

*Georg Simon Gerleigner*

Die attische Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr. ist bekannt als Feld aufsehenerregender Experimente mit den medialen Möglichkeiten von Bildern. Vergleichsweise unbekannt ist sie hingegen als Feld intermedialer Experimente, im Bereich des direkten Zusammenspiels von Bild und Schrift. Dieser Umstand überrascht insofern, als hier durch die Verwendung von Vaseninschriften die Möglichkeiten und Grenzen im Zusammenwirken von Bild und Schrift/Text ausgelotet werden – vielleicht sogar am weitestgehenden überhaupt in den Bildkulturen des antiken Griechenland und Rom.

Im folgenden möchte ich daher verschiedene Formen vorstellen, derer sich die attischen Vasenmaler im späten 6. und frühen 5. Jhs. v. Chr. bedienten, um durch die Kombination von Schrift und Bild die medialen Grenzen rein bildlicher Darstellung zu überwinden.

### **Frühe Vaseninschriften**

Der Einsatz von Schrift auf griechischen Vasen beginnt im späten 8. Jh. v. Chr., also einige Jahrzehnte nach der Erfindung des griechischen Alphabets.<sup>2</sup> Vaseninschriften wurden entweder vor dem Brand des Gefäßes aufgemalt oder, seltener, nach dem Brand in das Gefäß eingeritzt. Während die nachträglich eingeritzten Inschriften auch in späterer Zeit fast immer den Besitzer des Gefäßes angaben, es als Weihgeschenk für eine Gottheit auswies oder Markierungen von Händlern darstellten, änderte sich hingegen die Funktion von gemalten Inschriften rasch. Die frühesten gemalten Inschriften auf griechischer Keramik waren fast ausschließlich sogenannte Töpfersignaturen, doch schon etwa ab dem 2. Viertel des 7. Jhs. begannen die Inschriften,

---

1 Dieser Text stellt eine leicht überarbeitete Fassung meines Beitrags zur Tagung „Ikonotexte – duale Mediensituationen“ vom 17.–19.02.2006 in Rauschholzhausen dar. Ich danke den OrganisatorInnen Katharina Lorenz, Ivana Petrovic und Peter von Möllendorff und der Mommsen-Gesellschaft sehr herzlich für die spannende Tagung und auch für die Möglichkeit, mein Thema in diesem Rahmen vorzustellen.

Folgende Abkürzungen werden verwendet:

Add<sup>2</sup> = T. H. Carpenter – Th. Mannack – M. Mendonca, *Beazley Addenda* <sup>2</sup>(Oxford 1989)

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

ARV<sup>2</sup> = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters* <sup>2</sup>(Oxford 1963)

BAVN = Beazley Archive Vase Number, Nr. einer Vase im Beazley-Archiv (<http://www.beazley.ox.ac.uk>)

Burnyeat 1997 = M. F. Burnyeat, *Postscript on Silent Reading*, in: *CIQ* 47, 1997, 74–76

Csapo – Miller 1991 = E. Csapo – M. C. Miller, *The "Kottabos-Toast" and an Inscribed Red-Figured Cup*, in: *Hesperia* 60, 1991, 367–382

Gavrilov 1997 = A. K. Gavrilov, *Techniques of Reading in Classical Antiquity*, in: *CIQ* 47, 1997, 56–73

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

Heubeck 1979 = A. Heubeck, *Schrift, Archaeologia Homerica X* (Göttingen 1979)

Jeffery 1990 = L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece. A Study of the Origin of the Greek Alphabet and its Development from the Eighth to the Fifth Centuries B.C.* Revised Edition with a Supplement by A. W. Johnston (Oxford 1990)

Lissarrague 1990 = F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual* (Princeton 1990)

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

West 1992 = M. L. West, *Ancient Greek Music* (Oxford 1992)

2 Zur Entstehung des griechischen Alphabets s. DNP 1 (1996) 537–547 s. v. Alphabet (R. Wachter). Eine damals aktuelle Übersicht der Diskussion um die Datierung der Adaption des phönizischen Alphabets durch die Griechen bietet Heubeck 1979, 75 f.; vgl. dazu auch Jeffery 1990, 425–427.

vielfältigere Zwecke zu erfüllen. Diese Entwicklung wurde dadurch angetrieben, daß die Maler seit dieser Zeit ihre Inschriften in das figürlich bemalte Bildfeld integrierten.

Die Maler nutzten die Kombination der beiden Medien Schrift und Bild zunächst hauptsächlich, um die in den Vasenbildern dargestellten Figuren mit einem Namen zu versehen. Diese sogenannten Namensbeischriften, welche in vielerlei Gestalten und Funktionen auftreten und eine eigene Untersuchung erfordern würden, finden sich etwa ab der Mitte des 7. Jhs. zunächst nur gelegentlich auf nicht-attischer Keramik. Im Attischen lassen sie sich vermehrt erst auf Vasen des Nessos-Malers im letzten Viertel des 7. Jhs. nachweisen. **Abbildung 1**<sup>3</sup> zeigt dazu ein bekanntes Beispiel, den Halsfries der namensgebenden Amphora des Malers in Athen, um 610/600.<sup>4</sup> Mit dem beginnenden Aufschwung der attischen Keramik am Anfang des 6. Jhs. erlebten auch die Namensbeischriften den Anfang ihrer Blütezeit. Sie treten uns nun immer häufiger entgegen, oft in extrem gehäufte Form: Vom Maler Sophilos ist uns aus dem frühen 6. Jh. ein henkelloses Mischgefäß, ein Dinos, erhalten, den er mit langen figürlichen Friesen schmückte (**Abb. 2**)<sup>5</sup>. Für den oberen Fries wählte er eine Darstellung mit mythologischem Hintergrund, den Zug der Götter zum Haus des Peleus anlässlich seiner Hochzeit mit Thetis. Von den 41 Figuren sind alle inschriftlich benannt, einzig einige Figurengruppen wie Musen und Nymphen müssen sich eine „Sammelbezeichnung“ teilen. Hier läßt sich auch gut sehen, wie die meisten Maler Namensbeischriften im Bildfeld platzieren: Die Buchstaben verlaufen meistens entweder ungefähr senkrecht, in etwa der Körperform der Figur folgend, oder horizontal. In beiden Fällen „beginnen“ die Beischriften in der Regel in der Nähe des Kopfes, und zwar meist so, daß der erste Buchstabe (und nicht der letzte) dem Kopf am nächsten liegt. Oft stimmt die Richtung der Inschrift auch mit der Richtung überein, in die der Kopf einer Figur gewendet ist. Dieses Schema, an das sich zumindest in der ersten Hälfte des 6. Jhs. viele Maler hielten, von dem sie aber nicht selten aus Platzgründen abwichen, erleichterte die Zuordnung der Beischrift zu den Figuren, vor allem auf so vielfigurigen Darstellungen wie denen des Sophilos-Dinos.

