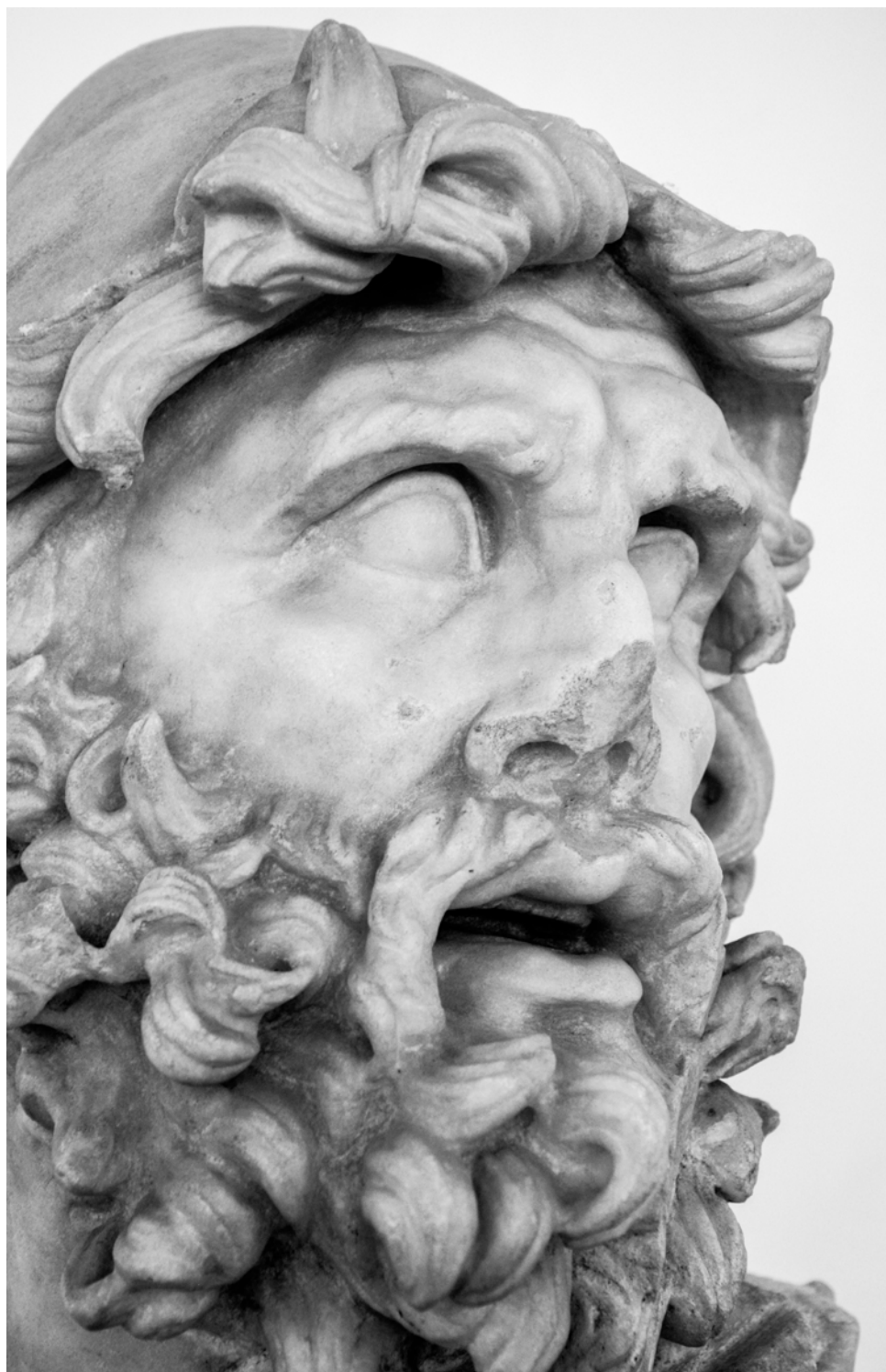




**DIE KÖRPERLICHE
FESSELUNG**
des Odysseus durch das
Seil wird überlagert von der
Fesselung seines Willens
durch den Gesang
der Sirenen

