

Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik
Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
an der Fakultät für Geisteswissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von
Lilian Schönheit
aus Hamburg

Hamburg 2019

1. Gutachterin: Prof. Dr. Martina Seifert
2. Gutachterin: Prof. Dr. Inge Nielsen

Disputation: 17. Oktober 2017

Vorsitzender der Prüfungskommission: Prof. Dr. Frank Nikulka

Inhalt

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsgeschichte	3
1.2 Fragestellung und Vorgehen	7
1.3 Probleme und Begrifflichkeiten	9
1.3.1 Begriffe	9
1.3.2 Ethnizität und ethnische Identität	11
2. Setting the Stage	14
2.1 Geographie Süditaliens	14
2.2 Italische Bevölkerungen	17
2.2.1 Lukanien	18
2.2.2 Apulien	19
2.2.3 Sizilien	22
2.2.4 Kampanien	23
2.2.5 Paestum	25
2.3 Historischer Kontext	26
2.4 Das griechische Theater	28
2.4.1 Ursprünge des griechischen Theaters	28
2.4.2 Verbreitung und Entwicklung der griechischen Komödie	29
2.4.3 Das griechische Theater in Italien	32
2.4.4 Das Phlyakenspiel	33
2.5 Die unteritalische Keramik	34
2.5.1 Entwicklung der unteritalischen Keramik	34
2.5.2 Fundverteilung, Absatzmarkt und Provenienzen	38
2.5.3 Chronologie	39
3. Präludium	40
3.1 Die Tragödie in Darstellungen unteritalischer Keramik	40
3.2 Das Satyrspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik	51
3.3 Das Possenspiel in der griechischen Keramik	56
3.4 Zwischenfazit	60
4. Quantitative Untersuchung der Possenbilder	62
4.1 Verbreitung und Verteilung	62
4.2 Konstante Bildelemente	66
4.2.1 Kostüme	66
4.2.2 Bühnen	68
5. Qualitative Untersuchung der Possenbilder	71
5.1 Die lukanischen Possenbilder	71
5.1.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren	71
5.1.2 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos	72
5.1.3 Zusammenfassung Lukanien	72
5.2 Die apulischen Possenbilder	73
5.2.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren	73
5.2.2 Darstellungen einzelner kostümierter Figuren	94
5.2.3 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos	95

5.2.4	Darstellungen mit kostümierten Figuren als Papposilen	98
5.2.5	Zusammenfassung Apulien	100
5.3	Die sizilischen Possenbilder	101
5.3.1	Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren	101
5.3.2	Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos	105
5.3.3	Zusammenfassung Sizilien	105
5.4	Die kampanischen Possenbilder	106
5.4.1	Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren	106
5.4.2	Darstellungen einzelner kostümierter Figuren	111
5.4.3	Zusammenfassung Kampanien	112
5.5	Die paestanischen Possenbilder	114
5.5.1	Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren	114
5.5.2	Darstellungen einzelner kostümierter Figuren	118
5.5.3	Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos	119
5.5.4	Darstellungen mit kostümierten Figuren als Papposilen	124
5.5.5	Zusammenfassung Paestum	127
6.	Auswertung regionaler Unterschiede und Entwicklungen	129
6.1	Regionale Unterschiede	129
6.2	Entwicklung	135
6.3	Bezug der unteritalischen zu den griechischen Possenbildern	136
7.	Bezüge der Possenbilder zu Komödien	138
7.1	Das Verhältnis zu literarisch überlieferten Komödien	138
7.1.1	Alte Komödie	138
7.1.2	Mittlere Komödie	142
7.1.3	Neue Komödie	144
7.1.4	Das Verhältnis zur dorischen Posse	145
7.1.5	Das Verhältnis zum Phylakenspiel	147
7.2	Vermutungen zu lokalen Komödien	148
8.	Behind the Scenes	152
8.1	Italische Einflüsse	152
8.2	Das Publikum	157
9.	Kontextualisierung der Possenbilder	163
9.1	Dionysische Bildkontexte	163
9.2	Masken in Grabbildern	166
9.3	Funktionen	168
10.	Fazit	170
	Karten	175
	Katalog	177
	Quellenverzeichnis	207
	Abkürzungsverzeichnis	207
	Literaturverzeichnis	209



1. Einleitung

Ende des 5. Jh. v. Chr. entwickelten unteritalische Maler binnen kürzester Zeit eine eigenständige, unteritalische Produktion bemalter Vasen. Innerhalb weniger Jahrzehnte erweiterten sie die aus Athen übernommene Technik der rotfigurigen Keramik durch Verwendung zusätzlicher Farben, die Gefäßvielfalt um weitere Formen und Varianten und die Motive durch neue Bildthemen und Ornamente. Unter den in Süditalien und Sizilien herausstechenden Bildthemen sind Theaterbilder, die auf griechischen Gefäßen der klassischen Zeit nur selten und in gänzlich anderer Art vertreten sind. Freilich erscheinen in der Vasenmalerei Korinths oder Athens Schauspieler, doch treten diese vornehmlich in Form von Chören, im Kostüm der Satyrn oder als siegreiche Wettstreiter auf, nicht als aktive Protagonisten.¹ Ungemein zahlreich und in ihren Grundzügen erstaunlich einheitlich sind dagegen Darstellungen kostümierter Komödianten in Unteritalien. Diese Darstellungen entstanden zu einem großen Teil zu Beginn der eigenständigen unteritalischen Malerei, Anfang des 4. Jh. v. Chr., und reichen in einigen Gegenden bis in das letzte Viertel des 4. Jh. v. Chr.

Sie entstanden in einer Phase besonders ausgeprägter regionaler Stile und ermöglichen somit, die regionalen Eigenheiten und gleichermaßen die überregionalen Gemeinsamkeiten der Darstellungen zu betrachten und damit die Traditionsverbundenheit der in Italien siedelnden Griechen (Italioten) zu untersuchen.

Nutzer dieser Gefäße waren die griechischen Siedler der Küstenstädte und die indigenen Bewohner des Hinterlandes, weshalb zur Frage gestellt wurde, inwieweit die nicht-griechischen Betrachter mit der griechischen Komödie vertraut waren. Über diese Frage hinaus – die positiv beantwortet werden kann – wird im Folgenden gefragt, welchen Einfluss die italische Lokalbevölkerung (Italiker) auf die Komödiendarstellungen hatte und daraus abgeleitet, auf das Theater in Unteritalien. Denn ebenso wie die Vasenbilder wurden auch die Dramen von Darstellern und Produzenten stets verändert und an die Ansprüche und Bedürfnisse des Publikums angepasst.² Zudem adaptierten Vasenmaler aus Bühnenstücken entnommene Charaktere und Handlungen oder nutzen Standardfiguren. So sind auch Bilder, die sich auf attische oder lokale Komödien bezogen, Versionen, die speziell für die unteritalischen Betrachter der Gefäßbilder adaptiert wurden und keine Abbilder realer Aufführungen.

Rückschlüsse auf verlorene Dramen der Antike und Aufführungspraktiken des 5. und 4. Jh. v. Chr., wie sie wiederholt versucht wurden, müssten folglich diese weitere Ebene der Verfremdung berücksichtigen. Ein solcher Versuch, der besonders in den historischen Theaterwissenschaften vorgenommen wird, ist hier jedoch kein Anliegen.³

Vielmehr sollen mittels der Possenbilder Einblicke in die Verbreitung und regionale Gestaltung des Theaters in Unteritalien gewonnen werden und der Einfluss der regionalen, italischen Bevölkerungen beleuchtet werden. Wird in der Geschichtsschreibung zumeist von kriegerischen oder konkurrierenden Verhältnissen zwischen Italikern und Italioten berichtet,⁴

¹ Ein gutes Beispiel hierzu bietet der sog. Pronomoskrater mit teilweise kostümierten Schauspielern eines Satyrspiels. (Neapel NM 3240, Pronomos-Maler, um 400 v. Chr.; ARV², 1336, 1; FR, pls. 143–144; Taplin–Wyles 2010.)

² Vgl. Wiles 2000, 12.

³ s. hierzu Heydemann 1886; Bieber 1961; Green 1994; Green – Handley 1995; Denard 2007; Csapo 2014b.

⁴ Herod. 7.170; Thukidides 7.33.4.



so kann über die Verbreitung der Keramik ein kultureller Austausch nachvollzogen werden. Auch wenn noch immer wenige Hinterlassenschaften der italischen Bevölkerungen ergraben, untersucht und ausreichend bearbeitet sind, finden sich zahlreiche Belege ihrer Eigenständigkeit, kulturellen Vielfalt, differenzierten Entwicklung von Gesellschaftsstrukturen, Religiosität, Wirtschaft und Kunst. Somit rückt immer stärker in das Bewusstsein der Forschung, dass keineswegs allein Griechen Süditalien bewohnten, sondern eine Vielzahl von Ethnien, die sich nicht einseitig, sondern wechselseitig beeinflussten. So gilt auch für diese Arbeit und alle weiteren, „[...] *we must avoid thinking of the process of cultural exchange between Greeks and indigenous populations, and even of the cultural borrowing by the natives, as a unilateral process of transmission, reception, and diffusion of Greek cultural elements prompted by presumed superior level or prestige of Greek culture.*“⁵

⁵ Lombardo 2014, 51.



1.1 Forschungsgeschichte

Die Sammeltätigkeiten des 18. und 19. Jh. wie die Sir William Hamiltons und Sir William Temples beflügelten den kommerziellen Kunsthandel und private Landbesitzer und Raubgräber bargen in größeren Mengen unteritalische Keramik, um sie an Sammler zu verkaufen.⁶ Diese frühen Grabungen sind unzureichend bis gar nicht dokumentiert, so ist die Herkunft der Gefäße in der Sammlung Hamilton meist lediglich mit Apulien beschrieben, die der Sammlung Temple etwas genauer mit Ruvo.⁷ Ähnliches gilt für die wenig jüngere Sammlung Jatta, die gleichfalls vornehmlich mit Stücken aus Ruvo aufwartet. Bis zum Ende des 18. Jh. begeisterten sich zahlreiche Sammler Europas für unteritalische, besonders apulische Keramik. Erst mit der Entdeckung der Gräber Vulcis 1828 und der dort gefundenen attischen Keramik schwang das Sammlerinteresse von italischen zu attischen Gefäßen um. Noch bis in das frühe 19. Jh. hatten apulische Gefäße ein höherwertiges Ansehen im Kunsthandel als attische. Dies änderte sich erst nachdem Adolf Furtwängler 1893 die Existenz einer eigenständigen Keramikproduktion in Unteritalien ab der zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. konstatierte⁸ und die attische Keramik in der Altertumsforschung zum Standard erhoben wurde.⁹

Durch mehrere Faktoren geriet Süditalien ins Abseits des archäologischen Interesses: Die Unterscheidung der beiden Gattungen, die vorrangige Beschäftigung mit dem klassischen Griechenland, die Gründung der großen amerikanischen Museen – des Metropolitan Museums in New York und des Museum of Fine Arts in Boston, deren Sammlungen sich auf attische Gefäße konzentrierten – sowie die Einigung Italiens 1871, die den Blick auf Rom konzentrierte.¹⁰ Während sich die deutsch- und englischsprachige Forschung, insbesondere um Sir John Beazley¹¹ nahezu ausschließlich mit der attischen Keramik befasste, übernahm der aus Neuseeland stammende Arthur Dale Trendall Beazleys Methoden der Malerzuschreibungen und untersuchte ab 1934¹² die unteritalischen Gefäßbilder. Seine mit Alexander Cambitoglou verfassten Hauptwerke zur rotfigurigen Keramik Apuliens¹³, Paestums¹⁴ sowie Lukaniens, Kampaniens und Sizilien¹⁵ sind bis heute maßgeblich und liefern das Grundgerüst zur Chronologie der italisch-rotfigurigen Keramik. Einen Aufschwung in der amerikanischen und britischen Forschung erfuhr Süditalien nach der Ausstellung „The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia“, die 1982 im Virginia Museum of Fine Arts in Richmond gezeigt wurde.¹⁶ Seitdem zeigten zahlreiche weitere Ausstellungen Keramik aus Süditalien.¹⁷ Ein Handbuch von Arthur Dale Trendall zur rotfigurigen Keramik Unteritaliens erschien 1989¹⁸ und Schriften von Konrad Schauenburg¹⁹, Margot Schmidt²⁰ und Luca

⁶ Beide Sammlungen gelangen größtenteils in die Bestände des British Museums.

⁷ Carpenter u. a. 2014, 3.

⁸ Furtwängler 1893, 149.

⁹ Carpenter u. a. 2014, 4.

¹⁰ Carpenter u. a. 2014, 4.

¹¹ ARV, ARV², Add.

¹² Trendall 1934.

¹³ RVAp, RVAp Supp. 1 & 2.

¹⁴ RVP.

¹⁵ LSC, LSC Supp. 1.

¹⁶ Hierzu der Ausstellungskatalog Mayo 1982.

¹⁷ Nennenwerte Kataloge sind insbesondere Giuliani 1995, Hitzl 2011 und Kästner – Saunders 2016.

¹⁸ Trendall 1989.

¹⁹ Zahlreiche Artikel von 1955 bis 2004.

²⁰ Schmidt 1976.



Giuliani²¹ ließen das Interesse an der unteritalischen Keramik auch in der deutschsprachigen Forschung wieder aufleben.

Untersuchungen zu Possenbildern begannen bereits zur Mitte des 19. Jh. standen zunächst vor allem Mythen- bzw. Tragödien im Fokus der Forschung, fanden Komödienbilder seit Heinrich Heydemanns Artikel ‚Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen‘ von 1886²² wiederholte Beachtung. Heydemann datierte die Vasenbilder fälschlich in das 3. Jh. v. Chr. und damit zeitgleich mit den Phlyakenspielen des Rhinthon, wodurch er mit Überzeugung davon ausging, es handle sich um Bilder der unteritalischen Phlyaken und die Bezeichnung der ›Phlyakenvasen‹ prägte. Dagegen betrachtete Alfred Körte die unteritalischen Possenbilder in seiner Schrift ‚Archäologische Studien zur alten Komödie‘ von 1893 als aussagekräftige Zeugen der attischen Komödie, allerdings nahm er ausschließlich eine Verbreitung der Neuen Komödie nach Italien an.²³ Arthur W. Pickard-Cambridge ging in seiner ersten Ausgabe von ‚Dithyramb, Tragedy and Comedy‘ 1927 nur minimal auf die italischen Bilder ein, indem er sie als Phlyakendarstellungen abtat.²⁴ Erst 1948 schlug Thomas Bertram Lonsdale Webster 1948 die These vor, die Darstellungen seien Abbildungen der attischen Komödie und nicht einer dorisch-unteritalischen Eigentradition.²⁵ Mit der eindeutigen Vordatierung der unteritalisch-rotfigurigen Keramik an das Ende des 5. und in das 4. Jh. v. Chr. wurde zudem die Zuordnung zu Rhinthon hinfällig. Dennoch wurde weiter postuliert, es müsse sich um frühere Formen oder Vorläufer der Phlyakenposse handeln, da eine Verbreitung attischer Komödie in Italien weiter bezweifelt wurde. Arthur Wallace Pickard-Cambridge widersprach Webster vehement und prägte die vehemente Ansicht, die unteritalischen Bilder hätten keinen Bezug zu attischen Komödien.²⁶

Eine neue Grundlage für die Betrachtung der Possenbilder boten die 1959 in erster und 1967 in überarbeiteter zweiter Auflage erschienenen Bände Trendalls: ‚Phlyax Vases‘²⁷ und ‚Phlyax Vases‘²⁸, in denen er alle ihm zugänglichen Gefäße mit Possenbildern der attischen und unteritalischen Vasenmalerei auflistete. Margarete Bieber beschrieb die Vasenbilder 1961 als Darstellungen vorliterarischer Hilarotragödien italischer Machart mit Einflüssen und eingewanderten Motiven des griechischen Festlands.²⁹ Horst-Dieter Blume schrieb 1978 über das Verhältnis der italischen Bilder und der attischen Komödie: „Eine direkte Abhängigkeit erscheint angesichts der unterschiedlichen dramatischen Stoffe als unwahrscheinlich; wo sich motivische Parallelen ergeben, deuten diese auf die Euripideische Tragödie und die Mittlere bzw. Neue Komödie. So bleibt die gemeinsame Herkunft von einer wie immer gearteten dorischen Farce des Mutterlandes glaubhaft.“³⁰ Auch Erika Simon sah 1982 eine Tradition der dorischen Farce zu den Dramen, die den Bildern zu Grunde lagen. Sie erwog über den Würzburger Glockenkrater H 5697 (A 7) zudem einen ähnlich starken Einfluss der attischen Komödie.³¹ Eine Analyse Anneliese Kossatz-Deissmanns hatte 1980 bereits Bezüge zwischen

²¹ Giuliani 1995.

²² Heydemann 1886.

²³ Körte 1893.

²⁴ Pickard-Cambridge 1927, 268.

²⁵ Webster 1948.

²⁶ Pickard-Cambridge 1953, 285.

²⁷ PhV.

²⁸ PhV².

²⁹ Bieber 1961.

³⁰ Blume 1978, 111.

³¹ Simon 1982, 30 f.



diesem Krater und der Telephostravestie in Aristophanes *Thesmophoriazusen* angesprochen.³² Allerdings griffen erst 1986 Eric Csapo³³ und noch ausführlicher Oliver Taplin 1993³⁴ die These Websters auf, auch ihnen diene insbesondere der Würzburger Krater (A 7) als Beleg einer direkten Verbindung der unteritalischen Possenbilder zur attischen Komödie. Mit ihren Untersuchungen des Würzburger Kraters rückten Csapo und Taplin die Geschichte und Verbreitung der alten Komödie in ein neues Licht. Taplins Buch ‚Comic Angels and other Approaches to Greek Drama Through Vase-Paintings‘ stellte die erste eingehende Untersuchung zu den Possenbildern dar, die sich nicht nur mit ihrer Ikonographie und den aus ihr ablesbaren Indizien für das antike Theaterwesen befasste, sondern explizit die Verbreitung der attischen Komödie und ihrer Bedeutung in Italien hinterfragte.³⁵ Durch diese bewusste Intention schätzte Taplin den Anteil der attischen Ursprünge der Bilder jedoch pauschal übermäßig hoch ein. Neben zahlreichen Artikel³⁶ zu den Possenbildern bemühte sich Richard Green 2012³⁷ auf der Grundlage von Trendalls Katalog der ‚Phlyax Vases‘^{2c} erstmals einen Überblick über die Entwicklung und Kontinuität der Possenbilder Unteritaliens vorzulegen.

Die Forschung teilt sich vornehmlich in zwei Richtungen³⁸: Eine, deren Vertreter in den Bildern direkte Abbilder von Theaterproduktionen sehen und bemüht sind aus der Ikonographie Informationen zu antikem Bühnenbau und Kostümen zu gewinnen.³⁹ Und eine, deren Vertreter die Ikonographie der Gefäßdarstellungen gänzlich unabhängig von Aufführungspraktiken betrachtet und vornehmlich an der Verbreitung und den Bezügen zu attischer, dorischer und italischer Komödie interessiert ist.⁴⁰

Ein Interesse an der italischen Bevölkerung des Hinterlandes kam erst in jüngerer Zeit zur Untersuchung der rotfigurigen Keramik hinzu. Bis in die Mitte des 20. Jh. war es verschwindend gering. Noch 1948 bestreitet Thomas James Dunbabin, es habe auch nur den geringsten Einfluss anderer Kulturen auf die griechische Kultur im Westen gegeben, folglich waren für ihn die italischen Kulturen irrelevant.⁴¹

Doch stieg das Bewusstsein für die Italiker seit den 1960ern stetig an, prägend hierfür war der Kongress ‚Le genti non greche della Magna Grecia‘ 1971 in Tarent.⁴² Seitdem befassen sich zahlreiche Arbeiten, wie die Publikation ‚Gli Iapigi‘⁴³, ‚Greek Colonists and Native Population‘⁴⁴, ‚Fourth Century B.C. Magna Grecia. A Case Study‘⁴⁵, ‚Lucani e Brettii‘⁴⁶ oder ‚The Italic People of Ancient Apulia‘⁴⁷, mit einzelnen Ethnien und deren Bezug zu und Interaktion mit den Griechen. Gleichmaßen nahm ein Bewusstsein für die Bedeutung und den Einfluss der Italiker zu. Der Gedanke von einer einseitigen Beeinflussung der Griechen

³² Kossatz-Deissmann 1980.

³³ Csapo 1986.

³⁴ Taplin 1993.

³⁵ Taplin 1993.

³⁶ Green 1991; Green 2014.

³⁷ Green 2012.

³⁸ Die Trennung der Forschungsrichtungen hebt insbesondere Lissarrague hervor (Lissarrague 2008, 439).

³⁹ Wie z. B. Bieber 1961, Beacham 2007; S. auch Taplin 2012, 229.

⁴⁰ Taplin 1993, Taplin 2007, Dearden, 2012, Giuliani 2013.

⁴¹ Dunbabin 1948.

⁴² Coarelli 1971.

⁴³ DeJuliis 1988.

⁴⁴ Descoeurdres 1990.

⁴⁵ Gualtieri 1993.

⁴⁶ Cappelletti 2002.

⁴⁷ Carpenter u. a. 2014.



und später der Römer auf die einheimische Bevölkerung gilt nicht mehr, sondern der von einem reziproken Mechanismus des Austausches, der bewussten und unbewussten gegenseitigen Adaptionen, der Abgrenzungen und der gegenseitig beeinflussten Entwicklungen.⁴⁸ Dies gilt gleichermaßen für Riten und Sitten – wie beispielsweise an der Grablege erkennbar⁴⁹ – für politische Motivationen⁵⁰, aber auch – und dies ist besonders für die Formgestaltung und Motivwahl der zu betrachtenden Gefäße immens relevant – für ökonomische Belange.

In mehreren Publikationen wurde in den letzten Jahren explizit auf kulturelle Kontakte zwischen Griechen und Italikern eingegangen. Der von Kathrin Boshier herausgegebene Band ‚Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy‘⁵¹ von 2012 hielt zwar noch den Fokus auf der griechischen Kultur Unteritaliens, doch gingen Luigi Todisco⁵² und Chris Dearden⁵³ auf die Frage nach Theater in indigenen Gebieten ein, wie es Dearden bereits 1999 in seinem Aufsatz ‚Plays for Export‘⁵⁴ und Ted Robins 2006 mit dem Artikel ‚Reception of Comic Theatre Amongst the Indigenous South Italians‘⁵⁵ taten. 2012 machte Dearden einen ersten ernstesten Versuch die unteritalischen Theaterbilder in Bezug auf die unteritalische Bevölkerung zu betrachten und dem „Athenian view“ zu entweichen.⁵⁶ Sein Schwerpunkt liegt hierbei in der Betrachtung der Bilder als Werke der Westgriechen und damit der Unabhängigkeit und Eigenständigkeit dieser von Athen.⁵⁷ Robinson erweiterte 2014 die Untersuchung des Theaters im Hinterland mit seinem Artikel ‚Greek Theatre in Non-Greek Apulia‘⁵⁸ im 2014 erschienenen Sammelband ‚The Greek Theatre in the Fourth Century BC‘⁵⁹. Ebenso hinterfragte Thomas Carpenter anhand der Vasenbilder die Möglichkeiten für Theateraufführungen in indigenen Städten Apuliens.⁶⁰ Dieser Aufsatz erschien 2014 in ‚The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs‘⁶¹, ein Buch, das der englischsprachigen Forschung erstmals einen reichhaltigen Einstieg und Überblick in die Untersuchungen zur indigenen Bevölkerung Apuliens bietet.

Während die Keramik Apuliens intensiver untersucht und auch in Hinblick auf die italische Bevölkerung befragt wurde, erfuhren die übrigen Regionen Unteritaliens geringere Beachtung. Insbesondere die bemalte Keramik Kampaniens wurde bisher lediglich peripher behandelt. Durch die geringe Beachtung der lukanische und kampanischen, aber auch paestanischen Possenbilder, wurden regionale Differenzen und überregionale Entwicklung lediglich in Greens Aufsatz von 2012 angeschnitten. Vor allem die Einbindung der Keramik und ihrer Motive in indigenen Kontexten bleibt wünschenswert.

⁴⁸ Henning 2011, 43.

⁴⁹ Burkhardt 2008.

⁵⁰ Der gegenseitige Einfluss ist unverkennbar in den zahlreichen Auseinandersetzungen der griechischen Städte mit Italikern zu sehen (Herring 2007).

⁵¹ Boshier 2012.

⁵² Todisco 2012.

⁵³ Dearden 2012.

⁵⁴ Dearden 1999.

⁵⁵ Robinson 2006.

⁵⁶ Dearden 2012, 272.

⁵⁷ Dearden 2012, 274.

⁵⁸ Robinson 2014.

⁵⁹ Csapo u. a. 2014.

⁶⁰ Carpenter 2014.

⁶¹ Carpenter u. a. 2014.



1.2 Fragestellung und Vorgehen

Im Fokus unterschiedlicher Betrachtungen standen bereits Bühnendarstellungen⁶², der Bezug zu Theaterpraktiken in Griechenland⁶³ und insbesondere die Beziehung zur attischen Komödie⁶⁴. Aufgrund der sich ergebenden Forschungsdesiderate und der dringend notwendigen Berücksichtigung der italischen Nutzer werden in dieser Arbeit die Possenbilder aus allen Regionen Unteritaliens und Siziliens untersucht. Da die Possenbilder unteritalisch-rotfiguriger Vasen trotz ihres geringen zeitlichen und räumlichen Verbreitungsgrades aussagekräftige Divergenzen aufweisen, ist es Ziel, ihre lokalspezifische Aussagekraft über die Verbreitung und Bedeutung des komischen Theaters als Indikator kulturellen Austauschs in griechischen und indigenen Orten Unteritaliens herauszuarbeiten. Grundlegende Fragen der Arbeit sind folglich, wie weit die Possenbilder in griechischen und indigenen Orten verbreitet waren und welche regionalen Eigenheiten zu beobachten sind. Hinein fließt die auch andernorts behandelte Frage, in welchem Verhältnis die unteritalischen Possenbilder zu literarisch überlieferten Komödien standen. Hier sollen allerdings keine vagen Rückschlüsse auf das Theater in Athen oder Rekonstruktionen tatsächlicher Theaterpraktiken erzielt, sondern die Verbreitung der attischen und italischen Dramen in Süditalien und Sizilien nachvollzogen werden und geklärt, in welchem Maße die Darstellungen von unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen genutzt wurden.

Über die Folgefrage nach dem jeweiligen Einfluss der lokalen Bevölkerungen stellt sich die Kernfrage nach einem Indikator für einen kulturellen Austausch zwischen den Italioten der Küstenstädte und den Italikern des Hinterlandes, der in der Verbreitung und den regionalen Spezifika der Possenbilder liegt, sowie welche unterschiedlichen, inhaltlichen Bedeutungen das komische Theater auf den Vasenbildern haben konnte.

Nach klassisch hermeneutischem Vorgehen werden hierzu im ersten Teil relevante Informationen zu den die Bilder einbettenden Verhältnisse gesammelt, um ein grundlegendes Verständnis für die Rahmenbedingungen der Produktion und der Zusammenhänge der Possenbilder zu erwirken. Dazu gehören die Geographie Süditaliens als natürlicher Kommunikationslenker, ein Überblick zur damaligen Bevölkerung und der Kenntnisse über diese, der historische Hintergrund der Gegend und des Theaters sowie die unteritalische Keramik allgemein. Einen Einstieg in die Bildsprache und das Bildthema des Theaters bietet eine Betrachtung der unteritalischen Mythenbilder, die deutliche Bezüge zu Tragödien aufweisen und daher als Tragödienbilder diskutiert werden sowie Darstellungen des Satyrspiels. Beide Bildthemen werden zur Abgrenzung den Possenbildern gegenüber vorgestellt und dienen gleichzeitig als weitere Referenz für eine weiträumige Verbreitung von Theateraufführungen in Unteritalien.

Zur Betrachtung möglicher Vorbilder werden Vorläufer und auch Parallelbeispiele der attischen Vasenmalerei besprochen, um die Neuerungen in den unteritalischen Bildern zu erkennen.

⁶² Bieber 1961, Hughes 2006.

⁶³ z. B. Körte 1893; IGD; Green – Handley 1995; Green 2006; Green 2014.

⁶⁴ z. B. Webster 1948; Taplin 1993, Taplin 2007, Csapo 2014b, Giuliani 2013.



Den zweiten Teil bilden die Untersuchung und Deutung der Possenbilder. Hierbei werden die Darstellungen der verschiedenen Regionen einander gegenübergestellt, um regionale Eigenheiten und Gemeinsamkeit herauszuarbeiten, die Informationen über die unterschiedlichen Bildvorlagen und Nutzergruppen der Gefäße liefern können. Ein besonderes Interesse gilt den ikonographischen Besonderheiten der jeweiligen Regionen Unteritaliens und den sich daraus abzuleitenden Bedeutungsdifferenzen der Bildmotive. Diese werden zunächst mittels der Auswertung des Katalogs quantitativ untersucht, Häufigkeiten und Verbreitungen sowie regelmäßige Bildelemente wie Kostüme und Bühnen besprochen. In der darauffolgenden qualitativen Untersuchung werden die Bilder der Katalogsortierung folgend diskutiert. Über die Analyse der Darstellungen wird ein Verständnis für die eigenständige Entwicklung der Bilder in Italien und für die unterschiedlichen Bedeutungen, die das Motiv des komischen Theaters in Süditalien haben konnte, erzielt werden. Hierfür werden Darstellungen realistischen Theatergeschehens und Bilder von komischen Darstellern im Gefolge oder in Gesellschaft des Dionysos betrachtet. Darstellungen in denen zwar komische Masken, aber keine gänzlich kostümierten Figuren auftreten, werden lediglich im Anschluss zur Kontextualisierung hinzugezogen. Aus dieser Analyse resultiert ein erstes Ergebnis zu regionalen und chronologischen Entwicklungen. Durch diese Erweiterung des Vorverständnisses erfolgt im dritten Teil die Interpretation der Bilder unter besonderer Berücksichtigung der italischen Bevölkerung, deren Einfluss auf die Motive und das Theater. Hierzu gehört auch die Verbindung der unteritalischen Possenbilder zu den literarisch überlieferten Gattungen der Alten, Mittleren und Neuen Komödie und damit ihrem Bezug zu Athen, sowie zur Dorischen Posse, dem Phlyakenspiel und nicht überlieferten lokalen Produktionen und somit ihrer regionalen Bedeutung. Zur Beantwortung der Frage nach dem Maße des kulturellen Austauschs werde zu den Possenbildern weitere Bild- und Textquellen herangezogen. Abschließend wird das Auftreten komischer Masken in dionysischen und funerären Bildkontexten betrachtet, um die Possenbilder im weiteren Umfeld der unteritalischen Malerei zu verorten und Rückschlüsse auf die Bedeutung und den Wandel des Bildmotivs des komischen Schauspielers zu gewinnen und die Funktionen der betreffenden Gefäße zu beurteilen.

Den sich ergebenden Fragen zu Verbreitung, Gestaltung und Entwicklung der Possenbilder wird sich mit Hilfe der im angehängten Katalog angeführten Gefäße genähert.

Der Katalog gliedert sich in die fünf Regionen Unteritaliens, die nach der Chronologie der ersten lokalen Werkstätten geordnet sind– Lukanien, Apulien, Sizilien, Kampanien und Paestum. Weiterhin ist der Katalog in unterschiedliche Bildgestaltungen unterteilt: So werden zunächst Possenbilder mit mehreren Figuren gelistet, dann einfacherer Bilder mit einzelnen Darstellern, anschließend Bilder mit Darstellern außerhalb des Theatergeschehens und im dionysischen Gefolge und abschließend Darstellungen mit Darstellern im Kostüm des Papposilens, die in gleichwertigen Bildmotiven erscheinen.

Der hier vorgelegte Katalog enthält einen großen Teil der bekannten Gefäße, ist jedoch keineswegs als eine vollständige Auflistung zu betrachten. Zahlreiche Gefäße mit Possen befinden sich im Kunsthandel und wurden aufgrund ungesicherter Provenienzen und teils zweifelhafter Echtheit nicht mit in die Untersuchung einbezogen. Auf bisher unpublizierte Gefäße in kleineren Privatsammlungen und den reichen, aber schwer zugänglichen Magazinen der Museen Süditaliens musste ebenfalls verzichtet werden. Doch wird eine umfassende Sammlung der betreffenden Stücke derzeit von Richard Green vorgenommen und darf in



naher Zeit erwartet werden.⁶⁵ Im Gegensatz zu Trendalls ‚Phlyax Vases‘⁶⁶ und der von Green angekündigten Neuauflage, beinhaltet dieser Katalog ausschließlich unteritalische Gefäßbilder mit komischen Darstellern, keine Karikaturen oder einzelne Masken.⁶⁷

1.3 Probleme und Begrifflichkeiten

Bei der Betrachtung der Vasenbilder und ihrer inhaltlichen Deutung, mehr noch ihrer Deutung im kulturellen Kontext, treten einige allgemeine Schwierigkeiten und begriffliche Probleme auf. Erste Schwierigkeit, die sich bei einer ikonographischen und ikonologischen Arbeit ergibt, ist die geringe Aussagekraft die ein Medium allein nur bieten kann. Fehlende schriftliche Überlieferung – gerade für die Auffassungen und Ansichten der Italiker – führen leicht zu einer Wertungsverschiebung zu Gunsten der Griechen und Römer. Weder historiographische Texte der Italiker sind erhalten, noch die Mehrheit der aufgeführten Dramen oder deren Beschreibung. Das Bildmaterial selbst ist begrenzt, einerseits durch den Verlust organischen Materials, das eventuell weiteren Aufschluss hätte geben können (Kostüme, Masken, hölzerne Bühnenbauten und Pinakes), andererseits durch den lückenhaften Erhalt der Keramik selbst. Bezogen auf das archäologische Material kommen die ungenügenden Informationen über dessen antike Verwendung, aber auch zu einem Großteil der modernen Auffindungsverhältnisse hinzu. Auch wenn die meisten Vasen aus Gräbern stammen, ist ein rein funerer Gebrauch nicht wahrscheinlich. Frühe Grabungen mit spärlichen Aufzeichnungen und Gefäße aus Raubgrabungen erschweren es, geographische Verteilungen nachzuvollziehen.

Ein weiteres Forschungsproblem ist die Verwendung unscharfer, unklarer oder strittiger Begriffe. Die Streitigkeiten entstehen bei den Begriffen durch unzureichende Informationen. Hier sind zunächst die Bezeichnungen der Vasen mit Possenbildern zu klären. Begriffe wie Phlyakenvasen, Komödienbilder, Phlyaken und Komödianten kursieren unscharf voneinander abgegrenzt in der Forschungsliteratur. Ebenfalls sind die Abgrenzungen der Italiker und auch der Italioten äußerst unklar. Die Bezeichnungen der verschiedenen Bevölkerungen sind weder namentlich gesichert, noch ist geklärt, ob, wie und wodurch sich einzelne Gruppen unterscheiden ließen.

Da schon die Zusammenhänge und Einzelentwicklungen der ‚Ethnien‘ im Dunkeln liegen, müssen ihre gemeinsamen und wechselseitigen Veränderungen umso vorsichtiger analysiert werden. Hier gilt es die Begriffe von Akkulturation, Interkulturalität und Transkulturalität zu definieren und die Besonderheiten des Raumes der Magna Graecia zu berücksichtigen.

1.3.1 Begriffe

Phlyaken

Der Begriff der *Phlyakenvasen* oder *Phlyakenbilder* wird noch immer vielfach in Ermanglung einer näheren Definition der Bildinhalte für die unteritalischen Vasenbilder mit komischen

⁶⁵ Unter anderen angekündigt bei Csapo 2014c, 95.

⁶⁶ PhV².

⁶⁷ So umfasst PhV² zwar knapp 250 Gefäße, mehr als 150 zeigen jedoch nur Masken, einige weitere stammen aus Attika. Vgl. Taplin 1994, 21.



Darstellern genutzt. Diese Begriffe sind jedoch irreführend, wenn nicht sogar falsch. Die im 19. Jh. eingeführte Bezeichnung begründet sich in der damaligen Annahme, die Bilder gäben die italischen Volkspossen wieder, die nach Sosibios *Phhyakes* genannt wurden.⁶⁸ Da die Verknüpfung der Bilder mit den erst für das 3. Jh. v. Chr. belegten Phlyaken äußerst fragwürdig ist, wird hier der neutralere Begriff der *Possenbilder* verwendet.

Posse meint ganz allgemein derbkomische und zum Teil volkstümliche Bühnenstücke. Zudem schließt der Begriff *Posse* auch einfache, nicht dramaturgierte Aufführungen ein, während *Komödie* lediglich die dramaturgische Gattung der komischen Bühnenstücke umfasst. Durch die allgemein gehaltene Bezeichnung *Possenbilder* soll weiter die durch den alternativen Begriff der *Komödienbilder* assoziierte Verbindung zur Attischen Komödie eine neutrale Betrachtung erfahren.

Akkulturation

Ein weiterer Begriff, der zwar nicht verwendet wird, jedoch dem gedanklichen Konstrukt der Arbeit zugrunde liegt, ist *Akkulturation*. Dem Akkulturationsbegriff wurde vermehrt vorgeworfen, ein Modell zu sein, das von einseitiger Einflussnahme, durch kulturelle Übernahme einer Gruppe von einer dominanteren anderen, ausgeht.⁶⁹ Der Begriff wurde oftmals mit weiteren Begriffen, wie *Hellenisation*, verbunden, die ebenfalls suggerieren, es handle sich um eine Entwicklung, bei der eine dominante, höher entwickelte Kultur einen einseitigen Einfluss auf eine primitivere Kultur ausübe oder und letztere sich schließlich durch kulturelle Übernahmen anpasse.⁷⁰

Von einem solchen Verständnis ist jedoch dringend abzusehen. Vielmehr beschreibt *Akkulturation* Prozesse kultureller Veränderungen bei einer, in der Regel aber bei allen beteiligten Gruppen, durch kontinuierliches Zusammentreffen dieser unterschiedlichen Gruppen bei einer oder auch allen beteiligten Gruppen.⁷¹ Dieses Phänomen ist besonders an Orten zu beobachten, die durch ein Miteinander verschiedener Gruppen über einen längeren Zeitraum geprägt sind. Dies trifft auf die Region Unteritalien und Sizilien im 4. Jh. v. Chr. eindeutig zu. Nicht nur begegneten sich die Bevölkerungen der Küsten- und Binnenlandregionen über ca. drei Jahrhunderte, auch lebten innerhalb vieler Städte gemischte Populationen, wie seit dem 7. Jh. v. Chr. in Pontecagnano Kampaner, Etrusker und Griechen.⁷²

Aussagen zu Akkulturation in den heutigen Kontaktzonen treffen gleichermaßen zu wie auf Unteritalien im 4. Jh. v. Chr.: „Cultures today are extremely interconnected and entangled with each other. [...] Henceforward there is no longer anything absolutely foreign. [...] We are cultural hybrids.“⁷³

Italiker & Italioten

Grundsätzlich gilt es zu hinterfragen, wer mit diesen Begriffen gemeint ist und inwieweit eine Dichotomie zwischen Italioten und Italikern zulässig ist. Die nicht-griechische, nicht-römische

⁶⁸ Zur Phlyakenposse s. u., zur Literatur des 19. Jh. s. Heydemann 1886 und Körte 1893, Sosibios wird bei Athen. 14.15 zitiert.

⁶⁹ White 1991, X; Malkin 2002, 153; Tsetskhladze 2006, XXIII–LXXXIII.

⁷⁰ Malkin 2002, 153.

⁷¹ Malkin 2002, 153.

⁷² Malkin 2002, 169.

⁷³ Welsch 1990.



und nicht-etruskische Bevölkerung Südtaliens wird zusammenfassend als *Italiker* bezeichnet,⁷⁴ während die griechisch-sprachige und womöglich griechisch-stämmige Bevölkerung der griechischen Küstenstätte unter *Italioten* subsumiert wird.⁷⁵ Diese Polarisierung zwischen Griechen und nicht-Griechen bleibt in der Forschung allerdings stark diskutiert.⁷⁶ Bei genauerer Betrachtung untergliedern sich beide zudem in zahlreiche, unterschiedliche Gruppierungen, die einer näheren Betrachtung im folgenden Kapitel bedürfen.

1.3.2 Ethnizität und ethnische Identität

Der Begriff der Ethnie ist im Fokus zahlreicher Debatten verschiedener Wissenschaften.⁷⁷ Von zwei sich gegenüberstehenden Definitionen der Ethnizität wird der Begriff und damit verbunden seine Anwendung diskutiert. Auf der einen Seite steht die essentialistische Position, die von naturgegebenen, objektiven und konstanten Kategorien ausgeht, mit Hilfe derer Ethnizitäten bestimmt und beschrieben werden können. Auf der anderen Seite betrachtet die konstruktivistische Position Ethnizität als soziales Konstrukt, das vor allem subjektiv und durch historische, soziale und politische Begebenheiten entsteht und wandelbar ist.⁷⁸ In einem ähnlichen Verhältnis stehen sich die Ethnos-Begriffe gegenüber, die entweder mit klassifizierender oder operationaler Konnotation beladen sind. Als Klassifizierung gebraucht, entspricht der Begriff der essentialistischen Position und umreißt ein Ethnos-Konzept, bei dem von Geburt an eine klare empirische Unterscheidung ethnischer Zugehörigkeit bestimmt ist. Operational beschreibt Ethnos dagegen dynamische, prozessuale Sozialstrukturen, wie auch bei der konstruktivistischen Position.⁷⁹ Erstere Position sieht das Bedürfnis des Menschen nach Identifikation und sozialen Bindungen als Basis ethnischer Gruppierungen.⁸⁰ In beiden ist ein grundsätzliches Merkmal von Ethnizität ein Gemeinsamkeitsglaube, der intern zusammenhält und nach außen abgrenzt.⁸¹ Ethnizität braucht folglich eine Pluralität von Gruppen, jeweils durch die ein „Wir-die“-Gefühl entstehen kann.⁸² Im Alltag, in der Politik und in der Familie werden kulturelle, soziale und wirtschaftliche Merkmale schematisch kategorisiert und überhöht, so dass Grenzen zwischen Bevölkerungen entstehen.⁸³ Während der Begriff ‚Volk‘ lange benutzt wurde um, eine homogene Menge Menschen mit gemeinsamer Sprache, gemeinsamer Abstammung und somit gemeinsamer Geschichte zu bezeichnen, beschreibt ‚Ethnos‘ dagegen eine Menschengruppe, die ihren Zusammenhalt und ihre Identifikation durch Selbstdefinition und in kontinuierlichem Wandel erfährt.⁸⁴

Zur Bestimmung von Ethnien im archäologischen Befund müssten identitätsstiftende Merkmale, Handlungen und Ereignisse im Fundmaterial erfasst werden können und diese

⁷⁴ Cappelletti 2002, IX.

⁷⁵ Der Begriff der *ιταλιώταις* für die in Italien lebenden Griechen findet sich bereits in antiken Texten, z.B. Strab. 6,1,1.

⁷⁶ Hierzu Almagor–Skinner 2013, 5.

⁷⁷ Das Problem ethnischer Identität in der griechischen Antike behandelte zunächst vor allem Hall (Hall 1997).

⁷⁸ Salzborn 2006, 99.

⁷⁹ Burmeister 2013, 240.

⁸⁰ Salzborn 2006, 102.

⁸¹ Salzborn 2006, 104.

⁸² Jones 1997, 84.

⁸³ Burmeister 2013, 234.

⁸⁴ Burmeister 2013, 235.



nicht allein auf ein Individuum, sondern auf eine Gruppe zutreffen.⁸⁵ Zudem sind staatliche und ethnische Identität nicht zwangsläufig dasselbe.⁸⁶ Selbst wenn also territoriale Grenzen ausgemacht werden könnten, müssen diese nicht mit ethnischen Gruppierungen übereinstimmen. Gleichmaßen können kulturelle Marker im Befund nicht zwangsläufig als ethnische Merkmale bestimmt werden.⁸⁷ Zudem entstehen strukturelle Veränderungen einer Ethnie stets multikausal, diachron und in Abhängigkeit zu anderen Bevölkerungen, so dass sie im archäologischen Material und auch in der Geschichtsschreibung nur diffus erfasst werden können. Dies gilt insbesondere für das 4. Jh. v. Chr.⁸⁸ in Süditalien. Überregionale Umwälzungen der sozialen und politischen Landschaft fördern zu dieser Zeit ausgeprägte Identitätsdarstellungen, die jedoch die ethnischen Grenzen aufgrund der engen und zahlreichen Vernetzungen der Bevölkerungen durchbrechen.

Die Geschichte Süditaliens ist weniger stark durch getrennte Bevölkerungen und ethnische Identitäten geprägt, als vielmehr durch wechselnde Bündnisse zwischen verschiedenen Städten. In der Geschichtsschreibung dagegen wurde stets gerne in zwei ethnische Lager getrennt, die sich gewöhnlich in zwei Gruppen – Griechen/Römer und Barbaren – aufteilen lassen.⁸⁹ Die sich bildenden Kollektive der Region sind dagegen wesentlich differenzierter zu betrachten. Nowak formuliert daher: „Das Problem liegt in der Terminologie. Die durch die literarischen Quellen auf uns gekommenen ethnischen *labels* wie Lukaner, Samniten, Kampaner, die man sich häufig als ‚ethnische Einheiten‘ vorstellt, sind Begrifflichkeiten und Konstrukte, die vor allem mit der Gattung der antiken Geschichtsschreibung und der Tradierung von Ereignisgeschichte verbunden sind. Die ethnische Pluralität Unteritaliens entsteht in gewisser Weise erst im historischen Diskurs und ist subjektiven historischen Darstellungsstrategien unterworfen.“⁹⁰ Und weiter: „Löst man sich daher von der scharfen Trennung zwischen Griechen, Samniten, Lukanern, Kampanern und Römern, erkennt man schnell, dass diese Kategorien auf einer nicht historischen Ebene selten oder gar nicht artikuliert werden.“⁹¹ In ihrer Analyse der griechischen und nichtgriechischen Nekropolen Kampaniens verfolgt Nowak, dass ein Vorgang der plötzlichen Samnitisierung, wie in der Forschung oft angenommen, am archäologischen Material nicht nachvollzogen werden kann. Mehr noch, dass eine klare Zuweisung des Materials zu bestimmten ethnischen Gruppen nur äußerst bedingt möglich ist.⁹² Es zeigt sich bereits an diesem Beispiel, dass die Diffusion kultureller Grenzen gänzlich anders verläuft als die proklamierter ethnischer Einheiten. Wenn auch ethnische Einheiten, wie sie die Geschichtsschreibungen nahelegen, mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sind, so sind doch ihre Charakteristika nicht mehr zu bestimmen. Aus der subjektiven Wahrnehmung, die konstitutiv für eine Ethnie wäre, sind weder Herkunft, Benennung, Verbreitung, Religion, noch Sozialgefüge übermittelt. Die Homogenität von Materialgruppen, die einzelnen Ethnien, wie den Samniten, Lukanern oder Dauniern zugeschrieben werden, kann auf eine geschlossene Kulturgemeinschaft rekurrieren, sie kann aber auch, wie dies Nowak an sog. samnitischen Markern wie Bronzegürteln

⁸⁵ Burmeister 2013, 247.

⁸⁶ Lomas 2000, 80.

⁸⁷ s. hierzu die exemplarische Analyse der Grabbefunde Kampaniens in Bezug auf eine oft postulierte Samnitisierung der Region bei Nowak 2014.

⁸⁸ Isayev 2014, 330.

⁸⁹ Nowak 2014, 20.

⁹⁰ Nowak 2014, 93.

⁹¹ Nowak 2014, 93 f.

⁹² Nowak 2014.



nachwies,⁹³ auf einen zunehmenden kulturellen Austausch und die fließenden kulturellen Grenzen verweisen.

Zudem ist Ethnizität nur eine von unterschiedlichen Arten der Identität, wie sie auch Klassen oder Gender zum Ausdruck bringen können.⁹⁴ Nicht allein die angenommenen ethnischen Grenzen oder die vermuteten staatlichen Einteilungen verbinden oder trennen die Bevölkerungsgruppen Südtaliens. Die verschiedensten Varianten von Kollektiven lassen sich übergreifend für Italioten und Italiker annehmen. Städtebündnisse können ein ebenso verbindendes Element sein, wie gleiche Abstammungsmythen. Auch Interessen- und Subkollektive, wie von Handwerkern oder Händlern, können gleichermaßen einflussreich sein wie Sprachverbände. Darüber hinaus mag eine Bildungselite über die ethnischen Grenzen hinweg zueinander näherstehen als eine hierarchische Gesellschaft innerhalb eines ethnischen Kollektivs.

Somit bestehen zwei Ursachen für Schwierigkeiten bei der Betrachtung der Bevölkerungen Südtaliens. Erstens: Angenommene und oftmals auch benannte ethnische Einheiten sind als solche nur schwerlich außerhalb der Geschichtsschreibung zu fassen, aber dennoch mit Sicherheit von Bedeutung für das damalige gesellschaftliche Gefüge. Und zweitens sind derartige Grenzen stets nur subjektiver Natur und durch zahlreiche weitere Faktoren und Subkollektive durchbrochen.

⁹³ Nowak 2014.

⁹⁴ Jones 1997, 86.



2. Setting the Stage

Zum Verständnis der zu Vasenbilder ist vor der Betrachtung der Bildthemen eine allgemeine Kenntnis der sie ursprünglich umgebenden historischen, literarischen, theatergeschichtlichen und damit grundlegenden, kulturellen Begebenheiten nötig. Daneben bedingen geographische Begebenheiten und der politisch-historischer Kontext die Entwicklung und Verbreitung des griechischen Theaters, die ethnischen Verteilungen und das sozio-kulturelle Gefüge Unteritaliens und werden vorab vorgestellt.

2.1 Geographie Süditaliens

Das südliche Italien wird durch Ausläufer des Apennins geprägt, die sich in verschiedene Massive aufteilend das heutige Kampanien, die Basilikata und Kalabrien durchziehen. Etwa 80% der Landflächen sind von Gebirgen mit bis zu 2000 Metern Höhe eingenommen, lediglich 20% von Flachlandebenen. Apulien hingegen wird durch flache Ebenen in der Tavoliere und dem Salent bestimmt. Dies bewirkt eine deutliche Trennung der Landstriche und bedingt teils schwierige Landwege, von denen viele erst in römischer Zeit ausgebaut und befahrbar gemacht wurden. Auch sind die Küstenverbindungen durch die Landzungen des Salents und Kalabriens, wie auch die stets gefürchtete Meerenge der Straße von Messina zeitaufwendig zu befahren.

Die heutigen Regionen, Kalabrien, Basilikata, Kampanien, Apulien und Sizilien entsprechen nahezu der traditionellen Einteilung Unteritaliens für die Antike (Karte 1). So umfasste das antike Lukaniens das heutige Kalabrien und große Teile der Basilikata. Es zog sich von der Stiefelspitze bis in den Norden Paestums, an die Grenzen Kampaniens, und grenzte östlich von Metapont an Apulien. Weite Teile Lukaniens werden von den Ausläufern des Apennins beherrscht und bieten damit besonders im Südwesten, bis in die Stiefelspitze, steile Küsten und karge, felsige Landschaften. In der für Ackerbau und Viehzucht ungünstigen Gegend waren die Seefahrt und das Pökeln wichtige Lebensgrundlagen der Bewohner.⁹⁵ Die westliche Küste des ionischen Golfs bis Metapont ist dagegen eine fruchtbare, von Flüssen durchzogene Landschaft und entsprechend befanden sich zu dieser Seite deutlich mehr Siedlungen und Apoikiai. Weiter nördlich, im Gebiet der heutigen Basilikata, erheben sich wieder die Berge des Apennins, die markant durch Schluchten der Flüsse durchbrochen werden. Durch das unwegsame Gelände ist die Kommunikation zwischen den Bewohnern dieser Gegenden immer erschwert gewesen und wurde vorwiegend durch natürliche Flusswege und Schluchten an die Küste des ionischen Golfs und in die Ebenen Apuliens gelenkt. Bereits diese geographischen Begebenheiten verweisen auf unterschiedlich schnellen und intensiven Austausch zwischen den Küstenstädten und jenen abgeschiedeneren Orten des lukanischen Hinterlandes und gleichzeitig die topographischen Verbindungen zwischen dem östlichen Lukaniens und Apulien.

Apulien wiederum zieht sich vom Stiefelabsatz, dem Salent, hoch bis zur Garganohalbinsel und dehnt sich gen Westen bis zum Bradano aus. Der Nordosten Apuliens mit dem Garganogebirge aus porösem Kalkstein ist bis heute landwirtschaftlich kaum nutzbar und mit

⁹⁵ Strab. 6.1.1.



Wäldern bewachsen. Ebenso wie wirtschaftlich ist diese karge Region auch archäologisch von geringerer Bedeutung und bildet eine geographische Barriere der Kommunikation.⁹⁶

Zu Füßen des Gargano erstreckt sich westlich und südlich die Tavoliere, Italiens größte Ebene. Durchzogen von mehreren Flüssen ist das Land fruchtbar und leicht passierbar. Die gesamte Ebene konnte bereits in der Antike vor allem für Getreideanbau und Schafszucht genutzt werden.⁹⁷ Südlich des Ofanto erhebt sich das Plateau der Murge, wiederum ein poröses Kalksteinmassiv, das wenig Anbau, aber Viehzucht erlaubt. Zur Adria abfallend wird das Land fruchtbarer und war bereits in der Antike für Olivenanbau geeignet.⁹⁸ Westlich verläuft zwischen Murge und Apennin die Fossa Bradanica, ein breiter Graben, der die Tavoliere und die Südküste auf dem Landweg verbindet. Die Böden sind unterschiedlich, vielfach aber für Weizen geeignet und somit gut zu bewirtschaften und reicher besiedelt.⁹⁹ Im Süden liegt ein flacher Küstenstreifen am nördlichen Ende des ionischen Golfs an dem die spartanische Apoikia Tarent lag. Durch die Lage am Mare Piccolo, einer natürlichen Lagune, bot Tarent einen der bestgeschütztesten Häfen.¹⁰⁰ In der für Schafzucht geeigneten Gegend des Basentello-Tales ergaben Suveys zahlreiche Funde von Webgewichten.¹⁰¹ Für Tarent ist entsprechend ein großer Wollmarkt im 4. Jh. v. Chr. bezeugt.¹⁰² Spindeln wurden hingegen wenige gefunden, wodurch anzunehmen ist, dass Wolle in den lokalen Zentren wie Botromagno gesponnen wurde und dann in größerem Maße in Tarent gehandelt wurde.¹⁰³ Dies betont den wirtschaftlichen Austausch der Tarentiner und der italischen Bewohner des Hinterlandes. Weiter in den Südosten Apuliens erstreckt sich die Halbinsel des Salents mit einer seichten Erhebung, der Murge Salento an der Südspitze. Bis heute hat sich der Salent eine sprachliche und architektonische Unabhängigkeit vom restlichen Apulien bewahrt, die bis in die frühe Antike zurückreicht.

Nordwestlich, um die griechischen Städte Cyme, Neapolis und Dikaiarcheia, lag Kampanien. Geographisch gerahmt wird die Region im Norden durch den Massicus, im Süden durch die Halbinsel von Sorrent und im Osten durch den Vesuv und die hinter ihm liegenden Ebenen, die an den Apennin grenzen. Durch Kalksteingebirge sind diese Ebenen von natürlichen Grenzen umgeben. Im nördlichen Kampanien prägen vulkanische Gebiete die Böden. Fruchtbare Landschaften umgeben das Massiv des Vesuvs und die Küstenebenen um den Golf von Neapel sowie den bereits erloschenen Vulkan Roccamonfina. Die vulkanische, stark schwefelhaltige Landschaft der Flegräischen Felder umfasst dagegen ein unwirtliches Gebiet im Norden. Die vulkanischen Böden Kampaniens sind besonders fruchtbar und waren ein Grund für den wirtschaftlichen Reichtum der Region in der Antike. Strabon beschreibt sie sogar als die geeignetste Region, in der bis zu viermal im Jahr verschiedenes Getreide angebaut werden konnte.¹⁰⁴

im Norden Lukaniens, angrenzend an Kampanien, liegt in einer fruchtbaren, weiten Ebene an der Mündung der Sele und mit dem Alburni Gebirge im Rücken Paestum. In der Einteilung

⁹⁶ Small 2014, 13.

⁹⁷ Small 2014, 13.

⁹⁸ Small 2014, 14.

⁹⁹ Small 2014, 14.

¹⁰⁰ Small 2014, 14.

¹⁰¹ Small 2014, 16.

¹⁰² Wuilleumier 1939, 219–221.

¹⁰³ Small 2014, 16. Hier auch zu Stelen des 7. Jh. v. Chr. in der Tavoliere, die bereits Weber abbildeten.

¹⁰⁴ Strab. 5.4.3.



regionaler Stile unteritalischer Vasenbemalung nach Trendall¹⁰⁵ nimmt Paestum eine Sonderstellung ein und erhält somit den Rang einer fünften Region. Politisch-geografisch wird es jedoch zu Lukanien gezählt. Gleichwohl legt bereits die Geografie einen stärkeren Bezug zu den Ortschaften Kampanes nahe.

Sizilien bildet und bildete als Insel eine eindeutig abgegrenzte Region. Plinius beschrieb Sizilien:

„Alle anderen aber übertrifft an Berühmtheit Sizilien, von Thukydides Sikania, von mehreren Trinakria oder Trinakia nach ihrer dreieckigen Gestalt genannt; ihr Umfang beträgt, wie Agrippa angibt, 618 Meilen; (die Insel) hing einst mit dem Gebiet von Bruttium zusammen, wurde aber durch das dazwischenströmende Meer davon losgerissen, indem sich eine Meerenge in einer Länge von 15 Meilen, aber von 1,5 Meilen in der Breite im Bereich der »Säule von Regium« bildete. Wegen dieser Erwähnung einer Abspaltung haben die Griechen der am Rande Italiens gelegenen Stadt den Namen Rhegion gegeben. In dieser Meerenge befindet sich die Klippe Skylla, ebenso der Meerstrudel Charybdis, beide berüchtigt durch ihre Wildheit.“¹⁰⁶

Die Landschaften der Insel sind abwechslungsreich, mit schroffen Bergen, vulkanischer Aktivität am Aetna und auf den Liparischen Inseln, vor allem aber bietet Sizilien fruchtbare Böden und ideale Bedingungen für den Anbau von Getreide, Wein, Obst und Früchten sowie zur Viehhaltung, was ihr später die Bezeichnung als Speisekammer Roms einbrachte.¹⁰⁷

Die geographischen Begebenheiten prägten das Siedlungsverhalten, die Siedlungsformen und die Straßenführungen und dadurch die Anbindungen der einzelnen Siedlungen zueinander und zu den größeren Städten.¹⁰⁸

An den Küsten Süditaliens und Siziliens reihten sich die griechischen Koloniestädte, im Inland die Siedlungen der Italiker. Die wichtigsten griechischen Städte Lukaniens – Siris und Metapont – lagen jeweils zwischen zwei Flüssen, dem Sinni und dem Agri bzw. zwischen dem Basento und dem Bradano. Insbesondere das Umland Metapont bot fruchtbare Flächen, die in landwirtschaftliche Parzellen aufgeteilt wurden.¹⁰⁹ Thurioi ist die jüngste Koloniestadt Lukaniens und der Manga Graecia, es wurde im späten 5. Jh. v. Chr. als panhellenische Polis gegründet. Mit Tarent wies Apulien eine der mächtigsten Städte Westgriechenlands auf, die durch ihren gut gesicherten Hafen in Bezug auf wirtschaftlichen und politischen Einfluss mit Syrakus mithalten konnte.¹¹⁰ Mit einer der ältesten griechischen Niederlassungen auf Pithekoussai kann Kampanien aufwarten. Im 4. Jh. waren allerdings die Städte Cumae und Capua besonders wichtig. Auf Sizilien reihten sich die griechischen Städte entlang der Nord-, Ost- und Südküste. Allen voran dominierte Syrakus das politische Geschehen der Insel, doch kleinere Orte wie auf den Liparischen Inseln, Städte wie, Himera, Megara Hyblea, Gela, Agrigent und Selinut zeugten von einer griechischen Dominanz an den Küsten.

Im Hinterland wurden im 4. Jh. v. Chr. vermehrt indigene Siedlungen gegründet und ausgebaut. In Lukanien entstanden auf Plateaus nahe Flüssen größere, auf den Bergkuppen kleinere Siedlungen, stets umgeben von kräftigen Wehrmauern.¹¹¹ Auch in den Ebenen Apuliens bildeten sich im 4. Jh. v. Chr. größere, ummauerte Siedlung heraus unter denen

¹⁰⁵ Trendall 1989, 7.

¹⁰⁶ Plin. nat. 3.14.

¹⁰⁷ Strab. 6.2.7.

¹⁰⁸ Henning 2011, 42.

¹⁰⁹ Small 2014, 13.

¹¹⁰ Burger 2012, 66.

¹¹¹ Henning 2011, 45.



besonders Ruvo den Rang eines regionalen Zentrums erlangt.¹¹² Doch auch Städte wie Canosa, Arpi und Monte Sannace blühten im 4. Jh. v. Chr. In Kampanien gewannen die indigenen Bevölkerungen zunehmend an Einfluss, so dass hier auch wichtige Küstenorte wie Paestum und Kyme von Kampanern bewohnt waren. Auch hier bewohnte die Lokalbevölkerung vorwiegend Orte im Hinterland, wie Capua oder Nola. Gleiches galt für Sizilien, dessen wichtige indigene Orte Enna und Morgantina waren.

Siziliens Sonderstellung als Insel ist eindeutig, doch auch innerhalb Siziliens lassen sich politische und kulturelle Auswirkungen der Geographie ableiten. Der dem Festland zugewandte Osten wird wesentlich stärker von griechischen Siedlern und Kontakten ins Mittelmeer geprägt als das bergige Hinterland.

Die Geographie Süditaliens mit ihren massiven Gebirgszügen, Schluchten und Ebenen begründet eine natürliche Aufteilung der Region und sorgt für eine kommunikative Ost-West-Trennung. Gleichzeitig legen die weiten Ebenen Apuliens eine schnellere Kommunikation nahe. Da eine solche keineswegs immer nachvollzogen werden kann, zeigt sich hier, dass nicht allein die Geographie bestimmend ist, sondern auch politische Territorien.

2.2 Italische Bevölkerungen

Die fünf Regionen der Unteritalischen Keramikproduktion unterteilen sich wiederum in kleinere geographische Räume mit italischen Lokalbevölkerungen. Diese sind unterschiedlich intensiv erforscht und in unterschiedlichem Maße archäologisch oder historiographisch fassbar. Ebenso waren sie in unterschiedlichem Maße hellenisiert¹¹³ bzw. romanisiert¹¹⁴ und so auch in verschiedenem Umfang Rezipienten, Käufer und eventuell auch Produzenten griechischer Güter, im Speziellen unteritalischer Keramik. Somit ist das Bewusstsein für die verschiedenen möglichen Produzenten, Konsumenten und Rezipienten ein erster Schritt zum Verständnis der Possenbilder.

Zusammenfassend wird die nicht-griechische, nicht-römische und nicht-etruskische Bevölkerung als Italiker bezeichnet,¹¹⁵ untergliedert sich bei genauerer Betrachtung jedoch in zahlreiche zu unterscheidende Bevölkerungen.¹¹⁶

Die meisten schriftlichen Überlieferungen stammen aus römischer Zeit, so dass Benennungen und auch Charakterisierungen größtenteils aus späterer Zeit übernommen wurden. Wie sich die indigenen Bevölkerungen selbst nannten, ihre genaueren Sozialgefüge, politische Organisation und territorialen Gebiete sind nicht bekannt oder zumindest strittig. Die schriftliche Tradierung erfolgte vornehmlich ab spätrepublikanischer Zeit und ist somit meistens deutlich prorömisch und immer anachron. Sie schildert die spätere römische Sichtweise auf die historischen Geschehnisse, wie auch die Bevölkerungen.¹¹⁷ Eine Eigenperspektive der Italiker ist folglich keinesfalls abzulesen. Auch die Bezeichnungen

¹¹² Small 2014, 23.

¹¹³ Zum Begriff der Hellenisierung, Def.: Burger: „[...] a concept denoting the dissemination of Greek culture amongst indigenous people.“ Burger 2012, 67. Aufgrund der indifferenten, einseitig betrachteten Kulturentwicklung als graeozentrischer Begriff zu Recht kritisiert. Nenen anderen bei La Torre 2012, 20 f.

¹¹⁴ s. hierzu Lomas 1995

¹¹⁵ Cappelletti 2002, IX.

¹¹⁶ Die soziale und politische Ordnung, die ethnischen Zusammengehörigkeiten oder auch nur die Benennungen sind noch immer reichlich umstritten bis unbekannt. Zur Diskussion s. Cappelletti 2002 und Carpenter 2014.

¹¹⁷ Carpenter 2009, 153.



richten sich nach römischen Benennungen, die angegebenen Verbreitungen der einzelnen Gruppen schwanken mit den Kenntnissen und der Zeit der jeweiligen antiken Autoren.¹¹⁸ Ebenso birgt die Auswertung des archäologischen Materials bezüglich ethnischer Zusammengehörigkeit Schwierigkeiten.¹¹⁹

Dennoch haben sich bestimmte Begriffe zur Bezeichnung der Völker und ihrer territorialen Ausbreitung in der Forschung durchgesetzt. Die Schwierigkeiten der Benennungen und die Unklarheiten genauerer Strukturen in stetem Bewusstsein, werden die aktuellen Ansichten zu den Bevölkerungen Süditalien im Folgenden kurz vorgestellt.

2.2.1 Lukanien

Nach Strabon¹²⁰ und Herodot¹²¹ wurde die Gegend von Elea bis Sybaris bis zur Gründung der Städte von Chonen, Oinotriern und Opikern besiedelt.

„Ehe jedoch die Hellenen ankamen, gab es noch nirgends Lukaner, sondern Chaonen und Oenotrer bewohnten diese Gegend. Als aber die Samniter an Macht sehr gewachsen waren, die Chaonen und Oenotrer vertrieben und die Lukaner in diesem Landstrich angesiedelt hatten, zugleich aber auch die Hellenen die beiderseitige Küste bis zur Meerenge hin besaßen, da kriegten die Hellenen und Barbaren lange Zeit miteinander.“¹²²

Der archäologische Befund des 8. und 7. Jh. v. Chr. zeigt eine homogene Erscheinungsform im Gebiet der heutigen Basilikata und Kalabriens, was eine großräumige Verbreitung einer Kultur bestätigt.¹²³ Im Laufe des 5. Jh. v. Chr. kam jedoch es zu deutlichen Veränderungen der Ethnographie. Wie aus den antiken Texten von Strabon und Plinius hervorgeht, besiedelten hier verschiedene Bevölkerungen, vornehmlich Lukaner die nach ihnen benannte Region. Nach Plinius, war die Gegend reich bevölkert, doch setzten sich die Lukaner als vorherrschende Gruppe durch.

„Am Silerus beginnt der 3. Bezirk und das Gebiet von Lukanien und Bruttium; auch dort war der Wechsel der Bewohner nicht selten. Dieses Gebiet hatten Pelasger, Onotrier, Italer, Morgeten, Sikuler, meist Völker Griechenlands, inne, jüngst aber die von den Samniten abstammenden Lukaner unter dem Anführer Lucius.“¹²⁴

Auch archäologisch differenziert sich der Befund zu klarer fassbaren Kulturen, die mangels eigener Schriftquellen mit dem griechischen Begriff der Lukaner zusammenfassend angesprochen werden.¹²⁵ Erstmals erwähnt werden sie bei Polyänus Strat. 2.10.2-4 im Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung mit dem neugegründeten Thurioi. Sie gewinnen im Laufe des 5. Jh. v. Chr. an Einfluss und Territorium. Wie Strabon schreibt, erobern oder zumindest bewohnen sie im Laufe des 5. und 4. Jh. v. Chr. vermehrt griechische Städte.¹²⁶ Eine militärische Eroberung, wie es bei Strabon heißt, legen die archäologischen

¹¹⁸ Lomas 2000, 80.

¹¹⁹ Nowak 2014, 17.

¹²⁰ Strab. 5.1.1 und 6.1.4.

¹²¹ Hdt. 1.167.

¹²² Strab. 6.1.2.

¹²³ Henning 2010, 3.

¹²⁴ Plin. nat. 3.10.

¹²⁵ Gualtieri 1993, 21.

¹²⁶ Strab. 6.1.1–3.



Befunde mangels Zerstörungshorizonten nicht nahe.¹²⁷ Ihr genaues Verbreitungsgebiet ist ebenfalls nicht sicher nachgewiesen. Skylax berichtet von Lukanern entlang der thyrrhenischen Küste von Laos bis Region und nach Thurioi.¹²⁸ Strabon hingegen beschreibt einen kleineren Raum von Sibaris bis Laos an der thyrrhenischen Küste und von Metapont bis Thurioi an der ionischen Küste.¹²⁹ Plinius erweitert dieses Gebiet, indem er auch das nördlich im Inland liegende Potentia lukanisch nennt.¹³⁰ Der modern verwendete Begriff Lukanien bezieht sich auf die von Strabon und Plinius erwähnten Gegenden¹³¹ und ist damit annähernd deckungsgleich mit dem Gebiet der Basilikata.

Für das 4. Jh. v. Chr. belegen zunehmende Fortifikationen die schriftlich überlieferten Spannungen in Unteritalien.¹³² Der Bau von Stadtmauern ist symptomatisch für die italischen Städte Lukiens, wie auch schon in Apulien. Die Mauern verdeutlichen aber auch die zunehmende Urbanisierung des Hinterlandes,¹³³ dessen Städte nicht nur ausgebaut, sondern im Laufe des Jahrhunderts auch deutlich zahlreicher werden.¹³⁴ Dennoch sprechen die verschwindend geringen Hinweise auf eine politische Organisation der Lukaner für eine eher lockere Gemeinschaft ohne identitären Zusammenhalt.¹³⁵ So schreibt auch schon Strabon:

*„Diese [Lukaner des Binnenlandes] jedoch, sowie die Bruttier und die Samniter selbst, die Stammväter derselben, sind so völlig heruntergekommen, daß selbst ihre Wohnsitze abzugrenzen schwerfällt. Die Ursache davon aber ist, weil kein allgemeiner Staatsverein für jedes dieser Völker mehr besteht und das Eigentümliche in Sprache, Bewaffnung, Kleidung und ähnlichen Dingen verschwunden ist.“*¹³⁶

Erst Münzen des 3. Jh. v. Chr. weisen die Beschriftung Lukanon auf, die wohl auf einen stärkeren Zusammenschluss im Zuge der punischen Kriege zu deuten sind.¹³⁷

Von den Lukanern spalten sich im 4. Jh. v. Chr. die Brettier¹³⁸ ab, die sich zunehmend als eigenes Volk in Kalabrien positionieren.¹³⁹ So gehörte Rhegion im Periplus noch zu Lukanien, nicht aber bei Strabon und Plinius.¹⁴⁰

2.2.2 Apulien

Intensiv behandelt und besterforscht ist das heutige Apulien.¹⁴¹ Die Bevölkerungsgruppen Apuliens wurden bereits seit dem 19. Jh. in der Altertumsforschung behandelt. Theodor Mommsen untersuchte 1850 in seinem Werk „Die unteritalischen Dialekte“¹⁴² die Verwandtschaften und mögliche Ursprünge der unteritalischen Bevölkerungen. Er kam mit

¹²⁷ Isayev 2007, 144; Nowak 2014, 31.

¹²⁸ Skyl. 12.

¹²⁹ Strab. 6.1.4.

¹³⁰ Plin. nat. 3.15.98.

¹³¹ Henning 2010, 3.

¹³² Isayev 2014, 332.

¹³³ Gualtieri 1993, 27.

¹³⁴ Gualtieri 1993, 29.

¹³⁵ Nowak 2014, 32.

¹³⁶ Strab. 6.1.2.

¹³⁷ Isayev 2010, 209; Nowak 2014, 32.

¹³⁸ Strab. 6.1.4.

¹³⁹ Mertens 2006, 420.

¹⁴⁰ Nowak 2014, 31.

¹⁴¹ Hierzu in der englischsprachigen Literatur insbesondere Carpenter u. a. 2014.

¹⁴² Mommsen 1850.



Plinius¹⁴³ zu der Schlussfolgerung, dass die Stämme Apuliens, gemeinsam bezeichnet als Iapyger, illyrischen Ursprungs seien.¹⁴⁴ Nach Herodot kamen jedoch Kreter in den Südosten Italiens.¹⁴⁵ Archäologische Parallelen im Siedlungswesen und in den Bestattungsbräuchen legen einen illyrischen Ursprung und Verbindungen zum ostadriatischen Raum nahe.¹⁴⁶

Für den Zeitraum vom 5. Jh. bis zum 3. Jh. v. Chr. werden die Iapyger zumeist in drei Bevölkerungsgruppen in den gleichnamigen geographischen Regionen unterteilt.¹⁴⁷ Eine Beschreibung der Verteilung der drei Gruppen, die nach ihren einstigen Anführern, den Söhnen des Lyvaon Iapyx, Daunios und Peucetios, benannt sein sollen, liefert Nicander.¹⁴⁸

Demnach lebten die Messapier im Süden, im Gebiet des heutigen Salent, mit einem Kerngebiet um Lecce und bis hinauf auf die Höhe von Tarent und Egnazia. Nördlich angrenzend befanden sich die Peuketier.¹⁴⁹ Ihre Verbreitung entspricht etwa der heutigen Provinz Bari vom Bradano bis zum Ofanto. Noch weiter im Norden bis zur Garganohalbinsel, der heutigen Provinz Foggia, lebten die Daunier.

Strabon verwies explizit darauf, dass es sich bei der Benennung Messapia um einen griechischen Terminus handelt, die Bewohner der Gegenden sich jedoch als Salentini und Calabri bezeichneten.¹⁵⁰ Die griechisch benannten Dauniern nannten die Gegend nördlich der Calabria Apulia und die Peucetii wurden auch Poedicli bezeichnet.¹⁵¹ Hier verweist Strabon bereits auf die Diskrepanz von Selbst und Fremdbenennung.

*„Es folgt nämlich zunächst Japygien, welches die Hellenen Mesapien nennen; die Eingeborenen aber nennen den einen Teil, um das Japygische Vorgebirge her, Salentiner, den anderen Kalabrer. Über diesen wohnen gegen Norden die Peucetier und die Daunier, wie sie in hellenischer Sprache heißen; die Eingeborenen dagegen nennen das ganze Land über den Kalabrern Apulien. Einige davon heißen auch Poidikler, vorzüglich die Peucetier.“*¹⁵²

Ähnlich verfährt auch Plinius der Ältere, indem er die griechischen Bezeichnungen und iapygischen beiläufig nebeneinanderstellt.¹⁵³

Für die Iapygier wird Messapisch als gemeinsame Sprache aufgrund epigraphischer Funde angenommen¹⁵⁴ und auch Strabon berichtet, die Apuler, Daunier und Peuketier hätten die gleiche Sprache gesprochen.¹⁵⁵ Im messapischen Gebiet finden sich auch zahlreiche Inschriften in griechischem Alphabet geschrieben, die teils mehr als bloß Namen des Verstorbenen oder der beschenkten Gottheit nennen. In daunischen und peuketischen Gebieten sind dagegen keine Inschriften gefunden worden, die mehr als Stifternamen bekannt geben.¹⁵⁶

Bis ins 6. Jh. v. Chr. lassen sich japygische Städte zurückverfolgen, die im 4. Jh. v. Chr. den Rang von lokalen Zentren erreichten. Die Anzahl der Orte vervielfältigte sich im 4. Jh. v.

¹⁴³ Plin. nat. 3.16.

¹⁴⁴ Mommsen 1850, 43–51.

¹⁴⁵ Hdt 7.170.

¹⁴⁶ Burkhardt 2012, 13.

¹⁴⁷ Small, 2014, 18; Lombardo 2014, 36. Die Benennung der Regionen sind bereits bei Pol. 3.88 und Strab. 6.3.1 zu finden.

¹⁴⁸ Nik. Fr. 47; Auch bei Plin. nat. 3.16.

¹⁴⁹ Zur Peuketia s. Greiner 2003.

¹⁵⁰ Stab. 6.3.1.

¹⁵¹ Strab. 6.3.1 und Strab. 6.3.7.

¹⁵² Strab. 6.3.1.

¹⁵³ Plin. nat. 3.16.

¹⁵⁴ Small 2014, 18.

¹⁵⁵ Strab. 6.3.11.

¹⁵⁶ Small 2014, 18.



Chr.¹⁵⁷ und ein Ausbau von gewaltigen Stadtmauern verweist auf die kriegerischen Auseinandersetzungen in dieser Zeit.¹⁵⁸ Besonders gut erhalten sind die Mauern von Monte Sannace in Peuketien. Arpi dagegen wurde von massiven Erdwällen geschützt.¹⁵⁹

Aus Messapien stammt lokale, geometrische Keramik, mit der beliebten Form der Trozella.¹⁶⁰ Bereits für das 6. Jh. ist ein griechischer Einfluss in Form attischer Waren in messapischen Gräbern archäologisch nachvollziehbar.¹⁶¹ Die lokale Keramik in Peuketien zeigt zwei Varianten, eine monochrome und eine bichrome, auch hier beschränkt sich die Dekoration auf geometrische Ornamente. Funde des 5. Jh. v. Chr. um Ceglie del Campo belegen auch in Peuketien Kontakt mit Griechen.¹⁶² Die daunische Keramik zieren ebenfalls geometrische Muster, vereinzelt figürliche Motive. Die Formgestaltung der Gefäße ist bemerkenswert vielfältig.¹⁶³

Bei Messapiern, Peuketiern und Dauniern ist ab dem 6. Jh. v. Chr., mindestens ab dem 5. Jh. v. Chr. ein zunehmender Einfluss griechischer Gebräuche und Stile nachzuvollziehen. So finden sich griechische Dekorationselemente in der lokalen Keramik und Veränderungen der Grablege, von einer Hockstellung des Verstorbenen zu einer ausgestreckten Rückenlage, wie in den griechischen Nekropolen üblich.¹⁶⁴ Auch die Übernahme des griechischen Alphabets geht auf einen kulturellen Transfer zurück. Die Übernahme des dorischen Alphabets aus Tarent geschah mit Umformungen unter Berücksichtigung der Bedürfnisse der messapischen Sprache. So wurden einige Buchstaben weggelassen, andere hinzugefügt.¹⁶⁵ Daunische und peuketische Inschriften, die erst im 4. Jh. v. Chr. einsetzen und nur spärlich auftreten, bedienen sich dagegen des griechisch-ionischen Alphabets.¹⁶⁶ Besonders früh ist eine Öffnung für griechische Gebräuche in Messapien zu beobachten. Dies ist zum einen mit der Nähe zu Tarent zu begründen, zum anderen aber auch durch einen schon länger bestehenden Kontakt zu Athen, den attische Gefäße in messapischen Gräber beweisen¹⁶⁷ und den auch Thukydides Bericht über die Teilnahme der Messapier an der sizilischen Expedition auf athenischer Seite bestätigt.¹⁶⁸ Peuketien zeigte im 6. Jh. v. Chr. ebenfalls Interesse an griechischen Waren, jedoch in geringerem Maße. So hält sich hier bis ins 4. Jh. v. Chr. die Sitte der Hockhaltung bei Bestattungen¹⁶⁹ und eine traditionsgebundene Keramikproduktion.¹⁷⁰ Nach den zahlreichen attischen Gefäßen der Sammlung Jatta, scheint Ruva bereits im frühen 5. Jh. v. Chr. ein gut etablierter Handelspartner Athens gewesen sein, das besonders am Getreide aus der Tavoliereregion interessiert gewesen sein dürfte.¹⁷¹ Gleichzeitig finden sich in Peuketien deutlich mehr unteritalische Vasen aus dem gesamten Spektrum ihrer Produktionszeit als in den anderen apulischen Regionen. Ein ähnliches Bild bieten die Daunier. Setzte eine

¹⁵⁷ Lombardo 2014, 42.

¹⁵⁸ Small 2014, 21.

¹⁵⁹ Small 2014, 21.

¹⁶⁰ De Juliis 1983, Tarent 77.

¹⁶¹ De Juliis 1983, Tarent 77.

¹⁶² De Juliis 1983, Tarent 75.

¹⁶³ De Juliis 1983, Tarent 73.

¹⁶⁴ De Juliis 1988, 4.

¹⁶⁵ Lombardo 2014, 47.

¹⁶⁶ Lombardo 2014, 51.

¹⁶⁷ Frielinghaus 1995, 9

¹⁶⁸ Thuk. 7.33; 7.57.3

¹⁶⁹ Mall 2014, 20.

¹⁷⁰ Frielinghaus 1995, 9.

¹⁷¹ Small 2014, 29.



Einbindung griechischer Waren und Sitten erst zögerlich und spät ein,¹⁷² so ist Daunien ab Mitte des 4. Jh. v. Chr. Hauptabsatzmarkt, eventuell sogar Produktionszentrum für unteritalische Keramik.¹⁷³

2.2.3 Sizilien

Bereits für 1000 v. Chr. sind vier Bevölkerungsgruppen auf Sizilien nachweisbar: die Sikaner die vermutlich aus dem iberischen oder südafrikanischen Raum kamen, Elymer mit einem kleinasiatischen Ursprung sowie die Sikuler und die Morgeten, deren Wurzeln im italischen Festland vermutet werden.¹⁷⁴ Die Sikaner sollen nach Thukydides die älteste Bevölkerung Siziliens darstellen. Ihnen folgten die Elymer, die er als Nachfahren der aus Troja Entflohenen beschreibt. Die Sikuler oder auch Sikeler sollen hingegen vor den Oinotriern vom Festland geflohen sein, große Teile besetzt haben und für die Insel namengebend gewesen sein.

„Sie [Sizilien] wurde aber in alten Zeiten also bevölkert und die sämtlichen Völkerschaften welche sie erhielt waren folgende. Zu allererst sollen in einem Theile des Landes die Kyklopen und die Lästrygonen gewohnt haben, von denen ich weder ihre Abstammung angeben kann, noch von wo sie gekommen oder wohin sie ausgewandert sind; es mag genügen, wie die Dichter über sie gesungen haben und Jeder etwa selbst urtheilt. Nach ihnen erscheinen die Sikaner als die welche sich zuerst ansiedelten, wie sie selbst sagen, sogar früher, weil sie Eingeborne wären, wie aber der wahre Sachverhalt sich ergibt, waren sie Iberer und waren von dem Flusse Sikanos in Iberien von den Ligyern verdrängt. Und von ihnen erhielt die Insel damals den Namen Sikania, während sie früher Trinakia hieß; sie bewohnen aber Sicilien auch jetzt noch in den westlichen Theilen. Nach der Eroberung von Ilion kamen dann einige den Achäern entflohene Troer auf Schiffen nach Sicilien, und nachdem sie sich neben den Sikanern niedergelassen hatten, wurden sie alle zusammen Elymer genannt, ihre Städte aber Eryr und Segesta. Auch siedelten sich zugleich mit ihnen noch einige der von Troja kommender Phokeer an, welche damals durch einen Sturm erst nach Libyen und dann von da nach Sicilien verschlagen waren. Die Sikeler aber kamen aus Italien (denn hier wohnten sie) nach Sicilien hinüber, vor den Opikern, wie es wahrscheinlich ist und erzählt wird, auf Flößen fliehend, indem sie die Überfahrt bei herwehendem Winde wahrnahmen, vielleicht aber auch auf irgend eine andere Art einliefen.“¹⁷⁵

Bis ins 4. Jh. v. Chr. wichtige Städte sind beispielsweise Himera, gegründet von den Sikanern, das elymische Segesta, die Bergfestung Enna der Sikuler oder das morgetische Morgantina.¹⁷⁶ Diese Stämme mussten sich schon früh mit dem kosmopolitischen Einfluss handelstreibender Völker auseinandersetzen. Seit etwa 900 v. Chr. gründeten Phönizier erste Handelsposten an den Küsten Siziliens. Besonders im Westen der Insel etablierten sich ab dem 8. Jh. v. Chr. reiche punische Städte, wie Panormos und Motye. Hinzukommen im 8. und 7. Jh. v. Chr. die Gründungen griechischer Städte, vornehmlich im Süden und Osten der Insel. Städte wie Syrakus, Megara Hyblea und Akragas geben der Topographie und dem Staatengefüge neue Impulse, aber auch reichlich Konfliktpotential, wie die griechisch-punischen Auseinandersetzungen im 6. Jh. v. Chr. eindrücklich bezeugen. Auch weiter blieben

¹⁷² Lombardo 2014, 51.

¹⁷³ Frielinghaus 1995, 9.

¹⁷⁴ Gallas 1984, 57.

¹⁷⁵ Thuk. 6.2.

¹⁷⁶ Gallas 1984, 57–59.



Spannungen zwischen Griechen, Punier und sizilischer Lokalbevölkerung sowie die Despotie von Syrakus und stetig wechselnde Bündnisse prägend. Die Elymer standen und stellten sich durch die Legende ihrer trojanischen Abstammung in eine Grauzone zwischen Griechen und ‚Barbaren‘. Bis hin zur römischen Übernahme profitierten sie von der Abstammungsgeschichte, die sie über den aus Troja geflohenen Aeneas auch mit den Römern verband.

Mitte des 5. Jh. v. Chr. bildeten die Sikuler einen Bund unter der Führung des Ducezio und forderten freies, fruchtbares Land nahe des Aetna.¹⁷⁷ Zu leiden hatten die Bewohner des Hinterlandes und kleinerer Orte besonders unter kampanischen Söldnern, die erst von Athen, dann von den Karthagern, schließlich von Dionysos I. angeheuert worden waren und nach Entpflichtung einheimische Städte einnahmen oder plünderten.¹⁷⁸ Die nach Mamers, dem oskischen Ars, genannten Mameriten wurden so übermächtig, dass die Bewohner Messinas nach den dort siedelnden Mameriten Marmertiner genannt wurden.¹⁷⁹

2.2.4 Kampanien

Für das 8. Jh. v. Chr. verweisen Funde auf Villa-Nova-Kulturen zwischen Capua und Pontecagnano.¹⁸⁰ Im 7. Jh. bis mittlerem 5. Jh. v. Chr. dominierten die Etrusker Kampanien, doch literarische Quellen legen nahe, dass Osker schon eher die Gegenden besiedelten.¹⁸¹ Strabon schreibt, dass die Opiker nach Antiochus die Gegend zuerst besiedelt hätten, nach diesen erst die Osker.¹⁸² Plinius hingegen sieht die Ausonen als erste benannte Bevölkerung der Region.¹⁸³ Bereits Strabon schreibt, dass Opiker und Ausonier mal als ein Volk, mal als zwei Völker bezeichnet wurden:

*„Antiochus behauptet, dieses Land hätten die Opiker bewohnt, diese aber auch Ausonen geheißen. Polybios hingegen zeigt, daß er beide für zwei Völker hält; denn er sagt, daß Opiker und Ausonen dieses Land um den Krater bewohnten. Wieder andere behaupten, daß, da zuerst die Opiker, nach diesen die Ausonen es bewohnten, späterhin ein Stamm der Osker es besetzte; die Osker aber wären von den Kymaern, diese wieder von den Tyrrhenern vertrieben; denn wegen ihrer Trefflichkeit war diese Ebene stets ein Kampfziel.“*¹⁸⁴

Ab dem 5. Jh. v. Chr. sind ihre Verbreitung und Kultur stärker fassbar.¹⁸⁵ Der Begriff Osker fasste wohl bereits antik die Völkergruppen der Opiker, Osker, Ausonier und teils auch Samniten aufgrund ihrer gemeinsamen Sprache zusammen.¹⁸⁶ Opiker und Ausonier werden in der Regel als Osker bezeichnet, da diese gemeinsam den Westen und Norden Kampaniens bewohnten. Anders kann Ausones auch eine ältere Bezeichnung der Opiker gewesen sein von denen sich wiederum der Begriff Osker abgeleitet haben könnte.¹⁸⁷

¹⁷⁷ La Torre 2011, 107.

¹⁷⁸ Holloway 1991, 43; Ampolo 2004, 9.

¹⁷⁹ Strab. 6.2.3.

¹⁸⁰ Longo u. a. 2002, 8.

¹⁸¹ Schneider-Herrmann 1996, XXIX.

¹⁸² Strab. 5.4.3.

¹⁸³ Plin. nat. 3.15.

¹⁸⁴ Strab. 5.4.3.

¹⁸⁵ Schneider-Herrmann 1996, XXIX.

¹⁸⁶ Schneider-Herrmann 1996, XXIX.

¹⁸⁷ Frederiksen 1984, 136.



Die Samniten verbreiteten sich vorwiegend im nördlichen Innenland, gelangten, ebenso wie die Osker, aber bis in den Süden Kalabriens.¹⁸⁸ Im Periplus werden sie zwischen den Campani im Norden und den Lucani im Süden verortet.¹⁸⁹ Auch der Begriff der Samniter unterliegt historischem Wandel, im Griechischen noch Saunitai, wurden die Samnites als ein Volk, ein Verband mit gemeinsamer Sprache und Religion oder nur als römisches Feindbild angesehen.¹⁹⁰ Die Bezeichnungen ‚Samniten‘ und ‚Kampaner‘ konnten in der römischen Geschichtsschreibung synonym benutzt werden und sind somit äußerst unscharf.¹⁹¹ Die Kampaner sind eng mit dem um 800 v. Chr. gegründeten Capua verbunden und die Benennung taucht ab dem 5. Jh. v. Chr. auf. Zunächst nur auf Capua bezogen, das bis in späte 4. Jh. v. Chr. die wichtigste indigene Stadt der Gegend war,¹⁹² umfasst der Begriff Campania schon wenig später größere Teile der thyrrenischen Küste.¹⁹³

In Auflehnung gegen die Etrusker und Latiner aus dem Norden, gründeten die Kampaner 438 v. Chr., trotz steter innerer Konflikte, die Nation der Campani, bzw. den Bund der Samniten.¹⁹⁴ Hiermit setzen sie sich nicht bloß erfolgreich gegen die Etrusker zur Wehr, sondern eroberten im Laufe des 5. Jh. v. Chr. zahlreiche griechische Städte wie Capua, Nola und Cumae.¹⁹⁵ Wie diese Eroberungen von statten gingen ist fraglich, vermutlich handelte es sich auch hier um sukzessive Vermischungen,¹⁹⁶ die zu kleineren Auseinandersetzungen führten,¹⁹⁷ die in der Geschichtsschreibung zu brutalen Einnahmen verklärt wurden.¹⁹⁸ Besonders die Kavallerie der Osker und Samniten war berüchtigt und viele Kampaner, die bereits genannten Marmeriten, verdingten sich im 5. Jh. v. Chr. als Söldner der Griechen und Karthager.¹⁹⁹

Ein etruskischer Einfluss kann im Fundmaterial wie auch in den Ortsnamen Kampaniens ab dem 7. Jh. v. Chr. nachgewiesen werden.²⁰⁰ Besonders im 6. Jh. v. Chr. finden sich etruskische Bronzen und Keramik.²⁰¹ Einzelne Funde in der Gegend von Salerno verweisen auf verbliebene Etrusker in Kampanien noch im 4. Jh. v. Chr.²⁰² Besonders in den Küstenstädten scheinen sich die Bevölkerungen der Griechen, Kampaner/Osker und Etrusker seit dem 6. Jh. v. Chr. sukzessive gemischt zu haben.²⁰³ Der kriegerische Einfluss und die Identifikation über Krieger und Kavalleristen sind auf zahlreichen kampanischen, aber auch apulischen, Gefäßbildern zu sehen.²⁰⁴

¹⁸⁸ Schneider-Herrmann 1996, XXIX; Plin. nat. 3, 95.

¹⁸⁹ Skyl. 11.

¹⁹⁰ Nowak 2014, 28.

¹⁹¹ Nowak 2014, 24.

¹⁹² Noch Strabon beschreibt Capua als Haupt, mit dem keine andere Stadt der Region zu vergleichen sein, Strab. 5.4.10.

¹⁹³ Nowak 2014, 28 f.

¹⁹⁴ Diod. 13.44.1.

¹⁹⁵ Liv. 4.37.

¹⁹⁶ Frederiksen 1984, 129.

¹⁹⁷ Nowak 2014, 29.

¹⁹⁸ Diod. 13.44.

¹⁹⁹ Cerchiai 2004, 32.

²⁰⁰ Frederiksen 1984, 117, 119.

²⁰¹ Frederiksen 1984, 121.

²⁰² Frederiksen 1984, 124.

²⁰³ Schneider-Herrmann 1996, XXX.

²⁰⁴ Frielinghaus 1995; Schneider-Herrmann 1996.



2.2.5 Paestum

Die Geschichte Paestums ist geprägt von wechselnder Vorherrschaft von Griechen, Lukanern und später Römern.

Vereinzelte neolithische bis eisenzeitliche Villanova-Funde deuten bereits eine frühe, sporadische aber kontinuierliche Besiedlung der Gegend an.²⁰⁵ Im 7. Jh. v. Chr. bewohnen Enotrier die Ebene des späteren Paestums und leben dort in direkter Nachbarschaft zu etruskischen Völkern, die sich bis Pontecagnano ausbreiteten.²⁰⁶

Um 700 v. Chr. gründeten die Sybariten an der Selemünung die Stadt Poseidonia, die auf der Landroute lag, die von Sybaris nach Laos und in den etruskisch besiedelten Norden führte.²⁰⁷

Poseidonia bildet somit einen Schwellpunkt zwischen den griechischen Küstenstädten im Süden, den Enotriern und wenig später Lukanern im Hinterland und den Etruskern und Faliskern im Norden. Strabon berichtet von der Eroberung Poseidonias durch die Lukaner:

„Die *Sybariten* hatten zwar die Mauer am Meere aufgeführt, aber die Angesiedelten verlegten sie höher landwärts. Nachher nahmen diesen die Leukaner, den Leukanern aber die Romaner die Stadt.“²⁰⁸

Und Athenaius schildert deren Ausprägung in der Stadt, wobei bei den Schilderungen des Athenaius die bei ihm ausgeprägte Dichotomie zwischen gezügelten Griechen und verschwenderischen, ausschweifenden Barbaren zu berücksichtigen ist.²⁰⁹

Um 400 bis zur römischen Übernahme 273 v. Chr. war Poseidonia, womöglich umbenannt in Paiston, das latinisiert später zu Paestum wurde, eine lukanische Stadt. Einen Bevölkerungswandel legt bestätigend der Befund der Nekropolen nahe.²¹⁰ Ende des 5., Anfang des 4. Jh. v. Chr. wechseln die Grabbeigaben von einfachen wenigen Gefäßen zu zahlreichen, oft mehreren Gefäßen derselben Form sowie zur Beigabe von Waffen und Rüstungsteilen.²¹¹ Die Struktur der Stadt und ihre griechischen Gebäude blieben jedoch erhalten und weiter genutzt, so dass von einer beispielhaften Mischkultur unter lukanischer Führung ausgegangen werden kann.²¹²

Die Flächennutzung des Umlandes Paestums belegt zudem die lukanische Vorherrschaft. War die Chora im 6. und 5. Jh. nahezu nicht besiedelt, so finden sich im 4. Jh. zahlreiche ländliche Besiedlungsspuren im Raum um Paestum. Sie zeigen nicht bloß den lukanischen Einfluss, sondern besonders auch den Anstieg der Bevölkerung.²¹³ Die Anzahl der Gräber belegt die hohe Bevölkerungsdichte der Stadt im 4. Jh. v. Chr..²¹⁴ Eine verstärkte soziale Distinktion und eine vermutete Elitenbildung lassen sich in einer Veränderung des Bestattungswesens ablesen. Ab ca. 390 v. Chr. treten figürliche Malereien in den Gräbern Paestums auf und zahlreiche Gräber weisen deutlich reichere Grabbeigaben, insbesondere mit Keramiksets, Waffen und Schmuck, auf.²¹⁵

²⁰⁵ Greco 2000, 9.

²⁰⁶ Greco 2000, 11.

²⁰⁷ Dunbabin 1948, 25.

²⁰⁸ Strab. 5.4.13.

²⁰⁹ Zu Athen. Deipn. s. Oikonomopoulou 2013.

²¹⁰ Pontrandolfo – Rouveret 1992; Cipriani 2000, 197–212; Greco 2000, 13; Greco 2008, 9.

²¹¹ Gualtieri 1993, 23; Cipriani 2000, 208.

²¹² Mele 2014.

²¹³ Gualtieri 1993, 25.

²¹⁴ Greco 2008, 9.

²¹⁵ Nowak 2014, 48–50.



2.3 Historischer Kontext

Die Historienschreibung Süditaliens beginnt zumeist mit der ‚Großen Kolonisation‘²¹⁶ der Griechen. Dies ist zum einem im lange vorherrschenden gräcozentrischen Interesse begründet, zum anderen aber auch mit der literarischen Überlieferung. So beginnt die historische Berichterstattung für die Regionen Unteritalien und Sizilien mit den Berichten Thukydides und Strabons zu den dortigen Städtegründungen der Griechen.²¹⁷ In älteren Texten wie der Odyssee und der Ilias wird besonders Sizilien, Trinakia erwähnt, jedoch eingebunden in mythische Erzählungen.²¹⁸

Die Gebiete waren jedoch auch vorher dicht besiedelt, wie zahlreiche Frühfunde belegen²¹⁹ und auch antike Geschichtsschreibung berichtet.²²⁰ Bereits in mykenischer Zeit bestand Kontakt zwischen Unteritalien und Sizilien und der Ägäis, wie zahlreiche mykenische Funde bezeugen.²²¹

Mit den Neugründungen der griechischen Städte im 8. Jh. v. Chr. in den Küstengegenden Süditaliens setzte jedoch ein massiver Wandel des Gesamtgefüges ein, der eine Betrachtung ab diesem Zeitpunkt rechtfertigt. Florierende Handelsbeziehungen wurden erweitert und Niederlassungen wie Pithekoussai und etwas später Kyme bereits Anfang bis Mitte des 8. Jh. errichtet.²²² Im Laufe des 8. – 5. Jh. gründeten Griechen entlang der Küsten Unteritaliens und Siziliens zahlreiche neue Städte.²²³ Zum Ende der großen Siedlungsbewegung bildete Thurioi 444/3 v. Chr. eine Besonderheit als geplante panhellenische Neugründung für das zuvor zerstörte Sybaris.²²⁴

Die einheimische Bevölkerung wurde von den neuen Siedlern teils gewaltsam verdrängt, wie es am Beispiel der Stadt Syrakus zu sehen ist, für dessen Gründung die ältere Siedlung Ortygia zerstört wurde.²²⁵

Veränderungen in der indigenen Keramik und eine zunehmende Anzahl von griechischen Importgütern, sorgte in der Forschung für die Bezeichnung ‚Hellenisierung‘, obgleich der Begriff eine ungerechtfertigt einseitige Betrachtung fördert. Auch andersherum profitierten die Griechen von den ansässigen Nachbarn, deren landwirtschaftlicher Produktion und Wirtschaft.²²⁶

Parallel zu inneren Konflikten der Kolonialstädte auf dem Festland und Sizilien, sowie Auseinandersetzungen mit der lokalen Bevölkerung, stieg das Interesse Athens an den westlichen Gebieten. Stark förderte es die panhellenische Gründung Thuriois, in der sich vermutlich auch mehrere attische Töpfer niederließen.²²⁷ Die Spannungen auf dem

²¹⁶ Zur Problematik der Kolonisation und des Kolonialisationsbegriffes s. beispielsweise schon Müller 1997.