Auf dem nur wenig später hergestellten berühmten Volutenkrater des Klitias und Ergotimos in Florenz (**Abb. 3. 4**)<sup>6</sup> geht nicht nur die Verwendung von Inschriften einen Schritt weiter. Klitias füllt fast alle Friese des riesigen Gefäßes mit mythologischen Szenen. Den Hauptfries bildet wiederum der Zug der Götter zur Hochzeit des Peleus und der Thetis. Klitias geht nun mit der Beschriftung der Szenen noch weiter als Sophilos: nicht nur benennt er die von Sophilos nur als Gruppe erfassten Musen einzeln, er versieht bekanntlich auch einige Tiere und sogar Objekte mit einer benennenden Inschrift. Ich möchte das Augenmerk aber auf die Platzierung der Töpfer- bzw. Maler-Signaturen auf dem Krater richten: Während die zwei Signaturen der Rückseite heute größtenteils zerstört sind, aber offenbar einfach untereinander horizontal rechtsläufig in einer freien Fläche über den Figuren angebracht sind (**Abb. 5**), sind die beiden Signaturen der Vorderseite in die Bilderpracht des Hauptfrieses eingebettet. Die Maler-Signatur (**Abb. 6**), „klitiasmegraphsen“, „Klitias hat mich gemalt“, verbindet den Handschlag von Chiron und Peleus mit dem Kantharos, der auf dem mit „bo[mós]“ bezeichnetem Altar steht, durch ein senkrechtliches Zeichenband. Wenn man mag, kann man sich die Inschrift sogar als ein „Tröpfeln“ der Buchstaben in das Gefäß vorstellen. Ähnlich originell die Signatur des Töpfers, „ergotimosmepoiesen“, „Ergotimos hat mich gemacht“ (**Abb. 7**): Zwar entspringt die Buchstabenfolge nicht direkt dem offenen Maul des Schimmels, doch kommt es dem Betrachter fast so vor, als entstammten die Worte dem Tier. Abseits der anderen Funktionen, die die

3 Alle Abbildungen angefertigt nach Dias und Photopappen des Instituts für Klassische Archäologie München.

4 Athen NM 1002; ABV 4.1, 679; BAVN 300025.

5 London BM 1971.11-1.1; Add<sup>2</sup> 10; BAVN 350099.

6 Florenz 4209; ABV 76.1; BAVN 300000.

Signaturen und Namensbeischriften gehabt haben, und zusätzlich zu dem ornamentalen Charakter, welchen die Buchstaben an sich gehabt haben, nutzen Klitias und andere Vasenmaler eben auch deren Platzierung, um zusätzliche formale Effekte zu erzielen.

Selbst Klitias benennt aber nicht alle der über hundert Figuren auf dem Gefäß. Manche fasst er wie Sophilos zusammen, so etwa die Moiren und Horen und die Silene und Nymphen in der Gefolgschaft des Dionysos, manche benennt er bezeichnenderweise gar nicht: Die widerstreitenden Parteien oder gar einzelnen Figuren im Fries auf dem Gefäßfuß etwa (**Abb. 8**) läßt der Maler anonym. Es handelt sich um die Darstellung des Kampfes der Pygmäen gegen die Kraniche, der Geranomachie. Luca Giuliani's Erklärung<sup>7</sup> für die Namenlosigkeit dieser Figuren auf diesem Gefäß scheint mir einleuchtend: Die Erwähnung der Geranomachie in einem Gleichnis der Ilias macht klar, daß hinter dem Stoff keine ausgefeilte Erzählung mit einem Handlungsverlauf steht, sondern daß sie als eine Art Naturereignis betrachtet wurde, welches sich in einer weit entfernten Region abspielt und ewig wiederholt.

Zudem hat Giuliani zu Recht betont,<sup>8</sup> daß die sehr große Zahl von Namensbeischriften auf dem Klitias-Krater unter anderem dazu diente, dem Betrachter die besonderen Fähigkeiten des Vasenmalers vor Augen zu führen. Klitias zeigte nicht nur, daß er lesen und schreiben konnte, was damals vielleicht keine Seltenheit, aber wohl auch nicht besonders weit verbreitet war, sondern er stellte vor allem auch seine große mythologische Kenntnis zur Schau. Da er zu dieser Zeit nicht auf Bücher zurückgreifen konnte, sondern sich seines Gedächtnisses und vielleicht einiger Notizen bedienen musste, war dieses detaillierte Wissen bis zu einem gewissen Grad exklusiv. Und diese Exklusivität steigerte gewiß den Wert des Gefäßes.

Der „Boom“ der Verwendung von Vaseninschriften, meist eben Namensbeischriften, seit dem ersten Viertel des 6. Jhs., und etwa auch der Umstand, daß die von Klitias und Ergotimos hergestellten, sogenannten Gordion-Schalen ihren Weg bis ins reiche Phrygien gefunden haben, obwohl sie außen „nur“ mit Schrift, nämlich den Töpfer- und Malersignaturen verziert waren, deuten darauf hin, daß sich, abseits von oder auch in der Folge der Wertschätzung der Namensbeischriften, allgemein Schrift auf Gefäßen zu einem wertsteigernden Element entwickelt hatte. Gründe dafür könnten sowohl die Wertschätzung der Schriftlichkeit durch die Oberschicht sein, als Zeichen von beinaher Exklusivität der Schreib- und Lesefähigkeit oder des Zugangs zu schriftlichen Quellen, und/oder am Gefallen am „Ornament“ Schrift, welches sich in dieser Hinsicht auch Analphabeten oder Anderssprachigen erschloß.

Gerade auch das etwa ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. auftretende Phänomen der sog. „Nonsens“-Inschriften läßt sich in diesem Sinne deuten und spricht für solch eine Entwicklung. Unter „Nonsens“-Vaseninschriften – übrigens ein meiner Meinung nach irreführender Begriff, für den wir eine Alternative suchen sollten – werden traditionell diejenigen Inschriften verstanden, deren Lesung keinen „Sinn“, d.h. lexikalisch-inhaltliche Verstehbarkeit ergibt. Ich würde aber soweit gehen, zu sagen, daß alle diese Inschriften einen „Sens“ hatten, und habe er nur darin bestanden, die Erwartung der Käufer an den Schmuck der Gefäße mit Bild und Schrift zu erfüllen. Zweifellos hatten viele von diesen Inschriften einen ähnlichen schmückenden Zweck, wie ihn in früherer Zeit die Füllornamente hatten. Wichtig ist festzustellen, daß Maler, die nicht lesen oder schreiben konnten, sich trotzdem bemühten, Schrift – oder so etwas ähnliches wie Schrift – auf ihren Vasen unterzubringen, sei es durch Nachmalen von Buchstaben, Erfindung buchstabenähnlicher Zeichen oder einfach nur durch das Anbringen von Punkten oder Strichen. Dabei schienen die Maler auch darauf zu achten, daß diese scheinbaren oder keinen lesbaren Sinn ergebenden Schriftzüge an die gleichen Stellen geschrieben wurden, an denen sonst auch

---

7 Giuliani 2003, 157 f.

8 Giuliani 2003, 153.

Namensbeischriften zu finden sind.

