

ZWEI VERSUCHE ÜBER ANTIKEN WITZ UND ESPRIT

ANDREAS LINFERT

Antike Kunstwerke, zumal solche bedeutender Qualität, heischen nicht nur die Bewunderung des unbefangenen Betrachters, sondern natürlich auch des Archäologen. Nur ist der Respekt vor der künstlerischen Leistung nicht selten dem Verständnis des Inhaltes hinderlich, dann nämlich, wenn der Inhalt der künstlerischen Qualität nicht angemessen zu sein scheint. An der Existenz mehr oder weniger harter Pornographie gibt es kaum etwas zu deuteln. Ungern wird jedoch zugegeben, dass diese Darstellungen oft gerade von überragender Qualität sind. Geistvoller Witz hingegen ist nicht so unmittelbar durchschaubar und wird, damit die Menge « nicht ganz seriöser Kunst » nicht allzu gross wird, meist missverstanden, oft geradezu krampfhaft.

Eine umfangreichere Abhandlung über bildlichen antiken Esprit ist vielleicht heute noch nicht zu schreiben. Hier soll der Versuch an zwei Beispielgruppen unternommen werden (absichtlich einmal aus dem griechischen, einmal aus dem römischen Bereich). Vielleicht regt dies an, manches vermeintlich seriöse Kunstwerk in seinem ursprünglichen Witz zu verstehen und bei mancher auf den ersten Blick offenkundigen Obszönität vielleicht den doch hintergründigen Esprit.

Absicht der beiden Abhandlungen ist es zu zeigen, dass es zwischen dem « Erhabenen » und der Zote im Altertum auch den Bereich des wahren Esprit, des geistreichen Scherzens gibt.

A. EUTHYMIDES UND SEINE KUMPANE

Der Titel dieser Untersuchung ist eine — gewiss einseitige — Übersetzung von « Euthymides and his fellows » wie J. C. Hoppin seine Monographie über diesen Vasenmaler und seinen Umkreis überschrieb.¹ Mag Hoppin bei der Titelwahl allenfalls nebenbei an diesen Sinn gedacht haben, hier soll nur von dem die Rede sein, was zu einer solchen Übersetzung anregen kann: vom Witz des Euthymides und der ihm besonders eng verbundenen

Vasenmaler. Nicht selten ist es nur ein kleiner Schritt vom bekannten Forschungsstand zu den hier vorgeschlagenen Interpretationen einiger Vasenbilder, den man — so wenigstens scheint es — aus Respekt vor der Bedeutung des Euthymides nicht zu gehen wagte.

Dabei ist derartiger Respekt dem vollen Verständnis hinderlich. Schon bei flüchtigem Blättern in J. D. Beazley's « Attic Red-Figure Vase-Painters » findet man als Beschreibung erstaunlich oft « love-making », eine befremdliche — oder heute vielleicht wieder weniger verwunderliche — Häufung pornographischer Darstellungen, und nicht etwa von der Hand minderer Vasenmaler. Im Gegenteil! Noch deutlicher wird das wegen der Abbildungen in Boardmans « Attic Red-figure Vases: The Archaic Period » (1975). In der Literatur sind diese Vasen « unterrepräsentiert ». Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, dass das an eben jenem Respekt, der Bewunderung für die Vasenmaler liegt, die diese Bilder gemalt haben.

Boardman selbst hat — zuletzt — mit Recht auf die « cartoon-artigen » Beischriften gerade auf den Vasen der « Pioneer-Group » hingewiesen, eine schon erfrischend respektlose Äusserung.² Aber wenige Seiten weiter ist der Respekt wieder da: Die Beischriften auf einer der — wie hier gezeigt werden soll — witzigsten Vasen des Euthymides werden ganz herkömmlich für vertauscht gehalten.³ Der Witz ist auf dem Altar der Bewunderung für künstlerische Leistung geopfert.

Solchen Witz zu ergründen ist schwierig. Dass es Witz auf Vasen (und sonst in der bildenden Kunst) gab, ist nicht nur selbstverständlich, sondern auch klar genug H. Kenners Monographie über die « Verkehrte Welt » zu entnehmen.⁴ In diesen Fällen ist der Witz der Darstellung verhältnismässig leicht zu ergründen. Wenn Achill vor der Schildkröte davonläuft oder Aias vor Cassandra flieht,⁵ ist alles auf den ersten Blick klar.

Nur, wenn wir uns bei Komödien des Aristophanes auf das beschränken wollten, was auf den ersten Blick klar ist, würden wir Aristophanes

kaum begreifen. Gerade die vordergründig derben Spässe sind ohne Schwierigkeit zu begreifen. Für die zahlreichen aktuellen Anspielungen, die möglicherweise gar die Grundlage des Ruhmes des Aristophanes waren, sind wir auf die Scholien angewiesen.

Zu Vasenbildern gibt es natürlich keine Scholien. Vasen waren aber 'aktuell'. Das macht schon die Existenz der Lieblingsinschriften klar, auch wenn diese sich nicht auf die Darstellungen beziehen. Hinzu kommen nicht wenige Namensbeischriften zu dargestellten Figuren, die eindeutig Zeitgenossen bezeichnen. Von einigen Beispielen wird hier noch die Rede sein.