²¹⁷ Thyk. 6. 3–5; Strab. 5.

²¹⁸ Hom. Od. 12.3.

²¹⁹ Boardman 1981, 222–225.

²²⁰ Strab. 5.4.9; Livius 8.22.5–6.

²²¹ Mertens 2006, 15.

²²² Dunbabin 1948, 5; Mertens 2006, 36.

²²³ Boardman 1981 191–221.

²²⁴ Cerchiai 2004, 29.

²²⁵ Mertens 2006, 16, auch das Beispiel Tarent, mit einem Bericht Diod. 8.21.3 und den Spuren der niedergerissenen Vorgängersiedlungen (Mertens 2006, 56).

²²⁶ La Torre 2012, 20.

²²⁷ Cerchiai 2004, 29.



griechischen Festland, die schließlich zum Peloponnesischen Krieg führten, spiegelten sich aber auch in den unteritalischen Städten.²²⁸ Die schwere Niederlage Athens gegen Syrakus führte auf der einen Seite zur Festigung der Hegemonie Syrakus, auf der anderen Seite zur politischen und wirtschaftlichen Schwächung Athens, so dass der Handel Athens mit dem Westen stark eingeschränkt wurde. Dies wiederum förderte die lokale Keramikproduktion in Italien.

Auf dem Festland kam es aufgrund der Expansion der Osker und Samniten aus dem Norden zu strukturellen und kulturellen Verschiebungen der Bevölkerungen. Ebenso schreibt Strabon, dass Poseidonia und Laos um die Jahrhundertwende unter lukanische Führung kamen.²²⁹ Ein sozialer Wandel ist besonders in den Nekropolen zu beobachten.²³⁰ Eine Schleifung oder auch nur deutliche architektonische Eingriffe sind hingegen nicht nachvollziehbar, woraus sich folgern lässt, dass die Eroberung der griechischen Stadt weniger kämpferisch geschah als der Bericht des Strabon glauben macht.²³¹ Gleiches gilt für Capua und Kyme und deren Einnahme durch Kampaner im 5. Jh. v. Chr.

Der Verbund des Dionysios I. mit Lukanern zeigt den engen, oft politisch gleichgestellten Kontakt von Italioten und Italikern. Bereits während der sizilischen Expedition Athens, nutzen Messapien die Gelegenheit, sich mit dem mächtig erscheinenden Athen gegen die ihnen lästigen Nachbarn, Tarent, das auf Seiten Syrakus stand, zusammenzutun. Die Auseinandersetzungen zwischen Tarentinern und Messapiern dauerten bis zur herben Niederlage Tarents im zweiten Viertel des 5. Jh. v. Chr. an.²³² Bei seinen anhaltenden Zwisten mit den umgebenden Yapiern war es auf Hilfe Spartaner angewiesen.²³³ Dennoch war Tarent im 4. Jh. v. Chr. unter Archytas ein politischer und wirtschaftlicher Aufschwung vergönnt. Mit seinem günstig gelegenen Hafen und der ausgebauten Chora, war Tarent ähnlich gut gestellt wie Syrakus.²³⁴

In den 330ern v. Chr. intensivierte Tarent seine Verbindungen zum kampanischen Neapolis, ein Kontakt, den man im apulischeren Stil der kampanischen und paestanischen Vasenmaler im späten 4. Jh. v. Chr. wiedererkennt.²³⁵

Ende des 4. Jh. v. Chr. gewann Rom an Bedeutung. Der unaufhaltsame Aufschwung Roms mündete in Unteritalien in den ‚Pyrrhos-Siegen‘: Der von Tarent gerufene Pyrrhos aus Epiros, war zunächst erfolgreich, erlitt 272 v. Chr. bei Benevent aber eine verlustreiche Niederlage. In Folge unterwarf sich Tarent 271 v. Chr. als letzte italische Stadt den Römern.²³⁶

Im Zuge des 1. Punischen Krieges wurde auch Sizilien. 241 v. Chr. zur römischen Provinz erklärt. Einzig Syrakus blieb bis zum Tode Hierons II 215 v. Chr. autark. Doch wurde es 212 v. Chr. als letzte griechische Stadt in Italien von Römern und Karthagern gemeinsam erobert und zerstört.²³⁷ Mit der römischen Vorherrschaft gingen zahlreiche Umbrüche einher, die sich

²²⁸ Cerchiai 2004, 29; Mertens 2006, 407. Anfang des 5. Jh. v. Chr. versuchte Duketios, Anführer der Sikuler, mit einem Städtebündnis das Machtverhältnis nach dem Ende der Herrschaft der Deinomeniden in Syrakus und der Eumeniden in Akragas neu für sich zu bestimmen. Bei Nomai unterlag er jedoch den Syrakusanern und wurde ins Exil nach Korinth geschickt (Cerchiai 2004, 29)

²²⁹ Strab. 6.1.3.

²³⁰ Mertens 2006, 434.

²³¹ Herring 2007, 12; Mele 2014, 323.

²³² Gualtieri 1993, 23; Cipriani 2000, 208.

²³³ Cerchiai 2004, 34.

²³⁴ Cerchiai 2004, 32; Mertens 2006, 437.

²³⁵ Trendall 1989, 16.

²³⁶ Cerchiai 2004, 34.

²³⁷ Cerchiai 2004, 34.



auch im Bestattungsverhalten und dem drastischen Rückgang rotfiguriger Keramik manifestieren.

2.4 Das griechische Theater

Das Griechische Theater teilt sich in drei Dramengattungen, die Tragödie, das Satyrspiel und die Komödie. Alle drei lassen sich vermutlich auf kultische Darbietungen zu Ehren des Dionysos zurückführen. Ihm zu Ehren wurden die in klassischer Zeit zur Blüte gekommenen Theateraufführungen zu den attischen Festen, den Großen Dionysien im Elaphebolion (Ende März) und den Lenäen im Gamelion (Januar) veranstaltet. Zusätzlich wurden im Winter Stücke anlässlich der kleinen oder Ländlichen Dionysien im attischen Umland aufgeführt.

2.4.1 Ursprünge des griechischen Theaters

Die Ursprünge und Entwicklungen der griechischen Theatergattungen verliefen trotz ihrer Gemeinsamkeiten getrennt.

Der Begriff Tragödie wird sich aus *τράγος* (Bock) und *ὠδή* (Lied) zusammensetzen und sich somit auf einen ursprünglichen Kontext eines Opferfestes beziehen.²³⁸ Komödie hingegen besteht aus den Begriffen *κωμος* und *ὠδή*. *Κωμος* ist weniger eindeutig zu übersetzen, es bezieht sich auf den Festumzug, aber auch auf das Gelage.²³⁹ So scheint die Tragödie aus den ernsteren Riten entstanden zu sein, die Komödie aus den fröhlichen Tänzen. Schon die Etymologie verrät somit eine unterschiedliche Entstehungsgeschichte von Tragödie und Komödie.²⁴⁰ Die Tragödie und das Satyrspiel gehen nach Aristoteles zurück auf Dithyrambenvorfürungen.²⁴¹ Durch die Einführung eines einzelnen Schauspielers, des Hypokrites, gegenüber dem Chor gilt Thespis als Begründer der Tragödie. Um 534 v. Chr. soll er sein erstes Stück präsentiert haben.²⁴² Als eine zweite ebenso tiefgreifende Errungenschaft des Thespis gilt die Verwendung von Masken.²⁴³ Die Maske als Mittel szenischer Darstellungen war schon eher bekannt und genutzt bei Phallophorien. Zur Abstraktion und Inszenierung von Mythenstoffen war sie jedoch neu. Phrynichos, Schüler des Thespis, führte weibliche Masken ein, die die Darstellung von Frauen im Chor ermöglichten und damit belegen.²⁴⁴ Auch war er der erste, der geschichtliche und nicht nur mythische Themen zur Aufführung brachte. Seine *Einnahme von Milet* sorgte derart für Empörung, dass längere Zeit auf politische und historische Themen verzichtet wurde.²⁴⁵ Doch nur verhältnismäßig kurze Zeit später, 472 v. Chr., errang Aischylos seinen ersten Sieg mit den *Persern*.²⁴⁶ Nach Aristoteles

²³⁸ Pickard-Cambridge 1968, 127–129; Hose 1999, 92.

²³⁹ Pickard-Cambridge 1968, 63; Csapo 1994, 89.

²⁴⁰ Hose 1999, 92.

²⁴¹ Arist. Poetik 1449a.

²⁴² Green 1994, 1.

²⁴³ Green 1994, 17.

²⁴⁴ Bieber 1961, 19.

²⁴⁵ Bieber 1961, 19.

²⁴⁶ Green 1994, 1.



fürhte Aischylos einen zweiten Schauspieler ein und kürzte den Beitrag des Chores zu Gunsten der gesprochenen Partien des Stückes.²⁴⁷

Die Initiierung der Tragödie als Wettkampf an den Dionysien mag auf die Initiative der Peisistratiden zurückgehen. Peisistratos begründete in der zweiten Hälfte des 6. Jh. v. Chr.²⁴⁸ die städtischen Dionysien und integrierten alle Phylen in das Programm des Festes. So konnte über das Fest und den Götterkult mit Hilfe der Wettkämpfe die Loyalität der Bürger gefestigt werden.²⁴⁹ Bei den Großen Dionysien wurden im 5. Jh. v. Chr. Dionysos zu Ehren zahlreiche Wettbewerbe (Agone) ausgetragen.²⁵⁰ Drei Tragiker stellten je drei Tragödien und ein Satyrspiel vor. Seit 509 v. Chr. trugen zehn Männerchöre, jeder einem Demos zugehörig, Dithyramben vor, ebenso traten zehn Knabenchöre auf. Und schließlich wurden seit 486 v. Chr. fünf Komödien von fünf Komödiendichtern aufgeführt.²⁵¹ Ob und in welchem Maße derartige Feste auch in Italien abgehalten wurden, ist ungewiss.²⁵²

Die Überlieferungslage der klassischen Tragödien ist ausgesprochen gut. Aufgrund der zunehmenden Wiederaufführungen, die 386 v. Chr. eingeführt worden waren, und der dabei entstehenden Veränderungen der Tragödien, beauftragte Lykurg 330 v. Chr. die Anfertigung eines Staatsexemplars der Tragödien der drei Dramatiker Aischylos, Sophokles und Euripides.²⁵³

Das Satyrspiel ist schlechter zu fassen, nur ein Satyrspiel wurde vollständig überliefert. Während von vielen lediglich die Titel bekannt sind, wurde einzig der *Kyklops* des Euripides ganz tradiert.²⁵⁴ Als Abschluss des Wettkampfes nach Aufführung dreier Tragödien, wies das Satyrspiel oftmals einen Bezug zu diesen auf.²⁵⁵ In lockerere Konventionen gebunden als die Tragödie scheint das Satyrspiel im Laufe des 5. Jh. v. Chr. deutliche Wandel durchlaufen zu haben. Entscheidende Konvention des Satyrspieles war der Chor aus Satyrn. Inhaltlich bezog es sich vermutlich wiederholt auch auf bekannte Mythenerzählungen, jedoch mit vermindertem Ernst. Das Satyrspiel gilt als semi-komisches Stück, das Mythenerzählungen parodierte. Die beliebtesten oder bekanntesten Dichter waren Pratinas und Aischylos.²⁵⁶

2.4.2 Verbreitung und Entwicklung der griechischen Komödie

Während die Tragödie die städtischen Dionysien dominiert, scheint die Komödie den Vorrang bei den Lenäen gehabt zu haben. Hier konkurrierten seit 440 v. Chr. jährlich fünf Komödienschreiber mit je einem Stück und zwei Tragödienschreiber mit je zwei Stücken. Satyrspiele sind im Kontext der Lenäen nicht bekannt.²⁵⁷

Die Ursprünge der Komödie sind nicht gesichert. Eine staatliche Einführung, wie sie die Tragödie eventuell erlebt hat, ist unwahrscheinlich. Eine Weiterentwicklung aus ländlichen

²⁴⁷ Arist. Poetik 1449a.

²⁴⁸ Zimmermann 1998, 17.

²⁴⁹ Hose 1999, 92.

²⁵⁰ Biles 2014, 44.

²⁵¹ Green 1994, 7.

²⁵² Taplin 1993, 89.

²⁵³ Zimmermann 1998, 10; Beacham 2007, 208.

²⁵⁴ Grundlegend zum Satyrspiel: Seaford 1984

²⁵⁵ Griffith 2010, 49.

²⁵⁶ Green 1994, 38.

²⁵⁷ Green 1994, 7.



Bräuchen und Ritualen dagegen umso wahrscheinlicher. Dies legen auch die zahlreichen Tierchöre nahe.²⁵⁸ Aristoteles schreibt: „Die Komödie hingegen wurde nicht ernst genommen; daher blieben ihre Anfänge im Dunkeln. Denn erst später bewilligte der Archon einen Komödienchor; zuvor waren es Freiwillige. [...] Wer die Masken oder die Prologe oder die Zahl der Schauspieler, und was dergleichen mehr ist, aufgebracht hat, ist unbekannt.“²⁵⁹ Zuvor erklärt er dennoch, die Komödie habe sich aus Improvisationen der Phalloiphoren entwickelt.²⁶⁰ Ebenso wurden beim Komos, dem festlichen Umzug zu Ehren des Dionysos, Lieder mit derbem Spott, gerne auch auf Mitbürger, gesungen. Die Komasten, die aus ihrer täglichen Rolle schlüpfen, trugen hierbei Tiermasken. Die Reminiszenzen sind noch sichtbar in den Tierchören und in attischen Vasen des 6. und 5. Jh. v. Chr. mit Darstellungen von Tierchören.²⁶¹

Neben der attischen Komödie verbreitete sich schon im 6. Jh. v. Chr. die dorische. Szenische Possen sind auf der Peloponnes sogar älter als in Attika. Dies berichtet Aristophanes in den *Wespen*, in denen er den simplen Scherz als megarisch bezeichnet.²⁶² Aristoteles verbindet die megarische Komödie sowohl mit dem griechischen, wie auch dem sizilischen Megara und erklärt den Anspruch der Dorer auf die Komödie: „Die Komödie wird nämlich von den Megarern beansprucht, von den hiesigen mit der Begründung, sie sei dort zur Zeit der bei ihnen herrschenden Demokratie entstanden, und von den sizilischen, weil von dort der Dichter Epicharmos stammt, der viel früher gelebt hat als Chionides und Magnes.“²⁶³ Auch verraten die oft im Dorischen gehaltenen Chorlieder ihren dortigen Ursprung.²⁶⁴ Epicharm soll im späten 6. oder frühen 5. Jh. v. Chr. in Syrakus der dorischen Farce als erster eine feste Form gegeben haben.²⁶⁵ Die Stücke des Epicharm bedienen sich ähnlicher Themen, wie die Komödie: Persiflage der Götter und Helden und Themen des täglichen Lebens. Die beliebtesten Figuren der dorischen Farce scheinen Herakles und Odysseus gewesen zu sein, die auch in der attischen Komödie als Tunichtgute und Feiglinge aufgenommen wurden. Der entscheidende Unterschied ist das Fehlen eines Chores im dorischen Drama.²⁶⁶

Nach Aristoteles war Krates der erste, der Komödien mit durchgängiger Handlung schuf.²⁶⁷ Somit scheinen die Vorläufer der Komödie szenische Aufführungen, handlungsfreie komische Tänze und improvisierte Szenen gewesen zu sein.²⁶⁸

Die Überlieferungslage der griechischen Komödien ist deutlich schlechter als die der Tragödien. Von den geschätzten 2300 Stücken, die zwischen 486 und 120 v. Chr. aufgeführt worden sein dürften, sind lediglich 11 Stücke des Aristophanes und immerhin 369 Titel erhalten.²⁶⁹ Durch Papyrusfunde Ende des 20. Jh. sind mittlerweile etwa dreißig Stücke des Eupolis und des Menander vollständig oder in größeren Fragmenten bekannt. Dank seines

²⁵⁸ Hose 1999, 99.

²⁵⁹ Arist. Poetik, 1449b.

²⁶⁰ Arist. Poetik, 1449a.

²⁶¹ Bieber 1961, 36; Abb. 13 & 14.; Rothwell 2006, Taf. 4.

²⁶² Aristoph. Vesp., 57.

²⁶³ Arist. Poet. 1448a.

²⁶⁴ Pöhlmann 2002, 20.

²⁶⁵ Dearden 1990, 156 f.

²⁶⁶ Bieber 1961, 39. Dearden bemerkt hierzu, dass fehlende Chorlyrik auch ein Zufall der schlechten Überlieferungslage sein könne, dass Titel wie *Die Komaste*, *Die Bachben* durchaus einen Chor vermuten lassen könnten. (Dearden 1990, 158).

²⁶⁷ Arist. Poetik, 1449a, 32–b9; Seinen ersten Sieg errang Krates 450 v. Chr., vor ihm sind uns Chionides und Magnes als Sieger bekannt. (Pöhlmann 2002, 24).

²⁶⁸ Hose 1999, 99.

²⁶⁹ Biles 2014, 49.



vorbildhaften Attisch wurde Aristophanes zur Schullektüre und wurde so zahlreich kopiert. Mehr als 230 Handschriften wurden tradiert.²⁷⁰ Dies traf auf Menander nicht zu, der zwar bis in die römische Kaiserzeit berühmt blieb, jedoch nicht in den literarischen Kanon aufgenommen wurde.²⁷¹

Eine staatliche Sammlung wie bei der Tragödie gab es nicht. Zwar wurden auch Komödien seit spätestens 339 v. Chr. wiederaufgeführt, aber vermutlich nicht die älteren des 5. Jh. v. Chr., sondern aktuellere Stücke. Zudem wurden im Gegensatz zur Tragödie auch im 4. Jh. v. Chr. zahlreiche – allerdings nicht erhaltene – Komödien verfasst.²⁷²

Bereits im Hellenismus wurde die griechische Komödie von alexandrinischen Philologen in drei Gattungen geteilt: die Alte (Aufführungen von 425 bis 388 v. Chr.), Mittlere (ca. 400 – 320 v. Chr.) und (Aufführungen von 321 bis 291 v. Chr.) Neue Komödie. Die Alte ist mit ihren überlieferten Vertretern Eupolis, Kratinos, Aristophanes recht gut bekannt, für die Mittlere bestehen weitestgehend Kenntnislücken, während die Neue Komödie durch die erhaltenen Dramen des Menander wieder gut fassbar ist.

Die Alte Komödie war vor allem politisches Theater. In Mythenparodien und auch Literaturparadien entfachte sich Kritik und Scherz zu Gesellschaft und Politik. Dieser politische Charakter fehlt der neuen Komödie, sie schöpft aus der Alltagswelt der einfachen Bevölkerung und verzichtet auf den bissigen Spott der Alten Komödie über Staatsmänner, Politiker oder Aristokraten.²⁷³

Auch dramaturgisch unterscheiden sich Alte und Neue Komödie. Bezog die Alte Komödie das Publikum ein und unterbrach regelmäßig die szenische Illusion durch direkte Ansprache der Zuschauer, übernimmt die Neue Komödie die ungebrochene Illusion der Darstellung der Tragödie.²⁷⁴ Zudem verliert der Chor zunehmend an Bedeutung, anstelle von Chorliedern findet sich in den Texten nur mehr der Verweis Choroī. Was vom Chor vorgetragen wurde bleibt damit ungewiss, wichtig für die Handlung waren die Chorpartien nicht mehr.²⁷⁵

Die Mittlere Komödie, die sich parallel zur Unteritalischen Keramik vom späten 5. Jh. v. Chr. und im Verlauf des 4. Jh. v. Chr. entwickelte, stellte vermutlich eine Transitform zwischen der Alten und Neuen Komödie dar.²⁷⁶ Charakteristisch scheinen eine zunehmende Reduzierung der Themen und eine Entpolitisierung zu sein, wie es schon in den Spätwerken des Aristophanes zu beobachten ist.²⁷⁷ Weiter neigte sie dazu, das Märchenhafte zu rationalisieren und damit das Wundersame, das in der Alten Komödie noch auftreten konnte, zu eliminieren.²⁷⁸ Die weiträumige Verbreitung archäologischen Materials mit deutlichem Komödienbezug verdeutlicht die Entwicklung von der athenozentrischen Alten hin zu der panhellenischen Neuen Komödie.²⁷⁹

²⁷⁰ Zimmermann 1998, 9.

²⁷¹ Hose 1999, 109.

²⁷² Zimmermann 1998, 10.

²⁷³ Zimmermann 2002, 130.

²⁷⁴ Hose 1999, 101.

²⁷⁵ Zimmermann 2002, 131.

²⁷⁶ Nesselrath 1990,

²⁷⁷ Green 1994, 63.

²⁷⁸ Nesselrath 1990, 236.

²⁷⁹ Green 1994, 69. s. Graphiken der Fundverteilungen aus dem 4. Jh. v. Chr. bei Green 1994, Abb. 3.9–3.11.



2.4.3 Das griechische Theater in Italien

Bereits im 5. Jh. blühte auf Sizilien die dorische Farce, die in Epicharm ihren berühmtesten Vertreter hatte. Epicharm trug auch den Spitznamen Vater der Komödie, worin seine antike Wertschätzung Ausdruck findet. Doch auch Epicharm scheint Vorläufer zu haben. So zeigen eine Stele und ein Bronzekerter aus St. Mauro Tänzer, die den korinthischen Dickbauchtänzern oder Komasten vergleichbar sind, wenn auch ohne Kostüm.²⁸⁰ Tanzende, komische Umzüge, Komoi, gab es auf Sizilien nach Theokrit²⁸¹, Pollux²⁸² und Athenaios²⁸³ vor allem zu Ehren der Artemis.²⁸⁴ Über deren Form, Funktion und Umfang ist jedoch wenig bekannt.

Erste Theaterbauten werden bis ins 7. Jh. v. Chr. datiert. Das ‚Ecclesiasterion‘ in Metapont hat eine erste Bauphase im 7. Jh. v. Chr., das Theatron im Heiligtum des Apollon Temenites in Syrakus reicht baugeschichtlich bis ins 6. Jh. v. Chr.²⁸⁵ Das große Theater von Syrakus wurde im frühen 5. Jh. v. Chr. errichtet.²⁸⁶ Sie verdeutlichen die frühe Bedeutung des Theaters, in seiner auch Gemeinschaft konstituierenden Wirkung.

Neben Epicharm sind für das 5. Jh. v. Chr. weitere Komödiendichter bekannt. Phromis war ein Zeitzeuge des Epicharm. Über seine Werke ist wenig bekannt, doch soll er Freund des Gelon und Erzieher von dessen Kindern gewesen sein.²⁸⁷ Etwas später schreibt auch Deinolochus Komödien, der Sohn oder Schüler des Epicharm war.²⁸⁸ Ihm sind Titel wie *Medea* zugeschrieben, aber auch eine Komoitragoedia.²⁸⁹ Der Verlauf einer lokalen Komödienentwicklung in Sizilien und Unteritalien bleibt bis zur Erwähnung Rhinthons und dem Phlyakenspiel in der Überlieferung unklar. Eine lokale Weiterentwicklung, die Übernahme der attischen Komödie oder auch eine Entwicklung, beeinflusst von beiden Traditionen, scheinen bisher wahrscheinlich.²⁹⁰ Diese Annahme unterstützen auch Dramatiker, die zwar in Athen wirkten, aber aus Unteritalien und Sizilien stammten, so Alexis aus Thurioii und Philomenos aus Syrakus.²⁹¹

Auch attische Tragödien und Tragödiendichter gelangten in den Westen. Aischylos reiste mehrfach nach Sizilien an den Hof des Hieron I. und schrieb Stücke gezielt für den westlichen Markt. So beziehen sich die *Aitnaiai* des Aischylos auf die Gründung von Aitnai 476 v. Chr. durch Hieron.²⁹² Somit ist für Syrakus mit Epicharm und seinen Kollegen sowie mit Aischylos‘ Aufenthalt eine Dramenschule in Syrakus nachweisbar, die vergleichbar ist mit der Athens.

Ein weiterer Verbreitungsweg der attischen Komödie in den Westen waren reisende Schauspielergruppen.²⁹³ Im 4. Jh. v. Chr. entwickelte sich auch der Stand des Schauspielers. Sangen im 6. Jh. v. Chr. und großen Teilen des 5. Jh. v. Chr. Bürger aller Art im Chor und stellten auch die Schauspieler, so wuchs der Bedarf an geübten und ausgebildeten Darstellern

²⁸⁰ Pickard-Cambridge 1962, 309.

²⁸¹ Pickard-Cambridge 1962, 296.

²⁸² Pollux 4.103.

²⁸³ Athen. 14.629e.

²⁸⁴ Dearden 1990, 155.

²⁸⁵ Nielsen 2002, 143.

²⁸⁶ Nielsen 2002, 146 f.

²⁸⁷ Suda, Phromis; Dearden 1990, 159.

²⁸⁸ Suda, Deinolochos.

²⁸⁹ Dearden 1990, 159.

²⁹⁰ Dearden 1990, 161.

²⁹¹ Dearden 1999, 244.

²⁹² Schmölder-Veit 2002, 103.

²⁹³ Dearden 1999, 229.



mit der Tendenz der Dramen zu figurenreichen, Monolog- und Dialoglastigen Werken. Das Ansehen der Schauspieler im 4. Jh. v. Chr. war so groß, dass sie vom Kriegsdienst freigestellt waren und auch ungehindert durch verfeindetes Land reisen konnten. Diese Möglichkeiten und die hohe Nachfrage an Theater und Schauspielern in weiten Regionen führten zum Zusammenschluss reisender Schauspielergruppen.²⁹⁴ Die politischen Konflikte taten dem kulturellen Austausch in diesem Fall somit keinen Abbruch.

Relevant für die Einordnung der unteritalischen Possenbilder ist neben den Aufführungspraktiken auch die Verbreitung und Wertschätzung schriftlicher Texte, die zum Ende des 5. Jh. v. Chr. und im Laufe des 4. Jh. v. Chr. stark zunimmt. Besonders für Texte der Rhetoriker, wie Gorgias ist eine schriftliche Fassung für Süditalien bereits im späten 5. Jh. v. Chr. bekannt. Dies lässt sich ebenso glaubhaft auf Dramentexte umlegen.²⁹⁵

2.4.4 Das Phlyakenspiel

Φλυακες war eine Bezeichnung für Darsteller des komischen Theaters in Italien wie Athenaius berichtet. Eine spartanische Komödienform, so zitiert er Sosibios, habe unernsten Spott in einfacher, rüpeliger Sprache präsentiert. Die Darsteller wurden *δικηλιστὰι* genannt. Synonym sollen auch die Bezeichnungen *σχευοποιοὶ* und *μιμηταὶ* verwendet worden sein. Diese Komödienform und ihre Darsteller gab es nach Athenaius weit verbreitet mit je unterschiedlichen Bezeichnungen. Die Sikyonier nannten sie *φαλλοφόροι*, die Italioten *φλύακες*. Gesamt würden sie Sophisten genannt.²⁹⁶

Der Begriff Φλυακες kann entweder vom Verb *φλυαρεῖν* (Unsinn reden) kommen oder von *φλέω* (schwellen), ersteres ließe sich mit dem komischen Inhalt verbinden, letzteres mit dem Kostüm der Darsteller, dass sie dick ausstaffierte.²⁹⁷

Als Phlyakendichter wird Rhinthon genannt. Nach den Informationen in der Suda soll er zur Zeit des Ptolemaios I. geschrieben haben, also um 300 v. Chr. Geboren in Syrakus, soll er in Tarent gelebt und gearbeitet haben.²⁹⁸ Als Komiker soll er der Erfinder der *ἰλαροτραγωδία* gewesen sein, einer Form der *φλυακιογραφία*.²⁹⁹ Diese Aussagen decken sich mit einem Epitaph der Nossis aus Lokri, in dem Rhinthon spricht, sich den Efeuzweig für seine *φλυακων εκ τραγωικων* verdient zu haben.³⁰⁰

Seine Besonderheit war demnach die Einführung eines neuen Dramengenres, der Hilarotragödie. Wie diese gestaltet war ist jedoch unbekannt. Sie muss über die bisherige Mythen- und Tragödienparodie hinausgegangen sein und war womöglich eine Verbindung aus Tragödie und Komödie. Geschrieben waren seine Stücke, wie wenige erhaltene Fragmente zeigen, nicht im attischen, sondern dorischen, spezieller tarentinischen Dialekt.³⁰¹ Anzeichen

²⁹⁴ Zimmermann 2002, 129.

²⁹⁵ Green 1994, 4 f.; Dearden 1999, 227. s. auch Arist. Poetik 1450b: „Denn die Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung zustande.“

²⁹⁶ Athen. 14.15.

²⁹⁷ Trendall 1991, 161; dem folgend: Neiiendam 1992, 15.

²⁹⁸ Suida T1–T3.

²⁹⁹ Suida T1–T3.

³⁰⁰ Anth Pal 7.414; Taplin 1994, 49.

³⁰¹ Taplin 1994, 50.



für Chöre gibt es in den Fragmenten nicht und auch die Metrik weicht vom üblichen iambischen Trimeter ab, worüber in einem Fragment selbst gescherzt wird.³⁰²

Die Verwendung des Dorischen und der vermutlich fehlende Chor lassen eine lokale Tradition von Epicharm zu Rhinthon möglich erscheinen. Auch wenn in der Suda berichtet wird, Rhinthon sei der Begründer der ἰλαροτραγωδία, so ist doch davon auszugehen, dass es Vorläufer der φλυακογραφία gab. In diese wird die ἰλαροτραγωδία immerhin eingeordnet, aber nicht mit ihr gleichgesetzt.

Meist wurde das Phlyakenspiel in der Forschung als grobe, schlichte Volksposse angesehen, wie es der Bericht des Athenaius andeutet. Doch legt bereits Taplin dar, dass die Stücke des Rhinthon einem solchen Vorurteil nicht entsprochen haben können. Denn der Bekanntheitsgrad, die aus den erhaltenen Titeln zu deduzierende Mythen- und Tragödienkenntnis, wie auch der bewusste Umgang mit Metrik lassen die Stücke des Rhinthon in deutlich kunstfertigerem Licht stehen.³⁰³

Vorgänger des Rhinthon aus dem 4. Jh. v. Chr. sind zwar nicht bekannt, doch bleibt festzuhalten, dass es anscheinend eine Tradition der φλυακογραφία in Unteritalien nach Epicharm und vor Rhinthon gab.³⁰⁴

2.5 Die unteritalische Keramik

In diesen ethnographischen, historischen Kontext bettet sich die Entwicklung der Unteritalischen Keramik.

Bereits vor Beginn der Kolonisationsbewegung lassen sich Importe griechischer Keramik in Unteritalien und Sizilien nachweisen. Mit dem Verlust der attischen Handelskontakte in Folge der Niederlage gegen Syrakus brach der Import attischer Keramik in den Südwesten ein. Neue Märkte wurden gen Osten in der Schwarzmeerregion und gen Westen bis zur iberischen Halbinsel erschlossen, doch ging die Produktion rotfiguriger Keramik in Attika zum Ende des 5. Jh. v. Chr. und im Verlauf des 4. Jh. v. Chr. stark zurück, bis sie schließlich eingestellt wurde.³⁰⁵

2.5.1 Entwicklung der unteritalischen Keramik

Wohl in Reaktion auf diese Geschehnisse und den fehlenden Import aus Attika und im Zusammenhang mit der Gründung Thuriois entstanden lokale Werkstätten für rotfigurige Keramik in Unteritalien.³⁰⁶ Die Gründung Thuriois mag attische Handwerker nach Italien gebracht haben, ebenso wie eine Flucht vor der Seuche und dem Peloponnesischen Krieg das athenische Handwerk maßgeblich eingeschränkt haben werden. 1973 ausgegrabene Töpferöfen in Metapont, die Scherben des Amykos-, Kreusa- und Dolon- Malers enthielten,

³⁰² Rhinthon F10; Taplin 1994, 51.

³⁰³ Taplin 1994, 48–51.

³⁰⁴ Hier im Gegensatz zu Taplin, der den Mangel an Überlieferung als Grund für eine Ablehnung der Verknüpfung der Vasenbilder und mögl. Phlyakenposse nimmt. (Taplin 1994, 52).

³⁰⁵ Boardman 2007, 110.

³⁰⁶ Trendall 1989, 9.



belegen die Produktion rotfiguriger Keramik in Lukanien um 400 v. Chr.³⁰⁷ Doch schon um die Mitte des 5. Jh. scheinen Töpfer und Maler in Unteritalien aktiv gewesen zu sein.³⁰⁸

Scherbenfunde des Pisticci-Malers und des Amykos-Malers in und um Metapont belegen ein frühes Produktionszentrum in Lukanien.³⁰⁹ Als ältester lokaler Maler gilt der Pisticci-Maler, der um 450 v. Chr. datiert wird. Töpfer und Maler stehen noch ganz in attischer Tradition und sind vergleichbar dem Achilles-Maler und der Polygnotos-Gruppe.³¹⁰ Doch schon beim Kyklops- und Amykos-Maler, dem alleine ca. 200 Gefäße zugeschrieben sind, ist eine deutlich eigenständige Schule zu sehen.³¹¹ Beliebte Themen sind Kriegerabschiede und –begrüßungen oder Verfolgungsszenen.

Bis ins erste Drittel des 4. Jh. v. Chr. sind lukanische Waren deutlich um Policoro und Metapont zu fassen, wo wahrscheinlich ihr Produktionszentrum lag. Aber auch in Apulien und auf Sizilien sind frühlukanische Vasen zu finden. Jüngere Funde konzentrieren sich jedoch nur noch im Hinterland, um Roccanova oder Anzi. Die Werkstätten scheinen somit bereits vor Mitte des 4. Jh. v. Chr. ins Hinterland umgesiedelt zu sein.³¹²

In Apulien begann eine lokale Produktion nur wenig später. Um 430 v. Chr. arbeiteten hier der Maler der Berliner Tänzerin³¹³ und der Sisyphos-Maler³¹⁴. Ein attischer Einfluss ist hier besonders vom Dinos- und dem Kleophon-Maler zu sehen.³¹⁵

Innerhalb der apulischen Keramik entwickelten sich frühzeitig zwei verschiedene Stile, von Trendall als *Plain* und *Ornate style* benannt.³¹⁶ Der *Plain Style* wurde charakteristisch auf Glockenkraternen, Kolonettenkraternen und auf kleineren Gefäßen angewandt. Unter Verzicht von Farbzusätzen treten nicht mehr als vier Personen auf. Thematisch wurden vielfach Frauenköpfe, Krieger und Szenen des dionysischen Thiasos gewählt. Zum Ende des 4. Jh. v. Chr. näherte sich der *Plain Style* dem *Ornate Style* an.³¹⁷

Dieser wiederum präsentiert auf großen Gefäßen wie Volutenkratere, Amphoren, Hydrien und Loutrophoren aufwendige Szenen mit bis zu über 20 Personen. Sie verteilen sich auf mehrere Zonen und sind teils perspektivisch angeordnet. Besonders reich erscheint der Stil durch die Verwendung verschiedener Farbzusätze wie Rot-, Gelb-, Goldtönen und Weiß. Für die Mitte des 4. Jh. v. Chr. sind florale Ornamente in der Halszone und unter den Henkeln bezeichnend.

Die Motivvielfalt der apulischen Keramik ist ungeheuer groß. Darstellungsthemen des reichen Stils sind Szenen der griechischen Mythen, wobei die Zahl der Mythen, aus denen die apulischen Maler schöpften, deutlich größer ist als in der attischen Keramik. So überliefern die Gefäße eine Anzahl heute unbekannter Mythen. Aber auch bekannte Themen, wie der trojanische Sagenkreis, waren sehr beliebt, weiter Motive wie Götterversammlungen, Amazonomachien, Bellerophon, Herakles. Ebenso erfreuten sich Bilder um Dionysos,

³⁰⁷ LCS Supp. III, 3.

³⁰⁸ Trendall 1989, 17.

³⁰⁹ Trendall 1989, 17.

³¹⁰ LCS 3.

³¹¹ Trendall 1989, 20.

³¹² Trendall 1989, 18; Robinson, 1990, 184.

³¹³ RVAp 4.

³¹⁴ RVAp 14.

³¹⁵ RVAp 4.

³¹⁶ Trendall 1989, 74.

³¹⁷ Giuliani betont hierzu, dass sich die Begriffe nicht unbedingt mit einfacher und reicher Stil übersetzten lassen. „Der Unterschied zwischen den beiden Kategorien ist augenfällig, doch wird man ihn nach deutschem Sprachgebrauch nicht als einen stilistischen beschreiben; es handelt sich einfach um zwei Preiskategorien.“ (Giuliani 1995, Anm. 5).



Aphrodite, Hochzeitsbilder und Frauendarstellungen größter Beliebtheit. Ab Mitte dem zweiten Viertel des 4. Jh. v. Chr. dominieren vor allem Grabszenen die Motivwahl der größeren Gefäße.³¹⁸ Die Darstellung von personalisierender Mimik und Gemütszuständen sind Neuerungen gegenüber der attischen Malerei.³¹⁹

Im gleichen Maße wie die Proportionen nahm auch die Quantität der Vasen zu. Aufgrund der Fundumstände ist es anzunehmen, dass sich in der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. neben Tarent auch Canosa und Ruvo als Produktionszentren herausbildeten.

Um 400 v. Chr. begann auf Sizilien die Lokalproduktion. Der Schachbrett-Maler gilt als einer der frühesten und auch er steht in großer Nähe zur attischen Tradition. Funde weisen auf Syrakus und Himera als Hauptproduktionsorte.³²⁰ Nach der Mitte des 4. Jh. v. Chr. sind drei sizilische Schulen auszumachen: eine um Syrakus und Gela – die Lentini-Manfria-Gruppe –, eine um den Ätna – die Ätna-Gruppe – und eine auf den Liparischen Inseln – die Lipari-Gruppe.³²¹ Viele Vasenbilder sind von eher geringer Sorgfalt und zeigen einfache Bilder. Auf den sizilischen Gefäßen dominieren Frauenköpfe und Frauenszenen. Auch der dionysische Bereich wurde weit ausgeschöpft. Die Farbverwendung nahm deutlich zu und Überlappungen der Figuren erinnern an Wand- oder Tafelmalerei. Ihre Fortsetzung fand diese farbenreiche Malerei in der hellenistischen Centuripe-Keramik.

In Kampanien und Paestum entstand eine eigenständige Produktion erst zur Mitte des 4. Jh. v. Chr. Vermutlich von Sizilien ausgewanderte Töpfer und Maler gründeten in Capua, Cumae und Paestum neue Werkstätten. Der kampanische Cassandra-Maler zeigt starke Bezüge zum sizilischen Schachbrett-Maler, wie auch die Gruppe um den Capua-Maler Kontakte aus Sizilien vermuten lässt. Eine dritte Malerriege legen zahlreiche Funde um Cumae nahe. Extravagante Gefäßformen, wie Kolonettenkratere oder Loutrophoren treten in Kampanien nicht auf, dafür die sonst nahezu unbekannte Henkelamphora. Motivisch behandeln die Bilder Krieger, Mythen und einfache Szenen mit Eros und aus der weiblichen Sphäre. Schon kurz nach der Jahrhundertmitte macht sich ein Einfluss der apulischen Werkstätten in der kampanischen Malerei bemerkbar.³²²

Paestum, das zwar zu Lukanien gehörte und auch lukanisch bevölkert war, bildete ein eigenes Produktionszentrum heraus, das stilistisch näher am sizilischen und kampanischen ist. Herausragend sind die Maler Assteas und Python, die nicht nur viele Komödianten malten und daher hier relevant sind. Auch sind sie die einzigen unteritalischen Maler, die signierten. Von Assteas existieren elf Gefäße mit Signatur, von Python zwei. Glockenkratere, Hydrien und kleinere Gefäße wie Lekanis oder Lekythen waren besonders beliebt. Das Bildfeld rahmende, sehr waagerechte Rankpalmetten sind ein typisches Merkmal paestanischer Malerei. Dionysische Bilder, Possen und Bereiche der Frauenwelt sind die dominierenden Motive. Auch in Paestum setzt, trotz der Eigenständigkeit, ca. 340 v. Chr. mit dem Aphrodite-Maler eine deutliche Apulisierung der Malerei ein.³²³

Die Dominanz des apulischen Stiles und der apulischen Maler zeigt sich auch in den Mengenverteilungen. Trendall zählt in seinen umfassenden Werken zur unteritalischen und

³¹⁸ Lohmann 1975.

³¹⁹ Boardman 2007, 117.

³²⁰ Trendall 1989, 30.

³²¹ Trendall 1989, 233.

³²² Trendall 1989, 157 f.; Mannack 2002, 165.

³²³ Trendall 1989, 196–198.



sizilischen rotfigurigen Keramik rund 10.000 apulische Gefäße gegenüber 4000 kampanischen, 2000 paestanischen, 1500 lukanischen und 1000 sizilischen.³²⁴

Das Ende der unteritalischen Keramik ist nicht sicher bestimmbar. Späte Funde auf den Liparischen Inseln datieren sizilische Keramik noch ins frühe 3. Jh. v. Chr.³²⁵ Eine ähnliche Zeitstellung darf man auch für die spätesten apulischen Beispiele annehmen. Als endgültiger Wendepunkt in den Bestattungssitten und dem Gebrauch der rotfigurigen Keramik gilt spätestens die römische Übernahme Tarents 271 v. Chr.

Weshalb der Trend in der Keramikproduktion so schnell umschwang, ist unsicher. Trendall vermutet, dass es der nachlassenden Qualität anzulasten sei, im Zuge der Massenproduktion wurde anscheinend weniger Wert auf Genauigkeit gelegt, so dass aus den exakten Linien des 5. Jh. v. Chr. im 4. Jh. v. Chr. einfache Pinselstriche werden: „By the end of the fourth century it has become clear that the red-figure style had worked itself out and that its painters had exhausted their resources. [...] complete disintegration has taken place, and the faces are barely recognizable as human; we can go no further.“³²⁶ Giuliani widerspricht dem und hält eine Veränderung im Bestattungsritual für wahrscheinlicher. Mit dem größer werdenden Einfluss Roms im Norden mögen die alten griechischen Sitten verdrängt worden sein.³²⁷ Immerhin spricht gegen Trendalls Sicht die stetige Zunahme der Quantität trotz sinkender Qualität.

Ogleich der Beginn der unteritalischen Keramik mit dem Wegfall attischer Importe in engen Zusammenhang steht und eine stilistische Tradition von attischen Malern zu italischen eindeutig nachzuvollziehen ist, ist doch die oft stillschweigende Annahme, die italische sei eine lokale Weiterführung der attisch-rotfigurigen Keramik voreilig. Wenn auch Technik, Formen und Stil von der attischen Keramik übernommen wurden, so ist die Bezeichnung der italischen als eine weitere rein griechische Keramik nicht zwangsläufig richtig.³²⁸ Die stillschweigende Forschungsprämisse, es handle sich um Keramik von Griechen für Griechen, findet ihren Ausdruck in Annahmen, wie die von Boardman, die Übernahme indigener Gefäßformen wie der Nestoris habe vermutlich funktionale Gründe gehabt oder sie sollten Indigene zum Kauf ermuntern.³²⁹ Zum Ausdruck kommt die strikte Annahme, dass Griechen primäre Abnehmer waren und Indigene nur eine marginale Käuferschicht bildeten. Doch nur einen Absatz weiter schreibt er, dass neben Tarent die daunische Stadt Ruvo Hauptzentrum der Keramikherstellung war.³³⁰ Die Fundverteilung zeigt nun, dass sowohl Hauptabsatz, wie vermutlich auch ein Großteil der Produktion im indigenen Hinterland zu vermuten sind.³³¹ Hinzukommen ikonographische Elemente wie Kleidung, Waffen, Gefäße, die eindeutig Bezug auf die indigene Bevölkerung nehmen. Mit der Übernahme lokaler Gefäßformen wie der Nestoris, erhärten sich auch innerhalb der Forschung die Vermutungen, dass es lokale Werkstätten und eine explizite Produktion für die lokalen Bevölkerungen gab.³³²

³²⁴ Mannack 2002, 160.

³²⁵ Vgl. Trendall 1989, 240.

³²⁶ Trendall 1989, 102.

³²⁷ Giuliani 1995, 13, Anm. 10.

³²⁸ Vgl. hier Carpenter u. a. 2014, 6, die hier ebenfalls vor der vorschnellen Annahme warnen, es handle sich ausschließlich um Vasenmalerei von Griechen für Griechen.

³²⁹ Boardman 2007, 110.

³³⁰ Boardman 2007, 110.

³³¹ s. hierzu besonders die Aufsätze: Dearden 1999; Carpenter 2003; Giannotta 2014; Herring 2014.

³³² Lombardo 2014, 37.



2.5.2 Fundverteilung, Absatzmarkt und Provenienzen

Unteritalische Keramik ist weitestgehend ein Lokalprodukt. Ein Export über die regionalen Grenzen hinaus ist nur in wenigen Fällen bezeugt. Apulische Keramik erfährt noch die weiteste Verbreitung, aber auch diese beschränkt sich im Grunde auf den italischen Raum. Wie die Apulisierung der übrigen Regionen zeigt, ist der Einfluss der apulischen Werkstätten am stärksten. Nicht nur ihr Stil findet – unterschiedlich starken – Niederschlag in ganz Unteritalien, auch ihre Verbreitung ist am weitreichendsten. Vom Salent bis hoch in den Norden Dauniens bei Arpi und bis weit in den lukanischen Bereich bis Policoro und Melfi ist der Hauptabsatzmarkt.

Diese Ausdehnung in die indigenen Gebiete verrät auch den Hauptabsatzmarkt der Unteritalischen Keramik. Die griechischen Städte weisen besonders Ende des 5. und Anfang des 4. Jh. v. Chr. eine höhere Funddichte auf. Mit dem fortschreitenden Jahrhundert verlagert sich der Absatzmarkt jedoch zusehends in die Bereiche der Italiker.

Bereits die frühe, lukanische Produktion richtete sich an den indigenen Markt. Die Form der Trozella oder Nestoris wurde vom Amykos-Maler und ihm nachfolgenden von einheimischen Formen adaptiert und auch in den Bildern treten vermehrt Lukaner in lukanischer Tracht auf.³³³ Ihre Verbreitung reicht von Metapont und den umgebenden Regionen der heutigen Basilikata bis in die Gebiete der Peuketier, in geringerem Umfang der Messapier und in kleinen Mengen auch nach Daunien.³³⁴ Die frühe apulische Produktion scheint zunächst sehr auf Tarent konzentriert zu sein, die Fundverteilungen ergeben aber auch hier bereits ab dem Tarporley-Maler einen verstärkten Vertrieb in das Hinterland.³³⁵ Die Fundsituation für Tarent wird durch die moderne Stadt verunklärt, die sich auf dem Gebiet der antiken Stadt und auf deren Nekropolen in kurzer Zeit ausbreitete.³³⁶ Dennoch ist die Anzahl der in indigenen Orten gefundenen Gefäße ab ca. 400 v. Chr. groß genug, um in den Italikern die primären oder mindestens den Griechen gleichgestellte Rezipienten zu sehen.³³⁷ Taplin kritisiert am Begriff „unteritalisch“ bzw. „South Italian“, dass er den Effekt haben könnte, zu der Ansicht zu führen, es handle sich bei den Gefäßen um „not really Greek“ oder „only marginally Greek“.³³⁸ Doch sollten in Anbetracht der eigenständigen, von Griechenland losgelösten Entwicklung, der Verbreitung besonders in indigenen Gebieten und der späteren Produktion in ebendiesen Gebieten gerade die Aspekte „not really Greek“ betont werden. Aufgrund des bisher weit unterschätzten politischen und kulturellen Einfluss der nicht-griechischen Bevölkerung und auch der differenzierenden Entwicklungen der griechischen Städte, ist die Verallgemeinerung der unteritalischen Keramik als griechische abzulehnen. Im Gegenteil ist die Betrachtung als „only marginally Greek“ vielleicht sogar ergiebiger, solange noch vielfach mit einem graeco-zentrischen Weltbild gearbeitet wird.

Das Bild der Provenienzen wird weiter durch die Sammlungs- und Fundumstände verfälscht. Älteren privaten Sammlungen und Museumsbeständen fehlen vielfach Informationen zu Fundort und Fundumständen. Einige Sammlungen, wie die der Museen von Lecce, Brindisi, Canosa, Barletta, Matera, Metapont und Policoro, erlauben die Vermutung, dass deren Stücke

³³³ Robinson 1990, 183.

³³⁴ Robinson 1990, 184, Grafik 4.

³³⁵ Robinson 1990, 186, Grafik 8.

³³⁶ Graepler 1977, 23 f.

³³⁷ Dearden 1999; Carpenter 2003; Giannotta 2014; Herring 2014.

³³⁸ Taplin 2007, 15.



aus direkter Umgebung stammen, so wie die Sammlungen Jatta und die H. A. Sammlung größtenteils aus Ruvo stammen dürften.³³⁹ Nähere Informationen zu Fundort und Fundumständen bleiben dennoch unbekannt. Insbesondere der illegale Handel förderte im letzten und auch noch in diesem Jahrhundert Raubgrabungen, deren Ergebnisse fehlende Kenntnisse und zerstörte Fundkontexte oder ganzer Fundkomplexe sind.³⁴⁰

Die bekannten Fundorte verraten jedoch, dass es sich bei den unteritalisch rotfigurigen Gefäßen um Grabkeramik handelte. Auch der Zustand der meisten Gefäße unbekannter Herkunft legt ihre Deponierung im Grab nahe.³⁴¹ Die Entwicklung von Formen und Größen spricht weiter gegen eine praktische Verwendung der zu Monumentalität neigenden Gefäße.³⁴²

2.5.3 Chronologie

Ein weiteres Problem der Bearbeitung unteritalischer Keramik stellt die mangelhaft gesicherte Chronologie dar. Den umfassenden Arbeiten A. D. Trendalls ist es zu verdanken, dass die Keramik in ein gut gestütztes stilistisches Gerüst geordnet ist, das eine relative Chronologie erlaubt.³⁴³ Gesicherte absolute Daten gibt es jedoch keine. Für frühe Funde erlaubt der Fundkontext teilweise eine Parallelisierung mit attischer Keramik.

Für die apulische Keramik schlägt Trendall einige Motive als historische Anhaltspunkte vor. So sieht er in einem behelmten Männerkopf mit der Beischrift APX auf einem Glockenkrater in Liverpool³⁴⁴ die Darstellung des aus Sparta gekommenen Archidamos III und verknüpft das Gefäß mit der Anwesenheit des Archidamos von 342 – 338 v. Chr. in Apulien.³⁴⁵ Darstellungen historischer Personen sind ansonsten nicht bekannt und so bleibt die Zuschreibung äußerst fragwürdig. Als zweites Indiz zieht er Vasenbilder heran, die als Darstellungen von Alexanderschlachten gedeutet wurden. Demnach hätten die Alexanderzüge mit der Präsenz von dessen Onkel, Alexander dem Molossers, an Aufmerksamkeit in Italien gewonnen und wären daher ab dessen Eintreffen in Italien 334 v. Chr. zu erwarten.³⁴⁶ Aber auch diese Verknüpfung bleibt rein spekulativ.

Trotz mangelhafter Fixierungen an historischen Daten oder datierbaren Beifunden ist das trendallsche System in sich stimmig und liegt auch de katalogisierten Gefäßen – im Bewusstsein seiner Relativität – zugrunde.

³³⁹ Robinson 1990, 181.

³⁴⁰ Carpenter 2009, 153.

³⁴¹ Hoffmann 2003, 61.

³⁴² Hoffmann 2003, 62.

³⁴³ LSC; RVAp, RVP.

³⁴⁴ RVAp liii.

³⁴⁵ Trendall 1989, 15.

³⁴⁶ Trendall 1989, 15.



3. Präludium

Die Possenbilder reihen sich ein in die Theaterbilder, die es in Unteritalien und Griechenland in verschiedenen Varianten gibt. Ein Blick auf die übrigen Varianten verdeutlicht die Varianz in der szenische Darbietungen Eingang in die Vasenmalerei fanden und die Alleinstellungsmerkmale der Possenbilder.

3.1 Die Tragödie in Darstellungen unteritalischer Keramik

Im 1971 veröffentlichten Band „Illustrations of Greek Drama“ von Trendall und Webster³⁴⁷ sind zahlreiche unteritalische Gefäße gelistet, deren Bilder mit Tragödien verbunden wurden. Dieses Corpus wurde 2003 durch „La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia“ von Bretschneider und Todisco³⁴⁸ immens erweitert. Grundlegend beschäftigte sich Taplin in „Pots & Plays“ von 2007³⁴⁹ mit der Zuordnung von 109 unteritalischen Vasenbildern zu bestimmten tradierten, attischen Tragödien.

Vasenbilder, die mit Tragödien verbunden werden können, lassen sich in drei Kategorien teilen, die einen stellen eine bestimmte Szene einer Tragödie dar, die anderen zeigen Episoden, die im Stück nur durch Berichte erzählt, nicht aber selbst gespielt wurden und in der dritten Kategorie sind zeitlich getrennte Geschehnisse der Erzählung kombiniert. Diese Unterschiede führen zu einer weitgreifenden Diskussion zu den Vorlagen für die Vasenbilder: Eine Verbindung zwischen attischen Tragödien und unteritalischen Bildern ist mittlerweile weithin akzeptiert, wie weit und auf welchem Weg Kenntnisse über griechische Tragödien in Süditalien und Sizilien verbreitet waren, ist hingegen ein beliebtes Forschungsfeld.³⁵⁰ Während Webster, Taplin und Dearden Vorführungen klassischer Tragödien aus Athen in den griechischen Städten Italiens, aber auch über diese hinaus als hochgradig wahrscheinlich ansehen,³⁵¹ hält Giuliani eine größere Verbreitung von Aufführungen in Unteritalien für fragwürdig³⁵².

Auf der einen Seite wären szenische Aufführungen der Dramen verantwortlich für das Auftreten tragödienbezogener Vasenbilder, auf der eine schriftliche und mündliche Form der Verbreitung. In beiden Fällen belegen die Bilder eine breite Kenntnis der griechischen Tragödien in Italien. So herrscht Einigkeit darüber, dass Tragödien im 5. und 4. Jh. v. Chr. ein, wenn nicht der wichtigste Vermittlungsweg von Mythenerzählungen war.³⁵³ Aufführungen in Unteritalien und Sizilien sind mindestens in den größeren Städten, wie Syrakus, Tarent, Gela etc., anzunehmen.³⁵⁴ Ihr Wirkungskreis wird jedoch über diese Städte hinausgegangen sein.

³⁴⁷ IGD.

³⁴⁸ Bretschneider – Todisco 2003.

³⁴⁹ Taplin 2007.

³⁵⁰ Insbesondere Giuliani 1995; Dearden 1999; Allan 2001; Dearden 2012.

³⁵¹ Webster 1948; Taplin 2007, 11; Dearden 1999, 238 f.; s. auch Allan 2001.

³⁵² Giuliani 1996, 73.

³⁵³ Taplin 2007, 6.

³⁵⁴ Vgl. „Although, with the exception of Aeschylus' *Women of Aetna* and Euripides' *Archelaus*, we cannot be certain that any tragedy was written specifically for a first performance outside Athens, there is much evidence to suggest that Euripides wrote with potential non-Athenian audiences in mind. In other words, we should be open to the possibility that tragedy becomes a panhellenic genre much earlier than is often supposed and that by the late fifth century there is already a market for the reperformance of tragedy throughout the Greek-speaking world.“ Allan 2001, 67.



Auch in Italien hatte das Theater Festcharakter, bei dem viele Besucher von außerhalb zu erwarten waren. Somit müssen Aufführungen nicht zwangsläufig im Hinterland stattgefunden haben, um auch dort bekannt gewesen zu sein. Eine zusätzliche Verbreitung durch Schrift und Wort ist anzunehmen. Die Vasenbilder bestätigen durch ihre Szenenwahlen den Eindruck, dass Tragödien die gängige Form der Mythenerzählung waren und auch, dass diese auf verschiedene Weise Verbreitung erfuhren.

Ein Großteil der mit Tragödien verbundenen Bilder zeigt weder Bühnenstrukturen, noch Masken. Aufwendige Gewänder können hingegen auf Kostüme hinweisen.³⁵⁵ Weiter erlauben Details der Erzählungen ihre Zuordnung zu bestimmten Tragödien. Beispielsweise Medeas Drachenzug wird erst in der *Medea* des Euripides 431 v. Chr. eingeführt und erscheint auf einer lukanischen Hydra in Policoro³⁵⁶ und einem lukanischen Kelchkrater in Cleveland³⁵⁷ (Abb. 1).³⁵⁸ Ihren Bezug zu bestimmten Dramenstücken zeigen die Bilder auch durch eine szenenbezogene Erzählweise, die anders als in üblichen Mythenbildern, das Geschehen eines bestimmten Moments zeigt und somit die Kenntnis der Geschichte in stärkerem Maße voraussetzt.³⁵⁹ Eingefangen wäre somit ein spezifischer Moment des Dramen- bzw. Bühnengeschehens. Den einzig unstrittigen Bezug zu Bühnenaufführungen zeigen allerdings lediglich äußerst selten auftretende Darstellungen mit Bühnenelementen.

Vergleicht man die erwähnten Bilder der Medea, zeigt sich, dass lediglich wenige Elemente die Darstellungen mit einer Tragödie verbinden und diese nicht ausreichen zu entscheiden, ob Aufführungen oder ein Text den Malern als Mittler dienen.

Im Schulterbereich der stark restaurierten Hydria sitzt links eine reich gewandete Frau mit einem Spiegel in der linken Hand, vermutlich eine Göttin: Aphrodite oder Hera. Auf der rechten Seite sind lediglich noch die Flügel einer Erynie erhalten. Mittig ist der Kopf einer weiblichen Figur mit phrygischer Mütze zu sehen, deren Körper weitestgehend verloren ist. Doch ein wehender Mantel und die rechte Hand, die eine Peitsche und Zügel fasst, verraten die Haltung der Frau, die in einer, wiederum erhaltenen, von Drachenschlangen gezogenen Biga steht. Ihr Mantel weht hinter ihr und verbildlicht ihre luftige Bewegung, die Hand mit dem Zügeln richtet sich nach links zur Göttin und gibt die Richtung und Dringlichkeit der ziehenden Tiere wieder. Der Blick der Frau, die zweifelsohne als Medea angesprochen werden kann, richtet sich jedoch nach rechts, hinab zu Iason, ihrem Mann, der bis auf einen Mantel um den linken Arm unbekleidet in der unteren Bildebene steht und mit seinem Schwert in der Rechten Medea droht, die jedoch außer Reichweite ist. Vor ihm und unter dem Wagen liegen die beiden leblosen Körper ihrer Kinder, betrauert von einem knienden, älteren Mann links unten.

Ganz ähnlich aufgebaut ist die Szene des geringfügig jüngeren lukanischen Kelchkraters in Cleveland. Hier ist die Göttin der oberen Ebene ersetzt durch eine zweite Erynie, Medea im Schlangenzug wird durch einen Strahlenkranz, der sie mitsamt den Schlangen einrahmt, weiter der irdischen Szene entrückt. Iason steht diesmal links im Bild, machtlos lässt er in diesem Bild die rechte Hand hängen. Vor ihm hüpfte ein kleiner Hund, der ebenfalls hoch

³⁵⁵ Diese müssen jedoch keineswegs auf Theaterinszenierungen als Bildvorlage hinweisen, da die Gewänder der "Theaterkönige" allgemeinen Eingang in die Bildwelt fanden.

³⁵⁶ Policoro 35296, Policoro-Maler, ca. 400 v. Chr.; LCS (58/286); Taplin 2007, Nr. 34.

³⁵⁷ Cleveland 1991.1, Policoro-Maler, ca. 410 v. Chr.; Taplin 2007, Nr. 35.

³⁵⁸ Taplin 2007, 114–123.

³⁵⁹ Giuliani, 1995, 19.



blickt und eine Hydria liegt gekippt am Boden. Auf einem Altar lagern die toten Kinder hingestreckt, vor denen sich eine Amme die weißen Haare rauft. Ein Paidagoge erscheint abermals, nun ganz rechts stehend, sich ebenfalls die Haare raufend.

Beide Bilder scheinen keine Bühnenszenierung eins zu eins wiederzugeben. Aber ihr Bezug zur Erzählung der Medea, wie sie durch die Tragödie des Euripides verbreitet wurde,³⁶⁰ ist gegeben durch den Kindermord und den fliegenden Wagen, die vor Euripides nicht Bestandteil des Mythos waren.³⁶¹



Abb. 1: Lukanischer Kelchkrater, Policoro-Maler, ca. 410 v. Chr., Cleveland Museum of Art 1991.1, <<http://www.clevelandart.org/art/1991.1>> (05.10.2019)

Einen sehr deutlichen Bezug zu einer schriftlich tradierten Tragödie veranschaulicht ein Volutenkrater in Neapel³⁶² aus Ruvo (Abb. 2). Hier blicken sich in der oberen Ebene Apollon und Artemis an. Weiter rechts in der oberen Ebene erscheint ein Tempel mit geöffneter Tür, dessen untere Hälfte hinter einer Geländelinie verschwindet, die ihn von der unteren Ebene abgrenzt. In dieser steht links ein lediglich mit Schuhen bekleideter Jüngling, der mit dem linken Arm sich auf seinen Stab stützt. Ein Mantel hängt ihm über der linken Schulter, vor dem der Griff seines um den Oberkörper gebundenen Schwertes zu sehen ist. Mit der Rechten greift er sich ins Haar und blickt zum deutlich größeren Jüngling in der Bildmitte. Dieser sitzt leicht nach rechts gedreht, zusammengesunken auf einem Altar, der neben einem Olivenbaum steht. Auch er ist unbekleidet, mit einem Mantel über dem linken Ellenbogen. Seinem Gefährten gleich trägt er ein Schwert umgebunden und hat einen Stab bei sich, auf

³⁶⁰ Eurip. Med. 1291–1365.

³⁶¹ Taplin 2007, 114–123.

³⁶² Neapel 82113 (Inv. H 3223), Ilioupersis-Maler, FO: Ruvo, ca. 360 v. Chr.; RVAp I (8/3); IGD III.3,28; Taplin 2007, Nr. 47; Schönheit 2018, 120, Abb. 1.



dem er sich mit beiden Händen abstützt. Den Kopf gesenkt schaut er nach unten. Vor ihm spricht in reichem, aufwendig gemustertem Gewand eine junge Frau mit Diadem im Haar und Lampadionfrisur. Mit der Linken zu einem Redegestus erhoben steht sie dem Sitzenden zugewandt und fasst mit ihrer Rechten einen großen Tempelschlüssel und ein um die Hüfte gewundenes Manteltuch. Hinter ihr wartet eine Dienerin mit Lekanis in der rechten Hand und einem Tablett, das sie auf dem Kopf mit der Linken stützend trägt. Während die beiden Jünglinge unter dem göttlichen Geschwisterpaar auftreten, sind die beiden Frauen räumlich dem Tempel zugeordnet.

Namensbeischriften erleichtern die Interpretation der Personen, so ist der linke Jüngling mit ΠΥΛΑΔΗΣ betitelt, der mittlere mit ΟΡΕΣΤΑΣ und die reichgewandete junge Frau mit ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ. Allein schon durch die Beischriften ist das Bild eindeutig als Darstellung der Iphigenie bei der Taurern zu erkennen.

Das Bild ist aufgrund seiner starken Textnähe als Tragödienbild zu verstehen: Ein ganz bestimmter Moment des Dramas ist wiedergegeben.³⁶³ Iphigenie, die nach ihrer Rettung bei Aulis Priesterin der Artemis bei den Taurern ist, muss nach den dortigen Riten alle Fremden zu opfern. Orest, ihr Bruder und Pylades, sein Gefährte, sind gekommen um das Kultbild der Artemis zu holen und Orestes dadurch von dem Muttermord zu entsühnen. Iphigenie erfährt, dass die beiden Griechen sind und schlägt vor, einen der beiden freizulassen um für sie einen Brief zu ihrer Familie zu bringen. Während sie berichtet, welche Botschaft überbracht werden soll, erkennen sich die Geschwister, erdenken einen Plan und ihnen gelingt die Flucht mitsamt dem Kultbild.

Das Bild zeigt nun die Szene, in der Iphigenie noch ihren Plan berichtet, um gleich auch den Inhalt des Briefes vorzutragen, wodurch sich die Geschwister endlich erkennen werden. Noch ist Orest in Todeserwartung zusammengesunken und Pylades mit Trauergeste zum Abschied und Aufbruch bereit, während Iphigenie als Priesterin zu ihnen spricht. Es ist der Augenblick der größten Spannung gewählt: Der Moment der großen Dramatik und Trauer, kurz vor dem erlösenden Erkennen. Diese Spannung wird im Stück handlungsarm und monologreich erzeugt. Taplin schreibt: „If this interpretation is right, then it is interesting that a scene has been selected for its dialogue rather than for its action.“³⁶⁴ Folglich entstand das Bild mit guter Kenntnis des Dramas und setzt eben diese auch beim Betrachter voraus.

Neben der Textnähe spricht im Fall der Iphigenie die Geschichte selbst schon für einen Bezug zur Tragödie des Euripides. Immerhin scheint er der Erste gewesen zu sein, der ca. 413 v. Chr. den Dramenstoff der *Orestie* und die Geschichte der *Iphigenie in Tauris* mit der Rettungsgeschichte der Geschwister verband.³⁶⁵

So sind szenische Details wie der zuvor besprochene Drachen- oder Schlangenzugwagen der Medea und individuelle Handlungsstränge wie der der Iphigenie Elemente, die auf Neuschöpfungen im Rahmen einer bestimmten Tragödie zurückzuführen sind und die so das Gefäßbild mit dem Drama verbinden lassen.

³⁶³ Eurip. IT 725–778.

³⁶⁴ Taplin 2007, 151.

³⁶⁵ Taplin 2007, 149.



Abb. 2: Apulischer Volutenkrater, Ilioupersis-Maler, FO: Ruvo; ca. 360 v. Chr., Neapel MAN 82113, nach: Furtwängler – Reichhold 1932, Taf. 148

In ähnlich textnaher, handlungsarmer und monologreicher Weise wie das Bild der Iphigenie präsentiert sich das Bild eines sizilischen Kelchkraterfragments in Syrakus³⁶⁶. Darüberhinaus zeigt es eine Szene, deren Hintergrund eine Bühne zu veranschaulichen scheint. Auf einer ausgemalten Bodenfläche mit vier Säulen im Hintergrund stehen sechs Personen. Links dreht sich nach außen ein alter, weißhaariger Mann in Stiefeln, langärmeligem Untergewand, kurzärmeligen, knielangen Chiton und umgebundenem Himation. Mit der Rechten hält er einen Stab, die Linke wendet sich mit erhobenen Fingern im Redegestus zu seinem Nachbarn. Das Gesicht wendet sich diesem nicht zu und der stark schielende Blick scheint ins Leere zu gehen. Seine Worte richten sich an einen mittig stehenden, deutlich jüngeren Mann mit langem, krausem Haar und Bart. Auch er trägt ein langärmeliges Gewand, einen langen und aufwendig verzierten Chiton und ein hierüber drapiertes Himation. Gedankenschwer scheint er zu lauschen, die linke Hand in die Taille gestützt, die Rechte, noch einen Knotenstab haltend, nachdenklich zum Mund geführt. Hinter ihm wartet eine Frau in vergleichbarer Haltung und Gewandung. Erschrocken hält sie beide Hände ans Gesicht und trägt ihr Manteltuch über den Kopf gezogen. Eine weitere Frau steht am äußeren Rand des Bildes, weggedreht von den anderen. Zwischen dem Alten und dem etwas jüngeren Mann, der mit seiner Pracht und Würde als Aristokrat, genauer als König, gekennzeichnet ist, steht ein Kind nach links gewendet, hinabblickend. Ein zweites steht zwischen dem König und dessen Frau. Dargestellt ist die Schlüsselszene des Mythos um König Ödipus, wie er in der Tragödie des Sophokles erzählt wird: Ein alter Bote aus Korinth berichtet König Ödipus vom Tod seines vermeintlichen Vaters Polybos, des Königs von Korinth. Hierbei erfährt Ödipus, dass er nicht der leibliche Sohn seiner Eltern war, sondern ihnen von dem Boten als Findelkind anvertraut

³⁶⁶ Syrakus 66557, Gibil-Gabib-Gruppe (Capodarso-Maler), um 330 v. Chr.; LSC Supp. 3 (276/98a); Taplin 2007, Nr. 22.



worden war. Der thebanische Hirte, der dem Boten das Kind damals übergeben hatte bestätigt wenig später die Enthüllung, dass Ödipus dem Schicksal seiner Weissagung nicht entgangen war: Er wurde ungewollt zum Mörder des eigenen Vaters und Gatte der eigenen Mutter, mit der er Kinder gezeugt hatte. In der Szene begreift Iokaste bereits, dass sich die Prophezeiung erfüllt hat. Ödipus begreift hingegen erst mit dem Auftritt des Hirten, dass er seinem Schicksal nicht entging.³⁶⁷ Es ist somit erneut der Scheitelpunkt einer Tragödie gezeigt, in dem die Protagonisten zwischen der Hoffnung auf Aufklärung und einem Entgehen des eigenen Schicksals und des Begreifens der Unausweichlichkeit der tragischen Erfüllung schweben.

Wieder zeigt sich das Bild sehr dem Text verbunden. Ohne die Kenntnis der gesprochenen Worte geht die Dramatik des Bildes verloren. Die gezeigte Handlung bezieht sich auf genau eine Szene des Stückes und hinzu kommt in diesem Fall der womöglich dargestellte Bühnenbau. Die Plattform, auf der die Personen stehen ist nicht explizit als Bühne gekennzeichnet, dennoch äußerst unüblich. Das klare Ende der Grundfläche, das noch von einem Teil der linken Säule überragt wird, verstärkt den Eindruck einer künstlichen Plattform. Ebenfalls ungewöhnlich sind die Säulen im Hintergrund, die den Palast selbst oder aber die Bühnenarchitektur für Palast meinen können. Eine derartige Darstellung eines Innenraums ist in den Vasenbildern in jedem Fall so ungewöhnlich, dass er hier bewusst für diese Erzählung gewählt wurde.

Ganz ähnlich verhält es sich auf einem paestanischen Kelchkrater in Madrid³⁶⁸. Ein bärtiger Mann mit Beinschienen, Helm mit Federschmuck, Chlamys und kurzem, durchsichtigen Gewand, trägt ein Kind zu einem Scheiterhaufen aus zusammengeworfenem Hausrat links im Bild. Zwischen seinen Beinen fällt noch eine Hydria, während eine reich gekleidete Frau mit der rechten Hand im offenem Haar, zu ihm blickend, durch eine halboffene, reich verzierte Holztür rechts im Bild flieht. Der Raum wird auf zwei Drittel der Höhe durch ein Mäanderband geteilt, oberhalb dessen fünf Bildfelder getrennt durch kleine Säulen entstehen. Außen links blickt eine Frauenbüste nach rechts, es folgt ein nackter Jüngling mit umgebundenem Schwert, ebenfalls nach rechts. Das mittlere Feld nehmen Kopf und Helm des Bärtigen mit Kind ein. Weiter rechts befindet sich eine ältere Frau nach links gerichtet und rechts außen überdecken Tür und Fliehende das obere Bildfeld. Die Identifizierung der Personen wird durch Beischriften erleichtert: der Bärtige ist betitelt mit $\Upsilon\text{?}\text{PAK}\Lambda\text{H}\Sigma$, die fliehende Frau mit $\text{ME}\Gamma\text{APH}$. In den oberen Fenstern finden wir MANIA , $\text{IO}\Lambda\text{AO}\Sigma$ und AAKMHNH .

Die Szene mag auf die Tragödie *Herakles* des Euripides zurückgehen. Hier wird Herakles durch Iris und Lyssa, die von Hera geschickt wurden, in Wahnsinn versetzt. Er hält seine Familie, drei Söhne, seine Frau Megara und seinen Vater Amphitriton für Gefolge des Eurystheus und glaubt sich in Mykene. Mit einem Pfeil erschießt er seinen ersten Sohn, den flehenden Zweiten erschlägt er mit der Keule, während Megara mit dem dritten flieht. Doch auch diese beiden erlegt Herakles mit einem Pfeil. Als er sich auch gegen seinen Vater wendet, greift Athena ein und beendet den Wahnsinn.

Der paestanische Krater gibt das Geschehen anders wieder als bei Euripides geschildert. Amphitriton ist nicht anwesend, statt Lyssa ist Mania zu sehen, nur ein Kind ist abgebildet und

³⁶⁷ Soph. Ödi. 1008–1072.

³⁶⁸ Madrid 11094 (L 369), von Assteas signiert, um 350 v. Chr.; RVP (84/127); Taplin 2007, Nr. 45.



dieses wird weder erschossen, noch erschlagen, sondern im nächsten Moment verbrannt. Iolaos und Alkmene treten bei Euripides nicht auf, sind hier aber zu sehen.

Taplin argumentiert, es könne sich um die Darstellung einer späteren Tragödie „Herakles“ handeln.³⁶⁹ Überarbeitungen bekannter Mythen, die bereits erfolgreich als Tragödien aufgeführt wurden, sind durch zahlreiche überlieferte Titel belegt. Um welche Fassung der Tragödie es sich handelt, bleibt freilich unbekannt. Bieber und mit ihr Trendall erwägen, ob es sich bei diesem Bild um die Darstellung einer Hilarotragödie, wie sie durch Rhinthon bekannt waren, handeln könne. Das durchscheinende Gewand des Herakles hätte demnach als komisch empfunden werden können, wie auch die nicht brennbaren Gegenstände im Feuer, die Herakles einen albernem Auftritt bescherten.³⁷⁰ Die Darstellung einer Hilarotragödie ist denkbar, bestätigende Vergleiche, geschweige denn zu verbindende Texte fehlen aber bisher. Bemerkenswert ist der Helm des Herakles, der mit seinem Federaufsatz kampanischen Helmen³⁷¹ verwandt ist. Ebenso entspricht die Schreibweise der ΜΕΓΑΡΗ nicht der üblichen attischen ΜΕΓΑΡΑ.³⁷² Diese scheinbar einheimischen Einflüsse erlauben in der Vorlage des Bildes ein lokal interpretiertes Stück zu vermuten.

Ob attisches oder italisches Stück, der Szene ist, soweit dies ohne Text beurteilbar ist, ihre Dramatik anzusehen, es handelt sich hier, wie schon bei der Medea, nicht um eine Monologszene. Eine Bühne ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, Tür und Säulen erinnern aber auch hier an Bühnenkulissen. Wie beim Ödipusbild ist ein Innenraum gezeigt, dessen Bestandteile an Bühnenkonstruktionen denken lassen. Fenster und ähnliche Bildfelder sind beliebt in der paestanischen Malerei und damit kein eindeutiges Indiz für Bühnenarchitektur,³⁷³ die Tür auf der rechten Seite hingegen ist in ähnlicher Form wohlbekannt von Possenbildern, in denen ihre Funktion als Bühnenrequisit unzweifelhaft ist.³⁷⁴

Die Komposition des paestanischen Kraters in Madrid hat Gemeinsamkeiten mit weiteren Vasenbildern mit flächigem Hintergrund, der an Bühnenbauten oder mehr Bühnenmalerei denken lässt, jedoch ebenfalls ohne dies ausdrücklich darzustellen. So zeigt eine kampanische Amphora im Getty Museum³⁷⁵ einen behelmten Krieger – Kapaneus, über dem schon der tödliche Blitz des Zeus schwebt – beim Erklimmen einer Leiter vor der Pforte einer Stadt oder eines Palastes, aus dessen oberen Fenstern mehrere weitere Figuren blicken (Abb. 3). Eine ehrende Nike über einer Quadriga verrät den Ausgang des Kampfes um Theben. Die bildumspannende Darstellung der Stadtmauer und deren Fenster lassen an Szenenbilder und Bühnenmalerei denken, ohne dass hierfür feste Belege vorliegen.

³⁶⁹ Taplin 2007, 145.

³⁷⁰ Bieber 1961, 130.

³⁷¹ Vgl. z. B. die kampanische Amphora Dresden 513 (ZV 112), APZ-Maler, ca. 330–320 v. Chr.; Knoll u. a. 2003.

³⁷² Taplin 2007, Fußnote 2.3. 81.

³⁷³ Dennoch verglich Webster die Fenstergalerie des Kraters mit den Fenstern der Komödienbilder der paestanischen Maler (Webster 1948, 18).

³⁷⁴ Vgl. BM1849,0518.15, Louvre CA 7249.

³⁷⁵ Malibu, Getty Museum 92.AE.86, Caivano-Maler, ca. 330 v. Chr.; Taplin 2007, 266; Schönheit 2018, 122, Abb. 3.



Abb. 3: Kampanische Amphora, Caivano-Maler, ca. 330 v. Chr., Malibu 92.AE.86; Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Schließlich eröffnet ein sizilischer Kelchkrater in Caltanissetta³⁷⁶ eine deutliche Variante einer Tragödiendarstellung. Hier verteilen sich vier Personen auf einem Aufbau, getragen von zwei breiten Pfeilern außen und einer schmalen dorischen Säule mittig. Links wendet sich eine Frau mit offenem Haar und in verziertem, langärmeligem Chiton, einem kurzen Mantel und einer Chlamys von den anderen ab. Vor ihr kniet eine weniger reich gekleidete Frau in gegürtetem Peplos, mit weit ausgebreiteten Armen ist sie nach rechts ausgerichtet, der Oberkörper fast frontal zu sehen, der rechte Arm und der Blick gehen hoch zur Linken. Weiter rechts steht eine ebenso reich gekleidete Frau. Mit hochgeführten Händen ist sie im Gespräch mit einem deutlich kleineren Mann in Stiefeln, kurzem Gewand, Mantel und Pilos.

Eine Zuordnung des Bildes zu einem bestimmten Drama ist bisher nicht geschehen. Die Wiedergabe einer Bühne³⁷⁷ in Kombination mit reich gekleideten, nicht maskierten Personen lässt die Benennung der Darstellung als Tragödienbild dagegen eindeutig zu.

Der Krater, der aus Capodarso im Hinterland Siziliens stammt, verrät einiges über Verbreitung und Wahrnehmung der Tragödien. Bezeichnend ist, dass trotz Bühnendarstellung keine Masken wiedergegeben wurden. Sogar in dieser expliziteren Theaterdarstellung behält die Tragödie ihre Würde des Ernstes: Durch einen Verzicht auf Masken bei den Frauenfiguren erscheinen diese als echte Frauen und es bleibt, trotz der Bühnenwiedergabe, die Erzählung im Vordergrund.

³⁷⁶ Caltanissetta 1301bis, Capodarso-Maler, um 330 v. Chr.; LCS (601/98); Taplin 2007, Nr. 105.

³⁷⁷ Zur eindeutigen Benennung der Plattform als Bühne vgl. mit Possenbildern wie: Bari NM 3899; Louvre K 18 oder Louvre CA 7249.



So lassen sich einige Charakteristika der unteritalischen Bilder mit Tragödienthemen schon an diesen Beispielen ableiten. Es kennzeichnet sie der Bezug zu literarisch überlieferten Tragödien, mit denen sie durch spezifische Elemente verbindbar sind, sowie ikonographische Elemente, die aus Bühnenbau und Requisiten von Theateraufführungen übernommen wurden. Sofern der narrative Gehalt des Bildes eine Tragödie mit Alleinstellungsmerkmalen wiedergibt, die es von anderen Erzählungen des selben Mythos abhebt, so ist ein Bezug zum tragischen Drama eindeutig. Dadurch ist die Benennung der Gefäßbilder mit Medea, Policoro 35296, Cleveland 1991.1 und Iphigenie, Neapel 82113, als Tragödienbilder berechtigt. Gleiches gilt für Syrakus 66557.

Da der Großteil der antiken Tragödien nicht überliefert ist, ist eine Zuschreibung vielfach nicht möglich. Hier müssen andere Kriterien der Ikonographie zur Zuschreibung herangezogen werden.³⁷⁸ Ein eindeutiges Indiz sind zweifelsfrei Bühnenbauten, wie sie der Krater in Caltanissetta zeigt. So prägnant sie sind, so selten tauchen sie jedoch auf. Die Darstellungen des sizilischen Kraters in Syrakus und des paestanischen Kraters in Madrid lassen an Bühnen denken, so auch die Architekturen der bekannten apulischen Glockenkraterfragmente in Würzburg³⁷⁹, eines apulischen Stamnos in Boston³⁸⁰ mit einer auffälligen Tür oder die geschnittenen Baumstämme der Ariadne auf einem apulischen Volutenkrater in Malibu³⁸¹. Gleichwohl kann es sich in diesen Fällen auch lediglich um Architekturrahmen handeln.

Der Großteil der Tragödien zugeordneten Bilder weist hingegen keine Bühnenelemente auf. Dennoch zeugen einige weitere Hinweise auf einen Einfluss von Dramen auf Vasenbilder. Beispiele mit geringeren Indizien sind ein apulischer Volutenkrater in Atlanta³⁸² oder ein apulischer Volutenkrater in Berlin³⁸³, ersterer mit einer Szene der Melanippe, zweiter mit dem Opfer des Phrixos. Doch auch diese Bilder weisen neben ihrer Erzählung ikonographische Bezüge zum Theater auf: Reiche Gewänder sind nicht explizit als Kostüme gekennzeichnet, können als solche aber verstanden werden. Medeas mit Mustern übersätes, mehrlagiges Gewand auf dem Kelchkrater in Cleveland ist nicht unüblich für die Darstellung einer Orientalin, das Gewand der Amme bei einer Frau ihres Standes hingegen auffällig. Ähnlich ist das reiche Gewand der Iphigenie des Volutenkraters Neapel einer Priesterin würdig, also nicht zwangsläufig ein Kostüm. Gleiches gilt für das Königspaar Ödipus und Iokaste auf dem Fragment in Syrakus.

Auffällig bleibt hingegen die Tracht des Alten, die immer wieder an Botenfiguren begegnet. Noch aufwendiger ist sie bei einem Hirten der Melanippedarstellung des Kraters in Atlanta. Auch der Herakles des Kraters in Madrid ist nicht in einem gewöhnlichen Mantel zu sehen, sondern in einem durchscheinenden, kurzen Gewand. Weitere besonders auffällige Beispiele reicher Gewänder mit sehr deutlichem Kostümcharakter sind Fragmente wie Dresden ZV 2891 oder New York 20.195. Einen Hinweis, dass es sich hierbei um Bühnenkostüme handeln kann, bieten Vergleiche wie etwa mit der Figur eines tragischen Darstellers auf dem Bild des

³⁷⁸ Taplin 2007, 35.

³⁷⁹ Würzburg H 4698 und H 4701, Konnakis-Maler, ca. 350 v. Chr.; Taplin 2007, Nr. 88, CVA Würzburg 4.

³⁸⁰ Boston 1900.349, Ariadne-Maler, um 400 v. Chr.; RVAp (1/104); Taplin 2007, Nr. 72.

³⁸¹ Malibu 85.AE.102, nahe Sisyphos-Maler, um 400 v. Chr.; RVAp Suppl. 2 (1/90a); Taplin 2007, Nr. 62.

³⁸² Atlanta 1994.1, Unterwelts-Maler, um 320 v. Chr.; RVAp Suppl. 2. (18/283d); Taplin 2007, Nr. 68.

³⁸³ Berlin 1984.41, Dareios-Maler, um 330 v. Chr.; RVAp Suppl. 2. (18/41b); Giuliani 1995, Kat. 1; Taplin 2007, Nr. 81.



Glockenkraters **A 3**. Derart aufwändige und verzierte Gewänder tragen allerdings auch Könige und Orientalen in anderen, nicht theaterbezogenen Mythenbildern.

Ein ähnlicher Charakter wie der im Ödipus und der Melanippe auftretende alte Mann erscheint immer wieder. Auch der Phrixoskrater in Berlin weist einen solchen auf. Im Falle des Ödipus ist er unbeschriftet, bei der Melanippe wird er BOTHP bezeichnet, beim Phrixos ΤΡΟΦΕΥΣ. Sie alle, in ihrer anonymisierten Form entsprechen der Standardfigur des Boten oder Paidagogos zahlreicher Tragödien. Aufgabe des Boten oder Paidagogos ist es meist Handlungen zu berichten, die nicht auf der Bühne stattfinden können, zum Vorlauf gehören oder dramatische Höhepunkte umfassen. Solche Szenen, die im Bühnenstück nicht dargestellt, sondern nur berichtet wurden, werden in Vasenbildern dagegen durchaus abgebildet. Der Gebrauch der deskriptiven Figur des Boten nimmt zum Ende des 5. Jh. v. Chr., besonders durch Euripides deutlich zu. Er wird geradezu zu einer Standardfigur der Tragödie.³⁸⁴ Auch diese Figuren sind nicht exklusiv bei Tragödien zu finden, sind aber dennoch ein weiterer Hinweis auf den Einfluss der Tragödien auf die Motivgestaltung der Vasenbilder.³⁸⁵ Bei Beispielen wie dem BOTHP der Melanippe ergänzen sich das reiche, kostümhafte Gewand des eigentlich einfachen Mannes und seine Rolle zu einem deutlichen Anhaltspunkt. Weitere ikonographische Anzeichen für ein für die Verbildlichung szenischer Aufführungen sieht Taplin in Portiken³⁸⁶, Felsbögen³⁸⁷ und Furien^{388, 389}. Belege sind diese aber nicht.

Der dennoch oftmals deutliche Bezug zu überlieferten Tragödien und die Hinweise, die auch bei unbekanntem Inhalt eine Tragödie als Vorlage vermuten lassen, belegen einen starken Einfluss und die offenkundige Verbreitung der Gattung Tragödie und der Tragödienstoffe in Unteritalien und Sizilien.

Nach Taplins mutiger Schätzung dürften 300–450 Vasenbilder einen Tragödienbezug aufweisen.³⁹⁰ Von diesen stammt der Großteil aus Apulien, was angesichts der allgemeinen Mengenverteilung und der Vorliebe apulischer Gefäße für Mythenbilder kaum überrascht. Gemeinsam mit lukanischen Stücken stammen sie vor allem aus Tarent, aber auch aus den indigenen Siedlungen Altamura, Ceglie del Campo, Gravina, Matera, Rutigliano und besonders aus den reicheren daunischen Städten Canosa und Ruvo.³⁹¹ Wie am Beispiel des Iphigenie-Kraters zu sehen war, überwiegen hier figurenreiche Bilder mit Namensbeischriften, Kostümen, Stiefeln und Erzählerfiguren, die aber vorrangig durch ihre inhaltliche Verknüpfung als Tragödienbild bezeichnet werden können.

³⁸⁴ Green 1999, 37 f.

³⁸⁵ Die Anwesenheit eines „Paidagogos“ wird von Green bereits als Beweis eines Theaterbezugs gesehen. Zum einen aufgrund der einheitlichen Tracht: „It is important to note that in terms of the translation from stage to myth applied by the painter, the figure is not shown as wearing a mask. But the consistency of his appearance in all these pictures may lead one to suspect that we see a fairly accurate reflection of the stage costume.“ Zum anderen durch seine Funktion als Mittler zwischen Geschehen und Publikum, der im Bild überflüssig würde, wäre seine Funktion hier nicht der Verweis auf das Theaterstück. (Green 1999, 40 f.) Vgl. dagegen Moret 1975, 272, der den Paidagogos lediglich als Standardfigur interpretiert, ähnlich Giuliani 1995, Anm. 35.

³⁸⁶ Beispielsweise auf Ruvo 36955, New York NM 16.140, St. Petersburg B2080.

³⁸⁷ Beispielsweise auf Berlin 1969.9, Würzburg H 4606.

³⁸⁸ Beispielsweise auf Policoro 35296, Cleveland 1991.1, Rom, Villa Giulia 18003, Genf HR 29.

³⁸⁹ Taplin 2007, 38–41.

³⁹⁰ Taplin 2007, 15. Diese Schätzung ist sehr hochgegriffen, das Zahlenverhältnis der Regionen mag dennoch stimmen.

³⁹¹ Taplin 2007, 18.



Gleiches gilt für Gefäßbilder lukanischer Werkstätten, wie es der Cleveland-Krater mit der fliehenden Medea nach Tötung ihrer Kinder zeigt. Auch hier verweist insbesondere der Inhalt auf die Tragödie. Gleichzeitig treten reiche Gewänder, Stiefel, eine Amme und Furien auf.

Sizilische Gefäße mit plausiblen Tragödienbildern gibt es wenige, ihr Bezug ist dafür umso expliziter. Sie stammen aus dem späten 4. Jh. v. Chr. und kommen bezeichnender Weise ebenfalls aus kleineren Orten des Hinterlandes und von den Liparischen Inseln.³⁹² Auf sizilischen Gefäßen treten meist mehrere Figuren vor einem flächigen Hintergrund auf. Wie in Apulien können diese Bilder oft durch ihr Narrativ mit Dramenstücken verbunden werden. Im Falle des Kelchkraters aus Caltanissetta auch durch das als Bühne zuverstehende Podest und die Botenfigur.

Die paestanischen Beispiele beschränken sich nahezu ausschließlich auf Werke des Assteas und wenige spätere Maler, zudem zeigt gut die Hälfte Szenen der Orestie, woraus Taplin ableitet, das lukanische Paestum habe eventuell über einen deutlich eingeschränkteren Kanon griechischer Tragödien verfügt.³⁹³ Weiter weisen die paestanischen Gefäße auffallend viele Beischriften auf, die, wie beim Madrider Herakleskrater zu sehen war, von den Bezeichnungen in den überlieferten attischen Tragödien abweichen. Ein eindeutiger Verweis auf Theater ist in diesem und anderen paestanischen Bildern dennoch nicht gegeben.

Aus Kampanien finden sich kaum Bilder, die sich glaubhaft mit Tragödien verbinden lassen oder auch sonst Mythen in einer Form erzählen, die mit aufwendigerem Theater verbunden werden könnten. Dennoch gibt es einige Beispiele wie die Amphora in Malibu mit Kapaneus. Wie schon auf dem paestanischen Krater ist bei dieser Amphora und weiteren kampanischen Exemplaren³⁹⁴ die Gestaltung des Hintergrundes ausschlaggebend für eine Interpretation als Darstellung eines Bühnenstückes. Taplins Kommentar zu den kampanischen Bildern verdient besondere Beachtung: „It seems worth seriously considering whether Campanian pottery incorporates tastes, cultural priorities, and even performance forms that owe as much to North – the world that is becoming Roman – as they do to the Greek world in the south.“³⁹⁵ Sicher war es nicht bloß die griechische und römische Welt, deren Einfluss in den unterschiedlichen Ausprägungen sichtbar wird, sondern auch der der lokalen Bevölkerungen und besonders im Falle Kampaniens auch der noch unterschätzte und viel zu wenig beachtete Einfluss der Etrusker und Falisker in unmittelbarer Nachbarschaft.

Es zeigt sich, dass Tragödien in unterschiedlich starkem Maße von Beginn der unteritalischen Vasenmalerei an bis ins späte 4. Jh. v. Chr. in ganz Unteritalien und Sizilien, sowohl in den griechischen, wie auch in den indigenen Städten bekannt und beliebt waren. Besonders auf Sizilien weisen die Bilder deutliche Bezüge zum Theater auf, in Form von Bühnenelementen, Kostümen und narrativen Bezügen. Explizite Verweise auf szenische Darstellung sind insgesamt jedoch verschwindend gering. Masken erscheinen nie,³⁹⁶ eindeutige Bühnenbauten nur auf wenigen späten, sizilischen Gefäßen. Alle Charakteristika der Tragödienbilder sind eher implizit und erscheinen auch in anderen Kontexten, so dass für die Tragödienbilder

³⁹² Taplin 2007, 19; Csapo 2014a, 67.

³⁹³ Taplin 2007, 19.

³⁹⁴ Beispielsweise auch auf der kampanischen Halsamphora St. Petersburg B2080 (W1033) des Ixion-Malers, ca. 340–320 v. Chr.; Taplin 2007, 155.

³⁹⁵ Taplin 2007, 20.

³⁹⁶ Csapo meint zwar in der „stiffness, angularity and the larger-than-life size“ des Gesichts des Ödipus auf Syracus 66557 die Andeutung einer Maske zu sehen (Csapo 2014a, 69). Diese Andeutung ist jedoch nur mit viel Phantasie zu sehen.



lediglich ihr Bezug zur Tragödie, nicht auch zu Theateraufführungen offenkundig zum Ausdruck gebracht werden sollte. Die Tragödie scheint vor allem Mittler, nicht aber Mittelpunkt der Bilder zu sein, deren Bedeutung weiterhin im erzählerischen und moralischen Inhalt des wiedergegebenen Mythos liegt, nicht in seiner darstellenden Fassung.³⁹⁷ Wie die Tragödie selbst, durchbrechen die Darstellungen die Ebenen von Mythos und menschlicher Welt der Mythenachahmung nicht oder nur in den wenigsten Beispielen.

Das Auftreten der Mythenbilder mit inhaltlichen und ikonographischen Elementen der Tragödien bezeugt die Beliebtheit und Verbreitung der attischen Komödien in ganz Unteritalien und Sizilien. Wie schon Webster³⁹⁸ konstatiert auch Taplin: „It should be beyond reasonable doubt that by about 350 BC Athenian tragedies were being performed on quite a regular basis in the Greek cities of southern Italy.“³⁹⁹ Bilder wie die der Medea, legen weiter nahe, dass auch vorher schon, kurz nach den Erstaufführungen in Athen, Tragödien nach Unteritalien exportiert wurden.⁴⁰⁰

3.2 Das Satyrspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik

Das Satyrspiel steht nicht nur literarisch und dramatisch zwischen der Tragödie und der Komödie, sondern auch ikonographisch.⁴⁰¹ So gibt es Darstellungen mit Satyrchören in Kostüm und mit Masken, aber auch welche mit Satyrn ohne Anzeichen von Verkleidung, die durch das Geschehen als Satyrspiele interpretiert werden können.⁴⁰² Darstellungen, die mit Satyrspielen verbunden werden können, beschränken sich auf das 5. Jh. v. Chr. und das erste Viertel des 4. Jh. v. Chr.⁴⁰³ und stammen innerhalb Italiens aus Lukanien und Apulien.

Die wohl bekannteste Vase mit Satyrspiel, die in Unteritalien gefunden wurde, ist der attisch-rotfigurige Pronomos-Krater⁴⁰⁴ aus Ruvo. Er belegt ein frühes Interesse am Satyrspiel und an Theaterbildern in Apulien. Über die Interpretation des Bildes in Bezug auf seinen Fundkontext herrscht Uneinigkeit. Wurde von Webster noch vorgeschlagen, das Gefäß käme in Zweitverwendung eher zufällig nach Italien,⁴⁰⁵ geht Allan weiter, indem er die Möglichkeit erwägt, ein lokal – womöglich in Tarent – aufgeführtes Satyrspiel könne dargestellt sein.⁴⁰⁶ Die hier zum Ausdruck kommende Frage ist, ob im Hinterland Unteritaliens bewusst Themen des attischen Theaters gewählt wurden und ob dies aufgrund zufälliger Verfügbarkeit oder aufgrund gezielter Arbeit für das interessierte Publikum geschah.

Dargestellt sind mittig oben auf einer Kline lagernd Dionysos und Ariadne mit einem kleinen Himeros bei einer am Ende der Kline sitzenden Frau mit weiblicher Maske in der Hand⁴⁰⁷. Unter ihnen befinden sich die Musiker des Spiels, ein sitzender Aulosspieler und ein Stehender

³⁹⁷ Vgl. „The artist’s desire to show the production is comprised by a desire to tell the story.“ (Csapo 2014a, 69).

³⁹⁸ IGD 11.

³⁹⁹ Taplin 2012, 226.

⁴⁰⁰ Taplin 2012, 233; Schönheit 2018, 125.

⁴⁰¹ Ausführlich bei Krumeich 1999.

⁴⁰² Green 1994, 39.

⁴⁰³ Carpenter 2005, 220 f. 226, 234.

⁴⁰⁴ Neapel NM 3240, Pronomos-Maler, um 400 v. Chr.; ARV², 1336, 1; FR, pls. 143–144; Taplin–Wyles 2010.

⁴⁰⁵ Webster 1972, 42–62.

⁴⁰⁶ Allan 2001, 70; Relativierende und überzeugende Ausführung bei Burn 2010, 31.

⁴⁰⁷ Zur Deutung der Frau folge ich der Deutung Griffiths. Ihre Zentrale Position auf der Klinie in einer Ebene mit dem Götterpaar und ihr direkter Bezug zum Himeros, erlauben nicht sie als Schauspieler anzusehen, sondern als Göttin. (Griffith 2010, 60).



mit Lyra. Um sie herum gruppieren sich in beiden Ebenen bartlose Schauspieler, die meisten mit einem *Perizoma*, einem felligen Schurz mit Phallos, und Satyrschwanz ausgestattet. Neun von elf halten ihre Maske in der Hand, einer trägt sie und tanzt zur Musik des Flötenspielers, einem fehlt eine Maske. Ein weiterer Jüngling, ohne Schurz und ohne Maske sitzt mit langem, reich bekränzttem Haar und einer Buchrolle in der Hand auf einer Bank neben dem Tanzenden, er ist vermutlich der Dichter des Stückes. Oben, das Götterpaar rahmend, stehen drei bärtige Schauspieler in langen, reichen Kostümen. Links ein einzelner in aufwendig ornamentiertem Gewand, rechts einer in Stiefeln und Brustwams mit Keule über der linken Schulter. Ihm zugewandt steht der dritte Bärtige, dieser im langen Zottelkostüm und mit der Maske eines Papposilens in der Rechten. Ein Dreifuß oben links und ein weiterer auf einer Säule rechts kennzeichnen die Szene als im Heiligtum stattfindend. Die einzelnen Choreuten sind mit Namen versehen, was womöglich ein direkter Bezug auf die italische Vorliebe für Beischriften ist.⁴⁰⁸

Das Bild des Kraters zeigt nicht direkt ein Satyrspiel, sondern die Choreuten vor oder eher bei der Feier nach dem Spiel. Dieses Spiel umfasst die Kombination von Tragödien und Satyrspiel, wie sie zu den dionysischen Festen gemeinsam aufgeführt wurden. So wurde ausführlich diskutiert, ob es sich um eine bestimmte Inszenierung handelte, die das Bild ehrte mit Pronomos als Auleten und Demetrios als Dramaturgen, oder aber, dass es sich um ein mehr generisches Bild handle mit einer Synthese tragischer und satyrischer Theaterelemente.⁴⁰⁹ Das Bild lässt aber einige Charakteristika der (attischen) Darstellungen des Satyrspiels erkennen. Das Kostüm, bestehend aus Fellschurz mit angenähertem Schwanz, ist ebenfalls auf weiteren Beispielen vorhanden⁴¹⁰ und ein Schauspieler als Papposilen tritt an prominenter Stelle auf, der zeigt wie wichtig die Position des Papposilens als Chorführer war. Besonders eindrücklich ist in diesem Beispiel die Ambiguität der Satyrspielbilder zu sehen: Während alle Unmaskierten mit der Maske noch in der Hand klar als Schauspieler zu erkennen sind, geht der eine Maskierte so in seiner Rolle auf, dass die Kostümierung als solche nicht mehr in Erscheinung tritt. Ohne Kontext könnte es sich bei diesem, bezeichnender Weise aus dem Bildrahmen tanzenden, um einen echten Satyr handeln. Die Maske ist nicht als solche zu erkennen, nur der Schurz könnte verräterisch sein.⁴¹¹

Datiert in die letzten Jahre des 5. Jh. scheint zwischen Fertigung und Export kein großer Zeitraum bestanden zu haben. Die wenig jüngeren unteritalischen Beispiele zeigen zudem, dass das Motiv des Satyrspiels oder der Satyrspieler durchaus geschätzt und verstanden wurde. Es besteht somit kein Zweifel, dass der Pronomos-Krater in voller Absicht vom vermutlich peuketischen Käufer ausgesucht und sogar für eben diese gefertigt wurde.⁴¹²

Wie schon bei der Tragödie, richtet sich auch beim Satyrspiel das Interesse der Maler auf die Geschichte, nicht das Theater.⁴¹³ Anders als bei der Tragödie zieht sich dies in den Darstellungen jedoch nicht konsequent durch und Kostüme werden durchaus deutlich angegeben.⁴¹⁴

⁴⁰⁸ Dass sich die Inschriften tatsächlich auf individuelle Schauspieler und damit die Feier einer bestimmten Aufführung handelt, bleibt unwahrscheinlich.

