

Nikolaus Dietrich

Zur heuristischen Kategorie des Kontextes in der Archäologie. Bemerkungen zu einem attischen Schalenfragment des Phintias*

Ziel dieses Aufsatzes ist es, die in der Klassischen Archäologie, wie mir scheint, zu einseitige Auffassung dessen, was der Kontext eines archäologischen Artefakts sei, zu erweitern.¹ Als Beispielbefund soll ein ikonographisch wenig außergewöhnliches attisches Schalenfragment des Phintias um 500 v. Chr. aus der Heidelberger Antikensammlung dienen (**Abb. 1a–d**), welches 1970 aus dem Kunsthandel erworben wurde, ohne dass sich seine Herkunft weiter zurückverfolgen ließe.² Obwohl seine

* Die hier vorgelegten Gedanken gehen z. T. auf meine Arbeit im Rahmen des von mir geleiteten Projekts A10 („Schrift und Bild in der griechischen Plastik: Exemplarische Untersuchung am Beispiel Athens und Olympias von der Archaik bis in die Kaiserzeit“) des Heidelberger SFB 933 („Materiale Textkulturen. Materialität und Präsenz des Geschriebenen in non-typographischen Gesellschaften“) zurück. Auch der Austausch mit Diamantis Panagiotopoulos hat zur Weiterentwicklung beigetragen. Schließlich möchte ich der Hilfskraft Gwendolyn Straubhaar für ihre Unterstützung danken.

- 1 Für eine grundlegende Kritik am *contextualism* (nicht nur) im Zusammenhang mit der wissenschaftlichen Beschäftigung mit attischer Vasenmalerei siehe Neer 2002, 23–26 (für eine [partielle] Kritik an dieser Kritik siehe Heinemann 2016, 59–61). Neer setzt mit seiner Kritik an der Zirkularität eines Interpretierens von archäologischen Artefakten in ihrem Kontext, den wir oftmals wiederum mehr oder weniger weitgehend über ebendiese archäologischen Artefakte überhaupt kennen, an und befasst sich so mit einem anderen Aspekt des Problems als denjenigen, die im Folgenden zur Sprache kommen sollen. Kritisch gegenüber der Dominanz des Grabungskontextes in gegenwärtiger archäologischer Methode im Rahmen eines Plädoyers für das dekontextualisierte (aber im Museum rekontextualisierte!) archäologische Artefakt: Osborne 2015.
- 2 Heidelberg, Antikenmuseum der Universität Inv. 70/13; Dm Tondo: 9,3 cm; Malerzuschreibung an Phintias durch J. D. Beazley: Para 323.13bis, 507 (mit irrtümlicher Standortangabe Karlsruhe); Add² 155; BA 352402; AVI 3966 (linksläufiger Schriftzug am oberen Tondorand: Λέαγρος καλό[ς]). Im Eingangsinventar ist als Herkunft lediglich „Kunsthandel“ ohne weitere Präzisierung oder Preisangabe notiert worden. Anlässlich der Restaurierung der Schale Dezember 1986 wurden zwei in anderen Sammlungen befindliche Fragmente angefügt: New York, Metropolitan Museum Inv. 1983.524.1a-b (= rechtes Fragment mit Teil des Kissens und Resten einer am Boden stehenden Schale [anpassend] und unteres Fragment mit kleinem Fußstück der abgesetzten Schale [nicht anpassend], in Dauerleihgabe) und Malibu, J. Paul Getty Museum, ohne Inv. (= linkes Fragment mit Henkel und den Buchstaben Λ und Ο, in Dauerleihgabe). Bibliographie zum Stück: *Ars Antiqua*, Auktion V, 7. November 1964 in Luzern, 31–32, Nr. 126, Taf. 32 [teilw. ergänzt und übermalt; Katalogtext durch K. Schauenburg]; Brijder 1973, 7, Abb. 6 [teilw. ergänzt und übermalt]; Gropengießer – Hampe 1974, 34, Abb. 5 [teilw. ergänzt und übermalt]; Cardon 1979, 170; Gropengießer – Schneider 1986, 28–29 [mit Abb., teilw. ergänzt und übermalt] und 39 [Bibliographie], Nr. 13 [D. Michel]; Weiß 1989, 93; Immerwahr 1990, Nr. 396; Pécasse 1992, 16; 21; 23–25, Nr. 19, Abb. 5 und 9 [teilw. ergänzt und übermalt].

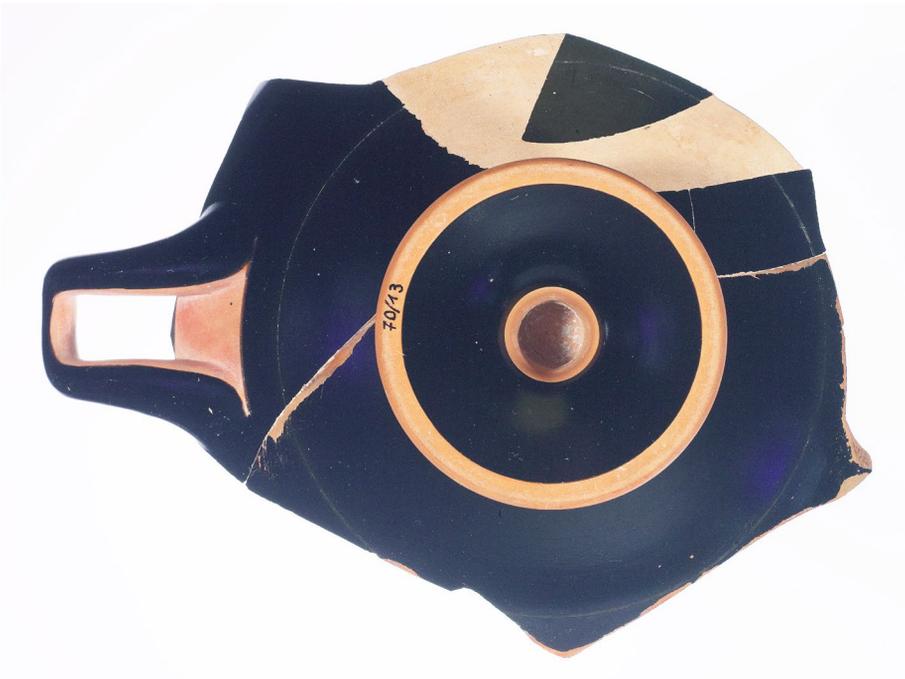


Abb. 1a–b: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment des Phintias mit Kottabos spielendem Symposiasten, um 510–500 v. Chr., Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 70/13 (© Foto Hubert Vögele).



Abb. 1c–d: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment des Phintias mit Kottabos spielendem Symposiasten, um 510–500 v. Chr., Antikemuseum der Universität Heidelberg Inv. 70/13 (© Foto Hubert Vögele).

Fundzusammenhänge unbekannt sind, erlaubt der Gegenstand, wie ich zeigen möchte, eine Vielzahl von methodisch fundierten Aussagen, die jedoch auf andere Kontexte Bezug nehmen als denjenigen, den man archäologischen Kontext zu nennen pflegt.³

Das Fragment lässt sich zu einer sog. Einheitsschale ergänzen, wie sie im Töpferviertel Athens in der Zeit um 500 v. Chr. in riesiger Zahl und oft sehr hoher Qualität hergestellt wurden. Geht man innerhalb der Typologie der attischen Trinkschalen noch etwas weiter ins Detail, so würde unser Stück zum Typus C innerhalb der von Bloesch 1940 erstellten Formtypologie rechnen, erkennbar an dem Wulst, welcher die Standplatte des Schalenfußes vom Stiel absetzt, statt dass ein Wulst den Fuß vom Schalenbecken trenne wie beim Typus A, oder dass Schalenfuß und Schalenbecken ohne Unterbrechung ineinander übergangen wie bei Typus B.⁴ Dass derartige Fragen der typologischen Einordnung durchaus eine Relevanz haben, die über den Bereich reiner Taxonomie hinausgeht, wird sich noch zeigen.

Nun hat das besagte Fragment natürlich nicht nur eine charakteristische Form, sondern ist auch in der bekannten rotfigurigen Malweise dekoriert. Anders als viele zeitgenössische Schalen, die innen und außen mit figürlichem Dekor aufwarten, ist unser Stück jedoch nur im Inneren mit einem Bild geschmückt, die Außenseiten dagegen sind einheitlich schwarz gefirnisst.⁵ Zu diesem schwarzen Firnis auch später

3 Wie Heinemann feststellt, setzt das breite Interesse am Kontextbegriff (gerade in programmatischer Absetzung vom kontextlosen archäologischen Artefakt aus dem Kunsthandel!) v. a. in den 90er Jahren ein, mit Verweis auf die hierfür besonders charakteristischen Publikationen Graepler 1993 oder Stemmer 1995 (Heinemann 2016, 58 mit Anm. 168). Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, sei an dieser Stelle betont, dass ich mit diesem Beitrag keineswegs die riesige Problematik des Verlusts archäologischer Kontexte durch die ökonomisch gesteuerten Prozesse des Kunsthandels und die damit mittelbar verbundenen illegalen Raubgrabungen relativieren möchte. Während eine klare, auf differenzierte Bewertungen verzichtende Positionierung zugunsten des archäologischen Kontextes aus juristischer und polizeilicher Perspektive unbedingt angebracht ist, wäre dieselbe undifferenzierte Positionierung aus wissenschaftlicher Perspektive kontraproduktiv und auf lange Sicht intellektuell verarmend – so die hier vertretene These. Für provokante Positionen in diesem Zusammenhang siehe Osborne 2015.

4 Zu Einheitsschalen im Typus C siehe Bloesch 1940, 111–136.

5 Auf Grundlage einer Durchsicht aller Einträge zu rotfigurigen Schalen der Zeitspanne 525–475 v. Chr. im Beazley-Archiv ergibt sich, dass sich der Bildschmuck auf etwas über 40 % der frührotfigurigen Schalen auf das Innere beschränkt. Dabei ist zu bemerken, dass eine Vorliebe für auf das Innere beschränkte Dekoration nicht nur bei sehr flüchtig arbeitenden Vasenmalern festzustellen ist (so etwa beim Pithos-Maler), sondern auch etwa unter den Schalen, die Epiktetos zugewiesen wurden, knapp die Hälfte nur im Inneren bebildert ist. Es ging beim Verzicht auf Außenbilder also wohl zumindest nicht nur um die Reduktion des Aufwands. Unter den wenigen Schalen, die dem Maler Phintias zugewiesen wurden (siehe Auflistung in Pécasse 1992, 16), weist die Mehrzahl, nämlich sämtliche Schalen im Typus C, nur Innenbilder auf. Allgemein ist der Verzicht auf Außenbilder ein häufiges Charakteristikum von Schalen im Typus C (Seki 1985, 92); für eine Auflistung derartiger Schalen siehe Seki 1985, 94–97.

noch mehr.⁶ Das ikonographisch in dieser Zeit absolut gewöhnliche Innenbild zeigt einen Symposiasten beim Kottabos-Spiel.⁷

Das Fragment im Kontext 1: Der Fundkontext/der Kontext des antiken Gebrauchs

Um den Gegenstand nicht als autonome Entität zu interpretieren, die für nichts und niemanden als nur für sich selbst da ist, bedarf es eines Kontextes, innerhalb dessen das Objekt zu interpretieren wäre.⁸ Doch was ist der Kontext dieses archäologischen Artefakts? Das, was man landläufig den archäologischen Kontext nennt, entspricht dem Fundkontext, doch dieser ist uns wie für die große Mehrzahl der Objekte in der Heidelberger Sammlung nicht bekannt. Allerdings muss das noch nicht heißen, dass ein so aufgefasster Kontext für unser Objekt nicht zum Tragen

6 Siehe unten S. 51–58.

7 Zahlreiche spätarchaische rotfigurige Schalen zeigen im Innenbild einen einzelnen Symposiasten beim Kottabos-Spiel, so etwa folgende Schalen (nach BA-Nummern zitiert): 200999; 201003; 201014; 201028; 201088; 201124; 201794; 202084; 203574; 203651; 204568; 204579; 210038; 275247; 275637; 352425; 9036869. Symposiasten beim Kottabos-Spiel im Innenbild von Schalen teilen sich die Kline zuweilen auch mit einer Hetäre (z. B. BA 203254), einem Knaben (z. B. BA 204352 oder BA 204804) oder einem gleichaltrigen Mitzecher (z. B. BA 204630). Zu einzelnen Symposiasten in Schaleninnenbildern siehe Senff 1990; Fehr 2003, insbes. 26–27; Dietrich 2013, 48–49 mit Anm. 45; Osborne 2015, 171; 179; Filser 2017, 235–236; Siftar 2018, 164–199. Für die Bewertung dieser Bilder ist entscheidend, ob man im Motiv primär den einzelnen (i. e. nicht-gemeinschaftlichen) Trinker erkennt (so insbes. Fehr 2003) oder vielmehr die ausschnittshafte, auf einen Zecher fokussierte Darstellung eines gemeinschaftlichen Symposions (so Senff 1990, Dietrich 2013, 48–49 und Filser 2017, 235–236). Wenngleich letzteres allgemein und auch für unsere Heidelberger Schale mehr überzeugt, gibt es zumindest einige Fälle, wo die Darstellung eines einzelnen Symposiasten plausibel als asoziales Trinken verstanden werden kann, nämlich insbes. beim zechenden Achill bei der Lösung Hektors (siehe Giuliani 2003a, 168–186; Giuliani 2003b; Filser 2017, 142–144; 151–157; 228–231. Die Lösung Hektors ist im Innenbild einer Schale in Louvre auf die alleinige Figur des zechenden Achill über der Leiche des Hektor fokussiert [Louvre Inv. G 153; um 480; ARV2 460.14: Makron; siehe Kunisch 1997, 178, Nr. 169, Taf. 61; Giuliani 2003a, 182–183, Abb. 35; BA 204695]) und beim zechenden Herakles (Wolf 1993; Dietrich 2010, 55–62; 342–346; Filser 2017, 145–149; 218–221). Allgemein zur Ikonographie des Symposions in der attischen Vasenmalerei: Lissarrague 1987; Schäfer 1997; verschiedene Aufsätze in Orfanos – Carrière 2003; Catoni 2010; Topper 2012; Filser 2017, 127–277. Wenn auch zentral mit Bildern von Dionysos, Satyrn und Mänaden im 5. Jh. befasst, findet sich viel Grundlegendes zur Ikonographie des Symposions auch in Heinemann 2016.

