

Elisabeth Günther

Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unter- italien und deren Bilderzählung*

Von den heimkehrenden Athenern der Sizilienexpedition (415–413 v. Chr.) berichtet Plutarch Folgendes:

Einige verdankten ihre Rettung auch dem Euripides. Denn von den außerhalb von Hellas lebenden Griechen hatten, wie es scheint, besonders die in Sizilien eine große Liebe zu seiner Dichtung [...]. Damals wenigstens, heißt es, hätten viele von denen, die glücklich nach Hause kamen, den Euripides freundlich begrüßt und erzählt, teils daß sie aus der Sklaverei freigelassen worden seien zum Dank dafür, daß sie ihre Herren gelehrt hätten, was sie von seinen Dichtungen im Gedächtnis hatten, teils daß sie, als sie nach der Schlacht umherirrten, Speise und Trank bekommen hätten, wenn sie etwas von seinen Liedern vorsangen. (Plut. Nik. 29,3. Übersetzung: Ziegler – Wuhrmann 2010)

Die Popularität des antiken Dramas reichte also deutlich über Athen hinaus, wie es uns obiges Zitat des Biographen Plutarch anekdotenhaft vermittelt. Hiervon zeugt auch die Verbreitung von Schauspielerterrakotten und Terrakottamasken in der Magna Graecia im 4. Jh. v. Chr.,¹ wohingegen ebendort der Bau steinerner Theater

* Für Anregungen und Diskussionen im Rahmen der *Homo Pictor*-Tagung möchte ich mich herzlich bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern bedanken, ebenso bei Sandy Ziemens, die diesen Beitrag gelesen und mir hilfreiche Hinweise gegeben hat. Besonderen Dank schulde ich Prof. Dr. Andreas Grüner für seine überaus wertvolle Kritik, von der dieser Beitrag enorm profitiert hat.

1 Zu Schauspielerterrakotten s. Webster – Green 1978, 2–4. 45–60; Shapiro 2010. Zu den Figuren aus Lipari s. Bernabó Brea – Cavalier 2001, 55–72. Zu lokal produzierten böotischen und korinthischen Schauspielerterrakotten nach attischem Vorbild s. Green 2014b.

nicht früher als zur Mitte des 4. Jh. oder auch erst im 3. Jh. v. Chr. erfolgte.² Um die Verbreitung und Entwicklung des griechischen Theaters Unteritaliens und Siziliens in der späten Klassik und im frühen Hellenismus nachverfolgen zu können, ist die Quellenlage allerdings zu dürftig. Und auch für die Stücke der attischen Mittleren Komödie (ca. 380–330 v. Chr.) sowie die nachklassischen Tragödien ist die literarische Überlieferung äußerst lückenhaft.³

Einen breiten und vielgestaltigen Zugang zum antiken Drama bieten in dieser bruchstückhaften Quellenlage die in Unteritalien und Sizilien entstandenen rotfigurigen Vasenbilder. Deren expressiv gestikulierende, sich in dramatischer Pose befindlichen Figuren scheinen von Bühnendarstellungen inspiriert zu sein.⁴ Die aufwendigen, reich verzierten Gewänder, welche insbesondere auf apulischen Prachtvasen häufig dargestellt werden, wurden von tragischen Kostümen inspiriert.⁵ Spezifische Mythenversionen der Bilder sind auf bekannte Tragödienhandlungen zurückzuführen.⁶ Doch die Vasenbilder sind keineswegs dokumentarische, illustrative Quellen antiker Bühnenpraxis: Obwohl einige Figuren ein Tragödienkostüm zu tragen scheinen, fehlen ihnen Masken, und die vermeintlichen Bühnenfiguren stehen neben Figuren ohne kostümartige Kleidung. J. P. Moret legte bereits in den 1970er Jahren dar, dass sich die Figuren solcher mythologisch-tragischer Darstellungen als eigenständige ikonographische Motive in der unteritalischen Vasenmalerei entwickelten.⁷ Dennoch wurde der Frage, auf welche Art und Weise die Bilder eine medien-spezifische Narration erzeugen und bestimmte Darstellungsinhalte generieren, kaum weiter nachgegangen. Stattdessen wurde diskutiert, auf welche Weise das griechische Drama Einfluss auf die Maler nahm: Es entstand eine Kontroverse darum, ob apulische Vasenbilder Elemente der Bühnenpraxis wie

-
- 2 Neuere Untersuchungen der architektonischen Überreste von Steintheatern zeigen, dass die bekannten Theaterbauten Siziliens tendenziell eher an das Ende des 4. Jhs. oder den Anfang des 3. Jh. v. Chr. zu setzen sind, so etwa Herakleia Minoa (Mitens 1988, 92–795; Sear 2006, 188). Die Theater in Lokroi Epizephyrioi, Castiglione di Paludi und Metapont lassen sich nur grob dem 4. Jh. zuweisen (Mitens 1988, 116–119; 130–132; 136–139). Eine Struktur mit geradlinigen Stufen in der Nähe des Theaters von Syrakus wurde als Theaterbau des 5. Jhs. angesehen, bot aber wohl zu wenig Zuschauerkapazität (Mertens 2006, 313; Marconi 2012, 180 Anm. 14).
- 3 Zu den Hinterlassenschaften der Mittleren Komödie s. Nesselrath 1990, 188–204; Nesselrath 2010, 431–343. Zur Verwendung des Begriffs Mittlere Komödie s. Nesselrath 1990, 188–330. Zur Überlieferungssituation des griechischen Dramas s. Csapo – Slater 1995, 2–5; Vahtikari 2014, 11–19; Zimmermann 2000, 57–64.
- 4 Taplin 2007, 35–41; Vahtikari 2014, 36–44.
- 5 Roscino 2003, 238–271; Taplin 2007, 38; Krumeich 2014, 152 Anm. 39; Krumeich 2017, 56 f.
- 6 Taplin 2007, 35–37; Kossatz-Deissmann 1978, 166.
- 7 Moret 1975.

etwa Requisiten und Kostüme übernahmen oder ob lediglich der Handlungskern der Bilder durch die Tragödie angeregt wurde.⁸

Als direkt von antiken Aufführungen angeregt werden hingegen ‚Phlyakenvasen‘ wahrgenommen, welche interagierende Komödienschauspieler zeigen.⁹ Diese sind leicht als solche auszumachen, da Masken und Kostüme leicht erkennbar sind und die Figuren auf rund einem Viertel der Bilder auf Bühnen stehen. Dennoch lässt sich ein großer Teil dieser Darstellungen keiner bekannten Komödie zuordnen – nicht nur, weil die literarische Überlieferung der Mittleren Komödie fast vollständig fehlt, sondern auch, weil viele Bilder keine spezifischen Requisiten oder Handlungen aufweisen, welche die Identifizierung mit einer bestimmten Komödie ermöglichen würden. Auch auf den sog. Phlyakenvasen, die im Folgenden als Komödienvasen bezeichnet werden,¹⁰ treten Figuren im Kostüm neben Figuren ohne Kostüm auf.¹¹ Offensichtlich vermischen sich also in den Bildern vom Drama beeinflusste Elemente, wie etwa Komödienschauspieler, Bühnen und tragische Kostüme, mit solchen Elementen, die nicht dem Theater entstammen.

Ich möchte daher im Folgenden untersuchen, auf welche Weise bestimmte Darstellungsinhalte unteritalischer Vasenbilder, die einen Bezug zur Tragödie oder Komödie aufweisen, visualisiert wurden und welche Erzählstrategien die Maler dabei verfolgten. Dazu ist es notwendig, auch aus Sicht der antiken Rezipienten auf die Bilder zu schauen und danach zu fragen, welches Vorwissen und welche Erwartungen der Betrachter in den Rezeptionsprozess einfließen. Hier bieten sich Rahmenmodelle, wie sie in der Soziologie, Linguistik und anderen Disziplinen seit den 1970er

8 Taplin bezeichnete diese entgegengesetzten Positionen als „philodramatisch“ und „ikonozentristisch“, vgl. Taplin 2007, 22–26. Taplin sieht bestimmte Bildelemente und auch Figuren als „Signale“ für einen Tragödienbezug an (Taplin 2007, 37–41, kritisch hierzu die Rez. Giuliani 2009), wie sie in ähnlicher und sehr ausführlicher Weise bereits von Roscino 2003 behandelt wurden. Giuliani lehnt die Deutung solcher Bildelemente als Signale in einem kürzlich erschienenen Aufsatz ab. Diese durchbrächen die Fiktionalität der Handlung und müssten somit einen komischen Effekt nach sich ziehen, was der Darstellung von Tragödie jedoch widerspreche: Giuliani 2018, zur Fiktionsdurchbrechung s. auch Taplin 2007, 27.

9 S. u. a. Trendall 1967; Dearden 1988; Taplin 1993, 48–66; Csapo 2010, 38–67; Denoyelle 2010; Green 2012; Schönheit 2018. In der Publikationsvorbereitung befinden sich derzeit gleich zwei Dissertationen zu Komödienvasen, einmal von L. Schönheit („Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation“) mit dem Schwerpunkt auf kultureller Identität und von E. Günther („Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen“) mit dem Schwerpunkt auf der Bildnarration dieser Vasen.

10 Zur Problematik des Begriffs s. Taplin 1993, 48–54.

11 So u. a. New York, Metropolitan Museum Inv. 24.97.104, vgl. Csapo 2010, 45–19 Abb. 2.1; Cleveland, Museum of Art Inv. 1989.73, vgl. CVA Cleveland (2) Taf. 92 f.; London, British Museum Inv. 1849,0620.13, F 151, vgl. Green 2012, 296. 332 f. Nr. 21 Abb. 14, 3. S. auch Taplin 1993, 79–88; Green 2012.