⁴⁰⁹ Carpenter 2005, 225; Griffith 2010, 48, 52.

⁴¹⁰ London BM 1846.9–25.16; Bonn 1216.183+; Wien IV 985.

⁴¹¹ Zum *Perizoma* und dessen Bezug zum Theater s. Krumeich 1999.

⁴¹² Griffith 2010, 48.

⁴¹³ Green 1995, 26.

⁴¹⁴ Weitere Beispiele: BM 1846.9–25.16; Bonn 1216.183+; Wien IV 985.



Abb. 4: Lukanischer Kelchkrater, Kyklops-Maler, ca. 420–400 v. Chr.; London BM 1947.7–14.18, © The Trustees of the British Museum

Ganz in dieser Tradition der attischen Darstellung stehen die unteritalischen Bilder des Satyrspiels. Eines der ältesten Beispiele zeigt ein lukanischer Kelchkrater⁴¹⁵ (Abb. 4). Hier liegt mittig unten auf einem Fell ausgestreckt ein Zyklon. Mit dem rechten Arm hinter dem Kopf und mit geschlossenem Auge schläft er neben seinem Becher. Oberhalb des Schlafenden steht rechts ein junger Mann mit Chlamys und Pilos – Odysseus. Links bemühen sich drei Gefährten, einen Baumstamm zu entwurzeln, während ganz links zwei weitere mit Fackeln Licht in die nächtliche Szene bringen. Rechts finden diese zwei einen Gegenpaart in zwei hüpfenden, tanzenden Satyrn.

Die aus der Odyssee bekannte Szene der Blendung des Zyklons Polyphem durch Odysseus und seine Gefährten ist hier zweifelsfrei adaptiert und durch Satyrn erweitert. Dieses Bild ließe sich somit leicht verbinden mit dem Satyrspiel des Euripides ‚Kyklops‘, das ca. 408 v. Chr. in Athen aufgeführt wurde.⁴¹⁶ Die am Rand in ähnlicher Schrittstellung Tanzenden scheinen den Satyrchor des Stückes wiederzugeben.⁴¹⁷ Die Satyrn im Stück sind, wie die im Bild, nicht aktiv an der Rettung beteiligt, sondern halten vorsichtig Distanz.⁴¹⁸

Nimmt man an, das Bild bezieht sich direkt auf das Stück des Euripides, so besage dies eine ausgesprochen zeitnahe Verbreitung von Athen nach Italien und das hohe Interesse an

⁴¹⁵ London BM 1947.7–14.18, Kyklops-Maler, ca. 420–400 v. Chr.; LCS 27, Nr. 85; Green 1995, 28.

⁴¹⁶ Krumeich 2004, 47; Carpenter 2005, 220.

⁴¹⁷ Green 1995, 29; Carpenter hingegen argumentiert, dass die Präsenz der Satyrn aufgrund ihres Bezuges zum Wein, unabhängig von einem Theaterstück, erklärbar sein (Carpenter 2005, 227).

⁴¹⁸ Eurip. Cycl. 630–62; Allan 2001, 71.



attischem Theater in Süditalien.⁴¹⁹ Dearden vermutet hingegen, dass entweder eine ältere Version des ‚Kyklops‘ im Bild zu sehen ist, das er vor 408 v. Chr. datiert. Oder aber, dass Euripides sein Satyrspiel zunächst in Unteritalien und dann erst in Athen aufführte, wie dies bereits Aischylos mit den ‚Aitnaiai‘ tat.⁴²⁰

Ikongraphisch zeigt das Bild die Satyrn, die Gefährten und auch Polyphem nicht etwa als Schauspieler, sondern ganz ohne Kostüme als reale Personen des Mythos. Die Zusammenstellung des bekannten Mythos mit Satyrn verrät hingegen das Satyrspiel als Inspiration des Bildes. Schon für die attischen Vasenbilder wurde erkannt, dass Darstellungen, die den normalen Handlungsrahmen von Satyrn überschreiten, mit großer Wahrscheinlichkeit auf Satyrspiele zurückgehen.⁴²¹ Das Satyrspiel lässt sich folglich durch die Anwesenheit seiner Chorprotagonisten, der Satyrn, leichter erkennen und benennen als Tragödien, doch auch bei ihm ist ein direkter Hinweis auf die illusionistische Welt des Theaters in Form von Masken und Kostümen keineswegs obligatorisch.

Weitere Beispiele unteritalischer Vasenbilder mit einem möglichen Bezug zum Satyrspiel sind ein lukianischer Volutenkrater in Tarent⁴²², ein apulisches Kelchkraterfragment in Tarent⁴²³ und eine lukianische Nestoris in Bonn⁴²⁴ mit Perseus und dem Medusenhaupt. In diesen Bildern fliehen Satyrn aufgeschreckt vor dem hochgehaltenen Kopf der Medusa. Auch hier finden sich keine eindeutigen Zeichen, die auf eine Theaterinszenierung verweisen, doch ist die Szene des Tarentiner Kraters mit einer Darstellung von Kalathiskos-Tänzern verbunden, die auf szenische Vorführungen verweisen.⁴²⁵ Darüber hinaus deutet die mehrfache Wiedergabe der Szene an, dass es sich um eine bekannte Version der Medusengeschichte handelte, die Satyrn einschloss.

Da sehr wenige Satyrspiele oder Satyrspielfragmente erhalten sind, teils nicht mal vom Titel erkennbar, helfen auch schriftliche Quellen kaum weiter. Einzig der Kyklops erlaubt eine Verbindung von Text und Bild. Insofern ist eine Verbreitung des Satyrspiels als Bildthema in Unteritalien zunächst geringer belegt, als die der Tragödien. Doch im Gegensatz zu den Tragödienbildern, konnte sich ein Maler von Satyrspielen dezidiert Theaterikonographie bedienen. Die spielerische Freiheit mit der das Satyrspiel die Grenzen von Ernst und Komik, aber auch von Illusion und Realismus überschreiten konnte, zeigt sich am apulischen Glockenkrater Louvre K 8⁴²⁶. Hier tanzt links im Bild ein nackter Satyr neben einem niedrigen Altar. Er wird von einem älteren, ihm zugewandten Satyr begleitet, der mit einem langen, reich gemusterten Chiton bekleidet ist und Flöte spielt. Rechts begleitet sie eine stehende Frau, lediglich mit Perlenkette und Sandalen bekleidet. Zu Boden blickend hält sie in der rechten Hand einen Helm mit Helmbusch, in der Linken ein Rundschild.

Der tanzende Satyr ist nicht als Schauspieler auszumachen, sondern entspricht in Statur und Haltung vielen weiteren Satyrn.⁴²⁷ Der Aulet hingegen ist in seinem langen, kostümhaften Gewandt ungewöhnlich. Hier ist der Verdacht gerechtfertigt, in ihm einen Musikanten zu sehen, der auf ein Satyrspiel verweist. Gleiches gilt für die vermeintliche Mänade, deren

⁴¹⁹ Allan 2001, 72.

⁴²⁰ Dearden 1999, 241.

⁴²¹ Green 1994, 39; Heinemann 2016, 230.

⁴²² Tarent 8263, Kerneia-Maler, ca. 400 v. Chr., FO: Ceglie del Campo; LCS 280.

⁴²³ Tarent 124007, Maler der Geburt des Dionysos, ca. 400–390 v. Chr.; RVAp (2/18).

⁴²⁴ Bonn 2667, Budapest-Gruppe, ca. 380 v. Chr.; LCS 584.

⁴²⁵ Carpenter 2005, 228.

⁴²⁶ Louvre K 8, Gruppe von Schwerin, ca. 400 v. Chr.; CVA Louvre 25, Taf. 16, 1–2.

⁴²⁷ z. B.: Florenz 4050 (RVAp (4/225)) und Ragusa, Privatsammlung (LCS 68).



Nacktheit Vergleiche findet,⁴²⁸ während ihr Helm und ihr Schild Fragen aufwerfen, die womöglich durch die Kenntnis des entsprechenden Stückes beantwortet würden.

In diesen Beispielen wird der Bezug zum Theater ikonographisch mindestens so vage hergestellt wie bei den Tragödienbildern. Thema und einzelne Elemente legen die Vermutung nahe, ein Drama als Vorlage zu sehen, ein expliziter Verweis im Bild bleibt aus.⁴²⁹

Dies gilt aber nicht für alle Darstellungen. Ähnlich dem Pronomos-Krater, zeigen eine Reihe unteritalische Gefäße Satyrtänzer vor oder nach dem Spiel. Ein apulischer Glockenkrater in Sydney⁴³⁰ ist ein solches Gefäß. Auf einem Mäander-Kreuzplattenband stehen drei Männer in Satyrschurz mit angenähertem Pferdeschweif. Die beiden linken halten im Gespräch ihre Masken in den Händen. Der Dritte, rechts, trägt seine Maske bereits auf dem Gesicht und ist ähnlich dem Maskierten auf den Pronomos-Krater ganz in seiner Rolle aufgegangen. Die Maske ist als solche nicht zu erkennen, seine Haltung entspricht der von tänzelnden Satyrn. Hinter ihm liegt ein Tympanon, das auf die bald erklingende Musik verweist. Die drei sind eindeutig als Teilnehmer eines Satyrchores anzusprechen und belegen somit die Kenntnis auch des Satyrspieles in Unteritalien.⁴³¹

Das Satyrspiel steht somit sowohl dramaturgisch und ikonographisch zwischen der Tragödie und der Komödie.⁴³² Wird die Erzählung des Stückes wiedergegeben, verzichtet der Maler auf Bühnenverweise. Masken, Kostüme oder Bühne werden nicht mit abgebildet. Stattdessen wird, wie bei den Tragödienbildern, die Illusion des Theaters nicht durchbrochen und die Geschichte, nicht die Aufführung, ist zu sehen.⁴³³ Daneben zeigen andere Darstellungen Schauspieler im Satyrschurz, die keine Geschichte erzählen und ausschließlich auf den Einfluss von Kostümen und Theater auf die Sehgewohnheiten verweisen.

Die Fundorte entsprechender Gefäße erstrecken sich über Tarent und Metapont zu den indigenen Städten, wieder besonders Ruvo.⁴³⁴ Zeitlich treten Darstellungen, die mit Satyrspielen in Verbindung gebracht werden können, jedoch vorwiegend zum Ende des 5. und Anfang des 4. Jh. v. Chr. auf.⁴³⁵ Der ebenfalls in Ruvo gefundene Pronomos-Krater, zusammen mit den unteritalischen Exemplaren, veranschaulicht das Interesse an und Verständnis für das griechische Theater insgesamt. Wie Tragödien fanden auch Satyrspiele bis ins weite Hinterland Verbreitung,⁴³⁶ Darüberhinaus dokumentieren die Darstellungen von Satyrschauspielern auch die Kenntnis über das szenische Spiel in den italischen Städten und widersprechen somit einer rein mündlichen oder schriftlichen Verbreitung der Tragödien und Satyrspiele.

⁴²⁸ z. B.: Florenz, Slg. La Pagliaiuola 108 (RVAp (5/245)) und B.M. F 133 (RVAp (10/190)).

⁴²⁹ Zwei weitere Beispiele könnten der Becher New York 12.235.4 und der Krater Bellinzona, Sammlung Moretti, ehem. Hirsch 1027 sein.

⁴³⁰ Sydney 47.05, Tarporley-Maler, ca. 400 v. Chr.; RVAp (3/15).

⁴³¹ Carpenter 2005, 229.

⁴³² Diese Feststellung negiert dabei keineswegs den entwicklungsgeschichtlichen und inhaltlichen Verbund des Satyrspiels mit der Tragödie (Heinemann 2016, 230).

⁴³³ Vgl. Carpenter 2005, 234.

⁴³⁴ Carpenter 2005, 235.

⁴³⁵ Carpenter 2005, 220.

⁴³⁶ Vgl. Burn 2010, 31.



3.3 Das Possenspiel in der griechischen Keramik

Mit ihrem Ursprung in der attischen Vasenmalerei, schöpft die unteritalische Malerei auch thematisch aus dem reichhaltigen Bildprogramm Athens. Daher ist es naheliegend, zunächst nach Vorläufern der Possenbilder zu suchen, die aus Attika und dem weiteren Umfeld in Griechenland stammen. Doch Theaterbilder allgemein, auch Darstellungen der Tragödie und des Satyrspiels, bilden seltene Ausnahmen im Bildprogramm der attischen Vasenmalerei.⁴³⁷ Dennoch gibt es seit dem späten 8. Jh. v. Chr. Vasenbilder, deren Darstellungen sich durchaus mit szenischen Darbietungen in Verbindung bringen lassen.

Erstmals in der korinthischen Vasenmalerei, dann im gesamten griechischen Raum, treten Komastentänzer auf. In frühesten Beispielen, erscheinen deformierte Figuren, die durch ihre Gestalt bekannte Bildthemen in komische verwandeln. Beispielsweise zeigt eine protokorinthische Olpe in der Villa Giulia⁴³⁸ im oberen Drittel einen Jagdfries, in dem ein Dieb mit verdrehten Füßen und deutlich verbogenem Körper einen erlegten Hasen stiehlt. Dieser hängt als Jagdbeute am Stab eines kleineren Mannes im Gefolge eines großen, der im Begriff ist mit einem Stein einen weiteren Hasen am linken Bildrand zu erlegen. Hinter dem mittigen Dieb folgen ein Löwe und eine weitere Gestalt mit stark eingedrehten Beinen. Die Handlung bildet zusammen mit der auffälligen Physiognomie des Diebes und seines weiter rechts stehenden Gefährten die Komik der Darstellung.⁴³⁹ Diese prononcierte Körperdiffamiation bildet den Kern des komischen Charakters älterer Bilder.

Mitte des 7. Jh. v. Chr. etabliert sich in der korinthischen Vasenmalerei der Figurentypus des sogenannten Dickbauchtänzers, der im Laufe des 6. Jh. in der attischen Malerei übernommen wird.⁴⁴⁰ Der durch weiche Formen und spannungslose Haltung stets tanzend wirkende Körper weist eine Betonung von Bauch und Gesäß auf, welche den Figuren die Benennung einbrachte.⁴⁴¹ Sofern bekleidet, tragen sie ein kurzes, gegürtetes Gewand, das durch reichen Stoff den Bauch zusätzlich betont. Besonders auf kleinen Gefäßen, wie Aryballoi, waren die Tänzer ein beliebtes Motiv. Etwa 400 korinthische Exemplare sind bekannt.⁴⁴² In der attischen Malerei erscheinen diese Dickbauchtänzer ab dem frühen 6. Jh. v. Chr. und sind wiederholt eng mit Dionysos verbunden. Die älteren Darstellungen zeigen tänzelnde, spielende und teils obszöne Figuren, die oftmals mit gepolstertem Gesäß, Brüsten und Bäuchen ausgestattet sind.⁴⁴³ Ab spätestens Mitte des 6. Jh. v. Chr. entfällt diese Kostümierung jedoch und es handelt sich lediglich um nackte, tanzende Männer.⁴⁴⁴ Neben dem Tanz ist Wein ein weiteres Charakteristikum, das sie abermals mit Dionysos verbindet.⁴⁴⁵ Viele dieser Bilder geben Prozessionen wieder, die von einem Flötenspieler angeführt und teils von Opfertieren begleitet werden.⁴⁴⁶

⁴³⁷ Zu Theaterbildern allgemein s. Steinhart 2004, speziell zum Satyrspiel s. Seidensticker 1999.

⁴³⁸ Rom, Museo Etrusco di Villa Giulia 46781, ca. 640–630 v. Chr.; Wannagat 2015, 33, Abb. 23.

⁴³⁹ Wannagat 2015, 33.

⁴⁴⁰ Meyer 2002/03, 135.

⁴⁴¹ Meyer 2002/03, 135.

⁴⁴² Csapo 1994, 91.

⁴⁴³ Beispielsweise die Kalyx Louvre E 742 des KY-Malers, ca. 575–565 v. Chr.

⁴⁴⁴ Csapo 2014c, 97. Bsp.: Attische Hydria Museo Etrusco di Villa Giulia 50425, Wannagat 2015, 126, Abb. 110–111 oder auch Malibu 79.AE.128, ca. 600–550 v. Chr.

⁴⁴⁵ Csapo 2007, 13.

⁴⁴⁶ Beispielsweise die Amphora München 1612 A des Archeloos-Maler, ca. 525–475 v. Chr.



Die Bedeutung der Dickbauchtänzer ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen. In ihnen wurden Darsteller bei Symposien gesehen, deren vorgeschlagene Stati von Aristokraten bei einem ritualisierten Normbruch,⁴⁴⁷ über professionelle Schausteller⁴⁴⁸ bis zu ärmsten Bittstellern⁴⁴⁹ reichen. Aufgrund ihrer vermutlich nicht realen Deformierungen, der Tänze fernab von Symposiondarstellungen und der rituell anmutenden, schematischen Wiederholungen, dürfen ihre Darbietungen als Formen der inszenierten Aufführung im Rahmen von (vermutlich dionysischen) Festen angesehen werden.⁴⁵⁰

Andere Darstellungen zeigen Komastentänzer im Rahmen eines eindeutigen Symposions.⁴⁵¹ Unter Komastendarstellungen fallen Bilder von tanzenden Männergruppen, dick ausgestaffierten Tänzern, ungepolstert kostümierten Darstellern sowie kostümierte und uncostümierte Satyrgruppen zusammen.⁴⁵² Die Komastensbilder werden wiederholt mit Dithyrambendarbietungen in Verbindung gebracht.⁴⁵³ Gemeinsame Merkmale sind hierbei das Auftreten von Prozessionen, obszöne Darbietungen und die enge Verknüpfung mit dionysischen Riten.⁴⁵⁴



Abb. 5: Attischer Skyphos, ca. 520–510 v. Chr., Boston Museum of Fine Arts 20.18, <www.mfa.org> Copyright 2019 Museum of Fine Arts, Boston

Komosbilder sind im Unterschied zu den Komastensbildern ausschließlich attisch und zeigen klar geordnete, einheitlich gekleidete Männer, meist reitend und vielfach auf einen Flötenspieler ausgerichtet.⁴⁵⁵ Ein attisch-schwarzfiguriger Skyphos in Boston⁴⁵⁶ gehört zu den späteren Komosbildern, die bereits an koordinierte Chöre denken lassen (Abb. 5). Die eine Seite des Skyphos zeigt sechs Reiter auf Vögeln. Sie reiten nach rechts auf einen kleinen Mann

⁴⁴⁷ Kaeser 1990, 283.

⁴⁴⁸ Steinhard 1992, 509.

⁴⁴⁹ Fehr 1990, 185.

⁴⁵⁰ Meyer 2002/03, 163.

⁴⁵¹ Csapo 2007, 17. Bsp.: Malibu 82.AE.121, ca. 525–475 v. Chr.

⁴⁵² Csapo 1994, 89; Meyer 2002/03, 174.

⁴⁵³ Auch wenn hierbei zu bedenken bleibt, dass die ältesten erhaltenen Dithyramben erst ca. 150 Jahre nach den Vasenbildern entstanden (Csapo 1994, 90).

⁴⁵⁴ Csapo 2007, 18.

⁴⁵⁵ Meyer 2002/03, 167–169.

⁴⁵⁶ Boston MFA 20.18, ca. 520–510 v. Chr., Csapo 2014c, 100, Abb. 5.4.



mit Maske und einen Flötenspieler zu. Die andere Seite präsentiert sechs behelmte Reiter auf Delphinen, ebenfalls auf einen Flötenspieler rechts im Bild gerichtet. Die Flötenspieler und die synchron dargestellten Tierreiter verweisen auf musische und mimische Vorführungen, wie sie auch in den Tierchören der überlieferten Komödien auftreten.⁴⁵⁷ Derartige Reiterchöre erfreuten sich von der Mitte des 6. Jh. bis ins frühe 5. Jh. v. Chr. einer gewissen Beliebtheit in der Vasenmalerei.⁴⁵⁸ Eine schwarzfigurige Amphora aus Cerveteri⁴⁵⁹ vermittelt einen ähnlichen Eindruck. Hier steht links im Bild ein Mann in langem Chiton und Himation, der eine Doppelflöte spielt. Vor ihm gruppieren sich drei Pferd-Reiter-Paare in gleicher Haltung. Die Reiter sitzen auf den Schultern ihrer Pferde, greifen mit der rechten Hand in die Mähne, an der sie sich halten und erheben den linken Arm in einem 90 Grad Winkel nach oben. Sie tragen kurze Gewänder und geschmückte Helme. Auch die Pferde sind Männer, doch mit Pferdeköpfen über die Hinterköpfe und Schultern gezogen und hellen Wamsen mit Pferdeschweif. Die Hände auf die Knie gestützt tragen sie vornüber gebeugt ihre Reiter. Einzelne dieser Chöre lassen sich mit den Titeln alter Komödien vergleichen, so dass ebenso eine Verbindung zur zeitnahen Alten Komödie gezogen wurde. So erinnert diese Amphora Green an *Die Ritter* des Aristophanes.⁴⁶⁰

Etwas jüngere Bilder mit einem Flötenspieler und mehreren gleich dargestellten Gestalten können aufgrund des integrierten Musikers umso leichter als Darstellungen von komischen Chören verstanden werden. Zumeist wurden Tiere und Fremde gewählt, Athener Bürger kommen als Chor nicht vor.⁴⁶¹

Ein ganz anderes Beispiel sind die sogenannten Getty-Birds. Der attische Kelchkrater⁴⁶² zeigt mittig einen Doppelflötenspieler in Frontalansicht und zwei als Vögel verkleidete Darsteller. Der Aulet trägt ein reichverziertes, langes Gewand und wird flankiert von zwei Tänzern in Vogelkostümen mit Bühnenhosen und erigierten Phalloi. Eine Verbindung zu den *Vögeln* des Aristophanes wurde anhand des möglicherweise gemeinten Vogelchores oft diskutiert.⁴⁶³ Aber die Charakteristika der Kostüme, Kamm, Schwanz, Sporn und der kurze Schnabel sowie eine gepunktete Musterung des angedeuteten Gefieders, erzielen eine eindeutige Bestimmung der Tiere als Hähne. Im Chor des Aristophanes treten dagegen keine Hähne auf. Zudem wird das Gefäß etwas älter datiert als das Drama.⁴⁶⁴ Die Zuweisung des Bildes zum Stück ist somit nicht haltbar. Ein weiterer Vorschlag ist die Interpretation, in der Darstellung eine Szene der *Wolken* des Aristophanes zu sehen.⁴⁶⁵ Doch ist das Motiv allzu abstrahiert, um glaubhaft mit einer Komödie des Aristophanes verbunden werden zu können. Stattdessen bezeugt der Krater sicher ein anderes, heute unbekanntes, Stück mit einem Hahnenchor.

Ebenfalls ein Vogelkostüm trägt eine Figur auf einer rotfigurigen Pelike in Atlanta⁴⁶⁶. Der Choreut im geflügelten Kostüm mit Hahnenkamm und Bühnenhose tritt hier einzeln auf, seine Verbindung zur szenischen Aufführung wird durch den auf der Rückseite zu sehenden Flötenspieler unterstrichen. Eine deutlich ältere attisch-schwarzfigurige Oinochoe in

⁴⁵⁷ Eingängige Beispiele sind hierfür Komödien wie *Die Wespen*, *Die Vögel* und *Die Frösche* des Aristophanes.

⁴⁵⁸ Froning 2002, 92; Green 2012, 290.

⁴⁵⁹ Berlin F 1697, 540–530 v. Chr., Green 1994, 28, Abb. 2.7.

⁴⁶⁰ Green 1994, 28.

⁴⁶¹ Green 1994, 28; Denard 2007, 142.

⁴⁶² Neapel MAN, ehem. Malibu 82.AE.83, ca. 415–400 v. Chr., Green 1994, 30.

⁴⁶³ Taplin 1993, 102–104; Csapo 2014c, 102.

⁴⁶⁴ Vgl. auch Krumeich 2004, 45.

⁴⁶⁵ Csapo 1994, 65.

⁴⁶⁶ Atlanta 2008.4.1, ca. 5. Jh. v. Chr., Csapo 2014c, 104, Abb. 5.8.



London⁴⁶⁷ bestätigt weiter, dass nicht allein Aristophanes einen Vogelchor auftreten ließ. Auf der Oinochoe spielt erneut links ein Flötenspieler, während zwei Männer im Vogelkostüm ausfallenden Schrittes und mit ausgebreiteten Armen/Flügeln nach rechts laufen. Diese Beispiele zeigen, dass sich bestimmte Chöre wiederholen konnten und die heutigen Kenntnisse bei weitem zu gering sind, um Zuschreibungen zu erlauben.

Darstellungen von Chören sind somit Bestandteil des griechischen Darstellungskanons, treten jedoch sehr selten auf. Die mimischen Darbietungen, wie sie hinter den Komastenszenen zu vermuten sind, sind nicht in eine gesicherte Tradition mit der späteren Komödie zu stellen.⁴⁶⁸

Die jüngeren Beispiele, wie die der Vogelchöre, passen hingegen zeitlich und thematisch zur Alten Komödie und entsprechen mit ihrer Fokussierung auf den Chor dem Schwerpunkt der älteren Komödien.⁴⁶⁹ Darstellungen von Chören, insbesondere den phantastischen Tierchören, nahmen zeitgleich mit der Etablierung der Großen Dionysien im frühen 5. Jh. v. Chr. ab.⁴⁷⁰ Stattdessen gewannen Darstellungen von Schauspielern Beliebtheit.

Mit der steigenden Bedeutung der Schauspieler in den Dramen vollzog sich ein Wechsel im Bildprogramm. Etwa nach 430 v. Chr. werden nahezu ausschließlich Schauspieler und nicht mehr Chöre wiedergegeben.⁴⁷¹ Diese entwickelten sich dennoch nicht zu einem Standardmotiv, belegen aber doch ein Interesse der Vasenmaler und Käufer am Theater. Kleinere Gefäße wie Choenkännchen und Oinochoen sind die häufigsten Träger von Komödienbildern. Wohl der bekannteste Chous mit Theatergeschehen ist ein Chous in Athen⁴⁷². Er zeigt auf der rechten Seite die einzige attische Abbildung eines hölzernen Bühnenaufbaus und – gänzlich einzigartig – zwei sitzende Zuschauer auf der linken Seite. Auf dem mit einer Treppe versehenen Bühnenbau hüpfert ein Darsteller im langärmeligen und langbeinigen Kostüm, das seine Bühnennacktheit betont. Über der linken Schulter hängt ihm ein Mantel, in der linken Hand hält er eine Sichel und in der Armbeuge trägt er einen Beutel: die Attribute des Perseus zur Tötung der Medusa. Seinem Kostüm fehlen die für die Komödienschauspieler typischen Polsterungen und auch eine Maske ist nicht zu erkennen. Die Haltung des in die Luft gehobenen rechten Arms und rechten Beins sprechen dagegen für eine komische und keineswegs ernste bzw. tragische Darbietung.⁴⁷³ Die Zuschauer sind ein bärtiger Mann in langem Himation und ein bartloser Jüngling mit freiem Oberkörper, einem Mantel um die Beine und einem Stab in der linken Hand. Beide sitzen auf hintereinander dargestellten Klismoi.

Ein weiteres Beispiel ist eine Oinochoe des Nikias-Malers im Louvre⁴⁷⁴, die vermutlich Darsteller als Herakles und Nike in einer von Kentauren gezogenen Quadriga zeigt. Deren Kostüme sind auch ebenfalls nicht explizit als solche wiedergegeben, die grotesk-maskenhaften Gesichter lassen das Theater aber hinreichend anklingen. Angeführt wird das Gespann von einem Fackelträger mit zwei Fackeln und einer Komastenkronen, dessen Bühnentrkot eindeutig dargestellt ist: lange Ärmel und Hosen sind zu erkennen, ein übergroßer Phallus sowie Bauch und Brust sind leicht ausstaffiert. Auf eine Bühne wurde in

⁴⁶⁷ London, BM B 5509, ca. 480 v. Chr., Green 1994, 30 f.

⁴⁶⁸ Vgl. Steinhart 2004, 57.

⁴⁶⁹ Csapo 2014c, 104.

⁴⁷⁰ Denard 2007, 142.

⁴⁷¹ Csapo 2014c, 104.

⁴⁷² Athen NM BΣ 518, ca. 420–400 v. Chr., Hughes 2006; Csapo 2014c, Abb. 5.9.

⁴⁷³ Hughes 1996, 106 f; Csapo 2014c, 106. Es bestünde auch die Möglichkeit, dass sich das Bild auf die Darbietung eines Satyrspieles bezieht, das – wie oben dargelegt – ikonographisch zwischen dem Ernst der Tragödie und der Parodie der Komödie stehen kann.

⁴⁷⁴ Paris, Louvre NM 707 (M9), ca. 410–400 v. Chr., Denoyelle 2010, 105, Taf. 52.



der Darstellung verzichtet. Ein Verweis auf das komische Theater ist ersichtlich, das Theatergeschehen tritt dennoch nicht ausdrücklich in den Vordergrund.

Vergleichbar mit dieser Oinochoe und gleichzeitig mit einem apulischen Glockenkrater (A 33) ist eine Kanne in Athen⁴⁷⁵. Sie wird um 400 v. Chr. datiert und zeigt zwei bärtige Komödianten, die einen großen Spieß mit einem Festkuchen nach rechts tragen.⁴⁷⁶ Die Kanne entspricht einfachem Trinkgeschirr und wurde mit vier weiteren theaterbezogenen Kannen in einer Füllgrube gefunden.⁴⁷⁷ Mit vielen unteritalischen Exemplaren zeitgleich ist auch ein Glockenkrater⁴⁷⁸ aus Korinth, datiert um 380-370 v. Chr. Auf diesem rühren zwei Komödianten in einem mittig stehenden Mörser, während sie sich zu den äußeren Seiten in gleicher Haltung gegen aufdringliche Gänse wehren. In Kostüm und Masken gleichen diese Darsteller denen weitverbreiteter Terrakotten und den unteritalischen Darstellungen.

Vor 430 v. Chr. scheint ein gepolstertes Trikot, der Wams der Komödianten, in Griechenland nicht kanonisch gewesen zu sein.⁴⁷⁹ Das Fehlen der für die späteren Schauspielerdarstellungen typischen Polsterungen ist somit kein eindeutiges Indiz den älteren Darstellungen ihren Bezug zur Komödie abzusprechen. Erst mit der weiten Verbreitung des Theaters in spätklassischer und besonders hellenistischer Zeit, scheint sich der Wams als Charakteristikum herausgebildet zu haben.

3.4 Zwischenfazit

Die Betrachtungen der Tragödienbilder und Satyrspiel-Darstellungen führten vor Augen, dass unteritalische Maler des späten 5. Jh. v. Chr. und des 4. Jh. v. Chr. Dramen als Inspiration für Bildthemen und ikonographische Details nutzten. Tragödien hatten einen prägnanten Einfluss auf die Mythenverbreitung und Mythenerzählung in klassischer Zeit, so dass viele Mythenbilder auf die Varianten bekannter Tragödienfassungen rekurrieren, wie dies an den Darstellungen der Medea und der Iphigenie zu sehen ist. Auf der anderen Seite war das szenische Theater in der griechischsprachigen Welt so weit verbreitet und bekannt, dass Elemente der Bühnenaufführungen, wie die reichen Gewänder der tragischen Helden oder Dramenfiguren wie Boten und Paidagogen, in den Gefäßbildern aufgenommen wurden, beispielsweise im Bild des sizilischen Ödipus. Auch wenn in nur der sizilische Krater aus Caltanisseta eindeutige Bühnenreferenzen aufweist, belegen die zahlreichen Gefäßbilder mit mehreren Elementen, die auf Tragödien verweisen, dass das tragische Theater bereits Ende des 5. Jh. v. Chr. in Unteritalien und Sizilien weiträumig verbreitet war. Die Einbindung kostümierter Figuren, selbst wenn sie nicht eindeutig eine Theateraufführung wiedergeben sollen, belegen den Einfluss des Theaters auf die griechische und anhand dieser Beispiele auch der unteritalischen Bilderwelt.⁴⁸⁰ Die Bilder sind dabei keineswegs als Illustrationen des Bühnentheaters zu verstehen.⁴⁸¹ Besonders für Darstellungen mit Tragödienbezug, in geringerem Maße auch für solche mit einem vermeintlichen Satyrspiel, gilt: „The story, not its

⁴⁷⁵ Athen Agora P 23900, ca. 400 v. Chr., IGD 120, Abb. IV.6.

⁴⁷⁶ Crosby 1955, 80; IGD 120, Abb. IV.6.

⁴⁷⁷ Zu allen fünf Gefäßen und den Fundumständen s. Crosby 1955.

⁴⁷⁸ Athen NM 1391, ca. 380–370 v. Chr., Froning 2002, Abb. 119.

⁴⁷⁹ Froning 2002, 93.

⁴⁸⁰ Krumeich 2014, 152 f.

⁴⁸¹ Krumeich 2004, 55.



performance in the theater, is the principal concern.”⁴⁸² Aus diesen Darstellungen ist folglich abzuleiten, dass es nicht primäres Interesse der Maler war Theater, geschweige denn bestimmte Inszenierungen wiederzugeben, dass das Theater jedoch so präsent war, Themen und Motive inhaltlich und ikonographisch zu beeinflussen.

Die Fundorte der Gefäße verweisen weiter darauf, dass sowohl Griechen, wie auch indigene Käufer waren. Apulische Gefäße mit ihren erzählenden Bildern und verhältnismäßig vielen Indizien, die für eine Tragödie als Inspiration des Bildes sprechen, traten besonders in den daunischen Großstädten auf.⁴⁸³ Lukanische Bilder, die eine ähnliche Ikonographie haben, stammen dagegen aus griechischen Siedlungen.⁴⁸⁴ Die bekannten paestanischen Beispiele stammen aus der gemischt geprägten Stadt Paestum,⁴⁸⁵ während die erzählerischen Bilder Siziliens aus den griechisch besiedelten Regionen Syrakus und Lipari stammen,⁴⁸⁶ der Krater mit Bühnenpodest dagegen aus dem sikanischen Capodarso.⁴⁸⁷

Die Tragödienelemente der Mythenbilder und die Theaterbezüge der Satyrspielbilder belegen mit ihren Fundorten in indigenen Gräbern eine Verbreitung der narrativen Inhalte, aber auch der szenischen Details der Dramenstücke in indigenen Gebieten und legen hierdurch ein merkliches Interesse am Drama und am Theater der italischen Bevölkerungen im gesamten Gebiet nahe. Man muss folglich annehmen, dass mindestens die lokalen Eliten Kenntnis vom Theater und Verständnis für den Inhalt der Stücke hatten⁴⁸⁸ und somit wenigstens Teile der Bevölkerung mit der griechischen Theaterkultur vertraut waren.⁴⁸⁹ Dies erlaubt bereits die Annahme, gleiches gelte auch für die Komödie.

Auch bei Bildern, die dem Satyrspiel zugeordnet werden können, tritt die szenische Aufführung nicht in den Vordergrund. Doch sind hier Bezüge zu Erzählungen und Darbietungen vorhanden, so dass das Satyrspiel eine mittlere Position zwischen impliziten und expliziten Theaterverweisen einnimmt.

Von den griechischen Beispielen lässt sich ableiten, dass inszenierte Darbietungen, speziell Chöre, besonders im Laufe des 6. und 5. Jh. v. Chr. in der griechischen Vasenmalerei Anklang gefunden haben, während explizite Komödienszenen ein sehr seltenes Phänomen im griechischen Bildspektrum darstellen. Es gibt also gewisse Vorläufer, sie bieten aber keine aussagekräftige Tradition für die unteritalischen Bilder. Darstellungen von Schauspielern sind in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei ungebräuchlich, sie erobern erst zeitgleich mit den unteritalischen Abbildungen in Form von Terrakotten Attika, Griechenland und die weitere mediterranen Welt.⁴⁹⁰ Diese wenigen, dennoch aussagekräftigen Beispiele von Theaterbildern in Griechenland belegen, dass die unteritalischen Komödienbilder auf Vorläufern aufbauen, diese jedoch quantitativ gering sind und ikonographisch stark variieren.⁴⁹¹

⁴⁸² Carpenter 2005, 234.

⁴⁸³ z. B. Taranto 134905 aus Ugeto, Neapel 81934 und Neapel 82113 aus Ruvo oder Neapel 81947, Neapel 81954, München 3296 und Tarent 8935 aus Canosa.

⁴⁸⁴ z. B. Policoro 35296 und Policoro 35302 aus Policoro.

⁴⁸⁵ z. B. Madrid, 11094 und San Antonio 86.134.167 aus Paestum.

⁴⁸⁶ z. B. Syrakus 66557 und Syrakus 36319 aus Syrakus oder Lipari 10647 und Lipari 2297 aus Lipari.

⁴⁸⁷ s. Anm. Nr. 372.

⁴⁸⁸ “Tragedies have been found in peucetian and daunian tombs, implies level of sophistication amongst parts of Italic population.” (Carpenter 2014, 8).

⁴⁸⁹ Robinson 2004, 208

⁴⁹⁰ Green 1994, 34.

⁴⁹¹ Vgl. Green 2012, 297.



4. Quantitative Untersuchung der Possenbilder

Die im Katalog zusammengetragenen Gefäße berechtigen mit 167 Exemplaren zu einer ersten quantitativen Auswertung. Im Gegensatz zu Trendalls Sammlung der „Phlyax Vases“ von 1959⁴⁹² und in erweiterter Auflage von 1967⁴⁹³ sind hier nur Darstellungen aufgenommen, die aus Unteritalien und Sizilien stammen und die durch Kostüme und Masken eindeutigen Bezug zum Theater im Allgemeinen und Theateraufführungen im Spezielleren aufweisen. Der hier vorgelegte Katalog enthält einen großen Teil der bekannten Gefäße, ist aber nicht als eine vollständige Auflistung zu betrachten. Zahlreiche Gefäße im Kunsthandel, in kleineren Privatsammlungen und in den reichen, aber wenig publizierten Magazinen der Provinzmuseen finden hier nur bedingt Berücksichtigung. Eine umfassende Sammlung der betreffenden Stücke wird derzeit von Richard Green vorgenommen und darf in naher Zeit erwartet werden.⁴⁹⁴ Eine ebenfalls ausführliche Sammlung unteritalischer Possenbilder wird die zeitnah erscheinende Dissertation von Elisabeth Günther enthalten.

Karikaturen und einzelne Masken werden in dieser Untersuchung nicht berücksichtigt. Die Unterscheidung von komischen Szenen und Karikaturen ist im Rahmen der Fragestellungen von Bedeutung. So müssen nicht alle Komödienbilder als komisch oder humoristisch betrachtet worden sein und können im Gegensatz zu Karikaturen durchaus ernsthafte Bildthemen beinhalten. Die Erzeugung von Witz durch Hässliches, wie oft vorher und parallel in der griechischen Kunst (und darüber hinaus) zu beobachten, tritt bei den Komödienbildern nicht in den Vordergrund. Weiter charakterisiert sie ihre Gattungszugehörigkeit zum Theater, die den Karikaturen und Grotesken fehlt.⁴⁹⁵ Trotz gemeinsamer Charakteristika der Possenbilder weisen sie in den verschiedenen Regionen Unteritaliens unterschiedliche Entwicklungen, Schwerpunkte und ikonographische Varianten auf, die es zu untersuchen gilt.

4.1 Verbreitung und Verteilung

Darstellungen des komischen Theaters verbreiten sich über das gesamte Gebiet der unteritalischen Keramik und sind sowohl in den griechisch besiedelten Küstenstädten, wie im italischen Hinterland anzutreffen. Den meisten Gefäßen fehlt ein gesicherter Kontext oder eine bekannte Provenienz, dennoch ermöglichen die wenigen Beispiele mit zweifelsfreier Herkunft und jene mit einer glaubhaft nachvollziehbaren Provenienz eine grobe Verteilungsskizze.

Die nach stilistischen Kriterien durch Trendall erarbeitete geographische Zuordnung der Keramik erlaubt eine grobe Einteilung der Possenbilder in die fünf Regionen Unteritaliens: Werkstattunterschiede der lukanischen und apulischen Keramik lassen sich gerade zu Beginn des 4. Jh. v. Chr. ausmachen, für die spätere Entwicklung der Keramik wurde eine stilistische Trennung der beiden Regionen jedoch zurecht angezweifelt.⁴⁹⁶ Die westlichen Regionen Sizilien, Kampanien und Paestum standen ebenfalls in engem Zusammenhang. Daher ist es

⁴⁹² PhV.

⁴⁹³ PhV².

⁴⁹⁴ Hierauf verwies bereits Csapo 2014c, 95 und ebenso teilte mir dies Green dankenswerterweise 2015 persönlich mit.

⁴⁹⁵ Vgl. Wannagat 2015, 18.

⁴⁹⁶ Söldner 2011, 55.



für die Betrachtung der vorliegenden Darstellungen sinnvoll, von lediglich zwei sich stilistisch unterscheidenden Gruppen auszugehen. Die lukanischen Darstellungen fügen sich einwandfrei in die apulischen Possenbilder ein, während die kampanischen und paestanischen Bilder als ein stilistisches Kumulat zusammengefasst werden können. Viele sizilische Bilder lassen sich den kampanischen und paestanischen zuordnen, gerade die frühen Darstellungen bilden aber dennoch aufgrund ihrer Zeitstellung eine eigenständige Einheit.

Ein Blick auf die quantitative Verteilung der Possenbilder der einzelnen Regionen Lukanien, Apulien, Kampanien, Sizilien und Paestum zeigt, dass die proportionale Verteilung derjenigen der Gesamtverteilung der Keramik entspricht. Die deutliche Mehrheit stammt aus Apulien, ein verschwindend geringer Anteil wurde in Lukanien gefunden, Sizilien und Kampanien stellen einen geringen, dennoch bemerkenswerten Prozentsatz, während Possenbilder der paestanischen Werkstätten eine fast ebenso hohe Anzahl aufweisen wie die apulischen (Fig. 1).

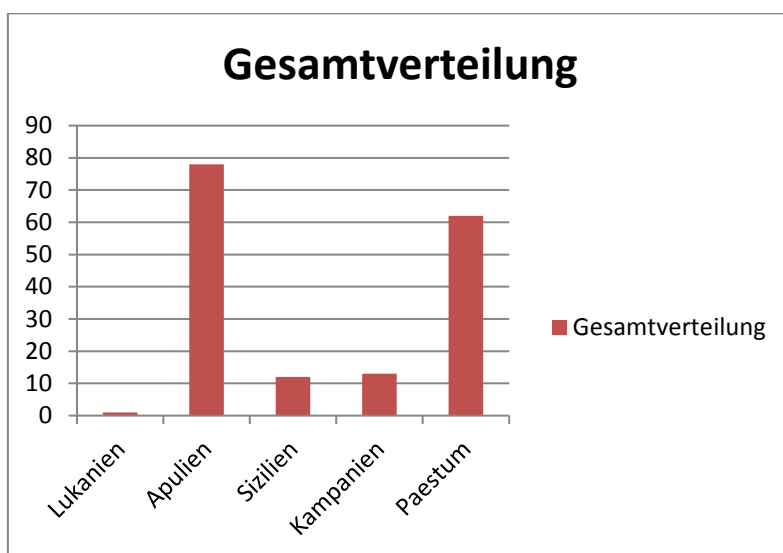


Fig. 1

Eine nähere Betrachtung offenbart dagegen, dass die Verteilung der unterteilten Bildschemata eine andere ist (Fig. 2). So stammen mehr als die Hälfte aller unteritalischen mehrfigurigen Possenszenen aus Apulien (**A 1 – A 59**), ebenfalls ist mehr als die Hälfte kleinformatiger Gefäße mit einzelnen Darstellern apulisch (**A 60 – A 71**). Weiter treten mehrfigurige Bilder bei sizilischen (**S 1 – S 11**) und paestanischen (**P 1 – P 10**) Fabrikaten auf. Bilder einzelner Darsteller sind in Sizilien hingegen ungewöhnlich. Lukanische Gefäße mit Possenbildern sind besonders selten, und auch aus Kampanien sind wenige bekannt. In Anbetracht der insgesamt geringeren Anzahl rotfiguriger kampanischer Vasen ist die Menge der Possen jedoch beachtlich. Mehrfigurige Possenbilder bieten die kampanischen (**K 1 – K 8**) nahezu gleich viele wie sizilische Werkstätten, einzelne Darsteller treten nur in Kampanien (**K 9 – K 13**), nicht auf Sizilien auf.

Darsteller im Rahmen eines Thiasos, in Begleitung des Dionysos oder Darsteller eines Papposilen treten in Apulien sehr selten auf (**A 72 – A 79**). Paestum, und dort insbesondere die Werkstätten des Assteas und Python, bieten zwar ähnlich viele mehrfigurige Szenen wie schon Kampanien und Sizilien, doch zeigt sich hier eine deutliche Vorliebe der Maler für Szenen mit



einem Schauspieler im Kostüm der Komödie oder des Papposilen in Kombination mit Dionysos (P 13 – P 60). Gemeinsam stellen diese paestanischen Bilder eines Darstellers mit dem Gott fast genauso viele Gefäßbilder wie die apulischen Possenszenen. Aus sizilischen Werkstätten ist nur ein Gefäß mit einem vermeintlichen Schauspieler in dionysischer Umgebung bekannt (S 12).⁴⁹⁷ In der kampanischen und lukanischen Vasenmalerei gibt es derartige Darstellungen, soweit bekannt, nicht.

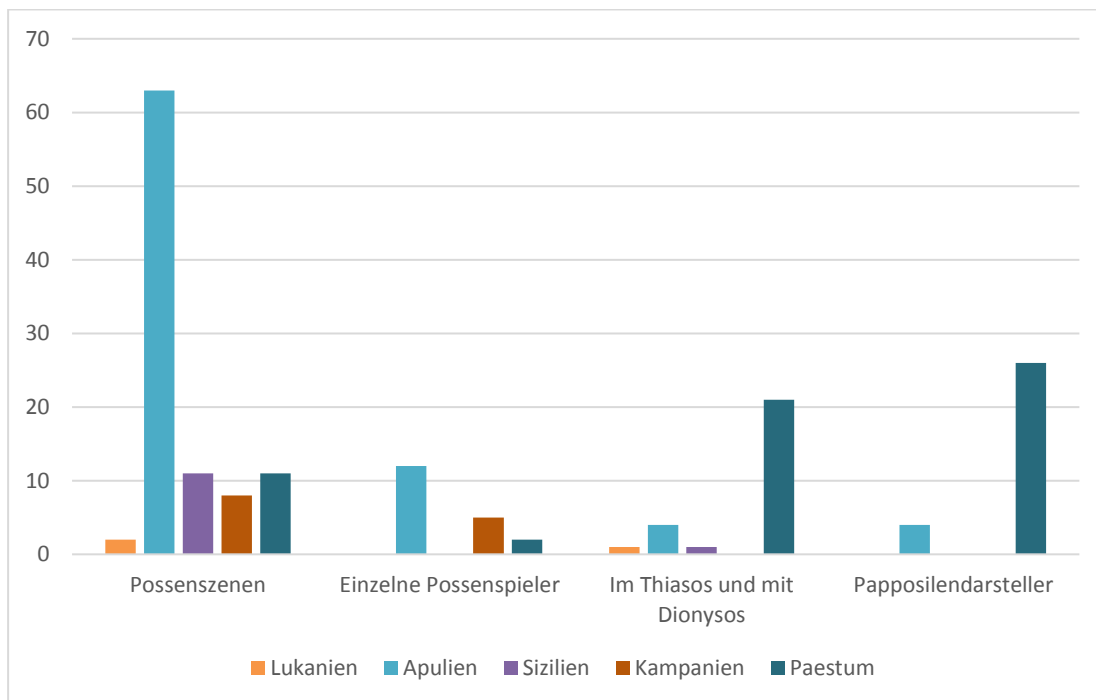


Fig. 2

Die Gegenüberstellung der quantitativen Verhältnisse der Keramiken der verschiedenen Regionen verdeutlicht die Überzahl apulischer Possenbilder und stellt die thematischen Schwerpunkte der Regionen bereits heraus. Für die Interpretation der Bilder ausschlaggebend sind jedoch neben den Orten ihrer Herstellung die ihrer Nutzung bzw. Auffindung.

Die Einteilung der Regionalstile bzw. Werkstätten ist nicht zwangsläufig deckungsgleich mit der realen Fundverteilung. Auch wenn die Fundorte der meisten Gefäße unbekannt sind – nicht einmal ein Viertel der Gefäße hat eine gesicherte Herkunftsangabe – lässt sich an denen, deren Fundort bekannt ist, ablesen, dass die Produktionsorte nicht allein berücksichtigt werden können (Karte 2). So zeigt sich das nicht ganz überraschende Bild, dass apulische Exemplare im ganzen Gebiet des unteritalischen Festlands anzutreffen sind, während lukanische und kampanische Possenbilder bisher nur in ihrer jeweiligen Region gefunden wurden. Paestanische Gefäße mit Possenbildern sind dagegen recht weit verbreitet und finden sich neben Paestum in ganz Kampanien, bis hin nach Tarent. Sizilische Possenbilder wurden bisher lediglich auf Sizilien gefunden, Provenienzen von den Liparischen Inseln sind allerdings

⁴⁹⁷ Der Kelchkrater S 12 mit der Figur eines tanzenden Zechers kann, aber muss nicht, ein Darsteller sein.



ebenso zu erwarten.⁴⁹⁸ Wie allgemein üblich weisen die Fabrikate der lukanischen, sizilischen, kampanischen und paestanischen Werkstätten einen geringen Verbreitungsgrad auf, während Gefäße der apulischen Maler in ganz Unteritalien zu finden sind. Dieses Phänomen der apulischen Dominanz beschränkt sich nicht auf die Komödienbilder, sondern umfasst das gesamte Bildspektrum.⁴⁹⁹ Dennoch konzentrieren sich die Funde apulischer Keramik in den lokalen Regionen um Tarent und im Norden Apuliens, den daunischen Städten Canosa und Ruvo. Auch sie waren primär für nahe Absatzmärkte gefertigt.⁵⁰⁰ Somit zeigen sich deutliche regionale Schwerpunkte und ein vorrangiges Auftreten in italischen Gebieten.

Die Betrachtung der gesicherten Fundorte ermöglicht eine grobe Annäherung an die zu vermutende allgemeine Verteilung der Possendarstellungen der verschiedenen Werkstätten. Diese Vasen bestätigen die Annahme der lokal begrenzten Verteilung. Nur apulische und paestanische Exemplare wurden außerhalb ihrer angenommenen Produktionsregionen entdeckt. So stammen die apulischen Gefäße **A 22**, **A 34** und **A 78** aus Kampanien und **A 19** sowie **A 44** aus Lukanien und der paestanische Krater **P 14** aus Tarent, während zahlreiche weitere paestanischen Gefäße in Kampanien gefunden wurden.⁵⁰¹ Unter den bekannten Fundorten sind lediglich Tarent, Pisticci, Policoro, Agropoli und bedingt Matera als griechische Städte anzusprechen. Die übrigen Fundorte – Ruvo, Bitonto, Armento, Canicattini Bagni, Grammichele, Capua, Pontecagnano, Nola, Buccino, Paestum, Montesarchio, Sant'Agata dei Goti – sind hingegen italische Siedlungen, in denen Daunier, Sikaner, Elymer, Samniten und Kampaner die Mehrheit der Bevölkerung stellten. Weiter ist zu beachten, dass zwar wenige kampanische Gefäße Possenbilder zeigen, dass jedoch verhältnismäßig viele paestanische und vereinzelt auch apulische Gefäße mit Possenbildern in Kampanien genutzt wurden. Gleiches gilt für Lukanien, dort traten neben den wenigen lukanischen Bildern apulische auf.

Genauere Aussagen zu Verteilung und Verbreitung der Possenbilder sind aufgrund der geringen Kenntnisse zu Fundorten und Fundumständen schwer zu tätigen. Ältere Grabungen des 19. und frühen 20. Jh. sind kaum publiziert und lukrative Raubgrabungen sorgen bis heute für Unkenntnis über Fundkontexte.⁵⁰²

Auch die Wahl der Gefäßformen für die Possendarstellungen unterscheidet sich in den verschiedenen Regionen (Fig. 3). So ist der Glockenkrater in Apulien, Kampanien und Paestum mit Abstand die häufigste Gefäßform, nur auf Sizilien tritt er nicht auf. Hier überwiegen die hohen, schmalen Kelchkratere, die wiederum in Apulien und Paestum nur geringen Absatz fanden und in Kampanien nicht genutzt wurden. Oinochoen werden in Apulien hergestellt, in den anderen Regionen kaum. Überhaupt zeigt Apulien, korrelierend mit der deutlich höheren Gesamtstückzahl, die größte Bandbreite an Gefäßformen. Nennenswert sind hierbei Askoi als ursprünglich daunische Gefäßform.⁵⁰³

⁴⁹⁸ Für Sizilien bleibt der Maler Louvre K 240 problematisch, der sowohl einer sizilischen, wie auch paestanischen Werkstatt zugerechnet wurde (Green 2012, 312). Ähnliche Fragen wurden an Assteas gestellt (Hughes 2003, 296).

⁴⁹⁹ Trendall 1989, 16.

⁵⁰⁰ Giuliani 1995, 14 f.

⁵⁰¹ Aus kampanischen Ortschaften stammen die Gefäße **P 3**, **P 9**, **P 6**, **P 7**, **P 18**, **P 36**, **P 38**, **P 41**, **P 50**, **P 51**, **P 54** und **P 58**.

⁵⁰² Hierzu auch Carpenter 2014, 4.

⁵⁰³ Robinson 2004, 194.



Provenienz	Glockenkrater	Kelchkrater	Oinochoe	Fragment	Schale	Skypchos	Situla	Askos	Guttus	Lekychos	Hydria	Hydria-Pyxis	Krater ohne Henkel
Lukanien	2	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Apulien	36	11	18	4	2	1	2	2	2	1	-	-	-
Sizilien	-	7	1	1	-	3	-	-	-	-	-	-	-
Kampanien	6	2	1	-	1	-	-	-	-	1	1	-	1
Paestum	49	6	1	1	2	1	1	-	-	-	-	1	-
Gesamt	93	27	21	6	5	4	3	2	2	2	1	1	1

Fig. 3

Thematisch variieren die Possenbilder von figurenreichen Darstellungen erzählerischer Theaterszenen mit und ohne Bühnenelemente zu Wiedergaben einzelner Darsteller in repetitiver Haltung. Insbesondere in Apulien, Sizilien und Paestum treten mehrfigurige Bilder auf. Die dargestellten Szenen umfassen Mythentravestien, Alltagsszenen von Ehestreit oder widerspenstigen Sklaven und generische Bilder von Darstellern mit Dionysos.

4.2 Konstante Bildelemente

Fraglos auffälligstes Charakteristikum der Possenbilder sind die stets auftretenden Bildelemente der Kostüme, sowie die vielbeachteten Darstellungen von Bühnen und Bühnenelementen.

4.2.1 Kostüme

Die Kostüme der Komödianten sind weitestgehend einheitlich gestaltet und entsprechen den Komödienkostümen und Masken aus Attika und dem gesamten griechisch-sprachigen Raum.⁵⁰⁴ Die Grundausrüstung des Kostüms besteht aus einem langärmeligen und langbeinigen Trikot, das an Bauch, Brust und Gesäß deutlich gepolstert ist sowie einem großen, vorgebundenen, nicht erigierten Phallos.⁵⁰⁵ Durch dieses Kostüm entsteht die Bühnennacktheit eines grotesk beliebten Körpers. Die Aufpolsterung wurde als Progastridion oder Somation bezeichnet und führt neben der grotesken Verzerrung der Person zu einem ausgewogenen Gleichgewicht zwischen der großen Maske und dem so vergrößerten Körper.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Zu attischen Kostümen der Alten und Mittleren Komödie s. Froning 2002, 90–93.

⁵⁰⁵ Wiles 2000, 156.

⁵⁰⁶ Heydemann 1886, 264.



Als Bekleidung kann ein sehr kurzer Chiton dienen, der Gesäß und Phallus nicht bedeckt.⁵⁰⁷ Weitere Kleidung kann je nach Rolle des Darstellers hinzukommen. Gerade bei Sklaven ist die Exomis beliebt.⁵⁰⁸ Im Laufe des 4. Jh. v. Chr. veränderte sich das Bühnenkostüm. Mit der Entwicklung der Mittleren Komödie und ihrem seichteren Humor wurde auch die Kostümierung dezenter. Die Polsterungen nahmen ab, die Masken für junge Männer und Frauen wurden weniger grotesk verzerrt und hin zur Neuen Komödie gewann lange Kleidung, die keinen Phallos mehr erkennen lässt, die Oberhand (**A 44**).⁵⁰⁹

Die Gesichter weisen die Charakteristika der griechischen Masken auf: breiter Mund mit vorspringender Mund- und Kinnpartie, große Augen mit überdeutlichen, geschwungenen Augenbrauen, faltige Stirn und voluminöse Haare, die den Kopf umschließen. Teilweise sind Maskenränder oder Ösenhalterungen zu erkennen, wie beispielsweise auf dem Glockenkrater **A 17** an den Masken der Darsteller im Vergleich zur im Raum hängenden Maske gut zu erkennen ist. Zur Befestigung waren kleine Schlaufen an der Kalotte der Masken angebracht, die auf Darstellungen einzelner Masken, insbesondere auf Gnathiagefäßen gut zu sehen sind.⁵¹⁰ Als einziges Possenbild weist die kampanische Hydria **K 2** diese Schlaufen deutlich auf. Die Masken entsprechen den griechischen Komödienmasken, wie sie Pollux beschreibt und wie sie ebenfalls bei zahlreichen Terrakotten zu sehen sind.⁵¹¹

Weibliche Rollen sind mit ebenso gepolsterten Trikots ausgestattet. Sie tragen hierüber eine alltägliche Frauentracht, die aus einem langen Chiton besteht, oft ergänzt durch einen Mantel.⁵¹² Weibliche Masken sind vielfach weiß ausgemalt.⁵¹³ Auch treten Frauen ganz ohne Kostüm oder zumindest ohne Maske auf.⁵¹⁴ Maskenlose Frauen dürften in den meisten Fällen dennoch als von männlichen Schauspielern dargestellte Charaktere verstanden werden. Heydemann vermutet, dass Frauen ohne Masken wiedergegeben wurden, „um sie wie es Göttinnen und Hetären geziemt in unvergänglicher oder verführerischer Schöne darzustellen“.⁵¹⁵ Das genaue Gegenteil kann jedoch gleichermaßen auftreten, so dass Wiedergaben schöner junger Frauen und Nymphen durch Masken hässlicher, alter Frauen besonderen Witz gewannen.⁵¹⁶ Frauendarstellungen teilen sich folglich auf in grotesk dargestellte Frauen wie Sklavinnen und Nymphen und junge Frauen ohne entstellendes Kostüm, deren Rollen von Green als „lovers“ oder „women wanted as wives“ abgegrenzt werden.⁵¹⁷ Im Gegensatz zu diesen sind Ehefrauen mit Knollnasen, derben Brauen und grimmig verzerrten Gesichtern als besonders hässlich gekennzeichnet.⁵¹⁸

⁵⁰⁷ Schon bei einigen frühen apulischen Bildern sind Phalloi dennoch nicht zu sehen, auffällig ist dies beim Glockenkrater **A 17**, da weitere Bilder des McDaniel-Malers durchaus den Phallos zeigen. Die fehlende Präsentation eines Phallos hat besonderen inhaltlichen Wert beim Würzburger Krater **A 7**.

⁵⁰⁸ Zu sehen beispielsweise auf **S 1**.

⁵⁰⁹ Froning 2002, 93 f.

⁵¹⁰ Dies ist auf einer Vielzahl von Gefäßen zu sehen, beispielsweise dem Glockenkrater BM 1814,0704.1221 in London.

⁵¹¹ Zu Terrakotten und Masken s. Webster 1978.

⁵¹² Froning 2002, 91; z. B. **A 35**.

⁵¹³ Trendall 1991, 164; z. B. **P 6**.

⁵¹⁴ Nicht maskierte Frauen treten vor allem auf Sizilien auf, z. B. **S 2** oder auch als Büsten in Fenstern paestanischer Bilde, z. B. **P 8**.

⁵¹⁵ Heydemann 1886, 260.

⁵¹⁶ Wie beispielsweise auf dem Glockenkrater **A 16**.

⁵¹⁷ Green 2014, 105.

⁵¹⁸ Green 2014, 105.



Bieber, die die Konstanz der Kostüme von der alten, dorischen Farce bis zur Mittleren Komödie betont, sieht in den Kostümen der italischen Bilder der „low-class Italian popular farce“ eine besondere Betonung des Grotesken, ausgedrückt durch locker sitzende Bühnenhosen mit deutlichen Falten und Säumen.⁵¹⁹ Diese sind jedoch sicherlich – aufgrund der malerischen Möglichkeiten der Vasenmaler im Gegensatz zu der geringeren Genauigkeit bei Terrakotten – nicht als Abgrenzung eines italischen zu einem attischen Kostüm zu sehen.

Trotz der einheitlichen Grundausstattung der Darsteller sind merkliche Unterschiede ihrer Ausstattung in den Bildern der verschiedenen Regionen auszumachen. Das überall vertretene Wams ist auf den apulischen Abbildungen an den Schultern mit schmalen Trägern versehen, während es in Kampanien breit geschnitten ist und die Schultern ganz bedeckt.⁵²⁰ In Paestum wiederum fällt die dunkelrote Farbe des Wamses in Abgrenzung zu den weißen Wamsen Siziliens und teils Kampaniens auf.⁵²¹ Andere kampanische Beispiele zeigen tongrundige Wamse, wie es auch in Apulien üblich ist.⁵²² Wenig später ist der dunkle Torso auch in der Gnathia-Keramik populär.⁵²³ Ebenfalls in Paestum sind Säume und Nähte sehr deutlich durch feine oder grobe weiße Linien wiedergegeben worden.⁵²⁴

Im Gegensatz zu dem deutlich unterscheidbaren Kostüm der Satyrspieler⁵²⁵ fügt sich die Darsteller des Papposilens in die Kostümierung der Komödianten ein. Auch er trägt in allen Regionen der griechischen Welt seit 470/460 v. Chr. oft ein Ganzkörpertrikot (den *μαλλωτός χιτών*), das in seinem Fall mit weißen Zotteln das Fell des Silens simuliert.⁵²⁶ Anders als die komischen Darsteller ist er auf den Bildern oftmals beschuht⁵²⁷ und trägt in seltenen Fällen sogar hohe Stiefel (*kothornoi*), wie sie sonst typisch für das Kostüm tragischer Darsteller sind.⁵²⁸

4.2.2 Bühnen

Bühnenarchitektur und Bühnenelemente werden auf zahlreichen Gefäßen abgebildet. Insbesondere die älteren Darstellungen mehrfiguriger Possen beinhalten Bühnenbauten. Diese können von Säulen getragene Podeste mit weiteren Aufbauten wie Türen oder festen Requisiten sein, wie sie die Kratere **A 3** oder **P 6** zeigen. Eben solche Konstruktionen in Seitenansicht mit einer Verteilung der Figuren auf und vor dem Podest sind auf **A 1** und **A 16** zu sehen. Vielfach sind die Bühnen einfacher gestaltet und bestehen lediglich aus einem von Pfeilern getragenen Balkenpodest, wie **A 10** oder **A 11** verdeutlichen. Aufwendigere Beispiele können zudem über Treppen⁵²⁹ oder Vorhänge⁵³⁰ verfügen, die jeweils vom Podest herabführen oder hängen. Charakteristisch für die sizilischen und teils auch paestanischen

⁵¹⁹ Bieber 1961, 143.

⁵²⁰ Ein schmales Wams ist auf **A 19** und **A 28** sehr gut zu erkennen, breite Wamse auf **K 6** und **K 10**.

⁵²¹ Vgl. hierzu **P 8** zu **S 2** oder **K 6**.

⁵²² Vgl. hierzu **K 2** und **A 19**.

⁵²³ s. auch Hughes 2003, 293 und z. B. **A 66**.

⁵²⁴ Gut sichtbar sind diese beispielsweise auf dem Krater **P 12**.

⁵²⁵ Das charakteristische Perizoma der Satyrspieler bedeckte lediglich die Lenden der Darsteller, der restliche Körper blieb unbekleidet (Abb. 8).

⁵²⁶ Zum Auftreten des kostümierten Silens in der Vasenmalerei s. Krumeich 2014.

⁵²⁷ Hierzu finden sich zahlreiche Beispiele, insbesondere aus Paestum wie **P 52**.

⁵²⁸ Vgl. hierzu den tragischen Aigisthos auf **A 3** und den Silen auf **A 77**.

⁵²⁹ s. hierzu z. B. **A 56** oder **S 8**.

⁵³⁰ s. hierzu z. B. **A 38** oder **K 7**.



Bilder sind besonders hohe Bühnenbauten, die auch am Rand begrenzt sind und so das Bühnengeschehen als eigenes Bildfeld rahmen.⁵³¹ Besonders die dem Manfria-Maler zugeschriebenen Darstellungen⁵³² verfügen über derartig dominante Bühnenbauten, die Trendall als „like a hollow box“ beschreibt.⁵³³ Aber auch sehr einfache Andeutungen eines Bühnenpodestes treten auf, hier stehen die Darsteller lediglich auf einer breiten, ausgemalten Standfläche.⁵³⁴

Daneben gibt es in allen Regionen zahlreiche Bilder ganz ohne Angabe einer Bühne. Insbesondere kleinformatige Gefäße, aber auch die meisten kampanischen, sowie alle Darstellungen eines Komödianten oder Papposilens allein mit Dionysos verzichten auf Bühnenarchitekturen.⁵³⁵ Während die meisten kampanischen, viele apulische und sehr viele der jüngeren paestanischen Bilder keine Bühnen aufzeigen, sind Possenbilder aus Sizilien ohne Bühnenelemente selten.

Trendall sieht in den verschiedenen Bühnentypen einen Beleg für Aufführungen im Freien. Als Beweis zieht er den Glockenkrater **A 40** heran, auf dem ein realer Baum in das künstliche Theatergeschehen integriert ist.⁵³⁶ In seiner kurzen Zusammenfassung der Bühnendarstellungen formuliert Trendall eine Entwicklung von einfachen Bauten aus Planken und Bühnen zuerst auf niedrigen Pfosten, dann auf höheren Säulen, bis hin zu Theaterbauten auf hohen Stützen mit Treppen mittig oder seitlich.⁵³⁷ Diese skizzierte Entwicklung läuft jedoch konträr zum chronologischen Auftreten der Bildelemente auf den Gefäßen. Hier finden sich aufwendige Aufbauten auf Säulen bereits auf apulischen Gefäßen um 400 v. Chr. wie **A 1** und **A 3**. In den Regionen deren Produktion rotfiguriger Keramik später einsetzte, finden sich ebenfalls unter den ältesten Beispielen Exemplare mit aufwendigen Bühnen wie auf **S 2** und **P 6**. Im Gegenzug dazu treten Possenbilder ohne Bühnendarstellungen insbesondere bei den inhaltlich reduzierteren Bildern der späteren Jahre auf (z. B. auf **A 47** und **P 10**).

Eine Entwicklung der Bühnenarchitektur ist somit allein anhand der Bilder mit Bühnen nicht abzuleiten. Unterschiedliche Formen der Bühnenkonstruktionen scheinen vielmehr schon zu Beginn des 4. Jh. v. Chr. im italischen Raum verbreitet gewesen zu sein. Darüber hinaus geben die Vasenbilder die realen Bauten oftmals nur ungenau oder unrealistisch wieder. Lange Balken – wie auf dem Krater **A 38** zu sehen – können kaum von nur zwei Stützen getragen worden sein.⁵³⁸

Ergebnis

Darstellungen von Possenszenen und Komödianten in Unteritalien und Sizilien weisen folglich einige klare Charakteristika auf, die in dieser Form neuen semiotischen Regeln folgen. Ein Bezug zum komischen Theater ist bei diesen Bildern eindeutig gegeben. Augenfälligstes Merkmal ist die Kostümierung der Figuren. Weiter ist eine Wiedergabe von Bühnenarchitektur im Gegensatz zu griechischen Vasen auf den italischen Bildern verbreitet.⁵³⁹ Auch bedienten

⁵³¹ Auf den Krateren **S 6**, **S 7** und **P 9** ist dies besonders eindrücklich zu sehen.

⁵³² s. hierzu **S 6–S 10**.

⁵³³ Trendall 1991, 167.

⁵³⁴ Eine solche Fläche zeigen die Kratere **A 26** und **A 54**.

⁵³⁵ **A 60–A 79**, **K 1–K 6** und **K 9–K 13** sowie **P 11–P 60**.

⁵³⁶ Trendall 1991, 162.

⁵³⁷ Trendall 1991, 163.

⁵³⁸ Green 2012, 311 f.

⁵³⁹ Einzige griechische Ausnahme war die Chous Athen NM ΒΣ 518.



sich die Maler nicht wie im Attischen vor allem kleiner Gefäße wie Kannen, sondern nutzen Symposiongeschirr wie Kratere. Insbesondere die Anzahl mit allein hier 167 Exemplaren verdeutlicht die Bedeutung der Possenbilder in Unteritalien.



5. Qualitative Untersuchung der Possenbilder

Die qualitative Untersuchung gliedert sich in die von Trendall unterschiedenen regionalen Werkstätten der unteritalischen Keramik.⁵⁴⁰ Nach den geographischen Regionen wird folglich in lukanische, apulische, sizilische, kampanische und paestanische Possenbilder unterteilt. Innerhalb dieser Unterteilungen wird nach Bildthemen gegliedert: zunächst werden mehrfigurige Szenen vorgestellt, dann Bilder einzelner Darsteller, darauf Darstellungen von Komödianten im Thiasos oder in Kombination mit Dionysos, schließlich Bilder des kostümierten Papposilens in zu Darstellerbildern vergleichbaren Szenen.

Augenmerk liegt hierbei auf den Besonderheiten einzelner Darstellungen sowie den Gemeinsamkeiten und Unterschieden dieser in den verschiedenen Regionen.

5.1 Die lukanischen Possenbilder

Lukanischen Werkstätten konnten nur sehr wenige Possenbilder zugeordnet werden. Lediglich drei Gefäße sind im Katalog erfasst. Interessanterweise finden sich hierunter weder Darstellungen einzelner Schauspieler noch solcher als Papposilen.

5.1.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

Zwei der drei lukanischen Gefäße sind mit mehrfigurigen Possenbildern bemalt. Ein Kelchkrater (**L 1**) des Amykos-Malers aus den letzten Jahrzehnten des 5. oder ersten des 4. Jh. v. Chr. steht in der Antikensammlung in Berlin. Auf dem Bildfeld dargestellt ist die Bestrafung eines Sklaven, der sich, links im Bild, mit den Händen an den Knien abstützt und so gebeugt vor seinem Herrn hockt. Dieser hält ihn wie einen Hund an einem Strick und richtet einen Stock auf ihn. Während der Stehende den Hockenden direkt anblickt, scheint letzterer genervt oder duldsam den Blick stur geradeaus zu wenden. Beide sind als nackt zu verstehen, das Bühnengewand aus Masken, gepolstertem Wams und langem Untergewand ist deutlich zu erkennen, auf weitere Kleidungsstücke wird bei den Figuren verzichtet. Oberhalb der Köpfe der beiden Komödianten befindet sich eine weitere komische Maske mit der Hand vor ihrem Gesicht.

Die Bestrafung eines Sklaven und Schläge sind wiederholt auftretende Motive, sowohl in den Bildern, wie auch in überlieferten Komödientexten (vgl. hier **A 1**).⁵⁴¹

Die zweite Komödienszene zeigt eine Darstellung eines Glockenkraters aus Matera (**L 2**) aus dem 2. Viertel des 4. Jh. v. Chr. Hier begleiten zwei als nackt zu verstehende Komödianten einen Dritten im Frauenkostüm. Nach links schreitend, geht der erste mit zwei brennenden Fackeln voran. Es folgt der Zweite mit einer brennenden Fackel in der rechten Hand, mit der linken umfasst und führt er die vom Dritten gespielte Frau. Sie überragt ihn deutlich und ist auch durch ihre Kleidung abgesetzt. Über ihrem langen Gewand trägt sie einen von einer Krone getragenen, das Gesicht bedeckenden, transparenten Schleier. Mit der Annahme, es

⁵⁴⁰ Trendall 1989, 7.

⁵⁴¹ Zum Gefäß und zur Prügel s. Bieber 1961, 141; auch Trendall 1991, 167.



handle sich um eine phrygische Kopfbedeckung, schlug Trendall als Deutung ein Brautgeleit der Helena vor.⁵⁴² Eine phrygische Tracht fehlt jedoch, somit ist die Szene nicht eindeutig zu benennen. Eine allgemeinere Beschreibung als Brautgeleit oder lediglich nächtliches Geleit einer Dame ist daher angebracht.

Beide Bilder präsentieren vollständige, sorgfältig wiedergegebene Kostüme und Masken, Bühnen oder andere Indizien, die auf einen Theaterbau hinweisen könnten sind nicht vorhanden. Während **L 1** eine Szene zeigt, deren Witz nicht zwingend einer Erklärung bedarf, scheint sich das Bild von **L 2** auf ein bestimmtes Stück zu beziehen, dessen Handlung mindestens dem Maler bekannt war und die Kenntnis dessen ein erweitertes Verständnis der Szene ermöglichen würde.

5.1.2 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

Ebenfalls ein Werk des Amykos-Malers oder seines Umkreises ist der Glockenkrater **L 3**. Auf dem Bild der Vorderseite tanzt ein Schauspieler links im Bild. Auch er trägt nur das Somation, ist also als unbekleidet zu verstehen. Ein Thympanon schlagend folgt er einem Paar, bestehend aus einem bärtigen Satyr mit erigiertem Phallus und einer Mänade in gepunktetem Gewand. Rechts im Bild trägt ein zweiter Darsteller eine weitere Mänade um die Hüfte gefasst nach rechts. Auch diese Mänade hält eine kleine Fackel. Aufgrund der Fackeln erkennt Green hier eine abendliche Prozession, die er als Siegesfeier der erfolgreichen Darsteller deutet.⁵⁴³ Diese Deutung geht mit der Vermutung einher, es handle sich um Darstellungen mit Bezug zu Lebenswirklichkeiten, eventuell sogar um Gefäße, die für siegreiche Darsteller gefertigt wurden. Eine solche Deutung entbehrt jedoch einer fundierten Grundlage. Siegerehrungen wie aus dem Hellenismus bekannt, sind für das 4. Jh. v. Chr. und insbesondere für Italien nicht anderweitig bezeugt.

Die beiden Darsteller fügen sich hier mühelos in das Geschehen eines Thiasos, so dass schwer zu benennen ist, ob hier ein Theaterstück um einen Thiasos als Vorlage diente oder das Bild tatsächlich einen Thiasos meint. Die unmaskierten Figuren von Satyr und Mänaden mögen für Letzteres sprechen: Die Einbindung der komischen Figuren in den mythisch-funktionalen Rahmen der dionysischen Entourage. Dabei wäre es beachtlich, dass bereits um 400 v. Chr. Darsteller im Thiasos auftraten.

5.1.3 Zusammenfassung Lukanien

Die geringe Stückzahl der Possenbilder sollte aufgrund der Fundverteilung, die zeigte, dass in Lukanien mehrere apulische Gefäße gefunden wurden und der nahen Kontakte der lukanischen und apulischen Werkstätten, nicht überbewertet werden. Dennoch ist festzuhalten, dass lukanische Werkstätten kein nachweislich gesteigertes Interesse an Possen zeigten.⁵⁴⁴ Trendall geht davon aus, dass durch die Abwanderung der lukanischen Maler ins

⁵⁴² PhV² 38.

⁵⁴³ Green 2012, 294.

⁵⁴⁴ Zu etwaiger Umschreibung des Kraters **A 1** des apulischen Tarporley-Malers zum lukanischen Amykos-Maler s. Denoyelle 2010, 106 f.



Hinterland im ersten Viertel des 4. Jh. v. Chr. der Kontakt zu den größeren Städten abbrach und damit auch der Kontakt der Maler mit dem Theater.⁵⁴⁵

Diese Verlagerung der lukianischen Werkstätten in den Norden mag ein Grund für eine Verengung der Bildthemenwahl gewesen sein.⁵⁴⁶ Der Fundort Matera von **L 2** belegt hingegen, dass es auch im Hinterland Abnehmer für Possenbilder gab. Dass auch in den Küstenstädten kaum Possenbilder gefunden wurden, weder lokale Produkte, noch importierte, ist auffällig.

Für die vorgestellten Bilder ist festzuhalten, dass sie keine Bühnen aufweisen, wohl aber detaillierte Kostüme abbilden. Sie stammen alle drei aus dem frühen bis spätestens mittleren 4. Jh. v. Chr. und beschränken sich auf Kratere, einen Kelch- (**L 1**) und zwei Glockenkratere (**L 2** und **L 3**). Die Gefäße weisen durchschnittliche Größen auf.

Die Anzahl der Figuren variiert von zwei bis fünf, die Bilder sind dabei einfach strukturiert. Auch das vielfigurige Bild zeigt keine Staffelung oder komplexe Interaktionen, sondern einen spielerischen Umzug. Inhaltlich umfassen sie das breite Spektrum einer Szene eines einfachen Scherzes über Herr und Sklave (**L 1**), einer spezifischeren Wiedergabe einer Erzählung um eine Braut mit nächtlichem Geleit (**L 2**) – die vermutlich nur durch Vorwissen verstanden werden konnte – sowie der Darstellung eines ausgelassenen Thiasos, in den komische Darsteller integriert sind (**L 3**).

5.2 Die apulischen Possenbilder

Apulien weist eindeutig die meisten Komödienbilder auf, korrelierend mit der Überzahl apulischer Vasenbilder innerhalb der unteritalischen Keramik. Insgesamt 79 Exemplare sind im Katalog erfasst.

Die Komödienbilder stehen an der Schwelle des *Plain Style* zum *Ornament Style*.⁵⁴⁷ Mit einer mehrheitlichen Datierung in die erste Hälfte des 4. Jh. v. Chr. stehen sie in der Tradition der Maler des *Plain Styles* und sind teils auch dessen prominentesten Maler zugeschrieben.⁵⁴⁸ Durch ihre mehrfigurigen und teils komplizierten Bilder erfüllen zahlreiche Beispiele aber auch schon Kriterien des *Ornate Styles*. Auch die Bandbreite der Bildschemata ist in Apulien groß, es treten mehrfigurige Szenen, Bilder einzelner Darsteller, Darsteller im Gefolge oder in Begleitung des Dionysos sowie einige als Silene Kostümierte auf.

5.2.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

Darstellungen spezifischer Possen

⁵⁴⁵ Trendall 1991, 167.

⁵⁴⁶ Zur Entwicklung der lukianischen Vasenmalerei s. LCS 116 f.

⁵⁴⁷ Trendall 1898, 262.

⁵⁴⁸ Beispielsweise dem Tarporley-Maler (**A 1**), dem Reckoning-Maler (**A 10**).



Dem Tarporley-Maler, einem frühen Vertreter des *Plain Styles*,⁵⁴⁹ wird eine der bekanntesten Darstellungen zugeschrieben (Abb. 6). Auf dem Kelchkrater **A 1** ist eine der ungewöhnlichsten Theaterszenen zu sehen. Gleich links im Bild beginnt die Darstellung mit einer im freien Raum stehenden Figur eines Knaben oder jungen Mannes, lediglich mit einem Himation über der hinteren, linken Schulter bekleidet. In diesem Fall ist seine Nacktheit nicht durch ein Bühnengewand evoziert, es handelt sich schlicht um einen nackten Jüngling, wie er auf so vielen anderen Bildern vorkommt.⁵⁵⁰ Vor ihm ist eine Beischrift angebracht, die ihn *Tragoidos* nennt. Ähnlich unvermittelt wie dieser schwebt vor ihm eine männliche, komische Maske im Raum.⁵⁵¹ Das weitere Bildgeschehen scheint von ihm losgelöst: Ein Darsteller im Bühnenkostüm mit der Maske eines jungen, langhaarigen Mannes steht in leichter Ponderation, mit der linken Hand in die Hüfte gestützt und einem Stock waagrecht in der herabhängenden Rechten. Er steht vor einem zweiten Darsteller im Bühnengewand mit der Maske eines alten Mannes. Der Zweite streckt mittig im Bild die Hände hoch in die Luft. Den Körper nach rechts, den Kopf nach links gedreht balanciert er vor einem Podium rechts am Bildrand. Auf dem Podium zetert ein Darsteller im Kostüm einer alten Frau. Den rechten Arm vorgereckt mosert sie zu den unten Stehenden. Vor ihr auf dem Podest liegen ein gefüllter Korb und eine tote Gans. Geschlossen wird das Bild von einer Bühnentür hinter der Alten. Auch die drei Komödianten tragen Beischriften. Das unverständliche Wort *NOPOPETTEBAO* scheint der Jüngere zu sprechen, bei dem Alten steht *KATEΔΗΣΑΝΩΤΩΧΕΙΡΕ* geschrieben und vor der Alten ist *ΕΓΩΠΑΡ-ΕΧΩ* zu lesen. Während die Aussagen der beiden Alten verständlich sind und in etwa mit „*Er hat mir die Hände gebunden*“ und „*Ich übergebe*“ übersetzbar sind, sind die Silben des Jüngeren sinnfrei. Deutungsvorschläge reichen hier von einem Verweis auf einen Ausländer und eine fremde, womöglich skythische Sprache bis zu einem echten oder einem fingierten Zauberspruch.⁵⁵² Die Szene kann davon erzählen, dass eine alte Frau einen Dieb an einen skythischen Aufseher übergibt, der den Übeltäter gefangen nimmt. Oder von zwei Gaunern, die die Alte betrügen. In diesem Fall würde das Fehlen einer Fessel an den Händen des Alten und die unverständlichen Worte des Jüngeren auf einen Trick oder Schabernack deuten.⁵⁵³ Gleich mehrere Details machen diese frühe Darstellung einzigartig. Diese Beischrift, die modernen Sprechblasen gleicht, ist singulär. Die Verwendung von Iamben und des Attischen verleiten zu der Annahme, es handle sich bei der Vorlage um eine attische, womöglich Alte Komödie.⁵⁵⁴ Zur Verwendung des Attischen in den Beischriften fügt Mannack an, dass es sich bei dem Vasenmaler durchaus um den Sohn eines attischen Immigranten handeln könne.⁵⁵⁵ Bedenkt man den anzunehmenden Zuwanderungsanteil attischer Maler um die Jahrhundertwende nach Süditalien ist dieser Einwand durchaus zu berücksichtigen. Weiter ist eine Darstellung von Schauspielern auf einer Bühne und in der Orchestra⁵⁵⁶ äußerst selten.⁵⁵⁷ Am meisten aber sticht der junge *Tragoidos* am linken Bildrand heraus, dessen

⁵⁴⁹ RVAp 45–53; nach Denoyelle sollte der Krater dem Amykos-Maler zugeschrieben werden (Denoyelle 2010, 106 f.).

⁵⁵⁰ z. B. auf den Rückseiten von **A 7**.

⁵⁵¹ Im Gegensatz zum Jüngling sind Masken häufigere Füllelemente, vgl. **L 1, A 17, P 6**.

⁵⁵² Taplin 1993, 31; Csapo 1994, 66.

⁵⁵³ Schmidt 1998, 25, hier wird insbesondere die Komplizenschaft der beiden Männer mit dem gemeinsamen Auftreten vermeintlich eben dieser auf dem Bostoner Krater **A 20** untermauert.

⁵⁵⁴ IGD 129; Gigante 1971, 74; Trendall, 1991, 164. Ganz überzeugt und knapp schreibt Gaunt hierzu: „The dialect is Attic, the play was therefore Old Comedy.“ (Gaunt 2010, 112).

⁵⁵⁵ Mannack 2008, 195.

⁵⁵⁶ Sofern man von solch einer Aufteilung bei den teils vermutlich provisorischen Bühnen sprechen kann.



Funktion im Bild ungeklärt bleibt. Durch seine Positionierung, Haltung und Kleidung ist er klar vom Komödiengeschehen abgegrenzt. Csapo nennt ihn „clearly a spectator, not a performer“⁵⁵⁸, den erhöhten Stand verbindet er sogar mit dem eines Zuschauers im Theatron.⁵⁵⁹ Als angenommener Betrachter der Aufführung könnte er sowohl eine Verbindung zum Betrachter der Szene, wie auch zu den rückseitig dargestellten Manteljünglingen bilden.⁵⁶⁰ Dagegen steht die zuerst von Beazley vorgeschlagene Interpretation, der Jüngling verkörpere die vorangegangene Tragödie eines Theaterfestes, dessen Gesamtheit so in Erinnerung gerufen wird.⁵⁶¹ In diesem Kontext mag auch die komische Maske der oberen Bildhälfte verstanden werden, die das Theater per se verbildliche. Die Verständnisschwierigkeiten und Interpretationsfreiräume verdeutlichen, dass zum Verständnis des Bildes Vorkenntnisse nötig sind. Die Darstellung einer spezifischen Szene und der Detailreichtum legen nahe, dass der Maler ein bekanntes Stück wiedergab.⁵⁶² Bekanntheitsgrad und Herkunft, wie auch genaue Handlung des vorliegenden Dramas lassen sich mit Hilfe des Vasenbildes allein nicht rekonstruieren. Doch zeigt der Krater des Tarporley-Malers, dass bestimmte Stücke in Bildern adaptiert werden konnten und Kenntnisse beim Käufer vorausgesetzt wurden.



Abb. 6: Apulischer Kelchkrater, Tarporley-Maler, ca. 400 – 390 v. Chr., New York Metropolitan Museum of Art 24.97.104, <https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/origin/DP109241.jpg> / CC BY

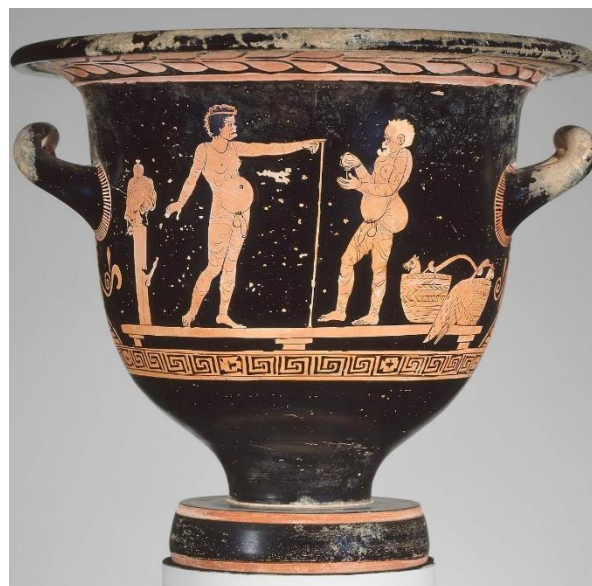


Abb. 7: Apulischer Glockenkrater, McDaniel-Maler, ca. 380–370 v. Chr., FO: Pisticci, Boston, Museum of Fine Arts 69.951, <www.mfa.org> Copyright 2019 Museum of Fine Arts, Boston

⁵⁵⁷ Csapo nennt diese Trennung einzigartig (Csapo 2014a, 47). Doch ist sie auch auf anderen Gefäßen zu beobachten, in denen diese räumliche Trennung sogar unterbrochen wird und offensichtlich beide Bereiche den Darstellern zugänglich waren. Vgl. **A 16** und **A 39**. Taplin führt in anderem Zusammenhang an, dass über die Bedeutung von Bühne und Orchester, Chor und Darstellern für das 5. und frühe 4. Jh. zu wenig bekannt ist, um mit Sicherheit über deren Funktionen und Nutzung Auskunft zu geben (Taplin 1993, 57).

⁵⁵⁸ Csapo 2014a, 47.

⁵⁵⁹ Csapo 2014b, 109.

⁵⁶⁰ Hart 2010, 112.

⁵⁶¹ Beazley 1952, 194; Neüendam 1992, 28; Krumeich 2004, 61. Einen weiteren Ansatz verfolgt Schmidt, wenn sie in dem Knaben mit Mantel den Diener eines Palästriten sieht und diesen so mit der Athletenszene des Bostoner Kraters **A 20** verknüpft dem Jüngeren der beiden Männer verbindet (Schmidt 1998, 27).

⁵⁶² Csapo 2014a, 47.



Ein weiterer Glockenkrater des McDaniel-Malers⁵⁶³ (**A 19**) scheint die Bekanntheit dieser Komödie zu bestätigen (Abb. 7).⁵⁶⁴ Auf dem Bild des deutlich jüngeren Kraters erscheinen ähnliche Figuren. Ein junger Mann in Bühnennacktheit hält mit seinem ausgestreckten Zeigefinger einen langen Stab in der Senkrechten. Mit grimmigem Gesicht blickt er sein Gegenüber an, während hinter ihm sein Mantel über einer Herme hängt. Der zweite Darsteller stellt einen ebenfalls bühnennackten, alten Mann dar, der sich Öl aus einem Aryballos in der rechten Hand in die Linke gießt und offensichtlich vom ersten gerügt wird. Rechts, hinter ihm sind die von **A 1** bekannten Besitztümer zusehen, zwei Körbe und eine – diesmal lebende – Gans. Aus den Körben blicken die Köpfe zweier weiterer Tiere, vermutlich Zicklein, hervor. Aufgrund der ähnlichen Charaktere wurden die beiden Gefäße als Paar betrachtet.⁵⁶⁵ Der junge Mann, auf dem Bostoner Krater mit kurzem Haar, auf dem New Yorker mit langem, offenem Haar und der Alte mit ausgeprägtem Wams, weißem Haar und weißem Bart können für sich alleine noch keine Parallele erwirken, da sie zu Standardfiguren der Komödien gehören, doch die Requisiten von Körben und Gänsen in beiden Darstellungen sind auffällige Übereinstimmungen. Sie erscheinen in dieser Konstellation nur auf diesen beiden Krateren, so dass wiederholt ein und dieselbe Komödie hinter beiden Bildern vermutet wurde.⁵⁶⁶

Wenn dem so ist, belegten die Bilder nicht nur die Popularität dieses heute unbekanntes Stückes, sondern auch die Langlebigkeit bestimmter Stücke in der Region.⁵⁶⁷

Die unterschiedliche Bühnennutzung in beiden Bildern betont dagegen Green, der überlegt, ob die Verlagerung der Darsteller aus der Orchestra in **A 1** auf die Bühne auf **A 20** einen tatsächlichen Wandel in den Theateraufführungen wiedergibt, der in einem zeitlichen oder geographischen Unterschied zu suchen sei.⁵⁶⁸ Eine solche Überlegung bezeugt jedoch vor allem das Interesse, das die Possenbilder bei Theaterhistorikern wecken.

Mit dieser Wiedergabe ein und desselben Stückes stehen die Kratere allein; weitere Beispiele konnten bisher nicht identifiziert werden. Zudem ist die unterschiedliche Wahl der gezeigten Szenen hervorzuheben. Die meisten Tragödienbilder, von denen es zahlreiche Darstellungen des gleichen Dramas gibt, geben in der Regel die gleiche Szene wieder: die Klimax oder den Wendepunkt des Dramas. Sollten die Bilder von **A 1** und **A 19** zwei Szenen dieser als Gänsepiel⁵⁶⁹ bezeichneten Komödie zeigen, so hieße dies, dass die Komödie im Gegensatz zur Tragödie weniger auf einen Moment reduziert wurde oder aber, dass Komödien insgesamt seltener dargestellt wurden und sich somit keine kanonischen Reduzierungen auf einzelne Szene vollzogen.

Gleich, ob es sich um dasselbe oder zwei unterschiedliche Komödien handelt, beide Darstellungen setzen die Kenntnis der Dramenhandlung voraus. Darüber hinaus gibt der junge Tragoidos weitere Rätsel auf, da er mit größter Wahrscheinlichkeit nicht zur Handlung gehört.

⁵⁶³ Green und Silvestrelli erwägen aufgrund des Tones und der wenigen bekannten Fundorte auch für den McDaniel-Maler eine Zugehörigkeit zu Werkstätten in Metapont. (Green 2012, 301, Anm. 26).

⁵⁶⁴ Csapo 2014c, 111.

⁵⁶⁵ Taplin 1993, 32.

⁵⁶⁶ Dearden 1988; Taplin 1993, 32; Csapo 1994, 66. Vgl auch Schmidt 1998, 24; Mannak 2008, 195; Gaunt 2010, 113, Green 2012, 303.

⁵⁶⁷ Csapo hebt insbesondere die Kontinuität der Aufführungspraktiken hervor, sowie die tradierten Ähnlichkeiten der Details, die auf Aufführungen, nicht Texte als Vorlagen der Bilder verweisen (Csapo 2014, 51).

⁵⁶⁸ Green 2012, 304.

⁵⁶⁹ Csapo 2014c, 111.



Eine eindeutigerer Tragödiengestalt begegnet auf dem Bild des Glockenkraters **A 3** des Choregos-Malers, der nur wenig jünger als **A 1** sein dürfte.⁵⁷⁰ Als eines der seltenen Beispiele mit mehr als drei Personen, versammelt das Bild vier Darsteller auf einem Bühnenbau, der von zwei niedrigen Säulen getragen wird und eine mittige Treppe aufweist. Links steht eine zweiflügelige Bühnentür offen. Aus dieser scheint die erste Person gerade getreten zu sein. In Stiefeln, einem reichen Chiton, verziertem Obergewand und mit langärmeligem Untergewand steht sie als junger Mann auf der Bühne. Er trägt keine Maske oder Sotation, dafür einen Pilos und zwei Speere in der linken Hand. Mit der Rechten greift er sich an den Kopf und scheint in Verwunderung oder Zweifel zu verharren. Seine Kleidung, die jedes Detail eines komischen Kostüms missen lässt, entspricht dem der tragischen Darsteller.⁵⁷¹ Durch eine Beischrift wird er als *Aigisthos* benannt. Zu ihm spricht ein Komödiant als Alter, der auf seinen Krummstock gestützt die rechte Hand an den Mund führt, damit der Aigisthos ihn auch sicher hört. Bekleidet mit Schuhen und einem kurzen Himation trägt er die Beischrift *Choregos*. Rechts von ihm steht ein weiterer Komödiant auf einem umgedrehten Kalathos frontal zum Betrachter, die linke Hand in die Hüfte gestützt und mit dem Zeigefinger des rechten, ausgestreckten Arms auf Aigisthos zeigend, blickt er den Betrachter direkt an. Er trägt keine Schuhe, aber über dem Bühnengewand einen kurzen Chiton und eine kurze Exomis. Über ihm ist die Beischrift *Pyrrhios* zu lesen. Ihn blickt der vierte Darsteller an, der ebenso wie der Alte vor Aigisthos ein Himation trägt und einen Krummstab bei sich hat. Dieser ist jedoch jünger und barfuß. Von den anderen abgewandt blickt er über seine linke Schulter hoch zu Pyrrhios. Auch er wird *Choregos* betitelt.

Auch diese Szene bedarf der Vorkenntnisse und wurde dadurch Mittelpunkt reger Diskussionen.⁵⁷² Die Darstellung ist nicht auf den ersten Blick zu verstehen und scheint sich auf eine bestimmte Szene einer bestimmten, nicht erhaltenen Komödie zu beziehen. Bereits 1991 schlug Trendall eine Deutung der beiden Choregoi als Führer zweier Semi-Chöre vor.⁵⁷³ Die Erscheinung des tragischen Aigisthos erkennt er als einzigartig, erinnert aber auch an den Tragoidos von **A 1**.⁵⁷⁴ Ihm folgt Taplin 1993 in der Interpretation der Choregoi als Chormitglieder.⁵⁷⁵ Aufgrund des unterschiedlichen Alters der beiden geht er jedoch von Vertretern von zwei Gegenschören aus.⁵⁷⁶

Im Gegensatz zu Trendall versteht Taplin den Begriff Choregos in diesem Fall nicht als Bezeichnung für Chorführer, sondern im Sinne der Choregen als Ausrichter und Financiers der Bühnenaufführungen.⁵⁷⁷ Choregen sind allerdings für das 4. Jh. v. Chr. in Italien nicht nachgewiesen. Diese Diskrepanz versteht Taplin als Stütze der These, es handle sich um ein Theaterstück aus Athen.⁵⁷⁸ Für den so fehl am Platz wirkenden Aigisthos stellt er fest, dass er

⁵⁷⁰ RVAp Supp. 2, 8.

⁵⁷¹ Vgl. mit Figuren des tragischen Dramas wie des Thyestes auf dem apulischen Kelchkrater Boston 1987.53, Dareios-Maler, ca. 340–320 v. Chr.

⁵⁷² Sowohl Taplin, wie auch Giuliani inspirierte die Darstellung zu Titeln ihrer Bücher: Taplin 1993 (Comic Angels(und Giuliani 2013 (Possenspiel mit tragischem Helden). Weitere Artikel schrieben Shapiro 1995 und Gilula 1995.

⁵⁷³ Trendall 1991, 164; RVAp Supp. 2, 8.

⁵⁷⁴ RVAp Supp. 2, 8.

⁵⁷⁵ Taplin 1993, 56.

⁵⁷⁶ Taplin 1993, 57.

⁵⁷⁷ So benennt er die beiden Figuren und mit ihnen sein Buch als „comic angels“, dem Broadway Jargon folgend. (Taplin 1993, 58).

⁵⁷⁸ Taplin 1993, 59.



