zivilisation, als größter Gegner menschlicher Helden, als Metapher für Stärke und Kampfesmut,<sup>20</sup> und als schützende Macht im Dienst der kulturellen Lebensordnung.

Welche Bedeutung aus diesem Spektrum auf der Stele des Shem [.] / Antipatros gemeint ist, kann nicht stringent bewiesen, sondern nur aufgrund allgemeiner Überlegungen zur Bildsprache erschlossen werden.

– *Realistischer Bezug auf den Tod des Verstorbenen.* Im Sinn einer ‚realistischen‘ Deutung hat man vermutet, daß Shem[.] / Antipatros, etwa auf Reisen in den Osten, einem Löwen zum Opfer gefallen ist. Dessen Abwehr durch einen Prora-Mann könnte sodann den – vielleicht vergeb-

<sup>18</sup> Vgl. hierzu unten S. 307f.

<sup>19</sup> Zur Bedeutung des Löwen in Griechenland siehe Fernande Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder*, Würzburg: Triltsch, 1972; Pierre Müller, *Löwen und Mischwesen in der archaischen griechischen Kunst*, Zürich: Juris, 1978; vgl. dazu Rezension Fernande Hölscher, in: *Gnomon* 52/1980, S. 646-651; Woysch-Méautis, *La représentation des animaux* (wie Anm. 15), S. 74-77; Madeleine Mertens-Horn, „Studien zu griechischen Löwenbildern“, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Rom* 93/1986, S. 1-61. Eine umfassende Untersuchung zum Löwen und seiner Bedeutung in den Kulturen des Alten Orients und Griechenlands ist soeben von Nicolas Zenzen vorgelegt worden: *Das edle Ungeheuer. Die Semantik des Löwen in Bildwerken des antiken Vorderen Orients und Griechenlands*, Diss. Heidelberg 2007. Dort alle einschlägigen Bild- und Textzeugnisse.

<sup>20</sup> Annie Schnapp-Gourbeillon, *Lions, héros, masques. Les représentations de l'animal chez Homère*, Paris: Maspero, 1981.

lichen – Versuch einer Schiffsbesatzung zu seiner Rettung zeigen, die in der dynamisierten Form des Schiffes mit einem kämpfenden Männerkörper dargestellt wäre. Dies seien die „Freunde“, die ihn dann laut der Inschrift in Athen bestattet hätten.<sup>21</sup> Angesichts der Existenz von Löwen in der phönikischen Heimat des Verstorbenen und den angrenzenden Ländern ist eine solche Deutung nicht von vornherein auszuschließen. Doch wissenschaftliche Konstruktionen solcher Art von Ereignisgeschichte wecken heute wohl eher Skepsis, und diese Story ist tatsächlich recht halbsbrecherisch erfunden. Denn Löwen, die Shem[.] / Antipatros den Tod bringen konnten, waren nur in beträchtlicher Entfernung von Athen zu Hause; wahrscheinlich besonders selten in Küstennähe, wo ein vorbeifahrendes Schiff zu Hilfe kommen konnte. Und die Überlegung, ob es für die rettenden phönikischen Seefahrer bei ihrem Zwischenstop an der fernen Küste so wichtig sein konnte, den Leichnam bis nach Athen zu bringen, wo er auch nur seine zweite Heimat hatte, um ihn dort nach exotisch-phönikischer Sitte zu bestatten, steigert die Zweifel an dem biographischen Konstrukt.

Wenn somit eine lebensweltliche Bedeutung des Löwen unwahrscheinlich ist, bleibt nur eine metaphorische, allegorische oder symbolische Interpretation. Doch auch hier ergeben sich Schwierigkeiten.

– *Metaphorischer Bezug auf den Verstorbenen oder seine Feinde.* Eine Deutung des Löwen als metaphorischer Hinweis auf die Person des Grabherrn ist auszuschließen. In orientalischer Tradition ist der Vergleich mit dem Löwen auf Herrscher beschränkt, kommt also für Shem[.] / Antipatros nicht in Frage. In Griechenland aber wäre die Verkörperung des Verstorbenen als Helden in Gestalt eines Löwen ohne jede Parallele; auch sein griechischer Name Antipatros hat nichts mit dem Löwen zu tun. Ein Bezug auf den Toten oder seine Eigenschaften ist aber ohnehin unmöglich, denn die Bestie ist sein Feind, könnte also allenfalls seinen Mörder repräsentieren.

Ebenso singulär wäre aber eine metaphorische Bedeutung des Löwen als Verkörperung des räuberischen Wesens eines realen Feindes oder Mörders

<sup>21</sup> So eine alte Deutung, gegen die sich schon Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaico* (wie Anm. 1) und Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ (wie Anm. 1) wenden. Später in dieser Richtung: Clairmont, *Gravestone and Epigram* (wie Anm. 1); Bonnet, „Antipatros l’Ascalonite dévoré par un lion“ (wie Anm. 1). Überzeugende Gegengründe bei Barbanera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros“ (wie Anm. 1), S. 92-94; ferner Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 437 f.

des Verstorbenen. Die Darstellung von Todesfällen mit besonderer Heraushebung der verursachenden Gegner stünde dem grundsätzlichen Zweck von Grabdenkmälern entgegen, den Verstorbenen im ehrenden und rühmenden Gedächtnis zu halten. Selbst Krieger, die im Kampf gefallen sind, deren Tod also ruhmreich ist, werden nicht als Opfer überlegener Gegner, sondern selbst als Sieger dargestellt. Eine Deutung in dieser Richtung bedürfte darum zumindest einer besonders starken Begründung.

- *Darstellung von Todesmächten.* Ähnliches gilt für die Deutung als Verderben bringende Macht eines Todesdämons oder allgemein des Todeschicksals.<sup>22</sup> In der griechischen Grabkunst fallen Löwen nie als Todesmächte über Menschen her, sondern werden als Wächter über das Grab aufgestellt.<sup>23</sup> Näher sind auf den ersten Blick Parallelen, die aus dem Vorderen Orient beigebracht wurden, wo in der Tat Todesdämonen in Gestalt von gräßlichen Löwen vorgestellt werden.<sup>24</sup> Psalm 21,21 enthält ein Gebet in Todesnot: „Rette mich aus dem Rachen des Löwen“. Dazu zeigen Bildwerke aus Mesopotamien und Ägypten Löwen als todbringende Gegner des Menschen. In beiden Fällen ist aber der Kontext schwer mit dem Grabstein des Shem[.]/Antipatros zu vergleichen. Der Ruf um Errettung wird in der Not des Lebens erhoben, nicht am Grab verewigt. Und die orientalischen Bildwerke sind keine Grabdenkmäler, die den grauenvollen Tod eines Verstorbenen festhalten, sondern stammen offenbar aus Architekturen, welche symbolisch von Löwen verteidigt werden, die ihre Kraft gegen menschliche Gegner beweisen. Wenn man gleichwohl solche Vorstellungen auf die Stele des Shem[.]/Antipatros beziehen wollte, bleibt es weiter unverständlich, was die Kampfszene mit dem Prora-Mann in diesem Kontext bedeutet.

Zusätzlich problematisch erscheint der Bezug eines solchen dämonischen Todeslöwen auf eine große Schicksalsgottheit wie Astarte.<sup>25</sup> Stager versteht den Löwen als Attribut der phönikischen Astarte, der Göttin der Seefahrt

<sup>22</sup> So Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ (wie Anm.1), S. 313. Allgemein Müller, *Löwen und Mischwesen* (wie Anm. 19); dagegen Fernande Hölscher, Rezension (wie Anm. 19).

<sup>23</sup> Fernande Hölscher, *Die Bedeutung archaischer Tierkampfbilder* (wie Anm. 18), S. 14-67; Woysch-Méautis, *La représentation des animaux* (wie Anm. 15) S. 73-77. Phönizien: Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 138-140.

<sup>24</sup> Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 138-141.

<sup>25</sup> Herbert A. Cahn, „Die Löwen des Apollon“, in: *Museum Helveticum* 7/1950, S. 185-199; Fernande Hölscher, Rezension (wie Anm. 19), S. 82-99. Skeptisch zum engen Bezug des Löwen zu einzelnen Gottheiten Zenzen, *Das edle Ungeheuer* (wie Anm. 19).

wie auch des allgemeinen Schicksals, die Shem[.] / Antipatros Unglück und Tod durch einen Sturm gebracht habe. Diese Verderben bringende Macht sei im Bild durch ihren Löwen versinnbildlicht, der den Verstorbenen anfallt; als *eichthroleon* sei das Untier gewissermaßen ein verlebendigtes Epitheton der Göttin.<sup>26</sup> Das wäre allerdings für ein Grabdenkmal ein grundsätzlich befremdliches Motiv: Daß eine Gottheit Menschen wegen Frevels mit dem Tod bestraft, ist zwar vielfach bezeugt, doch auf einem Grabmonument würde die Vernichtung des Verstorbenen durch göttlichen Zorn und seine Rettung durch Menschen völlig der ehrenden Funktion widersprechen, die diese Gattung hat.<sup>27</sup> Darüber hinaus wäre die isolierte Darstellung eines Attributtieres, ohne daß die Gottheit selbst in irgendeiner Weise ins Bild gebracht wird, schwer verständlich: Da Löwen auch in vielen anderen semantischen Kontexten vorkommen, wird ein Bezug auf Astarte zumindest vom Bild nicht nahe gelegt.<sup>28</sup>

Das Fazit aus diesem Überblick über denkbare Deutungen des Löwen auf dem Bildfeld der Grabstele des Shem[.] / Antipatros kann nicht sein, daß sie alle kategorisch auszuschließen sind: Sie sind nur durchweg ungewöhnlich im Kontext der griechischen wie der phönikischen Kultur. Andererseits aber ist eine ‚normale‘ Deutung kaum zu finden. Darum bleibt nur der Schluß, daß hier ein Bildmotiv gewählt ist, das tatsächlich aus dem gewohnten Spektrum der Ikonographie herausfällt – und darum nicht nur für den heutigen Forscher ein Rätsel aufgibt, sondern wohl auch schon für den antiken Betrachter schwer zu verstehen war. Hier stellt sich daher eine grundsätzliche Frage: wie diese mediale Rätselhaftigkeit der Stele zu verstehen ist, wie bewußt und absichtsvoll sie eingesetzt worden ist, wie die antiken Betrachter sie rezipiert haben können und wie die Forschung theoretisch damit umgehen kann.

Viel weniger Konnotationen ergeben sich zu der Prora-Gestalt. Als Figuren-Typus steht sie in der phönikischen wie in der griechischen Bildkunst

<sup>26</sup> Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 439-443.

<sup>27</sup> Stager, ebd., S. 442 f. führt Bestrafung wegen Tempelschändung und Verweigerung von kultischer Verehrung sowie Verfluchung wegen potentiellen Vertragsbruchs an: Solche Motive sind grundsätzlich verschieden von den Themen von Grabmälern. Eine Grabstele, die den Verstorbenen als Bräutigam der Astarte bezeichnet, bezeugt zwar deren „role in the Phoenician conception of death“, hat aber nichts mit dem bedrohlichen Charakter des Löwen auf dem Relief des Shem[.] / Antipatros zu tun. Hinzu kommt, daß der Löwe in dem Relief nicht den lebenden Shem[.] / Antipatros, sondern seinen Leichnam anfällt.

<sup>28</sup> Auch der Hinweis von Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 439, „Astarte was associated both with the sea and the lion“, ist schwer mit der Stele zu vereinigen, da Löwe und Prora dort nicht zusammengehören, sondern sich (wie auch in den Münzbildern, z. B. ebenda fig. 6) feindlich gegenüberstehen.

völlig isoliert. Darüber hinaus gibt es überhaupt für das ikonographische Verfahren, eine lebende Gestalt mit einem artifiziellen Gegenstand als Körperteil auszustatten, bzw. wohl besser: einen Gegenstand durch den Körper einer lebendigen Gestalt in Aktion zu setzen, keinen Vergleich.<sup>29</sup>

Von den beiden Elementen des Mischwesens ist die Prora offenbar der semantisch spezifische Teil, während der menschliche Körper der Dynamisierung dient. Schiffe haben in der altorientalischen wie der griechischen Bildkunst nur sehr begrenzt eine metaphorische oder symbolische Bedeutung sondern sind mit dem konkreten menschlichen Lebensbereich der Seefahrt verbunden. Das Fehlen eines Rammsporns macht deutlich, daß es sich nicht um ein Kriegsschiff handelt. Darüber hinaus könnte die ungewöhnlich hoch ausschwingende Zier des Buges ein Prunkschiff bezeichnen, etwa ein Schiff für religiöse Prozessionen oder Gesandtschaften. Ob die Reduzierung des Schiffes auf die Prora eine spezifische Bedeutung hat, ist schwer zu entscheiden. Schiffsvorderteile wurden als Beutestücke in Heiligtümer geweiht; doch bei einem Motivobjekt wäre die Umwandlung in ein aktives Wesen schwer verständlich. Plausibler ist die Erklärung, daß die Prora als *pars pro toto* eingesetzt wurde, um als ‚Kopf‘ des Mischwesens zu dienen. Dieses würde dann ein aktiviertes Schiff mit Besatzung verkörpern.

