

Udo Reinhardt

## Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Dramen des Euripides und die antiken Anfänge textbegleitender Illustrierung\*

*Summary* – This essay offers a thorough investigation of the question, whether the sequences of pictures dealing with epic and tragic subjects which are found on Hellenistic relief vessels from about 200–180 B. C. do require the final text of the great Alexandrian papyrus editions only or whether they do already go back to illustrations in 3<sup>rd</sup> century papyri; in part, it employs arguments hitherto scarcely taken into consideration. In opposition to Luca Giuliani's latest approach (2003) it comes to the conclusion that most evidence supports the old communis opinio proposed by Kurt Weitzmann (1959) and Herbert Hunger (1961).<sup>1</sup>

Nach den grundlegenden Untersuchungen von Ulrich Hausmann (1959) und Ulrich Sinn (1979) entstanden die hellenistischen Tonreliefbecher, in der älteren Forschung auch Megarische oder (nach Suet. Nero 47, 1) Homerische Becher genannt, vielleicht schon im ausgehenden 3. Jahrhundert, eher allerdings in der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts, also wohl um 200–180 v. Chr., in mittel- und nordgriechischen Werkstätten. Hier stehen jene Belege im Vordergrund, deren Außenbildfriese literarische Inhalte aus frühgriechischen Epen und der attischen Tragödie bieten, meist in 2–5 Einzelszenen, deren Bildfolge überwiegend von links nach rechts verläuft und durchwegs mit Beischriften zu Personen, bisweilen auch zur Handlung, vereinzelt mit Zitaten und sonstigen literarischen Angaben ergänzt wird.<sup>2</sup>

---

\* Der vorliegende Beitrag, Robert Fleischer zur Emeritierung gewidmet, ist die erweiterte Fassung des am 17. 2. 2006 bei der zweiten kleinen Mommsen-Tagung ‚Ikonotexte – Duale Mediensituationen‘ auf Schloss Rauischholzhausen bei Gießen gehaltenen Referats zum Thema ‚Hellenistische Reliefbecher mit Szenen aus Tragödien des Euripides‘. – Für Kritik und Anregungen: Tel. 0049-671-28241.

<sup>1</sup> Den Summary-Text verdanke ich Christian Becker, Armin Ginkel und Susanne Händel.

<sup>2</sup> U. Hausmann, Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Untersuchungen zur Zeitstellung und Bildüberlieferung, Stuttgart 1959; U. Sinn, Die homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien, Berlin 1979 (Mitteilungen des DAI, Athenische Abteilung, Beiheft 7). – Weitere Literatur: H. Erbse, Überlieferungsgeschichte der griechischen klassischen und hellenistischen Literatur (1961). In: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel, München 1975, 207–307; L. Giuliani, Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst, München 2003,

Dabei gehen die epischen Bildsequenzen meist auf die beiden großen homerischen Epen Ilias und Odyssee zurück, aber auch auf verlorene andere Teile des troischen Epenkreises, vor allem auf Kleine Ilias und Iliupersis, seltener Kyprien, Aithiopsis und Nostoi. So bot z. B. ein seit 1945 verschollener Becher der Berliner Sammlung<sup>3</sup> nach einer Szene mit Hektoros Lytra als Endpunkt der Ilias-Handlung zwei Szenen der Aithiopsis-Handlung, die Begrüßung der Amazonenkönigin Penthesileia durch den Trojanerkönig Priamos vor dem Grabmal seines Sohnes Hektor und den späteren Zweikampf zwischen Achill und der Amazone. Die illustrierten Dramenstoffe bieten – abgesehen von einem nicht näher identifizierbaren plot aus dem Stoffkomplex Sieben gegen Theben – ein relativ schmales Themenspektrum aus je einer verlorenen Tragödie des Aischylos bzw. Sophokles und aus vier Tragödien des Euripides, von denen Phoinissen und Iphigenie in Aulis im Gegensatz zu Antiope und Oidipus noch im Text vorliegen, außerdem aus dem verlorenen Satyrspiel Autolykos desselben Dichters.

Da dieses seit langem bekannte, von archäologischer Seite im Anschluss an Carl Robert (1890 bzw. 1908) gründlich aufgearbeitete Material durch Neufunde der letzten Jahrzehnte nur unwesentlich ergänzt wurde,<sup>4</sup> beschränkt sich dieser

---

263–280 (Kap.7: Bilder für Leser – Die Geburt der Illustration im 2. Jahrhundert; mit älterer Literatur); A. Gudeman, Grundriss der Geschichte der Klassischen Philologie, Leipzig-Berlin <sup>2</sup>1909, 32. 85/86; U. Hausmann, Der Iphigenie-Becher aus dem Piräus. In: Wandlungen. Studien zur antiken und neueren Kunst, Ernst Homann-Wedeking gewidmet, Waldsassen 1975, 220–230; H. Hunger, Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen (1961). In: Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel, München 1975, 25–147 (51f.: Buchschmuck; 61ff. Bibliotheken); J. Irigoin, Les Éditions des textes. In: La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine. Entretiens préparés et présidés par Franco Montanari, Vandoeuvres 16–21 août 1993, Genève 1993 (Entretiens sur l'antiquité classique 40), 39–93 (72–77); Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), 1–8, Zürich-Stuttgart 1981–1997; A. Pertusi, Selezione teatrale e scelta erudita nella tradizione del testo di Euripide. In: Dioniso 19 (1956), 111–142. 195–216 (111f. zu Lykurg; 201ff. zu Musterauswahlen); R. Pfeiffer, Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus, Reinbek 1970 (History of Classical Scholarship, Oxford 1968), 47/48. 163/164. 241. 251/252. 273/274; C. Robert, Homerische Becher. In: Berliner Winckelmann-Programm 50 (1890), 1–96; C. Robert, Homerische Becher mit Illustrationen zu Euripides' Phoinissen. In: JdI 23 (1908), 184–203; K. Schefold-F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troja in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1989, 82/83. 151–153. 332/333; F. Unterkircher, Die Buchmalerei. Entwicklung, Technik, Eigenart, Wien-München 1974; K. Weitzmann, Ancient Book Illumination, Cambridge/Mass. 1959 (Martin Classical Lectures 16), 31ff. (Epos), 63–80 (Drama).

<sup>3</sup> Berlin 3161h: Sinn 1979, 92 MB 23; LIMC Penthesileia no. 3b / LIMC Achilleus no. 668; Schefold 1989, 239.

<sup>4</sup> Hellenistische und kaiserzeitliche Keramik des östlichen Mittelmeergebietes. Kolloquium Frankfurt 24./25. April 1995, hg. v. Marlene Herfort-Koch-Ursula Mandel-Ulrich Schäd-

Beitrag zunächst exemplarisch auf je zwei Belege zu den beiden noch erhaltenen Dramen des Euripides. Ein archäologischer Seitenblick auf zwei epische Szenenfolgen zu Odyssee 22, zuletzt eingehend behandelt von Luca Giuliani (2003), und ein philologisch-historischer Abriss zur Frühentwicklung der Textüberlieferung und Text-Bild-Tradition (speziell für die attischen Tragiker) münden dann in die fachübergreifende Fragestellung, ob die Bildfolgen zu epischen und tragischen Stoffen auf hellenistischen Reliefgefäßen nur den durch die alexandrinische Philologie im 3. Jh. endgültig fixierten Text der Papyrusausgaben voraussetzen (so Giuliani 2003) oder ihrerseits schon auf textillustrierende Bildvorlagen in Papyri des 3. Jahrhunderts zurückgehen, in denen Kurt Weitzmann (im Standardwerk zur antiken Buchillustration, 1959) den Ausgangspunkt für die weitere große Tradition textbegleitender Illustrierungen in der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte vermutete.

