

Luca Giuliani

Emergenz und soziale Funktion narrativer Bilder in Griechenland Ein Nachtrag zu *Bild und Mythos*¹

Von jedem menschlichen Artefakt lassen sich Geschichten erzählen: wie und von wem es hergestellt, in welchen Zusammenhängen es verwendet und wie es gegebenenfalls von einer Generation an die andere weitergereicht worden ist. Mit einer kleinen metaphorischen Verschiebung (die mir freilich nicht ungefährlich scheint) könnte man sagen, dass es die Gegenstände selbst sind, die Geschichten zu erzählen haben. Unter diesen Voraussetzungen hätte schlechterdings jedes menschliche Artefakt narrativen Charakter. Das ist jedoch nicht der Sinn, in dem ich den Begriff narrativ verwenden werde. Auch werde ich nicht über Artefakte generell sprechen, sondern mich auf eine sehr überschaubare Menge an Bildwerken aus dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr. beschränken. Ihre überschaubare Anzahl ist just Teil des Problems, für das ich eine Lösung vorschlage.

Ich skizziere kurz den Gang der Argumentation.

1) Beginnen werde ich mit einer erneuten Untersuchung der Chigi-Kanne. Darauf finden sich zwei Sorten von Bildern: Die einen zeigen habituelle menschliche Verhaltensweisen; ihnen gegenüber steht eine Szene, die aus jeder Routine herausfällt und sich auf eine bestimmte Geschichte bezieht.

2) Diese beiden Sorten von Bildern werde ich in Beziehung setzen zu zwei Modi der Darstellung, die sich in der *Ilias* mit exemplarischer Klarheit unterscheiden lassen: dem Modus der Erzählung und dem der Beschreibung. In Analogie dazu werde ich auch bei Bildern zwischen deskriptiven und narrativen Darstellungen unterscheiden und den kategorialen Unterschied zwischen ihnen zu klären versuchen.

¹ In *Bild und Mythos* (Giuliani 2003) habe ich die Geschichte der Bilderzählung in Griechenland vom späten 8. bis zum 2. Jahrhundert v. Chr. als eine Geschichte von Problemlösungen zu schildern versucht. Die Frage nach den Ursachen für das *Aufkommen* narrativer Bilder habe ich indessen ausgeklammert: Nicht zuletzt wohl deshalb, weil ich keine Antwort auf sie gehabt hätte. Insofern ist der vorliegende Aufsatz ein verspäteter Nachtrag zu jenem Buch. Für eine kritische Lektüre des Manuskripts und hilfreiche Hinweise danke ich Regula Giuliani, Oliver Primavesi und Thorsten Wilhelmy.

3) Für deskriptive Bilder gab es in Griechenland eine alte Tradition: Die ganze Ikonographie des zweiten und frühen ersten Jahrtausends, bis zum Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr., war ausschließlich deskriptiv gewesen. Narrative Bilder hingegen kommen erst um 700 v. Chr. auf. Was hat zu dieser Neuerung geführt?

4) Lange Zeit hat man das Aufkommen narrativer Darstellungen in Griechenland auf die Wirkung der homerischen Dichtung zurückgeführt. Dagegen sind berechtigte Einwände vorgebracht worden. Eine bessere Erklärung ist allerdings bis heute nicht vorgeschlagen worden, die Frage ist nach wie vor offen.

5) Eine Alternative könnte darin bestehen, die Emergenz einer narrativen Ikonographie in Griechenland auf östliche Einflüsse zurückzuführen. Tatsächlich lassen sich im Vorderen Orient bereits in früherer Zeit erzählerische Darstellungen nachweisen: Aber es ist unwahrscheinlich, dass diese Tradition in Griechenland rezipiert worden wäre. Es spricht nichts dafür, dass die ersten in Griechenland produzierten narrativen Bilder externe Vorbilder gehabt hätten.

Narrative Darstellungsweisen haben sich im Orient und in Griechenland unabhängig voneinander entwickelt. Der erzählerische Darstellungsmodus ist demnach nicht an einem Ort erfunden worden, von wo aus er sich dann ausgebreitet hätte. Er kommt vielmehr an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten auf. Aber damit ist die Frage nach dem Anlass seiner jeweiligen Emergenz noch keineswegs beantwortet. Narrative Bilder verlangen einen Mehr-Aufwand, der nur dann geleistet wird, wenn ihm ein entsprechender Mehr-Wert entspricht. Worin könnte dieser im griechischen Kontext bestanden haben?

6) Narrative Ikonographie begegnet uns vorwiegend auf Luxusgegenständen, die für die gesellschaftliche Elite bestimmt waren. Wir müssen daher verstehen, um was für eine Elite es sich hier handelte. Ich werde mich auf zwei Merkmale konzentrieren: Charakteristisch für archaische Eliten in Griechenland ist eine auffällige Vorliebe für kompetitive Verhaltensweisen; nicht weniger bezeichnend ist ein auffälliger Mangel an Kriterien, die darüber entscheiden, wer zur Elite gehört und wer nicht. Die beiden Merkmale sind miteinander verknüpft: Gerade weil die Zugehörigkeit zur Elite nicht *a priori* bzw. von Geburt an gegeben war, musste sie durch einen permanenten Wettbewerb um gesellschaftliches Prestige entschieden werden. In Griechenland bestand die Neigung, nahezu jede Form gesellschaftlicher Interaktion als Wettbewerb zu gestalten. Das gilt nicht nur für den Krieg, den Sport und die homoerotische Liebe, sondern auch für eine dem Wettbewerb scheinbar so fernliegende Institution wie das Symposion.

7) Damit kommen wir zu just jener Institution, für die nicht nur die Chigi-Kanne, sondern überhaupt ein großer Teil der Keramik bestimmt gewesen ist, die mit narrativen Darstellungen verziert wurde. Vor dem Hintergrund kompetitiven Verhaltens beim Symposion und darüber hinaus lässt sich auch, so meine These, der



Abb. 1: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 2: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 3: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.



Abb. 4: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.

gesellschaftliche Mehrwert narrativer Ikonographie bestimmen: Narrative Bilder sind Bilderrätsel, vor denen ein Betrachter sich in unterschiedlichem Ausmaß bewähren (aber gegebenenfalls auch scheitern) kann; genau das machte sie zum geeigneten Gegenstand agonaler Interaktion.

1. Die Weinkanne, die wir als Chigi-Kanne bezeichnen (**Abb. 1–5**),² ist im späten 19. Jahrhundert in einem Kammergrab bei Veji gefunden worden, das damals zum Landbesitz der Familie Chigi gehörte. Gefertigt wurde sie im drittel Viertel des 7. Jahrhunderts v. Chr. in einer korinthischen Werkstatt; ob sie als Handelsware oder als Gastgeschenk nach Etrurien gelangte, wissen wir nicht. Die Kanne ist mit 26 cm Höhe von bescheidenem Format. Ganz und gar nicht bescheiden, sondern höchst anspruchsvoll sind allerdings die Vielfalt und die miniaturistische Sorgfalt der Bemalung: Ich konzentriere mich im Folgenden auf die drei umlaufenden, hellgründigen Friese.³

Im untersten Fries ist eine Hasenjagd dargestellt: Jugendliche Jäger kauern hinter Gebüsch; einer von ihnen hat einen Stock geschultert, an dem zwei tote Hasen hängen; eine Meute Hunde hetzt einen dritten Hasen; zwischen den laufenden Hunden taucht unvermutet auch ein Fuchs auf (genauer eine Füchsin): eigentlich ein Raubtier und der Inbegriff eines Hasenjähgers, der hier aber plötzlich vom Jäger zum Gejagten mutiert.

Der Mittelfries gliedert sich in verschiedene Abschnitte. Auf der Vorderseite ist ein festlicher Umzug dargestellt: An der Spitze fährt ein Viergespann, dem ein Knecht voraus schreitet; dem Gespann folgen vier Reiter, von denen jeder noch ein zweites Pferd bei sich hat. Rechts von diesem Umzug hockt eine große, zweileibige Sphinx; sie bildet den Übergang zu einer Jagdszene: Vier junge Jäger bedrängen einen Löwen; ein fünfter ist in die Knie gegangen, das Raubtier hat sich in seinen Rücken verbissen; Blut fließt. Auf den ersten Blick scheinen der Umzug und die Jagd nichts miteinander zu tun zu haben; aber bei näherer Betrachtung spricht doch einiges für ihre Zusammengehörigkeit. Das Viergespann wird von einem Lenker geführt; dieser besitzt aber lediglich eine dienende Funktion; wo ist der Herr des Gespannes? Dieselbe Frage stellt sich auch bei den folgenden vier Reitern: Jeder von ihnen führt ein zweites Pferd am Zügel; es muss sich um berittene Knechte handeln, die Pferde für ihre Herren bereithalten. Wenn aber der ganze Zug nur aus Gefolge besteht, wo ist dessen Herrschaft geblieben? Diese ist mit einiger

² Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679; Hurwit 2002; Magione 2012; D’Acunto 2013; nach wie vor nützlich sind die Umzeichnungen der Friese in: Deutsches Archäologisches Institut 1908, Taf. 44–45.

³ Ich übergehe das schmalere dunkle Band zwischen dem unteren und dem mittleren Fries, auf dem jagende Hunde und Bergziegen dargestellt sind: vgl. Hurwit 2002, 14.

Sicherheit in der anschließenden Jagdszene zu finden.⁴ Wenn wir Umzug und Jagd zusammen betrachten, ergibt sich das Gesamtbild von fünf vornehmen Jägern, die von ihren Dienern begleitet werden. Die Dienerschaft hat vor allem attributive Funktion: Durch ihre Anwesenheit werden Reichtum und vornehmer Status der Jäger unterstrichen. Dabei besteht zwischen den Herren und den Knechten ein deutlicher Abstand: Im Bild wird er durch die Sphinx zusätzlich betont.⁵ Das Viergespann an der Spitze des Zuges bringt eine heroische Note ins Bild: Hier hat ein Jäger sich zur Jagd fahren lassen, genauso wie die Heroen der *Ilias* sich mit dem Gespann zur Schlacht fahren lassen. Insgesamt wird der aktive und geplante Charakter der Unternehmung betont: Die fünf Jäger haben sich aufgemacht, um den Löwen in dessen Revier aufzusuchen; der Angriff geht von ihnen aus, das Raubtier befindet sich in der Defensive.

Im oberen Fries treten zwei Kriegergruppen in perfekter Phalanx-Formation gegeneinander an; in der Mitte sehen wir die Vorkämpfer, die gleich aufeinandertreffen werden und drohend ihre Lanzen schwingen. Von beiden Seiten kommen weitere Kämpfer zur Verstärkung hinzu, die äußersten im Eilschritt. Bei der linken Phalanx steht in der Lücke zwischen Vorkämpfern und Nachrückenden ein kleiner Flötenbläser, der den Rhythmus angibt: Es ist für den Zusammenhang und damit für die Wirksamkeit der Phalanx von entscheidender Bedeutung, dass die Krieger sich alle im Gleichschritt bewegen.

Die Friese steigern sich von unten nach oben. Das gilt bereits für ihre Dimensionen: Der erste ist so niedrig (2,2 cm), dass die Figuren nur kauernd Platz finden; der zweite ist bereits deutlich geräumiger (4,6 cm), und noch einmal etwas höher ist der dritte (5,2 cm), der zugleich der figurenreichste ist. Eine weitere Steigerung betrifft das Alter der Dargestellten.⁶ Die Teilnehmer an der Hasenjagd sind Buben, durch ihre Nacktheit und kurzes Haar gekennzeichnet; dazu passt, dass in griechischen *poleis* diese Form von Jagd als wichtiger Bestandteil der Erziehung galt.⁷

Etwas älter sind die größtenteils bekleideten jungen Männer mit schulterlangem Haar im mittleren Fries. Die Entwicklung kulminiert im oberen Fries, wo die Hopliten bärtig und voll erwachsen sind.⁸ Schließlich gibt es eine Steigerung in

⁴ Die Zusammengehörigkeit von Umzug und Jagd-Szene wurde erkannt von Hurwit 2002, 10–12 und 18–19; vgl. D'Acunto 2013, 52–70.

⁵ Zur Bedeutung der Sphinx als Grenzmarkierung (und nicht etwa als Todesdämon!) siehe Winkler-Horaček 2015, 166–168; anders D'Acunto 2013, 57–58, der die Sphinx auf der Chigi-Kanne als Ker interpretiert und damit als einen Dämon, der mit Sterbenden und Toten assoziiert wird.

⁶ Hurwit 2002, 17; D'Acunto 2013, 48–52.

⁷ Hurwit 2002, 17–18; vgl. auch Schnapp 1997, 135–138 (zur Hasenjagd auf der Chigi-Kanne a.O. 180–181); Winkler-Horaček 2015, 337–338.

⁸ Bei mehreren Hopliten ist die Spitze des Bartes zu sehen, die über den Wangenschutz des Helmes herausragt. Die Bärtigkeit der Hopliten wird erstaunlicherweise weder von Hurwit 2002 noch von D'Acunto 2013 erwähnt; die von Hurwit aufgestellte These des von unten nach oben zunehmenden Alters der Dargestellten wird durch die Bärtigkeit der Krieger bestens bestätigt.



Abb. 5: Frieze der Chigi-Kanne (Umzeichnung), Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679 © SBAEM.

Bezug auf den Ernst der dargestellten Handlung: Im unteren Fries geht es um eine leichte, ungefährliche Jagd, die lediglich als pädagogisches Vorspiel dient. Im Fries darüber beweisen die Löwenjäger heldenhaften Mut und setzen ihr Leben aufs Spiel. Im oberen Fries wird Krieg als ultimativer Ernstfall vorgeführt.

Es gibt einige Merkmale, die all diesen Szenen gemeinsam sind. Erstens: Die dargestellte Handlung hat stets kollektiven Charakter; jede Fokussierung auf Einzelne wird vermieden. Das gilt nicht nur für die Hasenjagd und die Schlacht im oberen Register, sondern auch für die Löwenjagd: Sie ist kunstvoll so komponiert, dass keiner der Jäger besonders hervorgehoben ist;⁹ es gibt unter ihnen keinen Protagonisten, der seine Jagdgenossen zu bloßen Helfern herabstufen würde; es geht um das Verhalten einer Gruppe, in der alle gleichrangig sind. Zweitens: Alle dargestellten Figuren sind namenlos; zwar sind sie vom Maler sorgfältig voneinander unterschieden worden – aber es wäre abwegig, darüber hinaus nach spezifischen Individuen zu fragen. Drittens: In keinem dieser Bilder findet sich irgendein Ansatz zum Aufbau von Spannung. Die Handlung wird in einer eigentümlichen Balance gehalten, so dass der Ausgang offenbleibt: Welche Kriegerformation wird den Sieg davontragen, welche wird weichen? Wir wissen es nicht. Auch in der Löwenszene werden lediglich die Gefährlichkeit des Löwen sowie der Mut der Jäger betont; wird es ihnen gelingen, das Raubtier zur Strecke zu bringen, oder wird der Löwe sich als stärker erweisen? Wir erhalten keinen Anhaltspunkt, um die Frage zu beantworten.

