

DE GRUYTER

Renate Schlesier

MISCHUNGEN BEIM ANTIKEN GELAGE

REFLEXIONEN DES FRÜHGRIECHISCHEN
SYMPOSIONS



MÜNCHNER VORLESUNGEN
ZU ANTIKEN WELTEN

DE
G



Renate Schlesier

Mischungen beim antiken Gelage

Münchener Vorlesungen zu Antiken Welten



Herausgegeben vom
Münchener Zentrum für Antike Welten (MZAW)

Band 7

Renate Schlesier

Mischungen beim antiken Gelage



Reflexionen des frühgriechischen Symposions

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-141674-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-142522-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-142549-8
ISSN 2198-9664
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111425221>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024932382

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Renate Schlesier, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: „*Nestorbecher*“. Geometrische Kotyle, Ischia, Museo Archeologico di Pithecusae 166788. Abbildung oben nach Gigante *et al.* 2021, 4 Abb. 3, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0257368.g003>, zur Verfügung gestellt von der Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Napoli. Abbildung unten nach Pugliese Caratelli 1996, Kat. 21, 192.
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

*Zum Gedenken
an meinen Vater Willi, den Handwerker (1903–1980),
und an meinen Sohn William (1977–1982)*

Inhalt

Vorwort — IX

- 1 Mischungen im Zeichen von Dionysos und Aphrodite.
Trinkgelage und antike griechische Kulturgeschichte — 1**
 - 2 Männer und Frauen als Akteure und Objekte des Symposions — 25**
 - 3 Das Symposion als Ambiente kultureller Experimente — 57**
 - 4 Sappho beim Gelage und das Namensspiel mit dem Schönen — 91**
- Resultate, Fragen, Perspektiven.
Der „Nestorbecher“ von Ischia und die Geschichte des Symposions — 125**
- Zitierte Literatur — 133**
- Abkürzungen — 149**
- Abbildungsverzeichnis — 151**
- Index — 153**

Vorwort

Dank zahlreicher Arbeiten hat das antike griechische Symposion seit einiger Zeit in der internationalen Forschung Konjunktur. Doch viele damit zusammenhängende Interpretationsprobleme bleiben noch ungeklärt und werden kontrovers diskutiert. So habe ich gern die Chance der Einladung zu einer zweisemestrigen Gastprofessur am *Münchner Zentrum für Antike Welten* (MZAW) ergriffen, um einige dieser auch kulturanthropologisch anschlussfähigen Fragen gemeinsam mit Doktorandinnen, Doktoranden und Postdoc-Fellows aus verschiedenen altertumswissenschaftlichen Disziplinen in Seminaren zu behandeln und zentrale Aspekte der Problematik vor einem größeren Publikum öffentlich zur Diskussion zu stellen.

Mein Interesse an der Institution des Symposions wurde schon vor langer Zeit geweckt, als ich begann, mich in Berlin und Paris mit den Gottheiten Dionysos und Aphrodite und ihrem Verhältnis zueinander innerhalb der antiken griechischen Religion und Kultur zu beschäftigen. In Studium und Lehre, bei stimulierendem Austausch mit Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen aus einer Reihe von Ländern in drei Kontinenten und auch innerhalb von Berliner Forschungsverbänden – an der Freien Universität und der Humboldt-Universität – hatte ich immer wieder mannigfaltige Möglichkeiten, gründlich über die Institution des antiken griechischen Symposions nachzudenken und von Anregungen zum Weiterdenken und Überprüfen von Deutungsmodellen zu profitieren. Ein Querschnitt aus den dabei gewonnenen Resultaten, Fragestellungen und Perspektiven liegt nun in diesem Opusculum vor. Es beschränkt sich in Form von vier Kapiteln auf den wenig veränderten Wortlaut der vier Vorträge, die ich zwischen Oktober 2017 und Juni 2018 in München als Professorin für Kulturgeschichte des Altertums hielt, und die antiken Text- und Bildzeugnisse aus dem 8.-6. Jahrhundert v. Chr., die darin zur Sprache kamen. Die Anmerkungen und die Bibliographie der zitierten Literatur dokumentieren jedoch nicht allein eine möglichst konzise Auswahl der thematisch und methodisch relevanten Lektüren und Forschungen während dieser Zeit und im Verlauf einiger Jahrzehnte zuvor, sondern auch und gerade die Auseinandersetzung mit einigen neueren, danach erschienenen Publikationen, die als weitere maßgebliche Beiträge zum Verständnis der Institution des Symposions anzusehen sind. Das im Herbst 2023 entstandene Schlusskapitel soll dazu dienen, den von mir unter dem Titel „Mischungen beim antiken Gelage“ analytisch und programmatisch gewählten Zugang zum Thema und die Konzentration auf frühgriechisches Material zu erläutern sowie die dabei erzielten Ergebnisse zusammenzufassen und die neu zu verfolgenden Fragen zu skizzieren.

Es würde zu weit führen, alle oder auch nur die wichtigsten Gesprächspartner und Gesprächspartnerinnen zu nennen, von denen ich seit dem Ende der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts fruchtbare Impulse bei meinen Überlegun-

gen zum Symposium empfing. Erwähnt sei nur, dass ich 1979, direkt nach Abgabe meiner Doktordissertation, durch ein sechsmonatiges Forschungsstipendium und spätere Gastaufenthalte in Paris an dem von Jean-Pierre Vernant geleiteten *Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes* auch mit den so richtungweisenden Vasenforschern dieses Zentrums langfristig ins Gespräch kam, allen voran François Lissarrague. Doch hier soll genügen, mich nun besonders bei den Diskutanten meiner Münchner Vorträge fast vierzig Jahre danach und allen Mitgliedern meiner dortigen Seminare zu bedanken, durch deren Projekte ich Wesentliches über die antiken kulturellen Kontexte meines Themas hinzulernen konnte, und sodann bei Kolleginnen und Kollegen, von denen ich zusätzliche Denkanstöße und ermunternde Unterstützung erfuhr: dem damaligen Sprecher des MZAW, Christof Schuler, und seiner Nachfolgerin in diesem Amt, Ruth Bielfeldt, sowie dem Sprecher der Münchner Graduate School Distant Worlds, Martin Hose, und nicht zuletzt Therese Fuhrer, die schon im Exzellenzcluster TOPOI während ihrer Berliner Zeit und anschließend an der Münchner Ludwig-Maximilians-Universität meinen Symposionsstudien wohlwollendes Interesse entgegenbrachte. Nicht unerwähnt soll bleiben, wie dankbar ich Caroline Veit bin, der Koordinatorin des MZAW, nicht allein für ihre große Mühe, Zuverlässigkeit und Freundlichkeit in allen technischen Zusammenhängen, mit denen ich sie während der Zeit der Gastprofessur und der Druckvorbereitung des vorliegenden Buches konfrontierte, sondern vor allem auch für die so intensiven Gespräche mit ihr über Symposionsgefäße bei gemeinsamen Besuchen der Münchner Antikensammlung und bei anderen Ausstellungsbesuchen seitdem. Und ebenso möchte ich den Kolleginnen und Kollegen der Freien Universität und der Humboldt-Universität aus den Disziplinen Religionswissenschaft, Klassische Archäologie und Klassische Philologie herzlich dafür danken, dass sie mir Ende 2019 und 2023 Gelegenheit gaben, die vier Münchner Vorträge später – unmittelbar vor und schließlich nach der Covid-Epidemie – auch einem jeweils anders zusammengesetzten Berliner Publikum zu präsentieren. Den Mitarbeitern des Verlages de Gruyter, insbesondere Jessica Bartz und Mirko Vonderstein, sei ebenfalls gedankt für die hilfreiche, angenehme und verständnisvolle Kooperation bei der Drucklegung des Bandes.

Berlin, im Januar 2024

1 Mischungen im Zeichen von Dionysos und Aphrodite. Trinkgelage und antike griechische Kulturgeschichte

Die Institution des Symposions (wörtlich: „gemeinsames Trinken“) genießt mittlerweile eine Vorrangstellung in der Forschung auf dem Gebiet der Kulturgeschichte des antiken Griechenlands. Dafür hat mit besonderer Verve und Energie der Oxford-er Althistoriker Oswyn Murray gesorgt.¹ Nach eigenem Bekunden² wurde er sowohl durch den britischen sozialwissenschaftlichen Funktionalismus als auch durch die Verbindung von Kultur- und Kunstgeschichte des von Hamburg nach London geretteten Warburg-Instituts geprägt. Murray gebührt das Verdienst, als einer der ersten die zentrale kulturhistorische Bedeutung des Symposions nicht nur in zahlreichen Abhandlungen seit mehr als vier Jahrzehnten vehement unterstrichen und in vielen Einzelaspekten untersucht zu haben. Er hat außerdem massiv dazu beigetragen, ein Netzwerk von Forschern aus verschiedenen Ländern, Disziplinen und Wissenschaftstraditionen auszubauen. Die um ihn versammelten Pioniere haben das Verständnis des Symposions entscheidend vorangetrieben. Sie einte von Anfang an, so schrieb Murray 2003 im Rückblick auf die ersten zwanzig Jahre dieses neuen internationalen und interdisziplinären Forschungsgebiets, ein begeisterndes Gefühl, nämlich dass eine Fülle von „unterschiedlichen Aspekten der antiken Kultur durch das Studium des Symposions illustriert werden“ könnten.³ Tatsächlich zeigte sich dies dann 1990 in einem von ihm selbst herausgegebenen Tagungsband (*Sympotica. A Symposium on the symposion*),⁴ aber auch in vielen anderen (im modernen wissenschaftlichen Sinne) symposiastischen Konferenzen, an denen er seit den achtziger Jahren beteiligt war oder die er mitorganisiert hat.⁵

1 Inzwischen hat er eine Sammlung der meisten seiner bis 2017 verfaßten Aufsätze zum Thema Symposion vorgelegt: Murray 2018.

2 Murray 2003, 14 f. (= Chapter 5 in Murray 2018, 43–52, hier 45).

3 Murray 2003, 13 (= 2018, 43): „The main element of excitement [...] was surely the realization of the existence of so many different aspects of ancient culture which could be illuminated through study of the *symposion*“.

4 Murray 1990.

5 Die weiteren sechs wichtigsten sind: Slater 1991 (darin: „War and the *symposion*“ = Chapter 13 in Murray 2018); Aurell *et al.* 1992 (darin: „Les règles du symposion ou comment problématiser le plaisir“, englisch in Murray 2018, 183–188 = erster Teil von Chapter 15); Murray/Tecuşan 1995 (darin: „History of pleasure“ = Chapter 26 in Murray 2018); Sauzeau 2000 (darin: „La convivialité dans les cultures de l'Antiquité: la Méditerranée et la Chine“, englisch in Murray 2018, 53–60 = Chapter 6); Orfanos/Carrière 2003 (darin: „*Sympotica* – twenty years on“ = Chapter 5 in Murray 2018); Cazzato *et al.* 2016 (darin: „The *symposion* between East and West“ = Chapter 8 in Murray 2018).

Es versteht sich von selbst, dass die Institution des Symposions und seine in der antiken Überlieferung nicht zu übersehenden engen Bezüge zur antiken Bildkunst, Literatur und Religion auch die Aufmerksamkeit früherer Forscher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erregt haben, wobei allerdings das antike Symposion eher als ein nur für begrenzte Bereiche gültiges, lebensweltliches Randphänomen betrachtet wurde, ohne es mit einem universalistischen Anspruch auf Kulturerklärung zu koppeln.⁶ Vorwiegend von klassisch-archäologischer Seite sind dann seit den siebziger Jahren bis ins zweite Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, auch vor und unabhängig von Murray und seinen Mitstreitern, wichtige Quellen und Interpretationen zur materiellen Symposionskultur und ihrer Geschichte präsentiert worden.⁷ Hervorzuheben ist hier auch der auf eine Münchner Ausstellung von 1990 zurückgehende Katalog *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*⁸ sowie die 2016 erschienene Monographie von Alexander Heinemann, die der Dionysos-Sphäre in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v. Chr. gewidmet ist.⁹

Am ehesten richtungweisend war jedoch die dezidiert kultur- und sozialanthropologisch geprägte, komparatistisch anschlussfähige Auffassung des Symposions, wie sie Murray und vor allem seine Kooperationspartner aus der Pariser Vernant-Schule in den Mittelpunkt ihrer Forschungsinteressen gestellt haben, und zwar in auch monographisch exponierter Weise: François Lissarrague (*Un flot d'images*, 1987)¹⁰ und Pauline Schmitt Pantel (*La cité au banquet*, 1992)¹¹. Von einem Abflauen des Interesses an der weiteren Erforschung des Symposions kann im übrigen keine Rede sein. Davon zeugen nicht allein die bereits erwähnten, seit 2010 publizierten klassisch-archäologischen Kompendien und viele Einzelstudien auch anderer Disziplinen, sondern besonders zwei weitere Monographien aus dem vergangenen Jahrzehnt, *The Symposium in Ancient Greek Society and Thought*, verfasst von der Kulturhistorikerin Fiona Hobden von der Universität Liverpool,¹² und das Buch *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet* des Althistorikers Marek Węcowski von der Universität Warschau.¹³

6 Jacobsthal 1912; Von der Mühl 1926/1976; Bielohlawek 1940; Nilsson 1951.

7 Darunter in monographischer Form, insbesondere: Fehr 1971; Dentzer 1982; Schäfer 1997; Catoni 2010; Lynch 2011; Topper 2012. Auch im jetzigen dritten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts wird diese Debatte fortgesetzt (siehe dazu in den folgenden Kapiteln zitierte Forschungsliteratur).

8 Vierneisel/Kaeser 1990.

9 Heinemann 2016.

10 Lissarrague 1987a.

11 Schmitt Pantel 1992; eine Bilanz nach zwanzig Jahren zur Forschung über antike Gastmähler (wobei die Institution des Symposions nicht im Zentrum steht): Schmitt Pantel 2012. Zu weiterer Forschung zum Symposion siehe auch (lexikalisch) Bruit *et al.* 2004; vgl. Corner 2015.

12 Hobden 2013.

13 Węcowski 2014.

Gerade die beiden letztgenannten Arbeiten machen deutlich, dass der von bisherigen Symposionsforschern etablierte Konsens teilweise ins Wanken geraten ist, und zwar unter durchaus gegensätzlichen Blickwinkeln: Fiona Hobden etwa vertritt die Position, dass das Symposion „als präzises historisches Phänomen ein *mirage*“¹⁴ sei, also eine Fata-Morgana-artige Luftspiegelung, während Marek Węcowski die raumzeitlichen Bedingungen für die Entstehung und Entwicklung dieser Institution zu rekonstruieren beansprucht und es ablehnt, das von Murray verteidigte ausschlaggebende Kriterium für ein genuin griechisches Symposion, seine Qualität als Gelage von auf Sofas („Klinen“) liegenden Teilnehmern (im Sinne von Dentzers „*banquet couché*“), zu akzeptieren.¹⁵

Von diesen (hier stellvertretend genannten) und anderen Einsprüchen gegen den Konsens bleiben allerdings bisher seine wesentlichen Elemente unberührt, die auch in Handbücher Eingang gefunden haben. Dieser generelle Konsens, der im übrigen bemerkenswerterweise – trotz Divergenzen in Detailfragen – die eher kultur-anthropologisch orientierten kaum von Forschern anderer methodischer Richtungen unterscheidet, lässt sich in folgenden drei definitorischen Aspekten zusammenfassen: Das Symposion ist demnach erstens ein ritualisiertes Gelage, dessen kommunikative Funktion in einem lustbetonten, von orientalischen Sitten inspirierten und auf gemeinsamen, geregelten Weingenuss fokussierten Zeitvertreib besteht. Bei den Teilnehmern des Symposions, den Symposiasten, handele es sich zweitens um Angehörige einer elitären „*leisure class*“, die jeweils eine relativ kleine, überschaubare Gruppe von männlichen Mitgliedern der Aristokratie bilden, sich mit oder ohne äußeren Anlass zur Nachtzeit in dem dafür vorgesehenen speziellen Raum eines Privathauses treffen und sich mehr oder weniger gepflegten oder politisch relevanten Gesprächen, musischer und anderer Unterhaltung, einschließlich erotischen Praktiken, überlassen, vor allem homoerotischen, und zwar zu pädagogischen Zwecken. Drittens diene das Symposion der Durchsetzung ethischer und religiöser Normen und besitze deshalb gesamtgesellschaftlichen Nutzen bei der Herstellung verbindlicher Identitätskonstruktionen.