### (1.) Hellenistische Reliefbecher zu Euripides, Phoinissen

Auf die ca. 410 v. Chr. uraufgeführten Phoinissen des Euripides, die zu den zehn aus der kaiserzeitlichen bzw. byzantinischen Musterauswahl erhaltenen Tragödien zählen, beziehen sich sechs z. T. identische Einzelbelege,<sup>5</sup> von denen zwei besonders interessant sind:

(a.) Szenen aus dem Mittel- und dem Schlussteil der Tragödie (London, BM G 104, aus Theben; Abb. 1),<sup>6</sup> von links nach rechts, mit Personennamen: (Szene 1 zu den Versen 834ff., spez. 923ff.) Der barhäuptige Seher Teiresias (Mitte), von seiner Tochter Manto (rechts) herbeigeführt, hat prophezeit, Theben sei nur zu retten, wenn Kreon seinen Sohn Menoikeus für die Stadt opfere; nun wirft sich Kreon (links) verzweifelt vor dem Seher auf die Knie. – (Szene 2 zum Bericht des zweiten Boten, Vers 1359ff., spez. 1390ff.) Zweikampf zwischen den Ödipussöhnen Polyneikes (links) und Eteokles (rechts), dem aktuellen König, unter den Augen der Stadtgöttin Thebe (ganz rechts). – (Szene 3 zu Vers 1213ff.) Der erste Bote (links) meldet den bevorstehenden Zweikampf an Ödipus' Gattin bzw. Kreons Schwester Iokaste (Mitte) sowie ihre Tochter Antigone (rechts). – (Szene 4 zu Vers 1582ff., spez. 1639ff.) Antigone (rechts) fleht Kreon, Thebens neuen König, vergeblich an, die Bestattung ihres toten Bruders Polyneikes zu gestatten. – Aufgrund des Botenberichts ergibt sich eine Divergenz zwischen Bildszene 2/3 und der Abfolge im literarischen Basistext.

---

ler, Frankfurt/M. 1996 (Archäologisches Institut der Johann Wolfgang-Goethe-Universität).

<sup>5</sup> Sinn 1979, 107–109 MB 45–50.

<sup>6</sup> Sinn 1979, 107 MB 45; LIMC I (1981) s. v. Antigone (Ingrid Krauskopf), 821 no. 6; Schefold 1989, 82 Abb. 64.

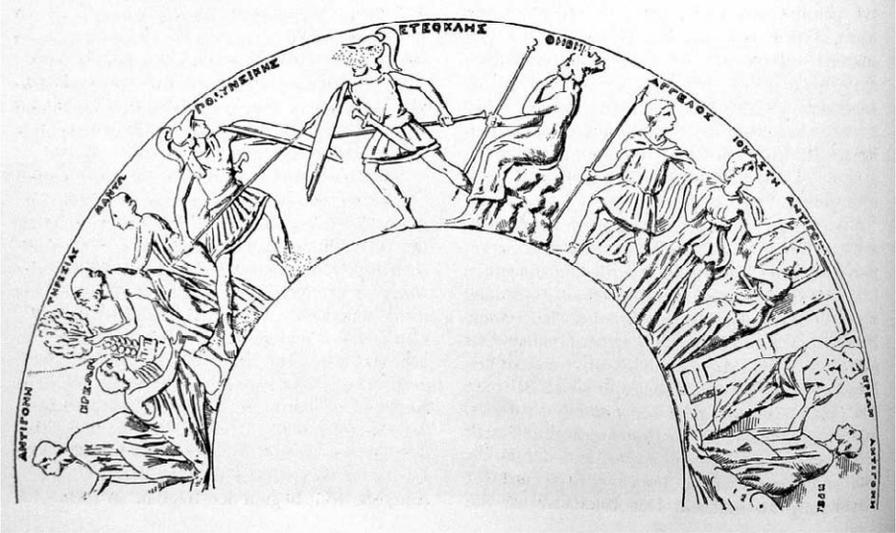


Abb. 1: Reliefbecher aus Theben (London, British Museum)

(b.) Szenen aus dem Schlussteil der Tragödie (Halle, Robertinum 78, aus Bötien),<sup>7</sup> von links nach rechts, mit Personennamen: (Szene 1 zu Vers 1485ff., spez. 1490ff.) Antigone (Mitte) und die Thebanerinnen (links) klagen über den Leichen von Eteokles und Polyneikes (rechts). – (Szene 2 zum Bericht des zweiten Boten, Vers 1455ff.) Selbstmord der Iokaste (links) vor den Leichen ihrer Söhne; rechts zwei Krieger und die thronende Stadtgöttin Thebe. – Aufgrund des Botenberichts ergibt sich auch hier eine leichte Divergenz zwischen Bildszene 1/2 und der Abfolge im zugrunde liegenden Text.

## (2.) Hellenistische Reliefbecher zu Euripides, Iphigenie in Aulis

Ein weiteres Spätwerk des Euripides, die posthum aufgeführte Iphigenie in Aulis, die zu den neun aus einer alphabetischen Gesamtausgabe überlieferten Stücken zählt, beziehen sich sechs z. T. identische Belege,<sup>8</sup> von denen hier zwei genauer behandelt werden:

(a.) Szenen aus dem Anfangsteil der Tragödie (New York, MetrMus 31.11.2, aus Griechenland),<sup>9</sup> von rechts nach links, mit Personennamen und vereinzelt

<sup>7</sup> Sinn 1979, 108 MB 48; LIMC I (1981) s. v. Antigone (Ingrid Krauskopf), 822 no. 7; Schefold 1989, 82 Abb. 63.

<sup>8</sup> Sinn 1979, 109–113 MB 52–57.

<sup>9</sup> Sinn 1979, 109/110 MB 52; LIMC V (1990) s. v. Iphigeneia (Lilly Kahil), 711 no. 6; Schefold 1989, 152 Abb. 135; Weitzmann 1959, 65f.

Beischriften zum Geschehen: (Szene 2 zu Vers 111ff.) Agamemnon (rechts) übergibt dem Diener (links; Beischrift: Briefbote an Klytaimnestra) heimlich einen Brief an seine Gattin, in dem er seine frühere Aufforderung widerruft, die Tochter Iphigenie nach Aulis zu schicken. – (Szene 3 zu Vers 296ff.) Agamemnonns Bruder Menelaos (rechts) fängt den Brief bei Agamemnonns Diener ab. – (Szene 1 zu Vers 316ff.) Menelaos (links) beschwert sich bei Agamemnon und setzt den alten Plan erneut durch. – (Szene 4 zu Vers 415ff.) Als Agamemnonns Kinder Iphigenie (Mitte), Elektra (rechts) und Orest (links), von einem Diener begleitet, in der Nähe des Heerlagers angekommen sind, meldet ein Bote dem Agamemnon (ganz rechts) das Ereignis (Beischrift: Bote von Iphigenies Anwesenheit). – Nach der zugrunde liegenden Textabfolge wäre Bildszene 1 hinter den Bildszenen 2/3 zu erwarten.