Für antike Betrachter, ob Griechen oder Phöniker, die mit der allgemeinen Bildsprache und Vorstellungswelt ihrer Zeit vertraut waren, muß das Reliefbild eine starke Herausforderung bedeutet haben. Unter semiotischen Gesichtspunkten bleibt die Tatsache bestehen, daß das Bild als solches keinen Hinweis gibt, auf welcher Ebene – der konkreten Darstellung lebensweltlicher Realität oder der metaphorischen bzw. symbolischen Verkörperung von Schicksal und Tod – die Darstellung zu verstehen ist. Wenn der Betrachter sich lange in das Bild vertiefte, konnte er erkennen, daß der Verstorbene nach phönikischem Ritus aufgebahrt ist; daß der Löwe vielleicht keine lebensweltliche Bestie, sondern eher eine metaphorische Todesdrohung darstellte; und daß dagegen ein konkretes Schiff, vielleicht mit Besatzung, irgendeine abwehrende oder rettende Rolle gespielt hatte.

<sup>29</sup> Nur äußerlich ähnlich, dem Sinn nach aber nicht vergleichbar sind Zwittergestalten der Verwandlung. Gefährten des Odysseus, von Kirke in Schweine verwandelt: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Bd. VI (1982) s.v. Kirke Nr. 4-12 (F. Canciani). Seeräuber, von Dionysos in Delphine verwandelt, am Lysikrates-Denkmal: Ehrhardt, „Der Fries des Lysikratesmonuments“ (wie Anm. 6), Tafel 5b, 10, 17b, 19a. Grundsätzlich anders ist auch die Mauerkrone als Attribut: Paris Papageorgiou, *To teichomorpho stemma sten technetes meses anatoles kai tes archaias elladas*, Diss. Thessalonikē 1997; Marion Meyer, *Die Personifikation der Stadt Antiocheia: Ein neues Bild für eine neue Gottheit*, Berlin/ New York: De Gruyter, 2006 (*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 33. Ergänzungsheft/2006), S. 157-164.



Hier aber hört allerspätestens die Möglichkeit auf, das Bild aus sich selbst heraus zu deuten. Um weiter zu kommen, drängt sich der Blick auf das Epigramm auf.

### 3. Der Text: (K)eine Erklärung (P. v. M.)

Die erste Rezeption eines Textes findet linear statt. Es ist daher eine angemessene Vorgehensweise, zunächst einmal dem Textverlauf nachzugehen und die von ihm sukzessive gegebenen, einander ergänzenden und aufeinander aufbauenden Informationen – hier: Erklärungen zum Bild – zu eruieren sowie die Fragen zu formulieren, die die Lektüre aufwirft und die ja ein Vorverständnis des jeweils Anschließenden implizieren.

Der erste Vers des Grabepigramms, ein korrekter katalektischer daktylischer Hexameter, impliziert die Existenz eines Bildes (*eikona*), und zwar – aufgrund des Demonstrativums *tende* – nicht eines imaginierten Bildes, sondern eines realen.<sup>30</sup> Die Formulierung läßt sowohl die Auffassung zu, daß ein potentieller Betrachter, der hier nicht – wie in Grabepigrammen sonst häufig – unmittelbar angesprochen, sondern in der dritten Person Singular thematisiert wird, dieses Bild schon gesehen hat, als auch, daß er es erst noch sehen wird. Diesem Betrachter wird dringend nahegelegt, eine bestimmte Reaktion – das Staunen, die Verwunderung – zu unterlassen. Damit ist impliziert, daß (a) das Bild nicht *a priori* verständlich ist, bzw. daß es in irgendeiner oder mehrerer Hinsicht merkwürdig ist, (b) daß es für diese Merkwürdigkeiten oder Verständnisschwierigkeiten eine Erklärung gibt. Aus (zeitlich etwas späteren) literarischen Grabepigrammen ist die anfängliche Präsentation eines Rätsels, gerade auch in Gestalt eines zunächst unverständlichen Bildes, gut bekannt: Statt (passiver) Verwunderung ist dann ein (aktiver) hermeneutischer Zugriff des Lesers verlangt, den oft genug das Epigramm selbst inszeniert, den zumindest nachzuvollziehen aber der Rezipient aufgefordert ist.<sup>31</sup> Der für reale Grabepigramme singuläre Anfang des

<sup>30</sup> In einem anderen Überlieferungskontext des Epigramms könnte das Demonstrativum gleichwohl auch auf ein nur fingiertes Bild verweisen.

<sup>31</sup> Vgl. *Anthologia Palatina* 7,62. 64. 311. 421-430. 547 f.; vgl. hierzu Simon Goldhill, „The naive and knowing eye: ecphrasis and the culture of viewing in the Hellenistic world“, in: Ders./Robin Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1994, S. 197-223; Die Epigramme betonen die Notwendigkeit von *sophia* für die Interpretation der umgebenden Welt. Im kaiserzeitlichen Roman ist die anfängliche Auseinandersetzung des Erzählers oder einer Figur mit einem unverständlichen Bild geradezu topisch. Das gesamte Genre der Ekphrasis – von der Schildbeschreibung in Homers *Ilias* an über die spätere epische Tra-

Textes, der insbesondere auf jedes übliche Formular verzichtet, könnte also die Strategie verfolgen, den Rezipienten zum Weiterlesen zu animieren, um die genauere Darlegung des eigentlichen Rätsels (und vielleicht seine Lösung) zu erhalten.

Der zweite Vers des Epigramms, ebenfalls ein katalektischer daktylischer Hexameter, informiert den Leser darüber, daß auf diesem Bild (mindestens) drei Objekte zu sehen sind, und darüber, wie sie angeordnet sind. Wohl in der Mitte des Bildes befindet sich der Sprecher (*me*), auf seiner einen Seite (*peri men*) – links, wenn wir die graphische Anordnung der Elemente im Vers auf unsere visuelle Vorstellung, bzw. unsere übliche Leserichtung von links nach rechts auf die Struktur des vorzustellenden Bildes übertragen – ein Löwe, auf seiner anderen Seite (*peri de(g)*: rechts?) ein Bug. Auffällig ist allerdings der Einsatz des Verbs ἐκτανύω, das ausschließlich verwendet wird, um (a) die Entfaltung eines zuvor nicht zu vollem Umfang ausge dehnten belebten oder auch unbelebten Objekts, (b) die Dehnung eines elastischen Objekts, (c) das Wachsen eines Objekts, (d) die Darreichung eines Objekts durch Ausstrecken einer Hand oder eines Arms zu bezeichnen. Sein Einsatz in diesem Kontext verwundert daher für den Löwen als Subjekt nicht: Der Leser müßte einen hochaufgerichteten oder am Boden ausgestreckt daliegenden Löwen visualisieren. Ein eindeutiges Bild wird dem Rezipienten also nicht vermittelt. Noch unklarer ist die Verwendung von ἐκτανύω im Zusammenhang mit einem Bug: Wie soll von einem Bug gesagt werden können, daß er ‚ausgespannt‘ ist?<sup>32</sup> Die Verwendung ein und desselben Verbes behandelt ‚Löwen‘ und ‚Bug‘ so, als ob sie nicht nur gleichrangige, sondern auch gleichartige Objekte wären. *ektanuo* läßt uns einen Bug visualisieren, der sich dehnt oder streckt; denn von den oben genannten Denotationsmöglichkeiten (a-d) kommen (a), (c) und (d) offensichtlich als Bedeutungen in Zusammenhang mit einem kompakten Objekt wie einem Bug nicht in Betracht und (b) nur dann, wenn wir uns – wozu uns der Text m. E. durch die Parallelisierung mit dem *Lebewesen* Löwen anregt – den Bug als animiert, belebt, vorstellen. In welcher Weise wir diese Animation imaginieren sollen, sagt der Text, bisher jedenfalls, nicht. V. 2 löst

---

dition, das Epyllion (etwa Ps.-Hesiods *Aspis*), die Tragödie (etwa Euripides, *Ion* 184-218 und 1132-1165), Moschos' *Europa*, Theokrits *Idyllen*, Poseidippos' *epigr.* 52 u. a. – impliziert einen ‚engagierten‘ und achtsamen Betrachter.

<sup>32</sup> Vgl. zur Bedeutungsbreite von ἐκτανύω H. G. Liddell, R. Scott, H. S. Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford: Clarendon Press, 1996, s. v. Der Text legt an dieser Stelle nicht nahe, den Bug etwa metonymisch für ‚Schiff‘ zu lesen, da er ihn mit dem anscheinend doch konkreten Objekt ‚Löwe‘ sprachlich klar parallelisiert. Und selbst dann wäre die Bedeutung des Verbs in diesem Zusammenhang nicht evident.

insgesamt also die in V. 1 geweckte Erwartung ein, ein hermeneutisch anspruchsvolles, gar rätselhaftes Bild präsentiert zu bekommen.

Daher wird der Leser von V. 3 einen Beitrag zur Lösung des Rätsels erwarten. Eine solche Lösung scheint dieser Vers auch zu versprechen, wie die Verwendung der Begründungspartikel *gar* zeigt. Nichtsdestoweniger hält er jedoch gleich drei weitere Überraschungen bereit:

1. Wider Erwarten ist der Vers nicht wie seine beiden Vorgänger als Hexameter, sondern als (ebenfalls korrekter) daktylischer Pentameter gestaltet;
2. In Endstellung innerhalb der ersten Pentameterhälfte findet sich das *hapax legomenon* εἰχθρολέων, dessen Semantik gleichwohl leicht zu verstehen scheint;
3. In Endstellung innerhalb des zweiten Hemiepes findet sich mit σποράσαι ein zweites *hapax legomenon*, Infinitiv Aorist eines sonst nicht belegten Verbs σποράζειν, dessen Semantik aber (in Anlehnung an σπείρω, σποράς etc.) ebenfalls durchsichtig wirkt.

Ein ganzes Bündel von Aufmerksamkeitssignalen also! Warum plötzlich ein Pentameter nach zwei voraufgehenden Hexametern? Warum zwei *hapax legomena* in einem Vers, die ebenso wie der Pentameter *stilistisch* auffällig sind, *semantisch* jedoch auf den ersten Blick keine Schwierigkeiten bieten?<sup>33</sup> Die Frage ist also weniger, was die beiden *hapax legomena* bedeuten, als was ihr spezifischer Beitrag zur Erklärung des Bildes ist. Geht man das Problem vorsichtig an, so würde man zunächst einmal wohl ihre Funktion darin sehen, daß der Leser aufgefordert ist, über ihre semantischen Potentiale trotz ihrer scheinbar doch leichten Verständlichkeit nachzudenken. Anders gesagt: Der ‚Löwe‘ ist an sich ein so konkretes Objekt, daß wir über seine bloße Denotation einer Raubkatze hinaus an sich kaum über andere Bedeutungen nachzudenken geneigt sein dürften.

Natürlich stellt sich hier zunächst die in der Sekundärliteratur stets diskutierte Frage nach der Möglichkeit eines konkreten Löwenüberfalls. Für Griechenland als potentiellen Ort eines solchen Angriffs ist die Lage recht klar. Zwar mögen Löwen in prähistorischer und auch noch mykenischer Zeit in ganz Griechenland einigermaßen präsent gewesen sein,<sup>34</sup> nichtsdestoweniger beschränkte sich laut Herodot *Hist.* 7,125 f. ihr noch häufiges Vorkommen im frühen 5. Jh. auf Nordgriechenland, und Aristoteles (*Hist.*

<sup>33</sup> Vgl. den einmaligen Gebrauch von ἀνέθηκε im *titulus*; dazu Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (wie Anm. 1), S. 315.

<sup>34</sup> Vgl. Knut Usener, „Zur Existenz des Löwen im Griechenland der Antike“, in: *Symbolae Osloenses* 69/1994, S. 5-33.

*Anim.* VI,31,579a) konnte sie in der zweiten Hälfte des 4. Jhs. ebenfalls auf diesen Raum begrenzen und zudem als selten bezeichnen.<sup>35</sup> Demnach wäre eine solche Attacke, hätte sie denn in Griechenland stattgefunden, mit großer Wahrscheinlichkeit außerhalb Attikas zu lokalisieren. Grundsätzlich könnte sie an einer ganzen Reihe von Orten an der Mittelmeerküste stattgefunden haben. In jedem Fall, und das scheint mir wichtiger, müßte die Aggression eines Löwen für ein griechisches Publikum in der Zeit, in der die Grabstele des Antipatros wahrscheinlich entstand, eine Sensation gewesen sein und damit größere Möglichkeiten der Deutung und Darstellung einer solchen Attacke geboten haben. Auch Polydamas, der gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr. beim Olymp einen Löwen mit bloßen Händen besiegt haben wollte, war ja beispielsweise daran gelegen, diese Tat dem Kampf des Herakles gegen den Löwen von Nemea gegenüberzustellen.<sup>36</sup>

Läßt sich also ein realer Löwenangriff als Signifikat nicht ausschließen, so darf aber auch eine metaphorische Bedeutung des Begriffes *e(i)chthro-leon* nicht ausgeschlossen werden. Dieses Nominalkompositum leistet ja die Aussage, daß ein Löwe feindselig ist, nach dem üblichen Gebrauch solcher Verbindungen nicht,<sup>37</sup> und seine Hapax-Qualität könnte geradezu als formales Signal zu verstehen sein, die Stelle übertragen zu lesen: Es ginge dann um einen Menschen, der sich in seiner unbedingten Feindseligkeit *wie* ein wildes Tier, ein Löwe, verhält.<sup>38</sup> Dann könnte beispielsweise die An-

<sup>35</sup> Ausführlich zum antiken Löwen und der mit ihm verbundenen Vorstellungswelt Otto Keller, *Die antike Tierwelt*, Bd. 1: *Säugetiere*, Leipzig: Engelmann, 1909, Nachdruck Hildesheim: Olms, 1963, S. 24-61, der die Beweislage folgendermaßen zusammenfaßt: „Außer Mazedonien und der thessalischen Nordgrenze und außer der Zeit von 480 bis etwa 300 sind also die Löwen für Europa nicht beglaubigt.“ (S. 36).

