

Comics auf griechischen Vasen? – Strukturelle Überlegungen zur Text-Bild-Relation auf griechischen Vasenbildern

Gesine Manuwald (Freiburg i. Br.)

Seit ihrem Aufkommen gegen Ende des 19. Jahrhunderts haben sich Comics bis heute zu einer etablierten Literaturgattung entwickelt, deren Themen und künstlerische Ausgestaltungen unterschiedlichen Ebenen zuzuordnen sind.¹ Zur Zeit werden Comics durch die Reihe der F.A.Z. „Klassiker der Comic-Literatur“ gewürdigt und sind auch in Gestalt der japanischen Mangas wieder besonders aktuell.

Die spezifische Kombination von Bild und Text in einem Comic ist bekanntlich dadurch gekennzeichnet, daß in aneinandergereihten Bilderkästchen („panels“) handelnde Figuren mit Sprechblasen („balloons“) abgebildet sind.² Diese Gestaltungsweise ermöglicht dem Leser / Betrachter einen unmittelbaren Zugang zu den dargestellten Szenen bzw. eine direkte Teilnahme an den Gesprächen oder Gedanken der handelnden Personen. Aufgrund der Wiederholung derselben Figuren, die in aufeinanderfolgenden Bilderkästchen in unterschiedlichen Geschehensmomenten erscheinen, wird ein Handlungsverlauf in der Zeit erlebbar gemacht.³ Dabei kommt den beigefügten Reden der Figuren eine wesentliche Steuerungsfunktion für die Rezeption des Lesers / Betrachters zu; denn sie individualisieren die dargestellten Szenen und legen Ursache und Effekt in der Ereignisabfolge fest.⁴ Sie haben daher nicht nur eine Funktion für die innerbildliche Handlung, sondern auch einen Mitteilungswert an den Rezipienten. Man kann sogar sagen, daß der Leser / Betrachter der eigentliche Adressat der Redeszenen ist.⁵

¹ Erzählen mit Serien von Bildern, die mit Text begleitet sind, ist im Grunde eine wesentlich ältere Methode. Denn mit Texten versehene Bildergeschichten finden sich schon auf spätmittelalterlichen Flugblättern. Rodolphe Töpffer (1799–1846), dessen Bildergeschichten auch Goethe gefielen, gilt als erster Theoretiker der Bilderzählung: Er spricht von ‚graphischer Literatur‘ (littérature en estampes). – Vgl. dazu Strobel 1993, 379; Cuccolini 2002, 64–65.

² Dabei läßt sich jede Einzelszene als ein ‚Situationsbild‘ bzw. als nach der ‚monoszenischen Methode‘ konzipiert verstehen. Vgl. dazu Weitzmann 1947, 16: „For this method, ..., Robert [sc. C. Robert] has no specific term. Occasionally he speaks of *Situationsbilder*, i.e. iconographic units in which the pictorial features of each are related to one very specific situation. Since the new method, ..., is characterized by the concentration on a single action within the limits of one scene, we may call it the *monoscenic method*, a term which stresses an iconographic rather than formal connotation.“ – Für Überblicke über die Charakteristika des Comic and die Entwicklung der Comic-Forschung vgl. Strobel 1993; Dolle-Weinkauff 1997; Grünewald 2000.

³ Vgl. dazu Lefèvre 2000.

⁴ Im Prinzip sah das schon Rodolphe Töpffer (s.o. Anm. 1), wenn er in bezug auf seinen *Monsieur Jabot* ausführt: „Dieser schmale Band ist seiner Natur nach ein Mischling. ... Jede Zeichnung wird begleitet von einer oder zwei Zeilen Text. Ohne diesen Text würde die Bedeutung der Zeichnungen recht dunkel bleiben. Der Text allein ohne die Bilder wäre sinnlos. Beide zusammen ergeben eine Art Roman, ...“ (vgl. Cuccolini 2002, 65–66). – Vgl. auch Strobel 1993, 377.

⁵ Mitchell (1994, 91–92) definiert das Verhältnis von Text und Bild im Comic als Entsprechungsrelation: „In the typical comic strip, word is to image as speech (or thought) is to action and bodies.“ Der Rezipientenorientierung der Sprech- und vor allem der Denktexthe, die die handelnden Figuren nicht kennen können, wird er damit nicht gerecht.

Als Beispiel sei ein klassischer Comicstrip aus den *Peanuts* von Charles M. Schulz betrachtet (Abb. 1).



Abb. 1: aus: Charles M. Schulz, Snoopy & die Peanuts. Bd. 46. So und Tschüss, Frankfurt a.M. 2002 (Krüger Verlag)

Im ersten Bild erkennt man aus der Anordnung der beiden Mädchenhalbfiguren und der an eine ‚Lehrerin‘ gerichteten Frage des schwarzhaarigen Mädchens, daß es sich um eine Geschichte aus der Schule handelt, eine Situation also, in die sich jeder Leser / Betrachter hineinversetzen kann, weil er sie aus eigener Erfahrung kennt. Die Frage der Schülerin, ob sie sich ein Glas Wasser holen dürfe, erzeugt in dem Leser die gespannte Erwartung, wie die Lehrerin wohl reagieren wird. Im zweiten Bild fehlt – bei im übrigen unveränderter Szenerie – die schwarzhaarige Schülerin; d.h., die Lehrerin war einverstanden. Die aus der Bitte resultierende Handlung muß in der Zwischenzeit stattgefunden haben und wird zur Ursache für die Frage der zweiten Schülerin.

Diese versucht nämlich, die Abwesenheit der Mitschülerin Marcie für sich zu nutzen, indem sie die Lehrerin um die Erlaubnis bittet, die Lösungen der anderen abschreiben zu dürfen. Wieder wird nicht die Reaktion der Lehrerin dargestellt; der Leser muß auch sie erschließen: Das kann er auf der Grundlage der Frage Marcies im dritten Bild, als diese sich nach ihrer Rückkehr verwundert erkundigt, warum die Lehrerin so böse aussehe. Man kann sich denken, wie diese sich verhalten haben mag, zumal die angesprochene Schülerin ihrer Nachbarin mit gesenktem Kopf antwortet! Ihre ausweichende Antwort ist aber nur für den Leser / Betrachter zu durchschauen.

Die direkte Rede der Figuren ist so in die Bilder integriert, daß eine ikonotextliche Einheit entsteht.⁶ Die Texte geben der Interpretation der dargestellten Szenen eine eindeutige Richtung bzw. kreieren erst die Bild-Erzählung. Denn sie machen die für die narrative Qualität der Szenen wesentliche Zeitdimension erkennbar und lenken die Erwartung des Rezipienten auf das Ziel des Erzählten. Dabei erweist sich der Comic insofern als elliptisches Medium, als die Handlungen nicht im Verlauf verbildlicht sind, sondern Ursache und Wirkung erfaßt werden, zwischen denen der Leser / Betrachter

⁶ Comics sind ‚Ikonotexte‘ in dem Sinne, daß die Einheit von Bild und Text nicht aufgelöst werden kann, vergleichbar dem Ausdruck ‚imagetext‘ bei Mitchell (1994, 89 Anm. 9). – Zur Begrifflichkeit vgl. Wagner 1996, 15–17.

aufgrund seiner Erfahrung einen zeitlichen und logischen Zusammenhang herstellen kann.⁷

Zu der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Gattung Comic gehört auch die Frage nach der Herkunft der Sprechblasen, die als Träger der Textinformation im Bild für den hybrid-medialen Charakter des Comic konstitutiv sind. Sie sind vermutlich nicht bloße Sinnbilder für die dem Mund entströmende Sprache, sondern sind in eine historische Entwicklung einzuordnen: Über verschiedene andere Varianten sind sie letztlich wohl mit den Spruchbändern mittelalterlicher Darstellungen in Verbindung zu bringen, die sich aus beschrifteten, geöffneten Rotuli in den Händen antiker Figuren herleiten lassen.⁸

