

ANKE UND BERND MANUWALD

Bilder zu Texten – Texte als Bilder Griechische Vasenbilder und Figurengedichte

Texte, auch lange literarische Texte, bedürfen für ihre Konzeption und Rezeption nicht unbedingt der Schriftlichkeit. Dafür hat die moderne ‚Oral Poetry‘-Forschung zahlreiche Belege gefunden. Auch im antiken Griechenland gab es, bevor die Griechen ihre Buchstabenschrift aus dem Alphabet der Phönizier entwickelten¹ und so die Möglichkeit zur Aufzeichnung von Dichtwerken schufen, bereits längere epische Erzählungen. Mit der etwa ab dem Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. einsetzenden Verschriftlichung von Texten jedoch, vor allem der schriftlichen Fassung der dem einen Dichter Homer zugewiesenen Epen *Ilias* und *Odyssee*, ging die rein orale Tradition zu Ende.²

Die schriftliche Fixierung eines Textes macht ihn zwar durch die Schriftzeichen visuell wahrnehmbar, aber deren Gestalt ist für die bildliche Vorstellung des Lesers nicht eigentlich bestimmend. Vielmehr sind es – bei der Lektüre ebenso wie beim mündlichen Vortrag – Bilder, die durch die Formulierungen oder den Inhalt des Textes beim Rezipienten erzeugt werden.³ Wenn solche durch den Text erzeugten Vorstellungsbilder in materiellen Bildern konkretisiert werden, durch diese der Text ‚illustriert‘ wird, kann man darin eine Art von Reflexion des Textes sehen. Bei der Umsetzung in das andere Medium kommen allerdings auch dessen Eigengesetzlichkeiten zum Tragen.

Ein völlig anderes mediales Verhältnis ist gegeben, wenn ein in Schriftzeichen festgehaltener Text sich einer bildlichen Gestaltung unterordnet, der Text also in seiner schriftlichen Form selbst ein Bild konstituiert. Es entsteht ein Ikonotext, der an beiden Medien zugleich Anteil hat. Für diese beiden differierenden Text-

¹ Vgl. auch den Beitrag von B. PRIMUS in diesem Band.

² Vgl. dazu (z. B.) J. LATACZ, Formelhaftigkeit und Mündlichkeit. In: Homers *Ilias*, Gesamtkommentar. Prolegomena, hrsg. von J. LATACZ. Leipzig 2000, 39–59.

³ Der griechische Dichter Simonides von Keos (ca. 556–468 v. Chr.) soll – wie schon in der Antike zitiert wurde – davon gesprochen haben, dass die Malerei schweigende Dichtung, Dichtung redende Malerei sei (Plutarch, *De gloria Atheniensium* 346F).

Bild-Relationen „Bilder zu Texten“ und „Texte als Bilder“ lassen sich in der griechischen Antike einschlägige Beispiele finden, von denen hier einige exemplarisch ausgewählte aus (kultur-)historisch unterschiedlichen Phasen näher betrachtet werden sollen. Für den Gräzisten sind solche Bildzeichen nicht nur wegen der medialen Frage nach dem Verhältnis von Text und Bild interessant, sondern sie sind auch wichtige Indizien für die antike Rezeption von Texten bzw. für den Umgang mit der Schriftlichkeit.

Bilder zu Texten

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner ‚Ilias‘ und ‚Odyssee‘ nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen, würden wir wohl aus diesen Gemälden – sie sollten von der Hand des vollkommensten Meisters sein –, ich will nicht sagen von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?⁴

So fragt GOTTHOLD EPHRAIM LESSING zu Beginn des 13. Kapitels seiner 1766 veröffentlichten Abhandlung *Laokoon* in Polemik gegen Anne-Claude-Philippe de Tubières-Grimoard de Pestels de Lévis, Comte de Caylus. Dieser habe, wie LESSING ausführt (Kap. XIV), „die Brauchbarkeit für den Maler zum Probestein der Dichter“ gemacht, „ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen“.⁵ In seiner Entgegnung zu dieser These von Caylus postulierte LESSING bekanntlich den grundsätzlichen Unterschied zwischen Dichtung und Malerei (Kap. XVI), insofern das eine Medium Handlungen im zeitlichen Ablauf darstelle (Homer also „nichts als fortschreitende Handlungen“ ‚male‘), das andere aber in seinen „coexistierenden Compositionen“ nur einen einzigen Augenblick herausgreifen könne, aus dem „das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten“ werde.⁶

⁴ G.E. LESSING, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: *Werke und Briefe*. Bd. 5/2: *Werke 1766–1769*, hrsg. von W. BARNER. Frankfurt a.M. 1990, 109.

⁵ LESSING (Anm. 4) 112.

⁶ LESSING (Anm. 4) 116–117.

Dieser gelehrte Disput aus dem 18. Jahrhundert verweist auf Probleme, mit denen sich auch die moderne Text-Bild-Forschung noch auseinandersetzt,⁷ z. B.: In welchem Verhältnis zum Text stehen die Bilder, die als Illustrationen zu einem Text geschaffen werden? Können die Bilder – im Sinne von Caylus – nur Bildzeichen sein für den entsprechend angelegten Text, sagen sie letztlich dasselbe nur mit anderen Mitteln? Oder hat LESSING recht, dass das gar nicht möglich ist? Welche Verstehensprozesse ergeben sich für den Betrachter, der ein illustrierendes Bild sieht, dessen Textgrundlage er kennt bzw. nicht kennt?⁸

Zum Glück für die Leser und die Klassischen Philologen, die sich wissenschaftlich mit antiken Texten befassen, sind „Homers Werke“ nicht „gänzlich verloren“, wie LESSING als Gedankenexperiment annahm, sondern sie sind uns über die Abschriften in mittelalterliche Codices vermittelt worden. Da auch antike Bilder zu den Epen *Ilias* und *Odyssee* erhalten sind, kann in der Ausstellung die antike Verbildlichung mit dem Text, auf den sie zurückgeht, konfrontiert werden.

Illustrationen, bei denen man mit einiger Sicherheit annehmen kann, dass sie sich auf eine in einem Text fixierte Geschichte mit einem konkreten Geschehensablauf und namentlich benannten Protagonisten beziehen, finden sich auf griechischen Gefäßen (,Vasen‘) ab dem 7. Jahrhundert v. Chr.,⁹ manchmal wird diese Beziehung auch durch Namensbeischriften explizit gemacht.¹⁰ Zwar kann man davon ausgehen, dass damals *Ilias* und *Odyssee* bereits als schriftliche Texte vorlagen, aber auch nach der Verschriftlichung wurden die Epen einem breiteren Publikum noch lange durch Rezitationen zugänglich gemacht.¹¹ Daher ist nicht in jedem Einzelfall zu sichern, ob oder inwieweit für die Bilder bei den Malern die

⁷ Vgl. auch L. GIULIANI, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München 2003, 21–37.

⁸ Zu grundsätzlichen Fragestellungen in Bezug auf Illustrationen vgl. z. B. L. E SAURMA-JELTSCH, *Textaneignung in der Bildersprache: Zum Verhältnis von Bild und Text am Beispiel spätmittelalterlicher Buchillustration*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41, 1988, 41–59; 173–184, hier: 41–46.