– anders als der szenenferne Tragoidos von **A 1** – mit den Komödianten auf einer Ebene, auf der Bühne, steht.⁵⁷⁹ In seinem tragischen Kostüm und mit der tragischen Geschichte des Aigisthos deutet er ihn als Vertreter der Tragödie und parallel hierzu Pyrrhias als Vertreter der Komödie. Thema des Bildes und der Komödie wäre somit der Streit eines Chores, repräsentiert durch den alten Choregos, der für die Tragödie ficht und einem Chor zugunsten der Komödie, vertreten durch den jüngeren Choregos.⁵⁸⁰

Während Shapiro die Deutung von Semi-Chören übernimmt, lehnt Gilula diese ab.⁵⁸¹ Gilula zählt auf, inwieweit Kriterien für Chöre in diesem Bild keineswegs erfüllt werden: Die Kostüme der Choregen sind nicht identisch (Alter, Schuhe), dafür gleichen die Kostüme denen anderer Darsteller in Bildern desselben Malers⁵⁸² und der Chor und die Darsteller träten hier eindeutig auf einer Ebene auf.⁵⁸³ Gegen Pyrrhias als repräsentativen Vertreter der Komödie und Aigisthos als repräsentativen Vertreter der Tragödie spricht sich Gilula ebenfalls aus, da Sklaven in prominenten Rollen erst in der mittleren Komödie auftraten und Aigisthos meist ebenfalls nur eine Nebenrolle war.⁵⁸⁴ Statt einer Interpretation von zwei Chören mit Choregen der Tragödie und der Komödie schlägt sie vor, die Choregen im Sinne der römischen Choragoi, zuständig für die Ausstattung des Theaters und der Darsteller, zu verstehen.⁵⁸⁵ Inhalt der Szene wäre demnach der Ärger des älteren Choragen über einen Darsteller, der anstelle des komischen ein tragisches Kostüm anzog und so auf der Bühne erscheint.⁵⁸⁶

Im gleichen Jahr antwortete auch Shapiro auf Taplins Vorschlag.⁵⁸⁷ Er befasste sich vorrangig mit der Gestalt des Aigisthos, den er aufgrund des reichen Gewandes, des Pilos und der Speere allgemeiner mit Reisenden in der apulischen Malerei verband. Über diese Zuschreibung des Aigisthos als ankommenden Reisenden, verknüpft er die Darstellung mit den Tragödien *Chephoroi* des Aischylos und *Elektra* des Sophokles in denen Aigisthos jeweils als abwesend beschrieben wird und erst im Laufe des Stückes herbeigerufen im Palast ankommt.⁵⁸⁸

Das Auftreten der tragischen Figur im Komödienbild erklärt Shapiro mit der Parodie einer solchen Tragödie.⁵⁸⁹ Der Aussage Aristoteles folgend, dass Komödien mit der Freundschaft verbitterter Feinde enden,⁵⁹⁰ vermutet er in der Darstellung eine Szene kurz vor dem komischen Zusammentreffen der eigentlichen Feinde Aigisthos und Orest.⁵⁹¹ Die Choregen wären demnach wieder Chormitglieder, von denen der eine ihm eindringlich zuredet in den Palast zu kommen, der andere dagegen spricht. Pyrrhias Geste wird als Anzeige verstanden, dass es gerade am Älteren ist, dem noch unsicheren Aigisthos zuzusprechen.⁵⁹² Mit dieser Deutung des Bildes als Tragödientravestie rückt Shapiro das Bild in die Nähe der attischen mittleren Komödie, die mit Vorliebe ältere Mythen und Tragödien parodierte.⁵⁹³ Mit seiner

⁵⁷⁹ Taplin 1993, 60.

⁵⁸⁰ Taplin 1993, 62 f.

⁵⁸¹ Shapiro 1995; Gilula 1995.

⁵⁸² Vgl. **A 4**.

⁵⁸³ Gilula 1995, 6.

⁵⁸⁴ Gilula 1995, 9.

⁵⁸⁵ Gilula 1995, 9.

⁵⁸⁶ Gilula 1995, 10.

⁵⁸⁷ Shapiro 1995.

⁵⁸⁸ Shapiro 1995, 174.

⁵⁸⁹ Shapiro 1995, 174 f.

⁵⁹⁰ Arist. Poetik 1453a 36–39.

⁵⁹¹ Shapiro 1995, 174.

⁵⁹² Shapiro 1995, 174.

⁵⁹³ Shapiro 1995, 175; zur mittleren Komödie Nesselrath 1990.



Interpretation unterstützt er somit sowohl die Deutung der Choregen als Chor, wie auch den engen Bezug der unteritalischen Komödienbilder zu Athen.⁵⁹⁴

Die Deutung der Choregen als Chorführer birgt im Kontext der Mittleren Komödie jedoch noch mehr Schwierigkeiten als im Zusammenhang mit der Alten Komödie, da der Chor bekanntermaßen an Bedeutung verlor.⁵⁹⁵ Auch die Interpretation als Tragödientravestie, so sehr sie aufgrund anderer Beispiele auf der Hand liegt,⁵⁹⁶ erklärt nicht das Fehlen komischer Merkmale im Kostüm des Aigisthos. Dies betont auch Giuliani, der eine Tragödienparodie ausschließt.⁵⁹⁷ Auch für die Choregen sieht er keine Veranlassung, in ihnen Chorführer zu sehen, sondern schließt sich Taplins Wortdeutung an, der die Choregen im attischen Sinne als Produzenten der Dramen und nicht als Chorführer sah.⁵⁹⁸ In ihnen erkennt er jedoch einzelne Darsteller, keine Chormitglieder.⁵⁹⁹ Den Altersunterschied der beiden deutet er als Generationenunterschied und erwägt einen Konflikt von Vater und Sohn, wie es nicht unüblich für die Alte Komödie und Mittlere Komödie war.⁶⁰⁰ Wie Aigisthos und Pyrrhias die Tragödie und die Komödie verdeutlichen, so scheinen die beiden Komödianten demnach Intendanten der älteren Tragödie und der etwas jüngeren Komödie darzustellen.⁶⁰¹ Entgegen Shapiro und im Einklang mit Taplin formuliert Giuliani: „Das Bild führt nicht einen tragischen Mythos in komischer Form vor Augen, sondern es stellt Repräsentanten von Tragödie und Komödie nebeneinander auf ein und dieselbe Bühne.“⁶⁰² Die Komik der Szene und des Stückes bezieht sich dann auf die fehlgeschlagene Kommunikation der beiden Choregen mit ihren Darstellern, die beide nicht auf sie eingehen.⁶⁰³

Die für Komödien so unübliche Ausstattung des Aigisthos erklärt Giuliani durch Vergleiche mit den apulischen Tragödienbildern, die zeigten, dass dort nie Masken oder Wamse angegeben sind.⁶⁰⁴ Die vier Darsteller des Bildes sieht er auf unterschiedlichen Realitätsebenen. Während die Choregen attische Bürger seien, die sich mit der illusionistischen Welt des Theaters befassten, wären Pyrrhias und Aigisthos Figuren ebendieser illusionistischen Welt, nicht bloß Darsteller in der Rolle von Darstellern.⁶⁰⁵ Während Pyrrhias als Vertreter der Komödie die Brechung der Grenzen zwischen Spiel, Bühne und Publikum kennt, wird Aigisthos' Verwunderung mit seiner erstmaligen Berührung mit dem realen Theatergeschehen erklärt: „Zum ersten Mal sieht der Held Aigisthos das, was keine Person eines tragischen Bühnenspiels je zu sehen bekommt: Er sieht das Theater als Maschinerie zur Herstellung von Illusion, mit allen dramaturgischen Requisiten. Es ist eine Welt, die ihm vollkommen fremd ist – und er greift sich an den Kopf.“⁶⁰⁶

⁵⁹⁴ „If the scene on the New York vase is indeed based on a Middle Comedy of the kind known to Aristotle, then it lends as much support to Taplin's thesis of the ‚Athenianness‘ of phlyax vases as his own, rather more convoluted interpretation.“ (Shapiro 1995, 175).

⁵⁹⁵ Nesselrath 1990.

⁵⁹⁶ s. **A 24** Priamos und Neoptolemos, **A 38** mit einem Besuch in Delphi, wobei hier Apollon ohne Kostüm dargestellt ist und **P 7** Aias und Cassandra.

⁵⁹⁷ Giuliani 2013, 24.

⁵⁹⁸ Giuliani 2013, 27.

⁵⁹⁹ Giuliani 2013, 27.

⁶⁰⁰ Beispielsweise in den *Wolken* des Aristophanes.

⁶⁰¹ Giuliani 2013, 28.

⁶⁰² Giuliani 2013, 30.

⁶⁰³ Giuliani 2013, 34.

⁶⁰⁴ Giuliani 2013, 40–48.

⁶⁰⁵ Giuliani 2013, 34.

⁶⁰⁶ Giuliani 2013, 78.



Giulianis Deutung stellt sich äußerst elegant dar. Die Umdeutung der Choregen von Chorführern zu Darstellern, wie es schon Gilula versuchte, ist aufgrund der fehlenden Darstellungen von Chören in Italien und fehlenden Indizien im Bild zu begrüßen. Ebenso die Interpretation der beiden als Intendanten von Tragödie bzw. Komödie. Die Deutung des Aigisthos als Person der Tragödie in ihrem ersten Kontakt mit der realen Welt hinter dem Schein, ist dagegen intellektueller als es von dem Bild zu erwarten ist. Das Theater im Theater zu thematisieren, wie es hier ganz offensichtlich geschieht, ist alleine bereits raffiniert genug. Es ist ein wenig überinterpretiert, eine weitgreifende Reflexion des Malers über die ikonographischen Unterschiede zwischen Komödie und Tragödie anzunehmen, sowie den dahinter liegenden Unterschied der Tragödie als Vermittler ernster Inhalte, die nicht durch Theaterikonographie geschmälert werden sollten, gegenüber der Komödie, die diesen Bruch humorvoll nutzt, in der Verwunderung des Aigisthos zum Ausdruck gebracht zu sehen.

Etwas vereinfacht verstanden, zeigt das Bild den Wettstreit zweier Choregen, – Intendanten/Regisseure – die sich bemühen eine Tragödie bzw. eine Komödie zu inszenieren. Beiden glückt es jedoch nicht Autorität aufzubauen. Während der Darsteller des Aigisthos nicht versteht, was ihm sein Chorege vermitteln möchte, hört der Darsteller des Pyrrhias seinem Choregen nicht einmal mehr zu.

Die tragische, maskenlose Gewandung des Aigisthos erklärt sich aus der ikonographischen Tradition heraus: Der Maler greift hier auf das Bildrepertoire der Tragödienbilder zurück.

Mehrfach wurde darauf verwiesen, dass die Schreibweise der Choregen der attischen, nicht der dorischen entspricht und dass dies womöglich ein Beleg für den Import eines attischen Stückes sei.⁶⁰⁷ Auch Taplins und Shapiros Deutungsvorschläge zielen darauf ab eine attische Komödie als Vorlage des Bildes zu sehen. Die Möglichkeit besteht, doch fehlen stichhaltige Beweise wie schon beim Krater **A 1**.

Die Darstellung des Würzburger Glockenkraters **A 7** ist eines der wenigen Beispiele, das einen deutlichen Bezug zu einer erhaltenen attischen Komödie aufweist. Sie zeigt einen Schauspieler als alte Frau mit einem Schleier, die einen großen Skyphos in beiden Händen vor sich hält. Eine Maske ist gut zu erkennen, aber das übliche langärmelige Bühnengewand unter dem langen Chiton fehlt. Sie nähert sich einem zweiten Darsteller, der mit seinem linken Bein auf einem Altar kniet. Bei ihm sind sowohl Maske, wie auch Ärmel und Hosenbeine zu erkennen. Die an sich bartlose Maske weist ungewöhnliche, kleine Punkte auf, die Bartstoppeln meinen dürften. Sein Gewand ist, wie bei Frauen üblich, in der Taille gegürtet, aber nur knielang. Er hebt mit der linken Hand einen beschuhten Sack in die Luft und hält drohend mit der Rechten ein Schwert in Richtung der nahenden Alten. Oberhalb der beiden Darsteller füllt ein Spiegel den freien Raum.

Die Haltung des Knieenden erinnert sehr an die des Schutzsuchenden Telephos,⁶⁰⁸ der den kleinen Orest als Geisel in die Höhe hebt.⁶⁰⁹ Doch ist der Sack kein echtes Kind und der Darsteller nicht in der Rolle des tragischen Telephos. Tatsächlich ist nicht einmal klar zu erkennen, ob der Darsteller einen Mann oder eine Frau darstellen soll. Sein Haar ist mit einem Haarband eigentümlich frisiert, das Gewand ist nicht lang, wie für Frauen üblich, nicht kurz, wie es bei männlichen Rollen gehört.⁶¹⁰ Auch der Sack mit Schuhen findet keine

⁶⁰⁷ Giuliani 2013, 27.

⁶⁰⁸ Vgl. hierzu z. B. den paestanischen Kelchkrater San Antonia Museum of Art 86.134.167.

⁶⁰⁹ Der Vergleich wurde erstmals von Kossatz-Deissmann 1980, 284, erkannt und seitdem stets wiederholt.

⁶¹⁰ Zur Kostümierung s. auch Csapo 1986, 383; Taplin 1993, 38.



Entsprechung. Die dem Bild zugrunde liegende Handlung ist wie schon in den vorangegangenen Beispielen ohne Vorkenntnisse schwer verständlich.

Über den Vergleich mit Darstellungen des Telephos benannte Taplin die Würzburger Darstellung als Paraikonographie.⁶¹¹ Die weitbekannte Ikonographie des ersten Telephosmythos wird in diesem Bühnengeschehen komisch verzerrt.⁶¹²

Die Kleidung und die Bartstoppeln der am Altar knienden Figur warfen weiter die Frage auf, warum eine geschlechtliche Zuordnung so erschwert wurde. Bereits einige Jahre zuvor untersuchte Csapo dasselbe Gefäß.⁶¹³ Wie schon Kossatz-Deissmann und später Taplin bezog er die Telephostravestie auf die *Thesmophoriazusen*, in denen Aristophanes die Tragödie des Euripides auf's Korn nimmt.⁶¹⁴

In den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes schleicht sich der Neffe des Euripides, Mnesilochos, als Frau verkleidet in die Frauenversammlung. Dort wird er als Mann und Freund des Euripides enttarnt und flüchtet in seiner Not, wie der Telephos des Euripides, mit dem nächstbesten Kind zum nahen Altar. Doch stellt sich in der Komödie das Kind als Weinschlauch heraus, den eine der Frauen, die Alte, die sich ihm im Bild nähert, als Kind verkleidet in die Versammlung geschmuggelt hatte. In der Szene nun bittet sie, ihr Kind zu verschonen oder zumindest dessen Blut, also den Wein, auffangen zu dürfen.⁶¹⁵

Die Handlungen und Haltungen der beiden Darsteller passen sehr genau zum Text des Aristophanes und auch der beschuhte und bedrohte Sack findet hier seine Erklärung als Weinschlauch in Kindesgewand.⁶¹⁶

Gegen eine direkte Verbindung des apulischen Bildes mit der attischen Komödie sprach sich Kossatz-Deissman aufgrund des Haarbandes der knienden Gestalt aus. Diese deutete sie als ein Zeichen für eine Mythenszene im Gegensatz zur aristophanischen Alltagsszene.⁶¹⁷ Csapo und auch Taplin entgegneten dem mit der Singularität einer solchen Binde in den Komödienbildern und verknüpften sie stattdessen mit der weibischen Verkleidung des Mnesilochos.⁶¹⁸ Gleiches gilt für das halblange Gewand, das für eine männliche Rolle ungewöhnlich lang, für eine weibliche ungehörig kurz ist.⁶¹⁹ Auch die ungewöhnliche Andeutung eines Bartes an der Maske scheint auf die gewollte Verweiblichung des Mnesilochos zu verweisen.⁶²⁰ Sogar der Spiegel im Bild kann mit der weiblichen Sphäre der Thesmophorien verbunden werden, da Eingangs des Stückes geschildert wird, wie Mnesilochos sich vor einen Spiegel setzt, um rasiert zu werden.⁶²¹ Er stellt womöglich ein

⁶¹¹ Taplin 1993, 38.

⁶¹² Eine Darstellungen des Telephos findet sich beispielsweise auf der Rückseite des lukanischen Kraters Cleveland 1991.1 s. Anm. 362.

⁶¹³ Csapo 1986.

⁶¹⁴ Kossatz-Deissmann 1980, 68; Csapo 1986, 380; Taplin 1993, 38.

⁶¹⁵ Aristoph. Thesm. 730–764.

⁶¹⁶ Aristoph. Thesm. 730–734.

⁶¹⁷ Kossatz-Deissman 1980, 289.

⁶¹⁸ Csapo 1986, 383; Taplin 1993, 38. Die Verkleidungsszene des Mnesilochos ist recht genau beschrieben und so beziehen Csapo und Taplin sich auf Aristoph. Thes. 257: *κεκυφάλου δεῖ καὶ μίτρας* und auf die Gewandung allgemein Aristoph. Thes. 253–266.

⁶¹⁹ Csapo 1986, 384; Taplin 1993, 38.

⁶²⁰ Csapo 1986, 387; Taplin 1993, 40.

⁶²¹ Aristoph. Thesm. 220–239.



Requisit dar, das an der Bühnenwand hing.⁶²² Alternativ kann der Spiegel auch zur Demonstration der weiblichen Sphäre der Thesmophorien dienen.⁶²³

Wegen der großen Nähe der zahlreichen Details des Würzburger Bildes zum überlieferten Text, ist die Zuordnung zu den Thesmophoriazusen des Aristophanes mittlerweile weitestgehend akzeptiert und der Glockenkrater damit das stärkste Indiz für die Wiedergabe attischer Komödien in unteritalischen Vasenbildern.

Solch eine Überzeugungskraft können nur sehr wenige weitere Stücke aufweisen. Eines hiervon ist das Bild des mittlerweile verlorene Glockenkraters **A 41**. Links im Bildfeld ist ein Komödiant mit Löwenfell um die Schulter im Begriff mit einer Keule an eine Tür zu schlagen. Getrennt durch einen niedrigen Altar folgt ihm ein zweiter Komödiant auf einem Esel reitend, der über der rechten Schulter einen gewaltigen Reisesack trägt. Eine Bühne ist nicht angegeben, doch das Bühnengewand der beiden Darsteller und ihre Masken sind deutlich zu erkennen.

Auch diese Darstellung zeigt deutliche Parallelen zu einer Überlieferten Komödie des Aristophanes.⁶²⁴ In der Eingangsszene *der Frösche* klopft Dionysos als Herakles verkleidet lautstark an die Tür des echten Herakles.⁶²⁵ Ihn begleitet sein Sklave Xantias, der sich im Stück beschwert, dass er das Gepäck tragen muss, wobei er nicht versteht, dass er das Gepäck auf dem Esel hätte ablegen können, auf dem er reitet.⁶²⁶ Wieder sind mehrere Übereinstimmungen vorhanden, die das Vasenbild mit einer attischen Komödie verbinden: Eine als Herakles kostümierte Figur, die an eine Tür klopft und ein Sklave auf einem Esel, der reitend sein Gepäck über der eigenen Schulter trägt.

Der Würzburger Krater **A 7** und der Berliner Krater **A 41** dienen als wesentliche Stützen der Annahme, dass attische Komödien Eingang in Italien und der unteritalischen Vasenmalerei fanden.

Einige weitere Darstellungen zeigen ebenfalls Szenen, die auf bestimmte Stücke zu rekurrieren scheinen und Vorkenntnisse erfordern, eine weitere Verknüpfung mit überlieferten Stücken ist bisher jedoch nicht möglich. Dennoch erlauben auch diese Bilder durch sie auf ehemals bekanntere Komödien rückzuschließen, die wahrscheinlich für ein größeres, überregionales Publikum geschaffen wurden. Hieraus darf jedoch nicht zwangsläufig geschlossen werden, dass alle Bilder Abbildungen attischer Komödien waren.

Zu diesen Darstellungen spezifischer Komödien gehört beispielsweise das Bild des Mailänder Glockenkraters **A 4**, der wie **A 3** dem Choregos-Maler zugeschrieben wird.⁶²⁷ Auf einer niedrigen Bühne, die von drei Säulen gestützt wird, stehen drei Komödianten. Links, neben einer halb geöffneten Bühnentür, nimmt ein Alter mit einer Exomis über dem Bühnengewand eine Girlande von einem Tablett, das er gemeinsam mit einem Darsteller in Frauenrolle über einem niedrigen Tisch hält. Über ihm steht sein Name: *Philotimides*. Eine Kanne oberhalb des Tablett trennt diesen Schriftzug von der Benennung der zweiten Figur: *Charis*. Charis ist eine Frau in feinem Chiton und einem über den Kopf gezogenen Himation. Wie der Alte hat auch

⁶²² Csapo 1986, 386.

⁶²³ Csapo 1986, 385.

⁶²⁴ Panofka 1849, 17; Körte 1893, 6; Bieber 1961, 133; Taplin 1993, 45.

⁶²⁵ Aristoph. Fr. 1–77.

⁶²⁶ Aristoph. Fr. 20–25.

⁶²⁷ Green 2012, 299. Ein drittes dem Choregos-Maler zugeschriebene Gefäß ist der Krater **A 72** in Cleveland.



sie etwas vom Tablett genommen und ist im Begriff, es in den geöffneten Mund zu nehmen. Rechts, abgewandt von den anderen, aber verstohlen zu ihnen blickend, klaut ein Sklave einen Laib Brot oder Kuchen, den er sich gerade unter die Exomis steckt. Eine weitere Beischrift nennt ihn *Xanthias*.⁶²⁸

Die Handlung und Komik sind, anders als bei den bisherigen Beispielen, leicht ersichtlich: Mann und Frau tun sich so gierig gütlich an ihren Speisen, dass sie nicht bemerken, wie der Sklave Xanthias heimlich klaut und sich mit seiner Beute davonestiehlt. Dieser einfache Plot mag bereits als Inspiration des Bildes ausgereicht haben und aus einfachen, lokalen Aufführungen stammen. Gleichzeitig ist die Inszenierung eines frechen Sklaven in der attischen Mittleren Komödie sehr geläufig.⁶²⁹ Daher könnte auch dieses Bild auf eine Szene eines bekannten Stückes anspielen und ebenso konnte der Maler mit näheren Kenntnissen des Betrachters rechnen, wie bei den vorangegangenen Darstellungen.

Das rückseitige Bild des Kraters ist im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken nicht mit Manteljünglingen versehen, sondern mit einem Herakles mit umgebundenem Löwenfell, der die Weltkugel stemmt und dem derweil zwei Satyrn Bogen, Köcher und Keule entwenden. Denoyelle vermutete hier einen Zusammenhang von Vorder- und Rückseitenbild, indem sie die Heraklesszene als Satyrspiel deutet.⁶³⁰ Gemeinsam haben die beiden Bilder und eventuell die ihnen zugrundeliegenden Theaterstücke das Thema des Diebstahls.⁶³¹ Mit der sonst ungewöhnlichen Verbindung von Komödie und Satyrspiel auf einem Gefäß, wird die persönliche Affinität zu Theaterdarstellungen des Choregosmalers zusätzlich unterstrichen. Er scheint eine besondere Vorliebe für Theatervorlagen gehabt zu haben, ähnlich wie der McDaniel-Maler.

Dem McDaniel-Maler werden neben dem Bostoner Krater **A 19** auch die Bilder von **A 16**, **A 17** und **A 18** zugeschrieben. Offensichtlich war er am Theater interessiert und vertraut mit einzelnen Szenen komplexer Stücke, wie bereits die Szene des „Gänsespiels“ auf **A 19** (Abb. 7) zeigte. Die Darstellung auf dem Krater **A 16** in London steht in dieser Tradition und weist gleichzeitig mehrere der Besonderheiten des New Yorker Kraters **A 1** (Abb. 6) auf. In gespiegelter Reihenfolge sind hier ein Bühnenpodest, drei Darsteller und rechts ein Jüngling ohne Kostüm zu sehen. Die drei Darsteller verteilen sich auf und vor der Bühne – wie auf **A 1**. Das Bühnenpodest ist deutlich niedriger als auf **A 1** und zum Rand hin mit einer Bühnentür in Seitenansicht abgegrenzt. Davor liegt ein großes Reisebündel, das wohl vom ersten Komödianten dort abgelegt wurde. Dieser steht auf den obersten Stufen einer Treppe, die rechts von der Bühne hinab führt. Mit einer Exomis bekleidet und mit *[Xan]thias* beschriftet, dürfte es sich bei ihm wieder um einen Sklaven handeln. Er zieht von oben am Kopf eines gekrümmten Alten mit einer übergroßen Maske, die die Augenbrauen betont und eine weit vorragende Nasen-Mund-Partie aufweist. Mit der Rechten stützt sich der Alte auf einen Krummstock, mit dem er sich hochzuhieven sucht, sein linker Arm ist fest im kurzen Himation eingewickelt. Eine Beischrift benennt ihn *Chiron*. Von hinten am Gesäß schiebt ihn der Dritte, mit um die Taille gebundenem Mantel, empor. Bei diesem wurde auf eine Beischrift verzichtet.

⁶²⁸ Trendall schlägt als Deutung vor, in allen drei Figuren Sklaven zu sehen, die sich nach gemeinsamen Diebstahl ihre Beute verhandeln (Trendall 1991, 165).

⁶²⁹ Nesselrath 1990, 283.

⁶³⁰ Denoyelle 2010, 107.

⁶³¹ Denoyelle 2010, 107.



In diesem Bild wird auch der obere Raum von Figuren gefüllt, die abseits der Handlung stehen. Zwischen dem Schiebenden und dem Jüngling sitzen in einem durch eine Linie abgegrenzten Bildfeld zwei Darsteller in weiblichen Kostümen und Masken. Sie sind einander zugewandt und im Gespräch vertieft. Wie die Beischrift *Ny[mp]h[ai]* verrät, handelt es sich um zwei Nymphen. Sie sind nicht als zarte, junge Frauen, sondern mit groben Zügen und dicken Lippen gezeichnet, wie es typisch ist für die Verzerrung der Komödie.⁶³² Auch der Alte auf der Treppe, Chiron, der gealterten Kentaur ist in komischer Manier wiedergegeben. Seine tierischen Elemente finden in der ausgeprägten Maske einen Ausdruck, wie auch die Krümmung und Stauchung des Körpers ihn in eine Haltung zwingt, die durch den gebogenen Rücken seine Pferdegestalt in Erinnerung ruft. Die Nymphen mögen auf eine vorrangegangene Szene des Stückes verweisen, in der die Jugend des Chiron bei den Nymphen thematisiert wurde,⁶³³ oder auf die folgende Heilung.⁶³⁴ Durch die Beischriften lässt sich eine Mythen-travestie zumindest erahnen, die ganze Handlung aber nicht rekonstruieren. Durch das Gepäck scheint zumindest angedeutet, dass sich die Szene des Bildes eine Etappe einer Reise bezieht und somit ein längerer Zeitraum vorangestellt war oder folgen wird.⁶³⁵

Der Jüngling rechts im Bild scheint mit dem Geschehen nichts zu tun zu haben, er steht ohne jede Andeutung eines Kostüms in einen langen Mantel gehüllt am rechten Bildrand, mit Blick auf das Bühnengeschehen. Fraglos lässt er sich mit dem Tragoidos von **A 1** vergleichen.⁶³⁶ Im Unterschied zu diesem ist er jedoch bekleidet und nicht beschriftet. Bemerkenswerterweise steht dieser Jüngling auf einer Ebene mit den Darstellern, sein rechter Fuß und der linke des schiebenden Komödianten berühren sich fast. Er steht dem komischen Geschehen somit noch deutlich näher als der junge Tragoidos auf **A 1**.

Ein Vorschlag, in ihm Achilles, Schüler des Cheiron, zu sehen ist diskutabel, doch spricht vieles gegen eine solche Deutung.⁶³⁷ Bei einer so bedeutenden Figur der Erzählung wäre eine Beischrift unbedingt zu erwarten, mindestens aber ein Attribut oder eine sie mit der Szene verbindende Regung. Ebenso hinfällig ist ein Vergleich mit dem Aigisthos des Kraters **A 3**,⁶³⁸ da der junge Knabe in diesem Bild in seinem schlichten Mantel kein tragisches Bühnengewand aufweist. Am treffendsten bleibt der Vergleich mit dem ebenfalls schwer zu deutenden Tragoidos von **A 1**.

Die Bewandnis des Jünglings in diesem Bild bleibt ebenso ungeklärt wie die des Tragoidos von **A 1**. Auch bei ihm könnte es sich um einen tragischen Darsteller handeln, der auf den Kontext der Komödie innerhalb eines größeren Theaterfestes verweist oder aber um einen Zuschauer. Versteht man ihn als Zuschauer, handelt es sich im Bild um die Darstellung eines vollständigen Theaterraumes mit Skena, Orchestra und Theatron.

Ein weiteres Gefäß mit der Darstellung eines Bühnenpodests in Seitenansicht und mit einer Ausnutzung des Raumes auf und vor der Bühne ist der Glockenkrater **A 39** aus Bitonto. Wieder befindet sich links ein Bühnenpodest mit einer Treppe nach rechts. Das Podest ist mit

⁶³² Neidendam 1992, 30.

⁶³³ Green versteht die beiden Nymphen als jene der Höhlen, in denen Chiron lebte (Green 2012, 296).

⁶³⁴ In diesem Falle wären die Nymphen des Baches gemeint, indem Chiron seine Heilung erfuhr.

⁶³⁵ Green erwägt, es könne sich um die Auftaktszene des Stückes handeln (Green 2012, Anm. 20). Wahrscheinlicher noch scheint, dass es sich um den Schlussakt und die Ankunft am Zielort handelt, mit den Nymphen als Verweis auf die Anfänge der Erzählung.

⁶³⁶ Vgl. Neidendam, der auch in diesem einen Darsteller einer vorrangegangenen Tragödie sieht (Neidendam 1992, 31).

⁶³⁷ Zur Deutung als Achilles s. Hart 2010, 116.

⁶³⁸ Vergleich bei Hart 2010, 116.



tragenden, ionischen Säulen und einem Vorhang zwischen diesen detailreicher ausgestattet. Eine Bühnentür fehlt, stattdessen wurde ein Palmenzweig auf der linken Seite aufgestellt. Neben diesem sitzt ein Komödiant als alter Mann in Chiton und Exomis auf einem sehr niedrigen Stuhl⁶³⁹. Widderhörner am Kopf und ein Adler in der vorgereichten linken Hand lassen ihn als Zeus-Ammon ansprechen. Zu ihm steigt ein weiterer Alter mit Himation die Treppe hinauf. Er trägt einen Pilos auf dem Kopf und hält einen Stab in der in der Hand, wodurch er als Reisender oder Wanderer gekennzeichnet ist. Unten am Boden steht der Sklave des Reisenden, ebenfalls mit einem Wanderstab in der Rechten und mit schwerem Gepäck beladen.

Auch diese Szene gibt eine Mythen- oder Götterpersiflage wieder, der genaue Inhalt ist aber nicht zu ermitteln. Vermutlich handelte sie von dem Besuch eines Reisenden beim Orakel des Zeus-Ammon, dessen Lokalisierung in Ägypten durch den Palmenzweig näher bestimmt ist. Es mag sich hier um die Eingangsszene eines Stückes handeln, in der der Protagonist einen Orakelspruch empfängt, durch den das Geschehen seinen Lauf nimmt oder aber um eine Schlusszene, in der die Reisenden nach langer Irrfahrt ihr Ziel erreichten.

Das Bild eines Glockenkrater des Dijon-Malers in Bari, **A 23**, ermöglicht durch Vergleiche und bekannte Elemente eine genauere Benennung des dargestellten Geschehens: Auf einer Bühne, gestützt von drei einfachen Pfosten, späht links aus einer halboffenen Bühnentür ein Komödiant im Kostüm einer reich gekleideten Frau. Über Chiton und Peplos trägt sie ein über den Kopf gezogenes Himation und ein Diadem auf der Maske. Mit dem rechten Arm umfasst sie die vordere Flügeltür und blickt auf das Geschehen in der Bühnenmitte. Hier hebt ein Alter mit Exomis über der Bühnentracht eine Doppelaxt hoch über seinen Kopf und holt zum Schlag auf eine kleine, menschliche Gestalt aus. Dieses Kind – ohne Kostüm – steht in einem großen, gebrochenen Ei, aus dem es wohl gerade schlüpfte. Das Ei selbst thront in einem geflochtenen Korb, aus dem Tuch quillt. Rechts reißt ein jüngerer mit Himation bekleideter Mann seinen rechten Arm empor und blickt erschrocken zum Alten, den er mit seiner Geste vom Schlag abhalten will.

Es ist ersichtlich, dass hier ein Alter erschrocken das unerwartete Kind töten will und von seinem bedachsameren Sklaven gehindert oder zumindest aufgehalten wird. Auch eine Benennung der Personen ist trotz fehlender Beischriften möglich. So ist die Geburt aus einem Ei der Helena vorbehalten und auch auf anderen Vasenbildern in ernster Fassung zu sehen.⁶⁴⁰ Daher kann man in der Frau links Leda, die Mutter der Helena, vermuten, deren Gewand und Diadem einer vornehmen Frau entsprechen, im alten Mann ihren Gatten, den geprellten Tyndareus, und in dem Kind Helena. Der Sklave ist nicht näher zu benennen.⁶⁴¹

Die Geburt der Helena wurde in mehreren Komödien thematisiert, in der *Nemesis* des Kratinos, dem *Daidalos* des Aristophanes und der *Leda* des Eupolis. Bei der Beliebtheit des Themas durfte der Maler mit Gewissheit Mythen- und Theaterkenntnisse bei seiner

⁶³⁹ Besonders niedrige Stühle sind beliebte Requisiten, die die Lächerlichkeit der sitzenden Person verstärken (Neiiendam 1992, 38).

⁶⁴⁰ Vgl. Paestanische Halsamphora des Python, Paestum 21370, RVP 2/240, Taf. 89.

⁶⁴¹ Bieber vermutet im rechts stehenden Tyndareus, während sie im Axt schwingenden Komödianten Hephaistos vermutet, der bereits Athena zur Geburt aus Zeus Kopf verhalf (Bieber 1961, 135). Neiiendam schlägt als Benennung des Axt schwingenden Mannes ebenfalls Hephaistos vor, da das rechte Bein deutlich kürzer als das Linke dargestellt ist (Neiiendam 1992, 49). Dies scheint dagegen der Bewegung des Mannes geschuldet zu sein und keinen Hinweis auf die Fehlbildung des Hephaistos zu geben. Tyndareus sieht Neiiendam wieder im rechts stehenden Sklaven (Neiiendam 1992, 50).



Kundschaft erwarten, ebenso wie Käufer und Maler durch Kenntnis anderer Bilder und Erzählungen die parodistische Ikonographie besser verstanden als es heute möglich ist.⁶⁴² Die szenenspezifische Auswahl des Motives lässt auch hier von einer dahinterstehenden Komödie ausgehen, die ausreichend Bekanntheit genoss.

Ganz ähnlich ist auch eine Darstellung auf dem Glockenkrater **A 27** des Rainone-Malers gestaltet. Sie zeigt drei Figuren auf einer einfachen Bühne mit zwei Pfosten. Wieder ist links eine geöffnete Bühnentür zu sehen, dieses Mal eine einflüglige. Vor ihr steht ein Alter mit einem um die Hüften geknoteten Mantel, der den Deckel einer reich ornamentierten Schachtel in beiden Händen hält. In der vor ihm am Boden stehenden Schachtel steht ein kleiner Mann oder ein Junge, mit großem, erigiertem Phallus und einer Tiermaske. Im Gegensatz zur Helena von **A 23** ist er eindeutig kostümiert und trägt ein langärmliges Bühnengewand mit prononcierten Brüsten, der Phallus dagegen unterscheidet sich von den sonst hängend vorgebundenen und wird durch die frontale Stellung der Figur umso mehr betont. Den Kopf wendet er nach rechts, so dass die in weiß gehaltene Tiermaske im Profil zu sehen ist. Sie gibt einen Pferde- oder Widderkopf wieder. Den linken Arm des Kleinen ergreift ein zweiter alter Mann mit Stab und Mantel um die Hüften.

Zwei alte Komödianten entdecken hier also einen ebenso komischen Kleinen, der halb Kind, halb Tier zu sein scheint und seinen erigierten Phallus präsentiert. Die Deutung des Bildes ist reichlich umstritten, da keine der Figuren benannt ist und Parallelen in Ikonographie und Literatur fehlen.

Als erster schlug Trendall vor, in der Szene eine Parodie des Erichthoniosmythos zu sehen.⁶⁴³ Im wiedergegebenen Bühnenstück würde demnach der kleine Erichthonios nicht von den Töchtern des Kekrops, sondern von den beiden Alten entdeckt. Den Tierkopf erklärte Trendall mit der Zeugung des Knaben: Dem Mythos nach habe Hephaistos der Athena nachgestellt, die ihm ausweichen konnte, doch etwas Sperma tropfte auf ihr Bein. Sie wischte es mit einem Wollstück ab und warf es weg. Hierdurch wurde die Erdenmutter Gea befruchtet und gebar den Erichthonios.

Die Wolle der Athena soll nun nach Trendall zum tierischen Erscheinen des Kindes geführt haben.⁶⁴⁴ Diese Auswirkung ist jedoch nirgends sonst bezeugt. Taplin schlug eine Verbindung des Bildes mit dem Dionysalexandros des Kratinos vor, in dem Dionysos an Stelle von Paris Helena heiratet und sie aus Furcht in eine Gans, sich selbst in einen Widder verwandelt.⁶⁴⁵ Dennoch werden beide entdeckt. Nach Taplin könnte hier die Entdeckung des Dionysos gezeigt sein und der Widderkopf auf seine Verwandlung verweisen, der Phallus auf seine unlautere Verbindung mit Helena.⁶⁴⁶ Kossatz-Deissmann lehnte zu Recht auch diesen Vorschlag ab, Knabenhaftigkeit und der Korb finden hierin ebenso wenig Erklärung wie der Phallus im ersten Vorschlag.⁶⁴⁷ Sie erwog eine Komödie mit dem Wunsch nach Verjüngung dreier Greise, die sich der Rezepte der Medea erinnern. Der Versuch, den ersten jünger zu kochen misslinge jedoch in komischer Weise. Zwar ist der Körper eindeutig verjüngt und die Zeugungskraft wiederhergestellt, doch hat sich der Mensch in ein halbes Tier verwandelt.⁶⁴⁸

⁶⁴² Vgl. Taplin 1993, 82 f.

⁶⁴³ Trendall 1994, 129.

⁶⁴⁴ Trendall 1994, 129.

⁶⁴⁵ Taplin 1994, 23.

⁶⁴⁶ Taplin 1994, 23.

⁶⁴⁷ Kossatz-Deissmann 2000, 190.

⁶⁴⁸ Kossatz-Deissmann 2000, 190.



Auch diese Erklärung ist vor allem spekulativ, sie erklärt zwar den Widderkopf, den Phallus und die Knabengestalt, basiert aber ausschließlich auf der Kenntnis von der allgemeinen Vorliebe der attischen Komödien für Themen der Wollust, des Alters und der Mythenparodie und vorrangig auf Phantasie.

Festzuhalten bleibt somit, dass das Bild ohne Kenntnis der zugrunde liegenden Erzählung nicht verständlich ist. Es belegt somit erneut, dass Vasenmaler durchaus auch bestimmte, bekannte Komödien malten und dass diese Komödien so weit verbreitet waren, dass sie einem großen Publikum bekannt und damit lukrativ zu malen waren.

Leichter verständlich und durch Beischriften erklärt ist eine Götterpersiflage auf dem Vorderbild des Londoner Kelchkraters **A 56** (Abb. 8). Auf einer einfachen Bühne mit mittiger Treppe sitzt auf einen prunkvollen Thron eine feingewandete Frau ohne Kostüm und Maske, mit Zepher und Krone. Eine Beischrift über ihr nennt sie Hera. Sitzend beobachtet sie zwei komische Darsteller, die mit Helmen, Schilden und Lanzen vor ihr kämpfen. Der Linke ist mit *Daidalos* beschriftet, der Rechte mit *Eneyalios*. Daidalos, eine andere Benennung für Hephaistos,⁶⁴⁹ ist im Bild bereits dem besser ausgestatteten Eneyalios überlegen. Dieser zieht sich mit dem Rücken zum Betrachter vor seinem Angreifer zurück. Bemerkenswert ist der Helmbusch des Eneyalios, der dem des Herakles des Kraters Madrid 11094⁶⁵⁰ stark ähnelt. Drei Schalen und zwei Bukrania mit Tänien zieren das Bild oberhalb der Figuren.

Schon Bieber verknüpfte die Darstellung mit der Revanche des Hephaistos an seiner Mutter Hera, bei der er ihr einen Thron schmiedete, von dem sie nicht wieder aufstehen konnte. Erst als Aphrodite dem Befreier der Hera versprochen wurde, setzte sich Hephaistos gegen Ares durch und befreite Hera aus dem Stuhl.⁶⁵¹



Abb. 8.: Apulischer Kelchkrater, Varrese-Maler, ca. 360–330 v. Chr., London BM F 269, © Trustees of the British Museum

⁶⁴⁹ Eine Schilderung des Mythos findet sich bereits bei Plat. Rep. 378d und später bei Paus. 1.20.3.

⁶⁵⁰ s. Anm. 373 und Abb. 5.

⁶⁵¹ Bieber 1961, 133.



Ebenfalls einen Mythos, nun aber mit sterblichen Helden, wird auf dem Bild des Glockenkraters **A 22** aus Sant' Agata parodiert. Ganz ohne Bühne treten hier drei Komödianten auf. Ein Alter mit phrygischer Mütze, ornamentiertem Himation und einem Zepter in der Hand blickt erschrocken zum Mittleren. Dieser, gezerzt vom rechten Darsteller, trägt ein langes durchscheinendes Gewand und eine Hydria im rechten Arm sowie eine weibliche Maske in der linken Hand. Der Dritte, der den Mittleren an der Schulter hält, ist mit zwei Lanzen bewaffnet und hat ein Tierfell um die Schultern geschlungen.

Durch Zepter und Mütze als König charakterisiert, sah Bieber in der linken Figur Kreon, vor den Antigone von einem Wachmann gebracht wird.⁶⁵² In der hier komischen Variante des Dramas scheint sich die gefangene Antigone in ihrer Not die Maske vom Gesicht gerissen zu haben und entpuppt sich als alter Mann. Eine Parodie der Antigone des Sophokles ist denkbar, jedoch nicht näher zu belegen.⁶⁵³

Mythentravestien waren besonders verbreitet und sind aufgrund der tradierten Mythen oftmals zu erkennen. Beispielsweise auch auf dem Bild von **A 24**, einem weiteren Glockenkrater des Dijon-Malers. Hier sitzt ein Komödiant mit phrygischer Mütze und Exomis über dem Bühnengewand auf einem geschmückten Altar neben einem zwei-zweigigen Baum. Die linke Hand erhoben blickt er zu einem jüngeren Mann mit besonders ausgeprägtem Somation, Chlamys und Pilos. Mit einem erhobenen Kurzschwert schreitet er drohend auf den Alten zu. Eine Bühne ist nicht gezeigt. Die Situation ist gut bekannt und so darf man in der Szene den bedrohten Priamos am Altar des Zeus sehen und vor ihm Neoptolemos, im Begriff den König zu töten.⁶⁵⁴ In der Komödie wird die Begegnung der beiden erwartungsgemäß nicht mit dem Tod des Priamos enden, doch in welcher Weise der Mythos hier verdreht wurde, verrät die Szene alleine nicht. Der Redegestus des Priamos und die drohende, aber verhaltene Geste des Neoptolemos lassen jedoch erahnen, dass der König wenig auf die Gefahr eingeht, sondern vielmehr seinen Angreifer mit einem langen Monolog ermüdet.⁶⁵⁵ Geschichten der troianischen Helden wurden in Unteritalien vielfach aufgenommen und in Mythenbildern zahlreich verarbeitet.⁶⁵⁶ Es ist anzunehmen, dass sie sich in Athen wie in Italien reichlich zur Mythentravestie anboten und genutzt wurden. So kann sich das Bild von **A 24** auf eine spezifische Komödie beziehen, kann in seiner weit verbreiteten Mythenparodie aber ebenso eine Schöpfung des Malers aus Standardmotiven sein.

Darstellungen generischer Possen

Andere Stücke zeigen noch einfachere Szenen, die für sich stehend bereits Verständnis des Geschehens erzeugen können. Viele einfachere Bilder legen den Schluss nahe, dass Maler nicht immer auf bestimmte Komödien, geschweige denn bestimmte Aufführungen rekurrten, sondern sich besonders beliebter Motive bedienten, die zu allgemeinen

⁶⁵² Bieber 1961, 134. Hier auch ihre Vermutung, dass es sich bei der Hydria um das Aschegefäß handelt, in dem Antigone ihre Brüder beerdigen möchte.

⁶⁵³ Bieber 1961, 134; IGD 140.

⁶⁵⁴ Vergleichbare ältere Darstellungen der Tötung des Priamos finden sich beispielsweise auf der attisch-rotfigurigen Amphora des Nikoxenos-Maler, ca. 500 v. Chr., New York Met. 06.1021.99 oder der ebenfalls attisch-rotfigurigen Amphora Neapel H2422, ca. 500–450 v. Chr.

⁶⁵⁵ Bieber 1961, 135.

⁶⁵⁶ Bzw. Berlin 1984.39 mit einer Darstellung des Rhesos.



Bildformeln wurden. Götter und Helden eigneten sich hierzu besonders: Einzelne Charakteristika wurden zu komischen Floskeln überspitzt, auf die Darsteller und Maler immer wieder zurückgreifen konnten. Besonders beliebt war hierbei der faule und verfressene Herakles.

Ein Bild des Glockenkraters **A 5** im Victoria and Albert Museums in London bedient sich dieses Motivs.⁶⁵⁷ Mittig im Bild lagert ein komischer Herakles in Bühnennacktheit auf seinem ausgebreiteten Löwenfell. Mit der rechten Hand nimmt er sich Essen aus einer flachen Schale am Boden. Seine Keule steht hinter ihm und sein Kopf ist festlich geschmückt. Rechts und links flankieren ihn zwei stehende Komödianten, die bis auf die Bühnenkleidung unbedeckt sind und die Masken alter, weißhaariger Männer tragen. Der linke hält einen Thyrsosstab mit der Rechten hinter sich, mit der Linken einen Schildkrötenpanzer vor sich. Der Rechte streckt seine rechte Hand Herakles entgegen und hält mit der linken eine lange Fackel. Den Untergrund bildet ein hohes, durchgehendes Podest.

Dieses Bild scheint weniger ein Ausschnitt einer komplexen Komödie zu sein, als vielmehr einen generischen Aspekt des parodierten Herakles zu vermitteln.

Dieser begegnet auch auf dem Bild des Glockenkraters des Lecce-Malers **A 33** in Sydney. Hier verfolgt der komische Herakles einen nach links laufenden Komödianten. Der bekränzte Komödiant hält in jeder Hand einen weißen Kuchen und blickt zurück zum ebenfalls kostümierten Herakles-Darsteller, der ihm mit wehendem Löwenfell über dem ausgestreckten linken Arm und mit erhobener Keule in der Rechten droht. Von einer Bühne ist hier nichts zu sehen. Auch hier ist die Gier des Helden thematisiert. Die kriegerische Pose des Herakles gilt hier nur dem Zweck den begehrten Kuchen zu ergattern.

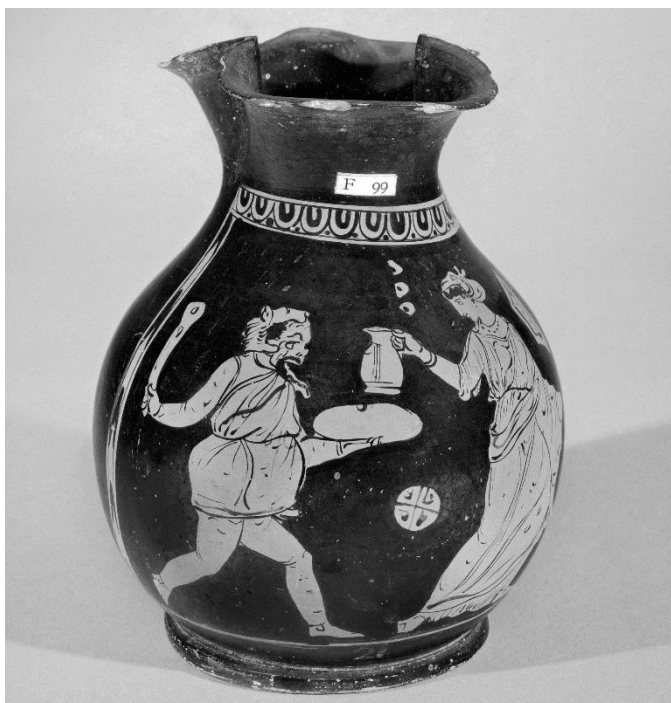


Abb. 9: Apulische Oinochoe, Choes-Gruppe, ca. 375–355 v. Chr., London BM F 99, © Trustees of the British Museum

⁶⁵⁷ Zuweisung ob apulisch oder lukanisch nicht ganz gesichert, als Fundort ist Basilikata angegeben.



Die Gier und Wollust des Herakles werden auch auf der Vorderseite der Oinochoe **A 29** in London persifliert (Abb. 9). Hier verfolgt ein komischer Herakles mit Löwenskalp, Keule und einem Laib Brot eine junge Frau – ohne Verkleidung in Chiton und Himation – die sich im Lauf mit einer Kanne zum Herakles zurückwendet.

Green geht von einem „non-theatrical motif“ aus, da er in der unkostümierten Frau keine Bühnenfigur sieht.⁶⁵⁸ Doch zeigen sizilische Possenbilder, dass unkostümiert dargestellte Frauen sogar auf Bühnen auftauchen.⁶⁵⁹ Die fehlende Wiedergabe eines Kostüms kann schon hier ein Verweis für die Extraktion der Darstellerfigur aus dem Theater hinein in andere Bildformen sein. In diesem Fall scheint die junge Frau allerdings die Verselbstständigung des Bildthemas aufzuzeigen, das sich nicht strikt an Bühnenproduktionen orientieren musste, sondern auch neue Themen schuf.

Auch **A 8**, ein Glockenkrater in St. Petersburg aus Ruvo, spielt auf dem Vorderseitenbild mit dem verfressenen Herakles und kombiniert ihn mit der ebenfalls öfters parodierten Machtlosigkeit des Göttervaters Zeus.⁶⁶⁰ Auf einem hohen Thron links im Bild sitzt ein kleiner Zeus mit Tollos und Himation. Mit der rechten Hand umfasst er seinen Blitz und mit der Linken ein Vogelzepter, dessen stolzer Adler zu einem kleinen Vögelchen reduziert wurde. Mit den Beinen in der Luft zappelnd, holt er mit dem rechten Arm aus, um den Blitz auf den vor ihm stehenden Herakles zu schleudern. Dieser ist am Löwenskalp auf der Maske leicht zu erkennen. Er hält mit der linken Hand eine Eierschale und führt mit der Rechten das womöglich letzte Ei zum Mund, anstelle es dem Gott zu opfern. Rechts im Bild, hinter dem Rücken des Herakles, steht ein komischer Alter mit Stiefeln und Chlamys bekleideter, der ungerührt an einer Stele ein Trankopfer spendet. Vermutlich stellt er Ialoas dar, den getreuen Begleiter des Herakles.

Nicht nur Helden und Götter dienten als Standardcharaktere, auch gewöhnliche Menschen und alltägliche Situationen wurden ins Repertoire der Possenbilder aufgenommen. Viele Späße wurden über Reisende gemacht, wie es eine Darstellung auf dem Krater **A 12** in Malibu veranschaulicht: Auf dem Glockenkrater des Adolphseck-Malers diskutieren zwei Komödianten, links gestikuliert ein Alter mit weißem Haar und Bart mit beiden Händen zum anderen, wohl der Sklave des Alten. Dieser schimpft zurück, mit der Rechten erhoben, während er im linken Arm eine Kiste trägt und ein großes Reisebündel auf den Rücken geschnürt hat. Eine Bühne ist nicht vorhanden, vielmehr scheint eine Ranke zwischen den beiden auf eine Szenerie in der Natur anzuspieren.

Der geringfügig jüngere Kelchkrater **A 15** in Bari nutzt das gleiche Thema in seinem Bild. Auf einer einfachen Bühne mit vier breiten Stützpfosten gehen zwei Komödianten nach links. Vorweg spaziert wieder ein Alter mit weißem Haar und Bart. Er blickt sich zu seinem Gepäck schleppenden Sklaven um, der zwei Finger der rechten Hand, die einen Wanderstock umfasst, im Redegestus hebt. Die großen Augen des Alten und der flehentliche Blick des Sklaven lassen vermuten, dass die Bitte nach einer Pause oder die Klage über Weg und Gepäck des Sklaven nur auf Verwunderung seines Herrn stoßen.

Sich mit schwerem Gepäck plagende Sklaven sind aus Komödien von den *Fröschen* des Aristophanes⁶⁶¹ bis zum *Dyskolos* des Menander⁶⁶² sowie durch zahlreiche Terrakottafiguren bekannt⁶⁶³ und gehören zu simplen Späßen am Rande der Handlung.

⁶⁵⁸ Green 1995, 103.

⁶⁵⁹ Vgl. **S 2** und **S 5**.

⁶⁶⁰ Vgl. z. B. **A 37**.

⁶⁶¹ Aristoph. Fr. 1–77; s. auch **A 39**.



Das Verhältnis von Herren und Sklaven wird auch in anderen Bildern aufgenommen.⁶⁶⁴ Am bekanntesten und spielerischsten bemalt ist hiervon der Askos **A 45** der Meer-Gruppe in Malibu. Auf der einen Seite des Gefäßes läuft ein Komödiant als Alter in Exomis mit einem Stock weit zum Schlag ausholend nach rechts. Auf der anderen Seite flieht ein Jüngerer, ebenfalls in einer Exomis, vor ihm. Über beide Gefäßseiten erstreckt sich hier die Verfolgung eines vermutlich frechen Sklaven.

Auch das Bild der Mailänder Kanne **A 54** behandelt einen Sklaven, der von seinem alten Herrn getadelt wird. Auf diesem hört ein dunkelhaariger, bärtiger Mann mit kurzem Himation seinem älteren, weißbärtigen Gegenüber zu. Dieser unterstreicht die Vehemenz seiner Worte mit einer Geste der erhobenen rechten Hand.

Beide Gefäße verzichten auf die Darstellung von Bühnen, wobei die beiden Darsteller der Kanne **A 54** auf einer breiten, ausgemalten Standfläche stehen, die ein Podium andeuten könnte. Weitere Sklaven sind in den Darstellungen der Gefäße **A 51**, **A 52** und eventuell **A 53** zu sehen.

Ebenso aus dem Repertoire der Alltagpersiflage gegriffen und ebenso beliebt waren Bilder zankender Paare. Der McDaniels-Maler wählte ein solches Paar für eine Darstellung. Auf dem Glockenkrater **A 17** in Harvard sind zwei Schauspieler auf einer angedeuteten Bühne zu sehen. Die Bühnenarchitektur wird durch eine Säule links, eine Bühnentür rechts und einen durchgezogenen Balken als Boden angegeben. Neben der Säule steht ein alter, weißhaariger Mann mit Mantel, Stab, Binde im Haar und Ketten um Hals und Brust. Mit vorgestreckten Armen eilt auf ihn der Zweite zu, der eine weißhaarige Frau mit Chiton und Peplos darstellt. Sie scheint gerade aus der Tür rechts gekommen zu sein. Über beiden ist eine männliche Maske zu sehen.⁶⁶⁵ Auch diese Szene dürfte sich auf ein Stück beziehen, in dem ein altes Ehepaar thematisiert wurde. Im Gegensatz zu den bühnenlosen Darstellungen, verleitet die hier gezeigte Architektur zu der Annahme, dass der Maler in diesem Fall nicht eine generische, sondern eine bestimmte Szene eines bekannten Stückes abbilden wollte.⁶⁶⁶

Ein frühes Beispiel ohne den Hinweis auf eine Bühne zeigt eine Darstellung auf der Kanne **A 2** in Würzburg: Ein Komödiant mit Chlamys und Stab spricht, leicht vorgebeugt und mit erhobenem Zeigefinger, zu einem zweiten im Frauenkostüm mit Chiton und Mantel. In diesem Fall ist auch die Frau klar als komische Figur mit Maske gekennzeichnet. Sie erwidert abwehrend mit zwei erhobenen Zeigefingern der rechten Hand. Die Finger mögen als Geste das Reden unterstreichen oder aber auf ein Feilschen der beiden verweisen.

Sehr ähnlich der Würzburger Kanne **A 2** ist die Kanne des Truro-Malers **A 26** in Sydney. Auch auf dieser zeigt die Darstellung ein diskutierendes Paar: Ein dunkelhaariger Komödiant mit Mantel und Stab untermalt mit der rechten Hand seine Argumente und eine Frau – wieder mit Maske – in Chiton und Mantel erhebt ihre Rechten zur Rede. Ähnliches präsentiert das Bild des Glockenkraters **A 48** in Wien. Wieder steht links ein Darsteller im Frauenkostüm mit

⁶⁶² Men. Dysk. 390–406.

⁶⁶³ Biers – Green 1998.

⁶⁶⁴ Bereits 1994 beschrieb Taplin die Bilder von Herren und Sklaven als „[...] typical, that is, rather than specific“. (Taplin 1994, 22).

⁶⁶⁵ Wie Green bereits anmerkt, kann eine Maske in den Possenbildern als Verweis auf eine weitere Rolle des entsprechenden Stückes verstanden werden, gleichzeitig ist das Motiv der Maske als Füllornament oder auch bestimmendes Attribut zu generisch, um es als Bezug zu einer bestimmten Figur zu verstehen. (Green 2012, 303).

⁶⁶⁶ Insbesondere unter Berücksichtigung der weiteren Werke des McDaniels-Malers (**A 16**, **A 18** und **A 19**) ist dies wahrscheinlich.



Chiton und über den Kopf gezogenem Himation, der noch deutlicher droht. Mit grimmiger Miene und erhobenem Zeigefinger tadelt diese Frauenfigur den rechts stehenden mit Mantel bekleideten Mann, der sich vor ihr zurückweichend auf seinen Stab lehnt.

Wie diese, bedienen sich viele der apulischen Possenbilder gängiger Charaktere und simpler Szenen, die keiner konkreten Vorlagen oder spezieller Kenntnisse bedürfen.⁶⁶⁷

Darstellungen mit illusionistischem Bruch

Wiederum andere Bilder zeigen den illusionistischen Bruch der Komödie besonders explizit. Sie geben einfachere Szenen wieder, in denen nicht der dramatische Inhalt im Vordergrund steht, sondern der darstellende, künstlerische und musische Aspekt des Theaters.

Auf dem Bild des Glockenkrater **A 32** tragen zwei Komödianten einen Spieß über ihren Köpfen. Während der Hintere mit der Linken den Spieß hält und die Rechte frei hängen lässt, trägt der Vordere, ein Alter, zusätzlich mit seiner freien Hand einen Kalathos. Vor ihnen geht schnellen Schrittes eine junge Frau in Chiton und Mantel mit Lampadionfrisur und spielt eine Doppelflöte. Der tanzende Zug bewegt sich auf einer niedrigen Bühne auf drei einfachen Pfosten und mit einem Vorhang.⁶⁶⁸

Die Last der beiden wurde von Crosby als Obelias, als Kuchen für Dionysos gedeutet und darüber mit dem Titel „Obeliaphoroi“ einer Komödie des Ephippos verbunden.⁶⁶⁹ Neben der inhaltlichen Erzählung, wird durch die Auletin auch der musische Charakter der Aufführung in Erinnerung gerufen.

Auf der Malerei einer Kanne in Syrakus, **A 42**, ist das Flötenspiel stärker in das Theatergeschehen einbezogen: Auf den Seiten einer Wippe stehen zwei Darsteller, so dass sie ganz in der Waagerechten gehalten wird. Mittig sitzt ein dritter Komödiant nach rechts gewandt und spielt eine Flöte. In diesem Fall ist der Flötist kein professioneller Aulet, sondern auch ein komischer Charakter. Durch Somation und Maske ist er eindeutig als Schauspieler zu erkennen und hebt sich damit gegen die Auletin auf **A 32** ab. Er ist nicht der echte Musiker des Stückes, sondern einer, der innerhalb der Komödie einen Musiker mimt.

Das prägnanteste Beispiel eines Bildes, das mit der Maschinerie des Theaters spielt, ist auf dem Kelchkrater **A 40** in Bari zu sehen. Auf einem höheren Bühnenpodest, getragen von vier ionischen Säulen und mit einer mittigen Treppe, sowie einem Vorhang mit Swastika, stehen drei Darsteller. Links stützt sich ein Alter mit Himation auf seinen Stock, die linke Hand erhebt er zum Mund und spricht so zu den Mittleren. Mittig tanzen zwei bekränzte Komödianten mit kurzen Mänteln und flatternden Chlamydes vor einem Altar. Sie beide spielen eine Doppelflöte und tanzen zur Musik. Die sakrale Umgebung des Altars wird durch ein Bukranion mit Girlande über den beiden betont.

Rechts hinter Ihnen wächst ein Baum, der kein Requisit zu sein scheint, sondern hinter dem Vorhang und vor dem Bühnenpodest hervorragt. Hinter diesem Baum kniet ein Aulet in langem Chiton und ohne Maske, der zur Szene blickend seine Doppelflöte bläst.

⁶⁶⁷ Csapo 2014a, 47 f.

⁶⁶⁸ Einen Vergleich in der attischen Keramik findet **A 33** in der Choenkanne Athen, Agora P 23900 um 400 v. Chr., auf der ebenfalls zwei bärtige Komödianten einen großen Spieß tragen (vgl. Crosby 1955, 80 und IGD 120, Abb. IV.6).

⁶⁶⁹ Crosby sie vermutet hier weiter die Wiedergabe einer Alten Komödie, auf die sich der Titel des Ephippos bezog. (Crosby 1955, 81).



Auleten, wie dieser und die von **A 32** waren nicht kostümiert, sondern trugen ein unauffälliges, langes Gewand und keine Maske.⁶⁷⁰ Der hockende Musiker dieses Kraters in Bari trägt zudem eine Phorbeia, eine um die Wangen gebundene Stütze, die das Instrument hält und beim Flöten unterstützt. In allen Aufführungen dürften Auleten dem Zuschauer präsent gewesen sein, wurden in der Regel aber nicht in die Handlung der Dramen integriert. Die drei Darstellungen zeigen nun drei Ebenen illusionistischer Brüche. Der Krater **A 32** lässt die Schauspieler mit der Flötenspielerin interagieren, was im Bühnengeschehen denkbar, aber zumindest ungewöhnlich wäre.

Auch auf der Darstellung von **A 42** ist ein Aulet in die Szene integriert, doch ist dieser gleichwertig mit den wippenden Akteuren und nicht als echter Musikant zu verstehen. Dies verdeutlicht das Bild des Bari Kraters **A 40** eindrücklich. Hier tanzen zwei Komödianten als Musiker, doch dass nicht wirklich sie es sind, die die Instrumente zum Klingen bringen, verrät der hinterm Baum versteckte echte Musiker. Anders als bei den anderen Bildern, steht bei **A 40** die Illusion des Theaters im Vordergrund und erzeugt damit einen doppelten Witz: Nicht nur die Komödie um komische Musiker, die vermutlich unter Anleitung eines Bürgers für eine kultische Vorführung üben, sind Thema des Bildes, sondern die Inszenierung selbst mit ihrer dahinterstehenden Maschinerie des Theaters wie Bühne,⁶⁷¹ reale Umgebung – die durch den Baum gekennzeichnet wird – und der Aulet.

Dieser Aulet wäre somit vergleichbar mit dem Tragoidos von **A 1**, wenn dieser das Theaterfest als Einheit von Tragödie (Satyrspiel) und Komödie symbolisierte und mit dem Knaben von **A 16**, wenn dieser tatsächlich einen Zuschauer darstellte. Alle drei Bilder gingen dann über die Bemühungen den Inhalt eines einzelnen Stücks wiederzugeben hinaus und stellten explizit die Aufführung eines bestimmten Stückes dar.

Den Ausdruck des illusionistischen Bruches wies Taplin mit dem Argument zurück, dass damit implizit gesagt würde, die Komödie stelle ebenso wie die Tragödie eine Illusion in erster Instanz her, die überhaupt gebrochen werden müsse. Er sah dagegen den gattungsimmanenten Selbstbezug als so essentiell, dass er kein Bruch, sondern Teil der Inszenierung sei.⁶⁷² Dennoch schrieb er später weiter, dass die Metatheatralik verschiedene, wechselnde Ebenen und Kombinationen von Spiel und Ernst im Umgang mit der Theaterillusion schaffe.⁶⁷³

Es ist durchaus zu beobachten, dass auch in den Bildern keine ungebrochene Illusion hergestellt wird, da Masken, Kostüme oder Bühnen stets auf die Institution Theater verweisen. Dazu treten in manchen Darstellungen Musiker auf, die den Verweis auf das darstellende Theater um eine akustische Dimension erweitert und den Aufführungscharakter im Gegensatz zum erzählerischen hervorheben.

⁶⁷⁰ Taplin untersucht das Auftreten von Auleten in Theaterbildern und Texten auf deren Auftreten und metatheatralischer Bewandnis (Taplin 1993 70–78).

⁶⁷¹ Gaunt betont hier insbesondere die auffallend detailreiche Darstellung der Bühne inklusive der Maserung der Holzplanken (Gaunt 2010, 118).

⁶⁷² Taplin 1993, 67.

⁶⁷³ Taplin 1993, 69.



5.2.2 Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

Nur wenig später als mehrfigurige Bilder setzten Darstellungen einzelner Darsteller ein. Vielfach geben sie das gleiche Bildrepertoire verkürzt wieder. Wie die Verkleinerung der Vasen zu Miniaturgefäßen wurden auch die Bilder minimalisiert.



Abb. 10: Apulische Oinochoe, ca. 360 – 350 v. Chr., Boston Museum of Fine Arts 13.93, <www.mfa.org> Copyright 2019 Museum of Fine Arts, Boston

So wurden in den Einzelbildern profane Standardcharaktere aufgenommen, die wiederholt schon auf den mehrfigurigen Darstellungen begegneten. Das Bild der Oinochoe **A 65** zeigt einen schelmischen Sklaven, der sich eiligen Schrittes und mit vorsichtigem Blick zurück aus dem Staub macht (Abb. 10).⁶⁷⁴ Auf der Kanne **A 71** steht ein weiterer Sklave nach links gerichtet mit einem Zweig in der Hand und schwerem Reisegepäck auf dem Rücken, wie er bereits in den Darstellungen der Kratere **A 12**, **A 15**, **A 16**, **A 39** und **A 41** auftrat.

Auf einem kleinen Glockenkrater in Turin, **A 60**, ist ein nach rechts laufender Komödiant mit einem Speer zu sehen. Der Inhalt einer Komödie kann hier ohne weitere Informationen nicht exakt erfasst werden, doch könnten Haltung und Waffe des Darstellers Auskunft genug gewesen sein, um Schlüsselemente eines Stückes oder eines geläufigen Witzes wiederzugeben. Wagemutige Jagd oder tollpatschiger Kampf: die Möglichkeiten des Lächerlichen sind zumindest schon in der Figur angelegt.

Noch weniger verrät ein kleiner Komödiant mit Stock auf dem Glockenkrater **A 61** in Oxford über eine eventuell zu Grunde liegenden Komödie. Den Finger der rechten Hand tadelnd erhoben, scheint er sich auf eine weitere Person oder sogar den Betrachter zu beziehen und somit in eine größere Erzählung eingebunden zu sein. Von dieser fehlen allerdings alle weiteren Indizien.⁶⁷⁵

Die Rückseitenbilder der Gefäße könnten womöglich weitere Informationen bieten. So ist der Komödiant beim Krater **A 60** durch einen Satyr und eine Mänade auf dem Bildfeld der

⁶⁷⁴ Er dürfte ähnlich den Sklaven von **A 4** oder **A 45** ungehörig oder diebisch gewesen sein.

⁶⁷⁵ Gleiches gilt für die Darstellungen der Gefäße **A 64** mit einem musizierenden Komödianten und **A 68** mit einem Alten an einem Louterion.



Rückseite in einen Thiasos eingebunden und somit vergleichbar mit Thiasosdarstellungen wie der auf dem Askos **A 73**.

Auf dem rückwertigen Bild von **A 61** in Oxford ist eine Herme mit Kerykeion zu sehen. In welchem Zusammenhang oder ob in einen Zusammenhang der Komödiant zu ihr stehen könnte, ist nicht zu klären. Eine Darstellung des Hermes selbst begegnet als Komödiant auf einer Kanne in Tarent **A 62**. Der feiste Gott sitzt auf einem Altar mit Mantel und Petasos. In den Händen hält er einen Kranz und sein Kerykeion. Auch diesem Bild fehlen weitere Elemente aus denen sich eine konkrete Handlung ableiten ließe, doch stellen die Attribute des Gottes kombiniert mit seiner dicklichen Erscheinung und seinem faulen Verhalten ihn in die Reihe der Götterpersiflagen, die auch ohne konkrete Komödie im Hintergrund verstanden werden konnten.⁶⁷⁶

Gleiches gilt für die Kannen **A 69** und **A 70** in Rom. Auf ihnen ist jeweils ein Herakles abgebildet. Auf der Kanne **A 69** bedient er sich heimlich an einem Tisch voller Kuchen, auf der **A 70** schleicht er sich als Dieb mit einem Tierschädel davon. Beide Bilder zeigen den lächerlichen Helden in reduzierter Fassung.

Und schließlich füllen Darstellungen von einzelnen Darstellern zahlreiche Gnathia Gefäße, wie die hier mit gelistete Situla **A 63** und der Kelchkrater **A 66**.

Wie schon bei den mehrfigurigen Bildern zeigt sich bei den einfigurigen Darstellung eine Verengung von spezifischen, vermutlich bestimmten Komödien zugeordneten Charakteren, wie es bei dem Komödianten von **A 60** der Fall sein mag, zu Repräsentationen generischer Typen, wie dem Sklaven (**A 65**), dem Reisenden (**A 71**) und dem komischen Helden (**A 70**).⁶⁷⁷

5.2.3 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

Außerhalb des Theaters können Darsteller in Gesellschaft des Dionysos oder seines Gefolges auftreten. Körte vertrat die Auffassung, dass die Schauspieler Unteritaliens in der Tradition dorischer Dickbauchtänzer standen: „Für sie [Italiker] waren sie die echten Abbilder der alten dionysischen Gefolgschaft. Ja mehr noch, der Phlyake in seiner Darstellertracht wird oft mit dem ganz ideal gezeichneten Dionysos selbst dargestellt, er gehört zu ihm wie der attische Silen zu dem attischen Dionysos.“⁶⁷⁸ Ganz so anstandslos darf man eine dorische Tradition der Darsteller jedoch nicht sehen, und auch der Silen tritt in Italien ebenso auf wie in Attika.⁶⁷⁹ Dennoch lässt sich die ikonographische Verknüpfung des Darstellers mit Dionysos und seinem Gefolge in Unteritalien deutlich verfolgen und verdient besondere Beachtung.

In Apulien finden sich verhältnismäßig wenige, aber aussagekräftige Beispiele hierfür:

Ein umstrittenes Bild ist auf dem Glockenkrater **A 72** in Cleveland zu sehen (Abb. 11). Den Großteil der Bildfläche nimmt eine überlebensgroße Büste des Dionysos ein. Der leicht nach rechts geneigte Kopf ist detailliert gearbeitet, besonders die Augen zeigen eine außergewöhnlich sorgfältige Ausfertigung mit einer braunen Iris um die schwarzen Pupillen. Das Haar des Gottes zierte eine Girlande aus Blättern und Tänie. Über die linke Schulter, die ein Mantel bedeckt, trägt der Gott seinen Thyrsosstab. Aus diesem erwachsen zu beiden

⁶⁷⁶ Vgl. **A 5**, **A 8**, **A 29**, **A 31**, **A 33** und **A 56**.

⁶⁷⁷ Dies beobachten auch Biers und Green (Biers – Green 1998, 92 f.).

⁶⁷⁸ Körte 1914, 6.

⁶⁷⁹ Krumeich 2014.



Seiten über dem Kopf Weinranken mit üppigen Reben. Links, neben einem brennenden Thymiaterion, steht ein Darsteller in vollem Kostüm und mit Exomis auf Zehenspitzen, der nach den reifen Trauben greift. Ihm gegenüber, auf der anderen Seite der Büste, steht ein zweiter Darsteller einem kleinen Podest erhöht, dabei aber tief in die Knie gebeugt und hält einen großen, bemalten Skyphos unter eine Rebe. Auch er ist kostümiert und trägt eine Maske, allerdings besteht sein Kostüm aus hohen Stiefeln und dem Zottelkostüm des Papposilen. Die Rückseite des Kraters ziert eine dionysische Szene, hier ist ein Thiasos mit Dionysos mit Thyrsos, einer Mänade mit Tympanon und einem Aulos spielenden Satyr zu sehen.



Abb. 11: Apulischer Glockenkrater, Choregos-Maler, ca. 390–380 v. Chr., Cleveland, Museum of Art 1989.73, <<http://www.clevelandart.org/art/1991.1>> (05.10.2019)

Das Bild der Vorderseite wurde wiederholt als kultische Darstellung ohne expliziten Theaterbezug gedeutet.⁶⁸⁰ Viel eher verkörpere es die verschiedenen Aspekte des Dionysos: Wein, Mysterien und Theater.⁶⁸¹ Insofern stünde es auch in Beziehung zur Rückseite, die einen Thiasos von Dionysos mit Thyrsos, Mänade mit Tympanon und Satyr mit Aulos zeigt. Hier wären demnach erstmals Darsteller außerhalb des Bühnengeschehens wiedergegeben, die zu Begleitern des Dionysos wurden.⁶⁸²

Dagegen steht die Auffassung, es handle sich sehr wohl um eine bestimmte Komödie und damit um Darsteller, die im Bühnengeschehen begriffen sind. Hierfür schlug Taplin vor, in dem Dionysos eine übergroße Büste als Requisit des Theaters zu sehen.⁶⁸³ Dies begründete er

⁶⁸⁰ RVAp Suppl. 2, 13; Green 1995, 103, 108; zuletzt Mannack 2008, 196 f.

⁶⁸¹ RVAp Supp. 2, 13, 3, 495.

⁶⁸² Green 1995, 103.

⁶⁸³ Taplin 2014, 65.



über den Umweg einer Interpretation des *Frieden* des Aristophanes, in dem Eirene als übergroßes Götterbild auf die Bühne gezogen worden werde.⁶⁸⁴ Es ist durchaus möglich und wahrscheinlich auch in diesem Bild die Darstellung einer bestimmten Komödie zu sehen. In diesem Falle mit einem übergroßen Dionysoskopf als Kulisse. Doch stützt sich die These Taplins, bei der Eirene habe es sich um ein kolossales Abbild der Göttin auf der Bühne gehandelt, auf den späteren Spott, den diese Szene hervorrief.⁶⁸⁵ Eine solche Resonanz ist jedoch nur zu erwarten, wenn es sich um eine ungewöhnliche, wenn nicht sogar einzigartige Requisitennutzung handelte.

Daher ist es unwahrscheinlich, dass eine wenig jüngere Komödie eine vergleichbare Szene mit einem Dionysos aufwies. Gleichwohl ist der Einwand gegen eine theaterferne Deutung der Darsteller als Begleiter des Dionysos gleich den Satyrn oder Mänaden der Rückseite berechtigt.

Im Gegensatz zu späteren Bildern, die den Darsteller im Gefolge oder in der Gesellschaft des Gottes zeigen, interagieren der Komödiant und der Papposilen des Cleveland-Kraters nicht mit dem Gott. Vielmehr scheinen sie, aufeinander abgestimmt zu handeln und den Gott nicht wahrzunehmen. Dieser lässt sich nicht als eine große Statue denken, sondern auch als Bühnenmalerei, die den Hintergrund einer Komödie bildete.⁶⁸⁶ Anders als in den zuvor betrachteten Bildern ist die Handlung der beiden Komödianten nicht sehr auf einander bezogen, so dass in diesem Fall nicht unbedingt von einer szenenspezifischen Komödiendarstellung auszugehen ist. Dadurch lässt sich das Bild den generischen Komödienbildern zuordnen, wie sie bereits die schlichteren Darstellungen mit wiederholenden Themen des Ehestreits oder des getadelten Sklaven nutzten.⁶⁸⁷

Die Präsenz des Dionysos und des Thiasos auf der Rückseite lassen darüber hinaus keinen Zweifel an der Bedeutung des Gottes und seines Gefolges.⁶⁸⁸ Auch wenn der Komödiant und der gespielte Papposilen hier noch nicht integriert in die Gefolgschaft des Gottes auftreten, bildet der Krater einen Auftakt zu Darstellungen, die ebendies zeigen. Zudem ist die Zusammenstellung von komischem Darsteller und Papposilen-Darsteller bemerkenswert. Dieses Bild vereint hierdurch die zwei Theatergattungen Komödie und Satyrspiel.⁶⁸⁹ Oder aber es zeigt, wie sich Komödiant und Papposilen ikonographisch und funktional allmählich annäherten. Dies sieht auch Denoyelle so, wenn sie von einer Entwicklung der „identical duality between *phlyax* and Papposilenos“ spricht.⁶⁹⁰

Eine vollständige Integration eines Komödianten in das Gefolge des Dionysos geschieht in der umlaufenden Darstellung eines Umzugs auf dem Askos **A 73**. Hier tanzen ein Satyr mit einer Fackel, eine reich gewandete Frau, – die auch als Mimendarstellerin angesprochen wurde,⁶⁹¹ wohl aber eine gewandete Tänzerin ist⁶⁹² – ein komischer Darsteller mittig auf der

⁶⁸⁴ Taplin 1994, 26; Taplin 2014, 66–68.

⁶⁸⁵ Taplin 2014, 67.

⁶⁸⁶ Zur Skenographia allgemein s. Beacham 2007.

⁶⁸⁷ Lissarrague sieht in diesem Bild nicht nur kein spezifisches Stück, noch eine Theateraufführung, sondern die allgemeine Bedeutung des Dionysos. (Lissarrague 2010, 55).

⁶⁸⁸ Nicht als Dionysos, sondern als Verstorbener in dionysischer Atmosphäre und mit dionysischen Attributen deutet Carpenter die Büste. (Carpenter 2011, 260).

⁶⁸⁹ Lissarrague 2010, 55.

⁶⁹⁰ Denoyelle 2010, 107.

⁶⁹¹ Dearden 1988, 41.

⁶⁹² Vgl. Sichtermann mit dem Verweis auf eine ähnliche Tänzerin, die eindeutig als solche zu verstehen ist auf der Kanne Jatta 1167. (Sichtermann 1966, 56).



einen Seite, ein weiterer Satyr mit Fackel, eine nackte, alte Frau, deren Gesicht maskenartig wirkt,⁶⁹³ ein Kostüm ist aber nicht zu erkennen, sowie eine Mänade mit Tamburin. Mittig auf dieser Seite, in paralleler Haltung zum gegenüberliegenden Darsteller, steht ein Satyr mit Fackel und Zweig, hinter einen niedrigen Ast tanzen eine weitere Mänade mit Tamburin und schließlich ein weiterer Satyr mit Fackel und Tamburin. Zwischen den Tänzern und Musikern springen ein Hase und ein Hund.

Hier ist der Darsteller tatsächlich fern dem Theater in die Begleiter des Dionysos eingereiht. Sollte es sich bei der Alten ebenfalls um einen Darsteller handeln und die reich gewandete Figur ein Mime sein, so könnte es sich hier auch um den Festzug im Kontext eines Theaterfestivals handeln, nicht um einen mythischen Thiasos. Ein Vergleich zur tanzenden Nackten findet sich unter den Darstellerfiguren nicht, am ehesten ließe sie sich mit Karikaturen vergleichen.⁶⁹⁴ Und auch Mimen sind bisher in der apulischen Malerei nicht bekannt.

Sichtermann schlug eine inhaltliche Trennung der beiden Seiten vor, so dass die Seite des bärtigen Satyrs die dionysisch-mythische Ebene abbilde, die des Darstellers das Treiben „nachgemachter Gefährten des Dionysos“.⁶⁹⁵ Tatsächlich scheint der Schauspieler in das dionysische Gefolge eingereiht und sogar mit dem „echten“ Gefährten, dem Satyr, durch die ikonographische Parallelisierung der beiden, gleichgestellt worden zu sein.⁶⁹⁶

Weiter lässt sich die Kombination eines Schauspielers mit Dionysos anhand des Innenbildes der Schale **A 74** verfolgen. Rechts sitzt ein junger Dionysos mit Mantel über den Beinen und mit Kranz im Haar auf einem Stuhl und trägt in der rechten Hand eine Schale mit Eiern. Vor ihm steht ein Komödiant in Kostüm und Maske, eine weiße Exomis über dem Bühnengewand und eine Binde im Haar. Dieser reicht dem Gott einen Zweig und hält in der anderen Hand einen Kranz.

In diesem Bild interagieren der Gott, ganz ohne Andeutung eines Kostüms, und ein Komödiant, gänzlich in seiner Rolle. Der Darsteller hat das Theater verlassen und tritt als Bühnenfigur vor seinen Gott und reicht ihm Gaben.

Darstellungen von Darstellern mit Dionysos oder mit dessen Gefolge sind in Apulien folglich spärlich gesät, umfassen dagegen immerhin ein Spektrum von der Kombination eines Abbildes des Gottes umgeben von einem Komödianten und einem Papposilendarstellers (**A 72**), Darsteller im Thiasos (**A 73** und **A 75**) und einen Darsteller allein mit Dionysos (**A 74**).

5.2.4 Darstellungen mit kostümierten Figuren als Papposilen

Nicht traditionell mit der Komödie verbunden, aber in auffälligem Maße mit ihren Darstellern ikonographisch verwandt, ist der Papposilen im Zottelkostüm. Seit dem zweiten Drittel des 4. Jh. v. Chr. tritt er zunehmend in den Komödienbildern verwandten Szenen auf. Bereits der Glockenkrater **A 72** verband einen komischen Darsteller und einen Darsteller des Papposilen in einem Bild (Abb. 10).

⁶⁹³ Hierzu Trendalls Beschreibung der Figur (PhV², 68).

⁶⁹⁴ Vgl. z. B. den Glockenkrater Malibu 82.AE.15 mit einer Karikatur des Prometheus mit einer Gans anstelle eines Adlers oder die Oinochoe Boston 01.8036.

⁶⁹⁵ Sichtermann 1966, 56.

⁶⁹⁶ Vgl. auch Green 1995, 103.



Auf dem Guttus **A 77** aus Ruvo ist ein weiterer solcher Papposilen gemalt, der mit einem Bein am Boden und einem in der Luft zu der Musik tanzt, die er mit einer Doppelflöte spielt. Er ist dem Betrachter frontal zugewandt, so dass das maskenartige Gesicht aus dem Bild hinausblickt und er mit dem Betrachter zu feiern scheint. Deutlich sind bei ihm das an den Handgelenken endende Zottelkostüm, die Maske und die Stiefel der tragischen Darsteller zu erkennen. Auch dieser Silendarsteller wurde ursprünglich als „Phlyake“ bezeichnet und somit der italischen Posse zugeordnet.⁶⁹⁷

Nicht mit dem Betrachter, sondern mit einer Frau spielt ein anderer Papposilen auf dem Londoner Kelchkrater **A 78** (Abb. 12). Links tanzt der Silen mit dem linken Arm und Bein in der Luft. Haar, Bart und Schweif sind lang und weiß, die Züge des Gesichts lassen wieder eine Maske erahnen. Die bekränzte Frau, womöglich Ariadne, lagert rechts ausgestreckt auf einer bedeckten Kline mit Mantel über den Beinen und entblößtem Oberkörper. Um den Zeigefinger der rechten Hand schwingt sie eine Schale, mit der sie auf einen mittig stehenden Kottabosständer zielt.



Abb. 12: Apulischer Kelchkrater, Schlaepfer-Maler, ca. 360–350 v. Chr., FO: Capua, London, British Museum F 273, © Trustees of the British Museum

Das Auftreten des Silens auf **A 72** im vermuteten Kontext einer Aufführung entspricht den Darstellungen anderer Darsteller und Bildern des Papposilens im Rahmen von Satyrspielen oder aber auch mythischen Szenen. Der tanzende und musizierende Silen auf dem Guttus **A 77** hingegen zeigt die etablierte Figur des spielerischen Silens, der zur Unterhaltung des Zuschauers oder einer Symposiongesellschaft diente, wie die Figur auf **A 78** verdeutlicht.

⁶⁹⁷ Sichtermann 1966, 55.



5.2.5 Zusammenfassung Apulien

Mit über 75 Possenbildern weisen apulische Gefäße die gesamte Bandbreite der unteritalischen Possenbilder auf. Im Gegensatz zu den lukanischen Werkstätten, produzierten apulische Maler eine enorme Vielzahl an Theaterbildern, die im gesamten apulischen Gebiet und darüber hinaus Absatz fanden.

Die häufigste Gefäßform ist der Glockenkrater, doch auch Kannen und Askoi wurden mit Possen verziert. Auf den größeren Gefäßen können bis zu sechs Figuren Auftreten (**A 16**), meistens beschränkt sich die Anzahl jedoch auf zwei bis vier Charaktere. Mehr als die Hälfte der Darstellungen verfügen zudem über Bühnen und Bühnenelemente. Bilder ohne Bühnen sind vor allem auf kleineren Gefäßen mit einzelnen Figuren zu sehen. Doch ist die Wiedergabe eines Bühnenpodestes auch bei mehrfigurigen Darstellungen nicht immer vorhanden (z. B. **A 7** oder **A 12**).

Unabhängig von Bühnendarstellungen, teilen sich mehrfigurige Szenen in Darstellungen spezifischer Szenen, für deren Verständnis Vorwissen nötig ist und einfache, generische Szenen mit Standardcharakteren.

Die Bilder der Kratere **A 1** und **A 19** präsentieren solche szenenspezifischen Wiedergaben, die ohne Kenntnis der zugrunde liegenden Komödie nur spekulativ gedeutet werden können. Gleichzeitig veranschaulichen sie die Möglichkeit, dass mehrere Szenen ein und derselben Komödie zu unterschiedlichen Zeiten und von unterschiedlichen Malern rezipiert werden konnten.

Auch auf dem Würzburger Telephoskrater (**A 7**) ist eine bestimmte Szene einer Komödie abgebildet, die ohne Kenntnisse nicht verständlich wäre. Zum einen spielt das Bild mit der allgemein beliebten Heldenparodie, zum anderen bezieht sich das Bild aller Wahrscheinlichkeit nach auf die literarisch überlieferte Komödie der *Thesmophoriazusen* des Aristophanes und ist damit ein stichhaltiger Beleg der Bekanntheit attischer Komödien in Apulien.

Gemeinsam mit den zahlreichen weiteren Possenbildern, wie beispielsweise dem Glockenkrater **A 23** mit der Geburt der Helena, verdeutlichen die Darstellungen bestimmter Komödienszenen den Bekanntheitsgrad und die Verbreitung vieler Komödien in Unteritalien.

Die Darstellungen des Glockenkraters **A 40** und **A 22** geben nicht unbedingt bestimmte Theaterstücke wieder, sondern spielen mit dem durch das Theater erzeugte Illusionen. Sie machen folglich nicht mehr den Inhalt der Komödie zum Thema, als vielmehr das Theater selbst, wenn sie ein Augenmerk auf den Auleten (**A 40**) und die Kostümierung legen (**A 22**).

Leicht verständliche Bilder persiflieren bekannte Charaktere der Mythen- und Heldensagen, wie den bedrohten, aber keineswegs eingeschüchterten Priamos auf **A 24**. Auch einigen von diesen Bildern dürften bekannte Dramen als Vorlage gedient haben, andere mögen dagegen Neuschöpfungen der Maler gewesen sein, die sich gängiger Scherze bedienten.

Aus bekannten Parodien entwickelten sich Standardcharaktere, die für sich stehend bereits verständlich sind. Hierzu gehören Streitigkeiten zwischen Herr und Sklave (**A 45**) oder Mann und Frau (**A 17**), aber auch häufig parodierte Helden wie Herakles (**A 5**).

Ebendiese Charaktere treten auch auf den Bildern einzelner Komödianten auf (**A 65** oder **A 70**), die insbesondere nach der Mitte des 4. Jh. v. Chr. zunehmen. Hier konstatiert Green einen Verlust singulärer Szenen zu Gunsten standardisierter Einzelfiguren.⁶⁹⁸

⁶⁹⁸ Green 2012, 312.



Neben diesen Standardfiguren finden sich auch reduzierte Darstellungen von Komödienszenen mit weniger bekannten Figuren, wie dem Krieger mit Speer auf dem kleinen Glockenkrater **A 60**.

Ganz anders muten Bilder von Darstellern außerhalb des Theaters an: Die Komödianten des Askos **A 73** und des Kelchkraters **A 75** reihen sich ein in fröhliche Umzüge und werden so Teil der dionysischen Entourage. Auf der Schale **A 74** steht der Komödiant schließlich dem Gott selbst gegenüber und hat seinen Platz auf der Bühne verlassen, um eine Rolle im Gefolge einzunehmen.

In gleicher Weise begegnet der Papposilen im Zottelkostüm erst in einer theaternahen Darstellung in Kombination mit einem Komödianten und einer übergroßen Dionysosrequisite (**A 72**), dann allein auf dem Guttus **A 77** und schließlich ist er, fernab des Theaters, eingebunden in ein dionysisches Symposion auf dem Kelchkrater **A 78**.

5.3 Die sizilischen Possenbilder

Besonders aufwändige Possenbilder stammen aus Sizilien, auch wenn die Anzahl der bisher bekannten sizilischen Exemplare nicht sehr hoch ist. Lediglich 12 Vasen sind im Katalog erfasst. Doch gehören diese Stücke zu den qualitativ hochwertigsten und zählen zu den auserlesenen Arbeiten der produktionsreicheren sizilischen Werkstätten des Dirke-Malers oder der Manfria-Gruppe.

5.3.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

Darstellungen spezifischer Possen

Das älteste Beispiel eines sizilischen Possenbildes zeigt das Vorderseitenbild des Kelchkraters **S 1** des Dirke-Malers in Mailand. Auf einer durchgezogenen Balkenlinie⁶⁹⁹ stehen drei Komödianten: links ein Sklave mit einer Exomis über seinem Bühnengewandt, der mit seiner rechten, herabhängenden Hand einen Askos hält, während er mit der Linken einen gefüllten Korb auf seinem Kopf stützt. Auf ihn zu schreitet ein schwer auf einen Stock gestützter Komödiant, der ein kurzes Himation trägt und durch eine Krone als König gekennzeichnet wird. In der linken Armbeuge hat er einen Fasan kopfüber eingeklemmt, dessen Flügel und Schwanzfedern in die Luft ragen. Hinter ihm erhebt ein dritter Darsteller beide Hände beschwichtigend oder beschwörend in die Luft. Auch dieser trägt eine Exomis und zudem ein geknotetes Tuch auf dem Kopf, aufgrund dessen diese Figur als Hetäre angesprochen wurde.⁷⁰⁰ Doch zeigt der Phallos eindeutig, dass auch sie einen Mann in Frauentracht darstellt. Die erhobenen Hände und die dicken Wangen suggerieren, dass es sich hierbei um einen Auletten handelt, der die beiden anderen begleitet.⁷⁰¹ Da auch diese Figur im komischen Kostüm auftritt, ist sie nicht der tatsächliche Aulet der Bühnenaufführungen, sondern eine Rolle der Komödie, womöglich eine rituelle Auletin, die die mittlere – als Zeus gedeutete – Figur begleitet.⁷⁰²

⁶⁹⁹ Wie schon auf **A 8**, **A 26** und **A 52**.

⁷⁰⁰ Grenn 2014, 319.

⁷⁰¹ Conde 2010, 117.

⁷⁰² Vgl. Conde 2010, 117.



Die Darstellung der Bühne auf diesem Bild, sowie der Kostüme und auch die aufeinander bezogene Anordnung der Figuren erinnern stark an apulische Darstellungen.⁷⁰³

Anders verhält es sich auf der Darstellung des Kelchkraters Louvre **S 2**. Auf dieser sind vier Figuren auf einer Bühne zu sehen. Die hohe Bühne wird von vier Pfosten gestützt und weist zwei Treppen auf. Mittig im Hintergrund waren zwei Säulen in Weiß aufgemalt, von denen jedoch nur noch wenig Farbe erhalten ist. Aus einer Bühnentür am linken Rand tritt eine Frau in langem Chiton und mit über den Kopf gewogenem Himation heraus. Sie trägt weder eine Maske noch ein Somation oder langärmeliges Bühnentrikot. Vor ihr stemmt ein als Alter kostümierter Darsteller seine rechte Hand in die Hüfte, hält mit der Linken sein Manteltuch und blickt grimmig zu einem vor ihm gestikulierenden Jüngeren. Dieser ist ebenfalls regulär kostümiert und zudem in einen langen Mantel gehüllt. Er weist mit der rechten Hand beschwichtigend zum Alten. Sein mit Sandalen bekleideter linker Fuß ist frontal zur rechten Treppe hin ausgerichtet, als würde er diese gleich hinabgehen. Rechts von ihm steht eine zweite Frau ohne Anzeichen einer Kostümierung in langem Gewand.

Beide Frauen sind als echte Frauen und nicht als komische Charaktere wiedergegeben, wie es auf **A 29** zu sehen war. Doch im Gegensatz zu den apulischen Beispielen, deren Theaterbezug bezweifelt werden konnte, stehen diese beiden eindeutig mit auf der Bühne und sind in das Geschehen einbezogen. Das Geschehen selbst ist sehr statisch geschildert, die geringe Interaktion der Charaktere erschwert eine Deutung des Geschehens.

Neben diesen Besonderheiten der unkostümierten Frauenfiguren und der handlungsarmen Erzählweise ist auch eine andere Raumverteilung zu beobachten. Die Bühne ist in diesem Bild prägender und zugleich rahmender Bestandteil der Bildkomposition.

Auch das Possenbild des Kelchkraters **S 5** spielt mit der Kombination einer unverkleideten Frau, die gerahmt wird von zwei kostümierten Schauspielern. Die junge Frau steht mittig auf einer nur dezent angegebenen Bühne, die aus einem Balken besteht. Sie hält ein Füllhorn und eine Situla in den Händen. Hinter ihr wartet ein gebeugter Alter mit Bürgerstab, während sich der zweite Komödiant vor ihr abwendet und sein erigierter Phallus im Profil zu sehen ist.

Hier betont das fehlende Kostüm der Frau die Lüsterheit der beiden Alten. Ihre ungetrübte Schönheit unterstreicht die Lächerlichkeit der weißbärtigen Greise.

Darstellungen generischer Possen

Ganz anders verhält es sich auf dem Kelchkrater **S 3** in Syrakus. Das Bild zeigt zwei Komödianten, die auf einer Wippe stehen. Auf dem unteren Ende der Wippe, links im Bild, steht einer als Frau mit Peplos und Mantel bekleidet und mit einem Tympanon in der Hand. Sie ist durch ihre Maske und den vorragenden Bauch eindeutig als komische Figur gekennzeichnet. Über dem rechten, oberen Ende der Wippstange ist die zweite Figur, ein Mann mit Bühnengewand, in einem Sprung mit eng angewinkelten Beinen und vorgehaltenen Händen begriffen. Mittig auf der Wippe steht ein alter Silen mit Mantel über dem linken Arm. Seine Starre, aufrechte Haltung über der Wippnarbe zeichnet ihn trotz seiner ebenfalls komischen Erscheinung als Stau aus. Auf eine Bühne wird in diesem Bild verzichtet.

⁷⁰³ s. auch Green, der insbesondere die Darstellung Bühnenkonstruktion mit denen apulischen Gefäße vergleicht (Green 2012, 319).



Green, der den Papposilen nicht für eine Statue hält, vermutet hier ein theaterfernes Bild, in dem der Maler Bühnenfiguren frei zusammenstellte.⁷⁰⁴ Trotz der Simplizität der Szene besteht jedoch kein Grund zu der Annahme, dass es sich nicht um einen Auszug eines komischen Spieles handelt. Im Kunsthandel kursiert ein bisher nicht näher untersuchter paestanischer Krater, der ebenfalls Komödianten auf einer Wippe zeigt.⁷⁰⁵ Es mag sich folglich um ein verbreitetes Element der einfachen Posse handeln.

Im Gegensatz zu den spezifischeren Bildern der Gefäße **S 1** und **S 2**, mit charakterisierten Figuren, gehört das Bild des Kraters **S 3** offensichtlich zu den generischen Darstellungen, die einzelne Witze aufgriffen, ohne spezifische Aufführungen zu verbildlichen.



Abb. 13: Sizilischer Kelchkrater, Fragment, ca. 350–330 v. Chr., Malibu 86.AE.412, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Entsprechend erscheint ein bereits vertrauter, generischer Charakter auf dem Fragment **S 4** eines Kelchkraters (Abb. 13). Ein weißhaariger Mann mit Exomis über der Bühnentracht gestikuliert mit dem rechten Arm zu einer schlecht erhaltenen Figur vor ihm. Von dieser ist lediglich die linke Körperhälfte mit erhobenem Arm mit einer Schwertscheide in der Hand erhalten. Hinter der fragmentierten Gestalt ist eine Ecke eines Altars zu sehen. Zwischen den beiden Figuren liegt ein fest geschnürtes Reisegepäck. Wieder ist ein Sklave dargestellt, der seinen Herren auf einer Reise von oder zu einem Heiligtum begleitet. Dieses Fragment verdeutlicht die Verbreitung dieses Motivs, das schon auf den apulischen Darstellungen **A 12** und **A 15** zu sehen war.

Die beliebten Figuren von Herr und Sklave sind auch auf dem Bild des fragmentarisch erhaltenen Skyphos **S 7** vertreten. Auf einer Bühne auf zwei Pfosten und mit zwei rahmenden, weißen, ionischen Säulen sitzt rechts auf einem Altar ein Sklave und blickt zu seinem Herrn, einem alten Mann, der links im Bild auf seinen Stock gestützt streng dreinblickt. Zwischen

⁷⁰⁴ Green 1995, 106.

⁷⁰⁵ Paestanischer Glockenkrater im Kunsthandel, Assteas zugeschrieben, ca. 360–350 v. Chr., Dea Moneta: Artemide - Antiquities 1: 78.



beiden wächst eine Ranke am Altar. Auffällig ist für Vasenbilder ab der Mitte des 4. Jh. v. Chr. und insbesondere außerhalb Apuliens die Bühnennacktheit des Sklaven.⁷⁰⁶

Spezifisch und generisch zugleich wirken Darstellungen des Herakles auf dem Skyphos **S 6** in Mailand und dem Kelchkrater **S 8** in Lentini.

Das Bild des Kraters **S 6** zeigt drei Darsteller auf einer Bühne mit zwei Stützpfählern, einer mittigen Treppe und mit zwei schlanken, weißen Säulen, die an den Seiten bis zum oberen Bildrand reichen. Rechts steht ein Darsteller als Frau mit langem Chiton und Mantel – wieder kostümiert mit Maske – neben einer Ranke. Zu ihr blickt der mittig stehende Darsteller mit Löwenskalp, Fell und Keule. Durch seine Attribute ist auch hier wieder eindeutig ein komischer Herakles zu erkennen.⁷⁰⁷ Mit der rechten Hand am Kopf, in der Linken hängend die Keule, glotzt er sie regelrecht an. Von rechts wird er durch den Dritten Komödianten mit einem Kerykeion – Hermes – zum Aufbruch gemahnt.

Wie schon bei **S 2** sind die Figuren regelrecht aufgereiht nebeneinander dargestellt und die Bühne rahmt das gesamte Bildfeld.

Die Darstellung auf dem Krater **S 8** ist figurenreicher und aufwendiger gestaltet. Wieder ist eine Bühne mit zwei Pfosten und mit einer mittigen Treppe abgebildet. Auf dieser agieren vier Komödianten vor vier schmalen, ionischen Säulen und einem Altar mit Ranken und Kultbild. Links steht ein Sklave nach links gerichtet, aber zur Mitte blickend. Er zerrt an einer Frau – in Kostüm – mit ausgebreiteten Armen im Bemühen nach links zu entweichen. Eine Figur mit Löwenfell stellt wieder Herakles dar, der nach rechts zu pirschen versucht. Dort steht ein alter Greis in langem Chiton, mit Mantel und Stab, der erschrocken auf das Gerangel blickt. Spiegel und Schalen schmücken den oberen Bildabschluss, Bänder und Thymiaterien zieren den Raum unter der Bühnenfläche.