In Ermangelung von 'Vasenscholien' ist, wie gesagt, der Witz der Vasenmaler oft schwer erkennbar. Hier soll nur versucht werden — und ein Versuch muss dies bleiben —, dem Humor des vielleicht witzigsten Vasenmalers in Attika in einigen Fällen auf die Spur zu kommen. In den gängigen Interpretationen seiner Vasenbilder sind die Pointen durchweg als Verschreibungen oder sonstwie weginterpretiert worden. Gewiss sind Schreibfehler auf Vasen des Euthymides keineswegs selten.⁶ Andererseits hat G. Neumann kürzlich vermeintlich sinnlose Vaseninschriften sehr sinnvoll erklären können, darunter eine, die uns auf die Fährte des Humors des Euthymides bringen kann.⁷

Eine der auffälligsten Vaseninschriften des Euthymides ist das berühmte « ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος » auf der bekannten Münchner Amphora⁸ (Abb. 1). Man hat sich daran gewöhnt, diesen Nebensatz mit der Signatur auf der anderen Seite derselben Vase im Kontext zu lesen, so dass sich ergibt, Euthymides, der Sohn des Polion, habe die Vase gemalt, wie Euphronios es nie geschafft hätte. Es ginge also hier um eine Künstlerkonkurrenz, die es gegeben haben könnte, im Bereich der Vasenmalerei aber doch etwas merkwürdig wirkt. Nur, die Interpretation muss sich selbst wieder aufheben aus lauter Respekt vor dem 'hehren' Meister Euthymides, bei dem eine derartige Beleidigung unerträglich Art nur eine 'Fopperei' sein darf. Schlicht gesagt: der Satz wäre heutzutage strafbar. Es ist, rein juristisch gesehen, unlauterer Wettbewerb. Wäre die Deutung richtig, so sollte man sie allerdings ungeschmälert ernst nehmen (denn durch die erhaltenen Vasen wird die Konkurrenz der beiden ja bestätigt); nur ist sie wirklich richtig?

G. Neumann hat eine bislang für eine sinnlose Krakelure gehaltene Inschrift sinnvoll deuten können.⁹ Auf der Seite mit den Komasten steht die Anfeuerung « ἦγεον » (führ'an), also auf der Seite mit dem Halbsatz, der sich auf Euphronios bezieht. Will man einen Zusammenhang herstellen, dann doch innerhalb der 'freien' (nicht Personen benennenden) Inschriften einer Vasenseite. Also:

« ... geh du voran,
wie Euphronios es niemals kann ».

Das hat mit Künstler-Konkurrenz nichts zu tun, ist kein unlauterer Wettbewerb, sondern sicher nur Fopperei, die sich auf die Darstellung bezieht. Euphronios ist nicht so trinkfreudig (oder trinkfest) wie der Angesprochene. Wer angesprochen ist, darf man fast für belanglos halten: Komarchos oder Hegedemos (nach G. Neumann statt Heledemos). Beide Namen können echt sein, also einen uns nicht fassbaren Zeitgenossen meinen, ebenso gut aber Spitznamen sein, hinter denen sich Euthymides verbergen mag, ohne dass wir es beweisen könnten. Dafür könnte sprechen, dass Euthymides (inschriftlich gesichert) Gelagen nicht abgeneigt war.¹⁰

Noch eine Beobachtung mag zur Stützung dieser Interpretation genannt sein: Auf der ersten Seite mit der Darstellung eines Mythos steht die seriöse Signatur. Auf der weniger seriösen Komasten-Seite finden wir eine Fopperei, die sich an Euphronios wendet: aber mehr als eine Fopperei ist es ganz sicher nicht. Und wer will, mag nun noch die Namen der beiden Maler mit ihrem Charakter in Verbindung bringen.¹¹

Die, wie Boardman es nannte, 'cartoon-artigen' Beischriften sind im Euthymides-Kreis keineswegs selten. Geradezu mit Vorliebe kommen kurze affirmative Worte vor, wie « ναίχι » oder « ναίζων »,¹² die zunächst keinen Sinn ergeben, aber wegen der Bevorzugung der Bejahung kaum Zufall sein können. Man ist versucht, sie mit « Yeah » zu übersetzen, so, als stünden sie in Sprechblasen heutiger Cartoons. Krakeluren wie auf schwarzfigurigen Kleinmeisterschalen sind sie kaum. Auch sie haben wohl einen Sinn. Nur ist er allenfalls zu ahnen, nicht sicher zu fassen.

Wenn Ausrufe länger sind, können wir den Sinn jedoch erkennen, natürlich wieder nur vermutungsweise. Wenn die Hetäre Smikra (« la petite ») auf dem Leningrader Psykter des Euphronios¹³ (so 'trocken' war auch er offenkundig doch nicht!)

« τὴν τὰδε λατάσσω, Λέαγρε » ruft, so sollte man das vielleicht modernisieren: « Auf das Spezielle des Leagros ». Immerhin war dieser ja einer der Schönsten, und sicher nicht nur für Vasenmaler.

Diese Interpretation ist keineswegs so grundlos, wie es vielleicht auf den ersten Blick scheint. Denn eine andere Hetäre auf dem Schulterbild einer Hydria in München, die man dem Phintias zuschreibt¹⁴ (Abb. 3), ruft: « σοὶ τήνδε Εὐθυμίδει ». Wieder ist der Angesprochene nicht dabei. Nur erfahren wir hier, wo er ist: unten im Hauptbild in der Musikschule des Smikythos (Abb. 4), wo er vielleicht gerade übt, um beim nächsten Gelage aufzuspielen. Ob das sicher nur vermeintlich wahllos eingestreute « ναιζῶν » als « er lebt », « er lebe » übersetzt werden sollte oder gar prägnanter als Trost verstanden werden darf (« nächstes Mal ist er ja wieder dabei »), mag dahingestellt bleiben.