8 Nur ein Konzept vom autonomen Kunstwerk wäre eines, für das es diese Notwendigkeit eines Kontextes nicht gäbe. Wiewohl dieses Konzept keineswegs bloß als bürgerlich-reaktionäres Ideal angesehen werden muss, sondern durchaus auch den Aspekt der Befreiung von einer durchökonomisierten Welt haben kann (so zumindest die Herangehensweise von Adorno), habe ich nicht vor, dorthin zurückzukehren.

kommen kann. Denn das, worum es beim Fundkontext geht, sind nicht die taphonomischen Akzidenzien, die zum jeweiligen Fundkontext geführt haben, an sich, sondern die Stellung des Objekts im Vollzug des antiken Lebens, mithin sein antiker Gebrauchskontext. Der Primat des Fundkontextes in der gegenwärtigen klassisch archäologischen Methode lässt sich also zurückführen auf einen Primat des antiken Gebrauchskontextes.⁹

Der Fundkontext eines Gegenstands nun gibt entweder positiv Auskunft über seinen letzten Gebrauch im Vollzug des antiken Lebens oder aber negativ Auskunft über die Modalitäten des Ausrangierens ebendieses Gegenstands. Vorhergehende Gebrauchskontexte sind im direkten Informationsgehalt des Fundkontextes also bereits nicht mehr inbegriffen.¹⁰ Schon allein aus dieser banalen und wohlbekanntem Erkenntnis heraus kann der Fundkontext eines Gegenstands in interpretatorischer Hinsicht keinen Alleinvertretungsanspruch für seine sinnvolle kontextuelle Einbindung erheben. Doch ließe sich hierauf antworten, dass der Hinweis über den letzten Gebrauchskontext eines Gegenstands schon besser ist als gar nichts, und man vorhergehende Gebrauchskontexte durch den Vergleich mit den Fundkontexten anderer analoger Gegenstände indirekt erschließen könne, was zweifellos zutrifft. Auf diese Weise ließe sich zumindest das methodische Credo aufrechterhalten, dass ein Gegenstand nur im Rahmen seines antiken Gebrauchskontextes, mithin im Rahmen seiner Stellung im Vollzug des antiken Lebens, sinnvoll interpretiert werden könne. Der Fundkontext als im Zweifel immer noch beste Quelle für ebenjenen Gebrauchskontext behielte damit im Prinzip seinen Alleinvertretungsanspruch für sinnvolle kontextuelle Einbindung der archäologischen Interpretation eines Gegenstands.

Bezogen auf attische Luxuskeramik jedoch sind die Fundkontexte *de facto* keineswegs die primäre Quelle für den antiken Gebrauchskontext, welcher gegenwärtig der großen Mehrzahl der wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Material zugrunde liegt, nämlich der Gebrauch dieser Gefäße beim Symposion. Die Mehrzahl der attischen Vasen hat schließlich einen etruskischen Fundkontext, die Mehrzahl der wissenschaftlichen Erörterungen zu attischen Vasen dagegen nimmt den athenischen

9 Dieser Primat durchzieht das durch seine intrinsische Überzeugungskraft zu recht so erfolgreiche Grundwissensbuch Hölscher 2002 (zwischenzeitlich mit zahlreichen Neuauflagen). Bezogen auf Bildwerke hält sich Hölscher in seinem knappen Buch zur griechischen Kunst in der Beck'schen Reihe in beeindruckender Konsequenz an den Ansatz, archäologische Artefakte in ihrem antiken lebensweltlichen Kontext zu betrachten. In programmatischer Formulierung wird dies im Schlusssatz des einleitenden Abschnitts angekündigt: „Hier liegt das Ziel dieses Buches: die griechischen Bildwerke in den Räumen, Situationen und Handlungen der antiken Lebenswelt darzustellen“ (Hölscher 2007, 9).

10 Zur beschränkten Aussagekraft des im Grabungskontext dokumentierten letzten Nutzungszusammenhangs siehe Osborne 2015, 242–245.

Kontext des Trinkgelages zur Grundlage. Dieser Gebrauchskontext wiederum lässt sich vornehmlich an den Gegenständen selbst und den Bildern auf ihnen ablesen.¹¹ Der Gebrauch der attischen Vasen als Trinkgeschirr beim griechischen Symposion ist als Affordanz gewissermaßen in die Artefakte selbst bereits eingeschrieben. Die Tatsache, dass für dieses Heidelberger Fragment kein Fundkontext überliefert ist, wirkt sich also nur marginal auf dessen Interpretierbarkeit im Kontext des athenischen Trinkgelages aus.¹² Dass sich hierzu einiges sagen lässt, möchte ich im Folgenden in aller Kürze darlegen.

Dass die Form, Machart und Dekoration der Schale in unmittelbarem Bezug stehen zu ihrem Gebrauch beim Symposion, liegt auf der Hand. Das Bild im Inneren der Schale zeigt schließlich genau dies: ein Mann beim Symposion, mithin in einer Situation, die unmittelbar vergleichbar ist mit der Situation dessen, der aus dieser Schale trinkt, und dabei das Innenbild zu Gesicht bekommt.¹³ Doch auch die Morphologie der Schale steht in unmittelbarem Bezug zur Kultur des Symposions.¹⁴ Die für Trinkschalen dieser Zeit charakteristische ausladende Form könnte man durchaus als ausgesprochen unpraktisch bezeichnen, vor allem wenn man bedenkt, dass die übliche Handhabung einer solchen Schale nach Ausweis der Bilder darin bestand, sie mit einer Hand am Fuß zu fassen und zum Mund zu balancieren, statt sie ganz einfach am Henkel zu greifen, wie man es auf zahlreichen zeitgenössischen Vasenbildern sieht.¹⁵ Die Maxime *form follows function* erweist sich hier also als falsch, insofern die Form der Schale mit ihren beidseitigen Henkeln *gerade nicht* einer vermeintlichen funktionalen Notwendigkeit des Haltens an den Henkeln folgt.

-
- 11 Richtungweisend für den Versuch, den Kontext des Symposions an der Symposionskeramik und ihren Bildern selbst zu rekonstruieren, war Lissarrague 1987. Auf die Zirkularität dieses Verfahrens weist Neer in seiner Kritik am *contextualism* hin: Neer 2002, 23–26.
- 12 Den derzeit besten und differenziertesten Überblick über den Gebrauchskontext von attischer Symposionskeramik liefert Heinemann 2016, 11–65. Er wendet sich dabei gegen Neers Kritik am *contextualism*, welchen dieser in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Symposionskeramik diagnostiziert hat (Neer 2002, 23–26).
- 13 Auf den tautologischen Charakter eines solchen Bildes weist Heinemann 2016, 60 hin.
- 14 Bemerkenswert vielschichtige Analysen dessen, wie die Morphologie von Trinkgeschirr die Art ihrer Handhabung vorgibt und so stets mit einem bestimmten Habitus des Trinkers korrespondiert, und dessen, wie die Veränderung der Morphologie von Trinkgeschirr den Wandel von Gelagekultur anzeigt, bietet Dickmann – Heinemann 2015 (darin insbes. der Beitrag von Heinemann S. 18–33). Zur Handhabung von Trinkgeschirr beim Symposion siehe auch bereits Lissarrague 1987, 49–65.
- 15 Siehe z. B. den frontal dargestellten Zecher auf dem Kelchkrater des Euphronios in München (Antikensammlung Inv. 9404; ARV2 1619.3bis, 1705 und 1699; Para 322; um 510; siehe Knauss 2017, 156–158 [mit Abb.]; BA 275007). Ein Greifen der Schale an einem Henkel beim Trinken aus derselben wird in seltenen Fällen auch dargestellt (siehe z. B. die Schale des Triptolemos-Malers in Berlin, Antikensammlung Inv. F 2298; ARV2 364.52; Para 364; CVA Berlin 2, 64.1–2; 66.5; CVA Berlin 3, 125.1.5; 134.6; siehe Filser 2017, 206–207, Abb. 74; BA 203844).

Wenn Zecher in Bildern ihre Schalen am Henkel anfassen, dann allermeist nur, um wie auf unserem Fragment dem beliebten Kottabos-Spiel zu frönen, oder zuweilen, um die Schale an Mitzecher weiterzureichen.¹⁶

Ein Widerspruch zur *form follows function*-Maxime gilt gleichwohl nur vordergründig. Denn die Zurschaustellung von Geschicklichkeit in der Handhabung des Trinkgeschirrs und überhaupt von Eleganz im Auftreten ist bei allem Weinrausch schließlich von wesentlicher Bedeutung für das griechische Symposion und seine spezifische Kultur des Trinkens. In der Welt der Satyrn werden Geschicklichkeitsübungen im Umgang mit dem Trinkgeschirr in maßlos übersteigter Form und in ironischer Brechung zur Schau gestellt, wie man es auf einem gern zitierten Psykter des Douris in London sieht.¹⁷ Rausch bei gleichzeitiger Beherrschung von Körper und Geist – dies ist die Gratwanderung, welche einem Teilnehmer am Symposion gelingen muss, um seinem Stand gerecht zu werden und sich im Wettbewerb um die beste Repräsentanz dessen, was ein Angehöriger der athenischen Elite zu sein hat, zu behaupten.¹⁸ Diese Gratwanderung kann natürlich auch scheitern und ist in der Praxis sicher auch häufig gescheitert. Das teils geradezu spektakuläre Scheitern dieser Gratwanderung nimmt auch im Bilddiskurs um das Symposion gerade in den Jahrzehnten um 500 breiten Raum ein, mit den wohlbekannten Bildern wilder Sexorgien¹⁹ und handgreiflich wer-

16 Siehe etwa die Schale des Oltos in Madrid mit einem sog. Hetärensymposion und einer Symposiastin, die eine Schale einer Mitzecherin am Henkel fassend hinüberreicht, begleitet durch den linksläufigen Schriftzug $\pi\tau\upsilon\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \sigma\acute{\upsilon}$ („Trinke auch du!“) (Museo Arqueológico Nacional Inv. 11267; ARV2 58.53, 1574; 1622; um 510 v. Chr.; CVA Madrid 2, IIIc.3, Taf. 1.3A-B, 2.2; 4.1; 5.1; AVI 4903; siehe Filser 2017, 180, Abb. 54; BA 200443).

17 London, British Museum Inv. E 768; ARV2 446.262; 1566; Para 375; um 500–490 v. Chr.; CVA London 6, III.I.c.12, Taf. 105.1a–d; siehe Lissarrague 2013a, 146–147, Abb. 122–123; Heinemann 2016, 208–209, Abb. 133; BA 205309. Zu Geschicklichkeitsspielen im Umgang mit der Dingwelt des Symposions (Trinkgeschirr, aber auch Weinschläuche und dergleichen) seitens menschlicher Gelageteilnehmer sowie – in gesteigerter Form – seitens Satyrn in der Vasenmalerei siehe Lissarrague 1987, 66–82.

18 Dieser Aspekt der griechischen Kultur des Trinkens wird in seinen verschiedensten Facetten herausgearbeitet in Lissarrague 1987 (allgemein S. 8–15; zur doppelten Bedeutung der auf vielen Kleinmeisterschalen geschriebenen Aufforderung $\pi\tau\acute{\iota}\epsilon\ \epsilon\acute{\upsilon}$ [„Trinke gut/ordentlich!“, im doppelten Sinne von „Nimm einen ordentlichen Schluck!“ und „Benimm’ dich ordentlich beim Trinken!“ oder „Bleibe Herr über den Rausch!“] siehe S. 61–62). Siehe auch Davidson 1997, 36–69.

19 Das weitgehendste Beispiel, das in diesem Zusammenhang oft zitiert wird, ist die Pariser Schale des Pedieus-Malers um 510–500 v. Chr. (Louvre Inv. G 13; ARV2 1578.16; CVA Louvre 19, 44–45, Taf. 68.1–2 und 69.1–3; BA 200694). Derartige Bilder sind vielfach behandelt worden, so etwa in Peschel 1987.

dender Symposiasten.²⁰ Die möglichen Folgen eines nicht mehr beherrschten Rausches werden also aus dem kulturellen Raum des Symposions nicht ferngehalten, sondern man konfrontiert sich offen mit dem Scheitern des Maßhaltens im Maßlosen. Die typische ausladende Form von attischen Trinkschalen gibt zu einem Scheitern reichlich Gelegenheit, macht sie es doch zur tatsächlichen Herausforderung, von der Schale zu trinken, ohne sich dabei zu besudeln.

