

RALF VON DEN HOFF

Odysseus in der antiken Bildkunst

Versteht man Mythen als erzählerische Folien und Mittel der Welterklärung und ihre diachronen Veränderungen in medialer Erscheinung als Reflexionen mentaler und kultureller Bedingungen des Lebens derer, die diese Mythen je neu erzählen, so kann für uns die antike Figur des Odysseus Zeugnis für die zeitbedingten Konstruktionen von Mythen sein, und dies nicht nur in ihrer in Texten seit Homer sich verändernden Form. Beide Prämissen gelten nämlich auch für die Zeugnisse, die Welt und Bewußtsein der Griechen und Römer mindestens ebenso prägten, wie das, was sie täglich taten, wie die Geschichten, die sie erzählten und hörten und wie die Texte, die sie lasen und auf die Bühne brachten: für die Bildkunst. Will man eine Vorstellung von der antiken Odysseusfigur gewinnen, so ist ein Blick auf die visuellen Zeugnisse zunächst schon deshalb angebracht, weil die Kultur des antiken Griechenland bis weit ins 5. Jh. v. Chr. hinein nicht eine Lesekultur, sondern oral und zudem in gleichem Maße – auch später noch – visuell geprägt war: durch Bilder, von denen man täglich umgeben war, auf Geschirr in Haus und Heiligtum, als Statuen auf Plätzen und in Heiligtümern, als Reliefs an Gebäuden. Ein solcher Blick ist aber auch deshalb sinnvoll, weil er eine geeignete Gegenprobe zu den Entwürfen des Odysseus darstellt, die uns in der antiken Literatur entgegentreten. Es stellt sich unmittelbar die Frage, was der visuelle Odysseus mit der Figur Homers und der ihm folgenden Literatur zu tun hat, denn auch Odysseus ist weder eine unveränderliche Konstante homerischer Prägung, noch ist er jenseits von Diskursen und Konstrukten faßbar, die es im einzelnen darzustellen gilt.

Odysseus: eine Randfigur?

Schon der quantitative Befund ist aufschlußreich: Wertet man moderne Handbücher zu Darstellungen von Mythen in der Antike aus, so gelangt man zu dem überraschenden Schluß, daß Odysseus keine Lieblingsfigur der Griechen und Römer war. Im Gegenteil: Herakles war der Heros, der am meisten visuelles Interesse auf sich zog. Das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) zählt für ihn über 3500 Einträge, gefolgt

von Achilleus (922) und Theseus (322). Odysseus liegt mit 226 Einträgen auf dem Niveau von Peleus (230). Die Einträge des LIMC umfassen die gesamte griechisch-römische Antike vom frühen 1. Jhstd. v. Chr. bis in die Spätantike, beruhen aber stark auf der Auswahl der Bearbeiter und der typologischen Varianz der Bilder. Dies gilt nicht für die Datenbank attischer Vasenbilder, das Beazley-Archive in Oxford. Hier sind sämtliche Darstellungen auf Tongefäßen des 6. bis 4. Jhs. v. Chr. aus Athen erfaßt, insgesamt um die 70.000 Bilder. Um so mehr bestätigt der Befund das Gesagte. Auch in den Bildern, die die Athener auf ihre Tongefäßen brachten, dominierte Herakles mit weit über 3000 Bildern, vor Theseus – als rein attischer Heros in Athen besonders beliebt –, der noch auf über 700 Darstellungen kommt, und wieder Achilleus (637). Odysseus mit nur 139 Bildern auf attischen Vasen rangiert in Athen sogar weit hinter Peleus (355).

Weshalb die Griechen und Römer zwischen dem 6. Jh. v. Chr. und dem 3. Jh. n. Chr. im Vergleich zu anderen Heroen vergleichsweise wenig Interesse an Bildern des Odysseus hatten – und besonders die Athener in der Zeit, in der Odysseus den Weg auf die Bühne des Theaters fand – ist schwer zu sagen und ein eigenes Thema. Homerische Bilder spielen ja auch insgesamt in der Bildkunst nicht die Rolle, die man den Figuren der Epen aus der Feder des ›Lehrmeisters der Griechen‹ zuschreiben würde.

Es stellt sich gleichwohl die Frage, an welchen Darstellungen des Odysseus, an welchen seiner Taten, an welchem Odysseus also sich das antike visuelle Interesse entzündete. So komplex ein literarisches Werk wie die *Odyssee* eine Figur in allen ihren Facetten beschreiben kann, so stark muß – so schon Lessing in seinem *Laokoon* – ein visuelles ›Stand-Bild‹ bestimmte sehr konkrete Aspekte dieser Figur hervorheben, muß ihr jeweils eine Physiognomie geben, muß Auswählen zwischen Handlungsmomenten, in denen sie gezeigt wird, Gesten, die sie vollführt. Ein Bild kann Odysseus kaum zugleich (wenn überhaupt) als Identitätssucher, Politiker, Leidenden, Seefahrer und Lügner zeigen, wie es Homer gelingt. Jede Zeit wählt zudem spezifisch aus diesen Rollenbildern aus, jede Zeit hat auch im Bild die Helden, die sie nötig hat, so könnte man in Variation eines Brechtschen Diktums aus dem *Galilei* sagen. Welches Odysseus Image also zeigen uns die antiken Bilder zu welcher Zeit? Welche Rolle spielt hier der *polytropos*, welche der ›Politiker‹ Odysseus? Dies ist der eine Fragenkomplex, dem ich im folgenden nachgehen möchte. Der andere ist eher formaler Art: Wie wurden die Erzählungen von Odysseus, die in den Augen der Griechen Homer, ihr umfassender Lehrmeister, wie ihn Platon (*Politeia* 606 E) und Xenophanes (Fragment B 10) nennen, festgehalten hat, überhaupt in Bilder umgesetzt? Wie berichten die Bilder im Vergleich zu den Texten von Odysseus?

Vom Mythos zum Bild oder: Bild vs. Erzählung

Beginnen wir mit der zweiten Frage nach der Bildwerdung des Odysseusmythos. Hier wird unser für den Helden negativer quantitativer Befund sogleich qualitativ ausgeglichen: An der Figur des Odysseus entzündete sich im frühen 7. Jh. v. Chr. wesentlich die Bildwerdung von Mythen in Griechenland überhaupt. Luca Giuliani ist diesem Phänomen in seinem Buch *Bild und Mythos* von 2003 grundlegend nachgegangen, dem ich hier weitgehend folgen kann. Diese Bildwerdung geschah auch und gerade an einer Geschichte aus der *Odyssee*: dem Kyklopenabenteuer aus dem 9. Gesang. Vergewärtigen wir uns kurz die Erzählung, wie sie sich dort findet (*Odyssee* 9, 105-566). Odysseus erzählt sie am Hof der Phäaken:

Die griechischen Schiffe, so berichtet er, erreichen das Land der »gesetzlosen« Kyklopen. Zusammen mit zwölf Gefährten erkundet Odysseus die Gegend. Sie finden eine Höhle vor, in der Käse und Milch lagern, aber auch Geräte der Viehwirtschaft. Odysseus will die Höhle nicht verlassen, ohne ihren Besitzer kennengelernt zu haben. Als dieser, der – wie man erst später erfährt einäugige – Riese Polyphemos, zurückkehrt, verweigert er ihnen die Gastfreundschaft. Er kümmert sich »nicht um Zeus und die übrigen Götter« (9, 270ff.) und deren Regeln. Vielmehr verschlingt er sogleich zwei Griechen mit Haut und Haar, nachdem er sie auf den Boden geschmettert und zerschnitten hat (9, 290ff.). Er trinkt Milch dazu. Am nächsten Morgen packt er erneut zwei Odysseusgefährten und verspeist sie. Mit dem Vieh verläßt er die Höhle, die er mit einem großen Stein verschließt. Odysseus, mit acht Gefährten gefangen, sinnt auf Lösung und wird fündig: Von einem riesigen Olivenholzpfahl, so groß wie der Mastbaum eines Schiffes (9, 320), der als Stock Polyphems in der Höhle liegt, schlägt Odysseus eine *órgyia* (9, 325) – das sind ca. 6 Fuß, also 1,80 m – ab; die Gefährten schaben diesen Pfahl, Odysseus spitzt ihn, härtet die Spitze im Feuer und verbirgt ihn unter Stroh. Das Los bestimmt vier Gefährten, die den einäugigen Kyklopen zusammen mit Odysseus blenden sollen. Erst jetzt wird die List für uns durchsichtig. Als der Riese abends zurückkehrt und die Höhle wieder von innen verschlossen hat, reicht Odysseus ihm einen Napf Weines. Er nennt ihm »Niemand«, *outis*, statt Odysseus als seinen Namen (9, 366) – welche Rolle dies hat, werden wir erneut erst später erfahren. Aus einem werden dann drei Becher puren Weines, genug, um den milchgewöhnten Kyklopen zu überfordern. Er lehnt sich zurück, fällt nach hinten; der Hals neigt sich zur Seite. Betrunkener erbricht er sich und entschläft. Odysseus legt nun die Pfahlspitze erneut ins Feuer bis sie

glüht. Alleine bringt der den Pfahl herbei. Die Gefährten packen mit an, Odysseus steht als Richtungsgeber hinten. Von oben nach unten, wie ein Bohrer beim Schiffsbau, so der Text, wird der Pfahl ins Auge des Kyklopen gestoßen, dessen Kopf offenbar am Boden liegt. Es zischt wie in der Schmiede, Blut spritzt; die Gefährten und Odysseus fliehen in die hintersten Winkel der Höhle. Polyphem reißt schreiend den Pfahl aus seinem Auge. Als er seine Brüder aus der Höhle zu Hilfe ruft, sie aber hören, daß »Niemand« ihn mit List geschlagen habe, raten sie ihm, zu beten, und helfen nicht – Odysseus Wein- und Namenslist ist aufgegangen. Die Flucht gelingt, wie, werden wir noch sehen.