Dieses Bild ist bewegter, aktionsreicher und detaillierter ausgeführt als die vorherigen. Es zeigt Herakles, der einen erschrockenen Rückzieher machen möchte, nachdem er der Frau seines Begehrens den Mantel vom Gesicht weggezogen hat. In ihr ist vermutlich Auge zu sehen, im links Stehenden ihr Vater Aleos und rechts befindet sich die alte Amme.⁷⁰⁸ Eine sakrale Umgebung der Bühnenhandlung wird durch den Altar auf der Bühne und die Thymiaterien vor der Bühne besonders hervorgehoben. Die gezeigte Heldenparodie kann erneut ein bestimmtes Theaterstück rezipieren⁷⁰⁹ oder aber aus dem Fundus bekannter Travestien gegriffen sein.⁷¹⁰

Eine Verschmelzung verschiedener Figuren ist auf der Darstellung der Oinochoe **S 11** in Mailand zu sehen. Auf dieser schleppt ein Komödiant mit Exomis eine große Amphora über seiner Schulter und begegnet an einer Säule einem ihm entgegen reitenden Pan auf einer Ziege.

Im Gegensatz zum Papposilen, der aus dem Genre des Satyrspiels auf dem Bild des Clevelandkraters **A 72** in eine Komödie integriert wurde, stellt der Pan keine spezifische Gestalt einer anderen Theatergattung dar.

⁷⁰⁶ Green 2012, 320.

⁷⁰⁷ Vgl. **A 5** oder **A 29**.

⁷⁰⁸ Neiiendam 1992, 41 f.

⁷⁰⁹ Wie bei **A 16**.

⁷¹⁰ Wie bei **A 24**.



5.3.2 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

Der Maler von Louvre K 240 fertigte mehrere Kelchkratere mit Darstellern im Gefolge des Dionysos oder mit Dionysos an (**P 13**, **P 14** und **P 15**). Seine regionale Zuordnung ist umstritten, in der Tradition sizilischer Maler wird auch er der sizilischen Malerei zugerechnet, doch sprechen die Fundorte in und um Paestum mehrerer seiner Gefäße dafür, dass er zu den früheren Maler der paestanischen Werkstätten gehörte.⁷¹¹ So werden die Stücke des Malers von Louvre K 240 unter Vorbehalt innerhalb der paestanischen Bilder besprochen. Ihr Bezug zu Sizilien sei hier jedoch schon erwähnt.

Der Kelchkrater **S 12** der Gibal-Gabib-Gruppe in Caltanissetta ist das einzige sizilische Gefäß mit einer Darstellung eines Komödianten außerhalb des Theaters. Rechts im Bild neben einer kleinen Säule blickt eine junge Frau, vermutlich eine Mänade, mit reichem Schmuck, einer Fackel und einem gefüllten Korb zu einem links vor ihr tanzenden Bärtigen. Über einem durchscheinenden Chiton trägt er ein Tierfell, auf dem Kopf eine Zecherkrone und in den Händen ebenfalls eine Fackel sowie einen Thyrsos.

Ein Bühnengewand ist nicht zu erkennen, einzig sein Gesicht weist maskenhafte Züge auf, die mit den Masken der Darsteller von **A 73** oder **S 10** vergleichbar sind. Die Deutung des Bärtigen als Komödiant erlaubt die Erwägung, dass auch auf Sizilien Darstellerfiguren in dionysischen Kontexten auftraten.

5.3.3 Zusammenfassung Sizilien

Mit 12 vorgestellten Possenbildern war das Thema der Komödiendarsteller von eher geringer Relevanz für sizilische Werkstätten. Dennoch sprechen die Darstellungen mit ihren einheitlichen Merkmalen für einen routinierten Umgang der Maler mit dem komischen Theater. Bedenkt man zudem den Maler von Louvre K 240 und gesteht ihm eine Rolle innerhalb der sizilischen Produktionen zu, so vermehren sich zumindest die Bezüge und eventuell die Motive der sizilischen Gefäßbilder mit Komödianten.

Die Darstellungen stammen aus der Umgebung von Syrakus (**S 3**) und dem indigenen Hinterland (**S 9**). Insgesamt acht der zwölf Bilder befinden sich auf Kelchkratere, drei weitere auf Kannen, **S 11** bereichert dieses Spektrum um eine Kanne. Glockenkratere, die in Apulien die bestimmende Gefäßform waren, treten nicht auf.

Entsprechend der schlankeren und höheren Form der Kelchkratere, ist eine Wiedergabe höherer Bühnen zu beobachten. Drei bis vier Figuren verteilen sich auf erhöhten Bühnen, die seitlich, teils auch mittig, mit schmalen Säulen begrenzt sind. Oftmals reichen die Säulen hoch bis zum Bildrand (**S 5**, **S 6**, **S 7**, **S 8**, **S 9** und **S 2** mit einer entsprechenden Bühnentür), so dass die Bühne das Bild dominiert. Die Figuren reihen sich dagegen fast passiv auf ihr auf. Ihr

⁷¹¹ Für eine Zuschreibung des Malers von Louvre K 240 zu einer sizilischen Werkstatt spricht sich Green aus, sein stärkstes Argument ist der seiner Meinung nach sizilische Ton einer Scherbe des Malers in Gela (Green 2012, 312). Hughes stellt sogar die These auf, der Maler Louvre K 240 und Assteas seien ein und dieselbe Person gewesen, demnach waren die dem Maler von K 240 zugewiesenen Gefäße frühe, noch auf Sizilien oder unter sizilischem Einfluss entstandene Werke, die dem Assteas zugeschriebenen, die späteren, unabhängiger in Paestum gefertigten (Hughes 2003, 296).



Humor wird mehr durch die Körpersprache der einzelnen Charaktere vermittelt als durch Interaktion der Figuren (**S 6** und **S 8**).⁷¹²

Die einzelnen Bilder unterscheiden sich hierbei jedoch. Der Krater **S 1** entspricht mit seiner nur durch einen Balken angegebenen Bühne mit drei Komödianten, die allesamt unterschiedliche Attribute aufweisen, den zahlreichen apulischen Bildern bestimmter Komödien. Der gebückte Zeus fügt sich lückenlos in die Darstellungen der Mythenparodien, auch wenn das wiedergegebene Geschehen im Einzelnen nicht rekonstruiert werden kann.

Auch das Bild des Kraters **S 2** zeigt ein Bühnengeschehen mit spezifischer Handlung dreier Personen, die ohne weitere Kenntnisse nicht verstanden wird. Die Darstellungen der Kratere **S 3** und **S 5** lassen sich hingegen den generischen Bildern komischer Situationen zuordnen, für die keine bestimmten Aufführen Vorlage sein mussten. Ebenso treten die aus Apulien und den Komödien bekannten Standardfiguren des Reisenden und des Sklaven auf **S 4** und **S 7** wieder in Erscheinung.

Die Darstellungen des Herakles auf **S 6** und **S 8** belegen, dass selbstverständlich auch auf Sizilien Parodien über den bekanntesten Helden verbreitet waren. Eine Kombination des Darstellers in den Thiasos ist dagegen rar, lediglich **S 12** zeigt eine Figur mit Maske, jedoch ohne Kostüm, beim nächtlichen Umzug in Begleitung einer Mänade.

Papposilene im Zottelkostüm sucht man auf sizilischen Bildern vergebens.⁷¹³

5.4 Die kampanischen Possenbilder

Die kampanischen Bilder sind die bisher am geringsten beachtete Gruppe der unteritalischen Malerei, obwohl sie ein reiches Spektrum an Bildern aufweisen. In Kampanien treten elaborierte Darstellungen ähnlich denen Apuliens auf, gleichzeitig können kampanische Bilder im Allgemeinen die stärksten Abweichungen von griechischen Vorbildern aufweisen. Oftmals ist zu beobachten, dass die künstlerischen Fertigkeiten der Maler geringer waren, als in anderen Regionen, so dass Differenzen auch auf das Können einzelner Maler zurückgeführt werden könnte.

Mehrfigurige Darstellungen und Bilder einzelner Komödianten finden sich unter den Produkten kampanischer Werkstätten, Darsteller im Gefolge des Dionysos oder Papposilene hingegen nicht.

5.4.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

Darstellungen spezifischer Possen

Der Kelchkrater **K 1** des NYN-Malers, präsentiert auf der Vorderseite eine bereits vertraute Szene: Eine erzürnte Frau, die auf einen verschreckten Mann einredet. Ohne jede Angabe einer Bühne erscheinen hier drei Komödianten: links ein Mann mit Pilos, Wanderstab und einem Himation, das er nahezu schützend um sich geschlungen hat. Bühnenhosen und Maske sind gut zu erkennen, eine mögliche Polsterung von Gesäß und Bauch ist unter dem Himation

⁷¹² Green 2012, 319.

⁷¹³ Darstellungen des alten Silens gibt es durchaus (s. z. B. LSC Suppl. I, 104, Taf. XXIV 1–2, Nr. 46 a), er tritt jedoch nicht als Darsteller oder in Szenen gleichwertig zu Komödianten auf.



nicht zu erkennen. Die Maske mit Stupsnase und stark hochgezogener Augenbraue weicht von gängigen Typen ab. Vor ihm steht ein Darsteller als schimpfende Frau, ebenfalls mit Maske und langem Gewand unter der reichen Frauentracht und einem über den Kopf gezogenem Mantel. Der Chiton ist ornamentiert und durchscheinend, so dass die rechte Brust inklusive Brustwarze zu sehen ist. Ein verblasstes Strahlendiadem spricht für den Rang der Frau. Auch ihre Maske mit hoher Stirn, geschwungener Braue und weit vorragender Mundpartie sowie einer Warze auf der linken Wange ist eigenwillig umgesetzt und entspricht nicht den bekannten Typen. Rechts wartet ein dritter Schauspieler, vermutlich der Sklave der Dame, im Kontrapost. Mit erhobener rechter Hand versucht er seine Herrin zu beschwichtigen. Hosen, Ärmel und Wams sind unter seiner Exomis gut sichtbar. Seine Maske entspricht, anders als bei den anderen beiden, der üblichen Ikonographie.⁷¹⁴

Die Darstellung ist vergleichbar mit den apulischen Bildern zänkischer Frauen und ihrer Männer⁷¹⁵ und so ist auch **K 1** ein Beleg für Possenbilder, die auf sich wiederholende Witze und standardisierte Motive zurückgehen.

Demgegenüber fallen Anzahl und Attribute der Darsteller auf. Bekleidung und Gestik des Sklaven rechts im Bild entsprechen den gängigen Darstellungen, wie sie auch in den übrigen Regionen zu sehen sind. Das Strahlendiadem und der Pilos der beiden anderen Personen heben diese von den gewöhnlich nicht näher charakterisierten Männern und Frauen im Streit ab. Pilos und Stab beschreiben den Linken als Wanderer, der den bekannten Figuren von Reisenden entspricht.⁷¹⁶ Die Herausstellung der Frau mit Diadem als hochrangigere Persönlichkeit, die über reiche Kleidung, Schmuck und Sklaven verfügt, zeigt, dass hier womöglich keine Alltagsszene des Ehelebens wiedergegeben ist, sondern die Rückkehr des Odysseus zu Penelope, die ihn in einer komischen Variante des Mythos keineswegs rührselig, sondern zornig empfängt.

Eine solche Mythentravestie kann ebenso auf eine aufgeführte Komödie rekurrieren, wie auch auf eine Eigenschöpfung des Malers zurückgehen. In beiden Fällen wird das Bild für das Publikum verständlich gewesen sein.

Die Figuren des Bildes auf dem Glockenkrater **K 3** entsprechen denen von **K 1**. Wieder sind ein lamentierender Mann, eine auf ihn zu agierende Frau und ein weiterer Mann – mit Hut, Exomis und einem Korb wohl wieder der Sklave der Dame – zu sehen. Der links stehende Mann und die mittige Frau, die mit einer Zipfelmütze charakterisiert ist, tragen Wanderstöcke bei sich.

Anders als die Figuren von **K 1** sind die Gestalten des Kraters **K 3** von geringerer Qualität, die Masken weisen karikatureske Züge mit langen, krummen Nasen auf.

Auch die Darsteller auf der Darstellung des Kraters **K 5** verfügen über eine sehr abstrakte Wiedergabe der Masken. In der Darstellung führen zwei Darsteller in eindeutigen Bühnentrachten mit breiten, weißen Wamsen und langen Untergewändern eine Ziege. Der Vordere trägt eine Fackel, so dass die Szene als nächtlicher Diebstahl des Tieres verstanden werden kann. Die durchaus weiträumig bekannten Standardfiguren von Eheleuten und Dieben werden in diesen Bildern aufgegriffen, in der Umsetzung der Figuren zeigen sich jedoch eigenwillige Differenzen in der Wiedergabe der Masken.

⁷¹⁴ Die Maske dieses bärtigen Mannes ist gut vergleichbar mit der hängenden, männlichen Maske von **L 1**.

⁷¹⁵ Vgl. **A 17**, **A 26**, **A 30** und **A 48**.

⁷¹⁶ Darstellungen von Wanderern mit Pilos sind ebenfalls auf **A 3**, **A 25**, **A 39** zu sehen.



Ohne nähere Spezifika, dennoch eindeutig zu verstehen ist eine Darstellung des verfressenen Herakles auf dem Glockenkrater **K 6**. Auf dem Bild des Malers von New York Gr 1000 sitzt rechts ein großer, kräftiger Komödiant auf einem Altar und führt mit der rechten Hand einen Fisch zum weit geöffneten Mund. Links im Bild stehen an einer Stele ein zweiter Komödiant, der mit beiden Händen gestikulierend zum pietätlosen Gierschlund weist, und eine zu ihm gewandte Flötenspielerin im langen Chiton. Der essende Koloss dürfte aufgrund seiner Größe und der wohlbekannten Völlerei Herakles darstellen. Trotz oder gerade wegen des schlechten Erhaltungszustandes des Vasenbildes ist an der Maske des Herakles eine auffällige Stubsnase zu bemerken.

Auch dieses Bild kann eine konkrete Komödie zum Vorbild haben, mit deren Kenntnis verständlich würde, in welchem Bezug der aufgebrachte Komödiant zum Heiligtum oder zum Herakles steht, in welchem Heiligtum sie sich befinden und welche Tat Herakles aufgrund seines Müßiggangs nicht besteht. Doch kann das Bild gleichermaßen für sich stehen ohne Bezug zu einer Komödie und eine Schöpfung des Malers aus dem vollen Repertoire der Heraklesparodien sein.



Abb. 14: Kampanische Hydria, Cassandra-Parrish-Gruppe, ca. 360–350 v. Chr., Boston, Museum of Fine Arts 03.831, <www.mfa.org> Copyright 2019 Museum of Fine Arts, Boston

Ganz ohne nähere Attribute der agierenden Personen und ihrer Szenerie kommt **K 2** aus, eine Hydria aus dem Umkreis des Cassandra- und des Parrish-Malers in Boston (Abb. 14). Das Bildfeld dieses Gefäßes ist ungewöhnlich strikt durch Ornamentbänder gerahmt. Ein Wellenband unten und ein Palmettenfries oben werden durch senkrechte Ornamentbänder mit einer Efeuranke links und einer Herzblattranke rechts verbunden. Zwischen dem unteren Wellenband und den senkrechten Ornamentflächen ist ein rotgrundiger Streifen freigelassen, der womöglich Bühnenbretter andeutet. Innerhalb des rechteckigen Bildfeldes tanzen zwei bühnennackte Darsteller aufeinander zu. Beide haben das rechte Bein mit gestrecktem Fuß zur Mitte hin erhoben. Der Linke streckt den linken Arm mit erhobener Hand vor, der andere Arm ist eng angewinkelt. Sein Gegenüber winkelt beide Arme an den Körper. In den lose



zusammengenommenen Fingern könnten lasch geballte Fäuste zu sehen sein, die auf einen karikierten Boxkampf verweisen.⁷¹⁷ An beiden Masken sind Ösen an der Kalotte erkennbar, wie sie vereinzelt an Terrakotten zu finden sind und bei zahlreichen hängenden Masken der Gnathiakeramik.⁷¹⁸

Ohne nähere Hinweise zu den beiden Personen und den Umständen ihres Tanzes, lässt sich keinerlei Komödienhandlung rekonstruieren, vermutlich war auch keine bestimmte Komödie gemeint. Mit ihren nahezu synchronen Bewegungen und den Ösen an den Masken erscheinen die Darsteller selbst wie künstliche, gelenkte Figuren.⁷¹⁹

Als komplex erweist sich die Darstellung von drei Komödianten auf dem Glockenkrater **K 4** der Parrish-Gruppe. Links im Bild sitzt ein Älterer mit einer Lanze in der rechten Hand und einem Schild in der Linken. Unter ihm, perspektivisch neben ihm, hockt ein nach links blickender Hund. Der Alte scheint eine energische Ansprache an die beiden weiteren zu halten, die mit mäßigem Elan lauschen. Der zweite Komödiant stützt sich vor diesen mit den Armen auf sein rechtes Bein, das er auf einen Felsen gestellt hat. Derart vorgebeugt exponiert er Bauch, Beine und Gesäß besonders deutlich. Hinter ihm steht der Dritte mit Chlamys, korinthischem Helm und Lanze bewaffnet und blickt grimmig zum Alten. Mit der linken Hand im Rücken schiebt auch er den Bauch besonders vor. Die Ärmel aller drei Bühnengewänder sind weiß gemalt, die dicken Wamse und langen Phalloi besonders ausgeprägt.

Der karikaturesken Behandlung der Kostüme folgen auch die Masken, die keinem gängigen Typ mehr zugeordnet werden können. Green beschrieb die Protagonisten als „grotesques echoing theatre“⁷²⁰ und meinte damit die eigenwillige Wiedergabe der Bühnentracht, die sich gänzlich von den akkuraten Darstellungen der apulischen oder sizilischen Bilder abhebt.

Mit der Thematik wartender Soldaten kann sich der Maler des Bildes bei einer Komödie bedient haben, in der Ansprache und Vorhaben der drei erläutert wurden. Andererseits können gerade in Kampanien, das viele Söldner stellte Soldaten zu Standardfiguren generiert worden sein, die ohne expliziten Bezug zu einer Geschichte als komische Figuren fungierten. Bieber betrachtete dieses Bild von **K 4** als Motiv aus dem täglichen Leben der kampanischen Italioten und damit als explizit italisches Thema.⁷²¹

Darstellungen mit illusionistischem Bruch

Das Bild des Glockenkraters **K 7** des Libations-Malers entspricht den metatheatralischen Bildern wie sie die Bilder der Kratere **A 32** und **A 40** zeigen. Auf einem Bühnenbau mit einer Bühnentür links und einer mittigen Treppe stehen zwei Darsteller. Der Vordere, ein dunkelhaariger, bärtiger Mann mit weißem Gewand über dem Wams und einem Kranz im Haar, beugt sich vor zu einer am Boden stehenden Auletin. Er hält ihr eine Fackel entgegen

⁷¹⁷ Kämpfende Boxer sieht Bieber in den beiden Komödianten (Bieber 1961, 141).

⁷¹⁸ Bieber sieht hier lediglich Ösen, mit denen die realen Masken nach der Aufführung hängend verwahrt werden konnten (Bieber 1961, 141). Andere Beispiele mit Ösen versehener, getragener Masken sind mir jedoch nicht bekannt, so dass es sich um eine Besonderheit handelt, durch die dieses Bild heraussticht.

⁷¹⁹ Der Glockenkrater des CA-Malers Neapel RC 144 (LCS (4/70), Taf. 178.1) weist in seiner rechteckigen Rahmung des Bildes formale Gemeinsamkeiten mit dem Bildfeld von **K 2** auf und zeigt zudem eine an der Wand hängende Maske, bei der auch die Schlaufe zum Befestigen angegeben ist.

⁷²⁰ Green 2012, 325.

⁷²¹ Bieber 1961, 137.



und erhebt den Zeigefinger der rechten Hand. Hinter ihm hebt der zweite, gerade stehende Darsteller den rechten Arm, während er mit dem Linken eine Sichel trägt. Er ist älter, weißhaarig und mit einer weißen Exomis bekleidet. Die Auletin, ebenfalls bekränzt, trägt einen langen Chiton mit breiter Borte und ein langärmliges Untergewand, das durch Punkte an ihrem Arm ersichtlich ist. Wie schon beim Auletten von **A 40** ist eine Phorbeia deutlich zu erkennen und sie ist somit ist die Figur als echte Musikerin des Stückes zu verstehen.

Wieder ist nicht ersichtlich, um welches Stück es sich handelt, nicht einmal, ob ein bestimmtes Stück gemeint ist. Doch ist der vermittelte Inhalt eines Witzes, der mit den verschiedenen Ebenen und Wirklichkeiten der Theaterwelt spielte und sie somit durchbrach ersichtlich.

Da es die einzige Darstellung mit einer Bühne ist, bezeichnete Green den Krater als einziges überzeugendes Theaterbild der kampanischen Vasen.⁷²² Er hielt die Darstellungsweise der Bühne und der Kostüme jedoch für sehr altmodisch, da diese zur Zeit des kampanischen Kraters in Tarent längst aus der Mode gewesen seien.⁷²³ Dagegen lässt sich zum einen anführen, dass die Datierung des Kraters **K 7** keineswegs gesichert ist, so dass sie vom zweiten Viertel des Vierten Jahrhunderts bis in dessen letztes Drittel variieren kann. Zum anderen findet die im Verhältnis zu paestanischen und sizilischen Bühnendarstellungen niedrige Bühne durchaus spätere Parallelen in Apulien, wie auf den Krateren **A 38**, **A 40** und besonders **A 56**.

Eine Kombination eines komischen Darstellers mit einem Auletten malte auch der Libations-Maler. Auf dem Bild des Glockenkraters **K 8** stehen sich ein Aulet und ein Darsteller gegenüber, ohne jede Angabe einer Bühne. Zwischen beiden befindet sich ein niedriger Altar. Der Aulet trägt dasselbe lange Gewand mit Borte und Untergewand mit gepunkteten Ärmeln, wie der Musiker von **K 7**. Auch der Darsteller ähnelt dem jüngeren von **K 7**. Er ist ebenfalls bekränzt und senkt eine Fackel mit der Linken und hebt die Rechte. Die Sakralität der Landschaft wird durch eine Tānie links sowie Weinreben und eine Schale mittig oben betont.

Die Interaktion der beiden ist durch das Fehlen einer Bühne und dem zwischen ihnen stehenden Altar ungewöhnlich. Ein illusionistischer Bruch wie in **A 40** oder **K 7** kann auch hier angenommen werden. Doch fehlt zum Bruch der eindeutige Verweis auf das Theater, wie es in den Darstellungen von **A 40** und **K 7** durch die verschiedenen Areale der Bühne und des Theaterraumes veranschaulicht wurde. Das Bild des Kraters **K 8** hingegen ließe sich auch mit Bildern eines Darstellers außerhalb von Theateraufführungen vergleichen. Ein Opfer nach oder vor geglückter Aufführung wäre denkbar, wie sie beispielsweise schon der attische Pronomos-Krater⁷²⁴ abbildete. Doch ist der Darsteller noch gänzlich in seiner Rolle dargestellt, tritt also als Rollencharakter, nicht als darstellender Künstler auf.⁷²⁵ Da sowohl Aulet, als auch Darsteller in Gewandung und Haltung den Figuren von **K 7** entsprechen, ist anzunehmen, dass auch ihre Funktion und Handlung vergleichbar sind und somit ein Schauspiel mit Handlungsszenarie in einem Heiligtum wiedergegeben ist.

⁷²² Green 2012, 324.

⁷²³ Green 2012, 325.

⁷²⁴ s. Anm. 409.

⁷²⁵ Darsteller in Kostüm, aber mit Masken in der Hand und somit als Darsteller, nicht als Rollencharakter gekennzeichnet sind auch in der unteritalischen, zumindest apulischen Keramik bekannt, bspw. New York 63.21.5 (Abb. 23).



5.4.2 Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

Einzelne Darsteller treten auch in Kampanien auf kleineren Gefäßen auf: So auf der Lekythos **K 10**, auf deren Bild ein Darsteller mit Mantel und Stab nach rechts geht. Vor ihm am Boden liegt ein schräg aufgestelltes Kind, das eng in Stoff gewickelt ist. Hinter ihm ist eine Stele zu sehen.

Diese ungewöhnliche Zusammenstellung wird aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine Geschichte rekurrieren, in der ein Mann ein ausgesetztes Kind findet.⁷²⁶ Dem Maler und den potentiellen Käufern der Gefäße wird diese oder auch mehrere solcher bekannt gewesen sein, auch wenn sie nicht tradiert wurde.

Ähnliches gilt für die Schale **K 12**. Im Innenbild hockt ein Komödiant auf dem Rist eines Esels, dessen geöffnetes Maul und gesenkter Kopf seinen Unwillen kundtun. Mit beiden Händen über seinem Kopf holt der Komödiant zum Schlag mit Peitsche aus.

Der Kampf mit dem unwilligen Tier mag aus einer bestimmten Szene entnommen und somit einer Komödie zugehörig sein, kann aber wie bei so vielen anderen Bildern⁷²⁷ genauso gut ein frei gewähltes Motiv des Malers sein, der sich gängiger, humoristischer Themen bediente. Solche Darstellungen von Komödianten in losgelösten Szenen, ohne Bezug zu einem bestimmten Dramenstück, aber mit den Bildformeln der Komödie sind, wie schon in Apulien, auch in Kampanien durchaus verbreitet.

Der Glockenkrater **K 9**, der wie schon **K 1** vom NYN-Maler bemalt wurde, zeigt einen einzelnen Darsteller, der sich mit einer Tanie in der rechten Hand von einem Altar davonschleicht, wobei er sich vorsichtig nach hinten umsieht. Womöglich möchte er von der unbekleideten Frau, die auf der rückwärtigen Darstellung zu sehen ist, unentdeckt bleiben. Mit diesem Spiel von Vorder- und Rückseite erinnert der Glockenkrater **K 9** an den apulischen Askos **A 45** mit sich jagendem Herrn und Sklaven. Auch der henkellose Krater **K 13** verbindet Vorder- und Rückseite ohne einen weiteren Bezug zu einer Bühnenvorlage zu liefern: Auf der Vorderseite eilt ein Komödiant mit einem Spiegel in der rechten Hand nach links. Auf der Rückseite erscheint eine junge Frau, die das begehrte Ziel des nahenden Komödianten ist.

Der Witz der Erzählungen wird in diesen Bildern nicht durch die Bezugnahme auf eine Aufführung erzielt, sondern durch die Aktion rund um den Gefäßkörper.

Sehr ungewöhnlich ist die Darstellung auf der Lekythos **K 11** im British Museum (Abb. 15). Ein Komödiant mit weißem Haar, bekleidet mit einem kurzen Gewand mit Borten und Fransen, spricht zu einer kleinen Herakles-Statue auf niedrigem Pilaster, während er sich auf seinen Knotenstock stützt. Eine Beischrift benennt ihn *Aitnas* oder von rechts nach links gelesen Xantias.⁷²⁸ Die Haltung der Herakles-Statue und der Figur des Xantias entsprechen sich.⁷²⁹ Auch wenn das Gewicht beider auf dem rechten Bein lastet, ist durch die Überkreuzung der Beine des Xantias die Beinstellung der Staute gespiegelt. Ein ebenfalls komischer Effekt entsteht durch die Parallelisierung von Knotenstock des Darstellers und der Keule der Statue.

⁷²⁶ Webster 1948, 23.

⁷²⁷ Wie es bei standardisierten Bildern wie **A 45**, **A 48** oder **A 65**.

⁷²⁸ Die Beischrift wird auch in diesem Fall den Namen der Rolle, nicht des Darstellers bezeichnen. Darsteller Nennungen sind aus der unteritalischen Keramik insgesamt nicht bekannt.

⁷²⁹ Lissarrague 2008, 443.



Während Bieber einen großen Helden in der Figur des Xantias vermutete,⁷³⁰ warnte Lissarrague vor einer solchen, nicht belegbaren Interpretation.⁷³¹ Der in den Komödien beliebte Name Xanthias spricht zudem viel eher für eine Standardfigur, die keineswegs eine spezifische Person meinen muss.

In der Darstellung ist die Maske des Darstellers nicht als solche vom restlichen Körper abgesetzt, hier fehlen ebenfalls – anders als bei den Darstellern der Kratere **K 3**, **K 5** oder **K 7** – die langen Ärmel oder Beine des Bühnengewands und ein Phallos. Die runden Augen, der breite Mund, Form des Kopfes, des Bartes und des Haares lassen dagegen nicht an der Intention zweifeln, dass ein Komödiant dargestellt werden sollte. Aufgrund dieser Abweichungen vermutete Bieber Einflüsse des oskischen Theaters aus Atella in diesem Bild.⁷³² Green hingegen sah in der Figur des Xantias eine Figur der Neuen Komödie. Fehlender Phallos, geschmücktes Gewand und die Maske bezog er auf die Kostüme der Neuen Komödie.⁷³³ Die Ungenauigkeit der Wiedergabe von Masken und Kostümen erklärte er wiederum mit einer Unkenntnis des Künstlers, der sich demnach an sekundären Vorlagen orientierte und echte Darsteller nicht kannte.⁷³⁴

Dieses Stück verdeutlicht somit die regen Debatten um Vorbilder und Einflüsse für und auf die Possenbilder, die in den Kapiteln 7. und 8. besprochen werden.



Abb. 15: Kampanische Oinochoe, ca. 370–320 v. Chr., London BM F 233, © Trustees of the British Museum

5.4.3 Zusammenfassung Kampanien

Das geringe Vorkommen von Possen in Kampanien auf lediglich 13 Gefäßen erstaunt insbesondere aufgrund der häufigen Darstellungen in der paestanischen Keramik.⁷³⁵ Zahlreiche Komödienbilder aus den Werkstätten des Assteas und Python wurden allerdings in

⁷³⁰ Bieber 1961, 145.

⁷³¹ Lissarrague 2008, 444.

⁷³² Bieber 1961, 145.

⁷³³ Green 1995, 114.

⁷³⁴ Green 1995, 115.

⁷³⁵ Trendall 1991, 168.



Kampanien gefunden.⁷³⁶ Daher kann der Absatz paestanischer Gefäße in Kampanien – analog zu apulischen in Lukanien – eine Erklärung der geringeren lokalen Produktion sein.

Neben der geringen Anzahl erschweren die qualitativ und inhaltlich sehr unterschiedlichen Bilder die Ableitung einer Entwicklung der kampanischen Possenbilder oder einer einheitlichen, lokalen Tradition.⁷³⁷

Die Gefäße stammen aus stark divergierenden Orten wie Capua und Nola, aber auch Buccino, Sant' Agata dei Goti, Pontecagnano oder Montesarchio. Sogar in der Wahl der Gefäßform scheinen die Maler kampanischer Werkstätten flexibler gewesen zu sein. Es überwiegt erneut der Glockenkrater, doch treten auch eine Lekythos, eine Oinochoe sowie eine Hydria und ein henkelloser Krater zusammen mit einem Kelchkrater und einer Schale auf.

Die dargestellten Themen umfassen das bekannte Spektrum der spezifischen Szenen und Mythentravestie (**K 1**, **K 4**, **K 5**, **K 6**, **K 10**), der Standardfiguren von Ehepartnern und Sklave (**K 3**, **K 9**, **K 12**, **K 13**) und der Metatheatralik (**K 7**). Hierunter fällt der Krater **K 1**, der in seiner Darstellungsweise mit gut ersichtlichen Kostümen und Masken wie auch seiner Thematik eines heimkehrenden Wanderers mit zänkischer Frau und einem zurückhaltenden Sklaven apulischen Bildern ähnelt.⁷³⁸ Ebenso weist der Glockenkrater **K 7** mit Darstellern, die von der Bühne herab mit einer Auletin agieren, Parallelen auf zum apulischen Glockenkrater **A 40**, auf dem Darsteller und Aulet gemeinsam auf einer Bühne zu sehen sind. Auch die Wiedergabe einzelner Darsteller entspricht den verkürzten Bildern einzelner Protagonisten Apuliens.

Andere Bilder weisen dagegen Themen und Merkmale auf, die weder in Apulien, noch Sizilien zu beobachten waren. Die drei Soldaten des Kraters **K 4** sind in ihrer Erscheinung singulär. Zwar sind Attische Komödien mit Soldaten bekannt,⁷³⁹ doch tritt einzig auf dem apulischen Krater **A 18** ein weiterer innerhalb der Possenbildern auf. Insbesondere die Gestaltung der Darsteller ist bemerkenswert: Ihre Masken sind als solche eher zu erraten als zuerkennen, wohingegen ihre Somatia besonders ausgeprägt sind. Auch die Masken der Figuren von **K 3** und **K 6** entsprechen nicht den gängigen Wiedergaben griechischer Masken. Der Xantias der Oinochoe **K 11** trägt zur breiten Maske einen ungewöhnlich langen, ornamentierten Mantel, der womöglich das Kostüm der Neuen Komödie oder aber oskische Einflüsse erkennen lässt. Aufgrund weiterer Maskendarstellungen vermutet Green, dass einige Maler Kampaniens nicht mit echten Masken und Theateraufführungen vertraut waren.⁷⁴⁰ Während er anderen Beispielen wie **K 7** genug Genauigkeit und Eigenständigkeit zuspricht, um von lokalen Theaterproduktionen auszugehen.⁷⁴¹ Die kampanischen Possenbilder und die in Kampanien gefundenen paestanischen Possenbilder sprechen hingegen klar für eine Verbreitung des Theaters auch in Kampanien.

⁷³⁶ Hierunter sind so herausragende Stücke wie der Kelchkrater **P 6** aus Nola oder das Fragment **P 7** aus Buccino.

⁷³⁷ Vgl. hierzu auch Green, der eben diese Schwierigkeit betont. (Green 2012, 325).

⁷³⁸ Vgl. hier die apulischen Vasenbilder **A 26** und **A 48**.

⁷³⁹ Man denke nur an den *Frieden* des Aristophanes.

⁷⁴⁰ Green 1995, 114.

⁷⁴¹ Green 1995, 112.



5.5 Die paestanischen Possenbilder

Paestanische Possenbilder erreichen in ihrer Gesamtzahl nahezu die Anzahl der apulischen Possenbilder. Dabei stammen die meisten der Bilder einzig aus der Werkstatt des Assteas und Python. Sie zeigen nur verhältnismäßig wenige aufwendige Darstellungen von Bühnenszenen oder auch von einzelnen Schauspielern, während eine bemerkenswerte Anzahl von Gefäßen Darstellungen von einem Komödianten oder einem kostümierten Papposilen in Kombination mit Dionysos aufweisen.

5.5.1 Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

Darstellungen spezifischer Possen

Mehrfigurige Possenbilder treten in und um Paestum mit mindestens 10 Exemplaren relativ zahlreich auf. Ein Werk des Assteas ist der Glockenkrater **P 3** in Salerno, auf seiner Vorderseite sind zwei beschriftete Darsteller zu sehen. Ein mit *Phrynis* Benannter links im Bild trägt eine wehende Chlamys über dem Bühnenwams und einen Kranz im Haar. In der Linken hält er eine Kithara, in der Rechten ein Plektron. Hinter ihm springt aufgeregt ein kleiner Hund. Ein Älterer mit weißem Haar und Bart ist mit *Pyronides* beschriftet. Er trägt ein Himation sowie einen Bürgerstab und schreitet weiten Schrittes nach rechts, wobei er Phrynis zornig anblickt und ihn schubst, so dass dieser in deutliche Rücklage gerät.

Ein persönlicher Streit, Unmut über die Musik oder ein gänzlich anderer Hintergrund mögen Auslöser dieser Szene sein. Phrynis war zudem der Name eines bekannten attischen Musikers, der aufgrund seines Versuches, neue Töne in die Musik einzuführen zu Bekanntheit und Spott gelangte.⁷⁴² Bereits in den *Wolken* des Aristophanes wurde er verspottet.⁷⁴³ In der Komödie des Aristophanes wird er jedoch nur angesprochen und tritt nicht selbst auf. Denkbar ist allerdings, dass das Bild eine andere Komödie mit eben diesem Phrynis wiedergibt. Eupolis nutzte in *Demes* den Spitznamen Pyronides für den Strategen Myronides, weshalb Taplin das Bild des Kraters **P 3** mit eben diesem Stück zu verbinden sucht, ohne dies stichhaltig belegen zu können.⁷⁴⁴

Reicher an Personen, Requisiten und Handlung ist die Darstellung des Kelchkraters **P 6** in Paestum, ebenfalls von Assteas. Auf einer Bühne, getragen von fünf dorischen Säulen, agieren vier Schauspieler. Links rahmt eine Bühnentür die Szene. Vor ihr zerrt ein Darsteller in Bühnennacktheit am Bein eines Alten, der störrisch quer über einer großen Truhe liegt. Ein helles Gewand über dem dunklen Wams kleidet ihn, der mit einer Hand seinen Stock hält und sich mit dem restlichen Körper gegen zwei junge Männer wehrt. Der zweite Angreifer zieht von rechts am Arm des Alten. Auch er ist als unbekleidet zu verstehen. Das rege Treiben beobachtet ein Vierter, rechts im Bild, der vermutlich der Sklave des Alten ist und eine weiße Exomis über dem Wams trägt. Mit erhobenen Armen sieht er hilflos zu, wie sein Herr behandelt wird. Oberhalb der Szene hängen eine weibliche Maske und ein Kranz.

Auch hier sind alle vier Figuren beschriftet: *Gymnilos*, *Charinos*, *Kosilos* und *Karion*. Auffällig ist hierbei, dass nur Charinos und Karion aus dem Attischen bekannt sind.⁷⁴⁵ Insbesondere

⁷⁴² Neiiendam 1992, 45.

⁷⁴³ Aristoph. Nub. 971.

⁷⁴⁴ Taplin 1993, 44.

⁷⁴⁵ Mannack 2008, 197.



Karion ist ein Name, der für Sklaven bereits in Aristophanes *Plautos* und später Plautus *Miles Gloriosus* auftritt.⁷⁴⁶ Für Gymnilos und Kosilos gibt es keine bekannten Überlieferungen.

Warum Gymnilos und Kosilos den alten Charinos von der Truhe zerren möchten, welche Schätze sich in der Truhe befinden und in welchem Verhältnis die einzelnen Charaktere zueinander stehen, wird durch das Bild alleine nur rudimentär vermittelt. Wie viele andere Bilder bezieht sich auch dieses auf eine bestimmte Komödie, durch deren Verbreitungsgrad der Maler von Vorkenntnissen beim Betrachter ausgehen konnte.

Auf dem Bild des Kelchkraters **P 10** in Moskau eskortieren zwei Darsteller mit ovalen Schilden eine junge Frau, die kein Kostüm und keine Maske trägt.

Auch bei diesem ist anzunehmen, dass dem Betrachter nähere Informationen der zugrundeliegenden Handlung bekannt waren.

Als Interpretation schlug Trendall eine Deutung der Frau als Antigone⁷⁴⁷ oder Briseis vor, die zu Kreon oder Agamemnon geführt wird.⁷⁴⁸

Zu diesen Bildern, die komplexere Szenen wiedergeben, die mit größter Wahrscheinlichkeit auf bekannte Komödienszene zurückzuführen sind, gehört auch das Bild des Fragmentstücks **P 1**.

Auf dem Situlafragment des Malers von Louvre K 240⁷⁴⁹ in London ist ein Alter mit Stab gemalt, der verärgert zu einem zweiten Darsteller spricht, von dem allerdings nur wenig übrig blieb. Sichtbar sind lediglich eine phrygische Mütze und die linke Schulter der Figur. Die phrygische Tracht spricht für eine Person mit Wiedererkennungswert, eventuell aus dem Bereich der Mythen. Welche ist freilich nicht zu klären.

Mythische Protagonisten und damit Mythen- und Göttertravestie treten in Paestum zahlreich auf. Ein vollständiges Beispiel ist das Bild des Malers von Louvre K 240 auf dem Glockenkrater **P 2** in St. Petersburg. Hier ist links ein Darsteller mit Löwenskalp und Keule als Herakles zu sehen, der auf einen Dreifuß gestiegen ist, von dem aus er zu einem noch höher sitzenden Darsteller blickt, dem er mit der linken Hand einen reich gefüllten Korb entgegen reicht. Dieser ist als Apollon mit Chlamys, Lorbeerkranz, Zweig und Bogen zu erkennen. Der komische Apollon sitzt auf einer hölzernen Konstruktion, die ein Tempelgesims andeutet, wie ein halbes Louterion an der unteren Hälfte der Konstruktion vermuten lässt. Apollon wendet den Kopf zurück zu Herakles, während er seinen Zweig und einen Bogen weit weg nach rechts hält. Ganz an den Rand des Gesimses gerückt, blickt er doch verlockt zum gabenreichen Korb. Rechts am Boden reckt ein stehender Sklave, vermutlich Iolaos, mit offenem Mund seine rechte Hand empor, wie um den Streit der beiden zu schlichten oder aber die Attribute des Apollon zu fangen.⁷⁵⁰ Von einer Bühne ist nichts zu erkennen, doch können Dreifuß und besonders die Giebelkonstruktion als Bühnenrequisiten

⁷⁴⁶ Mannack 2008, 198.

⁷⁴⁷ Vergleichbar zu **A 23**.

⁷⁴⁸ Trendall 1991, 168.

⁷⁴⁹ Die regionale Zuschreibung des Malers von Louvre K 240 ist nicht gänzlich gesichert. Malerisch in der Tradition der sizilischen Werkstätten wird auch er teils der sizilischen Vasenmalerei zugeordnet (Green 2012, 319, Anm. 52). Die Fundorte vieler der ihm zugeschriebenen Gefäße und die ihm folgende Bildtradition finden sich dagegen im Gebiet Paestums. Da für die Interpretation der Bilder der Nutzungsort relevanter ist, sind die Gefäße des Malers von Louvre K 240 hier unter Paestum aufgeführt.

⁷⁵⁰ Neiiendam sieht hier Apollon, im Begriff Zweig und Bogen fallen zu lassen. (Neiiendam 1992, 45).



gedeutet werden. Im Hintergrund ergänzen die Szene ein mittig hängender Kranz und eine komische Maske eines alten Mannes, links im Bild.

Persifliert wird in dieser Darstellung der Dreifußstreit zwischen Herakles und Apollon.

Bieber vermutete, dass der im Verlauf des Stückes auf das Dach geflohene Gott im Widerstreit zwischen Ausweichen und Verlangen den Halt auf dem schmalen Balken verliert und zur großen Belustigung in das Louterion fallen wird.⁷⁵¹

Das vermutlich bekannteste Beispiel einer eindeutigen Mythenparodie ist auf dem Kelchkraterfragment **P 7** des Assteas in der Villa Giulia zu sehen. An ein Palladion der Athena mit Helm und Schild klammert sich schutzsuchend ein Darsteller als bärtiger Mann mit phrygischer Mütze und Schuppenpanzer. Ein weiterer Darsteller tritt als Frau auf, von der nur noch Haare, Stirn, das rechte Auge sowie rechter Arm samt Schulter erhalten sind. Sie greift den Mann an der Mütze, um ihn vom Kultbild wegzuziehen. Beobachtet wird die Szene von einem dritten Darsteller als Alte mit Priesterstab, die mit abwehrend erhobener Hand erschrocken zurückweicht. Die Beischriften erläutern die ohnehin vertraute Szene: Der ans Kultbild der Athena Geflüchtete ist mit der Beischrift *Aias* benannt, die ihn Zerrende mit *Kassandra* und die Priesterin mit *Irea*.

Im Bild wird somit ganz eindeutig die Schändung der Cassandra durch Aias im Heiligtum von Troja verkehrt. In der Version des Assteas ist nicht Aias im Begriff Cassandra zu schänden, sondern Cassandra bedrängt den hilflosen Aias. Durch zahlreiche Darstellungen der Erzählung in ihrer tragischen Version,⁷⁵² wird die Komik des Bildes dem Betrachter auch ohne die Erzählung eines Bühnenstückes verständlich gewesen sein. Gleichmaßen ist anzunehmen, dass sich eine solche Thematik auch für Bühnenstücke anbot, somit auch hier eine bestimmte Komödie Inspiration des Malers gewesen sein kann.

Die Darstellung von **P 7** ist ein herausragendes Beispiel für die in der Komödie gerne genutzte Inversion, der Umkehrung des ursprünglichen Geschehens und den dadurch erzeugten komischen Effekt.⁷⁵³ Mit seinen bekannten Charakteren, Requisiten und Beischriften bezieht sich das Bild ganz deutlich auf bekannte Erzählungen, seien es Epen, Tragödien oder auch eine konkrete Komödie. Die Inversion, die in schwächerer Form bereits in den *Thesmophoriazusen* in der schriftlichen Komödie wie auch bei der bildlichen Darstellung auf **A 7**, durch die Parodie des Telephos genutzt wurde, kann sowohl auf eine Aufführung wie auf eine Umformung bekannter Bildformeln des Malers rekurrieren. Es liegt jedoch nahe, dass Komödientexte und Aufführungen zu derart bekannten Themen kursierten.

Unabhängig von bestimmten Vorführungen scheinen die Possenbilder der Glockenkratere **P 5** und **P 8** zu sein. Der Londoner Glockenkrater **P 5** (Abb. 16) des Assteas führt einen bekränzten Darsteller vor, der über eine Leiter zu einem Fenster hinaufsteigt, in dem Kopf und Schultern einer zu ihm gedrehten Frau zu sehen sind. Sie ist ohne Maske oder Kostüm angegeben. Rechts am Boden steht auf Zehenspitzen ein zweiter Darsteller als Sklave mit Situla in der linken und einer Fackel in der rechten Hand. Rechts und links des Fensters hängen Kränze, rechts unten neben dem Sklaven wächst eine kleine Pflanze. Ganz ohne Vorkenntnisse versteht der Betrachter, dass hier ein heimlicher Liebhaber mit Hilfe seines Sklaven bei der Geliebten einsteigen möchte.

⁷⁵¹ Bieber 1961, 131.

⁷⁵² Eine Darstellung des Raubes Kassandras durch Aias zeigt die Hydria der Danaiden-Gruppe London BM 1824,0501.35, ca. 340–320 v. Chr.

⁷⁵³ Wannagat 2015, 24.



Auf dem Krater **P 8** im Vatikan wird ein ähnliches Unterfangen beschrieben, doch ist der Liebhaber hier durch sein Alter und eine Krone als Zeus gekennzeichnet und sein Gehilfe mit Chlamys, Petasos und Kerykeion als Hermes. Von links trägt der alte Göttervater eine Leiter herbei, zwischen den Sprossen hindurch er seinen Kopf mit der kleinen Krone streckt. Hermes trippelt auf Zehenspitzen auf ihn zu. Sein Kerykeion hängt aus der linken Hand hinab, mit der Rechten reicht er eine Schale zu Zeus. Oben, zwischen den beiden, blickt, wie auf **P 5**, eine uncostümierte Frau aus einem Fenster, die Ziel des alten Gottes ist. Womöglich ist in diesem Bild eine Tragödienparodie der *Alkmene* des Euripides zu sehen⁷⁵⁴ oder eine einfache Posse mit vergleichbarem Thema.

Die Fenster auf den Vasenbildern wurden von Hughes als eindeutige Verweise auf Theaterrequisiten verstanden, die auf eine Bühnenaufführung verweisen.⁷⁵⁵ Tatsächlich finden sich jedoch nur wenige Vergleiche, in denen Fenster als Charakteristika des Bühnenbildes gedeutet werden können.⁷⁵⁶ Vielmehr erscheinen sie als typische Elemente der paestanischen Malerei, in der die Grenze von Bühne und Realität weniger streng erscheint.⁷⁵⁷

Diese beiden eng verwandten Bilder der Glockenkratere **P 5** und **P 8** greifen standardisierte Floskeln auf, die sicherlich in vielen auch kabarettistischen Aufführungen verwendet wurden. Die allgemeine Handlung des heimlichen Liebhabers wird auf **P 8** zudem zur Götterparodie zugespitzt.

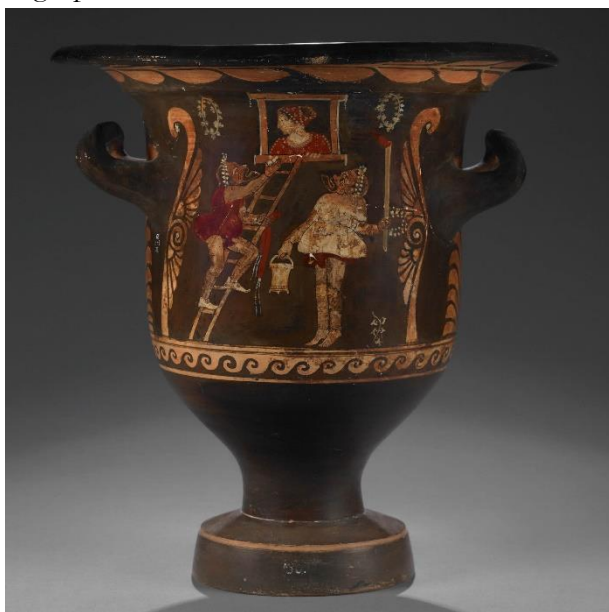


Abb. 16: Paestanischer Glockenkrater, Assteas, ca. 360–340 v. Chr., London BM F 150, © Trustees of the British Museum

⁷⁵⁴ Auch in dem Londoner Krater **P 5** sieht Neiiendam eine Szene der Alkmene. Demnach handle es sich bei dem auf der Leiter stehenden Mann um Zeus in der Gestalt dem Amphitruon, während der zweite mit Fackel der heimkehrende Ehemann selbst sei, der den Ehebrecher auf frischer Tat ertappt. (Neiiendam 1992, 32–36). Bieber verweist auch auf den Amphitruo des Rhinthon, der womöglich mit der Komödie des Bildes und dem Amphitruo des Olautus in einer Tradition stehen könnte (Bieber 1961, 132).

⁷⁵⁵ Hieraus folgert Hughes, dass die Possenbilder des Malers von Louvre K 240 und Assteas auf die gleichen Vorbilder, die gleichen Theaterproduktionen zurückgehen, aber schon die Bilder Pythons keine realen Theateraufführungen mehr zum Vorbild hatten (Hughes 2003, 285). Die geringe Anzahl der Bilder mit Fenstern und der gradlinige Übergang der Bilder des Assteas zu denen des Python lassen diese These jedoch sehr spekulativ erscheinen.

⁷⁵⁶ Beispiele sind die Kratere **A 24**, **P 5**, **P 8** und **P 13**.

⁷⁵⁷ Schon für die Bilder Pythons meint Hughes einen Verlust der Signifikanz des Fensters als Bühnenelement zu erkennen (Hughes 2003, 285). Doch scheint hier weniger eine Bedeutungsverschiebung zwischen den Bildern des Assteas und des Python vorzuliegen als eine Vorliebe der paestanischen gegenüber den anderen Werkstätten.



Darstellungen generischer Possen

Wie schon die apulischen Bilder bedienen sich auch die paestanischen verschiedener Standardcharaktere in einfachen Szenen, die auch ohne konkrete Vorlagen entstanden sein konnten.

Auf dem Bild des Glockenkraters **P 9** des Python in London begegnet erneut die Zusammenstellung von streitendem Herrn und Sklaven. Auf einem von dorischen Säulen gestützten Bühnenbau, wobei die beiden äußeren nur Halbsäulen sind, die innen an den Seitenwänden anliegen, die wiederum das Bild bis zum oberen Rand seitlich rahmen, stehen zwei Darsteller. Der Linke, ein bekränzter Sklave mit einer Schale in der vorgestreckten linken Hand und einer Situla in der herabhängenden Rechten, wird vom Rechten am linken Arm gefasst und kräftig zum Vorwärtsgehen animiert, wobei der Ältere mit seinem rechten Fuß über den Bühnenboden und die mittlere Säule hinausragt.⁷⁵⁸ Beide blicken nach oben zu einer mittig hängenden Tānie. Auch der Bühnenboden ist reich mit Tānien und Efeuranken geschmückt, die von einer kleinen Gans links hinter dem Sklaven angeknabbert werden. Ob die Gans ein wichtiges Element der Szene ist, wodurch sie in eine spezifische Handlung eingebunden würde, ist fraglich.⁷⁵⁹

5.5.2 Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

Einzelne Schauspieler treten in der paestanischen Malerei selten auf. Ein ungewöhnliches Exemplar ist die Hydria-Pyxis **P 11** in Florida mit dreiteiligem Deckel. Die in zwei Viertel und eine Hälfte geteilten Deckelelemente sind mit separaten Bildern verziert. Der Großteil des Deckelelements wurde Tongrundig belassen, lediglich die Umrisse der Figuren sind schwarz gefirnisst, so dass ein unfertiger Eindruck entsteht. Das größere Element zierte ein nach links gehender, dabei nach rechts blickender Komödiant mit Krummstab und Himation. Kleidung und Stab kennzeichnen ihn als Bürger, der verstohlener Blick zurück und der vorsichtige Gang erinnert jedoch an diebische Sklaven wie auch auf den Darstellungen von **A 65** und **K 9**. Die beiden weiteren Deckelelemente zeigen einen Frauen- und einen Jünglingskopf, die in keinem direkten Zusammenhang zum Darsteller zu stehen scheinen.

Das zweite Bild eines einzelnen Schauspielers steht den mehrfigurigen Bildern qualitativ in nichts nach. Das Vorderseitenbild des Glockenkraters **P 12** des Python zeigt einen Darsteller bekleidet mit einer weißen Exomis über dem dunkelroten Somation und den hautfarbenen Hosen und Ärmeln und einem Blätterkranz im Haar. Mit einem prall gefüllten Korb, den er auf dem Kopf balanciert, bewegt er sich nach links auf einen niedrigen Altar zu, den er mit einer Fackel in der freien Hand beleuchtet. Seinen Blick wendet er jedoch in die andere Richtung. Der kleine Altar ist bereits reich mit Eiern geschmückt. Auf der rechten Seite des Bildes sitzt eine kleine Ente mit einem Wurm im Schnabel. Klein und unauffällig hängt über ihr am oberen Bildrand eine Weinrebe herab. Diese Rebe ist ein verbindendes Element, das den einzelnen Darsteller mit der Rückseite des Gefäßes in Bezug setzt und so dem

⁷⁵⁸ Bieber sieht in den beiden Männer Vater und Sohn, wobei der Vater den betrunkenen Sohn vom Fest führt (Bieber 1961, 141).

⁷⁵⁹ Kleine Tiere erscheinen regelmäßig ohne direkten Handlungsbezug in paestanischen Bildern. Dennoch kann sie ein Hinweis darauf sein, dass auch dieses standardisiert wirkende Bild einen Bezug zu einer bekannten Komödie hatte.



zurückgewendeten Blick eine Erklärung hinzufügt. Rückseitig ist Dionysos mit Thyrsos, Eierschale und Kranz dargestellt. Er befindet sich ebenfalls an einem mit Eiern bestückten Altar und wendet sich nach links. Die beiden Figuren nehmen in ihren Bewegungen aufeinander Bezug, wie auch die Attribute Eier, Altar und Wein beide Szenen inhaltlich verbinden. Der Schauspieler bringt auf der einen Seite Opfer dar, die der Gott auf der anderen Seite empfängt.

Damit steht **P 12** den folgenden Darstellungen von Komödianten und Dionysos bereits sehr nahe und bildet ein Bindeglied zwischen den regulären Possenbildern – gerade jenen, die mit dem Gefäß spielen wie **A 45** oder **K 9** – und den Darstellungen von Komödianten im Gefolge des Gottes.

5.5.3 Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

Die ersten Bilder von Komödianten im Kreis des Dionysos stammen vom Maler von Louvre K 240.⁷⁶⁰ Gleich drei Kelchkratere bemalte er mit Komödianten mit Dionysos (**P 13**), und Komödianten im Thiasos (**P 14** und **P 15**). Auf der Darstellung des Kelchkraters **P 13** in Lipari sitzt der bekränzte Dionysos mit Mantel und Thyrsos auf einem Stuhl, während vor ihm eine Akrobatin einen Handstand auf einem niedrigen Podest vorführt, deren Doppelflöte der Gott in der Hand hält. Hinter ihr stehen zwei Komödianten. Der Vordere, ein Alter in wolliger Exomis stützt sich mit den Händen auf die Knie, um in buckliger Haltung die Akrobatin aus der Nähe zu bestaunen, wobei sein Blick mehr dem nackten Körper der Frau als ihrer Turnkunst zu gelten scheint. Der Zweite steht aufrecht, ebenfalls mit Exomis bekleidet und stützt die rechte Hand in die Hüfte. Er blickt nach oben zu zwei Fenstern, aus denen je eine Frau mit weißer Maske hinausblickt. Die Frauen sind einander zugewandt ohne Bezug auf das Geschehen unter ihnen zu nehmen.

Bis auf Dionysos sind alle Figuren maskiert und bis auf die Akrobatin auch kostümiert. Durch einen aufgehängten Vorhang ist eine Theaterbühne unterhalb der Standfläche der Figuren, die durch zwei parallele Linien mit gepunktetem Zwischenraum zu erkennen ist, deutlich angegeben.

Bemerkenswert ist das Auftreten des realen Gottes auf der Bühne. Green betonte „the ambiguity between the actuality of a performance in a theatre and the further reality involving the god’s presence“.⁷⁶¹ Dieses Bild steht somit zwischen den bühnenbezogenen Theaterbildern und jenen, die Gott und Komödiant fern des Theaters darstellen. Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen, in denen eine Person ohne komisches Kostüm in Possenbildern auftrat, ist Dionysos hier nicht im eigentlichen Sinne in die Handlung integriert, wie es der Apollon des Glockenkraters **A 38** war oder die Frauen der Kratere **S 2** oder **S 5**. Das Bild des Kraters **P 13** zeigt vielmehr eine Darbietung für und vor dem Gott, er selbst ist nicht Teil der Vorführung. Gleichwohl ist er in das Geschehen involviert, hält sogar die Flöten der Akrobatin und so spielt das Bild auf zwei Ebenen: Mit einem Drama für den Gott, das gleichermaßen eine Vorführung für und mit Dionysos ist.

⁷⁶⁰ Zum Maler und seiner Zuordnungsproblematik s. Hughes 2003, 282.

⁷⁶¹ Green 2012, 322.



Abb. 17: Paestanischer Kelchkrater, Maler von Louvre 240, ca. 370–340 v. Chr., Malibu 96.AE.30, Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program

Die Bilder der beiden Kelchkratere **P 14** und **P 15** verzichten dagegen auf jede Bühnendeutung und zeigen den Darsteller als einzig kostümierte Figur inmitten anderer Gestalten. Der Krater **P 14** in und aus Tarent zeigt auf der Vorderseite einen unbekleideten jungen Mann mit Kranz im offenen Haar, einem Mantel über den Armbeugen und einem Tamburin in der erhobenen Linken. Nach links gerichtet, drehen sich Kopf und Oberkörper zurück zum mittig folgenden Darsteller in Exomis über dem Bühnengewand, der einen großen Kalathos auf dem Kopf trägt. Ihm folgt von rechts eine tanzende Frau in gegürtetem, ornamentiertem Gewand und reichem Schmuck. Mit beiden Händen in der Luft schwingt auch sie ein Tamburin. Eindrücklicher noch ist der Thiasoszug auf dem Bild des Kraters **P 15** in Malibu (Abb. 17). In offensichtlich natürlicher Landschaft, die durch dünne Wellenlinien und Pflanzen am Boden angegeben ist, bewegen sich ein bekränzter junger Mann mit offenem Haar und einer Kithara in der linken Hand, ihm folgt ein Komödiant als alter Mann mit Exomis über dem Bühnengewand, der zwei Fackeln vor sich schwingt. Hinter ihm spielt ein bärtiger Satyr einen Aulos, während ihm ein Eros mit breiten Flügeln auf den Schultern sitzt. Der Huckepack getragene Eros und der Dionysos mit Kithara sind so ungewöhnliche Erscheinungen, dass sie zur Überlegung anregen, ob sie statt auf eine generische Thiasosscene, auf ein bestimmtes Theaterstück verwiesen.⁷⁶² Dieses hätte sich eventuell um den Musikwettstreit Marsyas drehen können,⁷⁶³ so dass der junge Mann nicht als Dionysos, sondern Apoll verstanden werden müsste. Hiergegen spricht jedoch **P 35** mit einem Papposilen mit Eros auf den Schultern

Bemerkenswert ist die klare Zuweisung der Szene als in der Natur stattfindend, im Gegensatz zu anderen Bildern des Malers von Louvre K 240, die Wert auf eine Bühne oder Requisiten legten.⁷⁶⁴ Der Darsteller dieser Bilder wurde vom Maler von Louvre K240 aus der gewohnten Umgebung des Theaters in die dionysische Welt des Thiasos versetzt, in der er nicht länger

⁷⁶² Taplin 1994, 22.

⁷⁶³ Taplin 1994, 22.

⁷⁶⁴ s. hier **P 2** und **P 13**.



Darsteller eines Bühnencharakters ist, sondern als Komödiant eine eigene Rolle in der mythischen Zwischenwelt einnimmt.



Abb. 18: Paestanischer Glockenkrater, Assteas, ca. 360–340 v. Chr., London BM F 188, © Trustees of the British Museum

Zur eindeutig paestanischen Malerei gehören zahlreiche Darstellungen, die einen solchen Komödianten und Dionysos in immer gleichen Handlungsschemata zeigen. Hierzu gehören ein tanzender Komödiant vor dem Gott oder beide im Tanz begriffen,⁷⁶⁵ ein Flöte spielender Komödiant mit Dionysos⁷⁶⁶ oder auch ein Flöte spielender Dionysos mit Komödiant,⁷⁶⁷ Komödianten mit Gaben an Dionysos,⁷⁶⁸ beide in Bewegung⁷⁶⁹ oder in gemeinsamer Handlung.⁷⁷⁰

Einen tanzenden Komödianten malte Assteas gleich mehrfach: Eines der sorgfältigsten Bilder ist die Darstellung auf dem Glockenkrater **P 16** im British Museum (Abb. 18). Links steht Dionysos auf einen Stab gestützt mit einem Mantel um das rechte Bein und den linken Arm geschlungen. Im offenen Haar sind ein Kranz und eine Tanie gebunden. In der linken, geöffneten Hand hält er zwei Eier, die Rechte greift locker vor in Richtung des vor ihm tanzenden Komödianten. In fast frontaler Haltung berührt dieser nur mit den linken Zehen den Boden, mit dem rechten Bein in der Luft und beide Arme seitlich abgespreizt hüpfert und dreht er sich, während der Blick aus der weißhaarigen und weißbärtigen Maske zu Dionysos geht. Auf dem Kopf trägt er den aufwendig geflochtenen Hut der Karneiantänzer.

Etwas weniger aufwendig, dafür dynamischer erscheinen die beiden Figuren auf dem Bild des Glockenkraters **P 17**. In einer Linksbewegung ergriffen tanzt der Komödiant mit erhobenem

⁷⁶⁵ Auf den Gefäßen **P 16**, **P 17**, **P 20** und **P 24**.

⁷⁶⁶ Auf den Gefäßen **P 18** und **P 32**.

⁷⁶⁷ Auf dem Glockenkrater **P 20**.

⁷⁶⁸ Auf den Gefäßen **P 19**, **P 21**, **P 22**, **P 27**, **P 31** und **P 33**.

⁷⁶⁹ Auf den Gefäßen **P 22**, **P 23**, **P 24**, **P 25** und **P 30**.

⁷⁷⁰ Auf den Gefäßen **P 26**, **P 28** und **P 29**.



rechten Arm und mit einer Schale in der zurückreichenden Linken vor Dionysos, der ebenfalls den rechten Arm in der Höhe hält und mit weitem Schritt folgt. Mehr gehend als tanzend begegnen beide auf dem Glockenkrater **P 24**. Wieder links vorweg tanzt ein Komödiant, der mit dem rechten Arm eine Fackel in die Luft hält und den Linken mit einer Situla hinter sich hängen lässt. Wieder mit ausfallendem Schritt folgt ihm Dionysos mit einer Schale und einem Thyrsos.

Das Gespann des Glockenkraters **P 20** ist durch ein Flötenspiel um das Element der Musik erweitert. Erneut tanzt ein Komödiant links, hier mit beiden Händen über dem Kopf gefaltet, das linke Bein wirft er zurück. Sein im Fallen begriffener Thyrsos, liegt schräg vor ihm. Dionysos, ebenfalls mit Thyrsos, ist mit einem Blätterkranz bekränzt und spielt auf einem Doppelaulos zum Tanz. Oben im Bild hängendes Weinlaub und ein mit einer Tānie geschmückter Blätterkranz unterstreichen die festliche Stimmung.

In gedrehter Konstellation zeigen die Bilder der Glockenkratere **P 18** und **P 32** ein ganz ähnliches Zusammentreffen. Auf diesen ist Dionysos links zu sehen, in beiden Fällen mit Thyrsos, auf **P 18** auch mit Phiale, auf **P 32** mit zum Tanz erhobenen linkem Arm. Die Komödianten sind dagegen beim Flötenspiel rechts vor dem Gott und in Bewegung nach rechts wiedergegeben.

Zahlreicher sind statischere Darstellungen in denen ein Komödiant eine Gabe an Dionysos reicht. So übergibt ein Alter dem Gott ein Ei in der Darstellung des Kraters **P 19**. Zusätzlich hält der Komödiant in der anderen Hand er eine Tānie. Dionysos wiederum reckt ihm ein Füllhorn entgegen, während er mit der nach hinten gehaltenen Linken seinen Thyrsos fasst. Auch auf dem Bild des Kraters **P 31** reicht ein Komödiant ein Ei, Dionysos erwidert hier die Geste mit einem Vogel in der Hand. Ein weiteres Ei wird im Bild des Kraters **P 33** übergeben, hier jedoch von Dionysos an einen Komödianten, der neben einem mit Eiern bestückten Altar steht. Eine Schale bietet ein Komödiant in der Darstellung von **P 21** an. Einen Kranz reicht der Komödiant des Bildes von **P 27**, der durch seine Kleidung mit Petasos, Chlamys und Stab heraussticht.

Die Darstellung des Glockenkraters **P 22** – die wie schon die von **P 24**, vor allem zu den in Bewegung befindlichen Gruppen gehört – zeigt einen Komödianten mit reich gefülltem Korb auf dem Kopf und einer Situla in der rechten Hand, dem Dionysos mit Eierschale und Thyrsos folgt. In Haltung und Ausstattung gleicht dieser Komödiant sehr dem Komödianten von **P 12**, als dessen Konterpart Dionysos auf der Rückseite des Gefäßes erschien. Nur die Fackel des Darstellers von **P 12** ist durch eine Situla ersetzt und auch die Gewandung ist unterschiedlich.

Ebenfalls vergleichbar ist die Darstellung des Kraters **P 23**, nun wieder in gedrehter Reihenfolge: Der Gott folgt einem Komödianten, der ebenfalls einen Korb auf dem Kopf trägt nach rechts.

Ebenfalls mit Fackel, wieder in der Rechten, nun aber mit Kranz in der Linken, führt ein Komödiant im Bild des Kraters **P 30** Dionysos mit Thyrsos nach links an.

Erneut nach links bewegen sich die beiden Akteure auf dem Krater **P 25**. Ähnlich wie auf **P 24** ist der Komödiant mit einer Fackel und einer Situla ausgestattet. In diesem Fall trägt er die Fackel jedoch mit der Linken, die Situla mit der Rechten. Zudem ist er mit einer Zecherkrone geschmückt und wendet sich zurück zum Gott mit Thyrsos und Kantharos, als würde er auf diesen warten müssen oder ihn zum Fortschreiten animieren. Durch Zecherkrone und Kantharos weist dieses Bild besonders starke Bezüge zum Symposion auf und erinnert an den Komödianten des sizilischen Kelchkraters **S 12**.



Ganz anders und wesentlich erzählerischer erscheinen dagegen die Darstellungen von Dionysos und Komödiant auf den Vasenbildern der Kratere **P 26**, **P 28** und **P 29**. Die Abbildung auf der Kylix **P 26** fällt hierbei am stärksten aus dem Rahmen: Dionysos mit Tympanon reitet nach rechts auf einem Greifen, unter dem ein junger Panther springt. Ein Komödiant mit Fackel führt ihn an und ein Papposilen schiebt von hinten. Mittig über ihnen ist ein Fenster mit einem Vogel zu sehen. Unterhalb einer breiten Bodenlinie mit Eierstabverzierung krabbelt ein nackter Jüngling unter der Gruppe in die entgegengesetzte Richtung. Erneut sind hier Komödiant und Papposilen in einem Bild vereint, wie es sonst nur der apulische Krater **A 72** zeigt.

Auf den Bildern der Glockenkratere **P 28** und **P 29** stehen Dionysos und Komödiant unter einem Fenster mit Frauenbüste. In der ersten Darstellung (**P 28**) reicht der Gott, vorgestützt auf einen Knotenstock, mit der Rechten ein Ei aus einer Eierschale zur Frau. Der ihn begleitende Komödiant hebt eine Fackel mit der Rechten empor und trägt in der Linken ein Kottabosgestell. Neben dem Fenster schmücken Kränze das Bild und ein Altar mit Eiern rechts hinter dem Komödianten vollendet die Szenerie. In der zweiten Darstellung (**P 29**) reicht der Gott der Frau die gesamte Eierschale und hält in der anderen Hand lediglich eine Tänie. Im Gegensatz zum ersten steht er aufrecht und führt statt eines Knotenstocks seinen Thyrsos mit sich. Auch der Komödiant hält einen Thyrsos und bietet mit der anderen einen Vogel dar. Zusätzlich zum rechts stehenden Altar mit Eiern ist auch mittig zwischen den beiden ein Altar zu sehen, auf dem eine Maske liegt.

Ist bei **P 28** durch das Kottabosgestell noch ein Bezug zum Gelage ersichtlich, scheint sich **P 29** mehr dem Kult verschrieben zu haben und es wäre zu überlegen, inwieweit die Maske dem Theater oder Dionysos als Maskengottheit geweiht ist.

Insgesamt ist zu beobachten, dass die prozentuale Verteilung von Komödiant links, Dionysos rechts und Dionysos links, Komödiant rechts nahezu gleich, während die Bewegungsrichtung der beiden vorrangig nach links gewandt ist. Die Szenen wurden nicht eins zu eins kopiert, sondern geben unterschiedliche Handlungen mit jeweils unterschiedlichen komischen Charakteren wieder und unterscheiden sich auch in den mitgeführten Attributen. Dennoch ist deutlich, dass die verschiedenen Komödiencharaktere, ob Sklave, alter oder junger Mann in gleichwertiger Beziehung zum Gott stehen.⁷⁷¹

Als Interpretation dieser Bilder schlug Neiiendam vor, sie als Fürbitten an Dionysos zu sehen, damit dieser dem betreffenden Darsteller während eines kommenden Theaterwettbewerbs gewogen sei.⁷⁷² Diese Deutung mag für Darstellungen, in denen ein Komödiant dem Gott etwas überreicht oder ein Altar hinzugefügt ist, stimmen. Bilder, in denen Dionysos Teil der Handlung ist, lassen sich hiermit jedoch nicht vereinbaren. Dies gilt insbesondere für die Darstellung auf dem Kelchkrater **P 13**, die den Gott in eine Bühnenaufführung einbezieht, aber auch die Bilder der Gefäße **P 26**, **P 28**, **P 29**, in denen Dionysos selbst Akteur der Handlung ist.

Auch der gemeinsame Tanz von Darsteller und Gott bedarf einer anderen Erklärung. Green vermutet, dass der Darsteller durch die Theaterraufführung zu einem Begleiter des Dionysos und folglich auch ikonographisch Teil seines Gefolges wurde.⁷⁷³ Die Kombination von Komödiant und Gott allein übertrifft noch die Einbindung in den Thiasos und enthebt den

⁷⁷¹ Green 1995, 109.

⁷⁷² Neiiendam 1992, 23.

⁷⁷³ Green 1995, 107 f.



Komödianten gänzlich seiner possenhaften Natur. Nach Green entspringen diese Motive der Vorstellung, dass die Schauspieler nach erfolgreicher Aufführung im festlichen Symposion und dem anschließenden Komos im Heiligtum Teilnehmer einer dionysischen Feier sind. Die festlichen Attribute Girlanden, Kränze und Fackeln werden demnach als Bindeglied des menschlichen und göttlichen Gelages gedeutet.⁷⁷⁴ Inwieweit nur aus dem Attischen bekannte Feiern auf diese Bilder bezogen werden sollten, ist allerdings äußerst fraglich. Zudem gehören die Bilder weniger zu den unterhaltsamen Bildern des Symposions als zu Kultdarstellungen, die ihre Funktion im Grabritus hatten. Eine plausible Interpretation steht folglich noch aus und wird in Kapitel 9.3 behandelt.

5.5.4 Darstellungen mit kostümierten Figuren als Papposilen

Darstellungen des kostümierten Papposilens entsprechen vielfach den Bildmotiven eines Komödianten mit Dionysos. Auch dieser tritt in den gleichen Konstellationen auf wie Komödianten und scheint mit diesen nahezu austauschbar zu sein.

Der Großteil dieser Darstellungen wird Python zugeschrieben, lediglich 10 gelten als Werke anderer Maler,⁷⁷⁵ die allerdings auch dem Umkreis der Assteas-Python-Werkstatt zugerechnet werden.⁷⁷⁶ Bereits bei Bildern des Malers von Louvre K 240 ist eine Adaption derselben Szene gleichermaßen für Komödianten wie Papposilene zu beobachten: Auf dem Bild des Glockenkraters **P 35** in Paris ist ein Papposilen gleich den Komödianten der Bilder von **P 14** und **P 15** in einen Thiasoszug eingebunden. Den Zug anführend schreitet der Silen nach links, während er sich mit dem Oberkörper nach rechts zurückdreht. In der rechten Hand hält er einen Narthex und auf seiner Schulter sitzt ein Flöte spielender Eros. Mittig im Bild erscheint ein unbekleideter Mann mit Mantel um den Arm geschwungen, Kranz im Haar und einem weiteren Narthex. Es ist wohl Dionysos selbst, der ausgelassen hinter dem Darsteller tanzt, der mit über den Kopf erhobener rechter Hand ein Glöckchen klingen lässt. Ebenfalls ausgelassen tanzend und ein Tamburin in der Luft schlagend, folgt eine geschmückte Mänade. Das Gespann aus Silen und Eros erinnert sehr an den Satyr mit Eros des Glockenkraters **P 15** (Abb. 17). Insgesamt sind die Ähnlichkeiten mit den Bildern von **P 14** und **P 15** nicht zu übersehen, auch wenn diese Festgesellschaft mit Papposilen wesentlich dynamischer ist und der Darsteller nicht mittig, sondern links den Zug anführend erscheint. Zudem erscheint der Silen hier ganz in seinem Element, bemerkenswert ist folglich nicht, dass er die Stelle des Komödianten einnehmen kann, sondern andersherum, dass der Komödiant von **P 14** und **P 15** gleichgestellt wird mit einem solchen Silen. Komödiant und Papposilen ergänzen also gleichwertig das dionysische Gefolge.⁷⁷⁷

Auch in den weiteren Konstellationen, die von Komödianten bekannt sind, begegnet der kostümierte Papposilen: Musizierend,⁷⁷⁸ mit Gaben an den Gott,⁷⁷⁹ in Bewegung,⁷⁸⁰ bei der

⁷⁷⁴ Vgl. Green 1994, 92.

⁷⁷⁵ Diese sind auf den Gefäßen **P 35–P 41** und **P 58–P 60**.

⁷⁷⁶ Zuschreibungen gehen allesamt auf Trendall und Cambitoglou zurück (RVP).

⁷⁷⁷ Auch schon für attische Theatersilene beobachtete Krumeich eine ikonographische Entwicklung hin zu „kostümierten Trabanten des Dionysos“ (Krumeich 2014, 142).

⁷⁷⁸ Auf den Krateren **P 41**, **P 47**, **P 54**, **P 58** und **P 60**.

⁷⁷⁹ Auf den Gefäßen **P 36**, **P 37**, **P 38**, **P 43**, **P 44**, **P 46**, **P 52** und **P 55**.

⁷⁸⁰ Auf den Krateren **P 45** und **P 53**.



Brautwerbung unter einem Fenster,⁷⁸¹ aber auch in weiteren Szenen, die das Symposion oder die Mythenwelt einschließen.⁷⁸²

Auf dem Bild des Glockenkrater **P 41** spielt ein kostümierter Papposilen einem sitzenden Dionysos mit Thyrsos auf der Lyra vor. Oberhalb, zwischen beiden, hängt bezeichnender Weise eine weibliche komische Maske. Eine weitere Maske, in diesem Fall eine männliche, ist auch mittig auf der Darstellung des Kraters **P 47** zu sehen. Nach rechts tanzt Dionysos mit Thyrsos und Kantharos hinter einem flötenden Papposilen mit Situla. Mit einem Ei statt eines Kantharos und von rechts nach links tänzeln Silen und Gott in den Bildern der Gefäße **P 54** und **P 60**. Stehend und eine Flöte dem Dionysos hinhaltend, erscheint der Papposilen auf der Vorderseite des Kraters **P 58**, links hinter ihm erweitert eine phallusförmige Stele das Bild.

Silene mit Gaben oder in Aufwartung vor dem Gott sind ausgestattet mit Schalen (**P 36**, **P 43**), Vögeln (**P 44**, **P 52**), Kranz (**P 37**, **P 55**) oder Ei (**P 38**). Der Silen kann dem Gott aber auch ganz ohne Gabe seine Aufwartung machen wie in der Darstellung des Glockenkraters **P 46**. Ebenfalls ohne Gabe erscheint der Silen auf dem Bild des Kraters **P 45**, auf dem er Dionysos nach rechts anführt. Auch in Bewegung, doch nach links, laufen der Silen und Dionysos im Bild des Glockenkraters **P 53**. Hier hält der voraneilende Papposilen eine Fackel in die Höhe und trägt einen großen Weinschlauch über der Schulter, dem Dionysos mit Kyxlix in der ausgestreckten Hand folgt.

Eine Mänade begleitet Dionysos mit dem ihm zugeneigten Papposilen in dem Bild der Oinochoe **P 39**. Ein Tierfell über ihrem Chiton lässt nicht an ihrer Beziehung zum Thiasos zweifeln.⁷⁸³

Auffällig ist, dass sowohl in den handlungsarmen Bildern von Dionysos mit Papposilen mit oder ohne Gabe, wie schon bei den Musizierenden (**P 41** und **P 47**), eine Maske im Bild erscheinen kann (**P 38** und **P 46**).

Auch die von Bildern auf **P 28** und **P 29** bekannten Werbungsszenen wiederholen sich mit Papposilen, die an die Stelle der Komödianten treten: Auf den Krateren **P 48** und **P 49** stehen Dionysos und sein Gehilfe unter dem Fenster einer Frau. In der Darstellung des ersten Kraters ist das Haupt der Frau mit einem Schleier bedeckt. Es wiederholen sich neben der Szenerie auch die Attribute Vogel und Eierschale. Anders als im Bild des Kraters **P 29** hält diesmal Dionysos den Vogel und der Silen die Schale. In der zweiten Darstellung wirbt der aufrechtstehende Dionysos mit Ast und Eierschale um eine Frau mit Krone und Zepher und wird von einem Papposilen mit Lyra begleitet.

Frauen treten auch in anderen Darstellungen auf, so auf dem Bild des Kelchkraters **P 37**. Der Papposilen beugt sich in der Darstellung weit vor zum sitzenden Dionysos und reicht ihm eine Tänie. In der anderen Hand hält er einen Kranz und einen Stab, der Gott sitzt über einem Dreifuß und hält eine Schale in der Linken. Oberhalb der beiden zierte ein Kranz die Freifläche, während rechts oben, hinter dem Silen, eine den beiden zugewandte Frauenbüste zu sehen ist. Weder Dreifuß noch Frau erfahren nähere Beachtung durch die beiden bekannten Gestalten, erweitern das Bild jedoch um eine immense erzählerische Komponente. Womöglich wird durch sie eine bestimmte Erzählung in Erinnerung gerufen, die auch mit den Frauen im Fenster verbunden werden könnte.

⁷⁸¹ Auf den Krateren **P 48** und **P 49**.

⁷⁸² In den Darstellungen der Gefäße **P 39**, **P 40**, **P 42**, **P 50**, **P 51**, **P 56**, **P 57** und **P 59**.

⁷⁸³ Auch die Schale **P 57** zeigt eine Dreierkonstellation aus Papposilen, Dionysos und Mänade, hier ohne Tierfell.



Von einer sitzenden Frau in langem Chiton werden Papposilen und Dionysos auf der Oinochoe **P 40** ergänzt. Neben der in der oberen Bildmitte hängenden männlichen Maske trägt Dionysos eine weibliche Maske in der hängenden rechten Hand, die dem Papposilen zugewendet ist. Dieser mehrfache Theaterbezug ist äußerst beachtlich und verdeutlicht die bewusste Verknüpfung der kostümierten Gestalten mit dem Theatergott, gleichermaßen aber auch die kultische Bedeutung des Theaters über die Bühnenerzählung hinaus.

Ebenfalls einen starken Theater- und Festbezug weist das Bild des Glockenkraters **P 56** auf. Hier sitzt Dionysos mit einer Flötenspielerin auf einem zweirädrigen Wagen, der von einem Papposilen nach links gezogen wird. Alle Figuren und auch der Wagen sind festlich mit Kränzen geschmückt. Oberhalb des Silens ist eine Frauenbüste mit Fackel zu sehen. Der Silen trägt die Beischrift *Hybron*.⁷⁸⁴ Durch Beischrift und Büste erinnert die Darstellung stark an den Kelchkrater Madrid 11094⁷⁸⁵ des Assteas und dessen Theaterverweise.

Ganz ohne Dionysos kommen die Bilder der Kratere **P 42**, **P 50**, **P 51** und **P 59** aus. Die Darstellung des Glockenkraters **P 59** des Boston-Orestes-Malers hält sich an die gängige Kombination der dionysischen Figuren Silen und Mänade. Links im Bild sitzt der Papposilen mit einem Kranz und einem Thyrsos auf einem niedrigen Altar und blickt zu der vor ihm stehenden Mänade. Sie beugt sich zu ihm vor und hält ihr Tympanon empor.

Eine Begegnung zwischen kostümiertem Papposilen und einer auf einem Felsen sitzenden Sphinx zeigt das Bild des Glockenkraters **P 51**: Ganz wie sonst dem Dionysos bietet der Papposilen der Sphinx einen Vogel an. Vergleicht man das Bild des Kraters **P 51** mit der attischen Hydria Fujita⁷⁸⁶, auf der ein Satyrspiel mit ebenfalls alten Silene dargestellt ist, die vor einer Sphinx sitzen, mag man auch für die paestanische Darstellung ein Satyrspiel als Inspiration des Bildes annehmen. Doch sind Haltung und Gestus des Silens derart redundant zu den übrigen Papposilendarstellungen, dass auch bei diesem Bild von einer stilisierten Schöpfung des Python auszugehen ist. Gleichwohl zeigt das Bild die bestehende Funktion des Papposilens, in Erzählungen aufzutreten.

Ein weiterer Verweis auf die Welt des Theaters taucht durch freihängende Masken auf dem Bild des Glockenkrater **P 42** im Vatikan auf: Auf einer Kline lagern drei junge Männer, die Kottabos spielen. Zu ihren Seiten stehen eine Flötenspielerin und ein junger Diener. Mittig unter der Kline schläft neben einem Dreifuß ein kleiner Papposilen. Über den drei Symposiasten hängen drei komische Masken, eine männliche, mittig eine weibliche und wieder eine männliche.⁷⁸⁷

Das Bild wurde als Feier einer siegreichen Theateraufführung mit den drei Darstellern des Stückes unter den Masken ihrer jeweiligen Rollen gedeutet.⁷⁸⁸ Der Silen und der Dreifuß rückten hierbei die Männer und ihr Symposion in eine sakral-dionysische Atmosphäre,⁷⁸⁹ die durch das rückwärtige Bild mit einer Bekräftigung des Dionysos verstärkt wird.⁷⁹⁰ Die Masken und den Papposilen sieht Lissarrague als nicht real in der Situation vorhanden an, sondern als

⁷⁸⁴ Als Lesung des Namens wurde sowohl Hybris, als auch Tybron vorgeschlagen (Picon 2007, 161).

⁷⁸⁵ s. Anm. 374.

⁷⁸⁶ Würzburg ZA 20 (Stiftung Nereus), ca. 470–460 v. Chr., Krumeich 2014, Abb. 10.

⁷⁸⁷ Eine weitere Symposionszene mit Papposilen und Dreifuß unter der Kline zeigt der Glockenkrater **P 50**, jedoch ohne Masken. Hier schläft der Silen nicht, sondern spielt noch auf der Flöte.

⁷⁸⁸ Bieber 1961, 145; IGD 122; Trendall 1991, 156; Neüendam 1992, 18; Green 1995, 111. Parallel hierzu auch die Deutung eines paestanischen Kelchkraters in japanischer Privatsammlung, ebenfalls von Assteas (Mannack 2008, 196).

⁷⁸⁹ IGD 122.

⁷⁹⁰ Green 1995, 111.



Verbildlichung der dionysischen Welt voller Fröhlichkeit und Illusion.⁷⁹¹ Diese Interpretation steht mit Greens Annahme in Einklang, nach der im Bild der Wunsch nach einer Verbundenheit mit der dionysischen Welt, mit Hilfe dionysischer Attribute, zum Ausdruck kommt.⁷⁹² Es dürfte sich folglich nicht um die Wiedergabe einer Siegesfeier, sondern allgemeiner um ein Symposion in gesteigert göttlicher Atmosphäre handeln. Auch hier nehmen Masken und Papposilen mehr symbolischen als erzählerischen Charakter an und stehen für die Welt des Dionysos.

Wie schon bei den Darstellungen mit Komödianten ist die bevorzugte Bewegungsrichtung nach links gewandt, doch auch die Zusammenstellung der Figuren scheint schematisch: Mehr als Zweidrittel der Bilder zeigen den Papposilen links, den Gott rechts. Gleichzeitig wird auch hier nicht eine einzelne Darstellung reproduziert, sondern variiert. Zudem unterscheiden sich die Darstellungen des Papposilens sowohl in Gewandung wie auch in Haltung und Größe.

5.5.5 Zusammenfassung Paestum

Mit 60 vertretenen Vasenbildern kann für Paestum eine reiche Produktion an Bildern mit komischen Darstellern nachvollzogen werden. Hierbei dominieren die Maler der Assteas-Python-Werkstatt, denen immerhin 48 der genannten Bilder zugeschrieben werden. Zählt man den Maler von Louvre K 240 zur paestanischen Malerei, so erweitert dieser – wenn auch in direkter Verwandtschaft zu Assteas – die paestanischen Bilder.

Die hohe Anzahl der Bilder darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass lediglich zehn dieser Bilder Theaterbilder sind, die ein Possenszene wiedergeben. Zwei weitere zeigen einzelne Darsteller, von denen einer (**P 12**) durch das Rückseitenbild mit einem sitzenden Dionysos inhaltlich eng verknüpft ist mit den zahlreichen Darstellungen eines Komödianten mit Dionysos.

Neben wenigen Ausnahmen schmücken die Bilder fast ausschließlich Glockenkratere. Einige Kelchkratere bemalte der Maler von Louvre K 240 mit komischen Darstellern, was erneut auf seine Nähe zur sizilischen Malerei verweist. Gefunden wurden die Gefäße im weiten Umkreis Paestums, von Agropoli über Pontecagnano und bis Capua. Der Kelchkrater **P 14** stammt sogar aus Tarent. Die Fundorte umfassen somit größere Städte mit griechischem Einfluss, aber auch die indigenen Ortschaften der Kampaner und paestanischen Gräber der Lukaner.

Der Großteil der mehrfigurigen Possenbilder stammt von Assteas und seinem nahen Umkreis. Sie umfassen Darstellungen von mehreren Akteuren auf einer aufwendigen Bühne, wie den alten Charinos auf dem Krater **P 6**, der von zwei Jüngeren überfallen wird und keine Hilfe von seinem Sklaven erwarten kann. Wie bei zahlreichen apulischen und mehreren sizilischen Bildern ist auch hier von einer Wiedergabe einer bekannten Komödie auszugehen. Gleiches gilt für das Fragment **P 7** mit einer Travestie der Sage um die von Aias geschändete Cassandra, was den komisch-verzerrenden Umgang mit den trojanischen Sagen veranschaulicht.

Weiter treten standardisierte Szenen auf, die nicht zwangsläufig auf eine bestimmte Erzählung rekurrieren müssen. Hierzu gehören die Werbungsbilder, wie sie **P 5** und **P 8** vorführen.

⁷⁹¹ Lissarrague 2010, 56.

⁷⁹² Green 1995, 111.



Bei Bildern mit Darstellern außerhalb des Theaters überwiegen Werke des Python.⁷⁹³ Nicht mehr als Darsteller einer Rolle, sondern als selbstständige Figuren erscheinen Komödianten in immer gleichen Handlungsschemata mit Dionysos. Die gleiche Funktion kann ebenso der kostümierte Papposilen einnehmen, der gleichermaßen mit dem Gott tanzt oder ihm Gaben bringt. Der Silen kann aber, wie der Komödiant, auch in erzählenden Bildern auftreten, wie in der Begegnung mit einer Sphinx auf dem Krater **P 51** oder in den Werbungsszenen der Kratere **P 48** und **P 49**. Insbesondere innerhalb eines Thiasos (**P 14**, **P 15** und **P 35**) sind der Komödiant und der Papposilen im Zottelkostüm, gleich den Satyrn und Mänaden, im Dienst des Gottes begriffen und können so in dessen Welt eingeführt werden. Die Zusammenstellung von Komödiant und Dionysos ist somit Ausdruck der kultischen Handlung des Theaters und der Schauspieler.⁷⁹⁴ Die vordergründige Bedeutung des Komödianten bestand innerhalb der paestanischen Malerei offensichtlich in seiner Verbindung zu Dionysos durch seine zunehmende Gleichstellung mit Satyrn und Mänaden.⁷⁹⁵ Durch die zunehmende Symbolhaftigkeit, die die Figur des Komödianten in ihrer Kombination mit Dionysos erfährt, verliert die ursprüngliche Theaterwiedergabe an Bedeutung. Hughes meint sogar, „the Paestans became increasingly distanced from the theatre“.⁷⁹⁶ Auch wenn die Bilder sich von Bühnenszenierungen entfernen, ist doch das Theater als Rahmen der kostümierten Figuren im Bild immanent geblieben. Zu fragen gilt allerdings, wie weit sich der paestanische und womöglich auch kampanische Theaterbegriff vom attischen unterschied.

⁷⁹³ Ebenfalls ins Oeuvre des Python gehören theaterbezogene Bilder mit Masken in Thiasosumzügen oder Symposien. (Hughes 2003, 285).

⁷⁹⁴ Bieber 1961, 143.

⁷⁹⁵ Green 2012, 323.

⁷⁹⁶ Hughes 2003, 286.



6. Auswertung regionaler Unterschiede und Entwicklungen

Die qualitative Untersuchung der unteritalischen Possenbilder zeigte auf, dass die Bilder durch homogene Charakteristika eindeutig als einheitliche Gruppe aufgefasst werden können, aber ebenso, dass die Werkstätten der verschiedenen Regionen unterschiedliche Schwerpunkte setzten und divergente Details malten.

6.1 Regionale Unterschiede

Lukanien

Für Possenbilder lukanischer Werkstätten ist vor allem ihre verschwindend geringe Anzahl auffällig. Mit lediglich zwei Darstellungen war das komische Theater offensichtlich kein präferiertes Bildthema lukanischer Maler. Eine Bühne ist bei keinem angegeben, doch entsprechen die dargestellten Kostüme und inhaltlichen Themen denen der apulischen Maler. Ein enger Kontakt zwischen metapontinischen und apulischen Werkstätten wird hierdurch weiter bekräftigt.

Trotz der wenigen Beispiele schöpften die Maler lukanischer Possenbilder aus dem breiten Spektrum der inhaltlichen Möglichkeiten: Das Bild des Glockenkraters **L 2** zeigt eine Szene von drei Darstellern mit spezifischen Attributen, eine weibliche Figur mit Krone und Schleier und zwei männliche mit Fackeln. Diese Szene geht mit größter Wahrscheinlichkeit auf eine bestimmte Erzählung zurück, von deren Bekanntheit der Maler ausging. Die Darstellung des Kelchkraters **L 2** hingegen greift mit ihrer Sklavenbestrafung auf Standardfiguren zurück. Die lukanische Malerei kannte folglich sowohl das komische Theater, wie auch die eigenständige Umsetzung des Themas durch den Maler. Weiter führt der Thiasos aus Mänaden und Komödianten auf dem Glockenkrater **L 3** vor Augen, dass auch hier eine enge Verknüpfung von Komödianten und Dionysos thematisiert wurde.

Apulien

Wie sich bereits bei der Betrachtung der reinen Mengenverhältnisse zeigte, stellt Apulien mit rund 80 Possenbildern den größten Anteil der untersuchten Darstellungen. Diese laufen von den ersten Jahrzehnten des 4. Jh. v. Chr. bis in das dritte Viertel desselben Jahrhunderts und sind vorwiegend auf Glockenkratern anzutreffen.⁷⁹⁷

Die meisten umfassen mehrere Darsteller in einer aktiven Handlung. Auf mehr als der Hälfte der betrachteten Bilder ist eine Bühne abgebildet, Darstellungen ohne Angabe einer Bühnenstruktur befinden sich vorwiegend auf kleineren Gefäßen und zeigen meist nur Standardfiguren oder einzelne Komödianten.⁷⁹⁸ Aber auch Bilder mit eindeutigen Bühnenstücken, wie die Telephostravestie auf **A 7**, die als Darstellung der *Thesmophoriazusen* verstanden wird, verzichten teilweise auf eine Wiedergabe von Bühnen.⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Vgl. Fig. 3.

⁷⁹⁸ **A 60–A 71** mit Einzelnen Darstellern, von denen nicht ein einziger auf einer Bühne angegeben ist.

⁷⁹⁹ So auch die Darstellungen der Gefäße **A 22**, **A 24** oder **A 41**.



Die gemalten Bühnen sind in der Regel niedrig⁸⁰⁰ und verfügen in mehreren Fällen über Treppen⁸⁰¹ und Aufbauten wie Bühnentüren.⁸⁰² Mehrere Bilder zeigen, dass von den Darstellern sowohl der Bereich auf, als auch vor dem Bühnenpodest genutzt wurde.⁸⁰³ Auf diesen wird die Bühne in einer sonst unüblichen Seitenansicht wiedergegeben.

Weiter variiert die Materialbeschaffenheit der Bühnenbauten, in Einzelfällen ist eine Holzmaserung angegeben,⁸⁰⁴ in anderen Beispielen sind mehrere Bretter zu sehen.⁸⁰⁵ Eine Steinarchitektur legt keines der Bilder nahe.

Die Kostümierung der Darsteller ist nahezu einheitlich: Allesamt tragen ein Bühnengewand mit langen Ärmeln und Hosen, darüber das aufpolsternde Somation und einen erkennbaren Phallos. Auch in Frauenrollen tragen die Darsteller Gewand und Somation, hierüber jedoch stets ein weiteres langes Gewand: Je nach Rolle einen Chiton mit oder ohne Mantel. Die Figuren und ihre Gewänder sind tongrundig belassen, nur in wenigen Ausnahmen ist ein Gewand weiß ausgemalt.⁸⁰⁶ Erst die späteren Darstellungen verwenden zusätzliche Farben. In diesen Fällen sind die Bühnenhosen und Ärmel weiß⁸⁰⁷ bemalt oder weiß gemustert⁸⁰⁸ und das Somation rot⁸⁰⁹. Ein Wams mit breiten Schultern und weißer Farbe trägt nur ein einziger Darsteller⁸¹⁰.

In wenigen Bildern treten Figuren ohne das komische Kostüm auf. Hierzu gehören die Knaben der Gefäße **A 1** und **A 16** sowie der tragisch gewandete Agisthos des Kraters **A 1**, ein nur teils erhaltener Apollon auf **A 38** und eine junge Frau, verfolgt von Herakles auf **A 29**. Alle weiteren Figuren tragen zum Bühnengewand auch stets gut erkennbare Masken, die in ihren Darstellungen den Masken der griechischen Komödie entsprechen.

Thematisch umfassen die apulischen Bilder, besonders die dramennahen Darstellungen spezifischer Szenen, die einer bekannten Komödie entstammen. So die Abbildungen des ‚Gänsespiels‘ auf den Krateren **A 1** und **A 19**, die Szene um den alten Chiron in der Darstellung des Kraters **A 16** oder der Geburt der Helena im Vasenbild von **A 23**. Eine Verknüpfung der apulischen Bilder mit einer bestimmten, literarisch überlieferten Komödie wurde wiederholt versucht, ist jedoch nur in den wenigsten Fällen plausibel begründet. Immerhin erlauben die beiden Bilder der Kratere **A 7** und **A 41** die Annahme, dass auch Aristophanische Komödien in Apulien verbreitet waren. Aufgrund mehrerer ikonographischer Details ist eine enge Verbindung zwischen dem Bild von **A 7** und den *Thesmophoriazusen* des

⁸⁰⁰ Bühnen auf niedrigen Pfeilern oder Säulen treten in den Darstellungen von **A 3**, **A 4**, **A 9**, **A 10**, **A 11**, **A 13**, **A 15**, **A 17**, **A 18**, **A 19**, **A 23**, **A 27**, **A 30**, **A 32**, **A 34**, **A 35**, **A 37**, **A 44**, und **A 46** auf. Hohe Podeste zeigen dagegen nur die Bilder von **A 1**, **A 15**, **A 39** und **A 56**.

⁸⁰¹ Je eine Treppe weisen die Bühnen der Darstellungen auf den Gefäßen **A 3**, **A 14**, **A 16**, **A 39**, **A 40**, **A 46** und **A 56** auf.

⁸⁰² Türen, meist links, sind auf den Bühnen der Bilder auf den Gefäßen **A 1**, **A 3**, **A 4**, **A 17**, **A 18**, **A 23**, **A 27** und **A 46** zu sehen.

⁸⁰³ In den Darstellungen der Gefäße **A 1**, **A 16** und **A 19** gruppieren sich die Darsteller sowohl auf dem Podest als auch in der Skena.

⁸⁰⁴ Sehr deutliche Strukturierungen der Balken und/oder Stützpfiler weisen die Bühnen auf den Bildern von **A 10**, **A 11**, **A 31**, **A 36** und **A 39** auf.

⁸⁰⁵ Einzelne Bretter der Bühnenkonstruktionen erscheinen in den Darstellungen der Gefäße **A 15**, **A 37** und **A 38**.

⁸⁰⁶ Auf den Darstellungen der Gefäße **A 14** und **A 30** ist je ein Darsteller mit weiß gemaltem Obergewand zu sehen.

⁸⁰⁷ So beim Darsteller des Gnathia-Kraters **A 66**.

⁸⁰⁸ Die Darsteller der Gnathia-Gefäße **A 59** und **A 67** weisen eine solche Musterung auf, die die Nähte der Hosen angibt.

⁸⁰⁹ Interessanter Weise tragen der Darsteller mit gestreifter Hose auf **A 59** und derjenige mit einheitlich weißer Hose auf **A 66** trotz unterschiedlicher Hosengestaltung ein rotes Wams.

⁸¹⁰ Der Darsteller der Abbildung auf der Schale **A 67**.