Doch gerade deshalb bewahrheitet sich an unserem Fragment die Maxime des *form follows function*: Wäre die Trinkschale wie ein Maßkrug beim Münchner Oktoberfest, der selbst bei heftigstem Prosten nicht bricht, auf grobmotorische Handhabung durch Volltrunkene ausgelegt, dann könnte sich der athenische Symposiast daran in seiner Beherrschung von Körper und Geist im Zustand des Rausches nicht erweisen. Der Zusammenhang zwischen Form und Beschaffenheit des Gefäßes und seinem Gebrauch ist in beiden Fällen gegeben, doch in umgekehrtem Verhältnis. Der unverwüstliche Maßkrug passt sich an das zu erwartende Trinkverhalten von Oktoberfestbesuchern *passiv* an, die filigrane Schale fordert beherrschtes Verhalten von den Symposiasten *aktiv* ein. Oder anders und leicht überspitzt formuliert: Der Maßkrug fügt sich seinem Gebrauchskontext, die Schale schafft sich ihren Gebrauchskontext.²¹

Um zu weiterführenden Aussagen zur Morphologie unseres Schalenfragments zu gelangen, erwies sich der Gebrauchskontext beim griechischen Symposion also als ausgesprochen produktiv. Ohne Bezug auf diesen Gebrauchskontext liefe der Diskurs um die Form der Schale fast zwangsläufig auf die Beteuerung ihrer Formvollendung hinaus, auf das größere oder kleinere Formgefühl des Töpfers und dergleichen mehr – ganz wie es sich in der oben zitierten Dissertation zu den Formen attischer Schalen von Bloesch aus dem Jahre 1940 findet. Ist dem Gebrauchskontext im Vollzug des antiken Lebens für eine sinnvolle wissenschaftliche Bearbeitung des Fragments nun also doch der absolute Vorrang einzuräumen? Dass dieser Schluss

20 Das wohlgeordnete Symposion mit die Freuden des Festes in vollen Zügen genießenden und doch gemäßigt auftretenden Zechern und das aus dem Ruder gelaufene Fest mit raufenden Gelageteilnehmern werden auf den Außenseiten einer Schale aus dem Umkreis des Douris in Karlsruhe einander gegenübergestellt, mit dem dazwischen ‚vermittelnden‘ Innenbild eines sich übergebenden Zechers (Badisches Landesmuseum Inv. 70/395; um 490 v. Chr.; CVA Karlsruhe 3, 65–69, Abb.18, Taf. 30.1–4; 31.1–2; 32.1–6; siehe Heinemann 2016, 49–51, Abb. 13; BA 4704). Zu den Polen des gesitteten und des entgrenzten Rauschfestes, zwischen denen das Symposion stets von neuem einen Weg finden muss, siehe Heinemann 2016, 47–52, der darauf hinweist, dass Ausschweifungen durchaus nicht immer unter negativem Vorzeichen dargestellt werden. Siehe auch Osborne 2015, 181.

21 Attisches Trinkgeschirr mit seiner spezifischen Formgebung und den damit gegebenen Affordanzen, die bestimmte Gebrauchweisen erlauben und andere behindern, verfügt damit im Kontext des Symposions über eigene *agency*, ist im Sinne Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (siehe z. B. Latour 1996) ein Akteur.

voreilig wäre, lässt sich bereits an ebendiesem Aspekt der Morphologie der Schale zeigen, wie ich es im nun folgenden Unterkapitel zeigen möchte.

Das Fragment im Kontext 2: Der Produktionskontext

Die spezifische typologische Einordnung unseres Schalenfragments als Einheitsschale vom Typus C war ganz offensichtlich *nicht* von irgendeiner größeren Relevanz für das eben Gesagte zur ausladenden Form der Schale und ihrem Zusammenhang mit der athenischen Kultur des Trinkens. Knickwand oder knicklose Wand, Wulst hin oder her – all dies macht nur einen marginalen Unterschied für die Affordanzen des Objekts. So oder so bliebe es ein Gefäß für ebenso geübte wie besonnene Trinker. Ist die Erstellung einer derartigen Typologie also bloße Fleißarbeit? Ich glaube nicht. Feine typologische Unterschiede erweisen sich bei genauerer Betrachtung nämlich sehr wohl als relevant! Man beachte, dass der Symposiast auf unserem Fragment selbst eine Schale anderen Typs handhabt, nämlich offensichtlich eine Knickwandschale.²² Von dem noch sichtbaren Rest der Schalenlippe über der Bruchstelle zu urteilen, handelt es sich bei der am Boden abgestellten Schale ebenfalls um eine Knickwandschale. Gegenüber der Einheitsschale, wie unser Schalenfragment selbst eine ist, ist die Knickwandschale um 500 v. Chr. herum eindeutig das altmodischere Modell.²³ Bei den Prachtstücken unter den attischen Schalen dieser Zeit handelt es sich allermeist um Einheitsschalen. Die materielle Schale, welche der Symposiast und Nutzer unseres Heidelberger Stücks in der Hand hielt, setzt sich also durch größere Modernität und mutmaßlich auch durch größere formale Eleganz von den im Bild abgebildeten Schalen ab. Statt konsequent dem Konzept der *mise en abyme* zu folgen, und die Schale im Bild als genaue Entsprechung der bildtragenden Schale zu malen, wird der Vergleich und das positive Absetzen der realen Schale gegenüber der gemalten Schale gesucht.²⁴

22 Für eine chronologisch geordnete Formentafel (v. a. attischer) Schalen siehe Kaeser 1991a, 45.

23 So werden in der neuen, ‚modernen‘ rotfigurigen Malweise fast ausschließlich die ebenfalls ‚modernerer‘ Einheitsschalen dekoriert, während die Knickwandschale nur noch in der langsam auslaufenden schwarzfigurigen Vasenmalerei weiterexistiert. Bezeichnenderweise befasst sich Bloesch 1940 denn auch ausschließlich mit den Einheitsschalen, denen die Zukunft gehört. Zur Entwicklung der Schalenformen siehe Kaeser 1991a, insbes. 43–44; für schwarzfigurige Schalen siehe Villard 1946; zur Entwicklung von Schalenformen im Verhältnis zu deren Bemalung siehe Seki 1985.

24 Trinkgefäße werden um 500 v. Chr. gerne auch ohne unmittelbaren Handlungszusammenhang mit den Figuren – etwa als Predella-Fries – auf Vasen dargestellt. Siehe hierzu Lissarrague 1987, 83–103 (insbes. 84 ff.).

In welchen Kontext haben wir dies nun für die weitere Interpretation zu setzen? Ist es auch weiterhin der Gebrauchskontext der Schale, im Rahmen dessen dieses Detail seine Bedeutung erlangt? Es ist durchaus denkbar, dass der antike Benutzer und Betrachter der Schale dieses Detail bemerkt hat und zu schätzen wusste. Schließlich wird es ihm gefallen haben, das bessere und elegantere Produkt in den Händen zu halten. Ich möchte diese Möglichkeit daher nicht ausschließen. Ein anderer Kontext scheint hier jedoch von größerer Relevanz, nämlich der Produktionskontext. Dem Vasenmaler, der sicher auch Töpfer war, wird es ganz bestimmt aufgefallen sein, dass er eine Knickwandschale auf eine Einheitsschale malt. Schließlich weiß er aus eigener Erfahrung auch um die genauen Unterschiede dieser beiden Gefäßtypen und um die technische Schwierigkeit, eine Einheitsschale zu formen, bei der der Tonbatzen auf der schnell drehenden Töpferscheibe in einem einzigen Schwung in die endgültige Form gebracht werden muss.²⁵ Die Zurschaustellung der Eleganz der eigenen Schale gegenüber altmodischeren und uneleganteren Produkten gleicher Art mag zu einem gewissen Maße ein Thema für den reichen Käufer und Nutzer der Schale gewesen sein, ist jedoch in viel größerem Maße ein Thema für den Produzenten der Schale, der sich damit von den nicht ganz so eleganten Produkten der Nachbarwerkstatt absetzt.

Dass die Töpfer und Maler der spätarchaischen attischen Keramikindustrie einen agonalen Wettkampf miteinander pflegen, ist schließlich gut bekannt durch die berühmte Inschrift auf einer Amphora des Euthymides, auf der er behauptet *ὡς οὐδέποτε Εὐφρόνιος*, „wie niemals Euphronios“, mithin: „besser, als es Euphronios kann“.²⁶ Aus derart selbstbewussten Äußerungen von Banaisen eine Geschichte vom sozialen Aufstieg der Töpfer und Handwerker im Athen der jungen Demokratie

25 Zur Technik des Töpferns von Schalen siehe Schreiber 1999, 148–163 (zum Formen des Schalenbeckens von Einheitsschalen siehe S. 149–150); als ‚Bildergeschichte‘ dargestellt mit 57 kommentierten Fotos eines Töpfers beim Formen einer Schale: Noble 1988, 24–36. Das Schalenbecken von Knickwandschalen wurde zwar in einem ersten Arbeitsschritt ebenfalls in einem Stück geformt, der anschließende Arbeitsschritt des Herstellens des Knicks in der Schalenwand (siehe Schreiber 1999, 150–151) konnte aber mutmaßlich noch dazu genutzt werden, eine nicht ganz perfekt gelungene Formgebung des Beckens zu ‚retten‘. Zur besonderen Schwierigkeit des Töpferns von Schalen allgemein siehe Scheibler 1995, 80–82, von Einheitsschalen im Speziellen siehe Noble 1988, 57.

26 München, Antikensammlung Inv. 8731; ARV² 26.1, 1620; Para 323; um 510 v. Chr.; CVA München 4, 13–15, Taf. 165–168, 172.1 und 188.5; AVI 5258 (mit Diskussion um die Lesung und die alternative Deutung der Inschrift auf den Lebenswandel statt auf das handwerkliche Können des Euphronios; siehe auch Immerwahr 1990, Nr. 369 und S. 72–73); BA 200160. Zur Inschrift siehe auch Neer 2002, 51–53, mit ausführlicher Diskussion in Anm. 74 und Bibliographie auf S. 134, Nr. 19. Aus jüngerer Zeit siehe u. a. Hurwit 2015, 96.

zu erschließen, wie es vielfach versucht wurde,²⁷ geht meines Erachtens sowohl über das Ziel hinaus als auch vor allem am Ziel vorbei. Denn was sich daran äußert, ist nicht eine Ausweitung des öffentlichen und offiziellen Diskurses der Elite auf die Schicht der Handwerker, sondern ein weitgehend unabhängiger Diskursraum der Handwerker selbst, der zwar nicht ganz inkompatibel ist mit den Interessen der Elite – schließlich will man sich auch mit dem Renommee des ausführenden Handwerkers schmücken – aber aus der Perspektive des Symposiasten schlicht nicht so wichtig ist.

An unserem Schalenfragment, dessen wesentlicher Zweck darin bestand, den Reichen und Schönen zur Feier ihrer Feste und zum Austragen ihres Agons um Ruhm und Eleganz zu dienen, äußert sich also ein anderer Agon, nämlich der der Töpfer und Maler untereinander. Dieser banausische Produktionskontext ist nicht ganz, aber doch einigermaßen irrelevant für den elitären Gebrauchskontext des Gefäßes – und doch handelt es sich um einen Aspekt, welcher in das archäologische Artefakt eingeschrieben ist. Diesen Aspekt in das große Narrativ von der athenischen Demokratie einzubauen, mag einen Versuch wert sein. Plausibler scheint mir allerdings die Annahme zu sein, dass die alternative Geschichte vom Agon der Handwerker unter sich letztlich *nicht* zum Tragen gekommen ist, sich in der Ökonomie der Aufmerksamkeit beim Symposion gegenüber anderen, ‚Elite-affineren‘ Bildthemen (Mythos, Bilder der Schönen und Reichen beim Sport, beim Symposion usw.)²⁸ nicht durchsetzen konnte und somit im Gebrauchskontext der athenischen Luxuskeramik weitgehend irrelevant blieb, oder kurz gesagt: keine wesentliche historische Signifikanz besitzt. Doch warum sollten wir uns als Archäologen

27 Die Inschrift auf der Amphora des Euthymides wird im Zusammenhang mit der These des sozialen Aufstiegs der Handwerker eingereiht in die Handvoll Vasen der Pionierzeit, in der Figuren, die in ‚aristokratischen Rollen‘ erscheinen (insbes. als Symposiasten), mittels entsprechender Namensbeischriften mit zeitgenössischen Vasenmalern/Töpfern identifiziert werden. Zu dieser Gruppe von Vasen und ihrer Interpretation siehe u. a. Scheibler 1983, 122–133 (allgemein zur sozialen Stellung von Handwerkern und deren vermutetem sozialem Aufstieg); Giuliani 1991; Schäfer 1997, 42–43; Neer 2002, 87–134; Hedreen 2009; Catoni 2010, 296–310; Haug 2011, insbes. 21–25 (allgemein zum sozialen Status der Handwerker, Töpfernamensinschriften als bestützendes Argument für die These von deren sozialem Aufstieg verwendend); Topper 2012, 142–55; Hurwit 2015, 93–96 (zur besagten Inschrift S. 96); Filser 2017, 162–168 (allgemein skeptisch bzgl. der These der ‚Demokratisierung‘ des Gelages, mit ausführlicher Bibliographie in Anm. 180); Dietrich 2018, 484–486 (mit Überlegungen zur Bedeutung von Identifikation *qua* Namensbeischrift); Gerleigner im Druck.