Daß „Nonsens“-Inschriften eben entgegen ihren irreführenden Namen bewußt und sogar vom gleichen Maler zusammen mit problemlos lesbaren Inschriften eingesetzt werden können, zeigt der bekannte Aryballos des Nearchos in New York (**Abb. 9**)<sup>9</sup>. Wie eben beim Klitias-Krater sehen wir die Darstellung des Kampfes der Pygmäen gegen die Kraniche. Nur: was bei Klitias fehlte, liefert uns Nearchos' Maler nach – zumindest scheinbar: Zwischen den Figuren tummeln sich nämlich Buchstaben, die zwar keine griechischen Worte darstellen, aber eben nicht völlig sinnlos aneinandergereiht sind. Man kann sie zumindest aussprechen, ohne sich die Zunge allzusehr zu verrenken. Vermutlich wollte der Maler dem „Leser“ das exotische Wesen dieser Begebenheit aufzeigen; der Kampf tobt schließlich am Rande der bewohnten Welt; dort spricht man kein Griechisch, wer dort lebt, trägt keinen griechischen Namen. Daß der Maler aber „echtes“ Griechisch schreiben konnte und nicht nur abmalte, beweist er uns schließlich auf der Rückseite des Henkels (**Abb. 10**). Die bei einer ihrer typischen Beschäftigungen dargestellten Silene sind mit Namen versehen, die recht unzweideutig auf ihre momentane Tätigkeit anspielen. Wichtig ist mir hier eine neuartige Verwendung von Inschriften: Im Rücken des linken Silenen namens „Dophios“, also des „Weichkneters“, ist „chairei“ zu lesen, „er hat Freude“. Diese Beischrift fungiert hier als eine Art zweite Namensbeischrift; sie charakterisiert die Figur in ähnlicher Weise wie ihr „sprechender“ Name. Die dabei getroffene Aussage geht nur wenig oder gar nicht über das hinaus, was der Betrachter ohnehin sehen oder plausibel vermuten kann. Schwieriger und unsicher wird es bei der Interpretation der Inschriften im Rücken des rechten Silenen. Die oberste, „haoi“, läßt sich vielleicht mit der mittleren, „lei“, zusammenlegen; das Ergebnis erinnert aufgrund der Endung an „chairei“, nur leider ist kein dazu passendes Verb bekannt, und es ist vielleicht auch nicht sinnvoll, nach einem zu suchen. Erklärungsbedürftig wären dann sowieso immer noch die unteren drei Buchstaben, „bre“. Handelt es sich bei den Buchstabenfolgen womöglich um die Laute, welche die drei Figuren gerade von sich geben? Dafür würden vielleicht die geöffneten Mäuler der beiden am Rande stehenden Figuren sprechen.

Eine ähnliche Vermischung von sprachlich verstehbaren und nicht-verstehbaren Beischriften findet sich auf der berühmten Bandschale der Meister Archikles und Glaukytes in München (**Abb. 11**)<sup>10</sup>. Sie ist ein wenig jünger als der gerade besprochene Aryballos und datiert um die Jahrhundertmitte. In unserem Zusammenhang sind vor allem zwei Phänomene wichtig, die zeigen, wie anspruchsvoll die Vasenmaler schon zu dieser Zeit mit dem Betrachter oder Leser umgingen: Zum einen die Namensbeischrift der zweiten Figur von links. Sie ist die einzige bärtige Figur im Theseus-Minotauros-Fries und ist mit dem Namen „Simon“ bezeichnet. Stellt man die Buchstaben des Namens um, erhält man niemand geringeren als „Minos“, dessen Tochter Ariadne samt passender Namensbeischrift rechts vom kämpfenden Paar zu sehen ist. Zum anderen ist die Inschrift über dem mit Minotauros kämpfenden Helden Theseus interessant. Der Vasenmaler hat darauf verzichtet, diesen prominenten Platz der Namensinschrift zu widmen, welche zwischen die Beine des Heroen gerutscht ist. Stattdessen liest man: „eutilas“. Natürlich könnte es sich um eine der vereinzelt nicht-verstehbaren Inschriften dieses Gefäßes handeln; zudem beginnen auffällig viele von diesen mit der Silbe „eu“. Allerdings läßt sich dagegen einwenden, daß der Maler, der ja eindeutig schreiben konnte, diesen zentralen Platz viel wahrscheinlicher für eine besondere Pointe reservierte. Man könnte hier beispielsweise mit ein wenig wohlwollender Phantasie den Aorist von „tillein“, „rupfen“, sehen, „eutilas“ würde also „du hast gut gerupft“ heißen. Eine „Sprecherin“ dieses Wortes würde sich auch leicht finden

9 New York 26.49; ABV 83.4; BAVN 300770.

10 München 2243; ABV 160.2, 163.2; BAVN 310552.

lassen, schließlich beginnt die Inschrift an der geöffneten Hand der neben Theseus stehenden Athena. Nur was meint sie mit „rupfen“? Bezieht es sich im übertragenen Sinn auf das „Rupfen“ des Minotauros-Fells, oder auf das „Rupfen“ der Saiten der Lyra, welche sie in der Hand hält und die mit einer eigenen Beischrift versehen ist? Das Verb ist jedenfalls in beiden Bedeutungen überliefert. Aber es scheint mir doch zumindest klar, daß hier prinzipiell ein Wort gemeint war, das vom Betrachter mit dem Bild in eine direkte Verbindung gebracht werden sollte.

Selbst wenn die beiden vorgestellten „Schriftspiele“ auf dem Gefäß tatsächlich als solche gemeint waren, was ich für wahrscheinlich halte, handelt es sich dabei natürlich nicht um den „Normalfall“ der Verwendung von Vaseninschriften. Solch komplexe Anspielungen durch Beischriften wie diese stehen auf der obersten Qualitätsstufe der Vasenmalerei dieser Zeit. Allerdings zeigen uns solche Fälle, daß man sich zu bemühen beginnt, die Möglichkeiten des Bildes nicht nur durch die Ikonographie, sondern auch durch andere Elemente, vor allem eben Beischriften, zu erweitern.

Eventuell vom gleichen Maler ist uns ein kleines, wenig bekanntes Schalenfragment von der Athener Agora überliefert, welches ohne Zweifel eine der dargestellten Figuren tatsächlich „sprechen“ lässt (**Abb. 12**)<sup>11</sup>: Hinter dem Zuschauer bei einem Brettspiel liest man, seiner Körperform folgend, „ego de tetara“, „und ich hab' vier“. Aufgrund des Personalpronomens scheint es sich hier eindeutig um einen Ausspruch des Brettspielers zu handeln; man darf sich auf der linken Seite des Spieltisches eine Figur vorstellen, die seinerseits ihr Würfelergebnis oder dergleichen verkündet. Der Mund unseres Spielers - und auch des Zuschauers - ist allerdings verschlossen, und die Inschrift ist nicht direkt an ihrem zugehörigen Sprecher platziert (wenn auch so nahe, wie es der Platz erlaubt).