Aristophanes anzunehmen.⁸¹¹ Gleichmaßen ist ein Einfluss der *Frösche* des Aristophanes auf das Bild von **A 41** wahrscheinlich.⁸¹²

Viele weitere Darstellungen zeigen Standardfiguren, die sich aus dem Rollenspektrum der Komödien zu gängigen Charakteren mit Stellvertreterfunktion etablierten. Mit diesen Standardfiguren konnten die Maler zahlreiche wiederkehrende Erzählungen schaffen, die nicht mehr die Kenntnis einer bestimmten Komödie beim Betrachter voraussetzten, sondern für sich allein verständlich waren. So ist die Komik frecher Sklaven⁸¹³, zänkischer Ehefrauen⁸¹⁴ oder Reisender⁸¹⁵ in Kombination mit dem komischen Kostüm der Darsteller für den antiken Betrachter selbsterklärend gewesen.

Am anderen Ende des Bildspektrums stehen Bilder, die sich keineswegs auf Standardcharaktere des Theaters beschränken, sondern das illusionistische Spiel des Theaters selbst zum Thema machen. Eine Variante dieses spielerischen Umgangs präsentiert die Darstellung des Kraters **A 22**, auf dem ein Darsteller sich die Maske vom Gesicht genommen hat. Eine andere Variante zeigt die Darstellung einer Auletin, die auf dem Kraterbild **A 32** vor zwei Darstellern tänzelt. In beiden Beispielen wird explizit auf die wesentlichen Elemente des Theaters – die Verkleidung und die Musik – hingewiesen. Eine dritte Darstellung, die das unechte Spiel des Theaters thematisiert, ist auf dem Glockenkrater **A 40** zu sehen. Hier werden die gespielten Musiker durch den echten Auletin visuell entlarvt.

Die große Anzahl mehrfiguriger Bilder mit ihren facettenreichen Darstellungen sowie die als Verkürzungen dieser Bilder zu verstehenden Darstellungen einzelner Charaktere betonen die geringe Anzahl von Darstellern außerhalb des Theaters. Steht der Clevelandkrater (**A 72**) noch an einer interpretativen Schwelle zwischen Theater- und Kultbild, so zeigen die Gefäße **A 73** und **A 75** einen Komödianten im Thiasos und die Schale **A 74** sogar einen Komödianten mit Dionysos. Insgesamt sind die Motive jedoch verschwindend gering.

Silene im Zottelkostüm treten in apulischen Bildern auf, sie sind jedoch selten und erscheinen als Unterhalter ohne direkte Referenz zum Bühnentheater.⁸¹⁶

Sizilien

Die Stückzahl der sizilischen Possenbilder ist erstaunlich gering, in Bezug zur Verbreitung plausibler Tragödienbilder auf Sizilien.⁸¹⁷ Sie stammen aus der zweiten Hälfte des 4. Jh. v. Chr., mit der Ausnahme des Kelchkraters **S 1** des Dirke-Malers, der vermutlich schon in der ersten Hälfte des Jahrhunderts gefertigt wurde.⁸¹⁸ Nicht nur die Laufzeit der Vasenbilder unterscheidet sich von der Laufzeit der apulischen Bilder, auch die bevorzugte Gefäßform ist nicht der Glocken-, sondern der Kelchkrater, der in acht von zwölf Fällen genutzt wurde.

Auf Sizilien überwiegen ebenfalls mehrfigurige Szenen, die größtenteils Bühnen aufweisen.⁸¹⁹ Diese werden von hohen Pfeilern getragen und verfügen alle – bis auf eine Ausnahme⁸²⁰ –

⁸¹¹ Taplin 1993, Csapo 1986.

⁸¹² Taplin 1993

⁸¹³ Komische Sklaven sind in den Bildern der Gefäße **A 28**, **A 32**, **A 45**, **A 51**, **A 54** und **A 65** zu sehen.

⁸¹⁴ Paare aus Mann und Frau finden sich in den Bildern der Gefäße **A 2**, **A 17**, **A 26** und **A 48**.

⁸¹⁵ Darsteller mit Reisebündel zeigen die Darstellungen der Gefäße **A 12**, **A 15** und **A 71**.

⁸¹⁶ So die musizierenden Silene auf den Gefäßen **A 77** und **A 79** und der tanzende Silen beim Symposion des Kraters **A 78**.

⁸¹⁷ s. o. zu Tragödienbilder.

⁸¹⁸ Zur Datierung des Stückes und des Dirke-Malers s. LCS 53, Nr. 82.

⁸¹⁹ Gefäßbilder, die ausreichend erhalten sind und Bühnen präsentieren sind auf den Gefäßen **S 2**, **S 6**, **S 7**, **S 8**, **S 9** zu sehen. Auch bei den Bildern der Kraterfragmente **S 4** und **S 10** ist aufgrund der erhaltenen Architekturelemente eine Bühne anzunehmen.



über eine, einmal sogar zwei Treppen.⁸²¹ Die Bühnen werden von hohen, schmalen Säulen seitlich begrenzt, in der Darstellung von **S 8** untergliedern weitere Säulen zudem den Hintergrund. Durch das hohe Podest und die hohen, das Bildfeld rahmenden Säulen nehmen die Bühnen wesentlich mehr Bildfläche ein als die Bühnen der apulischen Bilder. Das besondere Interesse sizilischer Maler an der Wiedergabe von Bühnen wird ebenfalls durch die Darstellung von Tragödien mit Bühnenarchitektur bestätigt, die in keiner anderen Region auftreten.

Die Bühne ist folglich bestimmendes Element zahlreicher sizilischer Possenbilder. Ganz ohne Bühne kommen lediglich das ältere Bild des Kraters **S 1** und das kleinere Bild der Oinochoe **S 11** aus. Eine simple Bühnengestaltung stellt ein durchgezogener, ausgemalter Balken ohne stützende Pfeiler oder aufragende Säulen auf dem Kelchkrater **S 5** dar. Mit ihrem einheitlicheren Aufbau geben sie den Bildern eine einheitlichere Struktur

Die Kostüme und Masken der Figuren auf den Kelchkrateren **S 1**, **S 4** und **S 9** entsprechen denen der apulischen Darsteller. Die Masken und Kostüme der übrigen sizilischen Darstellungen weichen in mehreren Details von den apulischen und lukanischen ab: Die Wamse sind insgesamt massiger, breiter an den Schultern und weiß bemalt. Frauenfiguren sind mehrfach ohne Kostümierung angegeben.⁸²² Gleichwohl treten auch hier Darsteller in Frauenrollen mit Kostüm und Maske auf.⁸²³ Im Verhältnis zu den apulischen Bildern ist dennoch eine proportionale Zunahme der Frauenfigur ohne Kostüm zu verzeichnen. Diese unkostümierten Frauen, wie auf **A 30**, sprechen für eine eigenständige Entwicklung des Bildmotivs durch die sizilischen Maler unabhängig von Theaterproduktionen.

Inhaltlich ist das Spektrum der sizilischen Bilder begrenzt. Die fragmentarisch erhaltenen Darstellungen, die in der Gewandung ihrer Charaktere den apulischen gleichen, ähneln diesen auch im Grad der Interaktion der Figuren. So ist der reisende Greis des Fragments **S 4** mit den Figuren des McDaniel- oder Dijon-Malers vergleichbar.⁸²⁴ Doch verzichten die meisten Darstellungen auf nähere Interaktionen der Figuren, die stattdessen nebeneinander auf den Bühnen aufgereiht stehen und keine spezifischen Handlungen ausführen. In diesen Bildern stehen die Rollencharaktere und nicht die Handlungen im Vordergrund. Die meisten entsprechen den bekannten Standardcharakteren von Sklaven,⁸²⁵ Paaren,⁸²⁶ Reisenden⁸²⁷ und parodierten Helden,⁸²⁸ die keiner bestimmten Komödien als Vorgaben bedürfen.

Komödianten außerhalb des Theaters treten in den bisher bekannten sizilischen Bildern nicht auf, ebenso ist die Wiedergabe eines Papposilens im Kostüm ausgesprochen selten.

Kampanien

Auch in Kampanien ist die Anzahl der Possenbilder gering, dies korreliert jedoch mit der insgesamt geringeren Zahl rotfiguriger Keramik aus Kampanien. Die Bilder stammen allesamt aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr. und befinden sich vorwiegend auf Glockenkrateren.

⁸²⁰ Ohne Treppe ist die Bühne auf dem Skyphos **S 7** dargestellt.

⁸²¹ Die Bühne auf dem Krater **S 2** bietet gleich zwei seitliche Treppen.

⁸²² Unkostümierte Frauen erscheinen in den Bildern der Kelchkratere **S 2** und **S 5**.

⁸²³ Kostümierte Darsteller in Frauenrollen finden sich in den Bildern der Kratere **S 3**, **S 6** und **S 8**.

⁸²⁴ Vgl. Bilder des McDaniel-Malers sind **A 16**, **A 17**, **A 18** und **A 19** oder **A 23** und **A 24** des Dijon-Malers.

⁸²⁵ So auf den Gefäßen **S 2**, **S 7**, **S 9** und **S 11**.

⁸²⁶ Paare finden sich in den Bildern der Gefäße **S 3** und **S 5**.

⁸²⁷ Ein Reisender in einem Heiligtum ist auf dem Krater Fragment **S 4** zu sehen.

⁸²⁸ Der Held Herakles wird in den Darstellungen auf den Gefäßen **S 5**, **S 8** und vermutlich **S 10** parodiert.



Anders als bei den apulischen und sizilischen Bildern sind Bühnen kaum dargestellt, nur das Bild des Kraters **K 7** weist eine solche auf. Diese erscheint ganz in der Manier der meisten apulischen Bühnen als ein niedriger Bau auf einfachen Pfosten mit einer mittigen Treppe sowie einer Bühnentür am linken Rand.

Es kann festgehalten werden, dass die Wiedergabe von Bühnen und Kostümen in Kampanien hinter der Darstellung der Komödianten als eher abstrakte Figuren zurücktrat. Die Kostüme unterscheiden sich von denen apulischer und sizilischer Bilder in mehreren Details. Die meisten Somatia sind, wie bei sizilischen Exemplaren, weiß ausgemalt und besonders breit an Schultern und Brust.⁸²⁹ Phalloi sind in den meisten Fällen sehr dezent gehalten und hochgebunden, seltener sogar gar nicht angegeben.⁸³⁰ In weiteren Darstellungen sind die Darsteller mit auffälligen Phalloi ausgestattet, wie sie von den meisten apulischen Bildern bekannt sind.⁸³¹ Die Masken entsprechen in einigen Beispielen gängigen Darstellungen,⁸³² in anderen erscheinen dagegen ungewöhnliche Interpretationen, die Detailtreue vermissen lassen.⁸³³

Die Bildthemen variieren, trotz der geringen Zahl, recht stark. Den Darstellungen der Glockenkratere **K 3**, **K 4**, **K 5** und **K 10** könnten durchaus bestimmte Theaterstücke zugrunde liegen, sowohl das Paar des Kraters **K 3**, wie die Soldaten von **K 4**, die möglichen Diebe von **K 5** und der Finder eines Kindes sind in konkreten Handlungen begriffen, die einer Bühnenerzählung entnommen sein kann. Gleichzeitig sind sie aber allesamt Standardcharaktere, die ein Maler auch ohne konkrete Vorlage in der angegebenen Situation erdenken konnte. Auch das Bild des Kraters **K 6** mit einer Parodie des Herakles kann ebenso auf eine bekannte Heldenparodie zurückgehen, wie auch auf die Phantasie des Malers. In beiden Fällen steht dieses Bild in der Tradition der verbreiteten Heldenparodien, wie sie auch in den übrigen Regionen auftraten.

Sogar eine Bühnendarstellung mitsamt Darstellern, die mit einer Auletin interagieren, präsentiert der Glockenkrater **K 7**, der mit diesem Bruch in den inhaltlichen Ebenen vergleichbar ist mit den metatheatralischen apulischen Bildern. Aufgrund seiner Parallelen zu den älteren apulischen Exemplaren betrachtete Green dieses Bild als altmodisch, wodurch es die Rückständigkeit der kampanischen Darstellungen betone.⁸³⁴ Zu einer Sonderstellung der kampanischen Darstellungen führen Bilder, die weder thematisch, noch ikonographisch einen direkten Vergleich innerhalb der anderen unteritalischen Werkstätten finden. Neben den ungewöhnlichen Masken gehören hierzu die Soldaten von **K 4** und besonders der Xantias der Oinochoe **K 11**, dessen Beischrift, Maske und Gewand von anderen Darstellungen abweichen. Gleichzeitig finden sich jedoch auch in Kampanien standardisierte Bilder, wie die einzelnen Darsteller der Gefäße **K 9**, **K 12** und **K 13**.

Darsteller im Kostüm des Papposilens oder Komödianten in dionysischen Kontexten fehlen auch in Kampanien.

⁸²⁹ Gut zu sehen an den Bildern von **K 6** oder **K 10**.

⁸³⁰ So auf den Bildern der Gefäße **K 1** und **K 11**.

⁸³¹ Beispielsweise die Darsteller der Bilder von **K 4** und **K 9**.

⁸³² Masken, wie sie auch andere Werkstätten oder Terrakotten darstellen, sind in den Bildern der Gefäße **K 1**, **K 2**, **K 7**, **K 8**, **K 9** und **K 13** zu sehen.

⁸³³ So entsprechen die Masken der Darsteller auf den Gefäßen **K 3**, **K 4**, **K 6**, **K 10** und **K 11** keinen akkuraten Angaben griechischer Masken.

⁸³⁴ Green 2012, 325.



Paestum

Besonders auffällig ist dies im Verhältnis zu den paestanischen Bildern, bei denen Darstellungen von Komödianten mit Dionysos deutlich überwiegen. Von den insgesamt 60 gelisteten paestanischen Possenbildern zeigen lediglich zwölf Gefäße Darsteller ohne expliziten Kontakt zu Dionysos. Von diesen werden jene des Malers von Louvre K 240 in das zweite Viertel des 4. Jh. v. Chr. datiert, wohingegen die übrigen weitestgehend den Werkstattkreisen des Assteas und Python zugeschrieben werden können und in die Mitte des 4. Jh. v. Chr. Jahrhunderts datieren. Wie schon in Apulien ist die überwiegend genutzte Gefäßform der Glockenkrater, lediglich der mit Sizilien assoziierte Maler von Louvre K 240 nutzte auch Kelchkratere.⁸³⁵

Die wenigen mehrfigurigen Szenen sind trotz geringer Stückzahl qualitativ hoch anzusehen. Die Darstellungen der Glockenkratere **P 6** und **P 9** zeigen hohe Bühnen, die denen der sizilischen Bilder ähneln. Auch diese verfügen über seitliche Begrenzungen, die gleichzeitig die Bilder rahmen. Eine ähnliche Bühne ist auch für die Darstellung des Fragmentes **P 7** anzunehmen, da die Figuren lediglich im oberen Drittel des Bildfeldes angesetzt sind. Die meisten der Darstellung zeigen hingegen keine Bühne. Das Bild des Kraters **P 2** gibt mit einem simplen Gebälk Bühnenaufbauten an.

Anders als in den kampanischen Bildern sind Masken und Kostüme akkurat wiedergegeben. Die Somatia sind zumeist rot ausgemalt,⁸³⁶ haben schmale Schultern und oftmals aufgemalte Brüste.⁸³⁷ Die Masken sind stets gut zu erkennen und entsprechen denen der apulischen Bilder sowie zahlreicher Terrakotten. In Paestum, wie auch in Kampanien, treten vor allem männliche Rollen auf, Frauen erscheinen nur selten und sind in der Regel jung.⁸³⁸

Die Themen der Bilder variieren von erzählerischen Darstellungen, die offensichtlich auf spezifische Dramen rekurrieren wie auf dem Glockenkrater **P 6** mit dem alten Charinos auf seiner Truhe oder dem gerügten Musiker Phrynys in der Darstellung von **P 3**, wie auch der Mythenpersiflage um Herakles und Apoll auf dem Krater **P 2**. Eine weitere Parodie offenbart das Fragment **P 6** mit der Verkehrung der Schändung der Cassandra. Die bekannte Szene eines nächtlichen Besuchs bei einer Geliebten, sowohl durch einen Sterblichen (**P 5**), wie auch durch Zeus (**P 8**), kann eine bestimmte, wie auch generische Erzählung zum Ursprung haben. Standardisiert sind die Figuren der Streitenden von **P 9** und des Sklaven von **P 12**.

Demgegenüber stehen einzelne Bilder eines Komödianten oder Darstellers als Papposilen im Thiasos⁸³⁹ sowie die zahlreichen Bilder eines Komödianten mit Dionysos, die hochgradig kanonisiert sind und jenen mit Dionysos und einem Papposilen nahezu gleichzusetzen sind. In diesem Sinne verfügen die paestanischen Bilder über die weiteste inhaltliche Spannbreite von erzählerischen Bildern mit genauer Wiedergabe von Darstellern und Bühnen hin zu theaterfernen, kanonisierten Bilder von Darstellern mit Dionysos.

⁸³⁵ Auch das Assteas zugeschriebene Fragment **P 7** stammt von einem Kelchkrater.

⁸³⁶ Ausnahmen mit weißen Somation gibt es durchaus, wie auf dem Deckel **P 11**.

⁸³⁷ Sehr gut ist dieses zu sehen am tanzenden Komödianten auf dem Glockenkrater **P 16**.

⁸³⁸ Wie schon in einigen apulischen Bildern erscheinen Frauenköpfe ohne Kostümierung (**P 5** und **P 8**) und vergleichbar mit den jungen Frauen Siziliens, eine unkostümierte Frau im Geleit von komischen Darstellern auf dem Krater **P 10**; Vgl. Hughes 2003, 290.

⁸³⁹ Wieder Werke des Malers von Louvre K 240 sind die Darstellungen von Komödianten im Thiasos auf **P 14** und **P 15** und eines Darstellers als Papposilen auf **P 35**.



6.2 Entwicklung

Durch die Analyse der Darstellungen lassen sich überregionale Entwicklungstrends in den Possenbildern der unteritalischen Vasenmalerei ablesen: Im zweiten Viertel des 4. Jh. v. Chr. ist eine Vielfalt innerhalb der Bilder zu beobachten, die Darstellungen mit und ohne Bühnen sowie komplexer Handlungen und simpler Szenen umfasst. Doch schon zu Beginn des Jahrhunderts überwiegen einfachere Bilder. Mitte des 4. Jh. v. Chr. treten Darstellungen ungleicher Qualitäten auf, einige sehr hochwertige Bilder stehen anderen sehr einfachen gegenüber und Bilder einzelner Darsteller nehmen zu. Damit einhergehend lag der Fokus mehr auf einzelnen Charakteren als auf bestimmten Handlungen.⁸⁴⁰ Grob kann eine Entwicklung von realistisch, detailreichen Darstellungen – insbesondere in Apulien und Sizilien – zu einfachen, ungenauen Darstellung von Kostümen und Masken – insbesondere in Kampanien und in den späteren paestanischen Darstellungen – konstatiert werden.⁸⁴¹

Einen Wandel erfahren nicht bloß die Bildthemen, von erzählerischen, individuellen Bildern zu generischen, standardisierten Darstellungen, sondern auch die Darstellungen von Bühnen und Kostümen. Die Ansicht der Bühne variiert in den früheren Bildern von Seitenansicht zu einer Frontalansicht. Letztere tritt jedoch wesentlich häufiger auf und setzt sich schließlich durch. Den Wegfall der Bühnen in Seitenansicht erklärte Green mit einem Wandel der Raumnutzung im Laufe der Komödienentwicklung, demnach könnte die weniger bewegte Mittlere Komödie mit ihrem größeren Gewicht auf der Darstellung einzelner Charaktere auf die Nutzung der Orchestra verzichtet haben.⁸⁴² Auch die Aufteilung von Darstellern vor der oder auf der Bühne, wie sie die Bilder des ›Goose Plays‹ **A 1** und **A 19** zeigen, deutet er als mögliche Wiedergabe unterschiedlicher Theaterproduktionen, die entweder örtlich oder zeitlich getrennt waren.⁸⁴³ Die frontale Bühnendarstellung ist die einfachere Wiedergabe, so dass die Beschränkung auf Bühnen in Vordersicht dem Trend zur Simplifizierung der Szenen entspricht, ohne notwendigerweise einen Wandel in den Aufführungspraktiken widerzuspiegeln.

Die Kostüme sind in den älteren Bildern tongrundig belassen, weisen auffällige Wamse und Phalloi auf, während die späteren weiß oder rot gemalt sind, dezentere, oftmals hochgebundene Phalloi auftreten und längere Mäntel *Somatia* und Phalloi bedecken.⁸⁴⁴ Frauenrollen sind in den älteren Bildern stets ebenso kostümiert wie männliche, während in den jüngeren sizilischen und paestanischen Bildern junge Frauen ohne Kostümierung auftreten. Auf der anderen Seite zeigen einige spätere, einfache Bilder ohne Bühnen Darsteller mit langen Phalloi, die nahezu als altmodische Züge angesehen werden können und nicht unbedingt auf zeitgenössische Kostüme, sondern auf eine eigene Sprache der Theaterikonographie zurückzuführen sind.⁸⁴⁵

Eine besondere Beachtung verdient die Entwicklung der komischen Darsteller zu Komödianten im Thiasos und zusammen mit Dionysos. Insbesondere in Paestum ersetzen die dionysischen Bilder die lebensweltlichen Theaterbilder. Green sah eine Entwicklung von Bildern, die eine erfolgreiche Aufführung feierten, zu jenen von Darstellern im Thiasos:

⁸⁴⁰ Green 2012, 312.

⁸⁴¹ Green 2012, 323.

⁸⁴² Green 2012, 301.

⁸⁴³ Green 2012, 304.

⁸⁴⁴ Green 2006, 150.

⁸⁴⁵ Green 2012, 315



„There develops from that [celebration] the other key element, the way that they join with other followers of the god, so that they themselves become his followers and are seen to be such.“⁸⁴⁶

Doch nimmt nicht der menschliche Darsteller eine Rolle im Gefolge des Gottes ein. Stattdessen verändert sich die Bedeutung der Figur des Komödianten in den Darstellungen: Dieser war in den Theaterszenen noch ein Mensch im komischen Kostüm, in den dionysischen Bildern verschmilzt er jedoch mit seinem komischen Charakter gänzlich und wird als dieser zu einem halbmythischen Wesen – gleich den Satyrn. Besonders ist dies im Vergleich mit dem kostümierten Silen zu sehen, den nur noch Nähte und Säume mit einem menschlichen Wesen in Zusammenhang bringen lassen.⁸⁴⁷

Allgemein ist zu beobachten, dass zunächst ein Augenmerk auf die Komödienerzählungen, später auf die einzelnen Charaktere der Komödien und schließlich lediglich auf Masken lag. Green sieht hierin einen Zusammenhang zur Entwicklung der griechischen Komödie und ihrer Kostüme von der belebten Alten Komödie zur beruhigten Neuen Komödie mit ihrer Vielzahl an Standardcharakteren, deren Aussage allein schon die Maske vermittelt.⁸⁴⁸ Dies impliziert jedoch die Annahme, die Bilder stünden in direkter Abhängigkeit zur attischen Komödie.

Der Blick auf die regionalen Differenzen und überregionalen Entwicklungen legt die Bedeutung der einzelnen Regionen und ihrer lokalen Bevölkerungen sowie den eigenständigen Status der unteritalischen Maler offen. Die verschiedenen Darstellungen belegen zunächst die Verbreitung und insbesondere die unterschiedliche Aufnahme komischen Theaters im gesamten Raum Unteritaliens.

6.3 Der Bezug der unteritalischen zu den griechischen Possenbildern

Darstellungen kostümierter Figuren, wie sie in Unteritalien üblich waren, traten in Griechenland in Form der Dickbauchtänzer bereits ab dem 8. Jh. v. Chr. auf. Eine Verwandtschaft beider Bildmotive wurde zwar immer wieder konstatiert, kann jedoch nicht als direkter Bezug angesehen werden. In Korinth und Athen reichen Bilder ausgestaffierter Tänzer lediglich ins 6. Jh. v. Chr. und werden durch Darstellungen von Satyrspielern und Choreuten ersetzt.⁸⁴⁹ Diese wiederum standen in einem Zusammenhang mit Tragödien und Satyrspielen, nicht aber mit der Komödie. Weitere eindeutige Theaterbilder in attischer Malerei betrafen vorwiegend die Ehrung erfolgreicher Darsteller, in Unteritalien treten dagegen nur sehr wenige dieser Siegerbilder auf.⁸⁵⁰ Einige Beispiele junger Männer mit Masken aus beiden Regionen veranschaulichen einen semiotischen Austausch zwischen Griechenland und Italien. Doch während in Griechenland das Motiv eines erfolgreichen Schauspielers, der bekränzt wird verhältnismäßig häufig auftritt, ist es in Italien seltener.⁸⁵¹

⁸⁴⁶ Green 2012, 295.

⁸⁴⁷ Krumeich 2014, 142.

⁸⁴⁸ Green 1982, 246.

⁸⁴⁹ Green 2006, 144.

⁸⁵⁰ z. B. London, BM 1836.2-21.24.175 (F 163); Green 2012, 299, Abb. 14.4.

⁸⁵¹ Green 2012, 298 f. Beispiele für attische Darsteller: attisches Krater Fragment Würzburg H 4781 und Ferrara T 161C. Beispiele für unteritalische Darsteller: London BM 1836.2-24.175 (F 163).



Wie die Darstellung des Perseus auf einer Bühne bereits im Bild einer attischen Oinochoe⁸⁵² zeigte, ist die Wiedergabe von Bühnen auf Vasenbildern keine neue Erfindung unteritalischer Maler.⁸⁵³ Und auch komische Darsteller mit Somatia finden sich in der Vasenmalerei Griechenlands. Doch sind die Beispiele sehr vereinzelt und somit kann nicht von einem etablierten Bildthema ausgegangen werden, dass durch die Maler Unteritaliens aus Griechenland übernommen wurde.

Tatsächlich korreliert die deutlich häufigere Verbreitung des Themas komischer Darsteller innerhalb der unteritalischen Keramik ab ca. 430 v. Chr. mit der größeren Beachtung die dem einzelnen Darsteller als entscheidendes Element des Theaters und vorrangig vor dem Chor geschenkt wurde.⁸⁵⁴ Der Bedeutungsverlust des Chores mag durchaus mit dem Export der Stücke bzw. der Verbreitung von Theateraufführungen durch fahrende Truppen in Verbindung gestanden haben, so dass das Auftreten der Possenbilder ein Phänomen ist, dass zeitlich erst nach dem Rückgang der Produktion attisch-rotfiguriger Keramik an Relevanz gewann und sich einreicht in das auch sonst breitere Themenspektrum der Unteritalischen Keramik.⁸⁵⁵ Auch die inhaltliche Konzeption, wie die besonders in Paestum auftretende Kombination eines Darstellers mit Dionysos und die Integration eines Darstellers in den Thiasos, vermittelt Neuerungen gegenüber attischer Bilder.

⁸⁵² Athen BS 518.

⁸⁵³ Green 2012, 297.

⁸⁵⁴ Green 1994, 47.

⁸⁵⁵ Zum Chor s. Green 2012, 290, zum Bildspektrum allgemein s. Schmidt 1982, 23–36; Trendall 1989, 255–268.



7. Bezüge der Possenbilder zu Komödien

Das Verhältnis der Bilder zu ihren möglichen Vorlagen war und ist ein Kernpunkt der wissenschaftlichen Diskussionen zu den unteritalischen Theaterbildern.⁸⁵⁶

Die Attische Komödie war unzweifelhaft ein beeinflussender Faktor, aber auch Dramaturgen Süditaliens von Epicharm bis Rhinthon müssen in den Einflussbereich gerechnet werden.⁸⁵⁷ Sogar die Frage nach dem Verhältnis der unteritalischen Bilder zur unteritalischen Phlyakenposse wird immer wieder aufgeworfen.⁸⁵⁸ Gerade in Bezug auf die Interpretation der jeweiligen Inspiration und Vorlage muss dringend beachtet werden, dass die Vasenmaler ihr Werk nicht als Abbild einer anderen Kunstgattung sahen, geschweige denn die Vasenbilder als Illustration oder Kommentar bestimmter Aufführungen sahen.⁸⁵⁹ So stellt Green richtiger Weise voran: „A vase-painter was not of course painting pictures in modern sense, still less was he being photographic. He was re-creating situations.“⁸⁶⁰ Er betont ebenfalls, dass – im Falle einer Theateraufführung als inhaltliche Grundlage – der zeitliche Abstand zwischen dem Besuch einer Aufführung und dem Malen eines Bildes zu berücksichtigen ist.⁸⁶¹ Folglich griff der Maler auf Erinnerungen zurück, die bereits getrübt sein konnten und bediente sich stets konventionalisierter Bildformeln, die sich unabhängig zu den Darstellungsweisen der Dramen entwickelten.

Dennoch lässt sich ein großer Teil der Bilder mit Theateraufführungen und teils noch genauer mit bestimmten Komödiengattungen verbinden.

7.1 Das Verhältnis zu literarisch überlieferten Komödien

Trotz der Tatsache, dass nur sehr wenige Komödien überliefert wurden, sind zumindest Grundzüge der griechischen Komödien mit ihren verschiedenen Phasen und Regionen nachvollziehbar. So kann ein Maß der Rezeption der Alten, der Mittleren und der Neuen Komödie in den unteritalischen Bildern ermittelt werden.

7.1.1 Alte Komödie

In den frühen Jahren der historischen Theaterforschung, galten die unteritalischen Vasenbilder pauschal als Abbildungen Alter Komödien.⁸⁶² Dann jedoch verneinte besonders Heydemann eine Verbindung der Bilder zur Alten Komödie, da er davon ausging, die Gefäße datierten ins frühe und mittlere 3. Jh. v. Chr. Eine Übereinstimmung der Kostüme der griechischen Komödie und der unteritalischen Bilder erkannte und betonte er dennoch.⁸⁶³ Neben der Zeitstellung sprachen für ihn fehlende Komödienbilder in Griechenland, der

⁸⁵⁶ Angefangen bei den Texten des späten 19. Jh. über Taplin 1993; Dearden 1999 bis Taplin 2014.

⁸⁵⁷ Denoyelle 2010, 109.

⁸⁵⁸ Trendall 1994; Mannack 2002.

⁸⁵⁹ Vgl. hierzu Krumeich 2004.

⁸⁶⁰ Green 2012, 296.

⁸⁶¹ Green 2012, 306.

⁸⁶² Körte 1893, 6.

⁸⁶³ Heydemann 1886, 270.



Fundort Süditalien sowie die bis dahin nicht gelungene Verknüpfung von Vasenbildern mit literarisch erhaltenen Komödien gegen die Annahme, es könne sich um Darstellungen attischer Komödien handeln.⁸⁶⁴ Auch Körte hielt eine Verbreitung der Aristophanischen Komödien in Unteritalien zunächst für ausgeschlossen, nicht zuletzt mit dem Argument: „[...] man darf wohl sagen, diese Annahme ist einfach unmöglich bei einer so eng mit Ort und Zeit ihrer Entstehung verwachsenen Kunstgattung.“⁸⁶⁵ Dennoch argumentiert er in einem Artikel von 1893 für eine Verwandtschaft der Kostüme auf den unteritalischen Bildern mit jenen der Alten Komödie.⁸⁶⁶ Er hielt allerdings gemeinsame Wurzeln der dorischen und attischen Posse für verantwortlich für die Überschneidungen, nicht eine Verbreitung der Alten Komödie über Attika hinaus.⁸⁶⁷ Gegen eine Wiedergabe der Alten Komödie führt er weiter an: „Die alte Komödie ist an die engere Heimat gebunden, darin liegen die Wurzeln ihrer Größe, erst die neue wird panhellenisch.“⁸⁶⁸ Durch diese lange geltende Annahme, attische Komödien seien vor 339 v. Chr. oder gar vor 386 v. Chr. nicht wiederaufgeführt worden und schon gar nicht an einem anderen, so weit entfernten, Ort, hielt sich der Zweifel an einer Verbindung der frühen Vasenbilder mit der Alten Komödie bis in jüngere Zeit.⁸⁶⁹ Erst die eingehenden Untersuchungen zum Würzburger Krater **A 7** und die Interpretation seines Bildes als Ausschnitt aus den *Thesmophoriazusen* des Aristophanes öffnete der breiten Forschung den Blick für eine Verbreitung der attischen Komödie in der Magna Graecia.⁸⁷⁰

Der auf dem Glockenkrater **A 7** abgebildete Komödiant mit Schwert, Sack und weiblicher Tracht entspricht in Haltung und Gestik nicht nur dem zum Altar geflohenen Helden Telephos, sondern auch der komischen Figur Mnesilochos des Aristophanes. Das schwer zu bestimmende Geschlecht der knienden Figur findet im Stück des Aristophanes eine Erklärung. Hier verkleidet sich Mnesilochos, Neffe des Euripides, als Frau, um so heimlich an den *Thesmophoriazusae* teilzunehmen. Die Maskierung wird entlarvt und der gehetzte Mnesilochos kidnappt das vermeintliche Kind einer Frau – der Alten mit ihrem übergroßen Skyphos – und eilt ganz in der Manier des Telephos des Euripides zum Altar, drohend das Kind zu töten, sollte ihm nicht geholfen werden. Die Szene des Bildes entspricht sehr genau einer Passage der *Thesmophoriazusae*:

*„Mnesilochos: ‚Du aber, weg
jetzt mit dem Röckchen, Kind! Und deinen Tod
verschuldet niemand als die eigne Mutter! –
- Was ist denn das? – Zum Schlauche wird das Kind,
Voll Wein – und hat doch Perserschübchen an!‘“⁸⁷¹*

Nach kurzem Wortgefecht erklärt die Szene das Bild weiter, während die Frauen einen Scheiterhaufen bereiten um den Eindringling auszuräuchern:

⁸⁶⁴ Heydemann 1886, 270.

⁸⁶⁵ Körte 1893, 6.

⁸⁶⁶ Hier weist er zunächst anhand von Textstellen nach, dass auch das Kostüm der attischen Komödie über einen Phallos verfügte und belegt im Folgenden die Einheitlichkeit des Kostüms bei griechischen Terrakotten und italischen Vasenbildern (Körte 1893).

⁸⁶⁷ Körte 1893, 86–92.

⁸⁶⁸ Körte 1893, 86.

⁸⁶⁹ Schmidt 1998, 19; Taplin 1993, 38; Csapo 1994, 67.

⁸⁷⁰ Vgl. Schmidt 1998, 22.

⁸⁷¹ Aristoph. Thesm. 731–734, Übersetzung nach L. Seeger.



„Mnesilochos: ,Verbrennt mich nur!
Dann schlachte ich augenblicklich ab das Kind!
Mika: ,Ich bitte, nein! Tu mir, was dir gefällt,
Nur nichts dem Kind!
Mnesilochos: ,Welch zärtlich Mutterherz! -
Trotz alledem wird jetzt das Kind geschlachtet!
Mika: ,O weh, mein Kind! Die Schale, Mania!
So fang ich doch des Kindes Blut auf!“⁸⁷²

Somit ist nicht nur der erstaunliche, beschuhte Sack als Weinschlauch erklärt, getarnt als Kind, sondern auch die Handlung der ältlichen Frau, die mit dem Skyphos heraneilt, den bald rinnenden Wein aufzufangen. Über die Verbindung von Bild und Drama besteht kaum mehr Zweifel. So zählt der Würzburger Krater als Beleg, dass eine Alte Komödien als Vorlagen für unteritalische Possenbilder gedient haben konnten.⁸⁷³

Das Auftreten einer Aristophanischen Komödie in Italien, das zunächst als undenkbar galt, wurde unter Berücksichtigung dieses Kraters zunächst relativiert: Zum einen seien manche Komödien, wie eben die *Thesmophoriazusen*, weniger lokalpolitisch⁸⁷⁴ und somit auch andernorts verständlich, zum anderen seien Umarbeitungen der Stücke denkbar.⁸⁷⁵ Immerhin liegen zwischen der ersten Aufführung bei den Großen Dionysien in Athen im Jahr 411 v. Chr. und der Fertigung des Vasenbildes mindestens 20 Jahre. Sofern es sich tatsächlich um ein Bild genau dieser Komödie handelt, muss davon ausgegangen werden, dass diese im Laufe von Wiederaufführungen bis zur inspirierenden Vorführung sogar mehrfach bearbeitet wurde.⁸⁷⁶

Eine Verbindung zu überlieferten Stücken der Alten Komödie lässt sich allerdings bei nur sehr wenigen Exemplaren glaubhaft herstellen. Ein anderes Beispiel ist das Bild des Glockenkraters **A 41** mit einer Szene die den *Fröschen* des Aristophanes entlehnt sein mag.⁸⁷⁷ Das Bild entspricht der Eingangsszene des Stückes, in der Dionysos als Herakles verkleidet mit seinem Sklaven Xantias an die Tür des echten Herakles klopft. Xantias beschwert sich im Stück, dass er das Gepäck tragen muss, übersieht dabei, dass er den Esel reitet und auf diesem das Gepäck ablegen könnte. Ein gängiger Scherz über den dummen und faulen Sklaven. Im Bild erscheint ebenfalls ein Herakles, der mit seiner Keule an eine Tür schlagen will und begleitet wird von einem Sklaven, der ein Gepäckbündel über der Schulter trägt, obwohl er auf einem Esel reitet. Auch die *Frösche* gehören zu jenen späteren Stücken des Aristophanes, die Tragiker und Tragödien in den Fokus des Humors rücken und eben nicht Politiker. Damit gehören auch die *Frösche* zu Dramen, deren Transfer hinaus aus Athen leicht denkbar ist. Mit dieser Ferne zu den politischen Themen stehen die *Frösche* zudem an der Schwelle zur Mittleren Komödie und werden daher als spätester Vertreter der Alten Komödie gerechnet.⁸⁷⁸

⁸⁷² Aristoph. Thesm. 747–753.

⁸⁷³ Schon Webster stellte die Verwandtschaft von Bild und Komödie fest (Webster 1948, 21). Schmidt nennt den Krater „eine verlässliche Basis“ für die Annahme attischer Komödien des Aristophanes in Unteritalien (Schmidt 1998, 19).

⁸⁷⁴ Newiger schreibt in seiner Einleitung zur Übersetzung der *Thesmophoriazusen* explizit, dass kein früheres Stück der Politik so fernstünde (Newiger 1976, 417).

⁸⁷⁵ Green 1994, 67; Walsh 2009, 78.

⁸⁷⁶ Dennoch dürften Wiederaufführungen aus den ersten Jahrzehnten des 4. Jh. v. Chr. der Uraufführung näher gestanden haben, als die uns heutzutage vorliegenden Texte.

⁸⁷⁷ Taplin 1993, 45.

⁸⁷⁸ Newiger 1976, 466.



Eine andere Szene aus den Fröschen vermutet Schmidt in der Darstellung des Fragmentes **A 21**.⁸⁷⁹ Hier sieht sie im linken Komödianten, der mit Zepher und Krone auf einem übergroßen Stuhl hockt, nicht Zeus, sondern Aischylos und im stehenden Rechten Euripides, zwischen denen der verunsicherte Dionysos entscheiden soll, welcher der beiden der größte Dichter aller Zeiten sei.⁸⁸⁰ Diese Interpretation ist nachvollziehbar, doch lange nicht so stichhaltig wie die des Würzburger Kraters (**A 7**) und kann somit lediglich als Möglichkeit, nicht aber als Beleg angeführt werden.

Wenige weitere Bilder offenbaren ihren Ursprung in attischen Komödien. Dies liegt sicherlich zumindest zum Teil an der schlechten Überlieferungslage der attischer Komödien. Auch wenn wenige Abbildungen eindeutig mit erhaltenen Stücken in Beziehung gesetzt werden können, muss doch aufgrund dieser für mehrere weitere ein Bezug zur Alten Komödie in Betracht gezogen werden. Besonders Anfang des 4. Jh. v. Chr. sind die Bilder Apuliens aufwändig und figurenreich gestaltet. Die Charaktere sind abwechslungsreich und ihre Handlungen individuell und erzählerisch. Damit weisen diese Bilder, wie etwa auf den Glockenkratern **A 1** und **A 3**, weisen Charakteristika der Alten Komödie auf. Die Figuren des Kraters **A 1** mit der wütenden Alten, dem ertappten Alten und dem unverständlich redenden Jüngeren entsprechen in ihrer Konstellation und besonders ihrer Individualität den Protagonisten der Alten Komödie. Auch bei Aristophanes begegnet, beispielsweise in den *Acharnern*, der gewitzte Alte, der mit der Gesellschaft in Konflikt gerät und dem Auswertigen, dessen Dialekt schwer verständlich ist.⁸⁸¹ Der vermeintliche Wettkampf zweier Choregen beziehungsweise der Tragödie und der Komödie per se auf dem Bild von **A 3** entspricht ebenfalls den Themen der Alten Komödie. So ist auch bei den erwähnten *Fröschen* ein Wettstreit zwischen Dramaturgen thematisiert. Schmidt schreibt zu den Kratern **A 1** und **A 19**, „dass wir es hier mit dem Typus einer Szenenkonstellation in der Manier des Aristophanes zu tun haben, wobei offenbleiben muss, ob er selbst oder ein anderer Autor für das zugrundeliegende Stück verantwortlich zeichnet.“⁸⁸²

Der leicht herzustellende Vergleich der Bilder mit den tradierten Texten des Aristophanes sollte dabei aber keinesfalls überschätzt werden. Nicht nur durchliefen diese Texte zahlreiche Veränderungen, auch darf Aristophanes nicht als mustergültiger Vertreter der Alten Komödie verstanden werden. Viele der nicht überlieferten Dramatiker dürften sich auch schon im 5. Jh. v. Chr. unpolitischer Themen gewidmet haben. So konstatiert auch Green: „I am convinced by arguments that our preserved Aristophanes is quite likely not typical of his oeuvre“⁸⁸³ Vermutlich wurden die erhaltenen Komödien gerade wegen ihrer herausragenden politischen Inhalte tradiert. Der Großteil der übrigen aufgeführten Komödien des späten 5. und frühen 4. Jh. v. Chr. dürfte hingegen bereits Züge der weniger politischen Mittleren Komödie getragen haben.⁸⁸⁴

Daher ist der Vergleich der unteritalischen Possenbilder mit den wenigen zeitnahen attischen Darstellungen bedeutend. Insbesondere wiederkehrende Motive wie die Spießträger einer attischen Kanne⁸⁸⁵ und des Glockenkrater **A 32** ermunterten Crosby zur Annahme, die

⁸⁷⁹ Schmidt 1998, 23.

⁸⁸⁰ Schmidt 1998, 23.

⁸⁸¹ In den *Acharnern* ist es der Alte Dikaiopolis, der trotz Import Verbot alles Nötige für sein persönliches Fest besorgt und unter anderem mit einem Megarer Verständigungsprobleme während des Handels hat.

⁸⁸² Schmidt 1998, 26.

⁸⁸³ Green 2006, 141.

⁸⁸⁴ Green 1994, 63; Biles 2014, 56.

⁸⁸⁵ Attische Kanne Agora P 23907, um 415–410 v. Chr.; Crosby 1955, 80, Abb. 35b.



unteritalischen Bilder gäben Szenen der attischen Komödie wieder.⁸⁸⁶ Ebenso entsprechen die Kostüme der apulischen Bilder den Kostümen und Masken der weitverbreiteten Terrakotten.⁸⁸⁷ Der lange Phallos und die oft zur Schau gestellte Nacktheit, Degradierung und Gewalt gehören ebenso ins Repertoire, das besonders der Alten Komödie zugeschrieben wird und auf den Bildern der Gefäße **L 1**, **A 1** und **A 16** zu sehen ist.⁸⁸⁸

Mit diesen Anhaltspunkten, die sich von direkten Vergleichen von Bild und Text, über indirekte Parallelen der Figuren zu Übereinstimmungen der Darstellungen mit attischen Vasenbildern und Terrakotten erstrecken, ist davon auszugehen, dass die Alte Komödie, zumindest in Teilen, durchaus außerhalb Attikas bekannt war und einen Niederschlag in der unteritalischen Vasenmalerei fand.⁸⁸⁹ Dies kann jedoch nur für einen Teil, insbesondere für die älteren Bilder angenommen werden.

7.1.2 Mittlere Komödie

Viele weitere, insbesondere spätere unteritalische Possenbilder zeigen ein eingeschränkteres Repertoire wiederkehrender Figuren und leichter verständliche Bilder durch geringere Handlungen und Rückgriffe auf bekannte Themen der Mythen- und Heldensagen. Spätere Bilder bedienen nach Green ein Publikum, das mit den Figuren der Mittleren Komödie vertraut war und allein die kruden Charaktere amüsant fand.⁸⁹⁰

Mythentravestien traten auch schon zur Zeit der Alten Komödie auf,⁸⁹¹ vermutlich aber seltener und sind mit ihren zahlreichen Varianten ein Charakteristikum der Mittleren Komödie.⁸⁹² So formuliert Nesselrath: „eine Besonderheit, die die Komödie in der ersten Hälfte des 4. Jh. v. Chr. von anderen Zeiten komischer Dichtung unterscheidet: ihre Vorliebe für die komisch verfremdende Darbietung einer bekannten mythischen Erzählung, ein parodierendes Spiel mit dem tradierten Sagenschatz oder seiner bisherigen Bearbeitung auf der tragischen Bühne.“⁸⁹³ Paratragödien und Mythentravestien lassen sich ebenso auf den Gefäßbildern wie in den Titeln und Fragmenten der Mittleren Komödie feststellen.⁸⁹⁴ Eindeutige Mythentravestien, die in dieses Schema passen, sind auf den Gefäßen **A 16**, **A 23**, **A 24**, **A 25**, **A 56**, **P 2** und **P 7** zu sehen. Insbesondere einfache Bilder, wie die Konfrontation des Priamos und Neoptolemos am Altar auf **A 24**, lassen sich mit allgemeinen Annahmen zur schlecht tradierten Mittleren Komödie vereinbaren.

Ein Element der Mythenparodien ist die Verschmelzung der sich gegenseitig aufhebenden Bedeutungsebenen von traditionell-mythisch und zeitgenössisch-lebensweltlich.⁸⁹⁵ Herausragend zeigt dies die paestanische Scherbe **P 7** mit einer Umkehrung der Schändung

⁸⁸⁶ Crosby 1955, 76. 80.

⁸⁸⁷ Zunächst bei Körte, später bei Webster und besonders bei Csapo. (Körte 1893; Webster 1978; Csapo 1986)

⁸⁸⁸ Green 2006, 146.

⁸⁸⁹ Nach den ausführlichen Analysen insbesondere Taplins, sind in nachfolgenden Publikationen Sätze zu lesen wie: „But recent research has established that many of the vases in fact are directly influenced by Athenian Old Comedy“ (Beacham 2007, 213).

⁸⁹⁰ Green 2012, 315.

⁸⁹¹ Man siehe nur die Telephosparodie, die auch in den *Themophoriazusen* anklingt.

⁸⁹² Nesselrath 1990, 188–204; auch Biles 2014, 66.

⁸⁹³ Nesselrath 1990, 204.

⁸⁹⁴ Csapo 1986, 389.

⁸⁹⁵ Nesselrath 1990, 232.



Kassandras in Troja. Der nahezu lächerlich ängstliche Ajas ist der aggressiven Kassandra gegenübergestellt. In diesem Bild wird sowohl der Mythos an sich durch die zänkische Ehefrau invasiv verkehrt, als auch der Held verunglimpft, wie es in den Heldenparodien geschieht. Auch für diese finden sich zahlreiche Beispiele in den Vasenbildern. Insbesondere der in der Mittleren Komödie beliebte Herakles⁸⁹⁶ wird von Schauspielern persifliert: Als gefräßiger Held (**A 5**, **A 8**, **A 33** und **K 6**) und als amouröser Tölpel (**A 29**, **S 6** und **S 8**).⁸⁹⁷ Parallel parodieren die Mittlere Komödien und die unteritalische Darstellungen nicht-mythische Szenen und Situationen aus dem Privatleben.⁸⁹⁸ Die Charaktervielfalt, die in der Alten Komödie vorhanden war, weicht in der Mittleren Komödie komischen Standardcharakteren: Väter und Söhne, Sklaven, Hetären, Soldaten, Köche und Schmarotzer sind beliebte Figuren.⁸⁹⁹ Väter und Söhne sind womöglich auf der apulischen Kanne **A 54** oder dem paestanischen Krater **P 9** zu sehen. Sklaven, wie der Xantias der *Frösche*, spielen bereits in den späteren Stücken des Aristophanes eine größere Rolle. Sie sind typische Figuren der Neuen Komödie, die als Standardcharaktere vermutlich bereits in der Alten Komödie, beginnen, besondere Ausprägung aber in der Mittleren fanden.⁹⁰⁰ Auch in den unteritalischen Vasenbildern treten sie ebenso zahlreich auf. Sie erscheinen in allen Gegenden, zunächst als Nebenfiguren erzählerischer Bilder (**A 16**, **A 39** oder **P 6**), dann in einfacheren Szenen als Protagonisten (**L 1**, **S 7** oder **S 11**) und schließlich als alleinige Figuren (**A 64**, **K 9** oder **P 12**). Mit den Frauen der Darstellungen von **A 35**, **A 47**, **S 5** oder **P 5** können Hetären gemeint sein. Soldaten hingegen sind ungewöhnlich innerhalb der Bilder und treten nur auf den Krateren **A 18** und **K 4** auf. Ebenso sind wenige Köche und Schmarotzer auszumachen, sie sind allerdings auch schwieriger darzustellen, da sie in den Komödien vor allem durch Reden auffallen. Daher wurden sie zunächst vermutlich seltener abgebildet.

Themen wie Diebstahl waren in der Mittleren Komödie äußerst populär.⁹⁰¹ Hierzu gehören insbesondere Sklaven, die Essen stehlen, wie es das Bild des Glockenkraters **A 4** zeigt. Der schelmische Sklave bestiehlt seine ebenso gierigen Herren Charis und Philotimides. Eine Marktszene, die in ein ebensolches Genre gehört, sah Webster auch im Bild des Kraters **A 13** mit zwei verhandelnden Männern und einem Korb.⁹⁰² Und auch in der Darstellung der beiden Reisenden des Kraterbildes **A 15** sieht er eine typische Szene der Mittleren Komödie, die mit der Eingangsszene des *Plutos* des Aristophanes vergleichbar ist.⁹⁰³ In dieser lamentiert der Sklave Karion in Begleitung seines Herren Chremylos, der seinerseits klagt.⁹⁰⁴ Zu diesem Thema fügen sich die Darstellungen der Gefäße **A 12** oder **S 7** mit diskutierenden Herren und Sklaven.

Mehrere weitere Bilder versuchte Webster mit bestimmten Dramen attischer Komödiendichter der Mittleren Komödie in Verbindung zu setzen, wie die Geburt der Helena auf dem Krater **A 23** mit der *Leda* des Eubulus oder der *Helena* des Alexis sowie den Kampf des Daidalos mit Enyalios auf dem Krater **A 27** mit dem *Daidalos* des Plato oder dem *Daidalos*

⁸⁹⁶ Gleichwohl trat der verfressene Herakles auch schon in der Alten Komödie auf, wie in den *Fröschen* (Sidwell 2014, 65).

⁸⁹⁷ Vgl. Webster 1948, 21; Green 1994, 75.

⁸⁹⁸ Green 1994, 76; Hoffmann 2002, 174.

⁸⁹⁹ Nesselrath 1990, 280–330.

⁹⁰⁰ Nesselrath 1990, 283.

⁹⁰¹ Neiiendam 1992, 31.

⁹⁰² Webster 1948, 24.

⁹⁰³ Webster 1984, 25.

⁹⁰⁴ Aristoph. *Plut.* 1–31.



des Eubulus.⁹⁰⁵ Über eine solche Annäherung, gelang es Webster, zahlreiche Vasenbilder mit Komödien oder zumindest Komödientiteln zu verbinden.⁹⁰⁶ Seinem Versuch folgten weitere, so wurde auch das Bild des Kraters **P 3**, auf dem der Sänger Phrynīs dargestellt ist, mit den *Demes* des Eupolis verbunden.⁹⁰⁷ Ebenso der Alte auf seiner Truhe von **P 6** könnte einer Mittleren Komödie entstammen, denn Anaxandrides und Antiphanes haben Komödien über Geld und Diebstahl geschrieben.⁹⁰⁸

Durch ikonographische Merkmale ist ein Unterschied von Alter zu Mittlerer Komödie schwer zu fassen. Das Kostüm der Alten Komödie wurde auch für die Mittlere genutzt, erst zur Neuen Komödie sind signifikante Unterschiede auszumachen. Das Kostüm der Darsteller auf den Vasen und jenes zahlreicher Terrakotten entspricht einander und datiert jeweils in die Zeit der Mittleren Komödie. Somit wäre es richtiger, die Zeit der Alten und Mittleren Komödie zusammenzufassen, wie bereits Webster vorschlägt. Dennoch vollzieht sich mit der Entwicklung der Bilder auch ein Wandel in den Kostümen. Besonders Komödianten auf Gnathia-Keramik bieten gute Beispiele für Kostüme der späten Mittleren Komödie mit einer reduzierten Polsterung und einem fehlenden oder dezenten Phallos. Doch schon innerhalb der rotfigurigen Vasenbilder lässt sich ein solcher Wandel beobachten. Erfüllen insbesondere die älteren Darstellungen noch alle Kriterien der Kostümierung der Alten Komödie mit staffiertem Bauch und Gesäß sowie langem Phallus, zeigen jüngere Bilder Darsteller mit längerer Kleidung, mit kleinem oder nicht sichtbarem Phallus und dezenterer Polsterung. Am Beispiel des Kraters **A 44** mit einem alten Mann, einem jungen Mann und einer Frau lässt sich die sukzessive Veränderung beobachten. Während Somation und Phallos beim Alten wie gewohnt gut sichtbar sind, werden sie beim Jüngeren von einem langen Mantel verdeckt. Je nach Rolle variieren die Kostüme von grotesk – wie es bei der Alten Komödie üblich war – zu dezent wie es in der Neuen Komödie üblich sein wird.

Durch die thematischen Parallelen von unteritalischen Darstellungen und attischen Komödien sowie der gestalterischen Form der Kostüme ist eine Verbreitung der Mittleren Komödie im Westen anzunehmen. Viele der mehrfigurigen Bilder dürften somit eine Vorlage in einer Mittleren Komödie haben. Gleichzeitig sind die wesentlichen Merkmale der Mittleren Komödie Mythenparodien und ihre Verengung auf Standardcharaktere, beides vereinfachte nicht nur Dichtern, sondern auch Malern die Schöpfung einfacher Szenen, so dass viele der Bilder eigene Kreationen der Maler sein werden, die keiner attischen Vorlage bedurften.

7.1.3 Neue Komödie

In der Neuen Komödie spielten Mythen-erzählungen keine signifikante Rolle mehr, stattdessen bediente sie sich der festgelegten Bühnencharaktere, die schon in der Mittleren Komödie ihren Auftritt fanden.⁹⁰⁹ Sklaven, Köche, Schmarotzer und Soldaten sind auch in der Neuen Komödie beliebte Figuren. Die schon aus der Mittleren Komödie bekannte Rolle des Kochs, der einen Festschmaus im Stück bereiten soll, ist besonders in der Neuen Komödie ein

⁹⁰⁵ Webster 1948, 22 f.

⁹⁰⁶ IGD.

⁹⁰⁷ Sidwell 2014, 63.

⁹⁰⁸ Sidwell 2014, 63.

⁹⁰⁹ Nesselrath 1990, 280.



häufiger Charakter.⁹¹⁰ Der Koch übernahm selten große Rollen, dafür jedoch sprachgewaltige,⁹¹¹ was ein Grund seiner geringen Verbreitung in den Bildern sein könnte. Andere beliebte Figuren der Neuen Komödie sind verschmähte Liebhaber und Findelkinder. Diese Themen sind auf einigen jüngeren Gefäße zu finden, so ein ausgesetztes Kind auf der Lekythos **K 10** und sehnsüchtige Liebhaber auf **A 49**, **P 5** und **P 8**.⁹¹² Daneben ist zu beobachten, dass Frauen in den erhaltenen Texten gegenüber denen der Alten und Mittleren Komödie häufiger auftreten. Eine Zunahme weiblicher Figuren ist auch in den Darstellungen der Manfria-Gruppe zu beobachten, die insgesamt womöglich das jüngste Zeugnis unteritalischer Possenbilder ablegen.⁹¹³ Aber nicht nur auf ihren Gefäßen **S 6** und **S 8** begegnen Frauen, auch auf dem Kelchkrater der Lentini-Gruppe **S 2**. Diese sind ganz ohne Kostüm dargestellt, was wiederum zur zurückhaltenden Kostümierung der Neuen Komödie passt. Das Kostüm der Neuen Komödie war deutlich dezenter, junge Männer und Frauen wurden nicht mehr mit dem entstellenden Wams gekleidet und trugen lange Chitone. Einzig Alte und Sklaven traten noch mit Somation auf.⁹¹⁴ Wie schon im Beispiel des apulischen Glockenkraters **A 44** unterscheiden sich auch die Kostüme der Figuren des sizilischen Kelchkraters **S 2** voneinander. Zwischen den beiden unkostümierten, maskenlosen Frauen stehen zwei Männer mit Kostüm und Masken. Der Alte links mit sichtbarem Wams trägt einen kurzen Mantel um Schulter und Hüfte gerafft, so dass noch immer sein Phallos zu sehen ist, jedoch unpräzise. Der jüngere Mann ihm gegenüber ist dagegen mit einem langen Himation bekleidet, unter dem lediglich die rechte Schulter des Wamses zu sehen ist. Keine der Figuren ist in Bühnennacktheit dargestellt, sondern alle mit Gewändern über der dezenteren Bühnentracht, die womöglich einen Übergang zum Kostüm der Neuen Komödie dokumentiert.⁹¹⁵

Auch wenn es einige geringe Verweise gibt, die einen Bezug zur Neuen Komödie erlauben, bleibt der Umstand, dass die Produktion der Possenbilder zeitgleich mit dem Übergang der Mittleren zur Neuen Komödie endet.⁹¹⁶ Überschneidungen in Aufmachung und Inhalt sind somit weniger auf einen direkten Zusammenhang mit der Neuen Komödie zurückzuführen, als vielmehr auf fließende Übergänge zwischen den einzelnen Phasen der griechischen Komödien.

7.1.4 Das Verhältnis zur dorischen Posse

Epicharm und Phormis waren die bekanntesten Vertreter der dorischen Posse Siziliens, von beiden sind jedoch kaum mehr als Komödientitel erhalten.⁹¹⁷ Die durch Epicharm aus dem 5. Jh. v. Chr. überlieferte dorische Posse hatte im Gegensatz zur Attischen Komödie keinen Chor und keinen Komos und nutzte Themen der Mythen- und Alltagstravestie.⁹¹⁸ Beides sind Merkmale, die auf viele der unteritalischen Possenbilder zutreffen. Zudem stammen viele der

⁹¹⁰ Nesselrath 1990, 297.

⁹¹¹ Nesselrath 1990, 297–309.

⁹¹² Körte 1893, 89.

⁹¹³ Hughes 2003, 295.

⁹¹⁴ IGD 10.

⁹¹⁵ Hughes 2003, 295; Ähnliches zeigen auch die Darstellungen der Gefäße **S 3** und **S 5**.

⁹¹⁶ Wie schon Csapo als Beleg für eine Verbindung zur Mittleren Komödie konstatierte. (Csapo 1986, 389).

⁹¹⁷ Denard 2007, 144.

⁹¹⁸ Bieber 1961, 129.



betreffenden Gefäße aus der dorisch geprägten Stadt Tarent oder dem ebenfalls dorisch geprägten Sizilien. So wurden immer wieder Vermutungen geäußert, die Vasenbilder zeigten eine eigenständige dorische Posse. Allerdings sind zwischen Deinolochus, Sohn des Epicharm und Rhinthon keine dorischen Dichter überliefert.⁹¹⁹ Gleichwohl ist davon auszugehen, dass eine Komödiendichtung nach Deinolochus nicht vollständig abbrach. Auch der in attischer Tradition stehende Dichter Alexis aus Tarent dürfte in seiner Profession nicht alleine gewesen sein, sondern lediglich der einzige der durch seinen herausragenden Erfolg überliefert wurde. Ein Weiterleben der dorischen Posse im 4. Jh. v. Chr. bleibt trotz aller Wahrscheinlichkeit aufgrund fehlender Beweise reine Vermutung. Bieber argumentierte, Rhinthon habe der aus der dorischen Posse entsprungenen Tragödienparodie eine schriftliche Form gegeben und die unteritalischen Bilder zeigten schon die Vorläufer der rhinthonischen Stücke.⁹²⁰ Somit zieht sie die Bilder als Beleg für eine eigenständige unteritalische Volksposse heran. Gleichzeitig sieht sie jedoch auch die Einflüsse der Mittleren Komödie auf die unteritalischen Bilder.⁹²¹ Andere verneinen einen attischen Einfluss gänzlich. Ähnlichkeiten der unteritalischen Possenbilder mit der attischen Komödie führte Neiiendam, wie vor ihm schon Körte,⁹²² lediglich auf einen gemeinsamen Ursprung in der attischen und dorischen Komödie zurück, da er davon ausging, die italischen Bilder zeigten dorische Komödien des 4. Jh. v. Chr.⁹²³ Gleiches formuliert auch Denoyelle, die die Vasenbilder als Beleg für eine kontinuierliche Theatertradition in Unteritalien von Epicharm bis Rhinthon sieht.⁹²⁴

Gemeinsamkeiten, die für die Kostüme der dorischen und attischen Komödie angenommen werden, begünstigen weder die Interpretation der Possenbilder als Wiedergabe dorischer oder attischer Komödie, da sie schließlich auf beide verweisen können.

Auch der nicht präsente Chor besitzt eine geringe Aussagekraft: Bei den Theaterstücken der Alten Komödie Athens und auf den frühen attischen Vasenbildern, die mit Komödien verbunden werden, wurde besondere Aufmerksamkeit auf die Benennung, die Inszenierung und die Bewertung des Chores gelegt,⁹²⁵ in der dorischen Posse und in den unteritalischen Bildern tritt er hingegen nicht auf. Im Gegensatz zu Athen scheint der Chor in Unteritalien folglich eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Dies muss jedoch nicht an einer Tradition der dorischen Possen liegen, denn auch in Athen ist ein Rückgang der Darstellungen von Chören noch im 5. Jh. v. Chr. und innerhalb der Komödien des 4. Jh. v. Chr. erkennbar. Somit ist das Fehlen eines Chores auf den älteren unteritalischen Possenbildern analog zu den zeitgleichen attischen kein Beleg für das Fehlen eines Chores im Drama, verdeutlicht aber die insgesamt sinkende Bedeutung des Chores im griechischsprachigen Theater.⁹²⁶

Es ist durchaus davon auszugehen, dass es auf Sizilien und in Unteritalien auch zwischen Epicharm und Rhinthon Komödiendichter gab, die in einer eigenständigeren dorischen Tradition standen. Wie sehr ihre Werke jedoch Einfluss auf die Vasenbilder hatten bleibt ungeklärt, bis nähere Kenntnisse zu solchen Stücken gewonnen werden. Eine ausnahmslose Wiedergabe dorischer Stücke in den Possenbildern ist hingegen nicht der Fall.

⁹¹⁹ Csapo 1986, 389. Zumindest aber einige Namen sizilischer Komödiendichter sind aus dem 5. und 4. Jh. v. Chr. überliefert. (MacLachlan 2012, 357).

⁹²⁰ Bieber 1961, 129.

⁹²¹ Bieber 1961, 129.

⁹²² Körte 1893, 89.

⁹²³ Neiiendam 1992, 16.

⁹²⁴ Denoyelle 2010, 109.

⁹²⁵ Pickard-Cambridge 1968, 234–236.

⁹²⁶ Green 2012, 291.



7.1.5 Das Verhältnis zum Phlyakenspiel

Auch wenn Aussagen wie: „There can be nowadays no doubt that most of them show Athenian comedy“⁹²⁷ bereits in den 1990ern kursierten, ist die Bezeichnung ‚Phlyakenvasen‘ und die stete Behandlung der Vasenbilder als Abbildung einer „rustic farce“⁹²⁸ nicht aufgegeben worden.

Eine erste, ausführliche Verknüpfung der Possenbilder mit dem literarisch bekannten Phlyakenspiel und seinem bekanntesten Dichter Rhinthon unternahm Heydemann 1886. Er ging jedoch, wie bereits mehrfach erwähnt, von einer Datierung der Bilder in das 3. Jh. v. Chr. aus. Auch Körte, der bereits von einer älteren Datierung ausging, sah in den unteritalischen Possenbilder Wiederklänge der Hilarotragödie des 3. Jh. v. Chr.⁹²⁹ So verband er das Bild des Leiter tragenden Zeus und Hermes unter dem Fenster einer Frau auf dem Glockenkrater **P 8** mit einer Szene des *Amphitruo* des Rhinthon, obwohl Amphitruon selbst im Vasenbild nicht Auftritt.⁹³⁰ Trendall und Webster schrieben in ihrem wegbereitenden Band *Illustrations of Greek Drama*: „Some 200 phlyax vases have survived and they testify to the popularity throughout Magna Graecia of this sort of farce.“⁹³¹ Hiermit beziehen sie sich insbesondere auf die von Trendall zusammengestellten Listen der von ihm als Phlyakenvasen bezeichneten Bilder.⁹³² Immerhin: sie behandeln in ihrem Kapitel zu Darstellungen der Alten und Mittleren Komödie auch die ‚Phlyaken‘.⁹³³ Während Webster die Vasenbilder mit der Mittleren Komödie verband,⁹³⁴ beschrieb Trendall noch 1994 die Komödienbilder der Sammlung Fleischmann als „Phlyax Plays“.⁹³⁵ Zwar erkennt er die Beziehungen, die Taplin, Csapo und Dearden des Würzburger Kraters **A 7** zur attischen Komödie sehen an, bezweifelt jedoch weiterhin eine Verbindung zur attischen Komödie für die meisten übrigen Bilder.⁹³⁶ Zumindest indirekt bezeichnete auch Neiiendam die unteritalischen Komödienbilder als Darstellungen von Phlyaken wenn er schreibt: „However, the original farce is known today solely from some two hundred phlyax vases, each with its motifs showing scenes with phlyakes“⁹³⁷ Neiiendam folgert aus einem Fragment des Athenaius, dass der Ursprung der Phlyaken in der dorischen, nicht attischen Farce zu sehen ist, die durch Epicharm Verbreitung in Sizilien und Süditalien fand.⁹³⁸ Athenaius zitiert Sosibios, der erklärte, Phlyakes sei der italische Name einer alten Form der Komödie, wie sie die Spartaner aufführten und würden vieler Orts unterschiedlich genannt werden:

Bei den Spartanern gab es eine bestimmte Form des komischen Spiels, wie Sosibios überliefert, nicht allzu anspruchsvoll, weil Sparta auch auf diesem Gebiet an Sparsamkeit festhielt. Denn in einer knappen

⁹²⁷ Green 1994, 65.

⁹²⁸ Pickard-Cambridge 1953, 166.

⁹²⁹ Körte 1893, 6.

⁹³⁰ Körte 1893, 88.

⁹³¹ IGD 12.

⁹³² PhV; PhV².

⁹³³ IGD 117–144.

⁹³⁴ Webster 1948.

⁹³⁵ Trendall 1994, 124.

⁹³⁶ Trendall 1994, 124.

⁹³⁷ Neiiendam 1992, 15.

⁹³⁸ Neiiendam 1992, 16.



Ausdrucksweise ahmte einer Leute nach, die Obst stahlen, oder einen auswärtigen Arzt, der solche Verse spricht, wie sie Alexis in der 'Frau im Alraunrausch' mit folgenden Zeilen auf die Bühne bringt:

*„Wenn ein heimischer Arzt
verordnet: ‚Gebt dem Manne eine Tasse von
von Gerstenbrei frühmorgens‘, dann verachten wir ihn gleich.
Doch wenn er ‚Gerstenpuree‘ sagt und eine Tasse voll, bewundern wir ihn schnell.
Und wiederum: sagt er ‚teutlón‘, hören wir nicht hin,
sagt er aber ‚seútlon‘, haben wir es gern gehört,
da ‚seútlon‘ eben nicht dasselbe ist wie das ‚teutlón‘.“*

Diejenigen, die diese Form der Unterhaltung betrieben, wurden bei den Lakonern ‚dikēlistai‘ genannt, worunter man auch Maskenbildner und Verkleidungskünstler versteht. Für die Gruppe der ‚dikēlistai‘ gibt es je nach der Gegend viele Bezeichnungen. Denn in Sikyon nennt man sie ‚Phallosträger‘, woander ‚autokábdaloi‘ (Stegreifkünstler), ferner ‚Phlyaken‘, wie die Italiker, die meisten aber ‚sophistai‘. Die Thebaner, die das meiste mit ihren eigenen Ausdrücken zu bezeichnen pflegen, nennen sie ‚ethelontai‘ (Improvisierende).“⁹³⁹

Allerdings zitiert Athenaios im späten 2. Jh. n. Chr. Aussagen des Sosibios, die dieser zwischen 250 und 150 v. Chr. äußerte. Die zeitliche Diskrepanz, die auch Sosibios von den Aufführungen Süditaliens im 4. Jh. v. Chr. trennt ist, offenkundig.⁹⁴⁰ Zudem geht aus dieser Passage nicht hervor, wann und in welchem Maße die Phlyakes in Italien verbreitet waren. Immerhin wird deutlich, dass in späteren Jahrhunderten eine einfache Posse in Italien bekannt war, die ihre Wurzeln nicht allein im Attischen und vermutlich nicht einmal im Dorischen hatte, sondern eine Eigenständigkeit besaß. Der von Heydemann und Körte bereits herangezogene tarentinische Dichter Rhinthon, der in dieser Tradition gestanden haben soll,⁹⁴¹ kann rein chronologisch keine Relevanz für die Vasenbilder gehabt haben. Dennoch veranschaulicht er, dass es im 3. Jh. v. Chr. unteritalische Komödiendichter gab, die ein lokales Metier bedienten.⁹⁴² Es ist folglich anzunehmen, dass, auch wenn schriftliche Zeugnisse fehlen, bereits im 4. Jh. v. Chr. komische Stücke in Italien geschrieben wurden, die sowohl attische, wie dorische Einflüsse angenommen haben mögen und eher einfache Themen behandelten, wie sie viele der Possenbilder zeigen.

Hiermit stellt sich die Frage nach unabhängigen italischen Dichtungen und Produktionen.

7.2 Vermutungen zu lokalen Komödien

Aufgrund der bestehenden Verbindung der unteritalischen Possenbilder zur attischen Keramik und attischen Komödie erklärt Mannack: „Therefore, Phlyax vases should reflect Athenian themes and taste.“⁹⁴³ Csapo räumt in seiner Erörterung des Würzburger Kraters **A 7** und dessen Bezug zur attischen, speziell Alten Komödie ein, „True, the Würzburg vase cannot be used to characterize the Phlyax group as a whole. It is but a single instance in which Webster’s thesis holds good. At least there are reasons (stated above) why Attic comedy seems

⁹³⁹ Athen. 14.15.

⁹⁴⁰ Walsh 2009, 75.

⁹⁴¹ Heydemann 1886; Körte 1893.

⁹⁴² Vgl. Robinson 2004, 209.

⁹⁴³ Mannack 2008, 194.



a likely subject for these illustrations. For an independent contemporary theatre in South Italy there is not a shred of evidence.⁹⁴⁴ Diese Äußerungen negieren jedoch die Bedeutung italischer Traditionen und Bräuche, die trotz der Verbreitung und Aufnahme der attischen Komödie Einfluss auf die Bilder hatten. Immerhin schlussfolgert Mannack weiter, dass die ›Phlyakenvasen‹ sowohl die attische Komödie wie auch lokale Produktionen und generische Motive zeigen.⁹⁴⁵ Hoffmann hingegen verweist explizit darauf, dass sich – trotz der nachweisbaren Nähe zur attischen Komödie – sehr wenige überzeugende Bezüge zu erhaltenen Komödien feststellen lassen und weiter, dass auch für die Komödie Rhinthons ganz ähnliche Grundsätze und Inhalte zu gelten scheinen wie für die attische Komödie und dieses tarentinische Drama des Rhinthon somit einen Reflex einer attisch beeinflussten, italischen Komödientradition darstelle.⁹⁴⁶

Dearden formuliert differenzierter: „I find it hard to agree with an argument that claims *all* the comedies depicted on vases from western Greece were Attic in origin especially when there was such a flourishing local performance tradition, at least in Syracuse, and arguably in Apulia.“⁹⁴⁷ Eine solche Tradition wurde schriftlich zwar nicht überliefert, die Annahme lokaler Theaterproduktionen, wie sie schon vielfältig vorgeschlagen wurde,⁹⁴⁸ ist dennoch mehr als wahrscheinlich. Allein durch die Bilder ist sie jedoch schwer zu belegen.

Die vorliegende Untersuchung zeigte immerhin, dass nicht nur aufwendige Komödien mit einzigartiger Handlung, sondern auch kleinere Stücke ihren Eingang in die Bilderwelt fanden. Dies verdeutlicht, dass eben solche kleineren, nicht tradierten Stücke eine rege Verbreitung und Beachtung erhielten. Neben den vielbesprochenen Darstellungen, die eine Verbindung zur attischen Komödie annehmen lassen und die ein gebildetes Publikum voraussetzen, überwiegen die Darstellungen simplerer Scherze. Teils können sie mit den Mythenparodien der Mittleren Komödie und der dorischen Posse in Bezug gesetzt werden, gleichzeitig greifen sie aber auch Bilder und Geschichten auf, die auch außerhalb der griechischen Welt bekannt waren und nicht zwangsläufig griechischen Dramen entspringen mussten. Bei vielen der parodistischen Bilder und einfachen Kompositionen kann es sich ebenso um einfache Volkspossen gehandelt haben, die lokal entwickelt wurden.

Die Vielzahl der einfacheren Szenen, wie Helden- und Götterpersiflage, schelmische Sklaven oder Ehestreit legen Darbietungen einfacher Stücke von kleinen Schauspielgruppen nahe, die nicht örtlich gebunden waren. Man kann sich fahrende Schaustellertruppen vorstellen, die auf einfachen Holzbühnen in den Städten, aber auch in kleineren Orten gastierten.⁹⁴⁹

Themen, wie sie aus Komödientiteln der dorischen Posse, der Mittleren Komödie und des Rhinthon bekannt sind, wurden vermutlich nicht nur von den überlieferten Dichtern aufgegriffen, sondern ebenso von vielen weiteren, weniger tradierten Dramaturgen, die nicht für die großen Feste, sondern für kleinere Vorführungen in den italischen Orten schrieben.

Eine Parodie des trojanischen Sagenkreises – wie beispielsweise Priamos und Neoptolemos auf dem Krater **A 24** – kann ebenso in Unteritalien entstanden sein, wo bereits in den ersten Mythenbildern zahlreiche bekannte aber auch weniger verbreitete Geschichten um Troja auftraten⁹⁵⁰.

⁹⁴⁴ Csapo 1986, 390.

⁹⁴⁵ Mannack 2008, 198.

⁹⁴⁶ Hoffmann 2002, 172 f.

⁹⁴⁷ Dearden 2012, 286.

⁹⁴⁸ Dearden 2012, 280.

⁹⁴⁹ Todisco 2012, 262; Robinson 2014, 331.

⁹⁵⁰ Zu den zahlreichen Mythenbildern s. Giuliani 1995 und Todisco 2012.



Auch die im fortschreitenden 4. Jh. v. Chr. vereinfachten Motive und kleineren Szenen mit nicht mehr als zwei oder drei Protagonisten entstammen vermutlich einfachen Volksspielen, die in den verschiedenen Regionen lokal entstanden und variiert wurden. Beispielsweise zeigt das Bild des apulischen Glockenkraters **A 5** mit dem lagernden und schlemmenden Herakles, umstanden von zwei alten Possendarstellern mit Thyrsosstäben, ein nahezu generisches Motiv. Der schwelgerische, stets hungrige und eher faule Herakles ist ein Thema, das häufiger aufgenommen wird, wie auch auf dem kampanischen Glockenkrater **K 6**. Beide Bilder können auf verbreitete Dramen der Mittleren Komödie zurückgehen, vermutlich spiegelt sich in ihnen jedoch ein gängiges Witzrepertoire, aus dem lokal sowohl kleinere kabarettistische Stücke wandernder Schauspieler rekurrierten, als auch Maler schöpften.

Ähnlich dürfte es sich bei einfacheren Bildern verhalten, die sich auf das alltägliche Leben bezogen. So werden auch die Themen des ungehorsamen Sklaven (**A 45**, **K 9** oder **P 12**) und des begehrenden Liebhabers (**A 46**, **A 49**, **S 5** und **P 5**) Bestandteile vieler lokaler Produktionen gewesen sein.

Für viele der Possendarstellungen ist zudem von einer Eigenschöpfung eines unteritalischen Malers auszugehen. Wannagat stellte schon für komische Bilder der Archaik fest, dass die Verfremdung durch eine Umkehrung der Machtverhältnisse äußerst plakativ ist und sich besonders gut für eine bildliche Umsetzung eignet.⁹⁵¹ Einige der Possenbilder werden sich auf reale Bühnenaufführungen bezogen haben, andere hingegen nicht.⁹⁵² Ihnen genügt die Aussagekraft der kostümierten Darsteller in generischen Situationen. Diese Entwicklung zu einfachen Bildern entspricht nicht nur der Tendenz der gesamten unteritalischen Malerei zu einem engeren Kanon der Bildthemen und Simplifizierung der Motive, sondern verdeutlicht auch die Eigenständigkeit der Maler bei der Erfindung komischer Bilder unabhängig von realen Aufführungen.⁹⁵³

Die Eigenständigkeit führt auch zur weiteren Entwicklung der Possenbilder von szenenspezifischen zu generischen Bildern, die nicht mehr ein bestimmtes Theaterstück, sondern das dekorative Element des Theaters mit seiner Verbindung zu Dionysos, Wein und Symposion evozieren.⁹⁵⁴ Dies belegt zum einen den unabhängigen Umgang der unteritalischen Maler und Betrachter mit dem Theater, der in der Komposition eigener Bildmotive mündet. Zum anderen ist die Umdeutung des Schauspielers vom agierenden Theaterprotagonisten zum dionysischen Symbol eine Innovation, die durch lokale Gedanken und Vorstellungen entstehen konnten, die womöglich in einer lokalen Theatertradition Kampaniens verwurzelt waren.

Bereits im 5. Jh. v. Chr. werden Komödianten und Masken zu allgemeinen Symbolen für das Theater und die dionysische Welt, dies verschärft sich deutlich in der unteritalischen Malerei.⁹⁵⁵ Bereits im Bild des apulischen Kraters **A 72** ist eine Veränderung in der Bedeutung des komischen Darstellers zu sehen. Hier wird er dem Papposilen gegenübergestellt und dient mit diesem dem Dionysos durch die Weinlese. Ganz gleich, ob sich dieses Bild auf eine Bühnenaufführung bezieht oder ob es eine unabhängige Bildkomposition ist, es werden in ihm die Möglichkeit des Komödianten vorgeführt, Teilnehmer dionysischer Aktivitäten zu

⁹⁵¹ Wannagat 2015, 286.

⁹⁵² Vgl. Walsh 2009, 74.

⁹⁵³ Vgl. Dearden 2012, 282.

⁹⁵⁴ Vgl. Taplin 1994, 22.

⁹⁵⁵ Green 1995, 119.



sein und sich unter das halbmythische Gefolge zu mischen.⁹⁵⁶ Wein und Dionysos werden in der apulischen und besonders paestanischen Malerei nun nicht mehr (nur) von Satyrn und Mänaden begleitet, sondern von Komödianten, die gleichwertig ins Gefolge integriert werden.⁹⁵⁷ Bereits das Bild des attischen Pronomoskraters veranschaulicht die Verbindung von Darstellern mit Dionysos sowie deren Bezug zu Thiasos und Gelage.⁹⁵⁸ Doch ist die direkte Kombination von Komödiant und Dionysos ein typisch unteritalisches Motiv, das vor allem Assteas und Python eigenständig umsetzten.⁹⁵⁹

Ergebnis

Inspiration und Vorlagen der unteritalischen Possenbilder waren – nach Bildthemen, Kostümen und Masken zu werten – sowohl die attischen Komödien des 5. und 4. Jh. v. Chr., als auch lokale Possentraditionen, deren Entstehung und Verbreitung zwischen und parallel zur dorischen Posse des 6. und 5. Jh. v. Chr. und der Phlyakenposse des 3. und 2. Jh. v. Chr. zu vermuten sind.⁹⁶⁰ Aus diesem reichen Fundus an inhaltlichen Vorlagen entwickelten die Maler schließlich eigenständige, lokal-variierte Motive der Posse.

⁹⁵⁶ Vgl. Green 1994, 88.

⁹⁵⁷ Green 1994, 87 f.

⁹⁵⁸ Green 1994, 89.

⁹⁵⁹ Zu Neuerungen gehören auch dionysische Attribute, die erst in der unteritalischen Keramik intensiv genutzt werden wie der Narthex, der Kottabosständer und auch die Situla (Carpenter 2011, 255).

⁹⁶⁰ So auch bei Söldner 2011, 62.



8. Behind the Scenes

Das reiche Repertoire an Possen, das in Unteritalien und Sizilien aufgeführt wurde und seinen Niederschlag in den Gefäßbildern Unteritaliens fand, galt einem vielfältigen Publikum, das sich aus den Italioten der sehr unterschiedlichen griechischen Städte und den diversen Italikern, der ebenfalls sehr heterogen geprägten Regionen des Hinterlandes, zusammensetzte. Das Verständnis der italischen Bevölkerungen für das Theater sowie der Einfluss dieser auf das Theater und die Possenbilder ist Thema reger Debatten.⁹⁶¹ Insbesondere Robinson wandte sich 2004 gegen die bestehende Ansicht, die ‚Phlyax Vases‘ seien ausschließlich für die griechische Bevölkerung geschaffen worden. Stattdessen plädiert er für eine differenzierte Betrachtung und eine Berücksichtigung der indigenen Bevölkerungen.⁹⁶²

8.1 Italische Einflüsse

An dieser Stelle ist zu hinterfragen, inwieweit die Lokalbevölkerungen das griechische Theater adaptierten und als Kulturbestandteil aufnahmen, und vor allem inwieweit diese umgekehrt die Darstellungen und die Theaterwelt Unteritaliens prägten.

Prämisse um italische Einflüsse zu postulieren, ist die Annahme, dass die Fundverteilung der rotfigurigen Gefäße nicht auf Zufall beruht, sondern dem dezidierten Interesse der italischen Bevölkerung geschuldet ist. Auch wenn Tarent sicherlich der Hauptproduktionsort war, zeigte die Verteilung der bekannten Fundorte, dass viele Possenbilder aus italischen Orten stammten. Die zeitweise vorgeschlagene Erklärung für das Auftauchen attischer Komödien in indigenen Gebieten, es handle sich hierbei um zufällige Zweitverwendungen, ist nicht haltbar.⁹⁶³ Die Gründung der unteritalisch-rotfigurigen Werkstätten wurde vorrangig durch den längst bestehenden Absatzmarkt des Hinterlandes begünstigt⁹⁶⁴ und somit muss davon ausgegangen werden, dass die Bildthemen explizit für Käufer gewählt wurden.⁹⁶⁵ Folglich ist anzunehmen, dass auch bei den indigenen Käufern nicht nur ein Interesse am Gefäß und seiner Funktion bestand, sondern ebenso an seinem Bildthema. Mit diesem Interesse einhergehend ist von einem Verständnis für die Bildinhalte auf Seiten der Käufer auszugehen.

Die unteritalische Keramik insgesamt tritt seit Produktionsbeginn in den indigenen Regionen auf. Bereits Gefäße des Amykos Malers stammen aus peuketischen Gräbern, wie in Turi. Wenig jüngere, ebenfalls lukanische, sind auch in den Gräbern Ruvos zu finden.⁹⁶⁶ Die Fundorte der Possenbilder (Karte. 3) Ruvo, Bitonto, Armento, Canicattini Bagni, Grammichele, Capua, Pontecagnano, Nola, Buccino, Paestum, Montesarchio, Sant'Agata dei Goti erlauben die, regen Verbreitung der Possenmotive in den indigenen Orten Mittelapulien, Siziliens und Kampaniens zuerahnen.

⁹⁶¹ So bei Hughes 2003; Robinson 2004; Taplin 2007; Todisco 2012; Carpenter 2014; Robinson 2014.

⁹⁶² Robinson 2004, 197 f.

⁹⁶³ Robinson 2004, 208.

⁹⁶⁴ Carpenter 2003; Robinson 2004, 195; Herring 2007, 15.

⁹⁶⁵ Carpenter 2003, 20; Robinson 2004, 200.

⁹⁶⁶ Riccardi 2014, 133–151.



Apulien

Bereits der in Ruvo gefundene, attische Pronomoskrater verweist auf das Interesse von Dauniern am Theater, auch wenn die dargestellte Aufführung mit sicherlich in Athen stattgefunden hatte.⁹⁶⁷ Gerade für Ruvo, das schon früh in engem Handelskontakt zu griechischen Städten stand, ist eine ähnlich frühe Kenntnis des griechischen Theaters naheliegend. Carpenter stellte zudem heraus, dass das daunische Ruvo nicht allein mit dem nahe gelegenen Tarent und weiteren westgriechischen Städten in Kontakt stand, sondern über seinen Hafen auch Handel mit dem griechischen Festland betrieben habe.⁹⁶⁸ Dies dürfte ebenso für andere Orte gegolten haben, wenn auch in geringerem Ausmaß. Die frühen Kontakte und der Austausch der Messapier und Lukaner mit den Italioten dürften den übrigen archäologischen Zeugnissen nach sogar enger gewesen sein, als die Ruvos.⁹⁶⁹ Die zahlreichen apulischen Gefäßbilder wurden folglich sowohl für Italioten wie für Italiker gefertigt. Ab wann die italische Bevölkerung eine explizite Berücksichtigung fand und damit einen direkten Einfluss auf die Bildmotive hatte, ist bislang schwer nachzuvollziehen. Bereits der New Yorker Krater **A 1** weist Elemente einer Mischkultur auf: Die Beischriften sind zwar im attischen Dialekt geschrieben, das *beta* aber als dorischer Buchstabe. Dies zeigt, dass attisch zwar als Sprache der Komödie galt, der Maler aber im tarentinischen Dorisch schrieb. Eine attische Komödie wurde folglich von den Dorern Tarents aufgenommen, ohne dass hierin eine trennende Diskrepanz bestand.⁹⁷⁰ Die Frage nach den Lokalproduktionen und dem Einfluss der Hinterlandsbevölkerung ist hier naheliegend. So spekuliert Robinson: „I would further suggest, more tentatively, that the prominence of comic vases in a place like Ruvo was partly due to the fact that they could overlay some local type of performance, perhaps”.⁹⁷¹

Apulische Bilder liefern einige Indizien, die für iapygisch geprägte Possen sprechen. Neben dem deutlichen Interesse am Thema, wie es die Vasenbilder veranschaulichen, sprechen die Gefäßformen und vereinzelt Schriftquellen für das eigenständige Interesse an Dramen und Aufführungen der Peuketier und Daunier: Ein Beleg indigenen Einflusses auf tarentinische Töpfer ist die Gefäßform des Askos, die – wie einige weitere – indigene Gefäßtypen kopiert. Askoi sind nachgewiesenermaßen explizite Exportware für den Absatzmarkt Nordapulien.⁹⁷² Die Form wird in Daunien bereits seit dem 9. Jh. v. Chr. verwendet und taucht in den Funden Tarents nahezu nicht auf.⁹⁷³ Die apulischen Askoi **A 45** und **A 73** gehören in diesen Bereich. Neben der Form merkt Robinson auch die Muster oberhalb der Bildfelder an. Die geometrischen Formen der Rauten auf dem Gefäßscheitel von **A 45** und die ebenso platzierten Dreiecke auf **A 73** erinnern an Muster, die Flechtwerk nachahmen. Ähnliche Muster sind in der daunischen Keramik weit verbreitet.⁹⁷⁴ Diese Askoi belegen, dass die Bevölkerungen des apulischen Hinterlandes nicht nur gerne Possenbilder kauften, sondern, dass diese auch gezielt für sie gefertigt wurden.

Green vermutet darüber hinaus, dass die Entwicklung der apulischen Possenbilder, von aufwendigen, mehrfigurigen Szenen zu simpleren Bildern, auf die indigenen Käuferschaft zurückgehen könnte: „We know very little of the composition of the city’s population at this

⁹⁶⁷ Taplin 2012, 248.

⁹⁶⁸ Carpenter 2003, 3 f.

⁹⁶⁹ De Juliis 1988.

⁹⁷⁰ Csapo 2014c, 112.

⁹⁷¹ Robinson 2004, 208.

⁹⁷² Robinson 2004, 194.

⁹⁷³ Robinson 2004, 195.

⁹⁷⁴ Robinson 2004, 194; Nachzuvollziehen beispielsweise auf dem Askos London BM 1850,0823.1.



period, so we cannot say with any confidence if Greek tastes were changing, or if there had been an influx of non-Greek people who were perhaps less appreciative of the conventions and nuances of the Greek stage, or if, indeed, it was made for deliberate (as distinct from casual) export to the native populations outside Taranto itself, some of whom were adopting more and more aspects of Greek culture at this time.⁹⁷⁵

Sizilien

Sizilische Gefäße stammen zumeist aus unbekanntem Fundumständen, lediglich Grammichelle und Canicattini Bagni sind als Fundorte bekannt. Beides Orte mit einem größeren Anteil griechischer Bevölkerung. Und auch ikonographisch weisen die Bilder wenige Elemente auf, die von Darstellungen der Mittleren Komödie abweichen. Ein indigener Einfluss auf die sizilischen Possenbilder an Hand der bisher bekannten Darstellungen nicht nachzuvollziehen.

Kampanien

Die dem mit griechischen Vasenbildern vertrauten Betrachter ungewöhnlich anmutenden Bilder kampanischer Maler beschrieb Green als außerhalb der griechischen Tradition liegend und damit als Reflex anderer, lokaler Bevölkerungen.⁹⁷⁶ Beim Xantia der Oinochoe **K 11** erkennt Robinson, aufgrund des ungewöhnlichen Kostüms und der unbeholfenen Schreibweise der Beischrift, einen oskischen Einfluss.⁹⁷⁷ Er folgt hier Pontrandolfo⁹⁷⁸ in der Annahme, dass sich in den kampanischen und paestanischen Bildern griechische, etruskische und italische Einflüsse mischten. Darüber hinaus nimmt er an, dass dies nicht bloß für die Bilder, sondern auch das Theater der Region galt.⁹⁷⁹

Erste Besonderheit der kampanischen Possenbilder ist ein anachronistischer Zug in den Kostümen. Maler Kampaniens nutzen um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. noch lange Phalloi und dicke Wamse, als diese in Apulien und Sizilien schon aus der Mode waren. Dies mag bereits für deren relative Unabhängigkeit sprechen. Die Bilder der Gefäße **K 3** mit handelnden Marktleuten mit ihren stupsnasigen Masken und **K 6** mit dem Fisch essenden Vielfraß können gut lokale Produktionen zum Vorbild haben. Zwischen 300 und 240 v. Chr. adaptierten oskische Dichter griechische Komödien und übersetzten sie ins Oskische und Lateinische.⁹⁸⁰ Die vermutlich im 4. Jh. v. Chr. im kampanischen Atella entstandene oskische Farce bestand aus improvisierten Stücken mit einigen Standardfiguren. Grob umriss die ‚Atellan farce‘ die Themen Stolz, Kummer, Neid, Ärger, Lust sowie Gefräßigkeit und wurde von fahrenden Truppen als nicht professionelles Volkstheater in der Region aufgeführt.⁹⁸¹

Die ungewöhnlichen Masken- und Kostüme der Bilder von Gefäßen wie **K 1**, **K 3**, **K 4**, **K 5**, oder **K 6** bezieht Robinson zudem nicht auf fehlende Kenntnisse der Maler, sondern begründet sie mit einem anders gelagerten Interesse in der Wiedergabe.⁹⁸² Die Maler standen nicht in der Tradition akkurater, realistischer Maskenbilder, sondern betrachteten die Maske als ein Element der komischen Figur, die im Bild eigene Züge annehmen konnte, wie einen

⁹⁷⁵ Green 2012, 315 f.

⁹⁷⁶ Green 2012, 327.

⁹⁷⁷ Robinson 2004, 206. Ganz im Gegensatz hierzu, betrachtet Green die Figur des Xantias auch 2015 noch als Verweis, der kampanische Maler hätte vermutlich keine Komödien aus eigener Anschauung gekannt (Green 2015, 49).

⁹⁷⁸ Pontrandolfo – Rouveret 1992, 269.

⁹⁷⁹ Robinson 2004, 206–207.

⁹⁸⁰ Denard 2007, 146.

⁹⁸¹ Nielsen 2002, 157; Denard 2007, 147.

⁹⁸² Robinson 2014, 320.



geschlossenen Mund (K 4). Diskrepanzen legen weiter die Vermutung eigener Maskentypen der kampanisch-oskischen Darsteller nahe, wie dies auch Miniaturmasken vermuten lassen.⁹⁸³

Paestum

Hughes und ihm folgend Green halten die paestanischen Bilder für Zeugen mit geringem Aussagewert über Theaterpraktiken.⁹⁸⁴ Ihnen erscheinen sie, durch die teils altmodische anmutende Wiedergabe der Kostüme und der Entwicklung von akkuraten Theaterbildern zu verallgemeinernden Szenen fernab der Bühne, auf Erinnerungen zurückzugehen, die aus Sizilien übergesiedelte Maler mitbrachten, und die dann aufgrund eines fehlenden Theaters in Paestum und Kampanien verblassten. Ein weiteres Indiz für einen fehlenden Bezug zu realem Theater sieht Green im Verhältnis der bühnenbezogenen Bilder und den Darstellungen in denen Darsteller ganz ohne Bühnenbezug auftreten.⁹⁸⁵ Hughes nimmt bereits als Prämisse an, dass Bewohner Paestums kaum oder gar keine Gelegenheit hatten ein griechisches Drama zu sehen.⁹⁸⁶ Die aufwendige Reise von anderen griechischen Städten nach Paestum und Kampanien, die vorrangig oskische Bevölkerung der Region und fehlende architektonische Hinweise auf ein griechisches Theater in Paestum lassen ihn annehmen, dass auch fahrende Gruppen nur äußerst selten Paestum besucht hätten.⁹⁸⁷ Er argumentiert daher, dass alle Bilder der Maler um Assteas und Python auf Beobachtungen beruhen, die diese, insbesondere Assteas, auf Sizilien machten. Sie bezögen sich somit auf Aufführungen, die vor 350 v. Chr., also vor Entstehung der Bilder, aufgeführt wurden.⁹⁸⁸ Weiter schlußfolgert er zur Entwicklung der Motive: „Evidently, Assteas and Python recognized that the demand for comedy imagery was steady, but not strong; that actors were perceived as equivalent to other Dionysian figures; and that ultimately, a mask served the purpose as well as an actor. This suggests that most Paestans were unfamiliar with comedy.“⁹⁸⁹

Eine dem Markt angepasste Veränderung der Bildauswahl ist durchaus anzunehmen, auch ist die Verkürzung der Bildaussagen auf ihre wesentlichen Elemente, in diesem Fall Schauspieler und schließlich Masken, zu beobachten. Doch gilt dies nicht allein für Paestum. Zwar ist die Anzahl der Possenbilder in Paestum kleiner als in Apulien, im direkten Vergleich ist dieser Unterschied jedoch wesentlich geringer: Zum einen durch die allgemein wesentlich höhere Produktion bemalter Keramik in Apulien und das dortige Bildspektrum, zum anderen in Anbetracht der Zeitstellungen. So gehen die Possenbilder in Apulien bereits um die Mitte des 4. Jh. v. Chr. zurück, während sie dann in Paestum erstmals auftreten. Unter diesen

⁹⁸³ Vgl. Nielsen zu „non-canonical miniature masks“ in Kampanien, die auf parallele Theaterriten verweisen mögen (Nielsen 2002, 158).

⁹⁸⁴ Hughes 2003, 296; Green 2012, 323. Noch 1995 schrieb Green dagegen über Kampanien „[...] there are several comic scenes which have enough distinctiveness of style to show that there must have been local performance“ (Green 1995, 112).

⁹⁸⁵ Green 2012, 323.

⁹⁸⁶ Hughes 2003, 282.

⁹⁸⁷ Auf ebenfalls fehlende Theaterkonstruktionen in Tarent und auf Lipari verweist Hughes in der Fußnote und bemerkt hier die Divergenz zwischen gefundenen Theaterbildern und nicht vorhandenen Theatern, die er hier jedoch mit der modernen Überbauung der Städte erklärt (Hughes 2003, 282 und Anm. 5).

⁹⁸⁸ „[...] his pictures may recall theatrical practice before 350, but cannot reflect performance in the third quarter of the century unless, in spite of the circumstantial evidence, comedy was performed at Paestum.“ (Hughes 2003, 283). Dies bekräftigt er weiter unten durch die Annahmen, die Bilder des Assteas gäben bereits veraltete Theatergebräuche wieder, die er aus Sizilien erinnere, nicht aktuelle, da es diese in Paestum nicht gegeben habe (Hughes 2003, 296).

⁹⁸⁹ Hughes 2003, 288.



Umständen ist ein Rückschluss auf fehlendes Theater in Paestum somit keineswegs nachvollziehbar.

Wie in Kampanien erscheinen auch auf den paestanischen Bildern aus der Mitte des 4. Jh. v. Chr. die Kostüme der älteren Darstellungen. Auf den gleichen Bildern sind daneben zeitgenössische Maske zu sehen, wie die der jungen Frau im Hintergrund des Berliner Kelchkraters **P 6**. Beides zusammen verweist auf längerfristige Einflüsse griechischer und nicht-griechischer Tradition, die sich in den Bildern mischten.

Zur Auffassung der Komödianten im Thiasos und schließlich in Kombination mit Dionysos bestehen zwei Ansichten. Nach der ersten sahen die Paestaner (und Kampaner) Komödianten im Gefolge als imaginäre Thiasosteilnehmer, die nicht mehr mit einer realen Aufführung im Theater verbunden wurden.⁹⁹⁰ Demgegenüber steht die andere Annahme, die Komödianten müssten als reale Personen in einer dem Thiasos nahen, aber lebensweltlichen Feier nach einer Aufführung verstanden werden.⁹⁹¹ Diese Thesen gehen von einem sehr unterschiedlichen Einfluss der Regionalbevölkerung aus. Erstere sieht sie als ungebildete, von der griechischen Kultur distanzierte Mehrheit, die andere versteht sie als hellenisierte, attischen Sitten folgende Untergruppe. Beide Interpretationen sprechen der Lokalbevölkerung dabei einen Einfluss zu, der das Bildthema bestimmte. Zielführen ist daher ein unvoreingenommener Blick, der die Bilder nicht mehr vor dem Hintergrund griechischer, sondern paestanisch-kampanischer Traditionen betrachtet.