In einem in diesem Kontext als ‚richtungweisend‘ betrachteten Aufsatz hat Hellmut Rosenfeld (1971) ausgeführt, daß schon in der Antike die Griechen Bilder durch Schrift zum Sprechen gebracht hätten: „Wo es zum Verständnis des Bildes notwendig erschien, ließen die griechischen Vasenmaler dem Munde der Bildpersonen einzelne Worte in Buchstabenketten entströmen, und zwar je nach dem, ob die Bildfigur nach rechts oder nach links schaute, rechtsläufig oder linksläufig, um auf diese Weise die Worte der Bildperson sichtbar zu machen.“⁹ Als Beleg wird verwiesen auf eine der beiden szenischen Darstellungen auf einer im Vatikan befindlichen schwarzfigurigen Pelike, der ‚Ölhandel-Vase‘, die schon Carl Robert 1881 anhand dieser Umzeichnungen grundlegend besprochen hat (Abb. 2).¹⁰

⁷ Vgl. Cuccolini 2002, 68: „Das wahre Geheimnis der Comics liegt also in der erzählerischen Spannung, die die einzelnen Panels miteinander verbindet – nicht nur die realen Panels, sondern auch die virtuellen, diejenigen, die sich der Leser nur vorstellt, um den Raum zwischen den tatsächlich sichtbaren Panels aufzufüllen: die Ellipsen.“; vgl. auch Grünewald 2000, 45.

⁸ Diese historische Entwicklung berücksichtigt Mitchell (1994, 92 mit Anm. 16) nicht, wenn er (nach Michael Camille) die Plazierung von mittelalterlichen Spruchbändern in den Händen der in den Handschriften dargestellten Figuren so deuten will, daß in einer „pre-Cartesian world“ Sprache als „hand-writing“ von der „hand-gesture“ hervorströme, statt als „ghostly emanation from an invisible interior“.

⁹ Rosenfeld 1971, 1659. – Vgl. auch Strobel 1993, 378; Clausberg 2002, 18–20.

¹⁰ Vatikanstadt, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. 413: schwarzfigurige Pelike aus Cerveteri (Etrurien); für Literaturangaben s.u. Anm. 17. – Vgl. Robert 1881, 81–84.

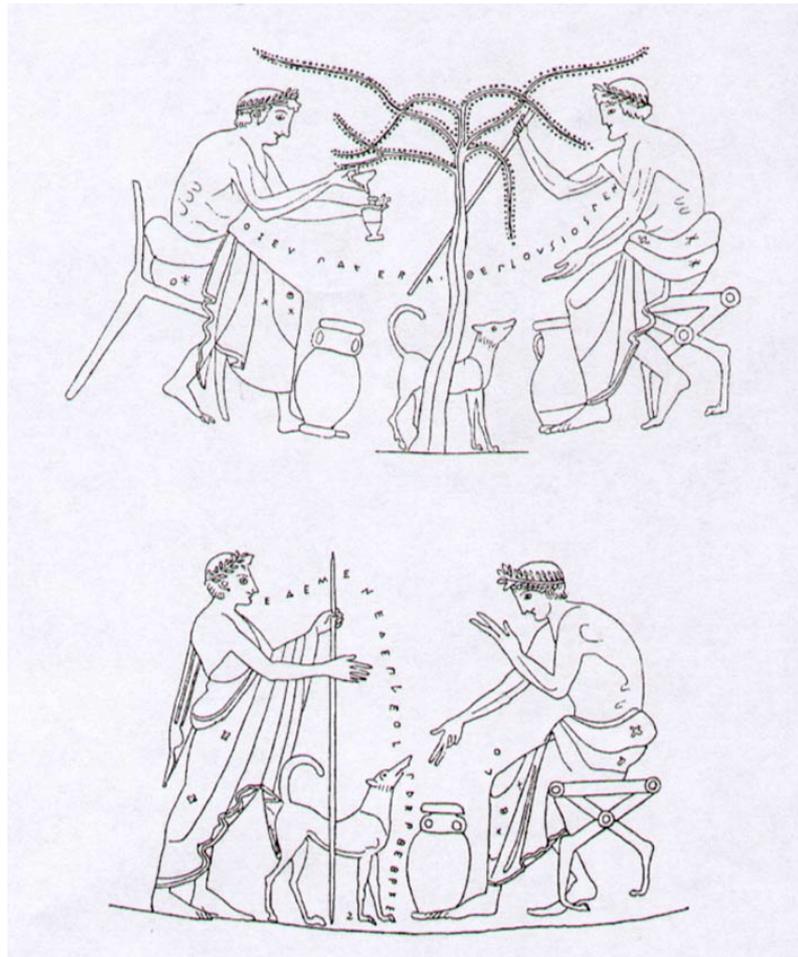


Abb. 2: Umzeichnung nach: Robert 1881, 82

Der von der Comic-Forschung gesehene Bezug zwischen der griechischen Vasenmalerei und den modernen Comics bleibt in der generell konstatierenden Form für die Altertumswissenschaften unbefriedigend,¹¹ zumal die bei den Vasenmalern gefundene Lösung, den dargestellten Personen Buchstabenketten zuzuordnen, als ‚sehr einfach‘ klassifiziert und als ‚naiv‘ eingeschätzt wird.¹²

Zunächst wird man darauf hinweisen müssen, daß die Schriftzeichen, wie sie seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. und vermehrt im 7. und 6. Jahrhundert auf Vasen auftauchen, zum großen Teil Herstellersignaturen, Weihinschriften und vor allem Namens- bzw. Gegenstandsbeischriften zum Inhalt haben.¹³ Text-Bild-Darstellungen mit

¹¹ Die Feststellung einer strukturellen Ähnlichkeit ist jedoch in der Sache präziser als noch etwa die Beobachtung von Kretschmer (1894, 86), der meinte, Ausrufe seien häufig den dargestellten Personen in den Mund gelegt, „ein Brauch, den auch die mittelalterlichen Maler kennen, welche derartige Inschriften in der Regel auf Bandschleifen anbrachten“.

¹² So Rosenfeld 1971, 1659; vgl. auch Clausberg 2002, 18 u. 20. – Vgl. jedoch Ringbom (1992, 31–32), der unter Verweis auf die ‚Ölhandels-Vase‘ vom „großen Raffinement“ griechischer Vasenmaler spricht. – Vgl. auch Hurwit 1990, 187: Seiner Meinung nach fehlten den griechischen Vaseninschriften nur die „little bubbles around the words“.

¹³ Vgl. Kretschmer 1894, 82–94; Scheibler 1978, 699; Immerwahr 1990; Giuliani 2003, 115–158.

Figurenäußerungen, die Sprechblasen vergleichbar sind, findet man dagegen vergleichsweise selten, so daß man sicher nicht von einem allgemeinen Prinzip der Vasenmaler ausgehen kann, durch solche ‚direkte Rede‘ das Verständnis ihrer Bilder fördern zu wollen. Die Klärung der spezifischen Frage nach der Einordnung dieses besonderen Vasentyps gehört freilich in den Bereich der Archäologie.

Grundsätzlich stellt sich jedoch das auch philologisch relevante Problem, ob die von griechischen Vasenmalern gefundenen Strukturen, Figuren im Bild sprechen zu lassen, tatsächlich als ‚naiv‘ anzusehen sind. Das bedeutet, daß die Funktion der hinzugefügten Texte im Hinblick auf die durch die bildliche Darstellung vermittelten Informationen zu überprüfen ist. Als Beschreibungsmodell bieten sich die in ihrer Text-Bild-Relation vergleichbaren modernen Comics und die bei ihnen analysierten Erzählstrukturen an, die als Folie zur näheren Bestimmung der Leistung der griechischen Buchstabenketten dienen können. Bei einer Analyse der erzählerischen Funktion von Text im Bild ergeben sich Berührungspunkte mit den jüngst von Luca Giuliani vertretenen Thesen zur Bilderzählung in der griechischen Kunst.