Auf dieser Grundlage kann man eine erste Deutung versuchen. Die Bilder zeigen nicht bestimmte, einmalige Ereignisse, sondern habituelle Verhaltensweisen, die auf Wiederholbarkeit ausgerichtet sind. Daher auch die Namenlosigkeit der Beteiligten (denn sie sind austauschbar) und das Ausbleiben von Spannung (denn die Handlung kann einmal so und einmal anders ausgehen). Bei der Hasenjagd ist eine solche Deutung wohl offenkundig: Es liegt auf der Hand, dass es hier nicht um eine *bestimmte* Hasenjagd geht, sondern um das Jagen von Hasen als habituelle Tätigkeit der heranwachsenden Mitglieder einer kriegerischen Elite. Auch die Schlachtszene zeigt einen Handlungszusammenhang, den zeitgenössische Adressaten als habituell betrachtet haben müssen: Jeder erwachsene Bewohner einer griechischen *polis*, der sich eine eigene Rüstung leisten konnte, war es gewohnt, in regelmäßigen Abständen als Hoplit im Feld zu stehen.

Schwieriger ist es bei der Löwenjagd (**Abb. 6**). In der Umgebung von Korinth gab es im 7. Jahrhundert gewiss keine Löwen mehr,¹⁰ und kein Einwohner von Korinth

⁹ Anders, aber kaum überzeugend D'Acunto 2013, 56, der den Jäger ganz links (der den Löwen von hinten angreift!) als Hauptperson zu bestimmen sucht; dagegen hat A. Snodgrass berechtigten Einspruch erhoben (zitiert bei D'Acunto 2013, Anm. 179).

¹⁰ Zur Unwahrscheinlichkeit einer Population von Löwen in der Peloponnes im 7. Jahrhundert vgl. zuletzt D'Acunto 2013, 195–196 Anm. 200; Winkler-Horaček 2015, 317–319.



Abb. 6: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679: Detail des mittleren Frieses © SBAEM.

wird die Gewohnheit gehabt haben, regelmäßig auf Löwenjagd zu gehen. Doch folgt daraus, dass die Löwenszene sich auf ein ganz bestimmtes, außergewöhnliches Ereignis beziehen muss? Lassen wir diese Frage noch offen, wir werden gleich darauf zurückkommen. Für die Hasenjagd und für die Schlachtszene können wir immerhin festhalten, dass hier Facetten des Lebens einer adligen Elite vor Augen geführt werden; dabei geht es nicht um spezifische Ereignisse, sondern um allgemeine Verhaltensmuster.

Aber es gibt auf der Kanne *eine* Szene, die aus dem eben skizzierten Rahmen eindeutig und vollständig herausfällt. Wir haben sie bisher übergangen: Sie findet sich im mittleren Fries auf der Rückseite, direkt unterhalb des Henkels (Abb. 7). Drei Frauen bewegen sich von rechts nach links. Ihnen gegenüber steht ein auffällig kleiner bärtiger Mann mit langen Haaren, in einen Mantel gehüllt. Den drei Frauen voraus schreitet ein Herold (erhalten ist nur die Spitze seines Botenstabes); dessen Präsenz spricht für eine Unternehmung von offiziellem Charakter. In einer matriarchalen Gesellschaft wäre an dieser Szene nichts Außergewöhnliches. Aber wir haben es bei der Ikonographie der Kanne mit dem öffentlichen Leben einer ganz und gar androzentrischen Kriegerkultur zu tun: In allen übrigen Szenen kommt bezeichnenderweise kein einziges weibliches Wesen vor (mit Ausnahme der Füchsin aus der Hasenjagd). In diesem Horizont steht der Frauenzug in ekla-



Abb. 7: Chigi-Kanne, Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia Inv. 22679: Detail des mittleren Frieses © SBAEM.

tantem Widerspruch zum gesellschaftlichen Comment: Er fällt buchstäblich aus dem Rahmen. Diese Anomalie gibt Anlass zu Fragen: Wer sind diese Frauen? Warum haben sie sich zusammengetan? Wohin führt ihre Reise, und was wollen sie von dem kleinen bärtigen Mann? Nicht von ungefähr hat der Maler den Figuren dieser (und nur dieser) Szene Namen beigeschrieben.¹¹ Der kleine Mann im Mantel heißt *Al[exand]ros*; die Namen des Herolds und der vordersten Frau sind verloren; den beiden hinteren Frauen sind die Namen *Athanaia* und *Aphrod[ita]* beigeschrieben. Der erhaltene Befund erlaubt es, auch die verlorenen Namen zu ergänzen; die vorderste Göttin muss Hera sein, und ihr voraus schritt Hermes, der Götterbote. Was führt die Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite zu Alexandros alias Paris? Die Antwort darauf besteht in einer Geschichte; es ist die Geschichte des Paris-Urteils.¹²

Von dieser Geschichte aus lässt sich auch eine Verbindung ziehen zur Kriegs-

¹¹ Zum Alphabet der Namensbeischriften, das nicht dem korinthischen Standard entspricht, vgl. Hurwit 2002, 7 mit Anm. 21; D’Acunto 2013, 131–137.

¹² LIMC 7, 176–177 s.v. Paridis Iudicium. Eine erste, kurze Erwähnung findet die Episode bereits in der *Ilias* 24, 28–30 (falls es sich nicht um eine spätere Interpolation handelt). Die ausführlichste Erzählung war in den (uns größtenteils verlorenen) *Kyprien* enthalten: Dieses Epos scheint jedoch erst im späten 6. Jahrhundert und damit lange nach der Chigi-Kanne entstanden zu sein; vgl. Davies 1989, 89–100.

darstellung im obersten Fries der Kanne. Kriege gehören zum Gang der Welt – der größte Krieg aller Zeiten aber war der, den die Achäer gegen Troja führten. Dessen Keimzelle findet sich in der Szene auf der Rückseite. Aus dieser Verknüpfung kann man unterschiedliche Schlüsse ziehen: etwa, dass Kriege – in denen tapfere Männer sich bewähren – ein notwendiges, von den Göttern gewolltes Übel darstellen; oder aber, dass sie durch die Eitelkeit und die Streitsucht von Frauen in die Welt gekommen sind.¹³

Trotz dieser Verklammerung liegt es freilich auf der Hand, dass wir es mit zwei sehr unterschiedlichen Sorten von Bildern zu tun haben. Zur ersten Sorte gehören die Szenen von Hasenjagd und Krieg (bei der Löwenjagd hatten wir die Frage noch offengelassen): Hier werden Abläufe geschildert, die sich vielfach wiederholen können, aus unterschiedlichem Anlass und mit unterschiedlichem Ausgang. Um diese Abläufe zu verstehen, braucht der Betrachter kein spezifisches Vorwissen. Zu einer ganz anderen Sorte gehört die Szene auf der Rückseite der Kanne, deren Protagonisten Namen tragen, und die sich auf eine ganz spezifische Geschichte bezieht. Wenn der Betrachter diese Geschichte nicht kennt, fehlt ihm der elementare Schlüssel zum Verständnis der Darstellung. Es genügt zunächst, hier einen kategorialen Unterschied festzustellen. In einem zweiten Schritt möchte ich versuchen, diesen Unterschied näher zu erläutern.

2. Zu diesem Zweck greife ich zurück auf eine begriffliche Opposition, die in der Literaturwissenschaft von Lessing bis Lukács und darüber hinaus gang und gäbe ist: Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen einer erzählenden (oder narrativen) und einer beschreibenden (oder deskriptiven) Darstellung.¹⁴ Ich beginne mit der narrativen Darstellung. Ihr Ausgangspunkt und primäres Material ist, um Goethes treffende Formulierung aufzugreifen, eine „unerhörte Begebenheit“:¹⁵ Der Erzähler berichtet von einem unerwarteten, aus dem Rahmen fallenden Ereignis, das gerade deshalb auch mit dem besonderen Interesse der Zuhörer rechnen darf. Dabei fokussiert er seine Aufmerksamkeit auf bestimmte Protagonisten, auf deren Taten und Leiden; er verfolgt einen bestimmten Handlungsstrang. Aber mit dem Narrativen ist die Bandbreite der Darstellungsmöglichkeiten noch nicht erschöpft. Die erzählte Handlung spielt sich im Horizont einer Lebenswelt ab, die ihren Hin-

¹³ Das ist selbstverständlich nur *eine* von vielen möglichen Interpretationen: Mythen sind immer vieldeutig (und gerade darin liegt ihre vielfältige Anwendbarkeit).

¹⁴ Lessing 2012 [1766], v. a. 115–138 (Kap. 16–18); Lukács 1971 [1936]; Genette, 1969, 56–61; Hamon 1981, 8–39.

¹⁵ Goethe im Gespräch mit Eckermann am 29.1.1827; Goethe bezieht seine Aussage im konkreten Zusammenhang nicht auf die Erzählung im Allgemeinen, sondern lediglich auf die Novelle. Ganz ähnlich (aber vielleicht doch unabhängig von Goethe) formuliert Jerome Bruner 2002, 15: „For there to be a story, something unforeseen must happen.“

tergrund bildet und im Wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden kann; in den Fällen, wo das lebensweltliche Umfeld dennoch in den Fokus der Darstellung gerät, kann es *eo ipso* nicht erzählt, sondern es muss beschrieben werden. Narrativer und deskriptiver Modus stehen somit in einem komplementären Verhältnis zueinander: Diese Komplementarität gilt für das antike Epos ebenso wie für den neuzeitlichen Roman.

Geradezu beispielhaft lassen sich narrativer und deskriptiver Modus in der *Ilias* unterscheiden. Auf der einen Seite weist die *Ilias* einen klaren Erzählstrang auf. Dieser beginnt mit einem Paukenschlag: dem Streit zwischen Agamemnon und Achill und dem Ausbruch von Achills Zorn. Der Zwist zwischen dem obersten Befehlshaber und dem stärksten Krieger sowie dessen Rückzug aus dem Kampf widersprechen jeder Normalität und stellen eben dadurch eine unerhörte Begebenheit dar. Unerhört sind auch die Folgen: Ohne Achill geraten die Achäer ins Hintertreffen; die Troer drohen die achäischen Schiffe in Brand zu setzen. Als Retter in der Not zieht Achills Freund Patroklos an dessen Stelle in die Schlacht und wird von Hektor erschlagen. Um den Tod des Freundes zu rächen, nimmt Achill nun den Kampf wieder auf und tötet Hektor. Im letzten Gesang dringt Hektors Vater Priamos nachts heimlich in das achäische Lager ein und erbittet von Achill den Leichnam seines Sohnes, um ihn zu bestatten. Das alles bildet den spannungsreichen Bogen einer Erzählung.

Aber es gibt in der *Ilias* auch beschreibende Partien. Dazu gehören die berühmten Gleichnisse, bei denen ein bestimmter Aspekt der Erzählung mit einem Phänomen verglichen wird, das in der Lebenswelt des Zuhörers verankert und diesem daher vertraut ist.¹⁶ Die Gleichnisse zielen nicht nur auf eine Analogie, sondern häufig zugleich auf einen Kontrast. So wird in einem Gleichnis etwa das Gewimmel der Krieger, die auf dem Schlachtfeld um einen Gefallenen kämpfen, mit dem Gewimmel von Fliegen im Stall verglichen:

Wie wenn die Fliegen in einem Stall umsummen die milchgefüllten Gefäße in der Frühlingszeit, wenn von Milch ganz voll sind die Näpfe: Also umschwärmten [...] die Krieger] dort den Toten.¹⁷

Das Gleichnis vergegenwärtigt hier eine ganz andere Welt als die, in der die erzählte Handlung der *Ilias* spielt. Der Fokus der Erzählung ist ganz und gar auf den Krieg gerichtet; in dieser Erzählung kommt schlechterdings nichts vor, was für den Krieg nicht relevant wäre: Es gibt keine Landschaft (bis auf die Ebene vor Troja, in der sich die Kämpfe abspielen), keine meteorologischen Variationen (es herrscht

¹⁶ Fränkel 1977.

¹⁷ *Ilias* 16, 641–644.

immer optimales Kampfvetter), keine Pflanzen und keine Tiere (bis auf Pferde, die man braucht, wenn man mit dem Wagen in den Kampf fährt). Auch die menschliche Population ist denkbar eingeschränkt: Zu ihr gehören Krieger, Kriegerfrauen, ein paar Priester und Seher. Es gibt keine Landwirtschaft (geschweige denn Kühe und Milcheimer), kein Handwerk, kein Gewerbe. Diese Enge wird durch die Lebenswelt, die in den Gleichnissen beschrieben wird, aufgebrochen und kompensiert: Die Gleichnisse erinnern den Zuhörer daran, dass der Krieg vor Troja alles in allem eben doch nur eine Episode ist, und dass es in der Welt noch anderes gibt als Kampf.

Dies gilt auch für das prominenteste Beispiel beschreibender Darstellung in der *Ilias*: die Beschreibung von Achills Schild im 18. Buch. Patroklos war mit Achills Waffen in den Kampf gezogen – die Pointe bestand nicht zuletzt darin, dass die Troer ihn für Achill halten sollten; Hektor hat diese Waffen erbeutet und trägt sie nun selbst; Achill brennt darauf, den Tod des Freundes zu rächen, aber er muss warten, bis er neue Waffen erhält; diese werden, auf die Bitte von Achills Mutter Thetis, von keinem geringeren als dem Schmiedegott Hephaistos gefertigt. Und genau an dieser Stelle, wo der Zuhörer begierig auf den Fortgang der Handlung und die Rache an Hektor wartet, legt der Dichter kunstvoll eine Pause ein, indem er ausführlich beschreibt, was Hephaistos auf dem neuen Schild ins Bild gesetzt hat.