Ausgang des Odysseus aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit

Julian Schreyer

Wer sich in eine von inneren und äußeren Zwängen geprägte Welt geworfen sieht, findet bei Odysseus Trost und Lösungen. Auf seiner Irrfahrt von Troja heim nach Ithaka wird der griechische Held zum Spielball der Götter und Elemente. Doch werden umgekehrt auch die Elemente zum Spielball des listenreichen Dulders: Kraft seines Verstandes kann sich Odysseus auch aus den aussichtslosesten Situationen befreien.

Sehr eindrücklich wird das im Sirenenabenteuer sichtbar, das in der antiken Bilderwelt eine enorme Popularität besaß.¹ Die Sirenen locken Seefahrer mit verheißungsvollem Gesang zu ihrer Insel, wo diese ums Leben kommen. Um die tödliche Gefahr wissend, verstopft Odysseus seinen Rudernern die Ohren mit Wachs. Sich selbst lässt er an den Schiffsmast fesseln. So kann der Held das betörende Lied hören und zugleich die Gefahrenstelle unbeschadet passieren.

Auf einer im späten sechsten Jahrhundert vor Christus gefertigten Oinochoe, einer Weinkanne, steht Odysseus gefesselt auf dem Schiff (Abb. 1). Vor ihm befindet sich ein Fels mit drei Sirenen, dargestellt als Mischwesen aus Frau und Vogel.² Nicht weniger auffällig als ihre Gestalt ist die Gestalt des Odysseus. Der Vasenmaler hat ihn mit vier Armen ausgestattet. Mit Ritzlinien sind zwei hinter dem Rücken gefesselte Hände vorgezeichnet. Durch den Farbauftrag erscheinen zwei weitere Arme, von denen einer womöglich ebenfalls gefesselt, ein zweiter aber definitiv nach vorne ausgestreckt ist.

Wie kam es zu dieser Kuriosität? War das doppelte Paar Arme von vornherein eingeplant? Oder handelte es sich um ein Versehen, das sich in der Abfolge aus Vorzeichnung und Farbauftrag ereignete, das der Maler aber offenkundig für nicht weiter problematisch hielt?³



Abb. 1: Oinochoe mit Odysseus beim Sirenenabenteuer. Berlin, Antikensammlung

Vorgeschlagen wurde, dass der Vasenmaler auf ein gestalterisches Problem stieß, als er versuchte, die literarische Version Homers zu illustrieren. Der Dichter lässt Odysseus unter dem Einfluss der Sirenen seinen ursprünglichen Plan revidieren und versuchen, sich der Fesseln zu entledigen. Da sich der Held durch das getroffene Arrangement weder mit Gesten noch Rufen bemerkbar machen kann, fordert er seine Besatzung mittels Brauenbewegung auf, ihn loszubinden: ohne Erfolg, denn zuvor hat er bereits den Befehl erteilt, etwaige vorzeitige Aufforderungen zum Losbinden zu ignorieren. Außerstande, das von Homer beschriebene mimische Detail im Bild darzustellen, habe sich der Vasenmaler, so eine Hypothese, für einen gefesselten und paradoxerweise gleichzeitig wild gestikulierenden Odysseus entschieden.⁴ Die Geste des ausgestreckten Arms gilt allerdings wohl kaum der Besatzung, sondern – wie auch die Ausrichtung des übrigen Oberkörpers, Gesichts und Blicks des Gefesselten – den vor ihm erscheinenden Sirenen. Die Geste drückt eine starke affektive Zuwendung zu den Vogelfrauen aus.

Damit zielt die Berliner Vase kein Bild der Befreiung oder der Freiheit. In erster Linie ist es ein prägnantes Bild zweier Schattierungen von Unfreiheit. Odysseus' körperliche Fesselung durch das Seil wird überlagert von der Fesselung seines Willens durch den Gesang der Sirenen. Je nachdem, wie der Entwurfs- und Produktionsprozess konkret ablief, standen beide Aspekte entweder von vornherein im Entwurf gleichwertig nebeneinander oder sie kamen im Laufe des Malprozesses durch eine spätere Korrektur ins Bild.

