

Hejzlar, Gabriel

Zu den Anfängen der griechischen Karikatur

In: *Charisteria Francisco Novotný octogenario oblata*. Stiebitz, Ferdinand (editor); Hošek, Radislav (editor). Vyd. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp. 175-194

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119533>

Access Date: 12. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZU DEN ANFÄNGEN DER GRIECHISCHEN KARIKATUR

Die Antike hat mit ihren Kunstdarstellungen zur Geschichte der Karikatur wesentlich beigetragen. Die Karikatur war in der griechischen bildnerischen Arbeit kein Spiel von ephemeren Wert, sondern ein wichtiger Bestandteil des Kunstschaffens, sie zeichnet sich durch eigenartige Züge aus und erreicht manchmal sogar eine philosophische Tiefe. Sie war ein ebenbürtiger Pendant der ernsten Kunst.¹

Es bestehen heute keine Zweifel über die Existenz der antiken Karikatur, wie es bei idealistischer Auffassung der Antike der Fall war, es besteht jedoch bislang eine gewisse Unsicherheit in der Diagnose der Karikatur Sujets und in der Feststellung der ältesten Karikaturbelege.

Unter den archaischen Artefakten findet man solche, die sich als Karikaturen interpretieren lassen. Bei der Sicherstellung der Karikaturzüge ist aber Vorsicht geboten, denn die erhaltenen Denkmäler, die Spuren primitiver ästhetischer Darstellung tragen, erlauben nicht immer mit Sicherheit zu entscheiden, ob es sich um absichtliche Verzerrung des Themas oder um einen Mangel an technischer Erfahrung und Gewandtheit des archaischen Meisters handelt. Manche Härte archaischer Darstellung wurde des öfteren für einen karikierten Zug gehalten.² Kunstprodukte erscheinen nämlich auf der frühesten Entwicklungsstufe sehr oft karikiert oder grotesk.

Bei dem Bestreben des archaischen Künstlers, sehr klar und verständlich zu sein, gelangt man, indem man hie und da irgendein Detail übermäßig betont und unterstreicht, naturgemäss zur Übertreibung. Dieses Detail wird somit ausdrucksvoller, aber im Vergleich mit andern Einzelheiten wirkt es allzu auffallend und karikiert übertrieben.³

Unwillkürlich karikierte Züge kann man sehen z. B. auf korinthischen Terrakottapinakes mit den lebensvollen Darstellungen,⁴ oder auf Terrakottafiguren mit episodischen Gestalten aus dem gewöhnlichen Leben.⁵ Die Naivität der Darstellung wirkt manchmal humorvoll, obgleich es nicht die Absicht des Künstlers war.⁶ Elemente, welche lächerlich erscheinen, müssen nicht zwecks Verspottung der Figuren, Handlungen und Dinge leicht karikiert sein, sondern sie können auch reine Objektivität und Realität zum Ausdruck bringen.

Die ersten Forscher, wie F. Wieseler⁷ oder Th. Panofka,⁸ die auf antike Karikaturthemen hinwiesen, fassten den Begriff der Karikatur zu breit auf, deswegen reihten sie hierher auch Bilder der einfachen Genremalerei ein. Da sie in einer Zeit arbeiteten, wo die Datierung der Gegenstände der kleinen Kunst, besonders der

Vasen, und ihre Klassifikation noch keine feste Grundlage hatte, kam es dazu, dass manche archaische Darstellungen mit Unrecht zu den Karikaturen gerechnet wurden. Es dauerte dann noch ziemlich lange, bevor man zur Überzeugung gelangte, dass die archaische Periode die Karikatur wirklich gekannt hat.⁹

Die Hauptquelle der archaischen griechischen Karikaturen sind die Vasenbilder. Der Maler konnte leichter als der Plastiker seiner humorvollen oder satirischen Stimmung Ausdruck geben, die Malerei hat in ihrem Wesen einen breiteren Umfang der Interessen und grössere Freiheit in der Sujetswahl als die Plastik. Obzwar in der grossen und kleinen griechischen Kunst oft in derselben Zeit dieselben oder analoge Sujets vorkommen, so ist wohl augenscheinlich, dass die Vasenmalerei manchmal ihren eigenen Weg ging und in der Karikatur selbstständig verfuhr.¹⁰ Diese Vasendarstellungen sind authentisch und blieben in der Folgezeit unverändert.

Jede Nation hat bei ihrem abweichenden Charakter ihre eigene literarische und künstlerische Ausdrucksform und deshalb auch andere Auffassung der Karikatur, in der sich auch ihr Kultur-niveau spiegelt. Ihr Ausdruck ist für alle oder wenigstens für die Mehrzahl der Volksangehörigen ein verständliches Jargon, denn die Karikaturmodelle waren gewöhnlich aus der Umgebung des Künstlers gewählt. Jede Gesellschaftsklasse hat freilich ihren eigenen Humor und es gibt auch Unterschiede zwischen den einzelnen Individuen. Die Karikatur ist zeitlich bedingt und unterliegt dem Zeitgeschmack.¹¹ Auch die Karikaturen haben ihre Schicksale: sie veralten schnell, denn sie erfassen oft nur Sekunden des Lebens und namentlich auch den Witz des Tages, der manchmal nur den Zeitgenossen verständlich gewesen ist. Es liegt im Wesen der Karikatur, dass sie den überpersöhnlichen und überzeitlichen Wert nicht besitzt. Man muss also mit der Zeit derartige Darstellungen zu ergründen trachten; je mehr sie zeitlich und örtlich fernliegen, desto schwieriger ist die Aufgabe. Sobald die literarische und bildnerische Karikatur nicht mehr zeitgemäss ist, wird sie minder klar, ja sogar unverständlich, besonders dann, wenn sie aus einem Milieu stammt, dessen Atmosphäre dem Beobachter nicht näher bekannt ist. Das komische zu begreifen und ausfindig zu machen, wann, wie und worüber ein Volk lacht, heisst seine Anlage, Socialordnung und einen Teil seiner Geschichte kennen lernen. Die Karikatur hat enge, ja intime Verbindungen mit dem Volksleben und ihre Schöpfer öffnen neue Lebensaspekte und bringen neuen Stoff für den ästhetischen Genuss.

Unter den antiken Kleinplastiken, die man als Karikaturen interpretieren könnte, gibt es manche Formen mit absichtlicher Deformation, die aber als Motivgaben in Gräbern oder an heiligen Stätten magische oder prophylaktische Bedeutung hatten, und zwar ohne karikierende Tendenz, obgleich sie karikierend pointiert sind.¹² Diese *γελοῖα* und *ἄτοπα* sollten mit ihren lachenden, bzw. verzerrten Gesichtern den schreckerregenden Zauber des Grabes bannen, den Toten trösten und in guter Laune aufrechterhalten und so seine Hinterbliebenen schützen, eventuell auch das Böse vom Verstorbenen abwenden.¹³

Der archaische Künstler hat auch seine dämonischen Missgestalten mit allen erdenklichen Eigenschaften des Widerlichen durch Deformation und Übertreibung, so dass sie grotesk sind, ausgestattet, nicht aber im Hinblick auf künstlerische Tendenz, sondern um apotropäischen oder rituell geforderten Charakter zu erreichen.¹⁴ Daneben gibt es jedoch Zerrbilder und grimassierende Gestalten, mit denen er das Publikum ergötzen wollte, und das sind eben die Karikaturen.¹⁵

Bei den Karikaturen der neueren Zeit gibt oft die Lächerlichkeit des Sujets der Geleitstext an und manchmal erst durch dessen Formulierung wird der karikierende Inhalt des Bildes betont. Manchmal erhält auch die ernsthaft und normal dargestellte Szene karikierende Bedeutung dadurch, dass der ironisierende Sinn erst durch die beigefügte Legende unterbaut ist.¹⁶ Da man aber bei den antiken Belegen ausser einigen wenigen Ausnahmen keine schriftliche Erklärung besitzt, die wahrscheinlich für die zeitgenössische Gesellschaft nicht notwendig war, bleibt für uns manchmal ihre Bedeutung verborgen. Es ist nicht leicht, in das Geheimnis der antiken

Darstellungen, die unserem Gefühl und unseren Sitten so fernliegen, einzudringen und ihre inneren Zusammenhänge mit der damaligen Gesellschaft, für die sie bestimmt waren — und die nur sie verstanden hatte — wie auch ihren Ideenkreis und die ganze Zeitatmosphäre zu begreifen. In manchen Fällen dürfen wir nur hinsichtlich des humorvollen Gegenstandes einen Versuch der Diagnose wagen, denn der Schlüssel zur Lösung ist uns verlorengegangen. Man muss sich grösstenteils mit non liquet befriedigen. Obwohl aber die Karikatur im Zeitlichen tief verankert ist, ist ihre Ausdrucksweise für uns nicht ganz undurchdringlich.

Die literarische und Musikkarikatur nennt man gewöhnlich Parodie, in der darstellenden Kunst spricht man von Karikatur, wenn auch das Werk sich nur der Karikaturdarstellung nähert und eine karikierende Färbung hat; eine parodistische Darstellung kann man ebenfalls hierher einbeziehen. In der archaischen Periode erscheint der karikierende Charakter eher in der geschilderten Situation als in der karikierenden Darstellung der Physiognomie. Figuren, an denen einzelne Züge (Physiognomie, Proportionen, Bewegungen) durch Übertreibung und Verschiebung irgendwie lächerlich wirken sollen, sind auf den schwarzfigurigen Vasen selten,¹⁷ aber es gibt doch einige.

In Übereinstimmung mit der Art der Thematik in der Vasenmalerei der archaischen Periode überwiegen hier mythologische Sujets, mit der Zeit jedoch wurde das Leben selbst Quelle der künstlerischen Inspiration. Die Hauptthemen der Karikatur sind die Mythen von Göttern und Heroen, die in niedrigere Menschensphäre heruntergerissen wurden und mit der Zeit zum Gegenstand der Geringschätzung und des Spottes und zum Ziel des Witzes der literarischen und bildnerischen Künstler geworden sind. Burleske Auffassung der Göttergesellschaft findet man schon bei Homer (z. B. Il. I 599, XIV 153 ff., Odys. VIII 266 ff.)¹⁸ Homer war freilich weder der erste, noch der einzige, der über die Göttertaten lächelte. Auch Homerhymnen über Hermes und Aphrodite (aus dem VI. Jahrh.), die eine wichtige Station von der Homerburleske zur Komödie sind, haben einen parodischen Ton, in dem weder religiöser noch sittlicher Ernst enthalten ist. Es ist darin die seltsame Art der griechischen Religiosität, in der sich frommer Glaube mit lächelndem Scherz verknüpft, der oft in eine ausgelassene Heiterkeit übergeht. Beim anthropomorphen Charakter der griechischen Religiosität werden den Gottheiten menschliche Eigenschaften, Fehler und Vorzüge zugeschrieben und man gewährt ihnen auch verschiedene menschliche Schwächen. Die Götter selbst lieben Scherz und Lachen, sie sind nach Plato (Kratylos 406 c) *φιλοπαίσιμονες*, es sind oft lachende Götter. Ihr Leben ist ein Abbild des Lebens der mächtigen Erdbewohner, in dem Humor und Heiterkeit erklingt. So ist der Mythos der feierlichen Erhabenheit entledigt und alltägliche Elemente und drastische Einzelheiten dringen hinein. Auch die Heroen werden zuweilen in ihrer menschlichen Unzulänglichkeit, Leidenschaftlichkeit, eventuell Schlechtigkeit dargestellt.¹⁹

Die Vasenbilder zeugen davon, dass die Volks- und Künstlerphantasie immer und immerwieder neue Abenteuer der Götter und Heroen erfindet. Es waren besonders ionische Maler, die aus den Mythen heiteren Ton gewinnen und ihn mit Witz zu würzen verstanden. Obwohl der Einfluss der Poesie auf die bildende Darstellung klar zutage tritt,²⁰ scheint es, dass komische Züge aus der Volkstradition geschöpft waren. Hier behandelten die bildenden Künstler einige Gestalten der Götter und Heroen ganz willkürlich, sodass sie aus ihrer isolierten Übermenschlichkeit in die Sphäre der lebenswahren Menschlichkeit und ihres Alltags versetzt, ja sogar zu den menschlich erniedrigten und plebeisch trivialen Gestalten degradiert worden sind.²¹ In diesen Mythusparodien ist es nicht immer notwendig den ehrfurchtslosen Rationalismus oder

den höhnischen Skepticismus zu suchen, aber die ironisierende oder karikierende Behandlung der göttlichen Träger der Handlungen zeugt von der nicht einheitlichen, zersplitterten Götterverehrung. Die bildlich dargestellte Komik hat möglicherweise manchmal einen aggressiven Charakter. Die satirische Note konnte wahrscheinlich als Waffe gegen Überbleibsel der alten Weltanschauungen dienen, die auf die Repräsentanten des Götterglaubens zielt, oder wenigstens als Zeuge der geänderten Anschauung betreffs der Olympier angesehen werden darf. Das veränderte Verhältnis zu den mythologischen Sagen, das durch den skeptischen Standpunkt und den rationalistischen Criticismus der Philosophen, besonders des Xenophanes (im VI. Jahrh.), bekräftigt wurde, enthüllte manche Absurditäten der Mythen und eine Entfremdung von dem alten Glauben, die sich allmählich eingestellt hat. Die grosse Verbreitung der mythologischen Parodie hängt wahrscheinlich mit einer allgemeinen Kenntnis der Homerdichtungen und der an diese sich anknüpfenden Mythen zusammen.

