

Sitzungsberichte
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften
München 2019, Heft 1

Ein Spottbild auf Kimon

Zu den Anfängen der politischen Karikatur
in der griechischen Antike

Matthias Steinhart

Vorgetragen in der Sitzung der Sektion I
am 12. Januar 2018



Bayerische
Akademie der Wissenschaften

ISSN 0342 5991

ISBN 978 3 7696 1679 8

© Bayerische Akademie der Wissenschaften München, 2019

Satz/Layout: a.visus, München

Druck und Bindung: Tutte Druckerei & Verlagsservice GmbH

Vertrieb: Verlag C.H. Beck, München

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)

Printed in Germany

www.badw.de

www.badw.de/publikationen/index.html

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I. Ein bramarbasierender Persersieger	7
II. Aspekte der Karikatur in der griechischen Antike	13
III. Der verspottete Kimon.....	31
Exkurs I.	49
Zur antiken Bewertung unidealen Aussehens	
Exkurs II.	54
Dichterkritik in der Komödie.	
Aristophanes über Antimachos von Kolophon	
(<i>Acharner</i> , V. 1150)	
 Anhang	
Quellen- und Literaturverzeichnis	56
Abbildungsnachweis	68
 Akademie der Wissenschaften	
Veröffentlichungen/Backlist	69

Michael Erler
zum 14. August 2018

Vorwort

Die große Bedeutung von Satire und Karikatur in der Antike ist durch eine reiche Textüberlieferung gutbezeugt und wohlbekannt, was dementsprechend auch schon häufig besprochen wurde. Hier wird nun mit dem neuen Verständnis eines bereits mehrfach diskutierten Vasenbildes den literarischen und epigraphischen Zeugnissen eine politische Karikatur an die Seite gestellt.

Die folgenden Überlegungen wurden bereits vor einigen Jahren entwickelt, aber erst jetzt vorgelegt. Für den Austausch zu der hier vorgestellten These danke ich Margaret C. Miller, für interessante Anregungen nach dem Vortrag in der Akademie Jens-Uwe Hartmann, Martin Hose, Bernd Päffgen, Helmut Pfotenhauer, Paul Zanker und Michael F. Zimmermann; Lloyd Llewellyn-Jones machte mir seinen Aufsatz zu der hier besprochenen Vasendarstellung zugänglich. Die Drucklegung lag wieder in bewährter Weise bei Nikoletta Helidonis.

Matthias Steinhart · Würzburg, im Dezember 2018

*Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen,
schaffen wir uns auf einem Umwege den Genuss seiner Überwindung,
den uns der Dritte ... durch sein Lachen bezeugt.*
Sigmund Freud¹

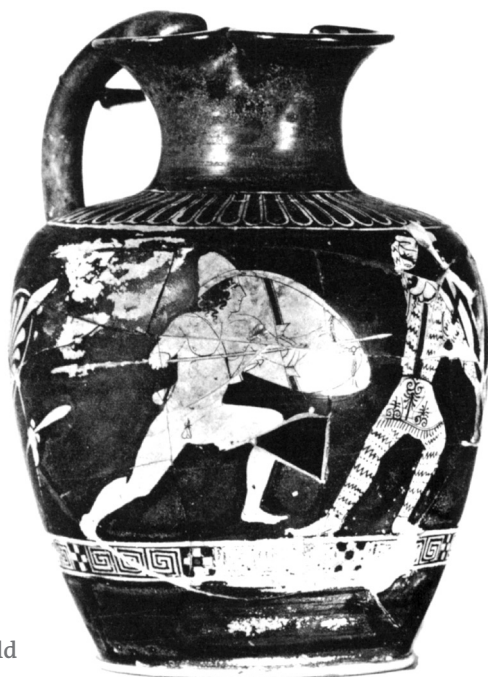
I. Ein bramarbasierender Persersieger

Im Jahr 490 v. Chr. kam es in Athen zu einem der ungewöhnlichsten Theaterereignisse der Antike: Der Dichter Phrynichos hatte mit seiner *Eroberung von Milet* das Schicksal der 494 v. Chr. von den Persern zerstörten Stadt auf die Bühne gebracht und das Publikum so berührt, dass beschlossen wurde, eine Wiederaufführung des Stückes zu verbieten.² Die singuläre Überlieferung verweist auf die historische und mentalitätsgeschichtliche Situation der Athener, deren eigene kriegerrische Auseinandersetzung mit dem Perserreich zum prägenden Erlebnis der Frühklassik geworden ist. So konnten die Perserkriege denn auch schon im 5. Jahrhundert v. Chr. zum modellhaften Beispiel eines Konflikts werden, den Herodot in eine große Linie des Gegensatzes von Europa und Asien einordnet und mit nichts weniger als der Entführung der Helena beginnen lässt;³ die Bedeutung des Konflikts erweist sich dabei auch daran, welch große Rolle in den Perserkriegen dem Bewusstsein einer Unterstützung der Griechen durch Götter und Heroen

1 Freud 2012, S. 116 f. Vgl. zur sozialen Funktion des Lachens ähnlich Bergson 1924, S. 134: «Das Lachen ist, ich wiederhole es, ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen. Infolgedessen muss es in der Person, der es gilt, eine peinliche Empfindung hervorrufen. Durch ihr Gelächter rächt sich die Gesellschaft für die Freiheiten, die man sich ihr gegenüber herausgenommen hat. Das Lachen würde seinen Zweck verfehlen, wenn es von Sympathie und Güte gekennzeichnet wäre.»; zur Ablehnung des geradezu vernichtenden Lachens vgl. Jauß 2015, S. 212 f.

2 Vgl. Zimmermann 2011a, S. 559.

3 Vgl. Jung 2006; Osmers 2013, S. 198–276; zur Aufnahme in der Geschichtsschreibung Hose 2016, S. 17–19. Ein aufschlussreiches Zeugnis für die Rezeption bietet eine inschriftlich erhaltene Nennung der in Marathon Gefallenen einer der Phylen Athens, die in der Villa des Herodes Atticus gefunden wurde, s. dazu Ameling 2011. – Den Ereignissen in Griechenland werden im griechischen Italien die Kämpfe gegen die Karthager an die Seite gestellt und synchronisiert; vgl. gerade auch zur Aufnahme in der Historiographie Timpe 2006, S. 43 f.



1 Kampf zwischen Griechen und Perser. Athen, Vasenbild

zukommt.⁴ Dementsprechend nimmt die Generation der Perserkriegskämpfer nicht nur in Athen eine herausragende Stellung ein, für die es bezeichnend sein kann, wenn auf dem Grabstein des Aischylos ausschließlich erwähnt worden sein soll, dass er an der Schlacht von Marathon beteiligt gewesen ist.⁵ Gerade dieser Dichter zeigt allerdings auch die Möglichkeit eines ganz anderen Blicks auf die Geschehnisse, wenn er in seinem 472 v. Chr. aufgeführten Drama *Die Perser* das Leid der besiegten Perser in den Vordergrund stellt und zur Darstellung eines allgemein menschlichen Schicksals werden lässt.⁶ Nicht vergessen werden sollte zudem, dass schon bald nach dem Ende der Perserkriege das Perserreich zum willkommenen Verbündeten bei innergriechischen Auseinandersetzungen wurde und dass persische Kulturgüter immer wie-

4 Vgl. Steinhart 2017, S. 25–28 m. Lit.; zu erinnern ist auch daran, dass die Gefallenen von Plataea kultische Verehrung genossen, wenngleich der Zeitpunkt der Einführung nicht unumstritten ist; vgl. Steinhart 1997.

5 Vgl. Zimmermann 2011a, S. 561.

6 Vgl. Aischylos 1996, S. 7–77; zum Stück Zimmermann 2011a, S. 564.

der als Anregung für Architektur, Kleidung oder Töpferwaren dienen konnten.⁷

In der Bilderwelt – wie in der Rhetorik – Athens überwiegt freilich die Bezugnahme auf die großen Erfolge gegen das Perserreich, was sich mit zahlreichen Weihungen in Athen oder in den panhellenischen Heiligtümern von Olympia und Delphi sowie in Darstellungen von Kämpfen gegen ›orientalisch‹ gekleidete Gegner äußert: Offensichtlich ist es ja ein Reflex der Perserkriege, wenn im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. auffällig häufig Kämpfe von Griechen gegen Amazonen und Trojaner dargestellt werden.⁸ Aber auch Bilder tatsächlicher Perserkämpfe werden gestaltet, auf denen die immer wieder nackt gezeigten Griechen einen mit Hosen und langärmeligen Gewändern ausgestatteten Gegner überwinden, der typischerweise als Bogenschütze bewaffnet ist (Abb. 1).⁹

Die in diesen Bildern sicherlich nicht realistisch zu verstehende und hier als »attributive Nacktheit« bezeichnete Wiedergabe der Griechen ist als hermeneutische Schwierigkeit schon öfters diskutiert worden.¹⁰ Bei den Darstellungen von Kämpfen gegen Perser ist die Konvention recht offensichtlich als Wiedergabe von ›Fitness‹ und somit eines athletisch-

7 Vgl. Boardman 2001; Miller 1997.

8 Vgl. Gauer 1968; Grethlein 2010, passim; Osmers 2013, S. 198–276; Steinhart 1997; Walter-Karydi 2016/17. – Zu Bildern persischer Sieger vgl. Rehm 2011; Summerer 2007.

9 Zum Ideal der Darstellungen vgl. Stewart 2007, S. 70–75. Hier als Beispiel abgebildet: Kanne des Schuwalow-Malers, um 440/30 v. Chr., Ferrara, Archäologisches Nationalmuseum 2496; vgl. Beazley 1963, S. 1207 Nr. 18; Beazley Archive Pottery Database Nr. 215976. – Zum Verhältnis von bildender Kunst und Geschichtsdarstellung allgemein vgl. Burke 2003; Rancière 2013, S. 62–79. – Persische Tracht: Vgl. Miller 2013.

10 Allgemein vgl. Agamben 2010, S. 95–150; Jullien 2003; zur Antike Himmelmann 1990; Stewart 2007. – Angesichts der sehr unterschiedlichen Verwendungsformen von Nacktheit in der Bildkunst, die abwertend (etwa bei Handwerkern oder Sklaven) wie höchst positiv (bei Kämpfenden, Sportlern, vorbildhaften Figuren des Mythos) gemeint sein kann, scheint mir die neutrale Bezeichnung »attributive Nacktheit« nützlich, die die Darstellungskonvention voraussetzungslos und funktionell benennt, zugleich aber auf den intentionalen Charakter der Bilder verweist. Hier ist auch daran zu erinnern, dass die Verwendung von Nacktheit in der Bildkunst grundsätzlich situationsunabhängig ist, was an Attribute des homerischen Epos erinnern kann: So ist etwa Achill auch dann »fußschnell«, wenn er liegend oder sitzend geschildert wird. – In diesem Zusammenhang ist auch von Interesse, dass in der neuzeitlichen Ästhetik Kleidung immer wieder grundsätzlich als Zutat von Nacktheit angesehen wird, worauf ich an anderer Stelle zurückkommen werde; vgl. etwa geradezu aphoristisch Aby Warburg: »Kleidungsstücke sind eine unorganische Erweiterung des Individuums; dieselben werden jedoch als schmerzlose Organe gefühlt – man sieht sie nicht, muss aber mit ihnen bei jeder Bewegung rechnen.« (Warburg 2015, S. 46)

idealen Vorbilds anzusehen;¹¹ damit ist sie der Wiedergabe von Helden des Mythos wie Theseus oder Herakles verwandt, wobei gerade in der Frühklassik das Bild des physisch hervorgehobenen Helden, der dazu noch besonders gefährliche Gegner überwindet, ein neuartiges Interesse erfährt.¹² Wie sehr die Vorstellung von überlegener Körperlichkeit zudem eine politische Dimension besitzt, mag hier nur mit einer prägnanten Formulierung der *Dialektik der Aufklärung* erwähnt sein:¹³

Bei den Herren Griechenlands und im Feudalismus war das Verhältnis zum Körper noch durch persönliche Schlagfertigkeit als Bedingung der Herrschaft mitbedingt. Die Pflege des Leibs hatte, naiv, ihr gesellschaftliches Ziel. Der kalos kagathos war nur zum Teil ein Schein, zum Teil gehörte das Gymnasium zur realen Aufrechterhaltung der eignen Macht, wenigstens als Training zu herrschaftlicher Haltung.

Ganz anders als bei der gerade angeführten Bildtradition verhält es sich nun mit der Darstellung einer in den 60er Jahren des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen entstandenen rotfigurigen Kanne, deren auffällige Bildgestaltung schon mehrfach besprochen wurde (Abb. 2. 3).¹⁴ Auf einer Seite der Kanne läuft ein bis auf einen Fellumhang nackter Mann mit spärlichem Bart und schütter wirkendem Haupthaar einher, der sein Geschlecht in der rechten Hand hält. Mit dieser Figur ist inhaltlich der bärtige Mann der anderen Kannenseite zu verbinden, der beide Hände ausgestreckt neben dem Kopf hält und mit nach hinten gestrecktem Gesäß dasteht; zu seiner orientalisch-barbarischen Tracht mit Hosen, langen Ärmeln und Kopfbedeckung passt die Bewaffnung als Bogenschütze mit einem Köcher samt Bogen. Zwischen beiden Figuren steht eine unvollständig erhaltene Inschrift, die als Aussage des laufenden Mannes aufzufassen ist und zu *EURUMEDON EIMI KUBDA DE HESTEKAS* ergänzt wer-

11 Zum Begriff der 'Fitness' im altertumswissenschaftlichen Kontext vgl. Burkert 2009.– An die zugrundeliegende Bedeutung männlicher Körperlichkeit in der griechischen Antike muss dabei kaum ausführlich erinnert werden; seit Winckelmann wurde immer wieder auf die Bedeutung des Vorbildes athletischer junger Männer für die Entstehung der Skulptur hingewiesen; vgl. Winckelmann 1755, S. 4–8 (Winckelmann 2016, S. 57–59), in der Nachfolge etwa Burckhardt 2002b, S. 25.

12 Vgl. Kunze 2010 (physische Leistungsfähigkeit); Steinhart 2009 (gefährliche Gegner).

13 Horkheimer – Adorno 1969, S. 247f.; zur politischen Dimension von Sportlichkeit vgl. Gehrke 2016 und s. auch Gehrke 2015.

14 Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1981.173; vgl. Schauenburg 1975 sowie Gerleigner 2016; Llewellyn-Jones 2017; Miller 1997, S. 13; Miller 2010; Wannagat 2001.



2,3 «Eurymedon-Kanne». Griechen bedrängt Perser.
Athen, Vasenbild

den kann:¹⁵ «Ich bin Eurymedon. Du aber stehst vornübergebeugt da.» Mit der Angabe Eurymedon wird dabei offensichtlich auf die Kämpfe der frühen 60er Jahre des 5. Jahrhunderts v. Chr. an dem Fluss in Pamphylien verwiesen, bei denen eine griechische Streitmacht unter Kimon Siege über das persische Landheer und die Flotte errang.¹⁶

Der Zusammenhang wurde grundsätzlich bereits öfters gesehen, und die Kanne dementsprechend als eine Art Triumph eines Griechen über den bedrängten Perser verstanden, die laufende männliche Figur gar als Personifikation der Schlacht.¹⁷ Die ausgesprochene Merkwürdigkeit der Darstellung liegt nun aber zum einen darin, dass auf einen homosexuellen Geschlechtsakt *a tergo* angespielt wird, wie er in der griechischen und

15 Da der epigraphische Befund hier keine ausschlaggebende Rolle spielt, wird auf die detaillierte Wiedergabe verzichtet; vgl. dazu und zur Ergänzung Gerleigner 2016, S.183.

16 Zwar gibt es auch andere mythische und historische Personen, doch ist der Bezug im Kontext des Bildgeschehens eindeutig. – Zur Schlacht am Fluss Eurymedon s. im Folgenden.

17 Vgl. Smith 1999.

seltener der römischen Kunst immer wieder begegnet.¹⁸ Und wie zum anderen bereits mehrfach betont wurde, macht der herankommende Grieche im Unterschied zur üblichen Ikonographie der Persersieger kaum einen sehr idealen Eindruck, was ihn in einer Deutung denn auch zu einem Angehörigen von Hilfstruppen werden ließ.¹⁹

Angesichts dieser noch nicht wirklich erklärten Merkwürdigkeiten der Bildgestaltung dürfte es berechtigt sein, das Bild der Hamburger Kanne erneut zu besprechen und zugleich sehr viel konkreter aufzufassen als dies bislang geschehen scheint. Dabei ist davon auszugehen, dass die Aussage EURUMEDON EIMI kaum recht allgemein auf einen beliebigen Angehörigen des griechischen Heeres zielen kann: Vielmehr kommt als Bildthema nur der griechische Feldherr Kimon in Frage, in dessen antiker Bewertung der Doppelsieg gegen die Perser am Fluss Eurymedon eine zentrale Stellung einnimmt. Bevor dieses Verständnis näher begründet wird, mag jedoch zunächst die Frage erörtert werden, in welchem kulturgeschichtlichen Zusammenhang eine Karikatur der Klassik auf eine bekannte Einzelpersonlichkeit stehen würde.²⁰

18 Vgl. Reinsberg 1993, S. 98–104. 189–199. 201–212. Römische Kunst: Vgl. Clarke 1998. – Der Begriff KUBDA begegnet auch ansonsten im erotischen Zusammenhang, so schon bei Archilochos: «Wie ein Thraker oder Phryger mit einem Rohr sein Bier zu saugen pflegte, so tat sie es *nach vorn gebeugt*.» (Übersetzung Rainer Nickel, vgl. Archilochos 2003, S. 45). – Mit dieser derb-expliziten Darstellung ergeben sich wie in anderen Bildern dieser Art deutliche Unterschiede zu den verbreiteten homoerotischen Werbeszenen der attischen Kunst, die auch in den Bildzeugnissen gleichsam ritualisiert werden (vgl. Beazley 1989, S. 3–25 zu Nr. II); zur Vorstellung der Schamhaftigkeit in diesem Zusammenhang vgl. jüngst Lin 2016.

19 Vgl. Wannagat 2001, S. 69.

20 Der Begriff Karikatur wird hier im weiteren Sinn von Bildsatire verwendet, nicht im engeren Verständnis einer physiognomische Züge übersteigernden Gestaltung; vgl. zur Begrifflichkeit Brassat – Knieper 2017.

*Die Satire ist ein Gebiet, in dem der Künstler, zugleich
Feuerzeug und Flammenwerfer, lustvoll Brände stiftet.*

Tomi Ungerer²¹

II. Aspekte der Karikatur in der griechischen Antike

Karikaturen sind in der Neuzeit erst seit dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert wirklich weitverbreitet.²² Als welches Ereignis das erstmalige Auftreten des Bildgenres in einem politischen Kontext wahrgenommen werden konnte, hat Stendhal in seinem 1839 erschienenen Roman *Die Kartause von Parma* am Beispiel Mailands eindrücklich dargestellt:²³

*Im Mai 1796, drei Tage nach dem Einzug der Franzosen,
hörte ein junger, etwas verrückter Miniaturmaler namens Gros
[Jean-Antoine Gros, 1771–1835], der seither berühmt geworden ist
und mit der Armee gekommen war, im großen Kaffeehaus an
den Servi (damals in Mode) von den Erfolgen des obendrein
noch wohlbeleibten Erzherzogs [Ferdinand von Österreich-Este]
und griff nach der auf häßliches, gelbes Papier gedruckten Eis-
karte. Auf die leere Rückseite des Blattes zeichnete er den dicken*

²¹ Ungerer 2015, S. 87.

²² Vgl. Brassat – Knieper 2017, passim; Burke 2003, S. 87–90; Hofmann 2011; Wessolowski 2011.

²³ Zitiert nach Stendhal 2012, S. 13 (Übersetzung Elisabeth Edl; die hier übernommenen Erläuterungen ebenda S. 860). – Mitunter konnte die Darstellung der Politik selbst zur Karikatur werden, wie Edgar Allan Poe in der 1845 veröffentlichten Erzählung *«Some Words with a Mummy»* eindrucksvoll vorgeführt hat; der Text schildert die interkulturellen Schwierigkeiten bei der Unterhaltung zwischen einigen Personen des 19. Jahrhunderts und der von ihnen mit einer «Voltaschen Säule» wiederbelebten ägyptischen Mumie, die sich dann eben auch in der Schwierigkeit der Vermittlung des Begriffs «Politik» äußert: «So vermochte zum Beispiel Mr. Gliddon einmal an einem Punkte dem Ägypter einfach nicht den Begriff «Politik» begreiflich zu machen, bis er schließlich mit einem Stückchen Holzkohle ein kleines karbunkelnasiges Männchen an die Wand zeichnete, das, Löcher an den Ellbogen, auf einer Rednertribüne stand, das linke Bein zurückgesetzt, den rechten Arm mit geballter Faust vorwärtsgestreckt, die Augen himmelwärts verdreht und den Mund in einem Winkel von neunzig Grad aufgesperrt.»; Poe 2012, S. 207 (Übersetzung Heide Steiner).

Erzherzog; ein französischer Soldat stieß ihm sein Bajonett in den Bauch, und heraus floß statt Blut eine ungeheure Menge Getreide. Was man Spott oder Karikatur nannte, war unbekannt in diesem Land mit seinem hinterhältigen Despotismus. Die Zeichnung, die Gros auf dem Tisch des Kaffeehauses an den Servi liegenließ, schien ein vom Himmel gefallenes Wunder; über Nacht wurde sie in Kupfer gestochen, und am nächsten Tag verkaufte man zwanzigtausend Stück.