Giuliani hat in seinem Buch *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* die These aufgestellt, daß Bilder sprachlos, narrative Bilder also einer Geschichte bedürftig seien, die sie selbst nicht zu erzählen vermöchten.¹⁴ Indem das narrative Bild einen erzählerischen Inhalt aufgreife, belaste es sich mit einem Erklärungsdefizit, das es aus eigener Kraft nicht ausgleichen könne. Es verweise nicht (nur) auf die Welt, wie jeder sie kenne, sondern sei abhängig von einem bestimmten Erzählzusammenhang, der über die Informationen im Bild hinausgehe. Giuliani denkt an Bilder, die die Kenntnis der Mythen voraussetzen.¹⁵ Dementsprechend kommt er zu der Ansicht, es gebe keine narrativen Bilder ohne namentlich bezeichnete oder benennbare Protagonisten.¹⁶

Es kann hier nicht darum gehen, Giulianis These im einzelnen zu diskutieren; aber eine Betrachtungsweise, die Comics als Ausgangspunkt für die Bestimmung der Text-Bild-Relation auf griechischen Vasenbildern nutzt, führt zwangsläufig zu einer Aussage über die Narrativität dieser Bilder. Grundlage für die folgenden Überlegungen soll eine

¹⁴ In seiner eingehenden Besprechung des Buches wirft Schmaltz (2004) Giuliani vor, daß er mit seiner auf Lessings *Laokoon* zurückgeführten Alternative ‚narrativ und deskriptiv‘ (2003, 23) dem ‚Eigenwert von Bildern‘ nicht gerecht werde (S. 174). Nun findet sich bei Lessing der Gegensatz in dieser Form nicht; vielmehr geht es bei ihm um die Gegenüberstellung von unbewegten Figuren in der darstellenden Kunst (wobei ein gewisses narratives Potential durch die Auswahl des ‚fruchtbaren Augenblicks‘ gegeben ist) und des in der Literatur möglichen erzählerischen Kontinuums (s.u. Anm. 34). Der Sache nach ist Giulianis Differenzierung zwischen deskriptiven und narrativen Bildern, d.h. Bildern, die neben deskriptiven auch narrative Elemente aufweisen, ein weiterführender Ansatz, um das narrative Potential der Bilder zu ermitteln. Für Giuliani sind allerdings narrative Elemente nur solche, „die *nicht* dem normalen Gang der Welt entsprechen“, und er sieht als ausschließliche Voraussetzung für die Narrativität von Bildern den Bezug auf traditionelle, standardisierte Mythen-erzählungen (vgl. Giuliani 2003, bes. 283–286).

¹⁵ Vgl. Giuliani 2003, 79–80.

¹⁶ Vgl. Giuliani 2003, 118; vgl. auch 138.

eingehendere Analyse der Erzählstruktur in den beiden Bildern der auch von der Comic-Forschung beachteten ‚Ölhandel-Vase‘ im Vatikan sein (Abb. 3).¹⁷



Abb. 3: Vatikanstadt, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. 413: schwarzfigurige Pelike aus Cerveteri (Etrurien); Abb. nach: Shapiro 1997, 64

Zur Verbreiterung der Argumentationsbasis soll noch auf ein weiteres Vasenbild eingegangen werden, und zwar auf die Dialogszene¹⁸ auf der viel zitierten, rotfigurigen ‚Schwalben-Vase‘, die sich heute in St. Petersburg befindet (Abb. 4).¹⁹

¹⁷ Zur ‚Ölhandel-Vase‘ vgl. Beazley Archive Pottery Database Record Number 31764; Albizzati 1939, 183 (Taf. 61, Nr. 413); Boardman 1974, 212 u. Abb. 212 (mit weiteren Literaturhinweisen); vgl. auch Sichtermann 1963, 665–666.

¹⁸ Vgl. Kretschmer 1894, 91.

¹⁹ St. Petersburg, Eremitage, Inv. 615: rotfigurige Pelike aus Vulci (Etrurien). – Zur ‚Schwalben-Vase‘ vgl. Beazley Archive Pottery Database Record Number 275006; Beazley 1963, 1594,48; Beazley 1971, 507; Carpenter / Mannack / Mendonça 1989, 389 (mit weiteren Literaturhinweisen); vgl. auch Neumann 1965, 18–19; Simon 1981, 102; Immerwahr 1990, 70.

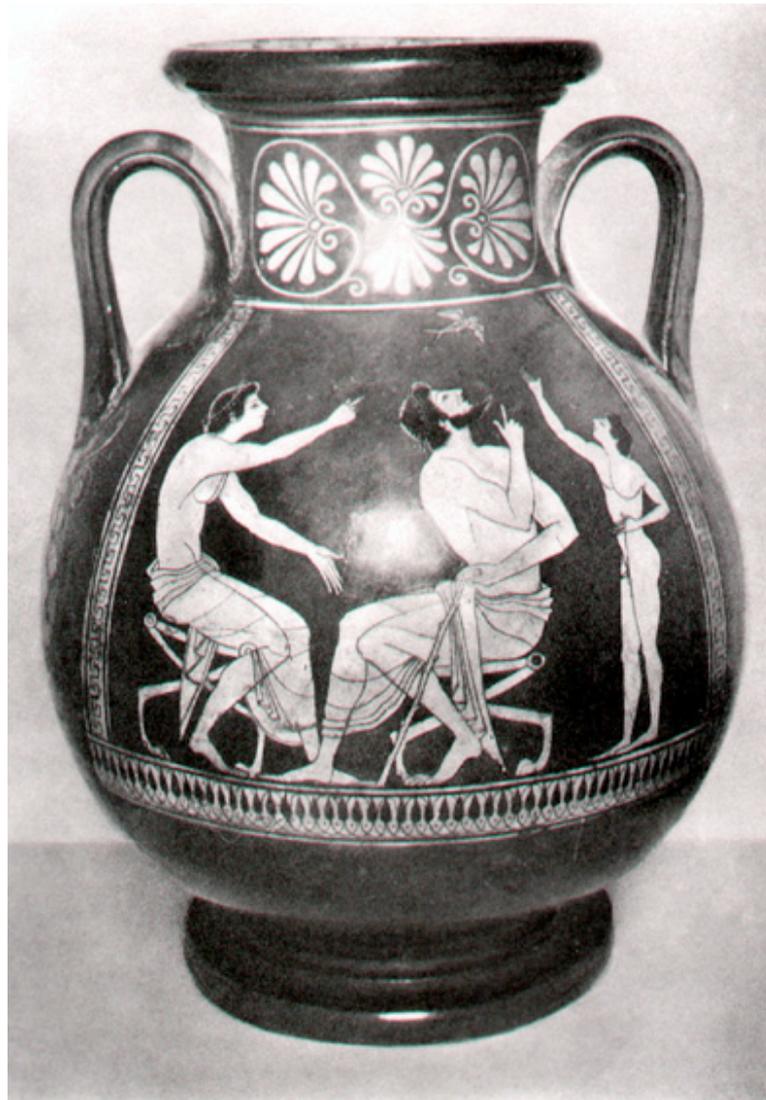


Abb. 4: St. Petersburg, Eremitage, Inv. 615: rotfigurige Pelike aus Vulci (Etrurien); Abb. nach: Waldhauer 1927, Beilage 1

Mit diesen Vasenbildern werden sowohl eine Bilderfolge als auch ein Einzelbild, das in moderner Terminologie einem Cartoon entspräche,²⁰ in die Betrachtung einbezogen. Sie zielt auf den Nachweis von prinzipiell möglichen Strukturen; eine stilistische Untersuchung oder eine archäologische Einordnung der aufgewiesenen Phänomene ist nicht intendiert.

Zunächst also die schwarzfigurige ‚Ölhandel-Pelike‘: Sie ist aus Fragmenten zusammengesetzt, und es fehlen einige Stücke, so auf der ersten Seite der Kopf des rechts sitzenden Mannes. Aber die Umzeichnungen aus der Arbeit von Carl Robert (vgl. Abb. 2) dürften im wesentlichen zutreffend sein. Es fällt gleich auf, daß sich in den beiden Szenen auf der Vorder- und auf der Rückseite der Vase die Personenkonstellation entspricht: ein Mann rechts, einer links, beide mit Blickrichtung zur Mitte, zwischen ihnen ein nach rechts gewandter Hund. Der Mann rechts befindet sich jeweils in derselben Sitzposition. Damit

²⁰ Vgl. Dolle-Weinkauff 1997, 312; vgl. auch Grünwald 2000, 12.

wird für den Leser / Betrachter ein Zusammenhang zwischen den beiden Bildern signalisiert.