Der thematische Umfang könnte breiter kaum sein. Dargestellt sind auf dem Schild zunächst die Erde und das Meer und der Himmel mit Sonne, Mond und *sämtlichen* Sternen.¹⁸ Anschließend wird in mehreren Szenen menschliches Leben geschildert, sowohl in der Stadt wie auf dem Land (und durch diese beiden Sphären ist die Bandbreite des Möglichen auch erschöpft). Das Leben von Stadtbewohnern wird in zwei Varianten vorgeführt: Die eine Stadt befindet sich im Frieden, die andere im Krieg (auch hier gilt: *tertium non datur*).¹⁹ Die Szenen des Landlebens, endlich, verteilen sich auf *sämtliche* Jahreszeiten.²⁰ Der Anspruch auf Vollständigkeit ist mit Händen zu greifen: Es soll nichts Geringeres beschrieben werden als die Welt.

Achills Schild wird vom Dichter beschrieben. Aber die ganze Passage ist noch in einem zweiten Sinn als Beschreibung zu verstehen: Die Szenen auf dem Schild, die der Text beschreibt, haben ihrerseits nicht narrativen, sondern deskriptiven Charakter. Was heißt das genau? Sehen wir etwas genauer hin. Der Unterschied zwischen narrativem und deskriptivem Modus lässt sich besonders gut am Beispiel der Stadt im Krieg veranschaulichen: Die Stadt wird belagert, Angreifer und Ver-

¹⁸ *Ilias* 18, 483–489.

¹⁹ *Ilias* 18, 490–540.

²⁰ *Ilias* 18, 541–586.

teidiger kämpfen gegeneinander: Die Thematik steht dem Krieg zwischen Troern und Achäern, der den Hauptgegenstand der Erzählung ausmacht, denkbar nahe. Aber es gibt auffällige Unterschiede zwischen den Schlachten, die den narrativen Stoff der *Ilias* ausmachen, und der kriegerischen Szene auf dem Schild.

Erstens: In der iliadischen Erzählung wird jede Person, die auftritt, und sei es auch nur ganz kurz, weil sie wenige Verse nach ihrer ersten Erwähnung bereits zu Tode kommt, vom Dichter mit einem Namen versehen;²¹ auf dem Schild hingegen kämpfen namenlose Krieger gegeneinander. Zweitens: Die Erzählung der *Ilias* wird bestimmt und vorangetrieben durch eine starke Spannung über den Ausgang der Handlung: Wird Achill bei seiner Verweigerung bleiben, auch wenn die Achäer in Not sind? Wird Patroklos seinen Kampfeinsatz überleben? Wird Achill die Leiche des Hektor freigeben? Bei der Stadt im Krieg auf dem Schild hingegen fehlt jegliche Form von Spannung. Die Verteidiger kämpfen gegen die Belagerer, und am Ende heißt es nur: „Handgemein wurden sie dort [...] und kämpften und zogen einander die Toten fort, die hingestorbenen.“²² Damit bricht die Passage ab, wir erfahren nicht, ob die Stadt erfolgreich verteidigt oder erobert wurde. Das ist nur konsequent, denn diese Stadt im Krieg, die namenlos bleibt, steht für alle Städte, die je von Feinden umkämpft wurden; von diesen vielen Städten konnten sich manche behaupten, manche unterlagen – und genau aus diesem Grund muss der Ausgang offenbleiben. Hier wird eben nicht eine Geschichte erzählt, sondern ein Vorgang geschildert, der sich überall und zu allen Zeiten ereignen könnte. Gerade weil diese ganze Passage dem Krieg zwischen Achäern und Troern, der den Hauptgegenstand der iliadischen Erzählung bildet, thematisch so nahesteht, wird der Unterschied zwischen den beiden Modi umso deutlicher: Das eine Mal wird der Krieg als Geschichte *erzählt*, das andere Mal wird er als ein habituelles Geschehen, das in dieser oder ähnlicher Form zum Gang der Welt gehört, *beschrieben*.

Vor diesem Hintergrund möchte ich noch einmal auf die Darstellung der Löwenjagd auf der Chigi-Kanne zurückkommen (**Abb. 6**). Sie lässt sich gut mit einer Szene aus der iliadischen Schildbeschreibung vergleichen: Diese gehört zum Zyklus der landwirtschaftlichen Tätigkeiten und spielt im Winter. Eine Rinderherde ist unterwegs, von Hirten und Hunden begleitet, als sie von zwei Löwen überfallen wird: Die Löwen haben einen Stier gepackt, und

²¹ Genauer: Benannt werden in der *Ilias* die sog. Heroen, die im Fokus der Erzählung stehen; daneben gibt es im Hintergrund auch Haufen anonymen Volks (*laós*); der Unterschied zwischen Protagonisten und Volk ist gesellschaftlicher Natur. In der Schildbeschreibung indessen bleiben auch die Akteure im Vordergrund alle namenlos.

²² *Ilias* 18, 539–540.

so laut er auch muhte, ward er verschleppt; die Hunde liefen herbei und die Männer. Aber [...] vergebens hetzten die Hirten die hurtigen Hunde und trieben sie vorwärts. Die aber, statt zu beißen, wandten sich ab von den Löwen, liefen nur dicht heran und bellten und wichen dann wieder.²³

Hier wie auf der Chigi-Kanne geht es um die Begegnung zwischen Mensch und Löwen, wobei der Löwe als das *non plus ultra* eines gefährlichen Raubtieres fungiert. Die Begegnung fällt in beiden Fällen sehr unterschiedlich aus. In der Szene aus der Schildbeschreibung wird die Übermacht der Löwen betont: Die Hirten halten sich in sicherer Entfernung und schicken ihre Hunde vor, aber auch diese wagen keinen Angriff. Auf der Kanne hingegen hat der Löwe es mit vornehmen, wohltrainierten Kämpfern zu tun; während ihr Gefolge sich zurückhält, wagen sie mutig ihr Leben.

Die Löwenszene auf dem Schild zielt nicht darauf ab, eine spezifische Geschichte zu erzählen; sie schildert vielmehr einen allgemeinen Sachverhalt. Im selben Sinn ist auch die Löwenjagd auf der Chigi-Kanne zu verstehen.

Zwar bleibt es dabei, dass es in Korinth damals keine Löwen gab – aber die Abwesenheit realer Löwen vor Ort macht aus dem Löwen auf der Chigi-Kanne weder zwangsläufig ein Fabeltier noch das Element einer Erzählung. Die Löwenjagd auf der Chigi-Kanne führt, genau so wie ihr Pendant in der iliadischen Schildbeschreibung, eine Facette der Welt vor Augen: In dieser Welt gibt es Löwen, und überall wo es sie gibt, werden Männer von niederem Stand vor ihnen zurückweichen, während mutige Adlige ihnen mit Waffengewalt zu Leibe rücken.

In der *Ilias* ist der Unterschied zwischen narrativen und deskriptiven Partien auch deswegen so deutlich, weil er an der Grammatik abzulesen ist. Narrative Partien sind dadurch gekennzeichnet, dass die Verben vorwiegend in ihrer Aoristform verwendet werden. Deskriptive Partien heben sich davon deutlich ab: Die Gleichnisse verwenden durchweg das Präsens, während die Beschreibung von Achills Schild im 18. Buch im Imperfekt gehalten ist (wodurch nicht zuletzt signalisiert wird, dass die beschriebenen Handlungen zu keinem Abschluss kommen). In der Vasenmalerei sind solche diakritischen Zeichen zunächst nicht gegeben.

Dennoch können wir auf der Chigi-Kanne eine ganz ähnliche Dichotomie fassen, wie sie für die *Ilias* charakteristisch ist. Wirksam wird diese Dichotomie auf zwei Ebenen: einerseits auf der Ebene der dargestellten *Inhalte*, andererseits auf der Ebene der Darstellungs-*Modi*. Auf der Ebene der Inhalte haben wir es mit dem Gegensatz zwischen habituellen und singulären Geschehnissen zu tun. Habituell sind Vorgänge, die zum üblichen Gang der Welt gehören: Wir sehen die Angehörigen einer männlichen Elite, die im Kollektiv jägerlichen und kriegerischen Tätigkeiten

²³ *Ilias* 18, 579–584.

nachgehen, wie es ihrer Lebensform entspricht. Dem steht die Darstellung des Paris-Urteils gegenüber: Sie bezieht sich auf ein singuläres, unerhörtes Ereignis.

In hermeneutischer Hinsicht ist eine solche Dichotomie zwischen Habituellem und Exzeptionellem zwar einfach, aber nicht unbedingt trivial: Die Grenze zwischen beiden verläuft für den Maler der Chigi-Kanne (und, so dürfen wir unterstellen, für dessen Zielpublikum) nicht unbedingt an derselben Stelle, wo wir sie erwarten würden. Exzeptionell ist, dem Weltbild unseres Malers zufolge, der Zug dreier weiblicher Wesen, denen ein Herold vorausgeht. Zum habituellen Inventar der Welt gehören hingegen die Löwenjagd sowie die Präsenz einer Sphinx. *Wir* würden die Sphinx als ein Fabelwesen betrachten: In den Tierfriesen auf korinthischer Keramik kommen Sphingen indessen häufig vor und gehören dort zur selben Realitätsebene wie Löwen, Panther, Stiere, Ziegen oder Wasservögel.²⁴ Der Rahmen dessen, was als habituell akzeptiert wird, ist kulturspezifisch und historisch variabel: Die hermeneutische Herausforderung besteht just darin, diesen Rahmen zu rekonstruieren.

Auf der Ebene der Darstellungsmodi können wir – wiederum dem Muster der *Ilias* folgend – zwischen deskriptiven und narrativen Bildern unterscheiden. Deskriptive Bilder schildern adliges Leben so, wie der intendierte Betrachter (der selbst zum Adel gehört) es kennt, erwartet und gutheißt. Sie schildern Verhaltensmuster, die allgemeine Geltung beanspruchen und denen insofern auch ein normativer Charakter eigen ist: *So* fängt man Hasen, *so* geht man auf die Löwenjagd und *so* führt man Krieg. Zugleich sind diese Muster dem Adressaten vertraut: Daher geben sie auch keinen Anlass zu weiteren Fragen. Abwegig wäre zum Beispiel die Frage, *warum* die Knaben Hasen jagen und *warum* die Männer Krieg führen; die einzige mögliche Antwort müsste lauten: Weil das Jagen von Hasen und das Führen von Krieg normale Bestandteile ihres Lebens sind; so, und nicht anders, ist ihre Lebenswelt beschaffen.

Ganz anders verhält es sich bei narrativer Ikonographie. Das narrative Bild zeigt eine außerordentliche Handlung, deren Anomalie Anlass gibt zu Fragen. Das Bild verlangt nach einer Erklärung, und diese besteht in einer Geschichte. Das narrative Bild kann seine Geschichte jedoch nicht selbst erzählen: Dazu fehlen ihm, wie jedem Bild, die Worte. Die Aufgabe, die Geschichte zu erzählen, obliegt dem Betrachter. Dieser kann die Geschichte, um die es geht, dem Bild, das er vor Augen hat, allerdings nicht entnehmen; er muss sie bereits kennen. In unserem Fall (**Abb. 7**) muss er

²⁴ Winkler-Horaček 2015, 287–290; besonders interessant sind die Schlüsse, die sich aus der Analyse der Positionierung in den Tierfriesen ergeben, in Bezug auf die Hierarchie der Kräfte: Sphingen stehen zwischen Raubtieren wie Löwe oder Panther einerseits und Stieren, Ziegen oder Wasservögeln andererseits; sie „stehen also nicht außerhalb der Ordnung. Panther und Löwen sind letztlich mächtiger und ihnen übergeordnet“ (290).

wissen, dass die drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite in einem Wettbewerb stehen, wer von ihnen die schönste sei; die Entscheidung kann nur durch einen unabhängigen Schiedsrichter herbeigeführt werden; für diese Rolle kommt kein Gott, sondern nur ein Sterblicher in Frage, und die Wahl fällt auf den troischen Königssohn Paris Alexandros. Wenn einer diese Geschichte mindestens in ihren groben Zügen nicht kennt, so wird er mit dem, was das Bild ihm vor Augen führt, nichts anfangen können. In diesem Sinn ist das narrative Bild ein Rätselbild, das nur von demjenigen gelöst werden kann, der über den passenden Schlüssel verfügt.

Selbstverständlich ist es auch bei deskriptiven Bildern möglich, Geschichten zu assoziieren. Gerade wenn das Bild einen habituellen Sachverhalt schildert, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass ein Betrachter dazu aus eigener oder fremder Erfahrung etwas zu erzählen haben wird. So hätte etwa ein Benutzer der Chigi-Kanne berichten können von Hasenjagden, an denen er als Knabe teilgenommen habe, oder von rezenteren Kriegserlebnissen, „von Kampf und tränenreicher Schlacht.“²⁵ Etwas anders verhält es sich bei der Löwenjagd, denn auf der Peloponnes gab es keine habituellen Löwenjäger. Aber eine lokale Perspektive greift hier zu kurz:²⁶ Die Chigi-Kanne wurde in den fernen Westen verkauft, aber sie hätte genau so gut nach Kleinasien gelangen können,²⁷ wo es tatsächlich Löwen gab. Korinthische Luxuskeramik war größtenteils für den Export bestimmt und fand ihre Abnehmer keineswegs nur in griechischen *poleis*. Ihr Zielpublikum war eine denkbar weit über den gesamten Mittelmeerraum verstreute Elite, die an griechischen Sitten und griechischer Kultur interessiert war: Deren Selbstverständnis und deren Lebensform sollten in der Ikonographie dargestellt werden. Angehörigen dieser Elite bot auch das Bild der Löwenjagd ein unproblematisches Identifikationsmuster; auch für dieses Bild gilt, dass es keinen narrativen Schlüssel erfordert. Um über deskriptive Bilder zu sprechen, muss man bloß mit der habituellen Welt vertraut sein. Hier gibt es kein Rätsel, das es zu lösen gälte.

Auf der Chigi-Kanne fällt das narrative Bild bereits dadurch auf, dass es als einziges mit Namensbeischriften versehen ist. Das Vorhandensein von Namensbeischriften ist eine ausreichende, aber keine notwendige Bedingung, um auf den narrativen Gehalt einer Szene zu schließen. Ein lakonischer Elfenbeinkamm, der nur unwesentlich jünger ist als unsere Kanne, zeigt Paris thronend, wie er den Zug der drei Göttinnen empfängt;²⁸ Namensbeischriften fehlen: Dass es sich um ein

²⁵ Anakreon, zitiert bei Athenaios, *Deipnosophistai* 11, 463a.