Satirische Bilder von Politikern beziehungsweise Herrschern sind dabei stets ein schwieriges Feld geblieben: Vom «Birkenkönig» Louis Philippe über den Simplicissimus bis zu den Karikaturen von Charlie Hebdo ergaben sich immer wieder Fragen nach den Möglichkeiten und Grenzen solcher Darstellungen.²⁴

Das sich in Karikaturen ausdrückende politische Interesse am Individuellen lässt sich nun bereits in der Antike ausmachen. Hieraus erwächst zum einen die Beschäftigung mit biographischer Literatur und mit Anekdoten, die Charakter und Verhalten schlaglichtartig beleuchten sollen, aber auch die Auseinandersetzung mit dem Aussehen berühmter Persönlichkeiten und deren Porträts. Die große Bedeutung der physischen Erscheinung belegen dabei die entsprechende Überlieferung in Texten wie die Nachahmung etwa von Kopfhaltung und Frisur Alexanders des Großen oder der Haar- und Barttracht römischer Kaiser.²⁵ Verhalten und Aussehen herausragender Persönlichkeiten kann dann freilich auch zum Ziel von Spott und karikierenden Darstellungen werden.

Über das Genre karikaturhafter Bilder in der Antike hat sich schon Lessing, wenn auch eher ungnädig, geäußert:²⁶

24 Die Frage der Freiheit von Karikatur gerade auch in einem religiösen Kontext bietet die wohl am meisten zugespitzte Form einer Diskussion, die aber grundsätzlich das gesamte Kunstschaffen betreffen kann; vgl. jüngst Rautenberg 2018.

25 Alexander: Vgl. jüngst Ehling 2016, S. 391–395; Kovacs 2015; zum Verhältnis von Kaiser- und Privatporträt vgl. den Überblick bei Kovacs 2014, S. 41–44 m. Lit. – Eine Anlehnung an allzu viele Vorbilder erhält mit Lichtenberg karikaturhafte Züge: «Er hatte die Eigenschaften der größten Männer in sich vereint. Er trug den Kopf immer schief wie Alexander, und hatte immer etwas in den Haaren zu nesteln wie Caesar. Er konnte Kaffee trinken wie Leibniz, und wenn er einmal recht in einem Lehnstuhl saß, so vergaß er Essen und Trinken darüber wie Newton, und man mußte ihn wie jenen wecken. Seine Perücke trug er wie DrJohnson und ein Hosenkнопf stand ihm immer offen wie dem Cervantes.»; Lichtenberg 2005, S. 492, Heft F Nr. 214.

26 Lessing 1766 (2007), S. 24.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper ... Es verdamnte die griechischen Ghezzi^[27]; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Teile des Urbilds zu erreichen; mit einem Worte, die Caricatur.

Tatsächlich bezieht sich die von Lessing (und zuvor Winckelmann) zitierte, bei dem kaiserzeitlichen Autor Aelian überlieferte Vorschrift allerdings kaum auf wirkliche Karikaturen, sondern thematisiert die kunsttheoretische Frage des ›geschönten‹ Porträts.²⁸

Ich höre, dass ein Gesetz in Theben besteht, das den Künstlern – den Malern wie den Bildhauern – vorschreibt, die Porträts zum Besseren hin zu verfertigen. Es droht aber das Gesetz denjenigen, die zum Schlechteren entweder bei Skulpturen oder Gemälden gestalten, als Strafe eine Buße von 1000 Drachmen an.

Mit der Erwähnung des römischen Zeichners und Karikaturisten Ghezzi lässt Lessing freilich daran denken, dass Karikaturen auch zu seiner Zeit durchaus beliebt waren.²⁹ In Bezug auf die antike Kunst ist es gerade Win-

27 Pier Leone Ghezzi (1674–1755) ist in der Wissenschaftsgeschichte insbesondere durch seine karikaturhaften Wiedergaben von Altertumswissenschaftlern in Rom bekannt; vgl. Brassat – Knieper 2017, S. 778; Zazoff 1983, S. 9–11 u. ö. – Einen modernen Nachfolger bieten die herausragenden Archäologenkarikaturen von Piet de Jong (1887–1967), der für die American School of Classical Studies als Zeichner tätig war; vgl. Hood 1998.

28 Aelian, *Vermischte Forschung* 4,4 (Übersetzung M. St.). – Winckelmann 1755, S. 9: «Bey allen diesen bemercket man, daß das von den Thebanern ihren Künstlern vorgeschriebene Gesetz; «die Natur bey Strafe aufs beste nachzuahmen», auch von andern Künstlern in Griechenland als ein Gesetz beobachtet worden.» (zitiert nach Winckelmann 2016, S. 60). Das ansonsten anscheinend nicht bezugte Gesetz lässt an eine Formulierung des Aristoteles denken: «Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man die guten Portraitmaler nachahmen. Auch sie nämlich geben zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Portrait (dem Modell) ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist.» (Aristoteles, *Poetik* 1454 b 9–12; Übersetzung Arbogast Schmitt, s. Aristoteles 2011, S. 22). Der Gedanke wird in spätantiken Texten dahingehend verändert, dass eine Porträtardstellung der Schönheit der jeweiligen Person gar nicht gerecht werden könne; vgl. Kovacs 2014, S. 183 f.

29 Vgl. o. m. Anm. 22 sowie zur Einschätzung von Karikatur in Weimar Schütz 2016; Steinhart 2015a.

ckelmann, der sich an parodistischen Darstellungen erfreuen und diese wie im Fall eines unteritalischen Vasenbildes mit Zeus und Alkmene würdigen kann.³⁰

Das eine von diesen, und man sagt das gelehrteste unter allen Gefäßen, ist eine Parodie der Liebe des Jupiters und der Alcmena, das ist, es ist dieselbe ins lächerliche gekehret, und auf eine Comische Art vorgestellt; oder man könnte sagen, es sey hier der vornehmste Auftritt einer Comödie, wie der Amphitruo des Plautus ist, gemalet ... Die Zeichnung auf den mehresten Gefäßen ist so beschaffen, daß die Figuren in einer Zeichnung des Raphaels einen würdigen Platz haben könnten ...

Gegenüber den durchaus zahlreich überlieferten Spottbildern auf Götter und Heroen bleibt die Überlieferung der griechischen Antike zur bildhaften Karikatur auf herausragende historische Persönlichkeiten eher spärlich: Zu nennen sind vereinzelte Beispiele von archaischer Zeit bis in den Hellenismus, die in der antiken Literatur angeführt werden und überwiegend Gemälde betreffen; eine wesentliche und umfangreiche Tradition bildet zudem die Theaterpraxis der Alten Komödie Athens mit ihren Porträtmasken.³¹ Der Bereich der tatsächlich bildlichen Überlieferung bietet dagegen vor allem Schwierigkeiten der Zuordnung und Deutung, auf die daher im Folgenden auch nur knapp verwiesen wird.

Die literarische Überlieferung setzt mit der in der Antike sehr berühmten Tradition zu einer Auseinandersetzung zwischen den Bildhauern Bupalos und Athenis von Chios einerseits und dem Dichter Hipponax andererseits ein und wird damit in die 2. Hälfte 6. Jahrhunderts v. Chr. verlegt; erwähnt wird sie denn auch von der griechischen Klassik bis in byzantinische Zeit, wofür hier nur die aussagekräftigsten Zeugnisse angeführt werden.³² Eine Version des grundsätzlichen Geschehens bietet Plinius in der *Naturgeschichte*:³³

30 Winckelmann 1764, S. 121. – Mythentravestie und -parodie: Vgl. Walsh 2009. Im Tanz: Vgl. Steinhart 2004.

31 Als frühe Studie kann Panofka 1851 gelten, der allerdings viele unzutreffende Beispiele anführt. – Karikaturhafte Darstellungen in der Antike: Vgl. Binsfeld 1956; Himmelmann 1994, S. 89–153; Langner 2001, S. 36–40.

32 Vgl. Burckhardt 2005, S. 333; D'Acunto 2007; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 120–122 Nr. (1). – Hipponax: Vgl. Bagordo 2011a; Fränkel 1993, S. 245–248; Gerber 1999b, S. 342–499.

33 Plinius, *Naturgeschichte* 36, 12 (Übersetzung Roderich König, s. Plinius 2007, S. 21);

Hipponax hatte ein auffallend hässliches Gesicht. Aus diesem Grund stellten ›die Künstler‹ sein Bild aus übermutigem Scherz in geselligen Kreisen zum Gelächter aus; darüber zog der gekränkte Hipponax in bitteren Gedichten so sehr los, dass man glaubte, er habe sie dazu getrieben, sich aufzuhängen. Dies ist jedoch falsch. Sie fertigten nämlich später auf benachbarten Inseln mehrere Götterbilder ...

Geht Plinius von dem zu bildhaftem Spott anregenden Gesicht des Hipponax aus, bietet also geradezu eine kunstimmanente Begründung, so wird in einem Scholion zu einer Epode des Horaz noch eine alternative Begründung für die Auseinandersetzung mitgeteilt:³⁴

Er [Horaz] meint Hipponax, der um die Hand der Tochter des Bupalos anhielt und wegen seiner Hässlichkeit verachtet wurde. Das folgende aber, behaupten manche, entspricht eher der Wahrheit: Bupalos sei ein Maler in Klazomenai, einer Stadt in Kleinasien gewesen. Er malte einen gewissen Hipponax, einen hässlichen Dichter, zum Spott. Dadurch geriet jener in große Wut und traf ihn mit einem derartigen Gedicht, so dass er sich erhängte.

Welche Rezeption der Konflikt erfahren hat, wird schon daran deutlich, dass Horaz sich in dieser Epode selbst auf Hipponax bezogen hat:³⁵

*Was belästigst du harmlose Fremde, Hund,
bist aber feige gegen die Wölfe?
Warum nicht hierher, wenn du es vermagst, lenkst du dein leeres Drohn
Und greifst mich an? Ich werde wiederbeißen!
Wie der Molosser, wie der falbe Sparterhund,
der starke Freund des Hirtenvolks,
will dringen ich mit scharf gespitztem Ohr durch tiefen Schnee,
welch wildes Tier auch zieht voran;*

vgl. Gerber 1999b, S. 344 T 4; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 120 DNO 201. – Kurzfassung etwa in der *Suda* I 588 s. v. Hipponax (Übersetzung M. St.): «Er [Hipponax, M. St.] schreibt [Gedichte] gegen Bupalos und Athenis, die Bildhauer, weil sie Bildnisse von ihm zum Übermut gefertigt haben.»; vgl. Gerber 1999b, S. 344 T 3; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 123 DNO 203.

34 Ps.-Acron, Scholion zu Horaz, *Epoden* 6; vgl. Gerber 1999b, S. 350 T 11; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 121 DNO 202 (danach die Übersetzung).

35 *Epode* 6 (Übersetzung Bernhard Kytzler, s. Horaz 1992, S. 275).

Ein Spottbild auf Kimon

*du, hast du erst mit grimmem Laut erfüllt die Flur,
 du schnupperst nach dem vorgeworfenen Fraß.
 So hüte, hüte dich! Denn wider die Boshaften wütend wild
 Hebe die kampfbereiten Hörner ich
 Wie gegen den treulosen Lykambes der verschmähte Schwiegersohn,
 wie der grimmige Feind gegen Bupalos.
 Oder sollte ich, wenn jemand mich mit schwarzem Zahne trifft,
 nur flennen wie ein Kind, das sich nicht wehren kann?*

Tzetzes fügt noch die Angabe hinzu, dass sich das gesamte erste Iambenbuch des Hipponax gegen Bupalos gerichtet haben soll.³⁶

Auf den Konflikt wurde jedoch schon deutlich früher und durchaus an prominenter Stelle angespielt. So zunächst bei Aristophanes in der 411 v. Chr. aufgeführten *Lysistrate*.³⁷

Chor der alten Männer:
*Bei Zeus, hätt einer ihnen auf die Kinnbacken zwei,
 dreimal schon Geschlagen wie dem Bupalos,
 sie sagten keinen Ton mehr.*

Später geht auch Kallimachos auf die Auseinandersetzung ein, der gewissermaßen einen wiedergeborenen Hipponax sprechen lässt.³⁸

*Hört den Hipponax! Wirklich, ich komme nämlich dorthier, wo
 man ein Rind für einen Heller kauft [Unterwelt], und bringe
 einen Iambus mit, doch keinen Kampfgesang gegen Bupalos ...*

In einem Epigramm des Philipp von Thessaloniki wurde dann eine ähnliche Idee gestaltet.³⁹

36 Tzetzes, *Kommentar zu Lykophron* 219; Tzetzes, *Kommentar zur Ilias*, A 14; vgl. Gerber 1999b, S. 354 F 3; S. 356 F 4.

37 Aristophanes, *Lysistrate*, V. 360 f. (Übersetzung Peter Rau, s. Aristophanes 2016, S. 37); vgl. Bagordo 2011, S. 153.

38 Kallimachos, *Iambus* 1, Fragment 151 Asper 2004, S. 207 (Fragment 191 Pfeiffer); vgl. Gerber 1999b, S. 346 T 6; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 122.

39 *Anthologia Graeca* 7, 405 (Übersetzung Hermann Beckby, s. *Anthologia Graeca* o. J., Band 2, S. 239); vgl. Gerber 1999b, S. 348 T 8; Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 122.

*O fliehe Wanderer, hier des Wortehaglers Grab,
 Hipponax' Hügel, dessen Asche drunten noch
 gehässige Verse schleudert wider Bupalos!
 Flieh, dass Du nicht die eingeschlafne Wespe weckst,
 die selbst im Hades nicht den Grimm beschwichtigt hat
 und pfeilgerade ihre Hinkjamben schießt!*

Ein Bupalos kommt in den Fragmenten des Hipponax tatsächlich auch mehrfach vor, wobei es sich wohl um den Bildhauer handeln dürfte; der meist sehr fragmentarische Erhaltungszustand lässt im allgemeinen keine Rückschlüsse auf den Kontext zu, doch sind Beschimpfungen wie «Mutterbeischläfer» greifbar.⁴⁰ In einem anderen Fragment wird Bupalos dann wie bei Aristophanes Gewalt angedroht:⁴¹

*Haltet mir die Kleider, dass ich Bupalos in's Auge haue!
 † Ja, ich habe zwei rechte Fäuste; Schlag um Schlag, es sitzt jeder.†*

Deutlich innovativer ist ein dem Hipponax zugeschriebenes Wortspiel, das den Beruf des Bupalos betrifft:⁴²

Statue: Den steinernen nennt Hipponax Bupalos, den Bildhauer.

Das Bonmot zielt offensichtlich auf die für die griechische Kunsttheorie zentrale Vorstellung von Kunst als Nachahmung des Lebens, die hier zum Spott umgewandelt wird.⁴³

Sofern nun nicht ein allerdings eher unwahrscheinlicher Zufall der Überlieferung zugrundeliegt, war Bupalos der Hauptkontrahent des Hipponax, während sein Bruder Athenis in den Textfragmenten des Hipponax nur einmal belegt ist.⁴⁴ Wenn dabei der Tonfall des Hipponax zunächst sehr kräftig bis unflätig wirken mag, so ist dies auch eine typische Erschei-

40 Sofern außer der Namensnennung ein Inhalt erschlossen werden kann, ist er hier kurz angegeben: Hipponax, Fragment Gerber 1999b, S. 352 F 1 («Bupalos hat getötet»); S. 354 F 3; S. 354 F 4; S. 364 F 15; S. 418 F 84, V. 18 (Verwünschung); S. 424 F 95; S. 424 F 95a. – S. 364 F 14, F 16 und S. 366 F 17 wird Arete genannt, die die Mutter des Bupalos sein dürfte; Beschimpfung: Tzetzes, *Posthomerica* 687. Hipponax, Fragment Gerber 1999b, S. 362 F 12.

41 *Suda*, l. 487.10 Adler. Hipponax, Fragment Gerber 1999b, S. 452 F 120 (Übersetzung Hermann Fränkel, s. Fränkel 1993, S. 246).

42 Hipponax, Fragment Gerber 1999b, S. 466 F 136 (Übersetzung M. St.).

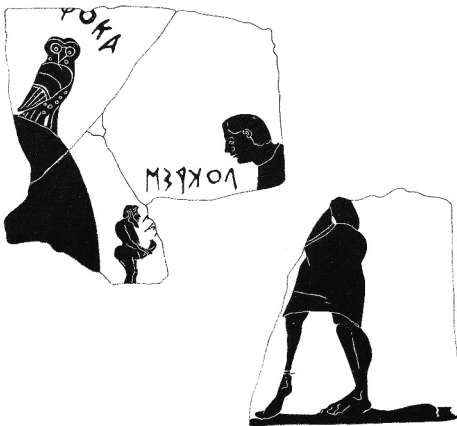
43 Die Literatur zu dieser Frage ist kaum zu überblicken; vgl. Bredekamp 2010; Gombich 2002; Morris, 1992, S. 215–237.

44 Papyrus Oxyrhynchos 18, 2174. Hipponax, Fragment Gerber 1999b, S. 404–406 F 70, V. 11; vgl. Gerber 1999b, S. 345.

Ein Spottbild auf Kimon

nung der lyrischen Gattung und Versen von Archilochos oder Alkaios verwandt, die ihre Gegner nicht weniger heftig schmähen. Bei Archilochos ist vor allem an die Überlieferung zur Auseinandersetzung mit Lykambes zu erinnern, deren Zusammenhang – eine verweigerte Hochzeit – und deren Ergebnis – Selbstmord der Geschmähten – sehr an die für Hipponax und Bupalos geschilderte Situation erinnert und damit den topischen Charakter der Überlieferung verraten wird.⁴⁵ Alkaios greift mit seinen berühmten Schmähungen seinen politischen Gegner Pittakos an, den Alleinherrscher von Lesbos, der aber auch als einer der Sieben Weisen galt.⁴⁶

Ihn [d. h. den Pittakos] nennt der Dichter Alkaios «Schleppfuß» und «Spreizfuß», weil er Plattfüße hatte und die Füße nachschleppte, «Handfuß» ... weil seine Füße Risse hatten, die sie Hände nennen. «Prahlhans», weil er darauf los prahlte, «Fettwanst» und «Schmerbauch», weil er dick war, außerdem noch «Dunkelfresser», weil er die Lampe sparte; «Schlampe», weil er unordentlich und dreckig war.

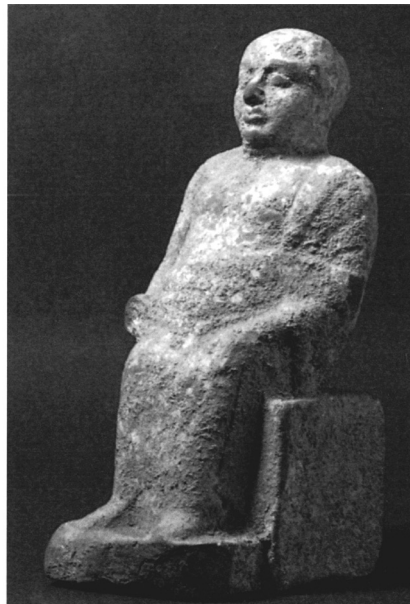
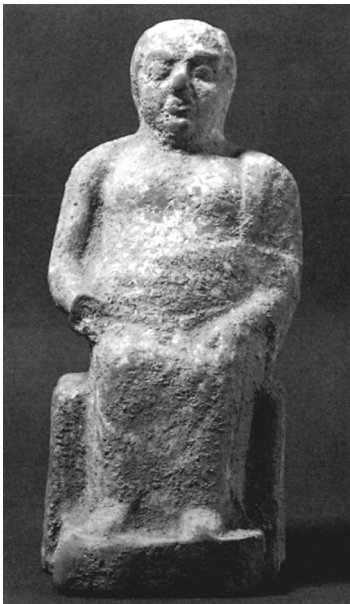


4 Handwerker mit individuellen Zügen. Korinth, Tontäfelchen

45 Vgl. Archilochos 2003, S. 35–72; Gerber 1999b, S. 344 zu T 4; vgl. zudem Hedreen 2007.

46 Diogenes Laertios, *Leben der Philosophen* 1, 81 (Übersetzung Max Treu, s. Alkaios 1980, S. 87); vgl. Vgl. Burckhardt 2005, S. 333.

Werden für Alkaios realistische Bezugnahmen der Verspottung angegeben, so kann im Falle des Hipponax zumindest darauf verwiesen werden, dass er anscheinend gerade nicht einem Idealtypus entsprach, sondern klein oder dünn gewesen sein soll.⁴⁷ Die überlieferte Wiedergabe des Hipponax durch Bupalos wurde dabei immer wieder als unhistorisch angesehen.⁴⁸ Jedoch sind in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts Darstellungen von individuellen Körperzügen wie von unidealen Gesichtszügen bekannt, so dass eine entsprechende Anspielung durchaus möglich wäre: Als besonders drastische Beispiele für das durchaus verbreitete Phänomen seien hier die Handwerker auf in Korinth gefertigten Weihetäfelchen aus Ton der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. genannt, die immer wieder Details wie grobe Gesichtszüge oder gar einen Klumpfuß aufweisen können (Abb. 4). Für die Kleinplastik mag nur die ans Ende des Jahrhunderts gehörende Terrakotte eines sitzenden dicken Mannes in Bonn angeführt sein, dessen Kopf «mit feisten Backen, Doppelkinn und krummer Nase gekennzeichnet» ist (Abb. 5, 6); wie



5, 6 Sitzender Mann. Ionien, Terrakotte

47 Vgl. Gerber 1999b, S. 346 T 5 (Athenaios, *Gelehrtenmahl* 12, 552 c–d).

48 Vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014, S. 122.

auch immer diese serienhaft verbreitete Darstellung zu verstehen ist, so ist mit ihr in jedem Fall kunsthistorisch die Möglichkeit einer der Vorstellung zu Hipponax entsprechenden Gestaltung belegt.⁴⁹

Bei den gerade angeführten Darstellungen unidealen Aussehens handelt es sich sicherlich nicht um Karikaturen: Wie schon Karl Rosenkranz betont hat, ist die Karikatur grundsätzlich von der Wiedergabe des hässlichen, nicht idealen oder auch nur ungewöhnlichen Aussehens einer Person zu unterscheiden, das allerdings zum Spott oder für Zwecke der Karikatur genutzt werden kann.⁵⁰ Vom 6. Jahrhundert v. Chr. an treten jedoch vor allem in der Vasenmalerei Athens immer wieder groteske beziehungsweise karikaturhafte Gestaltungen menschlicher Figuren auf;⁵¹ ein herausragendes Beispiel bietet der hockende Mann des Fragments einer Trinkschale von der Akropolis (Abb. 7):



7 Karikatur eines Mannes.
Athen, Vasenbild

49 Pinax Berlin, Antikenmuseum F 683/757/822/829; vgl. Himmelmann 2001, S. 45 f.; Steinhart 2004, S. 59; Wachter 2001, S. 144 COP 63; zum Fundkomplex von Penteskaphia und zur Deutung der zunächst überraschenden Weihungen von Töpfern und Keramikmalern an Poseidon vgl. Steinhart 2014, S. 60 f. – Terrakotte Bonn, Akademisches Kunstmuseum; vgl. Himmelmann 2001, S. 30 f.; Zitat: Himmelmann 1996, S. 275. – Zu allgemeineren Aspekten vgl. Exkurs I.