(b.) Szenen aus dem Mittel- und dem Schlussteil der Tragödie (Berlin 3161q, aus Anthedon; Abb. 2),<sup>10</sup> von rechts nach links, mit Personennamen und Trag-



Abb. 2: Reliefbecher aus Anthedon (Berlin, Pergamonmuseum)

<sup>10</sup> Sinn 1979, 111 MB 55; LIMC V (1990) s. v. Iphigeneia (Lilly Kahil), 712 no. 8; Schefold 1989, 152 Abb. 136; Weitzmann 1959, 64f.

ödientitel: (Szene 1 zu Vers 640ff.) Während sich Klytaimnestra (links) um den kleinen Orest bemüht, läuft Iphigenie zur Begrüßung auf ihren Vater Agamemnon zu; ganz links Beischrift: Euripides, Iphigenie. – (Szene 2 zu Vers 819ff.) Achill (links) und Klytaimnestra entdecken im Gespräch, dass in Wirklichkeit keine Hochzeit geplant ist. – (Szene 3 zu Vers 864ff.) Klytaimnestra (rechts) erfährt im Gespräch mit dem alten Diener die Voraussetzungen ihrer Anreise. – (Szene 5 zu Vers 1091ff., spez. 1210ff.) Während sich Klytaimnestra (links) nach erfolgloser Intervention abwendet, bittet Iphigenie (rechts) Agamemnon um ihr Leben. – (Szene 4 zu Vers 1338ff.) Dreiergespräch zwischen Achill (links), Klytaimnestra (Mitte) und Iphigenie (rechts), die sich verschämt abwendet. – Nach der literarischen Textbasis wären die Bildszenen 4/5 in umgekehrter Reihenfolge zu erwarten.

### (3.) Hellenistische Reliefbecher zu Odyssee, Buch 22

Wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung für die Frage nach den antiken Anfängen textbegleitender Illustrierung werden von den drei Belegen, die das epische Geschehen aus Odyssee, Buch 22 illustrieren,<sup>11</sup> im Folgenden zwei ergänzend herangezogen:

a.) Szenenfolge A (Berlin 3161n, aus Anthedon; Abb. 3),<sup>12</sup> von links nach rechts, mit Personennamen und zahlreichen, z. T. verkürzten Textzitate: (Szene 1 zu Vers 161ff.) Als der Ziegenhirt Melanthios für die Freier Waffen aus der Kammer holt, überwältigen und fesseln ihn Eumaios und Menoitios. – (Szene 2 zu Vers 205ff.) Athene (halbrechts, übrigens nicht in verwandelter Gestalt als Mentor) ermutigt Odysseus und Telemach (ganz rechts) beim Kampf gegen die Freier (ganz links). – (Szene 3 zu Vers 192ff.) Telemach und Eumaios hängen Melanthios (rechts). – Nach dem literarischen Basistext wäre Bildszene 2 hinter Bildszene 3 zu erwarten; Giuliani (267f.) setzt für die vorliegende Illustrationsfolge eine kompositionell bewusste Umgestaltung voraus (auch im Blick auf den Raum für ergänzende Textzitate).

(b.) Szenenfolge B (Berlin 3161r, aus Böotien; 1945 verschollen),<sup>13</sup> von links nach rechts, ursprünglich ebenfalls mit Personennamen und ergänzenden Textzitate: (Szene 1 zu Vers 326ff.) Odysseus tötet beim Freierkampf den Seher

<sup>11</sup> Sinn 1979, 88–92 MB 20–22.

<sup>12</sup> Sinn 1979, 89/90 MB 21 Abb. 5.1; LIMC VI (1992) s. v. Mnesteres II (Odette Toucheffe-Meunier), 633 no. 16; Schefold 1989, 332/333 Abb. 295; Giuliani 2003, 264ff. (mit Abb. 58).

<sup>13</sup> Sinn 1979, 90–92 MB 22 Abb. 5.2; LIMC VI (1992) s. v. Melanthios (Odette Toucheffe-Meunier), 412 no. 1; Schefold 1989, 333/334 Abb. 296; Giuliani 2003, 269ff. (mit Abb. 59).

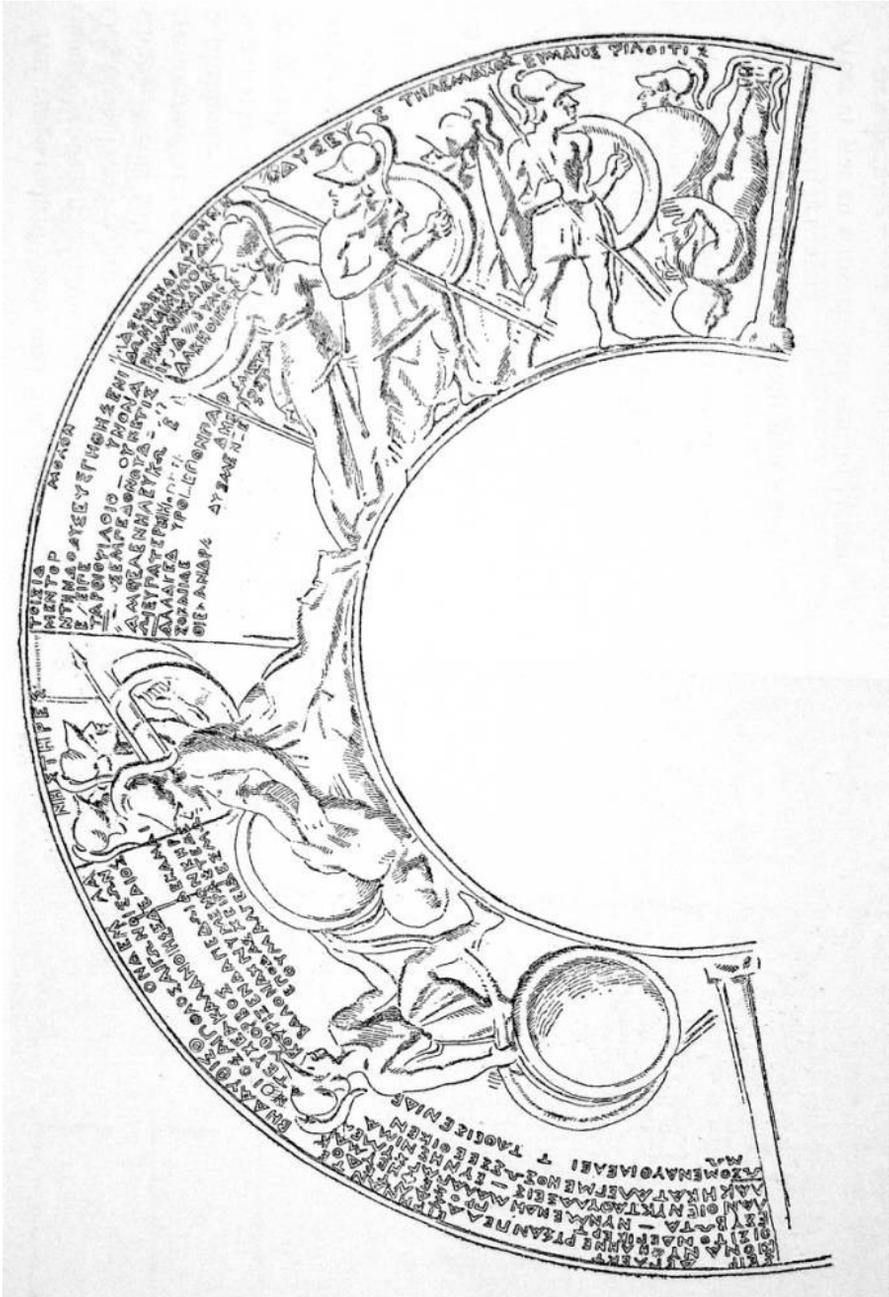


Abb. 3: Reliefbecher aus Antheion (Berlin, Pergamonmuseum)

Leiodes, obwohl dieser ihn um Gnade anfleht. – (Szene 2 zu Vers 332ff.) Der Sänger Phemios (Mitte) bittet Odysseus (rechts) um Gnade, wobei sich Telemach (links) zu seinen Gunsten einsetzt. – (Szene 3 zu Vers 363ff.) Der Herold Medon (links) kriecht nach Telemachs Fürsprache für Phemios unter Sessel und Rinderhaut hervor und umfasst flehend seine Knie; Odysseus (rechts) steht wohlwollend im Hintergrund. – Zwischen der zugrunde liegenden Textabfolge und der vorliegenden Bildfolge ergibt sich hier keine Divergenz.