Die Bildkonzeption erinnert an das für Comics typische Darstellungsprinzip, dieselben Figuren in einem im wesentlichen unveränderten und nur angedeuteten Ambiente,²¹ mit gleicher Kleidung und oft auch Körperhaltung mehrfach in aufeinanderfolgenden Bildern abzubilden, um so den Fokus auf die jeweiligen Handlungsveränderungen zu richten; man denke an die eingangs besprochene Schulzene (vgl. Abb. 1). Da eine Vase – anders als ein Comic – nicht durch die Anordnung der Bilder die Leserichtung vorgibt, muß der Leser / Betrachter die eventuelle Zusammengehörigkeit der Bilder und deren Reihenfolge selbst ermitteln. Die Tatsache, daß es sich um Standardsituationen des Alltagslebens handelt, die jeder aus eigener Erfahrung kennt, kann als eine erste Orientierungshilfe fungieren.²² Die konkrete Abfolge ist aber erst bei genauerem Hinsehen und vor allem aus dem Zusammenspiel von Bild und Text zu bestimmen.²³

Die Szenerie und zugleich das thematische Umfeld sind in der ersten Szene angedeutet durch den in die Mitte gestellten Ölbaum und vor allem durch die beiden Peliken, die bei der häufig wirtschaftlichen Nutzung von Peliken auf einen Handel, und zwar mit Öl, schließen lassen.²⁴ Der linke Mann sitzt in dieser Szene, ebenso wie der rechte. Der linke ist als ein Händler anzusehen, der mit einem trichterförmigen Heber aus einer Pelike Öl in eine kleine Lekythos abfüllt,²⁵ wie man vermuten kann, als Probe für den Kunden.²⁶ Dieser sieht entspannt zu; er hält in seiner rechten Hand einen Stab, möglicherweise eine Rhaktria, mit der man Oliven von den Bäumen schlägt. Der Hund wendet sich ihm neugierig, freundlich zu; vielleicht bedeutet die Geste der linken Hand des Kunden, daß er mit ihm spielt.²⁷ Es ist eine friedliche Szene, deren harmonische, beinahe symmetrische Figurenkonstellation auch durch die in einem nahezu gleichmäßigen Bogen geführte Buchstabenkette zwischen den Oberkörpern der beiden Männer unterstrichen wird.

Ganz anders wirkt die zweite Szene. Der Ölbaum und die Pelike auf der Seite des Ölhändlers fehlen, was zu einer Konzentration auf die Aktionen der beiden Männer führt. Ihre unmittelbare Konfrontation und ihre Gestik lassen auf eine direkte Interaktion schließen. Der linke Mann steht nun und stemmt mit der linken Hand den von dem anderen Bild bekannten Stab auf den Boden, seine rechte weist in Richtung des Käufers.

²¹ Schindler / Rößler (1997, 965) weisen für die griechische Frühzeit darauf hin, daß der Bildgrund nicht als Raumträger, sondern als Erzählfolie fungiere, auf der die figürlichen Elemente zueinander und zum Bildganzen in Beziehung gesetzt erschienen.

²² Giulianis Festlegung (2003, 80), daß sich eine narrative Ikonographie auf Standarderzählungen zu beziehen habe, da der Betrachter die Geschichte, die das Bild zu erzählen aufgabe, kennen müsse, erweist sich insofern als weiterführend, ist jedoch nicht allein auf einen literarischen Erfahrungshorizont des Betrachters einzuengen (entsprechend zum Comic vgl. z.B. Lefèvre 2000).

²³ Vgl. auch Strobel 1993, 378 zum Comic: „Ein Zusammenspiel zwischen den Komponenten "Bild" und "Text" ist demnach für die Literaturart Comic in zweifacher Hinsicht konstitutiv: erstens durch den Einbezug schriftsprachlicher Elemente in die bildhaften Teile jedes Einzelpanels (Integration von Wort und Bild) und zweitens dadurch, daß sich die einzelnen Bilder ihrerseits zu erzählenden Texten zusammenfügen (Narrativität).“

²⁴ Zur Verwendung von Peliken vgl. Shapiro 1997, bes. 64–65.

²⁵ Vgl. Sichtermann 1963, 666: „wobei er mit den Fingern der einen Hand die Öffnung des Trichters geschlossen hält, während er die Finger der anderen als Tropfenfänger benützt“.

²⁶ So Robert 1881, 81/83.

²⁷ Vgl. Robert 1881, 83; Sichtermann 1963, 666.

Aus seinem Mund kommt eine Buchstabenkette, die sich zunächst zu seinem Gegenüber hin bewegt, dann aber auf den Boden, fast parallel vor den stehenden Mann umbiegt und damit eine Trennlinie bildet. Sie schließt den Hund mit ein, zwischen dessen Vorderfüßen sie endet. Der Hund richtet sich mit gespannter Körperhaltung gegen den sitzenden Mann. Dieser gestikuliert demonstrativ mit seinen Händen, deren Finger überlängelt betont sind. Mit der rechten Hand zeigt er zugleich auf die zwischen den Männern stehende Pelike.

Was liegt hier vor? Offenkundig sind der Beginn und das Ergebnis eines Ölhandels in den beiden Szenen erfaßt, zwischen denen sich, auch wenn die Darstellungen stereotyp sein sollten, ein narrativer Kontext ergibt. Die Bilder vermitteln das Gefühl, daß es zu einem Streit gekommen ist, aber ohne die Kenntnis des Textes bleibt die Deutung unsicher. Vor allem ist der Streitgegenstand nicht erkennbar, der den logischen Zusammenhang zwischen den beiden Bildern herstellen kann. In beiden Szenen sind – nach der Ausrichtung der Buchstaben – die zu lesenden Wörter dem Händler zugeordnet. In der ersten Szene lauten sie ὦ Ζεῦ πάτερ ἄϊθε πλούσιος γεν(οίμην). Das entspricht einem Stoßgebet des Händlers an Zeus, ihn reich zu machen. In der zweiten Szene heißt der Text: ἦδη μὲν ἦδη πλέον· παραβέβακεν, also: ‚Das Gefäß ist schon voll; es ist daneben gegangen.‘²⁸ Jetzt wird klar, was die demonstrativen Gesten des rechten Mannes in diesem Bild bedeuten, obwohl ihm keine verbale Äußerung in den Mund gelegt ist: Er ist offenbar anderer Ansicht über die Menge Öl, die sich in der Pelike befindet, jedenfalls ist es ihm nicht genug. Und er zeigt dem Händler, wieviel er haben wollte oder wieviel es sein sollte. Die Zeichen oberhalb seines Knies hat man als Rest einer Zahlenangabe gedeutet, vielleicht zu <οκ>τό zu ergänzen;²⁹ aber das ist nicht zu sichern. Diese Beischrift wäre – anders als die verbalisierten Äußerungen des Händlers – als Erläuterung für die Fingergestik zu deuten.

Zu den visuellen Signalen für den Leser / Betrachter gehört, daß die Schriftlinie in der ersten Szene nicht vom Mund des Händlers ausgeht, sondern vom Bauch. Dafür könnten ästhetische Gründe ausschlaggebend gewesen sein; wahrscheinlicher aber ist, und dafür spricht der Inhalt der Worte, daß es sich um einen Gedanken des Händlers handelt, der den ‚Phrenes‘ als Sitz des Denkens zugeordnet ist.³⁰ Durch diesen als Text mitgeteilten Gedanken erhält die so friedliche Szene eine Spannung, es entsteht ein Kontrast zwischen der Händlerintention und dem nichtsahnenden Kunden.