Die hier (zugegebenermaßen verkürzt) resümierte Auffassung des antiken Symposions entspricht, so scheint mir, *cum grano salis* dem heute weitverbreiteten Kanon. Wie aber lässt sich die so charakterisierte Institution zeitlich, geographisch sowie sozial- und geistesgeschichtlich lokalisieren? Zu den wesentlichen Ergebnissen der bisherigen Symposionsforschung gehört zweifellos, dass die eben genannten drei definitorischen Aspekte auf alle Fälle nicht überall und immer gültig

14 Hobden 2013 *passim* und 14: „The plurality of possibilities for sympotic activity [...] demonstrates the extent to which the symposion as a precise historical phenomenon is a *mirage*“.

15 Węcowski 2014 *passim*.

waren. Die kanonische Auffassung beruht tatsächlich auf einem Amalgam, das aus ganz unterschiedlichen textlichen und bildlichen Quellen weit auseinander liegender antiker Kulturepochen und -räume mosaikartig zusammengesetzt ist. Und auch für das Symposion gilt, was die Vorstellungen über die Antike zum Bedauern vieler moderner Gelehrter weiterhin geradezu hegemonial beherrscht: nämlich die vor allem vom klassischen Athen – und damit dem besonders umfangreichen und einflussreichen Teil der Quellen – bestimmte Perspektive, die ein Deutungsraaster bietet, in das die frühere wie die spätere Überlieferung eingeordnet werden kann. Andererseits ergibt sich aus den Forschungen zum Symposion in den vergangenen Jahrzehnten, dass Deutungsraaster, auch diejenigen aktueller Theorien, im günstigsten Fall Hilfskonstruktionen bei der Erkenntnisfindung ermöglichen, im ungünstigen Fall aber eher neue Erkenntnis verhindern – jedenfalls sofern dabei vernachlässigt wird, dass in den Quellen selbst mannigfaltige Erkenntnisse und Erkenntnisansprüche dargestellt und geformt sind, die nicht allein als vom Zeitgeist abhängige Diskurse einzuschätzen sind, sondern vor allem als Interpretationen unterschiedlicher Individuen, insbesondere antiker Künstler und Intellektueller, ernstgenommen und analysiert werden sollten.

Angesichts dieser Problemlage wird es im Folgenden darum gehen, *Reflexionen des frühgriechischen Symposions* (so der Untertitel des Buches) zu rekonstruieren, und zwar in einem mehrfachen Sinne. Zunächst im Sinn der Spiegelung: Wodurch wird das Symposion gespiegelt, als Objekt, in welchen Texten und Bildzeugnissen, und was spiegelt dabei das Symposion selber, sozusagen als Subjekt, in Gestalt dieser Bildzeugnisse und Texte? In welchem Verhältnis steht diese doppelte Spiegelung zu Realität und Imagination? Handelt es sich um Zerrspiegel oder um kreative Transformationen? Doch wie schon im obigen forschungsgeschichtlichen Überblick deutlich werden konnte, geht es mir auch um Reflexion im Sinne des Nachdenkens. Wie haben Forscher und Forscherinnen über das Symposion nachgedacht, in der Gegenwart, aber schon in der Antike? Welche verschiedenen Formen des Nachdenkens manifestieren sich in den antiken Quellen zum Symposion?

Solche Arten von Reflexion werden, wie vorab kurz erläutert werden soll, konkret und mit Hilfe ausgewählter Beispiele in vier Kapiteln zur Sprache kommen. Während im vierten und letzten Kapitel, zum Thema *Sappho beim Gelage und das Namensspiel mit dem Schönen*, aufzuzeigen ist, welche Desiderate sich in meinen Augen aus der bisherigen Symposionsforschung ergeben, knüpfen die Themen der ersten drei Kapitel an Fragen an, die im bestehenden kulturhistorischen Konsens zu kurz kommen oder nicht ausreichend differenziert zu sein scheinen, und zwar kritisch bezogen auf die von mir zuvor skizzierten drei definitorischen Aspekte des gegenwärtig allgemein anerkannten Kanons: Das dritte und vorletzte Kapitel, zum Thema *Ein Ambiente kultureller Experimente*, wird sich daher vorzugsweise den subversiven und antinormativen Symposionsprakti-

ken und -reflexionen der Dichter und Bildkünstler widmen. Das zweite Kapitel, zum Thema *Männer und Frauen als Akteure und Objekte*, stellt die kanonische Meinung auf den Prüfstand, dass das Symposion grundsätzlich als eine auf Männer beschränkte oder im Dienst männlicher Autorität stehende Institution zu charakterisieren sei. Das Thema des ersten Kapitels, *Mischungen im Zeichen von Dionysos und Aphrodite*, das nun ins Zentrum rücken soll, lässt aber sicher nicht auf Anheb erkennen, was hier vor allem aufs Korn genommen werden soll: nämlich die herrschende definitorische Auffassung des Symposions als eine vermeintlich fundamental aristokratische Institution. Dazu werde ich hier eine Fallstudie vorstellen.

Doch zunächst zum Titel des Kapitels: Dionysos, dessen Qualifikation als konkurrenzloser griechischer Weingott bis in die Zeit der mykenischen Fürsten- und Palastkultur, also bis ins vorchristliche 2. Jahrtausend zurückreicht,¹⁶ besitzt für die Tätigkeit des gemeinsamen Trinkens, die dem Symposion den Namen gegeben hat, unverkennbar eine zentrale Bedeutung. Für die Göttin Aphrodite aber ist dies nicht so selbstverständlich. Sie ist zwar in den ältesten dichterischen Zeugnissen der Griechen, den wohl im 8. Jahrhundert v. Chr. entstandenen homerischen Epen, als Tochter des Zeus und Mitglied der olympischen Götterfamilie präsent, doch ältere Spuren von ihr fehlen, weshalb sie innerhalb der Religionsgeschichte als eine Adaption nicht-griechischer, levantinisch-orientalischer Gottheiten eingeschätzt wird.¹⁷ Im Zeichen nicht allein des Dionysos, sondern auch der Aphrodite steht das Symposion jedoch nur insofern, als auch die von ihr dominierte erotische Praxis (deren Inbegriff, der Koitus, wurde bekanntlich im Griechischen *aphrodisia*, „die aphrodisischen Sachen“, genannt) mit dem von Dionysos erzeugten Rausch verbunden werden kann. Dem entspricht es sprachlich, dass die für das Symposion relevanten Vorgänge des Mischens im Griechischen auf beide Gottheiten beziehbar sind: die *mixis*, die „Mischung“ der Sexualpartner im Zeichen der Aphrodite, und die *krasis*, die „Mischung“ des Weins (gewöhnlich mit Wasser) im Zeichen des Dionysos: Das für die letztgenannte Mischung vorgesehene Geschirr, der Krater (wörtlich: „Mischgefäß“), wird in der Tat in vielen bildlichen wie schriftlichen Quellen zum antiken griechischen Symposion zum unverzichtbaren Bestandteil des Trinkgelages, ja zu seinem Emblem erklärt (**Abb. 1a**).¹⁸

¹⁶ Zur Dionysos-Überlieferung zusammenfassend Schlesier 1997.

¹⁷ Zum Problem der erst in nach-mykenischer Zeit belegten Aphrodite und der religionshistorischen Beziehungen der Göttin zum Orient siehe z. B. Burkert 2011, 235–240.

¹⁸ Zur metaphorischen und emblematischen Vielseitigkeit des Kraters: Schlesier 2016a (mit weiterer Literatur). Zu **Abb. 1a** (Paris, Louvre E629) siehe ausführlich Kapitel 2. Zur Vielfältigkeit von Mischungen im Umkreis von Dionysos und Aphrodite vgl. auch Schlesier 1993a und Schlesier 1993b.



Abb. 1a: Korinthischer Kolonnenkrater (590–575 v.Chr.) aus Cerveteri (BAPD 9019327), Paris, Musée du Louvre E629 [Seite A].

Meine These ist nun, dass der (reale und imaginierte) Vorgang der Mischung in antiken Reflexionen des Symposions als Modell dient, um im Zeichen von Dionysos und Aphrodite auch zahlreiche andere Praktiken oder Diskurse zu charakterisieren, metaphorisch aufeinander zu beziehen oder miteinander zu vergleichen und zum kommunikativen Austausch darüber anzuregen (daher der Obertitel meines Buches: *Mischungen beim antiken Gelage*). Dies möchte ich in einer Fallstudie zuerst an einem der frühesten Zeugnisse der griechischen vokalisiertem Alphabetschrift demonstrieren, der Inschrift des sogenannten „Nestorbechers“ (**Abb. 2a**) aus der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr.¹⁹

Das dreizeilige, poetisch geformte Graffito befindet sich auf einem mit geometrischen Ornamenten verzierten, tönernen Trinkgefäß (**Abb. 2b**),²⁰ das wohl um 735 v. Chr. auf der Insel Rhodos produziert worden war und 1954 auf der beträchtlich weit davon entfernten Insel Ischia gefunden wurde, die den Namen Pithekoussai („Affeninsel“) trug, mit der seit ca. 800 v. Chr. bestehenden ältesten griechischen Siedlung im westlichen Mittelmeer. Dieses nicht mehr als zehn Zentimeter hohe keramische Gefäß musste von den Ausgräbern aus unvollständigen Fragmenten zusammengesetzt werden, denn es gehörte neben anderen Gegenständen zu einem Scheiterhaufen, auf dem um 720 v. Chr. eine rituelle Leichenverbrennung stattfand. Die Inschrift nimmt mehrfach explizit Bezug auf die Funktion der Vase als Trinkgefäß und endet mit der Nennung der Göttin Aphrodite, dem ältesten direkten Zeugnis dieses Namens. Der Text selbst ist trotz der teilweisen Zerstörung des Gefäßes gut lesbar. Nur in vier Wörtern waren jeweils Einzel- bzw. Doppelbuchstaben problemlos zu ergänzen, von denen mit einer Ausnahme alle unstrittig sind. Allerdings hat im Falle dieser Ausnahme jede der Ergänzungsalternativen erhebliche Konsequenzen für die Interpretation des gesamten Textes.²¹

Es überrascht nicht, dass diese Inschrift, die bereits durch ihr hohes Alter und ihre formale wie inhaltliche Komplexität als sensationell bezeichnet werden muss, seit fast siebzig Jahren eine kaum überschaubare Vielzahl gelehrter Deutungen provoziert hat, deren gründliche Diskussion den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde. Und es überrascht ebenfalls nicht, dass manche Interpreten dieses Textzeugnis als einen Beleg für die Rekonstruktion der Frühgeschichte des

¹⁹ Jeffery 1961/1990, 235 f., 239, Tafel 47.1; Hansen 1983, 252 f. = CEG 454; Dubois 1995, 22–28. Die Literatur zu dieser Inschrift ist extrem umfangreich, seit ihrer Entdeckung in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Siehe auch die folgenden Anmerkungen.

²⁰ „Nestorbecher“: Ischia, Museo Archeologico di Pithecusae 166788, Erstpublikation: Buchner/Russo 1955. Zum Ausgrabungsbefund (Grabkomplex no. 168): Bartoněk/Buchner 1995, 146–154; zur Dekoration des Gefäßes: e.g. Arrington 2021, 188 f. Siehe auch unten, Anm. 30.

²¹ Zu Ergänzungsalternativen der ersten Zeile der Inschrift siehe bereits ausführlich Heubeck 1979, 109–116. Vgl. dazu jetzt auch Gaunt 2017, 96 mit n. 15.

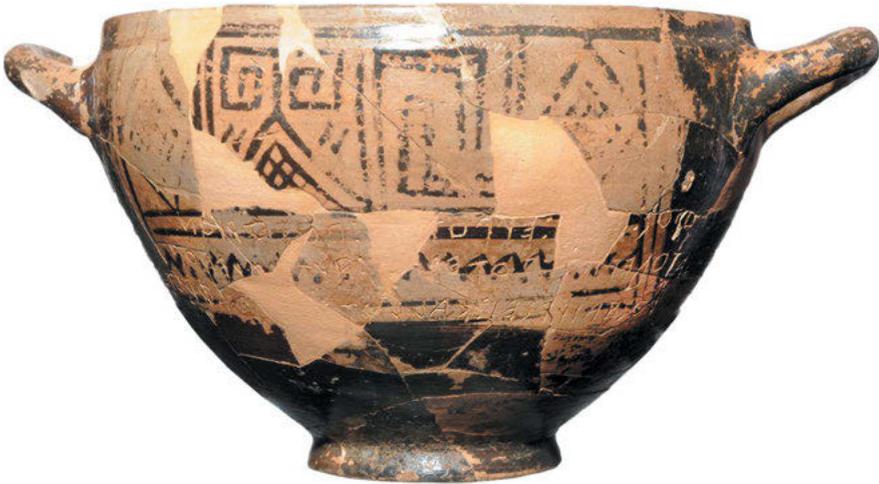


Abb. 2b: „Nestorbecher“. Geometrische Kotyle (um 735 v.Chr.) aus Rhodos, Ischia, Museo Archeologico di Pithekoussai 166788.

sind sich einig, dass die in dieser Zeit erheblich intensivierten Kontakte zwischen Phöniziern und Griechen die Umformung semitischer Schrift in die griechische vokalisierte Alphabetschrift ermöglicht haben.²⁵ Schon die ältesten auf Pithekoussai gefundenen, meist im 8. Jahrhundert v. Chr. produzierten, vor allem keramischen Gegenstände dokumentieren tatsächlich äußerst weitgespannte Handels- und Kulturkontakte. Diese Objekte wurden nicht allein aus Rhodos, wie der „Nestorbecher“, oder aus Korinth, Attika und der kolonialen Mutter-Insel Euboia importiert

Objekte und ihrer weitverstreuten Herkunft, die „keine Entsprechung in anderen Nekropolen sowohl Griechenlands wie der Magna Grecia findet“ (Bartoněk/Buchner 1995, 134). Mittlerweile wurde ein gewisser Konsens herausgearbeitet, den Arrington 2021, 98 wie folgt zusammengefasst hat: „A site like Pithekoussai, an island off the Bay of Naples, shows the rich potential for western contexts to promote cross-cultural interaction, with material evidence pointing to Levantines, Syrians, and Greeks living side-by-side and intermarrying with the local population.“

²⁵ Das griechische Alphabet: *phoinikeia grammata*, nach Herodot, *Hist.* 5.58. Zur Bedeutung der phönizisch-griechischen Kulturkontakte für die Entstehung der griechischen Alphabetschrift siehe e.g. Burkert 1984; 1992, 25–40 und 169–177; 2003, 23–27 und 139. Zur Debatte über die Entstehung, Verbreitung und Funktion dieser neuen Schrift: e.g. Wachter 1989; Powell 1989; Murray 1993, 95–98; Sherratt 2003; Teodorsson 2006; Woodard 2010; Bourogiannis 2018. Zum aktuellen Forschungsstand, anknüpfend an die Pionierarbeit von Jeffery 1961: Parker/Steele 2021b sowie 2021a (siehe vor allem die Beiträge von Thomas 2021, Wachter 2021 und Woodard 2021). Zum Verhältnis von Literazität und Oralität vgl. Thomas 1992. Generell zu Inschriften auf frühgriechischen Vasen: Snodgrass 2000; Osborne/Pappas 2007; Gerleigner 2012.

oder imitieren solche Importe. Zu den Funden ist außerdem Keramik aus Mittel- und Süditalien zu rechnen sowie auch Importe oder Importimitate aus Phönizien oder den phönizischen Kolonien Karthago und Sardinien, sogar aus Nordsyrien, Ägypten und Kilikien in Kleinasien.