28 Die ungebrochene Dominanz der ‚Elite-Themen‘ trotz gesellschaftlicher Umbrüche in Athen zwischen dem 6. und 5. Jh. konnte Filser 2017 klar belegen. Auch wenn Osborne 2018 in der Analyse von Bildthemen und Darstellungsweisen zwischen dem 6. und 5. Jh. sehr wohl den Wandel und nicht die Konstanz in den Vordergrund stellt, wiederholt auch diese rezente Monographie nicht die mittlerweile brüchig gewordene *communis opinio* von der ‚Demokratisierung‘ der athenischen Bilder am Ende der Archaik.

des 21. Jahrhunderts dem leitenden Diskurs der athenischen Elite anschließen und uns nicht stattdessen (oder besser: zusätzlich dazu) auf den stets unter dem Scheffel verbliebenen Diskurs der Banausen konzentrieren, wenn er im archäologischen Artefakt eine Spur hinterlassen hat?

Sich nur den historisch signifikanten Aspekten des archäologischen Befunds zu widmen, hieße letztlich, sich einer antiquierten Auffassung von Geschichte zu unterwerfen, die diese als kausale Kette von Ereignissen ansieht und folglich all dies beiseiteließe, aus dem *nichts* folgte. Während der Agon der Elite die Geschicke einer Polis wesentlich bestimmen konnte, etwa wenn er zur Tyrannis und zu Umstürzen führte, wird sich der Agon der Banausen in einer so verstandenen Geschichte kaum ausgewirkt haben. Versteht man Geschichte jedoch als Summe aller Phänomene, die sich zu einer gegebenen Zeit feststellen lassen und diese Zeit mithin charakterisieren, dann tritt der Agon der Handwerker wieder gleichberechtigt neben den Agon der Elite. Welches Geschichtsbild richtiger, besser, wahrer ist, dies mag man unterschiedlich bewerten. Offensichtlich scheint mir aber, dass Archäologie, die mindestens ebenso viel mit dem Wegeworfenen als mit dem Konservierten und Memorierten einer Kultur zu tun hat, und die *per se* nicht unterscheidet zwischen dem, was sich auf den weiteren Lauf der Ereignisse ausgewirkt hat, und dem was seine Spur nur im materiellen Befund, nicht aber im großen Narrativ der Geschichte hinterlassen hat, besser qualifiziert ist, letzterem als ersterem Geschichtsbild zu dienen.

Das Fragment im Kontext 3: Technik, Material und die Phintias-Schale im Kontext antiker Luxusprodukte

Der Produktionskontext überschneidet sich zum Teil mit einem weiteren Kontext, in welchen man die Heidelberger Phintias-Schale in interpretatorischer Hinsicht setzen kann: dem Kontext antiker Luxusprodukte, mit den zuvorderst zu berücksichtigenden Aspekten Technik und Material. Das gesamte Gefäß ist mit einem hochglänzenden schwarzen Firnis überzogen, so dass die für Attika typische rötliche Farbe des gebrannten Tons gar nicht mehr in Erscheinung tritt, oder genauer gesagt: Der rötliche Tongrund tritt nicht mehr als *Farbe des Gefäßes* in Erscheinung, sondern nur als *Farbe der Figur*, welche das Innere der Schale schmückt, entsprechend der damals noch einigermaßen neuen rotfigurigen Malweise.²⁹ Doch auch diese Formulierung ist nicht ganz zutreffend, denn ein weiterer Bereich dieser Schale wurde beim Überziehen mit dem Firnis ausgelassen: die Innenseite der Henkel,

29 Die beste Darstellung des Beginns der rotfigurigen Technik ist weiterhin Neer 2002, 32–43, hier verstanden als Fortführung des Schwarzfigurigen mit neuen Mitteln.

von denen einer noch erhalten ist. Sowohl der Überzug des gesamten Gefäßes mit schwarzem Firnis, als auch das Auslassen der Henkelinnenseiten entspricht einem äußerst zahlreich belegten Typus rotfiguriger attischer Schalen und entspricht insofern genereller Praxis.

Das Auslassen der Innenseite der Henkel beim Überziehen der Schale mit schwarzem Firnis hat einen offensichtlichen technischen Hintergrund.³⁰ Bedenkt man, dass der Überzug des Gefäßes mit Firnis auf der drehenden Töpferscheibe mit an die Gefäßwand herangehaltenem Pinsel geschieht, sind die Innenseiten der Henkel offensichtlich schwer zu erreichen, bzw. würden einen eigenen Arbeitsschritt erfordern, bei dem nunmehr die Schale stillstünde und die nicht erreichten Zonen eigens mit dem Pinsel ausgefüllt werden müssten. Diesen Zusatzaufwand auf sich zu nehmen, wäre in einer Hochqualitäts-Töpferindustrie wie der attischen zweifellos eine Möglichkeit gewesen, gibt es doch auch andere Bereiche, bei denen Mehraufwand in weit größerem Ausmaße in Kauf genommen wird. Das beste Beispiel ist hier wohl die figürliche oder ornamentale Dekoration. Wenn man an den Henkelinnenseiten also die herstellungsprozessbedingte Leerstelle im Firnis stehen ließ, dann weil diese Leerstelle als nicht störend angesehen wurde, oder ihr gar ein gewisser gestalterischer Eigenwert zugesprochen wurde.

Doch was ist die Relevanz dieser Details jenseits der Feststellung, dass es einer bekannten und standardmäßigen Gefäß- und Dekorationstypologie der attischen Luxuskeramik der Zeit entspricht? Was die Farbalternative Schwarz oder Rot zu mehr als nur einer Frage der Farbe macht, ist ihr Zusammenhang mit dem Aspekt des Materials. Während der schwarze Hochglanzfirnis, wie von der Forschung schon häufig hervorgehoben, dem Tongefäß die ästhetischen Qualitäten eines Gefäßes in den bei Weitem kostbareren Materialien Bronze oder Silber verleiht, bleibt der rote Tongrund der Materialästhetik von gebranntem Ton verbunden. Die wachsende Beliebtheit von schwarz gefirnisster Keramik am Ende des 6. und v. a. im 5. Jh. v. Chr. nährte bei manchen Forschern die Vermutung, dass es den Töpferwerkstätten letztlich in erster Linie um die Imitation von metallenen Glanz ging, und demgegenüber der Figurenschmuck, auf den das Interesse der Archäologen so stark gerichtet ist, zweitrangig sei.³¹ Diese These ist offensichtlich sehr ernst zu nehmen, gerade wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Vorliebe für bis auf die Figuren gänzlich schwarzgefirnisste Gefäße in der rotfigurigen Vasenmalerei einherging mit einem

30 Siehe hierzu Sparkes – Talcott 1970, 17–18.

31 Die weitgehendsten und provokantesten Thesen hierzu stammen bekanntlich von Vickers und Gill (siehe z. B. Vickers 1985; Vickers – Gill 1994, 123–153). Eine ausgewogenere Position bezieht in Antwort darauf Zimmermann 1998, 66–74 (mit reichen Literaturangaben). Siehe zur Frage des Verhältnisses von Ton- und Metallgefäßen auch Papanastasiou 2004, 4. Zum Glanz als wesentlichem Charakteristikum attischer Luxuskeramik siehe auch Dietrich 2017, 311–312 und Dietrich im Druck.

Verzicht auf viel ornamentale Pracht, welche in der athenischen Luxuskeramik insbesondere in den Randzonen jenseits der Bildfelder ausgebreitet worden war.³² Um den schwarzen Glanzton mit ihrem metallischen Glanz zur Grundfarbe des Gefäßes werden zu lassen, war man also bereit, viel in die Waagschale zu werfen.

Diese auf den ersten Blick kontraintuitive Wahl einer dekorativen Strategie, welche schwarzen Glanz der ornamentalen Dichte vorzieht, ist um 500 v. Chr. natürlich nicht neu. Man findet sie schon sehr früh in der Entwicklung der schwarzfigurigen Vasentypologie, wie es die beliebte Gattung schwarzgefirnisster Bildfeldamphoren zeigt.³³ Ein Exemplar aus Würzburg ist bis auf ein relativ kleines Bildfeld vollständig schwarz gefirnisst (**Abb. 2**).³⁴ Bei dieser erstaunlich minimalistischen Gestaltung wählte man nicht zufällig ein besonders ‚sprechendes‘ zentrales Bildmotiv: Wie bei sehr zahlreichen anderen Bildfeldamphoren des 2. Viertels des 6. Jh. v. Chr. fiel die Wahl auf einen Pferdekopf – und das Pferd steht wohl wie kein anderes einzelnes Motiv als ein kompaktes Kürzel für die Werte der athenischen Elite: männliche Schönheit in seiner Kombination aus Kraft und Anmut, ebenso wie Reichtum.³⁵ Derart minimalistische Gestaltung steht bzgl. der gewählten dekorativen Strategie in deutlichem Kontrast zur etwa zeitgleichen Gruppe der sog. tyrrenischen Amphoren mit ihrem reichen polychromen Schmuck.

Das Heidelberger Schalenfragment besitzt mit seinem alleinigen Innenbild bzgl. des zugunsten schwarz-glänzendem Firnis reduzierten figürlichen Dekors also Vorläufer. Doch nun zu der Frage, inwieweit dieser flächendeckende schwarze Glanzton als Imitation des ästhetischen Effekts von Bronze/Silber zu verstehen ist. Dass Materialwert ein ganz wesentlicher Faktor dafür ist, wie sich der Wert eines Artefakts in der griechischen Antike überhaupt definiert, steht außer Frage.³⁶ Mit der Logik des Materials, mithin der Höherwertigkeit von Edelmetall gegenüber gebranntem Ton zu argumentieren, um die Vorliebe für flächendeckenden schwarzen Glanzton zu erklären, scheint damit naheliegend. Doch ist das wirklich plausibel? Man könnte

32 Zur Entwicklung der Ornamentik griechischer Vasendekoration immer noch grundlegend Jacobsthal 1927.

33 Zum Verhältnis des Bildfelds zum ansonsten einheitlich schwarz gefirnissten Vasenkörper bei Bildfeldamphoren siehe auch Siftar 2018, 124–125.

34 Martin von Wagner Museum Inv. L 242; ABV 17.33; BA 300204. Zur der ca. 130 Exemplare umfassenden und chronologisch vom späten 7. Jh. bis 550 v. Chr. laufenden Gruppe der sog. Pferdekopfamphoren siehe Picozzi 1971; Birchall 1972; Filser 2017, 407–410.

35 Zu Bildern von Pferden und Pferdehaltung als Inbegriff von Elite-Themen der attischen Vasenmalerei siehe Filser 2017, 398–565.

36 Siehe z. B. Clarke 1986, oder knapp in: Hölscher 2015, 41; Hölscher 2018, 37–39; Hölscher 2018a, 323. Zu Artefakten aus edlen Materialien in der griechisch-römischen Antike siehe allgemein Lapatin 2015, insbes. 1–17 (Einleitung, u. a. zum Phänomen der erstaunlich geringen Aufmerksamkeit, die derartigen Artefakten im Rahmen der Erforschung des klassischen Altertums gegenüber anderen Kulturen zuteil wurde).



Abb. 2: Attisch-schwarzfigurige Bildfeldamphora mit Pferdekopf, 2. Viertel 6. Jh. v. Chr., Martin von Wagner-Museum Würzburg L 242 (© Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Foto Christina Kiefer).

dagegen halten, dass täuschend echte Materialimitation die Logik des Materials geradezu untergräbt. Denn wenn kostbares Silber nicht mehr notwendig ist, um silbrigen Glanz zu erhalten, was ist an silbrigem Glanz dann noch kostbar?³⁷

Um die Vorliebe für flächendeckenden schwarzen Firnis zu erklären, bedarf die Logik des Materials der Schützenhilfe durch einen anderen wichtigen Faktor in der kulturellen Produktion von Wert, nämlich den der kunstvollen Bearbeitung.³⁸ Es ist schließlich die hochentwickelte Kunst des Töpfers, durch welche die gebrannte Vase ihren metallischen Glanz erhält.³⁹ Während schnöde Arbeit im antiken Griechenland bekanntlich gering geschätzt wurde, war ausgefeilte Handwerkskunst durchaus Gegenstand von Wertschätzung, wie es Detienne und Vernant in ihrer klassischen Studie zur *metis*, der trickreichen, technischen Intelligenz der Griechen dargelegt haben.⁴⁰ Die *metis* des Handwerkers erhielt in den Gestalten eines Daidalos oder Hephaistos sogar mythische und göttliche Weihen.⁴¹ Die Verwandlung des wertlosen, matten und amorphen Materials Ton in die dünnwandige, metallisch schimmernde gebrannte Schale hat nun genau jenen Charakter des eigentlich Unrealisierbaren und Unglaubwürdigen, welches durch das trickreiche Können des Handwerkers dennoch möglich wurde. In mythische Höhen übersetzt, wäre der Glanz, den das wertlose Material Ton durch die Kunst des Töpfers entfaltet, das, was bei Homer als *thauma idesthai* („ein Wunder zu sehen“) bezeichnet würde, eine typische Formulierung, die bei *ekphraseis* von Wunderwerken des Hephaistos fällt.⁴² Es ist also jenes Einfließen der technischen Intelligenz des Handwerkers, seiner *metis*, welches der metallisch glänzenden Schale mit ihrer kaum glaubhaften Veredelung des wertlosen Materials Ton den niederen Charakter eines billigen

37 Dieser Logik ist (um eine neuzeitliche Parallele zu nennen) Farbenpracht, die bis zum 18. Jh. noch zu den Merkmalen besonders reicher Kleidung gehörte, im Industriezeitalter, als Farbe aufhörte, ein kostbares Gut zu sein, sondern durch die chemische Industrie immer leichter imitiert werden konnte, zum Opfer gefallen. Seit dem 19. Jh. ist reduzierte Farbigkeit schließlich ein viel allgemeineres Merkmal eleganter, distinguerter Kleidung als Farbenpracht, die heutzutage durch jedes mit Plastikspielzeug angefüllte Kinderzimmer übertroffen würde.