Jahren entwickelt wurden,¹² als methodisch-theoretisches Fundament an. Unter inhaltlichen ‚Rahmen‘ oder ‚Rahmungen‘ sind mentale Strukturen zu verstehen, welche die Zu- und Einordnung von Information zu einem bereits vorhandenen, durch Erfahrung akkumulierten und veränderbaren Wissensschatz ermöglichen.¹³

Dieses Modell kann auf die Bildrezeption übertragen werden, denn auch die visuelle Wahrnehmung wird wesentlich durch das Vorwissen des Betrachters bestimmt, ebenso durch dessen Erwartungen an das Bild. Die Folge ist, dass das Bild nicht als Konglomerat von Bildelementen angesehen wird, die aus unterschiedlichen Kontexten stammend neu zusammengewürfelt werden,¹⁴ sondern als eine Einheit, als singuläres Werk, dessen unterschiedliche Bezüge erst durch die mentalen Verknüpfungen der Rezipienten hergestellt werden (daher im Folgenden als ‚Bezugsrahmen‘ bezeichnet). Dabei spielen zum einen die Wechselwirkungen dieser Verknüpfungen untereinander eine entscheidende Rolle für die Sinnkonstitution,¹⁵ zum anderen können – je nach Vorwissen des Betrachters – heterogene Assoziationsfelder und -ketten aufgerufen werden, die u. a. aus dem Theater, dem Alltag oder literarischer Lektüre stammen und damit über den rein visuellen Wortschatz des Rezipienten hinausgehen.

Demnach ist es möglich, dass die Bildinterpretationen einzelner Betrachter oder Betrachtergruppen voneinander abweichen. Ebenfalls zu beachten ist, dass sich die Bezugsrahmen nicht zu einem harmonischen Ganzen fügen müssen, sondern auch in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinanderstehen können.¹⁶ Somit stellt sich die Frage, inwieweit eine solche Reibungsfläche, die sich durch inkongruente Rahmungen ergibt, das Spezifische der bildlichen Darstellung bedingt und neue Darstellungsinhalte hervorbringt.

12 Goffman 1974; Barsalou 1992; Fillmore 1976; Minsky 1980; Scheufele 2003; Fillmore 2006; Ziem 2008; Ziem 2014; Busse 2012. Für die Altertumswissenschaften s. Günther 2016; Günther 2017.

13 Goffman 1974, 10 f.; Minsky 1980, 1. Zur Begrifflichkeit des Rahmens in der linguistischen Framesemantik s. Busse 2012, 9–12.

14 So etwa Green 2012, wenn er davon ausgeht, dass theatrale Elemente in nicht-theatrale Darstellungen wandern.

15 Dies entspricht in der linguistischen Rahmentheorie nach Barsalou den „constraints“ (Barsalou 1992, 37–40).

16 Zum Widerspruch als Narrationsstrategie in der vormodernen Literatur s. Lienert 2017.

Verhältnis der Bilder zum antiken Drama

Die Bildanalyse mittels Bezugsrahmen erfordert es, danach zu fragen, in welcher Form das Drama den Rezipienten bekannt sein musste, um entsprechende mentale Verknüpfungen herzustellen. Am ‚philodramatischen‘ Extrempol steht die Annahme, dass die Bilder konkrete Bühnenszenen zeigen oder auch auf eine konkrete Aufführung verweisen, etwa durch die Wahl von ‚Schlüsselszenen‘ oder eine Zusammenstellung der wichtigsten Figuren und Handlungen des Plots.¹⁷ Ein Beispiel hierfür ist der bekannte ‚Telephos-Krater‘ in Würzburg,¹⁸ der eindeutig eine Szene aus den *Thesmophoriazusai* des Komödiendichters Aristophanes aufgreift: In einer Parodie des Telephosmythos entführt Mnesilochos statt eines Babys einen Weinschlauch und sucht Asyl auf einem Altar, während sich ihm eine alte Frau nähert und das Blut respektive den Wein mit einem großen Skyphos auffangen will.¹⁹ Das Bild stimmt in vielen Details mit der literarisch überlieferten Szene überein, u. a. trägt der Weinschlauch Babyschuhe, sodass der Verweis des Bildes auf die *Thesmophoriazusai* nicht zu bezweifeln ist.

Dem Maler könnte somit durchaus eine Aufführung der *Thesmophoriazusai* aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein. Da es Hauptzweck einer solch detailgenauen Darstellung ist, die Wiedererkennbarkeit des Stückes zu gewährleisten und mit dieser potenzielle Kunden für den Erwerb der Vase zu gewinnen, setzte der Maler auch ein entsprechendes Hintergrundwissen des Betrachters voraus.²⁰ Inwieweit eine solche Vertrautheit mit der griechischen Theaterkultur in Unteritalien anzunehmen ist, muss aufgrund der äußerst spärlichen Quellenlage offenbleiben. Zwar verbreitete sich die griechische Theaterkultur im Laufe des 4. Jh. v. Chr. im ganzen Mittelmeergebiet, inwieweit dies jedoch auch in den nicht-griechischen Siedlungen Unteritaliens in und außerhalb des Einflussbereiches der Apoikien gilt, konnte bislang nicht geklärt werden.²¹

17 S. z. B. Taplin 1993, 32–47, der Würzburger ‚Telephos-Krater‘ ist ihm zufolge eine Art Schnappschuss (Taplin 1993, 40); Trendall – Webster 1971, 11: „The pictures, however, are often not referable to a particular episode from a given play but rather aim at giving a compendium of the play as a whole [...]“.

18 Würzburg, Martin von Wagner-Museum Inv. H 4689, Glockenkrater, McDaniel-Maler, Höhe: 28 cm, vgl. CVA Würzburg (4) Taf. 3. Zur Deutung s. Taplin 1987; Csapo 1986.

19 Vgl. Taplin 1993, 37–41; Csapo 2010, 52–58.

20 Explizit Taplin 1993, 90: „It implies that both [scil. painter and viewer] have been to see the same or a similar performance of the play in question. The painter can incorporate the otherwise baffling clues in the knowledge that, far from being alienated, the viewers will enjoy them. This prompts the speculation that purchasers may often have commissioned pots after a particularly enjoyable occasion: ‚paint me the scene where [...]‘.“

21 S. hierzu den Sammelband Boshier 2012, insbesondere den Beitrag Taplin 2012 und Dearden 2012. Zu den Zeugnissen des griechischen Theaters in Unteritalien s. u. a. Todisco 2002.

Die Kenntnis bestimmter Komödienstoffe kann jedoch auch über andere Medien vermittelt worden sein, etwa durch Literatur,²² Erzählung, bildliche Darstellungen von Theaterszenen auf vergänglichen Materialien oder auch Aufführungen in privatem Rahmen,²³ etwa beim Symposion, wo einzelne Szenen von Komödien im Spiel aufgriffen oder in Gedichten und Liedern verarbeitet wurden.²⁴ Auf diese Weise könnte sich die griechische Theaterkultur in Unteritalien zusätzlich verbreitet haben, ohne dass Maler und Rezipient einer konkreten Aufführung im Theater beiwohnen mussten.

Auch Handlungsmotive oder Verhaltensweisen, die in Tragödie und Komödie immer wieder eingesetzt wurden, konnten in die Bilderzählung einfließen. Dabei greift dies über das einzelne Drama bzw. die konkrete Aufführung hinaus und ist als Verweis auf die dramatische Gattung als solche zu verstehen. Das Bild selbst ist somit eine eigenständige Schöpfung des Malers, für die er sich bekannter dramatischer Topoi bediente.²⁵ Hierzu zählt auch der Einsatz bestimmter Figuren auf unteritalischen Vasenbildern, die aus dem dramatischen Bereich stammen, aber aus dem Theaterkontext gelöst in mythologische Szenen integriert werden, wie etwa der Erzieher, der auch eine Botenfunktion übernehmen kann.²⁶ Dieser erfüllt bestimmte Merkmale hinsichtlich Kostümierung sowie Verhalten und dramatisiert das mythologische Geschehen, indem er um seinen Schützling besorgt ist oder um diesen trauert.²⁷ Die Bildhandlung selbst wird somit durch diese Figuren in ihrer emotionalen Wirkung und Eindringlichkeit unterstützt. Die Interaktion und Gestik der Figuren, die auf solchen mythologisch-tragischen Vasenbildern zumeist sehr ausgeprägt ist, verleiht dem Geschehen darüber hinaus einen dialogischen Charakter.²⁸

22 Eine Abhängigkeit der apulischen Vasenmalerei von literarischen Texten nimmt Giuliani an (Giuliani 1995, 15–20). „Es ist offenkundig, daß sich das Interesse der Maler an den Tragödien auf deren mythologischen Inhalt und nicht auf das Theater als dramaturgisches Ereignis bezieht: nicht auf das, was man auf der Bühne zu sehen bekam, sondern auf die in den Texten enthaltenen Fabel“, Giuliani 1995, 16.

23 Csapo 2010, 170–196.

24 So überliefert bei Aristoph. Nub. 1353–1372; Ehippus PCG F 16 = Athen. deipn. 11, 482d. Eine Zusammenstellung der Quellen bieten Csapo – Slater 1995, 7 f., Nr. 7 und 8. Vgl. auch Csapo – Slater 1995, 2 f.

25 Giuliani geht davon aus, dass der hinter dem Bild stehende Plot solcher mythologischer Vasenbilder aus Tragödienhandlungen übernommen wurde (Giuliani 2018, 115). Die immer neuen Mythenversionen der agonistischen dramatischen Gattung dienten dabei den Vasenmalern als nie versiegender Quell der Inspiration (Giuliani 2018, 115).

26 Schulze 1998, 72–77; zu Pädagogendarstellungen in der unteritalischen Vasenmalerei s. Harten 1999, 40–48. 63–259. Zum ‚Phrixos-Krater‘: Harten 1999, 148–150.