²⁶ Darin besteht m.E. die einzige Schwachstelle der ansonsten ausgezeichneten Monographie von D'Acunto 2013: Sie bleibt konsequent auf eine korinthische Perspektive fokussiert.

²⁷ Man denke an die Weinkanne aus derselben Werkstatt, die in Erythrai gefunden wurde und sich im Museum von Izmir befindet; auf ihr sind ebenfalls eine Löwenjagd und eine Schlacht dargestellt: Hurwit 2002, 8 Abb. 4; D'Acunto 2013, 28 Abb. 4; Winkler Horaček 2015, 336–337 Abb. 223.

²⁸ Athen, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 15368: LIMC 7, 179 s.v. Paridis Judicium Nr. 22*.

narratives Bild handelt, erkennen wir einzig und allein am außerordentlichen Charakter der Handlung. Das Außerordentliche erweist sich somit als das eigentliche distinktive Merkmal narrativer Bilder. Nun kann es gelegentlich vorkommen, dass man auch in einem deskriptiven Zusammenhang auf eine ungewöhnliche Konstellation trifft. So haben wir etwa beim Umzug auf der Vorderseite der Kanne festgestellt, dass er nur aus Knechten besteht, während die Herren – und damit die vorauszusetzenden Hauptpersonen – fehlen. Aber diese Anomalie (wenn man von einer solchen sprechen will) findet eine einfache Erklärung, sobald wir den Umzug und die Löwenjagd als eine Einheit begreifen und in den fünf Jägern die fünf abgestiegenen Herren erkennen. Bei der Darstellung des Paris-Urteils bleibt die Anomalie hingegen bestehen; um sie zu erklären, muss man auf einen bildexternen Zusammenhang rekurren: auf eine Geschichte.

Wir kommen somit zu einer einfachen Definition dessen, was wir unter einem narrativen Bild verstehen wollen: Es führt ein besonderes Geschehen vor Augen, das aus der üblichen Routine herausfällt; dabei nimmt es Bezug auf eine spezifische Geschichte, deren Kenntnis es beim Betrachter voraussetzt; ohne ein solches Vorwissen wird der Betrachter nicht in der Lage sein, die Pointe der Darstellung zu verstehen. Jedes narrative Bild bedeutet somit eine Herausforderung an sein Publikum. Umgekehrt gilt aber auch, dass der narrative Stoff eine Herausforderung für den Bildermacher darstellt: Muss es diesem doch gelingen, ein Bild zu entwerfen, das sich vom breiten Repertoire deskriptiver Darstellungen signifikant unterscheidet und darüber hinaus unzweideutig klar macht, auf *welche* Geschichte es sich bezieht.

Aber das ist nicht das einzige Problem narrativer Darstellungen: Nach Möglichkeit sollten sie nicht nur eindeutig, sondern auch packend sein. Dies kann sich unter Umständen als schwierig erweisen. Man vergleiche noch einmal die deskriptiven Bilder von der Löwenjagd oder vom Zusammenstoß der Hoplitenformationen: Hier gelingt es dem Maler, das Geschehen in seiner ganzen Vielfalt und Dramatik vor Augen zu führen. Im Vergleich dazu wirkt das narrative Bild vom Paris-Urteil seltsam dürrig: Es vermag weder den Konflikt zwischen den Göttinnen noch die Entscheidung des Paris anschaulich zu machen – von den Folgen ganz zu schweigen. Paris wird Aphrodite den Preis zusprechen; dafür wird Paris die Liebe der schönsten Frau der Welt gewinnen; das ist die Frau des Menelaos, des Königs von Sparta. Paris wird sie nach Troja entführen, und daraus wird nichts Geringeres folgen als der Troische Krieg. Das Missverhältnis zwischen dem gewaltigen narrativen Stoff und den bescheidenen Möglichkeiten des Bildes ist hier geradezu mit Händen greifbar.

Das entspricht unmittelbar Lessings berühmter These über den Unterschied zwischen sprachlichen und bildlichen Medien im *Laokoon*: Sprachliche Medien

unterhalten ein bequemes Verhältnis zur Erzählung, Bildmedien hingegen privilegieren den Modus der Beschreibung.²⁹ Es fällt einem Bild sehr viel leichter, eine Schilderung dessen zu liefern, was in der Welt zu geschehen pflegt, als den Handlungsverlauf einer spezifischen Geschichte vor Augen zu führen.

3. Lessing hätte sich kaum darüber gewundert, dass die griechische Bronzezeit ausschließlich deskriptive Bilder hervorgebracht hat: Weder aus der Minoischen noch aus der Mykenischen Kultur sind Darstellungen bekannt, die Anlass geben zur Vermutung, dass sie auf spezifische Erzählungen rekurrieren könnten. Dasselbe gilt für die frühe Eisenzeit: Auch die geometrische Vasenikonographie des 9. und 8. Jahrhunderts führt in verschiedenen Varianten vor Augen, was in der Welt zu geschehen pflegt; immer wieder zeigen die Bilder wie man Krieg führt, wie man Feste feiert und wie man Tote bestattet.³⁰ Narrative Bilder, die jeweils auf eine spezifische Geschichte verweisen, finden sich erst seit der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert. Nicht das Fehlen, wohl aber das Aufkommen narrativer Bilder hätte Lessing als

²⁹ Lessing 2012 [1766], 115: „Wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander angeordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander [...] existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander [...] folgen.“ Die Zeichen der Malerei (Figuren und Farben) stehen nebeneinander im Raum, während Poesie sich als Folge von Zeichen in der Zeit artikuliert; Gegenstände, die nebeneinander existieren, nennt Lessing Körper, solche, die auf einander folgen, nennt er Handlungen. Daraus schließt er, dass die Malerei ihre Erfüllung im Beschreiben von Körpern findet, während epische Dichtung am besten Handlungen zu erzählen vermag. Diese radikale These ist (wie bereits Herder in seiner *Laokoon*-Rezension moniert hat) kaum zu halten: Man kann nicht nur Körper im Raum, sondern durchaus auch Vorgänge in der Zeit beschreiben. Das hebt die Lessingsche Unterscheidung nicht auf, zwingt aber dazu, sie anders zu fassen. Den Unterschied zwischen Beschreibung und Erzählung sehe ich in zwei Punkten: Erstens stellt die Beschreibung, anders als die Erzählung, einen habituellen, keinen exzeptionellen Vorgang dar; zweitens gibt die beschreibende Schilderung eines Vorgangs keinen Anlass zu Fragen; sie baut keine Spannung auf; sie versetzt ihren Zuhörer bzw. Betrachter nicht in einen Zustand, in dem dieser ein bestimmtes Ende befürchtet oder erhofft. Vgl. dazu Giuliani 2003, 21–37.

³⁰ Grundlegend dazu Fittschen 1969, der die Darstellungen auf geometrischen Vasen als „Lebensbilder“ ohne narrativen Einschlag interpretierte (9–14 und passim). Vgl. auch Snodgrass 1998, 12–39; Giuliani 2003, 39–75 und Giuliani 2015, 23–28 (mit dem Versuch einer Kritik der geläufigen dichotomischen Gegenüberstellung von „images of life“ und „images of myth“). Fittschen fragt nicht nach dem *Medium* und nicht nach dem Darstellungs-*Modus*, sondern ausschließlich nach den dargestellten *Inhalten*. Dabei gibt es für ihn zwei (und nur zwei) Möglichkeiten: Der Stoff eines Bildes kann entweder aus der realen Lebenswelt stammen (in diesem Fall spricht Fittschen von einem Lebensbild), oder aus dem Mythos (das Resultat ist dann ein Sagenbild). Die mediale Unterscheidung von Texten und Bildern spielt für Fittschen keine nennenswerte Rolle; das Medium der Bilder sei, so die implizite Voraussetzung, für Stoffe der Lebenswelt nicht mehr und nicht weniger geeignet als für Stoffe des Mythos. Unberücksichtigt bleibt dabei der Umstand, dass der Mythos zunächst nur als eine sprachlich vermittelte Erzählung gegeben ist; deren Übertragung ins Medium der Bilder geht nicht ohne Schwierigkeiten vonstatten: Hier muss die strukturelle Unterschiedlichkeit beider Medien ins Kalkül einbezogen werden (siehe Anm. 29).

Problem betrachtet: und um die Lösung eben dieses Problems soll es im Folgenden gehen. Zunächst wollen wir einfach zwei symptomatische Beispiele narrativer Darstellungen etwas genauer betrachten: eine böotische Fibel aus dem Anfang und ein argivisches Schildband aus dem Ende des 7. Jahrhunderts. In beiden Fällen handelt es sich – wie bei der Chigi-Kanne – um Luxusgegenstände, die für Angehörige der Elite hergestellt wurden.

Die böotische Bogenfibel, die um 700 zu datieren ist (**Abb. 8**),³¹ zeigt in der Mitte eine große Kreisrosette. Daneben bleibt in den seitlichen Zwickeln Raum für zwei figürliche Szenen. Der rechte Zwickel wird von Wasservögeln bevölkert: Zwischen ihnen steht ein Pferd; bei näherem Zusehen stellt man fest, dass dessen Läufe statt in Hufen in Rädern enden, die vorne und hinten jeweils durch eine Achse miteinander verbunden sind. Im linken Bildsegment sehen wir Wasservögel und Fische; zwischen ihnen erscheint ganz unvermittelt eine vergleichsweise riesige mehrköpfige Schlange, die die ganze Höhe des Bildes einnimmt; sie wird bekämpft von einem großen und einem kleinen Mann; der Kleine macht sich mit einer kurzen, krummen Waffe an ihrem Leib zu schaffen; der Große hat mit einer Hand die vielen Köpfe zu einem Bündel zusammengefasst und scheint mit der anderen Hand (sie hat sich nicht erhalten) zu einem Schlag auszuholen; derweil nähert sich ihm von hinten ein großer Krebs.

Keines der beiden Bilder lässt sich mit dem üblichen Gang der Welt in Einklang bringen. Beginnen wir mit dem rechten Zwickel. Pferde sind auf Fibeln dieser Gattung ein ganz geläufiges Motiv, auch in Kombination mit Wasservögeln; aber lebendige Pferde laufen nicht auf Rädern. Diese geringfügige Modifikation der geläufigen Ikonographie genügt vollkommen, um zu signalisieren, dass wir es hier mit einem Artefakt zu tun haben, mit einer Maschine in Pferdeform. Wer hat diese Maschine gebaut, und zu welchem Zweck? Die Antwort darauf liefert die Geschichte vom Troischen Pferd.³²

Höchst ungewöhnlich ist auch die Konstellation des linken Bildes: Wir sehen eine mehrköpfige Schlange, zwei höchst ungleiche Helden mit ebenso unterschiedlichen Waffen sowie einen riesenhaften Krebs. Auch in diesem Fall gibt es eine Geschichte, die eben diese Konstellation zum Inhalt hat. Bereits in Hesiods *Theogonie* wird die „unheilbrütende Hydra“ erwähnt:³³ Es handelt sich um eine vielköpfige, giftige Schlange, die im Sumpf von Lerna ihr Unwesen treibt; Herakles und seinem Gefährten Iolaos gelingt es, ihr den Garaus zu machen. Beschützt wurde die Hydra

³¹ London, British Museum Inv. 3205: Fittschen 1969, 147–148, SB 28; 182, SB 98; Giuliani 2003, 78–79 Abb. 10.

³² LIMC 3, 813–17 s.v. Equus Troianus; zur Londoner Fibel LIMC 3, 815, Nr. 22.

³³ Hesiod, *Theogonie* 313–318; den Krebs erwähnt ein Fragment des Panyassis: Davies 1988, 116–117, Panyassis F3. Vgl. LIMC 5, 34–43; zur Londoner Fibel LIMC 5, 37, Nr. 2019.

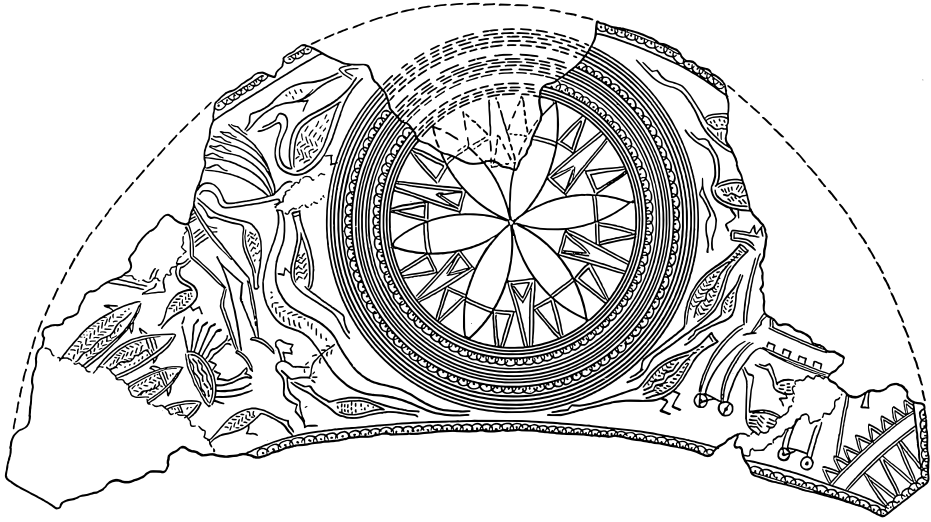


Abb. 8: Böotische Bogenfibel, London, British Museum Inv. 3205 (Giuliani 2003, 78–79).

von Hera; um sie zu unterstützen sandte die Göttin, wie wir aus anderen Quellen erfahren, einen Krebs, der den Herakles zwackte – der Held erledigte ihn mit einem Fußtritt. Von besonderem Interesse ist auf dem Fibelbild das Instrument in der Hand des Iolaos: Es ist kurz, krumm, und vorne mit Widerhaken versehen; die einigermaßen rätselhafte Form entspricht keiner konventionellen Waffe. In Darstellungen, die etwa ein Jahrhundert später entstanden sind, führt Iolaos eine gezackte Sichel.³⁴ Die einzige erhaltene literarische Erwähnung einer Sichel (*hárpē*) stammt erst aus einer Tragödie des späteren 5. Jahrhunderts: Dort wird sie nicht dem Iolaos, sondern dem Haupthelden Herakles zugeordnet.³⁵ Die Übereinstimmung ist nicht unbedingt perfekt, reicht aber vermutlich für die Vermutung, dass bereits auf der Fibel mit der Waffe des Iolaos eine Sichel gemeint sei. Ebenso klar ist aber, dass kein Betrachter in der Lage sein wird, die Zeichnung in diesem Sinn zu deuten, wenn er die Geschichte nicht kennt.