38 Technische Exzellenz der Bearbeitung wird als Faktor der Steigerung von (kulturellem) Wert von Hölscher im selben Zuge wie Materialwert genannt: Hölscher 2015, 45; Hölscher 2018, 38; Hölscher 2018a, 323–324. Der Wert von technischer Exzellenz der Bearbeitung wird natürlich auch in Lapatin 2015 deutlich.

39 Zu ausgefeilten Techniken zur Erzielung spezieller sinnlicher Effekte im athenischen Töpferhandwerk siehe Cohen 2006.

40 Detienne – Vernant 1974. Die *metis* des Handwerkers wird in der Monographie Palmieri 2016 (mit Rez. Dietrich 2017b) zu den Pinakes von Penteskouphia, deren Bekanntheit wahrlich nicht durch malerische Perfektion bedingt ist, dennoch zu Recht hervorgehoben.

41 Zur Mythologie des Handwerkers siehe Frontisi-Ducroux 1975.

42 Grundlegend hierzu Prier 1989.

Edelmetall-Imitats nimmt und stattdessen den edlen Charakter eines kunstvollen, quasi zu Edelmetall gewordenen Artefakts verleiht.⁴³

Gleichwohl bleibt dieser entscheidende Unterschied zwischen dem billigen Edelmetall-Imitat und dem kunstvoll veredelten Artefakt ein durchaus subtiler, den es sorgsam zu erhalten gilt. Das kleine Stückchen Tongrund, das an der Innenseite der Henkel bei unserer Schale und ganz grundsätzlich bei Schalen diesen Typs bleibt, ist ein solches Memento, das den Zweck erfüllt, diesen Unterschied präsent zu halten. Denn es macht deutlich, dass der schwarze Glanz ein gemachter Überzug ist und *gerade nicht* der natürlichen Farbe des Materials entspricht. Der Zusammenhang der Leerstelle im Firnis mit dem Herstellungsprozess des Firnisses auf der drehenden Töpferscheibe unterstreicht dabei zusätzlich den technischen, kunstvoll artifiziellen Charakter des metallgleichen Glanzes.⁴⁴

Erst im Laufe des 5. Jh. v. Chr. ging man dann mehr und mehr dazu über, Gefäße durch Eintunken statt mithilfe des Pinsels mit dem Firnis zu überziehen, so dass die übliche Leerstelle im schwarzen Firnis an der Innenseite der Henkel aus der Typologie der Schalen progressiv verschwand.⁴⁵ Es ist vielleicht kein Zufall, dass im selben Zeitraum auch die absolute handwerkliche Qualität der bemalten attischen Feinkeramik zurückging, und diese Gattung an Stellenwert im Rahmen antiker Luxusprodukte einbüßte. Die Kunst der Materialveredelung, welche bis dahin den Rang der attischen Feinkeramik als begehrtes Luxusprodukt gesichert hatte, war wohl nicht mehr im selben Maße in der Lage, den Makel des billigen Ausgangsmaterials wettzumachen. Der in der Forschung seit Jahrzehnten erhobene Verdacht, wonach attische Feinkeramik letztlich ‚nur‘ ein billiger Ersatz für metallenes Trinkgeschirr sei, gewinnt für das fortgeschrittene 5. Jh. dadurch wesentlich an Überzeugungskraft. Statt das billige Ausgangsprodukt durch die Leerstelle im schwarzen Firnis als Memento der artifiziellen Materialveredelung demonstrativ sichtbar zu halten,

43 Zur Kunst der Materialveredelung bei attischen Schalen siehe auch die knappen Bemerkungen in Kaeser 1991b, 81.

44 Am fertigen Produkt bewusst stehengelassene Hinweise auf den Prozess der Herstellung sind ein allgemeines Phänomen hochentwickelter Handwerkskunst in archaischer Zeit. Für analoge Phänomene in der Plastik siehe Dietrich 2017c, 274–297.

45 Siehe Sparkes – Talcott 1970, 18. Allgemein zur Entwicklung von schwarzgefirnisster Keramik siehe auch Cook 1997, 201–205. Die schwarzgefirnisste attische Schale aus dem Grab von Vix mit tongrundig belassenen Henkelinnenseiten mag den früheren Typus repräsentieren, deren Firnis mit dem Pinsel aufgetragen wurde (siehe L.-Fr. Gantès in: Rolley 2003, 165–169, mit Taf. 12c und 117. Zahlreiche Parallelen für derartige spätarchaische attische Schwarzfirnis-Schalen wurden im Schiffswrack von Pointe Lequin geborgen: Long u. a. 1992). Anschauung der späteren schwarzgefirnissten Schalen ohne tongrundig ausgesparte Bereiche, die folglich nicht bemalt, sondern in Tonschlicker getunkt wurden, die dafür aber häufig mit geritzter Dekoration aufwarten, findet sich im Tafelteil von Sparkes – Talcott 1970. Einführend zu attischer Schwarzfirniskeramik des 4. Jh.: Morel 2000.

wird es nunmehr versteckt. Nicht mehr das glänzende Material und die glänzende Materialveredelung stehen sich als alternative Formen der Exklusivität gegenüber, sondern die glänzende Silberschale steht der glänzenden Tonschale gegenüber – eine Gegenüberstellung, bei der die Tonschale nur verlieren kann.

Doch was haben diese Überlegungen nun mit der Frage nach dem Kontext zu tun? Luxusprodukte waren im Gebrauchskontext attischen Trinkgeschirrs, dem Symposion, natürlich höchst präsent. Der Diskurs um das Luxusprodukt und darum, wie Exklusivität und Wert entstehen kann, lässt sich also erstmal sehr gut mit dem in der archäologischen Methode dominanten lebensweltlichen Gebrauchskontext in Verbindung setzen. Doch konnte der Blick auf die Strategie der Steigerung von Wert, welche auf unserem Heidelberger Fragment zu finden ist, nur dadurch geschärft werden, dass wir diese Schale mit anderen Luxusprodukten der Zeit und insbesondere mit Produkten früherer und späterer Epochen in der Entwicklung der attischen Keramikindustrie verglichen haben. Es war also der Kontext antiker Luxusprodukte in ihrer technischen und materialen Dimension, welcher sich als in interpretatorischer Hinsicht weiterführend erwiesen hat. Dieser Kontext des Luxusprodukts steht zwar wie gesagt in Beziehung mit dem Gebrauchskontext des Symposions um 500 v. Chr., doch ist die Überschneidung keineswegs vollständig. So haben Gefäße aus der 1. Hälfte des 6. Jh. oder der 2. Hälfte des 5. Jh., wie sie Zeitgenossen des Phintias gar nicht kennen konnten, wie sie hier aber dennoch zum Vergleich herangezogen wurden, natürlich *keine* unmittelbare Relevanz mehr für den Gebrauchskontext des athenischen Symposions um 500.

Der hier geführte Diskurs setzt sich damit in gewisser Weise dem Vorwurf des Anachronismus aus. Dieser Vorwurf würde an Schärfe gewinnen, wenn auch moderne Luxusprodukte zum Vergleich herangezogen würden, mit dem ihnen eigenen Diskurs um Materialwert und kunstvolle/künstliche Artifizialität. Etwa könnte man das antike Verhältnis von Edelmetall-Geschirr und glänzenden Tonschalen vergleichen mit dem modernen Verhältnis von Silberbesteck und versilbertem Besteck und die m. E. sehr interessante Frage stellen, inwieweit der Gegensatz von Sein und Schein, den man heutzutage unwillkürlich im Verhältnis ‚Silberbesteck-versilbertes Besteck‘ im Rahmen gepflegter bürgerlicher Tischkultur erkennen würde, auch das antike Paar ‚Silberschale-Tonschale‘ beschreiben würde. Ergebnis eines solchen anachronistischen Vergleichs wäre wohl, dass die kunstvolle Artifizialität der metallisch glänzenden Tonschale *gerade nicht* übereinstimmt mit der modernen Konnotation des ‚Unechten‘ und (im negativen Sinne) ‚Künstlichen‘, welche versilbertes Besteck weckt. Dieser Vergleich könnte durchaus zu einem vertieften Verständnis sowohl antiker wie moderner Kultur der sozialen Distinktion führen, könnte uns aber schwerlich etwas über die emische Perspektive des athenischen Symposiasten um 500 v. Chr. eröffnen, der von versilbertem Geschirr noch nichts wusste, und

den auch die Sorgen um das ‚Unechte‘ innerhalb bürgerlich-kapitalistischer Objektkulturen noch nicht plagten. Ein einseitiges Festhalten am Kontext des antik-lebensweltlichen Gebrauchs würde derartige anachronistische Vergleiche bei der Analyse athenischer Symposionskeramik verbieten. Es ist der Kontext ‚Luxusprodukt‘, der als *tertium comparationis* hierfür die methodische Grundlage schafft. Archäologische Artefakte laden zu unzeitgemäßen Betrachtungen ein, und zwar unzeitgemäß sowohl bezogen auf unsere Gegenwart als auch bezogen auf die Kultur der Antike. Sich dieser Einladung zu verschließen aus Sorge, damit den ‚euchronen‘ Bereich des antik-lebensweltlichen Gebrauchskontextes zugunsten methodisch (vermeintlich) unkontrollierbaren Anachronismus⁴⁶ zu verlassen, würde das selbstreflexive Potenzial archäologischer Artefakte entscheidend schmälern.

Das Fragment im Kontext 4: Die Phintias-Schale im Rahmen der Anthropologie von Mensch-Objekt-Beziehungen⁴⁷

Als Trinkgefäß ist die Phintias-Schale ein Gegenstand, der einem konkreten Gebrauch dient, bei dem der Trinker in eine enge körperliche Beziehung zu dem Objekt tritt: Er trinkt daraus. Die archäologische Untersuchung tut daher gut daran, sich nicht nur mit dem Gegenstand an sich, sondern auch mit dem Gegenstand in seiner Handhabung zu beschäftigen, mithin als Teil einer spezifischen Mensch-Objekt-Beziehung. Natürlich steht die konkrete Handhabung der Schale beim Trinken im Kontext des Symposions und kann daher auch in diesem lebensweltlichen Gebrauchskontext gewinnbringend untersucht werden.⁴⁸ Gleichzeitig wäre es geradezu absurd, bei dieser Untersuchung die eigene (und damit vollkommen anachronistische) Erfahrung im Umgang mit Objekten aus dem wissenschaftlichen Diskurs herauszuhalten, ist doch hier der Körper das Medium, und welchen Körper

46 Zum Anachronismus als ‚Ersünde‘ historischer Wissenschaften gemäß den Maximen der *École des Annales* und post-modernen Gegenpositionen hierzu siehe grundlegend Rancière 1996.

47 Die reiche anthropologische Literatur zu diesem weiten Feld überblicke ich nur zu einem kleinen Teil. Siehe allgemein Appadurai 1986. Relevant ist hier offensichtlich die Akteur-Netzwerk-Theorie (siehe z. B. Latour 1996). Gerade für den archäologischen Zugriff auf Objekte in ihrer ‚Vergesellschaftung‘ mit menschlichen Akteuren scheint der Begriff der Affordanz (siehe Gibson 1977 und Gibson 1979) höchst weiterführend, insofern er die dynamischen und interaktiven Mensch-Objekt-Beziehungen besser zu beschreiben scheint als der statische, in sich abgeschlossene Begriff der Funktion. Analog dazu wird vielfach unter Bezugnahme auf Heideggers Aufsatz „Das Ding“ (Heidegger 1950) gefordert, nicht von Objekten, sondern von Dingen (engl. *things*) zu sprechen: siehe z. B. Ingold 2010. Für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem ‚Ding‘ in der Klassischen Archäologie siehe Bielfeldt 2014a.

48 Für derartige praxeologische Perspektiven auf Symposionskeramik siehe z. B. Dickmann – Heinemann 2015.

kennt man besser als den eigenen? Würde man das Trinken aus einer attischen Schale um 500 v. Chr. also in Bezug setzen zum Trinken aus einer Meißener Porzellan-Tasse oder aus einem Bierkrug, beginge man keinen Fehler. Der Kontext, der in diesen Fällen Vergleichbarkeit herstellen würde, wäre dann aber nicht mehr in erster Linie der des athenischen Symposions um 500 – der Gebrauch von Meißener Porzellan oder Bierkrügen findet schließlich in vollkommen anderen lebensweltlichen Kontexten statt –, sondern der Kontext von durch ein relativ hohes Maß an Körperlichkeit gekennzeichneten Mensch-Objekt-Beziehungen. Da dies ein äußerst weites Feld ist, möchte ich mich im Folgenden nur auf einen Aspekt beschränken, der diesen Objektbezug neben vielen anderen bestimmt, nämlich den des Bildschmucks der Phintias-Schale.⁴⁹

Dieser Bildschmuck beschränkt sich wie gesagt auf das Innere der Schale, was zahlreiche höchst interessante Auswirkungen hat, von denen die erste ebenso banal wie grundlegend ist: Nur der Trinker, welcher die Schale in den Händen hält, kann dieses Bild sehen. Die Beziehung zwischen Bild und Betrachter ist also exklusiv und schließt alle anderen am Symposion Beteiligten aus – in markantem Gegensatz zu allen anderen Bildern beim Symposion.⁵⁰ Dies ist insofern bemerkenswert, als die griechische Kultur des Trinkens dieses so dezidiert als gemeinschaftlichen Akt verstanden hat. Der Gemeinschaft der Trinkgesellschaft steht die Intimität des Betrachterbezugs beim Schaleninnenbild kontrastiv gegenüber.