Einen Schritt weiter geht ein berühmter Vorläufer für die dann im letzten Viertel des 6. Jhs. einsetzende Experimentierfreude mit den medialen Möglichkeiten der Kombination von Vasenbild und Schrift, die bekannte Halsamphora des Exekias im Vatikan, die auf die Jahrzehnte 540/30 v. Chr. datiert wird (**Abb. 13**)<sup>12</sup>. Zwar sind die Münder der beiden Brettspielenden, mit Namensbeischriften versehenen Helden Achilleus und Aias geschlossen, aber die Worte, die uns ihre Würfelergebnisse mitteilen – „tesara“, also „vier“ für den links sitzenden Achilleus, und nur „tria“, „drei“, für seinen Gegenspieler Aias –, kommen eindeutig aus der Richtung ihrer Münder, bei denen die Inschriften auch jeweils ihren Anfang haben. Ich glaube, nicht nur der moderne Betrachter kann nicht anders, als diese so platzierten Schriftzüge als gesprochene Worte zu verstehen; übrigens wohl auch dann, wenn er sie nicht lesen kann. Die dahinterstehende „Abstraktionsleistung“ spiegelt sich m.E. auch in einem geläufigen homerischen Formelvers, zu dem diese Art der Darstellung wie eine bildliche Umsetzung erscheint. Etwa Ilias 4,350: „Atreide, welch' Wort entfloh dem Gehege Deiner Zähne?“ Nun, wenn der Betrachter die Inschriften aber lesen kann und sie liest, bekommt er zwei wichtige Informationen. Zum einen etwas, was er durch das Bild schon erfahren hat: Die beiden Helden sind mit einem Spiel beschäftigt. Darüber hinaus bekommt er noch eine weitere, scheinbar banale Information: Achilleus gewinnt. Diese Aussage wird nicht nur durch das mögliche Hintergrundwissen des Betrachters gestützt – Achilleus ist der bedeutendere Held von beiden –, sondern auch durch die Ikonographie: Der Helm macht ihn größer als Aias, außerdem ist es der Betrachter von den meisten anderen Vasenbildern dieser Zeit gewohnt, daß die siegreiche Partei von links nach rechts kämpft. Inschriften und Bild gehen hier bei der Charakterisierung des Helden Hand in Hand. Wichtig ist: Die Inschriften können den Eindruck wörtlicher Rede meiner Meinung nach selbst dann erwecken, wenn der Betrachter die Inschrift nicht lesen kann. Daß die Münder der

11 Athen Agora Museum P30782; BAVN 45036.

12 Vatikan 344; ABV 145.13; BAVN 310395.

„sprechenden“ Figuren hier und auf manchen anderen Darstellungen geschlossen sind, ist wohl damit zu erklären, daß zu dieser Zeit der offene Mund eine ikonographische Pathosformel darstellte, die daher für das „Sprechen“ nicht angemessen gewesen wäre.

### Die Zeit der Experimente: Das späte 6. und frühe 5. Jh. v. Chr.

Einen neuen Impuls bekommt die originelle Verwendung von Vaseninschriften dann mit den aufsehenerregenden Bildexperimenten der frühen rotfigurigen Vasenmaler ab dem letzten Viertel des 6. Jhs.. Auch quantitativ nimmt die Verwendung von Schrift auf attischen Vasenbildern in dieser Zeit wieder zu.

Die rotfigurigen Maler der sogenannten „Pioniergruppe“ setzten Schrift sehr häufig auf Darstellungen des Symposions ein. Relativ oft lassen sie darin auch Hetären zu Wort kommen, die Kottabos spielen und mit einem Spruch ihre „Neige“ einer Person widmen.<sup>13</sup> Auf dem Schulterbild einer Hydria des Phintias hier in München um 520/10 (**Abb. 14**)<sup>14</sup> können wir die Worte „toi tendi“ aus dem Mund der linken Hetäre entspringen sehen. Höchstwahrscheinlich gehört auch die Inschrift rechts davon, „Euthymidei“, dazu, als Vokativ des Angesprochenen, übrigens ein anderer Vasenmaler dieser Gruppe. In dieser Verkürzung ist es nicht leicht zu verstehen, was die Hetäre sagt. Weitere Beispiele können uns aber den Sinn ihrer Worte erschließen. Auf einem etwa gleichzeitigen Psykter des Euphronios in St. Petersburg (**Abb. 15**)<sup>15</sup> können wir eine längere Variante dieses Spruchs lesen: „tin tande latasso“ steht da, was im klassischen Griechisch wahrscheinlich soviel wie „soi tende latago“ heißen würde, „für Dich werfe ich diesen Weinrest“.

Auch Trinksprüche, die wir seit der Jahrhundertmitte für sich alleinstehend auf den Außenseiten von Band- und Kleinmeisterschalen antreffen, werden vermehrt Teilnehmern des Symposions in den Mund gelegt.<sup>16</sup> Ein Beispiel dafür ist eine Trinkschale des Oltos in Madrid (**Abb. 16**)<sup>17</sup>, auf der die rechte, gelagerte Hetäre der linken, die Flöte spielt, eine Trinkschale reicht, mit der Aufforderung „pine kai sy“ – „trink auch Du“. Diese Aufforderung wird, wie François Lissarrague dazu schreibt, gleichsam zusammen mit der Schale weitergereicht. Dazu passt, daß die Richtung der Inschrift mit der Richtung der Armbewegung übereinstimmt. Lissarrague hat überzeugend dargelegt, wie solche von einer gemalten Figur „gesprochenen“ Inschriften in Symposionszenen die Grenzen des Bildes überschreiten. Es spricht nämlich einiges dafür, daß die Vaseninschriften – vor allem eben kurze Sätze – laut gelesen wurden. Eine Tradition des Leselesens gab es wohl schon immer<sup>18</sup> und fand dann im Laufe des 5. Jhs. weitere Verbreitung. Doch gerade im Kontext des geselligen Symposions, bei dem diskutiert und rezitiert wurde, liegt es nahe anzunehmen, daß Vaseninschriften durchaus auch auf die mindestens ebenso weit verbreitete Art zu lesen, nämlich laut, ausgesprochen wurden. Durch das laute Lesen nun beispielsweise der letztgenannten Inschrift wurde der Betrachter-Leser angeregt, es der Hetäre gleich zu tun und vielleicht mit den gleichen Worten die Trinkschale weiterzureichen. Die Inschrift war somit auf zwei Ebenen präsent: im gemalten wie im realen Symposion.

13 s. dazu auch Csapo – Miller 1991.

14 München 2421; ARV<sup>2</sup> 23.7; BAVN 200126.

15 St. Petersburg 644; ARV<sup>2</sup> 16.15; BAVN 200078.

16 s. dazu Lissarrague 1990, 59–67.