27 Vgl. Schulze 1998, 76; Roscino 2003, 323.

28 Giuliani 1995, 93.

Der Betrachter bringt somit zwar einzelne Figuren, Motive und Objekte mit dem antiken Drama in Verbindung, nicht aber zwangsläufig das gesamte Bild mit einer konkreten Umsetzung auf der Bühne. Unterschiedliche Bezugsebenen können im Bild nebeneinandertreten oder einander überlagern. So kann ein Betrachter die alte Frau mit dem Skyphos, die auf dem Würzburger Krater das Blut des Weinschlauchs auffangen will, auf zwei Ebenen lesen: Erstens kann er sie mit der entsprechenden Figur aus der aristophanischen Komödie in Verbindung bringen, zweitens sie als Parodie einer Ammenfigur verstehen, wie sie auf mythologischen Vasenbildern auftritt.²⁹ Bezugsrahmen sind damit sowohl die Ammenrollen im antiken Drama, als auch die Figur der Amme in formaler und ikonographischer Hinsicht.

Die alte Frau auf dem Würzburger Krater ist nicht nur eine ausgesprochen unfähige Amme, die ihren Schützling trinken statt beschützen will – man beachte die Größe des Skyphos – sie opfert das Kind sogar ihrer Trunksucht, wodurch sie sich selbst gesellschaftlich diskreditiert.³⁰ Mnesilochos, der auf dem Altar kniet, trägt Frauenkleider und verhält sich nicht nur feige, sondern erkennt auch nicht, dass er einen Weinschlauch statt eines Kindes hält. Gesellschaftlich verankerte Normen und Werte, insbesondere soziale Hierarchien und Verhaltensregeln, bieten also eine weitere Bezugsebene der Bilder, die sich wiederum aus unterschiedlichen Quellen speisen kann. So etwa aus der Lebenswelt von Maler und Betrachter, der Literatur und Dichtung oder auch der Komödie. In den *Thesmophoriazusiai* wird mit der Trunksucht der Alten und der Unwissenheit des Mnesilochos auf meisterhafte Weise gespielt.³¹ Verhaltensweisen, welche gesellschaftliche Regeln brechen und dadurch komisch wirken, werden in der Komödie bewusst eingesetzt und führen zur Herausbildung von stereotypen Charakteren, wie sie von dem Lexikographen Iulius Pollux für die Neue Komödie überliefert sind.³² Sie führen aber auch außerhalb derselben ein Eigenleben. So verfasste der Peripathetiker Theophrast sein Werk *Charaktere*, in dem er gegen Ende des 4. Jh. v. Chr. stereotype Verhaltensmuster kategorisierte und auf komische Weise schilderte. Die Frage nach dem richtigen Verhalten innerhalb einer Gruppe oder Gesellschaft mag daher über die Bildrezeption hinaus Diskurspotenzial in sich getragen haben.

Diese unterschiedlichen Verstehensebenen der Vasenbilder schließen einander nicht aus, sondern überlagern einander. Der konkrete Bezug zum Drama, soweit rekonstruierbar, und eine eigenständige, für das Medium Bild spezifische Darstellungsweise bestimmter Figuren oder Handlungen, durchdringen sich auf den unter-

29 Vgl. Vahtikari 2014, 46; zur Darstellung der Amme in der griechischen Kunst s. Schulze 1998, 62–68.

30 Zum Motiv der Trunkenen Alten s. Masségliá 2012.

31 Aristoph. Thesm. 688–757.

32 Poll. 4,133–154. Zum Maskenkatalog des Pollux s. Dearden 1976, 122–142; Wiles 1991, 74–77.

italischen Vasenbildern sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. Dies möchte ich im Folgenden anhand zweier Komödienvasen genauer untersuchen. Zuvor aber werde ich im Anschluss an die eingangs angestellten Überlegungen klären, inwieweit eine geschickte Kombination und Ineinanderschachtelung von einander ergänzenden Bezügen auch bei Tragödienvasen vorliegt. Auf diese Weise werde ich herausarbeiten, welche Unterschiede und Gemeinsamkeiten komödien- und tragödienbezogene Vasenbilder hinsichtlich ihrer bildspezifischen Narration aufweisen.

Die Botschaft des Erziehers: Der ‚Phrixos-Krater‘

Das Hauptbild der Vorderseite des Berliner ‚Phrixos-Kraters‘³³ (Abb. 1) enthält theatrale Elemente, weshalb dessen Verhältnis zur Tragödie diskutiert wird.³⁴ Es ist in zwei Register unterteilt. Im oberen Register befinden sich von rechts nach links Hermes, Nephelē (Beischrift ΝΕΦΕΛΗ), Apollon, Athena, Zeus, Artemis und Pan. Im unteren Register packt Phrixos (ΦΡΙΞΟΣ), der sich in der Bildmitte und damit unterhalb von Athena und Zeus befindet, einen Widder an den Hörnern. Ein Altar steht in unmittelbarer Nähe. Rechts neben Phrixos befindet sich Athamas (ΑΘ[ΑΜ]ΑΣ) mit erhobenem Opferrmesser, zu seiner Linken Inō (ΙΝΩ), die in ihren Mantel gehüllt ist. In der rechten Hälfte des unteren Registers steht Hellē (ΕΛΛΗ) zu dem Geschehen am Altar gewandt. Zwischen ihr und Athamas befindet sich ein Erzieher, als Tropheus (ΤΡΟΦΕΥΣ) bezeichnet, der sie mit dem Redegestus anspricht. Er trägt Laschenstiefel, einen langen Chiton, eine Chlamys, weiße Ärmel und hat weiße Haare, wodurch er in die Kategorie des „paidagogos-messenger“³⁵ fällt, eine jener Figuren, welche der Tragödienbühne entstammen.³⁶ Am unteren rechten Bildrand befindet sich eine weibliche Figur, der Euphēmia ([Ε]ΥΦΗΜΙΑ) beigeschrieben ist und die sich auf eine Säule stützt. Am unteren linken Bildrand stehen zwei Frauen ohne Beischrift einander zugewandt, die beide jeweils Gegenstände halten.

33 Berlin, Staatliche Museen Inv. 1984.41, apulischer Volutenkrater mit Maskenhenkeln des Darios-Malers, Höhe: 102 cm, vgl. Giuliani 1995, 26–31 Kat. 1; Roscino 2003, 439 Kat. Ap 159; Taplin 2007, 215–217 Nr. 81.

34 Für Taplin ist das Vasenbild nicht eindeutig einer Tragödienszene zuzuweisen (Taplin 2007, 216 f.), Giuliani erkennt hier einen „theatralischen Niederschlag“ (Giuliani 2018, 155). Ausführlich beschrieben und besprochen wird die Vase bei Giuliani 1995, 26–31 Kat. 1. 88–94.

35 Green 1999; Roscino 2003, 317–339; Taplin 2007, 40 f.; Vahtikari 2014, 44–46.

36 Und somit auch von Taplin als „Signal“ für einen Tragödienbezug des Bildes gewertet wird, vgl. Taplin 2007, 37–41.



Abb. 1: Der ‚Phrixos-Krater‘ in Berlin, apulischer Volutenkrater des Dareios-Malers. Staatliche Museen Berlin, Inv. 1984.41 (©Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius).

Dem Mythos nach ist Nephelē die erste Ehefrau des Athamas und Mutter des Phrixos und der Hellē.³⁷ Inō, als Frau des Athamas in zweiter Ehe, trachtet nach dem Leben der beiden. Eine Intrige der Inō führt zu Missernten, um die zu beenden, Athamas einen Orakelspruch in Delphi einholen lässt. Inō wiederum überredet die Gesandten, eine falsche Botschaft zu überbringen, um Athamas vorzutäuschen, er müsse seine Kinder opfern. Nephelē entführt daraufhin ihre Kinder und schenkt beiden einen Widder des Hermes mit goldenem Vlies. Beide fliehen mithilfe des Tieres, das sie durch die Luft davonträgt. Dies entspricht der im Bild gezeigten Handlung, da Phrixos mit dem Widder vor dem Altar steht. Die Häupter des Jünglings, des Widders und auch der Hellē sind im Bild mit Schlaufenbinden verziert,

³⁷ Vgl. Apollod. 1,9,1.

welche sie als Opfer ausweisen.³⁸ Auch der Verrat der Inō wird geschickt visualisiert, denn indem Phrixos sich zu ihr umwendet, entblößt er seinen Nacken, welchem das Opfermesser des Vaters bereits beunruhigend nahekommt.³⁹ Nephelē im oberen Register, tanzt – womöglich zum Leierspiel des Apollon – und streckt zugleich ihre Hand im Redegestus in Richtung des Gottes. Hermes, der rechts neben ihr stehend seinerseits Nephelē mit dem Redegestus anspricht, verweist auf die Herkunft des Widders, sofern diese dem Betrachter bekannt ist; Apollon auf das Orakel von Delphi, das Inō als Anlass für ihre Intrige diene.

Die drei Figuren, die unmittelbar in das Opfer verstrickt sind, nämlich Phrixos, Athamas und der Widder, überschneiden einander räumlich⁴⁰ und befinden sich in unmittelbarer Nähe des Altars im Vordergrund. Inō wird von Phrixos, der ihr den Kopf zuwendet, durch einen kleinen Zweig mit einer Binde getrennt: Der Raum um den Altar ist hierdurch eine abgeschlossene, sakrale Sphäre, die von Euphēmia am rechten Bildrand begrenzt wird und damit auch Hellē und den Pädagogen in den unmittelbaren Bereich des Opfers einschließt. Diese Konstellation bildet exakt die Verstrickung der Figuren ab und macht diese für den Betrachter erschließbar. Zugleich verleiht sie – insbesondere durch das erhobene Opfermesser nahe dem Nacken des Phrixos – der Handlung Spannung und Dramatik.⁴¹

Auch die glückliche Wendung und das Entkommen aus der scheinbar ausweglosen Situation sind im Bild visualisiert. Der Erzieher signalisiert die Überbringung einer Botschaft mit einem Redegestus: Da er Hellē von dem Opfergeschehen abschirmt, ist es sehr wahrscheinlich die der bevorstehenden Rettung. Hierfür spricht auch, dass sich Nephelē im oberen Register exakt über Hellē befindet. Diese erscheint dem Betrachter als eine *dea ex machina*, deren göttlicher Charakter durch mehrere Merkmale ersichtlich wird. Erstens befindet sie sich zwischen den Göttern, zweitens verdeutlichen ihre Tanzschritte auf nackten Füßen sowie ein leichter Lufthauch, der ihr Gewand, den Mantel und eine Binde im Haar durchfährt, dass es sich bei ihr eigentlich um eine menschengestaltige Wolke handelt.⁴² Dies verleiht ihr die übernatürliche Kraft, das Los ihrer Kinder zu wenden. Drittens kann sie der Unterstützung der Götter Apollon und Hermes gewiss sein, zwischen denen sie

38 Giuliani 1995, 93.

39 Giuliani 1995, 92.

40 Die Schlaufenbinde des Phrixos verläuft hinter der Hand des Athamas, vgl. Giuliani 1995, 92 f.; das Szepter des Athamas überschneidet die Figur des Widders; Phrixos packt den Widder an den Hörnern.