(4.) Zur Frühentwicklung der Text-Bild-Tradition (besonders für die attischen Tragiker)

Im Gegensatz zu den frühgriechischen Epen, die durch Rhapsodenvortrag akustisch vermittelt wurden, basierte die Rezeption der attischen Tragödie zusätzlich zum akustischen auch auf dem visuellen Medium. Seit der allmählichen Ablösung der epischen durch die dramatische Dichtung ab 520–510 v. Chr. – übrigens auffällig synchron mit dem Wechsel von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Vasenmalerei – nahmen bildliche Reflexe auf die neue dramatische Gattung seit Beginn des 5. Jahrhunderts noch zu; dieses lebhaftere Interesse der bildenden Kunst an den attischen Tragödien bestand unvermindert bis zum Ende des 4. Jahrhunderts nicht nur in der attischen, etruskischen und unteritalischen rotfigurigen Vasenmalerei (bei letzterer speziell in den sog. ‚Theatervasen‘), sondern auch in der sonstigen Kleinkunst (z. B. den melischen Reliefs) und in einigen bemerkenswerten Einzelbelegen der Bauplastik (z. B. Kampf der Lapithen und Kentauren: Olympia, Parthenon, Sunion, Bassai, wohl nach dem 3. Stück [Propompoi?] der Ixion-Trilogie des Aischylos, um 470–465). Das gleichbleibend hohe Publikumsinteresse an älteren attischen Tragödien belegt für Athen schon ein Volksbeschluss, der seit 455 v. Chr. Wiederaufführungen der Werke des Aischylos zuließ (mit der Konsequenz einer zweiten Welle bildlicher Reflexe z. B. auf die Ilias-Trilogie des Aischylos, die nach den ersten Vasenbildern schon um 490–480 uraufgeführt wurde, in der attischen rotfigurigen Vasenmalerei ab etwa 450). Seit 386 v. Chr. waren dann Wiederaufführungen aller drei großen Tragiker in einem zusätzlich eingeführten Schauspieler-Agon möglich, seit 341 Wiederaufführungen älterer Tragödien ohne Einschränkung.

Kurz darauf, zwischen 338/337 und 327/326, regte der attische Redner und Politiker Lykurg nicht nur die Aufstellung von Bronzestatuen für die drei großen Tragiker im Dionysostheater an, sondern auch das berühmte ‚Staatsexemplar‘, in dem – offenbar gegen zunehmenden Wildwuchs aktueller Inszenierungen – eine für Wiederaufführungen verbindliche Textbasis fixiert und öffentlich hinterlegt wurde (Ps.-Plut., *De vita decem oratorum*, 841F). Aus dieser Textfixierung ergab sich langfristig eine zweite Variante der Reproduzierbarkeit: neben

den Tragödienzuschauer trat nun verstärkt der Textleser, sei es als professioneller Philologe, sei es als interessierter, lesefähiger Bildungsbürger. Allerdings stand zunächst für die Masse des Publikums nicht das gelesene Wort, sondern weiterhin das gesehene Bühnengeschehen bzw. dessen bildliche Vermittlung (z. B. durch die Kleinkunst) im Zentrum der Rezeption.

Den Trend zur endgültigen Textfixierung nahmen im 3. Jahrhundert die großen Vertreter der alexandrinischen Philologie auf. Während sich Zenodot von Ephesos als erster Leiter der von Ptolemaios I. Soter (305–283 v. Chr.) inaugurierten Bibliothek in Alexandria auf die epischen Texte konzentrierte, erfasste sein Nachfolger Kallimachos im Auftrag von Ptolemaios II. Philadelphos (283–247) den damaligen Bestand im Gesamtkatalog der *Pinakes* (120 Rollen, darin in chronologischer Reihenfolge der Autoren und alphabetischer Abfolge der Einzelwerke auch die attischen Tragiker). Noch in Kallimachos' Zeit oder in der seines Nachfolgers Eratosthenes von Kyrene fiel dann jene spektakuläre, von Ptolemaios III. Euergetes (247–221) initiierte Aktion, das athenische ‚Staatsexemplar‘ zu entleihen und unter Verlust einer Kaution von 15 Talenten der Bibliothek in Alexandria einzuverleiben, während den Athenern nur eine Kopie blieb (Galen zu Hippokr. Epid. 3, 2). Sicher auch dank diesem Zuwachs erschloss Aristophanes von Byzanz, vierter Leiter der Bibliothek, alle nun vorliegenden attischen Tragödien durch einführende Didaskalien (Angaben zur dramatischen Aufführung des Stücks) und Hypotheseis (Inhaltsangaben); bei der endgültigen Textkonstituierung für die großen Epiker, Lyriker und Dramatiker<sup>14</sup> verfeinerte er die Methoden der Textkritik u. a. durch Erfindung von bestimmten Zusatzzeichen (wie sie auch in den Beischriften zu Berlin 3161n erscheinen). Aristophanes' leitende Tätigkeit endete etwa in der Zeit (ca. 200–180 v. Chr.), zu der auch die hellenistischen Reliefgefäße entstanden.

#### (5.) Zur Stellung der hellenistischen Reliefbecher innerhalb der antiken Text-Bild-Tradition

Was ergibt sich nun aus den Bildern der Becher selbst und der skizzierten textgeschichtlichen Entwicklung für die mögliche Existenz und die Frage nach dem Zeitpunkt der Entstehung erster Papyrusillustrationen? Im Gegensatz zu Weitzmanns alter Hypothese, die Reliefbecher orientierten sich eng am Vorbild textillustrierender Papyrusrollen, untersucht Giuliani (2003) zunächst genau die Verbindung von Text und Bild in dem Exemplar Berlin 3161n, überraschender-

<sup>14</sup> Zur späteren Konstituierung des Euripidestextes in byzantinischer Zeit: Agostino Pertusi, *Dioniso* 20 (1957), 18–37; Vincenzo di Benedetto, *La tradizione manoscritta Euripidea*, Padova 1965 (Proagones. Studi 7); André Tuilier, *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*, Paris 1968 (Études et Commentaires 68).

weise mit dem gegenteiligen Ergebnis: „Die Ikonographie des Bechers ist offenbar von Anfang an auf die spezifische Form des Gefäßes hin entworfen worden. ... Die Becher sind also kaum geeignet, die Existenz illustrierter Papyri zu begründen“ (276/277). Giulianis Gegenentwurf jedoch geht weit über dieses Ergebnis hinaus: „Tatsächlich ist die schlichte Tatsache, daß solche Becher überhaupt hergestellt wurden, ein deutliches Argument dagegen, daß zu dieser Zeit illustrierte Papyri in Umlauf gewesen wären“ (277). Zur Begründung dient die Argumentation, schon vorhandene textillustrierende Papyri hätten die Produktion illustrierender Reliefbecher mit Beischriften und Textzitate überflüssig gemacht; ein gebildetes Publikum hätte sie „als hoffnungslos unterlegene, schwerfällige Dubletten“, als „ein denkbar reizloses Produkt“ angesehen. Giulianis Fazit: „Gerade weil Bildbecher hergestellt und vermarktet worden sind, dürften die genannten Voraussetzungen nicht zutreffen. Bis zum Beweis des Gegenteils können wir getrost davon ausgehen, daß es die Gattung der illustrierten Buchrollen damals noch nicht gegeben hat“ (277).