50 Rosenkranz 1853; vgl. Bergson 1924, S. 25–27. – Vgl. dazu Exkurs I.

51 Der Begriff Groteske meint hier verzerrt wirkende Menschendarstellungen (wie etwa im Falle von Leonardo da Vincis berühmten grotesken Köpfen; vgl. Gombrich 1987), die sich aber nicht auf eine bestimmte Person beziehen müssen; vgl. zur unterschiedlichen Verwendung der Begrifflichkeit in der Kunstgeschichte Himmelmann 1994, S. 89.

Auf einem buckligen Körper sitzt ein übergroßer Kopf mit Hakennase sowie schütterem Haar und ungepflegtem Stoppelbart; eine Schmuckbinde und ein Schultermäntelchen könnten an den Teilnehmer eines sich an das Symposion anschließenden weinseligen Zuges denken lassen, zu dem auch das Stöckchen passt.⁵² Die Benennung des Männchens scheint dabei bislang ebenso wenig möglich wie bei ähnlichen Darstellungen anderer Vasenbilder oder der Kleinkunst bis in den Hellenismus, denen hier auch nicht weiter nachgegangen werden soll.⁵³ Scheitert eine genauere Interpretation bei diesen Darstellungen schon an der Frage der Zuordnung, so bieten einige Zeichnungen des frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. auf Tonscherben für das Scherbengericht eine andere Problematik; die verschwindend wenigen Bilder könnten in ihrem politischen Kontext für unsere Thematik von besonderem Interesse sein, sind jedoch in ihrer Zielrichtung und Aussage nur schwer eindeutig zu fassen.⁵⁴

Kehrt man damit zu den besser verständlichen Bildgestaltungen zurück, so ist im frühen 4. Jahrhundert v. Chr. ein satirisches Gemälde mit dem Feldherrn Timotheos bezeugt; dazu Plutarch:⁵⁵

Aber er [Sulla, M. St.] machte es nicht so wie Timotheos, der Sohn des Konon, der, als seine Feinde seine Erfolge dem Glück zuschrieben und ihn auf Gemälden darstellen ließen, wie er schlafend lag, während die Glücksgöttin die Städte im Netz einfing, sich tölpisch ereiferte und erzürnte gegen die Leute, die das taten, dass sie

52 Athen, von der Akropolis; vgl. Binsfeld 1956, S. 13 mit weiteren Beispielen; Keuls 1987, S. 311.

53 Vgl. o. Anm. 31.

54 Zum Scherbengericht vgl. Bleicken 1995, passim; «Porträts» und mögliche Spottbilder: Vgl. Brenne 1992; allgemein zu Zeichnungen auf Tonscherben und den damit verbundenen Schwierigkeiten der Deutung vgl. die knappen, aber berechtigten Bemerkungen bei Lang 1976, S. 94 f. – Bei den Ostraka für das Scherbengericht wird nur in ganz wenigen Fällen die Namensnennung historischer Persönlichkeiten mit Bildern kombiniert, bei denen die sehr individuelle Bezugnahme aber vor Schwierigkeiten stellt. Es handelt sich zum einen um Bilder, die erst durch die negativen Topoi über die genannten Personen als Kritik verstanden werden können, so die Wiedergabe eines Reiters auf einem Ostrakon mit dem Namen des Megakles (Brenne 1992, S. 162), der für seine Aufwendungen im Pferdebereich bekannt war; gleichwohl wäre auch eine assoziative Kritzelei möglich. Die Wiedergabe eines Persers auf einem Ostrakon gegen Kallias wurde ebenso als Vorwurf im Sinne der Perserfreundlichkeit wie als Parallele zum durchaus freundlich gemeinten Spitzname «Meder» verstanden; vgl. Miller 1997, S. 252 f. Überwiegend rätselhaft bleibt die Kombination unterschiedlicher Motive auf einem Ostrakon gegen Kallixenos: Ein Mann mit Strahlenkrone (?), ein Zweig und ein Fisch, deren sehr unterschiedliche Assoziations- und Interpretationsmöglichkeiten hier nicht diskutiert werden sollen; vgl. Brenne 1992, S. 177–182.

55 Plutarch, *Sulla* 6 (Übersetzung Konrat Ziegler).

Ein Spottbild auf Kimon

ihn des Ruhmes seiner Taten berauben wollten, und einmal, von einem glücklich verlaufenen Feldzug heimgekehrt, vor dem Volk sagte: «An diesem Feldzug, ihr Athener, hat jedenfalls das Glück keinen Anteil». Gegen solchen allzu heftigen Ehrgeiz des Timotheos habe nun, so sagt man, der Dämon seine Tücke bewiesen, so dass er keine glänzende Tat mehr vollbrachte, mit allen seinen Unternehmungen Misserfolg hatte, sich mit dem Volk überwarf und schließlich die Stadt verlassen musste.

Aelian überliefert zu diesem Bild:⁵⁶

(Man liest), dass der athenische Feldherr Timotheos als erfolgreich galt. Dass dafür allein die (Schicksalsgöttin) Tyche die Ursache sei, in nichts aber Timotheos, sagten die Komödiendichter auf der Bühne. Auch die Maler stellten ihn schlafend dar, wobei über seinem Haupt aufrecht Tyche schwebte, die in einem Fischernetz die Städte hinterherzog.

Das Gemälde erinnert dabei an allegorische Darstellungen wie vor allem die wesentlich berühmtere «Verleumdung» des Malers Apelles.⁵⁷

Sehr viel weniger allegorisch soll dann der Maler Ktesikles einen Streit mit Königin Stratonike ausgetragen haben:⁵⁸

Ktesikles «wurde bekannt» durch sein Spottbild auf die Königin Stratonike [wohl Frau des Seleukos I., M. St.]. Nachdem er nämlich nicht ehrenvoll genug von ihr empfangen worden war, malte er sie, wie sie sich mit einem Fischer herumwälzte, von dem die Rede ging, die Königin liebe ihn, und er stellte dieses Bild im Hafen von Ephesos aus und machte sich selbst zu Schiffe davon. Die Königin verbot, das Bild zu entfernen, da die Ähnlichkeit der beiden wunderbar ausgedrückt war.

Die Reaktion der Königin zeigt einen höchst souveränen Umgang mit der Bildgattung, die für Herrschende dann auch immer wieder sehr erfolgreich sein sollte.

56 Aelian, *Vermischte Forschung* 13, 43 (Übersetzung Kai Brodersen, s. Aelian 2018, S. 381).

57 Vgl. Steinhart 2015, S. 53 – 60.

58 Plinius, *Naturalis Historia* 35, 40, 140 (Übersetzung Roderich König, s. Plinius 1997, S. 107); vgl. Kansteiner 2014, S. 237; Panofka 1851, S. 4.

Dass solche Bilder aber auch den privaten Bereich betreffen konnten, belegt schließlich die Überlieferung zu einem Maler Antiphilos, der in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. ein karikaturhaftes Porträt gestaltet haben soll:⁵⁹

Er malte für Leute mit Humor auch einen Mann von lächerlichem Aussehen mit dem Namen Gryllos, wonach man diese Gattung der Malerei grýlloi nannte.

Gegenüber diesen vereinzelt und auch kaum im Sinne einer Tradition miteinander zu verbindenden Fällen stellen die Porträtmasken der Alten Komödie des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen eine gattungsmäßig satirische Auseinandersetzung mit stadtbekannten, vor allem auch politischen Einzelpersonlichkeiten dar.⁶⁰ Wie bereits in einem anonym überlieferten Text des 5. Jahrhunderts v. Chr. bezeugt wird, soll sich das Publikum dabei Kritik an der Allgemeinheit eher verbeten, diejenige an einzelnen Personen jedoch begrüßt haben:⁶¹

Das Volk wiederum in der Komödie zu karikieren und zu beschimpfen, lassen sie nicht zu, damit sie nicht über sich selbst Schlechtes anhören müssen; bei Privatleuten aber ermutigen sie dazu, wenn einer einen schmähen will, denn sie wissen genau, dass der in der Komödie Karikierte meistens nicht einer aus dem Volk und auch nicht aus der Masse ist, sondern entweder reich oder von vornehmer Geburt oder mächtig. Es werden aber nur einige wenige von den Armen und von den zum Volk gehörigen Leuten in der Komödie karikiert und auch diese nur, wenn sie

59 Plinius, *Naturalis Historia* 35, 37 (Übersetzung Roderich König, s. Plinius 1997, S. 91); vgl. Kansteiner – Mielsch 2014, S. 242f. Nr. 11. Der Begriff Grylloi hat sich dann fälschlicherweise für Bilder mit skurrilen Mischwesen eingebürgert; vgl. jüngst Weiß 2017.

60 Vgl. Rusten 2011, S. 81–456; Zimmermann 2011b; Zimmermann 2015/16. Dass mit dieser literarischen Gattung sehr viel mehr Parodien und Karikaturen erhalten sind als in der Bildkunst, hat schon Theodor Panofka herausgestellt: «Bei dem glänzenden Reichthum an Witz und Humor den die Komödien der Griechen in so hohem Grade entfalten, musste es mit Recht befremden dass die Rückwirkung auf die bildende Kunst so schwach und unbedeutend erschien, zumal die letztere auf diesem Felde mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln ... weit leichter Ruhm und Lorbeern ernten konnte als die Poesie.» (Panofka 1851, S. 1). Zu Komödie und Karikatur als «spezifisch okkasionelle Kunstformen» vgl. Gadamer 2010, S. 149–153.

61 *Verfassung der Athener* 2,18 (Übersetzung Gregor Weber, s. Pseudo-Xenophon 2010, S. 57); die Schrift wurde schon in der Antike Xenophon zugewiesen, von dem sie aber sicher nicht stammt. Zur Stelle vgl. Zimmermann 2015/16, S. 98, dort auch zum Gesamtphänomen.

sich in alles einmischen und versuchen, von etwas mehr zu haben als das Volk, weshalb sie sich auch nicht ärgern, wenn solche Leute in der Komödie karikiert werden.

Durch diesen öffentlichen Spott erfüllte die Alte Komödie eine zentrale soziale Rolle in der Stadt, mit der die berühmt gewordene ›Rügef়reiheit‹ verbunden und schon in der Antike als wesentliches Element hervorgehoben wurde; so etwa bei Horaz.⁶²

*Eupolis und Cratin, Aristophanes, alle die Dichter,
Andere noch im Bereich der Meister der Alten Komödie,
Pflegten, war einer es wert, weil er böse und Dieb war,
Weil er Verführer war oder Mörder oder auch sonstwie
böse berüchtigt, dieses mit großem Freimut zu rügen.*

Wie lebensbedrohlich die Reaktion des Verspotteten dabei mitunter ausfallen konnte, lehrt das Beispiel des Dichters Eupolis, den der von ihm kritisierte Alkibiades angeblich ins Meer werfen beziehungsweise ertränken ließ.⁶³

Die in den Stücken der Alten Komödie durchgängig verwendeten Masken werden ausführlich bei dem Lexikographen Pollux angeführt. Es handelt sich um typisierte Gestaltungen, so dass bereits durch die Maske die entsprechende Rolle – wie Sklave, Hetäre, junger Mann – festgelegt und eindeutig erkennbar war; das Aussehen der Masken ist zudem durch Darstellungen in unterschiedlichsten Gattungen der antiken Kunst gut bekannt.⁶⁴ Pollux bezeugt nun auch Porträtmasken beim Auftreten bekannter Persönlichkeiten.⁶⁵

*Was die komischen Masken betrifft, so gleichen diejenigen der
Alten Komödie eher den Gesichtern derer, die verspottet werden,
als dass sie für einen komischen Effekt gestaltet wären.*

62 Horaz, *sermonum liber* 1, 4, V. 1ff. (Übersetzung Bernhard Kytzler); vgl. bes. Gelzer 1999, passim sowie den Überblick bei Zimmermann 2011b, S. 701f. – Das öffentliche Rüfen des Verhaltens findet eine Wurzel in archaischen Rüfebräuchen, die mit Umzügen zum Teil maskierter Teilnehmer in einem Ort und öffentlich vorgetragenen Spott- und Rüfegedichten zu verbinden sind; vgl. z.B. Zimmermann 2011b.

63 Die Überlieferung findet sich in den Textimonien zur Komödie *Baptai*; vgl. Storey 2011, S. 78–94, bes. S. 82 Nr. ii (c). iii. iv–S. 84 Nr. v. vii. viii.

64 Vgl. Kossatz-Deissmann 2014; Rusten 2011, passim.

65 Pollux 4, 143; vgl. Kossatz-Deissmann 2014, S. 897; Rusten 2011, S. 424.

Auch eine solche Maske muss man sich in Verbindung mit dem komischen Theaterkostüm vorstellen, das aus einem besonders an Gesäß und Bauch ausgestopften Wams über einem hautfarbigen Trikot und einem monumentalen Lederphallos bestand, was insgesamt zu einer karikierenden Gesamtwirkung führen wird. Auf individualisierte Masken dürften dabei nun bereits Erwähnungen eines ungewöhnlichen Aussehens wie im Falle des bleichen und hageren Kinesias oder des «gelben» Chairephon hinweisen.⁶⁶ Doch sind Porträtmasken auch für Politiker gesichert. So wird die Beschreibung beim Auftritt des Perikles in den *Thrattoi* (Thrakerinnen) des Kratinos eine Porträtmaske voraussetzen:⁶⁷

*Zeus Zwiebelkopf, ei seht doch, kommt daher,
Auf seinem Schädel das Odeion tragend ...*

Der Komiker verwendet hier mehrere unterschiedliche Sachverhalte: Den Vergleich des Perikles (des «Olympiers») mit Zeus, seinen angeblich zu großen Kopf und das unter Perikles errichtete, im Grundriss etwa 62,40 x 68,60 Meter messende und als erstes in Athen mit einem Dach versehene Konzertgebäude am Fuße der Akropolis.⁶⁸ Der große Kopf des Perikles war ein beliebtes Thema der Alten Komödie, wie zahlreiche Erwähnungen belegen:⁶⁹

*Die attischen Dichter jedoch pflegten ihn «Schinokephalos»,
Meerzwiebelkopf, zu nennen ... Der Komiker Kratinos sagt in
den «Cheirones»:*

*«Die Zwietracht und Kronos, der Alte, in Liebe vereinigt,
Zeugten zusammen den mächtigsten aller Tyrannen.*

Die Götter Verliehen ihm den Namen «Köpfeversammler».

Ähnlich tönt es in seiner «Nemesis»:

«Komm Großkopf Zeus, der Gastfreundschaft Beschützer!»

*Bei Telekleides heißt es, «niedergedrückt von der Last der
Geschäfte sitze Perikles bald schweren Hauptes in der Stadt,*

66 Aussehen: Vgl. Steinhart 2007; Zimmermann 2011b, S. 703. – Chairephon: Aristophanes, *Die Wespen* 1413. – Kinesias: Aristophanes, *Die Vögel*, V. 1378; vgl. Stone 1977, S. 27 f. S. 36–43.

67 Kratinos, *Thrattoi*, Frgt. 73, überliefert bei Plutarch, *Perikles* 13 (Übersetzung Walter Wuhrmann, nach Plutarch 2010, Band 2, S. 125); vgl. Storey 2011, Band 1, S. 309. Porträtmaske: Gelzer 1999, S. 40 f.

68 Vgl. Travlos 1971, S. 387–391.

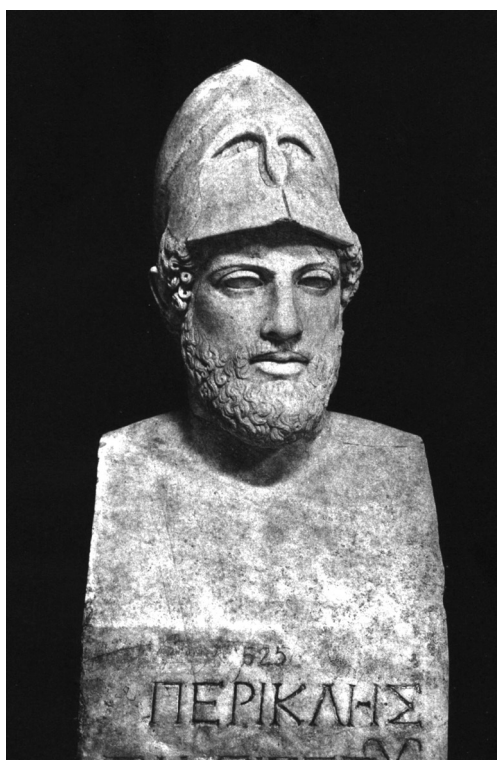
69 Plutarch, *Perikles* 13 (Übersetzung Walter Wuhrmann, nach Plutarch 2010, Band 2, S. 125).

Ein Spottbild auf Kimon

bald lasse er, er ganz allein, aus seinem elf Speisesofas fassenden Kopf ein lautes Getümmel hervorbrechen.» Eupolis erkundigt sich in den «Gemeinden» nach jedem einzelnen der Demagogen, welche aus dem Hades emporgestiegen waren, und wie als letzter Perikles genannt wird, fragt er:

«Was führtest Du für ein Haupt aus der Unterwelt herauf?»

Die vielen Anspielungen auf den Kopf des Perikles – deren Realitätsgehalt nicht zu prüfen ist, jedoch einen realen Kern spiegeln werden – sind auch insofern interessant als die karikierende Übertreibung in der Antike zu einer archäologischen Fehldeutung des in römischen Wiederholungen überlieferten Porträts des Perikles (Abb. 8) geführt hat. Das um 430 v. Chr. entstandene und in überwiegend auschnitthaften Wiederholungen römischer Zeit überlieferte Porträt zeigt Perikles mit einem korinthischen Helm und damit in seiner Funktion als einer der zehn Strategen;



8 Porträt des Perikles.
Römische Hermē

im Unterschied zu anderen Ämtern konnten diese wiedergewählt werden, was eine ideale Ausgangsbasis öffentlicher Wirksamkeit darstellte.⁷⁰ Aus der ›Berufskleidung‹ ist dann aber von Plutarch ein anekdotisches Verständnis entwickelt worden, das auf der politischen Satire der Alten Komödie fußt. Der kaiserzeitliche Autor versteht unter Verweis auf die Dichter der Alten Komödie den Helm nämlich als Camouflage für den Kopf des Perikles.⁷¹

Man fand die Bildung seines Körpers ohne Tadel, nur sein Kopf war unverhältnismäßig lang. Daher kommt es, dass seine Bildsäulen fast alle einen Helm tragen; offenbar wollten ihm die Künstler diesen Makel nicht vorrücken.

Eine weitere Anspielung auf Porträtmasken findet sich bei Aristophanes dann für seinen Hauptgegner Kleon. Die Heftigkeit der Auseinandersetzung und die karikierende Beschreibungskunst des Aristophanes mögen einige Verse aus den 422 v. Chr. aufgeführten *Wespen* vorführen:⁷²

*Und seit er zuerst aufzuführen begann, attackierte er, sagt er,
nicht Menschen,
Sondern mit dem Mut eines Herakles greife er an gerade die Größten,
Beherzt von Beginn gleich entgegengetreten dem Reißzahnungetüm
selber,
Aus dessen Augen erschrecklichste Strahlen der sengenden Hunds-
Kynna blitzten,
Und dem ringsherum wohl hundert Köpfe umzüngelten lumpiger
Schmeichler
Seinen Kopf, und der eine Stimme hatte vom Unheil gebärenden
Sturzbach,
Eines Seehunds Gestank, einer Lamia schmutzige Hoden und einen
Kamelarsch.
Beim Anblick solch eines Scheusals, sagt er, ließ er nicht aus Furcht
sich bestechen,
Sondern kämpfte für euch auch immer noch jetzt.*

70 Perikles und Strategen: Vgl. Himmelmann 2001, S. 54–58; Kovacs 2018, S. 36. – Strategen: Vgl. Bleicken 1995, passim.

71 Plutarch, *Perikles* 3 (Übersetzung Walter Wuhrmann, nach Plutarch 2010, Band 2, S. 109 f.).

72 Aristophanes, *Die Wespen*, V. 1029–1036 (Übersetzung Peter Rau, s. Aristophanes 2016, S. 87).

Ein Spottbild auf Kimon

Der heftige Disput führte sogar zu einer Anklage des Aristophanes durch Kleon sowie einem Gesetz gegen persönliche Angriffe in der Komödie.⁷³ In diese harsche Auseinandersetzung gehört, was Aristophanes in den 424 v. Chr. gespielten *Rittern* über die Maske des Kleon ausführt:⁷⁴

*Nur keine Furcht; denn seine Maske gleicht ihm nicht,
Aus Furcht wollt nämlich keiner von den Maskenbildnern
Getreu ihn konterfeien.*

Mit den Porträtmasken der Alten Komödie wird ein Genre der komischen Individualität von Politikern zumindest in der Textüberlieferung also immer noch eindrucksvoll fassbar.