Die Geschichte folgt, wie schon Wilhelm Grimm 1857 feststellte, dem alten eurasischen Märchenmotiv der Blendung eines menschenfressenden, einäugigen Riesen durch einen Helden. Dort aber fehlt der Wein; auch die Namenslist findet sich dort nicht, ebenso wenig ein Holzpfahl, der im Feuer zur Glut gebracht wird. Homer hat das Märchenmotiv also verändert. Gegen 670 v. Chr., wenig nach Abfassung der *Odyssee* oder zugleich damit, erscheinen gleichzeitig an mehreren Orten des Mittelmeerraumes auf Tongefäßen Darstellungen der Blendung eines teilweise riesenhaften Mannes. Fünf Bilder aus dieser Zeit sind uns erhalten, aus Argos, aus Athen, aus Samos und aus Etrurien, aus allen Teilen der Mittelmeerwelt. Sie weisen sich durchweg als Darstellungen der homerischen Fassung des Polyphembenteuers aus, und zwar durch ihre typologische Ähnlichkeit, ihre Gleichzeitigkeit und dadurch, daß zumindest bei zwei von ihnen der für Homers Geschichte distinktive Wein ins Bild gesetzt wird, einmal in Form einer Amphore, einmal in Form eines Weintrinkgefäßes, eines Skyphos, in der Hand des Riesen. Das erste Bild, in dem der Skyphos erscheint findet sich auf einer 1,42 m hohen Prachtamphora aus Eleusis (Abb. 1). Rechts sitzt Polyphem an den Bildfeldrand, wohl hier die Höhlenwand gemeint, gelehnt. In der rechten Hand hält er den Skyphos, wie während des Trinkens, mit der linken greift er an einen Pfahl, der sich in sein geöffnetes Auge bohrt. Geführt wird dieser Pfahl von links durch drei Männer. Vom hintersten ist nur ein Teil des Oberkörpers erkennbar. Während zwei weiße Gesichter, aber schwarze Körper haben, wie in der Vasenmalerei dieser Zeit üblich, war der Körper des vorderen ganz weiß überdeckt – der Überzug ist heute abgeplatzt, so daß wir die skizzenhaften Zeichnungen des Malers sehen können. Allein schon durch die helle Farbgebung war dies also die herausragende Figur, zusätzlich dadurch, daß sie ihr linkes Knie auf das Knie des Riesen stützt, um ihn niederzuhalten: Odysseus »mit leuchtenden Gliedern«, *phaidima gyia*, ist hier gemeint. Doch ebenso klar

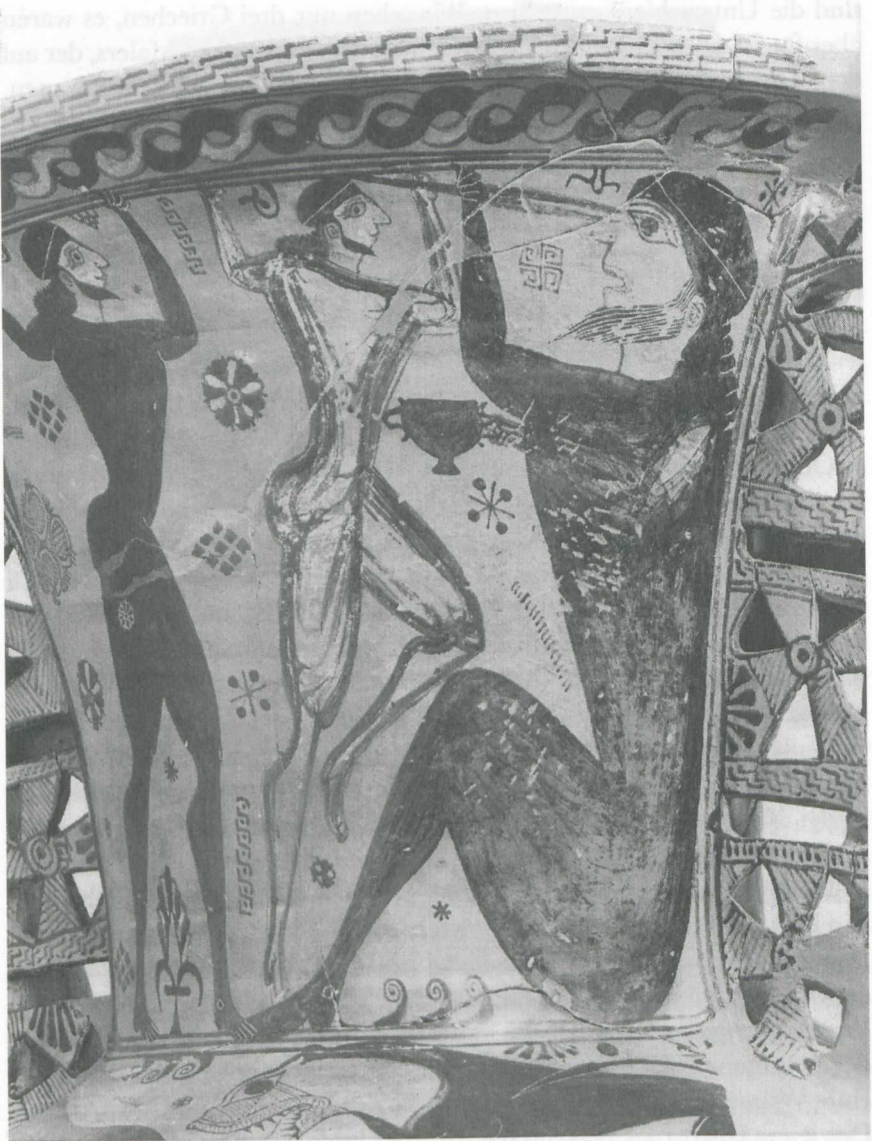


Abb. 1: Blendung des Polyphem. Halsbild einer proto-attischen Amphora des 7. Jhs. v. Chr., Eleusis, Museum. Photo: Archäologisches Institut der Universität Freiburg.

sind die Unterschiede zum Text: Wir sehen nur drei Griechen, es waren aber fünf – doch wissen wir nicht, ob in der Vorstellung des Malers, der auf dem Gefäß wenig Platz hatte, links noch weitere gefolgt sein könnten. Odysseus agiert vorne, nicht hinten; dennoch gibt er dem Pfahl die entscheidende Richtung. Er ist so mit spezifischen Mitteln des Bildes durch Position, Farbgebung und Art der Handlung als Hauptfigur in Szene gesetzt, sonst aber nicht hervorgehoben. Polyphem liegt nicht, wie im *Odysseetext*, er sitzt – sicher um die Komposition dem rechteckigen Bildfeld anzupassen. Eine Bewegung schräg nach unten, wie in der *Odyssee*, wäre zudem bei einer Malweise, die Überschneidungen vermeidet, mit Silhouetten arbeitet und keine Raumperspektive kennt, kaum möglich gewesen. Polyphem schläft zudem nicht, ja er hat nicht nur die Augen geöffnet, sondern hält auch sehr wach den Weinbecher in der Hand – als hätten es Odysseus und seine Leute gewagt, sehenden Riesenauges die Blendung vorzunehmen. Gesichter mit geschlossenen Augen gelten im 7. Jh. als die von Toten, also mußte das Auge geöffnet gezeigt werden. Das deutet Lebendigkeit, nicht Wachsein an. Aber noch mehr: Der Riese hat den Mund weit zum Schrei geöffnet, hält aber dennoch den Becher ganz ruhig vor sich. Hier ist ebenfalls keine konsistente Momentaufnahme aus dem epischen Geschehen gegeben. Gleichwohl ist klar, was erreicht wird. Der Wein ist kompositionell in die Mitte der Handlung gerückt, denn er ist die Grundlage des Odysseus-Tricks. Durch den Weinskyphos eröffnet der Maler sich zudem ein sonst dem Bildproduzenten verschlossenes Feld. Er bringt Narration ins Bild: ein Vorher, das Betrunknen-Machen, das man nun mitlesen kann, ebenso wie ein Nachher, denn im Epos fliehen die Helden gleich nach der Blendung zu den Seiten, dann erst reißt Polyphem den Pfahl aus seinem Auge. Hier greift er schon jetzt an das Blendwerkzeug. Das Bild vereint also unterschiedliche zeitliche Momente und erzählt dadurch eine Geschichte – das hatten Bilder vorher so nicht geleistet.