Auf einem wenige Jahrzehnte später angefertigten, in London aufbewahrten Vorratsgefäß, einem Stamnos, muss sich Odysseus mit zwei Armen begnügen; beide Arme sind gefesselt (Abb. 2).⁵ Der Maler vermittelt die Ergriffenheit vom Gesang der Sirenen einer antiken Bildkonvention gemäß dadurch, dass Odysseus den Kopf in den Nacken gelegt hat. Seine völlige Handlungs- und Willensunfreiheit wird noch dadurch unterstrichen, dass der Maler den Helden unter Ausschöpfung kompositorischer Möglichkeiten der damaligen Avantgarde als kleinen Spielball in einem großen Tableau der Elemen-

te dargestellt. Anders als in der früheren Vasenmalerei gibt nicht die Körpergröße des Protagonisten das Bildfeld vor, sondern das Schiff und die das Schiff umgebenden Landschaftselemente Meer, Felsen und Luft.⁶



Abb. 2: Stamnos mit Odysseus beim Sirenenabenteuer. London, British Museum

Zugleich erscheint das Ausgeliefertsein des Helden aber brüchig. Die drei Sirenen stehen ihm nämlich nicht als homogene Bedrohung vor Augen: Nur eines der Fabelwesen sitzt auf seinem Felsen, ein zweites breitet die Flügel aus, ein drittes fällt mit geschlossenen Augen leblos in die Tiefe.

Die fallende Sirene ist Ergebnis einer Uminterpretation der Bildtradition. In Bildern aus dem sechsten Jahrhundert vor Christus enthielt das Sirenenabenteuer Wasser- und Raubvögel, die sich – wie zum Teil auch Sirenen selbst – als bedrohliche Gegner auf das Schiff und seine Besatzung stürzen.⁷ Indem der Maler, vielleicht auch bereits einer seiner Vorgänger, dieses Schema aufgreift, es aber durch das geschlossene Sirenenauge subtil modifiziert, verschiebt er die gesamte Bildaussage: Der Bann der Sirene ist gebrochen. Neben den situativen Freiheitsentzug durch Fesselung und Gesang tritt ein fundamentaler Freiheitsgewinn, den Odysseus im selben Zuge erzielt.

Die zentrale Dialektik von Entzug und Gewinn der Freiheit im Londoner Bild regte den antiken Zeitgenossen zur weitergehenden, auch metaphorischen und allegorischen Reflexion an. Drei exemplarische Betrachter sollen drei mögliche Stoßrichtungen einer antiken Bildbetrachtung illustrieren.

Ein erster, im mythischen Plot der Odyssee bewanderter Betrachter mag erkannt haben, welch ein facettenreiches und in unauflösbare Widersprüche führendes Bild sich ergibt, wenn man die im Vasenbild so klar geschiedenen Kategorien von Freiheit und Unfreiheit auf die narrative Struktur des Mythenplots anwendet. Um das selbstgesteckte Ziel, die Rückkehr nach Ithaka, weiter verfolgen zu können, wählt Odysseus freiwillig den Freiheitsentzug – und andererseits wieder nicht freiwillig: Denn erstens wäre die einzige Alternative der eigene Tod, zweitens waren dem Odysseus alle Entscheidungen und Handlungen im Angesicht der Sirenen zuvor bereits durch die Zauberin Kirke prophezeit worden.⁸