Wir werden nur einige wenige Themen behandeln, die wir in der erhaltenen künstlerischen Tradition für Karikaturen halten können.

1. Zur Parodie eignete sich gut der aus dem Epos Kypria bekannte Schönheitsstreit der drei Göttinnen, den bei der Hochzeit des Peleus Eris hervorgerufen hat und den nach dem Auftrag des Zeus Paris auf dem Gebirge Ida entscheiden sollte. In der grossen Zahl der Darstellungen, die man in der Vasenmalerei vom 7. Jahrh. bis in die hellenistische Zeit verfolgen kann,²² überraschen die Bilder durch die Mannigfaltigkeit der Auffassung und durch den Reichtum an Modifikationen der Einzelheiten. In der archaischen Zeit nimt *κρίσις περὶ κάλλους* eine bedeutende Stelle ein und wird auch in anderen Kunstarten behandelt; so z. B. auf der Kypseloslade (Paus. V 19, 5), auf dem Amykläischen Thron (Paus. III 18, 12) u. a.²³

Paris, der bis ins fünfte Jahrhundert grösstenteils mit einem Bart erscheint, fügt sich keineswegs sofort dem Götterboten Hermes, sondern er erschrickt vor den Göttinnen mit frommer Scheu eines Gebirgssohnes — Paris lebte nach einer alten Sage, gleich wie andere Königssöhne, bis er erwachsen war, als Hirte auf dem Lande — wendet sich um und flieht oder verhüllt sein Antlitz vor den Göttinnen, denen gegenüber er sein Urteil nicht auszusprechen wagt.²⁴ Anderswo ist der Widerstand des Paris angegeben, so dass er mit Gewalt und drastisch zur Durchführung des Urteils gezwungen werden muss (CVA Louvre III He, Taf. 11, Abb. 4, 7). Ob es in der Sage so gewesen ist, oder ob ein Scherzen in der Tradition mit diesem Motiv vorliegt, oder ob es der Maler aus der Phantasie ganz frei gebildet, eventuell manchmal mit humorvoller Absicht zugespitzt hatte, lässt sich nicht entscheiden. Auf der Amphore in Louvre (CVA III He, Taf. 51, 2, 4, 6) z. B. sitzt Paris auf einem Felsen und das Göttinnentrio kommt zu ihm.

Zahlreiche Wiederholungen des Parisurteils auf den Vasenbildern²⁵ lassen doch erkennen, dass es unter ihnen auch Parodien gibt, obgleich zugegeben wird,²⁶ dass bei der Beliebtheit dieses Sujets, das wiederholt auf den Vasen gemalt wurde, durch gedankenlose Wiederholungen die Darstellung manchmal als angebliche Karikatur ausgefallen ist.²⁷

Als komisch parodistische Abbildung lässt sich das Parisurteil auf der bekanntesten „pontischen“ Amphora in München auffassen.²⁸ *Tafel I 1, 2.*

An der Spitze des Göttinnenzuges, der sich in einer Reihe hintereinander nach links bewegt, schreitet, wie es scheint, Zeus selbst.²⁹ Als weisshaariger und weissbärtiger Mann, in der Linken einen Heroldstab haltend, führt er die drei Göttinnen vor Paris. Ihm folgt der bartlose Hermes, durch das Kerykeion in der Linken und den Petasos charakterisiert, der sich nach rückwärts nach seinem Gefolge umblickt und mit der Rechten gestikulierend wahrscheinlich die letzte Instruktionen den Teilnehmerinnen der Schönheitskonkurrenz erteilt. Die Göttinnen sind durch ihr Aussehen und ihre Bekleidung gut charakterisiert. Hera trägt über dem Kopf einen Schleier,

den sie öffnet, Athene ist behelmt und trägt in der Linken eine Lanze; den Zug schliesst die elegante und lächelnde Aphrodite, mit Tutulus auf dem Kopf. Alle Figuren sind durch verschiedene buntfarbige Chitone und Peploi differenziert. Sie nähern sich dem jugendlichen, nach ionischer Mode mit langen Haaren dargestellten Paris, der den Jagdspieß in seiner Linken haltend die Göttinnen mit der erhobenen Rechten begrüsst. Hinter ihm befinden sich drei Kühe, welche die ihm anvertraute Herde andeuten. Sein Hund, mit hängender Zunge, sitzt ruhig und wendet den Kopf.

Die Situation hat einen humoristischen Akzent, denn die göttliche Gesellschaft ist hier wie eine bürgerliche behandelt. Die ionische Philosophie wirkte negativ auf die naive Frömmigkeit und der beeinflusste Maler zeichnete das Bild des Parisurteils, in dem das rein Menschliche und Weltliche zur Geltung kommt. Den zu sehends scherzenden und humoristischen Ton der Darstellung wollte Welcker³⁰ auch in der Missgestalt der Figuren erkennen und bezeichnete deshalb das Bild „als das schlagendste Beispiel der Parodie in Vasenbildern“, denn die Physiognomien der Figuren mit fliehender Stirnlinie, vorspringender Nase, grossen Augen und kurzem Kinn machen den Eindruck der karikierenden Absicht des Malers. Aber der Humor beruht vielmehr in der Schilderung der Situation, in der Urteilspruch für den Betrachter keinem Zweifel unterliegt. Er beruht in leichtem Karikieren der differenzierten Schönheiten der Göttinnen, das nicht nur das Alter, sondern auch die Anziehungskraft der einzelnen göttlichen Bewerberinnen um den Schönheitspreis sehr fein und ausdrucksvoll angibt. Die Gestalten, besonders die Göttinnen, sind treffend durch die Taille und Bekleidung individualisiert. Hera erscheint als alte Frau, zwar mit weiblichen Zeichen (mit hervortretender Brust, mit vollen glutaei), aber ohne Reiz und Anmut, Athena als Jungfrau im Modeanzug, mit langen Haaren, aber mit sonderbar hergerichteten Helm, der freilich kein Helm ist, anmutige Aphrodite mit sorgfältig gemachter Frisur, mit schlanker Taille, mit durchsichtigem Chiton, so dass ihre Gestalt sehr ausdrucksvoll zur Geltung kommt; sie repräsentiert mit ihren Schnabelschuhen wahrscheinlich den *dernier cris* der damaligen Mode. Die jungen Göttinnen nehmen die „gerichtliche“ *Procedur* lächelnd an, nur Hera macht eine ernstere Miene. Aphrodite hält siegesbewusst eine Blume in der Hand. Zeus, falls ihn der Greis vorstellt, erscheint mit einem runzligen, fast individuellen Kopfe, auf dem sich eine Glatze zu bilden beginnt — er ist also recht menschlich aufgefasst. Der temperamentvolle Hermes macht den Eindruck eines gewandten Vermittlers. Über den humorvollen Anflug dieses Paris-Painters ist nicht zu zweifeln.

Um den Karikaturton, den hier der Maler ausgedrückt hat, leichter zu erfassen, genügt es, dieselbe Szene z. B. auf einer attischen rotfigurigen Vase zur Seite zu stellen.³¹ Das Schönheitsurteil findet in Anwesenheit des Zeus und Hermes mit aristokratischer Erhabenheit statt.

Als humoristische Darstellung des Parisurteils könnte man mit Panofka³² die Szene auf der attischen schwarzfigurigen Vase aus dem zweiten Viertel des VI. Jahrh. erklären.

In der Mitte des Vasenbildes sitzt auf einem Klappstuhl ein Jüngling (Paris) mit Chiton und Chlamys bekleidet, dem sich die drei Göttinnen nähern. Von rechts kommt Athene mit Helm, Lanze und Schild, auf dem sich ein ithyfallischer Silen als Emblem befindet. Hinter ihm eilt energisch und augenscheinlich ungeduldig eine andere weibliche Figur im Peplos, wahrscheinlich Aphrodite, herbei, ihre Rechte weit vorgestreckt, um, wie es scheint, die vor ihr stehende Athene zurückzuhalten oder beiseite zu schieben. Hinter Paris steht ein mit Chlamys bekleideter Jüngling mit dem Kerykeion in der Rechten und mit erhobener Linken — es ist Hermes. Hinter ihm befindet sich eine ein wenig abseitsstehende, in dem Mantel eingehüllte Figur, mit langen auf den Rücken fallenden Haaren; dies ist aller Wahrscheinlichkeit nach die Göttin Hera. Es scheint, dass Paris gerade damit beschäftigt ist, die Göttinnen zu betrachten (wie z. B. in der *θεών κρισις* bei Lukian). Athene stellt sich jetzt dem Hirten vor. Über ihr kriegerisches Aussehen erstaunt, erhebt Paris seine Arme.³³ Diese „bewaffnete“ Schönheit hat für Paris keine Anziehungskraft; seinem Geschmack entspricht vielmehr die schönste Göttin, die ihm ausserdem die schöne Helena

als Belohnung versprochen hatte. Der Beobachter des VI. Jahrh. war nicht im Unklaren über den Ausgang des Urteils.

2. Das scherzende Interesse der Dichter und Maler für den Gott Hephaistos, der wegen seines Hinkens als halbkomisches Wesen erscheint, und der seine olympische Erhabenheit eingebüsst hat, kann man von den ältesten Zeiten verfolgen. Homer stellt ihn in eine komische Situation (II. I 597 ff.), die ein „Homerisches“ Gelächter (*ἄβυστος γέλως*) der lustigen Göttergesellschaft auf dem Olymp hervorgerufen hat. Komischen Anklang hat auch der Mythos über seine Ehe mit der schönsten Göttin, mit Aphrodite, von der er betrogen wird, der aber seine Rache dadurch verwirklicht, daß er sie in ein Netz mit ihrem Geliebten Ares einfängt. Auch die Sage, daß Hephaistos aus Rache dafür, dass er wegen seiner Hässlichkeit von Olympos heruntergestürzt wurde, seine Mutter Hera mit unsichtbaren Fesseln an einen goldenen Lehnstuhl gebunden hat, von dem jedoch niemand, ausser Hephaistos sie freimachen konnte, hat lächerliche Züge; deshalb hat die Sage Anlass zum Satyrdrama gegeben und forderte auch zur künstlerischen Darstellung auf. Dieses Thema hält sich als sehr beliebt lange Zeit in der ganzen griechischen Welt.³⁴ Nachdem Hera die schöne Aphrodite als Belohnung demjenigen versprochen hatte, der Hephaistos auf den Olymp zurückführen würde, versuchte es Ares zu tun, aber ohne Erfolg. Was der Kraft des Ares nicht gelungen ist, das erreichte Dionysos, der Hephaistos trunken machte und auf den Olymp zurückbrachte.