Auf dem argivischen Schildbandrelief aus dem Ende des 7. Jahrhunderts ist ein nackter, unbewaffneter Mann dargestellt, der mit beiden Armen einen Löwen würgt, als ob er im Ringkampf mit einem menschlichen Gegner begriffen wäre (**Abb. 9**).³⁶ Der Vergleich mit der Chigi-Kanne bestätigt (sofern es dessen bedarf!),

³⁴ LIMC 5, 35 s.v. Herakles Nr. 1991–92; 1994–95; 37 Nr. 2011; V, 890 s.v. Iolaos Nr. 24–26.

³⁵ Euripides, *Ion* 191–192; zu diesem Instrument, das eher mit Landwirtschaft und Gärtnerei assoziiert wird, passt auch die offenbar sprichwörtliche Wendung: *húdran témmnein*, die Hydra schneiden (*Souda* s.v., Ypsilon 57f.).

³⁶ Olympia, Archäologisches Museum Inv. B1911: LIMC 5, 18 s.v. Herakles Nr. 1776.



Abb. 9: Argivisches Schildbandrelief, Olympia, Archäologisches Museum Inv. B1911 (LIMC 5, 18 s.v. Herakles Nr. 1776).

dass das nicht der herkömmlichen Art entspricht, Löwen zu jagen. Wiederum haben wir es mit einem außerordentlichen Geschehen zu tun, und wieder ergibt sich eine passende Geschichte. Der Held ist auch in diesem Fall Herakles. Er traf in Nemea auf einen Löwen, dessen Fell unverletzlich war: Mit Waffen war gegen ihn nichts auszurichten, und dem Helden blieb nichts anderes übrig, als das Tier mit bloßen Händen zu erwürgen.³⁷ Sowohl auf der Fibel wie auf dem Schildband haben wir es mit Bildmotiven zu tun, die aus der gängigen Ikonographie herausfallen; die Abweichung findet ihre Erklärung in einer Geschichte: Der Betrachter wird dazu aufgerufen, sie zu erzählen; zu diesem Behuf muss er die intendierte Geschichte allerdings erst einmal erkennen und abrufen; ohne Kenntnis der Geschichte bleibt das Bild rätselhaft.

Versuchen wir eine vorläufige Bilanz. Der heutige, durch mittelalterliche und neuzeitliche Traditionen geprägte Betrachter könnte dazu tendieren, die Existenz einer narrativen Ikonographie als selbstverständlich zu betrachten: Gerade aus der christlichen Ikonographie ist das Historienbild gar nicht weg zu denken, und es ist hier von allem Anfang an präsent. Im antiken Griechenland liegen die Verhältnisse allerdings anders: Hier sind die ikonographischen Anfänge ausschließlich deskriptiv, und narrative Darstellungen treten erst mit bemerkenswerter Verspätung auf den Plan.

4. Klaus Fittschen hat in seinen *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen* (1969) das Nichtvorhandensein erzählerischer Darstellungen in der geometrischen Ikonographie und deren plötzliches Aufkommen um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert deutlich herausgearbeitet und ebenso klar das

³⁷ Hesiod, *Theogonie* 327–332; Apollodor, *Bibliothèque* 2, 74–76; vgl. LIMC 5, 16–17.

sich daraus ergebende Problem formuliert: „Es drängt sich die Frage auf, welche Ursachen die Schaffung von Sagenbildern überhaupt und gerade zu diesem Zeitpunkt hervorgerufen haben.“³⁸ Auf diese Frage lieferte Fittschen eine doppelte Antwort; beiden Erklärungsversuchen ist freilich gemeinsam, dass sie letzten Endes auf Homer verweisen.

Als erste mögliche Ursache für das Aufkommen der Sagenbilder nannte Fittschen das Aufblühen von Heroenkulten in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts. Man versteht die These besser, wenn man sich den damaligen Forschungsstand in Erinnerung ruft. Die treibende Kraft hinter der neuen Heroenverehrung vermutete man in der Dichtung: Unter dem lebhaften Eindruck der homerischen Epen hätte man im späten 8. Jahrhundert damit begonnen, für manche Protagonisten epischer Erzählung wie Achill, Agamemnon oder Menelaos Kulte einzurichten.³⁹ Im Licht dieser Theorie lag für Fittschen die Vermutung nahe, „dass auch die bildenden Künstler von diesem [...] Interesse an den großen Gestalten der Vergangenheit [...] angeregt und ergriffen worden“ wären.⁴⁰ Zweitens vermutete Fittschen, dass „die homerischen Gedichte [...] auch direkt auf die bildenden Künstler eingewirkt und sie zur Schöpfung der Sagenbilder veranlasst haben“ könnten – boten

doch Homer und seine Nachfolger nun die Möglichkeit, menschliches Tun und Leiden nicht wie bisher mit typischen, allgemein gehaltenen Situationen [...], sondern in einmaligen, gleichwohl aber paradigmatischen Geschehen der Sage bildnerisch zu gestalten.⁴¹

Die homerischen Epen hätten somit in inhaltlicher ebenso wie formaler Hinsicht anregend gewirkt; inhaltlich hätten sie, über die Heroenkulte, das Interesse auf bestimmte Gestalten und deren Taten fokussiert; darüber hinaus hätten sie auch auf der formalen Ebene den Weg zu neuen, bis dahin unbekannte Möglichkeiten der Darstellung gewiesen.

Der Reiz von Fittschens Antwort lag in der Engführung von epischer Dichtung, Heroenkulten und Sagenbildern. Aber gerade daran sind bald Bedenken laut geworden. Symptomatisch dafür ist die Diskussion um den Heroenkult, wie sie seit den 1980er Jahren geführt worden ist. Der Versuch, die homerischen Epen als primärer Auslöser für den Heroenkult zu betrachten, wurde dadurch widerlegt, dass der Heroenkult in seinen ersten Ansätzen älter ist als die Epen und in vielen

³⁸ Fittschen 1969, 200.

³⁹ Farnell 1921, 280–342; vgl. auch Coldstream 1976.

⁴⁰ Fittschen 1969, 200.

⁴¹ Fittschen 1969, 201.

Fällen Gestalten betrifft, die in den Epen gar keine Rolle spielen. Folglich versuchte man die Verbreitung von Heroenkulten im späten 8. Jahrhundert nicht mehr als homerisches Rezeptionsphänomen, sondern als das Resultat handgreiflicher sozio-ökonomischer Veränderungen zu verstehen. In diesem Sinn hat François de Polignac daran erinnert, dass in Griechenland im 8. Jahrhundert zum ersten Mal Siedlungen entstehen, die den Charakter einer *polis* aufweisen; die Bildung städtischer Gemeinschaften dürfte neue Formen der Identitätsstiftung erfordert haben, und hier könnten Heroenkulte eine sinnvolle Funktion gespielt haben.⁴² Anthony Snodgrass hat darauf verwiesen, dass in der selben Zeit der Fokus landwirtschaftlicher Tätigkeiten sich von der Viehzucht zum Anbau von Getreide verschob; als Folge davon wurde der Besitz an gutem Ackerboden immer wichtiger, und Ansprüche darauf mussten neu begründet werden; durch Rekurs auf lokal verwurzelte Heroen hätten sich diese besonders gut legitimieren lassen.⁴³ Solche Ansätze zum Verständnis der Ausbreitung von Heroenkulten haben neue Perspektiven eröffnet – aber es fällt schwer, von hier eine Erklärung zu finden für das Aufkommen narrativer Darstellungen.

Aber auch ein direkter Zusammenhang zwischen den homerischen Epen und dem Beginn narrativer Bilder ist im Lauf der Zeit immer weniger plausibel geworden. Dagegen sprechen bereits die dargestellten Themen: Wenn man die griechische narrative Ikonographie des 7. Jahrhunderts insgesamt ins Auge fasst, dann machen Darstellungen, die auf *Odyssee* oder *Ilias* zurückgreifen, nicht mehr als ein Zehntel aus.⁴⁴ Es trifft also einfach nicht zu, dass die Hersteller narrativer Bilder sich inhaltlich vor allem durch Homer hätten anregen lassen. Das wäre auch kaum zu erwarten gewesen: Wissen wir doch seit der Oral-Poetry-Forschung, dass *Ilias* und *Odyssee* als Ausläufer einer breiten und zeitlich weit zurückreichenden Tradition zu verstehen sind; diese ist nur deswegen verloren gegangen, weil sie rein mündlichen Charakter hatte und (anders als die zwei homerischen Epen) niemals verschriftlicht wurde.⁴⁵ Den Zeitgenossen aber waren diese Gedichte bekannt: Das breite Themenspektrum der Ikonographie des 7. Jahrhunderts findet hier eine einfache Erklärung. Aber die Berücksichtigung der verloren gegangenen mündlichen Dichtung ist noch in anderer Hinsicht klärend: Die Themen, die von der narrativen Ikonographie seit 700 aufgegriffen werden, waren von Aöden schon seit

⁴² Polignac 1984, 127–151.

⁴³ Snodgrass 1982, 111–118; Snodgrass 1988; einen Überblick bietet Boehringer 2001, 13–15; 372–375.

⁴⁴ Snodgrass 1998, 140–142. Zudem bezweifelt Snodgrass (1998, 90–96), dass die in Argos, Eleusis und Caere nachzuweisenden Darstellungen der Blendung eines einäugigen Riesen auf die Polyphem-Geschichte aus der *Odyssee* zu beziehen seien; das scheint mir nicht überzeugend: Giuliani 2003, 96–112.

⁴⁵ Vgl. z. B. Latacz 2009, 52–59.

Generationen besungen worden – ohne, dass freilich Bildermacher diese Themen je aufgegriffen hätten. Von der *Dichtung* kann die Anregung zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie folglich nicht ausgegangen sein, denn auf dieser Ebene hat sich zwischen dem 8. und dem 7. Jahrhundert gar nichts geändert. Die Erklärung muss woanders gesucht werden.

Die Plausibilitätserosion, der die von Fittschen vorgeschlagene Lösung des Problems in der folgenden Generation ausgesetzt gewesen ist, hat nicht dazu geführt, dass nach *anderen* Lösungen gesucht worden wäre: Vielmehr ist das Problem selbst schlicht in Vergessenheit geraten. Das ist weniger seltsam, als es zunächst scheinen mag. In der Forschung werden in aller Regel nur solche Fragen gestellt, auf die man eine Antwort geben zu können meint; Fragen, auf die keiner eine Antwort hat, geraten gerade deswegen auch kaum auf die Traktandenliste. Ich selbst habe 2003 ein ganzes Buch über griechische Bilderzählung veröffentlicht, worin ich die Emergenz narrativer Bilder um 700 schlicht als gegeben betrachtete. Über die Konsequenzen, die sich für die Bildermacher daraus ergaben, dass sie auf narrative Stoffe zu rekurrieren begangen, habe ich mir damals viele Gedanken gemacht – aber keinen einzigen Gedanken darüber, was die Bildermacher überhaupt zu diesem Schritt veranlasst haben könnte. Wenn ich die vergessene Frage heute wieder aufgreife, so liegt das nicht zuletzt daran, dass ich mittlerweile eine Antwort darauf vorzuschlagen habe.

5. Was also hat in Griechenland um 700 zum Aufkommen einer narrativen Ikonographie geführt? Man könnte zunächst an externe Einflüsse denken. Tatsächlich haben die Griechen in dieser Zeit mit ihren östlichen Nachbarn intensive Kontakte gepflegt. Ihnen haben sie ganz entscheidende Errungenschaften zu verdanken: an allererster Stelle das Alphabet.⁴⁶ Aber auch in der griechischen Bilderwelt lassen sich östliche Einflüsse nachweisen. Besonders augenfällig ist die Ausbreitung einer reichen Fauna an Mischwesen, die sich alle als orientalischer Import erweisen: Zu ihnen gehören der geflügelte Menschenlöwe (die Griechen werden das Wesen als Sphinx bezeichnen), der Greifenlöwe und der Menschenvogel (Sirene).⁴⁷ Könnte also nicht auch der narrative Darstellungsmodus aus dem Orient eingeführt worden sein?

Im Vorderen Orient gibt es für narrative Darstellungen in der Tat eine alte Tradition. Ein gutes Beispiel dafür sind zwei neuassyrische Rollsiegel aus dem 8. Jahrhundert (**Abb. 10–11**). Auf beiden sind zwei männliche Kämpfer dargestellt, die gemeinsam einen Gegner töten: Das eine Mal ist es ein nackter Riese, der

⁴⁶ Vgl. Catoni 2010, 154–164.

⁴⁷ Winkler-Horaček 2015, 76–181, 182–206 und 208–241.

zwischen ihnen in die Knie gesunken ist (**Abb. 10**),⁴⁸ das andere Mal ein geflügelter Stier mit menschlichem Antlitz (**Abb. 11**).⁴⁹

Die Steinschneider haben die zwei Kämpfer deutlich unterschieden. Der eine Held (auf einem Rollsiegel ist er links, auf dem anderen rechts positioniert) trägt ein kurzes Untergewand, darüber eine Art Schal mit Fransen, dazu einen bis zu den Füßen reichenden, vorne offenen Rock, eine gefederte Hörnerkappe und auf dem Rücken zwei Köcher, die mit unterschiedlichen Waffen bestückt sind: Reicher kann man kaum ausgestattet sein. Der zweite Kämpfer ist lediglich mit einem Schurz bekleidet und barhäuptig; seine einfachere Ausstattung kompensiert er durch ein etwas höheres Ausmaß an körperlicher Dynamik. Eine so enge Kooperation zwischen zwei so unterschiedlichen Gestalten ist ungewöhnlich: Es müssen auf beiden Siegeln dieselben Figuren gemeint sein. Ein Betrachter, der die Geschichte kennt, wird mit ihrer Benennung keine Schwierigkeiten haben: Er wird in dem ungleichen Paar Gilgamesch und dessen Freund Enkidu erkennen. Während Gilgamesch, der König von Uruk, ein Halbgott ist und aus dem Zentrum der zivilisierten Welt stammt, ist Enkidu ein wildes Geschöpf der Steppe: „Nicht sind ihm die Menschen und (nicht) das Kulturland bekannt.“⁵⁰ Sind die beiden Hauptfiguren einmal identifiziert, fällt es leicht, die Szenen auf zwei ihrer Taten zu beziehen: Auf dem einen Bild töten sie Humbaba, den riesenhaften Wächter des Zedernwaldes.⁵¹ Das zweite Rollsiegel zeigt, wie sie den gewaltigen Himmelsstier bezwingen, der durch die Göttin Ishtar auf die Erde gekommen ist und diese zu zerstören droht; hier mutet die Übereinstimmung mit dem Gilgamesch-Epos schlagend an:

Es drang Enkidu vor zum Hinterteil des Himmelsstieres. Er packte ihn bei der Wurzel seines Schwanzes und stellte seinen Fuß dann auf den Rücken seines Oberschenkels. Mit seinem starken Tritt hielt er ihn fest am Boden. Doch Gilgamesch legte wie ein Schlachter, heldenhaft und auch gekonnt, seinen Dolch zwischen dem Ansatz des Genickes bei den Hörnern und der Stelle an, an der man den Genickschlag setzt.⁵²

⁴⁸ Rollsiegel Berlin, Vorderasiatisches Museum Inv. VAT 4215 (Original verloren, nur Abdruck erhalten): Steymans 2010, 358, Taf. VII Abb. 7; Klengel-Brandt 2014, 79, Nr. 224. Das Bildmotiv lässt sich bis in das späte 3. Jahrtausend v. Chr. zurückverfolgen: vgl. Opitz 1928/29.