Werfen wir einen Blick auf die anderen, etwa zeitgleichen Umsetzungen der Erzählung ins Bild. Zunächst das 25 cm hohe Fragment eines Kraters, eines Weinmischgefäßes, aus Argos (Abb. 2). Hier liegen die Dinge anders. Der Riese lagert rücklings auf felsartigem Untergrund, hat aber den Kopf erneut nicht wie in der *Odyssee* zur Seite geneigt. Es fehlt der Skyphos, dafür spritzt Blut aus dem getroffenen Riesenaugenauge. Wieder aber ist das Auge geöffnet, wieder greift der Riese schon an den Pfahl. Wieder recken sich die Blender weit nach oben, um ihren Pfahl zu halten. Dieser ist eine dünn erscheinende Lanze von einer Länge, die weit über das in der *Odyssee* gegebene Maß von ca. 1,80 m hinausgeht, ein Pfahl, den Odysseus zudem

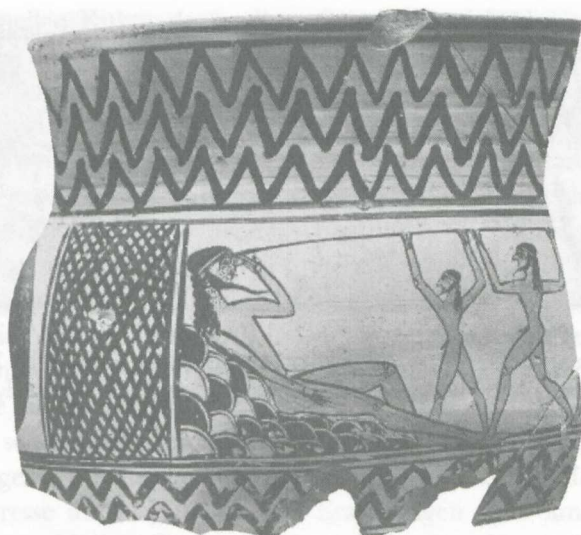


Abb. 2: Blendung des Polyphem. Fragment eines argivischen Kraters des 7. Jhs. v. Chr., Argos, Museum. Photo nach: L. Giuliani, *Bild und Mythos*, München 2003, Abb. 12.

niemals alleine hätte tragen können. Mindestens drei Griechen führen denn auch diese Lanze, wobei der vordere diesmal weniger bedeutsam, weil etwas kleiner als der zweite ist. Vielleicht folgten weitere nach rechts. Allerdings kann hinten keine viel größere Figur gestanden haben: Der Pfahl liegt in seiner Waagerechten zu nah dem oberen Bildfeldrand. Wer Odysseus ist, bleibt unklar. Der Riese trägt nicht nur dieselbe Frisur und denselben Bart wie die Griechen, sondern auch deren Haarband: Würden wir dies als gepflegte Frisur verstehen, so wäre es ein Widerspruch zum unzivilisierten Polyphem Homers. Offenbar meint es Frisur als neutrale Bildformel ohne weitere Wertung, jedenfalls keinen unzivilisierten Zug.

Die beiden weiteren, diesmal italischen Bilder beschreiben den Vorgang wieder anders, zeigen aber dennoch dieselbe Geschichte. Auf dem Krater – wieder also einem Weinmischgefäß – des Aristonothos in Rom (Abb. 3) sind es tatsächlich jene fünf Griechen der *Odyssee*, die die Blendung vollziehen. Und hier ist es der hinterste, der sich mit dem Fuß vom Bildfeldrand, also wohl von der Höhlenwand abstößt. Dies sollte Odysseus sein, auch wenn er bei Homer nicht den Fuß gegen die Höhlenwand stemmt. Dennoch bleibt auch dieser Odysseus insgesamt gegenüber seinen Gefährten eine kaum hervorgehobene Figur. Der erste Gefährte scheint vielmehr ähnlich wie

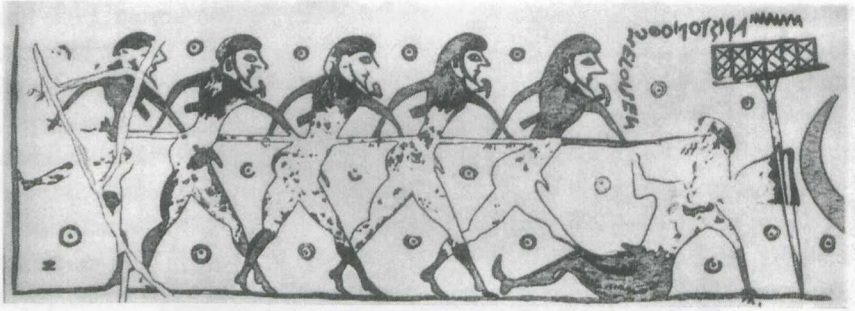


Abb. 3: Blendung des Polyphem. Bildfeld eines etruskischen Kraters des 7. Jhs. v. Chr., Rom, Musei Capitolini. Photo nach: O. Tochefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968, Nr. 1.

Odysseus auf der Amphora aus Eleusis auf den Riesen zu treten – ein Zeichen besonderer Angriffsfreude. Polyphem ist kaum noch ein Riese zu nennen, klein am Boden, so tief, daß die Griechen nun den Pfahl bequem in Hüfthöhe führen können. Dies war wohl der Grund für des Malers Größenwahl für Polyphem. Auch hier greift Polyphem den Pfahl, zudem aber stützt er sich rücklings mit der Hand ab. Das Schlafen ist auch hier heruntergespielt. Der Käserührer in seinem Rücken ist ein Novum. Er charakterisiert Polyphem als bäuerliches Wesen. Wieder aber ist der Pfahl viel zu lang für das kaum mehr als mannshohe Blendwerkzeug, das Homer nennt. Erstmals tragen die Griechen zudem jetzt Waffen, Schwerter an der Schulter, als Zeichen ihrer Wehrhaftigkeit.

Das vierte Bild, erst in den neunziger Jahren des 20. Jhs. im Getty-Museum aufgetaucht, ist ein Pithos, ein Vorratsgefäß aus Etrurien, etwas jünger als die anderen Darstellungen. Auch hier erscheint kein riesiger Polyphem, ja ein zivilisiert auf einem Hocker sitzender, jetzt unbärtiger Mann. Die vor ihn gestellte Amphora zeigt erneut, welche Rolle der Wein in der Geschichte spielt. Nur drei Gefährten blinden ihn, jetzt schräg von unten nach oben den Pfahl führend, der ins Gesicht, nicht aber ins Auge stößt. Von den Gefährten ist der vordere der aktivste, am weitesten vorgebeugt, obwohl Homer Odysseus als hintersten nennt. Dieser Hinterste mag hier aber halbherzig nur eine Hand benutzen.

Die frühen Bilder der Polyphemblendung zeigen typische Eigenheiten der Umsetzung von narrativen Texten in Bilder in der griechischen Kunst des 7. Jhs. v. Chr. Und sie zeigen uns diese Charakteristika als Beginn der

narrativ-visuellen Kultur des antiken Griechenland in der nach-mykenischen Zeit. In der Art, wie die Erzählung ins Bild gesetzt wird, erkennen wir weder den Versuch, einen Moment des Erzählkontinuums der homerischen Geschichte festzuhalten, auch wenn die Blendung als Kern der Erzählung zweifellos im Zentrum steht. Noch ging es darum, Homers Geschichte erkennbar detailgenau wiederzugeben. Vielmehr bemühten sich die Vasenmaler um die Bereicherung ihrer »Stand-Bilder« mit narrativen Elementen. Ein solches Ziel ist keinesfalls selbstverständlich. Es erklärt vielmehr die spezifische Erzählweise der Darstellungen. Deshalb nämlich vereinten die Maler unterschiedliche Momente des Geschehens und Hinweise auf unterschiedliche Teile der Geschichte in einem Bild. Sie suchten alles andere als die Illusion eines realistisch-präsenten Odysseus, sondern sie schufen selbsterzählende, gleichsam »lebende Bilder« – gleich den sich selbst bewegenden Kunstwerken des Gottes Hephaistos in Homers Epen. Dieses Interesse an ausgiebigen Bild-Erzählungen steht am Beginn der Darstellung mythischer Figuren in der griechischen Kunst – angetrieben durch die, ja vielleicht in Konkurrenz zu den homerischen Epen und durch das offenbar große Interesse an Erzählungen mythischen Inhalts insgesamt in der Kultur des 7. Jhs. v. Chr. Und schließlich haben die Maler bei aller Gleichheit der Narration untereinander durchaus unterschiedliche Figuren im Fokus: Mal den riesigen Polyphem als Blickfang, mal den bäuerlich-kleinen – mal mehr, mal weniger die Figur des Odysseus – mal die List der Weinreichung – mal die Überlegenheit bei der Durchführung der Blendung usw.

Die Bündelung zeitlich und räumlich auseinanderliegender Erzählelemente in einem Bild, um ein Plus an Erzählkapazität zu erlangen, bleibt grundlegend für die Erzählweise griechischer Bilder bis ins 4. Jh. v. Chr. hinein. In jüngeren Kyklopendarstellungen läßt sich dies nachvollziehen, so auf einer Schale des mittleren 6. Jhs. v. Chr. aus Sparta (Abb. 4): Polyphem sitzt hier auf einem Fels. Nun sind ihm zwei Unterschenkel von bereits verspeisten Griechen in die Hände gegeben – bei Homer zerteilte Polyphem zwar die ersten Griechen, verschlang sie aber ganz, das zweite Griechenpaar verspeiste er ebenfalls mit Haut und Haar. Jetzt hält der vorderste der vier zur Blendung Antretenden nicht nur zusammen mit seinen Gefährten den Pfahl, der das Auge des Kyklopen schon trifft, allerdings ohne daß dieser reagiert. Er hält auch noch den Skyphos und zwar direkt an den Mund Polyphems, der trinken soll, was er natürlich weit vorher getan hatte. Der vorherige Weinkonsum ist hier konkret mit ins Blendungsbild geholt, ebenso die menschenverachtende Rohheit Polyphems.