Auf einer Pariser Amphora des Euphronios-Kreises steht die merkwürdige Inschrift: « δοκεῖ Σμικροῖ ἶναί », ¹⁵ die man sich gern auf einer Pendantvase fortgesetzt denkt, wo also « ... Καλός » stehen müsste. Neben den zahlreichen normalen Lieblingsinschriften ist diese 'ausführliche Fassung' merkwürdig. Mehr als eine Vermutung ist hier kaum möglich. Trotzdem kann man der Pointe wohl auf die Spur kommen. Auch wenn eine statistische Interpretation wegen der zu geringen Zahl der Vasen des Smikros unmöglich ist, fällt auf, dass von den vier Lieblingsinschriften auf seinen Vasen zwei den auch sonst beliebten Antias rühmen,¹⁶ die beiden anderen hingegen sonst Unbekannte:¹⁷ und dies, obgleich die Mehrzahl der Lieblinge häufig und auch bei mehreren Vasenmalern vorkommen. Eine eindeutige Interpretation ist trotzdem nicht möglich: Ein « Kollege » kann natürlich ein Vasenpaar mit dieser Gesamtinschrift bemalt haben; nur ist dies fast zu viel Aufwand. Eher ist wohl mit etwas anderem zu rechnen (naturgemäss Spekulation): Smikros hatte einen Lieblingsnamen auf einer Vase angebracht, der im 'Kollegenkreis' Heiterkeit erregte und einer der « Kumpane des Euphronios » (auch die gab es dann also!) erlaubte sich den Scherz, im gemeinsamen Atelier, in dem natürlich mehrere Maler nebeneinander tätig waren, seinen Kommentar in Form einer zweiten Vase danebenzustellen. Ein 'Schaufenstergag'; aber eine Pendant-Amphora des Smikros besitzen wir leider nicht.

Oder meint der Anakoluth auf der Pariser einfach salopp: « Na, was dem Smikros schon schön scheint...? ».

Eine zweite Fopperei also zwischen Pionieren der rotfigurigen Vasenmalerei, ohne dass man Bösartigkeit annehmen muss. Und warum auch? Wie gut man miteinander auskam, macht eine Pariser Amphora des Phintias klar, auf der Sosias begrüsst wird — auch wenn dieser eher zu den Anhängern des Euphronios gehört.¹⁸ Wie gut, dass nach der hier vorgeschlagenen Interpretation keine böse Feindschaft zwischen Euthymides und Euphronios bestand.

Es gibt Aktualwitz also keineswegs nur im Umkreis des Euthymides: aber hier doch zahlenmässig und qualitativ am meisten. Das vielleicht bedeutendste Beispiel ist jedoch eine zweite Münchner Amphora, für deren Inhalt A. Furtwängler als Titel 'Theseus als Jungfernräuber' wählte¹⁹ (Abb. 2). Damit hatte er den Witz begriffen, ohne ihn dann wirklich zu sehen. Die Namensbeischriften gelten als schlicht vertauscht, oder man beruft sich wie Furtwängler auf — nirgends überlieferte — Lokalmythen. Denn den gemeinten Witz der Darstellung scheint man Euthymides nicht zumuten zu wollen.

Die gängige Deutung ist, hier werde Helena von Theseus geraubt, was Theseus wirklich tat; aber im zartesten Mädchenalter der Helena.²⁰ Korone, wie sie de facto auf der Vase genannt wird, sei eine Gespielin oder die Amme oder 'Kinderfrau'. Die Beischriften seien also vertauscht. Schon Furtwängler wies aber mit Recht darauf hin, dass bei dieser Entführung Antiope anwesend ist (auf der Rückseite eindeutig beschriftet!). Wie nicht nur der Giebel von Eretria zeigt,²¹ war auch sie ein Opfer des Jungfernräubers Theseus. Furtwänglers Zaudern vor der richtigen Deutung wird noch schwerer verständlich, da er selbst die wirklich gemeinte Entführte nennt, die stadtbekannteste Hetäre Korone oder Koronis (die 'Krähe').²²

In seiner Deutung ist die Entführte dann die mythische (gleichnamige) Mutter des Asklepios, die Theseus — wenigstens nachweislich — gewiss nie entführt hat.

Diese Korone ist übrigens, was man durchaus gesehen hat, mit der Entführung vollauf zufrieden; mit der linken Hand wehrt sie den Entführer keineswegs ab: im Gegenteil!

So etwas muss die 'Verflossenen' des Theseus natürlich ärgern: also doch Helena, ferner auf der Rückseite Antiope und schliesslich Phädra oder, weil unbenannt, wohl die 'Ur-im-Stich-gelassene' Ariadne.

Denn schliesslich war Korone, wie schon Furtwängler sah (und übersah), stadtbekannt: eine Hetäre, die auch 'vasennotorisch' ganz 'einschlägig' geläufig ist: nämlich auf einer Berliner Schale, deren Darstellung für A. Furtwängler selbst eine Beschreibung 'verbot'.²³ Kein Wunder, wenn man sie und ihre Tochter (die 'Sau' mit Spitznamen) bei Athenaios kennenlernt.²⁴

Auf der Amphora des Euthymides ist zweifellos wirklich Korones Entführung gemeint: « Wenn Theseus heute lebte, würde er Antiope, Phädra (oder Ariadne), ja sogar Helena stehen lassen und Korone nehmen ». Das ist der Inhalt der Darstellung. Der Griff ist fachmännisch,²⁵ man könnte sagen 'wohltrainiert'. Der treue Freund Peirithoos deckt den Rückzug gegen die Verfolgerinnen, deren erste bedrohlich ruft: « εἶδον θέμεν ». Und der bärtige Héρης ist nicht der Vater der Entführten, sondern ein 'windiger Geselle',²⁶ der Theseus noch ein « χαῖρε Θησεύς » nachruft: « leb' wohl » oder besser « mach's gut! ».

So führt der « Raub der Korone » keineswegs « weit hinein in die dunklen Tiefen alten Glaubens der Griechen » (Furtwängler), sondern ist ganz im Gegenteil ein (und vorerst das am besten erkennbare) Beispiel eines aktuellen Witzes des Euthymides. Vielleicht war er der witzigste Vasenmaler, wohl kaum hingegen der einzige mit Humor. Nur müssen wir die Scholien nach mehr als 2000 Jahren selbst verfassen, oder es wenigstens versuchen.