⁴⁹ Rollsiegel Oslo, Schøyen Collection Inv. MS 1989: Steymans 2010, 446 Abb. 18b.

⁵⁰ Maul 2005, 49: Tafel 1, 108.

⁵¹ Maul 2005, 84–89: Tafel 5.

⁵² Maul 2005, 97: Tafel 6, 141–146; die Keilschrift-Tafeln stammen aus der Zerstörungsschicht der königlichen Paläste in Ninive: Sie gehören somit zum gleichen Kulturhorizont wie die beiden Rollsiegel.



Abb. 10: Neuassyrisches Rollsiegel, ehemals Berlin, Vorderasiatisches Museum Inv. VAT 4215: Abrollung (Steymans 2010, 358, Taf. VII Abb. 7).

Wir haben es mit Paradebeispielen narrativer Ikonographie zu tun: Beide Bilder erschließen sich nur dem Betrachter, der den erzählerischen Zusammenhang kennt und in der Lage ist, die Protagonisten zu benennen.

Dass Vorbilder aus dem Osten im 7. Jahrhundert die Produktion narrativer Bilder im griechischen Raum angestoßen haben könnten, ist gleichwohl unwahrscheinlich. Alle narrativen Darstellungen, denen wir auf griechischen Artefakten seit der Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert begegnen, beziehen sich auf einheimisches, und nicht auf orientalisches Erzählgut.⁵³ Dazu kommt, dass alle aus dem Orient importierten Mischwesen, die wir oben erwähnt haben, zunächst ausschließlich in deskriptiven Darstellungen auftauchen; das gilt auch für den Menschenvogel und den Menschenlöwen, die Sirene und die Sphinx, die erst sekundär und mit erheblicher Verspätung in narrative Zusammenhänge eingebettet worden sind.⁵⁴

Kulturkontakt kann leicht zur Übernahme einzelner Motive führen; wesentlich komplizierter wäre es, einen neuen Darstellungsmodus und damit eine Strategie der Bildgestaltung zu übernehmen. Ganz konkret: Ein Grieche hätte einem der

⁵³ Für einen praktischen Überblick vgl. Fittschen 1969, 129–198.

⁵⁴ Fittschen 1969, 199–200, Anm. 942; Winkler-Horaček 2015, 76–81; 203–205.

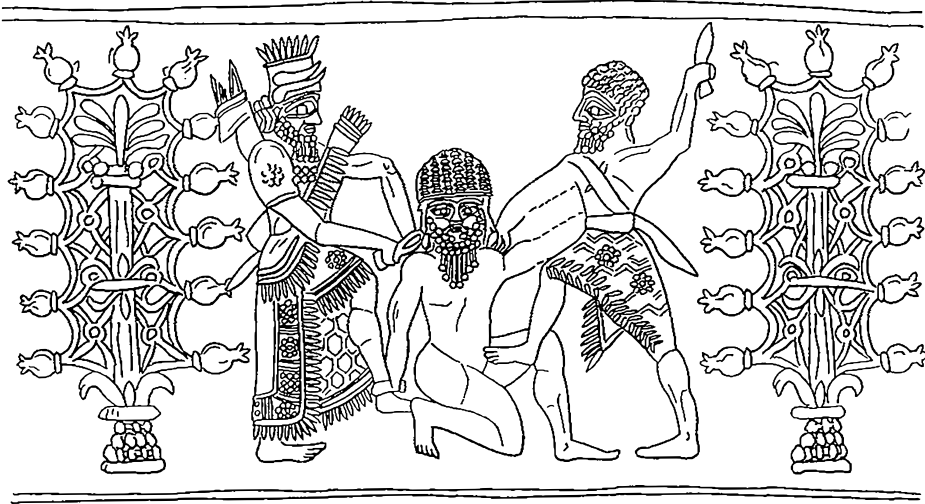


Abb. 11: Neassyrisches Rollsiegel, Oslo, Schøyen Collection Inv. MS 1989: Abrollung (Steymans 2010, 446 Abb. 18b).

(insgesamt seltenen) narrativen Bilder aus dem Osten begegnen müssen, sagen wir: einem Rollsiegel mit der Darstellung der Tötung des Riesen Humbaba; er hätte die Kompetenz besitzen müssen, den narrativen Inhalt zu entziffern, was nicht zuletzt die Kenntnis der entsprechenden Geschichte voraussetzt; und schließlich hätte er in der Lage sein müssen, den Modus der Bildgestaltung vom konkreten Inhalt zu abstrahieren, um ihn dann auf andere, ihm selbst und seinem Publikum vertrautere Geschichten anzuwenden. Das wäre insgesamt viel verlangt – und es scheint in der Tat auch nicht geschehen zu sein.

Griechische Bildermacher scheinen den narrativen Darstellungsmodus für sich neu entwickelt zu haben, von östlichen Vorbildern unabhängig. Dieser Modus ist also nicht an *einem* Ort zu *einer* Zeit erfunden worden, sondern mindestens zweimal, wahrscheinlich aber mehrfach und immer wieder, in unterschiedlichen Kulturen. Die Möglichkeit dazu lag überall dort in der Luft, wo man einander Geschichten erzählte und in der Lage war, figürliche Bilder zu produzieren. Aber die Realisierung dieser Möglichkeit ergab sich nicht ohne weiteres: Narrative Bilder erfordern einen gewissen Aufwand; das gilt sowohl für die Produzenten, die sich neue Gestaltungsformen einfallen lassen mussten, wie auch für das Publikum, dem nun ein gewisses Vorwissen abverlangt wurde. Einen erhöhten Aufwand nehmen Produzenten ebenso wie Rezipienten aber nur in Kauf, wenn dieser Mehraufwand auch einen – wie auch immer gearteten – Mehrwert abzuwerfen verspricht: Worin mag im archaischen Griechenland der kulturelle und gesellschaftliche Mehrwert narrativer Bilder bestanden haben? Neben dieser ersten Frage stellt sich aber noch

eine zweite: Narrative Bilder treten am Anfang nur sehr punktuell auf; später werden sie häufiger, aber im Gesamthorizont der griechischen Ikonographie sind sie immer eine seltene Minderheit geblieben; die Mehrheit der Bilder ist nicht nur in archaischer, sondern auch in klassischer und hellenistischer Zeit deskriptiv geblieben. Wir müssen also nicht nur das Aufkommen, sondern auch die Seltenheit der narrativen Bilder zu erklären versuchen.

6. Gehen wir noch einmal von der Chigi-Kanne aus. Deren Bilder schildern verschiedene Facetten der Lebensform einer adligen Elite. Wenn wir nach einem griechischen Begriff suchen, unter dem alle diese Facetten sich subsumieren ließen, dann erscheint kein anderer so gut geeignet wie *agón*: Das griechische Wort deckt ein weites Spektrum von Bedeutungen ab, das von Konkurrenz und Wettbewerb über Kampf bis zum Krieg reicht. Agonal verhalten sich die Buben bei der Hasenjagd im unteren Fries ebenso wie die Löwenjäger im mittleren und die Krieger im oberen; auf ein agonales Verhältnis bezieht sich ganz explizit aber auch das narrative Bild auf der Rückseite: Es fällt somit leicht, sich auf Agon als gemeinsamen Nenner zu einigen.⁵⁵

Der Begriff des Agons ist nicht zuletzt deswegen interessant, weil er seit Jacob Burckhardt eine zentrale Rolle in unserem Verständnis griechischer Kultur spielt. Burckhardt hat in den 1870er Jahren an der Basler Universität mehrmals eine Vorlesung gehalten über griechische Kulturgeschichte.⁵⁶ Im neunten und abschließenden Hauptteil dieser Vorlesung behandelt er den „hellenischen Menschen in seiner zeitlichen Entwicklung.“ Ein erster Abschnitt („Der heroische Mensch“) ist der homerischen Zeit gewidmet. Darauf folgt ein Abschnitt über die Kultur archaischer Zeit unter dem Titel: „Der koloniale und agonale Mensch.“ Hier fällt bald das entscheidende Stichwort:

Und nun das Agonale. Während die Polis einerseits das Individuum mit Gewalt emporreibt und entwickelt, kommt es als eine zweite Triebkraft, die kein anderes Volk

⁵⁵ So bereits Hurwit (2002, 16–17), der allerdings zu Recht hinzufügt: „The idea of *agón* is too broad to be of much use: it is hard to think of many Greek works of art that do *not* concern conflict or competition in some way.“ In der Tat ist die Kategorie des Agon kaum nützlich, wenn wir das Spezifikum der Chigi-Kanne zu beschreiben versuchen – wohl aber, wenn es darum geht, ein allgemeines Charakteristikum der griechischen Ikonographie zu diagnostizieren.

⁵⁶ Die Manuskripte zu dieser Vorlesung, die Burckhardt in den 1870er Jahren mehrmals gehalten hat, wurden nach seinem Tod von Jakob Oeri bearbeitet; in dieser Fassung ist die *Griechische Kulturgeschichte* 1898–1902 in vier Bänden erschienen. Der Text wurde mit geringen Korrekturen wieder abgedruckt in: *Jacob Burckhardt, Gesammelte Werke* (1955–1957) Bd. 5–8, nach der ich im Folgenden zitiere. Aufschlussreich (aber im vorliegenden Zusammenhang nicht mein Thema) ist der Vergleich der Oerischen Bearbeitung mit Burckhardts Originalmanuskripten: *Jacob Burckhardt Werke, Kritische Gesamtausgabe* Bd. 19–22 (2002–2012).

kennt, ebenso mächtig hinzu, und der Agon ist das allgemeine Gärungselement, welches jegliches Wollen und Können, sobald die nötige Freiheit da ist, in Fermentation bringt. In dieser Beziehung stehen die Griechen einzig da.⁵⁷

Die Freiheit schafft somit die notwendige Rahmenbedingung für die zwei „Triebkräfte“, die Burckhardt als das Streben nach Individualisierung und als das Agonale benennt; beide sind unmittelbar miteinander verknüpft, denn Burckhardt betont immer wieder die Unzweckmäßigkeit agonalen Verhaltens: Der Agon ist in der griechischen Kultur niemals auf praktische Zwecke gerichtet; er dient lediglich „der Auszeichnung unter seinesgleichen“, wie sie vorzüglich „in freien und kleinen Aristokratien zur Entfaltung gelangt.“⁵⁸ Es folgt eine detaillierte, materialreiche Beschreibung kompetitiver Praktiken, die im Athletenwesen und der Feier sportlicher Siege ihren zentralen Brennpunkt hat, von hier aus aber auch auf ganz andere Bereiche gesellschaftlichen Lebens ausstrahlt: „Es entstand eine Existenz, wie sie auf Erden weder vorher noch nachher noch anderswo vorgekommen ist: Alles vom Agon durchdrungen und beherrscht.“⁵⁹ Diese Schilderung hat die ganze spätere Forschung maßgeblich beeinflusst – bis heute.⁶⁰ Es dürfte nicht leicht sein, im Bereich der Altertumswissenschaften einen anderen Text zu finden, der eine ebenso nachhaltige prägende Wirkung entfaltet hätte wie das Kapitel über den agonalen Menschen in Burckhardts *Kulturgeschichte*. Aber vielleicht können wir noch einen Schritt über Burckhardt hinausgehen.

Was für eine Gruppe ist konkret gemeint, wenn von einem griechischen Adel die Rede ist? Für Burckhardt lag die Antwort nahe: Der griechische Adel sei „dem Patriziat mittelalterlicher, zumal italienischer Städte vergleichbar“⁶¹ gewesen. Auch die spätere Forschung hat in diesem Punkt lange kein Problem gesehen. Man dachte sich den Adel im antiken Griechenland ganz nach dem Muster des europäischen Mittelalters oder der Neuzeit: als ein kohärentes, langfristig stabiles Netz von ortsbeständigen Familienverbänden, die sich jeweils auf einen gemeinsamen Ahnen zurückführen; dieses Netzwerk hebt sich vom Rest der Gesellschaft ab, und sein höherer Status wird auch allgemein akzeptiert. Über die Zugehörigkeit zum griechischen Adel hätten dann – wie im *ancien régime* – Abstammung und Geburt entschieden.⁶²

⁵⁷ Burckhardt 1955–57, 84.

⁵⁸ Burckhardt 1955–57, 85.

⁵⁹ Burckhardt 1955–57, 116.

⁶⁰ Vgl. z. B. Meier 2009, 166–170.

⁶¹ Burckhardt 1955–57, 82; der Vergleich zielt v. a. auf den urbanen Charakter, denn Burckhardt fügt hinzu: „Die Kaste wohnt in der Stadt beisammen und übt gemeinsam und mit Eifer die Herrschaft.“

⁶² Zu dieser traditionellen Meinung vgl. Duplouy 2006, 16–17.