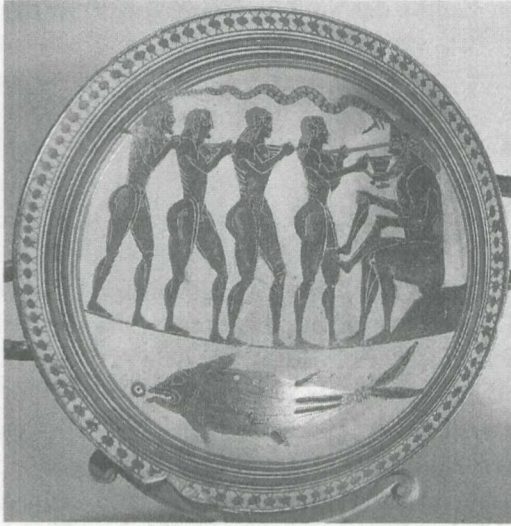


Abb. 4: Blendung des Polyphem. Innenbild einer lakonischen Schale des 6. Jhs. v. Chr., Paris, Bibliothèque Nationale. Photo nach: A.H. Borbein et al., *Das alte Griechenland*, München 1995, S. 311.

Am Ende des 6. Jhs. werden die Bilderzählungen ergänzt: Auf einem Skyphos in Berlin wird dies deutlich (Abb. 5). Riesig liegt nun Polyphem vor uns, zurückgelehnt wie in der *Odyssee* und den Kopf zur Seite gedreht, uns frontal ansehend. Zwei Augen hat er nun deshalb, weil zwei Augen das ausmachen, was der Maler als Formel für ›Gesicht‹ verwendet. Offenbar wollte der Maler ein frontales Gesicht zeigen, weil diese Art der Darstellung besonders für Notleidende und Betrunkene konventionell ist. Das also charakterisiert Polyphems Zustand. Die Augen des Riesen sind geöffnet, die rechte Hand hat er über den Kopf gelegt: bei Liegenden eine feste Bildformel für Schlaf. Auch dies zeigt der Vasenmaler in seinen Konventionen, nicht als realistische Wiedergabe. Die drei die Blendung ausführenden Griechen kommen von links, der Mittlere von ihnen gleichfalls frontal blickend, ängstlich und in Not. Wer Odysseus ist, bleibt offen. Das Bild ist alles andere als naturalistisch oder illusionistisch, es muß wie ein Text Vokabel für Vokabel in grammatikalischem Zusammenhang gelesen werden. Polyphem scheint betrunken und bemerkt nichts vom Angriff, das zeigt der Vasenmaler mit seinen Mitteln. Aber er konzentriert sich stärker auf diesen Moment als es die älteren Bilder tun.

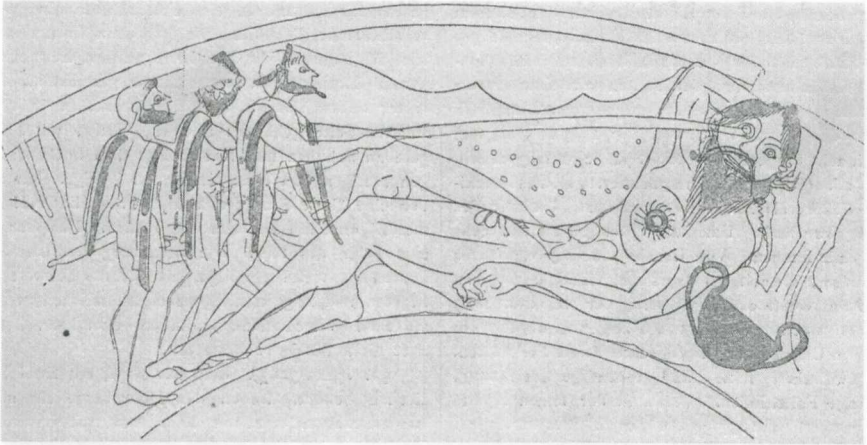


Abb. 5: Blendung des Polyphem. Bildfeld eines attischen Skyphos des 6. Jhs. v. Chr., Berlin, Antikensammlung. Photo nach: Archäologischer Anzeiger 1895, S. 35.



Abb. 6 a-b: Blendung des Polyphem. Bildfeld einer attischen Kanne des 6. Jhs. v. Chr., Paris, Musée du Louvre. Photo nach: Homer. Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst, München 2008, S. 419.

Aus derselben Malerwerkstatt wie der Skyphos stammt eine Weinkanne in Paris, die ebenfalls die Blendung zeigt (Abb. 6 a-b). Auch hier der auf dem Fels liegende Polyphem (Abb. 6 b), diesmal allerdings erstmals mit geschlossenen Augen, im Arm eine Keule, Zeichen seiner Wildheit. Zwei Gefährten führen den Pfahl in Richtung seines Gesichtes, diesmal ein kurzer Pfahl, wie in der *Odyssee*, aber viel weniger Helfer. Weshalb, das wird klar, wenn man nach links schaut (Abb. 6 a): Dort hat der Maler noch eine Szene untergebracht: Ein einzelner Grieche bringt den Pfahl im Feuer zur Glut, genau so, wie Homer die Szene schildert. Dies sollte also Odysseus sein. Er hat übrigens eine leere Schwertscheide am Gürtel. Er ist waffenlos, sagt der Maler, nur die List und der glühende Pfahl werden seine Waffen sein, im Gegensatz zu Polyphem, der eine riesige Keule hat. Wir können hier also die Erzählung von links nach rechts lesen. Das narrative Potenzial wird nun, gegen 500, durch eine Aneinanderreihung von Bildern erweitert: Odysseus bringt die Pfahlspitze zum Glühen, dann wird der Pfahl ins Auge des schlafenden Polyphem gestoßen. Der Maler hat die Erzähldimension gesteigert und die Erzählung stärker momentbezogen ins Bild gesetzt. Der Konflikt zwischen Erzählen und Momentaufnahme führt zur Möglichkeit eines neuen Bilderzählungssystems: den aufeinanderfolgenden Bildern einer Geschichte.

Das Interesse an Darstellungen des Polyphem-Themas läßt im 5. Jh. v. Chr. nach. Ein beredtes Zeugnis bleibt ein Krater aus Lukanien aus dem späten 5. Jh. v. Chr. in London (Abb. 7). Hier hat sich einiges geändert. Polyphem hat nun tatsächlich nur ein Auge, und er schläft – man beachte die noch immer gleiche Formel des Armes, in einer Pose der Entspannung über den Kopf gelegt, und das frontale Gesicht. Fell und ein riesiges Genital weisen ihn als ungriechisches, unzivilisiertes Wesen aus. Neben ihm steht das Trinkgefäß mit einem offenbar geleerten Weinschlauch, Hinweise auf seine Trunkenheit. Polyphem ist als riesenhaft charakterisiert durch die Mächtigkeit des Pfahles, den die Odysseusgefährten zur Blendung benutzen, erstmals ein urtümlicher Pfahl, der nun auch, so die Gesten der drei Blender, tatsächlich gedreht wird, von oben nach unten ins Auge. So sehr dies alles nun der *Odyssee* entspricht, so wenig Odysseus: Er dirigiert rechts das Geschehen wie ein Regisseur mit einem Stock. Der Stock gleicht den Fackeln, die die anderen Gefährten in die Luft halten, Zeichen dafür, daß es in der Höhle dunkel ist. Daß es nicht um die Illustration der *Odyssee* geht, zeigen zudem zwei Satyrn rechts, die sich offenbar über den Vorgang freuen und ihn anfeuernd begleiten, wie in Euripides Satyrspiel *Kyklops*, wo Odysseus ebenfalls nicht selbst den Pfahl führt. Als Illustration des

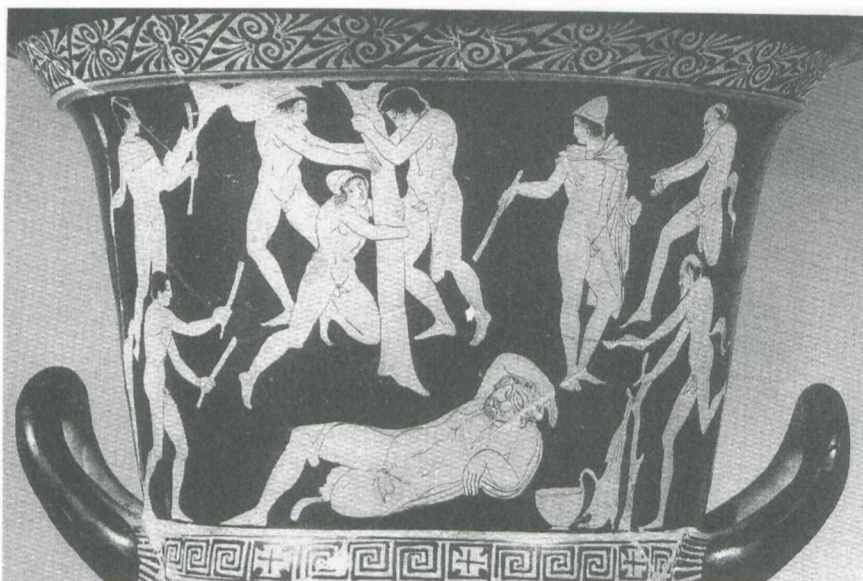


Abb. 7: Blendung des Polyphem. Bildfeld eines lukianischen Kraters des 5. Jhs. v. Chr. London, British Museum. Photo nach: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 6, Zürich 1992, *Kyklopes* Nr. 27.