B. ÜBER DAS LESEN RÖMISCHER PENDANTS

Es bedarf nicht einmal der Aufzählung der zahlreichen Beispiele gleichartiger Gefässe, die (meist paarweise) zusammengehören und eine auch inhaltlich zusammenhängende Dekoration zeigen.²⁷ So zeigen Silbergefässe — und von solchen soll hier gehandelt werden — mit Darstellungen aus der Mythologie oft zusammenhängende Zyklen aus einem Mythenkreis, die dann natürlich in einer bestimmten Reihenfolge « abzulesen » sind:

Wenn man die richtige Reihenfolge herausgefunden hat, läuft der Mythos wie ein Film (oder 'comic') vor den Augen des Betrachters ab. Die nächstliegende Reihenfolge — die auch in der Tat die am häufigsten vorkommende ist — wäre die, dass man zuerst das eine Gefäss (Vorder- und Rückseite) und dann das andere (wieder Vorder- und Rückseite) zu betrachten hat.²⁸ Von dieser Normalanordnung der Szenenfolge scheint man jedoch in einigen Fällen abgegangen zu sein. Von solchen Beispielen wird hier die Rede sein, da sich zuweilen erst auf Grund der richtig erschlossenen, unerwarteten Reihenfolge die richtige Deutung der einzelnen Szenen geben lässt. Ein Beispiel schliesslich soll dafür gegeben werden, dass man auf Grund der beabsichtigten unkonventionellen Szenenkombination ein Gegenstück zu einem einzelnen erhaltenen Becher sozusagen errechnen lässt, ein Gegenstück, das die anfechtbare Deutung des Einzelstücks sichern hilft.

A. Zwei Becher mit erotischen Szenen aus der Casa di Menandro (Abb. 5-9).

Unter den zahlreichen Becherpaaren im Schatz der Casa di Menandro befinden sich zwei *calices* mit Liebespaaren, oder besser gesagt: es sind vier Darstellungen desselben Paares, sozusagen in vier Phasen.²⁹ Es ist auch nicht einfach irgendein Liebespaar gemeint, sondern ein ganz bestimmtes: Ares und Aphrodite. Das ergibt sich eindeutig aus dem waffenhaltenden Eros auf der Rückseite des Bechers Nr. 5 (nach Maiuris Zählung).

Er trägt die Waffen des Ares. Dieser Figur an der rechten Seite des rückwärtigen Bildes entspricht auf dem anderen Becher (Nr. 6) ein Eros mit einem grossen Alabastron (?), vielleicht eher ein Wassergefäss. Diese Figur nimmt nun aber nicht die rechte, sondern die linke Bildhälte ein. So ergibt sich, wenn man die Becher nebeneinanderstellt, eine klare Symmetrie der Szenen und Figuren, auch auf den Rückseiten.

Es wurde schon angedeutet, dass die einzelnen Szenen verschiedene Phasen eines Geschehens zeigen. Dass dies stimmt, lässt sich unschwer dem Grad der Bekleidung (oder besser der Entkleidung) Aphrodites ablesen. Danach ist auf jedem Fall die Darstellung auf der Rückseite von Becher 6 die letzte. Die vorletzte finden wir jedoch nicht auf

der anderen Seite desselben Bechers, sondern auf der Rückseite von Becher 5 neben dem Waffenhaltenden Eros. Dadurch ist die Abfolge aller vier Szenen gesichert: Das Geschehen beginnt auf der Vorderseite von Becher 6 mit der Wiedergabe des Paares sozusagen in normalen Toten- oder Heroenmahlschema.

Die zweite Szene ist die auf der Vorderseite des Bechers Nr. 5. Aphrodite ziert sich anscheinend ein wenig. Der antike Betrachter sah wohl einen besonderen Witz darin, dass sich das « Heroenpaar » zu streiten scheint. Wenn man sich vorstellt, dass die Becher etwa auf einer Anrichte oder in einem Schrank vor einer Rückwand aufgestellt waren, so ist dies alles, was der Betrachter zunächst sieht. Nun kommt der Augenblick des Besitzers: er fordert auf, die Rückseiten zu betrachten, sei es dass er anregt, hinten herumzulugen, sei es dass man die Becher nun auf einen Tisch stellte, so dass man sie zusammen umschreiten kann: nun folgt die Rückseitenszene von Becher 5, und die letzte Szene ist die auf der Rückseite von Nr. 6. In der Mitte zwischen der letzten und der vorletzten Darstellung stehen symmetrisch die beiden Erosfiguren, deren Sinn nun klarer erschliessbar ist: solange die Becher vor einer Wand stehen, sind sie nicht sichtbar. Aber sie ermöglichen es dem Toreuten, die beiden Szenen neben ihnen so auswärts zu schieben, dass man sie schon sehen kann, wenn man nur hinten herumschaut, und erst dann, wenn man die Gefässe von ihrem normalen Standort herunternimmt und sie frei auf einem Tisch aufstellt, wird das Geheimnis gelüftet, wer überhaupt dargestellt ist.

Statt der normalen Regel-Anordnung der vier Darstellungen kommen wir also zu einer Abfolge der Szenen, die es verlangt, das Becherpaar insgesamt zu umschreiten. Dabei wird auf die zu erwartende Normalaufstellung der Becher auf einem Wandbord Rücksicht genommen; die Füllfiguren schieben die Rückseitenszenen derart nach aussen, dass sie schon von den Seiten her sichtbar sind.

B. *Zwei Becher mit Szenen der Dionysosgeburt und -Kindheit aus der Casa di Menandro*
(Abb. 10-13).

Es gibt jedoch nicht nur diese Art von «Ablese»-Möglichkeit, bei der das Becherpaar insgesamt abgelesen werden muss, indem man es umschreitet.

Bei einem anderen Paar gleichfalls aus der Casa di Menandro lässt sich eine zweite Möglichkeit beobachten, die man als «zeilenweise» umschreiben könnte. Es handelt sich um die beiden Becher, die das komplizierte Geschehen um die doppelte Geburt des Dionysos zeigen.³⁰ Maiuri konnte hier die besser erhaltene Szene auf Becher 10 nicht richtig deuten (er nennt sie Trauer der Ariadne — aber wann trauert Ariadne eigentlich?), weil er die «Lesung» von derartigen Bechern «im Kontext» nicht in Erwägung zog.