73 Vgl. die Zusammenstellung der Textzeugnisse und Testimonien in Aristophanes 2007, S. 28–31; vgl. Zimmermann 2011b, S. 675.

74 Aristophanes, *Die Ritter*, Vers 230–233 (Übersetzung Peter Rau, s. Aristophanes 2016, S. 113); vgl. Gelzer 1999, S. 40.

*Eigentliche Karikaturen verdanken ihr kurzes Leben
gemeiniglich irgend einem Parteieifer, oder wenn ihnen
je ein längeres zu Teil wird, der Geschmacklosigkeit.*

Georg Christoph Lichtenberg⁷⁵

III.

Der verspottete Kimon

Kimon entstammte einer der einflussreichsten Familien Athens, die seit Generationen Politik, Meinungsbildung und auch Kultur in der Stadt mitbestimmte.⁷⁶ Ein früherer Kimon (um 580–nach 524 v. Chr.) war Olympiasieger und ist als Gegner des bekannten Peisistratos hervorgetreten; sein Stiefbruder Miltiades d. Ä. (Mitte 6. Jh. v. Chr.) besiedelte die Chersones und errichtete hier sein Herrschaftsgebiet, in dem ihm sein Neffe Ithagoras und nach dessen Tod der berühmte Miltiades d. J. (um 550–nach 489 v. Chr.) nachfolgten. Der Vater des jüngeren Kimon war seit etwa 520 v. Chr. Herrscher auf der Chersones und trug 490 v. Chr. entscheidend zum Sieg bei Marathon bei. Im folgenden Jahr scheiterte er allerdings mit einem Feldzug gegen die Insel Paros, wurde von Xanthippos, dem Vater des Perikles, angeklagt, und stirbt schließlich zu einer hohen Geldstrafe verurteilt im Gefängnis.

Die Anfänge seiner politischen Laufbahn gestalteten sich damit für den um 510 v. Chr. geborenen Kimon äußerst schwierig, musste er doch zunächst die Geldbuße für seinen Vater aufbringen;⁷⁷ in diesem Zusammenhang kam es aufgrund der Zahlungsschwierigkeiten sogar zur Verhängung der *atimia* («Ehrlosigkeit»), doch wird die Strafe dann entweder durch Kimon selbst (so Herodot) oder auf Drängen von dessen Schwester Elpinike durch den reichen Kallias (so Plutarch) beglichen; die Überlieferung spiegelt die legendäre erotische Ausstrahlung Elpinikes, die Kallias regelrecht becirt haben soll.⁷⁸ In der Folgezeit wird Kimon jedoch

⁷⁵ Lichtenberg 1794, S. 28.

⁷⁶ Zur Familie des Kimon vgl. man die entsprechenden Artikel in Der Neue Pauly online.

⁷⁷ Zu Kimon allgemein vgl. Swoboda 1922 sowie die im weiteren genannten Arbeiten.

⁷⁸ Plutarch, *Kimon* 4.

so erfolgreich, dass die Jahre um 470/60 v. Chr. als «Kimonische Ära» bezeichnet werden konnten. Kimon nimmt bereits an der Seeschlacht von Salamis 480 v. Chr. sowie anderen Feldzügen teil, tritt dann aber vor allem auch mit eigenen Unternehmungen hervor; als einer der zehn unbegrenzt wählbaren Strategen verfügt er dabei über dieselbe Machtposition wie später Perikles. Zu den herausragenden militärischen Unternehmungen Kimons zählen die Eroberung von Eion in Nordgriechenland, der letzten Bastion des Perserreiches in Europa, oder diejenige der Insel Thasos. Auf seinen zweifellos bedeutendsten Sieg gegen ein Heer des Perserreiches bei der Doppelschlacht am Fluss Eurymedon wird im Folgenden zurückzukommen sein.

Eine weitaus mehr als militärische Bedeutung ist mit der Eroberung und Besiedlung der Insel Skyros durch Kimon verbunden, die als das herausragende mentalitäts- und religionsgeschichtliche Ereignis dieser Jahre gelten darf. Kimon soll auf der Insel die Gebeine des dort verstorbenen Theseus aufgefunden und diese nach Athen verbracht haben; dazu Plutarch:⁷⁹

Denn den Athenern war ein Orakel erteilt worden, das ihnen befahl, die Gebeine des Theseus in die Stadt zu bringen und ihn als Heros gebührend zu ehren; sie wussten aber nicht, wo er begraben lag, weil die Skyrier die Richtigkeit der Überlieferung bestritten [Ermordung des Theseus auf Skyros, M. St.] und keine Nachforschung gestatteten. Nachdem jetzt nach eifrigem Suchen das Grab doch aufgefunden war, ließ Kimon die Gebeine auf die eigene Triere bringen und führte sie, aufs reichste geschmückt, nach beinahe vierhundert Jahren heim. Damit gewann er sich besonderen Beifall bei der Bürgerschaft.

Die Überlieferung mag zunächst an die Einholung von Heiligenreliquien wie im Falle des Heiligen Markus in Venedig erinnern, findet aber auch in der Antike verschiedene Parallelen.⁸⁰ Im Falle des Theseus war angesichts von dessen Bedeutung als Heros Athens schlechthin das Prestige für Kimon natürlich besonders groß. Auffällig ist dabei zudem, dass die Erfül-

79 Plutarch, *Kimon* 8 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 13); vgl. *Theseus* 36; s. dazu Boardman 2002, S. 229 Nr. 530 sowie S. 217 Nr. 130 (Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 1, 17, 6). S. 221 Nr. 282 (Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 3, 3, 7); Hartmann 2010, S. 255 f.

80 Vgl. dazu Hartmann 2010, passim.

lung von rätselhaften Orakeln in der Familie geradezu Tradition hatte, wurde doch seinem Vater Miltiades die richtige Auslegung eines Orakels und dadurch die Eroberung der Insel Lemnos zugeschrieben.⁸¹

Für den außerordentlichen Erfolg Kimons dürfte aber neben seinem strategischen Geschick sein persönliches Auftreten eine wichtige Rolle gespielt haben; erneut Plutarch:⁸²

In der Schlacht selbst [Salamis, M. St.] zeichnete er sich durch glänzende Tapferkeit aus und gewann dadurch schnell Ansehen und Beliebtheit bei den Bürgern, von denen sich viele an ihn anschlossen und ihn ermunterten, eine Gesinnung zu hegen und zu handeln würdig Marathons, und als er sich nun der Politik zuwandte, empfing ihn das Volk freudig, und da es bereits von Themistokles genug hatte, so trug es ihn empor zu den höchsten Ämtern und Würden, zumal er sehr umgänglich und wegen seines leutseligen und schlichten Wesens bei der Menge beliebt war.

Und auch bei den Bundesgenossen Athens gewann Kimon großes Vertrauen, zumal diese von den harschen und überheblichen Umgangsformen des spartanischen Feldherrn Pausanias wenig angetan waren; wiederum Plutarch:⁸³

Kimon redete freundlich mit ihnen und gewann so unmerklich nicht mit Waffengewalt, sondern mit Worten und gütlich die Vormachtstellung in Griechenland. Denn die meisten der Bundesgenossen schlugen sich zu ihm und Aristides, weil sie die Schroffheit und Überheblichkeit des Pausanias nicht länger ertragen wollten.

Kimon und seine Familie ließen schließlich auch berühmte Bauwerke errichten und gaben Athen mit Grünanlagen ein neues Gesicht. Unter den Bauprojekten ist insbesondere der begonnene Neubau des hochbedeutenden Sakralgebäudes (Telesterion) im Mysterienort Eleusis zu nennen, dann aber auch die «Bunte Halle» (Stoa Poikile) oder «Stoa des Peisianax» (der Schwager Kimons) auf der Agora von Athen, in der auf Gemälden

81 Vgl. Steinhart 2000.

82 Plutarch, *Kimon* 5 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 13).

83 Plutarch, *Kimon* 6 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 14).

Ein Spottbild auf Kimon

bekannter Maler berühmte Siege der Athener – so die Schlacht von Marathon – wiedergegeben waren.⁸⁴ Mit der Anlage von Bepflanzungen ist Kimon auf der Agora und im Gymnasium der Akademie hervorgetreten; die Zielsetzung gerade dieser Maßnahmen fasst wiederum Plutarch prägnant zusammen:⁸⁵

Er war auch der erste, der die Stadt mit den vornehmen und schönen Erholungsorten schmückte, die wenig später sich so außerordentlicher Beliebtheit erfreuten. Er bepflanzte den Marktplatz mit Platanen und verwandelte die Akademie aus einem wasserlosen und dünnen Stück Land in einen wohlbewässerten Hain, der von ihm mit rein gehaltenen Laufwegen und schattigen Spaziergängen ausgestattet war.

Wie viele andere Staatsmänner Athens muss dann jedoch auch Kimon 462 v. Chr. den Ostrakismos hinnehmen und wird wie üblich ohne Ehrverlust aus Athen verbannt. Die «Kimonische Ära» ist damit freilich beendet. Kimon kehrt zwar noch einmal zurück, kann aber an seine alte Stellung nicht mehr anknüpfen und stirbt schließlich 449 v. Chr. auf einem Feldzug gegen Zypern.

Auf diese überaus erfolgreiche und über Athen hinaus die Geschichte Griechenlands entscheidend mitbestimmende Persönlichkeit wird hier also das Kannenbild (s. S. 11, Abb. 2, 3) im Sinne einer Karikatur bezogen. Dass dabei eine zeitgenössische Persönlichkeit auf Keramik gezeigt würde, ist grundsätzlich keineswegs ungewöhnlich.⁸⁶ In einzelnen Fällen

84 Vgl. Mc Camp II 1990, S. 101–109 (Agora); Gruben 2001, S. 242 (Eleusis).

85 Plutarch, *Kimon* 13 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 25 f.). – Für die Akademie sind entsprechende Epigramme auf Hermen erhalten (nach Müller 2007): «[Kimon, Sohn des Miltiades, Athene, die Beschützerin der Stadt, / Kränkst du nicht, als du mich hier aufstelltest,] / Und wahrlich nicht Akademeia, die reiches Vergnügen Gewährende, in deren Hand / Ich deine Wohltätigkeit einem jeden, der herantritt, / verkünde.»

86 Im späten 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr. gibt es eine Reihe von Darstellungen und Inschriften auf Vasen, die auf zeitgenössische Personen Bezug nehmen; und damit sind nicht die jungen Männer der *jeunesse dorée* gemeint, die mit dem Lobpreis *kalos* (wunderbar) auf zahlreichen attischen Vasen genannt werden: So werden auf einer Reihe von Vasenbildern des späten 6. und frühen 5. Jahrhunderts v. Chr. Vasenmaler in unterschiedlichen Situationen gezeigt. Dass hier Karikaturen gemeint sein sollen (so Keuls 1987), ist nicht zwingend, zumal die Darstellungen in die Zeit fallen, in der Vasenmaler so häufig signieren wie zuvor und später nicht – was auf ihre überaus positive Selbsteinschätzung hinweist; vgl. Steinhart 2014. Doch betrifft das Phänomen auch ganz andere Personenkreise wie den Dichter Euaion – einen Sohn des Aischylos –, der unter anderem als Flötenspieler bei der Begleitung einer Waffen-



9 Opferszene mit Oligarchen. Athen, Vasenbild

können sogar ebenfalls politische Ausrichtungen ausgemacht werden, so etwa bei einer zunächst recht beliebig wirkenden Opferszene auf einem um 420 v. Chr. in Athen bemalten Mischgefäß für Wein und Wasser (Abb. 9).⁸⁷ Um einen blockförmigen Altar, über dem eine Blattgirlande und ein Stierschädel mit Binden hängen, sind vier Männer und ein jugendlicher Opferdiener versammelt, der ein Schaf als Opfertier herbeiführt; ein unbärtiger Mann spielt die Doppelflöte zur üblichen musikalischen Begleitung des Opfers, ein Bärtiger reinigt die Hände in dem von einem wiederum unbärtigen Mann gehaltenen Gefäß, der dazu noch einen Opferkorb trägt; ein weiterer bärtiger und auf seinen langen Stock – einem üblichen Ausstattungstück bei den Darstellungen athenischer Bürger – gestützter Mann wohnt der Zeremonie zuschauend bei. Die vier Männer tragen das üblich lange Gewand, das den Oberkörper weitgehend freilässt, und sind bekränzt, ebenso der Opferdiener mit seinem um die Hüfte geschlungenen Gewand. Die Darstellung wird nun politisch aufgeladen, wenn man die Namensbeischriften Kallias, Mantitheos, Hipp(o)kl(es) und Aresias berücksichtigt: Es handelt sich um Namen von vier

tänzerin wiedergegeben wird (Neapel Stg. 281; vgl. Beazley 1929, S. 365 f. Waffentänzerinnen: Vgl. Steinhart 2004), oder den Flötenspieler Pronomos in einer Theaterzene (Neapel 81673; vgl. Taplin – Wyles 2010).

87 Boston, Museum of Fine Arts 95.25; Oxford, Beazley Archive Pottery Database Nr. 215220.

Personen, die als Anhänger einer oligarchischen Politik bekannt sind, also um die Opferszene eines politischen «Clubs».⁸⁸

Wenn man nun davon ausgeht, dass bei dem Kannenbild (s.S.11, Abb.2,3) in Analogie zu späteren Karikaturen mit Ernst H. Gombrich der Bezug auf eine Persönlichkeit wie Kimon reale Sachverhalte einbeziehen muss, um als Satire schlagkräftig zu sein, so dürften sich die Bildinhalte des Vasenbildes entsprechend lesen lassen.⁸⁹ Dies setzt zugleich voraus, dass das Aussehen oder angebliche wie tatsächliche Charakterzüge und Verhaltensweisen des Verspotteten so bekannt waren, dass eine entsprechende Anspielung auch eindeutig verstanden wurde.⁹⁰ Auf Kimon können nun alle Bilddetails der Kanne sehr konkret bezogen werden.

Begonnen werden muss natürlich mit der Aussage «Ich bin Eurymedon», die wie schon immer gesehen wurde auf den bedeutendsten militärischen Erfolg des Kimon verweist. Die letzte Schlacht in den Auseinandersetzungen von Griechen mit dem Perserreich war zugleich die erste, die im persischen Herrschaftsgebiet stattfindet. Zudem gelangen den Griechen Siege mit der Flotte wie mit dem Landheer, was bereits Thukydides in seiner *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* hervorhebt.⁹¹

Danach ereignete sich die Feld- und Seeschlacht am Eurymedon in Pamphylien, wo die Athener und ihre Verbündeten die Perser am selben Tag beidemale besiegten, befehligt von Kimon Miltiades' Sohn.

Plutarch geht auf die Doppelschlacht in seiner Lebensbeschreibung Kimons ein, erwähnt sie aber auch an anderer Stelle; hier sei nur die ausführliche Version zitiert:⁹²

88 Vgl. Beazley 1929, S.366 f.; Himmelmann 2007, S.36; Matheson 1995, S.277.

89 Vgl. Gombrich 1977.

90 Vgl. Brassat – Knieper 2017; Wessolowski 2011. – Bezug zum Vorbild: Bergson 1924, S.28–30; Gombrich 1977. – Eine besondere Pointe bekommt der Zusammenhang, wenn bei einer Karikatur das wenig charakteristische Aussehen thematisiert wird; vgl. Spoerl 2016, S.24: «Von Direktor Knauer, allgemein «der Zeus» genannt, ist zu vermelden, dass er ein freundlicher Herr war, undefinierbaren Alters, bartlos, leise in jeder Beziehung und von unbestreitbarer Vornehmheit. Sein rundes, nur durch eine Brille unterbrochenes Gesicht war schwer zu behalten. Ein böser Quartaner hatte einmal einen großen Kreis an die Tafel gezeichnet und darin nebeneinander zwei kleine Kreise; die Karikatur wurde erkannt, und der Quartaner angemessen bestraft.» Auch der Spitzname Zeus ist natürlich satirisch zu sehen.

91 Thukydides, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* 1, 100 (Übersetzung Georg P. Landmann, s. Thukydides 1993, S.127).

92 Plutarch, *Kimon* 12f., Ausschnitte (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S.22–25).

Ja, selbst den Stolz des Großkönigs [Xerxes, M. St.] hat niemand so sehr gedemütigt und gebeugt wie Kimon. Denn er ließ ihn nicht los, als er aus Griechenland abgezogen war, sondern er verfolgte die Barbaren gleichsam auf dem Fuß, bevor sie Atem schöpfen und zum Stehen kommen konnten, verwüstete und eroberte das Land entweder oder brachte es zum Abfall von den Persern und zum Anschluss an die Griechen, so dass er Asien von Ionien an bis Pamphylien von persischen Waffen säuberte ... In der Absicht, diesen zuvorzukommen, stach Kimon in See, entschlossen die Feinde zum Kampf zu zwingen, wenn sie sich nicht freiwillig zur Schlacht stellten. Sie liefen zuerst, um nicht dazu gezwungen zu werden, in den Fluss ein, als aber die Athener sie dort angreifen wollten, fuhren sie ihnen entgegen auf das offene Meer ... Doch wurde zur See wenigstens nichts von ihnen geleistet, was dieser Macht entsprochen hätte, sondern sie bogen aus, und die ersten kamen glücklich ans Land und entrannen zu dem Landheer, das in der Nähe aufmarschiert war, die anderen wurden eingeholt und mitsamt den Schiffen vernichtet. Hier zeigt es sich nun deutlich, dass die Zahl der von den Barbaren bemannten Schiffe sehr groß gewesen sein muss, wenn die Athener, obwohl, wie natürlich, viele Schiffe entronnen und viele vernichtet waren, doch noch zweihundert erbeuten konnten.

13. Als jetzt das Landheer zum Strande herabgerückt war, schien es dem Kimon ein gefährliches Unternehmen, die Landung zu erzwingen und die schon ermatteten Griechen gegen einen noch frischen und zahlenmäßig vielfach überlegenen Feind zu führen. Als er aber gewahrte, dass sie im Gefühl ihrer Kraft und von Mut und Stolz auf den errungenen Sieg geschwellt darauf brannten, mit den Barbaren handgemein zu werden, ließ er die Hopliten landen, die nun, noch heiß von der Seeschlacht, mit Geschrei im Lauf vorstürmten. Die Perser hielten stand und wehrten sich unverzagt. So entspann sich eine harte Schlacht, in der von den Athenern tapfere, hochangesehene Männer der ersten Familien fielen. Nach langem Kampfe aber schlugen sie die Barbaren in die Flucht und töteten viele, die anderen nahmen sie gefangen und erbeuteten ihre mit Kostbarkeiten aller Art gefüllten Zelte.

Nachdem Kimon so, gleich einem Meister im Wettkampf, an einem Tage zwei Kämpfe gewonnen und den Tag von Salamis durch

einen Sieg zu Lande, den Tag von Plataiai durch einen Seesieg überboten hatte, errang er zu diesen Siegen noch einen dritten Preis. Da er erfuhr, dass die achtzig phoinikischen Trieren, die zu der Schlacht nicht zurecht gekommen waren, bei Hydros an Land gegangen waren, fuhr er ihnen eilends entgegen, während die feindlichen Feldherren noch nichts Sicheres über die Hauptmacht wussten, sondern in Ungewissheit und banger Erwartung schwebten. Um so mehr wurden sie überrascht und verloren die ganze Flotte, und der größte Teil der Bemannung kam mit ums Leben.

Diese Siege demütigten den Stolz des Königs so sehr, dass er sich zu jenem berühmten Frieden herbeiließ, worin er sich verpflichtete, sich so weit, wie ein Pferd an einem Tage laufen kann, von dem griechischen Meere fernzuhalten und mit keinem mit ehernem Rammsporn versehenen Schiffe das Meer diesseits der Kyaeneischen und der Chelidonischen Inseln zu befahren. Kallisthenes sagt allerdings, einen Vertrag dieses Inhalts habe der Barbar nicht geschlossen, sondern sich nur aus Furcht infolge jener Niederlage faktisch so verhalten und sich soweit von Griechenland zurückgezogen ... In der Urkundensammlung aber, die Krateros veranstaltet hat, befindet sich eine Abschrift dieses Vertrages als eines wirklich zustande gekommenen. Auch sollen die Athener deswegen einen Altar der Eirene («Frieden») errichtet und Kallias, der als Gesandter den Frieden schloss, hohe Ehren erwiesen haben.

Für die Schlacht ist ein berühmtes Siegesmonument überliefert, das unmittelbar vor dem Apollontempel in Delphi und damit an höchst prominenter Stelle errichtet wurde; Pausanias geht in seiner *Beschreibung Griechenlands* ausführlicher auf die Weihung ein:⁹³

Den bronzenen Palmbaum stellten die Athener auf und eine vergoldete Statue der Athena auf dem Palmbaum von dem Sieg, den sie am Eurymedon am selben Tag teils zu Fuß, teils mit den Schiffen im Fluss errangen. An diesem Standbild sah ich das Gold darauf an manchen Stellen beschädigt. Ich schob die Schuld daran Verbre-

93 Pausanias, *Beschreibung Griechenlands* 10, 15, 4f. (Übersetzung Ernst Meyer – Felix Eckstein – Peter C. Bol, s. Pausanias 1989, Band 3, S. 229 f.); vgl. Bommelaer 1992, S. 186 Nr. 420; Gauer 1968, S. 105 f.

chern und Dieben zu; Kleitodemos aber, der älteste von denen, die die attische Geschichte schrieben, sagt in seiner Attischen Geschichte, dass, als die Athener die Flotte gegen Sizilien ausrüsteten, ein riesiger Schwarm Raben sich in Delphi niederließ, und sie hackten an dieser Statue herum und rissen mit den Schnäbeln das Gold ab; er sagt auch, dass die Raben die Lanze und die Eulen, und was an Früchten an der Palme in Nachahmung der Ernte dargestellt war, ebenfalls zertrümmerten.