<sup>36</sup> So explizit Pausanias 6,5,5. Auch ein etwa gleichzeitig mit der Stele entstandenes Mosaik aus Pella, das zwei junge Männer bei der Löwenjagd zeigt, könnte darum einen zwar seltenen, aber zumindest denkbaren Tüchtigkeitsbeweis der makedonischen Elite meinen; vgl. Tonio Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg: Tritsch, 1973, S. 226-228; Dieter Salzmann, *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken*, Berlin: Mann, 1982, Kat. 98; Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 10-12.

<sup>37</sup> Üblicherweise drücken Komposita mit dem ersten Wortbestandteil *ἐχθρο-* oder seinem Analogon *φιλο-* eine negative bzw. positive emotionale Beziehung gegenüber der Person oder Sache aus, die im zweiten Teil des Kompositums genannt ist. Hier kann aber gewiß nicht ein Wesen gemeint sein, das Löwen haßt oder ihnen verhaßt ist. Vgl. aber die folgende Anmerkung.

<sup>38</sup> Vgl. zu derartigen Komparativkomposita Kühner-Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, Hannover <sup>3</sup>1892, I,2, §338,8. Die Annahme einer solchen Wortfügung scheint mir näher zu liegen als die eines „parathetic compound“ von John Edwin Sandys (in: E. H. Palmer/J. E. Sandys, „Athenian Bilingual Inscription“, in:

nahme naheliegen, daß es sich bei dem *e(i)chthroleon* um einen Räuber handelt; vgl. die exakt gleiche Wortbildung im Falle des Räubereigenennamens *Thrasyleon* in Apuleius' *Metamorphosen* 4,15.<sup>39</sup>

Aus Gründen der Deutungsökonomie ist anzunehmen, daß der hermeneutische Impuls der beiden *hapax legomena* in die selbe Richtung zielt: *sporasai* bezeichnet mit Rücksicht auf die Bedeutung des Wortstammes notwendigerweise die Herstellung separater Teilobjekte aus einem zuvor ganzheitlichen Objekt. Dieses Objekt wird in V. 3 mit dem vagen Ausdruck τὰ μὰ benannt. Seine Vagheit ist deshalb auffällig, weil der unmittelbare Kontext sich mit der Wahl von zwei *hapax legomena* ja gerade um eine sehr präzise Aussage zu bemühen scheint. Üblicherweise würde man τὰ μὰ etwa mit ‚meine Angelegenheiten, mein Besitz‘ übersetzen; dies würde zu *e(i)chthroleon* als Metapher für einen Räuber gut passen. Gehen wir hingegen von einem realen Löwen als Täter aus, so müßten wir *tama* wohl als Abbréviation von τὰ ἐμὰ μέλη (meine Gliedmaßen = mein Körper) auffassen; mit einer solchen ungewöhnlichen Bedeutung von *tama* läge ein viertes Aufmerksamkeitssignal vor, das der Text bei einer ersten Lektüre aussenden würde.<sup>40</sup> Auf den „Besitz“ des Sprechers angewandt, würde die Wahl von σποράσαι dagegen nur einen Sinn ergeben, wenn damit zum Ausdruck gebracht sein sollte, daß dem Sprecher die Unversehrtheit seines Eigentums so teuer war wie seine körperliche Integrität.<sup>41</sup>

V. 3 könnte also folgenden Sachverhalt beschreiben: Dem Sprecher näherte sich ein ihm feindselig gesonnener Mensch (Räuber?!), der die Absicht hegte ihn zu töten, um sich, womöglich in Verbindung mit der Ver-

---

*American Journal of Philology* 4/1872, S. 49-55, hier S. 52: Vergleichbar wären gleichwohl immerhin Wortfügungen mit einem ersten Wortbestandteil αἰνο-, außerdem solche mit μο(υ)νο- (wie etwa μονόλοκος oder das Hapax μουνολέων des Leonidas [*Anthologia Palatina* 6,221,3]). Im Homerischen Epos ist der Vergleich eines mörderischen Kämpfers mit einem Löwen geradezu topisch: Eine vollständige Sammlung der (insgesamt 28) Belege bei Glenn E. Markoe, „The ‚Lion Attack‘ in Archaic Greek Art: Heroic Triumph“, in: *Classical Antiquity* 8/1989, S. 86-115 + pl. I-XXVII, hier S. 115.

<sup>39</sup> Auf den Eigennamen Leon spielen die Grabepigramme *AP* 7,344 und 344b an.

<sup>40</sup> Kühner-Gerth (wie Anm. 38) II.1, §403aβ Anm. erwähnt die bei den Tragikern bisweilen zu findende Periphrase von τὰ μὰ für ἐγώ/ ἐμέ (so schon Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ [wie Anm. I], S. 313 A. 2). Das dürfte noch näher liegen als die in der Literatur vorgeschlagene Auflösung τὰ ἐμὰ μέλη.

<sup>41</sup> Eine Kombination der beiden Bedeutungsmöglichkeiten findet sich bspw. im Grabepigramm *CEG* 487: Hier ist der Sprecher das Grab selbst: χαίρετε οἱ παρι(ό)ντες, ἐγὼ δὲ γε τὰ μὰ φυ(λά)ττω (Ihr, die ihr vorbeigeht, lebt wohl: Ich bewahre, was mein ist).

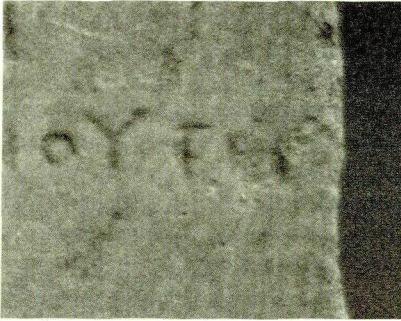


Abb. 5: Grabstele des Shem[.] /Antipatros. Griechisches Epigramm, Detail

stümmelung seines Leichnams, sein Hab und Gut anzueignen, um ihn von seinen Besitztümern für immer zu trennen.<sup>42</sup> Eine solche extreme Deutung des Textes läßt sich nun zwar durchaus formulieren, jedoch auch füglich bezweifeln. Sie setzt voraus, daß sich der Text tatsächlich einer Verrätse-  
lungsstrategie bedient, die gleichwohl mit unüberhörbaren Hinweisen ver-  
setzt ist, die den Leser zu einer Deutungstätigkeit geradezu zwingen: V. 3  
wartet in Gestalt der beiden *hapax legomena* und des überraschenden  
Wechsels des Metrums<sup>43</sup> gleich mit drei solchen Signalen auf. Sie ist daher  
nicht als letztgültiges Analyseresultat zu verstehen, sondern vielmehr als  
Versuch, diese Signale ernst zu nehmen und ihre semantischen Potentiale  
im Hinblick auf die Frage, welchen maximalen Erklärungsraum ein Text im  
Falle der Unmöglichkeit eines unmittelbaren Verstehens eröffnet, so weit-  
gehend wie nur möglich auszuloten.

Der hier in der üblichen Transkription gegebene V. 4 ist erneut als kata-  
lektischer daktylischer Hexameter gestaltet, der diesmal jedoch einen metri-  
schen Fehler (im dritten Metron) aufweist. Die hieraus resultierende Un-

<sup>42</sup> Vgl. zu einem solchen Vorgang bspw. das Platon zugeschriebene Epigramm *AP* 7,268. Von Verstümmelungen und Beschädigungen von Leichnamen (v.a. von Schiffbrüchigen) berichten einige Epigramme in *AP* 7 (bsp. 7,383. 395).

<sup>43</sup> Vgl. hierzu die analoge Vorgehensweise in *AP* 13,16. Versweise wechselnde Metren kennen wir aus literarischen Epigrammen des 5. und 4. Jahrhunderts durchaus; vgl. insgesamt *AP* 13. Bereits Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaeico* (wie Anm. 1), S. 445 sieht den Metrumswechsel als unproblematisch an.

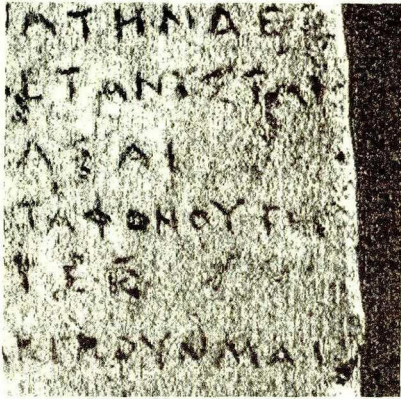


Abb. 6: Grabstele des Shem[.] / Antipatros. Griechisches Epigramm, Detail

sicherheit hinsichtlich des originalen Wortlautes<sup>44</sup> des Verses wird noch dadurch gravierend verstärkt, daß die zwei oder gar drei letzten Buchstaben am rechten Rand des Verses nicht gut lesbar sind (Abb. 5). Im Schwarz-Weiß-Kontrast (Abb. 6) scheint sich mir am ehesten eine Buchstabenfolge ΓΗ(I) zu zeigen.<sup>45</sup> Vor allem ist aber mit der allgemein akzeptierten Lesung TH(I) das Problem verbunden, daß das so entstehende letzte Wort des Verses, OYTH(I) keinen verständlichen Sinn ergibt. Meistens wird es als grammatisch falsch gebildetes Femininum des Relativums aufgefaßt;<sup>46</sup> auch andere Lesungen sind vorgeschlagen worden, die jedoch dem Steinbefund nicht entsprechen.<sup>47</sup> Ein weiteres Problem bei der üblichen Wortabtrennung in diesem Vers besteht darin, daß sich dadurch eine sonst nicht belegte Konstruktion von κρερίζειν ergibt: Hier soll das Grab als Akkusativobjekt fungieren, während die im Griechischen nicht nur übliche, sondern allein

<sup>44</sup> Es ist ja nicht klar, ob der Verfasser für diesen Fehler verantwortlich ist oder ob er sich beim Steinmetz eingeschlichen hat, der eine an sich fehlerfreie Textvorlage verhunzt hat.

<sup>45</sup> Wie mir Klaus Hallof brieflich mitteilt, läßt sich nicht entscheiden, ob auf dem Abklatsch Γ oder T zu lesen ist.

<sup>46</sup> So bereits M. Wachsmuth (bei Sandys 53 ohne weitere Angabe zitiert) sowie Bähler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 132.

<sup>47</sup> οὗτοι (Sandys, „Athenian Bilingual Inscription“ [wie Anm. 38], S. 53) sowie οὐτ(ο)ι (Barbanera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros“, [wie Anm. 1], S. 89), οὐτεῖ (Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaico* [wie Anm. 1], S. 445 f. [*ad similitudinem dorici τουτεῖ et ἀντεῖ male dictum videtur*]).

auch belegte Konstruktion den Toten zum direkten Objekt hat.<sup>48</sup> Das Grab oder ein anderweitiges ‚Instrument‘ der Bestattung pflegt im Dativ zu stehen, den ich in der Lesung OYTH(I) nicht eigentlich zu erkennen vermag.<sup>49</sup>

Während eine Korrektur des metrischen Fehlers zwar nicht schwierig, aber spekulativ ist,<sup>50</sup> scheint mir für das Versende eine Lösung möglich. Man könnte eine andere Wortabtrennung erwägen und am Ende des Verses τὰ φόνου γῆ lesen, mit der grammatisch nun korrekten Bedeutung „[...] und sie bestatteten die Überreste meiner Ermordung (= meinen Leichnam) in der / mit Erde“.<sup>51</sup> Die Preziosität einer solchen Formulierung stünde mit einer Verrätselungsstrategie der ersten drei Verse im Einklang.

Lesen wir den Vers so, dann ergäbe sich als Fortsetzung der Geschichte, wie sie sich bis V. 3 darstellte, daß die räuberische Absicht des *e(i)chthroleon* – unabhängig davon, ob wir diesen Begriff als blumige Umschreibung eines realen Löwen oder als Metapher für einen Räuber verstehen – von Leuten durchkreuzt wird, die der Sprecher als *philoï* bezeichnet; der fehlende Artikel macht m. E. klar, daß es sich nicht um ihm zuvor schon bekannte Menschen handelt. Die preiswürdige Leistung dieser *philoï* bestand also nicht darin, daß sie den Sprecher des Epigramms vor dem Tod bewahrten, sondern daß sie zum einen die vom *e(i)chthroleon* beabsichtigte Verstümmelung seines Leichnams und/ oder auch den Raub seines Eigentums, das er bei sich trug, durch die Abwehr des Angreifers verhinderten, zum anderen seine sterblichen Überreste einer Bestattung zuführten: angesichts der hohen Bedeutung, die die Bestattung eines Leichnams im religiösen Denken der Antike darstellt, sicherlich ein höchst lobenswertes Verdienst, das der Auftraggeber der Stele, gehörte er zu den *philoï*, mit gutem Grund hervorhob. Dabei ist nicht auszuschließen, daß unter ‚Bestattung‘ in jener Krisensituation zunächst einmal nur ein vorläufiger Akt wie ‚Bedecken mit Erde‘ zu verstehen war, wie wir ihn etwa aus Sophokles’ *Antigone* kennen.