⁹ Vgl. GIULIANI (Anm. 7) 77–114. Nach GIULIANI handelt es sich um ‚narrative‘ Bilder, die auf eine bestimmte Geschichte verweisen und die Autarkie verloren hätten, die für die deskriptive Ikonographie des 8. Jahrhunderts charakteristisch gewesen sei (79). Auch wenn man die Benennung ‚narrativ‘ für diese Bilder nicht für glücklich halten mag, sieht GIULIANI sicher zu Recht darin das Aufkommen eines neuen Darstellungsmodus.

¹⁰ Zu den Namensbeischriften vgl. GIULIANI (Anm. 7) 115–138.

¹¹ Vgl. Ps.-Platon, *Hipparchos* 228b; L. ZIEHEN, *Art. ‚Panathenaia‘*, *RE* XVIII 3 (1949) 482.

Kenntnis einer schriftlichen Version vorauszusetzen ist (ganz abgesehen davon, dass sich etablierende Bildtraditionen eingewirkt haben werden). Das soll auch nicht das Entscheidende für das hier zu verifizierende Text-Bild-Verhältnis sein, sondern es kommt darauf an, dass sich erkennen lässt, dass der Sagenkomplex um den Kampf der Griechen vor Troja und die Heimkehr des Helden Odysseus in einer relativ festen Text-Version gefasst war, die der Vasenmaler und die Betrachter der Bilder kannten, sei es aus Rezitationen oder der Lektüre.

Die These, dass nach einem mündlichen Vortrag der Epen, die jeweils über 12000 bzw. 15000 Verse umfassen, nur eine ungefähre Vorstellung vom Handlungsablauf und den handelnden Personen im Gedächtnis der Zuhörer verblieben sein kann,¹² könnte man bestätigt sehen durch die Darstellung von vier Figuren auf dem Mischkrug, der zur Sammlung des Martin-von-Wagner-Museums in Würzburg gehört. Es ist ein sog. Chalkidischer Krater,¹³ der in die Zeit um 540 v. Chr. datiert wird (**Abb. 1**). Die vier gleich großen Figuren stehen auf einer Ebene nebeneinander und bilden zwei Paare, wobei jeweils ein Mann und eine Frau einander zugeordnet sind. Auf den ersten Blick ist das Motiv nicht besonders markant, denn man erkennt keine Handlung, keine bewegte Szene.

Bei näherem Hinsehen fallen die Namensbeischriften zu den vier Personen ins Auge, die linksläufig von oben nach unten zu lesen sind. Sie verweisen den Betrachter auf einen literarischen Text: Denn es soll sich bei den beiden Paaren (von links nach rechts) um Helena mit Paris und Andromache mit Hektor handeln, also um die beiden Paare, deren Beziehung zueinander im Geschehen der *Ilias* jeweils eine herausragende Stelle einnimmt: Die schöne Helena, die Frau des spartanischen Königs Menelaos, war dem trojanischen Prinzen Paris in seine Heimat gefolgt und wurde so zur Ursache des Krieges zwischen Griechen und Trojanern. Paris' Bruder Hektor ist der starke Führer der trojanischen Verteidiger gegen die griechischen Angreifer und Belagerer. Mit seiner Ehefrau Andromache verbindet ihn ein inniges Gefühl, das im Epos besonders bei seinem Abschied von ihr ausgestaltet ist, als er in den Kampf zieht, der ihm bald den Tod bringen wird (Il. 6,394ff.).

¹² Vgl. dazu u. Anm 22.

¹³ Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum Inv. Nr. HA 151 (= L 160), ehemals Sammlung Feoli; LIMC IV 1 (1988) 534 s. v. Helene 193.



Abb. 1: Homerische Paare. Chalkidischer Krater, schwarzfigurig, um 540 v. Chr., Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. HA 151 (= L 160).

Da es keine Stelle im homerischen Text gibt, an der davon die Rede ist, dass die vier Figuren in der dargestellten Weise nebeneinander agierten, hätte Caylus bei seiner Prüfung des Textes als bildnerische Vorlage auf ein solches Bild nie kommen können. Ob man jedoch das Bild als Zeugnis für eine reduzierte Textrezeption werten soll, die möglicherweise auf einen mündlichen Vortrag zurückzuführen ist, ist zu fragen; denn betrachtet man die Darstellung im Detail, muss das Urteil über die Text-Bild-Relation differenziert werden.

Die Beziehungen der beiden Paare untereinander und gegeneinander sind durch verschiedenartige darstellerische Hinweise charakterisiert und szenisch angedeutet:¹⁴ Helena wird mit ihrem schönen Haar und attraktivem Körper gezeigt. Paris, als leichtbewaffneter Bogenschütze bekannt, hält einen Bogen in der Hand, auf seinem Rücken sieht man den Köcher. Er trägt einen Brustpanzer, aber keinen

¹⁴ Vgl. dazu auch U. SINN, Helena im Zorn, in: DERS. u. I. WEHGARTNER (Hrsg.), Begegnungen mit der Antike. Zeugnisse aus vier Jahrtausenden mittelmeeischer Kultur im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg. Würzburg 2001, 46f.

Helm. An den Füßen hat er auffälligerweise Flügelschuhe, womit der (fliegende) Götterbote Hermes häufig dargestellt wird. In Analogie dazu kann man die Tatsache, dass Paris mit solchen Schuhen ausgestattet ist, als Bezugnahme auf die Stelle der *Ilias* verstehen, in der die Göttin Aphrodite Paris aus dem Zweikampf mit Menelaos rettet, indem sie ihn in einer Nebelhülle in sein Schlafgemach bringt (Il. 3,380–382). Paris hatte sich für diesen Zweikampf gewappnet. Wie im Text ausgeführt wird, hatte er dafür u.a. auch den Brustpanzer seines Bruders angelegt und einen Helm aufgesetzt (Il. 3, 328–338). Am Helmbusch hatte ihn Menelaos zu den Griechen schleifen wollen, bis Aphrodite den Helmriemen durchtrennt hatte, so dass Menelaos nur noch der Helm blieb (Il. 3,374–376). Paris' Ausstattung auf dem Bild ist also eine bildliche Kombination aus situationsbedingten und generellen Charakteristika.

Partiell textgemäß ist auch die dargestellte Haltung Helenas: Wie beschrieben wird, brachte Aphrodite auch Helena in das Schlafgemach, wo sie ihr einen Stuhl zurechtrückt (3,383–425). Helena bereitet Paris jedoch einen nicht gerade freundlichen Empfang:

Dort setzte sich Helena nieder, die Tochter des Zeus, des Aigishalters,
Wandte die Augen ab und schalt ihren Gatten mit der Rede:
Kommst du vom Kampf? Daß du doch dort zugrunde gegangen wärest,
Bezwungen von dem Mann, dem starken, der mein früherer Gatte war!
(Il. 3,426–429)¹⁵

Auf dem Bild sitzt Helena zwar nicht, aber ihr abgewendeter Blick signalisiert deutlich die Missbilligung, die sie nach dem Text Paris entgegenbringt.