Satyrspiels hat man das Bild des Kraters deshalb interpretiert. Es zeigt, daß bei Beibehaltung der alten Darstellungsformeln nun die Bilderzählung im späten 5. Jh. v. Chr. wesentlich momentaner, auf einen Augenblick der Handlung fokussiert wird. Und sie wird illustrativer gegenüber dem Text, wenn auch in diesem Fall wohl nicht dem Homers, übrigens zu der Zeit, als Griechenland und Unteritalien wirklich zu Kulturen werden, in denen das Lesen eine entscheidende Rolle spielte.

Den Höhepunkt erreicht diese Fokussierung auf den Augenblick, die narrative Bündelung des Geschehens im Bild im Sinne der Illustration eines Erzählmoments in der Zeit nach dem 5. Jh. v. Chr., in Spätklassik und Hellenismus. Am besten greifbar wird dies in der monumentalen Statuengruppe der Blendung Polyphems, die wohl im 1. Jh. v. Chr. in der Gelage-Höhle einer Villa an der Westküste Italiens aufgestellt wurde, in Sperlonga (Abb. 8). Sie ist nur ein Beispiel einer ganzen Reihe ähnlicher Bilder dort, aber das aussagekräftigste. Allein schon der konkrete Aufstellungskontext – eine reale Höhle – suggeriert dem Betrachter nun die *Odyssee* gleichsam live, versetzt ihn unmittelbar in das Geschehen, ganz abgesehen davon, daß

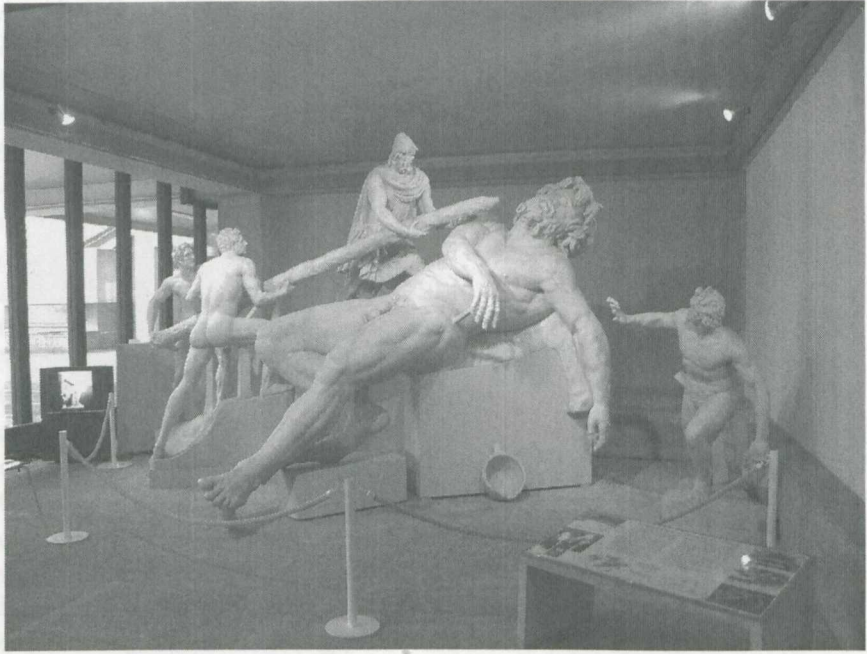


Abb. 8: Blendung des Polyphem. Rekonstruktion (Gipsabguß) der Statuengruppe in der Höhle von Sperlonga aus dem 1. Jh. v. Chr. Bochum, Antikensammlung der Universität. Photo Archäologisches Institut der Universität Freiburg.

man in der Höhle wie in einem Epos in Marmor noch weitere Episoden des Mythos erblicken und memorieren konnte. Drei Griechen, schon sie leicht überlebensgroß, führen den mächtigen, mehr als 2 m langen Pfahl in Richtung auf das Auge des schlafenden Polyphem. Dieser hat den Becher, dessen Inhalt ihn betrunken machte, fallen gelassen. Der vierte Grieche, der rechts reißaus nimmt, weist durch seinen Weinschlauch ebenfalls noch auf diesen vorherigen Vorgang hin. Er verdeutlicht aber durch sein Fliehen auch den Moment nach der Blendung, insbesondere aber durch sein Erschrecken die Gefahr, in der man sich befindet. Die ganze Darstellung ist auf den gefährlichen Moment unmittelbar vor der Blendung hin zugespitzt: Man zittert gleichsam mit. Dies real, in Lebensgröße nachzuerleben, in Kenntnis des Textes bei Homer, ist das Ziel des Bildes. Seine narrative Wirkmächtigkeit, auf die die früheren griechischen Künstler so gesetzt hatten, hat es damit weitgehend aufgegeben zugunsten seiner visuellen Wirkmächtigkeit als spannende Illusion. Es spielt damit nicht mehr die

Vorzüge aus, die ein Text liefert, nämlich viel und konsekutiv zu erzählen, sondern den bildeigenen Vorzug unmittelbarer, sinnlicher Präsenz des Geschehens. Die Erzählung von Odysseus in der Höhle des Polyphem zeigt so paradigmatisch den Übergang von Text zu Bild, aber auch die Konkurrenz, den Paragone zwischen beiden Medien als *Movens* bildsprachlicher Fortentwicklung. Dies ist allerdings kaum Odysseus-spezifisch und mehr oder minder ein formales Phänomen. Was machte aber die Figur des Odysseus in den Bildern aus? Welcher Odysseus interessierte die Bildproduzenten und -rezipienten? Diese Fragen führen auf eine andere Interpretationsebene.

Vom Bild des Helden zur Konstruktion von Heldenbildern

Neben den vielen Divergenzen der Blendungsbilder gegenüber dem epischen Text fallen bei den frühesten Darstellungen des Odysseus im 7. Jh. (Abb. 1-3) besonders zwei mehr oder minder konstante Qualitäten auf: Polyphem ist entweder ein Riese oder ein bäuerlicher Käseproduzent, er wird aber sonst nicht als Monster oder unzivilisiertes Wesen charakterisiert; seine Frisur beispielsweise entspricht zumeist der der Griechen, wie diese trägt er einen Bart oder keinen. Einmal sitzt er sogar zivilisiert auf einem Hocker. Thema der Bilder ist nicht der Sieg über ein besonders unmenschliches Wesen, sondern der über einen Riesen. In der Größe liegt seine Gefährlichkeit, und/oder Thema ist der Aufwand, mit dem dieser Sieg erreicht wird: der Weinkonsum als List, auf den der Skyphos hinweist, und der riesige Pfahl, den die Gefährten mühsam tragen, anders als bei Homer. Zudem sieht man kaum je Odysseus als maßgebliche, das Geschehen lenkende Figur, deutlich nur auf der Amphora in Eleusis (Abb. 1) und dem Arithonothos-Krater (Abb. 3). Vielmehr gehen immer die Gefährten zusammen Polyphem an, Odysseus ist allenfalls *primus inter pares*. Die Bilder zeigen nicht den alles ersinnenden und in die Tat umsetzenden Odysseus als Lenker des Geschehens, sondern die Gemeinschaft, die zum Erfolg kommt. Es geht mithin um kollektives Handeln. Insofern ist Odysseus in den frühen Bildern ein »politisches«, ein soziales Wesen. Ähnliches gilt auch für die andere Episode aus dem Mythos, die im 7. Jh. bereits auf griechischer Keramik gezeigt wird, die Flucht aus der Höhle Polyphems unter den Bäuchen der Schafe, die Odysseus und seine Gefährten für den blinden Polyphem nicht ertastbar macht. Auf der frühesten Darstellungen des 7. Jhs. v. Chr. sind es drei Griechen, die sich unter den Schafen halten. Wer

Odysseus ist, bleibt offen. Bei Homer hält er alleine sich im Fell der Tiere fest, die Gefährten sind unter das mittlere von drei zusammengezurrt Schafen gebunden. Im Bild handeln alle gleich, die gemeinsame Rettung aller ist das Thema.

Die Wichtigkeit, die dem kollektiven Handeln in den Bildern zukommt, ist offenbar ein wesentlicher Zug der unmittelbar nachhomerischen Odysseusbilder des 7. Jhs. Blicken wir nun auf das 6. Jh. v. Chr. In den Fluchtszenen erscheint Odysseus einmal inschriftlich benannt, oftmals aber sieht man nur ein Schaf mit einem Griechen im Bild: Ist das Odysseus? Es war offenbar nicht wesentlich. Man kann sich zwar jetzt auf den einzelnen und sein Schicksal konzentrieren, daß aber Odysseus mehr und besseres geleistet habe als seine Gefährten ist weniger deutlich gemacht als das Geschick der Flucht als solches, oft durch Polyphem hervorgehoben, der hilflos neben den Schafen sitzt.