Hier ist die Abfolge einiger Szenen auf den ersten Blick klar zu erkennen: auf die Geburt des Dionysos durch Zeus (mit Hermes auf Becher 10) muss die Waschung des Kindes durch die Nymphen von Nysa auf dem anderen Becher (9) folgen. Vor der Geburt durch Zeus muss der Tod der Semele liegen, die ebenfalls auf Becher 9 dargestellt ist. Dann aber kann die «Trauer der Ariadne» eigentlich nur vor dem Tod der Semele liegen und kann folglich kaum die Trauer der Ariadne darstellen.

Welche Darstellung vor dem Tod der Semele liegt, ist aber sehr klar erschliessbar: es ist Semele, die durch die Neckereien ihrer Schwestern verunsichert wird, ob wirklich Zeus ihr Liebhaber ist, was sie schliesslich zu dem fatalen Wunsch verleitet, Zeus möge in seiner vollen Macht zu ihr kommen: Ihr Tod in der nächsten Szene ist die unmittelbare Folge davon. Man könnte einwenden, in einer so frühen Phase des Geschehens, lange vor der Geburt des Dionysos könne doch noch keine Mänade (mit Thyrsos) auftreten. Als «Erzmänade» aber, die in ihrer Raserei schliesslich sogar ihren eigenen Sohn, Pentheus, zerreißen wird, ist jedoch eine der Schwestern, Agaue, unmissverständlich gekennzeichnet.

Ebenso steht Ino in sozusagen typischer «Kindmörderinnenpose»³¹ sinnend da, ist also gleichfalls treffend «proleptisch» charakterisiert.

Bei diesen beiden Bechern kommen wir also zu einer anderen «Lesefolge»: beginnend auf Becher 10 mit Semele zwischen ihren Schwestern. Es folgt auf Becher 9 der Tod der Semele. Dann müssen beide Becher einzeln umgedreht werden, und es folgt wieder auf Becher 10 die zweite Geburt des Dionysos durch Zeus und auf Becher 9 die Waschung des Kindes durch die Nymphen von Nysa: Wir lesen also sozusagen zeilenweise immer von Becher zu Becher springend.

C. Die Kannen mit Szenen aus der Ilias aus Berthouville

Die beiden Kannen aus Berthouville zeigen vier entscheidende Szenen aus der Ilias:³² Auf der einen Achill, den toten Patroklos beweinend und die Lösung Hektors: sein Leichnam wird gegen kostbare Gefäße aufgewogen. Die zweite Kanne zeigt die Schleifung Hektors und Achills Tod.

Dass die Reihenfolge so nicht sinnvoll ist, lässt sich unmittelbar erkennen. Auf die Beweinung des Patroklos muss die Schleifung Hektors folgen, dann die Lösung Hektors und zum Schluss erst Achills Tod. Auch in diesem Fall sind also zunächst die Vorderseiten und dann die Rückseiten der Kannen, jeweils von links nach rechts zu betrachten: Es handelt sich wieder um ein Ablesen in Zeilen, wie bei den zuvor besprochenen Bechern der Casa di Menandro.

D. Die «coppa paesistica» in Alexandria

Der Becher mit ländlichen Szenen, dem Adriani seine Serie eingehender «divagazioni» gewidmet hat, ist nur als einzelnes Stück erhalten.³³ Adriani schlägt mit aller gebotenen Vorsicht eine Deutung auf das Parisurteil vor: wie sich zeigen wird, zu Recht. Und ganz zu Recht hat er auch seine «divagazioni» allgemein über Szenen des ländlichen Lebens an seine Publikation dieses Bechers angeschlossen. Denn das Parisurteil ist ja in der Tat, wenn man es recht sieht, der Prototyp aller Träume armer Landleute, dies ganz besonders, wenn man eine der besonders geläufigen Szenen, die des Hirten (?) mit der geflügelten «Incuba»,³⁴ inhaltlich mit dem Mythos vergleicht, der dem einsamen Hirten auf dem Berg Ida die Gelegenheit gibt, die schönsten der Göttinnen zu schauen und ihm schliesslich die schönste aller Frauen verheisst.

Aber eine Deutung der Darstellung auf der «coppa paesistica» als wahlloses Exzerpt aus einer Parisurteilszene bereitet doch Schwierigkeiten. Denn von dem nötigen 'Personal', das zu einer Erkennbarkeit der Darstellung als Parisurteil gehört, sind nur wenige und gerade nicht alle Hauptfiguren zu erkennen, hingegen eine ganze Reihe von nur das Ambiente charakterisierenden Nebenfiguren, so der Berg Ida, der liegende Flussgott (wohl Skamander), eine liegende Quellnymphe und andere. Von den eigentlichen Hauptakteuren

sind jedoch nur Paris und eine der unterlegenen Göttinnen zu erkennen: Athena. Gerade die Siegerin, die bei einem sinnvollen Exzerpt auf gar keinen Fall fehlen dürfte, fehlt: Aphrodite; ausserdem Hera und — wenngleich von weniger zentraler Bedeutung — Hermes.

Wenn wir nun die obigen Beobachtungen in Erwägung ziehen, so ist die Ursache für die so wahllos wirkende Auswahl der wiedergegebenen Figuren schnell zu erschliessen: die «coppa paesistica» ist nur ein Stück von einem Becherpaar. Auf dem heute fehlenden dürfen wir auf der Paris gegenüberzustellenden Seite des anderen Bechers Aphrodite, vielleicht mit Eros und wohl vorgestellt von Hermes erwarten, und auf der Rückseite dürfte Hera, wahrscheinlich mit anderen Füllfiguren abgebildet gewesen sein. Die «coppa paesistica» wäre dann nur eines von zwei Gegenständen mit nur der einen Hauptfigur und der vergleichsweise weniger wichtigen Athena. Die andere Hauptfigur muß auf dem anderen Becher zu sehen gewesen sein, so daß man sie unmittelbar Paris gegenübergestellt sehen konnte. Der Sinn der Darstellung insgesamt war dann sogar leichter und schneller zu erfassen, als wenn man (etwa unter Fortlassung der Ambiente- und Füllfiguren) versucht hätte, den gesamten Inhalt der Darstellung auf den beiden Seiten eines Bechers unterzubringen.