Ganz anders stehen Andromache und Hektor zueinander, sie sehen einander an, Andromache erscheint dezent verhüllt, Hektor ist gerüstet mit Helm, Lanze und Schild. Die starke Betonung des Helmbusches, der bis in die Ornamentik hineinreicht, ist sehr wahrscheinlich als Indiz zu werten für die Bedeutung, die er bei

¹⁵ Alle in diesem Beitrag abgedruckten Übersetzungen aus den homerischen Epen sind den Übersetzungen von W. SCHADEWALDT entnommen: *Ilias*, erstmals erschienen Frankfurt a.M. 1975; *Odyssee*, erstmals erschienen Hamburg 1958.

der Abschiedsszene hat. Hektors und Andromaches kleiner Sohn Astyanax, der nicht mit in die bildliche Darstellung aufgenommen worden ist, hatte sich dabei vor ihm gefürchtet:

So sprach er und langte nach seinem Sohn, der strahlende Hektor.
Zurück aber bog sich das Kind an die Brust der schönegürteten
Amme,
Schreiend, erschreckt vom Anblick des eigenen Vaters.
Es fürchtete sich vor dem Erz und dem Busch von Roßhaar,
Den es sah, wie er furchtbar oben vom Helm hernieder nickte.
Da lachte sein Vater heraus und auch die hehre Mutter.
Sogleich nahm herab vom Haupt den Helm der strahlende Hektor
... (Il. 6,466–472).

Es ist evident, dass der Text nicht Wort für Wort umgesetzt wurde, aber es sind auch wieder Einzelheiten verbildlicht, die über eine ungefähre Erinnerung an den Text hinausgehen. Bestimmend für die Bildkonzeption ist offenbar die Absicht, die beiden gegensätzlichen Paare, die auch gegeneinander gestellt werden, in den sie auszeichnenden Eigenschaften und szenischen Konstellationen vor Augen zu führen: Die sich liebenden Eheleute müssen sich trennen, Helena ist über die Rückkehr ihres Geliebten nicht erfreut. Die Unschärferelation gegenüber dem Text resultiert daher wahrscheinlich weniger aus einer nicht präzisen Kenntnis des Textes, vielmehr aus einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Text, deren Ergebnis eine Bildaussage ist, die eine Quintessenz der Texterzählung vermittelt.

Erkennen kann das aber nur derjenige, der seinerseits mit dem Text einigermaßen vertraut ist; sonst sind die einzelnen Bildzeichen nicht zu identifizieren. Man wird also davon ausgehen können, dass, wenn solche Bilder Abnehmer fanden, eine entsprechende Textkenntnis und die darauf fußende gedankliche Durchdringung weiter verbreitet gewesen sein müssen. Umgekehrt kann die bildlich vermittelte betonte Kontrastierung der beiden Paare die Wahrnehmung in Bezug auf den Text bei erneutem Hören oder Lesen schärfen.

Zu einem vergleichbaren Ergebnis kommt man bei der Analyse der Text-Bild-Relation, wie sie bei dem Bild auf einer Attischen Amphore aus den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel gegeben ist (**Abb. 2**). Diese Vase wird auf etwa diesel-

be Zeit datiert wie die zuvor betrachtete (540–530 v. Chr.).¹⁶ Dargestellt ist eine berühmte Szene: Der alte trojanische König Priamos kommt – zu seinem Schutz geleitet von dem Gott Hermes – ins feindliche griechische Lager zu Achill, der Hektor besiegt und dessen Leiche durch mehrfaches Herumschleifen um die Stadt der Feinde geschändet hat. Allerdings hatte Apollon dafür gesorgt, dass der Leichnam unversehrt blieb (vgl. Il. 24,18–21). Priamos will Achill, der Hektor wegen der Tötung seines Freundes Patroklos unversöhnlich zürnt, um die Herausgabe der Leiche bitten. Diese Szene ist oft bildlich wiedergegeben worden, sie wird nicht zuletzt wegen der emotionalisierenden Wirkung die Menschen angesprochen haben.



Abb. 2: Hektors Lösung. Attische Amphore, schwarzfigurig, 540–530 v. Chr., Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. T 674.

Wie aber wird der Text wiedergegeben? Welche Elemente sind ins Bild gesetzt worden? Der Moment der Begegnung der beiden Männer wird im Text so geschildert:

¹⁶ Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. T 674; LIMC I 1 (1981) 149 s.v. Achilleus 645.

... Der Greis aber ging gerade auf das Haus zu,
Wo Achilleus saß, der zeusgeliebte, und fand ihn drinnen,
Und seine Gefährten saßen abseits. Nur die beiden,
Der Heros Automedon und Alkimos, der Sproß des Ares,
Mühten sich bei ihm. Und eben hatte er das Mahl geendet,
Essend und trinkend, auch stand der Tisch noch bei ihm.
Und ihnen unbemerkt kam Priamos herein, der große, und herange-
treten
Faßte er mit den Händen des Achilleus Knie und küßte die Hände,
Die furchtbaren, männermordenden, die ihm getötet hatten viele
Söhne.
(Il. 24,471–479)

Auf dem Bild sieht man eine Kline, auf die sich Achilleus – anders als im Text vorgegeben, aber den gepflegten Tischsitten zur Zeit des Vasenmalers entsprechend – zum Essen gelegt hatte. Davor steht ein Tischchen, auf dem Speisen, möglicherweise Brote, liegen, womit die Angabe im Text, dass Achill gerade seine Mahlzeit beendet hatte, konkretisiert wird. Die im Text genannten, Achill bedienenden Gefährten sind nicht abgebildet. Achill blickt zu Priamos hin; vielleicht soll seine Körperhaltung das Erstaunen ausdrücken, das ihn nach dem Text beim Anblick des Priamos erfasst (Il. 24,483). Priamos steht am Fußende der Kline Achills, hinter ihm eine Dienerin. Mit seinen ausgestreckten Händen weist Priamos nach unten; dort liegt Hektors Leichnam, unversehrt. Diese Platzierung findet sich nicht nur auf diesem Bild. Sie ist vielmehr eine nur im Medium des Bildes mögliche Motivverdichtung, derer sich auch andere Maler bedient haben, indem sie den Bittenden und den Gegenstand seiner Bitte zugleich darstellen. Inwieweit sie die Leiche damit als real präsent konzipieren wollten, sei dahingestellt. Aus dem Text geht jedenfalls eindeutig hervor, dass Priamos Hektors Leiche zu diesem Zeitpunkt nicht sehen kann. Denn Achill muss den Raum verlassen, um anzuordnen, dass der Leichnam von Dienerinnen für eine Übergabe hergerichtet werden solle, und Priamos sagt zu ihm:

Setze mich noch nicht auf den Stuhl, Zeusgenährter! solange Hektor
Liegt in der Hütte unversorgt. Sondern gib ihn mir eiligst
Los, daß ich ihn mit Augen sehe! ... (Il. 24,553–555)

Durch die Gestik des Priamos wird auf dem hier betrachteten Bild der Eindruck noch verstärkt, dass Priamos direkt auf seinen toten Sohn hinweist, sein Anliegen wird dadurch so um so eindeutiger.¹⁷ Dem Text entsprechend trifft Priamos Achill zwar in einer – vom normalen Lebensablauf her betrachtet – ungefährlichen Situation an, die von ihm ausgehende Gefährdung, der sich Priamos ausgesetzt hat, wird aber durch die über den Text hinausgehende Ausstattung der Szene mit den Waffen des Achill bildlich vor Augen geführt. Es sind sogar zwei Schilde und zwei Helme zu sehen. Das ist ein auffälliges Faktum, denn in der *Ilias* wird an keiner Stelle hervorgehoben, dass Achill zwei Waffenausstattungen besessen habe.