41 Die Dynamik und Spannung dieses Augenblicks werden eingehend beschrieben von Giuliani 1995, 89.

42 Ihr Peplos bläht sich in wolkenartigen Wellen auf. Zur Geste vgl. Giuliani 1995, 88 f., der diese als „hilfos“ versteht. Es handelt sich aber nicht um eine offene Hand, sondern um einen Redegestus, bei welchem die Handfläche nach oben gedreht ist.

sich befindet. Sie spricht Apollon im Redegestus an⁴³ – die tiefe Haltung der Hand resultiert aus ihrer Tanzbewegung – mit dem sie nicht nur durch den Tanz zu seiner Musik, sondern auch durch ein Saummuster mit Schwanendekor an ihrem sich aufblähenden Peplos verbunden wird, und auch der Stern neben Apollons Kopf findet sich im Ornament ihres Mantels wieder. Zwar ergreift Apollon nicht sichtbar die Initiative, Hermes jedoch, der rechts an das Brunnenhaus gelehnt steht, spricht nun abermals Nephelē an, die sich zu ihm umwendet. Eine Verbundenheit beider Figuren zeigt auch hier die Kleidung, denn das Himation des Gottes bewegt sich in Nephelēs Lufthauch, und verweist darauf, dass es Hermes ist, welcher Phrixos und Hellē ihrem vermeintlichen Schicksal zu entkommen hilft. Da es sich bei den Geschichten um die Argonauten um einen in der Antike bekannten Mythenkreis handelt, dürfte dem Betrachter bekannt gewesen sein, dass es sich bei dem Widder mit dem goldenen Vlies um ein Geschenk des Hermes an Nephelē handelte. Er könnte diesen Zusammenhang möglicherweise sogar ohne entsprechendes mythologisches Wissen konstruiert haben, da Hermes als Gott der Wege die Aufgabe als Fluchthelfer ohnehin zukäme.

Athena und Zeus in der Mitte des oberen Registers dürften die eigentliche Instanz sein, die über das Schicksal der Kinder Nephelēs entscheidet und für einen gerechten Ausgang des durch Intrigen verursachten Geschehens sorgt. Artemis komplettiert ihren Bruder Apollon und spiegelt damit das verwandtschaftliche Verhältnis von Phrixos und Hellē, die als Geschwisterpaar nun bald fliehen werden.

Eine Tragödie, welcher das im Bild aufgegriffene Geschehen bis ins Detail entspricht, ist nicht überliefert. Aischylos, Sophokles, Euripides und auch andere Tragödiendichter, darunter der jüngere Astydamos im 4. Jh. v. Chr., schrieben zwar Stücke, welche um besagten Mythos kreisten und zahlreiche Varianten geschaffen haben dürften.⁴⁴ O. Taplin und L. Giuliani vermuten jedoch, dass sich das Vasenbild auf die erste Version der *Phrixos*-Tragödie des Euripides bezieht.⁴⁵ Unabhängig von den Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten einer solchen Zuschreibung hat die Bildanalyse gezeigt, dass der Bildbetrachter den Plot aus den Bildelementen und deren Syntax sehr detailliert ableiten konnte, auch bei rudimentärer Kenntnis der mythologischen Erzählung. Notwendig für die Erschließung der Bildhandlung bzw. der im Bild umgesetzten Mythenversion ist daher kein umfangreiches Wissen des Betrachters, sondern eine eingehende Betrachtung des Bildes selbst und somit weniger ein „kompetenter“⁴⁶, denn ein aufmerksamer Betrachter.

43 Anders Giuliani, der ihre Geste als Verweis auf Phrixos deutet (Giuliani 1995, 89).

44 Giuliani 1995, 93 f.; Taplin 2007, 215; Caballero González 2017. Zu den Quellen für die Tragödien des Euripides s. Vahtikari 2014, 244 f.

45 Taplin 2007, 216 f.; Giuliani 1995, 93; Giuliani 2018, 115.

46 „Beide Bilder verlangen nach einem kompetenten Betrachter“, Giuliani 1995, 92.

Welche Bezüge bestehen nun zur Tragödie? Auf diese verweisen der Erzieher, das Kostüm des Athamas und der „dialogische Charakter“⁴⁷ des Bildes selbst. Außerdem kann die Darstellung der Nephelē m. E. als *dea ex machina* als Anspielung an den bekannten Handlungswort der Tragödie verstanden werden. Auch wenn die Verwendung stark ornamentierter Gewänder für Herrscher im mythologischen Kontext und die Figur des Erziehers respektive Boten Bestandteil der unteritalischen Ikonographie und nicht zwingend „Signale“⁴⁸ für einen Tragödienbezug sind, bleiben die Bezugsrahmen, also die mentalen Verknüpfungen mit der Tragödie, bestehen. Wie eng diese mit der Aufführungspraxis verknüpft werden, ist nach dem Bezugsrahmen-Modell letztlich von dem jeweiligen Betrachter und dessen Vorwissen abhängig.⁴⁹ Sofern das Wissen darum besteht, dass reichverzierte Gewänder sowie Botenfiguren auf der tragischen Bühne eine wichtige Rolle spielen, wird der Betrachter diese Bildelemente mit der Tragödie in Verbindung bringen.⁵⁰

Andererseits sind die meisten Figuren dieses Vasenbildes gerade nicht mit dem Drama zu assoziieren. Sie greifen allerdings die Bezüge des Handlungskerns auf und erweitern diese sogar. Zunächst die am Bildrand stehenden weiblichen Figuren des unteren Registers: Sie halten Gegenstände, welche auf den Opfervorgang der Bildmitte rekurrieren. Die linke der unbenannten Frauen am linken Bildrand hält eine Phiale sowie ein Kästchen und hat den Hinterkopf mit ihrem Mantel bedeckt. Euphēmia, ohnehin Personifikation des Opferschweigens, gießt mit der Rechten eine Libation aus und trägt mit der Linken einen Korb mit Opfergaben sowie eine Binde. Doch damit nicht genug: Die Kleidung der Figuren und die Gegenstände, die sie halten, rufen noch weitere Bezugsrahmen auf. So gehört der Fächer in der Hand der zweiten Frau von links im unteren Register, die sich von Inō ab- und der Figur mit Opferkästchen zuwendet, zur typischen Ausstattung weiblicher Figuren in der unteritalischen Vasenmalerei. Das Gewand dieser Figur weist einen dunklen vertikalen Streifen auf, der mit einer weißen Efeuranke verziert ist. Der elegant drapierte Mantel, den sie mit der linken Hand fixiert, ist von der linken Schulter gerutscht. Die elaborierte Ausgestaltung der Figur charakterisiert sie als körperlich attraktiv, wozu durch den verrutschten Mantel eine erotische Komponente hinzutritt. Deut-

47 Giuliani 1995, 93.

48 So Taplin 2007, 40 Nr. 6. Zu den Gewändern s. auch Krumeich 2014, 152 Anm. 39 und Krumeich 2017, 56 f.

49 Der Dreifuß im Vordergrund ist semantisch polyvalent, da er sowohl mit dem Delphischen Orakel, welches der Anlass für die Opferung des Phrixos und der Helle war, als auch mit dem Siegespreis dramatischer Agone in Verbindung gebracht werden kann.

50 Man kann die Bildelemente zwar von ihrer Genese lösen, wie Giuliani richtig anführt, aber nicht von den weiterhin bestehenden und sich erneuernden Bezugsrahmen, welche die Figuren durchaus mit Theaterpraxis verknüpfen können, etwa wenn dem Betrachter Aufführungen aus eigener Anschauung bekannt sind.

licher noch ist dies bei Nephelē, die durch das Anheben des Mantels und die tanzen- den Bewegungen ihren Körper ansprechend präsentiert, sowie bei Euphēmia, deren rechte Schulter entblößt ist und deren Brüste sich deutlich unter ihrem hauchdünnen Gewand abzeichnen. Euphēmia steht an eine Säule gelehnt, auf die sie sich mit dem linken Arm aufstützt. Diese erotischen Bezüge werden durch das Brunnenhaus im oberen Register aufgenommen, an das sich Hermes lehnt, denn die Reinigung des Körpers mit Wasser, vornehmlich an Louteria,⁵¹ beinhaltet eine erotische Komponente. Verstärkt wird dies dadurch, dass Hermes durch das entspannte Anlehnen Euphēmia spiegelt, die sich zudem exakt unter ihm befindet. Die im Brunnenhaus befindliche Kreuzfackel hingegen stellt wieder eine Verknüpfung zum Sakralen, d. h. zum Opfer der Bildmitte her. Die reich gewandete Frau mit Fächer und auch Euphēmia tragen einen Kekryphalos mit Efeuschmuck, erstere zudem, wie bereits erwähnt, ein Efeuornament auf dem Gewand. Damit wird im Bild auch auf den dionysischen Bereich verwiesen, wie der Pan im oberen Register verdeutlicht.