Nun hätte wohl schon Weitzmann die von Giuliani postulierte ikonographische Besonderheit von Berlin 3161n „auf die spezifische Form des Gefäßes hin“ in Frage gestellt mit dem Hinweis, dass – von der Besonderheit der zusätzlichen Textzitate und der Divergenz zwischen Text- und Bildfolge abgesehen – hier wie auch sonst auf den Reliefgefäßen der anspruchslose, in Einzelszenen gliedernde, durch Personenbeischriften ergänzte Illustrationsstil dem auf späteren Silbergefäßen, *Tabulae Iliacae/Odyssaeae* und auch in den wenigen erhaltenen spätkaiserzeitlichen Papyrusillustrationen weitgehend entspricht. Frühe Papyrusillustrationen dürften kaum anders ausgesehen haben als die Szenenfolgen der Becher (mit der nahe liegenden Differenzierung, dass auf Papyri je nach Eigenart des illustrierten Textes bei zusammenfassenden Hypotheseis-Vorlagen eher in Szenenfolgen, bei Originaltexten eher in Einzelbildern gestaltet wurde).

Für Übernahme aus Papyrusillustrationen und gegen eigenständige Gestaltung durch die Becherkünstler sprechen neben der signifikanten Uneinheitlichkeit der Becherillustrationen untereinander (speziell ihrer ganz unterschiedlichen Illustrationsdichte im Verhältnis zu den noch erhaltenen epischen bzw. dramatischen Texten; dazu später) auch die auffallenden Divergenzen zur Abfolge der nachweislich zugrunde liegenden Texte in der Reihenfolge der Bildszenen. Für diese Einzelfälle bietet sich m. E. als plausibelste Erklärung eine Vertauschung von schon als Vorlage gegebenen, dem literarischen Text präzise folgenden Illustrationsszenen bei der Umstellung auf die Matrizen der Reliefgefäße an. Solche Umstellungen von Einzelszenen könnten wohl auch dadurch zustande gekommen sein, dass die Bildfolgen der Becher nach Schreib- und Lesegewohnheit überwiegend von links nach rechts, manchmal (z. B. in den besprochenen Belegen zu Iphigenie in Aulis) aber auch umgekehrt gestaltet wurden.

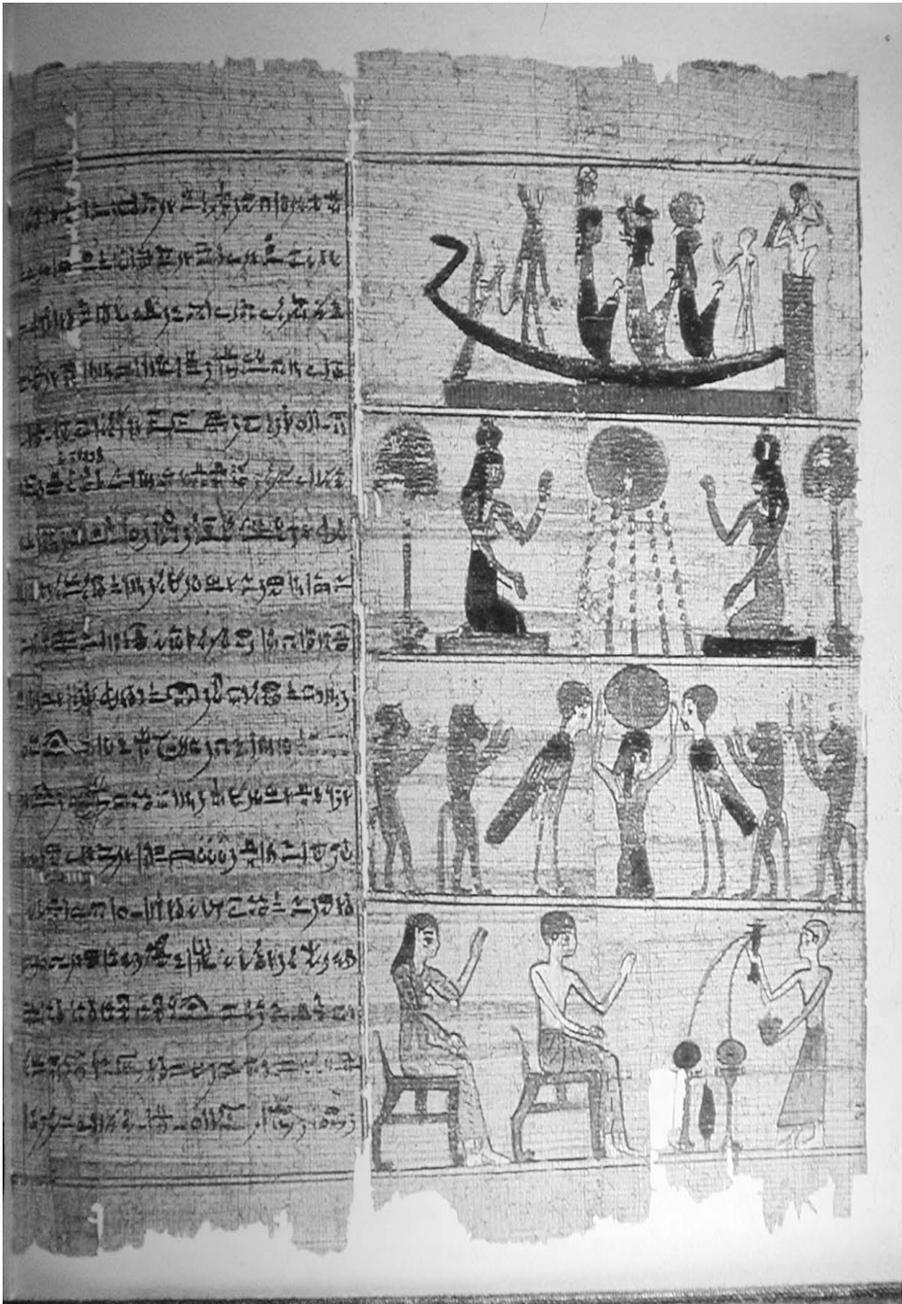


Abb. 4: Ägyptischer Totenbuch-Papyrus (Hildesheim)

Für eine Übernahme der Szenenfolgen aus Papyrusvorlagen spricht weiterhin die Tatsache, dass Alexandria, dessen Bibliothek eindeutig Zentrum der Textkonstituierung war (die nachweislich Voraussetzung für die Reliefbecher ist, wie speziell Berlin 3161n/r beweisen), nach Verlagerung des kulturellen Schwerpunkts innerhalb der griechischen Welt vom Mutterland nach Ägypten gleichzeitig auch Mittelpunkt jener ägyptischen Kultur wurde, zu deren wesentlichen Voraussetzungen eine über tausend Jahre zurückreichende Tradition illustrierender Papyri (vor allem zu Totenbüchern) zählte. Eine gewisse Vorstellung davon gibt z. B. ein populärer Totenbuch-Papyrus aus dem Roemer-Pelizaeus-Museum in Hildesheim, dessen Text auf der linken Seite durch eine bunte Folge von Bildfriese auf der rechten Seite illustriert ist (Abb. 4).<sup>15</sup> Die Möglichkeit, dass bei Jahrhunderte alten kulturellen Beziehungen zu Ägypten auch in Griechenland die Tradition illustrierender Papyri schon länger zurückgereicht haben könnte als bisher angenommen, sei hier nur angedeutet.