Es handelt sich bei diesen Überlegungen — wie schon eingangs gesagt wurde — um den Hinweis auf Möglichkeiten, wie in einigen Fällen — keineswegs immer — derartige Becherpaare zu lesen sind. In sehr vielen Fällen sind in der Tat und ohne jeglichen Zweifel die einzelnen Becher nacheinander zu betrachten, damit die richtige Szenenfolge abzulesen ist. In vielen Fällen handelt es sich um wahllos aneinanderreihbare Bilder aus einem einheitlichen Mythenkreis. Genannt seien nur die beiden Becher mit Heraklestaten gleichfalls aus der Casa di Menandro (Anm. 2), hier erscheint die Anordnung und Auswahl der einzelnen Bilder wirklich nicht besonders überlegt. Aber für die Erkennbarkeit der Becher als Heraklesbecher ist eine bestimmte Reihenfolge auch nicht wichtig. Jede einzelne Tat ist unmittelbar deutbar. Die Reihenfolge braucht nicht sozusagen historisch richtig zu sein. Im Gegenteil scheint sie in vielen Fällen vom zur Verfügung stehenden Restraum abzuhängen: dies zumal dann, wenn gewisse Taten

in besonders platzraubendem Darstellungsschema wiedergegeben werden.

Es zeigt sich oft, dass man konventionell, Becher für Becher zu betrachten gewöhnt war. Um so erstaunlicher mag es wirken, dass dies in einigen Fällen nicht der Fall war. Einen sicheren Grund hierfür zu nennen, fällt schwer. Aber man kann ihn erahnen, wenn man sich überlegt, wozu diese Gefässe, von denen die Rede war, dienten: Es handelt sich ja ausnahmslos um Trinkgefässe. Und da wird eine Begründung leicht erkennbar: diese Becher können mit ihren Sprüngen von Becher zu Becher geradezu ideal Gespräche enregen. Sie spielen dem Gegenüber stets erneut das Wort zu: Der Gegenüber muss die Erzählung aufgrund dessen, was auf dem eigenen Becher dargestellt ist, fortsetzen. Man selbst hat die Fortsetzung ja nicht in der Hand — oder noch besser, es werden Anregungen möglich wie «dreh erst mal um, ehe Du von dem redest, was Du jetzt siehst».

Dass neben dieser Dialoge anregenden Funktion der Szenenverteilung auch die Aufstellung der Prunkstücke auf die Szenenanordnung gewirkt hat, ist kein Widerspruch. So liess sich das Bestreben der Überschaubarkeit des Wichtigsten nebeneinander und die Lebendigkeit des Wechselgesprächs miteinander verbinden, zu der sicher nicht täglich Gelegenheit gegeben werden sollte, sondern nur zu besonderen Gelegenheiten.

ESPRIT ODER WITZ?

Auf den ersten Blick gibt es kaum Gemeinsames zwischen Euthymides und den römischen Toreuten, die «unkonventionelles Lesen» anregen. Gemeinsam ist eigentlich nur, dass hoher Qualität zum Trotz von übertriebenem inhaltlichem Ernst nicht die Rede sein kann. Gerade die Art, wie der Ernst vermieden wird, ist jedoch vielleicht nicht zufällig. Bei Euthymides ist es geradezu kabarettistischer Aktualwitz, den man entweder sofort be-

greift oder nie, weil zu lange Erklärung das Lachen zu eher gequältem Lächeln ersterben lässt. Der Esprit liegt in der einzelnen Darstellung, so wie in Komödien des Aristophanes im einzelnen Wort oder Satz. Der Witz ist nicht zeitlos, nicht wiederholbar: begreifbar machen ihn nur noch Scholien.

Anders der Esprit der Toreuten, der von der Wiederholbarkeit lebt — kaum anders als das, was in der mittleren und neueren griechischen Komödie und nicht minder in der römischen komisch ist. Sie leben kaum minder von der Wiederholbarkeit der «Situations-komik» als jene besprochenen Silberbecher von der Wiederholbarkeit des «Lesens». Es soll nicht behauptet werden, dass Aktualwitz und wiederholbarer Esprit Gegensätze sind, die sich mit dem Unterschied zwischen «Griechisch» und «Römisch» decken, selbst dann vielleicht nicht, wenn man die Wiederholbarkeit spätestens im Hellenismus einsetzen lässt und den Hellenismus dem römischen Bereich als Vorläufer zuordnen will. Trotzdem scheint es nicht ganz abwegig, die Vervielfältigungsmöglichkeit auch im Bereich des Komischen für eine vergleichsweise spätere Erscheinung zu halten: Mag es also auch denkbar sein, einmaligen, unwiederholbaren Witz auch in hellenistischer oder römischer Kunst nachzuweisen, scheint hier die Komik weniger in der Aktualität zu liegen, sondern eher in der Herstellung eines «komischen Konflikts», der wiederholbare Interpretation mit Esprit erlaubt. Dabei kann der «Konflikt» sogar aus dem «Kunstwerk» heraustreten und erst in seinem Gebrauch erkennbar werden (wobei der Inhalt an sich ganz ernst ist). Beide Möglichkeiten sind gleichermassen schwer enkennbar: die «griechische» deswegen, weil uns die aktuelle Situation oft nicht bekannt ist, die «römische» kaum minder, weil wir die Wiederholbarkeit nicht nachvollziehen können.

*Archäologisches Institut
der Universität - Köln*

¹ (1917). Im folgenden einfach HOPPIN. Sonst gebe ich nur das BEAZLEY-ZITAT (ARV²) und je ein leicht zugängliches, möglichst neueres Abbildungszitat.

² In dem oben im Text genannten Buch 30.

³ ebenda 34.

⁴ H. KENNER, *Das Phänomen der verkehrten Welt in der Griechisch-Römischen Antike* (1970).