Das Bild vereint somit gleich mehrere Bezugsrahmen in sich, die über die Kernhandlung hinausgehen und Motive aufgreifen, wie sie sich auf unteritalischen Vasenbildern ohne Theaterbezug finden lassen. Die einzelnen Figuren werden mit idealen Eigenschaften belegt – insbesondere Jugend und körperliche Attraktivität – und können beim Betrachter somit ein ganzes Bündel vielfältiger Assoziationen wecken. Die nicht auf das Theater bezogenen Elemente sind somit nicht mit widersprüchlichen Bezugsrahmen verknüpft, welche eine homogene Gesamtwirkung des Bildes stören, sondern sie sind Teil einer heterogenen semantischen Verweisstruktur aller Elemente, welche die gesamte Bildsyntax durchzieht. Der Betrachter wird im Rezeptionsprozess nicht nur durch die einzelnen Aspekte der Kernhandlung geführt, u. a. durch die Verweise der Figuren durch Gestik, Wiederholung von Motiven wie etwa den Schwänen im Gewandsaum und gegenseitiger Bezugnahme durch den Hermes und Nephelē verbindenden Luftschnur, sondern er kann sich Schritt für Schritt die Eigenschaften der einzelnen Figuren erschließen, welche gesellschaftliche Ideale propagieren. Diese Darstellungsweise kann als eine Art des Bilderzählens verstanden werden, das jedoch nicht auf eine Handlung, sondern auf die Schilderung der einzelnen Charaktere abzielt.

Doch dadurch, dass das Bild vornehmlich mit Charakterisierungen der einzelnen Figuren durch deren Ausstattung mit Gegenständen und Kleidung sowie deren Körperhaltung arbeitet, tritt die Interaktion zugunsten einer Isolierung von Figurenpaaren zurück, die statisch wirkt. Genau dies bricht die Figur des Erziehers auf und schafft ein dynamisches Moment, welches der Rettung unmittelbar vor-

51 S. Silvestrelli 2012; Todisco 2012 II, 319. Das Motiv der Frauen am Louterion stammt aus der attischen Vasenmalerei, s. Pfisterer-Haas 2002; Stähli 2009; Sabetai 2009.

ausgeht. Er muss und wird Phrixos und Hellē aus ihrer Erstarrung reißen, wodurch die Spannung des Betrachters auf das Geschehen, das vom Zeitpunkt des Bildes aus betrachtet noch in der Zukunft liegt, enorm gesteigert wird. Bezeichnenderweise verwenden ausschließlich diejenigen Figuren den Redegestus, die direkt in die Errettung der Kinder involviert sind.⁵²

Der Erzieher, die Redegesten und Nephelē als *dea ex machina* sind somit maßgeblich für einen Spannungsaufbau durch eine Dynamisierung des Geschehens verantwortlich, und zwar gerade deshalb, weil ein Bezug zur Tragödie besteht. Mit dem Theater verbundene Bildelemente laufen daher m. E. nicht der Konzeption des Bildes zuwider oder brechen dessen Fiktionalität,⁵³ sondern machen das narrative Potenzial des Bildes aus.

Schön hässlich: Inkongruenzen und Normbrüche auf Komödienvasen

Obwohl Komödienvasen sowohl in formaler als auch in inhaltlicher Hinsicht eine ausgesprochene Diskrepanz zu mythologisch-tragischen Vasen aufzuweisen scheinen, arbeiten sie dennoch mit ähnlichen erzählerischen Mitteln, wie ich im Folgenden zeigen möchte.

Ich beginne mit einem pästanischen Kelchkrater des Asteas in Berlin (Abb. 2).⁵⁴ Eine verhältnismäßig hohe Bühne nimmt etwa ein Drittel des gesamten Bildfeldes ein, das von schmalen Leisten gerahmt wird. Die Bühne besteht aus einem horizontalen Band, welches mit weißen Punkten verziert ist und von fünf dorischen Säulen getragen wird, die ebenfalls mit weißer Farbe versehen sind. Zur Bühne gehört eine zweiflügelige, geöffnete Tür, welche das linke Ende des Bildfeldes markiert. Wie eine mit Farbe verzierte Kiste in der Mitte des Bildes verweist sie darauf, dass sich das Geschehen in einem Haus abspielt. Auf der Kiste befindet sich eine männliche Schauspielerfigur mit weißem Bart, die offenbar auf dieser halb aufliegt, halb darauf kniet, während zwei weitere Schauspieler – beide deutlich jünger, da bartlos – an ihrem linken Bein bzw. linken Arm zerren. Sie tragen keine Kleidung über dem Komödienkostüm, welches den nackten Körper repräsentiert. Lediglich über dem Arm des linken Jünglings, benannt ΓΥΜΝΙΑΟΣ, liegt ein herabgerutschtes Himation auf. Die Maske des Gymnilos zeichnet sich durch lockiges Haar aus, im offenen Mund sind mehrere Zähne zu sehen. Die Nase ist groß und rund, zahlreiche

52 Zum Redegestus in der unteritalischen Vasenmalerei im Allgemeinen s. Schulze 2000.

53 Giuliani 2018.

54 Berlin, Staatliche Museen Inv. F 3044, Asteas, Höhe: 37 cm, um 380/370 v. Chr., vgl. Trendall 1967, 50 Nr. 76; Trendall – Cambitoglou 1978 Nr. 2/125 Taf. 44; Green 2006, 153 f. Abb. 7. Zur Datierungsproblematik pästanischer Vasen s. Denoyelle – Izzo 2009, 238.



Abb. 2: Paestanischer Kelchkrater des Asteas. Staatliche Museen Berlin, Inv. F 3044 (© Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Foto: Johannes Laurentius).

Falten prägen Stirn und Wangen. Das Orbital ist, wie auf pästänischen Komödienvasen üblich, mit weißer Farbe hervorgehoben.⁵⁵ Der rechte Jüngling, ΚΩΣΙΑΟΣ, unterscheidet sich von Gymnilos durch langes Haar und weiße, geschlossene Schuhe, außerdem sind in seinem offenen Mund keine Zähne sichtbar. Der Mann auf der Kiste, ΧΑΡΙΝΟΣ, trägt einen weißen Chiton, liegt halb auf seinem Himation, das er zusätzlich um seinen linken Arm gewickelt hat, und hält einen weißen Stock in seiner rechten Hand, mit der er sich auf die Kiste aufstützt. Rechts von diesen drei Figuren steht ein weiterer Schauspieler, dessen Maske durch eine Fehlstelle beschädigt ist. Er trägt einen weißen Chiton und steht mit geschlossenen Beinen zum Geschehen hingewandt, während er beide Arme angewinkelt nach vorne streckt. Benannt wird er als ΚΑΡΙΩΝ, ein Sklavename, der aus dem *Plutos* des Aristophanes bekannt ist.⁵⁶ Über den Figuren befinden sich mittig ein Kranz sowie links und rechts zwei weibliche Masken, die jeweils zum Bildrand hin ausgerichtet sind.⁵⁷

55 Zur Darstellung des Kostüms auf pästänischen Vasen s. Hughes 2006, der daraus allerdings sehr weitreichende Schlüsse für die historische Bühnenpraxis zieht.

56 Aristoph. *Plut.*; der Sklave tritt das gesamte Stück über als handelnde Person auf.

57 Die rechte Maske ist durch eine Fehlstelle schwer beschädigt.

Die Szene wird in der Literatur als „robbing the miser“ gedeutet, d. h. als Ausrauben des wehrlosen Charinos, dessen Besitz sich in der Kiste befindet, sowie seines noch wehrloseren Sklaven Kariōn.⁵⁸ Die Annahme, dass die beiden Frauenmasken auf weitere Rollen einer Komödie verweisen,⁵⁹ ist dagegen problematisch, da Masken und Kränze in der pästanischen Vasenmalerei häufig als dekorative Elemente am oberen Bildrand aufgehängt erscheinen. In diesem Fall befinden sie sich in der Bildmitte und sind auffällig symmetrisch angeordnet, sodass sie eine vertikale Spiegelachse markieren, welche mit der Achse der mittleren Bühnensäule übereinstimmt. Auch Gymnilos und Kōsilos spiegeln einander: Beide ziehen an Charinos, während sie sich leicht nach hinten lehnen und jeweils das vom Betrachter gesehen hintere Bein nach vorne setzen.

Kariōn kommentiert durch seine expressive Gestik das Geschehen, was die Rezipienten zu einer Identifizierung mit dem Geschehen auffordert und damit auch dazu, Partei für Charinos zu ergreifen, was die Dramatik des Moments erhöht. Kleidung, Attribute und Beschriften charakterisieren die jeweiligen Figuren. Charinos ist ein relativ häufiger griechischer Name.⁶⁰ Durch Chiton, Stock und Himation wird er als griechischer Bürger gekennzeichnet, die Kiste verrät seinen Reichtum, ebenso die Anwesenheit seines Sklaven. Die Angleichung der Namen Gymnilos und Kōsilos durch die Endung „-los“ lässt vermuten, dass es sich um sprechende Namen handelt und beide Figuren darüber hinaus als Einheit zu verstehen sind, wie auch schon deren Symmetrie impliziert. Gymnilos dürfte von *gymnos* abgeleitet sein, was „nackt“, aber auch „arm“, „bedürftig“ bedeuten kann. Kōsilos könnte auf das Adjektiv *kōtylos*, „plappernd“, anspielen, oder auf Kos als Herkunftsort verweisen. Schuhwerk und langes Haar legen nahe, dass es sich bei Kōsilos nicht um eine arme Person handelt, sondern eher um einen exzentrischen Charakter,⁶¹ wozu die Benennung als „Plappernder“ passen dürfte. Die Bedeutung von Charinos' Namen,

58 Vgl. Trendall 1967, 50 Nr. 76 („robbing the miser“); hergeleitet wird die Handlung aus der römischen Komödie, da in der *Aulularia* des Plautus der Sklave Strobilus den Goldtopf des Euclio aus dessen Haus geraubt hat (Plaut. Aul. 808–833), vgl. Bieber 1961, 148 f. Nr. 116 („Diebskomödie“).