Und aus der Beute vom Eurymedon wurden in Athen verschiedene Baumaßnahmen finanziert, zu denen Kimon noch einen eigenen Beitrag leistete:⁹⁴

Durch den Verkauf der gewonnenen Beute wurde die Finanzkraft des Volkes sowohl für andere Unternehmungen gestärkt, als auch erbaute es aus den durch jenen Feldzug ihm zugeflossenen Mittel die Südmauer der Akropolis. Auch der Bau der langen Mauern [zwischen Athen und Piräus, M. St.]... soll zwar erst später vollendet worden sein; aber die sichere Grundlegung – da man mit den Arbeiten in wasserhaltiges Sumpfgelände geriet – soll durch Kimon bewirkt worden sein, indem man mit viel Kies und schweren Steinen den Sumpfund befestigte, wozu er das Geld beschaffte und zur Verfügung stellte.

Die Aussage «Ich bin Eurymedon» lässt sich angesichts dieser Tradition nur mit Kimon selbst und sicher nicht mit anonymen Mitstreitern oder gar Hilfstruppen verbinden. Dies ist allerdings sicher nicht als Lobpreis zu verstehen, sondern im Sinne einer Selbstüberschätzung des Feldherrn, der sich damit auf dem Kannenbild (s. S. 11, Abb. 2, 3) die alleinige Verantwortung für diesen Sieg zuspricht. Eine solche Aussage steht in deutlichem Kontrast zu den Gepflogenheiten der Perserkriegszeit, in der schon die Nennung – oder gar die Eigennennung – eines Feldherrn nicht geduldet wurde. Auf den Sachverhalt verweisen bereits mehrere Gedichte, die dem Dichter Simonides zugeschrieben werden, der in der Zeit der Perserkriege zumindest ein Epigramm über die zeitgenössischen Ereignisse sowie ein längeres Werk über die Schlacht von Plataiai 479 v. Chr. geschaffen hat; zwei ihm in der Antike zugeschriebene Epigramme nehmen Bezug

94 Plutarch, *Kimon* 13 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 25 f.).

Ein Spottbild auf Kimon

auf die in der Doppelschlacht am Eurymedon gefallenen athenischen Kämpfer:⁹⁵

*Am Eurymedon ließen hier diese ihr blühendes Leben,
als sie im Kampfe das Heer medischer Schützen zu Land
wie auf den hurtigen Schiffen mit sausenden Speeren bezwangen.
Doch ein strahlendes Mal gab ihrem Mute der Tod.*

Sowie:⁹⁶

*Tief in der Brust dieser Männer hat Ares, der wilde, den langen
spitzen Pfeilen dereinst blutig bereitet das Bad.
Sie aber liegen nicht hier, die dem Eisen sich stellten, die Toten.
Lebenden, auch noch im Tod, wahrt das Gedächtnis dies Grab.*

Ein weiteres dem Simonides wohl zu Unrecht zugewiesene Gedicht gilt dann zugleich den Kämpfen Kimons auf Zypern:⁹⁷

*Seit ein wogendes Meer Europa von Asien geschieden
und durch die Völker der Schritt Ares', des schnaubenden, geht,
ward kein schönerer Sieg von den Söhnen der Erde erstritten,
als sie zu Wasser ihn hier und auf dem Lande erkämpft.
Diese erschlugen bei Zypern unzählige Scharen der Meder,
hundert Schiffe zugleich, voll von phoinikischem Volk,
haben zur See sie gepackt. Doch Asia wurde an beiden
Händen getroffen und schrie auf vor der Härte des Kriegs.*

Wenn nun Kimon in all diesen Gedichten nicht genannt wird, so erklärte dies bereits Plutarch anlässlich der Weihung dreier Hermen mit Epigrammen als übliche Praxis:⁹⁸

*Obwohl in diesen Versen nirgends der Name Kimons genannt
ist, so sahen die Menschen damals darin doch schon eine ganz
außerordentliche Ehrung.*

95 *Anthologia Graeca* 7, 258 (Übersetzung Hermann Beckby); Campbell 1991, S. 562 Nr. XLVI; zu Simonides vgl. Bagordo 2011b, zu den ihm zugewiesenen Epigrammen ebenda S. 220.

96 *Anthologia Graeca* 7, 443 (Übersetzung Hermann Beckby); Campbell 1991, S. 564 Nr. XLVII.

97 *Anthologia Graeca* 7, 296 (Übersetzung Hermann Beckby); nicht bei Campbell 1991.

98 Plutarch, *Kimon* 8 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 16).

Wie der Redner Aischines in seiner *Rede gegen Ktesiphon* bezeugt, handelt es sich dabei um eine allgemein verbindliche Vorstellung:⁹⁹

Es gab bestimmte Männer, o Bürger Athens, in jenen Zeiten, die viele Mühen auf sich nahmen und große Gefahren am Fluß Strymon, als sie im Kampf die Perser besiegten. Als diese hierher zurückgekehrt waren, baten sie das Volk um eine Gunst, und das Volk gewährte ihnen eine große Ehre, wie das damals eingeschätzt wurde, die Erlaubnis, drei steinerne Hermen in der Hermentoa zu errichten, unter der Bedingung, nicht ihre Namen daraufzusetzen, damit nicht den Feldherrn, sondern dem Volk die Aufschrift gelte ... [es folgen die entsprechenden Epigramme, die wiederum Simonides zugeschrieben wurden¹⁰⁰] ... Ist da irgendwo ein Name der Strategen? Nirgendwo, sondern der des Volkes.

Im Anschluss kommt Aischines auf eine entsprechende Schwierigkeit bei der Wiedergabe der Schlacht von Marathon zu sprechen, die sich in der vom Schwager Kimons errichteten Stoa Poikile auf der Agora von Athen befand; das Gemälde stammte von dem berühmten Maler Mikon:¹⁰¹

Richtet eure Gedanken jetzt auf die «Bunte Halle»: aller unsere vorbildhaften Taten Monument ist auf der Agora errichtet ... Dort ist die Schlacht von Marathon gemalt. Wer ist nun der Feldherr? Wenn man euch das fragt, dürften wohl alle antworten, dass es Militiades sei. Das ist aber nicht inschriftlich angegeben. Wie? Hatte jener diese Gunst nicht erbeten? Er hatte darum gebeten, aber das Volk gewährte das nicht, sondern anstelle des Namens wurde ihm zugestanden, dass er ganz vorne gezeigt werde, wie er seine Männer antreibt.

Aischines nennt dann noch weitere Beispiele für nicht namentlich angeführte Feldherrn, worauf hier aber verzichtet werden kann.

Wie verpönt die Nennung des Feldherrn in der Zeit der Perserkriege war, erweist sich schließlich auch an der zeitgenössischen Reaktion auf ein Epigramm mit der Hervorhebung des schon erwähnten Pausanias,

99 Aischines, *Rede gegen Ktesiphon* (3), 186 (Übersetzung Matthias Steinhart).

100 Vgl. Campbell 1991, S. 557 f. Nr. XL.

101 Vgl. Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014c, S. 745–754 Nr. 2 mit den Quellen.

der das griechische Heer bei der Schlacht gegen die Perser 479 v. Chr. in Plataiai befehligte. Der wegen seines selbstherrlichen Verhaltens verhasste und dann auch abgesetzte spartanische Feldherr ließ auf dem panhellenischen Weihgeschenk in Delphi für die Siege über die Perser («Platäischer Dreifuß») ein Epigramm anbringen, das Simonides zugeschrieben wurde; dazu überliefert Thukydides in seiner *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*.¹⁰²

... sie [die Spartaner, M. St.] überprüften seine ganze Lebensweise, wo sie etwa abstach von Brauch und Herkommen, und namentlich, dass er auf dem Dreifuß in Delphi, das Weihgeschenk der Hellenen aus der Perserbeute, selber von sich aus gut befunden hatte zu schreiben:

*Fürst der Hellenen im Feld, da er Persiens Scharen vernichtet,
Stellt Pausanias dies Denkmal, Apollo, dir auf.*

Diesen Zweizeiler hatten die Spartaner gleich damals von dem Dreifuß weggefeilt [der Dreifuß bestand aus Bronze, M. St.] und dafür die Namen aller Städte aufgeschrieben, die zusammen den Barbaren geschlagen und das Weihgeschenk errichtet hatten. Als Unrecht wurde dies dem Pausanias schon damals angerechnet.

Die von Thukydides genannte Aufzählung der griechischen Städte und Landschaften ist heute noch mit einem Teil des Weihgesenks («Schlangensäule») in Istanbul erhalten; ihre Ordnung folgt zunächst der Bedeutung der drei Städte Sparta, Athen und Korinth, dann einer geographischen Einteilung Griechenlands, die in Delphi auch sonst bei inschriftlich festgehaltenen Listen Verwendung fand.¹⁰³ Das ursprüngliche Epigramm teilt mit «Ich bin Eurymedon» die alleinige Zuweisung des Sieges an den Feldherrn und dürfte angesichts seiner sofortigen Beseitigung die negative Wirkung eines solchen Anspruchs besonders deutlich werden lassen.

«Ich bin Eurymedon» als geographische Selbstbezeichnung weist jedoch nicht nur auf den bedeutendsten Sieg Kimons im Sinne einer Selbst-

102 Thukydides, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges* 1, 32 (Übersetzung Georg Peter Landmann, zitiert nach Thukydides 1993, S. 167); vgl. Steinhart 1997, S. 53 mit weiteren Quellen. – Simonides: Vgl. Campbell 1991, S. 535 Nr. XVII. – Platäisches Weihgeschenk: Vgl. jüngst Stephenson 2016 m. Lit., s. dazu aber Berger 2018.

103 Vgl. dazu Steinhart 1997 mit photographischer Abbildung der Inschrift.

überschätzung hin: Vielmehr entspricht diese Benennung Kimons auch verbreiteten Vorstellungen zu einer politisch beziehungsweise biographisch motivierten ›geographischen‹ Namensgebung Kimons für seine Söhne;¹⁰⁴ von den Quellen mag zunächst ein Scholion zitiert werden, das die spezifischen Kriterien der Namensgebung anführt:¹⁰⁵

Söhne aber hatte er sechs, von denen drei nach den Regionen benannt waren, von denen er Proxenos [Gesandter, M. St.] war, Lakedaimonios, Elios, Thettalos, drei aber nach Namen der Verwandten, Miltiades, Kimon und Peisianax.

Mit Lakedaimonios, Elios und Thettalos werden also Ambitionen und Ehrungen Kimons benannt, die anderen drei Namen der ansonsten nicht überlieferten Söhne weisen auf die Berühmtheit der Familie hin; dass der Name Elios dabei anscheinend eine antike Korrektur von Oulios darstellt, belegt im Grunde noch mehr, wie sehr man eine derartige Namensgebung mit Kimon verband.¹⁰⁶ Bei Plutarch ist in der Lebensbeschreibung des Kimon dann nur von drei Söhnen die Rede, deren Namensgebung grundsätzlicher verstanden wird.¹⁰⁷

Tatsächlich war er von Anfang an ein Lakonerfreund, und so hat er dem einen seiner Zwillingsöhne den Namen Lakedaimonios, dem andern den Namen Eleios gegeben; ihre Mutter sei aus Kleitor gewesen, so erzählt Stesimbrotos, weswegen ihnen Perikles oft ihre mütterliche Abstammung vorgeworfen habe. Der Perieget Diodoros hingegen behauptet, diese sowohl wie der dritte Sohn Kimons, Thessalos, hätten Isodike, die Tochter des Euryptolemos und Enkelin des Megakles, zur Mutter gehabt.

Gerade aus der Begründung des Namens Lakedaimonios lässt sich eine noch weitergehende Motivation als das Ehrenamt der Proxenie ablesen, wird doch eine auch sonst mit Kimon verbundene generelle Vorliebe für Sparta angeführt.¹⁰⁸

104 Zum Thema vgl. Burckhardt 2012, S. 14.

105 Scholion zu Aelius Aristides (Dindorf 3.515); vgl. Connor 1967, S. 67–71.

106 Vgl. schon Swoboda 1922, Sp. 453.

107 Plutarch, *Kimon* 16 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, S. 28); vgl. Connor 1967, S. 67.

108 Vgl. Plutarch, *Kimon* 16. – Die Vorliebe für Sparta und seine Sitten war ein gängiger Vorwurf gegen oligarchisch gesinnte Kreise; vgl. Ehrenberg 1968, S. 111. 280.

Man mag nun einwenden, dass die Überlieferung einer solchen ›Namenspolitik‹ nicht nur Kimon betrifft, sondern ähnliches auch für den Zeitgenossen Themistokles bezeugt ist.¹⁰⁹

Von seiner Gemahlin Archippe ... hinterließ Themistokles die drei Söhne Archeptolis, Polyuktos und Kleophantos ... Den einen seiner zwei ältesten Söhne, Neokles, hatte er durch den Tod verloren ..., den anderen, Diokles, hatte der Großvater Ly-sandros an Kindes Statt angenommen. Themistokles besaß auch mehrere Töchter. Mnesiptolema, ein Kind seiner zweiten Gemahlin, wurde von ihrem Stiefbruder Archeptolis heimgeführt, Italia wurde die Gattin des Chiers Panthoides, Sybaris die des Atheners Nikomedes. Nikomache wurde nach des Vaters Tod von ihren Brüdern an Phrasikles verheiratet. Dieser ... übernahm auch die Erziehung von Themistokles' jüngster Tochter Asia.

Die Gegenüberstellung macht allerdings deutlich, dass die Namen der Töchter des Themistokles sehr viel eher mit allgemeinen Ambitionen Athens zu verbinden sind als mit speziellen Anliegen des Themistokles, während die Namen der Söhne Kimons sehr spezifisch auf diesen abgestimmt wurden.¹¹⁰ Die Kanneninschrift «Ich bin Eurymedon» bildet damit also eine nahe Parallele zu «Lakedaimonios, Elios, Thettalos» beziehungsweise den Vorstellungen über die politische Namensgebung der Söhne Kimons.¹¹¹

109 Plutarch, *Themistokles* 32 (Übersetzung Walter Wuhrmann, s. Plutarch 2010, S. 429).

110 Dass hier geographische Namen nur bei den Töchtern auftreten, kann daran denken lassen, dass bei griechischen Frauennamen geographische Begriffe häufiger vorkommen; vgl. Bechtel 1917.

111 Dass sich Namengebung in der Klassik grundsätzlich als ›komisches Material‹ eignete, mag mit der Alten Komödie verdeutlicht werden; Aristophanes gibt in den 422 v. Chr. gespielten *Wolken* ein berühmtes Beispiel, wenn er Strepsiades, einen von der durch den Sohn verursachten Schuldenlast niedergedrückten attischen Bauern, sein Leid klagen lässt (Aristophanes, *Die Wolken*, V. 60–67, Übersetzung Peter Rau, nach Aristophanes 2016, S. 197. 199): «Hernach dann, als uns dieser Sohn geboren wurd, / Will sagen, mir und meiner guten Ehefrau, / Da zankten wir um seinen Namen uns alsbald: / Sie nämlich gab dem Namen einen ›Hippos‹ [-pferd, M. St.] bei, / Wie Xánthippos [«Weißpferd», M. St.] oder Chairippos [«Freudpferd», M. St.] oder Kallípides [«Schönpferdler», M. St.]. / Ich aber nach des Großvaters Namen Pheidónides [«Knickerling», M. St.]. / So lange waren wir uneins, und dann mit der Zeit / Benannten wir ihn kombiniert Pheidippides [«Sparpferdling», M. St.].» Der Sohn freilich braucht viel Geld für teure Viergespanne und ruiniert den Vater, so dass sich der gerade für aristokratische Namen geläufige Namensbestandteil -*ippides* unheilvoll durchgesetzt hat.

Die sexuelle Situation des Kannenbildes (s. S. 11, Abb. 2, 3) ist bislang ebenfalls eher recht allgemein verstanden und etwa mit ähnlich unmissverständlichen Derbheiten späterer Kriege verglichen worden. Nun war aber Kimon als großer Erotiker berühmt, für den zahlreiche Liebesabenteuer überliefert sind; zur *chronique scandaleuse* gehört dabei die inzesstuöse Beziehung zu seiner Schwester:¹¹²

Noch jung wurde er unerlaubten Verkehrs mit seiner Schwester bezichtigt.

Angeichts eines Mannes als potentiellm Opfer der sexuellen Attacke ist aber vor allem daran zu erinnern, dass Kimon besonders der Homoerotik (erotikotata) zugeneigt gewesen sein soll, ähnlich wie dies für «sehr krieglerische Völker, Böoter, Spartaner, Kreter» und berühmte Helden und Feldherrn wie «Meleager, Achilleus, Aristomenes ... Epaminondas» überliefert wurde.¹¹³ Es handelt sich bei dem Kannenbild (s. S. 11, Abb. 2, 3) also auch in diesem Bilddetail gerade nicht um eine beliebige Bezugnahme, die etwa im Falle des Perikles weder inhaltlich sinnvoll noch als anspielungsreicher Spott möglich gewesen wäre.

Dass Kimon schließlich mit struppigem Haar und ungepflegtem spärlichen Bart (s. S. 11, Abb. 2) erscheint, dürfte im Sinne eines karikaturhaften Gegenbildes zu verstehen sein, war Kimon doch gerade für eine elegante Erscheinung und sein langes Haar bekannt:¹¹⁴

Er war auch von untadeliger Gestalt, wie der Dichter Ion sagt, hochgewachsen und hatte volles, gelocktes Haupthaar.

112 Plutarch, *Kimon* 4 (Übersetzung Konrat Ziegler, vgl. Plutarch 2010, S. 4); vgl. auch Plutarch, *Moralia* 552 B.

113 Plutarch, *Erotikos*, *Moralia* 761 D. – Als Vorwurf gegen aristokratisch Gesinnte in der Komödie: Ehrenberg 1968, S. 111. Dabei wird Kimon hier als aktiver Part gezeigt, während andere drastische Witze wie über Aristodemos in eine andere Richtung weisen (Scholion zu Lukian, Alexander 4; Übersetzung Verf.): «Aristodemos war schmierig (μαρὸς) und trieb's mit Männern bis zum Geht-nicht-mehr (καταπύγων ἐς ὑπερβολήν), weswegen der πρωκτὸς Aristodemos genannt wurde.»; zum folgenden Zitat nach Kratinos vgl. Fragment 160 Rusten, S. 197; Storey 2011, Band 1, S. 342; ähnliche Beschimpfungen sind nicht nur literarisch häufiger belegt (vgl. Dover 2016; Henderson 1991), und auch Namenspatron des πρωκτὸς zu sein, ist kein Privileg des Aristodemos; vgl. Storey 2011, Band 3, S. 376 Nr. 337.

114 Plutarch, *Kimon* 5 (Übersetzung Konrat Ziegler, zitiert nach Plutarch 2010, S. 13); vgl. dazu Brenne 1992, S. 169 f., wobei allerdings wohl doch offenbleiben muss, ob der hier besprochene, auf einem Tonscherben nicht gesicherter Funktion eingeritzte Kopf mit langen Haaren wirklich Kimon meint.



10 Satyr bedrängt Mänade. Athen, Vasenbild

Mit diesem Aspekt wurde bislang auch das umgehängte Fell Kimons verbunden und mit Bildzeugnissen verglichen, in denen Jäger oder Landleute derartige Kleidung tragen;¹¹⁵ allerdings erscheinen diese nicht in entsprechenden Bildsituationen. Es bietet sich daher an, die Bildidee des in erotischem Kontext einher rennenden und mit einem Fell bekleideten Kimon vielmehr an das in der attischen Vasenmalerei verbreitete Bildschema eines Satyrs anzuschließen, der – häufig mit einem umgehängten Fell – Mänaden und Nymphen, aber auch Göttinnen in erotischer Absicht verfolgt (Abb.10);¹¹⁶ der «satyreske» Kimon wirkt dabei freilich sexuell sehr viel weniger bedrohlich, was seiner stolzen Aussage einen komischen Beiklang verleiht. Die ikonographische Verbindung von Kimon und Satyr ist dabei auch insofern äußerst passend, als Kimon außer

115 Vgl. dazu die Beiträge in Cohen 2009. – Tatsächlich kann ja Kleidung auch in der Antike immer wieder eine soziale oder ethnische Zuordnung ausdrücken, doch bietet gerade letztere auch häufig Schwierigkeiten (vgl. etwa Miller 2013, S.19 f.); eine besondere Schwierigkeit bietet die Zuordnung von Tracht und -bestandteilen immer wieder in der vor- und frühgeschichtlichen Archäologie (vgl. jüngst Bierbrauer 2015 m. Lit.; Zagermann 2014 m. Lit.). Die Frage ist aber auch in der Kunstgeschichte und natürlich im Modedesign von zentraler Bedeutung; vgl. Büttner 2017, S.423f.; Schmelzer-Ziringer 2015, zur Antike und -rezeption S.117–126.