Wie umfangreich die frühe griechische Siedlung auf Pithekoussai gewesen sein muss, zeigt die Tatsache, dass die Nekropole, aus der der „Nestorbecher“ stammt, zwar bisher nur zu einem geringen Teil ausgegraben werden konnte, dass aber allein ca. fünfhundert Gräber in die zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren sind.²⁶ Nur eine verschwindend kleine Anzahl von ihnen enthielt Objekte, die mit Inschriften versehen sind, darunter auch einige wenige mit einzelnen semitischen Buchstaben. Da die Ausgrabungen bisher keinerlei Siedlungsanlagen ans Tageslicht befördert haben, bleiben jedoch die Lebensumstände der Siedler einschließlich ihrer Götterkulte²⁷ ganz ungewiss. Überraschend ist allerdings der Befund zur Sozialstruktur der Siedlung, der sich aus den ausgegrabenen Teilen der Nekropole ergibt. Denn anders als in vergleichbaren griechischen Nekropolen, die gleichzeitige, wenig ältere oder wenig jüngere materielle Hinterlassenschaften enthalten, fanden sich auf Pithekoussai keine Waffen, auch nur wenige andere Metallgegenstände und kein Geschmeide aus Gold.²⁸ Was vielmehr unter den Grabbeigaben auf Pithekoussai (sowie in Schutthalden der Insel) dominiert, sind einfache Tongefäße, die hauptsächlich in den Zusammenhang des rituellen Weintrinkens und einer darauf bezogener Festkultur gehören.

26 Buchner/Ridgway 1993. Siehe auch die kritische Rezension von Ridgway 2009 zu Nizzo 2007. Zu weiteren Ausgrabungsbefunden: Cinquantaquattro 2012/13; vgl. auch Maudet 2021.

27 Die bisher publizierten Ausgrabungen enthielten keine Spuren von Kultstätten. Der einzige (rätselhafte) Hinweis auf Götterverehrung findet sich – in der Grabanlage, in der sich auch der „Nestorbecher“ befand – auf dem Fuß eines importierten euböischen Kraters mit geometrischer Dekoration (Bartoněk/Buchner 1995, 177 f.) in Form der Inschrift „*ex theō*“ („auf Veranlassung einer Gottheit“?). Die drei Buchstaben ΘΕΟ: auch auf einer zeitgleichen Amphore in Methone (Tzifopoulos *et al.* 2012, no. 5/M0 2238, 347–349); Węcowski 2014, 254 n. 15 hält eine Anspielung auf „the tutelary god of the symposium, Dionysus,“ für möglich. Siehe auch die doppelte Besitzerinschrift auf Fragmenten einer um 740 v. Chr. datierten (ostgriechischen?) Amphora (Bartoněk/Buchner 1995, 165 f.), die unterschiedlich gelesen wurde: Arena 1989, 16 (siehe auch Arena 1996b, 189) liest „*Mimal < l > onos emi*“ („ich gehöre der Mimallon“), mit Verweis auf eine Glosse bei Hesyeh, der „*mimallones*“ als ein makedonisches Synonym für „*bakchai*“ anführt. Bartoněk/Buchner lesen dagegen „*Mimaionos emi*“; ähnlich Dubois 1995, 21 f., denn: „une glose macédonienne assurée [...] n’a rien à voir avec la Grande Grèce“. Dieses Argument sticht jedoch nicht mehr, seit im makedonischen Methone, einer anderen euböischen Siedlung, keramische Inschriften gefunden wurden, die mit pithekusanischen zeitlich und inhaltlich vergleichbar sind (dazu unten, mit Anm. 60–62).

28 Ausnahme: ein goldenes Stirnband im Grab eines Babys; siehe Lane Fox 2009, 135.

Keines dieser Gräber lässt also darauf schließen, dass die Toten einer begüterten Elite, einer aristokratischen Oberschicht angehörten.²⁹ Gilt dies auch für den Fundkontext, in dem sich der „Nestorbecher“ befand?³⁰ Dieser Kontext stellt wohl in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall dar. Vor allem fand sich hier eine einzigartig große Zahl von Beigaben,³¹ insgesamt 28 Objekte, darunter allein 26 Tongefäße, von denen viele direkt funktionell dem kommunikativen Trinken zugeordnet sind: vor allem vier Mischgefäße für Wein und Wasser (Kratere), drei Weinkannen (Oinochoen) und vier Trinkgefäße, darunter der „Nestorbecher“, dazu noch mehrere Parfüm- und Salbgefäße (Aryballoi), deren Funktion ebenfalls auf Festkultur verweist. Außerdem enthielt der Befund eine silberne Gewandspange – ein Indiz, dass eventuell auf einen Leichnam männlichen Geschlechts verweist.³²

Ob die exzeptionelle Vielzahl von Beigaben erlaubt, die in diesem Grabkomplex bestatteten Toten einer aristokratischen Oberschicht zuzuordnen, ist jedoch durchaus fraglich. Qualitativ handelt es sich bei keiner der Beigaben um ein materiell kostbares Prestigeobjekt. Die entscheidende Besonderheit innerhalb dieses Fundkontextes ist vielmehr die Inschrift, die auf dem heute zu Recht besonders prominenten Trinkgefäß, dem „Nestorbecher“, eingetragen wurde (**Abb. 2c**).³³ Dass diese als Graffito nachträglich eingeritzte, zeitgenössische Inschrift als das älteste

29 Bartoněk/Buchner 1995, 134: „die Sozialstruktur der Nekropole“, „eine mittelständische“. Vgl. Arrington 2021, 191: „Nestor’s Cup comes from a subelite cemetery.“ Murray 1994 (= Murray 2018, 74), der die Institution des griechischen Symposions generell mit aristokratischem Lebensstil assoziiert, betont, dass die Siedlung von Pithekoussai ein „Problem“ darstellt: „All the signs are that this community was not itself aristocratic“, sondern „a society dominated by traders rather than aristocrats“. Węcowski 2014 (z. B. 261 f.) versucht, dieses Problem mit Hilfe eines Aristokratie-Begriffs zu lösen, der auch Händler umfassen kann; siehe auch Węcowski 2017, 322: „I assume that the main force behind the long-range Greek trade were aristocrats.“ Kritik an Węcowskis Beibehaltung des Aristokratie-Begriffs: Duplouy 2019, 265 f. Vgl. darüber hinaus jetzt Węcowski 2022, wo gestützt auf fragwürdige sozialtheoretische Prämissen, jedoch ohne ausreichende Belege und Argumente das Etikett „aristokratisch“ auf die gesamte antike griechische Kultur der archaischen und klassischen Zeit ausgedehnt wird.

30 Zum Ausgrabungsbefund vgl. oben, Anm. 20. Mittlerweile kann allerdings nicht mehr davon ausgegangen werden, dass hier ein einzelner Jugendlicher bestattet wurde. Vielmehr haben neue Untersuchungen der Knochenreste von Menschen in diesem Feuerbestattungskomplex den Nachweis von etwa drei erwachsenen Individuen erbracht; siehe dazu jetzt Gigante *et al.* 2021.

31 Zu den Beigaben des Grabes no. 168, im Vergleich mit anderen pithekusanischen Grabinhalten: Węcowski 2014, 252 f. und *passim*.

32 Bartoněk/Buchner 1995, 147 n. 7.

33 Vgl. zur Interpretation *e.g.* Powell 1991, 163–167; Malkin 1998, 156–160. Zu einer weiteren Interpretation sowie einem Überblick über Publikationen zur Inschrift des „Nestorbechers“ bis 2012: Steinhart 2012, 7. Siehe außerdem Węcowski 2014, vor allem 127–141 und 251–257, sowie Gaunt 2017, 93–98.



Abb. 2c: „Nestorbecher“, mit Inschrift/Umschrift extra.

Zeugnis für die kulturell partikulare Trinkgemeinschaft des antiken griechischen Symposions angesehen werden kann, ist in der Forschung heute unumstritten. Allerdings sind viele der Probleme, die mit dem Sinn dieser Inschrift, ihrer Interpretation und den daraus zu ziehenden Konsequenzen zusammenhängen, nach wie vor kontrovers, und einige davon sollen noch im Folgenden behandelt werden. Hier der Text in der inzwischen von den meisten Experten akzeptierten Form,³⁴ mit meiner Übersetzung in zwei Versionen:

Νεστορος: ε[μ]ι: ευποτ[ον]: ποτεριον
 ηος δ' αν τοδε πιεισι: ποτερι[ο]: αυτικα κενον
 ημερος ηαιρεσει: καλλιστε[φρα]νο: Αφροδιτες

Nestor's Trinkgefäß bin ich, gut zum Trinken,
 wer immer aus diesem Trinkgefäß trinkt, den wird sofort
 die Begierde der schönbekränzten Aphrodite ergreifen.

³⁴ D. h. mit der Lesart ε[μ]ι („ich bin“) in der ersten Zeile. Zu anderen (weniger plausiblen) Lesarten siehe oben, Anm. 21.

Oder, unter genauerer Beachtung der Wortfolge:

Nestor's bin ich, ein zum Trinken gutes Trinkgefäß,
wer aber aus diesem Trinkgefäß trinkt, sofort wird jenen
die Begierde ergreifen der schönbekränzten Aphrodite.

Es handelt sich hier bemerkenswerterweise um einen formal und inhaltlich hochelaborierten, in sich geschlossenen Text. Er wurde retrograd (von rechts nach links, wie semitische Texte und auch die meisten anderen der ältesten griechischen Inschriften) in einer euböischen Variante der frühen griechischen Alphabetschrift (noch ohne die Vokalzeichen Omega und Eta, auch noch mit H als später aufgegebenem Aspirationsbuchstaben, aber schon mit dem neuen Konsonanten Phi) von einem offenbar erfahrenen Schreiber geschrieben, sorgfältig durch Trennungszeichen (doppelte Punkte) gegliedert und in ebenfalls lesefreundlicher Manier optisch als poetischer Dreizeiler markiert.³⁵ Die erste Zeile ist metrisch schwer zu bestimmen, enthält wohl iambische Elemente und ist vielleicht als Prosatext konzipiert, während die beiden weiteren Zeilen eindeutig im Versmaß des Hexameters geformt sind, also in dem Metrum, in dem auch die homerische *Ilias* und *Odyssee* sowie andere frühgriechische Epen, ja noch lyrische und frühe philosophische Texte abgefasst sind. Die beiden Namen, die in dem Dreizeiler vorkommen – der Menschenname Nestor, mit dem er beginnt, und der Göttinnename Aphrodite, mit dem er endet, – gehören zum Repertoire der homerischen Epen, wie auch die Mehrzahl der übrigen Wörter und Wortformen. Das generisch-verallgemeinernde Wort *poterion* („Trinkgefäß“) kommt allerdings bei Homer nicht vor und findet sich dann erst wieder in der Symposionslyrik späterer Zeit.³⁶

Bereits aus diesen Beobachtungen geht hervor, dass der Dreizeiler eine intime Kenntnis epischer Techniken und epischen Vokabulars voraussetzt und als eine kreative, selbständige Auseinandersetzung damit angesehen werden muss – und zwar auch unabhängig davon, ob die *Ilias* und die *Odyssee* in Schriftform existieren.³⁷ Doch damit nicht genug: Das erste Wort des Dreizeilers, der Menschenname Nestor, und seine Zuordnung zu einem Trinkgefäß, verweist auf den legendären

³⁵ Dies setzt voraus, dass es schriftlich fixierte poetische Texte bereits gegeben haben muss. Vgl. Burkert 1992, 33: „the inscription on the Nestor cup evidently was made by someone who knew what a book of Greek verse looked like“.

³⁶ Zu *eupoton* (das ebenfalls bei Homer nicht vorkommt) siehe auch *eupot-* auf der Scherbe eines zeitgleichen lokalen Trinkgefäßes: Bartoněk/Buchner 1995, 154–156. Literarische Belege für *poterion*: seit Semonides, fr. 26 West (Plural), Sappho, fr. 44.10 Voigt (Plural), und Alkaios, fr. 376 Voigt (Singular).

³⁷ Siehe dazu e.g. Hackstein 2010, 418–420. Homer als „frame of reference“ bei den Griechen des 8. Jahrhunderts v. Chr. auf Ischia: Malkin 1998, 160. Auch nicht-homerische epische Traditionen als Anregung geometrischer Objekte: so Ridgway 1992, 89 f. zum figürlichen Stempelabdruck auf

Herrscher des peloponnesischen Pylos, den bis heute sprichwörtlichen Ältesten und ehemaligen heroischen Kämpfer, der als Ratgeber beim Kampf gegen Troja zu der im 8. Jahrhundert v. Chr. wohl seit langem mündlich überlieferten narrativen Geschichtserinnerung der Griechen gehörte. In der homerischen *Ilias* wird ihm ein besonders kostbares und schweres, metallenes Trinkgefäß zugeordnet (*depas*), von dem es heißt, dass nur Nestor selbst es im gefüllten Zustand mühelos anheben konnte.³⁸ Falls nun der Dreizeiler auf dem in Pithekoussai gefundenen, etwa zehn Zentimeter hohen Becher eben darauf anspielt – und das halten heute die meisten Forscher für möglich –, dann ist diese Allusion zugleich ein kommunikativ effektvoll einsetzbarer Scherz. Denn als Inschrift auf einem ziemlich kleinen und unscheinbaren Becher aus dünnwandigem Ton erweist sich seine Zuordnung zu Nestor als eine ironische Volte, die bei den überraschten Hörern oder Lesern der ersten Textzeile zwangsläufig Heiterkeit provoziert haben muss.

Das schließt nicht aus, dass es auf Pithekoussai einen Mann namens Nestor gab, dem dieses Trinkgefäß gehörte, denn die ersten beiden Wörter des Dreizeilers sind in Form einer Besitzerinschrift gestaltet, bei der das Gefäß selbst die Rolle des Sprechers übernimmt – so jedenfalls dann, wenn das einzige strittige, unvollständige zweite Wort des Textes als *emi* („ich bin“) ergänzt wird, wovon die Mehrzahl der heutigen Interpreten ausgeht. Die Anspielung auf den homerischen Nestor und sein berühmtes Trinkgefäß wäre aber auch dann wirksam, wenn einer der Teilnehmer eines Symposions auf Pithekoussai tatsächlich Nestor hieß oder auch nur, wenn dies der Spitzname eines dortigen Symposiasten war, der vielleicht sogar kontrafaktisch – zum Amüsement der anderen Symposiasten – gerade nicht besonders alt, sondern eher jung war, also wie etwa ein Jüngling, zu dessen Ehren der „Nestorbecher“ möglicherweise beim Begräbnisritus mit verbrannt wurde und der zu Lebzeiten durchaus die Rolle eines Mundschenks beim Symposion gespielt haben könnte.³⁹

Wenn nun im Anschluss an ein polyvalentes Spiel mit der Besitzerinschrift in der ersten Zeile der Inschrift mit dem Adjektiv *eupoton* („gut zum Trinken“) die

einer in Pithekoussai gefundenen, nicht beschrifteten Amphore, der deutbar sei als Darstellung des Ajax, der den toten Achill trägt; vgl. Malkin 1998, 159.