⁵ ebenda 147 ff. Abb. 43 und 132 Abb. 38.

⁶ Amphora München 2308. ARV² 26,2. HOPPIN 13 ff. (Euthymideses). Psykter Turin 4123. ARV² 28.11. HOPPIN 18 ff. (Plio statt Polio). Und weitere.

⁷ AA 1977, 39 ff.

⁸ München 2307. ARV² 26,1. HOPPIN 11 ff.

⁹ a.O. 41.

¹⁰ Hydria des Phintias München 2421. ARV² 23,7. HOPPIN 114 ff. Möglicherweise auch Hydria Philadelphia-Florenz 1B15. ARV² 35,9.

¹¹ BOARDMAN a.O. 34.

¹² Psykter Turin (s.o. Anm. 6). Hydria des Phintias München 2421. ARV² 23,7. HOPPIN 114 ff.

¹³ Leningrad 644. ARV² 16,15.

¹⁴ s.o. Anm. 12. Denselben Smikythos finden wir auf der Kalpis des Euthymides in Bonn 70. ARV² 28,12. HOPPIN 23.

¹⁵ Louvre G 107. ARV² 18,1.

¹⁶ Stamnos Brüssel A 717. ARV² 20,1. Stamnos London E 438. ARV² 20,3. Vgl. ARV² 1563 f.

¹⁷ Eualkides und Pheidiades auf denselben Vasen, vgl. ARV² 1579 und 1606.

¹⁸ Louvre G. 42. ARV² 23,1. HOPPIN 123 ff. Ebenso vielleicht auf zwei Vasen des Euthymides selbst: Amphora Louvre G 44. ARV² 27,3. HOPPIN 60 ff. Volutenkrater Serra Orlando. ARV² 28,10. Ferner auf dem Kalyxkrater ex Bourguignon-Oxford 1928. 504. ARV² 33,3.

¹⁹ München 2309. ARV² 27,4. HOPPIN 15 ff. FR I, 173 ff, Taf. 33.

²⁰ Darstellungen des Raubes der Helena: L. GHALI-KAHIL, *Les enlèvements et le retour d'Hélène* (1955).

Die Münchner Amphora: 310. Helena erscheint allerdings offenbar nie als Kind in den Darstellungen.

²¹ LIPPOLD, *HdArch* III, 1, 72 Taf. 20,3. W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen* (1969) 333 ff. Abb. 371 f.

²² Athenaios. 13 p. 583 e. FR I 178.

²³ AA 1993, 89.

²⁴ Athenaios a.O. Die Tochter hiess in Wirklichkeit Kallistion.

²⁵ Vgl. die Amphora des Phintias im Louvre G. 42. ARV² 23,1. HOPPIN 123 ff.

²⁶ Ilias 3,108.

²⁷ In der griechischen Vasenmalerei scheint es derartige auch bei eindeutig zusammengehörigen Gefässen nicht gegeben zu haben. Der inhaltliche Zusammenhang betrifft hier das einzelne Gefäss, nicht das Paar, wie sich aus den Zyklenaufzählungen in Brommers Vasenlisten unschwer ablesen lässt. Die Wurzeln derartiger Erzählung mit fortlaufenden Szenen scheinen im Hellenismus zu liegen. Wenige ältere Ausnahmen nennt K. SCHAUENBURG, AA, 1977, 196 f.

²⁸ z.B. die Heraklestaten-Becher der Casa di Menandro; MAIURI, *La casa del Menandro*, Taf. 25-30.

²⁹ ebd. Taf. 31-37. Maiuri sieht zwar auch Venus und Mars dargestellt, aber sozusagen wahllos « amori », und es ist nur ein « amore » in mehreren Phasen.

³⁰ ebd. Taf. 38-40 und Textabb. 130 ff. S. 337 ff.

³¹ Etwa entsprechend der Prokne auf der Akropolis 1358 (M. BROUSKARI, *The Acropolis Museum*, Abb. 351; LIPPOLD, *HdArch* III, 1, 185) oder der Medea in pompejanischen Wandgemälden (CURTIUS, *Die Wandmalerei Pompejis* Taf. 7 bis 208). Es handelt sich um eine Gebärde des Nachsinnens, ja des inneren Kampfes: Gemütszustände, die sich bei der Ermordung der eigenen Kinder in besonders starkem Masse einstellen (G. NEUMANN, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* 125 ff.).

³² J. BABELON, *Le trésor d'Argenterie de Berthouville*, Taf. 5-8.

³³ A. ADRIANI, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica d'Alessandria* (1959).

³⁴ a.O. Taf. 21 Abb. 57.