Ein zweiter Betrachter mag sich das Gefäß in seiner Gänze angesehen und auf der Gegenseite drei über das Meer fliegende Eroten entdeckt haben. Die Namensbeischriften lassen erkennen, dass eine Sirene den Namen »Himeropa« trägt, während einer der Eroten »Himeros« heißt, Verlangen. Spätestens diese Namensähnlichkeit hat das Potential, einen gefäßumspannenden Diskurs über die Kraft und Kontrolle der Triebe und Affekte zu stimulieren – sehr zum Unbehagen des Interpreten Friedrich Hauser, der sich 1932 in Adolf Furtwänglers und Karl Reichholds »Auswahl hervorragender Vasenbilder« zu einer regelrechten Invektive gegen kontextualisierende Bildinterpretation veranlasst sah: »Die drei ebenfalls über das Meer hinflatternden Eroten auf der Rückseite [...] werden von den meisten Erklärern in das Sirenenbild hineingezogen, zu dem sie formal ganz gewiss nicht gehören. Und in der bildenden Kunst entscheidet nun einmal die Form. Sie sollen die Sehnsucht schildern, meint man, welche der Gesang der Sirenen in des Odysseus Busen weckt. Nichts ist leichter, als verbindende Gedanken zu spinnen, einen ›geistigen Zusammenhang‹ zwischen Vorder- und Rückseite einer Vase, zwischen Ost- und Westgiebel eines Tempels, zwischen den Gemälden eines pompejanischen Zimmers und bei so manchen anderen Kunstwerken zu konstruieren; darum sind auch derartige Untersuchungen der Tummelplatz tatenloser Menschen. Da niemand ihre Resultate glatt widerlegen kann, fühlen sich jene Hellsichtigen und Feinhörigen ihrer Sache sicher. Gerade weil hier aber weder von Beweis noch Gegenbeweis die Rede sein kann, ziehen wir vor, dieses Gebiet überhaupt nicht zu kultivieren; wer ein geistiges Band sucht, der kann es auch finden, denn das erfordert nicht viel Kunst.«⁹ Statt nach geistigen Banden zu suchen, also zur formalen Struktur des Bildes selbst!

Ein dritter antiker Betrachter mag die enorme metapoetische Bedeutung reflektiert haben, die der Sirenenepisode zumindest im literarisch gebildeten Diskurs der Antike zugeschrieben wurde: die Sirene als Paradigma eines vereinnahmenden Gesprächspartners, Redners oder literarischen Werkes.¹⁰ Nun ist dieser Diskurs aber gerade nicht der Diskurs des Vasenbildes. Hier ist die Macht der Vogelfrauen begrenzt: Der Held schenkt ihnen Aufmerksamkeit, er goutiert ihren Gesang – und fährt schließlich unbeeindruckt weiter.¹¹ Die Sirenen bleiben unverrichteter Dinge zurück. Sich auf die Wirkungen eines Mediums einzulassen und sie zugleich mit kennerhaftem Urteilsvermögen aufzulösen: Diese Spannung wird, am Thema der mimetischen Illusion von Bildern, in der antiken Ekphrasis auf die Spitze getrieben.

Eine solche Form des literarischen Beschreibens realer oder fiktiver Phänomene findet sich bereits bei Homer. En détail liefert der Dichter der Ilias die Darstellung einer Darstellung der kosmischen und menschlichen Ordnung – und zwar als ausuferndes Wimmelbild auf einem Schild, den der Schmiedegott Hephaistos als Waffenlieferung für

Achill anfertigt.¹² In einer Extremausprägung der ekphrastischen Form schließlich beschreibt der Sophist Philostrat Anfang des dritten Jahrhunderts nach Christus in seinen »Eikones« den Gang durch die Gemäldegalerie einer Villa am Golf von Neapel. »Das Bild legt einen solchen Wert auf eine wahrheitsgetreue Darstellung, dass sogar etwas Tau von den Blüten tropft und sich eine Biene auf ihnen niederlässt. Ich weiß nicht, ob sie durch die Darstellung getäuscht wird oder ob wir getäuscht werden, sodass wir glauben, es müsse sich um eine reale Biene handeln. Aber sei es, wie es sei«, räsoniert der Erzähler in einer dieser Beschreibungen, bevor er sich der Krönung aller Selbsttäuschungen zuwendet, derjenigen des Narkissos durch dessen eigenes Spiegelbild.¹³ Der philostratische Bilderklärer pendelt zwischen emotionaler Involvierung und kritischer Distanz. Jahrhunderte vor ihm nimmt der Odysseus des Londoner Vasenbilds – wie auch die drei exemplarischen antiken Betrachter der Vase – entscheidende Kernbestandteile des Umgangs mit ästhetischen Erfahrungen vorweg. Führt hier ein allegorischer Odysseus am Archetyp des kantisch autonomen Kunstwerks vorbei?¹⁴