Diese Vorstellung hat sich lange gehalten. Zusammengebrochen ist sie in den 1970er Jahren. Damals zeigten Félix Bourriot und Denis Roussel unabhängig voneinander, dass es im antiken Griechenland überhaupt keinen Hinweis gibt für das Vorhandensein von Verwandtschaftsverbänden (auf Griechisch: *génē*), die ihren Zusammenhang und elitären Status über lange Zeiträume hinweg behauptet hätten.⁶³ Der Begriff *génos* wird in archaischer und klassischer Zeit lediglich für einige wenige Geschlechter verwendet, in denen ein bestimmtes Priesteramt von einer Generation zur nächsten weitergegeben wurde; aber die Erbllichkeit solcher Priesterämter ging mit keinem nennenswerten Prestige und keinem erhöhten gesellschaftlichen Status einher; die Zugehörigkeit zu einem Priestergeschlecht implizierte keineswegs die Zugehörigkeit zur Elite.⁶⁴

Aber liefern nicht die Athenischen Alkmäoniden *das* Paradebeispiel für ein antikes Aristokratengeschlecht? Angehörige dieser Familie haben seit dem 7. Jahrhundert in der Athenischen Politik eine wichtige Rolle gespielt.⁶⁵ Der berühmteste unter ihnen ist Kleisthenes, der am Ende des 6. Jahrhunderts eine grundlegende Reform der *polis* und ihrer politischen Verhältnisse in die Wege leitete. Herodot nennt Kleisthenes einen Alkmäoniden-Mann (*anēr Alkmēōnidēs*) und erwähnt den Umstand, dass seine Mutter die Tochter des Tyrannen von Sikyon war (der ebenfalls Kleisthenes hieß). Aber weder Herodot noch ein anderer Historiker des 5. Jahrhunderts verwendet für die Alkmäoniden je die Bezeichnung *génos*.⁶⁶ Dabei handelt es sich keineswegs um eine rein lexikalische Angelegenheit. Herodot berichtet zwar ausführlich über Kleisthenes' Kampf um die Macht; dessen Familie kommt in diesem Bericht jedoch gar nicht vor. Genalogische Verbindungen scheinen auf der politischen Ebene keine Rolle gespielt zu haben. Familien, die das Prestige ihrer Genealogien langfristig hochzuhalten und sich nach außen bzw. nach unten wirksam abzugrenzen gewusst hätten, sucht man in archaischer und klassischer Zeit vergeblich. Daraus ergibt sich in unserem Zusammenhang ein Problem: Denn wenn es solche Familien nicht gab, wenn Abstammung und Geburt kein maßgebliches Kriterium darstellten – auf welcher Grundlage wurde dann die Frage entschieden, ob einer zum Adel gehörte oder nicht? In den homerischen Epen werden Adlige einfach als *agathoi* bzw. *esthloi* (die Guten) bezeichnet und von den *kakoi* (den Schlechten) abgesetzt.⁶⁷ Eine notwendige Voraussetzung, um als *agathos* zu gelten, ist selbstverständlich ein gewisser Reichtum – aber das genügt nicht. Darüber hinaus werden Eigenschaften und Fertigkeiten

⁶³ Bourriot 1976; vgl. auch Roussel 1976; Stein-Hölkeskamp 1989, 10–11; Schneider 1991/92; Duploux 2006, 17–20.

⁶⁴ Duploux 2006, 18.

⁶⁵ Duploux 2006, 37–46.

⁶⁶ Das früheste Beispiel dafür bietet Aristoteles: *APo* 20,1 und 28,2.

⁶⁷ Donlan 1980, 1–34.

benötigt, deren Summe unter dem Begriff der *areté* zusammengefasst wird; dieser schwer zu übersetzende Begriff ist nichts anderes als der abstrakte Substantiv, der mit dem Adjektiv *agathós* korreliert: *areté* bezeichnet genau das, wodurch der *agathós* eben *agathós* ist; am besten lässt es sich mit Gutsein wiedergeben.⁶⁸ In der *Ilias* sind die *agathoi* große Kämpfer, und ihre *areté* besteht in erster Linie in kriegerischer Tüchtigkeit. Anders verhält es sich mit der *areté* von Frauen: Maßgeblich sind hier Schönheit, Treue sowie Geschicklichkeit im Weben.⁶⁹ Später wird das Spektrum der *aretai* sich wesentlich weiter ausdifferenzieren.

Das Gutsein eines Kämpfers beruht auf dessen kriegerischer *areté*. Darüber hinaus wird ein *agathós*, der seine Ansprüche betont, unter Umständen auch die eigene Genealogie ins Feld führen. Das geschieht meistens knapp, in dem er den Namen seines Vaters nennt; nur selten wird er weiter in die Vergangenheit zurückgreifen; aber gerade diese seltenen Ausnahmen sind bezeichnend.⁷⁰ Als Diomedes, der jüngste von allen achäischen Kriegerern vor Troja, in der Versammlung zum ersten Mal das Wort ergreift, rühmt er sich einleitend seiner Abstammung:⁷¹ Er nennt seinen Urgroßvater, Portheus, seinen Großvater, Oineus, und seinen Vater, Tydeus. Diomedes betont die Tapferkeit und den Reichtum seiner Ahnen; eine Kontinuität des Ortes wird damit nicht impliziert: Portheus und Oineus herrschten im thessalischen Kalydon; Tydeus wurde wegen eines Mordes aus Kalydon verbannt und starb schließlich in Theben; dazwischen lebte er in Argos, wo auch Diomedes seinen Stammsitz hat. Die Genealogie, die Diomedes anführt, ist eine rein vertikale Abstammungslinie; es wäre falsch, daraus auf eine in der Gegenwart existierende, als gesellschaftliche Kraft wirkende Gruppe von Verwandten zu schließen: Diomedes spricht nicht als Angehöriger einer solchen Gruppe, sondern als Individuum. Die Genealogie dient ihm lediglich dazu, gegenüber den anderen Heroen seinen Anspruch auf Prestige zu untermauern: „Darum dürft ihr mich nicht von Geburt für feige und kraftlos halten, mein Wort, das gesprochen, missachtend, wenn Gutes ich rede.“⁷²

Für diese Betonung der Abstammung wird sich in der Folgezeit ein Wort einbürgern, das in den homerischen Epen noch nicht vorkommt: *eugéneia*, Wohlgeborenheit.⁷³ Einen herausragenden Stellenwert besitzt der Begriff in einem Corpus von Gedichten aus spätarchaischer Zeit, als deren Verfasser Theognis überliefert ist.⁷⁴ Zentrales Thema in diesen Gedichten ist die Unterscheidung zwischen

⁶⁸ Stemmer 1998, 1532–1533.

⁶⁹ Adkins 1960, 36–37.

⁷⁰ Donlan 1980, 15.

⁷¹ *Ilias* 14, 113–120.

⁷² *Ilias* 14, 126–127.

⁷³ Duplouy 2006, 37–46.

⁷⁴ Donlan 1980, 77–95; Duplouy 2006, 43–44; 269–270.

Adligen (*agathoi, esthloi*) und Nicht-Adligen (*kakoi, deiloi*): Theognis ist von dieser Differenz regelrecht besessen und pocht dabei immer wieder auf *eugeneia* als entscheidendes Unterscheidungskriterium. Das hindert ihn indessen nicht daran, gleichzeitig unablässig Klage darüber zu führen, dass die Unterscheidung zwischen *agathoi* und *kakoi* in der Gegenwart unscharf und die Grenze porös geworden sei. Selbst auf die Abstammung sei kein Verlass mehr: „Nicht alle *kakoi* sind solche von Geburt; aber indem sie Freundschaft schließen mit *kakoi* lernen sie von jenen Feigheit, Schmähung und Maßlosigkeit.“⁷⁵ Es sei leichter, so stellt er bedauernd fest, „aus einem *agathos* einen *kakos* als aus einem *kakos* einen *esthlós* zu machen.“⁷⁶ In diesem Verschwimmen der Grenzen sieht Theognis ein Zeichen seiner Zeit, die er als eine Epoche der Krise empfindet. Aber die gute alte Zeit, in der die Zurechnung zur Elite unproblematisch und allgemein anerkannt gewesen wäre, scheint es in Griechenland niemals gegeben zu haben. Zwar stand es jedem frei, sich auf die eigene Patrilinie zu berufen, wie es Diomedes in der *Ilias* tut; aber einen patrilinearen Verwandtschaftsverband als eine wirksame Interessengruppe, die den Einzelnen und dessen Ansprüche hätte unterstützen können, gab es im archaischen Griechenland nicht – geschweige denn, dass sich ein Netzwerk solcher Verwandtschaftsgruppen als Elite konstituiert hätte. Insofern blieb die Zugehörigkeit des Einzelnen zur Elite immer prekär. Die Abstammung allein konnte dieses Problem nicht lösen.

Ein scharfes Gegenbeispiel dazu liefert uns der römische Adel republikanischer Zeit, die Nobilität. Die Zugehörigkeit zur Nobilität wird über den Familienverband geregelt, die *gens*. Bei den *gentes* handelt es sich um hochgradig konstante Familienverbände, die ihre kollektive Identität über Jahrhunderte hinweg zu behaupten vermögen. Der Rang einer adligen *gens* im Verhältnis zu anderen wiederum misst sich an der Anzahl und dem Rang der politischen Amtsträger, die der Familienverband im Lauf seiner Geschichte hervorgebracht hat. Dieses System führt zu einer Adelsgesellschaft, die in sich klar strukturiert und ebenso klar nach außen abgegrenzt ist.

Genau das findet im antiken Griechenland keine Entsprechung. Im Mittelpunkt der sozialen Organisation stand hier nicht der Verwandtschaftsverband über Generationen hinweg, sondern der einzelne Haushalt (*oikos*): Ein umfassender verwandtschaftlicher Zusammenhang, der über den Haushalt hinausgegangen wäre, wurde nicht gepflegt. Ebenso wenig ist eine Kontinuität über mehrere Generationen bei Grabanlagen zu beobachten.⁷⁷ Aufschlussreich ist endlich auch der enge Umkreis an Verwandten, die im Fall eines Mordes zur Rache verpflichtet waren:

⁷⁵ Theognis 305–307.

⁷⁶ Theognis 577.

⁷⁷ Bourriot 1976, 831–1042; Humphreys 1980, 105–112.

Betroffen waren lediglich der Vater, die Brüder, der Sohn.⁷⁸ Von einer umfangreicheren Verwandtschaftsgruppe fehlt auch hier jede Spur.

Eine auf Verwandtschaftsverbänden beruhende Adelsklasse als homogene und deutlich abgegrenzte Schicht hat es in Griechenland demnach nie gegeben: Es herrschte ein für die antike Mittelmeerwelt ungewohntes Ausmaß an gesellschaftlicher Mobilität. Zuletzt hat Alain Duplouy noch einmal die Instabilität und Dynamik innerhalb der griechischen Elite betont und von hier aus eine Brücke zurück geschlagen zu jenem agonalen Geist, in dem Burckhardt das zentrale Charakteristikum der griechischen Kultur archaischer Zeit gesehen hatte.⁷⁹ Gerade weil die Elite an einem chronischen Mangel an Determiniertheit litt, hat sie diesen durch permanenten Wettbewerb zu kompensieren versucht.

Agonales Verhalten scheint sich zunächst, wenn wir die in den homerischen Epen beschriebenen Zustände zugrunde legen, auf kriegerische Tüchtigkeit (*areté*) konzentriert zu haben. Aber durch das Aufkommen der Hopliten-Phalanx um die Wende vom 8. zum 7. Jahrhundert wurde der adlige Einzelkämpfer einigermaßen funktionslos.⁸⁰ Schon in archaischer Zeit lässt sich beobachten, dass der Wettbewerb um die Zugehörigkeit zur Elite sich vom Krieg auf andere Bereiche verlagerte. Besonders aufschlussreich ist dabei wiederum der Unterschied zwischen Griechenland und Rom. In Rom konzentrierte sich die Konkurrenz unter den adligen *gentes* geradezu ausschließlich auf den Horizont der Politik. Griechische Eliten archaischer Zeit hingegen zeichnen sich durch eine bemerkenswerte Ferne zur Politik aus: Ihren Wetteifer haben sie primär in Bereichen ausgetragen, die wir der Muße zurechnen würden.⁸¹

Dadurch änderte sich auch der Sinn dessen, was man unter *areté* verstand. Die Bedeutung beschränkte sich nicht mehr auf den militärischen Bereich, sondern weitete sich in unterschiedliche Richtungen aus und konnte am Ende nahezu jede wertvolle Eigenschaft, jede Form von Können und Geschicklichkeit, jeden positiven Aspekt von Gestalt und Charakter umfassen. Auch in diesem weiten, unscharfen Sinn blieb jede einzelne *areté* allerdings nach wie vor am Wettbewerb orientiert: Entscheidend ist, ob einer mehr oder weniger *areté* besitzt als ein anderer, und darüber entscheidet der kompetitive Vergleich. Das betrifft, wie Burckhardt deutlich gezeigt hat, nicht nur den Sport, wo man kompetitives Verhalten ohnehin erwarten würde, sondern auch ganz andere Bereiche gesellschaftlichen Lebens; dazu gehörten unter anderem die homoerotische Liebe (wo man um die Gunst der schönsten Knaben wetteiferte) ebenso wie das Trinkgelage.⁸²

⁷⁸ Murray 1983, 196 mit Verweis auf *Ilias* 9, 632–636 sowie *Odyssee* 24, 433–436.

⁷⁹ Duplouy 2006, 271–278.

⁸⁰ Vgl. dazu v. a. Raaflaub 1997 und 1999.

⁸¹ Murray 1983, 198: Nach dem „shift of military power from the aristocratic champion with his companions to the state organised hoplite army [...] the aristocracy withdraws and becomes an aristocracy of leisure.“

⁸² Burckhardt 1955–57 konzentriert sich in seinem Kapitel über den agonalen Menschen vor-

7. Im Rahmen unserer Fragestellung ist vor allem das Symposion interessant: Es handelt sich um die zentrale Form, in der sich in Griechenland elitäre Geselligkeit artikuliert.⁸³ Als gesellschaftliche Einrichtung geht das Symposions auf das späte 8. oder frühe 7. Jahrhundert zurück,⁸⁴ und seine wesentlichen Elemente sind über Jahrhunderte hinweg einigermaßen konstant geblieben. Dieser langfristige Erfolg ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass Streben nach Lustgewinn und kompetitives Verhalten beim Symposion miteinander in Einklang gebracht wurden: In diesem Rahmen waren Lust und Agon nicht nur miteinander kompatibel, sondern sie steigerten einander wechselseitig.