17 Madrid 11.267; ARV<sup>2</sup> 58.53; BAVN 200443.

18 Zur Frage des Laut- und Leselesens in der Antike s. Gavrilo 1997, der sich kritisch mit der (damaligen?) *communis opinio* und den Quellen, auf der diese basiert, auseinandersetzt. Gavrilo kann dort, unterstützt von Burnyeat 1997, m. E. überzeugend nachweisen, daß „leise lesen“ nicht so extrem selten war, wie von der früheren Forschung behauptet, sondern sehr wahrscheinlich alltäglich.

Gut zutreffen würde dies auch auf andere Symposionsdarstellungen mit Inschriften. Es ist eine nicht geringe Zahl von Bildern überliefert, wie etwa das Innenbild einer Schale in Athen um 500 (**Abb. 17**)<sup>19</sup>, die einen Symposiasten singen lassen, in diesem Fall „o paidon kalliste“, „oh Schönster der Knaben“. Dies erinnerte schon die Gelehrten im 19. Jh. an den Beginn eines Hexameters des spätarchaischen Dichters Theognis. Auch das Innenbild einer Schale des Duris aus dem späten ersten Viertel des 5. Jhs. in München (**Abb. 18**)<sup>20</sup>, welches eine ähnliche Szene zeigt, wurde mit einer Theognis-Stelle verbunden: das „ou dynamou“ des bärtigen Atheners war vielleicht ein Zitat von Theognis 939, „ou dynamai“, „ich vermag nicht“. Aus der Überlieferung wissen wir, daß die Werke des Theognis während Symposien des 5. und 4. Jhs. vorgetragen wurden; die Vasenbilder geben darüber nicht nur Auskunft, sondern erfüllten noch einen anderen Zweck im Sinne Lissarragues: Der Benutzer der Schale mag sich nach dem Vorlesen der wenigen Worte auf dem Vasenbild dazu inspiriert gefühlt haben, das Distichon oder Gedicht zu vervollständigen. Indem sie so die Grenzen des Bildes zur Realität sprengten, konnten die Vasenbilder gerade durch die Hilfe der Inschriften Teil der anspruchsvollen Symposionskultur werden.

Auf einer Halsamphora des Euphronios in Paris singt ein leierspielender junger Symposiast Worte, die stark denen eines uns überlieferten Sappho-Fragments ähneln. Die Dichterin selbst ist, versehen mit einer Namensbeischrift, auf einem Kalathos in München dargestellt (**Abb. 19**)<sup>21</sup>, dessen Bilder uns eine weitere Ebene der medialen Funktion von „gesprochenen“ Inschriften geben. Es handelt sich um die Verknüpfung mit dem Medium der Musik. Sappho befindet sich hier nämlich in Gesellschaft eines Kollegen: Der lyrische Dichter Alkaios spielt wie sie auf seinem Instrument, und noch mehr: Aus seinem geöffneten Mund strömen eine Reihe von Zeichen, die wie Omikra aussehen. Alkaios scheint entweder sein Instrument zu stimmen, oder der Maler hat die Laute, die er von sich gibt und die mit den Tönen seines Instruments zusammenklingen, sozusagen summarisch wiedergegeben. Man kennt so etwas ähnliches aus modernen Comics, in denen Musiknoten in die Nähe eines Instruments gemalt sind oder die Sprechblase umgeben.

Das Phänomen zeigt sich sehr schön bei einigen anderen Darstellungen, die zudem belegen, daß auch die schwarzfigurigen Maler dieser Aufbruchszeit versuchten, mit den Erfindungen ihrer modernen rotfigurigen Kollegen mitzuhalten: auf einem Skyphos in Madison, Wisconsin etwa (**Abb. 20**)<sup>22</sup>, welcher ins letzte Viertel des 6. Jhs. datiert und einen Leierspieler zeigt, von dessen geöffnetem Mund in hohem Bogen eine Reihe von unzusammenhängenden Buchstaben und Pseudo-Buchstaben über sein Instrument nach unten laufen. Ob der Vasenmaler hier nicht schreiben konnte, ihm kein Lied einfiel oder es ihm gar nicht darum ging, etwas „Sinnvolles“ hinzuschreiben, kann man wohl nicht entscheiden. Mir scheint es aber durchaus möglich, daß er in der Absicht, Töne im Bild darzustellen, in Ermangelung eines musikalischen Notensystems oder in dessen Unkenntnis und daher diese Lösung ersonnen hat.

Einen anderen Weg ging der Sappho-Maler auf einem in etwa gleichzeitigem Epinetron-Fragment aus Eleusis (**Abb. 21**)<sup>23</sup>. Hier ist eine Amazone, die in eine Trompete bläst, von der Buchstabengruppe „HOTETOTOT“ umgeben; es liegt nahe, darin eine Onomatopoesie zu sehen, eine Nachahmung der Laute, die „im Bild“ zu hören sind. Die ebenfalls in diese Zeit zu datierende Berliner Strickhenkelamphora des Smikros (**Abb. 22**)<sup>24</sup> zeigt ein ähnliches Bild, könnte aber in seiner Verwendung von Schrift/Text noch etwas weiter gehen. Ein Silen namens namens

19 Athen 1357; BAVN 9534.

20 München 2646; ARV<sup>2</sup> 437.128; BAVN 205174.

21 München 2416; ARV<sup>2</sup> 385.228; BAVN 204129.

22 Elvehjem 1979.122; BAVN 5153.

23 Eleusis 465; BAVN 7965.

24 Berlin 1966.19; Para 323.3BIS; BAVN 352401.

„Terpaulos“, also der, „der mit dem oder sich am Aulos erfreut“ (ein Name, der gut zu dem passt, was man auf dem Bild sehen kann), bläst hier so stark in sein Instrument, daß von dessen Ende die Silben „NETE NARENETE NETO“ herunterpurzeln. Auch hier handelt es sich zunächst einmal wiederum um eine Onomatopoesie. Allerdings gibt es zwischen diesen lautmalerischen Silben eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu zwei Grundbezeichnungen für musikalische Noten – nämlich „NETE“ und „PARANETE“ –, die uns erstmals beim pythagoreischen Philosophen Philolaos aus der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. überliefert sind, sehr wahrscheinlich aber auf eine ältere Tradition zurückgehen.<sup>25</sup> Stimmt diese zugegebenermaßen ein wenig spekulative Verbindung, wäre dies ein Indikator für ein recht hohes Niveau der Abstraktion, zu welchem die frühen rotfigurigen Maler fähig waren. Es stellt sich auch hier die Frage nach der Verbreitung von Schriftlichkeit – oder möglicherweise auch nach der Stellung der Maler des nicht nur in Athen beliebten Symposionsgeschirrs.