Neben diesen beiden Bildthemen finden sich nur das Kirke- und das Sirenen-Abenteuer mehrfach im 6. Jh. dargestellt. Kirke verwandelte bekanntlich die Gefährten des Odysseus durch ihren Zaubersaft in Schweine; erst das Eingreifen des Odysseus beendete dies. Sieht man davon ab, daß die Bilder des 6. Jhs. gegen Homer fast durchgängig die Verwandlung in unterschiedliche Tiere – vom Löwen bis zum Stier – zeigen (Abb. 9), so ist auch hier Odysseus nicht im Fokus der Darstellungen. Er scheint vielmehr, wenn überhaupt, am Rand. In der Mitte handelt Kirke mit ihrem Zaubersaft, rührt das Pharmakon an und wirkt dadurch ein schreckliches Wunder: Die Gefahr des Trankes (und des Trinkens) und nicht das spätere Eingreifen des Odysseus ist das Thema der Bilder – vielleicht nicht verwunderlich auf Trinkgefäßen.

Odysseus, der an den Mast des Schiffes gebunden dem Gesang der Sirenen lauscht, wird ebenfalls im 6. Jh. v. Chr. erstmals ins Bild gesetzt. Die Gefährten, denen verstopfte Ohren den Genuß des Gesanges der Vogelwesen versagen, halten das Schiff sicher auf Kurs. Allein schon die Größe der Sirenen, ihre Ausstattung mit unterschiedlichen Instrumenten, die sie kräftig zum Klingen bringen, ihre rahmende oder einen Großteil des Bildes einnehmende Position zeigen, daß sie im Blickpunkt der Maler stehen: Es geht um ihre Musik und deren Wirkung auf Odysseus. So kann das Schiff in einem Bild ganz ausgeklammert werden (Abb. 10). Daß eine List des Odysseus vorliegt, die Sirenen zu hören, während die Gefährten das Leben der Schiffsbesatzung retten, ist visuell gar nicht zur Sprache gebracht. Odysseus ist auch hier kein individuell und erfolgreich Handelnder, aller-



Abb. 9: Kirke und die Gefährten des Odysseus. Attische Schale des 6. Jhs. v. Chr. Boston, Museum of Fine Arts. Photo nach: Antike Kunst 23, 1999, Taf. 2, 3.

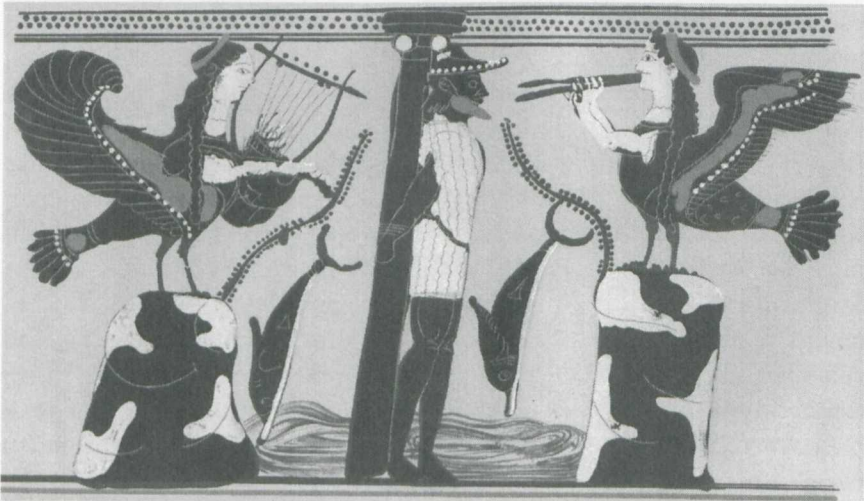


Abb. 10: Odysseus und die Sirenen. Bildfeld einer attischen Lekythos des 6. Jhs. v. Chr., Athen, Nationalmuseum. Photo nach: Journal of Hellenic Studies 13, 1892/3, Taf. F.

dings auch kein im Kollektiv agierender. Es geht mehr um seine Gegner und die Kraft ihrer Musik.

Zu diesen mehrfach bezeugten Bildthemen archaischer Zeit kommen noch einzelne wenige andere. Auf einer Chalkidischen Bauamphora tötet Odysseus einen Gegner, dessen Namen mit ME beginnt; neben ihm kämpfen Menelaos und Diomedes. Zusammen mit Diomedes attackiert er in anderen Darstellungen Dolon, eine übliche Kampfszene, bis auf das Wolfsfell des Dolon. Wenn Odysseus also selbst handelnd gezeigt wird, dann erscheint er in archaischer Zeit als konventioneller kriegerischer Held – so wie alle vor Troja. So wird er auch in das Wagenrennen bei den Leichespielen für Patroklos auf dem Krater des Klitias und Ergotimos in Florenz eingefügt. Bei Homer ist von seiner Beteiligung keine Rede: auch hier gleichrangig den Aristokraten der Zeit, für die das Wagenrennen Prestige bedeutete, der Agon die standesgemäße Beschäftigung. Nach den Bildern kollektiver Leistungen des 7. und 6. Jhs. ist es im 6. Jh. v. Chr. zunehmend also Odysseus in der sozialen Rolle der Elite und so wie diese handelnd, der interessiert: der Aristokrat Odysseus. Kirke- und Sirenen-Abenteuer dienen hingegen der Visualisierung der Wirkungsmacht von Trank und Musik, übrigens ebenfalls Residuen aristokratischer Lebensart, nicht aber der Hervorhebung der Leistung des Helden. Weder sein persönlicher Listenreichtum, noch sein Konflikt mit Poseidon, seine Unterstützung durch Athena, seine Seefahrt – außer bei den Sirenen –, nichts davon ist von Interesse: ein eher einseitiges Odysseus-Bild.

An der Wende vom 6. zum 5. und im 5. Jh. v. Chr. lassen sich einige Veränderungen dieses Blickwinkels beobachten. Zunächst zu den schon vorher bekannten Erzählungen: Auf einer Schale des frühen 5. Jhs. sieht man die Flucht aus Polyphems Höhle. Odysseus ist unter den an den Schafen Hängenden nun deutlich als einziger Bärtiger hervorgehoben, nur er führt ein Schwert, nur er hält sich am Schaf, die anderen sind gebunden. Auch Darstellungen mit Odysseus, der die Schafe aus der Höhle treibt, finden sich, die Odysseus' Führungsrolle hervorheben. Die Vasenmaler versuchen also mit ihren Mitteln, die Leistung des hervorragenden einzelnen in Szene zu setzen. Im Kirke-Abenteuer wird Odysseus nun gleichfalls aktiver, oder besser: Seine Aktivität wird im 5. Jh. durch das furchtsame Fliehen der Kirke angedeutet (Abb. 11): Offenbar hat er die ihm eigene Handlungsmacht gefunden und übt sie aus. Dies ist nicht in allen Abenteuern gleichermaßen leicht umzusetzen. Als Dirigent der Polyphembildung hatten wir Odysseus im 5. Jh. schon kennengelernt (Abb. 7), eine neue Rolle nach dem Ende der Bilder kollektiven Handelns. Gegen die



Abb. 11: Odysseus und Kirke. Bildfries eines attischen Kraters des 5. Jhs. v. Chr., New York, Metropolitan Museum. Photo nach: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae* 6, Zürich 1992, Kirke Nr. 25.



Abb. 12: Odysseus und die Sirenen. Bildfeld eines attischen Stamnos, London, British Museum. Photo nach: A. Furtwängler – K. Reichhold, *Griechische Vasenmalerei* 3, München 1932, Taf. 124.

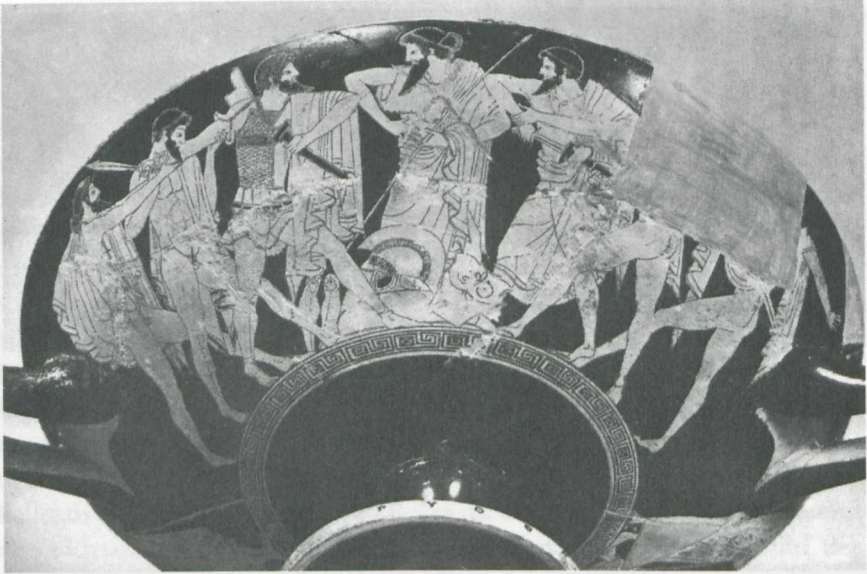


Abb. 13: Odysseus im Streit mit Aias um die Waffen des Achill. Attische Schale des frühen 5. Jhs. v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum. Photo nach: F. Brommer, *Odysseus*, Darmstadt 1983, Taf. 4.