V. 4 hatte eine Frage offen gelassen. Nachdem nämlich in V. 3 mit dem Referat über das Verhalten des *e(i)chthroleon* die erste Hälfte der Bildbeschreibung von V. 2, der ausgestreckte Löwe, erklärt worden war, hätte man in V. 4 eine Erklärung für die an sich ja viel rätselhaftere zweite Hälfte des Bildes, den ausgestreckten Bug, erwartet. Statt dessen trat dort – beson-

<sup>48</sup> So bereits Sandys, „Athenian Bilingual Inscription“ (wie Anm. 38), S. 53 und Bähler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 132.

<sup>49</sup> Bereits Sandys, ebd., wollte sich Wachsmuths Auffassung, es handle sich hierbei um ein „nove dictum pro ταύτη“ (= hier), nicht anschließen.

<sup>50</sup> Denkbar wäre beispielsweise ἀλλὰ φίλοι γ’ ἤμουν, ἐμοῦ ...

<sup>51</sup> Zur Formulierung vgl. evtl. τὰ τῆς τροφῆς (Demosthenes *or.* 1,22) und τὰ τῆς ὀργῆς (Thukydides *Hist.* 2,60). Denkbar wäre auch die Bedeutung von φόνου im Sinne von ‚Leichnam‘ als Umschreibung von σῶμα.



ders eklatant, wenn man an die Einzahl des Bugs denkt – eine unbestimmte Mehrzahl von Freunden und Helfern des Sprechers auf. Sind sie mit dem Bug gleichzusetzen? Wäre das so, stünde der Bug also metaphorisch oder vage metonymisch für die *philoï*, dann würde einiges für die oben entwickelte metaphorische Interpretation des Löwen sprechen. Während sich aber die Verbildlichung eines Räubers durch einen Löwen leicht nachvollziehen läßt, kann man dies von einer Verbindung von *philoï* und Bug gewiß nicht sagen. Hat der Leser eine solche Assoziation tentativ hergestellt, so ist seine Erwartungshaltung gegenüber V. 5 umso gespannter.

Tatsächlich liefert dieser Vers, wiederum ein daktylischer Hexameter, sogar zwei Prädikationen der *philoï*, einen Relativsatz und eine Partizipialfügung. Deren erste, der Relativsatz, liefert die erwünschte Erklärung nicht, sondern erst die Partizipialfügung am Versende; man kann daher von einem Hang des Epigramms zum Pointieren sprechen. Betrachten wir, linear vorgehend, zuerst den Relativsatz, der den Interpreten bisher einige Verständnisschwierigkeiten bereitet hat. Was kann mit „(Freunde), die ich *phileon* wollte“ gemeint sein? Die zuletzt von Stager<sup>52</sup> vorgeschlagene Übersetzung „the [friends] whom I loved and for whom I wished“ scheint mir das Griechische nicht zu leisten. Das Verb *philein* kann zwar, mit Infinitiv konstruiert, ausdrücken, daß etwas „gern“ oder „freudig“ getan wird, es drückt hingegen nicht ein Verlangen, schon gar nicht ein drängendes Verlangen aus. Ich habe vielmehr den Eindruck, daß Antipatros vielleicht zum Ausdruck bringen möchte, daß er mit solchen Männern gerne Freundschaft, *philia*, gepflegt hätte.<sup>53</sup> Damit wäre gesagt, daß die Helfer eigentlich ihm Unbekannte waren, die sich ihm gegenüber aber als Freunde erwiesen bzw. wie Freunde verhielten, anders als der (ihm ja wohl zuvor ebenfalls unbekannt) *echthros*: Mit einer solchen Auffassung würde man auch der prägnanten semantischen Gegenüberstellung von *echthros* und *philoï* in V. 3/4 einigermmaßen gerecht.

Die Partizipialwendung *ἱερᾶς ἀπὸ νηὸς ἰόντες* hat den Interpreten des Epigramms bis heute die wohl größten Probleme bereitet.<sup>54</sup> Nicht nur ist ja unklar, worum es sich bei dem „heiligen Schiff“ handelt. Es ist vielmehr vor allem auch unverständlich, was diese Informationen – die Tatsache, daß das Schiff heilig ist, sowie die Tatsache, daß die *philoï* es verließen (oder „von

<sup>52</sup> Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 436.

<sup>53</sup> Vgl. den Übersetzungsvorschlag von Sandys, „Athenian Bilingual Inscription“ (wie Anm. 38), S. 53: „those who, in my friendship, I desired (should rescue and bury me)“ sowie denjenigen von Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaeico* (wie Anm. 1), S. 446: „[...] quos pro meo erga eos amore maxime volebam.“

<sup>54</sup> Durch die Annahme eines Anakoluths (*ἰόντες* statt *ἰόντας*, wodurch ein Bezug auf das Relativum hergestellt würde) – so Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 133 – wird der Text allerdings nicht verständlicher.

ihm kamen“) – zum Verständnis des Geschehens beitragen können sollen. Man hat angenommen, daß es sich bei dem „heiligen Schiff“ um eine *theoria* handelte;<sup>55</sup> das kann der Terminus *hiera naus* leisten, obwohl er insgesamt nur selten belegt ist. Die Tatsache, daß Antipatros ein Phönizier ist, wie wir aus dem *titulus* erfahren, läßt daneben natürlich auch die Annahme möglich erscheinen, daß das Schiff auf Phönizien verweist, daß ihm also die *philoî* von einem phönizischen Schiff aus zu Hilfe kamen. Daneben ist die Bezeichnung „heilig“ für Schiffe aufgrund ihrer religiösen Verbindung mit Astarte auch in phönizischem Kontext durchaus sinnvoll, wie Stager gezeigt hat, wenngleich ihre Annahme, daß die Tatsache, daß das Epigramm nur in griechischer Sprache verfaßt sei, auf eine nicht weiter erklärungsbedürftige Eindeutigkeit des Bildes für einen phönizischen Betrachter schließen lasse, keinesfalls schlüssig ist, denn V. 1 insistiert ja auf der Unverständlichkeit der Darstellung für „alle Menschen“.<sup>56</sup> Die Charakterisierung der *philoî* durch die Partizipialwendung stellt jedenfalls eine Beziehung zur Erwähnung des Bugs in V. 2 her und kann von daher nicht zweitrangig sein. Klarheit ist hier, möglicherweise auch wegen einer eventuellen Vermischung griechischer und phönizischer Elemente, nicht zu gewinnen. Methodisch empfiehlt sich mithin erneut die rigide Anwendung deutungsökonomischer Prinzipien: Entweder wir fassen die Formulierung vom „heiligen Schiff“ als Hinweis auf eine konkrete *theoria* auf (der Antipatros allerdings nicht angehört zu haben braucht) – dagegen spricht aus textlicher Sicht nichts; die (in der Formulierung *pror' êktetanustai* [V. 2] aufgegriffene) bildliche Darstellung des Prora-Mannes, die man kaum anders als symbolisch lesen kann, steht dem m. E. allerdings entgegen – und müssen dann entsprechend auch den Löwen konkret, also realistisch verstehen. Oder man deutet *hiera naus* als eine gewissermaßen vom Himmel gesandte Hilfe, als unerwartete Ankunft eines Schiffes mit Helfern, in der das Walten der Götter sichtbar wurde – wofür spricht, daß allgemein der antithetische Stil des Epigramms und

<sup>55</sup> Vgl. zuerst Köhler (wie Anm. 10), dann Wolters, „Der Grabstein des Antipatros von Askalon“ (wie Anm. 1), S. 315 und zuletzt noch Barbanera, „Ancora sulla stele funeraria di Antipatros“ (wie Anm. 1); vgl. Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 438, Anm. 52. Vgl. auch Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 134-136.

<sup>56</sup> Vgl. Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 442: „Astarte was the primary goddess to whom Phoenician seafarers prayed for safe passage, and she refused to grant it to these Phoenicians. The attacking lion may constitute a metaphor for divine malevolence. The deceased suffered the displeasure of the ‚Queen of Heaven‘, who did not protect Shem[.] / Ἀντίπατρος. A storm or accident, the manifestation of Astarte’s wrath, may have killed him. Shem[.] / Ἀντίπατρος’s friends [...] rescued his body, buried him in Athens, and preserved the episode in perpetuity on his grave stele.“

insbesondere die Antithese Löwe-Helfer/Feind-Freund stärker für die Deutung funktionalisiert würde: Dann sollte man konsequenterweise auch den *e(i)chthroleon* als Metapher ansehen. Beide Weisen des Verständnisses sind vom Text her denkbar, das Prinzip der Deutungsökonomie verbietet jedoch, realistische und symbolische Deutung ohne Vorliegen entsprechender Hinweise miteinander zu vermischen.

Tatsächlich liefert der Schlußvers, ein letzter daktylischer Hexameter, schon mit dem ersten Wort die erlösende Information, indem der Blick des Rezipienten explizit auf einen möglichen phönizischen Kontext gelenkt wird. Dabei gibt der Vers insgesamt erneut – wie schon die V. 2-5 – zwei Informationen.<sup>57</sup> Im ersten Teil – Φοινίκην δὲ λίπον – ist zunächst nach dem Subjekt zu fragen. Wenn auch die *communis opinio* dem Antipatros diesen Rang einräumt, so sollte man doch nicht übersehen, daß die Verbform (ἔ)λιπον auch die *philoï* als Subjekt zuläßt. Meines Erachtens liegt für einen Leser, der den *titulus* (noch) nicht zur Kenntnis genommen hat, bei *linearer Lektüre* ein Bezug auf sie näher: Sie sind ja trotz der Angaben in V. 5 immer noch stark erklärungsbedürftig, ihre Identität ungeklärt, ihre Beziehung zu „Bug“ und „Schiff“ nur sehr partiell geklärt. Daß Antipatros aus Phönizien kommt: Diese Information würde uns, genau genommen, für das Verständnis des Bugs/ Schiffes, das ja als Chiffre für die *philoï* dient, nicht wirklich weiterhelfen, da es nur eine bloße Annahme des Lesers sein könnte, daß es sich bei ihnen um Landsleute des Toten handelt. Da die *philoï* zudem bereits Subjekt des vorangegangenen Satzes waren, wird der Leser *a priori* eher dazu tendieren, sie auch zu Beginn von V. 6 als Subjekt anzunehmen. In diesem Fall wird auch einem griechischen Leser klar sein, daß ein Bug bzw. ein Schiff eine durchaus adäquate Chiffre für das Seefahrervolk der Phönizier ist.<sup>58</sup> Gleichwohl ist ein Bezug der Verbform auf den Sprecher natürlich ebenfalls möglich – und wenn auch die *philoï* realiter Phönizier oder phönizische Metöken waren, ist eine Entscheidung nicht einmal wirklich nötig.

Der zweite Teil des Verses ist hingegen zweifelsfrei Antipatros gewidmet. Er ist, wie die betonte Gegenüberstellung von Φοινίκην (sc. χθόνα) und τεῖδε χθονί zeigt, nicht in Phönizien, sondern hier, im Zentrum Attikas, begraben. Wenn dies als etwas besonderes hervorgehoben wird, könnte es bedeuten, daß es sich hierbei um einen außergewöhnlichen, zumindest unerwarteten Vorgang handelt. Erwartbar wäre für einen Phönizier ein Be-

<sup>57</sup> Die sich hier zeigende konsequente inhaltliche, syntaktische und metrische Zweiteilung der Verse halte ich nicht für eine ästhetische Schwäche, sondern für eine bewußte Nachahmung der Zweiteiligkeit des in V. 2 beschriebenen Bildes.

<sup>58</sup> Der Bug als *pars pro toto* des Schiffes ist ein typisches phönizisches Münzbild und von daher nicht zufällig gewählt.

gräbnis in seiner Heimat gewesen. Nun sagt der Text des Epigramms aber selbst nicht, daß Antipatros ein Phönizier ist (und für ihn selbst scheint es, wie das gesamte Monument zeigt, wichtig gewesen zu sein, seine Affinität zu Griechenland herauszustellen).<sup>59</sup> Oder doch? Die Formulierung  $\sigma\omega\mu\alpha$   $\kappa\acute{\epsilon}\kappa\rho\nu\mu\alpha\iota$  ist in doppelter Weise auffällig. Zum einen die Einfügung von  $\sigma\omega\mu\alpha$ , das hier als Accusativus limitationis angesehen werden muß und damit semantisch eigentlich überflüssig ist: Was sonst, wenn nicht der *Leichnam* des Antipatros, sollte hier denn bestattet sein? Steckt dahinter also mehr? Hier scheint mir die Vermutung von Sandys sehr ansprechend, der in  $\sigma\omega\mu\alpha$  ein Wortspiel mit dem phönizischen Eigennamen des Antipatros, Shem[.], gesehen hat.<sup>60</sup> Zum anderen könnte ein (des Phönizischen wie des Griechischen kundiger) Leser, der sich durch die Verrätselungen des Epigramms bis hierher hindurchgearbeitet hat, im letzten Wort des Textes,  $\kappa\acute{\epsilon}\kappa\rho\nu\mu\alpha\iota$ , eine Anspielung auf eben diese Strategie lesen: Aufzulösen wäre dieser Hinweis dann am ehesten durch die oben zu  $\sigma\omega\mu\alpha$  gegebene Erklärung: „Hierin bin ich, Shem[.], versteckt.“

Zusammengefaßt ergibt sich also folgendes: Das Sprecher-Ich des Epigramms weist auf ein Bild hin, auf dem es selbst auf der einen Seite von einem ausgestreckten oder aufgebäumten Löwen, auf der anderen Seite von einem auf irgendeine Weise animierten Schiffsbug flankiert wird. Diesen Zustand erklärt er als Ergebnis einer Handlung, in deren Verlauf er vermutlich von einem Räuber heftig attackiert und getötet wurde, dessen Absicht, sich das Hab und Gut seines Opfers, möglicherweise mittels dessen Verstümmelung, anzueignen, jedoch durch wie vom Himmel gesandte ‚Freunde‘ verhindert wurde, die eventuell metonymisch als Phönizier ausgewiesen sind. Sie vertreiben den Räuber und verschaffen den sterblichen Überresten des Sprechers ein Begräbnis. Daneben ist auch nicht auszuschließen, daß das Epigramm von dem Überfall eines wirklichen Löwen spricht und die *philoï* einer *theoria* angehörten. Zuletzt nennt der Sprecher möglicherweise seinen phönizischen Namen in chiffrierter Form.