Die Mehrzahl der Vaseninschriften mit „wörtlicher Rede“ läßt sich im Bereich der Symposionsszenen finden. Es gibt außerdem zeitgleich mit diesen einsetzend noch eine ganze Reihe von meist erotischen Bildern, auf denen von einer gemalten Figur „gesprochene“ Worte offensichtlich zum Lachen anregen sollten, etwa in der Art eines modernen Bilderwitzes. Ein Beispiel dafür ist das fragmentierte Tondobild einer Schale des Panaitios-Malers in Boston (**Abb. 23**)<sup>26</sup>, das ein Gespräch zwischen einem älteren bärtigen und einem jüngeren bartlosen Mann zeigt. Der Ältere, dessen Blick und Hand auf die untere Körperregion des Jugendlichen fixiert sind, sagt „eason“ – „laß“ zu ergänzen: „mich“, die Reaktion des Bedrängten lautet „ou pausei“, also in etwa: „hörst du nicht auf“. Ein wenig derber, aber sicher ebenfalls witzig gemeint ist die Aufforderung eines Mannes, wiederum auf dem Innenbild einer Bostoner Schale (**Abb. 24**)<sup>27</sup>: „heche hesychos“, „halt still“, weist er seine Partnerin während der scheinbar komplizierteren Suche nach der richtigen Position an.

Es ließen sich noch weitere Beispiele verschiedener Art für die originelle Verwendung von Vaseninschriften als wörtliche Rede finden. Die meisten von ihnen haben gemeinsam, daß sie wie die oben diskutierten Inschriften vermehrt ab dem letzten Viertel des 6. Jhs. auftreten und sich bis ins erste Viertel des 5. Jhs. fortsetzen; die wenigsten verraten zudem mehr über das Bild, als der Betrachter vor und nach dem Lesen der Inschrift sah. Meist erweitern sie das Bild nur geringfügig, im Fall der „Bilderwitze“ fügen sie allerdings humorvolle Pointe hinzu. Oft aber verstärken sie nur die durch die Ikonographie vermittelte Aussage, wie man es auch bei „sprechenden“ Namensbeischriften beobachten kann.

Wichtiger für das Verständnis der Funktionsweise dieser Medienkombination sind mir andere Bilder; mit Inschriften, die zwar „wie gesprochen“ aussehen, die man sich aber nicht zwangsläufig als von der Figur tatsächlich gesprochen vorstellen muß. Ein interessantes Beispiel dafür ist das Außenbild einer Schale des Brygos-Malers um 480/70 (**Abb. 25**)<sup>28</sup>, auf der die Namensbeischriften wie von den Figuren „gesprochen“ aussehen. Hier ist einigermaßen klar, daß die Wörter nicht als direkte Wiedergabe wörtlicher Rede zu verstehen sind. Komplexer sind zwei weitere Beispiele: Zum einen das Schaleninnenbild des Euphronios in München (**Abb. 26**)<sup>29</sup>, dessen „Leagros Kalos“-Inschrift zum Teil vom Pferd gewiebert zu werden scheint, zum anderen ein weiterer Schalentondo um 500 in London (**Abb. 27**)<sup>30</sup>, der wiederum ein Paar in prekärer Situation zeigt. Wieder ist es eine „Leagros Kalos“-Inschrift, deren zweiter Teil witzigerweise

25 s. dazu West 1992, 219 f.

26 Boston 65.873; Para 360.74QUATER; BAVN 275918.

27 Boston 1970.233; ARV<sup>2</sup> 444.241; BAVN 205288.

28 London E65; ARV<sup>2</sup> 370.13, 398; BAVN 203912.

29 München 2620; ARV<sup>2</sup> 16.17; BAVN 200080.

30 London E816; ARV<sup>2</sup> 315.2; BAVN 203238.



auch als Ausdruck der (Vor-)Freude des Mannes verstanden werden kann, von dessen Mund ausgehend die Inschrift angebracht ist. Den Malern dieser Gefäße, die daneben gelegentlich auch tatsächliche „wörtliche-Rede“-Inschriften einsetzten, ging es offenbar nicht allein darum, diese Art der Platzierung von Inschriften zu benutzen, um Figuren tatsächlich etwas sprechen zu lassen. Genauso, wenn nicht viel häufiger, genügte es ihnen, es so aussehen zu lassen, als ob eine Figur spräche. Offenbar empfanden sie es als witzig und/oder ästhetisch ansprechend, die Inschriften aus geöffneten Mündern gleichsam ausströmen zu lassen. In jedem Fall war es weniger langweilig bzw. reizvoller, als die Namen „brav“ neben die Figuren zu schreiben.

### Das Rätsel der Sphinx: Sprechende Figuren auf mythologisch-narrativen Vasenbildern

Zuletzt noch zu einer aufschlußreichen Gruppe von Vasenbildern, die bei meiner bisherigen Besprechung überraschenderweise völlig gefehlt haben, deren Analyse hinsichtlich der Verwendung von Beischriften auf ihnen allerdings sehr aufschlußreich ist und einige Fragen aufwirft: den Bildern mit narrativ-mythologischem Inhalt. Abgesehen von Namensbeischriften bedienen sich die Vasenmaler nämlich bei mythologischen Szenen fast gar nicht der eben skizzierten, neu entwickelten Art und Weise, ihre Bilder mit Hilfe von Inschriften um eine Dimension zu erweitern.

Eines der wenigen Beispiele, die ich finden konnte, ist die Schale des Sosias in Berlin (**Abb. 28**)<sup>31</sup>, die um ca. 490/480 v. Chr. datiert. Zu sehen ist eine Götterprozession, die Einführung des Herakles in den Olymp. Herakles selbst ist der vorletzte der Reihe, die auf Zeus ausgerichtet ist, der sich am anderen Ende des Frieses auf der anderen Seite der Schale befindet. Herakles hat die rechte Hand erhoben, über ihr ist zu lesen, wobei sich der erste Buchstabe am Mund des Halbgottes befindet: „Zeu phile“, „lieber Zeus“. Herakles grüßt also seinen Vater, der korrekt im Vokativ genannt wird. In diesem Sinn läßt sich nun auch seine Geste besser deuten, und vielleicht auch sein Blick. Er ist nicht auf irgendeine der vor ihm stehenden Figuren gerichtet, sondern auf die wichtigste Person, den Göttervater am anderen Ende des Frieses. Obwohl sie soweit voneinander entfernt und nicht im gleichen Bildfeld zu sehen sind, wird durch die Inschrift eine Verbindung zwischen den beiden wichtigsten Personen dieser mythologischen Szene geschaffen, die ohne sie so nicht zu sehen wäre. Die Inschrift schafft es also, ihrem Leser noch eine weitere Information zum Bild hinzuzugeben. Doch auch hier wird, wie in fast allen anderen Vasenbildern mit Inschriften dieser Art, keine völlig neuartige und im Bild überhaupt nicht sichtbare Aussage getroffen. Allerdings kann man sich fragen, inwieweit die Möglichkeit, eine Inschrift auf eine solche Art zu verwenden, die Ikonographie, also etwa die voneinander entfernte Platzierung der beiden Hauptfiguren, überhaupt erst ermöglicht hat.