Es gibt eine grosse Anzahl von Abbildungen mit der Szene von Hephaistos' Rückkehr auf den Olymp, und zwar auf schwarzfigurigen sowie rotfigurigen Vasen.³⁵ Die ältere Tradition, die sich vom Anfange des VI. Jahrh. an verfolgen lässt, stellt ihn mit roher Drastik als auf beide verunstaltete Beine hinkend dar, wodurch der spöttische Charakter der Szene betont wird. Es bleibt jedoch unsicher, ob der Künstler in übertriebener Weise die Lahmheit, in der die Beine den Tierklauen oder Tierhufen ähneln, zwecks ausdrucksvollerer Anschaulichkeit, oder zum Spotte der Krüppelei des Gottes betont hat. Wenn die Lahmheit bei Thersites (Homer, Ilias II 217) als Symbol seines moralischen Defektes erscheint, so hat wahrscheinlich auch hier dieses physische Gebrechen eine spottend degradierende Bedeutung.

Die älteste Darstellung der Zurückführung des Hephaistos auf den Olymp, die zu den grössten Dionysostaten gerechnet werden kann, befindet sich auf dem korinthischen Amphoriskos im Nationalmuseum in Athen (aus dem Anfang des VI. Jahrh.³⁶) *Tafel II 1*. Hephaistos, bekleidet mit einem kurzen, an den Körper eng anliegenden Chiton, reitet, wie es scheint, auf einem Pferde (gewöhnlich auf einem Maulesel) nach der Art der Frauen seitwärts sitzend; mit einer Hand lenkt er das Tier, mit der anderen hält er das mit Wein eingefüllte Rhyton an den Mund und trinkt begierig. Hinter ihm trägt einer von seinen Begleitern einen Krug mit diesem berauschenden Traubensaft. Seine Lahmheit ist hier ganz rücksichtslos und drastisch mit nach rückwärts verdrehten Fusssohlen angegeben. Seine Weggenossen mit grotesken Gesichtern — mit Ausnahme einer Gefährtin — gestikulieren temperamentvoll. Als momentum risus, zur Erhöhung der komischen Wirkung, kann man hier den Phallos bei zwei Männern im Vordergrund halten. Wenn wir mit M. Bieber³⁷ die phallische Gestalt, die den Zug bewillkommnet, für den Gott Zeus halten, so haben wir vor uns eine stark karikierende Szene. G. Loeschke³⁸ interpretierte die Gestalten als Satyren und die Anregung zur Zeichnung suchte er in einem Satyrdrama. Aber es ist nicht bindend, diese Quelle vorzusetzen, wie H. Payne³⁹ zeigte.

Obzwar die Darstellungssprache naiv und rauh ist, kann man sich nicht des Eindrucks erwehren, dass das Bild humorvollen Beigeschmack besitzt. Wenn es sich nicht empfiehlt, groteske Physiognomien der Gestalten als absichtlich karikiert zu

halten, so ist die ganze Handlung eine lustige und ohne erklärende Beischrift verständliche Episode; sie könnte betitelt sein: Dionysos führt Hephaistos auf den Olymp zurück.

Auch auf der Françoisvase in Florenz, die mit Szenen aus den griechischen Mythen dekoriert ist, hat die Szene auf der vierten Zone, die des Hephaistos Rückkehr auf den Olymp darstellt, eine scherzende und lustige Note.⁴⁰ *Tafel II 2.* Hephaistos, dessen Verkrüppelung durch einen verdrehten Fuss angedeutet ist, reitet auf einem ithyphallischen Maultier und ihm folgt Silenos mit übermässigem und aufgerichtetem Phallos und bückt sich unter der Bürde eines grossen Weinschlauches. Die schöne Aphrodite heisst ihn willkommen, während Zeus in seiner Erhabenheit auf einem Thron sitzt und hinter ihm die ungeduldige Hera auf ihre Befreiung wartet. Athene, wie es scheint, verspottet den Ares, der da auf einem Stuhle sitzt, durch seinen Misserfolg von Hephaistos gedemütigt, während dem Dionysos es gelungen ist, Hephaistos auf den Olymp zurückzuführen. Die ganze Atmosphäre ist halb scherzhaft, halb ernst, die künstlerische Durchführung fein.

Unzweifelhaft karikierende Tendenz bei Behandlung dieses Themas können wir auf der Caeretaner Hydria im Kunsthistorischen Museum in Wien feststellen.⁴¹ Der Maler dieser Vasengattung, die in die zweite Hälfte des VI. Jahrh. datiert wird, wahrscheinlich in Caere tätig, ist realistisch veranlagt; er zeigt offensichtliche Neigung zum Humor und zur Karikatur, wie auch seine Vorliebe für rauhe Komik, die in die Burleske auch dort ausschweift, wo sie durch das Sujet selbst nicht gegeben war. Es kann hier von seiner Darstellungsgeschicklichkeit keine Rede sein, im Gegenteil, es handelt sich bei ihm um einen reifen Figuralismus mit frischer Konzeption und zeichnerischer Sicherheit.

Hephaistos, bekleidet im kurzen Chiton mit Überwurf, reitet auf dem galoppierenden Maulesel, der fröhlich wiehert; er hält sich mit stark verunstalteten und krummen Beinen und nach hinten zurückgezogenen Füßen, die den Tierklauen ähneln, am Bauche des Tieres fest, hinter ihm läuft eine Mainade, eine Schlange in der Hand haltend, und ein ithyphallischer Satyr, der auf die Doppelflöte pfeift. Diesem eilenden Geleit kommt der bärtige Dionysos mit einem grossen Kantharos in der Hand entgegen. Die berausende Kraft des Weines und die in der Eile der Hephaistos'-Begleiter zum Ausdruck kommende Dynamik wirken komisch auf den Betrachter ein, obzwar in der archaischen Kunst das Gehen oft als hastige Eile dargestellt wird. Diese Hast kontrastiert scharf mit der göttlichen Ruhe des Dionysos. Trotz der Drastik der Darstellung scheint die humorvolle Note ersichtlich zu sein.⁴²

Es gibt eine grosse Anzahl von Vasen, in denen die Lächerlichkeit der Szene verschiedentlich vorgeführt wird. Hephaistos hält z. B. statt Hammer und Zange die Dionysosattribute, den Kantharos, das Rhyton oder den Thyrsos in der Hand und sein Gefolge besteht aus Satyren und Bakchantinnen. Das Sujet wurde nämlich Gegenstand der Komödie und des Satyrdramas.⁴³ Im Laufe von zwei Jahrhunderten unterhielten sich die Maler mit dem Thema des Betrunknen und verkrüppelten Gottes Hephaistos.⁴⁴ Seine göttliche Erhabenheit hat mit der Zeit jedoch keineswegs gelitten, da der idealisierenden Tendenz der klassischen Zeit eine Darstellung der Missbildung durchaus fremd war.

3. Humoristischer Ton klingt aus einer anderen Caeretaner Vase im Louvre, die das Hermesknäblein, wie es naiv, aber anschaulich Petasos andeutet, abbildet.⁴⁵ *Tafel III 2.* Der kleine Hermes liegt hier regungslos auf einem Wägelchen oder in der Wiege nach dem raffiniert durchgeführten Diebstahl der Herde des Gottes Apollo und stellt sich schlafend, indem die Gottheiten bei ihm stehen und lebhaft gestikulierend erwägen, wer der Dieb sein könnte. Die gestohlene Herde befindet sich indessen in einer Höhle, hinter dickem Gebüsch verborgen. Es handelt sich hier um eine wohl gelungene, humorvolle Situation. Die vorgetäuschte Machtlosig-

keit des scheinbar harmlos schlummernden Götterkindes, das als Wickelkind daliegt, kontrastiert gänzlich mit der expressiven Mimik des erregt diskutierenden göttlichen Rates.^{45a}

4. Keine andere Gestalt der griechischen Mythologie ist eine so willkommene Beute der Karikaturisten geworden wie der berühmteste griechische Heros Herakles, der auch sonst zu äusserst beliebten Themen auf sehr zahlreichen Vasenbildern geworden ist. Es existiert eine ganze Reihe von Szenen und Situationen, in denen irgendeine von seinen Eigenschaften oder irgendeine Tat seines abendteuerlichen Dodekathlos im Dienste des Eurystheus verspottet oder ironisiert wird. In der archaischen Zeit gibt es Darstellungen, in denen der Hohn seine Gegner, besonders „Barbaren“ trifft, gegen die dieser Heros als Vorkämpfer des Hellenentums auftritt. (Vergl. weiter unten.)

Im Zyklus der Heraklestaten ein Lieblingsbild der archaischen Kunst, besonders in der Vasenmalerei, ist die Gefangennahme und Einbringung des erymanthischen Ebers, eine Szene, wo der Schrecken des feigen Eurystheus geschildert wird.⁴⁶ Herakles, mit umgehängtem Löwenfell hält auf dem Rücken das Tier, dessen Füsse nach oben gerichtet sind, und stürmt zum Fass, aus dessen Tiefe der geängstigte König Eurystheus bis zur Brust verkrochen mit flehender Gebärde emportaucht. Herakles will die Beute abladen; aber es ist ein derber Scherz, sich der Bürde gerade in diese Zisterne zu entledigen.

Zu den ältesten Schöpfungen aus der archaischen Zeit, wo es verschiedene Varianten gibt, die komisch anklingen, führen wir beispielsweise die Vase an, wo bei der Handlung Athena, Hermes, sein Knappe Iolas und eine Frau anwesend sind.⁴⁷ *Tafel III 1.* Der Kontrast zwischen der Ruhe des Heros und dem Entsetzen des Eurystheus wirkt komisch. Es handelt sich um einen derben Witz, der jedoch der Kraft des Herakles würdig ist. Es ist kein Grund, dass wir diese Darstellung nicht als humoristisch anerkennen, wie z. B. Klein,⁴⁸ Baumeister,⁴⁹ oder Brommer,⁵⁰ da die im VI. Jahrh. bildnerisch dargestellte Komik und der beissende Spott nicht unbekannt waren.

In der grossen Kunst (Metope des Hephaistostempels, des Tempels in Olympia und aus Foce del Sele) dürfte dieses Motiv freilich keinen humoristischen Charakter haben; trotzdem musste die Feigheit des Königs lächerlich wirken.

Noch intensiver wirkt die Lächerlichkeit des feigen Benehmens des Eurystheus auf einer anderen schwarzfiguren Vase in Florenz.⁵¹ Eurystheus ist in den Pithos bis zum Kopfe versunken und aus seiner Tiefe hebt er wehrlos und verzweifelt seine Hände und wendet zum Herakles seinen erschrockenen Blick. Die Furcht steht im deutlichen Kontrast zur Ruhe der anwesenden Göttin Athena und zur Unerschrockenheit der Nymphe.

Auch der Maler Eufronios hat die Feigheit des Eurystheus ausgelacht, wie eine lebendige Darstellung auf seiner Vase zeigt.⁵² *Tafel IV 2.* Er bildete ihn ab, wie er flehend seine Hände aus der Zisterne, in die Herakles gerade seine Beute abzuladen sich vorbereitet, in Verzweiflung hebt. Komische Wirkung ist erhöht durch die verzweifelten Gesten seiner Mutter und seines Vaters, die bei der dramatischen Situation anwesend sind.