38 Homer, *Il.* 11.624–641. Zur Rezeption dieser Homer-Stelle in der antiken Literatur und Kunst siehe Gaunt 2017.

39 Die jetzt nachgewiesene Präsenz nur von Knochenresten mehrerer Erwachsener, jedoch Abwesenheit von Knochenresten eines Kindes im Grabkomplex (siehe Gigante *et al.* 2021 und oben, Anm. 30) macht es nunmehr vollends unwahrscheinlich, dass hier Eltern aus sentimentalischen Gründen das Symposionsgeschirr im Grab deponiert haben, um darauf zu verweisen, dass einem Knaben durch seinen Tod die Zukunftsperspektive als erwachsener Symposiast verwehrt wurde. Solche Vermutungen (vgl. *e.g.* Węcowski 2014, 131) basierten auf der – inzwischen falsifizierten – Voraussetzung, dass der „Nestorbecher“ zum Begräbnis eines Kindes gehörte.

funktionale Qualität des vorliegenden Trinkgefäßes spezifiziert wird, so ist dies nicht einfach nur als eine banale oder bloß selbstreferentielle Aussage zu verstehen. Denn einerseits erleichtert das problemlos zu handhabende pithekusanische Gefäß zwar das Trinken, verglichen mit dem schweren homerischen Nestorbecher. Andererseits ist damit noch nicht gesagt, was für eine Trinksubstanz es enthält. Bei Homer handelt es sich signifikanterweise nicht einfach um Wein oder die gewöhnliche Mischung von Wein und Wasser, sondern um eine ganz spezielle Mixtur aus Honig, Mehl und geriebenem Ziegenkäse, unter Hinzufügung von Wein und je nach Wunsch sogar einer Zwiebel. Dieses Gebräu (*kykeōn*) bereitet eine Frau, Hekamede („die fernhin Ratende“), die (wie Göttinnen) „schönhaarige“⁴⁰ und medizinisch kompetente Sklavin des Nestor, um ihren Herrn wie gleichzeitig den in der Schlacht verletzten Arzt Machaon zu erfrischen.⁴¹

Vor dem Hintergrund dieser partikularen Funktion des homerischen Nestorbecher-Getränks ergibt sich also bereits aus der ersten Zeile des pithekusanischen Gefäßes die Frage, welches Getränk hier, und zwar für welche genaue Funktion, vorgesehen ist. Der Anfang der zweiten Zeile der Inschrift lenkt jedoch weg von dieser Frage, wirkt also wie eine Art von ‚suspense‘, denn hier ist eine Fluchformel variiert, die im Griechischen noch viele Jahrhunderte lang, bis in die spätantiken magischen Papyri hinein, in Gebrauch bleiben wird, und die auf „wer immer ...“ eine Drohung folgen läßt, was als Inschrift auf einem Gegenstand oft explizit auf die Warnung vor dessen Diebstahl und die Drohung mit Blendung bezogen ist.⁴²

In der dritten Zeile folgt dann eine weitere Überraschung: Die Inschrift warnt wider Erwarten nicht vor einer unberechtigten Aneignung des Gefäßes und droht auch nicht mit einem daraus resultierenden Verlust körperlicher Integrität. Vielmehr wird hier die Aussicht formuliert, beim Trinken aus diesem so simplen „Nestorbecher“ augenblicklich von Begierde (*himeros*) ergriffen zu werden, und

⁴⁰ Homer, *Il.* 11.624: *euplokamos*.

⁴¹ Siehe oben, Anm. 38.

⁴² Ein anderer früher Beleg dafür stammt wiederum aus Süditalien, nämlich aus der Siedlung Cumae, die Ischia gegenüber auf dem Festland liegt (zur Beziehung und zum Vergleich zwischen Pithekoussai und Cumae siehe e.g. D’Agostino 2011): „Tataie’s Lekythos bin ich, wer mich stiehlt, wird blind“. Diese Inschrift wurde auf einem Parfümfläschchen, dem lokalen Aryballos einer weiblichen Besitzerin eingeritzt, spätestens um die Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. (siehe dazu Jeffery 1961/1990, 238, 240, Tafel 47.3; Bartoněk/Buchner 1995, 199–200; Dubois 1995, 41 f., mit ausführlicher Bibliographie; Węcowski 2017, 318 f.: Zugehörigkeit solcher Parfümgefäße zur Symposionsausstattung). Zu Tataies Aryballos siehe auch Kapitel 2 mit Anm. 38 und **Abb. 4**. Vgl. auch die wohl etwas frühere Inschrift auf der lokalen Oinochoe einer jungen Frau aus einem Grab in Pithekoussai: „*Amēs emi*“ („der Ame gehöre ich“), Bartoněk/Buchner 1995, 163 f. Tataie und Ame als Hetärennamen, so Węcowski 2017, 319.

zwar ausdrücklich als etwas, das mit der Liebesgöttin zu tun hat, wobei das Adjektiv „schönbekränzt“ (*kallistephanos*)⁴³ sie so kennzeichnet, als sei sie in diesem Punkt von den übrigen Symposiasten nicht zu unterscheiden.⁴⁴ Der hier ebenso wie Nestor in einen Genitiv gesetzte Name der Aphrodite ist allerdings grammatisch und daher semantisch zweideutig: Geht es um die Begierde, die dem Herrschaftsbereich der Liebesgöttin untersteht (*genitivus subiectivus*), oder geht es um die Begierde nach der Göttin selbst (*genitivus obiectivus*)? Die Formulierung des Textes macht beide Lesarten möglich.⁴⁵ Doch ist diese doppelt verstehbare Begierde ein Versprechen oder eher eine – scherzhafte wie ernst gemeinte – Drohung? Geht es hier nicht zugleich um das reizvolle Risiko, das in jedem Liebesspiel liegt? In dem Text schwingt dies alles, so scheint mir, mit.

Ich halte hier inne. Ohne Zweifel ist es erstaunlich, wie raffiniert, wie ‚sophisticated‘ dieser kurze Text ist, der wohl nur wenige Jahrzehnte nach Erfindung der griechischen Alphabetschrift, der Urform aller europäischen Schriften, entstand. Geradezu atemberaubend ist es, den Windungen und Wendungen des Dreizeilers nachzugehen und sich klar zu werden, mit welchen sprachlichen Mitteln hier operiert wird (abgesehen davon, dass man sich das Ganze wohl auch gesungen vorstellen muss).⁴⁶ Virtuos und extrem verdichtet werden in diesem Graffito Vieldeutigkeit und Ambivalenz zum Einsatz gebracht, zusammen mit dem Rekurs auf poetisch-narratives Wissen, aber auch auf außerpoetische Sprachformeln; verwendet werden effektvolle rhetorische Techniken wie etwa Wortwiederholung und kontrastive Anspielung; benutzt sind ‚suspense‘ und Überraschung, Witz, Ironie und Rätselhaftigkeit; *in summa*: das von Mischungen inspirierte und diese wiederum neuartig inspirierende Spiel auf einer sprachlichen und gedanklichen Klaviatur unter den Vorzeichen des Weins und der Erotik.

Die mannigfaltigen Dimensionen dieses knappen Textes, von denen hier sogar nur eine Auswahl präsentiert wurde, machen ihn zu einer dichterischen, also verdichteten Meisterleistung. Mir erscheint es unwahrscheinlich, wie zuweilen in der Forschung postuliert wurde, dass der Text sozusagen eine Mitschrift ist, also das Stenogramm einer spontanen Improvisation bei Gelegenheit eines

43 Vgl. *eustephanos* („gutbekränzt“), seit Homer, *Od.* 8.267, vor allem für Aphrodite.

44 Murray 1994 zufolge ist wegen des inschriftlichen Verweises auf Aphrodite der „Nestorbecher“ ein Beleg dafür, dass zu dieser Zeit Symposien bereits Klinen-Gelage waren (= Murray 2018, 70).

45 Häufig wird jedoch die Textaussage auf die zweite Bedeutung eingeschränkt. Siehe z. B. Hackstein 2010, 419: „longing for Aphrodite“.

46 Außerdem muss das Gefäß gedreht werden, damit der ganze Text abgelesen werden kann. Zur Praxis des Drehens von Trinkgefäßen beim Symposion, die dadurch als „performance piece“ einsetzbar sind, ob unbeschriftet oder beschriftet, siehe Arrington 2021, 191–196 („the spinning cup“).

real stattgefundenen Symposions.⁴⁷ Doch auch wenn dies so wäre: Wer nach dem Brand die Inschrift auf das rhodische Importgefäß eingeritzt hat – und nichts verrät uns, wo dies geschah, ob auf dem Schiff nach Pithekoussai oder auf der Insel selbst –, war ein Experte auf dem Gebiet des damals neuesten Mediums, einer die mündliche Rede Laut für Laut reproduzierenden Schreibkunst. Ob dieser Schreibexperte zugleich auch der Autor des Textes war, können wir nicht wissen. Wohl aber ist es möglich zu fragen, welche Voraussetzungen vorhanden gewesen sein müssen, um diesen Text zu verfassen. Die Antwort darauf ist vielleicht weniger schwierig, als man zunächst annehmen würde. Denn trotz der emblematischen Figur des erfindungsreichen Odysseus in der homerischen *Odyssee* – dem im übrigen auch der älteste Lobpreis des festlichen gemeinsamen Weintrinkens in den Mund gelegt wird,⁴⁸ das noch in vielen späteren Lobpreisungen der Institution des Symposions widerhallen wird: Es genügte offenbar nicht, ein Seefahrer und Abenteurer und Krieger zu sein, und auch nicht bloß ein Händler oder Bauer oder Hirte, um poetische Kreationen zu komponieren. Ohne göttliche Privilegierung durch die Musen war dies, so Homer und Hesiod, nicht möglich, aber auch nicht ohne „autodidaktische“ Ausbildung durch Lernen, Übung, Training, wodurch die Fähigkeit, Götter und Menschen zu erfreuen, erst zur Meisterschaft gebracht werden kann. Dies jedenfalls gibt der Sänger Phemios auf Ithaka dem homerischen Odysseus zu bedenken,⁴⁹ weshalb er sich dann davor retten kann – so die dramatisch-sarkastische Pointe der homerischen Darstellung –, wie die Freier der Penelope von deren Gatten Odysseus erschlagen zu werden.

Aber ebensowenig genügte es, reich und mächtig zu sein, um eine solche sprachliche Meisterschaft zu erwerben, wie sie die Sänger bei Homer nicht anders als der Autor der „Nestorbecher“-Inschrift besitzen. In der schriftlosen homerischen Welt jedoch scheinen die sozialen Grenzen zwischen Besitzenden und Besitzlosen (oder zwischen Herrschenden und Beherrschten) noch intakt zu sein. Eben dies aber änderte sich durch die Erfindung der griechischen vokalisierten Alphabetschrift, denn anders als die Schreibkunst in den Hochkulturen des Orients war sie sehr leicht zu erlernen und ermöglichte die Überwindung sozialer Distanzen, indem sie soziale Differenzierungen durcheinanderwirbelte und neue, nicht auf Besitz und Herrschaft, sondern primär auf kultureller Expertise beruhende Hierarchien herstellbar machte. Genauso wie die Sangeskunst und andere musische Künste setzte diese neue Schreibkunst eben nicht die Zugehörigkeit zu einer ökonomisch führenden Elite voraus. Deshalb sollte, so mein Vorschlag,

47 Dazu e.g. Powell 1989, 340; contra: Węcowski 2017, 316.

48 Homer, *Od.* 9.3–11.

49 Homer, *Od.* 22.344–349 (dazu Schlesier 2004, 187–190).

nicht mehr angenommen werden, dass das antike griechische Symposion als eine Einrichtung der aristokratischen Oberschicht entstand.⁵⁰ Denn zweifellos haben im frühen ersten Jahrtausend v. Chr. die Reichen und Mächtigen opulente und luxuriöse Gastmähler gefeiert, von denen nicht allein die homerischen Epen zeugen, sondern auch die Hinterlassenschaft prächtig ausgestatteter Grabanlagen mit imposanten monumentalen Krateren, ohne dass die Fürsten dabei auf die Beherrschung der Schreibkunst angewiesen waren, ja nicht einmal auf den Ruhm des Namens – den verdanken sie schon bei Homer allein dem Sänger.

Ein Symposion im pithekusanischen Stil, mit simplen Tongefäßen und ohne Schmuck aus Edelmetallen, wirkt demgegenüber vergleichsweise schäbig. Die elaborierte Form des Schriftgebrauchs aber, wie sie der pithekusanische „Nestorbecher“ vorführt, war, so meine ich, imstande, das soziale Machtgefüge in Bewegung, vielleicht sogar in Auflösung zu bringen, wenn auch nur in einem besonderen Ambiente, in dem Dionysos und Aphrodite regierten. Das überkommene kriegerische und sportliche Wettkampfprinzip, „immer der Beste zu sein“,⁵¹ war von männlich-jugendlicher Körperkraft bestimmt. Durch die Schrift verschoben sich jedoch die Voraussetzungen und Kriterien für Exzellenz. Wie das Beispiel der Inschrift des exzellenten pithekusanischen Dichtungs- und Schriftexperten zu zeigen scheint, war in einem dazu gehörigen Symposion ein Wettkampf angesagt, den man nicht aufgrund starker Körperkraft oder materiellen Reichtums bestehen konnte, sondern nur aufgrund intellektueller Fähigkeiten und kultureller Wissenspotentiale. Anders gesagt: die genuinen Angehörigen einer aristokratischen Elite hätten kein solches Symposion ‚im griechischen Stil‘⁵² benötigt. Erst als performative Sprachkünstler,

50 Zum Problem der Verwendung des Aristokratiebegriffs in der Forschung zur griechischen Archais und Klassik vgl. Ober 1989 sowie Fisher/van Wees 2015a und 2015b; siehe auch die folgenden beiden Anmerkungen.

51 So der Lykier Glaukos an Diomedes, Homer, *Il.* 6.208: αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων, und ebenso *Il.* 11.784: Nestor an Patroklos, als Zitat des Peleus an dessen Sohn Achill. Zum vieldiskutierten ‚agonalen Prinzip‘ siehe Duplouy 2006, 271–287, gegen die einflussreiche Position von Jacob Burckhardt 1898–1902, der dies als aristokratisches Spezifikum verstanden wissen wollte, und die eher universelle von dessen Basler Kollegen Nietzsche, der im Anschluß an Hesiod, *Erga* 11–26, den Wetteifer als humanes Grundprinzip der antiken Griechen gedeutet hatte (Nietzsche 1872). Duplouy versucht demgegenüber, die „culture de l’agon“ auf eine Orientierung an sozialem Aufstieg zu beschränken und das elitäre Prestige-Konzept mit einem Modus sozialer Anerkennung gleichzusetzen, eine Auffassung, die allerdings die Gefahr des Reduktionismus ebensowenig vermeiden kann; zumal der Konkurrenz zwischen Künstlern und in anderen Berufsgruppen wird diese rigide Auffassung nicht gerecht.

52 Unter dem Motto „The Symposion: Drinking Greek Style“ – so der pointierte Titel von Murray 2018 – stehen alle seiner dort versammelten Aufsätze. Nachdem Murray lange Zeit die Institution des Symposions als elitäre, aristokratische Praxis charakterisiert hatte, gab er 2017 zu bedenken: „an aristocratic class never fully emerged in early Greece“ (= Murray 2018, 140) und betont er-

also Sänger und Dichter, auf einen dominanten Autoritätsstatus katapultiert worden waren – und dies, so scheint mir, wäre ohne die innovative griechische Alphabetschrift nicht möglich gewesen –, konnte das Symposion zum Kristallisationspunkt einer kulturell-experimentellen, anspruchsvoll-vergnüglihen und agonal-riskanten Unterhaltung werden, bei der die alte Elite mit keiner besseren Startposition und keiner größeren Aussicht auf Erfolg rechnen konnte als besitzlose Newcomer oder wandernde Handwerker und andere unaristokratische Fachleute.