Die vorangehende Analyse des Epigramms hat sowohl eine Reihe bereits vorliegender Deutungen referiert als auch versucht, in maximaler Ausschöpfung eines hermeneutischen Spielraumes eine weitere Deutung zu entwickeln; dabei ging es nicht darum, eine Interpretation als verpflichtend festzuschreiben. Denn zu einer solchen Kommunikationsleistung ist der

<sup>59</sup> Genauer müßten wir sagen, daß dies jedenfalls die Absicht des Errichters des Grabmals, Domsalos, war.

<sup>60</sup> Sandys, „Athenian Bilingual Inscription“ (wie Anm. 38), S. 53. Den Text so zu lesen setzt die Lektüre des *titulus* voraus, der Aha-Effekt stellt sich also möglicherweise erst später, nach Abschluß der Lektüre des Epigramms, ein.

Text offenkundig nicht in der Lage, ja, er scheint sie nicht einmal zu intendieren, es sei denn, wir wollten seinem Verfasser einfach nur völlige kommunikative Unfähigkeit unterstellen. Dafür spricht nichts, im Gegenteil: Der Text erhebt ja schon in seinen ersten Worten einen komplexen hermeneutischen Anspruch.

Es ist daher auffällig und erklärungsbedürftig, daß der Text diese Geschichte und ihre einzelnen Konstituenten nur in chiffrierter, ja geradezu ängstlichster Form preisgibt und von seinem Leser eine intensive interpretatorische Aktivität einfordert; es sei hier gesagt, daß diese Rätselhaftigkeit des Textes durch das Bild nicht geheilt, sondern eher noch verstärkt wird. Das ist eine Strategie, die wir in dieser Intensität jedenfalls nicht aus inschriftlichen, sondern aus literarischen Grabepigrammen kennen; innerhalb der Buchepigrammatik hat eine solche Technik der Verschlüsselung durchaus auch in Grabepigrammen ihren Platz.<sup>61</sup> Selbst wenn dieses Epigramm bereits aus dem späten 4. Jh. v. Chr. stammen sollte, liegt die Überlegung nahe, daß es einen lebensweltlichen Reflex einer solchen literarischen Epigrammatik darstellt; dazu muß es noch keine vorgängige Sammlung solcher Epigramme gegeben haben. Der Verfasser des Epigramms ordnet, wenn wir die Konsequenzen dieser Überlegung bedenken, sich selbst und den Verstorbenen kulturell im Bereich der griechischen Oberschicht ein, die die ästhetische Raffinesse des Textes und seine eventuellen Bezugnahmen auf einen heroischen Diskurs – Löwen-Vergleich, Bergung eines Toten, Kampf um das Begräbnis eines Leichnams,<sup>62</sup> dualistische Unterscheidung von *philoï* und *echthroi* – angemessen würdigen konnten, mit deren Hilfe das Schicksal des Antipatros aufgewertet wird. Zugleich ist das Monument deutlich interkulturell angelegt. Zwar würden ein phönizischer und ein griechischer Rezipient wahrscheinlich unterschiedlich darauf reagieren: Aus phönizischer Sicht wird hier eher mit religiösen Symbolen (Löwe, Schiff) operiert, aus griechischer Sicht geht es eher um die intellektuell anspruchsvolle Entschlüsselung einer ästhetisch komplexen Narration und ihres Rückgriffs auf heroische Diskurselemente. Zugleich werden diese verschiedenen Sichtweisen aber auch ineinander integriert. Eine solche doppelte Codierung lag offensichtlich im Interesse phönizischer Interessengruppen im griechischen Raum, wie ja auch der *titulus* zeigt, wo uns der Verstorbene als ein Mann präsentiert wird, der Wert auf eine sogar namentliche Präsenz und also Identität in beiden Kulturräumen legt, indem er zwei

<sup>61</sup> Siehe oben Anm. 31.

<sup>62</sup> So bereits Usener, *De Iliadis Carmine quodam Phocaico* (wie Anm. 1), S. 448 mit Verweis auf Homer, *Ilias* 16,756 ff. (eine Stelle, die zudem einen Löwenvergleich bietet), und zuletzt Bäbler, *Fleißige Thrakerinnen* (wie Anm. 1), S. 140.

eigenständige Namen präsentiert: Denn der griechische Name Antipatros stellt keine Übersetzung des phönizischen Namen Shem[.] dar.

#### 4. Vom Bild zum Text und wieder zurück (T. H. / P. v. M.)

Die Untersuchung des Bildes hat in eine Aporie geführt: Weder konkrete noch metaphorische, mythologische, allegorische oder symbolische Deutungen vermögen es, ein einheitliches, alle Bildelemente umfassendes und auf einer beliebigen Ebene kohärentes Verständnis zu begründen. Bei diesem Bild versagt – sehr ungewöhnlich, wenn nicht einzigartig für ein Grabmonument – die Heranziehung der allgemeinen Bildsprache und Vorstellungswelt seiner Zeit.<sup>63</sup>

Ganz anders scheint es der Text schon in den ersten beiden Versen nachgerade darauf anzulegen, das Auge des Lesers von sich weg- und auf das Bild hinzulenken, indem er in V. 1 von einem Bild (εἰκόνα) nicht nur spricht, sondern deiktisch auf es verweist (τήνδε) und es in V. 2 partiell beschreibt. Ein vom Bild sich emanzipierendes Eigenleben, mithin ein Narrativ, entfaltet der Text zweifellos erst ab V. 3.<sup>64</sup> Dieser deiktische Verweis des Textes auf das Bild entspricht in gewisser Weise einem impliziten Bezug des Bildes auf den Text: Denn die Darstellung enthält mit der rätselhaften Figur des Prora-Mannes gewissermaßen ein *hapax deiknúmenon*, das wegen seiner unverständlichen Einzigartigkeit wahrscheinlich schon beim ersten unbefangenen Blick nach textlicher Erläuterung verlangt, zumal der Betrachter deren Vorhandensein bei einem Grabmonument mit Fug und Recht voraussetzt: Der wechselseitige Verweischarakter der beiden Medien im Sinne von Deutungsaufgabe und Explikationsversprechen ist also stark, die Erwartung des Rezipienten, durch den Medienwechsel eine Aufschließung der Bedeutung zu erhalten, ist hoch.

Gleichwohl lassen Bild und Text den Rezipienten nicht zur Ruhe kommen, sondern schicken ihn vom einen zum anderen: Der erste Blick auf das Bild verweist auf den Text, die Lektüre des ersten Verses schickt den Leser mit dem finalen deiktischen Pronomen zum Bild zurück, von dort gelangt er wieder zum Text, der in V. 2 eine Beschreibung des Bildes liefert. Diese aber ist in ihrem wichtigsten Punkt unbefriedigend, behandelt sie doch das Skandalon des Bildes, den Prora-Mann, klar reduktionistisch und spricht

<sup>63</sup> Siehe oben S. 295-305.

<sup>64</sup> Es ließe sich darüber spekulieren, ob genau dieser Einsatzpunkt der textlichen Selbstständigkeit durch die semantische und metrische Auffälligkeit dieses Verses markiert wird.

nur von einem „ausgestreckten Bug“ – eine Formulierung, die zwar, wie oben ausgeführt wurde, so uneigentlich ist, daß sie ein metaphorisches Verständnis nahe legt, die aber die figural-ikonische Qualität des Prora-Mannes dennoch auch so nicht erklärt.<sup>65</sup> Anschließend entfaltet der Text seine Erzählung, ängstlich zwar, aber immerhin ein Narrativ, auf dessen Ende der Leser gespannt hinsteuern kann. Dies würde dadurch gefördert, daß der Text auch für sich genommen hinreichende Eigentümlichkeiten der Formulierung bietet, um den Leser an sich zu binden. Dabei bleibt allerdings durch das γάρ in V. 3 der Bezug auf das Bild und die Absicht der Bilderklärung, mit dem Hinweis auf den Löwen, das Schiff, die Freunde und die Bestattung, bis zum Ende gewahrt.

Trotz allem vorstellbaren Hin- und Her-Wechseln des Rezipienten vom Bild zum Text und zurück ist es aber kaum zu bestreiten, daß auch bei einer forcierten Lektüre des Textes, wie sie in Abschnitt 3 entwickelt worden ist, das Bild das Verstehen kaum unterstützt. Keiner der in dem – ohnehin ja lückenhaften – Narrativ geschilderten Vorgänge scheint im präzisen Sinn abgebildet zu sein. Der Löwe in Bild und Text ist zwar derselbe, aber die beiden Medien ergänzen einander zu keiner Erklärung, ob ein wirklicher oder ein metaphorischer, allegorischer oder symbolischer Löwe gemeint ist. Aus dem Epigramm erfährt der Betrachter, daß der „Feindlöwe“ „das Meine“ des Verstorbenen zerreißen wollte. Die gesuchte Bezeichnung „das Meine“ könnte ebenso wie die einmalige Wortbildung *e(i)chthroleon* ein Hinweis darauf sein, daß es nicht um einen realen Löwen geht.<sup>66</sup> Doch zunächst bleibt festzustellen, daß die Aussagen alles andere als eindeutig sind, daß Schlüsse auf die Bedeutung des Löwen allenfalls aus undeutlichen Indizien gezogen werden können und deshalb vage bleiben.

Hilfreicher scheint zunächst die Angabe, daß Freunde den Löwen abwehrten, die von einem heiligen Schiff kamen.<sup>67</sup> „Freunde“ und „Schiff“ sind offensichtlich mit dem Gegner des Löwen zu verbinden, dessen Kopf die Gestalt eines Bugs hat und der sich dem Löwen entgegenstemmt. Auch hier sind aber für die bildliche Darstellung keine konkreten Motive gewählt, sondern eine hybride Gestalt, die es weder in der Lebenswelt noch im Mythos noch in sonstiger fiktionaler Literatur gibt und für die auch kein bekanntes ikonisches Vorbild existiert. Damit wird ohne Zweifel ein Motiv einer allegorischen oder symbolischen Bildsprache eingesetzt, dessen genaue Bedeutung allerdings schwer zu präzisieren ist – und dies gerade bei

<sup>65</sup> Siehe oben S. 306f.

<sup>66</sup> Oben S. 295-303 und 307ff.

<sup>67</sup> Unabhängig davon, ob nun eine Kultfahrt aus dem griechischen (*hierà trières*) oder aus dem phönizischen Bereich gemeint waren.

dem Motiv, das sich innerhalb des Textes noch am einfachsten als realistisch verstehen ließe, nämlich möglicherweise als Hinweis auf eine kulturelle Fahrt, an der die Helfer teilnahmen,<sup>68</sup> oder einfach auf ihre phönizische Herkunft.

Noch unklarer bleibt die Interaktion zwischen dem Prora-Mann und dem Löwen: Bild wie Text lassen es offen, ob ein wirklicher Kampf gegen eine Bestie oder einen (mit *e(i)chthroleon* metaphorisch bezeichneten) Raubmörder gemeint ist – der dann in beiden Medien sehr unrealistisch dargestellt wäre – oder ob etwa allegorisch darauf hingewiesen wird, daß die Freunde Antipatros vor dem Schicksal des ‚rohen‘ unbestatteten Todes durch ein Begräbnis in attischem Boden gerettet haben. Hinzu kommt schließlich, daß der aufgebahrte Leichnam des Bildes sich nicht in die im Relief dargestellte und im Text beschriebene Kampfsituation einfügen läßt – es sei denn, man verstünde ihn als Vorwegnahme der in V. 6 erwähnten Bestattung, die hier durch die Andeutung einer *prothesis* eingespiegelt wäre. Aber selbst dann bleibt seine Nacktheit unerklärt – die wiederum besser zu dem Bericht in V. 3 paßt, wo ja von der Attacke des *e(i)chthroleon* auf den, wie es aussieht, hilflosen Antipatros die Rede war.

Nehmen wir also an, daß der vom Text unbefriedigt zurückgelassene Leser nach Abschluß seiner ersten Lektüre zum Bild zurückkehrt und sich darum bemüht, *einzelne* Bildelemente mit *einzelnen* Textelementen in Übereinstimmung zu bringen, so wird ihm das zwar paradigmatisch, aber eben nicht syntagmatisch gelingen. Bild und Text scheinen auf irgendetwas, vielleicht sogar auf dasselbe, zu verweisen, aber nicht so, daß sich daraus eine inhaltlich kohärente Sequenz ergäbe, weder bei der Lektüre, noch bei der Betrachtung, noch schließlich bei einem kombinierten, die beiden Medien Punkt für Punkt miteinander abgleichenden Rezeptionsverfahren. Bild und Text haben in diesem Fall ihre je eigene Kohärenz, sie gehen nicht ineinander auf; die wesentlich geläufigere Priorität des einen Mediums vor dem anderen liegt hier nicht vor.<sup>69</sup> Die zeitliche Priorität der Bildwahrnehmung ist ebenso nur eine scheinbare wie die explikative Priorität des Textes nur eine Geste ist.