Eine Variante bringt die Amphore aus Gela in Sizilien,⁵³ wo Herakles sich anschickt, den Eber auf seine Schulter zu heben. Kaum hat Eurystheus das Gebrüll des Ebers vornommen, läuft er erschrocken zum Pithos, um sich drin zu verkriechen. Mit einem Fuss ist er schon hineingetreten und in seinem Entsetzen wendet er sich um und im Schrecken und Verzweiflung streckt er seine Hände aus, obgleich ihn seine Gegnerin Hera selbst ermutigt.⁵⁴

Ein andermal gilt der Spott des Malers gewöhnlich Herakles' undisciplinierter Kraft, seinen Leidenschaften und seiner Unmässigkeit. Neben dem entsagenden Heros und Kämpfer, der sich durch seine Heldentaten die Aufnahme in den Olymp erworben hat, entwickelte sich ein Gegenbild dieses Heros, ein Herakles, der sich unmässigem Essen und Trinken, den Freuden, Genüssen

und Wollüsten der Liebe ergeben hat. Aus dem Zeussohn wird ein Prototyp herausfordernder Frechheit, beschränkter Stumpfheit, ein angeschlachter Kerl, der tüchtiger durch seinen Körper als durch seinen Geist ist, ein Fresser, Säufer und ein Leckermaul, ein wirklicher Falstaff, aber ohne dessen Klugheit und Schalkhaftigkeit. Bei seinem Wanderleben erlebte er manche Abenteuer, die Anlass zum parodierenden Spott und zur scherzhaften Schilderung gaben. Es ist kein Wunder, dass dieser Typus Gegenstand des Scherzens und Karikierens und eine beliebte Figur der Komödie, des Satyrdramas, der Flyaken und Possen geworden ist, von dem alles Heroische und grossartige geschwunden ist und bei dem seine Menschenmängel und Schwächen betont werden, um die Zuhörer zu erheitern.⁵⁵ Auch die Vasenmaler, besonders in der archaischen Zeit, stellten fast alle seine Abenteuer ebenfalls in burlesker Weise dar.⁵⁶

5. Schon seit der archaischen Periode interessierten sich griechische Künstler für fremde Völker und ihre charakteristischen Züge. Ihre physiognomischen Verschiedenheiten, waren anfangs offenbar Gegenstand ihrer Bewunderung, die aber zeitweise als übelgesinnter und unbarmherziger Spott ausklang. Da wurden ihre abweichenden Merkmale als Elemente zur Erreichung eines karikierten Aussehens angewandt. Bei der griechischen Neigung zur Spottlust und zum Witz wurde das Ungewöhnliche, das man in normalen Erscheinungen entdeckte, übertrieben und verzerrt.

Als interessanten Beleg kann die protoattische Oinochoe aus Phaleron (aus VII. Jahrh. v. u. Ztr.) dienen, auf deren Halse zwei bärtige Männerköpfe und eine weibliche Figur in der Profildarstellung sind.⁵⁷ *Tafel IV 1a*. Es sind hier drei semitische Typen mit einer erstaunlichen Sicherheit charakterisiert, deren Köpfe auf Grund der Individualisierung als Zeichnungen nach der Realität erscheinen. Die Männerköpfe als Protomen behandelt, sitzen auf dem länglichen, mit Punkten ausgefüllten Rechteck des Körpers, mit den verzerrten Einzelheiten des Gesichtes (semitische Nase, grosser Mund, Bocksbart); die weibliche Figur, deren grosser Kopf auf dem unverhältnismässig kleinen Zwergkörper, den dünne Füsschen tragen, sich befindet, macht den Eindruck einer verzerrten Menschengestalt. Trotz der primitiven Darstellung und grossen Flüchtigkeit der Zeichnung scheint mir die Annahme nicht berechtigt, die karikierende Absicht des Künstlers auszuschliessen, wie es manche Forscher tun.⁵⁸ Denn die gelungene, obzwar nur allgemein hingeworfene Charakteristik des fremden Volkstypus, bezeugt das Streben des Künstlers, die abweichenden physiognomischen Züge zu unterstreichen, die auf die griechischen Beobachter lächerlich wirken konnten. Nicht einmal der Mangel an gänzlicher Beherrschung der Technik muss ein Hindernis für die Karikaturbildung bedeuten, wenn es sich um eine absichtliche Deformation handelt. Auch die primitiven Kinderzeichnungen können einige Einzelheiten der gegebenen Persönlichkeit (z. B. Nase, Ohren, Kinn, Beine) verzerren, um sie in einer gewissen Art zu verspotten. Der grosse Kopf auf dem winzigen Körper mit dünnen Beinen ist mit der Zeit ein Typus der karikierenden Darstellung geworden. Die Pygmäengestalten stehen ihm ziemlich nahe.

Die archaische Zeit kennt schon Negerdarstellungen und besitzt die Fähigkeit zu einer Charakteristik ihres physischen Habitus. Griechische Künstler und Kunsthandwerker gaben den Negertypus mit sonderbarer Beliebtheit wieder und verarbeiteten dieses Thema vielseitig und verschiedentlich, indem sie scharf die äusseren Eigentümlichkeiten beobachteten und bildnerisch ausdrückten. Mancher Beleg bezeugt zweifellos ein ernstes Interesse der darstellenden Künstler für exotische ethnische Erscheinung; manchmal jedoch kamen ihnen die Negerphysiognomien sehr gelegen, um ihre fremdartigen Züge mit einem leisen Anflug von Humor zu verbrämen. Die archaischen Meister fingen mit sicherer Hand und geschultem Auge und mit einer Entdeckerfreude ihre auffallenden Merkmale auf, wobei ein jeder Künstler gern in der Darstellung dieser Typen experimentierte. Eine getreue Wiedergabe mit ihren Unterschieden und feinen Nüanzierungen lag den Künstlern der archaischen Zeit

noch fern — dazu gelangte man erst in der hellenistischen Zeit —, aber schon damals sind ihre äusseren Besonderheiten erkannt worden.

Das Darstellen von Negern war nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der griechischen Karikatur, denn manche Repräsentanten der schwarzen Hautfarbe mit übertriebenen physiognomischen Zügen haben ein von der Realität weit entferntes Aussehen. Dadurch sollte wohl die Lächerlichkeit ihres exotischen Exterieurs als ihre genaue ethnische Erscheinung dargestellt werden. Ihren Typus führten, wie es scheint, in die griechische Kunst die ionischen Meister von Naukratis ein.⁵⁹

Die charaktervolle Ausprägung des Negertypus bewegt sich zeitweise hart an der Grenze der Karikatur, denn die ethnischen Eigentümlichkeiten sind zur karikierenden Verzerrung gesteigert, wie das Fragment einer Vase aus Naukratis im British Museum zeigt (vor 520 v. u. Ztr).⁶⁰ *Tafel IV Ib.*

Ein dünner Körper eines Negers en face, mit dem Kopfe im Profil, der schrägen Gesichtswinkel und zurückfliehende Stirn aufweist; mittelmässige Nase, übergrosser Mund mit überaus grossen wulstigen Lippen, vorstehendes spitziges, weit vorgerücktes Untergesicht, betonter Kinnbacken, grosse und hervortretende Augen, kurzes, dichtes und lockiges Haar, unregelmässig geformte Ohren — das sind die sichtlich und absichtlich übertriebenen Merkmale des fremden Volkstypus durch Steigerung ins Hässliche verzerrt. Die deformierende Tendenz der wirklichen und, wie wir gerade heute betonen möchten, keineswegs zu verachtenden charakteristischen physiognomischen Hauptelemente seitens der gegen die nichtgriechischen Völker zu Unrecht einseitig voreingenommenen griechischen Künstler, liegt klar auf der Hand. Übermässig übertrieben und äusserlich als das auffälligste Merkmal erscheint der allzu grosse Mund; dieser, wie auch ein übergrosser und ganz unregelmässiger Kopf weisen bestimmte Merkmale einer Karikatur auf.

Ein anderes Volk, das den griechischen bildenden Künstler durch seine exotische Erscheinung interessierte und schon frühzeitig Karikaturmotiv und Gegenstand ihres Scherzes und Witzes geworden ist, waren die Pygmäen. Antike literarische Berichte über das Pygmäenvolk enthalten mythische, halblegendäre und historische Erwähnungen über ihr Aussehen und ihre Lebensart.⁶¹ Das Hauptereignis in den Sagen von den Pygmäen, deren Heimat am häufigsten in die Nilgenden lokalisiert wird, ist ihr ewiges Ringen mit den Kranichen. Die Volks- und Künstlerphantasie stellte sich irgendeinen stetigen komischen Kriegszustand zwischen den Pygmäen und Kranichen vor. Humorvolle Geschichten, die von ihnen verlauteten, wurden für die bildenden Künstler eine reiche Quelle scherzhafter und lächerlicher Situationen, in die diese Zwerge gerieten, wie es zahlreiche bildende Werke (Vasenbilder, Gemälde, Mosaiken, Reliefs und andere Plastiken) im Laufe einiger Jahrhunderte bezeugen. Die Künstler lachten über ihre Abenteuer, die sie humoristisch zuspitzten, und stellten oft ihre winzigen Gestalten und Physiognomien karikierend dar.⁶² Ihr Ringen mit den ewig feindlichen Vögeln ist gewöhnlich von der lächerlichen Seite und mit Anflug der Komik geschildert.

Als älteste Darstellung für uns gilt die Geranomachie auf dem Fusse des berühmten schwarzfigurigen Kraters, s. g. Françoisvase, von Maler Klitias, aus der Werkstatt des Ergotimos (1. Hälfte des VI. Jahrh.) in Florenz.⁶³ *Tafel V 1, 2.*

Vierzehn Kraniche kämpfen da wütend mit neunzehn Pygmäen, die mit Keulen, Hakenwaffen und Wurflanzan ausgerüstet sind; es gibt hier Fussvolk und Reiter auf Böcken, die als Waffen Schleuder und Steine in grossen Taschen haben. Gefallene gibt es auf beiden Seiten, denn auch die furchtlosen Vögel, die sich mit Schnabeln wehren, haben manchen Zwerg niedergemetzelt. Man sieht in der Schlacht Sieger, Besiegte, Tote, Verwundete, Geschleifte und sonstwie bedrohte Kämpfer.

Einige Szenen klingen wie eine Parodie an die Kampfszenen in der Ilias an. Die wütende Kampfplust der winzigen Pygmäengestalten, die sich zur Wildheit steigert, und im Gegensatz dazu die ruhige Abwehr der hochbeinigen und langhalsigen Kra-

nie wirken komisch. Die kämpferische Leidenschaftlichkeit und Entrüstung der pygmäischen Kämpfer auf den archaischen Vasen erscheint hier weit auffallender als in den nachfolgenden Epochen.⁶⁴

Einen humorvollen Anflug weist auch die Kampfarmt auf. Die Miniaturkämpfer reiten nicht auf Pferden, sondern auf Böcken und als Waffen benützen sie ausser den Keulen, Schwertern und Schleudern sonderbar gekrümmte Stöcke, mit denen sie ihre Feinde, die Vögel, am Halse zu erhaschen trachten. Der Humor wird auch dadurch betont, dass der Maler die ernst komische Handlung neben ernste und feierliche Szene anbrachte.

Diese Szene erinnert an ein ähnliches Verhältnis, wie es z. B. zwischen der *Batrachomyomachia* und dem ernstesten Epos, oder zwischen dem Satyrdrama und der Tragödienlogie besteht, das einen lustigen Abschluss und Erfrischung nach erster Handlung bot.⁶⁵ Die Pygmäen sind hier noch nicht so grotesk dargestellt, wie in der späteren Zeit.⁶⁶

Der Typus der zwerghaften Pygmäen wurde im Laufe der folgenden Jahrhunderte eine sehr geläufige Form der Karikaturdarstellung. Ein gutes Beispiel zeigt u. a. die Szene *Äsopus und der Fuchs* auf dem schwarzfigurigen attischen *Kylix* im Vatikan.⁶⁷

Auch das ägyptische Volk ist nicht der Spottlust des griechischen Malers entgangen, wie die Caeretanische *Hydria* im Kunsthistorischen Museum in Wien zeigt. *Tafel VI 1,2*. Sie bringt eine humorvolle Darstellung des Abendteuers des Helden *Herakles* mit dem ägyptischen Pharaon *Busiris*.⁶⁸

Der Pharaon *Busiris* hatte nach der griechischen Sage die Gewohnheit, seinem göttlichen Vater *Poseidon* jährlich einen fremden Mann zum Zweck der Abwehr der Unfruchtbarkeit zu opfern. Dies tat er bis zur Ankunft des *Herakles*.⁶⁹ Als dieser zum Altar als Opfer geführt wurde, zerriss er die Bande und begann seine Feinde zu schlagen.