Und damit zu einem zweiten Punkt: Die intime Beziehung zwischen Bild und Betrachter ist im Falle des Schaleninnenbilds untrennbar verbunden mit einer intimen Beziehung zwischen Objekt und Nutzer. Denn nur im Moment des Trinkens, wenn der Zecher die Schale zum Mund führt und durch Kippen derselben den Schleier des roten Weins, der das Bild sonst bedeckt, für einen kurzen Moment lüftet, wird es für ihn sichtbar.⁵¹ Die visuelle Beziehung zum Bild ist also gleichzeitig immer auch eine haptische Beziehung zum Gegenstand, ebenso wie sie eine olfaktorische Beziehung zum Wein in der Schale ist, in dessen Aroma der Trinker mit der Nase just in dem Moment eintaucht, in dem er mit den Augen auch in das Bild eintaucht – und natürlich gesellt sich dazu noch der Geschmack des Weins! Und schließlich geht das Eintauchen in das Bild einher mit dem Eintauchen in den Rausch, den der Weinkonsum mit sich bringt, muss man doch stets von Neuem einen Schluck nehmen, um einen Blick auf das Bild zu erheischen.⁵² Die Blickbeziehung zwischen

49 Siehe hierzu auch Dietrich 2017a, womit sich die hier gemachten Beobachtungen zum Teil überschneiden. Zum Zusammenspiel des Hantierens mit Symposionskeramik mit dem Betrachten ihres Bildschmucks siehe auch Lissarrague 2015, 238–239.

50 Zum Bilderbetrachten beim Symposion als gemeinschaftlichem Akt siehe Dietrich 2017a, 306–309.

51 Zu diesem Effekt siehe auch Dietrich 2017a, 304–305; 309–310.

52 Es entsteht dadurch eine unausweichliche Verbindung zum Akt des Sichberauschens. Zum Sichberauschen beim Symposion siehe jüngst Osborne 2014.

Bild und Betrachter ist also immer nur ein Teil einer facettenreichen, synästhetischen Objektbeziehung des Trinkers mit seiner Schale.⁵³

Zu einem dritten Punkt: Diese durchaus als körperlich zu bezeichnende Objektbeziehung ist wie gesagt eine intime, die Gemeinschaft der Trinker ausschließende Beziehung. Der temporäre Ausschluss des Trinkers aus der Symposionsgemeinschaft geht dabei einher mit einer umso intimeren Gemeinschaft mit der Figur im Innenbild der Schale, welcher der Trinker beim Eintauchen in die Schale im wahren Sinne des Wortes sehr nahe kommt. Im Falle anderer Schalen könnte diese Intimität eine erotische Dimension bekommen, etwa wenn im Innenbild eine schöne Frau⁵⁴ oder (häufiger) ein schöner Schenkknabe erscheint, wie im Inneren einer geringfügig jüngeren Schale in der Heidelberger Sammlung (**Abb. 3**).⁵⁵ Auf der Phintias-Schale aber erscheint ein bärtiger Mann – mithin kein potenzielles Objekt erotischer Begierde, sondern ein dem Betrachter gleicher – zumal auch dieser ein Trinker beim Symposion ist. Man könnte also sagen, dass der Trinker in intime Beziehung mit sich selbst tritt, ähnlich wie beim Bild-Betrachter-Bezug, der bei dem uns allen bestens vertrauten Blick in einen Spiegel⁵⁶ entsteht. Während der Blick in den Spiegel

-
- 53 Die Geschichte der Sinne ist in letzter Zeit verstärkt in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt. Allgemein zur synästhetischen Wahrnehmung in der klassischen Antike siehe Butler 2013; speziell zum Sehsinn siehe Squire 2016.
- 54 Siehe z. B. die Pariser Schale des Douris (?) mit einer stehenden, frontal dem Betrachter zugewendeten Frau am Louterion und mit Spiegel in der Hand (Louvre Inv. G 232, S 3916, G 282 und Cp 11397 [mit New York, Metropolitan Museum Inv. 69.44.2 und 1983.466.3]; ARV2 432.60, 1706: Douris [oder Maler von London E 55 gemäß R. Guy]; ca. 480; BA 205106). Siehe zu dem Bild Frontisi-Ducroux 1995, 124–125; Frontisi-Ducroux – Vernant 1997, 82–83; Dietrich 2017a, 309–310.
- 55 Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 61; ARV2 144.1: Chaire-Maler; Kraiker 1978, 20, Nr. 61, Taf. 8.61; BA 201273. Das Motiv des für Weinnachschub sorgenden Schenkknaben im Inneren einer Schale, die dabei ist, leergetrunken zu werden, ergibt natürlich auch bzgl. des zu erwartenden neuen Befüllens der Schale Sinn. Für weitere Beispiele des relativ häufigen Motivs von Schenkknaben im Schaleninnenbild siehe Schäfer 1997, Taf. 30.1; 30.2; 32.4; Catoni 2010, 205, Abb. 23, und 243, Abb. 13. Siehe auch die Bemerkungen in Lissarrague 1987, 37–39. In derartigen Bildern wird eine Bildstrategie bewusster Unvollständigkeit ins Werk gesetzt: Es erscheint der Schenkknabe, nicht aber der Zecher, dem dieser Dienst gilt, was das Bild zum Betrachter hin ‚öffnet‘, der ein ebensolcher Zecher ist, wie er im Bild fehlt. Zu dieser Bildstrategie siehe Dietrich 2013, insbes. 48–49. Zu ausschnitthaften Bildern in der Vasenmalerei allgemein siehe Siftar 2018, 87–492.
- 56 Auch wenn es hier der moderne Blick in den Spiegel ist, der zuvorderst interessiert, sei hier auch auf das Spiegelbild in antiken Bilder- und Vorstellungswelten hingewiesen, womit sich Balensiefen 1990 beschäftigt (zu antiken Vorstellungen vom Spiegelbild siehe S. 8–18; zu Spiegelbildern in der Vasenmalerei siehe S. 20–38). Dass der Blick in den Spiegel ganz allgemein ein potenziell weiterführendes Comparandum antiker Bildbetrachtungserfahrung sein könnte, wird durch ein wichtiges Charakteristikum antiker Vorstellungen vom Sehen nahegelegt, nämlich, dass Sehen immer auch das Element des Gesehen-Werdens in sich trägt, wie es von Snell hervorgehoben wurde (Snell 1975, 13–16).



Abb. 3: Attisch-rotfiguriges Schalenfragment mit nacktem Schenkknaben, der für Weinnachschub sorgt, um 500–490 v. Chr., Antikenmuseum der Universität Heidelberg Inv. 61 (© Foto: Hubert Vögele).

jedoch eine rein visuell vermittelte Selbsterfahrung ist, entsteht durch das Eintauchen des Zechers in die bebilderte Schale eine synästhetische Selbsterfahrung.⁵⁷

Zu einem vierten Punkt: Was den Blick des Zechers in das Innenbild der Schale noch vergleichbar macht mit einem Blick in den Spiegel, ist, dass die Bilderfahrung in beiden Fällen nur so lange andauert, wie der Betrachter das dafür Nötige aktiv tut: aktiv in den Spiegel Gucken bzw. aktiv Trinken. Sobald der Blick vom Spiegelbild abgewendet wird, ist auch das Bild weg, ebenso wie das Bild im Inneren der Schale unter dem Schleier des roten Weins verschwindet, sobald die noch nicht leergetrunkene Schale abgesetzt wird. In beiden Fällen hat man es also mit einer ephemeren ästhetischen Erfahrung zu tun, die für die Zeit ihres Bestehens voraussetzt, dass sich der Betrachter aktiv mit dem Bildträger – Spiegel oder Schale – befasst.

57 Mit der höchst reflexiven Blickbeziehung des Trinkers mit dem Innenbild seiner Schale beschäftigt sich auch Grethlein 2016, 100–105, diskutiert am Beispiel des äußerst häufigen Schaleninnenbildmotivs des Gorgoneions – dem Paradebeispiel eines reflexiven Bilds, das ‚den Blick zurückwirft‘.



Abb. 4: Schalenfragment des Phintias (wie Abb. 1), unter elektrischem Licht aufgenommen unter Hervorhebung der in verdünntem Firnis gezeichneten Linien (© Foto Nikolaus Dietrich).

Dies gilt zu einem gewissen Maße auch dann noch, wenn die Schale leergetrunken ist, und der Wein dem Blick auf das Bild nicht mehr im Wege steht. Denn auch dann noch werden bestimmte Elemente des Bildes erst sichtbar, wenn der Trinker mit seiner leeren Schale behutsam hantiert und sie im Schein des Lichtes dreht und wendet. Fällt das Licht nämlich in einem bestimmten Winkel auf die Oberfläche des Schaleninneren, dann erlangen die in sog. verdünntem Firnis gemalten Teile der Figurenzeichnung, die unter anderen Beleuchtungsbedingungen gegenüber den in kräftigen Relieflinien gezeichneten Teilen kaum zur Geltung gekommen sein werden, unverhofften Glanz, wie dies hier in **Abb. 4** mithilfe eines unter elektrischer Beleuchtung aufgenommenen Fotos simuliert wurde. Diese in verdünntem Firnis gemalten Linien betreffen besonders die weichen Teile der Anatomie: den Bauch. Indem nun die Muskelzeichnung des Bauches bei entsprechendem Lichteinfall aufleuchtet, gewinnt der Körper erheblich an Volumen, wölbt sich aus der Schalenfläche hervor und dem Betrachter entgegen. Diese plötzliche Zunahme an mimetischer Qualität des gemalten Körpers hat den Charakter einer Epiphanie,⁵⁸ doch handelt es sich um eine ausgesprochen ephemere Epiphanie, da sich der durch das

⁵⁸ Ich verwende den Begriff Epiphanie hier in seiner breitesten Bedeutung, welche auch Platt 2011 zugrunde liegt.



Abb. 5: Schalenfragment des Phintias (wie Abb. 1), unter elektrischem Licht aufgenommen unter Hervorhebung des Schriftzugs (© Foto Nikolaus Dietrich).

Drehen und Wenden der geleerten Schale im flackernden Licht des Andron erzielte Glanzeffekt natürlich nicht festhalten lässt: Der Anblick des sich aus der Bildfläche hervorwölbenden Körpers kommt und geht, und das nur so lange, wie der Zecher seine Schale in den Händen hält und gegen das Licht bewegt.⁵⁹

Die Kurzlebigkeit der beschriebenen, die Mitsymposiasten ausschließenden Beziehung zum bildtragenden Objekt hat schließlich noch eine ikonographische Dimension, bei der wiederum der Vergleich mit dem Bick in den Spiegel zur Schärfung der Analyse beitragen kann. Während der Spiegel das Bild des Betrachters zwangsläufig in perfekter Synchronie zurückwirft, sieht der Zecher im Moment des Trinkens seinen Zechgenossen auf dem Grund der Schale in einer Situation, die ihm gegenüber bereits ein wenig in der Zukunft liegt. Denn der Zecher im Bild hat seine Schale schon leergetrunken und setzt an zu einem Kottaboswurf.⁶⁰ Das Bild des in

59 Das Phänomen habe ich an einer anderen Schale ausführlicher behandelt in Dietrich 2017a, 312–315. Einen umfassenden Versuch, den Faktor ‚Licht‘ in die archäologische Diskussion einzubringen, unternimmt Bielfeldt in ihrer Beschäftigung mit antiken Lampen. In Erwartung der hierzu geplanten Monographie siehe Bielfeldt 2014b und Bielfeldt 2016. Den Zusammenhang von Licht und Figuration lotet für archaische Zeit jüngst auch Neer 2018 aus.

60 Die um 500 v. Chr. zahlreichen Innenbilder, die einen Zecher bei dem auf das Symposion folgenden Komos zeigen, wären ein anderes Beispiel für eine beim Leertrinken der Schale sich eröffnende ‚Zukunftsvision‘, worauf Osborne bereits hingewiesen hat: Osborne 2015, 171; 179.

eleganter Pose vollführten Kottaboswurfs fordert den realen Trinker dazu auf, es ihm gleichzutun, die Schale ebenfalls zu leeren und gleichfalls seine Geschicklichkeit und sein Glück bei einem hoffentlich treffsicheren Weinspritzer unter Beweis zu stellen. Dies jedoch wird ihn aus der Intimität der Bild-Betrachter-Beziehung wieder zurück in die Gemeinschaft der Symposiasten holen. Beim Kottabosspiel treten die Symposiasten schließlich gegeneinander an – oder zumindest findet das Verschleudern der Neige des Weins vor Publikum statt!⁶¹ Das beschriebene Eintauchen in das Bild und die Intimität der Bild-Betrachter-Beziehung ist damit kaum vergleichbar mit der ebenso intimen Beziehung, in die man im christlichen Kontext mit einem Andachtsbild treten könnte: Anstelle einer Aufforderung zur stillen und langandauernden Meditation wie beim christlichen Andachtsbild treibt das Bild am Grund der Schale bereits zum nächsten Akt im Verlauf des Symposions: zum Verschleudern des letzten Rests!