Ob Mitglieder der aristokratischen Oberschicht der Insel Euböia nach dem fernen Westen ausgewandert sind, um auf der vulkanischen und dem Weinbau besonders günstigen, ansonsten aber landwirtschaftlich eher unattraktiven Insel Ischia eine Kolonie zu gründen, lässt sich bislang nicht beweisen. Töpfer aus Euböia gehörten aber sicher schon der ersten Gründergeneration an. Das belegen zahlreiche Trinkgefäße in euböischem Stil, die aus dem Ton der Insel Pithekoussai gefertigt wurden. Wie selbstbewußt diese Handwerker waren, wie früh sie sich die Schreibkunst angeeignet und für den eigenen Ruhm nutzbar gemacht haben, manifestiert sich in der Tatsache, dass die erste europäische Künstlersignatur Ende des 8. Jahrhunderts v. Chr. auf einem Weingefäß aus Pithekoussai, einem figürlich bemalten Krater lokaler Produktion, überliefert ist (von dem vor dem Brand eingetragenen Namen des Handwerkers sind zwar nur die beiden Schlusssilben erhalten, doch er benutzte bereits die Signaturformel, die dann jahrhundertlang in Griechenland gültig bleiben wird: „-inos hat mich gemacht“, -inos *m'epoiese*).⁵³ Dass dieser Töpfer oder Maler und andere Handwerker von

neut die „fluidity“ und „permeability of the group of sympotic *aristoi*“, was er bereits zuvor, wie Węcowski 2014, getan hatte, wobei beide am Begriff ‚Aristokratie‘ festhalten. Anders Duploux 2006, 282–284, der dafür plädiert, den Begriff ganz und gar aufzugeben (aber ebenso den Begriff ‚Adel‘, wie etwa bei Stein-Hölkeskamp 1989) und stattdessen den Begriff ‚Elite‘ zu verwenden. Im Zentrum steht dabei für Duploux die *longue durée* kontinuierlicher sozialer Aushandlungsprozesse, bei denen es um mobile und performative Zugehörigkeit zur Elite geht. Dies zwingt ihn jedoch dazu, die Bedeutung der Transformationen des 8. Jahrhunderts v. Chr. (Entstehung der vokalisiertem Alphabetschrift und deren besonders frühe und häufige Verwendung auf Symposionsgefäßen; massive Siedlungsbewegungen im Mittelmeerraum; verstärkte Dynamiken des Panhellenismus, aber auch der Multikulturalität und des Kulturaustauschs) zu unterschätzen und die Institution des Symposions als Einrichtung zu bewerten, die primär der Erziehung von männlichen Jugendlichen zum Zweck der Stabilisierung der gesellschaftlichen Gemeinschaft dient (vgl. Duploux 2019, 273). Ähnlich funktionalistisch: das symposiastische Elite-Modell in Węcowski 2022, mit dem Unterschied, dass dafür ein Aristokratie-Konzept in Anspruch genommen wird, das definitorisch die gesamte antike Kultur umfasst (vgl. oben, Anm. 29).

⁵³ Bartoněk/Buchner 1995, 177 (Fundort: Werkstatt-Reste am Mazzola-Hügel); Dubois 1995, 32 f. (mit Abb.); Wachter 2001, 171 = EUC 1. Dazu Mannack 2019, 31: „It is generally assumed that ‚epoiesen‘ refers to the potter, but it is possible that it also denoted ‚potted and painted‘; the artist responsible for the fragment may have been particularly proud of his frontal face, the earliest in

Symposien auf Pithekoussai ausgeschlossen waren, ist ebensowenig anzunehmen wie ein Ausschluss von Poesie- und Schreibexperten, zu denen der Verfasser des „Nestorbecher“-Graffitos wohl zu zählen ist.⁵⁴ In diesem Milieu von gebildeten und freizügigen, wohl oft mehrsprachigen Kennern, die neue Kulturtechniken virtuos beherrschten, mögen – anders als später – eher Angehörige alter ökonomisch-politischer Eliten als Banausen erachtet worden sein.

Das 8. Jahrhundert v. Chr. war ja, dies bestätigt sich durch die Forschungen der vergangenen Jahrzehnte immer mehr und auf immer detailliertere Weise, eine grandiose Umwälzungsperiode der griechischen Welt, die durch sensationelle Neuerungen wie die Schrift und andere aus dem Orient stammende, aber transformierte und für die griechische Kultur adaptierte Techniken und Kunststile charakterisiert war, darüber hinaus aber durch rasante Veränderungen wie die polyzentrische Entstehung der Polis oder der diese Gesellschaftsform voraussetzenden und Mobilität⁵⁵ geradezu institutionalisierenden panhellenischen Wettkampf-Spiele. Der Ausdruck „Greek Renaissance“,⁵⁶ der sich zur komparatistischen Kennzeichnung dieser Epoche eingebürgert hat, erscheint also durchaus berechtigt. Zu den Besonderheiten dieser griechischen Renaissance gehören aber insbesondere Grenzüberschreitungen und Mischungsvorgänge in mannigfachem Sinne: Zu nennen sind hier vor allem die Gründung von griechischen Siedlungen⁵⁷ in allen Himmelsrichtungen des

Greek vase painting“; vgl. auch Arrington 2021, 161 (mit 279 n. 14 zu anderen Signaturen auf Vasen des späten 8.-7. Jahrhunderts v. Chr.). Nach Węcowski 2017, 323 kann der signierende Handwerker zwar schreiben, aber nicht selber zur „Elite“ gehört haben (also auch nicht zu einer Gruppe von Symposiasten?). Vgl. Węcowski 2014, 138, wo diese älteste europäische Handwerker-Signatur (wie auch die poetische Inschrift des „Nestorbechers“) gedeutet wird als bloße Dienstleistung für schreibkundige „customers“ aus einer „local élite“. Zu Signaturen auf Symposionsgefäßen siehe auch Kapitel 3, Anm. 43.

54 Dubois 1995, 28, zum „rédacteur“ des dreizeiligen Graffitos: „il est sûr qu’il a été inspiré par une école d’aèdes qui, vraisemblablement en Eubée, au tout début du VIII^e siècle, puisaient dans la [même] matière épique qu’Homère.“

55 Zur schon bei Homer betonten generellen Bedeutung von Mobilität in der antiken griechischen Kultur siehe den Überblick bei Schlesier 2000. Zu „travelling potters“ (und insbesondere „travelling pots“) siehe *e.g.* Johnston 1991; Osborne 1996.

56 Siehe Snodgrass 1971, 416–436; vgl. die Aufsätze in Hägg 1983; ausführlicher regionaler Überblick zur „Greek Renaissance“: Coldstream 2003, 109–292. Skepsis gegenüber dieser Epochenbezeichnung: Duploux 2006, 284 f.

57 Diese werden weiterhin gewöhnlich ‚Kolonien‘ genannt. Zu möglichen Vorbehalten gegenüber diesem Sprachgebrauch: Malkin 1998, 11–14 (mit einer Verteidigung der Begriffe „protocolonization“ und „colonization“); Osborne 1998 plädiert seinerseits rigoros für einen Verzicht auf die Termini ‚Kolonie‘ und ‚Kolonisierung‘. Siehe die Akzentverschiebung bei Malkin 2011: Anwendung von Netzwerktheorien auf frühgriechische Siedlungen und maritime Kontakte (kulturelle Vermischungsvorgänge stehen dabei jedoch nicht im Zentrum). Vgl. auch Arrington 2021, 89 zu einer doppelten Typologie von „network“, wobei die Siedlung Pithekoussai, die ihm zufolge zu

Mittelmeers und die Verschmelzung der lokalen Mythen und Kulte in einem poetisch komponierten, narrativ memorierbaren Religionskonglomerat, wie es erstmals in den homerischen Epen überliefert ist. Welche zusätzliche Dynamik innerhalb all dieser Prozesse durch die Erfindung der Schrift bewirkt wurde, wird zunehmend deutlicher und weiterhin lebhaft und kontrovers diskutiert.

Zu solchen dynamischen Prozessen gehörte aber auch die Ausbildung der Institution des Symposions. Falls es, wie ich vermute, zutrifft, dass wir es hierbei mit einem Symptom und zugleich einem Katalysator dieser spezifischen Umwälzungsperiode zu tun haben, dann handelt es sich bei dem schon früh auf ganz partikuläre Weise ausgeprägten griechischen Symposion nicht um eine originär von Aristokraten bestimmte Einrichtung. Gerade die zugleich egalitäre und kompetitive Grundkonstruktion des Symposions,⁵⁸ bei der es nicht zuletzt auf geistige Überlegenheit und kreative Flexibilität ankam, aber Reichtum oder Körperkraft als Wettbewerbsvorteile wirkungslos blieben, zeigt, dass die Zusammensetzung der Symposiasten vielfältige soziale Mischungen ermöglichte. Und dies entsprach den sozialen Auswirkungen der Schrift, der neuen medialen Kulturtechnik, die sofort potentiell allen sozialen Schichten – und den Frauen wie den Männern – zugänglich war und die im Symposion eines ihrer ersten und unterhaltsamsten Experimentierfelder fand.⁵⁹

Ein 2017 veröffentlichter Tagungsband hat dazu weitere gewichtige Bausteine geliefert.⁶⁰ Er basiert auf fast fünfzig neuen Inschriften unspektakulärer tönerner Gefäße, insbesondere Trinkgeschirr, des späten 8. und frühen 7. Jahrhunderts

anderen „multicultural overseas sites“ im Westen des Mittelmeers gehört, als Beispiel für einen ersten Typus fungiert (charakteristisch dafür: „sites functioned as nodes“); zum zweiten Typus („objects functioned as nodes“) siehe ebd. *passim*. Zu sozio-ökonomischen Aspekten der „mixed iconography“ der Werkstätte von Pithekoussai siehe Maudet 2021. Zu Kolonien in der Magna Grecia als „mixtures“: Malkin 2017; siehe dazu auch Malkin 2021, 64: „Greek colonisation was a grand Mediterranean phenomenon and it involved mixture on a very large scale. But those who were actively ‚mixing‘ were the Greek immigrants moving along maritime network lines. Mobility of traders, soldiers, craftsmen, migrants, seers and poets is a well-recognised phenomenon of the Archaic Mediterranean.“ Kaum berücksichtigt wird bei Malkin allerdings die gleichzeitige mediterrane Mobilität von Sklaven, Ärzten, Musikern oder Hetären und von Angehörigen anderer Kulturen, wodurch die Mischungsvorgänge ja noch verkompliziert wurden; zudem hält er die kulturellen Auswirkungen möglicher ‚mixed marriages‘ für eher vernachlässigbar.

58 Węcowski 2014 (z. B. 122 und 304 sowie *passim*) kommt das Verdienst zu, diese doppelte Qualität als ein bestimmendes Charakteristikum des Symposions unterstrichen zu haben. Sein Festhalten am Aristokratie-Begriff als einem angeblich ebenfalls bestimmenden Charakteristikum des Symposions reduziert jedoch diese spannungsreiche Doppelung von Gleichheit und Rivalität tendenziell auf etwas Aristokratisches.

59 Siehe dazu kursorisch Schlesier 2014.

60 Clay *et al.* 2017.

v. Chr. aus einer anderen euböischen Siedlung, Methone in Pierien, dem Mutterland der Musen, die von den griechischen Ausgräbern 2012 publiziert worden waren⁶¹ und nicht allein quantitativ dem Befund von Pithekoussai entsprechen. Die Herausgeber des Tagungsbandes resümieren die Ergebnisse wie folgt:

The level of literacy as revealed by the Methone inscriptions is nothing less than astounding. The potters themselves seem to have been literate [...] as well as those expected to read what was on the pot. Neither scribes, nor scholars, nor aristocrats: anachronistic assumptions that literacy was limited only to the elite or to professionals need to be re-evaluated.⁶²

Zu den Graffiti aus dem makedonischen Methone zählt auch ein die Sprecherrolle übernehmendes Trinkgefäß, das mit einer Besitzerangabe beginnt (*hakesandrō emfi*, „dem Hakesandros bin ich zugehörig“). Ob Realname oder Spitzname: der Besitzer des Skyphos wird hier ominös als „Heiler von Männern“ definiert.⁶³ Die Inschrift besteht ähnlich wie der wohl einige Jahrzehnte ältere pithekusanische „Nestorbecher“ aus mehreren, aber leider nur verstümmelt erhaltenen Zeilen, deren Aussage in Versform als Warnung vor Diebstahl und Drohung mit dem Verlust des Augenlichts rekonstruiert wurde, in der Funktion eines humorvollen Sprachspiels, eine Funktion, die schon den pithekusanischen „Nestorbecher“ kennzeichnet und dann jahrhundertlang bei symposiastischer Kommunikation besonders favorisiert wurde.

Und ein letzter Aspekt zur frühen von Euboiern geprägten Symposionskultur sei noch hinzugefügt: Als Schriftkenner und clevere Schriftbenutzer weisen sich in den Graffiti – durch Namen oder Spitznamen oder durch die Beherrschung poetischer Techniken – nicht allein Ärzte, Töpfer und Rhapsoden aus. Auch Frauen (allerdings keine sittsamen Ehefrauen, sondern eher freizügige Liebespartnerinnen) scheinen ebenfalls zur Gruppe der Symposiasten gehört zu haben, wie dies bildlich erst später bezeugt ist⁶⁴ und wie bekanntlich der Ausdruck *hetaira* deutlich macht, analog zu dem Ausdruck *hetairos* für ein männliches Mitglied der Symposionsgemeinschaft. Ob an den pithekusanischen Symposien auch solche Frauen beteiligt

⁶¹ Tzifopoulos *et al.* 2012; ein knapper Überblick zum schriftgeschichtlichen Forschungsstand: Powell 2017 (auch mit Kommentaren der Ausgräber von Methone zu den kulturhistorischen Ergebnissen).

⁶² Clay *et al.* 2017, 4.

⁶³ Pappas 2017, 291: „an implied joke seems to hinge on the relationship between the threat of harm to any potential kleptomaniac and the meaning of the cup’s owner’s name, which likely comes from *akeomai* and therefore means something like ‚healer of men‘.“ Vgl. auch Panayotou-Triantaphyllopoulou 2017, 238 f. (die Schreibweise des Namens als Zeugnis für die Entwicklung des frühen euböischen Alphabets).

⁶⁴ Siehe dazu Kapitel 2 (mit einer Analyse des korinthischen Kraters Louvre E629 aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. und **Abb. 1b**).

waren, lässt sich bisher nicht zweifelsfrei belegen. Allerdings fand sich ein solcher Beleg tatsächlich in Eretria, der euböischen Mutterstadt von Pithekoussai, auf einem während der siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts im antiken Wohngebiet entdeckten, stark fragmentierten Trinkgefäß gleichen Typs und gleicher ostgriechischer Herkunft wie der pithekusanische „Nestorbecher“.⁶⁵ Die auf dem eretrischen Trinkgefäß eingeritzte Inschrift, eine formal relativ genaue Parallele zur etwa gleichzeitigen auf dem „Nestorbecher“, besteht ebenfalls aus drei Zeilen, allerdings sehr schlecht erhaltenen, beginnend mit einem Hinweis auf den Besitzer des Gefäßes, dessen Name auf den griechischen Zentralbegriff für Psycho-Physisches, *thymos*, verweist und wohl entweder Thymokartes bzw. Thymokrates („der den Thymos Beherrschende“) oder Euthymos („der mit dem guten Thymos“) lautete. Der Anfang der zweiten Zeile entspricht wörtlich dem auf dem „Nestorbecher“, doch hier wird unmissverständlich auf eine Frau verwiesen: „welche Frau auch immer von diesem (Trinkgefäß) ...“ (*hê d'an to ...*). Was mit ihr geschehen soll, muss leider spekulativ bleiben, weil der Rest des Textes nicht rekonstruierbar ist.