Der riesige und rauhe Held vernichtet gleichzeitig vier Ägypter und zwei Neger: zwei zertritt er mit Füßen, zwei würgt er in der Zange seiner muskulösen Arme, einen hält er am Halse fest und einen anderen ergriff er am Bein wie eine Puppe. Der grausame König *Busiris*, mit königlicher *Mitra* und mit der Schlange *psent* auf dem Kopfe, liegt gefesselt auf der Erde und krümmt sich bei den Altarstufen. Sein Gefolge ist von panischer Furcht ergriffen desgleichen, so dass die ganze Szene einen komischen Eindruck erweckt. Am feigsten benehmen sich ein erschrockener Mann aus dem Gefolge, der auf die Altarstufe sprang, und ein Ägypter, der sogar auf den Altar geklettert ist. Die Negerwache, die mit Stöcken bewaffnet ist, eilt im Militäraufmarsch nach der Vorschritt, aber durch Gesten und Gesichtsausdruck gibt sie ihre Angst und ihr Entsetzen kund.

Witzig und humoristisch wirkt der militärisch stramme und geübte Schritt, aber auch die zögernden Herzen der Wache sind gut erfasst. Es sind wirkliche Operettensoldaten. Obzwar es sich um keine komische Szene handelt, ist die Situation humorvoll. Die unüberwindliche Kraft dieses antiken *Samsons* kontrastiert mit der Feigheit des Pharaon und mit der Erschrockenheit seines Gefolges, das zusammen mit der, trotz ihrer Eile, bestimmt schon viel zu spät herannahenden Garde, die Komik noch heute nicht verkennen lässt. Die verschiedenen Äusserungen der Furcht und des Schreckens von seiten des Königs, seiner Dienerschaft und Gendarmerie vor dem einzigen heldischen *Herakles* sind heiter traktiert. Die Szene zeigt die spöttische Stellung und Verachtung des griechischen Meisters gegenüber dem fremden Volke, die nach griechischer Ansicht der Tapferkeit entbehrt.⁷⁰

Herakles erscheint als gymnastisch geübter Schwerathlet in der Antithesis zu den leptosomen Ägyptern. Es wird da die hohe griechische Körperkultur in einen Gegensatz gestellt zur physischen Schwäche der Ägypter, die sich auf die fremde Hilfe der sklavisch gehorsamen Soldaten der königlichen Garde stützen. Die Grausamkeit des Helden soll der Ausdruck seiner heroischen Kraft sein. Dieser rohe und rücksichtslose Riese ist der Träger einer übermütigen, national zugespitzten Idee. Könnte man hier einen Protest der griechischen Sportler gegen die absolutis-

tische Regierung- gegen einen Despoten sehen? Hier ist kein blosses Lächeln des Künstlers, sondern eine Burleske und Karikatur — ein humorvolles chef-d'oeuvre.

Der Meister dieser Caeretaner Hydria, der wahrscheinlich aus Ionien nach Etrurien ausgewanderte, erscheint als „great comic descriptive artist“, wie ihn T. B. L. Webster bezeichnet hat.⁷¹

Die burleske Pointe des Vorgangs auf dieser „Busirisvase“ kommt zur volleren Geltung, wie Fr. Matz⁷² aufmerksam machte, wenn wir sie mit den ägyptischen verherrlichenden Reliefs vergleichen, wo auf ähnliche Weise Pharaos seine Gegner vernichtet.⁷³ Wie dort der Pharaos die Fremden behandelt, so wiederum hier der griechische Heros die Ägypter. Die Situation ist umgekehrt. Es stimmen nicht nur etwaige Hauptzüge, sondern auch einige Details des gegebenen Motivs überein.⁷⁴ Verglichen mit den ägyptischen, erwecken die griechischen Motive den Eindruck, dass einige von ihnen nach ägyptischen Vorlagen gearbeitet worden sind. Dadurch würde ihre komische Wirkung noch erhöht.

Ein glänzendes Beispiel einer lachenden Karikatur mit dem Anflug eines leichten Humors, die auch gegen einen afrikanischen Dynasten zielt, liefert der berühmte spartanische Kylix (aus der Hälfte des VI. Jahrh.) in der Bibliothèque nationale zu Paris, auf dem Arkesilaos (*Ἀρκεσίλαος*), König von Kyrene, die Silphionaufspeicherung beaufsichtigt.⁷⁵ *Tafel VII 2.*

Der König mit Szepter und sonderlichem Hut ausgestattet, der in seiner königlichen Würde auf dem Thron sitzt, kontrolliert persönlich sein Personal, das da wägt, einpackt und das Silphion ins Magazin bringt, das als Arznei oder als Gewürze aus der Kyrene exportiert wurde.

Obgleich einige Forscher im Bilde eine tendenzlose realistische Szene finden, die mit Naivität des archaischen Malers dargestellt ist, kann man eher in der Abbildung eine humorvolle Darstellung mit satirischer Zuspitzung gegen die geizige Krämerei des reichen kyrenischen Herrschers sehen. Die Szene karikiert wahrscheinlich die dortige Königliche Hoheit, wie schon Welcker⁷⁶ und nach ihm Panofka⁷⁷ meinten. Schwerlich aber könnte man mit den beiden Forschern eine beabsichtigte komische Wirkung in den Gesten und in den hastigen Bewegungen der Sklaven und Beamten und in ihren Physiognomien erkennen.

Das afrikanische Milieu deutet exotische Tiere (Affe, Panther, Kraniche) an, die den König umgeben. In erster Linie ist es die geschilderte Situation, aus der wir die humorvollen Töne herauszuhören vermögen. Wenn wir das Bild als Satire erklären wollten, so müssten wir den König als einen negativen Typ in seinem gesellschaftlichen Milieu auffassen. Grosse Satiriker wussten nicht sich vor den Mächtigen dieser Welt zu beugen.

Aus dem Vorhergehenden geht einwandfrei hervor, dass die griechischen Künstler in ihrem überheblichen Nationalstolz mit einer gewissen Respektlosigkeit die sogenannten „Barbaren“ dargestellt haben. Auch hier handelt es sich um einen langdauernden historischen Irrtum: erst heute ist die Zeit angebrochen, wo diese auf Unkenntnis beruhenden Vorurteile betreffend die afrikanischen Völker restlos beseitigt werden müssen.

6. Für die historische Karikatur der Zeitgenossen, eventuell der historischen Persönlichkeit, wo die unbarmherzige Verspottung durch Deformation der physiognomischen Merkmale und Vergrößerung der Defekte hervorgerufen wird, können wir aller Wahrscheinlichkeit nach einen Beleg in der Erwähnung über diese Gattung der darstellenden Kunst bei Plinius (n. h. 36, 12) feststellen.⁷⁸ Plinius spricht von dem Dichter Hipponax, der mit seinen bissenden Mimiamben den zeitgenössischen Bildhauer Bupalos von Chios und seinen Bruder Athenis so geisselte, dass er sie sogar zum Selbstmord getrieben haben soll.⁷⁹ Der Jambograph soll sich dafür gerächt haben, dass diese Künstler (2. Hälfte des VI. Jhr. v. u. Z.) sein Bild auf der Öffentlichkeit ausstellten, wo sie seine hässliche Physiognomie verspotteten. Im Einklang mit Plinius ist die Mitteilung bei Aelianos (*Varia historia* X 6) und bei Athenaios (12, 552 C). Diese schriftliche Tradition wurde teils ohne Vorbehalt angenommen, teils

der Kritik unterworfen und für die archaische Zeit als unglaubwürdig gehalten.

Als historisch verlässlich erkannten die antike Mitteilung über das karikierte Porträt W. Froehner,⁸⁰ E. Pottier—Reinach,⁸¹ H. Brunn,⁸² P. Girard,⁸³ H. B. Walters,⁸⁴ auch G. Lippold⁸⁵ hielt den Plinianischen Bericht als glaubwürdig. J. Overbeck⁸⁶ dagegen meinte, dass die Geschichte bei Plinius aus der Tradition von der Hässlichkeit des Dichters und von seiner Feindschaft mit den genannten Künstlern eine Fiktion und dass eine Karikaturdarstellung in der archaischen Zeit ausgeschlossen sei. Auch C. Robert⁸⁷ hielt diese Überlieferung als anekdotische Unglaubwürdigkeit aus der hellenistischen oder römischen Zeit, in der der altertümliche Charakter der Werke des Bupalos irrig für eine absichtliche Karikatur gehalten wurde. Später aber änderte er teilweise seine Ansicht und lehnte die antike Überlieferung nicht ganz ab. In der Übereinstimmung mit Robert bezweifelten die Wahrscheinlichkeit der Plinianischen Mitteilung auch andere Forscher.⁸⁸ Gegen Roberts und Overbecks Erklärung wies E. Pfuhl⁸⁹ darauf hin, dass der Generation der Forscher um 1880 der archaische Stil ganz fremd war; er selbst gab zu, dass der antike Bericht doch einen wahrhaften Kern enthalten kann.

Die negative Stellung zur antiken Tradition über das Spottbild teilte auch R. Heidenreich,⁹⁰ der ihr keinen Glauben schenken wollte, weil er eine porträt-hafte Karikatur in der Mitte des VI. Jahrh. für unmöglich hielt, da der Begriff des Porträts dieser Zeit ganz unbekannt gewesen sein sollte. Auch W. Deonna⁹¹ schloss die Möglichkeit einer Poträtkarikatur in der grossen Bilhauerkunst im VI. Jahrh. nicht nur aus technischen, sondern auch aus sozialen und ästhetischen Gründen aus. Aber wie A. Rumpf⁹² gezeigt hat, existierte in der archaischen Periode eine Art von Porträts, wenn auch nicht realistische.

Der archaische Künstler wusste schon zu differenzieren und in der Physiognomie individuelle Gesichtszüge abzubilden. Das bezeugen zahlreiche Belege in der Vasenmalerei und in der Kleinplastik.⁹³ Auf der korinthischen Keramik des 7. und 6. Jahrh. z. B. kann man verschiedene Menschentypen mit differenzierten Gesichtszügen wahrnehmen, obzwar noch vom Studium der Individualität und von einer Abbildung nach der Realität keine Rede sein kann. Man sieht da aber das Bestreben, persönliche Merkmale zu erfassen, denn es kommen da doch auch atypische Physiognomien vor. Auch die korinthischen pinakes zeigen Gestalten mit einander abweichenden physiognomischen Zügen.⁹⁴

Die jugendliche archaische Kunst interessierte sich für eine wahre und echte Darstellung ihrer Objekte und mit unverhüllter Entdeckungsfreude und mit Entdeckeraugen nahm sie stückweise den Reichtum der Dinge ihrer Umgebung auf. Alles, was auffallend ist, lockt sie, die äussere Seite der Einzelheiten und der Individuen zieht sie an. Hinter dem Schema der dargestellten Form verbirgt sich Wirklichkeitsverständnis des archaischen Meisters und ihrer Erscheinungen und seine Vertrautheit mit der Realität. Den Künstler führte seine Neugierde und sein Bestreben, jede individuelle Seltsamkeit aufzufangen, obzwar er die Darstellung der nackten Wahrheit der Dinge noch zurückstellt.⁹⁵ Eine Differenzierung verschiedener physischer Typen jedoch, wenn auch in stilisierter Darstellung, kann man vom 6. Jahrh. an verfolgen. Die archaischen Künstler des 6. Jahrh. strebten, teils nach Erreichung konventioneller und illogischer Formen, teils aber nach der Wahrfähigkeit der Darstellung, in der sich stufenweise von den Gebundenheiten der Konvention befreien und erstarrte Schemata ablegten. Und so sieht man neben dem Hauptstrom der Typendarstellung mit allgemeinen Gesichtszügen das Bestreben persönliche Formen aufzufangen und sie auszudrücken; Einförmigkeit wird durch Mannigfaltigkeit, konventionelles Sehen durch Genauigkeit der Realität und Wahr-

haftigkeit nach abgelöst.⁹⁶ Apriori wäre es schwer, die Fähigkeit der archaischen Künstler, Karikaturen zu schaffen, leugnen zu wollen, wenn doch bekannt ist, welche eine Gewandtheit sie im Schaffen der Grotesken oder Monstrositäten bewiesen hatten.⁹⁷ Die archaische Zeit wusste die Hässlichkeit sehr mannigfaltig in der darstellenden Kunst auszudrücken, wie es z. B. die erhaltenen grotesken Masken aus dem Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta, deren „Hauptmasse“ dem VI. Jahrh. v. u. Z. angehört, beweisen.⁹⁸ Ihre Hässlichkeit sollte zwar kultisch apotropäische Wirkung erzielen, aber ihre Schöpfer wussten diesen grotesk verzerrten Physiognomien zahlreiche individualisierte Züge der Hässlichkeit zu verleihen.