Äußerst aufschlußreich scheint mir schließlich die Verwendung von Inschriften in der Ikonographie des Mythos von der Thebaner Sphinx. Auf den wenigen Fragmenten einer schwarzfigurigen Hydria in Basel (**Abb. 29**)<sup>32</sup>, die der Leagros-Gruppe zugewiesen werden und die ins letzte Viertel des 6. Jhs. datiert werden, zeigt sich ein hochgradig origineller Umgang mit der Schrift: über den Köpfen der erregten Thebaner ereignet sich ein Buchstabengewitter, das sozusagen die „Lösungsvorschläge“ der Bedrängten wiederzugeben scheint. Die nicht verständlichen Worte scheinen teils von der Sphinx auszugehen, teils auf sie zuzulaufen, teils von den Bürgern auszugehen. Der Maler hatte sich hier bemüht – und es ist ihm meines Erachtens gelungen –, einen durchaus nicht unwichtigen Aspekt des Mythos ins Bild zu setzen, nämlich das Rätsel bzw. das vergebliche, chaotische Rätselraten, welches durch den „Buchstabensalat“

31 Berlin F2278; ARV<sup>2</sup> 21.1; BAVN 200108.

32 Basel Slg. Cahn 855; BAVN 43112.

deutlich zum Ausdruck kommt.

Das letzte Bild, das ich besprechen möchte, veranschaulicht auf ähnliche, aber wiederum andersartige Weise den hochanspruchsvollen und sehr bewußten Umgang mit der Schrift. Auf dem Innenbild der berühmten Schale des Ödipus-Malers (**Abb. 30**)<sup>33</sup> um 480/470 v. Chr. im Vatikan sitzt die Sphinx nun allein Ödipus gegenüber. Der tragische Held blickt, den Kopf konzentriert auf eine Hand gestützt, zu dem Fabelwesen auf, welches eine Folge von sechs Buchstaben von sich gibt, die in etwa von der Höhe ihres, allerdings geschlossenen, Mundes ausgehen (**Abb. 31**). Trotzdem besteht kein Zweifel, daß es sich um Worte handelt, die von der Sphinx gesprochen werden, denn es handelt sich bei der Inschrift „kai tri“, um den Anfang eines Hexameters, der uns als Teil des Rätsels der Sphinx überliefert ist. Bezeichnenderweise stellen die Worte aber nicht den ersten Vers des Rätsels dar. Dies und die Tatsache, daß das zweite Wort nicht komplett ausgeschrieben ist, suggeriert dem Betrachter/Leser wieder, daß das Bild quasi eine Momentaufnahme zeigt. Die Sphinx hat schon begonnen, das Rätsel auszusprechen, aber sie ist noch nicht fertig, sie ist gerade dabei. Auch die Tatsache, daß der Vasenmaler den Anfang eines Hexameters ausgewählt hat, scheint mir bezeichnend. So konnte der Leser das Rätsel leicht wiedererkennen – es ist nicht unplausibel, anzunehmen, daß es eine Art „Kinderreim“ gab, eben jenes Hexametergedicht in verschiedenen Variationen, mit dem sich die Leute damals das Rätsel merken konnten. Wie bei einigen der oben erwähnten Inschriften mögen die ersten Worte des Hexameters angeregt haben, das ganze Rätsel zum Besten zu geben. Und schließlich: Gerade auch die Worte, die ausgewählt wurden, wurden sehr wahrscheinlich mit Bedacht ausgewählt: Sie besitzen nicht nur die gerade erwähnten Vorzüge, den Anfang eines Verses zu bilden, sondern sie geben die Stelle wieder, die den Witz des Rätsels ausmachen und es eigentlich so schwer machen. „Kai tri“, „und drei“, zu ergänzen: „Füße“, soll das im Rätsel gesuchte Wesen am Abend besitzen. Ein Wesen mit vier Beinen am Morgen und zwei am Mittag mag man sich ja noch vorstellen können, aber die Sache mit den drei Beinen bringt den nötigen Dreh in die Aufgabe, an der schließlich viele der Ratenden scheiterten und dafür mit ihrem Leben büßen mussten.

Diese beiden anspruchsvollen Beispiele haben, denke ich, noch einmal gezeigt, auf welchem hohem Niveau die Vasenmaler Inschriften einsetzen konnten. Umso erstaunlicher ist es, daß nur zwei, drei andere der über hundert erhaltenen Darstellungen des Sphinx-Mythos sich Inschriften bedienen. Gerade hier würde es sich doch anbieten, jedenfalls aus unserer Sicht und in Anbetracht der wenigen exzellenten Beispiele.

Dies führt uns wieder zurück zu der Frage, warum auch in den anderen mythologischen Vasenbildern die Inschriften nicht viel stärker genutzt wurden, um beispielsweise mythologische Zusammenhänge zu erschließen oder die dargestellte Szene noch genauer zu spezifizieren. Man braucht nicht viel Phantasie, wenn man sich die vorher gezeigten Bilder mit „sprechenden“ Figuren durch den Kopf gehen läßt, um sich viele Möglichkeiten auszudenken, wie die Vasenmaler „sprechende“ Figuren hätten nutzen können, um ihre Bilder noch anspruchsvoller und gehaltvoller zu gestalten. Die Möglichkeiten waren vorhanden. Doch es lag offensichtlich nicht im Interesse der Vasenmaler. Warum?

### **Keine Comics: Abschließende Überlegungen**

Eine endgültige oder gar befriedigende Antwort auf diese Frage werde ich nicht liefern können. Ich möchte lediglich ein paar Überlegungen skizzieren, die uns vielleicht helfen, die Verwendung von Schrift auf den attischen Vasenbildern zu verstehen oder zumindest zu diskutieren. Zunächst müssen wir uns klar machen, daß die Frage nach der geringen Nutzung von solchen Inschriften

---

33 Vatikan 16541; ARV<sup>2</sup> 451.1; BAVN 205372.

in mythologisch-narrativen Bildern zu sehr von einem modernen Verständnis von Bild-Text-Kombinationen geprägt ist. Wir sind überall umgeben von Plakaten, Postern, Karikaturen und Comics, in denen Bild und Schrift bzw. Text auf unterschiedlichste Weise kombiniert werden. Im Athen des 6. Jhs. nahm der Analphabetismus zwar im Laufe der Zeit immer mehr ab; doch wie weit die Schriftlichkeit tatsächlich verbreitet war, kann man wohl nicht genau sagen. Auch hatte sich in den Jh.en vorher schon in der griechischen Kunst eine Fähigkeit herausgebildet, komplexe Aussagen und auch erzählerische Handlung hauptsächlich mit Hilfe von Bildern auszudrücken. Von daher lag es wahrscheinlich nicht sehr nahe, zu diesem Zweck Inschriften zu benutzen. Dafür mag auch die vorher geäußerte Beobachtung sprechen, daß die Inschriften nur selten über das aus dem Bild Erschließbare hinausgehen, sondern meist nur den Inhalt des Bildes bestätigen oder verstärken.