Allerdings kann man diesen Sachverhalt aus der Erzählung insgesamt erschließen: Achill hatte, als er selbst eine Zeitlang grollend dem Kampf der Griechen fernblieb, seine Rüstung dem Freund Patroklos überlassen, der den in Bedrängnis geratenen Griechen helfen wollte. Hektor hatte die Rüstung dann nach der Tötung des Patroklos übernommen, und sie kam wieder an Achill zurück, als er mit den Ersatzwaffen, die seine Mutter ihm besorgt hatte, Hektor besiegte. Das Motiv der verdoppelten Waffenausstattung findet sich auch auf verschiedenen anderen Vasenbildern, aber während man für die Einbeziehung der Leichendarstellung in das Bildmotiv eventuell noch den beengten Platz, der für die Bilder auf den Gefäßen zur Verfügung stand, anführen könnte, kann ein solcher äußerlicher Grund für diese Waffendarstellung nicht genügen.

Folgt man den Überlegungen Lessings, wird man sagen können, dass das Bild auf den einen Moment der Begegnung der beiden Männer fokussiert ist, dass aber durch die Abbildung der Leiche unter der Kline Achills und auch die der doppelten Waffenrüstung Perspektiven auf die im Text gegebene fortlaufende Handlung eröffnet werden. Der Maler gibt zwar den Text nicht in allen erzählten Einzelheiten wieder, die Komposition zeigt jedoch eine enge Vertrautheit damit. Die szenische Verdichtung in einem Augenblick kann entsprechend nur derjenige Betrachter entschlüsseln, der seinerseits bereits eine erhebliche Textkenntnis hat. Inwiefern die durch die bildliche Präsentation verursachten Unstimmigkeiten zwi-

¹⁷ GIULIANI (Anm. 7) 174: „die Arme sind nicht nach vorne gestreckt sondern gesenkt, eher klagend als umarmend; der Kopf ist leise geneigt. Aber bei aller Dämpfung der Gebärden trauert auch dieser Priamos eher um seinen Sohn, als daß er sich bittend an Achill wenden würde.“

schen Bild und Text irritierend oder – bei der weiteren Textrezeption – lenkend gewirkt haben, ist schwer auszumachen. Auf jeden Fall regt das Bild durch die partielle Kondensierung der Ereignisse zum Nachdenken an und intensiviert den Eindruck, den der Text auf den Rezipienten ohnehin schon hat.¹⁸

Einen ähnlichen gegenüber dem Text die Dramatik steigernden Effekt haben die vielfachen Darstellungen von der Blendung des einäugigen Kyklopen Polyphem, von der im 9. Buch der *Odyssee* Odysseus rückblickend den Phäaken berichtet. Hier sieht man die Szene auf einem attischen Skyphos aus der Antikensammlung in Berlin, der auf die Zeit um 500 v. Chr. datiert wird (**Abb. 3**).¹⁹ Der Kyklop hatte in seiner Höhle den aus Troja heimkehrenden Odysseus mit einigen Gefährten gefangen gesetzt und verspeiste zu den Mahlzeiten jeweils zwei von ihnen. In der Nacht und auch am Tag, während er seine Herde weidete, hatte er die Höhle mit einem riesigen Stein verschlossen, es gab kein Entkommen. In dieser Situation kam Odysseus auf den Gedanken, Polyphem zu blenden:

¹⁸ Auch L. GIULIANI (Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur. In: Sinn (in) der Antike. Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum, hrsg. von K.-J. HÖLKEKAMP u.a. Mainz 2003, 135–161) kommt bei seinen eingehenden Überlegungen zu den Darstellungen der Lösung Hektors zu dem Ergebnis, dass die Bilder zu einer Intensivierung des Texteindrucks führen. GIULIANI sieht sie darin gegeben, dass Achill als Problem für die menschliche Gemeinschaft vorgeführt werde. Die Tatsache, dass er als alleine speisend abgebildet sei, und die auf den von GIULIANI herangezogenen Vasen abgebildeten Fleischstücke auf dem Speisetisch wiesen auf Tabubrüche hin, Achill erscheine wie ein Opferschlächter. „Wer alleine Fleisch zu sich nimmt, der setzt die auf Kooperation und Reziprozität beruhende Grundordnung menschlicher Gesellschaft außer Kraft“ (147). – Wenn diese Interpretation richtig sein sollte, müsste man annehmen, dass die im Text der *Ilias* angelegte Ambivalenz des Helden Achill in der Rezeption auf ein rein negatives Erscheinungsbild zugespitzt worden sei. Allerdings lässt sich das einsame Mahl Achills aus seiner emotionalen Situation erklären und wird im Text ausdrücklich beschrieben, und nicht auf allen Vasen ist Fleisch als Kennzeichen für dieses Mahl abgebildet. Es wäre auch zu vermuten, dass dieses Motiv angeregt wurde von der Szene, in der Achill nach der Übergabe der Leiche Hektors Priamos zum gemeinsamen Mahl einlädt, wozu er selbst ein Schaf schlachtet (Il. 24, 599–617). Hier wird nicht nach einem Opfer, sondern gleichsam im Privaten Fleisch gegessen, woraus man auch auf Achills vorheriges Mahl zurückschließen kann. Jedenfalls lässt sich nicht zwingend erweisen, dass die Darstellungsintention der Vasenmaler darauf abzielte, den homerischen Helden gerade in der Situation, in der er sich mit Priamos in gemeinsamer Klage zusammenfindet, als Problemfigur zu stilisieren.

¹⁹ Berlin, Antikensammlung, V.I. 3283; LIMC VI 1 (1992) 157 s.v. Kyklopes 22.



Abb. 3: Blendung Polyphems. Attischer Skyphos, schwarzfigurig, um 500 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, V.I. 3283.

Und dies schien mir in meinem Sinne der beste Rat: Da lag von dem Kyklopen ein großer Knüttel bei dem Pferch, grün, von Olivenholz: den hatte er geschnitten, um ihn zu tragen, wenn er getrocknet wäre. Den schätzten wir, als wir ihn betrachteten, so groß wie den Mastbaum eines zwanzigrudrigen schwarzen Schiffes, eines breiten Lastschiffs, das die große Tiefe überquert: so groß war er an Länge, so groß an Dicke anzuschauen. Zu dem trat ich heran und schlug von ihm ein Stück, so groß wie eine Klafter, ab und legte es den Gefährten hin und befahl ihnen, es abzuschaben, und die machten es glatt. Ich aber trat heran und spitzte es oben zu und nahm es und brannte es alsbald hart am flammenden Feuer, und verwahrte es gut, unter dem Mist verborgen, der hoch aufgehäuft war durch die Höhle hin, genugsam viel. Jedoch den anderen befahl ich, über sich das Los zu werfen, wer das Wagnis unternehmen sollte, mit mir zusammen den Pfahl aufzunehmen und ihm in das Auge zu bohren, wenn der süße Schlaf über ihn kam. Da fiel das Los eben auf die, die ich mir selber gewünscht hätte auszuwählen: vier, und ich zählte mich unter ihnen als der fünfte (Od. 9,318–335).