So konnte der Künstler auch das Lächerliche und Schönheitswidrige, das er in der Gestalt, Physiognomie oder in dem Wuchs seiner Mitmenschen mit scharfem Auge ergründete, darstellen und nach dem Aussehen einer Persönlichkeit, die dazu einlud, eine Karikatur zu schaffen.

Die angeführten Beispiele beweisen, wie es scheint, dass die Künstler des VI. Jahrh. einen hochentwickelten Sinn für die Erfassung und Darstellung charakteristischer Züge ihrer Modelle besaßen. Obgleich wir zugeben möchten, dass die antike schriftliche Überlieferung über Bupalos und Athenis teilweise erfunden worden ist, bleibt als ihr Kern, das Streben nach einer Karikaturdarstellung der lächerlichen physiognomischen Züge des Dichters Hipponax. Bupalos als schöpferischer Künstler, wie dies die antike literarische Tradition bezeugt,⁹⁹ war ohne allen Zweifel fähig, eine Karikatur seines Gegners zu schaffen und sie als Abwehrwaffe zu benutzen.

Auf welche Weise das Hipponaxbildnis verzerrt wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Nach O. Jahn¹⁰⁰ hätte der verspottete Dichter als Zwerg dargestellt werden können — es ist nämlich eine Art des griechischen Karikierens. Vielleicht wäre es eher möglich, an eine Übertreibung irgendeines physiognomischen Details zu denken. Da der ausdrucksvollste und am meisten charakteristische Teil einer Person ihr Kopf mit ihrer Struktur, ihrer Form und ihren Einzelheiten ist, so darf man voraussetzen, dass sein Bildnis vielleicht gemalt, mit einer kommentierenden Inschrift versehen, nur durch den Kopf, eventuell mit individuellen Zügen, ausgedrückt worden ist. Eine derartige Karikatur hat sich auf dem Boden einer Vase von Naukratis (aus dem VI. Jahrh.) erhalten, wo sich eine merkwürdige karikierte Physiognomie eines bärtigen Mannes mit beigegebener schriftlicher Erklärung befindet.¹⁰¹ Die Zeichnung sowie die Inschrift haben eine spöttische Bedeutung. Zwecks Verspottung des Dichters könnte seine Magerkeit akzentuiert werden; dabei würde es auch genügen, sein verzerrtes Bild mit einer Namensbeischrift zu bezeichnen. Es ist wohl möglich, wie mittels Analogien auch aus anderen Zeiten W. Deonna¹⁰² dargelegt hat, dass dabei primitiver Glaube an die magische Bedeutung eines Porträts, dessen Gesichtszüge als hässlich und grotesk dargestellt waren, eine beträchtliche Rolle spielte; es ist keinesfalls ausgeschlossen, dass hierbei die dargestellte Verunstaltung des Betroffenen seine Verwünschung herbeiführen sollte.

Ähnlich wie der Wortkünstler fand für sich auch der darstellende Künstler ein passendes Ausdrucksmittel, das ein Instrument derselben Angriffskraft und Verspottung war. Die darstellende Tradition, hauptsächlich die graphische, läuft oft parallel mit der literarischen, wenn sie dieselbe Inspirationsquelle hat und sich an dasselbe Publikum wendet.¹⁰³ Das bildende Kunstschaffen scheint in der archaischen Zeit im Vergleich mit dem reiferen literarischen Kunstschaffen zwar verhältnismäßig weniger gewandt zu sein; aber das hängt mit der Situation der Erhaltung der zugehörigen Denkmäler zusammen. Dazu kommt, dass der bildende Künstler durch Tradition und Technik mehr gebunden war. Bei einem spottlustigen Volke, wie die

Griechen waren, war es möglich, mit vollem Verständnis zu rechnen. Bei ihrem hochentwickelten Sinn für literarische Parodie ist es nicht verwunderlich, dass sich auch die darstellende Parodie, d. h. die Karikatur, so frühzeitig entwickelt hat.¹⁰⁴

7. Auch das Alltagsleben gab dem darstellenden Künstler manchen Antrieb zum heiteren Traktieren seiner Themen, die den flüchtigen Eindruck der kleinsten Tagesereignisse und sozusagen das laufende Band der Tagesstunden aus dem Leben der Reichen und Armen auffangen. Solche Bilder versinnbildlichen nicht nur das örtliche, sondern auch das zeitliche Milieu der damaligen Gesellschaft.

Ein gutes Beispiel des harmlos karikierenden Humors aus dem gewöhnlichen Leben zeigt uns das Fragment einer rotfigurigen Schale in München, die Phintias, dem Zeitgenossen des berühmten Euphronios, zugeschrieben wird.¹⁰⁵ *Tafel VII 1*. Man datiert sie um 500 v. u. Z.

Die Abbildung schildert einen heiklen Vorgang mit voller Wahrhaftigkeit, Lebendigkeit und liebensvoll raffinierter Naivität. Dargestellt ist da ein alter Mann von sehr kleiner und magerer Gestalt, der in hockender Stellung seine Notdurft verrichtet (der untere Teil der Figur ist auf dem Fragment zwar nicht erhalten, aber lässt sich erraten). Sein über die Schultern übergeworfenes Kleid deckt teilweise seinen buckligen Rücken, dünne Hände stützen sich um einen knorrigen Stock.

Der lächerliche Ton der Szene ist durch eine naturalistische Situation untermauert, in der sich vielleicht ein geachteter Athener, der sich zu einem Gastmahl anschickt, oder von einem Gastmahl zurückkehrt, wie es der Kranz und die Binde auf dem Kopfe mit einer ziemlich deutlichen Glatze bezeugt. Die Hässlichkeit des Sujets ist durch die Veränderung in eine humoristische Szene gemildert. Den Eindruck steigern die karikierten physiognomischen Züge, grosser Kopf auf einem dünnen und langen Halse, beträchtlich grosse Glatze, auffallende Adlernase, ausdrucksvolle Augen, geöffneter Mund und die Stirnfalte, die von der Mühe dieses Greises zeugen, in dessen Gesicht vielleicht irgendein individueller Zug hineingebracht werden konnte. So könnte sich hier freilich nur um eine tendenzlose Darstellung des im Leben vorkommenden Erlebnisses, um eine unschuldige Sittengeschichte, oder um ein lustiges Phantasiespiel des Künstlers handeln.

Sowohl für die literarische, wie auch für die darstellende Karikatur war das Abbilden von Gottheiten und Heroen in der archaischen Zeit in Situationen, die infolge allzugrosser Vermenschlichung dem Betrachter lächerlich erschienen, ein fruchtbarer Gedanke. In der Darstellung der mythologischen Gestalten hatte der Künstler freie Hand, er bildete nur lächerliche Situationen nach der scherzenden Volkstradition, durch die seine künstlerische Phantasie zu einem gewissen Grade bestimmt war, oder zeitweise in Grenzen gehalten wurde. Bei dem lebhaften Interesse für mythische Gestalten durfte der Künstler ohne Zweifel hoffen, dass er beim Volke Beifall finden werde. Themen, in denen physische oder moralische Eigenschaften der Menschen als Gegenstand des Spottes behandelt werden, sind weit seltener und für uns, was die archaische Zeit anlangt, schwer fassbar, da die Ursachen der karikierenden Deformation nicht mit Sicherheit festgestellt werden können.

¹ Vgl. *C. Perrot*, *Mónuments grecs publ. par l'Ass. pour l'Encouragement des Ét. grecques*, 1876, 31; *Le triomphe d'Hercule*, 9, 11; *E. Pottier—S. Reinach*, *La necropole de Myrina I*, 1888, 480; *Champfleury*, *Histoire de la caricature antique*,³ 1879, 268 f.

² *Th. Panofka*, *Parodien u. Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst*, *Abhandl. d. Berl. Akad. d. Wiss.*, 1851, 6; *A. Schneider*, *Der troische Sagenkreis in der älteren griechischen Kunst*, 1886, 53, 55.

³ Vgl. *W. Deonna*, RA, 1914, II, 255; *J. Čadk*, *Úvod do dějin řecké keramiky*, 1931, 107; *Th. Wright*, *A History of Caricature and Grotesque in the Literature and Art*, 1885, 2; *C. Robert*, *Archäol. Hermeneutik*, 1919, 121; *G. Lücken*, AM 44, 1919, 60. Vgl. z. B. den s. g. Typhon, *A. Springer—P. Wolters*, *Die Kunst des Altertums I*,¹¹ 1920, Taf. VII.

⁴ Vgl. *E. Pfuhl*, *Anfänge der griechischen Bildniskunst*, 1927, taf. XI, 1, 2; *Derselbe*, *Malerei und Zeichnung der Griechen III*, 1923, 184 ff.

⁵ Vgl. z. B. *E. Pottier*, BCH 24, 1900, 510 ff.

⁶ Vgl. *C. Robert*, *Bild und Lied*, 1881, 13 ff., 19 f.

⁷ *Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern*, 1851, 30.

⁸ *Parodien und Karikaturen*, 1 ff.

⁹ Vgl. *Pfuhl*, *Malerei und Zeichnung I*, 310 f., 363; *A. Salis*, *Die Kunst der Griechen*,² 1922, 74f.; *M. H. Swindler*, *The Ancient Painting*, 1929, 242; *W. Deonna*, *Dédale ou la statue de la Grèce archaïque*, 1930, 545 ff.; *G. E. Rizzo*, *La pittura ellenistico-romana*, 1929, 69.

¹⁰ Vgl. *W. Deonna*, *Du miracle grec au miracle chrétien I*, 1945, 67 f.; *J. Lange*, *Die Darstellung des Menschen in der älteren griech. Kunst*, 1899, 170; *F. Brommer*, JDAI 57, 1942, 120.

¹¹ Vgl. *B. Krudewig*, *Das Groteske in der Aesthetik seit Kant*, 1936, 25 f.

¹² Vgl. *E. Pottier*, *Quam ob causam Graeci in sepulcris figlina signa deposuerint*, 1890, 83 ff.; *Derselbe*, *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*, 1909, 94; *P. Paris*, *Le Musée archéologique national de Madrid*, 1936, 123 ff., BCH 11, 1877, 412 ff.; *Deonna*, RA, 1934, I, 85; *J. Charbonneau*, *Les terres cuites grecques*, 1936, 20, *E. Pottier—S. Reinach*, l. c. I, 467; *N. Kondakoff—J. Tolstoi—S. Reinach*, *Antiquités de la Russie méridionale*, 1891, 101; *Deonna*, RA 1914, II, 261 ff.

¹³ Vgl. *Pottier—Reinach*, l. c., 468; *H. Dragendorff*, *Thera II*, 1903, 124; *J. Boehlau*, *Ausonischen und italischen Nekropolen*, 1898, 156.

¹⁴ Vgl. z. B. die Terrakottamasken von der Umgebung des Heiligtums der Artemis Orthia in Sparta: *R. M. Dawkins*, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, 1929, 163 ff., Abb. 57 ff.; *M. Bieber*, *Jahrbuch 32*, 1917, 70 f.

¹⁵ Vgl. *A. Salis*, *Die Kunst der Griechen*, 1923, 92 f.

¹⁶ Vgl. z. B. bei *E. Fuchs*, *Die Karikatur d. europ. Völker vom Altertum bis 1848*,³ 1905, Abb. 14 (das Bild von *Gilson* „Das Glück des Reichen“).

¹⁷ Vgl. *Pfuhl*, *Malerei und Zeichnung I*, 310 f.

¹⁸ Vgl. *P. Friedländer*, *Antike 10*, 1934, 209 ff.