Im Übrigen steht Giulianis weitergehende These, allein schon die Existenz der hellenistischen Reliefgefäße und die Besonderheit von Interessentenkreis und Produktionswerkstätten widerlegten die Existenz früherer illustrierender Papyri, in seltsamem Widerspruch zum Gesamtkonzept seines Buches. Denn unter dieser Voraussetzung würden in auffälligem Gegensatz zur gleichbleibend hohen Kontinuität bildlicher Reflexe auf die Gattung Tragödie von ihrer Entstehung bis zum Ende des 4. Jahrhunderts entsprechende Bildbelege für das 3. Jahrhundert bis hin zu den Reliefbechern um 200–180 v. Chr. völlig fehlen, und das, obwohl in diesem Zeitraum nicht nur das philologische Interesse an der Textkonstituierung nachweislich außergewöhnlich hoch war, sondern, wie die Zeugnisse für weitere Wiederaufführungen attischer Tragödien belegen, auch das Theaterinteresse allgemein etwa gleich blieb.<sup>16</sup> Doch das Interesse nach bildlicher Visualisierung der dramatischen Inhalte sollte zwischen der früheren Vasentradition und den späteren Reliefgefäßen auf einmal nicht mehr befriedigt worden sein?

Tatsächlich spricht einiges dafür, dass die vergänglichen Papyri mit entsprechenden, auch an die ägyptische Tradition anschließenden Illustrationen die Nachfolge der populären Kleinkunst (speziell der Vasenmalerei) antraten, allerdings mit einer wichtigen Differenzierung im vorauszusetzenden Spektrum von literarischen Textvorlagen. Herbert Hunger hatte schon 1961 im Blick auf die

<sup>15</sup> Pelizaeus-Museum Hildesheim. Braunschweig 1979, 97\*.

<sup>16</sup> Dazu: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), 1: *Didascaliae Tragicae* (etc.), ed. B. Snell, Göttingen 1986, 18f.; *Musa tragica*. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel. Ausgewählte Zeugnisse und Fragmente griechisch und deutsch. Unter Mitwirkung von R. Kannicht bearb. von einer Arbeitsgruppe des Philologischen Seminars der Universität Tübingen, Göttingen 1991, 21ff. (Einleitung).

wenigen aus späterer Zeit erhaltenen antiken Papyrusillustrationen festgestellt: „Die bescheidenen Reste ... deuten darauf hin, daß es nicht die vornehmsten Bücher, sondern eher volkstümliche Ausgaben ... waren, die man mit Miniaturen ausstattete. In den schönsten und elegantesten Papyrusrollen scheint man die Unterbrechung des Textes durch Illustrationen aus ästhetischen Gründen vermieden zu haben.“<sup>17</sup> So dürften in der kulturellen Hochblüte des 3. Jahrhunderts schon früh neben die primär wissenschaftlichen Gesamteeditionen der großen Philologen und ersten Musterauswahlen (für den Schulbetrieb) auch Einzelausgaben ausgewählter epischer Bücher (= Papyrusrollen) bzw. einzelner Tragödien getreten sein, wie sie eher dem Geschmack eines lesefähigen bildungsoffenen Laienpublikums entsprachen, weiterhin (als Konsequenz der Didaskalien-Sammlung des Aristophanes von Byzanz) auch schon verkürzende Zusammenfassungen in Form von Hypotheseis-Texten, wie sie sich in den erhaltenen späteren Papyri (z. B. im Oxyrrhynchus-Corpus) immer wieder finden. Und diese ‚sekundären‘ Textträger werden, den visuellen Bedürfnissen eines breiteren Publikums entsprechend, weit eher als die großen Editions corpora oder erste Musterauswahlen zusätzliche Textillustrationen (in Einzelszenen oder Simultanbildern) enthalten haben, ganz in der Art, wie sie dann die für denselben Kundenkreis bestimmten hellenistischen Reliefbecher bieten – als handfester, z. B. in der kultivierten Situation eines Symposions ganz konkret ‚fassbarer‘ Ersatz für die fragilen Papyrusrollen. Dass die Becher nicht in Alexandria, sondern im griechischen Mutterland entstanden, unterstreicht übrigens den allgemeinen kulturellen Aufschwung in der hellenistischen Welt zwischen 300 und 200–180 v. Chr.

Das vorliegende archäologische Gesamtmaterial der Reliefgefäße spiegelt nicht nur diese vorauszusetzende Differenzierung von primären und ‚sekundären‘ Textträgern, sondern zeigt auch – was Giulianis These einer eigenständigen Gestaltung durch die Becherkünstler weiter relativiert – eine signifikante Uneinheitlichkeit der Illustrationsdichte im Verhältnis zu den literarischen Basistexten, was die epischen Stoffe betrifft:

(1.) Bei der Mehrzahl dieser Bildbelege stammen die Szenenfolgen aus verschiedenen Einzelbüchern = Einzelrollen (z. B. MB 1 Sinn: Ilias 3–5; MB 4: Ilias 15–17; MB 5: Ilias 16/17; MB 6: Ilias 18/19; MB 7/8/9: Ilias 19–21; MB 15: Odyssee 1–5; MB 16: Odyssee 6–15; MB 23–26: Ende Ilias / Anfang Aithiopsis), seltener aus einem einzigen Buch mit im Text relativ weit auseinander liegenden Einzelepisoden (z. B. MB 3: Ilias 11). Zur Erklärung für diesen Befund bieten sich im Blick auf die literarischen Vorlagen weitaus eher Hypo-

<sup>17</sup> Hunger 1961, 51.

theseis-Zusammenfassungen als Gesamt-, Teil- oder Einzelausgaben mit dem Originaltext an.

(2.) Fast alle übrigen Bildbelege mit epischen Szenenfolgen aus nur einem Einzelbuch = Einzelrolle bzw. ausgeprägt einheitlichem Kontext ergeben sich aus einer besonderen Bedeutung des epischen Stoffes und/oder seinem hohen Publikumsinteresse (z. B. MB 10: Ilias 22, Tod Hektors; MB 11/12: Ilias 23, Leichenspiele für Patrokos; MB 17/18: Odyssee 9, Polyphemepisode; MB 19: Odyssee 12, Sirenen/Skylla; MB 27–30: Iliupersis nach Lesches; MB 34/35: Iliupersis; MB 36: Orestie nach den Nostoi).