Damit ist – über eine möglicherweise übliche Händlergesinnung hinaus – die Fortsetzung der Geschichte angelegt. Denn der Leser / Betrachter will wissen, wie es

²⁸ Zu Text und Übersetzung vgl. Robert 1881, 81–84; Albizzati 1939, 183; Sichtermann 1963, 666; Shapiro 1997, 65. – Anders als Albizzati geht Robert (zu Recht) davon aus, daß zwischen ΠΑΡ und ΒΕΒΑΚΕΝ noch ein weiterer Buchstabe zu lesen ist (so auch Rosenfeld 1971, 1659; Shapiro 1997, 65).

²⁹ Albizzati (1939, 183) schreibt die Buchstaben als το um und ergänzt zu <οκ>το; vgl. auch die Überlegungen Roberts (1881, 84), der aufgrund der Fingergestik auf die Zahl Acht kommt (die Buchstaben hat er nach seiner Umzeichnung offenbar als ΛΟ gelesen). – Die Lesungen sind nicht so weit auseinander, wie es zunächst scheint: Albizzati erkannte beim ersten Buchstaben offenbar eine senkrechte Haste (l), die er zu einem τ ergänzte, Robert eine senkrechte Haste mit unten angesetzten schrägen Aufstrich nach rechts (Form des Λ).

³⁰ Vgl. auch Sichtermann 1963, 666; eine entsprechende Deutung bei Clausberg 2002, 20, der das „Zwerchfell als Sitz der Emotionen“ nennt.

weitergeht, zumal er argwöhnen kann, daß der Händler sich nicht nur auf göttliche Mithilfe verlassen wird! Aus den Händlerworten der zweiten Szene kann er dann erschließen, daß inzwischen Öl gekauft wurde und der Händler sich gegenüber dem Verdacht, dabei nicht korrekt gewesen zu sein, rechtfertigen muß. Die beiden Szenen markieren also den Ausgangs- und den Endpunkt einer Handlungsfolge,³¹ mit der die sicher allen Lesern / Betrachtern vertraute Geschichte eines cleveren Ölhändlers und eines sich betrogen fühlenden Kunden erzählt wird.

Was die text-bildliche Gestaltung dieser beiden Szenen angeht, so kann man feststellen, daß schon die formale Darstellung keineswegs ‚naiv‘ ist. Die Differenzierung zwischen Denken und Sprechen der Figuren wird durch die unterschiedlichen Ausgangspunkte der Buchstabenkette zum Ausdruck gebracht, ganz entsprechend zu der klassischen Unterscheidung für Äußerungen in Comics, bei denen Denkblasen den Figuren mit Bläschen oder Wölkchen zugeordnet sind. Hier ein Beispiel mit dem gedankenreichen Hund Snoopy, ebenfalls aus den *Peanuts* (Abb. 5).



Abb. 5: : aus: Charles M. Schulz, Snoopy & die Peanuts. Bd. 46. So und Tschüss, Frankfurt a.M. 2002 (Krüger Verlag)

³¹ Schon Robert (1881, 85) hat darauf hingewiesen, daß auf der Vase „zwei bedeutende Momente derselben Handlung“ zusammengestellt seien. – Hurwit (1990, 188) sieht offenbar keinen inhaltlichen Zusammenhang zwischen den beiden Szenen: Dann werden die notierten Figurenäußerungen zu banalen Feststellungen, die die sonstigen bildlichen Informationen funktionslos erscheinen lassen.

Der Vasenmaler nutzt außerdem die Linienführung der jeweiligen Buchstabenkette als interpretatorisches Mittel, indem sie harmonisch eingefügt wird oder die inzwischen eingetretene Isolierung der Kontrahenten verstärkt. Vergleichbar wären bei den Comics etwa die gezackten Sprechblasen, die dem Leser eine starke Emotion der Figuren durch ihre Form signalisieren sollen.

Auch die Erzählstruktur ist dem der Comics sehr ähnlich. Die durch den Text angelegte Erwartungsspannung des Lesers / Betrachters, die die Wahrnehmung und die Interpretation einer eigentlichen Standardsituation steuert, wird in einer weiteren Szene zu einem Schlußeffekt geführt, der wiederum durch den hinzugefügten Text vermittelt wird. In diesem Spannungsbogen kann sich der Leser / Betrachter eine fortlaufende Handlung denken; d.h., die Text-Bild-Kombination ist so angelegt, daß trotz der elliptischen Fixierung der Geschichte in zwei Einzelbildern ein erzählerisches Kontinuum entsteht. Zum Vergleich sei an die eingangs genannte Schulszene erinnert (vgl. Abb. 1). In beiden Fällen wird von einer Erzählinstanz erzählt, die die Ereignisse mit einer gewissen ironischen Distanz präsentiert, so daß sie über dem allzu Menschlichen zu stehen scheint.³² Beim Leser / Betrachter führt dieser übergeordnete Standort dazu, daß er den Ausgang der Geschichte mit Erheiterung zur Kenntnis nehmen wird. Daß Comics häufig auf den Witz abzielen, wird als eines ihrer ursprünglichen Merkmale angesehen.³³

Bekanntlich hat G.E. Lessing in seinem *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* einen grundlegenden Unterschied zwischen ‚Poesie‘ und ‚Malerei‘ postuliert: „die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“. Der Maler könne Bewegung nur „erraten“ lassen, tatsächlich seien seine Figuren ohne Bewegung. Der Dichter dagegen nehme „jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft“.³⁴

An Lessings Postulat hat schon J.G. v. Herder Kritik geübt; und L. Giuliani hat sich in seinem Buch anregend mit Lessings Thesen auseinandergesetzt;³⁵ für den gegenwärtigen Zusammenhang sei jedoch lediglich auf die grundlegenden Kategorien Lessings rekuriert, der sich allerdings nicht mit Serien von Bildern befaßt. In der Tat fixieren die bildlichen Darstellungen der Figuren auf der ‚Ölhandel-Vase‘ bestimmte Momente, die gleichzeitig aufgrund der gezeigten Standardsituation ein gewisses Vorher und Nachher vermuten lassen. Durch den Text jedoch, der der Händlerfigur in der ersten Szene beigegeben ist, wird nicht nur diese Figur mit Leben erfüllt, sondern auch eine Handlungslinie angelegt, die gerichtet über das Bildgeschehen hinausweist und in der zweiten Szene durch die weitere Händleräußerung zu einem auf die erste zu beziehenden

³² Robert (1881, 81) sprach vom „köstlichen Humor“ in bezug auf die ‚Ölhandel-Vase‘.

³³ Vgl. Dolle-Weinkauff 2003, 312.

³⁴ Vgl. Lessing (1766) 1990, 35 (Kap. IV): „Nichts nötiget hiernächst den Dichter sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft.“; 130 (Kap. XVIII): „Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.“; 155 (Kap. XXI): „Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der Tat aber sind seine Figuren ohne Bewegung.“

³⁵ Vgl. Giuliani 2003, 21–37.

Schluß geführt wird.³⁶ Zwar entsteht so keine kontinuierliche Erzählung, wie sie sich Lessing für einen Dichter vorgestellt hat; aber es wird eine narrative Sukzessivität durch das Vorstellungsvermögen des Lesers / Betrachters konstituiert, das durch die Texte gelenkt ist.³⁷

Die Funktion der Rede-Texte für die Lenkung des Rezipienten wird beim Einzelbild besonders evident. Denn dem Einzelbild fehlt die Zeitachse, die durch die Wiederholung der Figuren (mit handlungsrelevanten Veränderungen) in der Bildsequenz gegeben ist; das Einzelbild muß die Zeitdimension selbst markieren, wenn signalisiert werden soll, daß es einen Handlungsverlauf mit Verursachung und Folge erzählt.³⁸ Zur Illustration sei zunächst ein kurzer Blick auf ein Comic-Bild aus der Serie *Hägar der Schreckliche* von Dik Browne geworfen (Abb. 6).