¹⁹ Vgl. *Ch. Picard*, *Les origines du polythéisme hellénique I*, 1932, 63 f.; *W. Nestle*, NJ 15, 1905, 161 ff.; *H. Kleinknecht*, *Die Gebetsparodie in d. Antike*, 1937, 120; *W. Schmid—O. Stählin*, *Geschichte d. griech. Literatur I*, 1929, 230, 244 ff., 388; *M. P. Nilsson*, *A History of Greek Religion*, 1925, 175 ff.; *G. M. Calhoun*, AJ Phil. 58, 1937, 257 ff.; *Wilamowitz-Moellendorf*, GGN 1895, 225; *E. Lapalus*, RA, 1935, II, 25 f.; *A. B. Drachman*, *Atheism in Pagan Antiquity*, 1922, 40.

²⁰ *C. Robert*, *Bild und Lied*, 1881, 11.

²¹ Vgl. *F. Guglielmino*, *La parodia nella commedia greca antica*, 1928, 137.

²² Vgl. *C. Clairmont*, *Das Parisurteil in der antiken Kunst*, 1951, 13 f. mit d. Liter. Die älteste Darstellung (um 650 v. u. Z.) zeigt die protokorinthische (sikyronische) Chigiainochoe in Villa Giulia; *P. Ducati*, *Storia della ceramica greca I*, 1922, Abb. 124 f.; *Pfuhl*, *Malerei u. Zeichnung III*, 59; CVA, Villa Giulia, fasc. I, III Ca, Taf. 4.

²³ Vgl. *C. Robert*, Griech. Heldensage III, 1071 ff.; *J. Harrison*, JHS 7, 1886, 196 ff., *Ch. Dugas*, L'antiquité classique VI, 1937, 6 ff.; *A. Schneider*, Der troische Sagenkreis, 91 ff.; *F. Imhoof-Blumer*, Jahrbuch 3, 1888, 146 ff.; *A. Baumeister*, Denkmäler, 1163 ff.

²⁴ Vgl. *R. Hampe*, Corolla Curtius, 1937, 145; *Pfuhl*, Malerei u. Zeichnung III, Abb. 211; Antiquité classique VI, 1937, taf. I 1; CVA, British Museum, III He. Taf. 81, 3.

²⁵ Vgl. *F. G. Welcher*, Alte Denkmäler, V. Teil, 1864, 366 ff.; *E. Pernice*, Jahreshefte 21, 1906, 48 ff.; *Roscher*, Lexikon, s. v. Paris, 1607 ff.

²⁶ *A. Schneider*, Der troische Sagenkreis, 103.

²⁷ Vgl. *Pfuhl*, Malerei u. Zeichnung I, 311.

²⁸ Vgl. *Panofka*. Abh. d. Berl. Akad. d. Wiss. 1851, taf. II 6, 7; *E. Gerhard*, Auserlesene griechische Vasenbilder III, 1847, Taf. 170; *A. Furtwängler*—*K. Reichhold*—*F. Hauser*, Griechische Vasenmalerei I, 1904, Taf. 21; *P. Ducati*, Pontische Vasen, 1932, Taf. I f.; *E. Buschor*, Griechische Vasenmalerei,² 1921, Abb. 82, 83; *J. D. Beazley*, Etruscan Vase Painting, 1947, Taf. I.

²⁹ Diese Gestalt ist verschiedentlich interpretiert worden. *Ducati*, Pontische Vasen, 8, Storia della ceramica greca I, 187 bezeichnete diese Zusatzfigur als Priamos; andere dachten an Kronos, Greis, Teukros. Über verschiedene Deutungen vgl. *Panofka*, l. c., 11 f.; *Roscher*, Lexikon III, 1612; *Clairmont*, l. c., 18 f.

³⁰ Alte Denkmäler, V, 1864, 394, Anm. 6.

³¹ Festschrift für P. Clemen, 1926, 110, Abb. 8; vgl. auch *Baumeister*, Denkmäler, Abb. 1356.

³² L. c., 9 f., Taf. II 1.

³³ Vgl. *Clairmont*, Das Parisurteil, 24 f.

³⁴ *C. Robert*, Mythologie I,⁴ 174 ff.; *Wilamowitz*—*Moellendorf*, l. c. 220 f., 226; PWRE, s. v. Hephaistos 333 f.; *L. Schroeder*, Griech. Götter u. Heroen I, 1887, 81 ff.; *L. Preller*—*E. Plew*, Griech. Mythologie I, 3, 1872, 143; *H. Blümner*, De Vulcani figura, 19 ff.; *P. Weisacker*, RhM 1878, 364 ff.; *R. Waentig*, De Vulcano in Olympum reducto, 1877, 19 ff.; *Friedländer*, Antike 10, 1934, 211.

³⁵ Vgl. *Lenormant-de Witte*, Élite des monuments céramiques I, Taf. 41—49, S. 113—115; *Waentig*, l. c., 202 ff.; *L. Malten*, Jahrbuch 27, 1912, 252 ff.; *G. Loeschke*, AM 19, 1894, 510 ff.

³⁶ Vgl. AM 19, 1894, Taf. VIII; *M. Bieber*, Denkmäler z. Theaterwesen im Altertum, 1920, Abb. 122; The History of the Greek and Roman Theater, 1939, Abb. 83; *H. Payne*, Necrocorinthia, 1931, 44 G; *H. Schnabel*, Kordax, 1910, S. 55, Abb.

³⁷ Denkmäler, 828, History, 70.

³⁸ A. M. 19, 1894, 508 f.

³⁹ Necrocorinthia, 123, Anm. 1.

⁴⁰ *Baumeister*, Denkmäler III, 1888, Abb. 1883; *Ducati*, L'arte classica,² 1927, Abb. 188; Jahrbuch 27, 1912, 249, Abb. 8; *G. Perrot*—*Ch. Chipiez*, Histoire de l'art dans l'antiquité, 1882—1914, X, Abb. 99, 100; *Buschor*, Griechische Vasen, 1940, Abb. 229; *Furtwängler*—*Reichhold*, l. c., Taf. II, 12.

⁴¹ Vgl. *K. Masner*, Die Sammlung antiker Vasen im Oesterreichischen Museum, Taf. 2; *G. Lücken*, Griechische Vasenbilder, 1920, Taf. 62; Jahrbuch 27, 1912, 246, Abb. 5; *T. B. L. Webster*, JHS 48, 1928, 196, Nr. 7; *Furtwängler*—*Reichhold*, l. c., I, S. 260. — Über die Vase vgl. *Čadík*, Úvod, 107 ff.; *Swindler*, Painting, 126; *Pfuhl*, l. c., I, 180, 183; *E. A. Gardner*, A Handbook of Greek Sculpture, 1920, 180; *Buschor*, Vasenmalerei,² 114, Vasen, 94 f.; *L. Malten*, Jahrbuch 40, 1925, 145; *E. Dümmler*, RhM. 3, 1888, 173 ff.; *F. Winter*, Jahrbuch 15, 1900, 88; *Springer*—*Wolters*, l. c., 192 f.; *T. Dohrn*, A. A., 1936, 88, *G. Lücken*, A. M. 44, 1919, 69, *G. Q. Giglioli*, L'Arte etrusca, 1935, 25; *Zschietzschmann*, AA 1933, 383 f.; *Ducati*, Ceramica I, 181; *E. Pottier*, Mon. Piot 33, 1933, 67 ff.; *F. Messerschmidt*, Klio 32, 1940, 412.

⁴² Über andere Belege vgl. Jahrbuch 52, 1937, 200, Abb. 1, *Buschor*, Vasen, Abb. 83; Jahrbuch 27, 1912, 25, Abb. 9; 253, Abb. 10; Jahrbuch 52, 1937, 203, Abb. 3; *Waentig*, De Vulcano, 18 ff.; *L. G. Eldridge*, AJA 21, 1917, 43 f.; vgl. *Villard*, Mon. Piot 43, 1949, 33 ff., Tafel V; Antiquité classique 24, 1955, Taf. I, Nr. 9, S. 386.

⁴³ Vgl. z. B. *W. Schmid*—*O. Stählin*, Gd Gr Lit. I 1, 1929, 641 f., Anm. 1.

⁴⁴ Vgl. *Waentig*, De Vulcano, 19; *Brommer*, Jahrbuch 52, 1937, 198 ff. u. a.

⁴⁵ Vgl. *Perrot*—*Chipiez*, l. c. IX, Abb. 257; *G. Contenau*—*V. Chapot*, L'art antique, 1930, Abb. 143; JHS 48, 1928, Taf. XIII, XIV; *H. Schaal*, Bilderhefte zur Kunst- u. Kulturgeschichte d. Altertums, 1930, Heft III, Teil 1, Nr. 14; *Preller*—*Plew*, Griechische Mythologie I³, 314 f.; *Schmid*—*Stählin*, l. c., 238, *N. Plaoutine*, RA 1941, II, 14 ff.; *Derselbe*, REG 55, 1942, 180 ff mit Literatur; *U. Callipolitis*, L'antiquité classique 24, 1955, 387; *P. Gillon*, La Béotie antique, 1948, 58 f.

^{45a} *G. Camporeale* meint, es sei hier die Darstellung einer Prothesis, und die Herde hält er nur für ein „ornamentales“ Element; verg. RM 66, 1959, 38 f. Dieser Interpretation kann man schwerlich zustimmen.

⁴⁶ Über die schwarzfigurigen und rotfigurigen Vasenbilder mit diesem Gegenstande vgl. *W. Klein*, *Euphronios*², 1886, 86 ff.; *S. B. Luce*, AJA 28, 1924, 318 ff. zählte in seinem Verzeichnis über 80 schwarzfigurige Exemplare und nur 3 rotfigurige. Andere Belege vgl. bei *F. Brommer*, Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur, 1952, 83—85. *Roscher*, Lexikon, s. v. Herakles, 2199 f.; 2224; PWRE, Supplb. III, 1044 f., s. v. *Erym. Eber*, 566—568.

⁴⁷ Vgl. *Klein*, l. c., *Luce*, l. c., 310 ff.; *Brommer*, Herakles, 18 ff.; *Baummeister*, Denkmäler, Abb. 725; *Gerhard*, Vasenbilder II, Taf. 97.

⁴⁸ *Euphronios*, 93.

⁴⁹ *Baummeister*, Denkmäler I, 659.

⁵⁰ Herakles, 19.

⁵¹ *Gerhard*, Vasenbilder III, Taf. 135.

⁵² *Pfuhl*, M. u. Z. III, 401.

⁵³ Monum. Lincei XVII, 1906, Taf. 9; *Perrot—Chipiez* X, Abb. 136, 137.

⁵⁴ Das Vorkommen des Motivs ist nicht selten. Über andere Belege vgl. *C. H. E. Haspels*, Attic Black-figured Lekythoi, 1936; 55, JHS 56, 1936, 315, Abb. 3; *Perrot—Chipiez* XII, Abb. 215—217; *C. Robert—L. Preller*, Griech. Heldensage II 2, 448, Anm. 1; *Roscher*, Lexikon, 2199 f.

⁵⁵ Vgl. *Preller*, Griech. Mythologie II³, 264 ff., *Stephani*, Mém. de l'Acad. de St. Petersburg VI. ser., 129 ff., 151 ff., 195 ff., 236 ff.; *A. Dietrich*, Pulcinella, 1897, 66, Anm. 2; *Roscher*, Lexikon, 2191 f.; *Dar.—Saglio*, Dictionnaire III 1, 122; *Guglielmino*, La parodia, 135 f., *Robert—Preller*, Heldensage II⁴, 519.

⁵⁶ Vgl. *H. Heydemann*, Jahrbuch 1, 1886, 267 ff.; *Derselbe*, 9. Hall. Winckelmannsprogr., 11 ff.; *Daremberg—Saglio*, Dictionnaire III 1, 113, Gazette archéologique, 1887, 178 ff., Taf. 26 u. a.

⁵⁷ *Pfuhl*, l. c. III, 80, 81, *Derselbe*, Anfänge, Taf. XII A; *P. Girard*, La peinture antique, 1891, Abb. 144, 163; Jahrbuch 2, 1897, 46, Abb. 6, 7; JHS 22, 1902, Taf. II, III; *Perrot—Chipiez*, X, Abb. 56, 57; *Ducati*, Ceramica greca I, Abb. 108, 109, AM 28, 1903, Beil. XI, 6.