Ein Symposion ist zunächst nichts anderes als ein höchst anspruchsvoller Trinkwettbewerb, der in kleinem, exklusivem Männerkreis nach festen Regeln veranstaltet wird. Dafür bezeichnend sind bereits die Trinkgefäße: Im 6. und 5. Jahrhundert wurde der mit Wasser vermischte Wein vor allem aus Schalen getrunken, die nach dem Comment mit einer Hand am Fuß zu halten waren.⁸⁵ Der hohe Stiel und das breit ausladende Becken der Schale erfordern eine bemerkenswert sichere Handhabung, die bei fortschreitendem Weingenuss immer schwieriger wird: Die Schale ist ein Trinkgefäß, das ihren Benutzer mit einem sich ständig verschärfenden *double bind* konfrontiert. Zum Wein gesellt sich die Konversation. Ein Hauptreiz beim Symposion liegt im Gespräch; dieses steht einerseits in überaus engem Verhältnis zur Dichtung und hat andererseits deutlich kompetitiven Charakter. Nahezu die gesamte lyrische Dichtung archaischer Zeit (mit Ausnahme der Chorlyrik) ist ursprünglich dazu bestimmt gewesen, beim Symposion vorgetragen zu werden, und hat im geselligen Trinken ihren wesentlichen Bezugspunkt:⁸⁶ Meist sind es Texte von hoher inhaltlicher und formaler Komplexität, die dem Vortragenden ebenso wie den Zuhörern – allem Rausch zum Trotz – ein beachtliches Ausmaß an mentaler Präsenz abverlangen; wieder haben wir es mit einem *double bind* zu tun. Erklärtermaßen kompetitiven Charakter hat das Improvisieren kürzerer Gedichte (*skolia*); dabei kommt es oft auch zum Wechselsang, wenn ein Symposiast in wenigen Versen ein Thema anstimmt und seine Gefährten dazu herausfordert,

nehmlich auf den Sport; auf das Symposion kommt er nur ganz beiläufig zu sprechen, wobei er immerhin diese „Form des Wettstreits (*philotimia*)“ betont, die sich „im Symposion bei den Gesprächen und wechselnden Skolien der Gäste“ bemerkbar mache (89); zum Symposion vgl. ansonsten idem, 143–148 und 235–242; zur Päderastie 138–139.

⁸³ Murray 1983; Murray 1990, 5–11; Catoni 2010, v. a. 78 und 223.

⁸⁴ Murray 1983.

⁸⁵ Vgl. etwa Vierneisel und Kaeser 1990, v. a. 75 und 189; F. Grosser in: Dickmann und Heinemann 2015, 136–145.

⁸⁶ So Vetta 1983, XIII: „Quasi tutta la lirica monodica arcaica conservata, comprendendo in questa definizione anche elegia e giambo, ha come unica destinazione originale l'ambiente e il momento del simposio.“ Ähnlich Pellizer 1990.

dieses aufzugreifen und im selben Rhythmus fortzufahren.⁸⁷ Besonders beliebt sind schließlich Rätsel (*gríphoi, ainígmata*), die dazu Gelegenheit bieten, Einfallsreichtum und Geistesgegenwart (oder auch das Gegenteil) unter Beweis zu stellen.⁸⁸

Die Chigi-Kanne, von der wir ausgegangen sind, war als Weinschöpfgefäß zur Benutzung beim Symposion bestimmt. Sie ist kein Einzelfall: Die meisten Vasen, die mit narrativen Darstellungen verziert sind, gehören zum Symposion-Geschirr: Es handelt sich um Kannen und Kratere, Amphoren und Hydrien, und immer wieder um Trinkschalen. Athenaios verwendet in seinen *Deipnosophistai* zweimal das Verb *kulikēgorēin*: „über die Schale reden“.⁸⁹ Es liegt auf der Hand, dass hier nicht die Schale als besondere Vasenform besprochen werden soll, sondern das, was auf ihr abgebildet ist. Genau im selben Sinn hätte man auch über die Bilder auf einer Weinkanne reden können (man hätte das vermutlich als *olpēgorēin* bezeichnet, das Verb ist nicht überliefert). In der Konversation müssen die Bilder auf den Vasen eine wichtige Rolle gespielt haben, und genau darin bestand ihre Funktion: Es waren Bilder, über die man reden sollte (und vermutlich ist das nicht zuletzt ein Grund, weshalb wir heute noch über sie reden). In diesem Zusammenhang, und vor dem Hintergrund der permanenten Suche nach immer neuen Gelegenheiten zur agonalen Bewährung, scheint mir auch die Frage nach dem gesellschaftlichen und kulturellen Mehrwert narrativer Bilder eine Antwort zu finden. Nicht von ungefähr kommt die narrative Ikonographie um dieselbe Zeit auf, als die griechischen Eliten durch die Einführung der Phalanx ihre militärische Funktion einbüßen und sich auf andere Formen des Wettbewerbs einrichten. Es ist dieselbe Zeit, in der auch das Symposion als gesellschaftliche Institution seine Form annimmt.

Ein zentraler Reiz narrativer Bilder liegt genau darin, dass sie Rätselcharakter haben und als solche höhere Anforderungen an den Betrachter stellen. Über deskriptive Bilder von Jagd und Krieg, wie wir sie auf der Vorderseite der Chigi-Kanne sehen, konnte beim Symposion jeder konversieren, der eine auch nur rudimentäre Kenntnis adliger Lebensgewohnheiten mitbrachte. Das kleine narrative Bild auf der Rückseite hingegen (**Abb. 7**) erschloss sich nur dem, der die Namensbeischriften lesen konnte und die zugrunde liegende Geschichte kannte. Es hat insofern seine Berechtigung, das narrative Bild als ein Rätselbild zu bezeichnen. Aber die Analogie zum Rätsel hat auch ihre Grenzen. Das Rätsel verliert in dem Augenblick, in dem es gelöst wird, auch seinen intellektuellen Reiz: Die Aufgabe, ein bestimmtes Rätsel zu lösen, stellt sich nur einmal. Beim narrativen Bild verhält es

⁸⁷ Vetta 1983 XXXIII–XXXIV; Catoni 2010, 224–227.

⁸⁸ Athenaios, *Deipnosophistai* 10, 448 B–459 B.

⁸⁹ Athenaios, *Deipnosophistai* 10, 461 E und 480 B; siehe dazu Heinemann 2016, 57 mit Anm. 164.

sich anders. Die schlichte Identifizierung der Geschichte, auf die es Bezug nimmt, ist hier nur der erste Schritt; mit ihm eröffnen sich unzählige weitere Möglichkeiten. Die Lösung des Rätsels beendet den Agon nicht; sie schafft vielmehr die Möglichkeit, ihn weiter und weiter zu treiben. Vielleicht wusste einer der Benutzer zu berichten, dass Aphrodite dem Paris die Liebe der schönsten Frau versprochen hatte; ein anderer konnte darüber hinaus auch die Gaben der beiden unterlegenen Göttinnen nennen; ein dritter mag in der Lage gewesen sein, auswendig die entsprechenden Verse zu zitieren. Für den geselligen Wettbewerb ergaben sich daraus ungeahnte Möglichkeiten. Einer adligen Kultur, die vom Agon und für den Agon lebte, musste die neu aufkommende narrative Ikonographie entsprechend attraktiv erscheinen: Das war ein Spiel, das zu spielen sich lohnte.

Literatur

Adkins 1960

A. W. H. Adkins, *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values* (Oxford 1960).

Boehringer 2001

D. Boehringer, *Heroenkulte in Griechenland von der geometrischen bis zur klassischen Zeit. Attika, Argolis, Messenien* (Berlin 2001).

Bourriot 1976

F. Bourriot, *Recherches sur la nature du génos. Étude d'histoire sociale athénienne* (Lille 1976).

Bruner 2002

J. Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life* (New York 2002).

Burckhardt 1889–1902

J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, in: J. Burckhardt, *Gesammelte Werke* 5–8 (Basel 1955–1957 Bd. 5–8 [1898–1902]).

Catoni 2010

M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio* (Milano 2010).

Coldstream 1976

J. N. Coldstream, *Hero Cults in the Age of Homer*. *Journal of Hellenic Studies* 96, 1976, 8–17.

D'Acunto 2013

M. D'Acunto, *Il mondo del vaso Chigi. Pittura, guerra e società a Corinto alla metà del VII secolo a.C.* (Berlin 2013).

Davies 1988

M. Davies (Hrsg.), *Epicorum Graecorum Fragmenta* (Göttingen 1988).

Davies 1989

M. Davies, *The Date of the Epic Cycle*. Glotta 67, 1989, 89–100.

Deutsches Archäologisches Institut 1908

Deutsches Archäologisches Institut (Hrsg.), *Antike Denkmäler 2* (1908).

Dickmann und Heinemann 2015

J.-A. Dickmann und A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Katalog der Ausstellung* (Freiburg 2015).

Donlan 1980

W. Donlan, *The Aristocratic Ideal in Ancient Greece. Attitudes of Superiority from Homer to the End of the Fifth Century* (Lawrence 1980).

Duploux 2006

A. Duploux, *Le prestige des élites. Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les X^e et V^e siècles avant J.-C.*, Histoire 77 (Paris 2006).

Farnell 1921

L.R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (Oxford 1921).

Fittschen 1969

K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagedarstellungen bei den Griechen* (Berlin 1969).

Fränkel 1977

H. Fränkel, *Die homerischen Gleichnisse*² (Göttingen 1977).

Genette 1969

G. Genette, *Figures II* (1969).

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003).

Giuliani 2015

L. Giuliani, *How Did the Greeks Translate Traditional Tales into Images?*, in: K. M. Coleman (Hrsg.), *Images for Classicists* (Cambridge 2015) 19–37.

Hamon 1981

Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (Paris 1981).

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Image & Context 15 (Berlin u. a. 2016).

Humphreys 1980

S. Humphreys, *Family Tombs and Tomb Cult in Ancient Athens. Tradition or Traditionalism?* Journal of Hellenic Studies 100, 1980, 92–126.

Hurwit 2002

J. M. Hurwit, *Reading the Chigi Vase*. Hesperia 71, 2002, 1–22.

Lessing 2012

G. E. Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, hg. von F. Vollhardt (Stuttgart 2012 [1766]).

Klengel-Brandt 2014

E. Klengel-Brandt, *Die neuassyrische Glyptik aus Assur* (Wiesbaden 2014).

Latacz 2009

J. Latacz, *Formelhaftigkeit und Mündlichkeit*, in: J. Latacz (Hrsg.), *Homers Ilias. Gesamtkommentar. Prolegomena* ³(Berlin u. a. 2009) 39–60.

Lukács 1971

G. Lukács, *Erzählen oder beschreiben?* in: G. Lukács (Hrsg.), *Probleme des Realismus I. Werke* 4 (1971 [1936]) 197–242.

Magione 2012

E. Magione (Hrsg.), *L'Olpe Chigi. Storia di un agalma. Atti del Convegno di Fisciano, Università di Salerno, 3–4 giugno 2010* (Salerno 2012).

Maul 2005

S. Maul (Hrsg. und Übersetzer), *Das Gilgamesch-Epos* (München 2005).

Meier 2009

Ch. Meier, *Kultur, um der Freiheit willen. Griechische Anfänge – Anfang Europas?* (München 2009).

Murray 1983

O. Murray, *The Symposium as Social Organization*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C. Tradition and Innovation* (Stockholm 1983) 195–199.

Murray 1990

O. Murray, *Symptotic History*, in: O. Murray (Hrsg.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) 3–13.

Opitz 1928–29

D. Opitz, *Der Tod des Humbaba*. Archiv für Orientforschung 5, 1928–29, 207–213.

Polignac 1984

F. de Polignac, *La naissance de la cité grecque* (Paris 1984).

Pellizer 1990

E. Pellizer, *Outlines of a Morphology of Symptotic Entertainment*, in: O. Murray (Hrsg.), *Sympotica. A Symposium on the Symposium* (Oxford 1990) 177–184.

Raaflaub 1997

K. Raaflaub, *Citizens, Soldiers and the Evolution of the Early Greek Polis*, in: L. Mitchell and P. J. Rhodes (Hrsg.), *The Development of the Polis in Archaic Greece* (London 1997) 169–193.

Raaflaub 1999

K. Raaflaub, *Archaic and Classical Greece*, in: K. Raaflaub und N. Rosenstein (Hrsg.), *War and Society in the Ancient and Medieval Worlds. Asia, the Mediterranean, Europe and Mesoamerica* (Washington 1999) 129–161.

Roussel 1976

D. Roussel, *Tribu et Cité. Études sur les groupes sociaux dans les cités grecques aux époques archaïque et classique* (Besançon 1976).

Schnapp 1997

A. Schnapp, *Le chasseur et la cité. Chasse et érotique dans la Grèce ancienne* (1997).

Schneider 1991/92

Th. Schneider, *Félix Bourriots „Recherches sur la nature du génos“ und Denis Roussels „Tribu et cite“ in der althistorischen Forschung der Jahre 1977–1989*. *Boreas* 14/15, 1991/92, 15–31.

Snodgrass 1982

A. Snodgrass, *Les origines du culte des héros dans la Grèce antique*, in: G. Gnoli und J. P. Vernant (Hrsg.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes* (Cambridge u. a. 1982) 107–119.

Snodgrass 1988

A. Snodgrass, *The Archaeology of the Hero*. *Annali Istituto Universitario Orientale Napoli* 10, 1988, 19–26.

Snodgrass 1998

A. Snodgrass, *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art* (Cambridge 1998).

Stein-Hölkeskamp 1989

E. Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit* (Stuttgart 1989).

Stemmer 1998

P. Stemmer, *Tugend I. Antike*, in: K. Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 10, (Darmstadt 1998) 1532–1548.

Steymans 2010

H.-U. Steymans (Hrsg.), *Gilgamesch. Ikonographie eines Helden*. *Orbis Biblicus Orientalis* 245 (Fribourg 2010).

Vetta 1983

M. Vetta, *Poesia simposiale nella Grecia arcaica e classica*, in: M. Vetta (Hrsg.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica* (Roma 1983) XIII–LX.

Vierneisel und Kaeser 1990

K. Vierneisel und B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens. Begleitbuch zur Ausstellung* (München 1990).

Winkler- Horaček 2015

L. Winkler-Horaček, *Monster in der frühgriechischen Kunst. Die Überwindung des Unfassbaren*, *Image & Context* 4 (Berlin 2015).