Wenn also die behandelten Belege zu Odyssee, Buch 22 (Berlin 3161n/r) eine im Vergleich zum übrigen Material so signifikante Dichte textillustrierender Einzelepisoden aufweisen, dass (mit Giuliani) eine Folge von insgesamt sechs bis sieben Einzelbechern mit jeweils etwa drei Szenen allein zu diesem Buch erschließbar ist, dann gilt diese hohe Illustrationsintensität entschieden dem spektakulären Höhepunkt der epischen Handlung bei der Heimkehr des Helden (gerade auch im Sinne der poetischen Gerechtigkeit): „Ist doch der Freiermord eines der beiden Ziele, auf welche die Dichtung von vornherein angelegt ist, sodann aber auch die Voraussetzung dafür, daß auch das andere (die Wiedervereinigung mit der Gattin) erreicht wird.“ (Friedrich Eichhorn, 1965)<sup>18</sup> – „Der Freiermord ist der Höhe- und Wendepunkt der Erzählung ...“ (Uvo Hölscher 1989).<sup>19</sup> Diese in der philologischen Forschung unbestrittene Sonderstellung der Tisis, deren hohe erzählerische Intensität<sup>20</sup> ein antiker Hörer beim Rhapsodenvortrag der zweiten Werkhälfte schon nicht anders empfunden haben dürfte als ein moderner Zuschauer der hervorragenden ZDF-Verfilmung, wischt Giuliani weg mit der Formulierung: „Dieses Buch bildet im Gesamtzusammenhang des Epos ganz gewiß keinen besonderen Kulminationspunkt und gehört mit seinen Episoden kaum zu dem, was ein flüchtiger Leser des Epos langfristig in Erinnerung behalten dürfte“ (272). Und ungeachtet der (zugegeben im Einzelnen ikonographisch weniger differenzierten) archäologischen Belege zum Freiermord, die Bernard Andreaes Ausstellungen in Rom (1996) und München (1999/2000) nachhaltig dokumentierten,<sup>21</sup> verallgemeinert Giuliani

<sup>18</sup> F. Eichhorn, *Homers Odyssee. Ein Führer durch die Dichtung*, Göttingen 1965, 121ff. (130).

<sup>19</sup> U. Hölscher, *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München 1989, 259.

<sup>20</sup> Vgl. schon W. Schadewaldt, *Die Heimkehr des Odysseus* (1946). In: *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart <sup>3</sup>1959, 403: „Der Tag bricht an, und wie Tage der Entscheidung sich mit allen Einzelheiten ihres Ablaufs unauslöschlich einzuprägen pflegen, so erleben wir mit den gespannten Sinnen eines Beteiligten, wie das Leben im Haus erwacht und der Tag sich Zug um Zug entwickelt.“

<sup>21</sup> *Ulisse. Il mito e la memoria*. AK Roma, Palazzo delle Esposizioni 1996, 443–445; *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. AK München, Haus der Kunst 1999/2000, 365–379

den in der spektakulären Handlung begründeten Sonderfall extrem dichter Textillustrierung eines Einzelbuches bei den Objekten Berlin 3161n/r durch Ausweitung auf die Odyssee insgesamt: „Ihr (der Künstler) Ziel bestand offenkundig in einem vollständigen Erfassen des Textes ... Sie dürften nichts Geringeres unternommen haben, als eine Illustration der gesamten Odyssee ... Die beiden Berliner Becher sind demnach nichts anderes als der spärliche Rest einer Serie von gewaltigem Umfang“ (272). Und als letzte Konsequenz steht dann am Ende von Giulianis Ansatz „eine wahre Bilderflut“ (277), für die das gesamte übrige Material der Reliefbecher nicht den geringsten Anhaltspunkt bietet.

Was andererseits die Becher mit dramatischen Stoffen betrifft, so illustriert das Unikat zu Aischylos' Phorkides<sup>22</sup> ein nach der antiken Tradition sonst eher wenig beachtetes Drama (vgl. immerhin Arist. poet. 1456a2), das den Aufenthalt des Helden Perseus bei den märchenhaften Graien behandelte. Das Unikat zu Sophokles' Athamas<sup>23</sup> hatte als Textbasis eine ebenfalls sonst kaum beachtete Tragödie, die als Hauptperson den König von Orchomenos und Gatten der Kadmostochter Ino auf die Bühne brachte und im Geschehen die mythischen Voraussetzungen der Argonautensage um den goldenen Widder umfasste, dessen Vließ Phrixos nach seiner glücklichen Ankunft in Kolchis dem Ares weihte. Dabei dürften die im Verhältnis zum vermutlichen Gesamtgeschehen der Tragödien ganz selektiven Szenenfolgen beider Becher eher auf illustrierte Hypotheses-Vorlagen zurückgehen.

Dies ist auch die wahrscheinlichere Lösung für die Unikate zu zwei verlorenen, doch nach den antiken Testimonien rezeptionsgeschichtlich wichtigen Euripidestragödien. Die dargestellten Einzelepisoden zu Euripides' Variante des Oidipous-Stoffes<sup>24</sup> beschränken sich ganz auf die Vorgeschichte des plot, die in der Tragödie wohl indirekt referiert wurde. Dabei bietet Szene 1 die Auffindung des ausgesetzten Kindes durch die korinthische Königin Periboia als hermaion unter den Augen von Hermes und einer Küstengöttin bzw. Nereide, Szene 2 die Übergabe durch Periboia an ihren kinderlosen Gatten Polybos, König von Korinth. Was die zweite, nach den antiken Zeugnissen und Zitaten noch beme-

---

(speziell für das 4. Jahrhundert: Steinrelief aus Trysa / camp rf Kelchkrater Paris, Louvre CA 7124).

<sup>22</sup> Halle, Robertinum 76: Sinn 1979, 105 MB 42; LIMC Graiai no. 4. Zum Drama: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), 3: Aeschylus, ed. St. Radt, Göttingen 1985, 361–364.

<sup>23</sup> Ehemals Roma, Coll. Curtius: Sinn 1979, 106 MB 43; LIMC Athamas no. 2. Zum Drama: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), 4: Sophocles, ed. St. Radt, Göttingen 1977, 99–102.

<sup>24</sup> Paris, Louvre MNC 660: Sinn 1979, 106 MB 44; LIMC Oidipous no. 4; Schefold 1989, 59. Zum Drama: *Tragicorum Graecorum Fragmenta* (TrGF), 5, 1: Euripides ed. R. Kan-nicht, Göttingen 2004, 569–583.

kenswertere Tragödie angeht, Euripides' *Antiope*,<sup>25</sup> so bezieht sich von den drei dargestellten Szenen die erste ebenfalls auf die (in der Tragödie vermutlich indirekt erschlossene) Vorgeschichte, die berühmte, auch in antiker Kunst häufig dargestellte Begegnung zwischen Zeus (in Gestalt eines Satyrs) und der thebanischen Königstochter in einer Höhle des Kithairongebirges.

Ein weiteres Unikat hingegen, das in drei Einzelszenen das Geschehen illustriert, wie der korinthische ‚Obergauner‘ Sisyphos seinen kaum weniger listigen Gastgeber und Gegenspieler, den Hermessohn Autolykos, hereinlegte, um schließlich gar dessen Tochter Antikleia (später Gattin des Laërtes und Mutter des Odysseus) zu schwängern, geht, was im Anschluss an Hausmann, Weitzmann und T. B. L. Webster zuletzt Richard Kannicht (2004) vertrat,<sup>26</sup> wohl auf Euripides' Satyrspiel *Autolykos* zurück,<sup>27</sup> das nach den antiken Zeugnissen (z. B. Hygin, fab. 201) wegen seines witzig-turbulenten Bühnengeschehens offenbar sehr beliebt war.<sup>28</sup> Wenn sich tatsächlich noch ein zweiter Becher mit drei weiteren Einzelszenen auf dasselbe Stück beziehen sollte,<sup>29</sup> so liegt hier eher eine Einzelausgabe als Textvorlage nahe, weniger eine Hypothesis-Kurzfassung.