116 Hier als qualitätsvolles Beispiel abgebildet die um 480 v.Chr. entstandene Trinkschale München, Staatliche Antikensammlungen 2645; vgl. Pfisterer-Haas 2010, Taf. 19.

für seine Hinwendung zu libidinösen Freuden auch für seine Vorliebe für Wein bekannt war, was denn auch in der Alten Komödie thematisiert wurde;¹¹⁷ so spielt der Dichter Kratinos in den nicht genau zu datierenden *Archilochoi* auf Reichtum und gastronomischen Luxus an, den Kimon freigebig mit seiner Entourage teilte:¹¹⁸

*Auch ich, der Schreiber Metrobios, hab' gehofft,
Mit dem göttlichen Mann, dem gastlichsten von allen,
Dem edelsten von allen unter den Hellenen,
Kimon, ein fröhlich Alter zu verleben
In stetem Schmausen. Aber er verließ uns,
Ist vor mir hingegangen.*

Sowohl Wein- als auch Liebesfreuden werden bei Eupolis in den wohl um 420 v. Chr. aufgeführten *Städten* angeführt:¹¹⁹

*Schlimm war er nicht, bequem nur und ein Freund des Weins,
Schlief zuweilen auch einmal in Lakedaimon,
Ließ seine Elpinike hier allein zurück.*

Die Hamburger Kanne (s. S. 11, Abb. 2, 3) vereint also die Bezugnahme auf die Schlacht am Eurymedon, die Selbstbezeichnung, die in der politischen Namensgebung der Söhne Kimons eine Parallele findet, und diverse Neigungen Kimons zu einem satirischen Gesamtbild, das als früheste politische Karikatur Europas auf einer griechischen Vase gelten kann;¹²⁰ das belustigte Zielpublikum des Bildes – wenn nicht gar dessen

117 Dazu passt die Überlieferung, dass Kimon äußerst freigebig Symposien veranstaltete und dazu eine Vielzahl von Gästen einlud; vgl. Plutarch, *Symposionsgespräche* 4, *Moralia* 667 D; vgl. Burckhardt 2002a, S. 177.

118 Kratinos Fragment 1 Rusten, S. 178; Fragment 1 Storey 2011, Band 1, S. 270 (Plutarch, *Kimon* 10; Übersetzung Konrat Ziegler).

119 Eupolis Fragment 221 Rusten, S. 255; Fragment 221 Storey 2011, Band 2, S. 182 (Plutarch, *Kimon* 15; Übersetzung Konrat Ziegler).

120 Damit ist weitergehend die Möglichkeit eröffnet, auch bei anderen karikaturhaften Darstellungen nach individuellen Vorbildern zu fragen, als dies bisher geschehen ist. – Für die Datierung der Kanne ergibt sich mit dieser Deutung, dass sie zwischen der Schlacht am Eurymedon und dem Ostrakismus des Kimon entstanden sein dürfte. – Politische Karikaturen auf Keramik sind auch aus anderen Zeiten bekannt, so insbesondere auf Napoleon; vgl. die auch anzügliche Gestaltung der Kanne London, British Museum 1993, 1007.1; http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=69052&partId=1&people=82284&eoA=82284-1-7&page=1; zu Karikaturen auf Napoleon allgemein vgl. Lammel 1992, S. 12f. 106–176. – Zu den Zeichnungen auf Ostraka vgl. o. Anm. 54.

Ein Spottbild auf Kimon

Auftraggeber – wird unter den Anhängern von Ephialtes und Perikles zu suchen sein, den einflussreichen Gegenspielern des Kimon. Als zeitgleicher Verwandter der umgesetzten Bildidee darf vor allem die Alte Komödie Athens gelten, der die Verspottung einer Einzelpersonlichkeit wie auch der ungenierte Charakter des szenischen Kontextes besonders nahestehen.¹²¹

121 Unflätigkeit der Alten Komödie: Vgl. Henderson 1991 sowie Halliwell 2008, S. 243–263; zum Spott auf einen Literaten des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. vgl. Exkurs II.

Exkurs I.

Zur antiken Bewertung unidealen Aussehens

Im Zusammenhang der Diskussion um die Entstehung des Porträts bei den Griechen ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass sich bereits in archaischer Zeit ein ausgeprägtes Interesse an Darstellungen von unterschiedlichen Personenkreisen ausmachen lässt, die sich von einem verbreiteten Idealtypus deutlich abheben; dazu zählen etwa Darstellungen von älteren Menschen mit entsprechenden Alterszügen oder die Wiedergabe von auffälligen Körperdeformationen.¹²² Hier wie bei dem ebenfalls festzustellenden Interesse an der Kennzeichnung von Nichtgriechen wird zugleich deutlich, wie fließend die Grenzen zwischen einer (realistischen) physiognomischen Charakterisierung und einer karikaturhaften Übersteigerung verlaufen können.¹²³

Dass dieser Unterschied grundsätzlich funktionsabhängig sein kann, zeigt sich besonders deutlich an einem Beispiel wie der Überlieferung zu Weihungen des Sophisten Varus von Perge:¹²⁴

Üblicherweise gab man dem Varus den Beinamen «Storch» wegen der rötlichen Farbe und schnabelförmigen Gestalt seiner Nase; dass man diesen Witz nicht ohne Grund machte, kann man seinen Bildern entnehmen, die im Heiligtum der Gottheit von Perge (Artemis) als Weihgeschenke aufgehängt sind.

122 Vgl. Himmelmann 2001; Kovacs 2018, S. 27 f. m. Lit.; bereits diskutiert etwa bei Pfuhl 1927 oder Studniczka 1928/29; zur Bedeutung des Phänomens aus anderer Sicht vgl. Schadewaldt 1991, S. 178.

123 Vgl. Moore 2008; zum grundsätzlichen Problem vgl. auch Bohde 2012, S. 73–103. In Textform zeigt sich eine ähnliche Erscheinung in den Dialektpartien der Alten Komödie eines Aristophanes, wenn dieser sprachliche Besonderheiten etwa von Spartanern oder Skythen ins Komische wendet; vgl. Ehrenberg 1968, S. 154–171. – Vergleichbare Vorstellungen führten in der Neuzeit zur Ausbildung von Personen als Verkörperungen von Völkern – dem englischen John Bull oder dem deutschen Michel – wie seltener von Namensgebern ganzer Epochen, wofür nur an Ludwig Eichrods Kunstfigur des schwäbischen Dorfschulmeisters Weiland Gottlieb Biedermaier erinnert sei (Eichrodt 1869).

124 Philostratos, *Leben der Sophisten* 2, 6 (Übersetzung Kai Brodersen, nach Philostrat 2014, S. 169).

Die Porträts im Artemisheiligtum sind natürlich nicht als Verspottung anzusehen, sehr wohl hingegen die Witze, die über das Aussehen des Varus gemacht wurden; ähnliche individuelle Schilderungen von Hässlichkeit oder zumindest nicht idealem Erscheinungsbild treten im Übrigen bei Porträts wie gerade auch im Kontext von Weihungen immer wieder auf.¹²⁵ Allgemeiner wird die dann häufig ins Positive gewendete Besonderheit bei verschiedenen berühmten Persönlichkeiten deutlich, wenn man sich Dichter oder literarische Persönlichkeiten wie Homer, Tyrtaios und Äsop blind oder verwachsen vorstellte.¹²⁶ Im Bereich der Philosophen ist es natürlich vor allem das ungewöhnliche Aussehen des Sokrates, das immer wieder Aufsehen erregt und zu vielen Vergleichen – vom Satyr bis zum Zitterrochen – geführt hat.¹²⁷

Für weitergehenden Spott bildet allerdings die Vorstellung einer Übereinstimmung zwischen unidealem Aussehen und nicht akzeptablen Ver-

125 Die Einführung realistischer Porträts wird in der Antike Demetrios von Alopeke (1. Hälfte 4. Jahrhundert v. Chr.) zugeschrieben; vgl. Vorster – Hallof – Lehmann 2014. – In eine ähnliche Richtung führt es etwa, wenn Lukian eine Statue des korinthischen Feldherrn Pellicchos anführt: «Aber wenn du eine Bildsäule neben dem Brunnen gesehen hast, mit etwas vorhängendem Bauche, kahl, nur halb bekleidet, mit einem Barte, von dessen Haaren der Wind einige zu bewegen scheint, und mit sehr stark angedeuteten Adern, kurz, das so ganz der Mann selbst ist, den es vorstellt, von diesem rede ich. Man glaubt, dass es der alte korinthische Feldherr Pelichus sei.»; Lukian, *Die Lügenfreunde oder der Ungläubige* 18 (Übersetzung Christoph M. Wieland, s. Lukian S. 98); vgl. zur Stelle Hallof – Kansteiner – Lehmann 2014b, S. 475 f. DNO 559. Eine ungewöhnliche Rezeption des Phänomens in Form eines Witzes bietet eine Überlieferung zur Porträtstatue des Chrysipp in Athen: «Er war von Körper unahnsehnlich, wie ersichtlich aus seiner Bildsäule im Kerameikos, die sich förmlich versteckt hinter dem nahestehenden Reiter, weshalb ihn denn Karneades Krypsippos (Roßverkriecher) nannte.» (Diogenes Laertios, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen* 7, 182; Übersetzung Otto Apelt, S. 84). Man kann aber auch wie Plutarch Porträtstatuen anführen, um mit diesen Überlieferungen zur Hässlichkeit des griechischen Staatsmannes und Feldherrn Philopoimen (253–183 v. Chr.) zu widerlegen: «Er war von Angesicht nicht hässlich, wie einige meinen: sehen wir doch seine Porträtstatue noch in Delphi stehen.» (Plutarch, *Philopoimen* 2 (Übersetzung Konrat Ziegler, s. Plutarch 2010, Band 6, S. 288); vgl. auch ebenda 21 zu weiteren Ehrenstatuen. Im Folgenden werden angeblich entsprechende Anekdoten richtiggestellt, aber doch auf die überschlanke Taille Philopoimens hingewiesen; schon Montaigne hat der Fall interessiert (Montaigne 1580, 2, 17).

126 Homer, Äsop: Vgl. Schefold 2009. – Tyrtaios: Vgl. Gerber 1999a, S. 31. – Dass ungewöhnliches Aussehen zu sehr individualistischen Porträts führen kann, ist dabei seit dem Mittelalter erneut ein bekanntes Phänomen, das im Falle von Hermann dem Lahmen (vgl. Augustyn 2016) oder des einäugigen Oswald von Wolkenstein zur Betonung des Sachverhalts, im Falle des durch eine Verwundung verunstalteten Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, hingegen in der Tradition antiker Darstellungen zu Verschleierungstaktiken geführt hat (vgl. Steinhart 2015, S. 39 f.).

127 Vgl. Erler 2014 zur Überlieferungslage; Zanker 1995, S. 38–45. 62–66.

haltensweisen eine wesentliche Grundlage.¹²⁸ Den Ausgangspunkt stellt in der griechischen Kulturgeschichte natürlich die imaginäre Schilderung des sich ungebührlich betragenden Thersites in der *Ilias*, mit der eine Karikatur im Sinne eines «Anti-Achill» gegeben wird.¹²⁹

*Thersites allein, der in Worten Maßlose, kreischte noch weiter.
Der wusste Worte in seinem Sinn, ungeordnete und viele,
Um drauflos und nicht nach der Ordnung mit den Königen zu streiten,
Sondern alles, was er nur meinte, dass es zum Lachen den Argeiern wäre.
Und er war als der hässlichste Mann nach Ilios gekommen:
Krummbeinig war er und hinkend auf einem Fuß, und die beiden Schultern
Waren ihm bucklig, gegen die Brust zusammengebogen, und darüber
Zugespitzt war er am Kopf, und spärlich sprosste darauf die Wolle.*

Wie ebenfalls bereits im frühgriechischen Epos thematisiert wird, trifft diese Übereinstimmung allerdings nicht in jedem Fall zu; so insbesondere eine Stelle der *Odyssee*:¹³⁰

*Aber so geben die Götter freilich die Gaben der Anmut nicht
allen Menschen: weder an Wuchs noch an Verstand und Rede.
Der eine Mann ist unansehnlich an Aussehen, doch gibt der Gott
seinen Worten Gestalt, und man blickt auf ihn mit Ergötzen.
In der Versammlung spricht er ohne Wanken, mit einnehmender
Scheu und strahlt hervor unter den Versammelten, und geht
er durch die Stadt, so blicken sie auf ihn wie einen Gott. Ein anderer
ist den Unsterblichen an Aussehen ähnlich, doch krönt ihm Anmut nicht
die Worte: wie auch du ein hervorstrahlendes Aussehen hast – auch ein Gott
könnte es nicht anders schaffen –, doch bist du nichtig an Verstand!*

Und dass Hässlichkeit nicht auf mangelnde Tüchtigkeit schließen lässt, belegen besonders deutlich auch einige bekannte Verse des Archilochos:¹³¹

128 Zur Tradition des Zusammenhangs von Schönheit und gutem Charakter vgl. zusammenfassend Kurz 2015.

129 Homer, *Ilias*, 2. Gesang, V. 212–219 (Übersetzung Wolfgang Schadewaldt, s. Homer 2007, S. 28). Treffende Einschätzung und Zitat: Reinhardt 1951, S. 336.

130 Homer, *Odyssee*, 8. Gesang, V. 169–177 (Übersetzung W. Schadewaldt, s. Homer 2004, S. 130 f.; zur Stelle s. auch Grethlein 2017, S. 92.

131 Archilochos Fragment 114 (Dio Chrysostomos 33, 17; Übersetzung Rainer Nickel, s. Archilochos 2003, S. 114).

*Ich mag nicht den großen Feldherrn, wenn er gestelzt daher kommt,
und mit seiner Lockenpracht angibt und glatt rasiert ist.*

*Für mich mag er kleingewachsen sein und krumme Beine haben,
wenn er sicher auf den Füßen steht und ein Herz voller Mut hat.*

Dabei wird auffallen, dass die zwei Feldherrntypen im Grunde einer Gegenüberstellung extremer und geradezu karikaturhafter Typen folgen. Allerdings steht die Schilderung des zweiten Feldherrn ebenso in einer berühmten Tradition, da schon in der Vorstellung des Mythos dieselbe Konstitution für Helden – Herakles, Tydeus – vorkommt; zudem können aber auch weitere Feldherrn entsprechend beschrieben werden.¹³² Als späteres Beispiel für den Gedanken sei noch eine Episode in Xenophons *Kyropädie* angeführt; geschildert wird ein Gastmahl bei Kyros, dem Gründer des Perserreiches:¹³³

(28) Darauf begann Kyros wieder mit ihnen zu scherzen. Er hatte nämlich erfahren, dass einer der Lochagen [Anführer einer militärischen Einheit, M. St.] einen übermäßig stark behaarten und ungewöhnlich häßlichen Mann als Gast und Tischnachbarn mitgebracht hatte. Er sprach den Lochagen mit seinem Namen an und sagte folgendes: «Lieber Sambaulas, lässt du dich nach griechischer Sitte von diesem jungen Mann, der da neben dir sitzt, begleiten, weil er so schön ist?» – «Ja, beim Zeus», antwortete Sambaulas, «ich habe meine Freude daran, wenn ich mit ihm zusammen bin und ihn sehe.» (29) Als die Zeltgenossen dies gehört hatten, schauten sie zu ihm hin. Sobald sie aber das übermäßig hässliche Gesicht des Mannes sahen, lachten sie alle. Darauf rief einer: «Bei den Göttern, Sambaulas, wie kommt es nur, dass dich dieser Mann so an sich gefesselt hat?» (30) Sambaulas erwiderte: «Das will ich euch, beim Zeus, gern sagen, Freunde. Denn sooft ich ihn bei Tage oder bei Nacht rief, hat er sich nie damit entschuldigt, er habe keine Zeit, und mir nie mit Verzögerung, sondern stets umgehend Folge geleistet. Sooft ich ihm einen Auftrag gab – niemals habe ich dabei gesehen, dass er sich dabei nicht anstrengte. Er brachte auch alle Angehörigen seiner Dekade [militärische Einheit, M. St.] dazu, ge-

132 Vgl. Steinhart 2018, Anm. 35.

133 Xenophon, *Kyropädie* 2, 2, 28–31; Übersetzung Rainer Nickel, s. Xenophon 1992, S. 137.

nauso zu sein, indem er ihnen nicht nur mit Worten, sondern auch mit Taten zeigte, wie sie sein sollten.» (31) Da warf jemand ein: «Wenn er nun so ist, warum küsst du ihn dann nicht so wie die Edlen?» Der Häßliche sagte dazu: «Um Gottes willen. Er will sich doch nicht überanstrengen. Denn wenn er mich küssen wollte, dann würde ihm dies so viel Mühe machen wie alle Leibesübungen zusammengenommen.

Bemerkenswert ist nicht nur, wie der nach griechischer Sitte zu erwartende gutaussiehende Begleiter als Idealvorstellung verglichen und der Hässliche dann aber wegen seiner inneren Werte gepriesen wird, sondern dieser selbst auf die spöttelnde Frage mit einer ironischen Bemerkung antwortet und so Sambaulas auch hier wirkungsvoll unterstützt. Damit bietet sich eine Parallele zur berühmten Hässlichkeit des Sokrates und dessen davon immer wieder abgesetzter geistiger und charakterlicher Überlegenheit. Das Spiel mit der eigenen Hässlichkeit ist freilich ein älterer Gedanke, den am prominentesten Hephaistos in der *Ilias* verkörpert, wenn der missgestaltete und behaarte Gott in der Rolle des jugendschönen Ganymed – also eine ähnliche Konstellation wie bei Xenophon – einen Götterstreit durch Lachen beendet.¹³⁴

*Der aber begann, den anderen Göttern rechtshin allen
Den süßen Nektar auszuschenken, aus dem Mischkrug schöpfend.
Und unauslöschliches Gelächter erhob sich unter den seligen Göttern,
Als sie sahen, wie Hephaistos durch das Haus hin keuchte.*

134 Homer, *Ilias* 1. Gesang, Vers 597–599 (Übersetzung Wolfgang Schadewaldt, s. Homer 2007, S. 22); zu diesem unter den Göttern singulären Einsatz von Humor durch Hephaistos vgl. Burkert 2011, S. 259. – Parodien auf entsprechende Vorbilder beim Symposium: Vgl. Steinhart 2004, S. 32–64. – Behaarung: Vgl. Homer, *Ilias* 18. Gesang, Vers 415, «die behaarte Brust».

Exkurs II.

Dichterkritik in der Komödie.

Aristophanes über Antimachos von Kolophon

(Acharner, V. 1150)

Neben dem Spott auf sehr bekannte Persönlichkeiten finden sich in der Alten Komödie auch immer wieder Nennungen von Personen, die nicht oder nicht eindeutig genug bestimmbar sind oder scheinen. Dies gilt bislang auch für einen Antimachos, dem sich Aristophanes in zwei Versen der *Acharner* zuwendet.¹³⁵

Ἀντίμαχον τὸν Ψακάδος, τὸν ξυγγραφῆ, τὸν μελέων ποιητήν,
ὥς μὲν ἀπλῶ, κακῶς ἐξολέσειεν ὁ Ζεὺς.

Den Antimachos, Speichelings Sohn, den ξυγγραφῆ

und lyrischer Verse Dichter,

Möge, mit einem Wort gesagt, Zeus ihn doch schlimm verderben.

In den folgenden Versen erfährt man dann, dass das Verbrechen des Antimachos darin bestand, den Chor einer Theateraufführung ohne Essen nach Hause geschickt zu haben, wofür er nun seinerseits mit Hungerqualen und größtem Ungemach büßen soll.

Doch wer ist nun dieser Antimachos? Hierzu stellt sich vor allem die Frage, wie in Vers 1150 die Bezeichnung τὸν ξυγγραφῆ – im üblichen Wortsinn ein Prosaschriftsteller – zu verstehen ist, auf die mit der Angabe τὸν μελέων ποιητήν ein Hinweis auf die dichterische Versiertheit des Antimachos folgt. Der scheinbare Widerspruch hat zu angeblichen Textverbesserungen wie zur Streichung des Verses geführt, offensichtlich da man beide Arten schriftstellerischer Tätigkeit als unvereinbar ansah; zugleich ist aber etwa Alan H. Sommerstein für die Authentizität der Stelle eingetreten, der jedoch wiederum Antimachos für nicht bestimmbar hält.¹³⁶ Eine weitere Verständnismöglichkeit hat jüngst Peter Rau vorge-

135 *Die Acharner*, Vers 1150 (Übersetzung Peter Rau mit Änderung), zitiert nach Aristophanes 2016, S. 86.

136 Vgl. Sommerstein 2001, S. 210 («not certainly identifiable with any of the several men of the name known from this period»).

schlagen, der τὸν ξυγγραφή mit «Maler» übersetzt; dies wäre besonders bemerkenswert, da ein Maler Antimachos ansonsten nicht bezeugt ist, der Lösungsvorschlag dürfte allerdings doch daran scheitern, dass τὸν ξυγγραφή als Bezeichnung für einen Maler sonst nicht belegt ist.¹³⁷

Der Spott des Aristophanes zielt damit also wohl doch auf einen Antimachos, der zugleich in den Bereichen von Dichtung und Prosa tätig war. Angesichts dieser literarischen Kombination dürfte es sich um Antimachos von Kolophon handeln, für den in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. Epen (*Thebais*) und weitere Dichtungen (*Deltoi*, wohl eine Sammlung von Kurzgedichten, *Lyde* in elegischen Distichen), aber eben auch Prosatexte (insbesondere zu Homer) überliefert sind.¹³⁸ Dieser Vielseitigkeit wird in der Suda mit der Charakterisierung des Autors als γραμματικὸς καὶ ποιητής Rechnung getragen werden, was der Vorstellung von τὸν ξυγγραφή, τὸν μελέων ποιητήν bei anderer Akzentuierung jedenfalls in den Textarten entspricht.¹³⁹

137 Aristophanes 2016, S. 87. – Bekannt ist nur ein Bildhauer dieses Namens; vgl. Plinius, *Naturalis Historia* 34, 86; s. dazu Rößler 2001.