Einfluss der Italiker

Eine Textstelle des Aristoxenos von Tarent beleuchtet den Einfluss der italischen Bevölkerung auf das Theater aus tarentinischer Sicht.⁹⁹² Dieser Stelle ist zu entnehmen, dass erstens ein Theater in Paestum existierte und zweitens, dass es eine merkliche, indigene Beeinflussung auch im Bereich des Theaters gab.⁹⁹³ Aristoxenos schrieb Ende des 4. Jh. v. Chr. über die Poseidonier, sie seien völlig barbarisiert. Dies bezog er auf das allgemeine Wirken der Lukaner in Paestum, das Ende des 5. Jh. v. Chr. von eben diesen eingenommen wurde. Weiter beschwert er sich, dass auch „unser“ Theater, vermutlich das griechische oder genauer tarentinische, barbarisiert sei.

Ein anders gelagerter Einfluss der lokalen Bevölkerung ist auf einem den Possenbildern verwandten Gefäßbild zu beobachten. Das Bildfeld eines Glockenkraters in einer neapolitanischen Privatsammlung⁹⁹⁴ zeigt eine Dreiergruppe aus zwei Frauen und einem grotesken Mann in ihrer Mitte. Die Frauen sind je eng in einen bodenlangen Mantel gewickelt, wodurch sie auffallend unproportioniert wirken. Beide haben massige Körper, die durch die flächige Gestaltung des Mantels breit und unförmig erscheinen, im Gegensatz dazu wirken ihre Köpfe sehr klein. Der mittig stehende Mann erscheint darüber hinaus geradezu degeneriert: mit einem übergroßen, kahlen Kopf mit dunklem, spitz zulaufendem Bart, dünnen Beinen und einem langen, hängenden Phallos, die unter dem kurzen, in der Taille gebundenen Gewand hervorragen. Die Arme sind gänzlich im kurzen Gewand verschnürt, so dass Kopf und Oberkörper als unförmiger Klumpen über den dünnen Beinen prangen. Diese wiederholt

⁹⁹⁰ Hughes 2003, 289.

⁹⁹¹ Green 1995, 110–112.

⁹⁹² Aristox. Fr. 124.

⁹⁹³ Vgl. Robinson 2004, 209.

⁹⁹⁴ Neapel, Privatsammlung 494, Siamese-Maler, ca. 360–320 v. Chr., H: 40,2 cm, LSC Supp. III, 168, Nr. 2/901a, Taf. 19,2.



als Schauspieler gedeutete Figur steht mit ihrem großen, maskenhaften Gesicht und den dünnen Beinen mit langem Phallos ikonographisch zwischen den Komödianten der Possenbilder und Groteskendarstellungen, wie sie auf zahlreichen weiteren Gefäßbildern zu sehen sind.⁹⁹⁵ Auch wenn dieser Krater auf Grund einer fehlenden Kostümierung nicht zu den Possenbildern zählt, steht er in einer interessanten Beziehung zu diesen. Wie Green feststellte, ist das Bild nicht schlicht Resultat eines missglückten Malversuches, sondern wurde sorgfältig vorgezeichnet und erzielt somit einen beabsichtigten Effekt.⁹⁹⁶ Dieser Effekt, der mit Sicherheit von den Verzerrungen der Theatermasken und Kostüme beeinflusst ist, wurde bereits als Ausdruck gewandelter Vorlieben gedeutet: „They were no longer the aims we traditionally associate with Greek culture but reflected those of a different, local population.“⁹⁹⁷ Es bestätigt sich hier eine Entwicklung der Bildsprache von einer traditionell griechischen zu einer individuell italischen.

Die bei diesem äußerst untypischen Beispiel angedeutete These hat eine wesentliche Tragweite für die gesamte Entwicklung der italischen Bilder, die sich von einer griechischen Ikonographie zu einer eigenen, italischen entwickelte. Über die Bilder hinaus ist ein Einfluss der italischen und vermutlich eben auch italischen Bevölkerungen auf die attische Komödie selbst nicht auszuschließen. Die Mittlere Komödie mit ihren geringeren Bezügen zu Politik und lokalspezifischen Späßen⁹⁹⁸ eignete sich besonders gut für Aufführungen an verschiedenen Orten. Daher erwägt Denard, dass sie womöglich durch die zunehmende Nachfrage außerhalb Athens entstand.⁹⁹⁹ Und auch Green vermutet, dass das geringere Interesse an den innenpolitischen Themen Athens in Unteritalien und Sizilien die Entwicklung der griechischen Komödien von politischen hin zu allgemeinen Themen beeinflusste.¹⁰⁰⁰ Beide betrachten lediglich die Westgriechen, nicht Daunier, Peuketier, Lukaner oder Osker als treibende Kraft, doch hatten auch diese augenscheinlich ein reges Interesse an Theateraufführungen und somit einen – wenn nicht direkten, so doch mindestens indirekten – überregionalen Einfluss.

8.2 Das Publikum

Das Auftreten der verschiedenen Varianten der Possenbilder in italiotischen und italischen Siedlungen bestätigt eine weiträumige Verbreitung des griechischen Theaters in Unteritalien, wie auch das merkliche Interesse der italischen Bevölkerungen in den von griechischen Metropolen entfernteren Gegenden Kampaniens, Nordapulians und Zentralsiziliens.¹⁰⁰¹ Das relativ gesehen geringere Vorkommen der Bilder in den Gräbern des Hinterlandes mag zudem noch an ungleichen Bestattungssitten liegen. Dort können im täglichen Gebrauch wesentlich mehr Gefäße mit Possenbildern aufgetreten, jedoch nicht als Grabbeigaben genutzt worden sein.¹⁰⁰² Folglich bestanden ein Verständnis für das Theater und ein Interesse, sowohl an den

⁹⁹⁵ Beispielsweise auf der kampanischen Oinochoe Boston MFA 81 (01.8036) oder dem Gnathia-Skyphos Malibu 82.AE.15.

⁹⁹⁶ Green 2012, 327.

⁹⁹⁷ Green 2012, 327.

⁹⁹⁸ Sidwell 2014, 67.

⁹⁹⁹ Denard 2007, 145.

¹⁰⁰⁰ Green 1994, 67.

¹⁰⁰¹ Vgl. Dearden 2012, 272–288.

¹⁰⁰² Robinson 2004, 198; Robinson 2014, 319.



Themen der Dramen, als auch an der Darstellung der Bühnenaufführungen, bei einer nennenswerten Anzahl von Italioten und Italikern, die die Nachfrage an Theatermotiven entscheidend mitbestimmten.

Die akkuraten Wiedergaben von Holzbühnen, Säulen, Vorhängen und Bühnenelementen wie Türen reflektieren zweifelsfrei eigenständige, ausgereifte Theaterproduktionen im ganzen Bereich Unteritaliens und Sizilien.¹⁰⁰³ Über die weitestgehend akzeptierte Annahme hinaus, dass die Bewohner der größeren griechischen Städte Unteritaliens mit dem Theater vertraut waren, ist eine Verbreitung des Theaters im indigenen Hinterland aus den Bildern und deren Verbreitung abzuleiten. Robinson schreibt so auch: „The conclusion – that various painters in Taranto knew that the purchasers in some indigenous centres were familiar with and would appreciate characters from the comic stage – is inescapable.”¹⁰⁰⁴ Demnach kannte und verstand eine nennenswerte Gruppe der Italiker das Theater und integrierte es in ihre eigene Bilder- und vermutlich auch Lebenswelt.

Rezipienten der Possenbilder waren folglich sowohl griechisch geprägte Italioten, wie auch verschiedene Gruppen der Italiker.

Verständnis der Bevölkerungen

Umstritten ist, inwieweit die italische Bevölkerung griechische Theaterbilder verstand. Anzunehmen ist, dass mindestens die lokalen Eliten nicht nur Kenntnis vom Theater, sondern auch ein Verständnis für den Inhalt der Stücke hatten.¹⁰⁰⁵ Durch die Nutzung italischer Gefäßformen wie Voluten- und besonders Kolonettenkratere für komplexe Mythenbilder mit und ohne Bezüge zu tragischen Dramen, schloss Carpenter auf ein dezidiertes Interesse und fundierte Kenntnisse der griechischen Erzählungen innerhalb der japygischen Bevölkerungen.¹⁰⁰⁶ Zu den Possenbildern schrieb Robinson: „At a minimum, we should accept Phlyax vases were buried with Italians as prestigious items, used to associate the deceased with an important facet of metropolitan Greek culture, in the same way that strigilis and alabastra and symposium sets appear at the same time. I would go further and suppose that amongst the elite of a place like Ruvo, from where so many of the theatrical vases have come, the level of understanding was very much more intimate, and probably also connected to Dionysos in his funerary role.”¹⁰⁰⁷ Damit postuliert er, dass zumindest Teile der daunischen Bevölkerung sowohl das Theater als Inszenierung wie auch die vorgeführten Dramen kannten und verstanden und weiter den kultischen Rahmen des Theaters auf die kultische Bedeutung des Dionysos im Grabkontext umlegten.

Dagegen stehen Ansichten, nach denen die indigene Bevölkerung Apuliens die Theaterbilder zwar schätzten, jedoch nicht selbstständig verstehen konnten. Insbesondere das Problem des Sprachverständnisses und somit der Vermittlung der Dramen wurde verschieden diskutiert: Giuliani¹⁰⁰⁸ und Todisco¹⁰⁰⁹ gehen davon aus, dass höchstens einzelne Bewohner Ruvos und in noch geringerem Maße der übrigen japygischen Städte Griechisch verstanden hätten. Somit benötigten sie Übersetzungen der Bildinhalte mittels eines Dolmetschers. Nach Giuliani könnte dies ein professioneller Redner gewesen sein, nach Todisco der Maler der Gefäße oder

¹⁰⁰³ Denoyelle 2010, 108.

¹⁰⁰⁴ Robinson 2004, 200.

¹⁰⁰⁵ Robinson 2004, 208

¹⁰⁰⁶ Carpenter 2003, 10.

¹⁰⁰⁷ Robinson 2004, 208.

¹⁰⁰⁸ Giuliani 1995, 152–158.

¹⁰⁰⁹ Todisco geht sogar davon aus, dass auch geringe Sprachkenntnisse unter Dauniern sehr selten waren (Todisco 2012, 258–270).



dessen Händler.¹⁰¹⁰ Beide vermuten folglich, dass selbst in Apulien ein Verständnis der indigenen Bevölkerung vom Theater und den Dramenstücken zu bezweifeln sei.

Für mindestens Messapien und Peuketien nimmt Lombardo hingegen die Präsenz griechisch sprechender Bewohner seit der Spätarchaik an.¹⁰¹¹ Dies leitet er aus verstreuten, aber durchaus nennenswerten epigraphischen Zeugnissen in griechischer Schrift und Sprache ab.¹⁰¹² Insbesondere Robinson wehrt sich gegen die Ansicht, Sprache hätte ein Hindernis der Verbreitung des Theaters sein können, immerhin lebten Italioten und Italiker seit dem 8. Jh. v. Chr. in direkter Nachbarschaft und seit dem 7. Jh. v. Chr. sind Italiker in griechischen Städten und Italioten in italischen nachweisbar.¹⁰¹³ Zumindest für große Städte wie Ruvo ist keineswegs von einer Sprachbarriere auszugehen. Ganz im Gegenteil ist durch die Annahme lokaler Dramenproduktionen sogar zu vermuten, dass Posseninszenierungen auch in lokalen Dialekten aufgeführt wurden.

Dies ist besonders für die Volkspossen Kampaniens anzunehmen, die sich später in der oskischen Posse niederschlägt. Auch die Possenbilder mit ihren Provenienzen in Kampanien und Paestum verdeutlichen, dass die Bilder nicht bloß zur Präsentation griechischer Elemente gewählt wurden, sondern in ihren lokalen Eigenheiten speziell die Vorstellungen der indigenen Käufer wiedergeben. Aussagen über die paestanischen Possenbilder, wie die Greens, sind somit nicht haltbar: „They seem rather to derive from a memory of comedy as performed and represented on pots in Sicily, created to satisfy what Aristoxenos described as the sad nostalgia of the ethnic Greeks in this Lucanian town for their cultural past.“¹⁰¹⁴ Ganz im Gegenteil scheinen gerade die einfacheren Bilder Paestums und Kampaniens die breite Kenntnis von Theateraufführungen innerhalb der indigenen Bevölkerungen Apuliens und Kampaniens, wie auch deren Bedeutung für die Keramikproduktion zu verdeutlichen. Gleichwohl bleibt festzuhalten, dass es vor allem die einfacheren Possenbilder mit weniger und standardisierten Figuren sind, die sich vornehmlich in den indigenen Orten fanden. Eine vollwertige Kenntnis des attischen Theaters in den Orten des Hinterlandes ist damit nicht belegt. Dieses wird aber zumindest Teilen der daunischen, peuketischen, sikulischen und lukanischen Bevölkerung vertraut gewesen sein, wie es herausragende Darstellungen wie die Kratere **A 1, A 4, A 8, A 22, A 39, K 10, P 3** und **P 6** mit ihren Fundorten untermauern.

Lukanien

In Lukanien sind Theateraufführungen durch das sehr früh gebaute Theater Metaponts bis in das 7. Jh. v. Chr. nachzuvollziehen. Eine gute Kenntnis des Theaters und damit der tragischen und komischen Dramen darf somit mindestens bei der Bevölkerung der griechischen Städte Lukanien angenommen werden. Dies bestätigen die lukanische Gefäßbilder mit Tragödiendramen und Satyrspielen. Possenbilder aus lukanischen Werkstätten gibt es dagegen nicht sehr viele. Die wenigen lukanischen Possenbilder mit Provenienzbestimmungen stammen bisher ausschließlich aus eng mit Metapont in Verbindung stehenden Orten.

Eine indigene Käuferschaft der lukanischen Bilder ist bisher nicht nachweisbar. Somit ist aus diesen Bildern zunächst nur eine Nutzung durch griechisch geprägte beziehungsweise mit dem griechischen Theater vertraute Rezipienten abzuleiten.

¹⁰¹⁰ Todisco 2012, 268.

¹⁰¹¹ Lombardo 2014, 52.

¹⁰¹² Lombardo 2014, 46–51.

¹⁰¹³ Robinson 2014, 323.

¹⁰¹⁴ Green 2012, 323.



Das generell geringe Auftreten von Possenbildern in Lukanien zeigt zudem, dass ein Theater kein Garant für Theaterbilder war und dass hier Possenbilder, zumindest als Grabbeigaben, keine große Rolle spielten.

Apulien

Ein Theaterbau konnte in Tarent noch nicht ausfindig gemacht werden, doch berichten mehrere antike Quellen über die Theaterliebe der Tarentiner.¹⁰¹⁵ Ebenso belegen die zahlreichen apulischen Gefäße mit tragödienbezogenen Darstellungen die rege Verbreitung der Dramenerzählungen und verschiedener Theaterelemente bis weit in den daunischen Norden. Somit korreliert die Überzahl der apulischen Possenbilder nicht nur mit der Gesamtzahl der apulischen Gefäße, sondern auch mit der schriftlich überlieferten Theateraffinität der Tarentiner und der Beliebtheit der Mythenbilder mit Theaterelementen in den indigenen Orten.

Relativ viele Fundorte apulischer Gefäße sind bekannt und zeigen die Verbreitung der Possenbilder sowohl in griechischen wie auch in japygischen Gegenden. Apulische Possenbilder sind über Tarent hinaus aus dem norddaunischen Ruvo und dem peuketischen Bitonto bekannt. Anders als im lukanischen Hinterland fanden Possenbilder einen guten Absatzmarkt im apulischen Hinterland. Dies dürfte zum einen an den leichter passierbaren Wegen der apulischen Ebenen im Gegensatz zu den Abruzzenausläufern in Lukanien gelegen haben. Sie ermöglichten sowohl Gefäßhändlern einen leichteren Transport, als auch fahrenden Truppen die Reise in kleine Orte. Zum anderen begünstigte der engere Kontakt der Peuketier und schließlich auch Daunier mit ihren griechischen Nachbarn einen Austausch. Die Fundkontexte legen nahe, dass bereits die unteritalische Keramik des späten 5. und frühen 4. Jh. v. Chr. in Gräbern der Eliten Verwendung fand, während die einfacheren Gefäße des späteren 4. Jh. v. Chr. mit vereinfachten Motiven, die sich zur Massenproduktion eigneten, auch in einfacheren Gräbern zu finden ist.¹⁰¹⁶ Es folgt hieraus, dass neben den Tarentinern auch die Bewohner der größeren japygischen Orte Kenntnis von und Interesse am Theater hatten.

Sizilien

Für Sizilien ist eine lang zurückreichende und intensive Theaterkultur belegt. Nicht nur gehörte das Theater von Syrakus zu den ältesten Steintheatern, auch ist das Wirken Epicharms und Aischylos auf Sizilien gut dokumentiert. Dies bekräftigen ebenso die Gefäßbilder mit Darstellungen des tragischen Theaters. Einzig für sizilische Bilder konnte eine eindeutige Zuweisung von Vasenbildern zu Dramenaufführungen zweifelsfrei vorgenommen werden, da auf einigen wenigen sizilischen Bildern mit tragischen Darstellern Bühnen angegeben sind.¹⁰¹⁷ Dem entsprechen auch die sizilischen Possenbilder mit ihren hohen, raumgreifenden Bühnen. Damit belegen die Possenbilder die Beliebtheit auch der Komödien auf Sizilien. Mit ihren bisher bekannten Fundorten in der Umgebung von Syrakus verdeutlichen sie die Bedeutung des Bühnentheaters bei der Bevölkerung im Wirkungsraum Syrakus, die sich immerhin in Grammichelle, dem Fundort des Fragments **S 10**, aus Griechen und Sikulern zusammensetzte. Die Possenbilder unterstreichen somit die Annahme einer hochentwickelten Theaterkultur (Ost-) Siziliens und zeigen, dass diese zumindest bis ins nahe Hinterland von Syrakus bekannt war.

¹⁰¹⁵ Cass. Dio, Fr. 39.5; Dion. Hall. 14. 5–8.

¹⁰¹⁶ Carpenter u. a. 2014, 7.

¹⁰¹⁷ Vgl. Kap. 3.1 (Abb. 6).



Kampanien

Für die Orte Kampaniens sind keine Theaterarchitekturen aus dem 4. Jh. v. Chr. bekannt. Ebenso stammen keine Gefäßbilder mit einem eindeutigen Bezug zu Tragödienaufführungen aus kampanischen Werkstätten. Sehr wohl waren auch hier Mythenbilder verbreitet, die einen gewissen Bildungsgrad voraussetzten, explizite Bühnenelemente treten jedoch nicht auf. Possen mit Bühnen (**K 7**) und deutlichen Kostümen sind dagegen verbreitet in den Orten der Kampaner und Osker (Karte 3). Hier zeigt sich nun aber ein anderes Bild als in den übrigen Regionen. Masken und Kostüme komische Darsteller waren den kampanischen Malern und Betrachtern offensichtlich bekannt, wurden hier jedoch abweichend wiedergegeben. Auch die Possenthemen unterscheiden sich und weisen in Gestaltung und Thematik Einzigarten auf, die auf eine separate Entwicklung und Tradition schließen lässt. Das Auftreten der Possenbilder in indigenen Orten, gemeinsam mit mehreren paestanischen Possenbildern, zeigt das Interesse der lokalen Bevölkerungen am Theater. Die teils simpleren Szenen und der starke kampanische Einfluss zeigen aber auch, dass vornehmlich ein Interesse am lokalen Theater bestand, nicht unbedingt an den großen griechischen Inszenierungen.

Paestum

Auch in Paestum wurde ein Theater – soweit nachgewiesen – erst später gebaut. Dennoch lässt die Nähe räumliche und wirtschaftliche zu Syrakus vermuten, dass auch die Bewohner Paestums früh in Kontakt mit dem Theater kamen. Einige Bilder mit Tragödienbezug weisen Bühnenelemente auf und auch die qualitativ hochwertigen Possenbilder mit Bühnen belegen eine gute Kenntnis der Bühnenkunst mindestens beim Maler Assteas. Die hohe Anzahl der paestanischen Possenbilder belegt darüber hinaus ein hohes Interesse am Thema bei der paestanischen und kampanischen Käuferschaft. Die Bilder traten in den Nekropolen, den Städten der näheren Umgebung und vereinzelt darüber hinaus auf. Die Käuferschaft umfasste demnach paestanische Italioten, Lukaner und Kampaner.

Im Westen Unteritaliens scheint das Interesse der indigenen Bevölkerung weniger der Darstellung von Komödienhandlungen als der Darstellung von Schauspielern gegolten zu haben. Dies spiegelt zum einen den Wandel der Komödien von einzigartigen Handlungssträngen zu generischen, sich wiederholenden Possen wieder, zum anderen den zusätzlich einhergehenden Wandel der Komödiantenfigur zu einem dionysischen Charakter, gleichgestellt zu Mänaden und Satyrn. Auch für diese zahlreichen Bilder mit bühnenfernen Motiven und vermutlich kultischem Hintergrund muss angenommen werden, dass die Betrachter mit dem Theater, der kultischen Bedeutung und dazugehörigen Festen vertraut waren. Hieraus leitet sich jedoch lokalspezifische Bedeutungen und das Motiv des Komödianten als Begleiter des Dionysos ab.

Die unterschiedlichen paestanischen Possenbilder zeigen, dass die lukanische und auch kampanische Bevölkerung sowohl Theateraufführungen kannte, als auch einen besonderen Bezug zur Figur des Komödianten als neue Gestalt der dionysischen Welt hatte.

Schlussfolgerung

Verteilung und Ikonographie der Bilder zeigen somit, dass das komische Theater in zahlreichen Orten Unteritaliens und Siziliens bekannt war. Und weiter, dass es sowohl von Italioten wie auch Italikern als Bildmotiv geschätzt wurde. In der Verteilung der Darstellungen zeigen sich jedoch deutliche regionale Schwerpunkte bezüglich der Quantität in den produktionsreichen Zentren Apulien und Paestum und der Qualität des Bühnenbezugs in



Apulien und Sizilien. In den stärker indigen geprägten Regionen Kampanien und Paestum traten die Wiedergabe von Bühnenbauten und der Kostümierung dagegen in den Hintergrund. Figurenreiche und bühnenlastige Bilder stammen vorwiegend aus Apulien, Paestum und Sizilien. Dies legt die Vermutung nahe, dass diese Reflexe aufwändiger Theaterproduktionen waren, wie sie in Tarent und Syrakus, vermutlich auch Metapont, stattgefunden haben und sich hierin der Einfluss des attischen Theaters in den griechisch geprägten Küstenstädten spiegelt. Darüber hinaus zeigen die regionalen Unterschiede, dass eine deutliche Mehrzahl der qualitativ hochwertigen Darstellungen insbesondere aus Gegenden kamen, die italiotisch geprägt waren, dass aber der Großteil der Gesamtzahl aus italischen Gegenden stammten. Aus der Feststellung, dass das Bildthema Komödie bewusst von Peuketiern, Dauniern, Kampanern und Lukanern gewählt wurde, ist zu schließen, dass zumindest Teile dieser Bevölkerungen mit einer lebendigen Theaterkultur vertraut waren, aber auch, dass diese nicht zwangsläufig nur der griechischen Traditionen entstammte.

Für die Italioten könnte das Theater auf Grund des geringeren Kontakts zum griechischen Festland durch die damaligen politischen und wirtschaftlichen Differenzen eine besondere kulturelle Bedeutung gewonnen haben, die aus den Aufführungen fahrender Gruppen wichtige kulturelle Ereignisse machte. Mit der Beigabe dieser Bilder in das Grab wiederum konnte eine Verbindung zur griechischen Kultur gezeigt werden, die gleichermaßen von indigenen Eliten zur Prestigesteigerung genutzt worden sein konnte.

Über solch eine transregionale Bedeutung hinaus legen viele der Bilder mit ihren lokalen Eigenheiten jedoch eine lokale Bedeutung nahe. Sie somit trotz aller Einheitlichkeit als Ausdruck regionaler Gebräuche und Vorstellungen zu verstehen, die im Osten und auf Sizilien Adaptionen des griechischen Theaters in Italien und für italische Bevölkerungen veranschaulichen, im Westen hingegen die Nutzung griechischer Ikonographie für indigene Traditionen und kultischer Vorstellungen vor Augen führt.



9. Kontextualisierung der Possenbilder

Um die Possenbilder mit ihrer Funktion und ihrer teils sicher auch sepulkralen Bedeutung zu verstehen, wird im Folgenden ihr weiterer Kontext betrachtet. Hierzu gehören die Beziehung der Gefäße und deren Bilder zu Dionysos, die Einbindung des Bildthemas Komödie in andere Darstellungen der dionysischen Welt sowie das Auftreten von Masken in anderen Kontexten.

9.1 Dionysische Bildkontexte

Die Possenbilder sind durch die Darstellung von Theater(figuren) inhaltlich eng mit dem Theatergott Dionysos verbunden.¹⁰¹⁸ Auch wenn Dionysos selbst nicht in die Dramenhandlung integriert war, so war er durch den konsumierten Wein, das gemeinsame, verbindende Fest, das Essen des Opfertieres und durch den Rollentausch der Darsteller allgegenwärtig.¹⁰¹⁹ Entstanden aus kultischen Ritualen und entwickelt für die höchsten Feste des Gottes waren die griechischen Theateraufführungen nicht nur Wettkämpfe, sondern stets Rituale zu Ehren des Gottes.¹⁰²⁰ Ob dies in Unteritalien zwangsläufig ebenso war, ist hingegen ungewiss. Zumindest berichtet Cassius Dio, die Tarentiner hätten beim Eintreffen römischer Gesandter die Dionysien im Theater gefeiert.¹⁰²¹

Eine weitere ikonographische Verknüpfung entsteht durch die Betrachtung von Vorder- und Rückseiten.¹⁰²² So weisen einige der besprochenen Vasen auf der einen Seite ein Komödienbild, auf der anderen eine dionysische Szene auf, wodurch die Schauspieler als Mitglieder des Thiasos und der Feier erscheinen (**A 60, A 72, S 3, P 6, P 7, und P 12**).¹⁰²³ In älteren, griechischen Darstellungen, wie auf dem attischen Pronomoskrater,¹⁰²⁴ werden Schauspieler gezeigt, die sich beim Gelage und im Heiligtum des Dionysos einfinden. Solche Bilder gibt es aus unteritalischen Werkstätten nicht. Wohl aber Symposionszenen mit Masken im Hintergrund, wie auf dem Krater **P 42**. Eine ähnliche Szenerie mit dem gelagerten Dionysos beim Symposion mit Masken im Hintergrund zeigen zahlreiche weitere unteritalische Bilder.¹⁰²⁵

In Apulien treten Masken ab Mitte des 4. Jh. v. Chr. hauptsächlich in Symposionszenen oder in direkter Verbindung mit Dionysos auf.¹⁰²⁶ In einem Bild des Malers von Athen 1714 im British Museum¹⁰²⁷ lagert Dionysos auf einer Kline mit Pantherfell, flankiert von zwei Mänaden, eine mit Tympanon, die andere an einem Kottabosständer (Abb. 19). Ein Satyr schöpft Wein aus einem bemalten Kelchkrater. Im Hintergrund sind eine Tānie, ein Fenster, eine weibliche Maske und eine hängende Schale zu sehen. Die langhaarige, bekränzte Maske, hängt direkt oberhalb des ebenfalls langhaarigen, bekränzten Dionysos und ist in diesem Bild

¹⁰¹⁸ Carpenter verwies mit Bedacht auf die durchaus wahrscheinliche Möglichkeit, dass der in Griechenland verehrte Dionysos nicht vollständig mit den Vorstellungen zum selben Gott in Italien übereinstimmen muss. (Carpenter 2011, 253).

¹⁰¹⁹ Vgl. Wiles 2000, 30–33.

¹⁰²⁰ Wiles 2000, 29; Nielsen 2002.

¹⁰²¹ Cass. Dio, Fr. 39. 5.

¹⁰²² Nielsen 2002, 157.

¹⁰²³ Bieber 1961, 144.

¹⁰²⁴ s. Anm. 409.

¹⁰²⁵ Wie es z. B. der apulische Kelchkrater New York L 63.21.6 zeigt.

¹⁰²⁶ Trendall 1991, 166.

¹⁰²⁷ London BM 1856,1226.5, Maler von Athen 1714, ca. 370–360 v. Chr.



eindeutig ein Symbol der dionysischen Sphäre. Auch in anderen Kombinationen unterstreichen Masken die dionysische Stimmung. So reitet auf einem paestanischen Krater¹⁰²⁸, auf dem namengebenden des Malers von Louvre K 240, Dionysos auf einem Panther und hält einen Narthex, an den eine komische Maske gebunden ist. Vor ihm schreitet eine Doppelflöte spielende Mänade gemeinsam mit einem geschmückten Jungen, hinter ihm tanzt ein alter Satyr, der ebenfalls einen Narthex mit Maske bei sich führt.



Abb. 19: Apulischer Kelchkrater, Maler von Athen 1714, ca. 370 – 360 v. Chr., London BM 1856,1226.5, © Trustees of the British Museum

Die Verbindung von Masken und Gott entstammt vermutlich den Maskenweihungen in griechischen Heiligtümern des Dionysos nach Theateraufführungen.¹⁰²⁹ Dionysos selbst konnte sogar als Kultbild in Form einer Maske abgebildet werden.¹⁰³⁰ Möglicherweise wird in solchen Symposionbildern auf die Weihungen angespielt, mit Sicherheit aber wird durch die Masken und des mit ihnen grenzüberschreitenden Kultes, das weltliche Symposion in ein kultisches gewandelt. Gemeinsam mit Tänien, Kränzen, Reben und Schalen erzeugen die Masken die dionysische Atmosphäre sowohl in Thiasos, wie auch Symposionszenen.¹⁰³¹ In diesem Sinne ist eine Tradition von attischen Motiven zu den unteritalischen folglich gegeben.¹⁰³²

Doch wenn die Masken in einer Prozession mitgetragen werden, wie auf dem Krater des Malers von Louvre K 240, sind sie nicht mit einer realen Kultpraxis zu erklären, sondern zeigen die Transformation der Maske zu einem abstrakten dionysischen Symbol, gleich dem Katharos und den Weinreben. Masken in theaterfernen Darstellungen wie Symposien und

¹⁰²⁸ Louvre K 240, Maler von Louvre K 240, ca. 370–360 v. Chr.

¹⁰²⁹ Green 1994, 81.

¹⁰³⁰ Schwarzmaier 2008.

¹⁰³¹ Green 1995, 97.

¹⁰³² Green 1995, 99.



Thiasoi sollten bei den Betrachtern vermutlich nicht mehr das Theater als Geschehen in Erinnerung rufen, sondern die Verbindung des Käufers zu Dionysos bestärken.¹⁰³³

Dionysos kombiniert die Faszination von Wein, Schauspiel, Ekstase und Grenzüberschreitung.¹⁰³⁴ Diese Kombination illustriert insbesondere ein Krater des Tarporley-Malers in New York¹⁰³⁵. Hier stehen sich zwei junge Männer gegenüber. Der Linke mit einem Thyrsos in der rechten Hand und einer Maske in der Linken, kann wieder als Dionysos angesprochen werden. Sein Gegenüber ist durch Spitzohren und Hörner als junger Satyr charakterisiert. Dieser hält mit der Linken eine Fackel, während er mit der Rechten mit einer Oinochoe aus einem auf einer Basis stehenden Glockenkrater Wein schöpft. Auch der Glockenkrater im Bild ist bemalt. So zeigt das Vasenbild an prominenter Stelle ein gleichartiges Gefäß mit einem weiteren Vasenbild. In Form von Strichmännchen sind zwei Figuren mit ausladenden Armen und in die Luft gereckten Beinen zu erkennen. Menschen im Kampf oder im Tanz sind somit im sekundären Bild dargestellt. Die dionysischen Elemente Wein, Drama und Fest sind schlussendlich auf diesem New Yorker Krater vereint.¹⁰³⁶

Wie der Glockenkrater auf dem Glockenkrater des Tarporley-Malers veranschaulicht, gehörten auch die meist gewählten Gefäßformen – Glockenkratere, Kelchkratere und Oinochoen – zum Symposion. Sowohl Bildthema, wie auch Gefäßform wurden in Bezug auf Dionysos gewählt. Folglich ist bereits das Gefäß ein Bedeutungsträger.

Der inhaltliche Wechsel der paestanischen Bilder mit Komödianten von erzählerischen Possenbildern zu stilisierten, dionysischen Motiven kennzeichnet einen deutlichen Wandel im Verständnis des Komödianten als semantische Figur. Nicht mehr geht es um Bühnendarsteller und im Besonderen nicht mehr um Szenen aus Dramen, sondern vielmehr um die Funktion und Interpretation des Possenschauspielers im kultischen Kontext. Auch dies ist eine Entwicklung, die allgemein in der unteritalischen Malerei zu beobachten ist: elaborierte Themen werden mehr und mehr durch vereinfachte, symbolreiche Bilder ersetzt, deren Bezüge vermehrt auf die Bereiche von Grab, Grabkult, Jenseitigkeit und dionysische Leichtigkeit verweisen.¹⁰³⁷ In diesen Bereich gehören auch die Possenbilder und deren Schauspieler. Der Komödiant nimmt einen festen Platz im Gefolge des Gottes ein, wertgleich zu dessen herkömmlichen Begleitern. Diese Einbindung in den Thiasos ist neu und vornehmlich auf den unteritalischen Westen beschränkt. Es handelt sich hierbei um eine ikonographische Innovation, die die Eigeninterpretation der Bewohner Unteritaliens veranschaulicht. Das Possenspiel und der Komödiant erfahren hier eine Neudefinition, die den Bildern eine Bedeutung im Grabkontext verleiht: Das Schauspiel versinnbildlicht die Nähe von Alltag, Fest, Symposion und Dionysos und wird so integriert in lokale Kulte, die durch geringe schriftliche Überlieferungen und noch immer rudimentäre Forschung noch recht unbekannt sind.

¹⁰³³ Schwarzmaier, beobachtet dies ebenfalls auf weiteren Sympisiondarstellungen (Schwarzmaier 2011, 191).

¹⁰³⁴ Diese weitreichenden Zuständigkeiten sieht Trendall als Grund weshalb Dionysos die Bildthemen der unteritalischen, besonders der apulischen Malerei zunehmend dominiert (RVAp LI).

¹⁰³⁵ New York 63.21.5, Tarporley-Maler, ca. 400–380 v. Chr.

¹⁰³⁶ Lissarague, geht hieran auf die Vielschichtigkeit von Bild und Gott ein. (Lissarague 2008, 440 f)

¹⁰³⁷ Vgl. Hirschmann, der schon den zunehmenden Stellenwert dionysischer Symbole bei apulischen Darstellungen von auch profanen Symposien im Laufe des 4. Jh. v. Chr. beobachtete. (Besonders Hirschmann 1985, 160–163). Vgl. Giuliani 1995, 145–147.



9.2 Masken in Grabbildern

Nicht nur finden sich Gefäße mit komischen Theaterelementen in Gräbern, auch erscheinen Masken in Bildern mit Darstellungen von Gräbern. Die weitverbreiteten Grabbilder treten von etwa 380 bis 300 v. Chr. insbesondere in den indigenen Gebieten Apuliens auf und zieren die Mehrzahl der großformatigen Gefäße wie Volutenkratere, Lekythen und Amphoren.¹⁰³⁸ Die oftmals monumentalen Gefäße sind aufgrund fehlender Glasuren im Inneren, Löchern im Boden und der herausragenden Erhaltungszustände – im Gegensatz zu den älteren und gebrauchbaren Gefäßen – als eindeutiges Grabgeschirr zu betrachten.¹⁰³⁹ Ab der Zeit des Illiupersismalers gehören Grabbilder zu den Standarddarstellungen der apulischen Keramik. Auf größeren Gefäßen ist mindestens eine Seite mit entweder Stelen- oder Naiskosdarstellungen versehen. Auch diese Bilder durchlaufen eine Entwicklung vom Beginn zur Mitte des 4. Jh. v. Chr., von zunächst uneinheitlichen Bildern, die den Grabbildern der attischen weißgrundigen Lekythen ähneln, zu hochgradig standardisierten Abbildungen des Grabmals mit chiastisch umgebenden Gabenbringern.

Dionysische Bezüge nehmen gerade bei den Grabbildern deutlich zu. Neben den Gefäßformen, die zum typischen Symposiongeschirr gehören, evozieren ikonographische Elemente wie Ranken, Kantharoi, Efeu und Weinreben eine dionysische Sphäre.¹⁰⁴⁰ Dies wird erweitert durch eine Parallelisierung des Verstorbenen in Naiskoi, mit Jünglingen in bacchischer Umgebung, wie es Giuliani am Beispiel des Berliner Kraters 1984.41 aufzeigte.¹⁰⁴¹ Eine bekannte Darstellung mit Maske ist auf dem apulischen Volutenkrater des Unterweltmalers¹⁰⁴² zu sehen. Das Bauchbild zeigt eine typische Naiskosszene¹⁰⁴³ mit einem weißen Naiskos mit Rankenornament an der Basis. Links steht eine junge Frau mit Spiegel und Tānien dem Grabmonument zugewandt, rechts ein junger Mann mit Kiste, Mantel und Stab. Innerhalb des Naiskos sitzt ein unbekleideter junger Mann auf seinem Mantel. Oben hängt ein Ball, am Boden unter ihm liegt eine Schriftrolle, während er mit der rechten Hand eine komische Maske vor sich hält. Schriftrolle und Maske charakterisierten den Verstorbenen möglicherweise als Schauspieler,¹⁰⁴⁴ auch wenn kaum andere Beispiele zu finden sind, in denen auf den Beruf des Verstorbenen verwiesen wird. Vielmehr ist hierin ein Ausdruck der Verbundenheit von Theatermotiven und Funerärsymbolik zu sehen. Zumal das Halsmotiv in diesem Fall einen aus Blütenranken erwachsenen Satyrkopf zeigt, anstelle des üblichen Frauenkopfes. Der Satyr mag gleichermaßen wie die Maske auf Dionysos und die damit verbundenen Jenseitserwartungen verweisen.

Eine den Spätwerken des Illiupersis-Malers zugeordnete Amphora¹⁰⁴⁵ zeigt einen Naiskos mit einer weiteren vermeintlichen Maske. Der Verstorbene, in rotem Himation, hält einen Bürgerstab, während ihm ein junger Diener eine Leier reicht. Links oben im Naiskos, neben einer Tānie, hängt eine nicht eindeutig zu erkennende männliche Maske, die die grotesken

¹⁰³⁸ Lohmann 1975, 170; Robinson 2004, 201.

¹⁰³⁹ Robinson 2014, 372.

¹⁰⁴⁰ Zu sehen stellvertretend auf den Gefäßen London F 281, Malibu 96.AE.117, Lecce 3544 oder Madrid 11223.

¹⁰⁴¹ Giuliani 1995, 145–147.

¹⁰⁴² Malibu 96.AE.117, Unterwelt-Maler, ca. 330–320 v. Chr.

¹⁰⁴³ Typisch an diesem Bild ist das weiße Grabmal mit einfachen Giebel, in dem eine weißgemalte Figur erscheint, die als Verstorbener gedeutet wird, während um das Grabmal regelmäßig angeordnete Gabenbringer stehen.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Oakley 2013, 127.

¹⁰⁴⁵ Madrid 11223 (L. 346), Illiupersis-Maler, ca. 360–350 v. Chr., IGD 121 Abb. 4. 7 b.



Züge der meisten Masken missen lässt. Eindeutig weist sie die naturalistischeren Züge der Mittleren Komödie auf, so dass daraus zu folgern ist, dass die optischen Unterschiede weniger der inhaltlichen Bedeutung zuzuschreiben sind, als der zeitlichen Stellung des Gefäßes. Das jüngere Naiskosbild greift das aktuelle Theatergeschehen und damit die Mittlere Komödie auf. Gleichzeitig mag das würdevollere Aussehen dieser Maske zum Bild eines Verstorbenen besser gepasst haben als die grotesken Masken der Possenbilder, die den Ernst der Szene reduziert hätten. Trendall und Webster deuten sie als Maske des Prologsprechers.¹⁰⁴⁶ Die geäußerte Vermutung, eine Maske würde den Verstorbenen als Schauspieler kennzeichnen, würde für einen in Ruvo gefundenen Volutenkrater¹⁰⁴⁷ nahelegen, dass es sich bei diesem Verstorbenen ebenfalls um einen Schauspieler handle; aufgrund des Fundplatzes und der statistischen Wahrscheinlichkeit jedoch um einen Italischen.¹⁰⁴⁸ Denn auch in dieser Naiskosszene findet sich eine komische Maske innerhalb des Grabmals. Sechs Figuren gruppieren sich um das Grabmal: chiastisch angeordnet, sitzt links ein junger Mann, eine Frau bringt eine Schale und eine Tānie, während eine nicht vollständig erhaltene Frau oberhalb sitzt. Rechts in der oberen Bildhälfte unterhalten sich zwei Jünglinge, eine junge Frau mit Girlande und Schale eilt im unteren Bereich in Richtung des Grabes. Innerhalb des Naiskos steht ein junger Mann mit einem Hund. Von der Decke hängen die komische Maske und ein Kantharos.

In diesem Falle ist eine Deutung des Verstorbenen als Schauspieler nicht naheliegend. Die Maske ist als Attribut dem Kantharos gleichgestellt und der Bezug des Verstorbenen ist wesentlich größer zum Hund, als zur Maske. Schon auf dem Madrider Krater lag die Aufmerksamkeit auf dem Bezug des Mannes zum Knaben vor ihm, nicht auf der Maske. Die im Bildfeld des Naiskos hängenden Masken entsprechen dem Schmuck durch Kantharoi und Tānien. Green stellt sich gegen eine Deutung der Verstorbenen als Schauspieler, da sie ihm zu jung erscheinen und Darstellungen erwachsener Schauspieler fehlen. Er versteht die Masken daher als Attribute, die Talente und Interessen der Verstorbenen symbolisieren, vor allem aber als Objekte, die den Verstorbenen mit der Welt des Dionysos verbinden, wie es auch Phialen und Kantharoi ermöglichen.¹⁰⁴⁹ Auch wenn die Interpretation des Mannes auf dem Madrider Krater als Dichter mit Lyra und Maske naheliegend scheint, sollte die Maske im Kontext der übrigen Attribute im Naiskoi betrachtet werden. Die Variation der beigefügten Gegenstände ist relativ gering. So treten vorrangig Schalen, Kantharoi, Situlae, Zweige, Cistae, Waffen und Tiere auf. Festlicher Schmuck durch Bänder, Trauben und weiterer floraler Dekor sind ebenfalls üblich.¹⁰⁵⁰ Viele dieser gängigen Beigaben – Trinkgefäße, Pflanzen, Bänder – sind eng verbunden mit dem Symposion und einer festlich-dionysischen Umgebung. Weitere – wie Hunde, Pferde und Waffen – evozieren hingegen andere Ideale, die weniger mit dem Gelage und etwaigen Jenseitswünschen, als mit Mut, Kraft und Einsatzbereitschaft verbunden sind. Zusammengenommen versinnbildlichen die gewählten Attribute somit nicht persönliche Eigenschaften oder gar Berufe, sondern allgemein anerkannte Werte des sozialen und gesellschaftlichen Lebens.

In diesem Kontext verkörpern auch die Masken nicht mehr nur das Theater, sondern die damit verbundenen Ideale. Hier treten sie wieder als Elemente dionysischer Festlichkeit auf,

¹⁰⁴⁶ IGD 121.

¹⁰⁴⁷ Lecce 3544, Lykurg-Maler, ca. 360–350 v. Chr., FO: Ruvo; Lohmann 1979, A 255.

¹⁰⁴⁸ Carpenter 2014, 268.

¹⁰⁴⁹ Green 1995, 101.

¹⁰⁵⁰ Eine genaue Auflistung aller Attribute und ihrer Häufigkeiten bietet Lohmann 1979, 314–319.



die wie Kränze und Kantharoi, Stellvertreter für die gefällige Atmosphäre sind. Ebenso wie die Waffen den Verstorbenen nicht als Berufssoldaten kennzeichnen, sondern als tugendhaften, kampfbereiten Mann, so versinnbildlichen die Masken die sozialen und kultischen Aspekte des Theaters und beschreiben den Verstorbenen als Teilhaber dieser „fröhlichen Welt des Dionysos“.¹⁰⁵¹

So verstanden erfüllen die Masken die gleiche Funktion wie andere, häufigere Attribute wie Reben, Tänien, Schalen und Kantharoi. In ihrer verkürzten Motivik für Theater und Dionysos symbolisieren sie den Kult, Schutz und Unterhaltungswert des Dionysos. Zumindest die reduzierten Symbole des Theaters fügen sich somit ein in die Elemente der allgemeinen Verbildlichung dionysischer Festlichkeiten, wie sie so zahlreich in den apulischen, später auch apulisierenden Bildern auftreten. Das Auftreten von Theaterelementen in nicht theaterbezogenen Darstellungen verdeutlicht, dass die inhaltliche Bedeutung der Possenbilder nicht bloß auf ihre Wiedergabe von Theatergeschehen beschränkt ist, sondern dass die Bilder vielmehr eingebunden sind in ein breites Bildspektrum, das dionysische Elemente betont und eine reiche Symbolik zu Festen und Gelagen, aber auch Jenseitshoffnungen bot.

9.3 Funktionen

Aufgrund bisher fehlender Gebrauchsspurenanalysen und geringer Kontextkenntnisse können über die tatsächlichen Nutzungen nur Vermutungen angestellt werden. Sicherlich haben die Gefäße, ähnlich wie ihre Bilder, mehrere Funktionen erfüllt. Trotz vorwiegender Funde in Gräbern ist davon auszugehen, dass nicht alle Gefäße dezidiert als Grabkeramik gefertigt wurden. Green postuliert analog zum Pronomoskrater, dass auch die unteritalischen Vasen mit Possen vorwiegend Symposiongefäße waren. Und auch Walsh formuliert: „...we are fairly safe in presuming that the vessels were made for daily use, the use here being strongly connected to symposia and wine drinking in general.“¹⁰⁵² Für die von ihnen betrachteten Gefäße mit Mythen- und Heldenparodien wird diese Annahme richtig sein, sie trifft jedoch nicht auf alle Gefäße und alle Bildthemen gleichermaßen zu.

Für Weingefäße wie Kratere, Oinochen und auch Askoi kann von einem Nutzen bei Festen und Gelagen ausgegangen werden.¹⁰⁵³ Und auch Symposiondarstellungen, wie auf dem Bild des Glockenkraters **P 42**, sind Indizien, dass die Gefäße im Rahmen von Symposien genutzt wurden. Womöglich sogar speziell bei Feiern nach Theaterfesten.¹⁰⁵⁴ Weitere Bilder mit Darstellern und Mischgefäßen, wie auf einem Krater in New Yorker Krater des Tarporley-Malers, konnten zeigen, dass Kratere im Rahmen von Festen und Kulturen Verwendung fanden. Neiidendam schlägt vor, Darstellern oder Choregen hätten gezielt Gefäße mit Possenbildern in Auftrag gegeben, um die Erinnerung an eine Theaterproduktion zu gewährleisten, wie es.¹⁰⁵⁵ Doch ist aufgrund der Anzahl der Stücke eine allgemeinere Deutung zu präferieren.

¹⁰⁵¹ Green 1995, 101.

¹⁰⁵² Walsh 2009, 14. Auch Krumeich bezeichnet die unteritalischen Komödienbilder als Symposiongefäße, die in diesem Rahmen genutzt wurden, allerdings unter ähnlichen Kriterien wie Walsh, in dem er nur einen Teil der Possenbilder berücksichtigt (Krumeich 2004).

¹⁰⁵³ Robinson 2004, 196.

¹⁰⁵⁴ Neiidendam 1992, 18.

¹⁰⁵⁵ Neiidendam 1992, 20.



Lissarrague gibt bei Einzeluntersuchungen zu bedenken, dass ohne Kenntnisse der Nutzungsumstände eine allzu situative Interpretation immer fragwürdig bleiben muss.¹⁰⁵⁶

Wie bei den Theateraufführungen, war auch bei den Possenbildern das Ziel durch Parodien, Auflösung von Szenen, lebendige Wiedergaben der Darsteller mit Kostümen und Gesten zu amüsieren.¹⁰⁵⁷ Mit ihrer engen Verbindung zu Dionysos, dem Gott des Weines, des Symposions, des Dramas, des Chorgesanges, der Dithyramben, aber auch dem Gott des Jenseits und dem Mysteriengott, beinhalten die Possenbilder vielschichtige Bedeutungen von fröhlichen Theaterbilder zu kultischen Symbolträgern. Als Symposiongeschirr boten sie folglich Bilder die sowohl zu ausgelassener Stimmung als auch zu dionysisch-festlichen Anlässen passten. Mit der Nutzung der erzählenden Komödienbilder als Grabbeigaben wiederum, konnten die Bestatteten ihren kulturellen Reichtum zur Schau stellen,¹⁰⁵⁸ und darüber hinaus auch im Jenseits auf ein festliches Symposium hoffen. Dieser Aspekt scheint verstärkte Bedeutung im Laufe des 4. Jh. v. Chr. gewonnen zu haben. Mit den Darstellungen der Komödianten an der Schwelle von Menschen zu Fabelwesen ist eine Entwicklung der Gefäße hin zu dezidierter Grabkeramik zu konstatieren.

Das Motiv des Possenspiels wurde vom Theater über dessen rituellen Kult hin zu einem rein dionysischen Motiv verkürzt, durch das es zu einem geeigneten Bild dionysischer Jenseitshoffnungen wurde. Die späteren Bilder einzelner Darsteller, der Komödianten im Thiasos und mit Dionysos fügen sich damit in die zahlreichen Gefäßdarstellungen des späteren 4. Jh. v. Chr., die vornehmlich auf dionysische Motive reduziert sind und eine Verbindung des Verstorbenen zu Dionysos Kathegemon – Dionysos in seiner Funktion als Unterwelts-Jenseitsgottheit – vermitteln.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁶ Zum Glockenkrater New Yorker 63.21.5 Lissarrague, der ihn als „non-narrative“ bezeichnet und das Bild als Kumulation unterschiedlicher dionysischer Repräsentationen versteht. (Lissarrague 2008, 442).

¹⁰⁵⁷ Denoyelle 2010, 111.

¹⁰⁵⁸ Denoyelle 2010, 111.

¹⁰⁵⁹ Masken Gottheiten wie Demeter, Persephone und allen voran Dionysos waren jene Götter, denen Mysterienkulte verbunden mit dezidierten Jenseitshoffnungen gewidmet waren. So erwägt Schwarzmaier Maskenweihungen in den Nekropolen Liparis als Anzeichen mystischer Kulte, obgleich auch sie davor warnt, in jedem mit Maske oder anderen dionysischen Symbolen Bestatteten einen eingeweihten Mysteren zu sehen. (Schwarzmaier 2011, 207–213). Ähnliches gilt für Orte des Festlands wie Lokri mit Kultorten für Persephone oder Nymphen (MacLachlan 2012, 249 f.).



10. Fazit

Noch immer wird bei Betrachtungen unteritalisch-rotfiguriger Vasenbilder der Blick vorwiegend auf die Griechen in Süditalien und Sizilien gerichtet, nicht jedoch auf die Italiker.¹⁰⁶⁰ Die vorliegende Arbeit möchte einen Beitrag, die italische Bevölkerung als Kulturträger und Kulturstifter in Süditalien in das allgemeine Bewusstsein zu rücken.

Mit diesem Ansatz konnte festgehalten werden, dass im 4. Jh. v. Chr. eine vielschichtige Gemeinschaft italischer und italiotischer Bevölkerungen gewachsen war, die sich durch politische und ökonomische Kontakte auszeichnete. Die Intensität der Kontakte variierte in den verschiedenen geographischen Regionen. Im landschaftlich leicht zu bereisenden Apulien lässt sich ein kultureller Austausch bereits im messapischen Material des 6. Jh. v. Chr. nachweisen.¹⁰⁶¹ Ebenso bestanden enge Handelsbeziehungen zwischen daunischen Städten wie Ruvo und wenig später Canosa mit griechischen Apoikiai wie Tarent und vermutlich im 5. Jh. v. Chr. direkt mit Athen.¹⁰⁶² Im Westen erschweren die Abruzzen überregionale Kontakte. Hier sind die Bevölkerungsgruppen der Kampaner, Oskern, Samniten schwerer fassbar, doch standen auch sie im 5. und im Laufe des 4. Jh. v. Chr. in engen Kontakten zu den griechischen Städten um den Golf von Neapel bis hinüber nach Sizilien.¹⁰⁶³ So erstaunt es nicht, dass das lukanische besiedelte Paestum stärkere Bezüge auch in der Gefäßikonographie zur kampanischen, denn zur lukanischen Malerei aufweist. Sizilien verfügte wiederum über eine geographische wie auch politische Trennung durch die Hegemonialmächte der Griechen und der Phönizier, zwischen denen die indigene Bevölkerung ins Innenland zurückgedrängt wurde. Doch auch hier bildeten sich Städtebündnisse zwischen sizilischen und sizilianischen Orten. Städte, wie Grammichelle, wurden von Griechen und Sikulern gemeinsam bewohnt.

Auch die unteritalisch rotfigurige Keramik bekräftigt die Annahme eines regen Miteinanders, da sie seit ihrem Produktionsbeginn Ende des 5. Jh. v. Chr. bereits sowohl für griechischstämmige wie auch für indigene Käufer gefertigt wurde und deren Absatzmarkt sich im Laufe des 4. Jh. v. Chr. immer stärker in das indigene Hinterland verlagerte.¹⁰⁶⁴ Eine Ausgangsprämisse der vorliegenden Untersuchung war daher, dass Gefäße und Bildthemen bewusst auch für indigene Käufer gefertigt wurden und somit Rückschlüsse auf deren Kenntnisse und Einflüsse erlauben.

Die zahlreichen unteritalischen Mythenbilder mit deutlichen inhaltlichen und ikonographischen Bezügen zu Tragödien belegen bereits den weiten Verbreitungsgrad griechischer Dramen, Tragödienfiguren und Theaterkostümen bis in den daunischen Norden Apuliens, das sikulische Bergland Siziliens und die lukanische Umgebung Paestums. Gleichermäßen erlauben Darstellungen mit kostümierten Satyrfiguren oder Satyrn innerhalb mythischer Erzählungen den Rückschluss, dass auch das Satyrspiel in Unteritalien üblich war.

¹⁰⁶⁰ Dies betonen auch Carpenter, Lynch und Robinson in der Einleitung ihres Buches ‚The Italic People of Ancient Apulia‘ (Carpenter u. a. 2014), nachdem sie bereits 2009 einen ersten Workshop veranstalteten, der die Italiker in den Fokus setzte (‚Beyond Magna Graecia. New Developments in South Italian Archaeology, The Contexts of Apulian and Lucanian Pottery‘ 12.–14. November 2009, University of Cincinnati).

¹⁰⁶¹ De Juliis 1983, Tarent 77.

¹⁰⁶² Carpenter 2003, 3 f.

¹⁰⁶³ Cerchiai 2004, 32.

¹⁰⁶⁴ Robinson 1990, 186.



Der Vergleich mit griechischer Keramik offenbart, dass Possenspiele in verschiedenen Varianten bereits seit dem 8. Jh. v. Chr. in der korinthischen und attischen Vasenmalerei auftraten ohne dass eine durchgängige Kontinuität bestünde. Auf attischen Gefäßen treten nur sehr wenige Darstellungen von kostümierten Darstellern auf, so dass das häufige und insgesamt einheitliche Erscheinen von Possen auf Gefäßbildern eine Besonderheit der unteritalischen Vasenmalerei war. Die Ikonographie der Bilder baut somit auf griechische Bildtraditionen auf, entwickelt sich jedoch unabhängig von dieser.

Die Ikonographie und davon abgeleitet die Nutzung und Bedeutung der Possenbilder unterscheiden sich dabei in den Regionen Unteritaliens. Weisen alle Possenbilder die gleichen Charakteristika von kostümierten Darstellern auf, zeigt es sich, dass in Apulien und Sizilien auch Bühnenbauten verbreitete Bildelemente waren, während diese in Lukanien, Kampanien und Paestum nur selten oder sehr vereinzelt auftreten. Ebenso variieren die Darstellungen der Kostüme nach Region und Zeitstellung. Auf den älteren apulischen Bildern sind stets ausgeprägte, tongrundig belassene Somatia zu sehen, die jüngeren Bilder Siziliens, Kampaniens und Paestums zeigen weiße und rote Somatia, während die Figuren der sizilischen Bilder zunehmend mit langen Gewändern über dezenteren Somatia wiedergegeben sind. In Kampanien sind darüber hinaus von gängigen griechischen Typen abweichende Masken zu beobachten. Unabhängig von abweichenden Details und ikonographischen Schwerpunkten finden sich in allen Regionen mehrfigurige Possenbilder. In Apulien, Kampanien und Paestum schmücken zusätzlich einzelne Schauspieler kleinformatige Gefäße. Vorrangig in Paestum, in geringerem Maße auch in den übrigen Regionen, erfährt der Komödiant eine direkte Einbindung in das Geolge des Dionysos. Die qualitative Untersuchung der Possenbilder der einzelnen Regionen konnte zeigen, dass lukianische Maler nur wenige Possen malten, diese jedoch ein breites Spektrum von Standardthemen, wie der Auseinandersetzung mit einem Sklaven (**L 1**) über Mythenrevue (**L 2**) zu Komödianten in einem Thiasos (**L 3**), abdeckten. Ähnlich gestaltet sind die zahlenmäßig überwiegenden apulischen Bilder. Die meisten Gefäßbilder weisen mehrere Darsteller in einer aktiven Handlung auf. Die meisten der mehrfigurigen Possenbilder verfügen über eine niedrige Bühne, teils mit Bühnentür und Treppe. Diese apulischen Darstellungen umfassen ebenfalls simple Szenen, die wohl aus einem Standardrepertoire gegriffene Schöpfungen der Maler gewesen sind (**A 2**) sowie komplexe Bilder, deren Handlung nur mit Vorwissen gänzlich verstanden werden kann und die auf bekannte Komödien zurückgehen werden (**A 1**), als auch Mythenrevue, die sowohl Adaptionen der Maler (**A 25**) wie auch Wiedergaben spezifischer Dramen sein können (**A 23**). Einzelne Schauspieler erscheinen auf Bildern kleinerer Gefäße als Standardcharaktere (**A 69**) und als dionysische Begleiter (**A 74**). Auch auf Sizilien überwiegen Possenbilder mit mehreren Figuren. Besonders prägnant sind in diesen Bildern hohe, das Bild rahmende Bühnen, auf denen die Charaktere in geringer Interaktion stehen (**S 2**). Daneben erscheinen auch auf Sizilien Possenbilder ohne Bühnen mit interagierenden Figuren, die – gleich denen Apuliens – spezifische Erzählungen (**S 1**) und generische Charaktere (**S 3**) zeigen. Die kampanischen Bilder weisen dagegen kaum Bühnen (**K 7**) und abweichende Gestaltungen der Schauspieler auf (**K 4** und **K 11**). Paestanische Possenbilder umfassen Darstellungen mit Bühnen und spezifischen Handlungen (**P 6**) und einige wenige mit generischen Charakteren (**P 9**) auftreten. Die überwiegende Mehrheit paestanischer Possenbilder stellen jedoch die kanonischen Kombinationen von Komödianten und Darstellern im Kostüm des Papposilen mit Dionysos da.



Insgesamt ist eine Entwicklung der unteritalischen Possenbilder von komplexen Handlungen mit individuellen Charakteren und vielfach Bühnen zu simplen Szenen mit weniger und wiederkehrenden Charakteren festzustellen. Parallel vollzog sich ein Wandel der Kostüme von ausgeprägten Somatia mit auffälligen Phalloi zu längeren, die Somatia bedeckenden Gewändern und dezenteren Phalloi. Allerdings verlief diese Entwicklung weder zeitgleich in allen Regionen, noch konsequent. Besonders in Paestum gewinnt die Umdeutung des Komödianten zu einem Begleiter des Dionysos an Bedeutung. Es zeigt sich folglich, dass die unteritalischen Darstellungen sich nicht nur entschieden von den attischen abheben, sondern auch untereinander variieren.

Die Annahme, dass die Bildthemen gezielt für unterschiedliche Bevölkerungen gefertigt wurden und sich dieser Einfluss in den Bildern manifestiert, bestätigt sich in diesen regionalen Differenzen. Denn diese gehen eindeutig auf die unterschiedlichen, lokalen Bevölkerungen zurückgehen. Ein Ausdruck der Traditionsverbundenheit der Italioten ist in den Gefäßdarstellungen mit der Wiedergabe von spezifischen Komödien nachzuvollziehen. Die Zurschaustellung griechischer Komödien wurde überzeugend als Möglichkeit der Identitätssicherung der Italioten gedeutet.¹⁰⁶⁵ Doch belegen die Bilder und ihre Verbreitung weit ins indigene Hinterland weniger das Bemühen der griechischen Siedler, ihre Kontakte zum griechischen Festland zu präsentieren, als vielmehr eine mindestens seit dem späten 5. Jh. v. Chr. bestehende Theaterkultur mit Possenspielen in Unteritalien die bis in den Bereich der Daunier, Osker und Sikeler bekannt war. Dies widerlegt Annahmen, nach denen die Bilder insbesondere dem Bedürfnis der griechischen Siedler dienten, sich von der nicht griechischen Bevölkerung abzuheben.¹⁰⁶⁶ Es bestätigt dagegen die Nutzung der Bilder von verschiedenen Gruppen und damit die Fertigung der Bilder für eben diese jeweiligen Gruppen.

Für eine Verbreitung des Theaters durch Aufführungen im Hinterland spricht insbesondere die Fundverteilung: Bühnenlastige Bilder mit mehreren Figuren und somit Reflexe aufwändiger Theaterproduktionen traten besonders in Apulien und Sizilien und damit in den von griechischen Einflüssen geprägten Gegenden auf. Die Mehrheit der Possenbilder wurde hingegen in indigenen Orten gefunden, so dass gefolgert werden kann, dass auch Bewohner dieser Orte mit Theateraufführungen vertraut waren. Der Grad des direkten Austausches mit griechischen Inszenierungen wird hierbei variiert haben. So ist für weite Teile der Bevölkerung größerer Städte mit regem Handelskontakt wie Ruvo von keiner Sprachbarriere auszugehen, während die Bewohner kleinerer kampanischer Orte der Übersetzungen in lokale Dialekte bedurften. Dementsprechend ist ein rückwirkender Einfluss lokaler, nicht-griechischer Possenproduktion in den Eigenarten der kampanischen Possenbilder am deutlichsten zu erkennen.

Mittels einer Analyse der in Frage kommenden Inspirationsquellen der Possenbilder kann sich der unterschiedlichen Aussagekraft deutlich genähert werden. Bereits Webster, Taplin und Csapo zeigten einen Zusammenhang von einzelnen Possenbildern und attischen Komödien durch inhaltliche Parallelen der Bilder mit den literarisch überlieferten Dramen auf. Einige

¹⁰⁶⁵ „For the crucial factor in Megale Hellas was theatre's role in affirming Greek identity.” (Allan 2001, 69).

¹⁰⁶⁶ „The especial strength of the western market for theatre and theatrical vases was thus promoted not only by the region's material wealth and its flourishing urban cultures, but also by the distinctive political and geographical context of the Greek settlers. For the western Greeks saw themselves as both culturally and ethnically superior to the surrounding Etruscans, Romans, Carthaginians, Phoenicians, and Sicels.” (Allan 2001, 69 f.).



wenige Beispiele, wie die vielfach behandelte Darstellung des Kraters **A 7**, können mit tradierten Alten Komödien übereingebracht werden. Weitere Bilder entsprechen mit ihren individuellen Charakteren und ihrer Gegenüberstellung unterschiedlicher Generationen den Merkmalen der Alten Komödie (**A 3**). Aufgrund der geringen Unterschiede in den Kostümen der Alten und Mittleren Komödie erlaubt die Wiedergabe der Kostüme auf den unteritalischen Darstellungen keine Zuordnung zu einer der beiden Gattungen, doch entspricht die Entwicklung zu dezenteren Kostümen mit schmaleren Somatia und kleineren Phalloi der Entwicklung der attischen Kostüme von der Alten zur Neuen Komödie. Damit legen die Bilder mit dezenteren Kostümen eine auch chronologisch passende Verbindung zur Mittleren Komödie nahe. Durch die thematischen Parallelen in Form von Mythenparodien und einer Verengung auf Standardcharaktere ist eine rege Verbreitung der Mittleren Komödie in Unteritalien anzunehmen. Parallelen zur Neuen Komödie sind hingegen nur in Ansätzen in Kostümen und wenigen Darstellungen mit einfachen Szenen insbesondere mit jungen, unkostümierten Frauen zu sehen (**S 2**), diese entspringen aber vermutlich noch der späten Mittleren Komödie und betonen die fließenden Übergänge der Phasen der attischen Komödie.

Ein möglicher Einfluss der dorischen Posse auf die unteritalischen Bilder bleibt fraglich, da Überlieferungen nach dem frühen 5. Jh. v. Chr. fehlen, und sich die dorischen und attischen Komödien sowohl thematisch als auch in den Kostümen überschneiden. Aus einzelnen Textfragmenten des Athenaios und aus der Suda ist jedoch zu schließen, dass es durchaus auch im 4. Jh. v. Chr. eine Komödientradition in Italien gab, die in der Hilarotragödie des Rhinthon im 3. Jh. v. Chr. wieder eine überlieferte Form erreichte. Die häufig herangezogene Phlyakenposse des 3. Jh. v. Chr. ist in den Bildern nicht wiedergegeben, doch werden neben den attischen Dramen auch nicht tradierte lokal-griechische Possenspiele des 4. Jh. v. Chr. Eingang in die Bilder gefunden haben.

Possenbilder auf Askoi, die dezidiert für daunische Käufer geschaffen wurden, sowie die Vorwürfe des Aristoxenos, die nicht griechische Bevölkerung habe Einfluss auf das tarentinische Theater bestätigen die Annahme von Lokalproduktionen nicht nur in den griechischen Küstenstädten, sondern auch im indigenen Hinterland stattgefunden haben. Noch deutlicher sprechen die kampanischen Bilder in ihren Normabweichungen und die eigene Theatertraditionen der oskischen Farce aus Atella für regionale Aufführungspraktiken und ein gesondertes Interesse der indigenen Bevölkerung an Possenbildern.

Die abweichenden Darstellungen einiger Masken und Kostüme in kampanischen und paestanischen Darstellungen sind zudem als Ausdruck längerfristiger Einflüsse griechischer und nicht-griechischer Theatertraditionen zu deuten. Spätestens in diesen Bildern tritt eine von der griechischen Tradition abweichende Bildsprache in den Vordergrund, die die Bedeutung der nicht-griechischen Bevölkerungen und die Eigenständigkeit der unteritalischen Malerei veranschaulicht.

Zudem tritt in den paestanischen Bildern von Komödianten im Umfeld des Dionysos die Neudefinition der Figur des Darstellers hervor, die verdeutlicht, dass die Bilder nicht nur dem Amusement bei Symposien und Festen dienten, sondern eingebunden waren in eine weitgreifende dionysische Vorstellungswelt. Auch diese inhaltliche Umdeutung bedarf lokaler Traditionen und Vorstellungen als Erklärung für diese Innovationen.

Ein Blick auf komische Masken in Darstellungen von Symposien, Thiasoi und Naiskoi bestätigt, dass diese zu einem allgemeinen Symbol der dionysischen Sphäre wurden und auch im Kontext von Grabbildern eine symbolische Verbindung zwischen dem Verstorbenen und



dem Gott schafften. Die Motive der Possendarsteller, Komödianten mit Dionysos und schließlich einzelner Masken auf Grabkeramik erschaffen somit – wie viele weitere unteritalische Motive – eine dionysische Atmosphäre im funerären Kontext.

Für die älteren Gefäße mit gebräuchlichen Durchschnittsmaßen und erzählenden, mehrfigurigen Szenen kann ein Gebrauch bei profanen und festlichen Gelagen angenommen werden, für die späteren, oftmals sehr kleinen Gefäße mit reduzierten Darstellungen, insbesondere jenen mit Thiasoi und Dionysos, ist hingegen von einer primären Nutzung als Grabbeigabe auszugehen.

Die Betrachtung der Possenbilder veranschaulicht somit exemplarisch, dass weiter Abstand genommen werden muss von einer unreflektierten Untergliederung der unteritalisch rotfigurigen Keramik als griechische Ware und die dadurch implizierte Annahme, dass die Verwendung unteritalischer Keramik mit vermeintlich griechischen Bildthemen auf eine Hellenisierung der italischen Bevölkerung verweise.

Vielmehr zeigt sich, dass die italischen Bevölkerungen nicht als passive Rezipienten gesehen werden können, sondern als durchaus unterschiedliche Akteure betrachtet werden müssen, die den griechischen Poleis gleichwertige Kontaktpartner waren.



Karte 1



Karte 2



Karte 3

Katalog

Lukanische Possenszenen

Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

L 1

Berlin, Antikensammlung F 3043

Kelchkrater

Maße: H: 25,5 cm, Dm: 26 cm

FO: Unbekannt

Maler: Amykos-Maler

Dat.: Ca. 410–400 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler. Linker stützt beide Hände auf die gebeugten Knie, trägt einen Strick um den Hals und wird von Mann mit Stock gehalten. Oben männliche Maske mit Hand vor dem Gesicht.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 140 Abb. 513 – LCS (212), 43 Taf. 16, 5–6 – PhV² 49 Nr. 75 – IGD 132 Abb. 4, 15 – Green 2012, 292 Nr. 15 Abb. 14, 1

L 2

Matera, Museo Archeologico

Glockenkrater

Maße: H: 24,5 cm

FO: Matera

Maler: Maler der Phlyax Helena

Dat.: Ca. 380–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler. Zwei Männer mit Fackeln eskortieren Figur in Frauenkostüm mit phrygischer Mütze und Schleier.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: PhV² 38 Taf. 3 c, Nr. 44 – IGD 139 Abb. 4, 28 – Trendall 1989, 57 Abb. 74 – Walsh 2009, 142 Abb. 43

Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

L 3

Ehem. Freiburg Kunsthandel

Glockenkrater

Maße: H: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Amykos-Maler

Dat.: Ca. 410–400 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler in einem Thiasos. Linke mit Tympanon nach rechts tanzend. Links Satyr mit Mänade im Arm,

rechts Schauspieler als Papposilen mit weiterer Mänade.

b) Unbekannt.

Lit.: Green 2012, 294 Nr. 18 Abb. 14, 2

Apulische Possenszenen

Apulische Possenszenen

Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

A 1

New York, Metropolitan Museum of Art

24.97.104, Fletcher Fund, 1924

Kelchkrater

Maße: H: 30,6 cm, Dm: 31,8 cm

FO: Unbekannt (eventl. Ruvo)

Maler: Tarpoley Maler

Dat.: Ca. 400–390 n. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler und links erhöht im Raum ein Knabe mit Mantel über der linken Schulter. Beischrift: ΤΡΑΓΟΙΔΟΣ.

Links junger Mann mit Stab in der Rechten, linker Arm in die Hüfte gestemmt., Beischrift: ΝΟΡΟΡΕΤΤΕΒΑΟ.

Vor dieser ein alter Mann, mittig auf den Zehenspitzen stehend, beide Arme über den Kopf erhoben, Hände zusammengeführt. Beischrift: ΚΑΤΕΔΗΣΑΝΩΤΩΧΕΙΡΕ.

Rechts auf Bühnenpodest mit Bühnentür ein altes Weib, mit vorgestrecktem Arm lamentierend, Beischrift: ΕΓΩΠΙΑΡ-ΕΧΩ. Vor ihr auf dem Aufbau eine tote Gans und ein Korb mit junger Ziege. Oberhalb im Bild männliche Maske.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: Beazley 1952 – PhV Nr. 84 – Bieber 1961, 140 Abb. 512 – PhV² 53 Nr. 84 – RVAp (3/7) – IGD 129 Abb. 4, 13 – Mayo 1982, 83 Nr. 13 – Taplin 1993, 30 Nr. 10, 2 – Csapo 1994, 66 Taf. 6 a – Schmidt 1998, 25 – Todisco 2002, Taf. 12, 3 – Taplin 2007, 13 Abb. 5 – Picon 2007, 438 Nr. 179 – Hart 2010, 112 Kat. 50 – Green 2012, Nr. 20

A 2

Würzburg, Martin von Wagner Museum H 5846

Oinochoe

Maße: H: 10,2 cm, Dm: 6,8 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 400–390 v. Chr.

Zwei kostümierte Schauspieler. Links Mann auf Stock vorgebeugt, mit erhobenem Finger redend. Rechts Frau, ebenfalls eine Hand gestikulierend erhoben. Ganz rechts schmale Stele.

Lit.: PhV² 75 Nr. 155 – CVA Würzburg (4) 28 Taf. 22

A 3

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 248778, ehem. Slg. Fleischmann F 93 – Malibu 96.AE.29

Glockenkrater, teils restauriert

Maße: H: 39 cm

FO: Unbekannt

Maler: Choregos-Maler

Dat.: Ca. 390–370 v. Chr.

a) Vier kostümierte Schauspieler auf niedrigem Bühnenaufbau mit mittiger Treppe und Bühnentür. Vor der Tür Figur als großer Mann ohne Maske in reichem Tragödiengewand. Er fasst mit der linken Hand zwei Lanzen, mit der Rechten an einem Pilos auf dem Kopf.

Beischrift: ΑΙΓΙΣΘΟΣ. Vor ihm kleinere Figur als alter Mann auf einen Stock gestützt, die rechte Hand zum Mund geführt, zurufend.

Beischrift: ΧΟΡΗΓΟΣ. Weitere Figur als Mann auf umgedrehtem Korb stehend, rechten Arm mit erhobenem Zeigefinger

proklamierend erhoben. Beischrift:

ΠΥΡΡΙΑ(Σ). Am rechten Rand Mann, auf einen Stock gestützt, zum erhöht Stehenden aufblickend. Beischrift: ΧΟΡΗΓΟΣ.

b) Frau mit Vogel auf der linken Hand, auf einem Klismos sitzend, links Dienerin mit Fächer, rechts nackter Jüngling mit Katze auf dem rechten Arm.

Lit.: RVAp Suppl. 2. (1/124) 7 Taf. I 3–4 – Trendall (1991) Abb. 61 – Taplin 1993, Nr. 9, 1 – Trendall 1994, 125–128 Nr. 56 – Schmidt 1998, 28–31 – Todisco 2002, Taf. 12, 2 – Taplin 2007, 13 Abb. 5 – Green 2012, 299 Nr. 25 – Giuliani 2013, Abb. 1, 2

A 4

Mailand, Slg. Moretti (ehem. Ruvo, Caputi)

Glockenkrater

Maße: H: 33cm

FO: Ruvo

Maler: Choregos-Maler

Dat.: 390–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf niedriger Bühne mit Bühnentür links. Links weißhaariger Mann mit Girlande in der rechten Hand.

Beischrift: ΦΙΛΟΤΙΜΙΔΗΣ Vor ihm eine Frau, ein volles Tablett über einem Tisch tragend. Beischrift: ΧΑΡΙΣ. Dritter Mann mit Exomis nach rechts zu den anderen zurückblickend, Kuchen unter dem Gewand versteckend. Beischrift: ΧΑΝΤΙΑΣ.

b) Herakles mit Weltkugel und zwei Satyrn.

Lit.: Bieber 1961, 139 Abb. 509 – PhV 29 Taf. 2 Nr. 42 – PhV² 38 Taf. 2 Nr. 45 – IGD, 132–134 Abb. 4, 18 – Taplin 1993, Nr. 12, 5 – Green 2012, 299 Nr. 26

A 5

London, Victoria and Albert Museum 1776-1919

Glockenkrater

Maße: H: 30 cm, Dm: 34 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: 390–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler, auf durchgezogenem Podest. Mittig lagernder Herakles auf Löwenfell, von dienenden Männern rechts und links flankiert. Einer mit Thyrsosstab und Schildkrötenpanzer, anderer mit Fackel.

b) Zwei Manteljünglinge an Stele.

Lit.: PhV 28 Taf. 1 c Nr. 39 – IGD 136 Abb. 4, 25 – Walsh 2009, 229 Abb. 100

A 6

Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4601

Kelchkraterfragment

Maße: H: 7,6 cm, B: 6,2 cm

FO: Unbekannt

Maler: Tarpoley-Gruppe

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Ein Schauspieler. Alter mit Exomis in Frontalansicht an kannelierter Säule, oben links Bukranion und Binde.

b) Falls zusammengehörig: Männlicher, unbekleideter Unterkörper nach links mit geschmücktem Aryballos, rechts Füße und langer Mantel eines Mannes mit Stab.

Lit.: CVA Würzburg (4) 35–36 Taf. 28, 2

A 7

Würzburger, Martin von Wagner Museum H 5697

Glockenkrater

Maße: H: 19,3 cm, Dm: 20,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Schiller-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

- a) Zwei kostümierte Schauspieler. Links Frau mit großem Skyphos nach rechts zu zweitem eilend. Mann mit erhobenem Schwert auf einem Altar kniend, in linker Hand sackartigen Schlauch mit kleinen Schuhen haltend. Bekleidet mit knielangem Gewand über langen Bühnenhosen und Haarband im lockigen Haar.
- b) Zwei nackte Jünglinge, Linker stehend mit Stab und Strigilis, Rechter auf Mantel sitzend.
- Lit.: RVAp (4/4a), 65 – Taplin 1993, 38 Abb. 11, 4 – Green 1994, 65 Abb. 3, 7 – Csapo 1994, 67 Taf. 7 a – CVA Würzburg (4) 13–14 Taf. 4, 1 – Todisco 2002, Taf. 23, 1 – Walsh 2009, 75 Abb. 12

A 8

St. Petersburg, Eremitage Inv. 299 (St. 1775)

Glockenkrater

Maße: H: 29 cm

FO: Ruvo

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

- a) Drei kostümierte Schauspieler auf durchgehendem Podest. Rechts Mann mit Krone, Vogelzepter und Blitz in der erhobenen Rechten sitzt auf einem hohen Thron und tritt mit dem rechten Fuß nach dem Mittleren. Dieser, als Herakles mit Löwenkalp auf dem Kopf, hält eine Eierschale in der Linken und führt mit der Rechten das letzte Ei in den Mund. Links Weißhaariger mit Chlamys eine Trankspende an Altar darbringend.
- b) Zwei Manteljünglinge.
- Lit.: Bieber 1961, 132 Abb. 482 – PhV² 33 Nr. 31 – IGD 136 Abb. IV, 22 – Todisco 2002, Taf. 24, 2 – Walsh 2009, 90 Abb. 18

A 9

Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Williams Fund 78.83

Glockenkrater

Maße: H: 32,4 cm, Dm: 34,7 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Schiller-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf niedriger Bühne mit Vorhängen am Unterbau. Links weißhaariger Alter, unbekleidet, in Bewegung nach links, dabei nach rechts blickend und mit beiden Händen ein längliches Objekt hinterm Kopf haltend (nach Mayo Schlinge). Mittig Mann mit Exomis bekleidet steht zum Rechten gewandt und hält ein kleines Gefäß in der Rechten sowie Zweige in der linken Hand. Rechts unten Mann sitzt unbekleidet. Oben rechts, weißer, runder Fleck, ehemals gelb-gold bemalt.

b) Zwei Manteljünglinge, links mit Strigilis, rechts mit Stab.

Lit.: RVAp I, 68 Nr. 33 – Mayo 1982, 95 Nr. 25

A 10

Ruvo, Slg. Jatta 901

Glockenkrater

Maße: H: 28 cm

FO: Ruvo

Maler: Reckoning-Maler

Dat.: Ca. 390–370 v. Chr.

- a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenaufbau mit vier Pfeilern und Holzmaserung. Links Mann mit kurzem Mantel, erhebt rechten Arm mit Kurzsword nach hinten und packt mit linkem Arm am Boden kniende Frau an deren rechten Arm. Kniende schaut nach links und stützt sich mit dem freien Arm auf den Boden. Weißhaariger mit Pilos fasst die Mittlere an der Schulter und hat ebenfalls den rechten Arm mit einem Kurzsword drohend erhoben. Mittig oberhalb der Szene eine Tānie.
- b) Zwei Manteljünglinge: Linker mit Stab in der Rechten, Rechter mit Strigilis ebenfalls in der Rechten.
- Lit.: Bieber 1961, 138 Abb. 504 – RVAP I (4/46), 70 Taf. 24, 3–4 – PhV² 43 Nr. 57 – Hughes 2006, 49 Abb. 4 – Walsh 2009, 202 Abb. 79

A 11

St. Petersburg, Eremitage St. 1779

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Reckoning-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf niedrigem Bühnenaufbau. Links Alter mit Stock und

Reisebündel an einem Stab hinter sich. Mittig stehender Mann, die sich mit ermahndem Finger zu ersterem wendet und eine große Schreibrtafel in der rechten Hand trägt. Rechts sitzende Frau mit einer weiteren Schreibrtafel auf einem Griffel kauend.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 141 Abb. 514 – PhV² 33 Nr. 33 – RVAp I (4/45) Taf. 110

A 12

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.238
Glockenkrater

Maße: H: 27,5 cm, Dm: 28,7 cm

FO: Unbekannt

Maler: Adolphseck-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler, links Alter mit Himation streckt beide Arme debattierend vor. Rechts Jüngerer mit Cista im linken Arm und einem geschnürten Paket auf den Rücken geschnallt gestikuliert mit der rechten Hand. Zwischen beiden eine blattlose Ranke.

b) Zwei Manteljünglinge an Pfeiler. Beide mit Stab in der Rechten.

Lit.: RVAp Suppl. 2 (4/61 c), 18 Taf. 2, 2–3 – Hughes 2012, 132 Abb. 33

A 13

Paris, Louvre K 18

Glockenkrater

Maße: H: 32,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Hoppin-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau. Links Mann trägt eine große Kiste oder Käfig und wird von Mann mit erhobenem Zeigefinger belehrt.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 141 Abb. 515 – PhV² 41 Nr. 52 – CVA, Louvre 25, 66 Taf. 54

A 14

Heidelberg, Antikenmuseum U 8

Glockenkrater, Fragment

Maße: H: 15 cm, B: 12,8 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem Bühnenbau mit Vorhang und mittiger Treppe. Links Mann mit Zecherkrone, nur zum Teil

erhalten, redet mit ausgestrecktem Arm auf Alten mit Stock ein.

b) Nicht erhalten.

Lit.: Bieber 1961, 142 Abb. 518 – PhV² 32 Nr. 30 – CVA Heidelberg (2) Taf. 75, 2 – Green 2015, 59 Abb. 11

A 15

Bari, Museo Archeologico 2795

Kelchkrater

Maße: H: 32,2 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf niedrigem Bühnenbau mit vier Stützpfählern. Links Alter, sich zur zweiten Figur als jüngerer Mann nach rechts umwendend. Zweite schwer beladen mit Kiste und Reisesack auf dem Rücken, beide mit Stab. Links oben eine Tānie.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: PhV² 49 Nr. 74 Abb. 6 a – Bieber 1961, 142 Abb. 519

A 16

London, British Museum F 151

Glockenkrater

Maße: H: 37,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: McDaniel-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Fünf kostümierte Schauspieler und ein bekränzter Manteljüngling auf verschiedenen Ebenen. Rechts eine Bühne in Seitenansicht mit Bühnentür am rechten Rand und Treppe. Oben junger Mann mit Gepäck, zieht einen gebeugten Alten am Kopf hinauf. Der Alte erklimmt mit Stock die Treppe, während ihn von hinten ein weiterer Alter schiebt.

Beischriften: [...]ΝΘΙΑΣ, ΧΙΡΩΝ Hinter ihnen am rechten Rand steht ein uncostümierter Jüngling. Links oberhalb sind die Büsten zweier Figuren als sitzende Frauen zu sehen. Beischrift: ΝΥ[...]ΑΙ.

b) Drei Jünglinge, mittlerer auf Stein sitzend.

Lit.: Bieber 1961, 135 Abb. 491 – PhV² 35 Nr. 37 – RVAp (4/252) – IGD 142 Abb. 4, 35 – Taplin 1993, Nr. 12, 6 – Walsh 2009, 216 Abb. 89 – Hart 2010, 116 Nr. 53 – Green 2012, 297 Nr. 21

A 17

Harvard University, Arthur M. Sackler
Museum, McDaniel Collection 2007.104.4
Glockenkrater

Maße: H: 30,0 cm, Dm: 33,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: McDaniel-Maler

Dat.: Ca. 400–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einfacher
Bühne. Links Alter mit Krummstab und Binde
im Haar links neben einer dorischen Säule.

Rechts alte Frau mit vorgestreckten Armen auf
ersten zugehend. Rechts eine Bühnentür, oben
mittig eine männliche Maske.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: PhV² 30 Nr. 24 – IGD 132 Abb. 4, 16 –
Mayo 1982, 94 Nr. 24 – Todisco 2002, Taf. 23,
2 – Green 2012, 300 Nr. 27

A 18

Würzburg, Martin von Wagner Museum 959
(Inv.-Nr. H4649)

Glockenkrater

Maße: H 28 cm

FO: Unbekannt

Maler: McDaniel-Maler

Dat.: 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem
niedrigen Bühnenbau mit Bühnentür links.
Links Alter mit Speer auf sitzenden Jungen mit
Schild und Helm zugehend.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: PhV, 34 Taf. 2 a Nr. 61 – PhV² 47 Nr. 67
– CVA Würzburg (4) 12–13 Taf. 3, 1 – Green
2012, 301 Nr. 28

A 19

Boston, Museum of Fine Arts 69.951

Glockenkrater

Maße: H: 28,6 cm, Dm: 33 cm

FO: Pisticci

Maler: McDaniel-Maler

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf niedriger
Bühne. Links Junger, unbedeutend mit
verärgertem Gesichtsausdruck und gerade
vorgestrecktem linken Arm, mit dem
Zeigefinger auf weißhaarigen Alten zeigend
und einen Stab haltend. Hinter ihm Herme auf
der sein Mantel abgelegt ist. Älterer gießt
Flüssigkeit aus einem Aryballos in die linke
Hand, im Begriff sich einzuölen. Hinter ihm
zwei Körbe verbunden durch einen

Tragestock, aus denen je eine Ziege schaut und
an die eine Gans angebundenen ist.

b) Zwei Jünglinge nach rechts laufend,
vorderer sich nach hinten umblickend, rechten
Arm zurückgestreckt. Hinterer verfolgend mit
Oinochoe in der vorgreifenden Rechten.

Lit.: PhV² 53 Nr. 84 – RVAp I (3/7) 46 –
Taplin 1993, 30 Nr. 11, 3 – Csapo 1994c, 66
Taf. 6 b – Schmidt 1998, 24 – Hughes 2003, 23
– Hart 2010, 113 Kat. 51 – Green 2012, 303
Nr. 30

A 20

Tarent, Museo Nazionale Archeologico 122627
Glockenkrater, Fragment

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 390–350 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler fragmentiert
erhalten. Links kahler Mann mit umgedrehter
Leier auf Stuhl, bärtiger junger Mann mit
ausgeprägten Brüsten steht vor sitzender Frau
mit Laier.

b) Nicht erhalten.

Lit.: PhV² 45 Nr. 62 Abb. 5 d

A 21

Tarent, Museo Nazionale Archeologico 121613
Glockenkrater, Fragment

Maße: H: 14 cm

FO: Tarent

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 390–350 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf niedriger
Bühne fragmentiert erhalten. Links Mann mit
Zepter und Krone auf Klismos hockend,
zweite Figur als bekrönter Mann mit
Thyrsosstab hockt vor ihm am Boden. Die
dritte Figur ist nur bis zur Hüfte erhalten, sie
steht und trägt ein langes Gewand über den
Bühhosen.

b) Nicht erhalten.

Lit.: PhV² 45 Taf. 5 c Nr. 61 – Schmidt 1998,
23 – Hughes 2006, 58 Abb. 10 – Walsh 2009,
125 Abb. 34

A 22

St. Agata dei Goti (ehem. Rainone Slg.)

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: St. Agata

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 380–370 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler. Links alter Mann mit phrygischer Mütze und Zepter blickt zu Mittlerem. Alter Mann mit einer weiblichen Maske in der rechten Hand und eine Hydria in der Linken. Rechts jüngerer Mann mit einer Lanze und Tierfell packt den mittleren mit der Rechten an Schulter.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Heydemann 1886, 303 – Bieber 1961, 134 Nr. 490 – PhV² 44 Nr. 59 – IGD 140–142 Abb. 4, 33 – Taplin 1993, Nr. 21.22 – Hughes 2006, 59 Abb. 13 – Walsh 2009, 221 Abb. 93

A 23

Bari, Museo Archeologico 3899

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Dijon-Maler

Dat.: Ca. 380–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler und ein Kind auf einem niedrigen Bühnenaufbau mit einer Bühnentür links und einem Vorhang unten. Aus der Tür heraus blickt die erste Figur als ältere Frau auf das Bühnengeschehen. Die zweite Figur als alter, weißhaariger Mann schwingt eine Doppelaxt mit den über den Kopf gehobenen Händen, bereit zum Schlag auf ein übergroßes Ei in einem geflochtenen Korb. In dem Ei steht ein Kind und streckt den rechten Arm zum Alten. Rechts jüngerer Mann hebt mahndend den rechten Arm.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 135 Abb. 492 – PhV² 27 Nr. 18 – IGD 138 Abb. 4, 26 – De Juliis 1983, Bari 27, Abb. 36 – Taplin 1993, Nr. 19.20 – Carratelli 1996, Nr. 217 – Hart 2010, 119 Nr. 56 – Walsh 2009, 135 Abb. 39

A 24

Berlin, Antikensammlung F 3045

Glockenkrater

Maße: H: 32 cm, Dm: 33,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Dijon-Maler

Dat.: Ca. 380–360 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler neben einem Olivenbaum links im Bild. Links alter Mann mit phrygischer Mütze sitzt auf einem Altar und wird von jüngerem Mann mit Helm mit einem Schwert bedroht.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 135 Abb. 493 – PhV² 29 Nr. 21 – RVAp (6/96), 148 – IGD 139 Abb. 4, 29 – Taplin 1993, Nr. 18.19 – Walsh 2009, 95 Abb. 21 – Hart 2010, 120 Nr. 57

A 25

London, British Museum F 366 (1884,0409.9)

Oinochoe

Maße: H: 21,7 cm, Dm: 15,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Felton-Maler

Dat.: Ca. 380–360 v. Chr.

Zwei Schauspieler mit Masken, Kostüme nicht eindeutig zu erkennen. Links Mann mit Pilos und Schwert in der Rechten, trägt ein Palladion im linken Arm. Rechts Mann mit Petasos im Nacken, folgt dem ersten.

Lit.: RVAp I (7/94) – Walsh 2009, 93 Abb. 20

A 26

Sydney, Nicholson Museum 75.02 (ehem.

Kunsthandel Basel, MuM)

Oinochoe

Maße: H 17,6 cm, D 12,9 cm

FO: Unbekannt

Maler: Truro-Maler

Dat.: 370–360 v. Chr.

Zwei kostümierte Schauspieler auf einem durchgezogenen Balken. Links Mann in kurzem Himation fasst einen Stock mit der rechten Hand und gestikuliert mit der Linken. Rechts Frau mit langem Gewand und Himation stützt ihren linken Arm in Hüfte und gestikuliert mit der rechten Hand.

Lit.: MuM, Sale Cat. Nr. 51, 14. März 1975, Nr. 177 – RVAp I (5/141), 118 Taf. 39, 5 – CVA Sidney (1) 44, Taf. 48 f – Green 2014, 104–105 Abb. 7

A 27

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.112, ehem. Slg. Fleischmann 100

Glockenkrater

Maße: H: 27,3 cm

FO: Unbekannt

Maler: Rainone-Maler

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau mit einer leicht geöffneten Bühnentür links. Links alter Mann hebt den Deckel einer Kiste. In dieser steht eine kleine Figur mit Pferdegesicht und präsentiert in frontaler Haltung eine Erektion.

Rechts Alter mit Stock, fasst mit der Rechten den linken Arm der kleinen Figur.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: RVAp I (4/244 a) – Taplin 1994, 129 Nr. 57 – Oakley 2013, 128 Abb. 32

A 28

Madrid, Museo Arqueológico Nacional
1999/99/135

Oinochoe

Maße: H: 17,2 cm, Dm: 11,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

Zwei kostümierte Schauspieler mit Glatze.

Links Mann mit Kranz in der linken Hand und bemalter Oinochoe geht nach links. Zweiter Mann folgt mit einer großen Kiste in beiden Händen.

Lit.: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>
(20.05.2015)

A 29

London British Museum F 99
(1867,0508.1287)

Oinochoe

Maße: H: 17,9 cm, Dm: 14,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Choes-Gruppe

Dat.: Ca. 375–355 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler und eine uncostümierte Frau. Links Herakles mit einem Löwenskulp über der Maske läuft mit der erhobenen Keule in der rechten Hand und einem Laib Brot in der Linken hinter einer Frau mit Oinochoe hinterher.

Lit.: PhV² 61, Nr. 110 – RVAp I (11/120) – CVA British Museum (2) Taf. 4, 8 – Walsh 2009, 228 Abb. 99

A 30

Edinburgh, National Museum of Scotland
1978.492

Oinochoe

Maße: H: 17,7 cm, Dm: 13,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: Umkreis Felton-Maler

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

Drei kostümierte Schauspieler auf niedrigem Bühnenbau. Links bekränzter Mann gestikuliert mit der linken Hand zu alter Frau mit Polos. Sie trägt mit der Linken eine Phiale und mit befüllt mit der Rechten ein

Thymiaterion. Rechts weißhaariger Mann mit Krummstab geht nach rechts und blickt zurück.

Lit.: PhV² 12 f – CVA Edinburgh (1) 36–37, Taf. 39 – Hughes 2006, 47 Abb. 3

A 31

Tarent, Museo Nazionale Archeologico
17.6.1952 (Inv. 56048)

Oinochoe

Maße: H: 21,8 cm, Dm: 12,5 cm

FO: Tarent, Piazzale Sardegna, Grab 62

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 375–350 v. Chr.

Drei kostümierte Schauspieler. Links Mann mit Polos, Mantel und zwei Krücken. Mittig Herakles mit Löwenfell und Skalp, steht zwischen einer Keule und einem Bogen am Boden und deutet auf die dritte Figur rechts. Diese ein weißhaariger Alter mit Mantel und Stock zeigt mit dem Zeigefinger auf die Waffen.

Lit.: IGD 136 Taf. 4, 23 – Carratelli 1996, Nr. 224 – Walsh 2009, 224 Abb. 95

A 32

St. Petersburg, Eremitage Inv. 2074 (W. 1122)
Glockenkrater

Maße: H: 34,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 380–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine Auletin auf einer niedrigen Bühne mit Vorhang. Links junger Mann trägt mit dem erhobenen rechten Arm gemeinsam mit bärtigem Mann mit Glatze einen langen Speiß. Der Vordere trägt zudem einen Kalathos. Vor ihnen läuft eine Doppelflöte spielende Frau.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Crosby 1955, 80 – Bieber 1961, 140 Abb. 511 – PhV² 34 Nr. 34 – Taplin 1993, Nr. 14.12 – Todisco 2002, Taf. 35, 2

A 33

Sidney, Nicholson Museum 88.2

Glockenkrater

Maße: H: 32 cm, Dm: 36,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Lecce-Maler

Dat.: Ca. 375–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler eilen nach links. Links junger Mann hält in beiden

Händen Kuchen und blickt zur zweiten Figur zurück. Diese als Herakles mit Raubtierfell über der Schulter und erhobener Keule in der rechten Hand folgt weiten Schrittes.

b) Zwei Manteljünglinge an dorische Säule.

Lit.: RVAp Suppl. 2 (5/200 b), 52 – CVA Sidney (1) 26 Taf. 16–17 – Walsh 2009, 230 Abb. 101

A 34

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 3370 (Inv. 81377)

Glockenkrater

Maße: H: 27 cm

FO: St. Agata

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf niedriger Holzbühne. Links bekränzter Mann mit Leier blickt zu Mann mit Olivenzweig. Zwischen ihnen stehen ein Dreifuß und ein Zweig.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: PhV 30 Taf. 3 d Nr. 46 – PhV² 40 Taf. 6 b Nr. 49

A 35

Bari, Museo Archeologico 8014 (von R.

Cotugno – Ruvo - gekauft)

Kelchkrater

Maße: H: 35 cm

FO: Unbekannt, vermutlich Ruvo

Maler: Cotugno-Maler

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau. Links Mann mit Stock blickt zu Frau, die nach rechts schreitet und nach links blickt. Rechts Mann mit Thyrsosstab und Kranz.

b) Frau mit Thyrsosstab zwischen zwei Manteljünglingen.

Lit.: PhV 23 Taf. 1 a Nr. 19 – PhV² 28 Nr. 20 – IGD 138 Abb. 4, 27 – Walsh 2009, 141 Abb. 42 – Green 2012, 308 Nr. 32 Abb. 14, 9

A 36

Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1999/99/122

Glockenkrater

Maße: H: 28,3 cm, Dm: 31,6 cm

FO: Unbekannt

Maler: Cotugno-Maler

Dat.: Ca. 380–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenaufbau. Links zwei junge Männer im Gespräch. Zwischen ihnen ein Thymiaterion. Rechts Frau, mit vorgereicherter rechter Hand, zu den beiden anderen gewandt.

b) Drei Manteljünglinge, mittiger mit Stab/Thyrsos

Lit.: Hughes 2006, 46 Abb. 2 – Green 2012, 309 Nr. 34 Abb. 14, 10

A 37

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.113, ehem. Slg. Fleischmann F 313

Glockenkrater

Maße: H: 34 cm

FO: Unbekannt

Maler: Cotugno-Maler

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau. Links steht ein Mann mit Stab am Rand und blickt zur Mitte. Mittig geht eine Frau mit wehendem Manteltuch links. Rechts alter Mann mit Krone und Vogelzepter, eilt zur Mittigen.

b) Jüngling und Frau.

Lit.: RVAp Suppl. 2 (10/46 a) – Trendall 1994, 131–135 – Hughes 2012, 136 Abb. 33 – Green 2012, 310 Nr. 35 Abb. 14, 11

A 38

Tarent, Museo Nazionale Archeologico 107937

Glockenkrater

Maße: H: 38, 5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Cotugno-Maler

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und zwei fragmentiert erhaltene auf einem niedrigen Bühnenpodest, ganz links ein Olivenbaum. Links Mann mit Cista und Zweig, diesem zugewandt sitzt ein nur fragmentiert erhaltener Mann neben einem Olivenzweig. Dahinter steht eine ebenfalls fragmentiert erhaltene Gestalt in reichem Gewand. Rechts weißhaariger Mann mit Stab. Oben links Maske.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: PhV, 33 Taf. 1 b Nr. 57 – PhV² 44 Nr. 60 – Walsh 2009, 129 Abb. 36 – Green 2012, 311 Nr. 33 Abb. 14, 12

A 39

Bari, Museo Archeologico 2970

Glockenkrater

Maße: H: 31 cm

FO: Bitonto

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350. v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf verschiedenen Ebenen. Rechts eine Bühne in Seitenansicht mit Vorhang und Treppe nach rechts. Links alter Mann, mit weißen Widderhörnern und Adler in der Linken, sitzt neben einem Zweig auf der Bühne. Alter Mann mit Krummstab und Pilos steigt die Treppe hinauf. Rechts unten jüngerer Mann mit Gepäck.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 132 Abb. 483 – PhV² 27 Nr. 17 – IGD 134 Abb. 4, 20 – De Julius 1983, Bari 27, Abb. 35 – Green 2012, 298 Nr. 22

A 40

Rom, ehemals Bari, Malguzzi-Valeri Slg. 52

Kelchkrater

Maße: H: 35 cm, Dm: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Gruppe von Oxford G 269

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler und ein Aulet auf einem Bühnenbau mit Vorhang und schmaler Treppe. Links weißhaariger Mann auf einen Stock gelehnt, hebt die linke Hand zum Mund. Zwei mittige jüngere Männer mit flatternden Himatia spielen einander zugewandt je einen Doppelaulos. Zwischen ihnen ein weißer Altar. Hinter einem jungen Baum hockt ein Musikant mit Doppelaulos.

b) Eine Frau, zwei Jünglinge.