Ausschließlich das Bühnengeschehen illustrieren, wie schon ausgeführt, die in jeweils sechs Belegen vorliegenden Bildfolgen zu Euripides' *Phoinissen* bzw. *Iphigenie in Aulis*, und zwar nach dem erhaltenen Text durchgehend relativ dicht, was jeweils eine Einzelausgabe mit Originaltext als Vorlage nahe legt und auf etwa drei illustrierende Becher pro Stück schließen lässt. Die Bevorzugung von Euripides im Gesamtmaterial der Becher entspricht übrigens nicht nur seiner Wertschätzung in der Poetik des Aristoteles (1453a29/30: *τραγικώτατος γε τῶν ποιητῶν φαίνεται*), sondern auch in der alexandrinischen Philologie (z. B. Aristophanes von Byzanz, Alexander von Aitolien) und später in der römisch-republikanischen Tragödie.

Am Rande ergeben sich hier noch zwei gegenüber dem bisherigen Stand der Forschung neue Einzelaspekte: (1.) Von der Themenwahl her fällt die Präferenz

<sup>25</sup> Athen, NM 11798: Sinn 1979, 109 MB 51; LIMC I (1981) s. v. *Antiope* I (Erika Simon), 855 no. 2. Zum Drama: TrGF 5, 1, 274–312.

<sup>26</sup> TrGF 5, 1, 343f. (speziell zum Becher).

<sup>27</sup> Ehemals Berlin 3161a: Sinn 1979, 114 MB 58 (mit Anm. 421: „Für die Bestimmung der Textvorlage fehlt es an eindeutigen Kriterien“); K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981, 158 Abb. 210 (mit der nicht näher begründeten Auffassung „als selbständige Bilderzählung“); LIMC *Antikleia* no. 2; LIMC *Autolykos* I no. 2. Zum Drama: TrGF 5, 1, 342–347.

<sup>28</sup> Auf dasselbe Drama beziehen sich wohl auch die beiden Bildszenen des Hauptfrieses auf der A-Seite eines apulisch rf Volutenkraters des Sisyphosmalers (München, AntSgl 3268): Schefold 1981, 157 Abb. 209; LIMC *Antikleia* no. 1/ LIMC *Autolykos* no. 1.

<sup>29</sup> Thessaloniki, ArchMus 5441: Sinn 1979, 114f. MB 59.

für Dramen auf, deren mythischer Schauplatz der Großraum des mittelgriechischen Böotien ist (Athamas: Orchomenos/Theben; Antiope: Theben/Kithairon; Oidipous: Theben/Kithairon/Korinth; Phoinissen: Theben; Autolykos: Region am Parnass;<sup>30</sup> Iphigenie: Hafen von Aulis; hinzu kommt ein nicht näher identifizierbarer, durch zwei Becher belegter plot zum Stoffkomplex ‚Sieben gegen Theben‘<sup>31</sup>). Angesichts der Provenienz der Becher aus mittel- und nordgriechischen Werkstätten ergibt sich damit thematisch ein besonderes Lokalkolorit, das die Attraktivität für den einheimischen Kundenkreis stark erhöht haben dürfte. – (2.) Interessant im Blick auf die beiden tragischen Hauptthemen, Phoinissen und Iphigenie in Aulis, sowie die große Verbreitung der Becher allgemein als Exportware ist die Tatsache, dass auf etruskischen Aschenurnen des 2./1. Jahrhunderts der Zweikampf Eteokles-Polyneikes ikonographisch das mit Abstand beliebteste Thema ist,<sup>32</sup> aber auch die Opferung der Iphigenie relativ häufig erscheint.<sup>33</sup>

Insgesamt werden also die hellenistischen Tonreliefgefäße, die Szenenfolgen mit epischen bzw. tragischen Stoffen bieten, dem über Jahrhunderte relativ konstanten Grundbedürfnis eines kultivierten Publikums nach Visualisierung literarischer Inhalte in einer leicht zugänglichen, gut handhabbaren Gattung der Kleinkunst entsprochen haben (so schon Giuliani), m. E. allerdings nicht mit der Konsequenz, dass zwischen dem Ende des 4. Jahrhunderts und den Reliefgefäßen um 200–180 v. Chr. vergleichbare Illustrationen fehlten, sondern mit der Voraussetzung, dass ein relativ enger Zusammenhang zu früheren Papyrusillustrationen bestand, die allerdings (entgegen der Annahme Weitzmanns) m. E. nicht in den Gesamteeditionen der alexandrinischen Philologie oder ersten Musterauswahlen zu suchen sind, sondern (einer grundsätzlichen Beobachtung Hungers folgend) in Einzelausgaben für ein breiteres Bildungspublikum bzw. zusammenfassenden Hypotheseis-Texten. Diese ‚sekundären‘ Textträger dürften dann auch für die weiteren Traditionsglieder der antiken Buchillustration eine wesentliche Rolle gespielt haben, insbesondere für hellenistische und römische Metallgefäße, frühkaiserzeitliche Marmorreliefs und kaiserzeitliche Sarkophage, bis hin zu den drei erhaltenen spätantiken Handschriften mit Illustrationen zu epischen Texten (Vergilius Vaticanus ca. 420, Roma Vat. lat. 3225; Vergilius

<sup>30</sup> Nach Odyssee 19,411 lag der große Palast des Autolykos und seiner Söhne in der Nähe des Parnass, wo auch die Eberjagd stattfand (Od. 19, 394.432.466), bei der Autolykos' Enkel Odysseus über dem Knie verletzt wurde.

<sup>31</sup> Ehemals Berlin 3161o/ Volos, ArchMus 169: Sinn 1979, 115/116 MB 60/61.

<sup>32</sup> Übersicht der Belege: LIMC IV (1988) s. v. Eteokles (Ingrid Krauskopf), 26–37, spez. 29ff.

<sup>33</sup> Übersicht der Belege: LIMC V (1990) s. v. Iphigenia in Etruria (Ingrid Krauskopf), 729–734, spez. no. 3–16.

Romanus ca. 500, Roma, Vat. lat. 3867; Ilias Ambrosiana: ca. 480–500, Milano, BiblAmbr Cod. 1019 F 205).<sup>34</sup>

Udo Reinhardt  
Weyersstraße 4  
55543 Bad Kreuznach  
Deutschland

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: Schefold 1989 (o. Anm. 2), 82 Abb. 64

Abb. 2: Schefold 1989 (o. Anm. 2), 152 Abb. 136

Abb. 3: Schefold 1989 (o. Anm. 2), 332 Abb. 295

Abb. 4: Pelizaeus-Museum Hildesheim, Braunschweig 1979, 97.

(Bildbearbeitung: Johannes Divjak, Wien)

---

<sup>34</sup> Dazu D.H. Wright, *Der Vergilius Vaticanus. Ein Meisterwerk spätantiker Kunst*, Graz 1993; *Der Vergilius Romanus und die Ursprünge des mittelalterlichen Buches*, Stuttgart 2001; R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad. Ilias Ambrosiana. Cod. F. 205P. Inf. Bibliothecae Ambrosianae Mediolanensis*, Bern-Olten 1953.