Auch die Drehbewegung, in welche man die Schale dafür bringen muss, ist im Bild bereits vorgezeichnet, und dies durch ein weiteres Element der Zeichnung, welches gegenüber den kräftigen Relieflinien eine reduzierte Sichtbarkeit aufweist und folglich zu dessen deutlicher Wahrnehmung einen aktiven Beitrag des Betrachters nötig macht: die Buchstabenreihe, welche am Rand des Tondo entlangläuft.⁶² Wie üblich sind die Buchstaben vom Maler dort hingezeichnet worden, wo der Umkreis des Tondo nach fertiger Bemalung frei geblieben war. Wo der Schriftzug seinen Anfang nimmt und wo die Grenzen zwischen den Wörtern liegen, wird durch diese Form der Präsentation des Schriftzugs graphisch keineswegs verdeutlicht. Der Betrachter, der hier zum Leser wird, muss sich dies selbst erarbeiten. Auch hier kann das durch Bewegen der Schale ausgelöste Spiel des Lichts auf der Oberfläche hilfreich sein, um den schwachen Strichen Leuchtkraft zu verleihen (**Abb. 5**). Durch diese erneut mit der Handhabung der Schale einhergehende Tätigkeit des Entzifferns wird der Zecher in der Buchstabenreihe den Ausruf *Λέαγρος καλό[ς]* („Le-agros ist schön!“) erkennen können.⁶³ Der linksläufige Schriftzug führt um das Bild herum, was konkret bedeutet, dass der Zecher seine Schale im Zuge des Entzifferns

61 Zum Kottabos-Spiel, das nicht nur auf der zeitgenössischen attischen Trinkkeramik häufig dargestellt wird, sondern das auch Gegenstand höchst gelehrter Diskurse sein konnte (Athenaios XI 487d–e und XV 665c–668f), siehe Sartori 1893; Sparkes 1960; Lissarrague 1987, 75–82; Hoesch 1990; Jacquet-Rimassa 1995 (in der unteritalischen Vasenmalerei); Schäfer 1997, 48–49; Kurke 1999, 278–283; Topper 2012, 119–123 (speziell zu weiblichen Kottabos-Spielerinnen).

62 Zum Gebrauch der Schrift in der attischen Vasenmalerei siehe v. a. Lissarrague 1985; Immerwahr 1990 (aus linguistischer Perspektive); Lissarrague 1992; Lissarrague 1994; Lissarrague 1999; Wachter 2016; Chiarini 2018 (zu *nonsense*-Inschriften); Gerleigner im Druck (grundlegend zur Schrift in archaisch-attischer Vasenmalerei).

63 Speziell zu *kalos*-Inschriften siehe Lissarrague 1999; Slater 1999; Shapiro 2004; Catoni 2010, 206–215; Lissarrague 2013b; Müller 2016; Russenberger 2017 (mit weiterer Bibliographie in Anm. 1).

drehen wird, mithin die Schale bereits in die Drehbewegung bringen wird, welche auch für den Kottabos-Wurf nötig ist – eine Weise, die durch das Betrachten des Bildes bereits erfolgte Aufforderung zum Kottabos-Spiel nochmals haptisch zu unterstreichen.

Schließlich funktioniert auch der Inhalt des Schriftzugs gut als Einstieg in das Kottabos-Spiel, welches nicht nur agonalen, sondern auch erotischen Charakter besaß und etwa von einem entsprechenden Spruch/einer ‚Widmung‘ begleitet werden konnte.⁶⁴ Und noch in einem weiteren Sinne führt das *Leagros kalos* den Zecher über das Eintauchen in das Bild wieder hinaus in die reale Welt um ihn herum. Denn Leagros ist bekanntlich eine reale Person – und wenn dieser Leagros wohl nicht selbst im Andron zugegen gewesen sein wird, so wird es dort doch (real oder im Geiste des Trinkers) irgendeinen anderen hübschen Knaben gegeben haben, dem der Kottabos-Wurf gelten könnte.

Fazit

Vier mögliche Kontextualisierungen wurden an dem Heidelberger Schalenfragment durchexerziert: (1) der Kontext des Gebrauchs im Vollzug des antiken Lebens; (2) der Produktionskontext, mithin das athenische Töpferviertel; (3) der Kontext antiker Luxusprodukte, bezogen auf Technik und Material; und schließlich (4) der Kontext möglicher Mensch-Objekt-Beziehungen.

Diese Kontexte waren untereinander sehr heterogen: die ersten beiden Kontexte blieben in engem zeitlichen und räumlichen Bezug zum Gegenstand selbst: Sei es die Kultur des Symposions der Reichen, in der der Gegenstand gebraucht und rezipiert wurde, oder die Kultur des hochentwickelten Töpferhandwerks der Banausen vom Kerameikos, in der das Objekt hergestellt wurde, beides bezieht sich auf das Athen aus der Zeit um 500 v. Chr. Der weitere Kontext antiker Luxusprodukte ist bereits ein Kontext, innerhalb dessen Artefakte unterschiedlicher Zeitstellung Platz finden, ohne dass dieses raum-zeitliche Auseinanderdriften die Vergleichbarkeit wesentlich beschädigen würde: Seien die verschiedenen Lösungen, welche man zu den verschiedenen Zeiten gefunden hat, auch unterschiedlich, die Problemstellung ist prinzipiell ähnlich: Wie lässt sich im Zusammenspiel von Material und Technik

64 Zu den entsprechenden literarischen Quellen siehe Sartori 1893, 57–64; zu das Kottabos-Spiel begleitenden erotischen Trinksprüchen/‚Widmungen‘ siehe bereits Brunn 1859 (Auflistung von Vasenbildern mit entsprechenden Schriftzügen, die Kottabos-Spielern beigeschrieben sind, in Sartori 1893, 102–103, Nr. 1–5). Mit gleich drei *kalos*-Inschriften wird das Innenbild einer Schale des Apollodoros mit einem Kottabos spielenden einzelnen Zecher versehen (Paris, Louvre Inv. G 140; ARV2 120.1, 1580; um 500; CVA Paris, Louvre 19, 43–44, Taf. 66.3–4; 67.1–2; AVI 6481; BA 201003). Siehe hierzu Lissarrague 2013b, 70–71, Abb. 1.

kultureller Wert generieren? Sich hier jeglichen anachronistischen Vergleich zu verbieten, wäre schlicht der Frage nicht angemessen und somit wissenschaftlich kontraproduktiv. Der Kontext möglicher Mensch-Objekt-Beziehungen schließlich, innerhalb dessen das Heidelberger Schalenfragment eine, wie ich finde, so interessante Position eingenommen hatte, ruft durch die eher anthropologische Fragestellung im Prinzip jede vor-moderne oder moderne Kultur als potenzielle Lieferanten von Vergleichsbefunden auf den Plan. Indem ich mich des Vergleichs des Spiegelbilds bedient habe, fiel meine Wahl bewusst auf den maximal anachronistischen Vergleich, der jedoch den riesigen Vorteil besitzt, dass wir von diesem Objekt der Gegenwartskultur alle eine eigene körperliche Erfahrung besitzen.

An den verschiedenen Formen der kontextualisierten Diskussion des Fragments, die hier durchgespielt wurden,⁶⁵ bestätigte sich wenig überraschenderweise, dass die historische Kontextualisierung des Artefakts im Vollzug des antiken Lebens wissenschaftlich höchst sinnvoll und weiterführend ist. Gleichzeitig wurde aber auch deutlich, wie problematisch die zu einseitige Monopolstellung ist, welche diese in weiten Teilen unseres Faches gegenwärtig hat. Welche Form der Kontextualisierung methodisch sinnvoll ist und welche nicht, entscheidet sich schließlich an den Fragen, die man stellen möchte. Erlaubt man sich jedoch nur die eine Form der Kontextualisierung, so reduziert sich automatisch das Spektrum der möglichen Fragen und die Klassische Archäologie verengt freiwillig ihr wissenschaftliches Potenzial.

Abkürzungen

ABV

J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase Painters* (Oxford 1956).

Add²

T. H. Carpenter – Th. Mannack – M. Mendonca, *Beazley Addenda* ²(Oxford 1989).

ARV²

J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters* ²(Oxford 1963).

AVI

Attic Vase Inscriptions (<<https://www.avi.unibas.ch>> [03.04.2020]).

65 Die Liste möglicher anderer wissenschaftlich produktiver Kontexte archäologischer Artefakte ließe sich natürlich verlängern. Besonders interessant wäre etwa auch der Kontext des (modernen) Museums mit seinen fast beliebig wandelbaren Objektarrangements (siehe hierzu Osborne 2015).

BA

Beazley Archive Pottery Database, Vase Number (<<https://www.beazley.ox.ac.uk/pottery/default.htm>> [03.04.2020]).

Para

J. D. Beazley, *Paralipomena* (Oxford 1971).

Literatur

Appadurai 1986

A. Appadurai (Hrsg.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (Cambridge 1986).

Balensiefen 1990

L. Balensiefen, *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 10 (Tübingen 1990).

Bielfeldt 2014a

R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike* (Heidelberg 2014).

Bielfeldt 2014b

R. Bielfeldt, *Lichtblicke – Schstrahlen. Überlegungen zur Präsenz kaiserzeitlicher Lampen*, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), *Ding und Mensch in der Antike* (Heidelberg 2014) 195–238.

Bielfeldt 2016

R. Bielfeldt, *Sight and Light. Reified Gazes and Looking Artefacts in the Greek Cultural Imagination*, in: M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016) 123–142.

Birchall 1972

A. Birchall, *Attic Horse Head Amphorae*, *Journal of Hellenic Studies* 92, 1972, 46–63.

Bloesch 1940

H. Bloesch, *Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengen Stils* (Bern 1940).

Brijder 1973

H. A. G. Brijder, *Een attische dierfries-schaal in het Allard Pierson Museum*, *Mededelingenblad Vereniging van Vrienden van het Allard Pierson Museum* 7 (Amsterdam 1973) 6–8.

Brunn 1859

H. Brunn, *Acclamazione usata nel giuoco del cottabo*, *Bulletino dell' Istituto di Corrispondenza Archeologica* 1859, 126–128.

- Butler 2013
 S. Butler (Hrsg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (Durham 2013).
- Cardon 1979
 C. M. Cardon, *The Gorgos Cup*, *American Journal of Archaeology* 83, 1979, 169–173.
- Catoni 2010
 M. L. Catoni, *Bere vino puro: immagini del simposio* (Mailand 2010).
- Chiarini 2018
 S. Chiarini, *The so-called Nonsense Inscriptions on Ancient Greek Vases: Between Paideia and Paidia* (Leiden 2018).
- Clarke 1986
 G. Clarke, *Symbols of Excellence: Precious Materials as Expressions of Status* (Cambridge 1986).
- Cohen 2006
 B. Cohen, *The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006).
- Cook 1997
 R. M. Cook, *Greek Painted Pottery* (London 1997 [Erstausgabe 1960]).
- Davidson 1997
 J. Davidson, *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens* (London 1997).
- Detienne – Vernant 1974
 M. Détienne – J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs* (Paris 1974).
- Dickmann – Heinemann 2015
 J.-A. Dickmann – A. Heinemann (Hrsg.), *Vom Trinken und Bechern. Das antike Gelage im Umbruch. Ausstellungskatalog Freiburg, Archäologische Sammlung der Universität* (Freiburg 2015).
- Dietrich 2010
 N. Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2010).
- Dietrich 2013
 N. Dietrich, *Unvollständige Bilder im spätarchaischen und frühklassischen Athen*, *Antike Kunst* 56, 2013, 37–55.
- Dietrich 2017a
 N. Dietrich, *Levels of Visibility and Modes of Viewing in Attic Vase Painting*, in: A. Lichtenberger – R. Raja (Hrsg.), *The Diversity of Classical Archaeology, Studies in Classical Archaeology* 1 (Turnhout 2017) 303–322.

Dietrich 2017b

N. Dietrich, *Rez. zu M. G. Palmieri, Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon. Tripodes 15 (Athen 2016)*, *Revue des Études Anciennes* 119, 2017, 713–716.

Dietrich 2017c

N. Dietrich, *Framing Archaic Greek Sculpture: Figure, Ornament and Script*, in: M. Squire – V. Platt (Hrsg.), *The Frame in Classical Art: A Cultural History* (Cambridge 2017) 270–316.

Dietrich 2018

N. Dietrich, *Viewing and Identification: The Agency of the Viewer in Archaic and Early Classical Greek Visual Culture*, in: A. Kampakoglou – A. Novokhatko (Hrsg.), *Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature. Trends in Classics Supplement* (Berlin 2018) 464–492.

Dietrich im Druck

N. Dietrich, *Drawing vs. Photography: On the Gains and Losses of Technical Innovation*, in: C. Meyer – A. Petsalis-Diomidis (Hrsg.), *Picturing the Greek Vase: Classical Reception between Art and Science*, Oxford University Press.