Odysseus versucht, indem er mit dem von ihm mitgebrachten Wein Polyphem betrunken macht, dessen Schlaf zu intensivieren. Die List gelingt:

Sprach es und lehnte sich zurück und fiel hintenüber, und lag alsdann, den feisten Hals zur Seite geneigt, und der Schlaf ergriff ihn, der Allbezwinger. Und aus seinem Schlunde brach Wein hervor und Brocken von Menschenfleisch, und er erbrach sich, weinbeschwert. Da stieß ich den Pfahl unter die Asche, die viele, bis er sich erhitzte, ... Doch als sich nun der Ölbaumpfahl schon bald im Feuer entzünden wollte, so grün er war, und fürchterlich durch und durch zu glühen anfing, da trug ich ihn aus dem Feuer heran, und um ihn stellten sich die Gefährten, und große Kühnheit hauchte uns der Daimon ein. Sie ergriffen den Ölbaumpfahl, den an der Spitze geschärften, und stemmten ihn in das Auge, aber ich stemmte mich von oben her auf ihn und drehte. Wie wenn ein Mann einen Schiffsbalken anbohrt mit dem Bohrer, und die anderen fassen zu auf beiden Seiten und wirbeln ihn unten herum mit dem Riemen, er aber läuft beharrlich fort und fort: so faßten wir den feuergespitzten Pfahl und drehten ihn in seinem Auge, und Blut quoll um ihn herum, den heißen. ... (Od. 9,371–388)

Diesen Moment erfasst das Vasenbild: Zu sehen ist der riesige Körper des Kyklopen, quer über das Bild hingestreckt. Drei im Vergleich zum Kyklopen zierlich wirkende Männer stoßen gemeinsam einen relativ dünnen Balken in eines seiner beiden Augen, die geöffnet dem Betrachter zugewendet sind. Die entspannte Körperhaltung des Riesen, die ausbleibende Gegenwehr sowie die Andeutung einer felsigen Umgebung zeugen von dem Bemühen des Malers, eine möglichst textgenaue Darstellung zu geben.²⁰ Ein Kantharos neben Polyphem (aus der Perspektive der abgebildeten Aufnahme nicht zu sehen) verweist überdies auf den vorherigen Weingenuss und stellt einen Kausalzusammenhang zu der schlafähnlichen Position her. Andererseits stimmt die Darstellung in vielem nicht mit dem Text überein: Die Zahl der Akteure ist nicht identisch, auch nicht das genau beschriebene Vorgehen des Odysseus. Alle unappetitlichen Details sind weggelassen, was der Darstellungskonvention geschuldet sein könnte.

²⁰ Vgl. auch GIULIANI (Anm. 7) 164f.

Die auffälligste Diskrepanz der Blendungsszene zum Text aber besteht darin, dass der Kyklop zwei Augen hat. Bei früheren Abbildungen dieser Szene, die Polyphem in Seitenansicht zeigen, wird dem üblichen Darstellungsschema eines menschlichen Gesichtes entsprechend immer ein Auge an der Kopfseite angebracht, so dass man ein zweites zwar erschließen, aber nicht sehen kann. Dadurch dass der Maler hier eine andere Perspektive wählt, wird das Problem akut. Erklären könnte man den Widerspruch mit der „Trägheit der darstellerischen Routine“²¹, wonach bei einer Frontalansicht ein Gesicht immer mit zwei Augen abgebildet wird. Was bedeutet er aber für die Text-Bild-Relation?

Es sind genügend Details abgebildet, um davon ausgehen zu können, dass der homerische Text als Grundlage der Szene fungiert. Der Focus der Darstellung liegt offenkundig auf der Ungleichgewichtigkeit der Kontrahenten: ein Riese, der trotz seiner Schlafposition noch das Bild zu sprengen droht, und die kleinen Menschen mit ihrem nicht eben beeindruckenden Werkzeug. Dass sie mit ihrer Strategie dennoch erfolgreich sein werden, weiß der Betrachter. Durch das zweite Auge aber, mit dem der Kyklop den Betrachter direkt anblickt, ist einerseits die Grausamkeit des Vorgehens lebensnaher wahrzunehmen, andererseits wird die Gefährlichkeit des ‚Opfers‘, die auch nach der Blendung weiterbesteht, unmittelbar einsichtig. Insofern fördert die dem Text widersprechende Zweiäugigkeit eine identifikatorische Wahrnehmung, die mögliche Dimensionen des Textes freilegt.

Aus dem im Text erzählten längeren Handlungsverlauf ist in dem Bild gerade der Moment erfasst, in dem die Machtverhältnisse zwischen dem Kyklopen und den Menschen in der Höhle die entscheidende Veränderung erfahren. Der Kantharos ist der zitierende Anhaltspunkt für eine zeitliche Einbindung dieses statisch wirkenden Augenblicks an die vorherigen Ereignisse, der Vorgang des Bohrens ist, wie die entspannte Haltung des Riesen signalisiert, noch nicht beendet. Der narrative Kontext muss aber weitgehend vom Betrachter selbst aufgrund seiner Textkenntnis hergestellt werden, da für die Bildgestaltung allein der spektakuläre

²¹ GIULIANI (Anm. 7) 165: „Der Maler des Skyphos ... hat lediglich das übliche Schema eines zweiäugigen Gesichts in Frontalansicht beibehalten, ohne es den narrativen Anforderungen anzupassen. Das Detail allerdings droht die ganze Geschichte aus ihren narrativen Angeln zu heben, denn wie soll man sich den Fortgang der Handlung nach einer solchen partiellen Blendung vorstellen? ... Wenn die Routine mit einem spezifischen erzählerischen Inhalt in Konflikt gerät, so ist es häufig die Erzählung, die den Kürzeren zieht.“

Vorgang ausgewählt worden ist. Die genaue Entschlüsselung der Bildaussage bedarf also des Textes, andererseits werden durch die bildliche Darstellung Eindrücke vermittelt, die (wie immer ihr Zustandekommen auch zu erklären ist) über die Textinformationen hinausgehen und die Rezeption des Textes vertiefen oder lenken können.

Bei den besprochenen Vasenbildern lässt sich die Art der Textwiedergabe aus dem generellen Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Medien Text und Bild erklären: Die Bilder präsentieren Momentaufnahmen aus dem in seiner zeitlichen Erstreckung erzählten Geschehen, das sie andeutungsweise durch die Einfügung einzelner Bildelemente mit einbeziehen. Die Darstellungsintentionen sind jeweils anders ponderiert, von einer eher summarischen Vorstellung der beiden Paare, über die emotionalisierende Abbildung der Lösung Hektors bis zu der spektakulären *Odyssee*-Szene, aber die bildlichen Entsprechungen sind in gleicher Weise sowohl textgenau als auch medienspezifisch frei über den Text hinausgehend. Es ist jedenfalls aus diesen Bildern kein definitiver Hinweis abzuleiten, ob die Maler den Text schriftlich vorliegen hatten oder ihn nur aus Rezitationen kannten. Wenn Letzteres der Fall gewesen sein sollte, hatten sie offenbar ein sehr gutes Gedächtnis für dessen sinnsteuernde Einzelheiten.²²

²² GIULIANI ([Anm. 7] 243–246) meint, dass hinter den Bildern des 6. und 5. Jahrhunderts keine Literatur stünde, sondern eine „Oralliteratur“, dass für die Ikonographie der Bilder maßgebend gewesen sei, was man von einem mündlichen Vortrag in Erinnerung behalten habe („eine stark gekürzte, auf ein einfaches Schema reduzierte Fassung der vorgetragenen Handlung, die mit dem gehörten Wortlaut nicht viel und manchmal fast gar nichts mehr gemein hat“ [245]). Erst im 4. Jahrhundert seien Bilder gewissermaßen als verbildlichte Zitate aufgetaucht. Er führt das auf die Entwicklung einer Kultur des Lesens zurück. Ob man aber so weit gehen kann, dass die zuvor bestehende Übereinstimmung zwischen Bildern und Text sich auf die großen Linien beschränke und einer Kultur des Hörens entspreche, scheint angesichts der ausgewählten Details auf den Bildern fraglich. Textgenauigkeit der Bilder im Sinne von Caylus wird man wegen der medialen Transformationsprozesse nicht mit genauer Textkenntnis der Maler gleichsetzen können.