138 Vgl. Matthews 1996; Reichel 2011.

139 Suda (I 237, 29); vgl. Matthews 1996, S.1 Nr. 3.

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

Antike Texte

(Textausgaben und Übersetzungen)

- Ailianos, Vermischte Forschungen. Herausgegeben und übersetzt von Kai Brodersen, Sammlung Tusculum, Berlin – Boston 2018.
- Aischines (The Speeches of Aeschines), Loeb Classical Library, Band 106, Cambridge/Mass. – London 1919.
- Aischylos, Tragödien. Übersetzt von Oskar Werner, herausgegeben von Bernhard Zimmermann, Sammlung Tusculum, Zürich 1996.
- Alkaios, Lieder. Herausgegeben von Max Treu, Sammlung Tusculum, 3. Auflage München 1980.
- Anthologia Graeca, Band 1–4. Herausgegeben von Hermann Beckby, Sammlung Tusculum, 2. Auflage München o. J.
- Antimachos of Colophon. Text and Commentary. Herausgegeben von Victor J. Matthews, Leiden – New York – Köln 1996.
- Archilochos, Gedichte. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel, Sammlung Tusculum, Düsseldorf – Zürich 2003.
- Aristophanes, Komödien. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Peter Rau. Band 1: Einleitung. Die Acharner. Die Ritter. Die Wolken, Darmstadt 2016.
- , Komödien. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Peter Rau. Band 2: Die Wespen. Der Frieden. Die Vögel, Darmstadt 2016.
- , Komödien. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Peter Rau. Band 3: Lysistrate. Das Thesmophorenfest der Frauen. Die Frösche, Darmstadt 2017.
- , Fragments. Edited and translated by Jeffrey Henderson, Loeb Classical Library Band 502, Cambridge/Mass. – London 2007.
- Aristoteles, Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, Christof Rapp (Hrsg.), Aristoteles, Werke in deutscher Übersetzung, Band 5. Poetik, 2. Auflage Berlin 2011.
- David A. Campbell (Hrsg.), Greek Lyric, Band 3. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others, Loeb Classical Library, Band 476, Cambridge/Mass. – London 1991.
- Diogenes Laertios, Leben und Meinungen berühmter Philosophen. In der Übersetzung von Otto Apelt unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl neu herausgegeben sowie mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Klaus Reich, Hamburg 2008.

- Douglas E. Gerber (Hrsg.), *Greek Elegiac Poetry*, Loeb Classical Library, Band 258, Cambridge/Mass. – London 1999 (Gerber 1999a).
- Douglas E. Gerber (Hrsg.), *Greek Iambic Poetry*, Loeb Classical Library, Band 259, Cambridge/Mass. – London 1999 (Gerber 1999b).
- Homer, *Die Ilias*. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, mit einer Einführung von Joachim Latacz, 4. Auflage Düsseldorf 2007.
- Homer, *Die Odyssee*. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, mit einer Einführung von Rainer Nickel, 2. Auflage Düsseldorf 2004.
- Quintus Horatius Flaccus, *Sämtliche Gedichte*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992.
- Kallimachos, *Werke*. Herausgegeben und übersetzt von Markus Asper, Darmstadt 2004.
- Pausanias, *Reisen in Griechenland*. Gesamtausgabe in drei Bänden auf Grund der kommentierten Übersetzung von Ernst Meyer herausgegeben von Felix Eckstein abgeschlossen von Peter C. Bol, Zürich 1989.
- Philostratos, *Leben der Sophisten*. Übersetzt von Kai Brodersen, Wiesbaden 2014.
- Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 35. Farben, Malerei, Plastik. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, Sammlung Tusculum, 2. Auflage Düsseldorf – Zürich 1997.
- Plinius, *Naturalis Historia*, Buch 36. Die Steine. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp, Sammlung Tusculum, 2. Auflage Düsseldorf 2007.
- Plutarch, *Kimon*, in: Plutarch, *Große Griechen und Römer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Band 2, 3. Auflage Mannheim 2010, S. 7–34 (Übersetzung Konrat Ziegler).
- , *Perikles*, in: Plutarch, *Große Griechen und Römer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Band 2, 3. Auflage Mannheim 2010, S. 107–157 (Übersetzung Walter Wuhrmann).
- , *Philopoimen*, in: Plutarch, *Große Griechen und Römer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Band 6, 3. Auflage Mannheim 2010, S. 287–312 (Übersetzung Konrat Ziegler).
- , *Sulla*, in: Plutarch, *Große Griechen und Römer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Band 3, 3. Auflage Mannheim 2010, S. 46–98 (Übersetzung Konrat Ziegler).
- , *Themistokles*, in: Plutarch, *Große Griechen und Römer*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Konrat Ziegler und Walter Wuhrmann, Band 1, 3. Auflage Mannheim 2010, S. 391–430 (Übersetzung Walter Wuhrmann).
- Pseudo-Xenophon: s. Xenophon.

Jeffrey Rusten, *The Birth of Comedy. Texts, Documents, and Art from Athenian Comic Competitions, 486–280*. Translated by Jeffrey Henderson, David Konstan, Ralph Rosen, Jeffrey Rusten, and Niall W. Slater, Baltimore 2011.

Alan H. Sommerstein, *Acharnians*, Warminster 1980.

Ian C. Storey (Hrsg.) *Fragments of Old Comedy*, Band 1. Alcaeus to Diocles, Loeb Classical Library, Band 513, Cambridge/Mass. – London 2011.

–, *Fragments of Old Comedy*, Band 2. Diopeithes to Pherecrates, Loeb Classical Library, Band 514, Cambridge/Mass. – London 2011.

–, *Fragments of Old Comedy*, Band 3. Philonicus to Xenophon. Adespota, Loeb Classical Library, Band 515, Cambridge/Mass. – London 2011.

Suidae Lexicon. Herausgegeben von Ada Adler, Leipzig 1928–1938.

Thukydides, *Geschichte des Peloponnesischen Krieges*. Übersetzt und mit einer Einführung und Erläuterung versehen von Georg P. Landmann, Sammlung Tusculum, München 1993.

Xenophon, *Kyrupädie*. Herausgegeben und übersetzt von Rainer Nickel, Sammlung Tusculum, München 1992.

Pseudo-Xenophon, *Die Verfassung der Athener*. Herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Gregor Weber, Darmstadt 2010.

Neuzeitliche literarische Texte

Ludwig Eichrodt, *Lyrische Karrikaturen*, Straßburg 1869.

Georg Christoph Lichtenberg, *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche, Erste Lieferung*, Göttingen 1794.

–, *Sudelbücher, 1765–1799*, zitiert nach: Georg Christoph Lichtenberg, *Sudelbücher I–III*, herausgegeben von Wolfgang Promies, München 2005.

Michel de Montaigne, *Essais*, Band 2, Bordeaux 1580.

Edgar Allan Poe, *Streitgespräch mit einer Mumie* (ursprünglich *The American Review* 1845), zitiert nach: Edgar Allan Poe, *Sämtliche Erzählungen in vier Bänden*, Dritter Band. *Streitgespräch mit einer Mumie und andere Erzählungen*. Herausgegeben von Günter Gentsch, aus dem Amerikanischen von Heide Steiner, 3. Auflage Frankfurt am Main – Leipzig 2012, S. 198–219.

Heinrich Spoerl, *Die Feuerzangenbowle* (ursprünglich Berlin 1933), zitiert nach 5. Auflage München 2016.

Stendhal, *Die Kartause von Parma* (ursprünglich Paris 1839), zitiert nach: Stendhal, *Die Kartause von Parma*. Herausgegeben und übersetzt von Elisabeth Edl, 2. Auflage München 2012.

Tomi Ungerer, *Besser nie als spät*, Zürich 2015.

Forschungsliteratur, Homepages

- Giorgio Agamben, Nacktheiten (ursprünglich 2009), Frankfurt am Main 2010.
- Walter Ameling, Die Gefallenen der Phyle Erechtheis im Jahr 490 v.Chr., in: Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 176, 2011, S. 10–23.
- Wolfgang Augustyn, Hermann der Lahme – Nachleben im Bild, in: Felix Heinzer – Thomas Zotz unter Mitarbeit von Hans-Peter Schmidt (Hrsg.), Hermann der Lahme. Reichenauer Mönch und Universalgelehrter des 11. Jahrhunderts, Stuttgart 2016, S. 65–84.
- Andrea Bagordo, Hipponax, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, Handbuch der Altertumswissenschaft Band VII.1, München 2011, S. 153–158 (2011a).
- , Simonides, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Erster Band. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, Handbuch der Altertumswissenschaft Band VII.1, München 2011, S. 217–223 (2011b).
- John D. Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum. Edited by Donna Carol Kurtz, Oxford 1989 (ursprünglich London 1948).
- , Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Auflage Oxford 1963.
- , Some Inscriptions on Vases II, in: American Journal of Archaeology 33, 1929, S. 361–367.
- Beazley Archive Pottery Database [http://www.beazley.ox.ac.uk/xbdb/ASP/browse.asp?table Name=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=.](http://www.beazley.ox.ac.uk/xbdb/ASP/browse.asp?table%20Name=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=)
- Friedrich Bechtel, Die historischen Frauennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit, Halle 1917.
- Albrecht Berger, Rezension zu Stephenson 2016, in: sehepunkte 18 (2018), Nr. 2 [15. 02. 2018], URL: <http://www.sehepunkte.de/2018/02/29422.html>. (27. 11. 2019).
- Henri Bergson, Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter, Hamburg 2011 (nach 23. Auflage Paris 1924).
- Volker Bierbrauer, Vom Schwarzmeergebiet bis nach Pannonien. Ethnische Interpretationsprobleme am Ende des 4. und in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, in: Tivadar Vida (Hrsg.), The Frontier World. Romans, Barbarians and Military Culture, Romania Gothica II, Budapest 2015, S. 365–475.
- Wolfgang Binsfeld, Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur, Köln 1956.
- Jochen Bleicken, Die athenische Demokratie, 4. Auflage Paderborn 1995.
- Edmund F. Bloedow, Aspects of Cimon's Cultural Legacy, in: Stephan T. A. M. Mols – Eric M. Moormann (Hrsg.), Omni pede stare. Saggi architetonici e circumvesuviani in memoriam Jos de Waele, Neapel 2005, S. 21–38.
- John Boardman, Persia and the West, London 2000.
- , The Archaeology of Nostalgia, London 2002.

- , *The History of Greek Vases*, London 2006.
- Daniela Bohde, *Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft. Kritik einer Denkfigur der 1920er bis 1940er Jahre*, Schriften zur modernen Kunststoriographie, Band 3, Berlin 2012.
- Jean-François Bommelaer, *Guide de Delphes. Le Site*, Paris 1992.
- Wolfgang Brassat – Thomas Knieper, *Die Karikatur*, in: Wolfgang Brassat (Hrsg.), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin – Boston 2017, S. 773–796.
- Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010.
- Stefan Brenne, *«Porträts» auf Ostraka*, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 107, 1992, S. 161–216.
- Nils Büttner, *Künstler und Gesellschaft im Barock*, in: Wolfgang Brassat (Hrsg.), *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin – Boston 2017, S. 417–434.
- Jacob Burckhardt, *Griechische Culturgeschichte*, Band 1. *Die Griechen und ihr Mythos. Die Polis*. Herausgegeben von Leonhardt Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 19, München – Basel 2002 (2002a).
- , *Griechische Culturgeschichte*, Band 2. *Die Metamorphosen. Die Griechen und ihre Götter. Der griechische Heroencultus. Erkundung der Zukunft. Zur Gesamtbilanz des griechischen Lebens*. Herausgegeben von Leonhardt Burckhardt, Barbara von Reibnitz und Jürgen von Ungern-Sternberg, Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 20, München – Basel 2005.
- , *Griechische Culturgeschichte*, Band 3. *Die Kunst. Die Poesie. Zur Philosophie und Wissenschaft*. Herausgegeben von Leonhardt Burckhardt, Fritz Graf und Barbara von Reibnitz, Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 21, München – Basel 2002 (2002b).
- , *Griechische Culturgeschichte*, Band 4. *Der hellenische Mensch in seiner zeitlichen Entwicklung*. Herausgegeben von Leonhardt Burckhardt, Barbara von Reibnitz, Alfred Schmid und Jürgen von Ungern-Sternberg, Jacob Burckhardt, Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 22, München – Basel 2012.
- Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003.
- Walter Burkert, *Kulte des Altertums. Biologische Grundlagen der Religion*, 2. Auflage München 2009.
- , *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, 2. Auflage Stuttgart 2011.
- John Mc Camp II, *The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum*, 4. Auflage Athen 1990.
- John R. Clarke, *Looking at Lovemaking. Constructions of Sexuality in Roman Art*, Berkeley – Los Angeles 1998.
- Beth Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000.
- Walter R. Connor, *Two Notes on Cimon*, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 98, 1967, S. 67–75.

- Matteo D'Acunto, Ipponatte e Bupalò, in: *Revue Archéologique* 2007, S. 237–260.
- Kenneth Dover, *Greek Homosexuality*, 3. Auflage Boston 2016.
- Kay Ehling, *Vultus horror* (Eutrop. 9, 27, 1) und *divinus vultus* (Pan. Lat. IV [X], 12, 2), in: *Gymnasium* 123, 2016, S. 375–397.
- Victor Ehrenberg, *Aristophanes und das Volk von Athen*, Zürich 1968.
- Michael Erler, Sokrates und der sokratische Dialog, in: Bernhard Zimmermann – Antonios Rengakos (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Zweiter Band. Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit*, *Handbuch der Altertumswissenschaft Band VII.2*, München 2014, S. 279–283.
- Hermann Fränkel, *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, 4. Auflage München 1993.
- Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig – Wien 1905, zitiert nach Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Einleitung von Peter Gay, 3. Auflage Frankfurt/Main 2012.
- Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 7. Auflage Tübingen 2010.
- Werner Gauer, *Weihgeschenke aus den Perserkriegen*, 2. Beiheft *Istanbuler Mitteilungen*, Tübingen 1968.
- Hans-Joachim Gehrke, *Körper und Geist in der Erziehung des freien griechischen Mannes*, in: Rachel Bruzzone – Claudia Michel (Hrsg.), *The Roots of Liberal Arts in Antiquity. A Handbook*, Freiburg 2015, S. 21–36.
- , *Stasis und Sozialisation. Überlegungen zur Funktion des Gymnasiums in der Polis*, in: Henning Börm – Marco Mattheis – Johannes Wienand (Hrsg.), *Civil War in Ancient Greece and Rome*, *Heidelberger Althistorische Beiträge und epigraphische Studien*, Band 58, Stuttgart 2016, S. 31–52.
- Thomas Gelzer, *Aristophanes. Komödie für den Demos der Athener*, Jacob Burckhardt-Gespräche auf Castelen, Band 7, Basel 1999.
- Georg Simon Gerleigner, *Tracing Letters on the Eurymedon Vase. On the Importance of Placement of Vase-Inscriptions*, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hrsg.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford 2016, S. 165–184.
- Ernst H. Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. Auflage Berlin 2002.
- , *Maske und Gesicht. Die Wahrnehmung physiognomischer Ähnlichkeit im Leben und in der Kunst*, in: Ernst H. Gombrich – Julian Hochberg – Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1977, S. 10–60.
- , *Leonardo da Vinci: Die grotesken Köpfe*, in: ders., *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance*, Band 3, Stuttgart 1987, S. 77–99.
- Jonas Grethlein, *The Greeks and their Past. Poetry, Oratory and History in the Fifth Century BCE*, Cambridge 2010.

- , Die Odyssee, München 2017.
- Gottfried Gruben, Tempel und Heiligtümer der Griechen, 3. Auflage München 2001.
- Stephen Halliwell, Greek Laughter: A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity, Cambridge 2008.
- Klaus Hallof – Sascha Kansteiner – Lauri Lehmann, Bupalos und Athenis von Chios, in: Kansteiner 2014, Band 1, S. 120–128 (2014a).
- , Kritios aus Athen und Nesiotes, in: Kansteiner 2014, Band 1, S. 474–486 (2014b).
- , Mikon, in: Kansteiner 2014, Band 1, S. 739–764 (2014c).
- Andreas Hartmann, Zwischen Relikt und Reliquie. Objektbezogene Erinnerungspraktiken in antiken Gesellschaften, Berlin 2010.
- Guy Hedreen, «I let Go My Force Just Touching Her Hair»: Male Sexuality in Athenian Vase-Paintings of Silens and Iambic Poetry, in: Classical Antiquity 25, 2007, S. 277–325.
- Jeffrey Henderson, The Maculate Muse, 2. Auflage Oxford u. a. 1991.
- Nikolaus Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 26. Ergänzungsheft, Berlin 1990.
- , Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, 28. Ergänzungsheft des Jahrbuchs des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin – New York 1994.
- , Antike zwischen Kommerz und Wissenschaft, in: Minima Archaeologica, Mainz 1996, S. 261–276.
- , Tieropfer in der griechischen Kunst, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 349, Opladen 1997.
- , Die private Bildnisweihe bei den Griechen, Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 373, Opladen 2001.
- Werner Hofmann, Eine «andere Welt»? , in: Werner Hofmann – Werner Nekes – Jutta M. Pichler, Ich traue meinen Augen nicht. Streifzüge durch 400 Jahre Karikatur und Bildsatire. Mit Werken aus der Sammlung Werner Nekes, Ausstellungskatalog Krems 2012, S. 70–89.
- Rachel Hood (Hrsg.), Faces of Archaeology in Greece. Caricatures by Piet de Jong, Oxford 1998.
- Max Horkheimer – Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (ursprünglich 1947), Frankfurt am Main 1969.
- Martin Hose, Konstanten und Wandel in der antiken Historiographie: *Explananda* und *explanantia* in ihrer Entwicklung. Beiträge zu einer Geschichte der Geschichtsschreibung, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Philosophisch-historische Klasse Neue Folge 2/2016, München 2016.
- Hans Robert Jauß, Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, 4. Auflage Frankfurt am Main 2015.
- François Jullien, Vom Wesen des Nackten (ursprünglich Paris 2000), München 2003.
- Michael Jung, Marathon und Plataiai. Zwei Perserschlachten als «lieux de

- mémoire» im antiken Griechenland, Hypomnemata Band 164, Göttingen 2006.
- Sascha Kansteiner, Ktesikles, in: Kansteiner 2014, Band 4, S. 237 f.
- Sascha Kansteiner – Harald Mielsch, Antiphilos, in: Kansteiner 2014, Band 4, S. 239–244.
- Sascha Kansteiner u. a. (Hrsg.), Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen, Band 1–5, Berlin – Boston 2014.
- Eva C. Keuls, The Social Position of Attic Vase Painters and the Birth of Caricature, in: Jette Christiansen – Torben Melander (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery, Kopenhagen 1987, S. 300–313.
- Anneliese Kossatz-Deissmann, Das griechische Theaterkostüm unter besonderer Berücksichtigung der Maske, in: Bernhard Zimmermann – Antonios Rengakos (Hrsg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Zweiter Band. Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit, Handbuch der Altertumswissenschaft Band VII.2, München 2014, S. 894–905.
- Martin Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt. Franz Alto Baur – Beat Brenk – Johannes G. Deckers – Arne Effenberger (Hrsg.), Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz, Reihe B. Studien und Perspektiven Band 40, Wiesbaden 2014.
- , *Imitatio Alexandri* – Zu Aneignungs- und Angleichungsphänomenen im römischen Porträt, in: Ralf von den Hoff – Felix Heinzer – Hans W. Hubert – Anna Schreurs-Morét (Hrsg.), *Imitatio heroica*. Heldenangleichung im Bildnis, Würzburg 2015, S. 47–84.
- , *Charakter und Präsenz im griechischen Porträt*. Realistische Bildnisentwürfe zwischen Klassik und Hellenismus, in: Christiane Nowak – Lorenz Winkler-Horaček (Hrsg.), Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Begleitbuch zu einer Ausstellung der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin, Rahden 2018, S. 27–49.
- Christian Kunze, Vom reifen Heros zum jugendlichen Helden. Zur veränderten Bewertung von physischer Leistungskraft in der frühklassischen Bildkunst, in: Marion Meyer – Ralf von den Hoff (Hrsg.), Helden wie sie. Übermensch – Vorbild – Kultfigur in der griechischen Antike. Beiträge zu einem altertumswissenschaftlichen Kolloquium in Wien, 2.–4. Februar 2007, Freiburg 2010, S. 215–256.
- Gerhard Kurz, Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias, München 2015.
- Gisold Lammel, Karikatur der Goethezeit, Berlin 1992.
- Mabel L. Lang, Graffiti and Dipinti, The Athenian Agora Band 21, Princeton 1976.
- Martin Langner, Antike Graffitizeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung, Palilia 11, Wiesbaden 2001.
- Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: Oder über die Grenzen der Malerei