Natürlich sind in diesem Zusammenhang die Namensbeischriften nicht zu vergessen, die in der Vasenmalerei schon früh und dann häufig auftauchen. Auch bei ihnen ist zu diskutieren, inwieweit sie dem Zweck dienen, erzählerische Zusammenhänge anschaulich zu machen. Zwar gibt es einerseits Ikonographien, die sich dem Betrachter nur dann als Szenen aus dem Mythos eröffnen, wenn den Figuren Namen beigeschrieben sind; fehlen diese Inschriften, kann es sich genausogut um die Darstellung von Zeitgenossen handeln. Andererseits waren viele der inschriftlich benannten Figuren wie etwa die Götter aufgrund ihrer Ikonographie leicht erkennbar, und trotzdem wurden ihre Namen beigeschrieben. Dies mag auch andere Gründe gehabt haben, wie etwa Gefallen an der Ornamentalität der Schrift an sich.

Jedenfalls, zu einem wirklichen Gebrauch von Schrift zur Erschaffung einer im Bild erzählten Geschichte kommt es bei den narrativ-mythologischen Bildern nicht. Die Vasenbilder mit sprechenden Figuren stellen also keine Comics dar im Sinne einer Sequenz von Bildern, die mit wörtlicher Rede in Sprechblasen versehen sind und eine Geschichte erzählen. Einige der gezeigten Beispiele kommen allerdings recht nahe an eine andere moderne Form heran, nämlich den Cartoon oder Bilderwitz.

Bezeichnend für die Funktion der Schrift scheint mir ein anderer Befund zu sein: Die Konzentration von Inschriften auf Symposionsbildern. Wie schon erwähnt scheint das von François Lissarrague gezeigte Bilder-Spiel zwischen dem gemalten und dem realen Symposion durch die Inschriften gefördert worden zu sein. Hier offenbart sich ein ganz anderer Reiz, wie Schrift bzw. Text im Bild eingesetzt werden konnte, der wenig mit Narration zu tun hat.

Zu allerletzt noch einige skizzenhafte Überlegungen zum Verhältnis der beiden Medien in ihrer Kombination. Dieses Verhältnis läßt sich bei den meisten Vasen so beschreiben, daß Bild und Text zwar durchaus komplexe Wechselwirkungen haben können, wie wir gesehen haben, aber eigentlich autonome Medien bleiben, die jeweils andere Abläufe in der Wahrnehmung des Betrachters aktivieren. Es geht mir aber mehr um die Fälle, in denen es nicht bei einer „simplen“ Kombination bleibt, sondern eines der beiden Medien, nämlich der Text in der Form von Schrift, bildähnliche Züge annimmt. Bei „sprechenden“ Figuren etwa handelt es sich bei den gesprochenen Worten einerseits um einen Text, aber durch die Platzierung der Buchstaben vor dem Mund, und gerade eben nicht wie im modernen Comic in einer Sprechblase, die die beiden Medien voneinander trennt, wird der Text als verbildlichte Sprache Teil des Bildes, und zwar gerade auch dann, wenn der Betrachter/Leser ein Analphabet ist, das Bild aus der Ferne betrachtet, oder die Inschrift noch nicht gelesen hat. Dies wird besonders augenfällig dann, wenn die aus dem Mund strömenden Zeichen gar nicht gelesen und als „Text rezipiert“ werden können, wie im Falle des Skyphos in Wisconsin (Abb. 20). Dies gilt auch dann, wenn die Inschriften neben der Vermittlung ihrer lexikalischen Bedeutung, also ihrer Rolle als Text, eingesetzt werden, um Effekte zu erzielen, die eher bildlicher Natur sind, wie etwa auf den

Hydriafragmenten in Basel (Abb. 29), auf denen die Anordnung der verschiedenen Buchstabenreihen den Eindruck eines Durcheinander hervorrufen.

Es bleibt noch vieles offen. Dieser Beitrag kann nur ein kleiner Schritt sein, das komplexe Phänomen griechischer Vaseninschriften zu ergründen. Wie auch immer diese verschiedenen Fragen zu beantworten sind: Es wird schon jetzt klar, daß sich die attischen Vasenmaler des späten 6. und frühen 5. Jhs. die Möglichkeiten der Kombination der Medien Schrift und Bild in einem bemerkenswert weitreichenden Ausmaß erschlossen haben.

**Abb. 1:** Halsamphora des Nessos-Malers, Athen NM 1002, ca. 610/600 v. Chr.

**Abb. 2:** Dinos des Sophilos, London BM 1971.11-1.1, ca. 580/70 v. Chr.

**Abb. 3:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60

**Abb. 4:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60

**Abb. 5:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60

**Abb. 6:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60

**Abb. 7:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60

**Abb. 8:** Volutenkrater des Kleitias, Florenz Museo Archeologico 4209, ca. 570/60



**Abb. 9:** Aryballos des Nearchos, New York Metropolitan Museum 26.49, ca. 560/550

**Abb. 10:** Aryballos des Nearchos, New York Metropolitan Museum 26.49, ca. 560/550

**Abb. 11:** Bandschale des Archikles und des Glaukytes, München 2243, ca. 560/550

**Abb. 12:** Schalenfragment, Athen Agora Museum P30782, ca. 550/540

**Abb. 13:** Halsamphora des Exekias, Vatikan 344, ca. 540/530

**Abb. 14:** Hydria des Phintias, München 2421, ca. 520/510

**Abb. 15:** Psykter des Euphronios, St. Petersburg 644, ca. 520/510

**Abb. 16:** Schale des Oltos, Madrid Museo Arqueologico Nacional 11.267, ca. 520/510

**Abb. 17:** Nicht zugeschriebene Schale, Athen Nationalmuseum 1357, ca. 510/500

**Abb. 18:** Schale des Duris, München 2646, ca. 480/470

**Abb. 19:** Kalathos des Brygos-Malers, München 2416, ca. 480/70

**Abb. 20:** Nicht zugeschriebener Skyphos, Elvehjem Museum of Art 1979.122, ca. 520/510

**Abb. 21:** Epinetron-Fragment des Sappho-Malers, Eleusis 465, ca. 510/500

**Abb. 22:** Strickhenkelamphora des Smikros, Berlin 1966.19, ca. 510/500



**Abb. 23:** Schalenfragmente des Panaitiosmalers, Boston 65.873, ca. 500/490

**Abb. 24:** Schale des Duris, Boston 1970.233, ca. 500/490

**Abb. 25:** Schale des Brygos-Malers, London E65, ca. 480/470

**Abb. 26:** Schale des Euphronios, München 2620, ca. 510/500

**Abb. 27:** Schale des Eleusis-Malers, London E816, ca. 510/500

**Abb. 28:** Schale des Sosias-Malers, Berlin F2278, ca. 490/480

**Abb. 29:** Hydria-Fragmente der Leagros-Gruppe, Basel Slg. Cahn 855, ca. 520/510

**Abb. 30:** Schale des Ödipus-Malers, Vatikan 16541, ca. 480/470

**Abb. 31:** Schale des Ödipus-Malers (Detail), Vatikan 16541, ca. 480/470