Anmerkungen

- 1 Zum Sirenenabenteuer in der antiken Bilderwelt und Literatur Brommer 1983, 83–88; LIMC VI (1992) 962–964 Nr. 150–189; Taf. 632 – 637 (O. Touchefeu-Meynier).
- 2 Oinochoe Berlin, Antikensammlung Inv. 1993.216; CVA Berlin 19, 34f.; Taf. 26f. (A. Schöne-Denkinger); BAPD Nr. 202628.
- 3 Brommer 1983, 84f.; CVA Berlin 19 (A. Schöne-Denkinger) 35.
- 4 Neils 1995, 179.
- 5 Stamnos London, British Museum Inv. 1843,1103.31/E 440; CVA London 3, 8; BAPD Nr. 202628.
- 6 Furtwängler – Reichhold 1932, 23 (F. Hauser); zur Stellung des Raums im Vasenbild vgl. übergreifend Dietrich 2010 mit 170f. zur Sirenenepisode.
- 7 Vgl. Brommer 1983, 84.
- 8 Hom. Od. 12, 39–54; 158–200.
- 9 Furtwängler – Reichhold 1932, 25 (F. Hauser); dagegen zuvor etwa Furtwängler 1874, 14.
- 10 Montiglio 2011, bes. 132–138; Grethlein 2017, 1–17.
- 11 Dieser Gestus ließe sich zwanglos in die Reihe der Exempla einreihen, die Horkheimer – Adorno 1969/2022, 50–87 zu ihrer bemerkenswerten Interpretation des Odysseus als Präfiguration des modernen Bourgeois veranlassten.
- 12 Hom. Il. 18, 478–609.
- 13 Philostr. imag. 1, 23 (Narkissos): τιμῶσα δὲ ἡ γραφὴ τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσου τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφίζειναι τις, οὐκ οἶδα εἴτ' ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατήσθαι χρὴ εἶναι αὐτήν. ἀλλ' ἔστω.
- 14 Zur Autonomie von Kunst vgl. Kant 1790, bes. 1–20 bis Ullrich 2022.

Literatur

- BAPD: Beazley Archive Pottery Database
- Brommer 1983: F. Brommer, *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur* (Darmstadt 1983)
- Dietrich 2010: N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010)
- Furtwängler – Reichhold 1932: A. Furtwängler – K. Reichhold (Hg.), *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder 3* (München 1932)
- Furtwängler 1874: A. Furtwängler, *Eros in der Vasenmalerei* (München 1874)
- Grethlein 2017: J. Grethlein, *Aesthetic experiences and classical antiquity. The significance of form in narratives and pictures* (Cambridge 2017)
- Horkheimer – Adorno 1969/2022: M. Horkheimer – T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (Frankfurt 1969/2022)
- Kant 1790: I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790), in: *Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Kant's Gesammelte Schriften 5* (Berlin 1913ff.)
- Montiglio 2011: S. Montiglio, *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought* (Ann Arbor 2011)
- Neils 1995: J. Neils, *Les Femmes Fatales. Skylla and the Sirens in Greek Art*, in: B. Cohen (Hg.), *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey* (Oxford 1995) 175–184
- Ullrich 2022: W. Ullrich, *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (Berlin 2022)
- Villing u.a. 2020: A. Villing – J. L. Fitton – V. Donnellan – Andrew Shapland (Hg.), *Troja. Mythos und Wirklichkeit. Aus dem Englischen von C. Hartz und T. von Colani* (Mainz 2020)

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Berlin, Antikensammlung Inv. 1993.216. Abbildung: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, CC BY-SA 4.0

Abb. 2: London, British Museum Inv. 1843,1103.31. Abbildung: Villing u.a. 2020, 116 Abb.