Festzuhalten ist aber: Anders als die meisten Forscher und Forscherinnen bis dato anzunehmen gewillt sind, spricht viel dafür, dass die zum spezifisch griechischen Symposion von Anfang an gehörende kulturelle Kompetenz auch weiblichen Entertainern zugänglich war, dass also zu den Akteuren und Objekten des Symposions nicht allein Männer und Jünglinge, sondern auch Frauen zu rechnen sind. Doch dies ist ein anderes Thema, das im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen wird.

⁶⁵ Erstpublikation: Johnston/Andriomenou 1989. Vgl. dazu auch Bartoněk/Buchner 1995, 190–192; Węcowski 2014, 129 mit n. 6; Węcowski 2017, 316 f.

2 Männer und Frauen als Akteure und Objekte des Symposions

Männer und Frauen, genauer gesagt: das jeweilige Verhältnis der Männer, aber auch der Frauen zueinander und das Verhältnis zwischen Männern und Frauen gehören zu den besonders verzwickten Aspekten des antiken griechischen Symposions. Den Reflexionen dieser Verhältnisse sind die folgenden Überlegungen gewidmet. Ausgangspunkt dafür ist die Beobachtung, dass es sich hierbei erstaunlicherweise um ein bislang nur selten behandeltes, ja in seiner Komplexität kaum wahrgenommenes Desiderat der Forschung handelt.

Dies gilt auch und bereits für den Inaugurator der neueren kulturhistorischen Symposionsforschung, den britischen Althistoriker Oswyn Murray, auf den ich im ersten Kapitel dankbar verwiesen habe, der 2018 seine gesammelten Aufsätze zu diesem Thema in Buchform veröffentlicht hat¹ und auf dessen maßgebliche Symposionskonzeption ich in diesem zweiten Kapitel gleich zurückkommen werde. Ob es mir gelingen wird, die disparaten Bestandteile analytisch freizulegen, aus denen das Gewebe des gegenwärtig vorherrschenden Symposionsbildes geknüpft ist, kann ich jedoch weiterhin nicht versprechen – zumal ich mich hier, was die Materialbasis betrifft, aus sachlichen Gründen auf einige wenige Schrift- und Bildzeugnisse der archaischen Epoche bis zum späten 6. Jahrhundert v. Chr. beschränken muss.

Festzuhalten ist zunächst, dass die von Murray und den meisten anderen Forschern vertretene Interpretation der Rollen und Funktionen von Männern und Frauen beim antiken griechischen Symposion auf dem Postulat basiert, dass es sich bei dieser Institution um ein spezifisch aristokratisches, und damit genuin männliches, Kulturphänomen handele.² Murray beruft sich hierfür immer wieder auf das 1902 erschienene Mammutwerk *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft* von Heinrich Schurtz (1863–1903).³ Hierbei handelt es sich um eines der ersten Produkte des modernen kulturanthropologischen Komparatismus. Dem Autor zufolge, einem bis heute international einflussreichen Ethnologen und Historiker des deutschen Kaiserreichs, lässt sich aus den „Erscheinungsformen des Männerhauses“ bei sogenannten Naturvölkern und aus den „Resten und Spuren“ von Initiationsriten („Knaben- und Mädchenweihen“) bei sogenannten Kulturvölkern ablei-

1 Murray 2018.

2 Siehe dazu und zur Kritik daran Kapitel 1.

3 Schurtz 1902.

ten, dass Männerbünde die „Urformen“ menschlicher Gesellschaft bildeten, und nicht etwa Institutionen, die auf der Familie oder anderen blutsverwandtschaftlichen Beziehungen beruhen. Davon ausgehend lokalisiert Murray den Ursprung des antiken griechischen Symposions in einer männlich-aristokratischen sozialen Gruppe mit „spezifisch militärischer Funktion“.⁴ Seine seit den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte Position – die weiterhin dem Konsens vieler anderer Forscher entspricht – hat Murray 2009 wie folgt konzise zusammengefasst, unter Berufung auch auf den US-amerikanischen Ökonomen und Soziologen Thorstein Veblen (1857–1929)⁵ und seine Theorie der „leisure class“:

Although the sympotic culture seems to have originated in the practices of a warrior elite, under the influence of luxury and the pleasure principle it became essentially a spectacle apart, a separate world opposed to that of the public sphere. Within the aristocratic polis the *symposion* therefore developed a dual function: on the one hand it was a place of *euphrosyne* devoted to pleasure, a lifestyle designating the privilege of the leisure class (Veblen 1899), basically outside the structures of family and kinship, and an alternative to the polis. On the other hand, because the archaic polis was essentially controlled by the aristocracy, the *symposion* was interwoven with all the structures of the polis, and provided a focal space for common action both on behalf of and against the polis. Greek society thus displays the fundamental opposition recognized by anthropologists between kinship and the *Männerbund* or brotherhood.⁶

Und er fügt hinzu, dass eine solche Auffassung auch von Platon in seinen *Gesetzen* bestätigt werde. Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, dass Frauen im Symposion allenfalls als Objekte im Dienst von „pleasure“ und „leisure“ der Männer klassifiziert werden könnten. Nach Murray steht dies im Einklang mit einem niederen sozialen Status dieser Frauen, im Unterschied zu den homoerotisch begehrten Knaben, die als Angehörige der Oberschicht anzusehen seien:

The atmosphere was male and aristocratic; women were merely slaves, dancing-girls, flute-players, an accompaniment to the wine and the song. But boys were a different matter, to be taken seriously.⁷

Allerdings hat Murray in späteren Arbeiten⁸ Formulierungen gewählt, die zur Abqualifizierung der Frauen des Symposions in gewissem Widerspruch stehen. Mit Rekurs auf den Ausdruck *hetairai*, wörtlich: „Gefährtinnen“ – den er als „Reflex“

4 Siehe z. B. Murray 1982 und 1983.

5 Veblen 1899.

6 Murray 2009, 521.

7 Murray 1983 = Murray 2018, 17.

8 Murray z. B. 2009, 518 f.; vgl. aber bereits Murray 1990, 7.

des entsprechenden Ausdrucks *hetairoi* für die männlichen Gefährten versteht –, hat er betont, dass die damit bezeichneten Frauen nicht so sehr als Prostituierte anzusehen sind, sondern eher als Kurtisanen mit großem Prestige und Einkommen, mit kunstfertiger Aktivität auf mannigfachen Gebieten, nicht allein dem sexuellen, und einer relativ selbständigen Lebenshaltung, die, wie er schreibt, „in vieler Hinsicht freier war als die der verheirateten (*citizen*) Frauen“ (die bei den Griechen am Symposion nicht teilnehmen durften).⁹

Folgt daraus, dass diese *hetairai* vielleicht doch nicht nur als Objekte zu kennzeichnen sind, dass sie also mehr waren als eine materielle „Begleitung“ des von Männern genossenen Weins und Gesangs? Diese Frage wurde allerdings, soweit ich sehe, von Murray selbst nicht explizit aufgeworfen und hat auch bisher in der Symposionsforschung keine Spuren hinterlassen. Vielmehr dominiert dort fast ausnahmslos die Rede vom sogenannten „männlichen“ Symposion, also einer Institution, die prinzipiell als „all-male“ zu definieren sei. Als Symposiasten dürften demnach nur Männer bezeichnet werden. Da aber dennoch in Bild- und Textzeugnissen zum Symposion Frauen vorkommen, ergab sich das Problem, wie diese Tatsache zu deuten ist. Gewöhnlich wird vermieden, sich diesem Problem zu stellen, indem auf die vermeintliche Seltenheit der Darstellung von Frauen in symposiastischen Zusammenhängen hingewiesen wird. Aber ist dies tatsächlich der Fall, oder handelt es sich dabei eher um einen auf nicht überprüften Vorannahmen basierenden Zirkelschluss?

Eine andere Form, das Problem zu umgehen, besteht darin, die angebliche quantitative Seltenheit durch eine angebliche qualitative Zweitrangigkeit zu untermauern: Dieses Verfahren findet sich etwa bei François Lissarrague, einem neben Murray besonders tonangebenden Symposionsforscher, der das Studium vor allem klassischer griechischer Keramik durch seine subtilen und präzisen Bildanalysen in vielerlei Hinsicht erneuert hat, kaum allerdings auf dem Gebiet der Frauen-Ikonographie: Ihm zufolge ließe sich aus den Darstellungsformen von Frauen auf Symposionsgefäßen ableiten, dass ihnen nur „un rôle secondaire, et

9 Murray 2009, 519: „*Hetairai* were courtesans rather than prostitutes: they were often highly trained in the various skills of the *symposion*, and commanded great prestige and high prices. [...] Their lives were in many respects more free than those of citizen women, and their opportunities greater“. Zur Absenz ‚respektabler‘ Frauen beim Symposion siehe e.g. Corner 2012. Vgl. auch Węcowski 2014, 34, der einerseits (wie Murray) unterstreicht, dass Kurtisanen auf gleiche Weise wie die *hetairoi* an symposiastischen Kunstfertigkeiten und Tätigkeiten (z. B. dem Kottabos-Spiel) teilnahmen, aber andererseits den Ausdruck *hetairai* als „euphemistic“ bewertet, da die männlichen Symposiasten ihm zufolge immer Aristokraten sind. Zur Kritik an Węcowskis Auffassung von Aristokratie siehe Kapitel 1, mit Anm. 29.

quasi instrumental“ eingeräumt wird, dass sie allenfalls als gegenständliche „accessoires du *symposion*“ einzuschätzen sind.¹⁰

Diese Position hat den Protest seiner Pariser Kollegin Pauline Schmitt Pantel hervorgerufen, einer ebenfalls renommierten Symposionsforscherin.¹¹ Sie hat nachzuweisen versucht, dass diese Objektrolle von Frauen sich nicht grundsätzlich von der Objektrolle junger Männer auf Symposionsgefäßen unterscheidet.¹² Für diese Autorin sind aber, ebenso wie für Lissarrague und Murray, allein die dargestellten erwachsenen Männer ausdrücklich die maßgeblichen Akteure und entscheidenden „Protagonisten“,¹³ da diese die in der Polis herrschenden Gesellschaftsverhältnisse repräsentieren. Im Unterschied zu Lissarrague und Murray stellt Pauline Schmitt Pantel zwar diesen männlichen Protagonisten nicht allein die Frauen gegenüber, sondern auch die jungen Männer. Damit aber wird ihr zufolge die bestehende soziale und politische Gewichtsverteilung und Hierarchie exakt widergespiegelt, denn junge Männer besaßen wie die Frauen nur eingeschränkte Rechte und einen geringeren Status als die männlichen Erwachsenen:

La hiérarchie est certes présente au banquet, mais elle sépare à mon sens les hommes adultes qui mènent le jeu et les autres, homme jeunes et femmes. Le clivage ne passe pas de façon simple entre le masculin et le féminin mais de façon plus subtile entre ceux pour lesquels la représentation au banquet est un signe de statut (social ou/et politique) et les autres. Ainsi on perçoit combien la construction du genre est indissociable d'autres formes de construction identitaire, sociale ou politique. Ce qui me paraît important de relever dans ce dossier sur les femmes et les jeunes hommes au banquet est qu'ils sont les uns et les autres des comparses qui permettent de mieux préciser l'identité de ceux qui, au banquet comme dans d'autres lieux, pratiques sociales et institutions, façonnent la manière d'être en cité.¹⁴

10 Lissarrague 1987a, 27. Vgl. auch seinen hundert Seiten langen Überblick über die Darstellung von Frauen in der attischen Vasenmalerei (Lissarrague 1991/2002), wo allerdings Frauen beim Symposion nur auf acht Seiten vorkommen (286–293, mit Abb. 52–54); siehe dann zusammenfassend zur Funktion der Frau in jeglicher Rolle (ebd. 301): „elle est à chaque fois donnée en spectacle comme un objet aux yeux de l'homme grec, le sujet regardant“. Seltsamerweise ist hier ausgeschlossen, dass eine Frau den Vasenbildern gegenüber ein „sujet regardant“ sein könnte und dann auch ein Mann in ihren Augen ein Objekt wäre.

11 Schmitt Pantel 1992.

12 Schmitt Pantel 2003; zitiert nach der leicht veränderten Fassung in Schmitt Pantel 2009, 145–161, unter dem Titel „Jeunes garçons et jeunes femmes sur les images du *symposion*“, mit 13 Abbildungen.

13 So Lissarrague 1987a, 27 und ebenso Schmitt Pantel 2009, 156: „protagonistes“.

14 Schmitt Pantel 2009, 157. Übers. R.S.: „Hierarchie ist sicherlich beim Gastmahl anwesend, doch meiner Auffassung nach trennt sie die erwachsenen Männer, die das Spiel bestimmen, von den anderen, den jungen Männern und den Frauen. Die Spaltung geschieht nicht einfach zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, sondern auf subtilere Weise zwischen denen, deren Darstellung beim Gastmahl ein Zeichen ihres Status ist (des sozialen oder/und des politi-

Bemerkenswerterweise ist es der von der Autorin explizit betonte feministische Standpunkt ihrer Arbeit, der es ihr nicht gestattet, in den Frauen des Symposions etwas anderes zu sehen als „Komparsen“, die nur dazu da seien, die Identität der herrschenden Männer zu unterstreichen. Dass es sich bei den Frauen auf den von ihr behandelten Vasen vielleicht um *hetairai* handelt, denen die Vasenmaler möglicherweise keine bloße Komparsenrolle zuweisen, wird von ihr nicht in Erwägung gezogen. Den Ausdruck „Hetäre“ verwendet sie jedenfalls in dem zitierten Aufsatz nicht.¹⁵ Signifikanterweise ist auch in vielen anderen gegenwärtigen Arbeiten, vor allem von Forscherinnen, die Tendenz zu finden, das Thema und das Wort „Hetäre“ zu vermeiden oder allenfalls für ein Phantasieprodukt antiker Männergesellschaft zu halten.¹⁶

schen), und den anderen. Man stellt also fest, dass die Konstruktion des Geschlechts von anderen Formen identitärer, sozialer oder politischer Konstruktion gar nicht loszulösen ist. Was mir bei diesem Dossier zu den Frauen und den jungen Männern beim Gastmahl wichtig erscheint hervorzuheben, ist, dass sowohl die einen als auch die anderen Komparsen sind, die erlauben, die Identität derjenigen zu präzisieren, die beim Gastmahl, wie in anderen Örtlichkeiten, sozialen Praktiken und Institutionen, die städtische Seinsweise gestalten.“

15 Den Grund dafür scheint sie ebd. n. 40 mit ihrer Berufung auf Bérard 1984a, 85 anzudeuten: „comme le remarque C. Bérard, ‚devant nombre d’images qui ne correspondent pas au modèle du type < femmes au foyer > les archéologues s’en tirent par une pirouette. Soit ils les repoussent vers le bas de l’échelle sociale: les femmes mises en scène ne sont que des esclaves, des prostituées ou des hétaires, soit ils les évacuent par le haut: elles figurent des héroïnes, des muses, des déesses. Dans les deux cas, on leur dénie un statut social normal. Faut-il alors admettre que les honnêtes femmes n’existent pas?“. Anknüpfend an Bérard suggeriert Schmitt Pantel offenbar, dass die Vasenmaler mit ihren Gastmahlbildern neben den erwachsenen Männern auch Frauen mit „normalem sozialen Status“ (also „ehrbare Frauen“) hätten darstellen müssen. So kann sie darauf verzichten, von Hetären zu sprechen und gleichzeitig deren moralische und soziale Disqualifizierung unangetastet lassen.