Abb. 6: aus: Dik Browne, *Hägar der Schreckliche*. Bd. 7. Badefreuden, Stuttgart 1991 (Delta-Verlag), S. 25

Hägar ist jener starke, großsprecherische Wikinger, der zu gerne ißt und unter dem Pantoffel seiner resoluten Ehefrau steht (im Bild ganz rechts). Dieses Bild ist das Eingangsbild einer Geschichte mit dem Titel *Vatersorgen* und zeigt Hägar in der Mitte zwischen Leuten, deren Mundhaltung erkennen läßt, daß sie sprechen. Dabei wird erst durch die Texte klar, daß die Frau links zuerst geredet hat und die übrigen Sprechenden sich dazu nacheinander bestätigend äußern. Ohne die Texte wären weder die Zeitdimension der Unterhaltung erkennbar, noch ihr Inhalt und die logische Abfolge der

³⁶ Giuliani (2003, 35–36) fordert bei seinen vom Mythos ausgehenden Überlegungen für eine narrative Darstellung handelnde Subjekte und eine plausible Begrenzung durch Anfang und Ende, wobei zunächst eine Spannung aufgebaut und am Ende aufgelöst wird; ohne teleologische Spannung handelt es sich für ihn lediglich um eine beschreibende Darstellung.

³⁷ Auch mit der Angabe von Titeln kann die Lesererwartung für eine Bildergeschichte gelenkt werden, ohne daß die einzelnen Zeichnungen Texte aufweisen, so etwa in den Comics *Vater und Sohn* von O.E. Plauen.

³⁸ Vgl. dazu Ringbom 1992, 32.

Äußerungen. Die Funktion, die Rezipientenerwartung für den Fortgang der Ereignisse zu wecken, erfüllt dieses Eingangsbild übrigens in der Form, daß Hägar als einziger schweigt, was dem erfahrenen Leser / Betrachter auffallen muß. Und die Geschichte läuft dann so weiter, daß Hägar sich ausgiebig über seine Probleme beim Aufziehen der Kinder beklagt, was seine Ehefrau schließlich mit dem knappen Hinweis, daß sein Beitrag zur Kinderbetreuung nur kurz und vor zehn Jahren stattgefunden habe, kommentiert!

Das Verfahren, in einer Einzelszene durch redende Figuren eine Handlung als in der Zeit verlaufend ins Bild zu setzen, läßt sich auch bei der bekannten Dialogszene auf der ‚Schwalben-Vase‘ beobachten (Abb. 7).³⁹

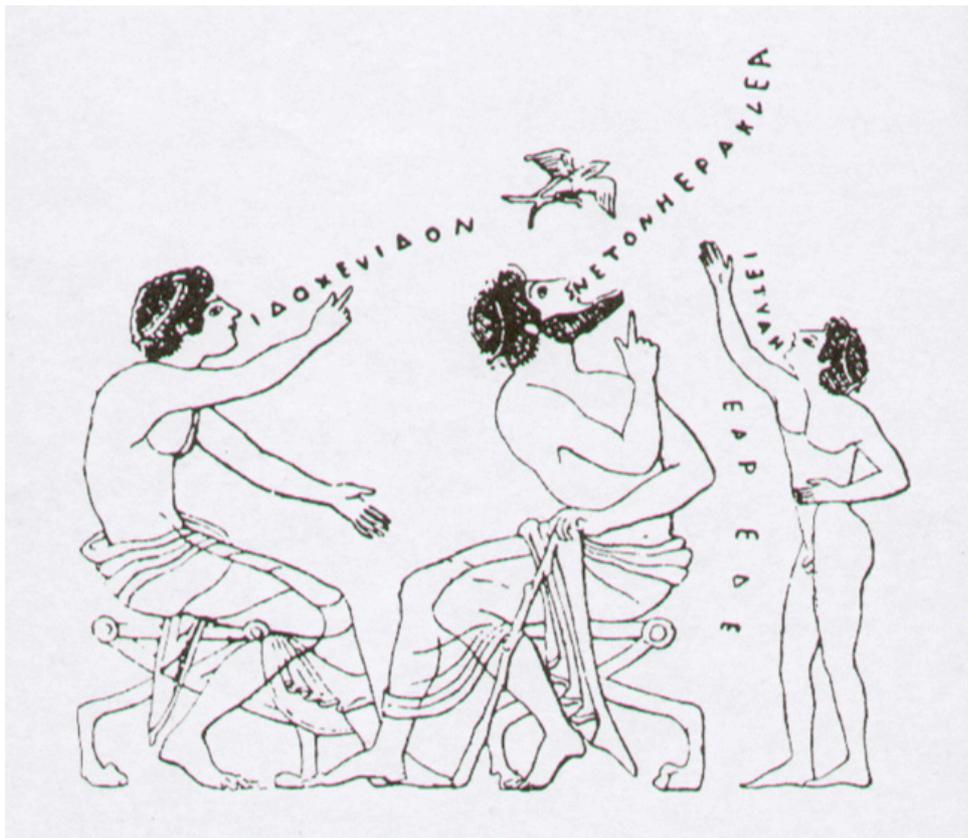


Abb. 7: Umzeichnung nach: Pirovano 1987, 108

Es handelt sich um eine autonome Einzelszene; denn die rückseitige Darstellung miteinander ringender Athleten und die Preisinschrift für den schönen Knaben Leagros (ὁ πα[ῖ]ς καλὸς Λέαγρος)⁴⁰ haben jedenfalls keinen erzählerischen Kontext mit dem Bild der Vorderseite.⁴¹

³⁹ Auf den Dialogcharakter der Szene wies schon Kretschmer (1894, 91) hin, der damit diese Szene von anderen Bildern unterschied, bei denen lediglich einzelnen Figuren Ausrufe zuzuordnen sind.

⁴⁰ Zum Text vgl. Beazley 1963, 1594; Immerwahr 1990, 70.

⁴¹ Aufgrund stilistischer Ähnlichkeiten sind die ‚Ölhandel-Vase‘ und die ‚Schwalben-Vase‘ früher schon miteinander in Beziehung gebracht und beide als Werke des Euphronios angesehen worden (vgl. Waldhauer 1927). – Vgl. zur ‚Schwalben-Vase‘ als Werk des Euphronios auch Scheibler 1978, 699–700; Pirovano 1987, 101, 107.

Dieses zeigt eine Szene mit drei, nach ihren jeweiligen Altersstufen differenziert gestalteten männlichen Figuren. Sie sind in Seitenansicht so nebeneinander angeordnet, daß links der Jüngling sitzt, nach rechts gerichtet. Ihm direkt gegenüber sitzt der Alte, der jedoch seinen Oberkörper herumgedreht hat, so daß sein Kopf der Blickrichtung des Jünglings folgt. Rechts steht der Knabe, der den beiden anderen zugewandt ist. Die Drei blicken auf eine Schwalbe, die leicht nach rechts versetzt oberhalb des Kopfes des Alten fliegt, und alle weisen jeweils mit ihrer rechten Hand auf den Vogel, wobei der hochgereeckte Arm des Knaben etwa so hoch reicht wie die Köpfe der beiden sitzenden Männer. Der Alte muß sich, um die Schwalbe sehen zu können, nach hinten umgewendet haben. Dadurch ist nicht nur seine Körperdrehung motiviert, sondern er legt auch seinen Kopf tief in den Nacken. Der Jüngling vollzieht mit seinem weit ausgestreckten Arm ungefähr die Flugrichtung der Schwalbe nach.

In diese kunstvolle Komposition der Figuren sind die Buchstabenketten, die aus den Mündern der Männer kommen, eingefügt. Das, was der Jüngling sagt, ist in leichtem Schwung parallel zu seinem Arm fast bis zur Schwalbe geführt, die kurze Äußerung des Knaben folgt der Linie seines hochgerekten Armes, die Worte des Alten schwingen sich hoch in die Luft, noch über die Schwalbe hinaus. Dadurch sind die den Mündern zugeordneten Schriftzüge – ebenso wie die Körperhaltung und die Gestik der Hände – auf die Schwalbe konzentriert. Außerdem gibt es noch die zwischen dem Alten und dem Knaben in senkrechter Richtung angeordnete Buchstabenkette.