⁵⁸ So z. B. *Deonna*, Dédale I, 549; *Ducati*, l. c. I, 132; *Girard*, l. c., 247; *Pfuhl*, Anfänge, 18; M. u. Z. I, 132; *Perrot—Chipiez*, X, 66, *Čadík*, Úvod, 86 f.

⁵⁹ Vgl. *Buschor*, Münchner Jahrbuch XI, 1919, 34 ff.; *Pfuhl*, M. u. Z. I, 146 ff.; *G. H. Beardslay*, The Negro in Greek and Roman Civilization, 1929, 29 ff.; *E. Pottier*, Mon. Piot 9, 1902, Taf. 12; *H. Schrader*, Über d. Marmorkopf eines Negers, 1900, 11; *Ch. T. Seltman*, AJA 24, 1920, 17 f.; *A. J. B. Wace*, ABSA 10, 1903/4, 107 ff.; *E. Stern*, Jahreshefte d. Öster. Instituts, 1904, 200 ff.; *P. Graindor*, Les vases au nègre, Le Musée belge XII, 1908, 25 ff. mit Lit.; *Deonna*, L'archéologie, sa valeur et ses méthodes II, 1912, 259. Gute Übersicht über Negerdarstellungen in d. ant. Kunst gibt *R. Schneider*, Jahrbuch d. kunsthistor. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses in Wien III, 1885, 3 ff. Über die attischen Vasen in Negerkopfform vgl. *Beazley* JHS 49, 1929, 38 ff., *Buschor*, Münchner Jahrb., 1919, 1 ff.

⁶⁰ Vgl. *Pfuhl*, M. u. Z. III, Abb. 124; *Ducati*, Ceramica greca I, Abb. 143; *W. M. Flinders—Petrie—Cecil Smith—E. A. Gardner—Barclay V. Head*, Naukratis II, 1886, Taf. V; *Perrot—Chipiez*, IX, Abb. 195; JHS 25, 1905, Taf. VI, 1. Naukratische Vasen haben Sujets aus dem afrikanischen Milieu. Über die Besiedlung der Gegend durch die Griechen im VII. Jahrh. und über die naukratische Keramik vgl. *R. M. Cook*, JHS 57, 1937, 227 ff.; *E. R. Price*, JHS 1924, 180 ff.

⁶¹ Vgl. *O. Jahn*, Archäologische Beiträge, 1847, 428 f.; *Derselbe*, Ber. d. sächs. Gesellsch., 1854, 46 ff.; *Stephani*, C. R. Commis. arch. Petersburg, 1865, 119 ff., *R. Hennig*, RhM. 81, 1932, 20 ff.

⁶² Vgl. *P. Monceaux*, Revue hist. 47, 1891, 56 f.; *Stephani*, l. c., 118 ff.; *O. Jahn*, Beiträge, 418 ff.

⁶³ Vgl. *Pfuhl*, M. u. Z. III, Abb. 215; *Ducati*, Ceramica I, Abb. 184; *Buschor*, Vasenmalerei², Abb. 90; *G. Nicole*, La peinture des vases grecs, 1926, Taf. 12, *Baummeister*, Denkmäler III, Abb. 1893; *Girard*, l. c., Abb. 145; *Perrot—Chipiez*, X, Abb. 106, 107, *Čadík*, Úvod, 120 f. mit Liter.

⁶⁴ Vgl. *Monceaux*, l. c., 62; *Lücken*, AM 44, 1919, 65.

⁶⁵ Vgl. *Ducati*, L'arte, 158; *Pfuhl*, M. u. Z. I, 257, 319.

⁶⁶ Vgl. *Jahn*, Beiträge, 418 ff.; *H. Praechter*, RhM 82, 1933, 162 ff.; *Roscher*, Lexikon, s. v. Pygmäen; *Gossen—Stein*, PWRE, s. v. Kranich mit Liter.

⁶⁷ *Pfuhl*, M. u. Z. III, 495; Die Anfänge, Taf. XI, 5; *Swindler*, Painting, 323, Mélanges Picard I, 1949, 436, Abb. 1.

⁶⁸ Vgl. *Masner*, l. c., Taf. II, Nr. 217; *Pfuhl*, M. u. Z. III, Abb. 152, 153; *Buschor*, Vasen,

Abb. 112; L'antiquité classique 24, 1955, Taf. IV; *Baumeister*, Denkmäler I, Abb. 394; *Swindler*, Painting, Abb. 214, 257; *Perrot—Chipiez*, IX, Taf. 21, Abb. 253/4; *Furtwängler—Reichhold*, I. c. I, Taf. 51, Abb. 152 f.

⁶⁶ *Robert-Preller*, Griech. Heldensage II, 2^a, 517 ff.; *Roscher*, Lexikon I, 830; *Baumeister*, Denkmäler I, 366 f.

⁷⁰ Die Ägypter waren kein kriegerisches Volk, ihr Heer bestand aus Negersöldnern, die ihre Gendarmerie ausmachten; vgl. *J. H. Breasted—H. Ranke*, Geschichte Ägyptens, 1911, 126 f.

⁷¹ Vgl. JHS 48, 1928, 202.

⁷² AA 36, 1921, 13 f.

⁷³ AA 36, 1921, Abb. 1, 2; *Maria Santangelo*, Mon. Piot 44, 1950, 17; *Callipolitis*, L'antiquité classique 24, 1955, 385; *N. Plaoutine*, Rev. archéol. 18, 1941, 5 ff.; *Pfuhl*, M. u. Z. II, 1933, 527 f., *Fr. Winter*, Jahrbuch 15, 1900, 84 ff.; *M. Pallottino*, La peinture étrusque, 1952, 24. Über den Ursprung und die Chronologie der Caeretaner Hydrien vgl. *Fr. Winter*, Jahrbuch 15, 1900, 83 ff.; *Schweitzer*, RM 62, 1955, 106; *T. Dohrn*, Grundzüge etruskischer Kunst, 1958, 20; *A. Rumpf*, Malerei u. Zeichnung, 1953, 67 f. m. Literatur; *Pfuhl*, M. u. Z. I, 1923, 183 f.; *N. Plaoutine*, Rev. archéol. 1941, II, 19 ff.; *M. Santangelo*, Monuments Piot 44, 1950, 40.

⁷⁴ *W. Wrede*, AA 38/39, 1923/4, 11 ff.

⁷⁵ *Pfuhl*, M. u. Z. III, Abb. 193; *Perrot—Chipiez*, IX, Taf. 20; *Nicole*, I. c., Taf. 9; *Buschor*, Vasenmalerei, 86, *Derselbe*, Vasen, 85; *Springer—Wolters*, I. c., Abb. 389; *Baumeister*, Denkmäler, Abb. 172a.

⁷⁶ RhM 5, 140 ff.

⁷⁷ Parodien, 20 ff., Tafel III 3.

⁷⁸ Vgl. *J. Overbeck*, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, 1868, Nr. 314. Plinius, n. h. 36, 12: Hipponacti notabilis foeditas voltus erat, quam ob rem imaginem eius lascivia iocorum hi (B. u. A.) proposuere ridentium circulis, quod H. indignatus destrinxit amaritudinem carminum in tantum, ut credatur aliquis ad laqueum eos compulsus.

⁷⁹ Und tatsächlich kommt der Name Bupalos in Hipponaxfragmenten vor; vgl. Anth. lyr., ed. E. Diehl, Hipponax Fr. 1, 13, 15, 20 70, *J. Marcadé*, Recueil des signatures de sculpteurs grecs II, 1957, 37.

⁸⁰ Collection J. Gréau I, 1886, 41.

⁸¹ La necropole de Myrina I, 1888, 477.

⁸² Geschichte d. griech. Künstler I², 1884, 29 f.

⁸³ REG 1894, 370.

⁸⁴ Řecké umění, 1909, 125.

⁸⁵ RM 52, 1937, 47.

⁸⁶ Geschichte der griechischen Plastik I², 1869, 74 f.

⁸⁷ Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit, 1886, 118.

⁸⁸ *E. Pottier*, Les origines de la caricature dans l'antiquité (Annales du Musée Guimet, 41, 1916, 176); *W. Amelung* im *U. Thieme—F. Becker*, Allgemeines Lexikon d. bild. Künstler II, 1908, 210 f., *M. Collignon*, Geschichte d. griech. Plastik I, 148 f.

⁸⁹ Anfänge, 24, Anm. 39.

⁹⁰ AA 1935, 668 ff.

⁹¹ Dédale ou la statue de la Grèce archaïque, 1930, 549 f.

⁹² AA 1936, 54.

⁹³ Vgl. *E. Pottier*, Musée national du Louvre II, 707 ff.; *F. Studniczka*, Zeitschr. f. bild. Kunst, 1928/9, 130, *Rumpf*, I. c., 54 f., *G. Lippold*, R. M. 52, 1937, 47; *A. Greifenhagen*, AA 51, 1936, 379 f.; Jahrbuch 22, 1907, 103 f.; *S. Reinach*, Monuments nouveaux I, 1909, 35, u. a.

⁹⁴ Vgl. *Pfuhl*, M. u. Z. III, 146, 179, 184, 185, *Derselbe*, Die Anfänge, Taf. XI 1—4, XII 1.

⁹⁵ Vgl. *Salis*, Die Kunst d. Griechen,² 1923, 62 f.; *W. Waetzold*, Die Kunst des Porträts, 1908, 75 f.; *A. Plebe*, La nascita del comico nella vita e nell'arte degli antichi Greci, 1956, 76 f.

⁹⁶ Vgl. *F. Studniczka*, Zeitschr. f. bild. Kunst 62, 1928/9, 129; *Deonna-de Ridder*, L'art en Grèce, 1930, 217; *Deonna*, Du miracle grec au miracle chrétien II, 1946, 452.

⁹⁷ Vgl. *Salis*, I. c., 92 f.

⁹⁸ Vgl. *Dawkins*, The Sanctuary of Artemis at Sparta, 1929, 163 ff., Taf. 57—62; *M. Bieber*, Jahrbuch 32, 1917, 70 f.; *Pickard—Cambridge*, Dithyramb, 1927, 254 ff.; AJA 38, 1934, 107 ff., Taf. 10; *R. C. Bosanquet*, Annual of the British School XII, 1905/6, 342.

⁹⁹ Vgl. *J. Overbeck*, Geschichte der griechischen Plastik I², 1869, 74 f.; *Ch. Picard*, Manuel d'archéologie grecque I, 1935, 566; *Collignon*, I. c., I, 149 f.; *Springer—Wolters*, I. c., 195.

¹⁰⁰ Beiträge, 433.

¹⁰¹ Vgl. *Flinders-Petrie-E. A. Gardner*, Naukratis II, 1888, Taf. XVII 3; die Beischrift lautet: Ἀπελλαμόνειον — Πιθάκου μίμημα ἐ[μ]ι „Ich bin Abbild eines Affen.“ Über die Geschichte von Naukratis vgl. *H. Kees*, PWRE, s. v. Naukratis.

¹⁰² *Dédale* I, 1930, 545 f.; REG 1920, 301 f.

¹⁰³ Vgl. *Ch. Dugas*, L'antiquité classique 6, 1937, 10; *C. Robert*, Bild und Lied, 1881, 28, 129 ff.; *E. Bethe*, Die griechische Dichtung, 1924, 119 f.; *A. Rumpf*, Bonner Jahrbücher 135, 1930, 74 ff.; *F. Winter*, N. J. 1909, 690 ff.; *T. B. L. Webster*, Greek Art and Literatur, 1939, 5.

¹⁰⁴ Vgl. *Guglielmino*, La parodia, 13 ff.

¹⁰⁵ Vgl. *Čadík*, Úvod, 148 f. mit Liter.; *Pfuhl*, M. u. Z. I, 441 ff.

¹⁰⁶ *Strena Helbigiana*, 1900, 91 f.; *Pfuhl*, M. u. Z. III, Abb. 387.