Lit.: RVAp I (15/28) 400 Taf. 140.5a–b – Taplin 1993, Nr. 14.11 – RVAp Supp. 2, 103 – Todisco 2002, Taf. 35.1 – Hart 2010, 118 Kat. 55

A 41

Berlin, Antikensammlung F 3046 (verloren)

Glockenkrater

Maße: H: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler. Links steht Herakles mit Tierfell und erhobener Keule vor einer geschlossenen Tür. Rechts reitet ein

Mann auf einem Esel und trägt ein großes Gepäck über der rechten Schulter. Zwischen ihnen ein Altar.

b) Figur und Manteljüngling.

Lit.: Panofka 1849 – Bieber 1961, 133 Abb. 487 – PhV² 29 Nr. 22 – Taplin 1993, Nr. 13.7 – Walsh 2009, 235 Abb. 106 a–b

A 42

Syrakus, Universität

Oinochoe

Maße: H: 16 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350. v. Chr.

Drei kostümierte Schauspieler an einer Wippe. Links und rechts steht je ein Mann auf dem einen Ende der Wippe, mittig spielt ein Mann sitzend eine Flöte.

Lit.: PhV² 63 Taf. 7 d Nr. 118.

A 43

Basel, Antikenmuseum H.A. Slg. Cahn 223

Kraterfragment

Maße: H: 9 cm, B: 7,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350. v. Chr.

Fragmentiert erhaltener, kostümierter Schauspieler mit weiblicher Maske hebt die rechte Hand. Beischrift: HΛEKT[...] Links geschmückte Stele.

Lit.: PhV² 71 Taf. 9 f Nr. 145 – IGD 142 Abb. 4, 34 – Taplin 1993, Nr. 20.21 – Walsh 2009, 220 Abb. 92

A 44

Neapel, Museo Archeologico Nazionale

118333

Kelchkrater

Maße: H: 38,5 cm

FO: Armento

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau mit Vorhang und Treppen. Links alter Mann nach links laufend und nach rechts zu jüngerem Mann blickend. Dieser mit Mantel und ausgestreckten Armen zu einer reichgewandeten Frau. Rechts Bühnentür, oben rechts Bukranion.

b) Jüngling und Frau.

Lit.: PhV 38 Taf. 3 b Nr. 77 – PhV² 53 Nr. 83
– Green 2006, 151 Abb. 4

A 45

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.114,
ehem. New York, Slg. Fleischmann F 98
Askos

Maße: H: 17 cm, B: 16 cm

FO: Unbekannt

Maler: Meer-Gruppe

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler als weißhaariger
Mann läuft mit dem rechten Arm einen Stock
hinter dem Kopf schwingend nach rechts und
streckt den linken Arm vor.

b) Kostümierter Schauspieler als jüngerer
Mann läuft nach rechts, ebenfalls linken Arm
vorhaltend.

Lit.: RVAp Supp. 2 (11/133b), 74 Taf. 12, 5–6
– Trendall 1994, 134 Nr. 59

A 46

London, British Museum F 124 (1849,0518.15)
Skyphos

Maße: H: 20,32 cm, Dm: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Wellcome-Maler

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine
Bühnentür. Links Frau blickt aus der
halbgeöffneten Tür. Rechts Mann tritt mit
einem Fuß auf die Schwelle der Tür fasst mit
der rechten die erste. Oben rechts Weinrebe.

b) Satyr.

Lit.: Bieber 1961, 137 Abb. 500 – PhV² 57 Nr.
94 – RVAp I (11/182 a) – CVA British
Museum (2) Taf. 7, 5

A 47

Heidelberg, Antikenmuseum U6
Glockenkrater

Maße: H: 26,9 cm, Dm: 30,8 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von Heidelberg U6

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler als Frauen.
Rechte ist in einem Mantel gewickelt und zur
Linken gewandt. Diese reicht mit geöffnetem
Mund, wenige Zähne sichtbar, die rechte Hand
vor.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 142 Abb. 520 – PhV² 32 Nr.
29 – CVA Heidelberg (2) Taf. 75, 2

A 48

Wien, Kunsthistorisches Museum 466

Glockenkrater

Maße: H: 27,2 cm, B: 31 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von Heidelberg U6 (Judgement-
Gruppe)

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler durch eine
hüfthohe Pflanze getrennt. Links Mann mit
Himation um die Schulter und entblößter
Brust stützt sich auf einen Stock. Rechts Frau
in langem, über den Kopf gezogenem
Gewandt streckt den rechten Arm mit
erhobenem Zeigefinger aus.

b) Zwei Manteljünglinge an einer Stele.

Lit.: PhV² 47 Nr. 66 – RVAp I (101/36) 265
Taf. 88, 1–2 – Green 2014, 105–106 Abb. 8

A 49

Tampa (Florida), Wm. K. Zewadski Slg.
(Leihgabe Emory University, Atlanta)

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Berkley-Gruppe

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler. Links
reichgewandete Frau in Bewegung nach links,
mit Blick nach rechts zu weißhaarigem Mann
mit Stock und erigiertem Phallos bei einem
Hocker.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVAp Suppl. 2 (10/60 c) 64 Taf. 11, 1–2
– Zewadski 1985, Nr. 2 – Taplin 1993, Nr.
13.10

A 50

Rom, Slg. Ragusa 12

Fragment

Maße: H: 7,1 cm, B: 7,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

Kopf eines kostümierten Schauspielers als
schimpfende Alte. Mit Mantel über dem Kopf
nach links gewandt.

Lit.: PhV² 71 Taf. 9 i, Nr. 148

A 51

Bari, Slg. Ricchioni

Oinochoe

Maße: H: 12 cm

FO: Unbekannt
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.
Zwei kostümierte Schauspieler auf durchgezogener Linie. Links erhebt ein Mann beide Arme abwehrend zweitem Mann, der in gebeugter Haltung ein Tuch hinhält.
Lit: PhV² 60 Taf. 7 a Nr. 107

A 52

Amsterdam 2510
Oinochoe, Fragment
Maße: Unbekannt
FO: Tarent
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.
Fragmentiert erhaltene kostümierter Schauspieler blickt mit geöffnetem Mund nach oben und hebt den linken Arm (soweit erhalten).
Lit.: PhV² 60 Taf. 9 e Nr. 104

A 53

Tarent, Museo Nazionale Archeologico 20353
Guttus
Maße: H: 13 cm
FO: Tarent
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler. Links bekränzter Mann mit Stab, rechts Mann mit Fackel und Situla.
b) Lapide und Kentaur.
Lit.: PhV 50 Taf. 4 h Nr. 131 – PhV² 68 Taf. 9 a Nr. 136

A 54

Mailand, Museo Teatrale alla Scala 338
(Albizzati 46)
Oinochoe
Maße: H: 20 cm
FO: Sizilien
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
Zwei kostümierte Schauspieler und Zweige. Links blickt ein jüngerer Mann zu älterem Mann mit erhobenem rechtem Arm.
Lit.: PhV 45 Taf. 5 a Nr.107 – PhV² 62 Taf. 7 b Nr.112

A 55

Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4711

Situlafragment
Maße: H: 10,3 cm, B: 18,4 cm
FO: Unbekannt
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
Zwei fragmentiert erhaltene, kostümierte Schauspieler. Von linker Figur ist nur ein weißer Haarschopf erhalten. Rechts alte Frau mit vorgestreckter Hand der ersten zugewandt. Mittig Bukranion.
Lit.: PhV² 72 Taf. 9 h Nr. 152 – CVA Würzburg (4) 36 Taf. 28, 4

A 56

London, British Museum F 269
(1772,0320.33.+)
Kelchkrater
Maße: H: 37,7 cm, Dm: 33 cm
FO: Unbekannt
Maler: Varrese-Maler
Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine Frau auf einem erhöhten Bühnenbau mit mittiger Treppe und Kränzen rechts und links. Links Mann mit Helm und Schild zielt mit über den Kopf erhobenem Speer auf rechten Mann. Dieser trägt Speer und Schild, Wildkatze als Schildzeichen und gefiederter Helm. Beischrift links: ΔΑΙΔΑΛΟΣ, Beischrift rechts: ΕΝΕΥΑΛΙΟΣ. Mittig thronende Frau mit Zepter und Krone, Beischrift: ΗΡΑ.,
b) Jüngling und Frau an Stele.
Lit.: Bieber 1961, 133 Abb. 485 – PhV² 52 Nr. 81 – RVAp (13/11) – IGD 134 Abb. 4, 21 – Walsh 2009, 112 Abb. 26

A 57

Bari, Museo Archeologico 4073
Glockenkrater
Maße: H: 39,5 cm
FO: Unbekannt
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem niedrigen Bühnenbau. Links spielt eine Frau sitzend Kithara. Rechts erhebt ein Mann mit Tänie die rechte Hand. Zwischen beiden ein Thymiaterion, oben Bukrania.
b) Jüngling mit Thyrsos, Frau mit Fackel.
Lit.: Bieber 1961, 136 Abb. 498 – PhV² 28 Nr. 19

A 58

Tübingen, Antikensammlung 1680 (F 23)
 Fragment
 Maße: B: 5,5 cm
 FO: Unbekannt
 Maler: Unbekannt
 Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.
 Fragmentiert erhaltene kostümierter
 Schauspieler. Kopf einer Figur mit weiblicher
 Maske nach links gewandt.
 Lit.: PhV² 72 Nr. 150 – Green 2014, 106 Abb.
 10

A 59

Harvard University, Dept. of Classics, A. C.
 McDaniel Collection
 Kraterfragment (Gnathia)
 Maße: Unbekannt
 FO: Unbekannt
 Maler: Konnakis-Gruppe
 Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.
 a) Fragmentiert erhaltene kostümierter
 Schauspieler. Mann bückt sich nach einem
 geflügelten Phallus.
 b) Nicht erhalten.
 Lit.: PhV 55 Taf. 4 g Nr. 154 – PhV² 80 Taf.
 11 d Nr. 182 – Mayo 1982, 263 Nr. 121

Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

A 60

Turin, Privatsammlung
 Glockenkrater
 Maße: H: 16 cm
 FO: Unbekannt
 Maler: Unbekannt
 Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.
 a) Kostümierter Schauspieler. Mann läuft mit
 Speer nach rechts.
 b) Satyr und Mänade mit Tamburin.
 Lit.: PhV² 45 Taf. 5 b Nr. 63

A 61

Oxford, Ashmolean Museum 1932.517
 Glockenkrater
 Maße: H: 17 cm
 FO: Unbekannt
 Maler: Unbekannt
 Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.
 a) Kostümierter Schauspieler. Mann mit Stock
 geht nach links.

b) Herme mit Kerykeion.

Lit.: PhV 31 Taf. 3 c Nr. 48 – PhV² 41 Nr. 51

A 62

Tarent, Slg. Rotondo
 Oinochoe
 Maße: Unbekannt
 FO: Unbekannt
 Maler: Unbekannt
 Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.
 Kostümierter Schauspieler. Mann mit Petasos,
 Kerykeion und Kranz sitzt auf einem Altar.
 Lit.: PhV² 65 Taf 7 e Nr. 124 – Walsh 2009,
 155 Abb. 53

A 63

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.118,
 ehem. Slg. Fleischmann F143
 Situla (Gnathia)
 Maße: H: 21,9 cm
 FO: Unbekannt
 Maler: Konnakis-Maler
 Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
 Kostümierter Schauspieler. Dunkelhäutiger
 Mann auf Punktlinie geht nach rechts und
 blickt über die Schulter nach links.
 Lit.: Trendall 1994, 142–144 Nr. 63 – Hughes
 2012, 132 Abb. 37 – Oakley 2013, 129 Abb. 33

A 64

Tarent, Slg. Ragusa 123
 Oinochoe
 Maße: Unbekannt
 FO: Unbekannt
 Maler: Schlaepfer-Maler
 Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
 Kostümierter Schauspieler. Mann mit Wams,
 Phallus und Maske hält ein Tamburin mit
 seiner linken Hand.
 Lit.: RVAp I (9/174) 247 Taf. 80, 6

A 65

Boston, Museum of Fine Arts 13.93
 Oinochoe
 Maße: H: 18 cm
 FO: Unbekannt
 Maler: Unbekannt
 Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
 Kostümierter Schauspieler. Mann mit Exomis
 läuft nach links und blickt nach rechts zurück.
 Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 526 – PhV² 66 Nr.
 129

A 66

Boston, Museum of Fine Arts 00.363

Kelchkrater (Gnathia)

Maße: H: 29,9 cm, Dm: 31,2 cm

FO: Unbekannt

Maler: Konnakis-Maler

Dat.: Ca. 350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler. Alter Mann mit Stock läuft nach rechts. Aus dem geschürzten Gewand fällt ihm Beute.

b) Stehende Frau.

Lit.: Bieber 1961, 138 Abb. 502 b

<http://www.mfa.org/collections/object/mixing-bowl-phlyax-krater-154164> (12.05.2015)

A 67

Berlin, Antikensammlung 1969.7

Schale

Maße: Dm: 18 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Innen: Kostümierter Schauspieler. Mann mit Lekanis in der rechten und Fackel in der linken Hand. Beischrift: ΦΙΛΟΠΟΤΑΣ.

Lit.: Green 2012, 313–315 Nr. 44 Abb. 14, 15

A 68

Wien, Kunsthistorisches Museum 2197

Oinochoe

Maße: H: 14,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler. Mann steht mit Stab an einem Becken.

Lit.: PhV² 65 Taf. 7 c Nr. 126

A 69

Rom, Slg. Ragusa 4

Oinochoe

Maße: H: 14 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler. Mann (mit Löwenskalp?) stützt sich rechts an einen Tisch mit Kuchen. Oben rechts Fenster.

Lit.: PhV² 65 Taf. 8 c Nr. 127

A 70

Rom, Slg. Ragusa 9

Oinochoe

Maße: H: 15 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler. Herakles mit Keule in der Rechten und Tierschädel in der Linken schleicht nach links.

Lit.: PhV² 66 Taf. 8 d Nr. 128 – Walsh 2009, 177 Abb. 60

A 71

Ehem. Kunsthandel Genf

Oinochoe

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler. Mann steht nach links gewandt mit Bündel auf dem Rücken, Zweig in der Rechten und Käfig in der Linken.

Lit.: PhV² 66 Taf. 8 e Nr. 130

Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

A 72

Cleveland, Museum of Art 1989.73

Glockenkrater

Maße: H: 38 cm, Dm: 40,3 cm

FO: Unbekannt

Maler: Choregos-Maler

Dat.: Ca. 390–380 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler an einer übergroßen Dionysos Büste mit Girlande und Binde im Haar. Links erntet ein Mann neben einem Thymiaterion Weinreben einer das Bild überspannenden Weinranke. Rechter im Kostüm des Papposilen steht auf einem kleinen Podest und hält einen großen, bemalten Skyphos.

b) Thiasos nach rechts, angeführt von Tympanon spielender Mänade, Satyr mit Doppelaulos und nackter Jüngling mit Mantel, Thyrsos und Binde im Haar (Dionysos).

Lit.: Green 1994, 86 Abb. 3, 23 – Green 1995, 102–103 Abb. 8 a–8 e – Taplin 2014, 62–68 Abb. 1

A 73

Ruvo, Jatta 1402

Askos

Maße: H: 23 cm

FO: Ruvo

Maler: Felton-Maler

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler im Thiasos.

Umlaufend: Hase, reichgewandete Frau, mittig kostümierter Schauspieler als Mann, Satyr mit Fackel, tanzende Nackte, Mänade mit Tamburin, Hund, Silen mit Fackel, kleiner Baum, Mänade mit Tamburin, Satyr mit Tamburin und Fackel.

Lit.: Bieber 1961, 145 Abb. 537 – Sichtermann 1966, 56 Taf. 144–146 – PhV² 68 Taf. 6 c Nr. 135 – RVAp I (7/68) – IGD 128 Abb. 4, 12 – Robinson 2004, 195

A 74

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.115, ehem. Slg. Fleischmann F 86

Schale

Maße: H 5.8 cm, L 23.9 cm, B 16.1 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler der Fleischmann Phlyax Schale

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

Innen: Bekränzte kostümierter Schauspieler als Mann reicht einen Zweig und einen Kranz zu einem sitzenden Dionysos mit Eierschale.

Außen: Frau, Eros, Jüngling und sitzender Frau mit Spiegel.

Lit.: Trendall 1994, 135–137 Nr. 60

A 75

Kunsthandel, Bonhams 2008

Kelchkrater

Maße: H: 37 cm

FO: Unbekannt

Maler: Judgement-Gruppe, Maler von Neapel 2289

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler im Thiasos. Links Schauspieler als Mann mit Fackel, mittig Mänade mit Tympanon, rechts Flöte spielender Satyr, bekleidet (auch Schauspieler?).

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: RVAp Supp. 2, 63 Taf. 10, 2 Nr. 40 a

Darstellungen kostümierter Figuren als Papposilen**A 76**

Tarent, Museo Nazionale Archeologico

Oinochoe

Maler: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Felton-Maler

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

Links Pan, links oben Artemis auf Panther reitend, Akteion mit dem linken Knie bereits zu Boden gegangen, von zwei Hunden angegriffen. Rechts oben Apollon auf einem Schwan, rechts unten auf den Angegriffenen zulaufender Schauspieler als Papposilen, gefolgt von einem weiteren Hund.

Lit.: RVAp I (7/63), 175 Taf. 57, 2

A 77

Ruvo, Jatta 1528

Guttus

Maße: H: 10 cm

FO: Ruvo

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler als Papposilen tanzt frontal und spielt eine Doppelflöte.

Lit.: Webster 1962, 77 Nr. 4.22 – Sichtermann 1966, 55 Taf. 142 – PhV² 69 Taf. 9 b Nr. 137

A 78

London, British Museum F 273 (1873,0820.345)

Kelchkrater

Maße: H: 38,8 cm, Dm: 25,5 cm

FO: Capua

Maler: Schlaepfer-Maler

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler als Papposilen tanzt vor einer auf einer Kline lagernde Frau mit Himation um die Beine und freiem Oberkörper. Die langen Locken trägt sie offen, Arme und Hals zieren Reifen. Mit dem rechten Zeigefinger schwingt sie eine Kylixschale im Kottabosspiel. Vor der Kline steht der zugehörige Kottabosständer. Rechts hinter der Lagernden ist ein Fenster sichtbar.

b) Zwei Manteljünglinge an einer Stele.

Lit.: RVAp I (9/171) 247 Taf. 80, 5

A 79

Malibu, The J. Paul Getty Museum 86.AE.399
Bauchlekythos, Fragment
Maße: H: 14,7 cm, Dm: 12,3 cm
FO: Unbekannt
Maler: Werkstatt des Dareios-Malers
Dat.: Ca. 350–325 v. Chr.
Kostümierter Schauspieler als Papposilen
lagert auf einem geschmückten, vollen
Weinschlauch und spielt Doppelflöte. An
Bruchkante links zu ihm Ansatz einer
weißhaarigen und bärtigen Maske zu sehen.
Rechts und links von vertikaler Ranke gerahmt.
Lit.: CVA The J. Paul Getty Museum (5) 34
Taf. 275, 1 – Krumeich 2014, 142 Abb. 3

Sizilische Possenszenen

Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

S 1

Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11026
Kelchkrater
Maße: H: 31 cm, Dm: 28 cm
FO: Unbekannt
Maler: Dirke-Maler
Dat.: Ca. 380–340 v. Chr.
a) Drei kostümierte Schauspieler auf einem
schmalen, durchgezogenen Balken. Links trägt
ein Mann einen Askos in hängender rechter
Hand und einen Korb auf dem Kopf. Mittiger
Mann mit Krone stützt sich in Bewegung nach
links weit vor auf einen und Schultert einen
Fasan. Rechts Mann mit erhobenen Händen
und Haube.
b) Zwei Manteljünglinge.
Lit.: LCS 53 Nr. 82 – PhV² 53 Nr. 82 – Walsh
2009, 123 Abb. 33 – Hart 2010, Nr. 54 –
Green 2012, 319 Nr. 46 –
<<http://ceres.mcu.es/pages/Main>>
(12.05.2015)

S 2

Paris, Louvre CA 7249
Kelchkrater
Maße: H: 55,6 cm, Dm: 49,6 cm
FO: Unbekannt
Maler: Lentini-Gruppe
Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler und zwei
Frauen auf einem erhöhten Bühnenbau mit

zwei Treppen und einer Bühnentür links. Erste
Frau tritt aus der Tür. Kostümierte
Schauspieler mittig, linke als alter Mann
ermahnt von rechter als jüngerer Mann mit
langem Gewand und vorgestreckter Rechten.
Rechts stehende Frau.
b) Satyr mit Frau.
Lit.:
<http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visitesrv=car_not_frame&idNotice=7924&langue=fr>
(08.01.2016)

S 3

Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo
Orsi 47039
Kelchkrater
Maße: H: 33 cm
FO: Canicattini Bagni
Maler: Gruppe von Catania 4292
Dat.: Ca. 350–330 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einer
Wippe. Rechts Frau in Mantel gehüllt mit
Tympanon am unteren Ende der Wippe. Links
springt ein Mann mit angewinkelten Beinen
über dem oberen Ende der Wippe. Mittig auf
der Wippe Statue eines nackten, alten Silens.
b) Frau mit Cista, Satyr mit Weinrebe.
Lit.: Bieber 1961, 137 Abb. 499 a–b – PhV² 55
Nr. 87 – Green 1995, 106 Abb. 9 b – Todisco
2002, Taf. 26, 2

S 4

Malibu, The J. Paul Getty Museum 86.AE.412
Fragment, Kelchkrater
Maße: H: 17,5, B: 12,6 cm
FO: Unbekannt
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 350–330 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler. Rechts
weißhaariger Mann mit Stock in der linken
Hand den rechten Arm nach links zu einem
weiteren, nur zum Teil erhaltenen, Mann
erhoben. Dieser, an einen zur Hälfte
erhaltenen Altar gelehnt, steht mit dem linken
Fuß auf einem geschnürten Bündel am Boden,
hinter diesem ein Korb. Den erhaltenen linken
Arm reckt er empor und hält eine
Schwertscheide in der Hand.
b) Verloren.
Lit.: CVA The J. Paul Getty Museum (5) 44
Taf. 282, 1 – Hughes 2003, 293 Abb. 6

S 5

Glasgow, Kelvingrove Art Gallery and
Museum 1903.70

Kelchkrater

Maße: H: 45,3 cm, Dm: 41,1 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 350–325 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine Frau auf einem schmalen, durchgezogenen Balken. Links weißhaariger Mann, wendet sich nach links und blickt zurück zur Mitte. Linke Hand hinter dem Rücken, Rechte mit gespreizten Fingern halb erhoben. Mittig steht eine Frau in langem Gewand mit hellem, lockigem Haar und hält ein Füllhorn und eine Situla. Rechts weißhaariger Mann mit der Linken im Mantel, fasst mit der Rechten einen Stab.

b) Zwei Manteljünglinge an einer Stele.

Lit: PhV² 51 Nr. 78 – CVA Glasgow (1) 40
Taf. 46, 1–2

S 6

Mailand, Museo Teatrale alla Scala 12

Skyphos

Maße: H: 22,3 cm

FO: Unbekannt

Maler: Manfria-Maler

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler auf einer erhöhten Bühne mit mittiger Treppe und weißen Säulen an den Rändern. Links Frau mit langem Gewand und weiblicher Maske, hält Blickkontakt mit mittigem Herakles mit Keule und Löwenfell. Rechts reicht ein Mann ein Kerykeion zur Mitte.

b) Stehende und sitzende Frau.

Lit.: Bieber 1961, 134 Abb. 489 – PhV Nr. 89
– LCS (68) 595 Taf. 231, 1 – PhV² 57 Nr. 95 –
Green 2012, 319 Nr. 48

S 7

Gela, Museo Archeologico Regionale 643

Skyphos, Fragment

Maße: H: 18 cm, Dm: 22 cm

FO: Unbekannt

Maler: Manfria-Maler

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem erhöhten Bühnenbau mit ionischen Säulen rechts und links. Links jüngerer Mann auf

einem Altar sitzend. Rechts weißhaariger Mann lehnt sich auf einen Stock.

b) Verloren.

Lit.: PhV Nr. 92 – LCS (69) 595 Taf. 231, 2 –
PhV² 59 Nr. 98 – Green 2012, 319 Nr. 49
Abb. 14, 17 – Green 2015, 59 Abb. 12

S 8

Lentini, Museo Archeologico Regionale

Kelchkrater

Maße: H: 49 cm, Dm: 47 cm

FO: Unbekannt

Maler: Manfria-Maler

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Vier kostümierte Schauspieler auf einer erhöhten Bühne mit mittiger Treppe und vier ionischen Säulen. Links wendet sich ein Mann nach links und blickt zur Mitte. Neben einem Altar mit Kultbild Frau in reichem Gewand mit offenem Haar. Sie fasst einen Herakles mit Löwenfell an der Schulter. Rechts alter Mann in langem Gewand mit Stab beobachtet die Mittleren.

b) Eine Sitzende, zwei stehende Frauen.

Lit.: Bieber 1961, 134 Abb. 488 a–b – PhV Nr.
73 – PhV² 51 Nr. 79 – LCS (74) 596 Taf. 231,
3–4 – IGD 136 Abb. 4, 24 – Walsh 2009, 85
Abb. 16 – Green 2012, 319 Nr. 47

S 9

Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi

Kelchkrater, Fragment

Maße: Unbekannt

FO: Grammichelle

Maler: Manfria-Maler

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler auf einem erhöhtem Bühnenbau mit dorischer Säule am linken Rand. Weißhaariger, alter Mann sich auf einen Stock stützend.

b) Fragmentierte Figur in Fensterrahmen.

Lit.: PhV Nr. 82 Taf. 4 a – LSC (75) 596 Taf.
231, 5 – PhV² 55 Nr. 88

S 10

Florenz, Museo Archeologico Nazionale 537

Skyphos, Fragment

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Manfria-Gruppe

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Oberkörper eines kostümierten Schauspielers fragmentiert erhalten. Mann mit Mantel über das Haupt gezogen. Rechts eine Bühnensäule.
b) nicht erhalten.
Lit.: PhV 42 Taf. 4 b Nr. 91 – PhV² 58 Taf. 9 c Nr. 97

S 11

Mailand, Museo Teatrale alla Scala 340
(Albizzati 47)
Oinochoe
Maße: H: 18 cm
FO: Unbekannt
Maler: Manfria-Maler
Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.
Kostümierter Schauspieler und ein Pan um eine Stele. Glatzköpfiger Mann auf einem Podest trägt eine große Amphora auf der Schulter. Rechts reitet ein Pan auf einer Ziege.
Lit.: PhV 45 Taf. 5 b Nr. 108 – LCS (77) 596 Taf. 231, 6–7 – PhV² 62 Nr. 113

Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

S 12

Caltanissetta, Museo Regionale
Interdisziplinäre G258
Kelchkrater
Maße: H: 31,2 cm
FO: Gibal-Gabib
Maler: Gibal-Gabib-Gruppe
Dat.: Ungewiss
a) Kostümierter Schauspieler (?) und Frau. Links Mann mit Zecherkrone, in durchsichtigem Gewand und Raubtierfell tanzt mit einem Thyrsosstab in der Rechten. Rechts Frau mit Fackel und gefülltem Korb an einer niedrigen Säule.
b) Sitzende und stehende Frau.
Lit.: LCS (95) 600 Taf. 235, 1

Kampanische Possenszenen

Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

K 1

Paris, Louvre K 523
Kelchkrater

Maße: H: 43 cm
FO: Unbekannt
Maler: NYN-Maler
Dat.: Ca. 380–340 v. Chr.
a) Drei kostümierte Schauspieler. Links Mann mit Hut ist in einen Mantel gewickelt. Mittig hebt eine Frau mit langem Gewand und Diadem mit verärgertem Gesicht die Hand zum Ersten. Rechts, hinter der Frau, steht ein jüngerer Mann mit der gleichen Geste.
b) Zwei Manteljünglinge.
Lit.: Bieber 1961, 136 Abb. 495 – PhV² 54 Nr. 85 – Hughes 2006, 51 Abb. 6 – Walsh 2009, 193 Abb. 73

K 2

Boston, Museum of Fine Arts 03.831
Hydria
Maße: H: 29,8 cm
FO: Unbekannt
Maler: Cassandra-Parrish-Werkstatt
Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler tanzen aufeinander zu. Links Mann mit einem Arm ausgestreckt. Rechts Mann mit beiden Armen angewinkelt.
Lit.: Bieber 1961, 141 Abb. 516 – PhV² 67 Nr. 132 – <www.mfa.org> (24.03.2016)

K 3

Neapel, Privatsammlung
Glockenkrater
Maße: Unbekannt
FO: Unbekannt
Maler: Parrish-Maler
Dat.: Ca. 350–330 v. Chr.
a) Drei kostümierte Schauspieler. Links Mann mit Stock und Mantel, redet mit erhobener Hand zur mittigen Frau mit Krummstab, langem Mantel und Zipfelmütze. Rechts Mann mit Hut und Korb hebt die rechte Hand und blickt zu den anderen beiden.
b) Unbekannt.
Lit.: Trendall 1989, 159 Abb. 277

K 4

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 3368
(Inv. 81926)
Glockenkrater
Maße: H: 31 cm
FO: Unbekannt
Maler: Parrish-Gruppe
Dat.: 340–310 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler. Linke sitzt ein alter Mann mit Stock und Schild erhöht, unter ihm ein Hund. Zweiter Mann stützt den linken Fuß auf einen Felsen. Rechts blickt ein Mann mit Helm und Lanze zum Ersten.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 136 Abb. 497 – PhV 30 Taf. 1 d Nr. 45 – PhV² 39 Nr. 48 – Green 2012, 325 Nr. 59 Abb. 14, 20

K 5

Tarent, Slg. Ragusa

Glockenkrater

Maße: H: 31 cm

FO: Unbekannt

Maler: Unbekannt

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler mit einer Ziege. Links weißhaariger Mann mit Fackel geht voran, gefolgt von rechter Figur als jüngerer Mann, der eine Ziege führt.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: LCS Supp. 1 (4/310 a) 236 Taf. 42, 1

K 6

Rio de Janeiro, Museo Nacional 1500

Glockenkrater

Maße: H: 38,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von New York GR 1000

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine Auletin. Links steht ein Mann an einer Stele und hebt den linken Arm. Vor ihm spielt eine Auletin den Aulos. Rechts großer Mann auf einem Altar sitzend und einen Fisch essend.

b) Drei Manteljünglinge.

Lit.: PhV Nr. 53 – PhV² 42 Nr. 56 – Smith 1962, 323 Taf. 87 – LCS (334) 486 Taf. 187, 6 – Taplin 1993, Nr. 15.14

K 7

Melbourne, Hellenic Museum D14-1973

Glockenkrater

Maße: H: 37 cm, Dm: 33,2 cm

FO: Unbekannt

Maler: Libations-Maler

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem Bühnenbau mit Bühnentür und Treppe, davor ein Aulet. Musikant mit langem Gewand und Doppelflöte unterbricht sein Spiel und blickt zu den Schauspielern hoch. Jüngerer Mann

links, mit einer Fackel in der linken Hand, beugt sich vor zum Auleten und gestikuliert mit der Rechten. Alter, weißhaariger Mann steht rechts mit erhobener rechter Hand und langer Sichel in der Linken.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: LCS Supp. 2 (3/337 b) – PhV² Nr. 19 – Taplin 1993, Nr. 15.13 – Green 2012, 324 Nr. 57 Abb. 14, 19

K 8

Princeton, Art Museum 50-64

Glockenkrater

Maße: H: 30,5 cm, Dm: 26 cm

FO: Unbekannt

Maler: Libations-Maler

Dat.: 360–330 v. Chr.

a) Ein Aulet und ein kostümierter Schauspieler an einem Altar. Links bekränzter Flötenspieler in langem Gewand, ihm gegenüber bekränzter Mann mit Fackel. Oben hängend Tänie, zwei Reben, eine Schale.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 531 – PhV Nr. 52 – PhV² 42 Nr. 55 – LCS (336) 410 Taf. 164, 3–4 – Mayo 1982, 212 Nr. 93

Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

K 9

London, British Museum F 298

(1814,0704.1224)

Glockenkrater

Maße: H: 31,2 cm, Dm: 31,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: NYN Maler

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler mit einer Tänie in der rechten, vorgehaltener Hand schleicht nach links von rechts stehendem Altar weg und blickt zurück.

b) Nackte nach links gewandt Sitzende mit Eierschale in rechter Hand nach rechts umblickend.

Lit.: PhV² 36 Nr. 40 – LCS (3/14) – CVA British Museum (2) Taf. 5, 6

K 10

Paris, Cabinet de Médailles 1046

Bauchlekythos

Maße: H: 24,2 cm

FO: Capua
Maler: Foundling-Gruppe
Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.
Kostümierter Schauspieler mit Stab geht auf ein gewickeltes Kind links unten zu. Rechts eine niedrige Stele.
Lit.: PhV 49 Taf. 6 b Nr. 128 – PhV² 67 Taf. 6 d Nr. 133 – IGD 142 Abb. 4, 36

K 11

London, British Museum F 233 (1865,0103.29)
Oinochoe
Maße: H: 26 cm, max. Dm: 26,65 cm
FO: angeblich Nola
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 370–320 v. Chr.
Kostümierter Schauspieler als weißhaariger Mann in kurzem Gewand mit Fransen und Borten stützt sich mit gekreuzten Beinen auf einen Knotenstab in der Linken und hebt die Finger der rechten Hand. Beischrift: AITNAZ.
Rechts neben ihm, auf einem niedrigen Pilaster, eine Heraklesstatue.
Lit.: Bieber 1961, 145 Abb. 539 – PhV² 61 Nr. 111 – LCS (2/94) – CVA British Museum (2) Taf. 11, 17 – Taplin 1993, Nr. 16.15 – Walsh 2009, 215 Abb. 88 – Green 2015, 47 Abb. 2

K 12

Basel, Antikenmuseum 1921.384
Schale
Maße: H: 5,5 cm, Dm: 20,5 cm
FO: Unbekannt
Maler: Nahe Danaiden-Gruppe
Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.
Innen: Kostümierter Schauspieler reitet auf einem Esel und schwingt eine Phallos-Peitsche.
Lit.: PhV 51 Taf. 6 a Nr. 135 – PhV² 69 Taf. 9 a Nr. 139

K 13

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 127971
Krater
Maße: H: 32 cm
FO: Unbekannt
Maler: Unbekannt
Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.
a) Kostümierter Schauspieler mit Spiegel in der rechten Hand geht nach links.
b) Junge Frau.
Lit.: Hoepfli 1913, Taf. 97, 1 – PhV² 56 Nr. 92

Paestanische Possenszenen

Darstellungen mit mehreren kostümierten Figuren

P 1

London, British Museum 2007,5004.2
Situla, Fragment
Maße: H: 12,1 cm, B: 13,5 cm
FO: Unbekannt
Maler: Maler von Louvre 240
Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler fragmentiert erhalten. Links Teile einer Figur mit phrygischer Mütze. Rechts weißhaariger Mann mit Krummstab, hebt die rechte Hand.
b) verloren.
Lit.: RVP (1/104) 47 Taf. 13 d

P 2

St. Petersburg, Eremitage 1660
Glockenkrater
Maße: H: 32 cm
FO: Unbekannt
Maler: Nahe Maler Louvre K 240
Dat.: Ca. 370–350 v. Chr.
a) Drei kostümierte Schauspieler. Links Herakles mit Keule und Löwenkalp auf einem Dreifuß stehend und einen gefüllten Korb haltend. Mittig bekränzt er Mann (Apollon) mit Bogen und Zweig in den Händen erhöht sitzend und sich zurück zum Ersten wendend. rechts Mann mit proklamierend erhobenem Arm blickt hoch zum Zweiten.
b) Frau mit Cista, nackter Knabe mit Binde, Tänie und Tamburin.
Lit.: Bieber 1961, 131 Abb. 481 – PhV² 33 Nr. 32 – RVP (1/105) 48–49 Taf. 13 e–f – Walsh 2009, 91 Abb. 19

P 3

Salerno, Museo Provinciale 1812
Glockenkrater
Maße: H: 30,5 cm
FO: Pontecagnano
Maler: Assteas (früh)
Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.
a) Zwei kostümierte Schauspieler. Links bekränzter Mann mit Kithara in der linken und Plektron in der rechten Hand wird von weißhaarigem Mann mit Stab geschubst. Unter dem Linken springt ein kleiner Hund.

Beischrift links: ΦΡΖΝΙΣ. Beischrift rechts:
ΠΙΖΡΟΝΙΑΔΗΣ

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.
Lit.: PhV² 43 Nr. 58 – RVP (2/19) 65 Taf. 20
c–d – IGD 140 Abb. 4, 31 – Taplin 1993, Nr.
16.16

P 4

Paestum, Museo Archeologico Nazionale
Glockenkrater, Fragment
Maße: H: 5 cm, B: 7,5 cm
FO: S. Verena

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Ein kostümierter Schauspieler mit Exomis
fragmentiert erhalten, rechte Körperhälfte vom
Hals bis Mitte Oberschenkel.

b) Verloren.

Lit: RVP (2/221) 66 Taf. 20 f

P 5

London, British Museum F 150
Glockenkrater
Maße: H: 37,2 cm, Dm: 36,2 cm
FO: Unbekannt

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine
Frauenbüste. Links bekränzter Mann mit Tänie
in der Hand steigt eine Leiter hinauf zu einem
mittigen Fenster mit einer Frauenbüste. Rechts
bekränzter Mann mit Fackel und Situla blickt
hinauf zum Fenster. Oben rechts und links ein
Kranz.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge, einer mit
Eiern, der andere mit Zweig.

Lit.: Bieber 1961, 137 Abb. 501 – PhV² 35 Nr.
36 – RVP (2/45) 72 Taf. 28 a–b – CVA British
Museum (2) Taf. 2, 1 – Walsh 2009, 119 Abb.
31

P 6

Berlin, Antikensammlung F3044
Kelchkrater
Maße: H: 37 cm, Dm: 36 cm
FO: Nola

Maler: Assteas (signiert)

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Vier kostümierte Schauspieler auf einem
Bühnenbau auf dorischen Säulen und mit einer
Bühnentür links. Links jüngerer Mann zieht an
den Füßen der zweiten Figur als weißhaariger
Mann mit Stock, der auf einer Truhe liegt.

Beischriften: ΓΥΜΝΙΑΟΣ und ΧΑΡΙΝΟΣ.

Von rechts zerrt ein jüngerer Mann am Arm
des Alten. Beischrift: ΚΟΣΙΛΑΟΣ. Ein vierter
Mann hebt rechts beide Hände und blickt zu
den anderen. Beischrift: ΚΑΡΙΟΝ. Oben
mittig eine weibliche Maske und ein Kranz.

b) Dionysos mit Thyrsos und Eierschale,
gefolgt von Satyr mit Ei.

Lit.: Bieber 1961, 139 Abb. 508 – PhV² 50 Nr.
76 – RVP (2/125) 84 Taf. 44 – IGD 130 Abb.
4, 14 – Carratelli 1996, Nr. 227

P 7

Rom, Villa Giulia 50279

Kelchkrater, Fragment

Maße: H: 16,4 cm, D (berechnet): 34 cm

FO: Buccino

Maler: Assteas (signiert)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Drei kostümierte Schauspieler und ein
Kultbild, fragmentiert erhalten. Linke Figur mit
weiblicher Maske, nur teils erhalten, fasst einen
bärtigen, reich gerüsteten Mann am Helm. Er
hält sich an einem Athenakultbild fest. Rechts
weißhaarige Alte mit Priesterstab weicht mit
erhobener Hand zurück. Beischrift der Ersten:
(Κ)ΑΣΑΝΔΡΗ Beischrift der Zweiten:
ΙΗΡΗΑ

b) Silen fragmentiert erhalten.

Lit.: Bieber 1961, 136 Abb. 494 – PhV² 54 f
Nr. 86 – RVP (2/130) 85 Taf. 54 b – IGD 139
Abb. 4, 30 – Taplin 1993, Nr. 17.17 – Walsh
2009, 83 Abb. 15

P 8

Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco U 19 (Inv.
17106)

Glockenkrater

Maße: H: 37 cm, Dm: 36 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler und eine
Frauenbüste. Links bekrönter, weißbärtiger
Mann trägt eine Leiter unter ein Fenster mit
ihm zugewandter Frauenbüste. Rechts Mann
mit Petasos und Kerykeion reicht eine Schale.
Oben rechts ein Kranz.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: Gigante 1971, Taf. 2 – RVP (2/176) 124
Taf. 73 a–b – IGD 134 Abb. 4.19 – Todisco
2002, Taf. 24, 1 – Walsh 2009, 117 Abb. 30 –
Hart 2010, 121 Nr. 58

P 9

London, British Museum F 189

Glockenkrater

Maße: H: 40 cm, Dm: 39 cm

FO: Capua

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–320 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler auf einem Bühnenbau mit dorischen Säulen, Tänen und Efeu. Links bekränzter jüngerer Mann mit Kalathos und Schale wird von weißhaarigem Mann mit Stab gezerrt. Unten rechts eine kleine Gans.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 141 Abb. 517 – RVP (2/280) 159 Taf. 103 a–b – PhV Nr. 139, Taf. 22 d, 27 b – RVP Supp. Nr. 168 – PhV² 36 Nr. 39 Taf. 14 b – IGD 132 Abb. 4, 17 – CVA British Museum (2) Taf. 2, 2

P 10

Moskau, Pushkin Museum 735

Glockenkrater

Maße: H: 45 cm, Dm: 41,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von Neapel 1778

Dat.: Ca. 330 v. Chr.

a) Zwei kostümierte Schauspieler als Männer mit bemalten Schilden eskortieren eine Frau.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 138 Abb. 505 – RVP (3/3) 271 Taf. 167 c – PP Nr. 294 Abb. 57 – PP Supp. Nr. 407 – PhV² 39 Nr. 46 – CVA Moskau, Russland (3) 24 Taf. 32 – Walsh 2009, 223 Abb. 94

Darstellungen einzelner kostümierter Figuren

P 11

Tampa, Museum of Arts 1989.98

Hydria-Pyxis

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 350–330 v. Chr.

Bauch: Kniender Jüngling mit Spiegel an Louterion.

Deckel: Dreigeteilt in zwei Viertel und eine Hälfte. Viertel: Ein Frauen Kopf, ein Jünglingskopf. Hälfte: Kostümierter

Schauspieler mit gebogenem Stab im linken Arm geht nach links und blickt nach rechts.

Lit.: Perseus Digital Library. Ed. Gregory R. Crane. Tufts University.

<http://www.perseus.tufts.edu> (24.03.2017)

P 12

Paris, Louvre K 244

Glockenkrater

Maße: H: 30 cm, Dm: 29,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–320 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler, mit einer Fackel in der rechten Hand und einen reich gefüllten Korb auf seinem Kopf mit der Linken haltend, bewegt sich nach links und blickt nach rechts. Links unten ein Altar mit Eiern, rechts unten Ente mit Wurm im Schnabel.

b) Nach links gewandter Dionysos mit Kranz, Thyrsos und mit Eiern gefülltem Korb, rechtes Bein aufgestellt, vorgebeugt zu Altar mit Eiern unten rechts.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 528 – RVP (2/306) 163 Taf. 107 e–f – PP Nr. 121 Taf. 22 c – PP Supp. Nr. 165 – PhV² 41 Nr. 53

Darstellungen mit kostümierten Figuren im Thiasos oder mit Dionysos

P 13

Lipari, Museo Archeologico Luigi Bernabo Brea 927

Kelchkrater

Maße: H: 39,7 cm

FO: Paestum Grab 367

Maler: Maler von Louvre K 240

Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.

a) Dionysos, Akrobat und zwei kostümierte Schauspieler auf einem Bühnenbau mit Vorhang. Links sitzt Dionysos bekränzt mit Thyrsosstab, vor ihm steht ein Akrobat im Handstand auf niedrigem Schemel und wird begafft von einem vorgebeugten Schauspieler, als weißhaariger Mann, und einem als jüngerer Mann.

b) Silen und Mänade.

Lit.: Bieber 1961, 144 Abb. 535 – PhV 37 Taf. 3 e Nr. 74 – PhV² 52 Taf. 6 b Nr. 80 – IGD 128 Abb. 4, 11 – RVP (1/99) 46 Taf. 12 f – Todisco 2002, Taf. 26, 1 – Walsh 2009, 152 Abb. 50 a–b – Green 2012, 312 Nr. 54

P 14

Tarent, Museo Nazionale Archeologico 50240
Kelchkrater

Maße: H: 34,5 cm, Dm: 34,5 cm

FO: Tarent

Maler: Maler von Louvre K 240

Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler im Thiasos. Links bewegt sich nach links ein junger, bekränzter Mann mit langen Haaren und Tamburin (Dionysos) und blickt nach rechts. Ihm folgt ein Schauspieler als weißhaariger Mann mit Kalathos auf dem Kopf. Rechts eine tanzende Mänade mit Tamburin.

b) Frau mit Spiegel und Silen mit Kranz an einer Stele.

Lit.: PhV² 56 Nr. 90; RVP (1/100) 46 Taf. 13 a

P 15

Malibu, The J. Paul Getty Museum 96.AE.30 –
Slg. Fleischmann F 94

Kelchkrater

Maße: H: 37,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von Louvre 240

Dat.: Ca. 370–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler im Thiasos. Links junger bekränzter Mann mit langen Haaren und Kithara (Dionysos) bewegt sich nach links und blickt nach rechts. Ihm folgt ein Schauspieler als weißhaariger Mann mit zwei Fackeln. Rechts spielt ein bärtiger Silen Doppelflöte mit kleinem Eros auf den Schultern.

b) Satyr und Frau mit Thyrsos.

Lit.: RVP (1/101) 46 Taf. 13 b–c – Trendall 1994, 144–146 Nr. 64

P 16

London, British Museum F 188
(1772,0320.661)

Glockenkrater

Maße: H: 35,7 cm, Dm: 36,3 cm

FO: Unbekannt

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links bekränzter Dionysos mit Stab und Mantel hält zwei Eier in der Linken und hebt die rechte Hand. Rechts tanzt ein Schauspieler mit einem Karneian-Hut.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 145 Abb. 536 – PhV² 36 Nr. 38 – RVP (2/26) 68 Taf. 22 a–b – CVA British Museum (2) Taf. 2, 3 – Walsh 2009, 153 Abb. 51

P 17

Genf, Collonges Privatslg.

Glockenkrater

Maße: H: 34,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links tanzt ein Schauspieler mit Phiale, gefolgt von bekränztem Dionysos mit Mantel über dem Arm.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/36) 72 Taf. 26 a–b

P 18

Pontecagnano, Museo Archeologico Nazionale 36420

Glockenkrater

Maße: H: 32 cm, Dm: 32 cm

FO: Pontecagnano, Grab 1183

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links Dionysos mit Phiale und Ei gefolgt von einem Schauspieler als weißhaariger Mann, der eine Flöte spielt.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/51) 73 Taf. 29 a–b

P 19

Tampa (Florida), Slg. W. K. Zewadski

Glockenkrater

Maße: H: 29,2 cm, Dm: 30,8 cm

FO: Unbekannt

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links steht ein Schauspieler als weißhaariger Mann mit Tanie und Ei vor sitzendem Dionysos mit Thyrsos und Füllhorn.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/63) 74 Taf. 31 a–b

P 20

Schweizer Privatsammlung

Glockenkrater

Maße: H: 36,2 cm

FO: Unbekannt

Maler: Assteas

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.
Links tanzt ein Schauspieler mit den Händen vorne über dem Kopf nach links. Ein Thyrsos fällt vor ihm zu Boden. Rechts folgt ein bekränzter Dionysos mit Thyrsos und spielt Flöte.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: <<http://www.galerie-puhze.de/Details.95+M5c848139533.0.html#prettyPhoto>>
(24.03.2017)

P 21

Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11060 (L.386)

Glockenkrater

Maße: H: 30 cm, Dm: 30,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: Assteas (früher)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.
Links steht ein Schauspieler mit Kranz in der rechten und Phiale in der linken Hand vor gebeugtem Dionysos mit Thyrsos und Tänie in der Linken und Schale in der Rechten.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: PhV² 37 Nr. 43 – RVP (2/64) 74 Taf. 31 c–d

P 22

Paestum, Museo Archeologico Nazionale 24294

Glockenkrater

Maße: H: 23,5 cm

FO: Paestum, C. Andriuolo (1970), Grab 147

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.
Links ein Schauspieler mit gefülltem Korb auf dem Kopf und Situla in der rechten Hand, ihm folgt Dionysos mit Eierschale und Thyrsosstab.

b) Sitzender, habbekleideter Jüngling mit Gaben und Manteljüngling.

Lit.: RVP (2/172) 123 Taf. 71 e–f

P 23

Paestum, Museo Archeologico Nazionale 20198

Glockenkrater

Maße: H: 33,9 cm, Dm: 33 cm

FO: Agropoli (Muoi, 1967), Grab 11

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler.

Links Dionysos mit vorgestreckter Linken, darüber Bälle/Früchte, folgt einem Schauspieler mit Korb auf dem Kopf.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/173) 124 Taf. 72 a

P 24

Rheinland, Privatsammlung

Glockenkrater

Maße: H: 36 cm, Dm: 34,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.
Links ein Schauspieler mit Fackel und Situla, gefolgt von Dionysos mit Phiale und Thyrsos.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/174) 124 Taf. 72 c

P 25

Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11028 (L.387)

Glockenkrater

Maße: H: 38 cm, Dm: 37 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 350–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.
Links ein Schauspieler mit Fackel und Situla, gefolgt von Dionysos mit Kantharos und Thyrsos.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: PhV² 37 Nr. 42 – RVP (2/177) 124 Taf. 73 c–d

P 26

Japan, Privatsammlung

Schale

Maße: H: 8 cm, Dm: 34,5 cm / 24 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Innen: Dionysos reitet auf einem Greifen, geführt von einem Schauspieler mit Fackel. ein Schauspieler als Papposilen schiebt Greifen von hinten. Über Dionysos Vogel in einem Fenster, oberhalb seiner Hand Tympanon oder Schale. Unter dem Greifen kleine Raubkatze.

Unterhalb einer Eierstab-Bodenlinie ein nackter Jüngling auf allen Vieren.
Außen: Efeuranke.
Lit.: RVP (2/223) 134 Taf. 83 b – MuM, Auktion 56, 19. Feb. 1980, Nr. 119 Taf. 55, 4–5

P 27

Oxford, Ashmolean Museum 1928.12 (ehem. Hope 275)

Glockenkrater

Maße: H: 34,5 cm, Dm: 33,7 cm

FO: Unbekannt

Maler: Altavilla-Gruppe

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links Dionysos mit Phiale und Thyrsos, rechts ein Schauspieler mit Petasos, Chlamys und Stab in der Rechten recht Dionysos einen Kranz mit der Linken.

b) Manteljüngling und Frau in gegürtetem Chiton mit Mittelborte.

Lit.: RVP (2/238) 139 Taf. 87 e–f – PP Nr. 39 Taf. 9 b – PP Suppl. Nr. 77 Taf. 9 a – PhV² 40 Nr. 50 – Walsh 2009, 154 Abb. 52

P 28

Würzburg, Martin von Wagner Museum H5771 (ehem. Hamburg Termer)

Glockenkrater

Maße: H: 38,2 cm, Dm: 38,4 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links stützt sich Dionysos mit Eierschale in der Linken auf Knotenstock und reicht drei Eier mit der Rechten zu einem Fenster mit Frauenkopf. Vor ihm hält ein bekränzter Schauspieler eine Fackel und ein Kottabosgestell.

b) Zwei Manteljünglinge mit Stäben, rechter mit Ei.

Lit.: RVP (2/278) 159 Taf. 102 c–d – CVA Würzburg (4) 51 Taf. 45

P 29

Hannover, Landesmuseum R 1906.160

Glockenkrater

Maße: H: 43,5 cm, Dm: 42,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links Dionysos mit Thyrsos, Eiern und Eierschale vor einem Altar mit weiblicher Maske und einem Fenster mit Frauenkopf. Vor ihm steht ein Schauspieler mit Vogel, Kranz und Thyrsos. Ganz rechts Altar mit Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/279) 159 Taf. 102 e – PP Nr. 132 – PP Suppl. Nr. 78 Taf. 9 b – PhV² 32 Nr. 28.

P 30

Neuilly sur Seine, Slg. Ellen Lubszguski (ehem. Ravello, Slg. Tallon-Laciaita)

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links läuft ein Schauspieler mit Fackel und Kranz nach links, gefolgt von Dionysos mit Thyrsos und Vogel.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/282) 159 Taf. 102 f – PP Suppl. Nr. 166

P 31

Liverpool, National Museum M 10711

Glockenkrater

Maße: H: 41 cm, Dm: 39 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links Dionysos mit Thyrsosstab und Vogel vor einem Schauspieler mit Ei und Kranz. Rechts unten Altar mit Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 534 – RVP (2/281) 159 Taf. 103 c–d – PP Nr. 132 Taf. 23 a – PP Suppl. Nr. 167 Taf. 128 – PhV² 34 Nr. 35

P 32

Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco U 18 (Inv. 17966)

Glockenkrater

Maße: H: 39 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links tanzender Dionysos mit Thyrsos in der

Rechten, vor ihm spielt ein Schauspieler eine Doppelflöte.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 533 – PhV² 46 Nr. 64

P 33

Den Haag, Slg. G. Schneider-Herrmann
Glockenkrater

Maße: H: 29 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 340–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler.
Links Dionysos mit Thyrsos, gefüllter Schale, Tänie und Ei vor einem Schauspieler mit Thyrsos. Rechts unten Altar mit Eiern, rechts oben weibliche Maske.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/284) 160 Taf. 104 a–b – PhV² 31 Nr. 27, Taf. 3 a – IGD 127 Abb. 4, 10 – Todisco 2002, Taf. 9, 1

P 34

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 1778
(Inv. 82127)

Glockenkrater

Maße: H: 43 cm, Dm: 42 cm

FO: Paestum

Maler: Maler von Neapel 1778

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Dionysos, kostümierter Schauspieler und Frau. Links Dionysos mit Eierschale und Thyrsos links blickt zu mittigem Schauspieler mit Stock und Hand am Kinn. Rechts eine reich gekleidete Frau.

b) Zwei Manteljünglinge, getrennt durch eine Palmettenranke.

Lit.: RVP (3/2) 271 Taf. 167 a – PP Nr. 295 Taf. 35 a – PP Supp. Nr. 408 – PhV² 39 Nr. 47

Darstellungen kostümierter Figuren als Papposilen

P 35

Paris, Louvre K 241

Glockenkrater

Maße: H: 41 cm, Dm: 44 cm

FO: Unbekannt

Maler: Maler von Louvre K 240

Dat.: Ca. 370–360 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler im Thiasos. Links

Schauspieler als Papposilen mit Flöte spielendem Eros auf der Schulter und Ast in der linken Hand mittig tanzt Dionysos mit weiterem Zweig, rechts Tamburin spielende Mänade.

b) Nackter Jüngling mit Kranz und Stab und zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (1/98) 45 Taf. 12 d–e.

P 36

Salerno, Museo Provinciale Pc 1813

Glockenkrater

Maße: H: 33 cm, Dm: 32 cm

FO: Pontecagnano

Maler: Assteas (früh)

Dat.: Ca. 360–340 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links Schauspieler, als Papposilen mit Kylix in der Rechten, stützt sich mit der Linken auf das Knie eines sitzenden Dionysos mit Ei und Thyrsos.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/50) 73 Taf. 28 e–f

P 37

San Antonio 86-12 P (2), ehem. Slg. Denmann (346)

Kelchkrater

Maße: H: 33,5 cm, Dm: 32 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Frauenbüste, kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links oben Büste einer reichgekleideten Frau. Mittig stützt sich Schauspieler als Papposilen auf einen Stab und reicht eine Tänie zu einem sitzenden Dionysos mit Schale in der Linken. Oben rechts ein Kranz, unten rechts ein Dreifuß

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge an einer Stele.

Lit.: RVP (2/139 a) 106 Taf. 241 a

P 38

Salerno, Soprintendenza Archeologica

Glockenkrater

Maße: H: 36,5 cm, Dm: 36 cm

FO: Montesarchio

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links sitzt Dionysos mit Thyrsos, Tänie und Schale, vor ihm ein Schauspieler als Papposilen

mit Thyrsos. Oben Tānie, weibliche Maske und Kranz.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/171) 123 Taf. 71 c–d

P 39

Genf, Privatsammlung Dr. J. Chamay

Oinochoe (Teile herausgebrochen)

Maße: H: 47 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler, Dionysos und Frau. Links Schauspieler als Papposilen vor sitzendem Dionysos. Rechts eine stehende Mänade.

Lit.: RVP (2/211) 132 Taf. 81 b

P 40

Genf, Privatsammlung Dr. J. Chamay

Oinochoe

Maße: H: 32 cm

FO: Unbekannt

Maler: Nahe Assteas

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

Kostümierter Schauspieler, Dionysos und Frau. Links Schauspieler als Papposilen vorgeneigt zu stehendem Dionysos. Rechts sitzende Mänade. Oben links männliche Maske.

Lit.: RVP (2/216) 133 Taf. 82 c

P 41

Salerno (Soprintendenza)

Glockenkrater

Maße: H: 36,5 cm

FO: Montesarchio, Grab 1713

Maler: Altavilla-Gruppe

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links spielt ein Schauspieler als Papposilen Lyra vor sitzendem Dionysos mit Thyrsos. Oben zwischen ihnen eine weibliche Maske.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/230) 138 Taf. 85 c–d

P 42

Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco AD1 (Inv. 17370)

Glockenkrater

Maße: H: 47 cm, Dm: 45 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler im Symposion. Mittig drei bekränzte Männer auf Kline beim Kottabosspiel, unten links kleine Flötenspielerin, unten rechts kleiner Diener mit Thymiaterion und Schöpfkelle, unten mittig Dreifuß und Schauspieler als schlafender Papposilen mit Doppelflöte in der rechten Hand. Oben an Weinranke drei Masken, linke und rechte männlich, mittige weiblich.

b) Sitzender Dionysos, Mänade und Satyr, oberhalb Büsten von Mänade und Satyr.

Lit.: Bieber 1961, 145 Abb. 538 – RVP (2/245) 146 Taf. 92 – RVP Nr. 113 Taf. 18, 19 – RVP Supp. Nr. 148 – PhV² 76 Nr. 172 – IGD 122 Abb. 4, 8 b – Hurschmann 1985, Taf. 20 – CVA British Museum (10) 105–107 Taf. 73 – Todisco 2002, Taf. 9, 2

P 43

Paris, Louvre K 242

Glockenkrater

Maße: H: 35 cm, Dm: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links Schauspieler als Papposilen mit Eierschale und Thyrsosstab reicht ein Ei zu stehendem Dionysos mit Thyrsos, Tānie und Kranz. Oben Weinblätter und Kranz.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge, rechts mit Ähre.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 532 b – RVP (2/253) 157 Taf. 95 e – PP Nr. 143 Taf. 21 c – PP Supp. Nr. 186

P 44

Dundee, McManus Galleries 67-6-6 (ehem. Hope 280)

Glockenkrater

Maße: H: 30 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links Schauspieler als Papposilen mit Situla in der Rechten und Vogel in der Linken vor sitzendem Dionysos mit Ei in der rechten, Eierschale und Thyrsosstab in der linken Hand. Unten rechts Altar mit Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/263) 157 f Taf. 97 e – PP Nr. 117
– PP Supp. Nr. 153

P 45

Benevent, Museo del Sannio 613 S (348 xvii)

Glockenkrater

Maße: H: 37 cm, Dm: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler.

Links folgt Dionysos mit einem Ei in der Rechten einem Schauspieler als Papposilen.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/267) 158 Taf. 98 e

P 46

Florenz, Privatsammlung 49 (Alle Querce)

Glockenkrater

Maße: Unbekannt

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler.

Links sitzender Dionysos mit Kranz, auf dessen Knie sich ein Schauspieler als Papposilen stützt. Oben Efeublätter und weibliche Maske.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/268) 158 Taf. 99 a

P 47

Sidney, Nicholson Museum 47.04 (ehem. Hope 272)

Glockenkrater

Maße: H: 39,5 cm, Dm: 38 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler.

Links folgt Dionysos mit Thyrsos und Kantharos einem Schauspieler als Papposilen mit Situla und Flöte nach rechts. Über ihnen männliche Maske und Efeuranke.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/269) 158 Taf. 99 c – PP Nr. 116

Taf. 20 d – PP Supp. Nr. 151

P 48

Sidney, Nicholson Museum 48.04 (ehem. Hope 278)

Glockenkrater

Maße: H: 34 cm, Dm: 33,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos, kostümierter Schauspieler und Frauenkopf. Links Dionysos mit Thyrsos und Kranz reicht Vogel hoch zu Frauenkopf in Fenster. Rechts steht ein Schauspieler als Silen mit Thyrsos und Eierschale an einen Pfeiler gelehnt.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/270) 158 Taf 100 a – PP Nr. 137

– PP Supp. Nr. 157

P 49

Reading, Museum 51.7.11

Glockenkrater

Maße: H: 40 cm, Dm: 39 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos, kostümierter Schauspieler und Frauenbüste. Links Dionysos mit Zweig und Eierschale steht vor kostümiertem Schauspieler als Papposilen mit Lyra und Plektron. Oben Frauenbüste mit Zepter und Krone.

b) Zwei Manteljünglinge, Rechter mit Zweig.

Lit.: RVP (2/275) 158 Taf. 101 e – PP Nr. 138

– PP Supp. 172 Taf. 13 b

P 50

Pontecagnano, Museo Archeologico Nazionale

Glockenkrater

Maße: H: 36,6 cm, Dm: 39,4 cm

FO: Pontecagnano, Grab 4212

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler beim Symposion. Zwei Symposiasten lagern auf einer Kline, darunter Flöte spielender Schauspieler als Papposilen und ein Dreifuß.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/287) 160 Taf. 104 e–f

P 51

Neapel, Museo Archeologico Nazionale 2846

Glockenkrater

Maße: H: 35 cm, Dm: 39,4 cm

FO: Sant' Agata dei Goti

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Sphinx und kostümierter Schauspieler. Links sitzt eine Sphinx auf einem Felsen, vor ihr steht ein Schauspieler als Papposilen mit

Thyrsos und Vogel. Oben Weinranke mit Tänie.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/288) 160 Taf. 105 a – RVP Nr. 118 Taf. 21 a – PP Supp. Nr. 155 – Carratelli 1996, Nr. 228

P 52

Mannheim, Reiss-Engelhorn-Museum Cg 3

Glockenkrater

Maße: H: 36,4 cm, Dm: 34 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links wendet sich ein Schauspieler als Papposilen mit Vogel zu sitzendem Dionysos mit Eierschale, Kranz und Thyrsos. Unten rechts Altar mit Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/292) 160 Taf. 105 b – PP Supp. Nr. 154 Taf. 12 a – CVA Mannheim (1) Taf. 46, 1–2

P 53

Los Angeles, County Museum of Art 50.8.30 (ehem. Hope 273)

Glockenkrater

Maße: H: 36,6 cm, Dm: 36,9 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links eilt ein Schauspieler als Papposilen mit Fackel und Weinschlauch nach links. Ihm folgt Dionysos mit Kylix und Thyrsos. Links unten Altar mit Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: Bieber 1961, 143 Abb. 532 a – RVP (2/290) 160 Taf. 105 e–f – PP Nr. 140 Taf. 21 b – PP Supp. Nr. 171 – CVA Los Angeles (1) Taf. 51

P 54

Benevent, Museo del Sannio 614 S

Glockenkrater

Maße: H: 33 cm, Dm: 32 cm

FO: Montesarchio, Grab 151

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos. Links spielt ein Schauspieler als Papposilen

Flöte, gefolgt von Dionysos mit Thyrsos und Ei. Unten rechts Altar mit Eiern.

b) Satyr mit Korb, Tänie und Thyrsos zwischen zwei Altären.

Lit.: RVP (2/303) 162 Taf. 107 a–b

P 55

Chicago, National History Museum 166575

Glockenkrater

Maße: H: 29,5 cm, Dm: 28,3 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Dionysos und kostümierter Schauspieler. Links sitzt Dionysos mit Thyrsos und Ei, vor ihm steht ein Schauspieler als Papposilen mit Kranz.

b) Eros mit Zweig und Ei, links unten Stele mit Eiern.

Lit.: RVP (2/305) 162 Taf. 107 c–d

P 56

New York, Metropolitan Museum 1989.11.4

Glockenkrater

Maße: Dm: 36,8 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler, Frauenbüste, Aulet und Dionysos. Links zieht ein Schauspieler als Papposilen einen zweirädrigen Wagen. Beischrift: ·YBPNZ. Auf dem Wagen sitzen ein Flötenspieler und Dionysos mit Tänie, Thyrsos und Eierschale. Links oben Frauenbüste mit Tänie im Haar und Thyrsosstab.

b) Zwei bekränzte Manteljünglinge.

Lit.: LIMC 7, Silenoi – Picon 2007, 161 Nr. 184

P 57

Ehem. Ascona, Galleria Serodine, List 1984, Nr. 57

Kylix

Maße: H: 10,5 cm, Dm: 30 cm

FO: Unbekannt

Maler: Python

Dat.: Ca. 360–350 v. Chr.

Innen: Kostümierter Schauspieler, Dionysos und Frau. Links Schauspieler als Papposilen vor sitzendem Dionysos, rechts Mänade. Unter einem Eierstabfries ein Triton.

Lit.: RVP (2/373) 171 Taf. 117 b

P 58

Benevent, Museo del Sannio 28205

Glockenkrater

Maße: H: 43,5 cm

FO: Montesarchio, Grab 332

Maler: Werkstatt Assteas-Python

Dat.: Ca. 360–330 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.

Links steht ein Schauspieler als Papposilen mit zwei Flöten vor Dionysos mit Tanie und Thyrsos. Rechts eine phallusförmige Stele.

b) Zwei Manteljünglinge mit Stele.

Lit.: RVP (2/383) 177 Taf. 120 b

P 59

Wien, Kunsthistorisches Museum 964

Glockenkrater

Maße: H: 37 cm, Dm: 36,5 cm

FO: Unbekannt

Maler: Boston-Orestes-Maler

Dat.: Ca. 340–320 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Frau. Links sitzt ein Schauspieler als Papposilen mit Kranz und Thyrsos auf dreistufigem Altar, zu ihm vorgebeugt Mänade mit Tympanon.

b) Zwei Manteljünglinge.

Lit.: RVP (2/1014) 258 Taf. 162 a – PP Nr. 250 Taf. 32 a – PP Supp. Nr. 340

P 60

Brüssel, Cinquantenaire Museum R 277

Glockenkrater

Maße: H: 37 cm, Dm: 35 cm

FO: Unbekannt

Maler: Boston-Orestes-Maler

Dat.: Ca. 340–320 v. Chr.

a) Kostümierter Schauspieler und Dionysos.

Links tanzt ein Schauspieler als Papposilen mit Flöte, gefolgt von Dionysos mit Thyrsos, Kranz und Eiern.

b) Zwei Manteljünglinge mit Zweigen.

Lit.: RVP (2/1017) 258 Taf. 162 c – PP Nr. 245 – PP Supp. 339

Die Abkürzungen der der verwendeten Literatur in Fußnoten folgen den Richtlinien des DAI nach Autor-Jahr-System, Antike Autoren sind gemäß den Abkürzungen des DNP III (1997) angegeben.

Quellenverzeichnis

Athen. Deipn.	C. Friedrich – Th. Nothers, Athenaios. Das Gelehrtenmahl. Einleitung und Übersetzung (Stuttgart 2000)
Plin. nat.	G. Winkler – R. König, C. Plinius Secundus d. Ä. Naturkunde. III/IV (Darmstadt 1988)
Strab.	A. Forbiger, Strabo. Geographica (Wiesbaden 2007)
Aristoph. Thesm.	L. Seeger, Aristophanes. Sämtliche Komödien (München 1976) 416–462
Thuk.	Thukydides; Geschichte des peloponnesischen Kriegs. Griechisch und Deutsch (Leipzig 1853)

Abkürzungsverzeichnis

Add	L. Burn – R. Glynn, Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV ² & Paralipomena (Oxford 1982)
ARV	J. D. Beazley, Attic Red-figure Vase-Painters (Oxford 1942)
ARV ²	J. D. Beazley, Attic Red-figure Vase-Painters (Oxford 1963)
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
IGD	A. D. Trendall, T. B. L. Webster, Illustrations of Greek Drama (London 1971)
LCS	A.D. Trendall, The Red-figured Vases of Lucania Campania and Sicily (Oxford 1967)

LCS Suppl. 1	A. D. Trendall, <i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. First Supplement</i> , BICS 26 (London 1970)
LCS Suppl. 2	A. D. Trendall, <i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement</i> , BICS 31 (London 1973)
LCS Suppl. 3	A. D. Trendall, <i>The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily. Second Supplement</i> , BICS 41 (London 1983)
LIMC	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae</i>
PhV	A. D. Trendall, <i>Phlyax Vases</i> , BICS Suppl. 8 (London 1959)
PhV ²	A. D. Trendall, <i>Phlyax Vases</i> . ² BICS Suppl. 19 (London 1967)
PP	A. D. Trendall, <i>Paestan Pottery. A Study of the Red-figured Vases of Paestum</i> (Rom 1936)
PP Suppl.	A. D. Trendall, <i>Paestan Pottery. A Revision and a Supplement</i> (London 1952)
RVAp	A. D. Trendall, <i>The Red-Figured Vases of Apulia</i> (Oxford 1982)
RVAp Suppl. 1	A. D. Trendall, <i>The Red-Figured Vases of Apulia, First Supplement</i> , BICS 42 (London 1983)
RVAp Suppl. 2	A. D. Trendall, <i>The Red-Figured Vases of Apulia, Second Supplement</i> , BICS 60 (London 1992)
RVP	A. D. Trendall, <i>The Red-Figured Vases of Paestum</i> (Rom 1987)

Literaturverzeichnis

- Allan 2001 W. Allan, Euripides in Megale Hellas. Some Aspects of the Early Reception of Tragedy, *GaR* 48, 2001, 67–86
- Almagor – Skinner 2013 E. Almagor – J. Skinner (Hrsg.), *Ancient Ethnography. New Approaches* (London 2013)
- Beacham 2007 R. Beacham, *Playing Places. The Temporary and the Permanent*, in: M. McDonald – J. M. Walton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge 2007) 202–226
- Beare 1954 W. Beare, The Costume of the Actors in Aristophanic Comedy, *CQ NS* 4, 1954, 64–75
- Beazley 1952 J. D. Beazley, The New York ‘Phlyax-Vase’, *AJA* 56, 1952, 193–195
- Bieber 1961 M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater* (Princeton 1961)
- Biers – Green 1998 W. R. Biers – J. R. Green, Carrying Baggage, *AntK* 41, 1998, 87–93
- Biles 2014 Z. P. Biles, The Rivals of Aristophanes and Menander, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (New York 2014) 43–59
- Blume 1978 H.-D. Blume, *Einführung in das antike Theaterwesen* (Darmstadt 1978)
- Boardman 1981 J. Boardman, *Kolonien und Handel der Griechen* (München 1981)
- Boardman 2007 J. Boardman, *The History of Greek Vases. Potter, Painters and Pictures* (London 2007)
- Bretschneider – Todisco 2003 G. Bretschneider – L. Todisco (Hrsg.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Rom 2003)
- Burger 2012 G.-J. Burger, Landscape and Identity of Greek Colonists and Indigenous Communities in Southeast Italy, in: G. Cifani – S. Stoddart (Hrsg.), *Landscape, Ethnicity and Identity in the Archaic Mediterranean Area* (Oxford 2012) 64–76

- Burkhardt 2008 N. Burkhardt, Zwischen Tradition und Modifikation. Kulturelle Austauschprozesse in den Bestattungssitten der griechischen Kolonien in Unteritalien und Sizilien vom 8. bis zum 5. Jh. v. Chr. (Diss. Universität Köln 2008)
- Burkhardt 2012 N. Burkhardt, Apulien. Der archäologische Führer (Darmstadt 2012)
- Burn 2010 L. Burn, The Contexts of the Production and Distribution of Athenian Painted Pottery around 400 BC, in: O. Taplin – R. Wyles (Hrsg.), The Pronomos Vase and its Context (Oxford 2010) 15–32
- Cappelletti 2002 L. Cappelletti, Lucani e Brettii. Ricerche sulla storia politica e istituzionale di due popoli dell'Italia antica (V–III sec. a. C.) (Frankfurt am Main 2002)
- Carpenter 2003 T. H. Carpenter, The Native Market for Red-Figure Vases in Apulia, *MemAmAc* 48, 2003, 1–24
- Carpenter 2005 T. H. Carpenter, Images of Satyr Plays in South Italy, in: W. M. Harrison (Hrsg.), *Satyr Drama. Tragedy at Play* (Wales 2005) 219–236
- Carpenter 2009 T. H. Carpenter, The Darius Painter. Text and Context, in: S. Schmidt – J. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (München 2009) 153–161
- Carpenter 2011 T. H. Carpenter, Dionysos and the Blessed on Apulian Red-figured Vases, in: R. Schlesier (Hrsg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism* (Berlin 2011) 153–261
- Carpenter 2014 T. H. Carpenter, A Case for Greek Tragedy in Italic Settlements in Fourth-Century B. C. E. Apulia, in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014) 265–280
- Carpenter u. a. 2014 T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014)
- Carratelli 1996 G. P. Carratelli (Hrsg.), *The Western Greeks* (Mailand 1996)

- Casadio 2009 G. Casadio, Dionysus in Campania. Cumae, in: G. Casadio – P. Johnston (Hrsg.), *Mystic Cults in Magna Graecia* (Austin 2009) 33–45
- Cerchiai u. a. 2004 L. Cerchiai – L. Jannelli – F. Longo (Hrsg.), *Die Griechen in Süditalien. Auf Spurensuche zwischen Neapel und Syrakus* (Stuttgart 2004)
- Cipriani 2000 M. Cipriani, Italici a Poseidonia nella seconda metà der V sec. a. C. *Nouve ricerche nella necropoli del Gaudo*, in: E. Greco – F. Longo (Hrsg.), *Paestum. Scavi, Studi, Ricerche. Bilancio di un decennio (1988–1998)* (Paestum 2000) 197–212
- Coarelli 1971 F. Coarelli (Hrsg.), *Le genti non greche della Magna Grecia. Atti dell'Undicesimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia, Taranto, 10. – 15 Oktober 1971* (Neapel 1972)
- Conde 2010 M. M. Conde, *Phlyax Scene with Zeus, a Slave, and a Piper*, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theater* (Los Angeles 2010), 117
- Corrente 2014 M. Corrente, *Red-figured Vases in Fourth-Century B. C.E. Canosa. Images, Assemblages, and the Creation of a Social Hierarchy*, in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014) 168–185
- Crosby 1955 M. Crosby, *Five Comic Scenes from Athens*, *Hesp.* 24, 1955, 76–84
- Csapo 1986 E. Csapo, *A Note on the Würzburg Bell-Crater H5697 (“Telephus Travestitus”)*, *Phoenix* 40, 1986, 379–392
- Csapo – Slater 1994 E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1994)
- Csapo – Miller 2007 E. Csapo – M. Miller (Hrsg.), *The Origins of Theater, in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama* (Cambridge 2007)
- Csapo 2014 (a) E. Csapo, *Performing Comedy in the Fifth through early Third Centuries*, in: M. Fontaine – A. C. Scafuro (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy* (Oxford 2014) 50–69
- Csapo 2014 (b) E. Csapo (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin 2014)

- Csapo 2014 (c) E. Csapo, *The Iconography of Comedy*, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (New York 2014) 95–127
- Dearden 1988 C. 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, II* (Bristol 1988) 33–41
- Dearden 1990 C. Dearden, *Fourth-Century Tragedy in Sicily. Athenian or Sicilian?*, in: J. P. Descœudres (Hrsg.), *Greek Colonists and Native Populations. Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology Held in Honour of Emeritus Professor A. D. Trendall, Sydney, 9–14 July 1985* (Canberra 1990) 231–242
- Dearden 1999 C. Dearden, *Plays for Export*, *Phoenix* 53 (3/4), 1999, 222–248
- 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
- De Juliis 1983 E. M. De Juliis, *I Musei Archeologici della provincia di Bari. Archeologia in Puglia* (Bari 1983)
- De Juliis 1988 E. M. De Juliis, *Gli Iapigi. Storia e civiltà della Puglia preromana* (Bari 1988)
- De Juliis 1996 E. M. De Juliis, *Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origini leggendarie alla conquista romana* (Bari 1996)
- Denard 2007 H. Denard, *Lost Theatre and Performance Traditions in Greece and Italy*, in: M. McDonald – J. M. Walton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge 2007) 139–162
- Denoyelle 2010 M. Denoyelle, *Comedy Vases from Magna Graecia*, in: Hart 2010, 105–111
- Descœudres 1990 J.-P. Descœudres (Hrsg.), *Greek Colonists and Native Populations. Proceedings of the First Australian Congress of Classical Archaeology held in Honour of Emeritus Professor A.D. Trendall, Sydney, 9–14 July 1985* (Canberra 1990)
- Dunbabin 1948 T. J. Dunbabin, *The Western Greeks. The History of Sicily and South Italy from the Foundation of the Greek Colonies to 480 BC* (Oxford 1948)

- Fehr 1990 B. Fehr, Entertainers at the Symposion. The Akletoi in the Archaic Period, in: O. Murray (Hrsg.), *Symptica. A Symposium on the Symposion (First Symposium on the Greek Symposion, Oxford 4–8 September 1984.)* (Oxford 1990) 185–195
- Frederiksen 1984 M. Frederiksen, *Campania* (Oxford 1984)
- Frielinghaus 1995 H. Frielinghaus, *Einheimische in der apulischen Vasenmalerei. Ikonographie im Spannungsfeld zwischen Produzenten und Rezipienten* (Berlin 1995)
- Froning 2002 H. Froning, Masken und Kostüme, in: S. Moraw (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (München 2002) 70–95
- Furtwängler 1893 A. Furtwängler, *Meisterwerke der griechischen Plastik. Kunstgeschichtliche Untersuchungen* (Leipzig 1893)
- Furtwängler – Reichhold 1932 A. Furtwängler – K. Reichhold (Hrsg.), *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder* (München 1932)
- Gallas 1984 K. Gallas, *Sizilien. Insel zwischen Morgenland und Abendland* (Ostfildern 1984)
- Gaunt 2010 J. Gaunt, Phlyax Scene of the Punishment of a Thief, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theater* (Los Angeles 2010) 112
- Gianotta 2014 M. T. Giannotta, *Apulian Pottery in Messapian Contexts*, in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014) 186–210
- Gigante 1971 M. Gigante, *Rintone e il Teatro in Magna Grecia* (Neapel 1971)
- Gilula 1995 D. Gilula, The Coregoi Vase. Comic yes, but Angels?, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 109, 1995, 5–10
- Giuliani 1995 L. Giuliani, *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (Berlin 1995)
- Giuliani 1996 L. Giuliani, *Rhesus Between Dream and Death. On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, *BALond*, 1996, 71–86

- Giuliani 2013 L. Giuliani, Possenspiel mit tragischem Helden (Göttingen 2013)
- Graepler 1997 D. Graepler, Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent (München 1997)
- Greiner 1984 K. Greiner, Sizilien. Insel zwischen Morgenland und Abendland. Sikaner/Sikuler, Karthager/Phönizier, Griechen, Römer, Araber, Normannen und Staufer (Köln 1984)
- Greco 2000 E. Greco, Introduzione, in: E. Greco – F. Longo (Hrsg.), Paestum. Scavi, Studi, Ricerche. Bilancio di un decennio (1988–1998) (Paestum 2000) 13–16
- Greco 2008 E. Greco, Magna Grecia. Guide Archeologiche Laterza (Bari 2008)
- Green 1982 J. R. Green, Dedications of Masks, *Rev. Arch.*, 2/1982, 237–248
- Green 1991 J. R. Green, Notes on Phlyax Vases, *NumAntCl* 20, 49–56
- Green 1994 J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society* (London 1994)
- Green 1995 J. R. Green, Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries, in: A. Griffiths (Hrsg.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, *BICS Suppl.* 66 (London 1995) 93–121
- Green 1999 J. R. Green, *Bilder des griechischen Theaters* (Stuttgart 1999)
- Green 2006 J. R. Green, The Persistent Phallos. Regional Variability in the Performance Style of Comedy, *BICS* 49, 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. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 289–342
- Green 2014 J. R. Green, Two Phaedras. Euripides and Aristophanes?, in: S. Douglas Olson (Hrsg.), *Ancient*

- Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson (Berlin 2014) 94–131
- Green 2015 J. R. Green, Pictures of Pictures of Comedy. Campanian Santa, Athenian Amphityon an Plautine Amphituo, in: J. R. Green – M. Edwards (Hrsg.), Images and Texts. Papers in Honour of Professor Eric Handley (London 2015) 45–80
- Green – Handley 1995 J. R. Green – E. Handley, Images of the Greek Theatre (London 1995)
- Greiner 2003 C. Greiner, Die Peuketia. Kultur und Kulturkontakte in Mittelapulien vom 8. bis 5. Jh. v. Chr. (Remshalden 2003)
- Griffith 2010 A. B. Griffith, Triumph of Three Actors after a Performance, in: M. L. Hart (Hrsg.), The Art of Ancient Greek Theater (Los Angeles 2010), 48
- Gualtieri 1993 M. Gualtieri, Developments in the Hinterland of Magna Graecia in the 5th and 4th Centuries B.C., in: M. Gualtieri (Hrsg.), Fourth Century B.C. Magna Graecia. A Case Study (Jonsered 1993) 15–46
- Hall 1997 J. Hall, Ethnic Identity in Greek Antiquity (Cambridge 2010)
- Hart 2010 M. L. Hart (Hrsg.), The Art of Ancient Greek Theater (Los Angeles 2010)
- Heinemann 2016 A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2016)
- Henning 2010 A. Henning, Fremde Einheimische? Kritische Betrachtung antiker Aussagen zum Ursprung italischer Bevölkerungsgruppen, in: A. Kieburg – A. Rieger (Hrsg.), Neue Forschungen zu den Etruskern. Beiträge der Tagung vom 07. bis 09. November 2008 am Archäologischen Institut der Universität Bonn (Oxford 2010) 1–7
- Henning 2011 A. Henning, Unteritalische Prunkvasen in Gräbern einheimischer Eliten. Zeugnisse historischer und gesellschaftlicher Veränderungen in Süditalien während des 4. Jahrhunderts v. Chr., in: K. Hitzl (Hrsg.), Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst.

- Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet (Kiel 2011) 38–51
- Herring 2007 E. Herring, Identity Crises in SE Italy in the 4th c. B.C. Greek and Native Perceptions of the Threat to Their Cultural Identities, in: R. Roth – J. Keller (Hrsg.), Roman by Integration. Dimensions of Group Identity in Material Culture and Text (Portsmouth 2007) 11–25
- Herring 2014 E. Herring, Apulian Vase-Painting by Numbers. Some Thoughts on the Production of Vases Depicting Indigenous Men, BICS 57.2, 2014. 79–95
- Heydemann 1886 H. Heydemann, Die Phlyakendarstellungen der bemalten Vasen, JdI 1, 1886, 260–313
- Hitzl 2011 K. Hitzl (Hrsg.), Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet (Kiel 2011)
- Hoepli 1913 U. Hoepli, MonAnt 22 (Mailand 1913)
- Hoffmann 2002 A. Hoffmann, Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent (Leidorf 2002)
- Hoffmann 2003 A. Hoffmann, Die Verwendung der unteritalisch-rotfigurigen Keramik und die Funktion der Bilder, in: K. Knoll – R. Hurschmann – A. Hoffmann (Hrsg.), Die Lebenden und die Seligen (Mainz 2003) 61–64
- Holloway 1991 R. R. Holloway, The Archaeology of Ancient Sicily (London 1991)
- Hose 1999 M. Hose, Kleine griechische Literaturgeschichte (München 1999)
- Hughes 1996 A. Hughes, Comic Stages in Magna Graecia. The Evidence of the Vases, Theatre Research International 21, 1996, 95–107.
- Hughes 2003 A. Hughes, Comedy in Paestan Vase Painting, OxfJA 22 (3), 2003, 281–301
- Hughes 2006 A. Hughes, The Costumes of Old and Middle Comedy, BICS 49, 2006, 39–68
- Hughes 2012 A. Hughes, Performing Greek Comedy (Cambridge 2012)

- Hurschmann 1985 R. Hurschmann, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (Würzburg 1985)
- Isayev 2007 E. Isayev, *Inside Ancient Lucania. Dialogues in History and Archaeology*, BICS 90, (London 2007)
- Isayev 2014 E. Isayev, *The Lucanians. A History of the 4th Century Dynamism Through Archaeology*, in: M. Aberson – M. C. Biella – M. Di Fazio (Hrsg.), *Entre archéologie et histoire. Dialogues sur divers peuples de l'Italie préromaine* (Bern 2014) 331–348
- Kaeser 1990 B. Kaeser, *Komos – Tanz der Dickbäuche*, in: K. Vierneisel – B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* (München 1990)
- Kästner – Saunders 2016 U. Kästner – D. Saunders, *Dangerous Perfection. Ancient Funerary Vases from Southern Italy* (Malibu 2016)
- Knoll u. a. 2003 K. Knoll – R. Hurschmann – A. Hoffmann (Hrsg.), *Die Lebenden und die Seligen* (Mainz 2003)
- Körte 1893 A. Körte, *Archäologische Studien zur alten Komödie*, JdI 8, 1893, 61–93
- Körte 1914 A. Körte, *Die griechische Komödie* (Leipzig 1914)
- Kossatz-Deichmann 1980 A. Kossatz-Deissmann, *Telephus travestitus*, in: H. A. Cahn (Hrsg.), *Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978 dargebracht von Mitarbeitern, Schülern und Freunden* (Mainz 1980) 281–290
- Kossatz-Deissmann 2000 A. Kossatz-Deissmann, *Medeas Widderzauber als Phlyakenparodie*, in: *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum Vol. 6* (Malibu 2000) 187–204
- Krumeich 1999 R. Krumeich, *Das griechische Satyrspiel* (Darmstadt 1999)
- Krumeich 2004 R. Krumeich, *Bildliche Kommentare zu griechischen Dramen? Theaterbilder auf attischen und unteritalischen Symposiongefäßen spätarchaischer und klassischer Zeit*, in: W. Geerlings – Ch. Schulze (Hrsg.), *Der Kommentar in Antike und Mittelalter*, Bd. 2 (Leiden 2004) 43–66
- Krumeich 2008 R. Krumeich, *Dionysos und das Theater*, in: D. Grassinger – T. de Oliveira Pinto – A. Scholl (Hrsg.),

- Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp (Berlin 2008) 232–253
- 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 – S. Egorova – D. Keyer – A. Verlinsky (Hrsg.), XAPAK'THP APETΑΣ. Donum natalicium Bernardo Seidensticker ab amicis oblatum, *Hyperboreus* 20 (München 2014) 139–157
- La Torre 2011 G. F. La Torre, Sicilia e Magna Grecia. Archeologia della colonizzazione greca d'Occidente (Bari 2011)
- La Torre 2012 G. F. La Torre, Le popolazioni indigene della Sicilia all'epoca della colonizzazione (Florenz 2012)
- Lissarrague 2010 F. Lissarrague, Visuality and Performance, in: M. L. Hart (Hrsg.), *The Art of Ancient Greek Theater* (Los Angeles 2010) 53–56
- Lohmann 1975 H. Lohmann, Grabmäler auf unteritalischen Vasen (Berlin 1979)
- Lomas 1995 K. Lomas, The Greeks in the West and the Hellenisation of Italy, in: C.A. Powell (Hrsg.), *The Greek World* (London 1995) 347–367
- Lomas 2000 K. Lomas, Cities, States and Ethnic Identity in Southeast Italy, in: E. Herring – K. Lomas (Hrsg.), *The Emergence of State Identities in Italy in the first Millennium BC* (London 2000) 79–90
- Lombardo 2014 M. Lombardo, Iapygians. The Indigenous Population of Ancient Apulia in the Fifth and Fourth Centuries B.C.E., in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014) 36–68
- Longo u.a. 2002 L. Cerchiai – L. Jannelli – F. Longo (Hrsg.), *The Greek Cities of Magna Graecia and Sicily* (Los Angeles 2002)
- MacLachlan 2012 B. Maclachlan, The Grave's a Fine and Funny Place. Chthonic Rituals and Comic Theater in the Greek West, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 343–365

- Malkin 2002 I. Malkin, *A Colonial Middle Ground. Greek, Etruscan, and Local Elites in the Bay of Naples*, in: C. L. Lyons – J. K. Papadopoulos (Hrsg.), *The Archaeology of Colonialism* (Los Angeles 2002) 151–180
- Mannack 2002 T. Mannack, *Griechische Vasen. Eine Einführung* (Darmstadt 2002)
- Mannack 2008 T. Mannack, *Comedies on South Italian Vases*, in: D. Kurtz (Hrsg.), *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977–2007* (Oxford 2008) 193–202
- Mayo 1982 M. E. Mayo (Hrsg.), *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia* (Richmond 1982)
- McCart 2007 G. McCart, *Masks in Greek and Roman Theatre*, in: M. McDonald – J. M. Walton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre* (Cambridge 2007) 247–267
- Mele 2014 A. Mele, *Greci in Campania* (Rom 2014)
- Mertens 2006 D. Mertens, *Städte und Bauten der Westgriechen. Von der Kolonisationszeit bis zur Krise um 400 v. Chr.* (München 2006)
- Meyer 2002/03 M. Meyer, *Dickbauchtänzer in Korinth und Athen*, *Talanta* 34/35, 2002/03, 135–179
- Mommsen 1850 T. Mommsen, *Die unteritalischen Dialekte* (Leipzig 1850)
- Moret 1975 J. M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle* (Rom 1975)
- Müller 1997 M. Müller, *Die griechische Kolonisation im Spiegel literarischer Zeugnisse* (Tübingen 1997)
- Neiiendam 1992 K. Neiiendam, *The Art of Acting in Antiquity. Iconographical Studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre* (Kopenhagen 1992)
- Nesselrath 1990 H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (Berlin 1990)
- Newiger 1976 H. J. Newiger (Hrsg.), *Aristophanes. Sämtliche Komödien* (München 1976)

- Nielsen 2002 I. Nielsen, *Cultic Theatres and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange Between East and West in Antiquity* (Aarhus 2002)
- Nowak 2014 C. Nowak, *Bestattungsrituale in Unteritalien vom 5. bis 4. Jh. v. Chr. Überlegungen zur sogenannten Samnitisierung Kampaniens* (Wiesbaden 2014)
- Oakley 2013 J. Oakley, *The Greek Vases. Art of the Storyteller* (Los Angeles 2013)
- Oikonomopoulou 2013 K. Oikonomopoulou, *Ethnography and Authorial Voice in Athenaeus' Deipnosophistae*, in: E. Almagor – J. Skinner (Hrsg.), *Ancient Ethnography. New Approaches* (London 2013) 179–199
- Panofka 1849 Th. Panofka, *Komödienszenen auf Thongefäßen*, *AZ* 7, 1849, 17–20
- Pontrandolfo – Rouveret 1992 A. Pontrandolfo – A. Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum* (Modeno 1992)
- Pöhlmann 2002 E. Pöhlmann, *Die Anfänge der Tragödie und Komödie in Athen*, in: S. Moraw (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (München 2002) 19–26
- Pickard-Cambridge 1927 A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford 1927)
- Pickard-Cambridge 1962 A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*² (Oxford 1962)
- Picon 2007 C. A. Picon, *Art of the Classical World in the Metropolitan Museum of Art. Greece, Cyprus, Etruria, Rome* (New York 2007)
- Revermann 2006 M. Revermann, *Comic Business. Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy* (Oxford 2006)
- Riccardi 2014 A. Riccardi, *Apulian and Lucanian Pottery from Coastal Peucetian Contexts*, in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014), 133–151
- Robinson 1990 E. G. D. Robinson, *Workshops of Apulian Red-figure Outside Taranto*, in: J. P. Descœudres (Hrsg.), *Eymousia. Ceramic and Iconographic Studies in*

- Honour of Alexander Cambitoglou (Sidney 1990) 179–193
- Robinson 2004 E. G. D. Robinson, Reception of Comic Theatre Amongst the Indigenous South Italians, *MEDITARCH* 17, 2004, 193–212
- Robinson 2014 E. G. D. Robinson, Greek Theatre in Non-Greek Apulia, in: E. Csapo (Hrsg.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* (Berlin 2014), 319–332
- Rothwell 2006 K. Rothwell, *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy: A Study of Animal Choruses* (Cambridge 2006)
- Salzborn 2006 S. Salzborn, Ethnizität und ethnische Identität. Ein ideologiekritischer Versuch, *Zeitschrift für Kritische Theorie* 22–23, 2006, 99–119
- Schmidt 1982 M. Schmidt, Some Remarks on the Subjects of South Italian Vases, in: M. E. Mayo (Hrsg.) *The Art of South Italy. Vases from Magna Graecia* (Richmond 1982) 23–36
- Schmidt 1998 M. Schmidt, Komische arme Teufel und andere Gesellen auf griechischen Komödienbühnen, *AntK* 41, 1998, 17–32
- Schmölder-Veit 2002 A. Schmölder-Veit, Polis und Theater. Der institutionelle Rahmen der Theateraufführungen und das Theater als Institution der Polis in: S. Moraw – E. Nölle (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (Mainz 2002) 96–103
- Schneider-Herrmann 1996 G. Schneider-Herrmann, The Samnites of the Fourth Century BC as depicted on Campanian Vases and in other sources (London 1996)
- 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*, CVA Beiheft (München 2018) 119 – 127
- Schwarzmaier 2008 A. Schwarzmaier, Dionysos, der Maskengott: Kultszenen und Theaterbilder, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase* (Berlin 2008) 81–93

- Schwarzmaier 2011 A. Schwarzmaier, Die Masken aus der Nekropole von Lipari (Wiesbaden 2011)
- Seaford 1984 R. Seaford, *Cyclops – Euripides*. Edited with an introduction and commentary (Oxford 1984)
- Seidensticker 1989 B. Seidensticker (Hrsg.), *Satyrspiel* (Darmstadt 1989)
- Shapiro 1995 H. A. Shapiro, Attic Comedy and the 'Comic Angels' Krater in New York, *JHS* 115, 1995, 173–175
- Sichtermann 1966 H. Sichtermann, Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo (Tübingen 1966)
- Sidwell 2014 K. Sidwell, Fourth-Century Comedy before Menander, in: M. Revermann (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy* (New York 2014) 60–78
- Simon 1982 E. Simon, *The Ancient Theatre* (London 1982)
- Small 2014 A. Small, Pots, Peoples, and Places in Fourth-Century B.C.E. Apulia, in: T. H. Carpenter – K. M. Lynch – E. D. G. Robinson (Hrsg.), *The Italic People of Ancient Apulia. New Evidence from Pottery for Workshops, Markets, and Customs* (Cambridge 2014), 13–35
- Smith 1962 H. R. W. Smith, A Phlyax Vase in Rio de Janeiro, *AJA* 66, 3, 1962, 323–331
- Söldner 2011 M. Söldner, Rotfigurige Keramik in Unteritalien und Sizilien, in: K. Hitzl (Hrsg.), *Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet* (Kiel 2011) 52–68
- Steinhart 1992 M. Steinhart, Zu einem Kolonnettenkrater des KY-Malers, *AA* 1992, 486–512
- Steinhart 2004 M. Steinhart, *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit* (Main 2004)
- Taplin 1993 O. Taplin, *Comic Angels and other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings* (Oxford 1993)
- Taplin 1994 O. Taplin, The Beauty of the Ugly. Reflections of Comedy in the Fleischmann Collection, in: M. True – K. Hamma (Hrsg.), *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischmann* (Malibu 1994) 15–27

- Taplin 2007 O. Taplin, *Pots & Plays. Interaction 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
- Taplin 2014 O. Taplin, *Epiphany of a Serious Dionysus in a Comedy?*, in: S. Douglas Olson (Hrsg.), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson* (Berlin 2014) 62–68
- Taplin – Wyles 2010 O. Taplin – R. Wyles, *The Pronomos Vase and its Context* (Oxford 2010)
- Tsetschkladze 2006 G. R. Tsetschkladze (Hrsg.), *Greek Colonization. An Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas* (Leiden 2006)
- Todisco 2002 L. Todisco, *Teatro e Spettacolo in Magna Grecia. Testi - Immagini - Architettura* (Mailand 2002)
- Todisco 2012 L. Todisco, *Myth and tragedy. Red-figure Pottery and Verbal Communication in Central and Northern Apulia in the Later Fourth Century BC*, in: K. Bosher (Hrsg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 251–271
- Trendall 1934 A. D. Trendall, *A Volute Krater at Taranto*, *JHS* 54, 1934, 175–179
- Trendall 1989 A. D. Trendall, *Red Figured Vases of South Italy and Sicily* (London 1989)
- Trendall 1991 A. D. Trendall, *Farce and Tragedy in South Italian Vase-Painting*, in: T. Rasmussen – N. Spivey (Hrsg.), *Looking at Greek Vases* (Cambridge 1991) 151–182
- Trendall 1994 A. D. Trendall, *Phlyax Plays*, in: The J. Paul Getty Museum in Association with the Cleveland Museum of Art (Hrsg.), *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischmann* (Malibu 1994) 124–146
- True – Hamma 1994 M. True – K. Hamma (Hrsg.), *A Passion for Antiquities. Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischmann* (Malibu 1994) 15–27

- Walsh 2009 D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting. The World of Mythological Burlesque* (Cambridge 2009)
- Wannagat 2015 D. Wannagat, *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei* (Berlin 2015)
- Webster 1948 T. B. L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, *CIQ* 42, 1948, 15–27
- Webster 1956 T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production* (London 1956)
- Webster 1962 T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play* (London 1962)
- Webster 1972 T. B. L. Webster, *Potter and Painter in Classical Athens* (London 1972)
- Webster 1978 T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*³ (London 1978)
- Welsch 1999 W. Welsch *Transculturality. The Puzzling Form of Cultures Today*. <http://www2.uni-jena.de/welsch/Papers/transcultSociety.html> (20.03.2016)
- White 1991 R. White, *The Middle Ground. Indians, Empires, and Republics in the Great Lake Region, 1650–1815* (Cambridge 1991)
- Wiles 2000 D. Wiles, *Greek Theatre Performance. An Introduction* (Cambridge 2000)
- Wuilleumier 1939 P. Wuilleumier, *Tarente, des origines à la conquête romaine* (Paris 1939)
- Zewadski 1985 W. Zewadski, *Ancient Greek Vases from South Italy in Tampa Bay Collection* (Tampa 1985)
- Zimmermann 1998 B. Zimmermann, *Die griechische Komödie* (Regensburg 1998)
- Zimmermann 2002 B. Zimmermann, *Tradition und Wandel. Die weitere Entwicklung des griechischen Theaters*, in: S. Moraw (Hrsg.), *Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike* (München 2002) 128–132