Was tatsächlich mit Antipatros und seinen „Freunden“ geschehen ist, wird sich also kaum zweifelsfrei rekonstruieren lassen. Daraus ergibt sich

<sup>68</sup> Vgl. allerdings oben S. 315f.

<sup>69</sup> So haben beispielsweise auf attischen Vasen die Bilder Priorität, denn nur sie besitzen eine ausreichende Kohärenz, aufgrund derer sie für sich betrachtet werden können; den Beischriften eignet diese Kohärenz hingegen nicht. Dagegen hat etwa in illustrierten Bibeln der Text die Priorität narrativer Kohärenz, die wiederum den Bildern weitgehend fehlt. Ein Beispiel für ungefähre Gleichgewichtigkeit von Text und Bild bieten die sogenannten Homerischen Becher.



aber nun eine weitreichende methodologische Frage: Wie soll man mit Zeugnissen und Phänomenen umgehen, die so einzigartig sind, daß Erklärungen aus Parallelen und Interpretationen aus dem kulturellen Umfeld nicht in Sicht scheinen?

Anstatt nun etwa zu versuchen, jenseits stringenter Parallelen die wissenschaftliche Phantasie in Gang zu setzen, gewissermaßen kreativ im Sinne der betreffenden Zeit weiterzudenken und damit doch noch eine Deutung zu erzwingen, möchten wir hier die Aporie als solche zum Thema machen und die Frage auf eine andere Ebene verlagern: Warum sind Bild und Text so schwer verständlich? Was sagt dieses Phänomen über die Formen und Strukturen der Kommunikation in der betreffenden historischen Gesellschaft aus? Dabei sind zwei verschiedene Grundpositionen denkbar: Entweder sieht man in den singulären Zügen eine bewußte Verrätselung als Strategie des ästhetischen Raffinements, oder man erklärt sie als Ausdruck einer unmittelbaren, ‚spontanen‘ Kreativität im Kontext spezifischer historischer Voraussetzungen der Kommunikation. Beide Ansätze müssen dabei dem Anspruch gerecht werden, das gesamte Denkmal – Bild und Text – zu erschließen.

##### 5. Erste Erklärung: Verrätselung als ästhetisches Raffinement (P. v. M.)

Domsalos' Präsentation dessen, was mit Shem[.] / Antipatros geschah, ist vielleicht mit Absicht undeutlich, das heißt: Das Monument suggeriert anfänglich Deutbarkeit, löst aber dieses Versprechen aufs Ganze gesehen nicht ein. Es läßt sich zwar nicht ausschließen, ist aber nach Lage der Dinge doch recht unwahrscheinlich, daß unser Unverständnis auf dem Fehlen bestimmter hermeneutischer Voraussetzungen beruht, jedenfalls solcher Voraussetzungen, die hinreichend allgemein wären, um von einer Vielzahl denkbarer zeitgenössischer Betrachter geteilt worden zu sein.

Entweder müssen wir also annehmen, daß Bild und Text in diesem Fall einen spezifischen ‚Idiolekt‘ sprechen, nur für eine ganz kleine Gruppe von Kommemoranten produziert und auf die Exklusion aller anderen hin angelegt waren: Dem widerspricht aber sowohl die Eingangsaufforderung, sich nicht zu wundern, da sie – nicht zuletzt auch in ihrer generalisierenden Formulierung – sinnvoll weder an solche Kommemoranten noch an die dann Ausgeschlossenen gerichtet sein konnte, als auch das offensichtliche Bemühen, vermittels der Zweisprachigkeit des *titulus* einen größeren Rezipientenkreis zu erreichen. Oder die Bestatter des Shem[.] / Antipatros setzten eher sich und ihrer Rettungstat als dem Opfer ein Denkmal: Aber warum dann in dieser für ihren eigenen Ruhm ganz unzutraglichen Weise? Oder wir müssen uns

schließlich damit abfinden, daß diejenigen, die Shem[.] / Antipatros begruben, für die Gestaltung seiner Stele den Modus einer aporetischen Änigmatisierung wählten, und daß ihnen dieser für das Angedenken an Shem[.] / Antipatros wichtiger war und womöglich sinnvoller und angemessener erschien als eine klare und für alle eindeutige Darstellung seines Geschickes. Warum sie sich für diese Option entschieden, können wir nicht mehr wissen. Aber dieser Ikonotext scheint seine Adressaten, immerhin die „Menschen“ (V. 1), dadurch, daß er eine wechselseitige intermediale Erhellung verspricht, die beiden Teilmedien dann aber in ihrer monumentalen Eigenständigkeit beläßt, dazu bewegen zu wollen, sich an Möglichkeiten der Deutung abzarbeiten. Und in der Tat leistet dann das Zusammenspiel von Bild und Text genau das, was die formelhafte Hinwendung von Grabmonumenten an den Vorübergehenden, seine direkte Apostrophierung, in anderen Fällen offensichtlich leisten soll und in unterschiedlichem Umfang auch zu leisten vermag: Die innere Auseinandersetzung mit dem Geschick des Verstorbenen, das aktive Gedenken seiner Person, die Stiftung einer Erinnerung gerade über den Rahmen engerer Angehöriger und Freunde hinaus (die weder eine Namensnennung noch eine inschriftliche Reminiszenz benötigen, um das Andenken an den ihnen teuren Toten zu bewahren), also für eine Nachwelt, für die Antipatros durch die besondere Gestaltung seiner Stele änigmatisch und damit interessant wird. In diesem Fall scheint mir ein Sonderweg gewählt zu sein, indem die übliche, formularhafte Kontaktaufnahme mit den Vorübergehenden desautomatisiert wird und indem Text und Bild dafür Sorge tragen, daß derjenige, der sich mit ihnen beschäftigt, mit ihnen doch nicht ‚fertig‘ werden kann. Damit einher geht, auch wenn der Betrachter und Leser der Stele Antipatros' faktisches Geschick nicht zu eruieren vermag, dessen Überhöhung und damit, archaisch-heroisch gesprochen, die Stiftung von *kleos*, das gegen das Vergessen arbeitet. Anders gesagt: Die Grabstele des Antipatros garantiert gerade in ihrer ästhetischen Einmaligkeit und Rätselhaftigkeit ihre Unvergesslichkeit.

Natürlich muß, je nach Rezipient, der Grad kontemplativer Versenkung unterschiedlich intensiv ausfallen; dennoch ragte das Monument aus der konventionellen Masse heraus, konnte ihm die Aufmerksamkeit und das Zurückdenken des Besuchers sicher sein. Das dürfte mehr gewesen sein, als die meisten Grabmonumente für sich beanspruchen konnten.

In der Tat finden sich in der zeitgenössischen Rezeptionsästhetik Konzepte für einen solchen Umgang mit textlichen und bildlichen Monumenten. Mit *θαυμαζέτω* fällt im Epigramm an prominenter Stelle ein Begriff, der in der antiken Kunsttheorie erhebliche Bedeutung besitzt.<sup>70</sup> Er bezeichnet dort

<sup>70</sup> Vgl. Jerry J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art. Criticism, History, and Terminology*, New Haven (Conn.) u. a.: Yale University Press, 1974, S. 64 f. und S. 189-191.

einen spontanen Modus der Reaktion eines Rezipienten auf einen außergewöhnlichen Anblick: die verblüffte Sistierung von Normalität.<sup>71</sup> Zugleich wird das Staunen auch in der Aristotelischen Philosophie – und damit zu Antipatros' Monument wahrscheinlich zeitnah – als Modus der Erstreaktion auf ein Nicht-Begreifen bezeichnet.<sup>72</sup> Aristoteles überträgt das Staunen auch in seine rhetorische Psychologie<sup>73</sup> und versteht es dort gleichfalls als Impuls des Verstehenwollens, ausgelöst durch den „Reiz des Fremdartigen“, die „Lust am Kuriosen“.<sup>74</sup> Diese ‚Lust‘ resultiert also keineswegs nur aus der Betrachtung kurioser Bilder, sondern natürlich auch aus der Rezeption kurioser Wörter und Formulierungen.<sup>75</sup> Hieraus ließe sich mithin eine Erklärung einiger Merkwürdigkeiten in der Formulierung des Epigramms gewinnen, etwa der zwei *hapax legomena*, selbst wenn man dies als schlichte Form von Kunstfertigkeit ansehen mag. In der *Poetik* bestimmt Aristoteles als Quelle des Staunens daneben allgemein das Ungereimte, das, was der Erfahrung und der Vernunft widerspricht und entschieden unwahrscheinlich ist (τὸ ἄλογον);<sup>76</sup> dem entspräche dann im Ganzen die Abstrusität von Text und Bild des Antipatros-Monuments.

Das Staunen gibt bei Aristoteles zwar den eigentlichen Impuls für das philosophische Weiterfragen, muß aber im Fortgang überwunden und durch Analysieren und Verstehen ersetzt werden: An die Stelle des θαυμάζειν muß die ἄθασμασία treten. Entsprechend gilt in der Kunsttheorie das bloße Staunen als eher laienhafte Reaktion, die durch Kennerschaft zu ersetzen ist.<sup>77</sup> Anders formuliert, soll entweder das Verwundern über das Außergewöhnliche der ästhetischen Würdigung weichen, oder der Staunende verlangt – ein beliebtes literarisches Motiv im Rahmen der *ekphrasis* – nach Deutungshilfe durch einen Hermeneuten (Exegeten), wenn seine eige-

<sup>71</sup> Die Bedeutungsgeschichte der zugehörigen Terminologie von Homer bis Aristoteles verfolgt eindringlich Hans Joachim Mette, „‚Schauen‘ und ‚Staunen‘“, in: *Glotta* 39/1961, S. 49-71.

<sup>72</sup> Vgl. Aristoteles, *Metaphysik*, A 2, 982b; dazu Mette, „‚Schauen‘ und ‚Staunen‘“ (wie Anm. 71), S. 69-71 und Stefan Matuschek, *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen: Niemeyer, 1991, S. 8-50, hier S. 8-23 (zu den Differenzen zwischen Platonischer und Aristotelischer Auffassung von der Bedeutung des Staunens).

<sup>73</sup> Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, 1371a31-b5.

<sup>74</sup> Vgl. Matuschek, *Über das Staunen* (wie Anm. 72), S. 27.

<sup>75</sup> Vgl. Aristoteles, *Rhetorik*, 1404b10-12.

<sup>76</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, 1460a13 f. und Matuschek, *Über das Staunen* (wie Anm. 72), S. 36 f.

<sup>77</sup> Einen (späten) Beleg hierfür bietet etwa Lukian *Dom.* 2-6.

nen Kenntnisse vor dem rätselhaften Bild versagen.<sup>78</sup> In dessen Position tritt auf dem Grabmal des Antipatros der Text ein, der gleichwohl mehr Fragen offen läßt als er beantwortet.

Staunen und Deuten sind konträre Arten und Weisen der Weltaneignung: Wer staunt, deutet *noch nicht*, wer deutet, staunt *nicht mehr*; so hätte jedenfalls Aristoteles es gesehen, und auch die literarischen Hermeneuten wollen das Staunen beenden. Pointiert formuliert, kann man immer nur eines von beiden tun, und auch ihre Reihenfolge ist *idealiter* festgelegt. In diesem Fall scheinen Text und Bild in ihrer Verbindung dazu geeignet, beide Verhaltensweisen möglichst lange zu iterieren: Staunen *immer wieder* in Deutung, Deutung *immer wieder* in Staunen übergehen zu lassen und sie in diesem Akt der repetitiven wechselseitigen Verweisung und Reinszenierung als solche kenntlich zu machen. Zugleich tritt auf diese Weise der *Kunstcharakter* des Monuments ins Bewußtsein des Grabbesuchers und damit seine Außergewöhnlichkeit, seine *Bedeutung*.