- und Poesie, Berlin 1766, zitiert nach: Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon. Briefe, antiquarischen Inhaltes, herausgegeben von Wilfried Barner, Frankfurt am Main 2007.
- Lijuan Lin, Scham und Schönheit. Ein Aspekt der Knabenliebe als literarisches Motiv in den *Sokrati-koi Logoi*, in: Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft. Neue Folge 40, 2016, S. 99–120.
- Lloyd Llewellyn-Jones, Reviewing space, context, and meaning: The Eurymedon vase again, in: Diana Rodríguez Pérez (Hrsg.), Greek Art in Context. Archaeological and Art Historical Perspectives, London – New York 2017, S. 97–115.
- Susan B. Matheson, Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens, Madison 1995.
- Margaret C. Miller, Athens and Persia in the Fifth Century BC. A Study in Cultural Receptivity, Cambridge 1997.
- , I am Eurymedon. Tensions and Ambiguities in Athenian War Imagery, in: David M. Pritchard (Hrsg.), War, Democracy and Culture in Classical Athens, Cambridge 2010, S. 304–338.
- , Clothes and Identity. The Case of Greeks in Ionia c. 400 BC, in: Paul J. Burton (Hrsg.), Culture, Identity and Politics in the Ancient Mediterranean World. Papers from a Conference in Honour of Erich Gruen, Antichthon 47, 2013, S. 18–38.
- Mary B. Moore, The Hegesiboulos Cup, in: Metropolitan Museum Journal 43, 2008, S. 11–37.
- Sarah P. Morris, Daidalos and the Origins of Greek Art, Princeton 1992.
- Carl W. Müller, Kimon und der Akademie-Park. Zum Epigramm Anthologia Palatina 6,144,3f., in: Rheinisches Museum für Philologie 150, 2007, S. 225–238.
- Maria Osmer, «Wir aber sind damals und jetzt immer die gleichen». Vergangenheitsbezüge in der polisübergreifenden Kommunikation der klassischen Zeit, Historia Einzelschriften Band 226, Stuttgart 2013.
- Theodor Panofka, Parodien und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst, Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Berlin 1851, S. 1–27.
- Susanne Pfisterer-Haas, Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland, Band 88, München, Antikensammlungen Band 16. Attisch rotfigurige Schalen, München 2010.
- Ernst Pfuhl, Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität, München 1927.
- Jacques Rancière, Geschichtsbilder. Kino, Kunst, Widerstand, Berlin 2013.
- Hanno Rauterberg, Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, Berlin 2018.
- Ellen Rehm, Von triumphierenden Persern und fallenden Griechen – Ein Satrapensiegel aus West-Kleinasien, in: Boreas 34, 2011, S. 103–119.
- Michael Reichel, Antimachos von Kolophon, in: Bernhard Zimmer-

- mann (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band. Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, *Handbuch der Altertumswissenschaft Band VII.1*, München 2011, S. 76 f.
- Karl Reinhardt, *Tradition und Geist im homerischen Epos*, in: *Studium Generale* 4, Heft 6, 1951, S. 334–339.
- Carola Reinsberg, *Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München 1993.
- Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg 1853, hier zitiert nach: Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*. Herausgegeben von Dieter Kliche, Stuttgart 2015.
- Detlef Rößler, *Antimachos*, in: Rainer Vollkommer (Hrsg.), *Künstlerlexikon der Antike*, Band 1, München – Leipzig 2001, S. 54.
- Wolfgang Schadewaldt, *Die griechische Tragödie*, Ingeborg Schudoma unter Mitarbeit von Maria Schadewaldt (Hrsg.), *Tübinger Vorlesungen Band 4*, Frankfurt am Main 1991.
- Konrad Schauenburg, ΕΡΥΜΕΔΩΝ ΕΙΜΙ, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 90, 1975, S. 97–121.
- Karl Schefold, *Die Bildnisse der antiken Redner, Dichter und Denker*, 2. Auflage Basel 2009.
- Barbara Schmelzer-Ziringer, *Mode Design Theorie*, Wien – Köln – Weimar 2015.
- Anna Christina Schütz, *Vom Kommentar zur Bildkritik. Goethes Erzählung «Die guten Frauen als Gegenbilder der bösen Weiber»*, in: *Goethe-Jahrbuch* 133, 2016, S. 31–39.
- Harvey Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, *Morphomata Lectures Cologne* 2, München 2012.
- Amy C. Smith, *Eurymedon and the Evolution of Political Personifications in the Early Classical Period*, in: *The Journal of Hellenic Studies* 119, 1999, S. 128–141.
- Matthias Steinhart, *Bemerkungen zu Rekonstruktion, Ikonographie und Inschrift des platäischen Weihgeschenkes*, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 121, 1997, S. 33–69.
- , *Athena Lemnia, Athen und Lemnos*, in: *Archäologischer Anzeiger* 2000, S. 377–385.
- , *Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen in mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit*, Mainz 2004.
- , *Phthian Achilles*, in: *Classical Quarterly* 57, 2007, S. 283 f.
- , *The Razor's Edge. Heroes in Danger in Early Fifth-Century Attic Red-Figure Vase-Painting*, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hrsg.), *An Archaeology of Representations: Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, Athen 2009, S. 1–24.
- , *Kunstwert und Materialgüte. Antike Inschriften als Medium eines Ideentransfers*, in: Wolfgang Augustyn – Ulrich Söding (Hrsg.), *Dialog – Transfer – Konflikt. Künstlerische Wechselbeziehungen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Akten des Kolloquiums München 4.–6.10.2012, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für

- Kunstgeschichte, Band 33, Passau 2014, S. 41–69.
- , «... als eine pikante Speise». Eine satirische Zeichnung Heinrich Meyers auf Friedrich Justin Bertuch und die Kunstreflexion um 1800, in: Kurt Zeitler (Hrsg.), *Linien – Musik des Sichtbaren*. Festschrift für Michael Semff, München 2015, S. 262–269.
 - , *Im Wettstreit mit Apelles*. Archäologische Bemerkungen zur Konzeption von Giorgiones *Tempesta*, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, Philosophisch-historische Klasse Neue Folge 2/2015, München 2015.
 - , *Die Göttin und das Weihrelief*. Über Glaubenswirklichkeit und Bildersprache im frühklassischen Athen, Bayerische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsbericht 2017/3, München 2017.
 - , *Götterepiphanie als Kunstinspiration? Ein Beitrag zur «Legende vom Künstler»*, in: Raban von Haehling – Matthias Steinhart – Meinolf Vielberg (Hrsg.), *Prophetie und Parusie*, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums Neue Folge 1. Reihe: Monographien, Band 29, Paderborn 2018 (im Druck).
- Paul Stephenson, *The Serpent Column. A Cultural Biography*, Oxford 2016.
- Andrew Stewart, *Art, Desire, and the Body in Ancient Greece*, Cambridge 2007.
- Laura M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy*, Dissertation Chapel Hill 1977.
- Franz Studniczka, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 62, 1928/29, S. 121–134.
- Latife Summerer, *Picturing Persian Victory. The Painted Battle Scene on the Munich Wood*, in: *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia* 13, 2007, S. 3–30.
- Heinrich Swoboda, *Kimón*, in: Georg Wissowa (Hrsg.) *Paulys Real-Encyclopädie des Classischen Altertums*, Band 11. Stuttgart 1922, Sp. 447–454.
- Oliver Taplin – Rosie Wyles, *The Pronomos Vase and its Context*, Oxford 2010.
- Dieter Timpe, *Westgriechische Historiographie (Originalbeitrag 2006)*, in: Uwe Walter (Hrsg.), Dieter Timpe, *Antike Geschichtsschreibung. Studien zur Historiographie*, Darmstadt 2007, S. 9–63.
- John Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen*, Tübingen 1971.
- Christiane Vorster – Klaus Hallof – Lauri Lehmann, *Demetrios*, in: Kansteiner 2014, Band 3, S. 2–14.
- Rudolf Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford 2001.
- David Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: The World of Mythological Burlesque*, Cambridge 2009.
- Elena Walter-Karydi, *Sterbende Amazonen*, in: *Athenische Mitteilungen* 131/132, 2016/17, S. 169–192.
- Detlev Wannagat, «*Eurymedon eimi*» – Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., in: Ralf von den Hoff –

- Stefan Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Stuttgart 2001, S. 51–72.
- Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Herausgegeben von Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hönes, Berlin – Boston 2015.
- Carina Weiß, *Non grylloi, baskania sunt. On the significance of so-called grylloi/grilli or grylli in Greek and Roman glyptics*, in: Ben van den Bercken – Vivian Baan (Hrsg.), *Engraved Gems. From Antiquity to the present*, Leiden 2017, S. 145–153.
- Tanja Wessolowski, *Karikatur*, in: Uwe Fleckner – Martin Warnke – Hendrik Ziegler (Hrsg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*. Band 2. *Imperator bis Zwerg*, 2. Auflage München 2011, S. 44–50.
- Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*, Dresden 1755 (zitiert nach: Johann Joachim Winckelmann, *Dresdner Schriften*. Adolf H. Borbein – Max Kunze – Axel Rügler [Hrsg.], Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz – Deutsches Archäologisches Institut – Winckelmann-Gesellschaft [Hrsg.], Johann Joachim Winckelmann, *Schriften und Nachlaß* Band 9, Mainz 2016).
- , *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764.
- Marcus Zagermann, *Spätromische Kleidungs- und Ausrüstungsbestandteile entlang der via Claudia Augusta in Nordtirol, Südtirol und im Trentino*, in: *Bericht der Römisch-Germanischen Kommission* 95, 2014, S. 337–441.
- Paul Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995.
- Peter Zazoff, *Gemmensammler und Gemmenforscher. Von einer noblen Passion zur Wissenschaft*, München 1983.
- Bernhard Zimmermann, *Die attische Tragödie*, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band. *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, *Handbuch der Altertumswissenschaft* Band VII.1, München 2011, S. 484–611 (Zimmermann 2011a).
- , *Die attische Komödie*, in: Bernhard Zimmermann (Hrsg.), *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Erster Band. *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, *Handbuch der Altertumswissenschaft* Band VII.1, München 2011, S. 671–800 (Zimmermann 2011b).
- , *Theatre of the Mind: Plato and Attic Drama*, in: *Ariadne* 22, 2015/16, S. 93–106.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Nach Corpus Vasorum Antiquorum Ferrara (I) Taf. 26,3.

Abb. 2. 3: MK&G Sammlung online, (<http://sammlungonline.mkg-hamburg.de/de/object/Oinochoe-Eurymedon-Kanne-oder-Per-ser-Kanne/1981.173/dc00126657?s=1981.173&h=0>).

Abb. 4: Nach Gerhard Zimmer, *Antike Werkstattbilder*, Berlin 1982, Abb. 14.

Abb. 5. 6: Nach Himmelmann 2001, S. 31. – Abb. 7: Nach Keuls 1987, S. 311.

Abb. 8: Nach Johann Jacob Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, Band 1, München 1901, Taf. 11.

Abb. 9: Nach Lacey D. Caskey – John D. Beazley, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Band 3, Boston 1963, Taf. 101.

Abb. 10: Nach Pfisterer-Haas 2010, Taf. 20, 2.

SITZUNGSBERICHTE

2008

978 3 7696 1645 3 Heft 1:
Wenz Gunther, **Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848)**. *Theologe, Religionsphilosoph, Schulreformer und Kirchenorganisator*. 114 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1646 0 Heft 2:
Moulines C. Ulises, **Die Entstehung der Wissenschaftstheorie als interdisziplinäres Fach (1885–1914)**. 20 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1647 7 Heft 3:
Pfothenhauer Helmut, **Unveröffentlichtes von Jean Paul. Die Vorarbeiten zum ›Leben Fibels‹**. 41 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1648 4 Heft 4:
Ullmann Manfred, **Lexikalische Probleme im Sinnbezirk Hyäne** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 17). 40 S., brosch., € 6,00

2009

978 3 7696 1649 1 Heft 1:
Konrad Ulrich, **Zusammenfassung des Lebens und der Kunst. Das Siegfried-Idyll von Richard Wagner**. 32 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1650 7 Heft 2:
Hose Martin, **Euripides als Anthropologe**. 71 S., brosch., EUR 10,00

978 3 7696 1651 4 Heft 3:
Weipert Reinhard, **Altarabischer Sprachwitz: Abu 'Alqama und die Kunst, sich kompliziert auszudrücken** (Beiträge zur Lexikographie des Klassischen Arabisch Nr. 18). 181 S., brosch., € 22,00

978 3 7696 1652 1 Heft 4:
Hendrik Birus, **Le temps présent est l'arche du Seigneur. Zum Verhältnis von Gegenwart, Geschichte und Ewigkeit beim späten Goethe**. 31 S., brosch., € 5,00

2010

978 3 7696 1653 8 Heft 1:
Manfred Ullmann, **Die Conclusio a minori ad maius im Arabischen** (Beiträge des Klassischen Arabisch Nr. 19). 31 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1654 5 Heft 2:
Detlef Liebs, **Hofjuristen der römischen Kaiser bis Justinian**. 213 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 1655 2 Heft 3:
Peter Thiergen, **Aufrechter Gang und liegendes Sein. Zu einem deutsch-russischen Kontrastbild**. 99 S., brosch., € 11,00

2011

978 3 7696 1656 9 Heft 1:
Paul Kunitzsch, **Richard Lorch, Theodosius, De habitationibus. Arabic and Medieval Latin Translations**. 95 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1657 6 Heft 2:
Gunther Wenz, **Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung. Zum Streit Jacobis mit Schelling 1811/12**. 115 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1658 3 Heft 3:
Peter Landau, **Der Archipoeta – Deutschlands erster Dichterjurist. Neues zur Identifizierung des Politischen Poeten der Barbarossazeit**. 45 S., brosch., € 5,00

978 3 7696 1659 0 Heft 4:
Peter Schreiner, Ernst Vogt (Hrsg.), **Karl Krumbacher. Leben und Werk**. 147 S., brosch., € 17,00

2012

978 3 7696 1661 3 Heft 1:
Rainer Warning, **Ästhetisches Grenzgängertum. Marcel Proust und Thomas Mann**. 103 S., brosch., € 11,00

978 3 7696 1662 0 Heft 2:
Annegret Heitmann, **Henrik Ibsens dramatische Methode**. 40 S., brosch., € 6,00

978 3 7696 1663 7 Heft 3:
Wolfgang Ballwieser, **Unternehmensbewertung zwischen Fakten und Fiktionen**. 44 S., brosch., € 7,00

2013

978 3 7696 1664 4 Heft 1:
Bernd Schünemann, **Vom Tempel zum Marktplatz. Die wahre Natur der Urteilsabsprache im Strafprozess**. 40 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1665 1 Heft 2:
Hartmut Bobzin, **Ließ ein Papst
den Koran verbrennen? Mutmaßungen
zum Venezianischer Korandruck von 1537/38.**
48 S., brosch., € 8,00

2014

978 3 7696 1666 8 Heft 1:
Jan-Dirk Müller, **Das Faustbuch in den kon-
fessionellen Konflikten des 16. Jahrhunderts.**
64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1667 5 Heft 2:
Manfred Ullmann, **Die arabische Partikel *ḥaṣṣa*.**
64 S., brosch., € 10,00

978 3 7696 1668 2 Heft 3:
Andreas Höfele, **Der Einbruch der Zeit.**
Carl Schmitt liest Hamlet. 48 S., brosch., € 10,00

2015

978 3 7696 1669 9 Heft 1:
Helmuth Pfotenhauer, **Literarische Biographie
als philologischer Erkenntnisgewinn?**
Neue Bücher über Goethe. 24 S., brosch., € 7,00

978 3 7696 1670 5 Heft 2:
Matthias Steinhart, **Im Wettstreit
mit Apelles. Archäologische Bemerkungen zur
Konzeption von Giorgiones *Tempesta*.**
88 S., brosch., € 10,00

2016

978 3 7696 1671 2 Heft 1:
Ernst Vogt, **«Wenn die Jugend nur etwas
taugt...» Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff
an Walther Kranz.** 39 Dokumente.
80 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1672 9 Heft 2:
Martin Hose, **Konstanten und Wandel in der
antiken Historiographie: Explanada und
explanantia in ihrer Entwicklung. Beiträge
zu einer Geschichte der Geschichtsschreibung.**
56 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1673 6 Heft 3:
Gunther Wenz, **Die Sünde Adams.**
*Zum Fall des Dorfrichters in Heinrich von
Kleists Lustspiel «Der Zerbrochene Krug».*
56 S., brosch., € 12,00

2017

978 3 7696 1674 3 Heft 1:
Wolfgang Hübner, **Athena am Sternhimmel
bei Proklos.** 56 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1675 0 Heft 2:
David E. Wellbery, **Goethes Pandora.**
Dramatisierung einer Urgeschichte der Moderne.
80 S., brosch., € 12,00

978 3 7696 1676 7 Heft 3:
Matthias Steinhart, **Die Göttin und das
Weihrelief. Über Glaubenswirklichkeit und
Bildersprache im frühklassischen Athen.**
96 S., brosch., € 12,00

2018

978 3 7696 1677 4 Heft 1:
Dietmar Willoweit, **Gerechtigkeit und Recht.**
*Zur Unterscheidung zweier Grundbegriffe der
Jurisprudenz.* 70 S., brosch., € 13,00

978 3 7696 1678 1 Heft 2:
Hendrik Birus, **Aufgegebene Werke: Goethe:
Wilhelm Meisters theatralische Sendung –
Joyce: Stephen Hero – Proust: Jean Santeuil.**
Ein komparatistischer Versuch.
78 S., brosch., € 13,00

2019

978 3 7696 1679 8 Heft 1:
Matthias Steinhart, **Ein Spottbild auf Kimon.**
*Zu den Anfängen der politischen Karikatur
in der griechischen Antike.* 72 S., brosch., € 13,00

978 3 7696 1680 4 Heft 2:
Gunther Wenz, **Der Ister. Heidegger deutet
Hölderlin.** 112 S., brosch., € 15,00

Abhandlungen Backlist

ABHANDLUNGEN – Neue Folge

978 3 7696 0964 6 Nummer 129:
Bearbeitet von D. Diemer, P. Diemer, L. Seelig,
P. Volk, B. Volk-Knüttel u. a. Vorgelegt von
Willibald Sauerländer, **Die Münchner
Kunstkammer**. 2008. Bd. 1: Katalog Teil 1, Bd. 2:
Katalog Teil 2, zus. 1062 S., Bd. 3: Aufsätze und
Anhänge, VIII+569 S., geb., € 498,00

978 3 7696 0967 7 Nummer 130:
Martin Heckel, **Vom Religionskonflikt zur
Ausgleichsordnung. Der Sonderweg des deut-
schen Staatskirchenrechts vom Augsburger
Religionsfrieden 1555 bis zur Gegenwart**.
2007. 135 S., brosch., € 23,00

978 3 7696 0973 8 Nummer 131:
Volker Bierbrauer, **Ethnos und Mobilität im
5. Jahrhundert aus archäologischer Sicht:
Vom Kaukasus bis nach Niederösterreich**. 2008.
129 S., 32 Tafeln, geb., € 48,00

978 3 7696 0977 6 Nummer 132:
Wolfgang Fikentscher, **Law and Anthropology.
Outlines, Issues, and Suggestions**.
2009. 512 S., geb., € 125,00

978 3 7696 0951 6 Nummer 133:
Gunther Wenz (Hg.), **Friedrich Immanuel
Niethammer (1766–1848). Beiträge zu
Biographie und Werkgeschichte**.
2009. VIII, 123 S., brosch., € 28,00

978 3 7696 0122 0 Nummer 134:
Werner Beierwaltes, Erich Fuchs (Hrsg.),
**Symposium Johann Gottlieb Fichte. Herkunft
und Ausstrahlung seines Denkens**.
2009. VII, 98 S., brosch., € 30,00

978 3 7696 0123 7 Nummer 135:
Kalliope Sarri, **Orchomenos IV. Orchemenos
in der mittleren Bronzezeit**.
2010. 479 S., 8 Tabellen, 77 Tafeln, 7 Photota-
feln, 51 Diagramme, 12 Pläne, geb., € 144,00

978 3 7696 0124 4 Nummer 136:
Cornelia Meyer-Stoll, **Die Maß- und Gewichts-
reformen in Deutschland im 19. Jahrhundert
unter besonderer Berücksichtigung der Rolle
Carl August Steinheils und der Bayerischen
Akademie der Wissenschaften**. 2010. 305 S.,
brosch., € 76,00

978 3 7696 0125 1 Nummer 137:
Gunter Wenz (Hg.), **Das Böse und sein Grund.
Zur Rezeptionsgeschichte von Schellings
Freiheitsschrift 1809**.
2010. 163 S., brosch., € 35,00

978 3 7696 0126 81 Nummer 138:
Michaela Konrad, Christian Witschel (Hrsg.),
**Römische Legionslager in den Rhein-
und Donauprovinzen – Nuclei spätantik-
frühmittelalterlichen Lebens?**

2011. 666 S., zahlr. Abb., geb., € 224,00

978 3 7696 0127 5 Nummer 139:
Claudia Märkl, Peter Schreiner (Hrsg.), **Jakob
Philipp Fallmerayer (1790–1861). Der Gelehrte
und seine Aktualität im 21. Jahrhundert**.
2013. 170 S., brosch., € 62,00

978 3 7696 0128 2 Nummer 140:
Klaus Strunk (Hrsg.), **Zur Geschichte der
Sprachwissenschaft im 19. Jahrhundert.
Briefe Johannes Schmidts an August Schleicher
1865–1868**.
2014. 128 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0150 5 Nummer 141:
Dieter Launert (Hrsg.), **Nova Kepleriana.
Bürgis Kunstweg im Fundamentum Astrono-
miae – Entschlüsselung seines Rätsels**.
2015. 120 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0131 2 Nummer 142:
Anton Spitaler, Kathrin Müller (Hrsg.), **Erste
Halbverse in der klassisch-arabischen Literatur**.
2016. 160 S., geb., € 48,00

978 3 7696 0129 9 Nummer 143:
Dietz Otto Edzard, Christopher B. F. Walker,
Claus Wilcke, **Keilschrifttexte aus ISIN – ISĀN
BAHRİYĀT. Ergebnisse der Ausgrabungen der
Deutschen Forschungsgemeinschaft unter
der Schirmherrschaft der Bayerischen Akademie
der Wissenschaften**.
2018. 432 S., geb., € 154,00

978 3 7696 0132 9 Nummer 144:
Manfred Weitlauff, **Das Erste Vatikanum
(1869/70) wurde ihnen zum Schicksal,
Der Münchener Kirchenhistoriker Ignaz von
Döllinger (1799–1890) und sein englischer
Schüler John Lord Acton (1834–1902).
Ein Beitrag zum 150-Jahr-«Jubiläum»
dieses Konzils. Mit einem Anhang und
neun Beilagen in Band 2**. 2019, 2 Bände:
Band 1: 528 S., Band 2: 320 S., geb., € 160,00