59 So für Komödienvasen angenommen von Csapo 1986, 385; dagegen Schmidt 1998, 26: „Sie [scil. die Masken] sind vermutlich allgemein als zusätzliche Kennzeichnung des Theater-Ambiente zu verstehen und nicht auf einzelne Träger zu beziehen.“ Gerade auf pästanischen Vasenbildern finden sich häufig aufgehängte, weibliche Masken, etwa auf Paestum, Museo Archeologico Nazionale Inv. 21306, vgl. Trendall 1987, 104 Nr. 137 Taf. 59a; Salerno, Soprintendenza, aus Montesarchio, vgl. Trendall 1987, 138 Nr. 2/230 Taf. 85c; Jena, Stiftung Nereus Inv. 142 mit Symposionsdarstellung, vgl. Simon 2002.

60 LGPN II 475f. (Attika); darunter befinden sich auch der Vasenmaler Charinos und der Aulet auf dem Pronomos-Krater.

61 Vgl. den Leierspieler ΦΡΥΝΙΣ auf Salerno, Museo Archeologico Provinciale Inv. Pc 1812, vgl. Taplin 1993, 42 Nr. 16 Taf. 16, 16.

„der Anmutige“, könnte ebenfalls als komische Anspielung zu verstehen sein, da seine Körperhaltung keinesfalls als anmutig zu bezeichnen ist. Im Gegensatz zu den Jünglingen ist er durch sein Alter und durch Stock und Mantel als Bürger durchaus positiv charakterisiert. Charinos als älterer Bürger verfügt über einen hohen sozialen und – wie die Kiste zeigt – auch ökonomischen Status. Gymnilos und Kōsilos hingegen zeichnen sich durch negative Eigenschaften aus, welche an die stereotypen *Charaktere* Theophrasts erinnern.⁶²

Wie im Falle des ‚Phrixos-Kraters‘ werden die Eigenschaften der jeweiligen Figuren exakt herausgearbeitet, die Bezugsrahmen sind vielfältig und sorgfältig aufeinander abgestimmt. Gymnilos und Kōsilos sowie die gesamte Szene könnten aus einer verlorenen Komödie übernommen sein, es könnte sich aber auch um eine Neuschöpfung des Malers handeln, der mit der Brechung von Verhaltensnormen, schlechten Charaktereigenschaften und Komödienmotiven spielte und dadurch die Fiktion einer Bühnenhandlung erschuf. Nachweisen lässt sich beides indes nicht. Deutlich wird aber, dass auch die Komödienvase mit einer geschickten Akkumulierung heterogener Bezugsrahmen arbeitet. Das hier dargestellte Verhalten wird aber, anders als im Falle des ‚Phrixos-Kraters‘, nicht idealisiert, sondern ist ganz und gar negativ konnotiert. Die Bezugsrahmen sind nicht nur heterogen, sondern inkongruent, sie stehen zueinander im Widerspruch, insbesondere in der Verkehrung der gesellschaftlichen Ordnung und dem aggressiven Verhalten der beiden Jünglinge.

Auf einem apulischen Glockenkrater in Heidelberg (Abb. 3),⁶³ der in das zweite Viertel des 4. Jh. v. Chr. zu datieren ist, stehen zwei Frauen im Komödienkostüm einander gegenüber, eine Bühne ist nicht vorhanden. Zwischen den Figuren befinden sich ein Kranz und ein Zweig. Die Maske der linken Schauspielerfigur ist stark verzerrt. Sie hat dunkle, lockige Haare und ist mit einem Himation bekleidet, welches den gesamten Körper verhüllt und auch den Hinterkopf bedeckt. Beide Hände sind im Himation verborgen, dennoch aber unter dem Gewand zu erkennen; die im Mantel erhobene Rechte deutet eine Interaktion mit der rechten Frau an, die beide Arme gestikulierend erhebt. Diese wird durch weiße Haare und zwei einzelne Zähne im geöffneten Mund als deutlich älter gekennzeichnet. Bekleidet ist sie mit einem Peplos und einem Himation, das ihren Hinterkopf bedeckt und über den Bauch nach hinten geführt wird. Im Gegensatz zur linken Frau trägt sie zusätzlich Schuhe.

Auch der Maler dieses Glockenkraters legte offenbar viel Wert auf die Charakterisierung der einzelnen Figuren durch Bildelemente, auch wenn die Szene weniger komplex gestaltet ist. Die beiden Frauen werden miteinander kontrastiert: Die linke Frau ist jung, in ihren Mantel gehüllt und barfuß; die rechte alt, ihr Mantel bedeckt

62 Zu den *Charakteren* s. Fortenbaugh 1975.

63 Heidelberg, Universitätsammlung Inv. U6, Höhe: 26,9 cm, Judgement Gruppe, vgl. Trendall 1967, 32 Nr. 29; CVA Heidelberg (2) Taf. 75, 2 und 4; Green 2001, 49. 63 Nr. 15.



Abb. 3: Apulischer Glockenkrater in Heidelberg, Judgement-Gruppe. Antikensammlung der Universität Heidelberg, Inv. U6 (Foto: Hubert Vögele).

ihren Peplos kaum, und sie trägt Schuhe. Während sich die alte Frau der jüngeren nähert, indem sie ihr rechtes Bein vorsetzt, bleibt die linke Frau ruhig stehen, setzt sogar das rechte Bein leicht zurück. Kranz und Pflanze dienen als bildstrukturierende und gliedernde Elemente, welche die Figuren voneinander trennen und so die Kontrastierung beider Figuren unterstützen.

Ob das Bild von einer konkreten Komödie beeinflusst sein könnte, lässt sich aufgrund der fehlenden literarischen Überlieferung nicht beantworten, auch nicht die Frage, in welchem Verhältnis beide Frauen stehen oder was der Gegenstand ihrer Interaktion sein könnte. Die linke Frau könnte als Braut verstanden werden, die rechte ihr eine Botschaft überbringen,⁶⁴ was uns zurück zur Komödie (oder auch Tragödie) brächte; die ältere Frau wäre dann die Amme oder Dienerin der Jüngeren. Dagegen spricht allerdings, dass die ältere Frau Schuhe trägt, die junge nicht, denn

⁶⁴ Vgl. die Dienerinnen auf einem lukanischen Glockenkrater des Kreusa-Malers, 410–390 v. Chr., Sydney, Nicholson Museum Inv. 2013.2, vgl. CVA Nicholson Museum (2) Taf. 19; Green 2014a und einer Darstellung des Alkestis-Mythos auf einer apulischen Loutrophoros, Umkreis des Laodamia-Malers, Basel, Antikenmuseum Inv. S 21, vgl. Taplin 2007, 111 Nr. 31.

die Schuhe zeichnen die ältere Frau als sozial höherstehend aus. Könnte es sich um eine Kupplerin handeln, wie sie in der aristophanischen Komödie vorkommt?⁶⁵ In diesem Falle wäre zu klären, weshalb die junge Frau in einen Mantel gehüllt ist, statt etwa durch Herabrutschen des Gewandes einen erotischen Bezugsrahmen beim Betrachter aufzurufen.

Gerade dies könnte aber der Schlüssel sein, um das Dargestellte zu deuten, nämlich als eine Parodie auf Jugendlichkeit und körperliche Schönheit. Die junge Frau ist bis auf ihr Gesicht verhüllt, sie erhebt die Arme, aber nicht elegant tanzend, und ihre Maske weist sehr starke physiognomische Verzerrungen auf: Die Lippen wölben sich direkt unter der Nase wulstartig auf. Das Fehlen von Falten auf der Maske allerdings, das bei Komödienmasken dieser Zeitstellung nur selten auftritt, unterstreicht wiederum ihr jugendliches Alter. Die ältere Frau dagegen ist beinahe übermäßig mit Altersmerkmalen versehen, nämlich mit weißem Haar und zwei einzelnen Zähnen. Ihr Himation ist herabgerutscht,⁶⁶ wodurch ihre Brüste unter dem Peplos sichtbar werden, sie trägt ihr Haar lang und sogar offen, was eigentlich bei einer jungen Frau zu erwarten wäre. Damit werden den Frauen chiastisch Eigenschaften zugesprochen, bzw. dadurch beim Betrachter Bezugsrahmen aufgerufen, die eigentlich der anderen Figur angemessen erscheinen. Alter und Jugend werden vertauscht, wobei letztlich beide Frauen als hässlich dargestellt werden.

Es sind die Charaktereigenschaften und das mit dem Erwartbaren brechende Verhalten der Figuren, welche die Bilderzählung hervorbringen und auf welchen die komische Wirkung der Bilder beruhen muss. Dies geschieht durch die Inkongruenzen der Bezugsrahmen: Waren im Fall des ‚Phrixos-Kraters‘ noch heterogene Bezugsrahmen im Bild verbunden, so widersprechen sich diese bei den Komödienvasen und brechen sich gegenseitig: Die soziale und ökonomische Hierarchie auf dem Berliner Krater wird invertiert, die Merkmale der beiden Frauen auf dem Heidelberger Glockenkrater ironisch gegeneinander ausgespielt. Es stellt sich die Frage, weshalb dies als komisch, nicht aber als beunruhigend oder bedrohlich wahrgenommen wurde. Dies wäre anzunehmen, würden die Figuren kein Komödienkostüm tragen.

Zum einen durchbrechen die Kostüme und Masken die Fiktionalität des Geschehens, wie L. Giuliani kürzlich hervorgehoben hat.⁶⁷ Nicht nur die Handlung, sondern auch die Charaktere selbst sind fiktional, wodurch das Bedrohliche ihres normüberschreitendes Verhaltens und ihrer negativ konnotierten Merkmale aufgehoben wird. Zum anderen markieren die Kostüme und Masken ganz klar, dass die

65 Vgl. Aristoph. *Thesm.* 1160–1231: Euripides verkleidet sich als Kupplerin Artemisia.

66 Einen solchen herabgerutschten Mantel wie die alte Frau auf dem Erlanger Glockenkrater trägt eine Hetäre auf einer apulischen Oinochoe in Göttingen aus dem 3. V. des 4. Jh. v. Chr.: Universitätssammlung Inv. J 48, vgl. Trendall 1967, 61 Nr. 109; CVA Göttingen (1) Taf. 18.