Texte als Bilder

Ganz anders als bei den besprochenen Bildern zu den homerischen Epen, für die der Text (wie immer er auch den Malern vermittelt wurde) schon vorlag, ist die Situation bei den Figurengedichten, wie sie in der Zeit des Hellenismus entstanden.²³ Hier erscheint der Text in der Form, die der Gegenstand hat, worauf sich das Gedicht bezieht, d. h., er hat sich etwas materiell Vorgegebenem anzupassen, sei es (ursprünglich) der Gegenstand selbst, sei es ein konturierendes Abbild von ihm. Die Konstituierung von Bildern durch in Schriftzeichen festgehaltene Texte war als Literaturgattung auch später, etwa im Barock, sehr beliebt und ist bis in die Moderne aktuell.²⁴ Die in der Neuzeit aufgekommene Bezeichnung ‚Technopaignien‘ charakterisiert diese Gedichte als artifizielle Spielereien. Als Beispiel sei das Gedicht von Christian Morgenstern *Die Trichter* aus den Galgenliedern (1905) angeführt:

Zwei Trichter wandeln durch die Nacht.
 Durch ihres Rumpfs verengten Schacht
 fließt weißes Mondlicht
 still und heiter
 auf ihren
 Waldweg
 u.s.
 w.

Aus der Zeit des Hellenismus sind sechs Figurengedichte in der Gedichtsammlung der *Anthologia Palatina* überliefert (einige davon finden sich auch in Handschriften mit bukolischen Gedichten): ein Ei, ein Flügelpaar, ein Beil (Doppelaxt), eine Syrinx und zwei Altäre. Die Entstehung solcher Figurengedichte lässt sich wahrscheinlich auf das schon ältere Verfahren zurückführen, auf ein Objekt Widmungsverse zu schreiben, die dann dessen Form entsprechen mussten. Solche Objekte sind erhalten, wie z. B. ein Beil in St. Agatha in Kalabrien (IG XIV

²³ Grundlegende Information bei S. STRODEL, Zur Überlieferung und zum Verständnis der hellenistischen Technopaignien. Frankfurt [u. a.] 2002 (Studien zur klassischen Philologie 132).

²⁴ Einen guten Überblick bietet: K. P. DENCKER, Text-Bilder. Visuelle Poesie international. Von der Antike bis zur Gegenwart. Köln 1972.

643).²⁵ Inwieweit es sich bei den hellenistischen Gedichten um die Wiedergabe von Aufschriften auf realen Gegenständen handelt oder sie als reine Kunstformen zu betrachten sind, das ist eine wissenschaftliche Streitfrage, wobei sich die Ansicht verfestigt hat, dass es sich um einen gelehrten Umgang mit tradierten Formen handelt.²⁶ Auf jeden Fall gibt die Kontur des Gegenstandes dem zu konzipierenden Text seine äußere Gestalt vor, die Schriftzeichen werden auf diese Weise Elemente eines Bildzeichens.²⁷

Das in der Ausstellung präsentierte Figurengedicht *Das Beil* (AP XV 22) stammt von dem Dichter Simias von Rhodos, der etwa um 300 v. Chr. lebte. Zu sehen ist es auf einer Seite aus dem Codex Parisinus (Suppl. Gr. 384) der *Anthologia Palatina* (**Abb. 4**).²⁸ Der Text des Gedichtes ist umgeben von gelehrten Bemerkungen eines Scholiasten, mit denen er Einzelheiten des Textes erläutert. Blendet man die Scholien aus, kann man besser erkennen, in welcher Form das Gedicht geschrieben war (**Abb. 5**): Durch die Anordnung der Verse wird eine Doppelaxt nachgeahmt, wie sie auf einer Berliner Amphore der kunstfertige Gott Hephaistos in der Hand hält (**Abb. 6**).²⁹

²⁵ Die Inschrift lautet: Τᾷς Ἡέρας ἱερός / ἐμὶ τᾷς ἐμὲ πεδίῳι. ῥόνισθός με ἀνέθε/κε ὄρταμο/ς φέργον / δεκάταν. „Ich bin der Hera / auf dem Felde geweiht / Kyniskos / weihte mich, / der Priester, / als des Lohnes / Zehnten.“ (Übersetzung aus: *Anthologia Graeca*, Buch XII–XVI. Griechisch-Deutsch, ed. H. BECKBY. München 1965, 546).

²⁶ Vgl. dazu H. BECKBY, *Die griechischen Bukoliker. Theokrit-Moschos-Bion*. Meisenheim a. Gl. 1975, 572–575; STRODEL (Anm. 23) 265–271.

²⁷ Im Unterschied zu der von A. ASSMANN analysierten „Re-Ikonisierung der Schrift“ (Die Ent-Ikonisierung und Re-Ikonisierung der Schrift, *Kunstforum International* 127, 1994, 135–139), bei der einzelnen, abstrakt gewordenen Schriftzeichen erneut eine interpretierbare Bildbedeutung unterstellt wird, konstituieren die Schriftzeichen in den Figurengedichten einen aus Wörtern gebildeten Text, der nach wie vor gelesen werden muss, aber zugleich auch als Bild erkannt wird.

²⁸ Faksimile-Ausgabe: *Anthologia Palatina. Codex Palatinus et codex Parisinus phototypice editi*. Praefatus est Carolus Preisendanz. Lugduni Batavorum 1911 (Codices Graeci et Latini photographice depicti; T. 15,2). *Das Beil* des Simias: p. 670. – Zur sonstigen Überlieferung des Gedichts (in Handschriften mit bukolischen Gedichten) vgl. STRODEL (Anm. 23) 10ff., zur unterschiedlichen Textdarstellung ebd. 48ff. (Abbildungen der Textdarstellungen der meist ‚Beil‘ genannten Doppelaxt ebd. 359–364).

²⁹ Berlin, Antikensammlung, F 1704: Tyrrhenische Halsamphore, attisch schwarzfigurig, (565–550 v. Chr.).