16 Das von Schmitt Pantel 2003 und 2009 affirmativ verwendete Bérard-Zitat fungiert auch in noch ausführlicherer Form (zusammen mit den anschließenden weiteren rhetorischen Fragen) als Motto für Kreilinger 2007, 1. Bérard, Schmitt Pantel und Kreilinger (und vielen anderen Forschern und Forscherinnen) ist gemeinsam, dass sie nach Hinweisen erwünschter realistischer Darstellung in den Vasenbildern suchen und mit Hilfe dieses Kriteriums diejenigen Auffassungen ablehnen, die ebenfalls von einem erwünschten Realismus der Vasenbilder ausgehen, ihn aber anders deuten. Das dabei entstehende methodische Problem macht gerade der Umgang mit dem Begriff ‚Hetäre‘ deutlich; Kreilinger 2007, 60 f. beruft sich einerseits auf Kurke 1999, derzufolge „das ganze Hetärenwesen eine Erfindung der spätarchaischen Symposionsdichter“ ist, und sie räumt andererseits ein, dass *ἑταῖρα* im Unterschied zu anderen Bezeichnungen für Prostituierte „als ein euphemistischer Ausdruck anzusehen“ ist. Diese Aporie wird auch bei Kapparis 2019 nicht aufgelöst. Einerseits dekretiert er (ebd. 342 f.): „the usage of the term ‚hetaira‘ to describe prostitutes in vase paintings is anachronistic, inaccurate and euphemistic“, und er unterstreicht (mit Berufung auf Kreilinger), „that nudity in itself is not an indication of prostitutional iconography“. Andererseits konzediert er (ebd. 359), „that some of our vase iconography actually portrays

Stattdessen werde ich mich nun in den übrigen drei Vierteln dieses Kapitels auf primär materialanalytische Überlegungen konzentrieren. Zu den Bildzeugnissen, die Pauline Schmitt Pantel für ihre Argumentation heranzieht, gehört auch ein im Pariser Louvre aufbewahrter und in Etrurien gefundener korinthischer Krater (Höhe: 39 cm) aus dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. (**Abb. 1b**).¹⁷ Dies ist einer der ältesten ikonographischen Belege für das Arrangement eines buchstäblichen Gelages („banquet couché“¹⁸), wie es die Darstellung antiker griechischer Symposia jahrhundertlang prägen wird, mit Speisesofas, den „Klinen“, die Platz für zwei Personen bieten und vor denen Fußbänke sowie Beistelltische stehen (der früheste textliche Beleg findet sich im 7. Jahrhundert v. Chr., also mehrere Jahrzehnte zuvor, bei Alkman).¹⁹ Vom Beginn dieser ikonographischen Tradition an kann das auf den Klinen liegende Paar entweder aus zwei Männern oder aus einem Mann und einer Frau bestehen, wie hier. Pauline Schmitt Pantel hat mit Recht auf zeitlich und sachlich parallele Bildzeugnisse hingewiesen, die zwei Männer, einen bartlosen jungen und einen bärtigen älteren, auf ganz ähnliche Weise darstellen,²⁰ wie auf dem hier gezeigten Beispiel, das nun etwas näher betrachtet werden soll.²¹

Der Bildträger selbst, der Krater (wörtlich: „Mischgefäß“), ist für das spezifisch griechische Symposion unverzichtbar, denn zum Gelage gehört die (in mehreren Runden jeweils neu festgelegte) Mischung von Wein und Wasser und die

real hetairai from time to time“. Kapparis und Krelinger verkennen jedoch, dass die Suche nach einem Realismus eindeutiger ikonographischer Markierungen von Identitäten den Vasenbildern nicht gerecht werden kann; deren Potenz imaginativer Vieldeutigkeit lässt sich nicht einfach mit den Etiketten Phantasie, Ambiguität und Unwahrscheinlichkeit verrechnen.

17 Paris, Louvre E629, aus Cerveteri (BAPD 9019327): Schmitt Pantel 2009, 158, Abb. 4; siehe auch Schmitt Pantel 1990, 27 Appendix no. 6 und Tafel 2a; Schmitt Pantel 1992, 22, mit Annexe 5, Abb. 6; auch in Murray 2009, 510, Abb. 26.1; vgl. Fehr 1971, 31 f., 139 no. 19.

18 Vgl. Dentzer 1982.

19 Alkman fr. 19 *PMG*: sieben *klinai*. Ungefähr zeitgleich sind die ältesten archäologischen Zeugnisse, Kyrieleis 1969, 116 und 118: „Um die Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert erscheinen auf griechischen Vasenbildern die ersten Darstellungen von Symposien, bei denen die Symposiasten auf Klinen gelagert sind. [...] Die frühesten Beispiele sind auf korinthischen Gefäßen dargestellt, was auf die führende Rolle der korinthischen Keramik im 7. und 6. Jahrhundert zurückzuführen ist.“ Dies sei jedoch, so Lorber 1979, 24 n. 130, eher anders zu erklären: „Weil die orientalische Sitte des Liegens beim Symposion und wohl auch zur gleichen Zeit die orientalischen Klinen zunächst in Korinth eingeführt wurden, erscheinen sie als besondere Neuheit auch zuerst auf den korinthischen Vasen.“ Generell zum Verhältnis zwischen orientalischen und griechischen Gelagen vgl. Fehr 1971, Burkert 1991 und Murray 2016b.

20 Schmitt Pantel 2009, 150–152, vor allem mit 158, Abb. 3 (Louvre E623).

21 Zur Typologie der männlichen und weiblichen Symposiasten vgl. auch Fehr 1971 *passim*.



Abb. 1b: *Symposion*. Korinthischer Kolonettenkrater (590–575 v. Chr.) aus Cerveteri (BAPD 9019327), Paris, Musée du Louvre E629 [Detail von Seite A].

Verteilung der gleichen Wein-Wasser-Mischung an alle Symposiasten.²² Nach diesem Modell wird das Prinzip der Gleichheit auch auf andere Elemente des Symposions übertragen.²³ Hier etwa ist deutlich, dass sowohl die vier Männer als auch die vier Frauen ihren linken Ellenbogen auf ein Kissen stützen und dass alle Per-

²² Lissarrague 1987a, 23: „Le *symposion* s’organise en communauté, avec ses règles propres, qui visent à établir un ordre du plaisir partagé. On s’y rend pour s’intégrer à un groupe temporairement défini par sa façon de boire, de mélanger l’eau et le vin. Pour être réussi, le *symposion* doit viser le bon mélange, mélange des liquides, mais aussi des convives qui s’accorderont entre eux, comme les cordes d’un instrument, mélange des plaisirs dont on cherchera l’équilibre et la variété“. Eine solche idealtypische, harmonisierende Charakteristik der Mischungsformen beim Gelage ist oft in Handbüchern und Einzelstudien übernommen worden, kann allerdings dem Variantenreichtum der Symposionsdarstellungen nicht gerecht werden.

²³ Vgl. Schmitt Pantel 1990, 18 („*homoioies*“ der Symposiasten); Schäfer 1997, 25.

sonen mit Kränzen oder Binden im Haar ausgestattet sind.²⁴ Auch eine privilegierte Benutzung von Trinkgefäßen ist nicht zu erkennen: Die beiden Frauen an den Außenseiten halten jeweils eine Weinschale in ihrer rechten Hand, ebenso wie der Mann auf der zweiten Kline von rechts. Für das jeweilige Partnerpendant steht indessen ein analoges Trinkgefäß (neben der gleichen Zahl von Esswaren) ebenfalls auf dem Beistelltisch bereit.

Dass der Mann auf der zweiten Kline von links mit seiner rechten Hand eine Lyra ergreift, so als würde er darauf spielen wollen oder die Lyra seiner Partnerin auf der Kline überreichen, ist offenbar kein Zeichen für seine Privilegierung, denn die weiteren hinter den Frauen an der Wand hängenden Lyren verweisen demonstrativ darauf, dass auch die anderen an diesem Gelage Beteiligten, Männer wie Frauen, sich dieser Musikinstrumente bedienen könnten – wobei dadurch zugleich das zweite Grundprinzip der Symposionspraxis angedeutet ist, nämlich das der Konkurrenz, nicht zuletzt beim musischen Wettstreit. Deutlicher noch wird eine weitere Potentialität des vom Wein- und Kunstgenuss animierten Gelages: die erotische Mischung, die hier als Perspektive durch das ‚face-to-face‘ der Paare, die innere Frontalität der sich gegenseitig in die Augen blickenden Partner, signalisiert wird. Die Darstellungsweise markiert also auf verschiedenen Ebenen, dass weder die Frauen noch die Männer auf einen starren Status als Objekt oder als Subjekt reduzierbar sind, dass sowohl die Frauen als auch die Männer die Subjektrolle wie die Objektrolle übernehmen können.

Auf eine solche Weise stellt also dieser korinthische Krater ohne Einschränkung eine kommunikative Gleichartigkeit zwischen Gefährten und Gefährtinnen zur Schau, griechisch gesagt: zwischen *hetairoi* und *hetairai*. Der gesellschaftliche Status der Frauen und Männer jedoch wird als different markiert, freilich nicht als Gegensatz zwischen Unterschicht und Oberschicht. Bei den dargestellten Männern scheint es sich um Krieger zu handeln, die ihre Rüstung abgelegt haben: Es sei denn, dass die auffällig geringe Zahl der an der Wand befindlichen militärischen Gegenstände – keine Waffen, nur zwei Helme, ein Schild und ein Brustpanzer für vier Männer – dazu dienen soll, auf unterschiedliche gesellschaftliche oder professionelle Positionen der Männer zu verweisen. Bei den vier Frauen aber wird gerade ihre einheitliche soziale Position betont. Die Exposition ihres nackten Oberkörpers, die ihnen gemeinsam ist, wird als unverkennbare Chiffre dafür eingesetzt, dass hier keine ‚respektablen‘ Ehefrauen gemeint sind. Diese Gefährtinnen beim Symposion können nur *hetairai* im Sinne der späteren Verwendung des Wortes als Termini-

24 Siehe die modellhafte „schönbekränzte Aphrodite“ in der Inschrift des „Nestorbechers“ (vgl. dazu Kapitel 1).

nus technicus sein.²⁵ Und es mag sein, dass der imposante Eindruck, den dieser korinthische Krater ihnen verleiht, etwas mit seinem Herstellungsort, Korinth, zu tun hat, der Stadt, die damals die führende Produktionsstätte von Keramik, nicht zuletzt für die Bedürfnisse der Symposien, war, und die auch nachdem sie diesen wirtschaftlichen Vorrang verloren hatte, noch viele Jahrhunderte lang für ihren überregional attraktiven Aphroditekult und die damit assoziierten erotischen Expertinnen berühmt blieb.²⁶

Die exquisite Qualität, die das auf diesem Krater dargestellte Gelage auszeichnet, macht auch verständlich, dass mit Hilfe etwa dieses Beispiels das antike griechische Symposion als genuin aristokratische Einrichtung gedeutet werden konnte. Die Ausstattung durch Möbel, Stoffe und Kleidung ist hier überaus luxuriös gestaltet, einschließlich der Trinkschalen, deren formale Struktur die Kostbarkeit von Metall (Bronze, Silber oder gar Gold) visualisiert. Die Tatsache, dass dieser Krater sowie vergleichbare Stücke aus dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. von zeitgenössischen Aristokraten der etruskischen Metropole Caere erworben wurden,²⁷ schließt wohl nicht aus, dass auch griechische Aristokraten zu dieser Zeit solche Gefäße benutzt und nicht allein in ihrer Phantasie, sondern auch in der Realität üppige Symposia gefeiert haben. Dass dies aber angeblich bereits für die Entstehung der Institution des antiken griechischen Symposions im 8. Jahrhundert v. Chr. konstitutiv war, ist zu bezweifeln. Im ersten Kapitel habe ich versucht zu zeigen, warum stattdessen davon ausgegangen werden kann, dass der spezifische historische Kontext des 8. Jahrhunderts – besonders die Erfindung der vokalisiertem Alphabet-

25 Dem entsprechen auch die Namensbeischriften auf dem analogen korinthischen Krater (siehe **Abb. 3**) mit ebenfalls vier aus einer Frau und einem Mann bestehenden Paaren (Florenz, Museo Archeologico Nazionale 4198, aus Cerveteri?); die lesbaren Frauennamen lauten dort Doro, Selino und Erato, die als Hetärennamen gedeutet wurden. Vgl. dazu (und zu den als [Xen]Fön, Hermaios, Sphortos und [Her]magoras bzw. [Da]magoras gelesenen Männernamen) Lorber 1979, 76 f., no. 120, mit Tafel 35–36; Wachter 2001, 95–97 = COR 92 (und 327 f., § 478). Siehe auch unten, mit Anm. 41.

26 Zur besonderen Bedeutung des Aphrodite-Kultes in Korinth siehe Pirenne-Delforge 1994, 93–127; sie beschließt dieses Kapitel mit folgendem Satz: „concernant la prostitution à Corinthe: il n'y a pas dans la cité des prostituées sacrées et d'autres qui ne le sont pas; toutes les prostituées sont des fidèles de la déesse et requièrent sa protection.“

27 Der hervorragende Erhaltungszustand dieser Gefäße lässt sich dadurch erklären, dass sie schließlich als Grabbeigaben für reiche Etrusker verwendet wurden. Vgl. de la Genière 1988; ihr zufolge (ebd. 90) sind die häufigen Bankettszenen auf korinthischen Krateren ein Beleg für „influence orientale“ und mit der gleichzeitigen frühgriechischen Lyrik zu parallelisieren. Darüber hinaus betont sie, dass Namensbeischriften bei den figürlichen Darstellungen meistens fehlen, woraus sie „une sorte d'„internationale aristocratique““ ableitet und behauptet, dass daraus keinerlei Rückschlüsse auf Erfahrungen der Vasenmaler mit korinthischen oder anderen griechischen Gastmählern zu ziehen seien. Auf die inschriftlich markierten (griechischen) Namen von Zechern und Hetären auf dem korinthischen Krater aus Florenz (siehe oben, Anm. 25) geht sie nicht ein.



Abb. 3: *Symposion*. Korinthischer Kolonettenkrater (575–550 v. Chr.) aus Etrurien, Florenz, Museo Archeologico Nazionale 4198.

schrift und die griechische Siedlungstätigkeit im Mittelmeerraum – zu den charakteristischen Elementen dieser Institution entscheidend beigetragen hat, also zur Verbindung von Gleichheit und Konkurrenz auf musisch-geistigem, nicht auf körperlichem oder materiellem Gebiet.

Die Frage ist, ob nicht deshalb bisherige Modelle der Entstehung und der frühen Entwicklung des Symposions modifiziert werden müssen. Murray etwa hatte seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Symposion als genuin aristokratische Einrichtung eingeschätzt, die auf die Ablösung einer Krieger-Aristokratie durch eine Aristokratie von Müßiggängern zurückgeführt werden könne.²⁸ Doch auch er räumt ein, dass die griechischen Kolonisten, die das Symposion nach Westen brachten, etwa nach Pithekoussai, also auf die heutige Insel Ischia, „ursprünglich keine Aristokraten waren“ – wobei er hinzufügt, dass „sie dann sehr bald Aristokraten im *Mayflower*-Stil wurden“.²⁹ Damit kann er natürlich kaum gemeint haben, dass der Lebensstil der griechischen Kolonisten mit dem der frommen Pilgerväter gleichzusetzen wäre, die als Siedler zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf dem Schiff *Mayflower* an der nordamerikanischen Ostküste landeten.