Die obigen Überlegungen setzen voraus, daß die Stifter des Monuments und – wenn die Stele dem Verstorbenen ein adäquates Andenken setzte – auch Antipatros Kunst nicht ausschließlich als immanent sinnhafte Verschönerung ihrer Lebenswelt wahrnahmen, sondern sich mit dem Kunstschaffen ihrer Zeit sowie den künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der *beiden* Kulturen, in denen sie lebten, auseinandersetzten. Natürlich konnte eine solche gesteigerte Wahrnehmungsfähigkeit gerade aus ihrer Bikulturalität resultieren, da in ihrem Lebensvollzug die Perception der sie umgebenden Formenwelt permanent mit den Formen der jeweils ‚anderen‘ Welt konfrontiert wurde. Ein solcher – durchaus als intellektuell zu bezeichnender – Zugriff, wie er meiner Meinung nach bereits durch die ersten Worte des Epigramms kenntlich wird, zieht bekanntlich gleichwohl nicht automatisch eine entsprechende aktive künstlerische Befähigung nach sich: Die Fähigkeit der intellektuellen Auseinandersetzung und Durchdringung korrespondiert nicht *a priori* einer Fähigkeit zur eigenständigen anspruchsvollen Gestaltung. Damit erklärt sich ohne größere Schwierigkeiten die Diskrepanz zwischen Anspruch und Ausführung, die einen Teil der Merkwürdigkeit der Stele ausmacht. Aber unhintergebar bleibt demgegenüber die Tatsache, daß die Stifter der Stele jedenfalls den Anspruch erhoben, etwas Außergewöhnliches, Einmaliges geschaffen zu haben, ein Grabmonument, das,

<sup>78</sup> Vgl. bspw. Lukian *Herakles* 4, Ps.-Kebeas *Pinax*, Achilleus Tatios *Leukippe und Kleitophon* 1,1 ff.; das erklärungsbedürftige Faszinosum eines Bildes läßt noch eine knappe Erwähnung des Hermeneuten im Proöm des Romans des Longos erkennen. Der Bildbetrachter der *Eikones* des Philostrat fühlt oft genug seine Erklärerfähigkeiten (ἐρμηνευόειν) durch die αἰνίγματα eines Bildes herausgefordert; vgl. etwa *Imagines* 1, Pr. 5; 1,6,3.

wenn nicht die generischen Regeln von Grabstelen – die es in diesem Sinne nicht gab –, so doch zwar alles Übliche weit hinter sich ließ, zugleich aber mit der Wahl des Monumenttyps auf traditionelle Formen zurückgriff und in der Wahl des Steinmetzen einen klaren Qualitätsanspruch dokumentierte.

Angesichts des technischen wie des intellektuellen Anspruchs des Monuments ist dann auch die Annahme einer höheren sozialen Stellung von Stifter und Verstorbenem methodisch naheliegend. Antipatros und Domsalos waren aller Wahrscheinlichkeit nach Metöken, was selbst zu einer Zeit, als die *Metoikia* die Bewohner Attikas noch sehr viel deutlicher voneinander abgrenzte, als das zu dem präsumtiven Zeitpunkt der Erschaffung der Stele bereits der Fall war,<sup>79</sup> keineswegs automatisch eine niedere soziale Stellung nach sich zog. Jedenfalls konnten Metöken ein großes Vermögen erwerben und ihren Kindern eine entsprechend anspruchsvolle Ausbildung zukommen lassen, ebenso wie sie am kulturellen Leben ihrer Zeit uneingeschränkt partizipierten; nur beispielhalber seien aus dem vierten Jahrhundert etwa die Metöken Lysias und Aristoteles erwähnt. Auch die soziokulturelle Einordnung des Domsalos und des Antipatros schließen daher eine Deutung der Stele im Sinne eines ästhetisch raffinierten, phönizische und griechische Kultur integrierenden Kommemorationsanspruches keineswegs aus. Antipatros' Wunsch, erinnert zu werden – und zwar, wie seine außergewöhnliche Wahl eines eigenständigen griechischen Namens zeigt,<sup>80</sup> von Griechen erinnert zu werden –, betraf möglicherweise in erster Linie seine intellektuelle Lebensleistung, und nicht so sehr sein (vielleicht ganz unrühmliches) Ende.

## 6. Zweite Erklärung: ‚Spontane Kreativität‘ (T. H.)

Die Deutung der ungewöhnlichen Züge der Stele als ‚spontane Kreativität‘ geht zunächst davon aus, daß es sich um ein Werk von bildlich wie textlich anspruchloser handwerklicher Qualität handelt. Der Typus der Bildfeldstelen wurde in Athen im 4. Jh. v. Chr. in zahllosen Exemplaren als Grabdenkmäler von mittlerem Anspruch errichtet; auch die bildhauerische Qualität ist durchweg, wie auch bei der Stele des Shem[.] / Antipatros, beschei-

<sup>79</sup> Vgl. etwa David Whitehead, „The ideology of the Athenian Metic. Some pendants and a reappraisal“, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 32/1986, S. 145-158.

<sup>80</sup> Vgl. hierzu Stager, „Let No One Wonder at this Image“ (wie Anm. 1), S. 430-432.

den.<sup>81</sup> Auch der Text des Epigramms ist sprachlich-stilistisch von mäßiger Qualität.

Unbestreitbar tritt die Stele in Bild und Text aus allen Normen und Traditionen attischer Grabreliefs heraus. Die Frage ist, ob damit ein Niveau hoher intellektueller Reflexion und ästhetischen Raffinements angezeigt ist oder ob ein Verständnis mit geringerem Anspruch vorstellbar ist. Grundsätzlich bedürfte die Annahme eines exzeptionellen Reflexionsniveaus *griechischer* Bildsprache und Verskunst bei einem Grabrelief für einen Fremden aus Phönikien einer spezifischen Erklärung. Phönikische Fremde waren in Griechenland, und speziell in Athen, vor allem als Händler tätig, weniger als Bankiers, daneben viele in niedrigen Tätigkeiten. Hohe intellektuelle und ästhetische Ambitionen dürften in diesem Milieu zumindest nicht häufig gewesen sein.

Die aus dem traditionellen Repertoire herausfallenden Bildmotive ebenso wie die einzigartigen Sprachformen können in diesem Sinn als exzentrische Einfälle erklärt werden, die von zwei verschiedenen Ursachen begünstigt sein könnten: Zum einen waren die Todesumstände des Shem[.]/Antipatros, wie auch immer man sie rekonstruiert, offenbar so ungewöhnlich, daß sie eine ebenso ungewöhnliche Darstellung im Bild, mit zusätzlicher Erklärung im Epigramm, nahegelegt haben könnten.<sup>82</sup> Zum anderen könnte die Stellung des Verstorbenen wie des Auftraggebers der Stele zwischen den kulturellen Welten Phönikiens und Griechenlands ein unbekümmertes Herausreten aus festen kulturellen und ikonographischen Formen gefördert haben. Natürlich können beide Umstände zusammengekommen sein und einander verstärkt haben. Mit dieser Erklärung bleibt man auf einem ‚mittleren‘ kulturellen Niveau, wie es die Qualität der Grabstele und die vermutliche soziale Stellung des Auftraggebers Domsaleh/Domsalos aus Sidon nahe legt. Die eigentliche Herausforderung einer solchen ‚mittleren‘ Lesung der Stele liegt dann darin, wie die Rätselhaftigkeit von Bild und Text erklärt werden kann. Es müßte eine Erklärung sein, die mit modernen Kategorien theoretischer Reflexion operieren darf, ohne jedoch eine entsprechende Komplexität der Reflexion beim antiken Autor und Publikum anzunehmen.

Schwierigkeiten des Verständnisses werden durch das Epigramm schon bei den antiken Betrachtern vorausgesetzt. Dies wird deutlich im ersten

<sup>81</sup> Scholl, *Die attischen Bildfeldstelen* (wie Anm. 1), *passim*.

<sup>82</sup> Ebenfalls aus der Reihe fallend, wenn auch in der Bildsprache nicht so exzeptionell, ist die Grabstele des Demokleides, der in Trauer, auf dem Vorderteil seines Schiffes sitzend, dargestellt wird: Conze, *Die attischen Grabreliefs* (wie Anm. 1), Nr. 623 Tafel 122; Clairmont, *Classical Attic Tombstones* (wie Anm. 1), I Nr. 330.

Vers gesagt: Nicht wundern! Warum aber wurde im Bild und im Text diese Rätselhaftigkeit in Kauf genommen und nicht effizienter aufgelöst? Was sagt das über die kommunikative Leistung der Stele aus? Über die Einstellungen des Auftraggebers, des Bildhauers und des Verfassers des Epigramms? Über den Umgang der Betrachter mit dem Denkmal?

Zunächst einige generelle, theoretische Überlegungen über die Aufgaben und Leistungen von Bildern. Die wissenschaftliche Vorgehensweise der Semiotik untersucht Bilder auf die ‚Informationen‘ hin, die sie dem Betrachter oder verschiedenen Betrachtern übermitteln. Die Voraussetzung ist dabei, daß es die zentrale Funktion eines Bildes ist, seinen Inhalt in dem vorgegebenen kulturellen Rahmen möglichst eindeutig verständlich zu machen. Diese Voraussetzung ist in verschiedener Hinsicht fragwürdig. Denn grundsätzlich kann es nicht die Aufgabe eines Bildes sein, einen unwissenden Betrachter von einem Punkt Null des Unverständnisses auf einen Punkt Hundert des Verständnisses in Kenntnis zu setzen. Es *kann* diese Leistung in gewisser Hinsicht gar nicht erbringen – *soll* sie aber oft auch gar nicht erbringen.

**Bild und Information.** Zunächst zu dem, was ein Bild leisten *kann*. Jedes Bild ist für den Betrachter so weit verständlich, wie seine allgemeinen lebensweltlichen, kulturellen oder historischen Kenntnisse und Erfahrungen mit dem Thema des Bildes übereinstimmen: Je mehr die sozialen Praktiken von spezifischen kulturellen Formen geprägt sind, desto weniger sind deren bildliche Darstellungen ohne Kenntnisse zu verstehen: Sobald schließlich der Bereich der Narration eines *einzigartigen* Vorgangs erreicht ist, versagt die spontane Fähigkeit des Verstehens in aller Regel.

In dieses Spektrum läßt sich der Befund der Grabstele des Shem[.] / Antipatros im Kontext der attischen Grabreliefs einordnen. Die athenischen Nekropolen waren voll von zahllosen typologisch eintönigen Stelen mit einer einzigen oder nur wenigen Figuren, ohne spezifische Kennzeichnung, die ohne weiteres verständlich waren, aber über die Verstorbenen als Individuen extrem wenig Spezifisches aussagten. Wer nur die Bilder betrachtet, sieht typisierte Gestalten in typisierten Altersstufen mit normierten Trachten, Haltungen und Gesten. Und wer die Namen liest, erfährt durch die Bilder nichts Wesentliches hinzu, was er nicht gewußt hätte. Am anderen Ende der Skala steht die Stele des Antipatros, die in ihrer singulären ikonographischen Komplexität nicht nur für den heutigen, sondern auch für den antiken Betrachter höchst rätselhaft war: „Wundere Dich nicht!“ Hier sind es zunächst sicher nur die Autoren der Stele, Auftraggeber und Bildhauer und ihr unmittelbares Umfeld, bei denen das nötige Vorwissen vorauszusetzen ist. Das heißt: Der normale Betrachter griechischer Bildwerke steht auf der einen Seite vor einer großen Zahl von Bildwerken, deren Verständnis wenig

Schwierigkeiten macht, die aber auch keine stark differenzierten ‚Botschaften‘ vermitteln, und auf der anderen Seite immer wieder einmal vor solchen, die wenig darauf ausgerichtet sind, sich einem ‚unmittelbaren‘ Verständnis zu erschließen.

Offensichtlich versagt hier das Modell, daß die Bilder – bedingt durch die Funktion der Bildträger – auf das Verständnis bestimmter Betrachter orientiert sind, daß sie grundsätzlich anstreben, bestimmte Themen und Inhalte den Betrachtern mit ausreichender Deutlichkeit verständlich zu machen. War die grundsätzliche *kommunikative Einstellung* anders als wir heute erwarten? Und wenn ja, in welchem Sinn und unter welchen Voraussetzungen?

**Bild, Dekor und Repräsentanz.** Die folgenden Überlegungen können hier nur knapp und unzureichend skizziert werden und sind dadurch besonders angreifbar. Sie richten sich auf Phänomene, die dem Bild eine gewisse begrenzte Autonomie gegenüber dem Betrachter geben.<sup>83</sup>

Bildwerke haben die grundsätzliche Aufgabe, die dargestellten Wesen für die Lebenden präsent zu halten: Götter und mythische Heroen werden in den Tempeln und Heiligtümern, Staatsmänner und andere Personen von öffentlicher Bedeutung in den öffentlichen Zentren, Verstorbene mit ihren Angehörigen und Zugehörigen auf den Gräbern durch Bildwerke vor Augen gestellt. Bildwerke bewirken, über die Distanz von Zeit und Raum hinweg, die Präsenz von Göttern, Heroen sowie Personen der Vergangenheit und Gegenwart in der sozialen Lebenswelt, damit die lebenden Menschen mit ihnen umgehen können.

Solche Bilder waren für die griechischen Gesellschaften nötig, um den wichtigen Räumen und Situationen ihres sozialen Lebens einen manifesten Sinn zu geben. Heiligtümer, öffentliche Plätze und Gräber wurden mit Bildern geschmückt, die in diesen Räumen in spezifischer Weise als ‚angemessen‘ betrachtet wurden und sie zu konzeptuellen Lebensräumen machten. Die Bildwerke waren Teil dieser Ordnung wie alle anderen signifikanten Objekte und Wesen: Bauwerke und Gegenstände, Begrenzungen und Zugänge, Pflanzen, Tiere und Menschen. Hier liegt der eigentliche Sinn der Begriffe ‚kosmos‘ und ‚decor‘, die für die antike Auffassung der Ausstattung der Lebenswelt mit Bildern von fundamentaler Bedeutung sind. Damit wird – weit entfernt von dem neuzeitlich abgewerteten Begriff des ‚Dekorativen‘ – eine Sinnstiftung bezeichnet, die zugleich ‚Ordnung‘ und ‚Schmuck‘ ist.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Dazu demnächst Tonio Hölscher in *Visual Power* (wie Anm. 16).