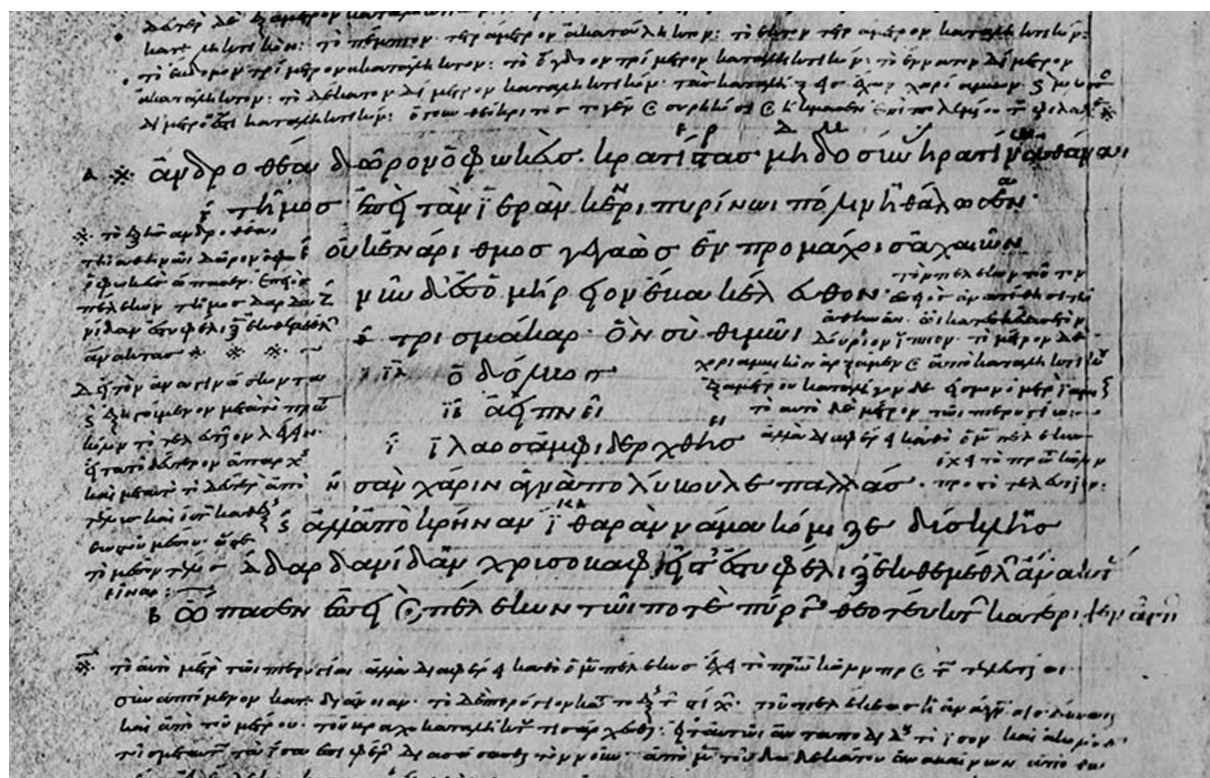


Abb. 4: Simias: Das Beil. Codex Parisinus Suppl. Gr. 384 (Faksimile, Ausschnitt).

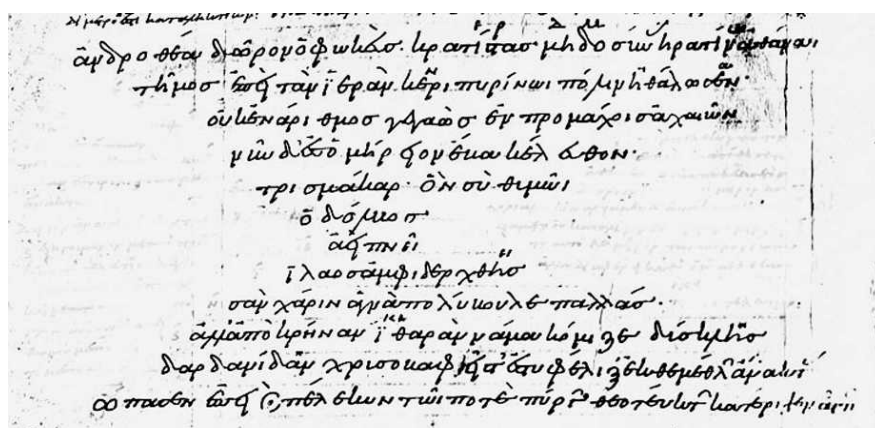


Abb. 5: Simias: Das Beil. Codex Parisinus Suppl. Gr. 384 (Ausschnitt, bearbeitet).

Die Entsprechung zu einer Doppelaxt, wie sie Hephaistos für seine handwerklichen Tätigkeiten benutzt, wird deutlicher, wenn man sich den Text gedreht und einen Stiel durch die Mitte geführt vorstellt:



Abb. 6: Hephaistos mit Doppelaxt. Tyrrhenische Halsamphore, attisch schwarzfigurig, 565–550 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, F 1704.

Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερῶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ
 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
 οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,
 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον
 τρίς μάκαρ ὄν σὺ θυμῷ
 ὅδ' ὄλβος
 XX
 αἰεὶ πνεῖ.
 Ἰλαὸς ἀμφιδερχθῆς
 σὲν χάριν, ἀγνὰ πολύβολε Παλλάς,
 ἀλλ' ἀπὸ κρανὸν ἰθαρὲν νῶμα κόμῃζε δυσκλής
 Δαρδανιδῶν, χρυσοβαφεὶς τ' ἐστυγέλις ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
 ὥπασ' Ἐπειὸς πέλεκεν, τῷ ποτε πύργων θεοτευκτῶν κατέρειπεν αἶπος.

In der Handschrift sind die Verse mit (sicherlich ursprünglich nicht vom Autor stammenden) griechischen Zahlzeichen versehen, die angeben, in welcher Reihenfolge man die Verse lesen soll. Die Zeilen sind kunstvoll verrätselt so angeordnet, dass man sie, um den richtigen Sinn zu erfassen, jeweils von den breiten Schneidseiten der Axt ausgehend (bei der Textanordnung im Codex abwechselnd von oben und unten) aneinanderreihen muss.³⁰ Die Zeilen sind im griechischen Text entsprechend nummeriert.

Σιμίου Πέλεκος³¹

- 1 Ἀνδροθέα δῶρον ὁ Φωκεὺς κρατερῶς μηδοσύνας ἦρα τίνων Ἀθάνᾳ
- 3 τᾶμος ἐπεὶ τὰν ἱερὰν κηρὶ πυρίπνῳ πόλιν ἠθάλωσεν
- 5 οὐκ ἐνάριθμος γεγαῶς ἐν προμάχοις Ἀχαιῶν,
- 7 νῦν δ' ἐς Ὀμήρειον ἔβα κέλευθον

³⁰ Eine solche Versanordnung ist nicht singulär gewesen (vgl. BECKBY [Anm. 26] 573 Anm. 5).

³¹ Text nach STRODEL (Anm. 23) 158.

9 τρὶς μάκαρ ὃν σὺ θυμῷ
 11 ὅδ' ὄλβος
 12 ἀεὶ πνεῖ.
 10 ἵλαος ἀμφιδερχυῆς·
 8 σὰν χάριν, ἀγνὰ πολύβουλε Παλλάς.
 6 ἀλλ' ἀπὸ κρανῶν ἰθαρῶν νᾶμα κόμιζε δυσκλῆς·
 4 Δαρδανιδᾶν, χρυσοβαφεῖς τ' ἐστυφέλιξ' ἐκ θεμέθλων ἄνακτας,
 2 ὥπασ' Ἐπειὸς πέλεκυν, τῷ ποτε πύργων θεοτεύκτων κατέρειπεν αἶπος,

*Simias: Das Beil*³²

- 1 Der mannhaften Göttin Athene hat der Phoker Epeios, ihr für ihren
- mächtigen Rat seinen Dank erweisend, als Weihegabe
- 2 das Beil gestiftet, mit welchem er einst den hohen Bau der von
- Götterhand errichteten Türme zum Einsturz gebracht hatte,
- 3 damals, als er mit feuerschnaubendem Verhängnis die heilige Stadt
- 4 der Dardanossöhne niederbrannte und die goldgekleideten
- Herrscher aus ihren Stammsitz stieß,
- 5 er, der sonst nicht zu den Vorkämpfern der Achaier zählte,
- 6 sondern von reinen Quellen klares Wasser herbeitrug, ohne dabei
- Ruhm zu erlangen.
- 7 Nun aber hat er Homers Pfad beschritten,
- 8 – deinetwegen, heilige, vielfach kluge Pallas.
- 9 Dreimal selig ist der, den du einmal mit gnädigem Sinn
- 10 angeblickt hast.
- 11 Dieses Glück
- 12 lebt immer fort.