Sirenen war Erfolg kaum ins Bild zu bringen, wie denn, bei einem gefesselten Helden. Der Maler eines Stamnos in London hat dies im 5. Jh. dennoch versucht, mit interessantem Ergebnis (Abb. 12): Er zeigt eine Sirene mit geschlossenen Augen vom Fels stürzen, offenbar tot, verzweifelnd vor dem Widerstand des Helden. Es geht nicht mehr um die Macht der Sirenenmusik, sondern um Odysseus Macht, dieser zu widerstehen, um seine persönliche Leistung, der sich die Sirene beugt. Der Maler hat dafür eine bildeigene Formel gefunden, im Widerspruch zu den Texten.

Zwei Gruppen neuer, beliebter Bilder des Odysseus setzen nur in Athen auf Vasen der Zeit um 500/490 v. Chr. ein. Sie zeigen Szenen vor Troja. In Darstellungen der ersten Gruppe sehen wir mit gezogenen Waffen Odysseus und Aias aufeinander losgehen im Streit um die Rüstung des toten Achill, die mitten zwischen ihnen liegt. Ihre Gefährten und eine schlichtende Figur in der Bildmitte indes halten sie zurück, beenden den Streit (Abb. 13). Entschieden wird auf der Gegenseite der Gefäße durch eine Abstimmung mit Stimmsteinen in Anwesenheit der Athena. Die Zusammenstellung der Bilder deutet an, worum es geht: um den Konflikt und

einen Weg seiner Beilegung durch Abstimmung. Hier ist es nicht der »politische«, soziale Odysseus im Sinne der Teilhabe am Kollektiv, wie im 7. Jh., sondern der politische Odysseus im Sinne seiner Einbindung in die Abstimmungsgemeinschaft der Griechen, eine den politischen Bedingungen in Athen nach Kleisthenes, auf dem Weg zur Demokratie, angemessene Rolle des Helden. Hier haben wir tatsächlich Odysseus als Politiker vor uns. Noch mehr vielleicht auf einer attischen Pelike der Zeit um 500 v. Chr. (Abb. 14), wo wir ihn im selben Streit mit Aias, aber als erfolgreichen Redner sehen so wie den Athener auf der Agora, ein seltener Versuch, die Macht seiner Worte in Szene zu setzen.

Die zweite Gruppe von Bildern zeigt Odysseus zusammen mit Phoinix, Diomedes und Aias als Gesandte bei Achill, den sie von seinem Zorn abbringen und wieder ins Kampfgeschehen zurückholen wollen (Il. 9, 197ff.). Tief verhüllt, isoliert und nur auf sich selbst bezogen, so zeigen die Vasenmaler den zürnend sitzenden Achill. Odysseus sitzt ihm als Anführer der Gesandten direkt gegenüber (Abb. 15), und welch' eine Gegenfigur ist er zu Achill. Den Reischut als Zeichen seiner räumlichen Beweglichkeit noch auf dem Kopf, wippt er unruhig auf seinem Hocker, die Hände vor dem Knie verschränkt, bisweilen zugleich das eine über das andere Bein geschlagen. Dies sind Bildformeln, die auch für den unstetesten aller Götter, Ares, in der griechischen Bildersprache verwendet werden, aber auch für Oidipus, der rätsellösend vor der Sphinx sitzt. Odysseus ist auch hier ein wieder andersartiges politisches Wesen: Das Gespräch mit dem Gegenüber nutzt er im Konflikt als Lösungsmöglichkeit. Aber besser als sonst in der griechischen Bilderwelt ist hier das Drängende, Unruhige, Bewegliche in der Figur des Odysseus eingefangen. Nicht als listenreich Täuschender, sondern als argumentierendes und kalkulierendes, soziales Wesen. Der politische Odysseus ist im frühen 5. Jh. also ein ganz anderer als im 7. und 6. Jh. An seiner Figur spielen die Maler Konflikte und Praktiken des Politischen durch, in Athen, und nur dort und nur in dieser Zeit, als gerade diese Fragen höchste Relevanz hatten, als die Gestaltung der politischen Ordnung zur Disposition stand. An seiner Figur erproben sie aber zugleich – wie wir vorher gesehen haben – die Rolle des herausragenden einzelnen, des Siegers. Erfolg selbst scheint besonders die Athener jetzt mehr interessiert zu haben als der Weg dazu, der Erfolg des Individuums mehr als der des Kollektivs.

Schon gegen 480 v. Chr. setzen die Bilder des Odysseus im politischen Konflikt aus. In der zweiten Hälfte des 5. Jhs., in der Zeit des Perikles und der radikalen Demokratie in Athen, hat man nicht nur daran, sondern

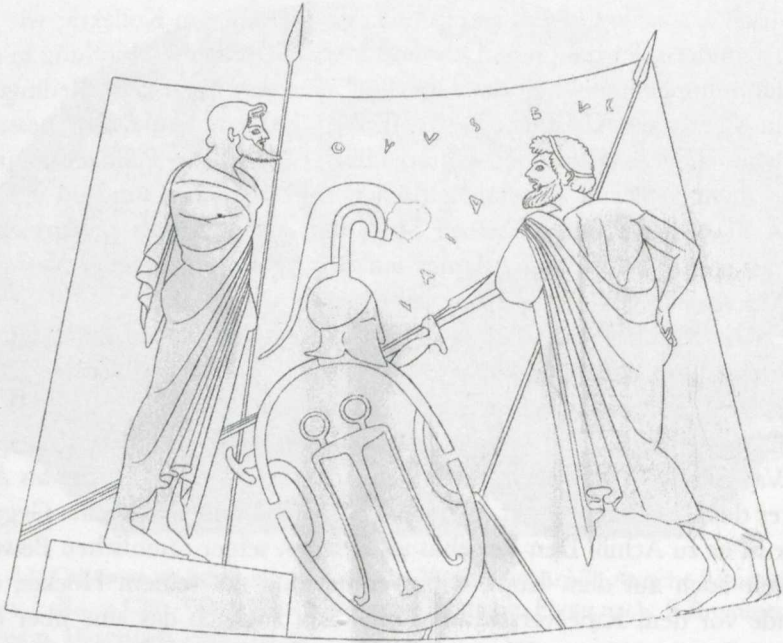


Abb. 14: Odysseus im Disput mit Aias um die Waffen des Achill. Attische Pelike des frühen 5. Jhs. v. Chr., Neapel, Museo Archeologico. Photo nach: *Annali dell' Instituto di Correspondenza Archeologica* 37, 1865, Taf. F.

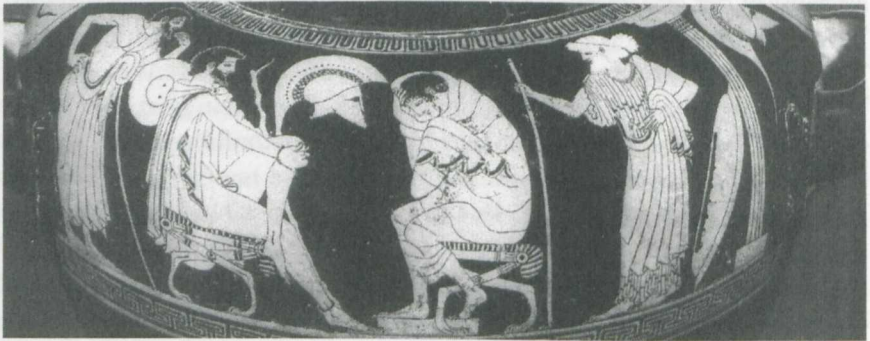


Abb. 15: Odysseus als Gesandter bei Achill. Bildfeld einer attischen Hydria des 5. Jhs. v. Chr., Basel, Antikenmuseum. Photo nach: *Corpus Vasorum Antiquorum Schweiz* 7, Basel 3, Bern 1988, Taf. 23, 1.