Wenn man die Wörter nicht gelesen hat, erscheint die dargestellte Szene punktuell, die Figuren sind gleichzeitig in einer bestimmten Position fixiert. Liest man jedoch, was die Figuren sagen, ergibt sich ein ganz anderer Eindruck: Der Jüngling ruft aus: ‚Sieh da, eine Schwalbe!‘ (ἴδου χελιδόν). Er hat die Schwalbe zuerst gesehen, was für den Leser / Betrachter durch den Bestätigungscharakter der Äußerungen der beiden anderen Figuren eindeutig wird. (Die Konstellation entspricht also der in dem aus dem Hägar-Comic betrachteten Bild [vgl. Abb. 6].) Der Alte bemerkt zu dem Hinweis des Jünglings: ‚Wirklich, beim Herakles!‘ (ὦν τὸν Ἡρακλέα) und der Knabe: ‚Da ist sie!‘ (αὐτή!).⁴² Liest man die Schriftzüge von links nach rechts, kann man annehmen, daß der Alte sich als erster bestätigend äußert und der Knabe das letzte Wort hat.⁴³ Wahrscheinlicher ist jedoch, daß zuerst der Knabe spontan die Beobachtung des Jünglings bestätigt hat und dann der Alte die Sache gewichtig bekräftigt.⁴⁴ Dafür spricht die markant herausgehobene Position seiner Buchstabenkette und die dadurch zum Ausdruck kommende Bewertung. Außerdem setzt seine komplexe Körperdrehung, durch die er überhaupt erst die Schwalbe in den Blick nehmen kann, voraus, daß bis zu seiner Reaktion eine gewisse Zeit verstrichen ist.

Zu der abschließend konstatierenden Rolle des Alten paßte es, wenn man ihm noch die senkrecht gestellten Wörter: ‚Nun ist Frühling!‘ (ἔαρ ἤδη) zuwies.⁴⁵ Da die Buchstaben von ihm aus zu lesen sind, gehören sie sicherlich nicht dem Knaben, wie man auch

⁴² Zu Text und Übersetzung vgl. Kretschmer 1894, 91; Simon 1981, 102; Immerwahr 1990, 70.

⁴³ So Kretschmer 1894, 91; vgl. auch Hurwit 1990, 189.

⁴⁴ So Simon 1981, 102; Rühfel 1984, 28; Schindler / Rößler 1997, 968.

⁴⁵ So Simon 1981, 102: „Sein [sc. der des Alten] Ausspruch ist der längste und faßt die Situation reflektierend zusammen.“; Rühfel 1984, 28; Schindler / Rößler 1997, 968.

gemeint hat.⁴⁶ Da die Worte jedoch nicht in das System der dem Munde entströmenden wörtlichen Reden eingefügt sind,⁴⁷ könnte es sein, daß es sich bei diesen Worten um eine Art Fazit der Szene handelt, das von der Erzählinstanz gezogen wird.⁴⁸ Wenn die Textzeile tatsächlich als Kommentarbemerkung zu lesen ist, würde betont, daß hier eine (verborgene) Erzählinstanz dem Leser / Betrachter eine Geschichte im Bild vorführt.⁴⁹

Auf jeden Fall wird mit diesen Worten das entscheidende Stichwort für die Interpretation des Bildes gegeben, das auf den Erfahrungskontext des Lesers / Betrachters rekurrieren kann. Daß die Rückkehr der Schwalben als Signal für den Beginn des Frühlings verstanden wurde, ist aus zahlreichen literarischen Zeugnissen zu belegen, etwa zeitgleich auch bei Simonides (vgl. fr. 597 PMG).⁵⁰ Als bezeichnendes Beispiel für die lebenswirkliche Relevanz des Vasenbildes sei an die renommierte Erzählung des Wursthändlers in Aristophanes' *Rittern* (*Equ.* 418–420) erinnert: Er habe die Köche mit dem Hinweis, der Frühling komme, da sei eine Schwalbe, dazu gebracht, sich danach umzusehen, und es so geschafft, ein Stück Fleisch zu stibitzen.

Was die Text-Bild-Relation auf der Vorderseite der ‚Schwalben-Vase‘ angeht, ist evident, daß durch die den Figuren beigegebenen Texte die in der Verbildlichung inhärente Statik aufgebrochen wird und die dargestellte Szene als eine Handlungsfolge gelesen werden kann, die sich über einen Zeitraum erstreckt.⁵¹ Es wird erzählt, wie eine Figur das Auftauchen einer Schwalbe bemerkt und die anderen auf den Hinweis reagieren. Auch ohne die ausdrückliche Feststellung ‚Es ist jetzt Frühling.‘ kann der Leser / Betrachter aufgrund seiner Lebenserfahrung das Sinnpotential der Geschichte erkennen, indem er alle bildlichen und textlichen Informationen zusammenführt.

Die Funktion der Redetexte innerhalb der ikonotextlichen Einheit läßt sich daher so definieren, daß sie nicht nur die dargestellten Figuren lebendig erscheinen lassen, sondern die Narrativität des Bildes konstituieren. Diese erweist sich als unabhängig davon, ob die Protagonisten namentlich benannt sind und deshalb ein bestimmter (literarischer) Erzählzusammenhang assoziiert werden kann, der über das Dargestellte hinausgeht.

Bis zu einem gewissen Grade läßt sich eine solche Funktion auch bei dem Bild mit den aus dem Mythos bekannten Figuren Achilleus und Aias beim Brettspiel auf der Exekias-Vase im Vatikan erkennen, eine Szene, die in der Literatur nicht belegt ist (Abb. 8).⁵²

⁴⁶ So Neumann 1965, 18–19; dagegen schon Simon 1981, 102 Anm.

⁴⁷ Es sei denn, sie sind aus Platzgründen an dieser Stelle plaziert worden.

⁴⁸ Auch Kretschmer (1894, 91), Hurwit (1990, 189) und Immerwahr (1990, 70) ordnen diese Worte keiner Figur zu.

⁴⁹ Damit weisen die hier betrachteten Vasen Beispiele für alle drei charakteristischen Textformen des Comic (Sprechblasen, Denkblasen, Blocktexte) auf (vgl. Strobel 1993, 382).

⁵⁰ Vgl. auch das Rhodische Schwalbenlied (fr. 848 PMG); zu weiteren Belegen vgl. z.B. Gossen 1921, 772–773; zu den mit Schwalben zusammenhängenden Frühlingsritualen vgl. Rühfel 1984, 28; Pirovano 1987.

⁵¹ Auch Schindler / Rößler (1997, 968) bemerken, daß durch die in den beigegebenen Inschriften fixierten Äußerungen der Figuren die Dimension des zeitlichen Ablaufs der Handlung in die Darstellung hineingenommen werde.

⁵² Vatikanstadt, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. 344 / 16757: schwarzfigure Amphora aus Vulci (Etrurien). – Zur Interpretation des Bildes vgl. Hesch 1993. – Für weitere Literatur zu der Vase vgl. Beazley Archive Pottery Database Record Number 310395; vgl. auch Sichtermann 1963, 639–641; Simon 1981, 86–87.



Abb. 8: Vatikanstadt, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. 344 / 16757: schwarzfigure Amphora aus Vulci (Etrurien); Abb. nach: Simon 1981, 74, XXV

Hier werden unter anderem die Namen der beiden Spieler angegeben, aber es sind die ihren Mündern entströmenden Zahlenangaben – bei dem als Gewinner charakterisierten Achilleus τέσσαρα und bei dem ewigen Verlierer Aias τρία –,⁵³ die einen szenischen Ablauf markieren.⁵⁴

Faßt man die Ergebnisse der vorgetragenen Überlegungen zusammen, ergibt sich, daß die griechischen Vasenmaler das szenische Sprechen ihrer Figuren mit den aus den Mündern entströmenden Buchstabenketten nicht quasi als Notlösung ‚naiv‘ gehandhabt haben. Die besprochenen Vasenbilder belegen, daß die Maler mit diesem formalen Mittel überaus kunstfertig umzugehen wußten. Sie konnten unterschiedliche Arten von Äußerungen optisch differenzieren, sie gestalteten die Buchstabenketten graphisch so, daß sie mit ihrer Form in die Interpretation des Bildmotivs eingehen, und sie haben sich durch

⁵³ Zum Text vgl. Sichtermann 1963, 640; Simon 1981, 87.