Liest man den Text so, erkennt man, dass sich die Verse auf eine Widmung beziehen. Er bezeugt, dass Epeios (aus dem griechischen Phokis) seine Axt der Göttin Athene geweiht habe. Mit dem Lobpreis auf Athene und der Seligpreisung der durch sie Begünstigten endet das Gedicht dann auch (in der Mitte). Diese Widmung an Athene wird damit begründet, dass Epeios auf ihren Rat hin, mit Hilfe seiner Axt die Stadt der Dardaniden, also Troja, zerstörte. Hier wird angespielt auf den Bau des hölzernen Pferdes, wozu Epeios seine Axt gebrauchte. Nur dadurch, dass die Griechen, versteckt in dem Pferd, in die Stadt gelangten, konn-

³² Übersetzung nach STRODEL (Anm. 23) 161. Dort auch ein ausführlicher Kommentar (166–198).

ten sie nach zehnjährigem vergeblichem Kampf das goldreiche Troja erobern, das als von Göttern erbaut galt. Daher kann die Axt auch als das entscheidende Werkzeug bezeichnet werden, das den Sieg über die Trojaner ermöglichte.

Epeios kommt in den homerischen Epen kaum vor. Dass er das hölzerne Pferd erbaute, wird in der *Odyssee* kurz aufgeführt (Od. 8,493; 11,523f.). In der *Ilias* wird er bei den Leichenspielen zu Ehren des gefallenen Patroklos als Sohn des Panopeus vorgestellt: Er gewinnt dort einen Faustkampf (Il. 23,664–669), macht sich aber beim Werfen der Wurfscheibe lächerlich (Il. 23,838–840). In der nach-homerischen Sage ist von ihm als Wasserträger für die Heerführer vor Troja die Rede, ihm wird also eine untergeordnete Stellung zugeschrieben. Deswegen habe ihn Athene auch bemitleidet. Epeios galt als feige; diese Eigenschaft war ihm wegen eines Meineides seines Vaters angeboren. Die in verschiedenen Sagentraditionen³³ überlieferten Nachrichten waren zumindest teilweise dem gelehrten hellenistischen Dichter sicherlich bekannt. Er kennt jedenfalls die Version, dass Epeios die niedrige Tätigkeit des Wasserträgers ausübte und dass er in den Kämpfen um Troja nicht zu großer Berühmtheit gelangte, wie auch aus der Selbsteinschätzung des Epeios in der *Ilias* (Il. 23,670) zu erschließen ist.

Dass er „auf den homerischen Pfad“ ging, wurde schon vom Scholiasten so verstanden, dass er in den Dichtungen, die man Homer zuschrieb, behandelt wurde, obwohl er nicht zu den herausragenden Persönlichkeiten der Griechen vor Troja gehörte. Möglicherweise dachte Simias hier an das Epos *Die kleine Ilias*, das nicht erhalten ist. Antike Reflexe dieses Werkes lassen erschließen, dass darin die Funktion des Epeios, die er durch den Bau des hölzernen Pferdes für den Sieg über die Trojaner hatte, eine größere Rolle gespielt haben könnte.

Nachhomerischen Berichten zufolge soll Epeios nach dem trojanischen Krieg nach Unteritalien gekommen sein. Dort soll er die Städte Lagaria bzw. Metapont gegründet und, wie die unterschiedlichen Quellen angeben, entweder in der einen oder der anderen seine Werkzeuge in einem Tempel der Athena geweiht haben. Vor dem Hintergrund solcher Nachrichten, dass die Axt als Reliquie bekannt war, kann das Gedicht als Wiedergabe einer realen Weiheinschrift gelesen werden.³⁴

³³ Zu den verschiedenen Nachrichten mit entsprechenden Belegstellen vgl. jetzt STRODEL (Anm. 23) 166–172.

³⁴ Wenn sie tatsächlich auf der Axt gestanden hätte, müsste man annehmen, dass sie viel später erst eingraviert worden wäre (vgl. BECKBY [Anm. 26] 579).

Auf jeden Fall sollte die mit der Schrift gestaltete Form beim Betrachter rituelle Assoziationen aufrufen. Die verrätselnde Anordnung der Verse demonstriert daher vermutlich nicht nur gelehrte Spielerei, sondern resultiert aus einer zumindest fingierten Anlehnung an tradiertes Brauchtum.

Diese sehr komplexen Figurengedichte, die auch metrisch kunstvoll komponiert sind, setzen einen souveränen Umgang mit Schriftlichkeit voraus, sowohl für den Prozess der Produktion als auch für den der Rezeption. Durch die Anordnung der Schriftzeichen wird aus ihnen eine neue Bildlichkeit entwickelt, sie werden zu einem abstrahierenden Bildzeichen, in das der Text integriert ist. Im Unterschied zu den ‚Illustrationen‘ zu den homerischen Epen, wie sie sich in den Vasenbildern finden, sind bei diesen auf der Basis der Schriftlichkeit entwickelten (Text-)Bildern die Medien Text und Bild eine unauflösliche Verbindung eingegangen. Bei dem anderen Verhältnis zwischen den beiden Medien jedoch, bei dem Texte visuell umgesetzt werden sollen, können immer wieder neue *Bilder zu (alten) Texten* entstehen: Die moderne Illustration einer Nacherzählung der *Ilias* und *Odyssee* für Kinder zeigt, wie bei der Blendung Polyphems – anders als nach dem Wortlaut des homerischen Textes – mehrere Männer den Pfahl ins Feuer halten (**Abb. 7**). Die Führungsfunktion des Odysseus wird dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er allein (in einem hier nicht abgebildeten Teil der Illustration) den Schlaf des Riesen begutachtet.³⁵



Abb. 7: Blendung Polyphems (Detail).

³⁵ ILIAS und ODYSSEE, nacherzählt von W. JENS. Bilder von A. und M. PROVENSEN. Ravensburg 1968. Abbildung S.56 (Detail).

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: Homerische Paare. Chalkidischer Krater, schwarzfigurig, um 540 v. Chr., Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. Nr. HA 151 (= L 160). Vorlage der Abbildung: Postkarte aus dem Martin-von-Wagner-Museum.
- Abb. 2: Hektors Lösung. Attische Amphore, schwarzfigurig, 540–530 v. Chr., Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Inv. T 674. Vorlage der Abbildung: Postkarte aus den Staatlichen Kunstsammlungen Kassel.
- Abb. 3: Blendung Polyphems. Attischer Skyphos, schwarzfigurig, um 500 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, V.I. 3283. Abbildung aus LIMC VI 2 (1992) 73 s.v. Kyklopes 22.
- Abb. 4: Simias: *Das Beil*. Codex Parisinus Suppl. Gr. 384 (Foto der Faksimileausgabe, Ausschnitt).
- Abb. 5: Simias: *Das Beil*. Codex Parisinus Suppl. Gr. 384 (Foto der Faksimileausgabe, Ausschnitt, bearbeitet).
- Abb. 6: Hephaistos mit Doppelaxt. Tyrrhenische Halsamphore, attisch schwarzfigurig, 565–550 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, F 1704. Abbildung aus F. BROMMER, Hephaistos. Der Schmiedegott in der antiken Kunst, Mainz 1978, Taf. 12,1.
- Abb. 7: Blendung Polyphems. Abbildung aus: ILIAS und ODYSSEE, nacherzählt von W. JENS. Bilder von A. und M. PROVENSEN, Ravensburg ⁴1968, S. 56 (Detail).