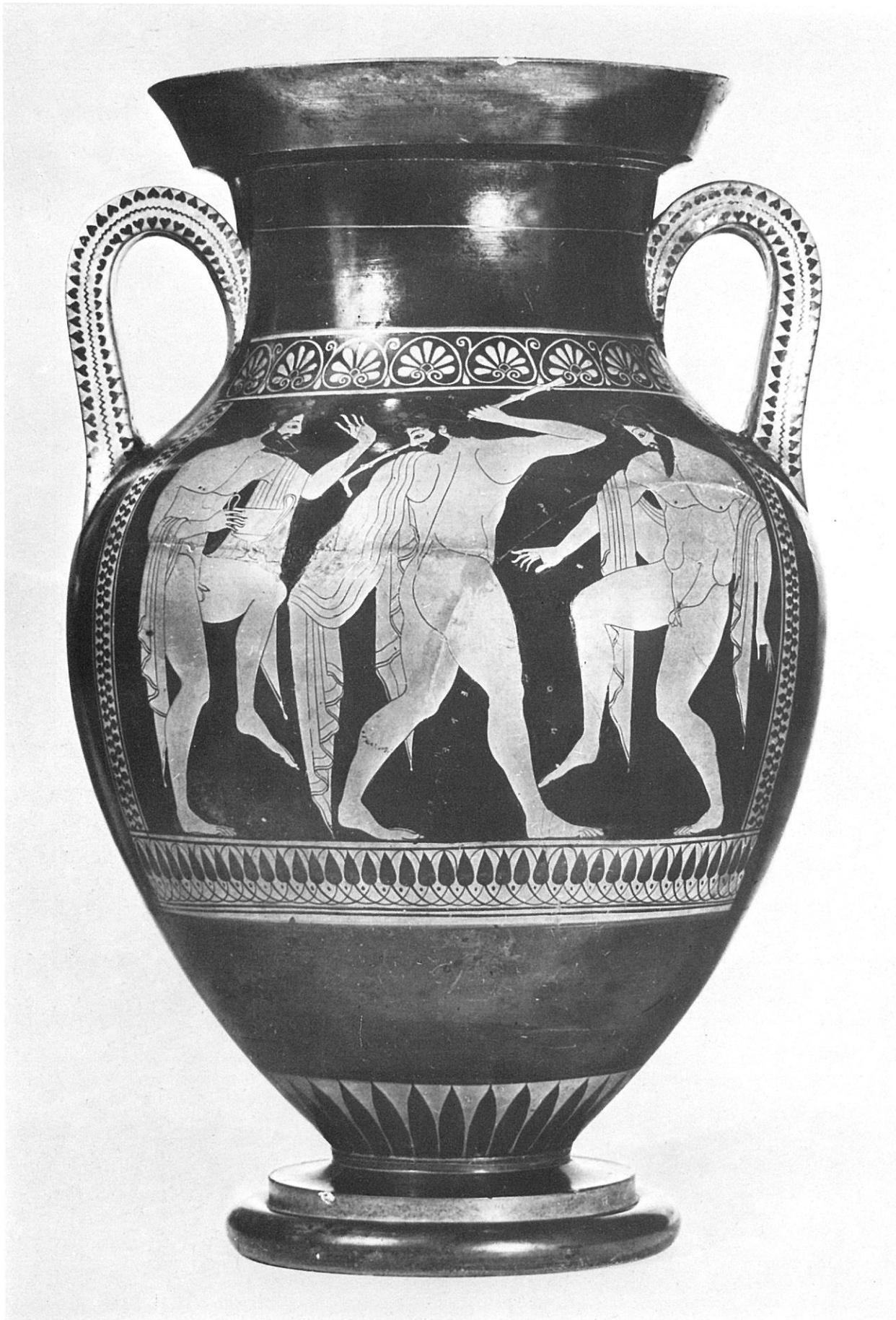


fig. 1



fig. 2



fig. 4



fig. 3

fig. 5



fig. 6

fig. 7



fig. 8

evtl. WAND

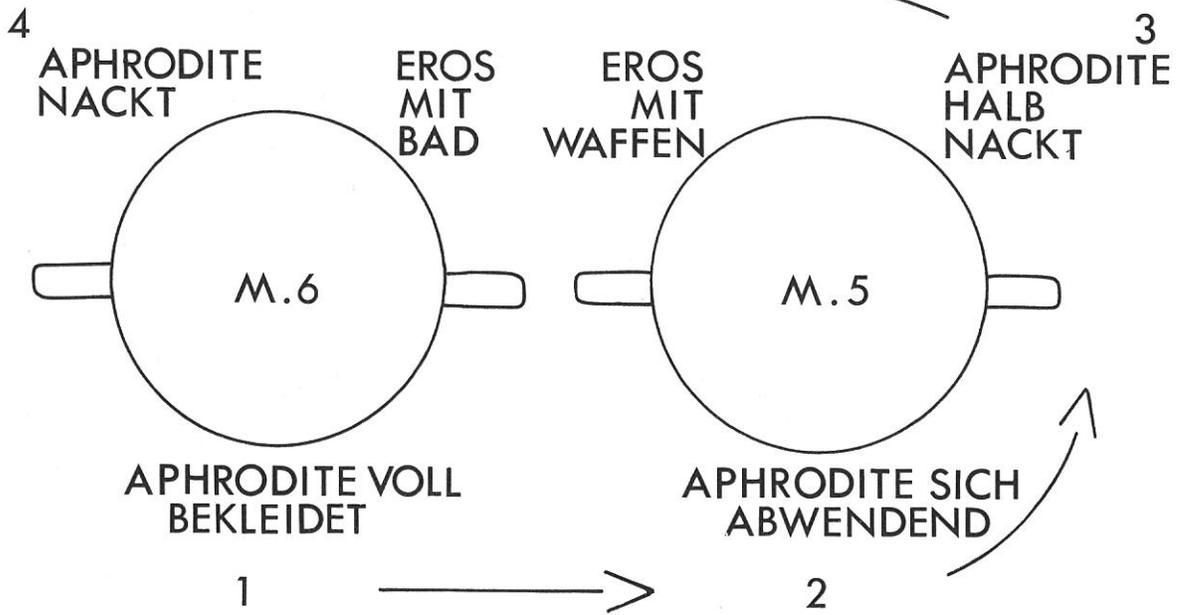


fig. 9



fig. 10



fig. 11

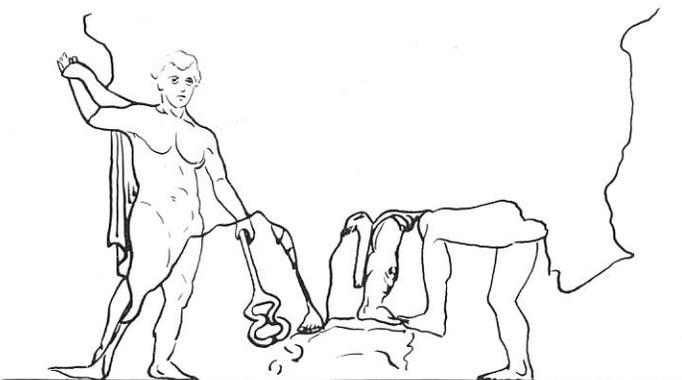


fig. 12



fig. 13