67 Giuliani 2018.

Darstellung mit der Komödie in Verbindung zu bringen und somit komisch ist: Bei dem Rezipienten wird durch die Komödienelemente als visuelle Marker von vornherein die Erwartung von Komik geweckt. Komödienvasen stehen hierin den Karikaturen nahe,⁶⁸ welche ebenfalls auf unteritalischen Vasen präsent sind. In einem Grab in der Viale Virgilio in Tarent, das 1982 ausgegraben wurde,⁶⁹ befanden sich mehrere Oinochoen, auf denen Karikaturen bzw. Zwerge dargestellt sind, sowie zwei Oinochoen mit Schauspielerfiguren, wobei alle Vasen Zweifigurenkombinationen aufweisen und aus derselben Werkstatt stammen. Dies legt nahe, dass sich Karikaturen und Schauspielerfiguren der Komödie nicht nur durch ihre formale Gestaltung, also die verzerrten Gesichter, die dicken Bäuche und die Phallos, Überschneidungen aufweisen, sondern auch auf ikonographischer Ebene einander verwandt sind und gemeinsam untersucht werden, nicht mehr aber als voneinander scharf getrennte Kategorien angesehen werden sollten.⁷⁰

Fazit

Obwohl die formalen wie inhaltlichen Unterschiede zwischen tragisch-mythologischen und komödienbezogenen Vasenbildern aus Unteritalien klar auf der Hand zu liegen scheinen, lassen sich doch gemeinsame Darstellungsstrategien erkennen. In allen drei besprochenen Bildern werden Bezugsrahmen akkumuliert, sodass jeweils eine eigenständige Schöpfung des Malers entsteht, die über die Darstellung einer Handlung, eines Plots oder eines Mythos hinausgeht. Zentral ist dabei die gegenseitige Verknüpfung dieser Bezugsrahmen, sodass semantische Netze entstehen, welche sich der Betrachter Schritt für Schritt erschließt. Er muss daher weniger kompetent hinsichtlich seiner mythologischen oder dramatischen Vorkenntnisse sein, als vor allem Bereitschaft für und Interesse daran zeigen, sich das Bild und dessen bildinternes Verweissystem anzueignen. Dies ist als kommunikativer Prozess zu verstehen, der m. E. die besondere Attraktivität der Bilder ausmacht.

68 Vgl. Walsh 2009, 245–253. Zur Komik körperlicher Deformierung s. Himmelmann 1994, 113–122; Walsh 2009, 24–34; 245–258. Zum komischen Charakter der Satyrn s. Mitchell 2009, 150–234; Heinemann 2016, 154–156; 362–366. Zum gemeinsamen Auftreten von Satyrn und Komödienfiguren in der Vasenmalerei s. Krumeich 2017, 55–57.

69 De Juliis 1983, 505–507 Taf. 39, 1; Maruggi 1991, 66 Nr. 6, 2; Dell’Aglia u. a. 1994 Taf. 4.

70 Zur Xenon-Gruppe, deren Figuren Komödienschauspieler oder auch Karikaturen meinen könnten s. Robinson 2004.

Der Reiz der Bilder liegt genau darin, dass sie nicht nur Tragödie, nicht nur Mythos, nicht nur Komödie sind,⁷¹ sondern unterschiedliche Bezugsebenen und Rahmenbündel in sich vereinen und verknüpfen, um so neue Darstellungsinhalte zu generieren. Dabei werden die jeweiligen Bezüge oder Bezugsebenen nicht beliebig miteinander verbunden, sondern sind Teil eines durchdacht gestalteten semantischen Netzes. Die Heterogenität dieses Netzes und das Spiel mit dem Vorwissen bzw. den Erwartungen der Betrachter bedingen das narrative Potenzial der Bilder, hier am Beispiel des ‚Phrixos-Kraters‘ verdeutlicht. Bei den besprochenen Komödienvasen werden diese Heterogenitäten zu Inkongruenzen und Widersprüchen gesteigert, welche an der komischen Wirkung der Bilder maßgeblich beteiligt sind.

Der Ausgestaltung und gegenseitigen Kontrastierung von Figuren wurde offenbar besondere Sorgfalt zuteil. Der Charakterisierung und Einordnung derselben bezüglich ihres gesellschaftlichen sowie ökonomischen Status und auch ihrer Geschlechterrollen kommt eine Schlüsselrolle in der Bildnarration zu, wobei eben diese Rollen in den mythologisch-tragischen Bildern verstärkt und in den komischen Bildern parodiert werden. Hierin lässt sich eine Parallele zu lebensweltlichen Darstellungen in der unteritalischen Vasenmalerei feststellen, denn auch diese zielen darauf ab, die positiven Eigenschaften einzelner Figuren durch entsprechende Attribute wie Strigilis, Spiegel, Fächer, Schmuck usw. herauszuheben.⁷² Insofern wäre es ein vielversprechender und auch notwendiger Ansatz, die Bilderwelt der unteritalischen Vasen über scheinbare thematische Grenzen, nämlich: Mythos, Tragödie, Komödie und Lebenswelt hinweg zu untersuchen und so Unterschiede und Gemeinsamkeiten der jeweiligen Darstellungsstrategien herauszuarbeiten. Die Bilder als ein Geflecht von Bezügen anzusehen, die miteinander in Beziehung stehen und so mit der Erwartung des Betrachters spielen – durch Heterogenitäten, Inkongruenzen und Widersprüche – scheint mir hierfür ein vielversprechender Ansatz zu sein.

71 Wobei tragödien- und komödienbezogene Elemente nur äußerst selten verbunden werden, m. W. nur auf der sogenannten Choregos-Vase (Malibu, J. Paul Getty Museum Inv. 96.AE.29, apulischer Glockenkrater, Choregos-Maler, Höhe: 37 cm, vgl. Taplin 1993, 55–63 Nr. 9.1 Taf. 9; Green 2012, 301; 333 Nr. 25). Allerdings orientieren sich die Komödienvasen zunehmend an der Bildstruktur und Gestik der mythologisch-tragischen Vasen (s. hierzu meine derzeit in der Publikationsvorbereitung befindliche Dissertation „Komische Bilder. Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen“) und eine späte sizilische Tragödiendarstellung zeigt einen Bühnenaufbau, wie er sonst nur auf Komödienvasen auftritt (Caltanissetta, Museo Civico Inv. 1301bis, vgl. Taplin 2007, 261 f. Nr. 105).

72 S. etwa Todisco 2012 II, 319 f.; Söldner 2007, 177–200.

Literatur

Barsalou 1992

L. W. Barsalou, *Frames, Fields, and Contrasts*, in: A. Lehrer – E. F. Kittay (Hrsg.), *New Essays in Semantic and Lexical Organization* (Hillsdale 1992) 21–74.

Bernabó Brea – Cavalier 2001

L. Bernabó Brea – M. Cavalier, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, *Bibliotheca archaeologica* 32 (Rom 2001).

Bieber 1961

M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*² (Princeton 1961).

Bosher 2012

K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012).

Busse 2012

D. Busse, *Frame Semantik. Ein Kompendium* (Berlin 2012).

Caballero González 2017

M. Caballero González, *Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur* (Tübingen 2017).

Csapo 1986

E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H 5697. Telephus Travestitus*, *Phoenix* 40, 1986, 379–392.

Csapo 2010

E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater* (Chichester 2010).

Csapo – Slater 1995

E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995).

De Juliis 1983

E. M. De Juliis, *Archeologia in Puglia. I Musei Archeologici dell provincia di Bari* (Bari 1983).

Dearden 1976

C. Dearden, *The Stage of Aristophanes* (London 1976).

Dearden 1988

C. W. Dearden, *Phlyax Comedy in Magna Graecia. A Reassessment*, in: J. H. Betts – J. T. Hooker – J. R. Green (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster* 2 (Bristol 1988) 33–41.

Dearden 2012

C. Dearden, *Whose Line is it Anyway? West Greek Comedy in its Context*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 272–288.

Dell’Aglío u. a. 1994

A. Dell’Aglío – A. Arcangelo – E. Lippolis, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto 3,1: Taranto, la necropoli* (Tarent 1994).

Denoyelle – Iozzo 2009

M. Denoyelle – M. Iozzo, *La céramique grecque d’Italie méridionale et de Sicile. Productions coloniales et apparentées du VIIIe au IIIe siècle av. J.-C.* (Paris 2009).

Denoyelle 2010

M. Denoyelle, *Comedy Vases from Magna Graecia*, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theater. Exhibition in the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, 26.08.2010–03.01.2011* (Los Angeles 2010) 105–111.

Fillmore 1976

C. J. Fillmore, *Frame Semantics and the Nature of Language*, *Annals of the New York Academy of Sciences* 280, 1976, 20–32.

Fillmore 2006

C. J. Fillmore, *Frame Semantics*, in: K. Brown (Hrsg.), *Encyclopedia of Language and Linguistics* (Amsterdam 2006) 613–620.

Fortenbaugh 1975

W. W. Fortenbaugh, *Die Charaktere Theophrasts. Verhaltensregelmäßigkeiten und aristotelische Laster*, *RhM* 118, 1975, 62–82.

Giuliani 1995

L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (Hannover 1995).

Giuliani 2009

L. Giuliani, *Rez. zu O. Taplin, Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, *Gnomon* 81, 2009, 439–447.

Giuliani 2018

L. Giuliani, *Theatralische Elemente in der apulischen Vasenmalerei: Bescheidene Ergebnisse einer alten Kontroverse*, in: U. Kästner – S. Schmidt (Hrsg.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (München 2018) 108–118.