⁵⁴ Daß Homers Helden Brettspiele kannten, geht aus einer Stelle der *Odyssee* (*Od.* 1,107) hervor. Um welches Spiel es sich handelt, ist schwer zu bestimmen (vgl. Lamer 1927, 1992–1996). Jedenfalls wird durch die Angabe der Augenzahl eine individuelle Szene aufgerufen, während bei den Darstellungen ohne Figurenrede das Bild zeitlos und deskriptiv bleibt.

die Verteilung der Texte auf die dargestellten Figuren die Möglichkeit geschaffen, im Einzelbild wie in einer Bilderfolge einen in der Zeit stattfindenden Handlungsablauf zu erzählen. Die dadurch erreichte narrative Qualität der Bilder ist in vieler Hinsicht mit der eines Comic vergleichbar, wie die ausgewählten Beispiele zeigen. Im Unterschied zu solchen Vasenbildern, die sich auf Ereignisse aus dem Mythos beziehen, erzählen diese Bilder mit ihren sprechenden Figuren ihre kleine Geschichte weitgehend selbst.

Auch wenn heute die Zahl der Vasenbilder, die in der analysierten Weise ikonotextlich konzipiert sind, nicht sehr groß ist, wird man davon ausgehen können, daß das Publikum die künstlerische Sprache der Vasenmaler lesen konnte und verstand. Dieser Ansatz der ikonotextlichen Darstellung wurde jedoch in der griechischen Vasenmalerei nicht konsequent weiterverfolgt, welche Gründe dafür auch ausschlaggebend waren.⁵⁵

⁵⁵ Beide hier eingehender analysierten Vasen sind Peliken, auf denen häufig, wie Shapiro (1997) nachgewiesen hat, Genre-Szenen aus dem Leben der *banauoi* abgebildet sind. Shapiro (1997, 64 Anm. 16 [S. 69]) führt noch einige weitere schwarzfigurige Peliken mit Ölhandelszenen auf; ein paar weisen auch jeweils zwei Szenen auf. – Hurwit (1990, 193–197) vermutet, daß die Schrift auf den Vasen auf die weithin noch bestehende Oralität der archaischen Gesellschaft zurückzuführen sei und laut lesende Betrachter der Vasenbilder so zu Erzählern würden. Jedoch gibt es auch noch in der von Hurwit „fully literate culture“ genannten Periode Schrift auf Vasenbildern, z.B. Namensbeischriften. Erklärungsbedürftig bleibt die Veränderung in bezug auf die Abbildung von direkter Figurenrede.

Literaturverzeichnis

- Albizzati, C.: Vasi antichi dipinti del Vaticano, Roma 1925–1939.
- Beazley, J.D.: Attic Red-Figure Vase-Painters. Second Edition. Volume II, Oxford 1963.
- Beazley, J.D.: Paralipomena. Additions to *Attic Black-Figure Vase-Painters* and to *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Second Edition), Oxford 1971.
- Boardman, J.: Athenian black figure vases. A handbook, London 1974.
- Carpenter, T.H. / Mannack, T. / Mendonça, M.: Beazley Addenda. Additional references to *ABV*, *ARV²* & *Paralipomena*, Oxford 1989.
- Clausberg, K.: Metamorphosen am laufenden Band. Ein kurzgefaßter Problemumriß der Sprechblasenentwicklung, in: M. Hein / M. Hüners / T. Michaelsen (edd.), *Ästhetik des Comic*, Berlin 2002, 17–36.
- Cuccolini, G.C.: Ein Bastard auf Papier, in: M. Hein / M. Hüners / T. Michaelsen (edd.), *Ästhetik des Comic*, Berlin 2002, 59–69.
- Dolle-Weinkauff, B.: Comic, in: K. Weimar u.a. (edd.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band I*, Berlin / New York 1997, 312–315.
- Giuliani, L.: Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003.
- Gossen, H.: Schwalben und Segler, RE II A 1 (1921) 768–777.
- Grünewald, D.: Comics, Tübingen 2000 (Grundlagen der Medienkommunikation 8).
- Hesch, O.: Die beiden Brettspielenden Helden Aias und Achill. Beobachtungen und Gedanken zu einem der beliebtesten mythologischen Themen der spätarchaischen attischen Vasenmalerei, Diss. Graz 1993.
- Hurwit, J.M.: The words in the image: orality, literacy, and early Greek art, *Word & Image* 6, 1990, 180–197.
- Immerwahr, H.R.: Attic Script. A Survey, Oxford 1990 (Oxford Monographs on Classical Archaeology).
- Kretschmer, P.: Die griechischen Vaseninschriften, ihrer Sprache nach untersucht, Gütersloh 1894 (repr. Hildesheim / New York 1969, Chicago 1980).
- Lamer, H.: Lusoria tabula, RE XIII 2 (1927) 1900–2029.
- Lefèvre, P.: Narration in Comics, *Online Magazine of the Visual Narrative*, Issue 1: Cognitive Narratology, August 2000.
- Lessing, G.E.: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766–1769. Hg. v. W. Barner, Frankfurt a.M. 1990 (Bibliothek Deutscher Klassiker 57 / Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe, in zwölf Bänden. Band 5/2), 9–321.
- Mitchell, W.J.T.: Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation, Chicago / London 1994.
- Neumann, G.: Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965.
- Pirovano, F.: La «cantata della rondine» a rodi, *Quaderni Ticinesi di Numismatica e Antichità Classiche*, 16, 1987, 101–109.
- Ringbom, S.: Direkte und indirekte Rede im Bild, *Zeitschrift für Semiotik* 14, 1992, 29–40.

- Robert, C.: Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage, Berlin 1881 (Philologische Untersuchungen 5).
- Rosenfeld, H.: Bild und Schrift. Die verschiedenen Versuche zu ihrer Verschmelzung, Archiv für Geschichte des Buchwesens 11, 1971, 1653–1672.
- Rühfel, H.: Kinderleben im klassischen Athen. Bilder auf klassischen Vasen, Mainz 1984 (Kulturgeschichte der antiken Welt 19).
- Scheibler, I.: Vasen, RE Suppl. XV (1978) 663–700.
- Schindler, W. / Rößler, D.: 48. Zeichenkonzeptionen im Alltagsleben der griechischen und römischen Antike, in: R. Posner / K. Robering / Th.A. Sebeok (edd.), Semiotik / Semiotics. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur / A Handbook on the Sign-Theoretic Foundations of Nature and Culture. 1. Teilband / Volume 1, Berlin / New York 1997 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft / Handbooks of Linguistics and Communication Science 13.1), 958–983.
- Schmaltz, B.: Rez. zu: Giuliani 2003, GGA 256, 2004, 161–174.
- Shapiro, H.A.: Correlating Shape and Subject: The Case of the Archaic Pelike, in: J.H. Oakley / W.D.E. Coulson / O. Palagia (edd.), Athenian Potters and Painters. The Conference Proceedings, Oxford 1997 (Oxbow Monograph 67), 63–70.
- Sichtermann, E.: 877 Schwarzfigurige Amphora des Exekias (480) / 918 Schwarzfigurige Pelike, Ölhandel (476), in: W. Helbig (ed.), Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. Erster Band. Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage, hg. v. H. Speier, Tübingen 1963, 639–641 / 665–666.
- Simon, E.: Die griechischen Vasen. Aufnahmen von Max und Albert Hirmer, München 1976, 2., durchges. Aufl., 1981.
- Strobel, R.: Text und Bild im Comic, in: K. Dirscherl (ed.), Bild und Text im Dialog, Passau 1993 (Passauer Interdisziplinäre Kolloquien 3), 377–395.
- Wagner, P.: Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s), in: P. Wagner (ed.), Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality, Berlin / New York 1996 (European Cultures. Studies in Literature and the Arts 6), 1–40.
- Waldhauer, O.: Die Schwalbenvase, Archäologischer Anzeiger. Beiblatt zum Jahrbuch des Archäologischen Instituts 42, 1927, 70–75.
- Weitzmann, K.: Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton (N.J.) 1947, 2nd ed., Princeton (N.J.) 1970 (Studies in manuscript illumination 2).