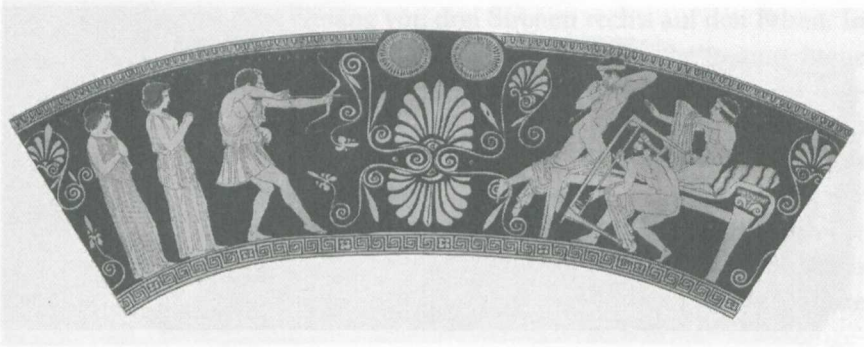


Abb. 16: Odysseus beim Freiermord. Bildfeld eines attischen Skyphos des 5. Jhs. v. Chr., Berlin, Antikensammlung. Photo nach: A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei 3, München 1932, Taf. 138.

auch an den Sirenen kein Interesse mehr; ebenso wenig an der Blendung oder der Flucht aus der Höhle Polyphems. Dafür werden neue Seiten des Odysseus visuell ins Licht gerückt: Ein Skyphos-Paar des sog. Penelope-Malers macht Treue im Oikos und Rache zum Thema: Auf dem einen Gefäß in Chiusi wird Odysseus von Eurykleia, hier Antiphata genannt, bei der Fußwaschung erkannt; der treue Sklave Eumaios ist gleichfalls anwesend (Od. 19, 466-471). Auf der Gegenseite sehen wir Penelope und Telemachos, insgesamt also Vater, Mutter und Sohn mit den Sklaven, der Oikos, die Familie, deren kollektiver Zusammenhalt in ein Bild gegossen wird. Der andere Skyphos desselben Malers, heute in München, zeigt den Freiermord (Abb. 16): Odysseus als professioneller Bogenschütze mit zwei Sklavinnen, eben den untreuen, denen später ein schlimmer Tod blüht, auf der einen, die vergeblich Schutz suchenden Freier auf der anderen Seite. Hier ist es der Held, der alleine gegen die mangelnde Treue aller anderen vorgeht. Die ideellen Bindungen zwischen Oikosmitgliedern und das Rache erfordernde Verhalten der Feinde, sowie die dabei nötige Positionierung des einzelnen werden thematisiert. Ein weiteres neues Bildthema ist im späteren 5. Jh. Odysseus am Strand des Phäakenlandes mit Nausikaa. Hier ist der Held als nackter, schon in seiner Haltung – ein Gegenbild zur klassisch ponderierten Figur – als gebrochener Mann ins Bild gesetzt, die fliehenden Phäakenmädchen ihm gegenüber. Und in dieser Situation ist Athena im Bild präsent, was weder im 7. oder 6. noch im früheren 5. Jh. je der Fall war, außer bei der Abstimmung um die Waffen. Es wird nun deutlich, daß auch der Held des Schutzes der Gottheit bedarf. Dem selbst-

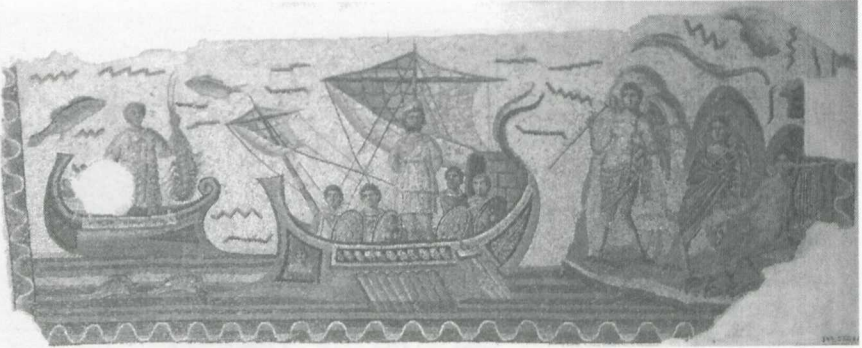


Abb. 17: Odysseus und die Sirenen. Mosaik aus dem Haus des Dionysos und Odysseus in Thugga, 3. Jh. n. Chr. Photo nach: Thugga 2, Mainz 2007, Taf. 28 b.

bestimmt agierenden Odysseus, den das späte 6. und frühe 5. Jh. visuell entdeckt hatte, tritt jetzt der schutzbedürftige Heros zur Seite. Das späte 5. Jh. lotet visuell an der Figur des Odysseus also die Tiefen und Höhen menschlicher Existenz aus, während in Tragödien wie dem *Philoktet* auf der Bühne gerade der politische, der listenreiche Odysseus zum Thema wird, nicht mehr aber in der Bildwelt, die in Athen weitgehend die des Symposions, des Männergelages ist.

Man könnte den Blick noch weiter schweifen lassen. Sei es auf Kratere des späten 5. und 4. Jhs. v. Chr., wo die Darstellung des Freiermords als Massenszene nun der homerischen Schilderung wesentlich weitgehender folgt, sei es auf die vielen Bilder des Polyphemabenteuers aus römischer Zeit. Der erste Teil dieses Beitrages würde dann mit dem zweiten konvergieren: der politische Odysseus, Odysseus als lebendige mythische Figur, die Heldenbilder, in denen Lebenssituationen durchgespielt werden, würden verschwinden zu Gunsten der perfekten Nacherzählung des Epos im Bild, zugunsten der real präsenten Heldenfigur für den gebildeten Homerkenner in Bildern gelehrter Unterhaltung, wie sie seit dem Späthellenismus üblich werden. Bis in die Spätantike blieb aber neben dem Interesse an der Illustration Homers und der Präsentation literarischer Bildung im Bild der lebensweltliche Bezug der Darstellungen des Odysseus erhalten. Dazu sei nur ein abschließendes Beispiel genannt. Der Besitzer der sog. *Maison de Dionysos et d'Ulysse* in Thugga im heutigen Tunesien ließ im 3. Jh. n. Chr. den kleinen Säulenhof seines Hauses neu mit Mosaiken ausstatten. Eines zeigte ein altbekanntes Thema (Abb. 17): Odysseus an den Mast des Schiff-

fest gefesselt lauscht dem Gesang von drei Sirenen rechts auf den Felsen. In der Mitte des Bildes und frontal dargestellt ist Odysseus die unumstrittene Hauptfigur. Die Sirenen haben gegenüber den klassischen Bildern ihr Aussehen verändert. Es sind zwar weiter wundersame Mischwesen aus Mensch und Vogel, jetzt aber doch fast vollständig Frauen, die wie die schöne Venus ihre nackten Oberkörper präsentieren. Zum musikalischen Reiz ist der Reiz körperlicher Schönheit getreten, den das Bild auskostet. Hatten die Darstellungen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. bisweilen das Schiff des Odysseus ganz verschwiegen, so ist es hier um so wichtiger. Nicht nur das: Der ganze Grund und Hintergrund des Mosaiks wird vom fischreichen Meer eingenommen. Links präsentiert ein dem Mythos natürlich ganz unbekannter Fischer stolz den luxuriösen Ertrag, den dieses Meer liefert, eine Languste. Konkrete Fischereiszenen schmückten auch andere Teile des Hofes in diesem Haus, dazu ein Bild des Mythos von Dionysos und den Seeräubern, ein Wunder auf dem Meer. Wasser bestimmt auch den Ort der Anbringung der Mosaiken. Das Zentrum des Peristyls bildet ein Brunnenbecken, kleine Wasserbecken liegen in den Ecken. Zwar steht hinter dem Bild des Sirenenabenteuers weiterhin, nach mehr als 900 Jahren, die wundersame Geschichte der *Odyssee*, doch ließ sich diese auch noch im 3. Jh. n. Chr. in aktuelle Bedürfnisse integrieren, als Kommentar zur Gegenwart gestalten, in die Präsentation von weiblicher Körperschönheit und luxuriösem Reichtum durch Fischereierträge und im Zusammenhang eines Raumes, der mit Wasserreichtum protzte. So oberflächlich uns diese Assoziationen zur Erzählung aus der *Odyssee* erscheinen mögen, sie zeigen dennoch, daß auch im Visuellen die lebendige Aktualität des Odysseus gerade darin bestand, seine möglichen Qualitäten im aktuellen Bedürfniskontext auszuloten und neu zu konstruieren, nicht allein aber im Interesse an der durch Homer festgeschriebenen Figur. Die Bilder erweisen sich hier erneut als Medien der Arbeit am Mythos. In der Bilderwelt des antiken Griechenland und Rom war Odysseus zwar keine herausragende Figur. Aber indem jede Epoche sich den Odysseus schuf, den sie benötigte, indem aus Homers Held für uns eine historisch differenzierbare Abfolge von Heldenbildern wird, erweist sich der Protagonist der *Odyssee* zwar nicht als beständiger Charakter, aber als ebenso unverzichtbare wie nützliche Figur im je aktuellen Diskurs: Odysseus war gerade in seiner wechselnden visuellen Erscheinung eine aufschlußreiche Figur mythischer Welterklärung und damit sich historisch verändernder Mentalitäten.

Anmerkung:

Die Vortragsform wurde beibehalten, da einerseits lange Bekanntes referiert, andererseits an anderen Heroen bereits diskutierte Fragen für Odysseus aufgegriffen wurden. – Das Bildmaterial zu Odysseus findet sich übersichtlich bei: Odette Touchefeu-Meynier, *Thèmes odysseens dans l'art antique*, Paris 1968; Frank Brommer, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*, Darmstadt 1983; Odette Touchefeu-Meynier, *Odysseus*, in: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Bd. 6, Zürich 1992, S. 943-970, sowie in den Ausstellungskatalogen: *The Odyssey and Ancient Art. An Epic in Word and Image*, Annandale-on-Hudson 1992; *Ulisse. Il mito e la memoria*, Roma 1996; *Odysseus. Mythos und Erinnerung*, Mainz 1999; *Homer. Der Mythos von Troja in Dichtung und Kunst*, München 2008, S. 221-244; S. 406-437. – Der erste Teil des Beitrages beruht wesentlich auf: Luca Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München 2003; vgl. die Rezensionen von Bernhard Schmaltz, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 256, 2004, S. 161-174, und Wulf Raeck, in: *Klio* 89, 2007, S. 264-266.