Goffman 1974

E. Goffman, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* (Cambridge, Mass. 1974).

Green 1999

J. R. Green, *Tragedy and Spectacle of the Mind. Messenger Speeches, Actors, Narrative, and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase-Painting*, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hrsg.), *The Art of Ancient Spectacle. Proceedings of the Symposium „The Art of Ancient Spectacle“, 10.–11.05.1996, Washington* (New Haven 1999) 37–63.

Green 2001

J. R. Green, *Comic Cuts: Snippets of Action on the Greek Comic Stage*, BICS 45, 2001, 37–64.

Green 2006

J. R. Green, *The Persistent Phallos. Regional Variability in the Performance Style of Comedy*, in: J. Davidson – F. Muecke – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Drama III. Essays in Honour of Kevin Lee* (London 2006) 141–162.

Green 2012

J. R. Green, *Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language*, in: K. Boshier (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 289–342.

Green 2014a

J. R. Green, *Two Phaedras: Euripides and Aristophanes?*, in: S. D. Olson (Hrsg.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson* (Berlin 2014) 94–131.

Green 2014b

J. R. Green, *Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus*, in: E. Csapo – H. R. Goette – J. R. Green – P. Wilson (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin 2014) 333–269.

Günther 2016

E. Günther, *Femaleness Matters. Identity and Identification Processes in the Severan Dynasty*, MBAH 34, 2016, 113–168.

Günther 2017

S. Günther, *(K)einer neuen Theorie wert? Neues zur antiken Wirtschaftsgeschichte anhand Dig. 50,11,2 (Callist. 3 cognit.)*, Gymnasium 124, 2017, 131–144.

Harten 1999

T. Harten, *Paidagogos. Der Pädagoge in der griechischen Kunst* (Kiel 1999).

Heinemann 2016

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

Himmelmann 1994

N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Jahrbuch des DAI Ergänzungsheft 28 (Berlin 1994).

Hughes 2006

A. Hughes, *The Costumes of Old and Middle Comedy*, BICS 49, 2006, 39–68.

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (Mainz 1978).

Krumeich 2014

R. Krumeich, *Silen und Theater. Zu Ikonographie und Funktion des betagten Halbtieres in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.*, in: N. Almazova – B. Seidensticker (Hrsg.), *XAPAKTEP APETAΣ. Donum natalicium Bernardo Seidensticker ab amicis oblatum*, Hyberboreus 20 (München 2014) 139–157.

Krumeich 2017

R. Krumeich, *Greiser Silen oder Schauspieler des Papposilens? Zur Übernahme theaterspezifischer Ikonographie in mythologischen Bildern und Denkmälern seit frühklassischer Zeit*, JdI 132, 2017, 43–80.

Lienert 2017

E. Lienert, *Widerspruch als Erzählprinzip in der Vormoderne? Eine Projekt-skizze*, Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 139, 2017, 69–90.

Marconi 2012

C. Marconi, *Between Performance and Identity. The Social Context of Stone Theatres in Late Classical and Hellenistic Sicily*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 175–207.

Maruggi 1991

G. A. Maruggi, *6. Viale Virgilio*, in: A. D'Amicis – A. Dell'Aglio – E. Lippolis – G. A. Maruggi (Hrsg.), *Vecchi scavi nuovi restauri. Museo Archeologico Nazionale – Taranto. Dal 14 marzo 1991* (Tarent 1991) 64–83.

Masségia 2012

J. Masségia, *Reasons to be Cheerful? Conflicting Emotions in the Drunken Old Women of Munich and Rome*, in: A. Chaniotis (Hrsg.), *Unveiling Emotions. Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World 2* (Stuttgart 2012) 413–430.

Mertens 2006

D. Mertens, *Städte und Bauten der Westgriechen. Von der Kolonisationszeit bis zur Krise um 400 vor Christus. Zeichnungen von Margareta Schützenberger* (München 2006).

Minsky 1980

M. Minsky, *A Framework for Representing Knowledge*, in: D. Metzger (Hrsg.), *Frame Conceptions and Text Understanding* (Berlin 1980) 1–25.

Mitchell 2009

A. G. Mitchell, *Greek Vase-painting and the Origins of Visual Humour* (Cambridge 2009).

Mitens 1988

K. Mitens, *Teatri greci e teatri ispirati all'architettura greca in Sicilia e nell'Italia meridionale c. 350–50 a.C.* 13, AnalRom Supplementum (Rom 1988).

Moret 1975

J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle*, Bibliotheca Helvetica Romana 14 (Rom 1975).

Nesselrath 1990

H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte*, Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 36 (Berlin 1990).

Nesselrath 2010

H.-G. Nesselrath, *Comic Fragments: Transmission and Textual Criticism*, in: G. W. Dobrov (Hrsg.), *The Brill's Companion to the Study of Greek Comedy* (Leiden 2010) 423–453.

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann*, JdI 117, 2002, 1–79.

Robinson 2004

E. G. D. Robinson, *Reception of Comic Theatre Amongst the Indigenous South Italians*, MedArch 17, 2004, 193–212.

Roscino 2003

C. Roscino, *L'immagine della tragedia. Elementi di caratterizzazione teatrale ed iconografia nella ceramica italota e siceliota*, in: L. Todisco (Hrsg.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Rom 2003) 223–357.

Sabetai 2009

V. Sabetai, *The Poetics of Maidenhood: Visual Contracts of Womanhood in Vase-Painting*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 103–114.

Scheufele 2003

D. A. Scheufele, *Frames – Framing – Framing-Effekte. Theoretische und methodische Grundlegung des Framing-Ansatzes sowie empirische Befunde zur Nachrichtenproduktion* (Wiesbaden 2003).

Schmidt 1998

M. Schmidt, *Komische Arme Teufel und andere Gesellen auf der Komödienbühne*, AntK 41, 1998, 17–31.

Schönheit 2018

L. Schönheit, *Theaterbilder im Spannungsfeld zwischen Italioten und Italikern*, in: U. Kästner – S. Schmidt (Hrsg.), *Inszenierung von Identitäten. Unteritalische Vasenmalerei zwischen Griechen und Indigenen* (München 2018) 119–127.

Schulze 1998

H. Schulze, *Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft* (Mainz 1998).

Schulze 2000

H. Schulze, *Redende Personen in sprechenden Bildern. Darstellung von Rede und Dialog in der unteritalischen Vasenmalerei*, in: C. Neumeister – W. Raeck (Hrsg.), *Rede und Redner. Bewertung und Darstellung in den antiken Kulturen. Kolloquium, 14.–16.10.1998, Frankfurt am Main* (Möhnesee 2000) 119–150.

Sear 2006

F. Sear, *Roman Theatres. An Architectural Study* (Oxford 2006).

Shapiro 2010

A. Shapiro, *Middle Comedy Figurines of Actors*, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theatre. Exhibition in the J. Paul Getty Museum at the Getty Villa in Malibu, 26.08.2010–03.01.2011* (Los Angeles 2010) 122–127.

Silvestrelli 2012

F. Silvestrelli, *Donne al louterion nella ceramica italiota*, in: A. Calderone (Hrsg.), *Cultura e religione delle acque. Atti del Convegno interdisciplinare „Qui fresca l'acqua mormora...“ (S. Quasimodo, Sapph. fr. 2,5), Messina, 29.–30.03.2011* (Rom 2012) 113–124.

Simon 2002

E. Simon, *Ein neuer signierter Kelchkrater des Asteas*, *NumAntCl* 31, 2002, 115–127.

Söldner 2007

M. Söldner, *Bios eudaimon. Zur Ikonographie des Menschen in der rotfigurigen Vasenmalerei Unteritaliens. Die Bilder aus Lukanien* (Möhnesee 2007).

Stähli 2009

A. Stähli, *Nackte Frauen*, in: S. Schmidt – J. H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 43–51.

Taplin 1987

O. Taplin, *Phallogogy, Phlyakes, Iconography and Aristophanes*, *ProcCambrPhilSoc* 33, 1987, 92–104.

Taplin 1993

O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings* (Oxford 1993).

Taplin 2007

O. Taplin, *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.* (Los Angeles 2007).

Taplin 2012

O. Taplin, *How was Athenian Tragedy Played in the Greek West?*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 226–250.

Todisco 2002

L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi. Immagini. Architettura*, Biblioteca di archeologia 32 (Mailand 2002).

Todisco 2012

L. Todisco (Hrsg.), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia I-III* (Rom 2012).

Trendall 1967

A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, BICS Supplement 19² (London 1967).

Trendall 1987

A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (Rom 1987).

Trendall – Cambitoglou 1978

A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and Middle Apulian* (Oxford 1978).

Trendall – Webster 1971

A. D. Trendall – T. B. L. Webster, *Illustrations of Greek Drama* (London 1971).

Vahtikari 2014

V. Vahtikari, *Tragedy Performances Outside Athens in the Late Fifth and Fourth Centuries BC*, Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens 20 (Helsinki 2014).

Walsh 2009

D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque* (Cambridge 2009).

Webster – Green 1978

T. B. L. Webster – J. R. Green, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, BICS Supplement 39³ (London 1978).

Wiles 1991

D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge 1991).

Ziegler – Wuhrmann 2010

K. Ziegler – W. Wuhrmann (Hrsg.), *Plutarch. Große Griechen und Römer*² (Mannheim 2010).

Ziem 2008

A. Ziem, *Frames im Einsatz. Aspekte anaphorischer, tropischer und multimodaler Bedeutungskonstitution im politischen Kontext*, in: E. Felder – M. Müller (Hrsg.),

Wissen durch Sprache: Theorie, Praxis und Erkenntnisinteresse des Forschungsnetzwerkes „Sprache und Wissen“ (Berlin 2008) 209–246.

Ziem 2014

A. Ziem, *Frames of Understanding in Text and Discourse. Theoretical Foundations and Descriptive Applications*, Human Cognitive Processing 48 (Amsterdam 2014).

Zimmermann 2000

B. Zimmermann, *Europa und die griechische Geschichte. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*, Europäische Geschichte (Frankfurt 2000).