<sup>84</sup> Dazu Clemente Marconi, „Kosmos: the imagery of the archaic Greek temple“, in: *Révue des études sémitiques* 45/2004, S. 209-224; Ellen E. Perry, *The Aesthetics of*



Diese Sicherung der Präsenz durch Bildwerke stellt aber eine Aufgabe von eigener Priorität dar: Die sinnvolle ‚Welt‘ der Bilder ist in gewissem Maß ein Wert ‚an sich‘. Sie herzustellen ist das erste Bemühen von Auftraggebern und Künstlern. Die Bilder dienen dabei nicht zur ‚Information‘ über spezifische Eigenschaften der dargestellten Personen, sondern zur Repräsentation.

Die Interaktion zwischen den Menschen und den Bildwerken ihrer Lebensräume vollzog sich in aller Regel nicht in der Form der intensiven Botschaften und ihrer ebenso intensiven Entschlüsselung – das ist eine Situation, die erst in dem ästhetischen ‚Kunst‘-Raum des Museums geschaffen wurde, den es in der Antike nicht gab. Vielmehr geschah der Umgang als ‚Leben mit den Bildern‘, in ähnlichen Formen wie mit anderen Dingen und Elementen der Lebenswelt: von unmittelbarer neugieriger oder beeindruckter Intensität bis hin zu Unaufmerksamkeit und Nichtbeachtung.

Der ontologische Status der Bilder war zunächst der, daß sie ‚da waren‘ und Präsenz der dargestellten Gestalten bewirkten. Und wie alle anderen Dinge und Wesen der Lebenswelt in erster Linie präsent sind und erst in dieser Präsenz (mehr oder minder intensive und mehr oder minder erfolgreiche) Akte des Verstehens provozieren, so kann es auch mit Bildern gehen. Das Bild wird um seiner selbst gemacht – und dann kann es dazu kommen, daß die Betrachter ‚sich wundern‘.

**Shem[.] / Antipatros.** Wenn diese Überlegungen zutreffen, so würden sie für die Stele des Shem[.] / Antipatros bedeuten: Die phönikischen Auftraggeber wählten für das Grabmal ihres Freundes einen Typus von Denkmal, der im Rahmen der Praxis am Ort des Begräbnisses, in Athen, im vollen Sinn als ‚angemessen‘ gelten konnte: eine ‚Bildfeldstele‘, wie sie damals in großer Zahl errichtet wurden. Angeregt durch die exzeptionellen Todesumstände des Verstorbenen, und wegen ihrer Situation zwischen den Kulturen Phönikiens und Griechenlands weniger in festen kulturellen Traditionen fixiert, wählten die Freunde des Shem[.] / Antipatros ein einzigartiges Bildmotiv und erläuterten es mit einem Epigramm von ‚unbekümmertem‘ dichterischem Anspruch.

Damit hatten sie zunächst alles getan, was als ‚angemessenes‘ Verhalten gegen den Toten von ihnen erwartet wurde: Sie hatten ihm durch Setzung eines sinnstiftenden Grabschmuckes eine Existenzform unter den Lebenden bewahrt, die wir eher unzureichend als ‚Gedächtnis‘ bezeichnen, die vielleicht zutreffender als ‚konzeptuelle Präsenz‘, als Ver-Gegenwärtigung in der Gemeinschaft zu begreifen wäre. Er war weiterhin unter ihnen. Und

zwar in einer Form, die ihren eigenen Bedürfnissen in besonderem Maß entsprechen haben dürfte.

Daß für außenstehende Betrachter der außergewöhnliche Schmuck durch Bild und Epigramm in vieler Hinsicht rätselhaft blieb, wenn sie nach dem genauen Sinn fragten, war den Initiatoren der Stele bewußt, aber das schränkte ihre primäre Funktion nicht ein. Bild und Text hatten in jedem Fall ihren Sinn, denn sie bezogen sich sehr speziell auf den Toten: Jeder Betrachter konnte sehen, daß das Bild dem Tod des Antipatros galt, und jeder attische Betrachter konnte lesen, daß die Verse von ihm und seinem Tod berichteten. Damit wurde ein angemessener Umgang der Nachwelt mit dem Verstorbenen möglich gemacht.

Das bedeutet gewiß nicht, daß der Bildschmuck in seiner Komplexität überflüssig war. Wer schon näher mit Antipatros zusammengelebt hatte, der verstand genau, wovon Bild und Epigramm berichteten. Und wenn Fernerstehende in näheren Kontakt mit ihm und zu näherem Verständnis seines Bildes kommen wollten, mußten sie das ‚Leben‘ mit seinem Bild intensivieren, d. h. nähere Kenntnisse über ihn einholen. Wie in der Lebenswelt.

Wer das versuchte, hatte beim Anblick des Bildes allen Grund, zu staunen. Der Grund dafür wäre, wenn die vorgetragenen Überlegungen zutreffen, nicht intentionale Verschlüsselung, sondern eine kulturelle Praxis des sinnstiftenden ‚Schmückens‘, die zunächst ihren Sinn in sich selbst trägt: Gegenüber der Gemeinschaft aller Betrachter erfüllt die Stele, als sinnvoll geschmücktes Mal, die Aufgabe angemessener Ehrung. Dies Motiv der Ehrung war durch das Denkmal soweit angemessen erfüllt, daß es hingenommen werden konnte, wenn die Ikonographie und die Poesie des Grabsteins nicht völlig eindeutig in dem zugrundeliegenden realen Vorgang aufgingen.

Was hier vorgelegt wird, ist demnach keine theoretische Begründung für den rätselhaften Charakter von Bild und Text. Nach der hier vertretenen Auffassung liegen die Gründe dafür in einer kontingenten exzeptionellen Situation, die zu einem exzeptionell kreativen Einfall geführt hat. Stattdessen wurde versucht, die kulturellen Rahmenbedingungen zu beschreiben, die es möglich machten, daß ein derart exzeptionelles Denkmal entstehen konnte, dessen partielle Verschlossenheit hingenommen wurde.

## 7. Schluß (T. H. / P. v. M.)

Die Analysen dieses Beitrags lassen zunächst einmal erkennen, mit wie unterschiedlichen Rezipienten- und Rezeptionsmodellen im Grunde Bild- und Textwissenschaften operieren. Ein Bild entfaltet eine ästhetische *Ad-hoc*-Präsenz in einer Intensität, wie sie Texten kaum je zukommen kann. Texte,

die allein durch ihr Da-Sein zur Ausgestaltung eines Lebensraumes im Sinne eines *kosmos* beitragen, sind hingegen selten; man mag hier beispielsweise an monumentale Inschriften wie etwa die persische Behistun-Inschrift denken, die für einen wirklichen Leseakt recht ungeeignet waren, aber ‚Geordnetheit‘ bereits einfach durch ihre Existenz, ihre Monumentalität an einem bestimmten Ort repräsentierten, und in ähnlicher Weise können für stark formalisierte Texte – wie etwa eben Grabstelen in ihrer üblichen Gestaltung – wohl zu Recht Leser angenommen werden, die die in den Stein geritzten Worte nur überflogen und ihren Inhalt bestenfalls registrierten. Über solche Fälle hinaus weiß die Textwissenschaft und erst recht die Literaturwissenschaft mit dem Konzept eines Nicht-Lesers oder eines ‚flüchtigen‘ Lesers letztlich nicht viel anzufangen. Umgekehrt mag man sich fragen, wie viele Bilder eigentlich wirklich über einen ersten und entscheidenden Eindruck hinaus auf eine eingehende, alle Details berücksichtigende Betrachtung spekulieren und nicht vielmehr im emphatischen Sinne eines Dekors als lebensraumgestaltende Elemente wahrgenommen werden.<sup>85</sup> Denn selbst wenn in literarischen Texten auftretende Bildbetrachter zumeist als konzentrierte und detailfreudige Beobachter dargestellt sind,<sup>86</sup> so ließe sich ja vermuten, daß dies gerade solche *Betrachter* sind, wie sie ein typischer *Leser* imaginiert.

Aber auch aus einem weiteren Grund ist die Grabstele des Shem[.] / Antipatros aus der Sicht einer intermedialistischen Fragestellung ein Curiosum. Üblicherweise nehmen wir ja an, daß ikonotextuelle Relationen tautologisch, komplementär oder kontrastiv sind; insbesondere die beiden ersteren darf man in besonderem Maße für stark typisierte Ikonotexte in Anspruch nehmen. Als ein solcher kann eine Grabstele in einem attischen Gräberkontext des ausgehenden 4. Jhd. v. Chr. *a priori* mit Fug und Recht angesehen werden, und zwar mit umso größerer Berechtigung, als das Ausspielen kultureller Fremdartigkeit offensichtlich gerade nicht zu den Absichten der Grableger des Antipatros gehörte. Nirgends werden im Epigramm kulturelle Differenzen als Grund der Verwunderung genannt oder auch nur impliziert. Vielmehr machen die Zweisprachigkeit der Inschrift und die doppelten phönikisch-griechischen Namen deutlich, wie ausgeprägt in der Tat die interkulturelle Situation des Verstorbenen und seines Umfelds war und empfunden wurde. Kein Wort weist darauf hin, daß die Rätselhaftigkeit der Motive etwa durch ihre Herkunft aus einer fremden Kultur be-

<sup>85</sup> Die Lektüren und Betrachtungen von Text- und Bildwissenschaftlern sind ja in ihrer Detailverliebtheit letztlich aufs Ganze gesehen eine eher untypische Art und Weise der Rezeption.

<sup>86</sup> Vgl. oben Anm. 31.

dingt sein könnte. Im Gegenteil: Alles wird auf einer interkulturell verständlichen Ebene erklärt: Löwe, Schiff, Freunde, Rettung und Bestattung. Anscheinend spielten kulturelle ‚Identität‘, ihre Definition und Behauptung eine weniger zentrale Rolle, als das in unserer Zeit emphatischer Identitätsstiftung erwartet wird. Die Grabstele will also in ihrem griechischen Kontext wahrgenommen werden, und die weitgehenden Abweichungen der Stele vom etablierten Begräbnisformular können mithin nicht vollständig in einem Bedürfnis, die fremde Identität zu zeigen, begründet sein.

Nun legt V. 1 des Epigramms nahe, sein Verhältnis zum Bild als ein komplementäres anzusehen: Daß niemand sich wundern soll, der das Bild sieht, setzt voraus, daß der Betrachter ‚etwas‘ nicht versteht und daß der folgende Text die Verständnislücken, die das Bild läßt oder (mit seinem provokativen *hapax* des Prora-Mannes) gar aufreißt, ergänzen wird. Tatsächlich aber sagt der Text faktisch nichts, was nicht das Bild ‚schon‘ dargestellt hätte (oder stellt das Bild nichts dar, was nicht der Text ‚schon‘ gesagt hätte). Daß es um die Aggression eines ‚Löwen‘ geht, daß Helfer, die irgendwie mit einem Schiff verbunden sind, zur Hilfe eilen, daß es um die Bestattung des Shem[.] / Antipatros geht: All dies sind Informationen, die wir aus beiden Medien unabhängig voneinander ziehen können, und bestenfalls wird man zugeben, daß der *Text* eine narrative Folge etabliert (Angriff – Abwehr – Begräbnis), die das *Bild* nicht eindeutig vermitteln kann, aber doch vermuten läßt,<sup>87</sup> während das *Bild* stärker auf die Symmetrie der Positionen der Beteiligten und ihrer Eigenschaften abhebt, die im Rahmen der *textlichen* Narration eher vernachlässigt werden. Sieht man von dieser minimalen Komplementarität einmal ab, so zeigt sich, daß entgegen den vom Text explizit geweckten Erwartungen Epigramm und Bild sich tatsächlich *tautologisch* zueinander verhalten und schon von daher das gestellte Rätsel aus ihrem intermedialen Miteinander keine Lösung erfahren kann.

Diese Tautologie besteht im Übrigen nicht nur auf der Ebene der Referentialität, sondern auch auf der Ebene der ästhetischen Vermittlung des Geschehenen. Beide Medien bedienen sich starker Antithesen, operieren mit singulären Elementen, bemühen sich um eine figurale Verlebendigung der *πρώτα* und operieren explizit mit einem an das Erstaunen appellierenden Signal. Die Tautologie läßt sich darüber hinaus sogar bis zu einem bestimmten Grad als ästhetische Analogie fassen, falls man die wiederholte und daher auffällige Zweiteilung der V. 2-6 des Epigramms als Pendant zu der symmetrischen Gegenüberstellung von Löwe und Prora-Mann im Bild anzusehen bereit ist, die ihre Pointierung möglicherweise in dem unerwar-

---

<sup>87</sup> Vgl. Abschnitt 2.

teten Pentameter in V. 3 erfährt,<sup>88</sup> eine solche Analogie wäre ganz unabhängig von der Reihenfolge der Wahrnehmung des Einzelmediums.

Eine der Überraschungen, auf die das Monument offensichtlich spekuliert, mag also darin bestehen, ein komplementäres Medienverhältnis, das man sowohl als Rezipient einer *typischen* Grabstele erwartet als auch als Betrachter dieser *außergewöhnlichen* Grabstele benötigt, durch eine in diesem Rahmen unübliche Art und Weise der Medienkombination, nämlich die Tautologie, zu ersetzen, dies möglicherweise mit dem Effekt einer intensivierte Kommemoration des Verstorbenen. Wie die Zeitgenossen mit dieser Überraschung umgegangen sind, bleibt offen; ein Spektrum von möglichen Wahrnehmungs- und Verständnisweisen hoffen wir im vorliegenden Beitrag aufgewiesen zu haben.

---

<sup>88</sup> Man könnte in diesem Fall dann beinahe mit Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen u. a.: Francke, 2002, von ‚Medienkontamination‘ sprechen.