Fehr 2003

B. Fehr, *What has Dionysos to do with the Symposion?*, in: Chr. Orfanos – J.-Cl. Carrière (Hrsg.), *Symposium: Banquet et représentations en Grèce et à Rome*, *Pallas* 61 (Toulouse 2003) 23–37.

Filser 2017

W. Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik* (Berlin 2017).

Frontisi-Ducroux 1975

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale: Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris 1975).

Frontisi-Ducroux 1995

F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'indentité en Grèce ancienne* (Paris 1995).

Frontisi-Ducroux – Vernant 1997

F. Frontisi-Ducroux – J.-P. Vernant, *Dans l'œil du miroir* (Paris 1997).

Gerleigner im Druck

G. Gerleigner, *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship between Images and Inscriptions on Greek Vases*.

Gibson 1977

J. J. Gibson, *The Theory of Affordances*, in: R. Shaw – J. Bransford (Hrsg.), *Perceiving, Acting and Knowing* (Hillsdale, NJ 1977) 127–143.

Gibson 1979

J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* (Boston 1979).

Giuliani 2003a

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

Giuliani 2003b

L. Giuliani, *Kriegers Tischsitten – oder: Die Grenzen der Menschlichkeit. Achill als Problemfigur*, in: K.-J. Hölkeskamp – J. Rüsen – E. Stein-Hölkeskamp – H. T. Grütter (Hrsg.), *Sinn (in) der Antike* (Mainz 2003) 135–161.

Graepler 1993

D. Graepler, *Fundort unbekannt. Raubgrabungen zerstören das archäologische Erbe. Eine Dokumentation* (München 1993).

Grethlein 2016

J. Grethlein, *Sight and Reflexivity: Theorizing Vision in Greek Vase-Painting*, in: M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses, The Senses in Antiquity* (London 2016) 85–106.

Gropengießer – Hampe 1974

H. Gropengießer – R. Hampe, *125 Jahre archäologische Sammlungen der Universität, Ruperto Carola 53* (Berlin u.a. 1974) 31–34.

Gropengießer – Schneider 1986

H. Gropengießer – R. M. Schneider (Hrsg.), *Kleinkunst. Ausgewählt und beschrieben aus Anlaß der 600-Jahr-Feier der Universität. Antikenmuseum des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg* (Heidelberg 1986).

Haug 2011

A. Haug, *Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr. Berufliches Selbstbewusstsein und sozialer Status*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 126, 2011, 1–31.

Hedreen 2009

G. Hedreen, *Iambic Caricature and Self-representation as Model for Understanding Internal References among Red-figure Vase-Painters and Potters of the Pioneer Group*, in: D. Yatromanolakis (Hrsg.), *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies* (Athen 2009) 200–239.

Heidegger 1950

M. Heidegger, *Das Ding* (1950), in: M. Heidegger, *Gesamtausgabe 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976, Band 7: Vorträge und Aufsätze* (Frankfurt 2000) 165–187.

Heinemann 2016

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

Hoesch 1990

N. Hoesch, *Das Kottabospiel*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 272–275.

Hölscher 2002

T. Hölscher, *Klassische Archäologie. Grundwissen* (Stuttgart 2002).

Hölscher 2007

T. Hölscher, *Die griechische Kunst* (München 2007).

Hölscher 2015

T. Hölscher, *La vie des images grecques. Sociétés de statues, rôle des artistes et notions esthétiques dans l'art grec ancien* (Paris 2015).

Hölscher 2018

T. Hölscher, *Figürlicher Schmuck in der griechischen Architektur zwischen Dekor und Repräsentation*, in: N. Dietrich – M. Squire (Hrsg.), *Ornament and Figure in Graeco-Roman Antiquity. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity* (Berlin 2018) 37–72.

Hurwit 2015

J. Hurwit, *Artists and Signatures in Ancient Greece* (New York 2015).

Immerwahr 1990

H. Immerwahr, *Attic Script: A Survey* (Oxford 1990).

Ingold 2010

T. Ingold, *Bringing Things Back to Life: Creative Entanglements in a World of Materials*. National Centre for Research Methods Working Paper. Realities / Morgan Centre, University of Manchester (2010), <http://eprints.ncrm.ac.uk/1306/1/0510_creative_entanglements.pdf> (03.04.2020)

Jacobsthal 1927

P. Jacobsthal, *Ornamente griechischer Vasen. Aufnahmen, Beschreibungen und Untersuchungen* (Berlin 1927).

Jacquet-Rimassa 1995

P. Jacquet-Rimassa, *KOTTABOΣ: Recherches iconographiques. Céramique italienne, 440–300 av. J.-C.*, *Pallas* 42, 1995, 129–170.

Kaeser 1991a

B. Kaeser, *Zur Geschichte der Trinkschale*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 41–45.

Kaeser 1991b

B. Kaeser, *Ästhetik*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 74–81.

Knauss 2017

F. Knauss, *Die Kunst der Antike, Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen* (München 2017).

- Kraiker 1978
 W. Kraiker, *Die rotfigurigen attischen Vasen. Katalog der Sammlung Antiker Kleinkunst des archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 1* (Mainz 1978 [= geringfügig erweiterter Nachdruck der Erstausgabe 1931]).
- Kreutzer 1998
 B. Kreutzer, *Untersuchung zu den attischen Pferdekopfamphoren*, *Bulletin antieke beschaving* 73, 1998, 95–114.
- Kunisch 1997
 N. Kunisch, *Makron* (Mainz 1997).
- Kurke 1999
 L. Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold: The Politics of Meaning in Archaic Greece* (Princeton 1999).
- Lapatin 2015
 K. Lapatin, *Luxus: The Sumptuous Arts of Greece and Rome* (Los Angeles 2015).
- Latour 1996
 B. Latour, *On Actor-Network-Theory. A Few Clarifications Plus More than a Few Complications*, *Soziale Welt* 47, 1996, 369–381.
- Lissarrague 1985
 F. Lissarrague, *Paroles d'images: Remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique*, in: A.-M. Christin (Hrsg.), *Ecritures II* (Paris 1985) 71–95.
- Lissarrague 1987
 F. Lissarrague, *Un flot d'images: Une esthétique du banquet grec* (Paris 1987).
- Lissarrague 1992
 F. Lissarrague, *Graphéin: Écrire et dessiner*, in: C. Bron – E. Kassapoglou (Hrsg.), *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee* (Paris 1992) 189–203.
- Lissarrague 1994
 F. Lissarrague, *Epiktetos egraphsen: The Writing on the Cup*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (Cambridge 1994) 12–27.
- Lissarrague 1999
 F. Lissarrague, *Publicity and Performance: Kalos Inscriptions in Attic Vase-Painting*, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Performance Culture and Athenian Democracy* (Cambridge 1999) 359–373.
- Lissarrague 2013a
 F. Lissarrague, *La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e–V^e siècle avant J.-C.)* (Paris 2013).
- Lissarrague 2013b
 F. Lissarrague, *La place des mots dans l'imagerie attique*, *Pallas* 93, 2013, 69–79.

Lissarrague 2015

F. Lissarrague, *Ways of Looking at Greek Vases*, in: P. Destrée (Hrsg.), *A Companion to Ancient Aesthetics* (Chichester 2015) 237–247.

Long u.a. 1992

L. Long – J. Miro – G. Volpe, *Les épaves archaïques de la pointe Lequin*, in: M. Bats – G. Bertucchi – G. Congès – H. Tréziny (Hrsg.), *Marseille et la Gaule: Merseille Grecque et la Gaule, Études massaliètes 3* (Aix-en-Provence 1992) 199–234.

Morel 2000

J.-P. Morel, *La céramique attique à vernis noir du IV^e siècle: Position des problèmes*, in: B. Sabattini (Hrsg.), *La céramique attique du IV^e siècle en Méditerranée occidentale. Actes du colloque international organisé par le Centre Camille Jullian, Arles, 7–9 décembre 1995* (Neapel 2000) 11–21.

Müller 2016

J.-M. Müller, *Schöner Nonsense, sinnloses Kalos? Ein Strukturvergleich zweier anpassungsfähiger Inschriftenformen der attischen Vasenmalerei*, in: R. Wachter (Hrsg.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel* (Kilchberg 2016) 97–130.

Neer 2002

R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460 B.C.E.* (Cambridge 2002).

Neer 2018

R. T. Neer, *Amber, Oil and Fire: Greek Sculpture beyond Bodies*, *Art History* 41, 2018, 466–491.

Noble 1988

J. Noble, *The Techniques of Painted Attic Pottery. Revised Edition* (London 1988).

Orfanos – Carrière 2003

Chr. Orfanos – J.-Cl. Carrière (Hrsg.), *Symposium: Banquet et représentations en Grèce et à Rome*, *Pallas* 61 (Toulouse 2003).

Osborne 2014

R. Osborne, *Intoxication and Sociality: The Symposium in the Ancient Greek World*, in: A. McShane – Ph. Withington (Hrsg.), *Cultures of Intoxication, Past and Present Supplements* 9 (Oxford 2014) 34–60.

Osborne 2015

R. Osborne, *Decontextualising and Recontextualising: Why Mediterranean Archaeology Needs to Get Out of the Trench and Back into the Museum*, *Journal of Mediterranean Archaeology* 28, 2015, 241–261.

Osborne 2018

R. Osborne, *The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece* (Princeton 2018).

Palmieri 2016

M. G. Palmieri, *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*, *Tripodes* 15 (Athen 2016).

Papanastasiou 2004

A. Papanastasiou, *Relations between Red-figured and Black-glazed Vases in Athens of the 4th Century B. C.* (Oxford 2004).

Peschel 1987

I. Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attischen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.* (Frankfurt am Main 1987).

Picozzi 1971

M. G. Picozzi, *Anfore attiche a protome equina*, *Studi Miscellanei* 18, 1970–1971, 5–64.

Platt 2011

V. Platt, *Facing the Gods: Epiphany and Representation Graeco-Roman Art, Literature and Religion* (Cambridge 2011).

Prier 1989

R. A. Prier, *Thauma idesthai: The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek* (Tallahassee 1989).

Rancière 1996

J. Rancière, *Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*, *L'inactuel* 6, 1996, 53–68.

Rolley 2003

C. Rolley (Hrsg.), *La tombe princière de Vix* (Paris 2003).

Russenberger 2017

Chr. Russenberger, *Der Schmied und seine Maus. Zum Text-Bild-Verhältnis einer attisch schwarzfigurigen Oinochoe der Keyside-Klasse mit kalos-Inschrift*, *Antike Kunst* 60, 2017, 19–35.

Sartori 1893

K. Sartori, *Das Kottabos-Spiel der alten Griechen* (München 1893).

Schäfer 1997

A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätclassische Zeit* (Mainz 1997).

Scheibler 1995

I. Scheibler, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße* (München 1995).

Schreiber 1999

T. Schreiber, *Athenian Vase Construction: A Potter's Analysis* (Malibu 1999).

Seki 1985

T. Seki, *Untersuchungen zum Verhältnis von Gefäßform und Malerei attischer Schalen* (Berlin 1985).

Senff 1990

R. Senff, *Der Einzeltrinker*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990) 310–312.

Shapiro 2004

H. A. Shapiro, *Leagros the Satyr*, in: C. Marconi (Hrsg.), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference Sponsored by the Centre for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23–24 March 2002* (Leiden 2004) 1–11.

Siftar 2018

L. Siftar, *Das Phänomen der unvollständigen Gestalt in der griechischen Kunst: Unterschiedliche Facetten eines besonderen Darstellungsmittels*, Daidalos – Heidelberger Abschlussarbeiten zur Klassischen Archäologie 8 (Heidelberg 2018).

Slater 1999

N. W. Slater, *The Vase as Ventriloquist: Kalos-Inscriptions and the Culture of Fame*, in: E. A. Mackay (Hrsg.), *Signs of Orality: The Oral Tradition and its Influence in the Greek and Roman World* (Leiden 1999) 143–62.

Snell 1975

B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (Göttingen 1975).

Sparkes 1960

B. Sparkes, *Kottabos: An Athenian After Dinner Game*, *Archaeology* 13, 1960, 202–207.

Sparkes – Talcott 1970

B. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery*, *The Athenian Agora* 12 (Princeton 1970).

Squire 2016

M. J. Squire (Hrsg.), *Sight and the Ancient Senses*, *The Senses in Antiquity* (London 2016).

Stemmer 1995

K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin 1995).

Topper 2012

K. Topper, *The Imagery of the Athenian Symposium* (New York 2012).

Vickers 1985

M. Vickers, *Artful Crafts: The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery*, *Journal of Hellenic Studies* 105, 1985, 108–128.

Vickers – Gill 1994

M. Vickers – D. Gill, *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery* (Oxford 1994).

Villard 1946

F. Villard, *L'évolution des coupes attiques à figures noires*, *Revue Archéologique* 48, 1946, 152–180.

Wachter 2016

R. Wachter (Hrsg.), *Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel* (Kilchberg 2016).

Weiß 1989

C. Weiß, *Phintias in Malibu und Karlsruhe*, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4 (Malibu 1989) 83–94.

Wolf 1993

S. R. Wolf, *Herakles beim Gelage. Eine motiv- und bedeutungsgeschichtliche Untersuchung des Bildes in der archaisch-frühklassischen Vasenmalerei* (Köln 1993).

Zimmermann 1998

N. Zimmermann, *Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefäßen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit* (Rahden 1998).