Puritanisch jedenfalls waren diese umtriebigen Griechen keineswegs, und inwiefern sie zu Aristokraten wurden, kann hier nicht weiter untersucht werden. Aber damit diese Pioniere die Partikularität der Symposion-Institution ausbilden und gestalten konnten, war nicht eine Privilegierung durch altehrwürdigen Grundbesitz und Macht oder militärische Kampfkraft entscheidend, denn dies waren keine Trümpfe, über die sie verfügten. Seefahrt, Handel und Handwerk bestimmten ihren sozialen Status, aber erst durch die Expertise auf dem Gebiet schriftlicher, und nicht allein mündlicher, Ausdrucksformen und deren kreativen Einsatz zu einer spielerischen (und also auch riskanten) Kommunikation in einem von Wein, Musik und Erotik bestimmten kulturellen Ambiente wurde das Symposion zu einem so ungemein erfolgreichen Exportartikel des „Greek style“.³⁰ Dieser rituelle Festmodus war eben nicht auf die Oberschicht beschränkt oder für sie spezifisch, sondern alle sozialen Schichten konnten von Anfang an zu ihm, wie zur vokalisierten Alphabetschrift, Zugang haben. Anders als goldenes oder silbernes Trinkgeschirr waren Tongefäße Massenware und nichts Exklusives.³¹ Töpfer trugen

²⁸ Murray 1983 = Murray 2018, 16: „The aristocracy of warriors had become an aristocracy of leisure“. Siehe auch das Kapitel „Life Styles: the Aristocracy“ in Murray 1993, 201–219.

²⁹ Murray 1983 = Murray 2018, 17: „certainly the *symposion* itself went west with men who were not initially aristocrats, though aristocrats in the *Mayflower* style they very soon became“.

³⁰ „Drinking Greek style“: so Murrays konzise Formel für das Symposion (siehe Kapitel 1, Anm. 52).

³¹ Das schließt natürlich nicht aus, dass es für Symposien bestimmte „Luxuskeramik“ gegeben hat, die wie bereits die frühen korinthischen Gefäße (und dann viele der schwarz- und rotfiguri-

maßgeblich zum Siegeszug des symposiastischen „Greek style“ bei und wurden reich, weil ihre Produkte im ganzen Mittelmeerraum Absatz fanden und weder ihre Herstellung noch ihr Erwerb große Kosten verursachten.³² Für die soziale Zusammensetzung der Benutzer des tönernen Trinkgeschirrs hatte dies entscheidende Konsequenzen.³³ Um ein Symposion in griechischem Stil zu feiern, waren keine kostbaren Metallgefäße, Textilien oder Möbel (ja nicht einmal der Innenraum eines Hauses) erforderlich. Militärische, ökonomische oder politische Potenz kann nicht als *conditio sine qua non* dafür angesehen werden.

Die inschriftlichen Zeugnisse der frühen archaischen Zeit seit dem 8. Jahrhundert v. Chr. sprechen dafür, wie ich im ersten Kapitel ausführlich dargelegt habe, dass es sich bei der buntgemischten Symposionsgesellschaft, die durchweg unspektakuläre, anfangs nicht figürlich dekorierte Gefäße benutzte (siehe im 8. Jahrhundert v. Chr. den „Nestorbecher“ aus Pithekoussai auf Ischia und die Ausgrabungen in der nordgriechischen Siedlung Methone), nicht allein um Töpfer, Vasenmaler, Rhapsoden, Ärzte und andere Angehörige einer sozialen Mittelschicht handelte. Als *hetairai* gehörten auch freizügige Frauen dazu,³⁴ die wohl ebenfalls schreiben und lesen konnten. Hier sei noch auf zwei andere frühe Symposionsgefäße hingewiesen, von denen jedes einen Frauennamen verzeichnet (Lallnamen? nicht-griechische Namen?).³⁵ Aus Pithekoussai stammt eines davon, eine um 700 v. Chr. zu datierende, figürlich unverzierte schlichte Weinkanne mit der Besitzinschrift „*Amēs emi*“ („der Ame gehöre ich“), die zusammen mit einem Trinkgefäß und zwei einfachen Bronzefibeln im Grab einer jungen Frau gefunden wurde – vielleicht das erste

gen aus Athen) nicht zuletzt bei Käufern in Etrurien reißenden Absatz fand. Vgl. dazu Osborne 2001; Bundrick 2019.

32 Die massive Verbreitung der frühgriechischen Symposionskultur war also nicht primär von aristokratischen Auftraggebern bzw. Abnehmern der dazu gehörigen Gefäße abhängig, wie etwa Murray 1983 = Murray 2018, 17 postuliert: „The archaic age was the great age of sympotic pottery: potters and painters became rich and famous, producing shapes and painting designs which echoed the sympotic preoccupations of their aristocratic patrons.“

33 Arrington 2021, 191 kommt bei seiner Untersuchung der protoattischen und anderer zeitgenössischer Keramik zu dem Ergebnis, das bisher vorherrschende Elite-Modell des Symposions in Frage zu stellen: „A fundamental problem with a strictly elite view of the symposium is that there are plenty of subelite drinking vases. The material culture we will look at below includes vases that were relatively plain, with the exception of their graffiti, and even this type of basic literacy was not confined to an elite class. The simple vases belonged to literate persons who engaged in commensal drinking practices that entailed humor, jest, and sex, and we have no reason not to think of these events as symposia, as social gatherings involving the consumption of alcohol.“

34 Siehe das Trinkgefäß aus Eretria, zeitgleich mit dem „Nestorbecher“: Johnston/Andriomenou 1989 (dazu Kapitel 1, mit Anm. 65).

35 Zu diesen beiden Gefäßen aus Pithekoussai und Cumae siehe auch Kapitel 1, mit Anm. 42.

griechische Schriftzeugnis einer Mundschenkin. Als weiteres ist ein etwas jüngeres kleines Parfümgefäß des British Museum aus dem frühen 7. Jahrhundert zu nennen (Höhe: ca. 5 cm), das in der direkt gegenüber Pithekoussai auf dem italischen Festland liegenden, ebenfalls euböischen Kolonie Cumae gefunden wurde (**Abb. 4**). Das darauf spiralförmig eingeritzte Graffito verweist nicht allein auf den Namen der Besitzerin, sondern der daran anschließende Text (in chalkidischer Schrift) ist, ähnlich wie beim „Nestorbecher“ aus Pithekoussai (und bei den beiden anderen im ersten Kapitel erwähnten, zeitgleichen euböischen Trinkgefäßen, dem des Hakesandros³⁶ und dem des Thymokrates³⁷), als bedingter Fluch formuliert: „der Tataia gehöre ich, der Lekythos, wer aber mich stiehlt, wird blind“.³⁸

Diese (archäologisch als „protokorinthisch“ taxierten) Gefäße sind bereits ein Zeugnis für die Bedeutung korinthischer Keramik, die sich dann bis ins 6. Jahrhundert v. Chr. geltend macht, also bis zur Durchsetzung attischer Keramik auf den mittelländischen Absatzmärkten. Einen Höhepunkt der zuvor von Korinth eingenommenen Rolle als Marktführer beim Keramikexport repräsentiert der oben behandelte Krater,³⁹ der allerdings keine Inschriften aufweist. Dass auf vielen anderen in Korinth produzierten Tongefäßen des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. – und zwar vor allem Krateren, Trinkgefäßen und Parfümfläschchen (Letztere für Symposien ebenfalls unverzichtbar) – häufig Inschriften mit Frauennamen zu finden sind,⁴⁰ ist bisher in der Symposionsforschung weitgehend unbeachtet geblieben. Inschriftenforscher stimmen meist darin überein, dass diese (redenden) Namen gewöhnlich Hetären (im technischen Sinne) bezeichnen. Zu nennen ist hier etwa ein korinthischer Krater aus dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. in Florenz (**Abb. 3**), dessen Gelagefries ikonographisch dem oben behandelten, zeitgleichen Krater des Louvre mit vier Paaren von je einer Frau und einem Mann auf vier Symposionsklinen auf den ersten Blick zum Verwech-

³⁶ Aus der euböischen Gründung Methone in Makedonien, siehe Kapitel 1, mit Anm. 63.

³⁷ Aus Eretria auf Euboia, siehe oben, Anm. 34.

³⁸ Protokorinthischer Aryballos aus Cumae, London, British Museum 1885.0613.1, mit der Inschrift „*Tataiês emi lekythos, hos d'an me klephsei thyphlos estai*“ (retrograd lesbar: oben „*lekythos hos*“, unten „*thyphlos*“); siehe Jeffery 1961/1990, 240 no. 3, 409 (Umschrift), Tafel 47. Der Name Tataia ist auch für Illyrien belegt: Steinhart 2003, 210.

³⁹ Paris, Louvre E629 (**Abb. 1b**): dazu oben, mit Anm. 17.

⁴⁰ Siehe Lorber 1979, 30, im Kommentar zu dem Aineta-Aryballos (siehe unten, Anm. 43 und **Abb. 5**): „Die Mehrzahl dieser Vasen mit Hetärennamen entstammt dem Mittelkorinthischen, einer Zeit, in der wir auf den Krateren eine besondere Vorliebe für Symposienbilder festgestellt hatten. Dass die Hetären auch am Symposion teilnahmen, zeigen eben die Bilder auf den Krateren; manchen Krater zierte zudem ein Bild eines Frauenkopfes – wohl ebenfalls einer Hetäre – auf den Henkelplatten“ (mit Verweis auf den Krater Florenz 4198 [dazu oben, Anm. 25 und **Abb. 3**] sowie auf weitere Gefäße, eine Trinkschale und eine Pyxis); vgl. Wachter 2001, 280 f. (§ 308).

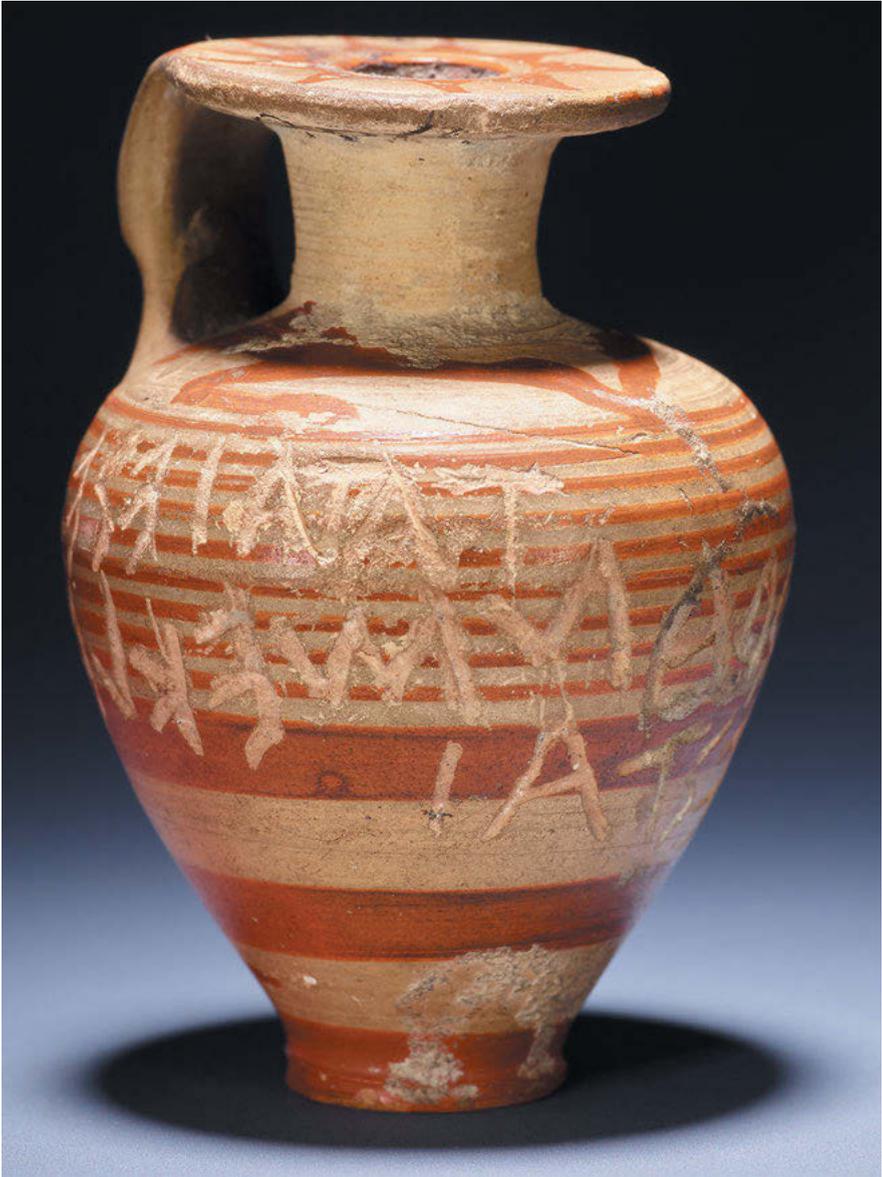


Abb. 4: *Tataie*. Protokorinthischer Aryballos (um 670 v. Chr.) aus Cumae, London, British Museum 1885.0613.1.

seln ähnlich ist.⁴¹ Hier jedoch sind alle Figuren vom Kopf ausgehend mit (redenden) Namen gekennzeichnet, darunter Erato („die Liebliche“, zugleich ein Musenname, der auch auf anderen korinthischen Vasen dieser Zeit generisch Hetären bezeichnet),⁴² mit dem männlichen Pendant Sphortos („der Hungrige“), und Selino („die Sellerie-Bekränzte“), mit dem Partner Hermaios, dessen Name eine Relation zum Gott Hermes herstellt.

Als ein besonders markantes – und gewissermaßen unzweideutiges – Beispiel soll hier ein nicht nach Italien exportiertes, sondern direkt aus Korinth stammendes und im British Museum aufbewahrtes, bauchiges Parfümgefäß dienen, das ins späte 7. Jahrhundert v. Chr. datiert wird (**Abb. 5**).⁴³ Auf dem Henkel befindet sich ein weiblicher Kopf im Profil, neben dem senkrecht die Inschrift „*Aineta emi*“ („Aineta bin ich“) aufgemalt ist, so als kämen diese beiden Wörter aus dem Mund der Frau (vielleicht die erste Sprechblase in der europäischen Schriftbildtradition). Darunter sind waagrecht, als Liste von links nach rechts und umgeben von einem Ornament aus Lotos-Palmetten, nicht weniger als neun Männernamen ebenfalls vor dem Brand eingetragen, darunter auch solche, die eine Herkunft aus verschiedenen Regionen, nicht allein griechischen, bezeichnen (etwa Theron, „der von der Insel Thera“, und Phryx, „der Phryger“) oder die vielleicht als Spitznamen anzusehen sind (wie Myrmidas, „der Ameisen-Mann“). Die Interpreten sind sich weitgehend darüber einig, dass es sich hier um keine Besitzinschrift handelt – denn dann wäre der Name im Genitiv zu erwarten, und nicht im Nominativ –, sondern um eine Benennung des Frauenkopfes als Porträt einer gewissen Aineta (der Name bedeutet wörtlich „die Gepriesene“, die „Berühmte“), deren neun Liebhaber sich ebenfalls namentlich verewigten und ihrer gemeinsamen Geliebten dieses wohl mit kostbarem Salböl gefüllte kleine Gefäß (Höhe: ca. 7 cm) zum Geschenk machten.⁴⁴

Auf einem anderen, vielleicht schon um 700 v. Chr., aber spätestens im 7. Jahrhundert v. Chr. entstandenen korinthischen Salbgefäß⁴⁵ wird mit dem eingeritzten Graffito ausdrücklich betont, dass es als Geschenk verwendet wurde. Dieses bei den

41 Zu diesem Krater (Florenz 4198) siehe auch oben, Anm. 25 und 40. Im Unterschied zum Pariser Krater (Louvre E629) sind hier aber keine Rüstungsgegenstände, begleitet von Lyren, zwischen den Paaren angebracht, sondern ausschließlich Saiteninstrumente: Die Namensinschriften nehmen also den Platz ein, den auf dem Pariser Krater militärische Objekte beanspruchen.

42 Z.B. Krater-Fragment aus Caere im Louvre, Wachter 2001, 105 f. = COR 110: Erato als Namensbeischrift einer nackten Tänzerin mit Dickbauchtänzer (namens Simos?) als Begleitung.

43 Aryballos aus Korinth, London, British Museum 1865.12-13.1 (spätes 7. oder frühes 6. Jahrhundert v. Chr.); dazu (sowie zu anderen korinthischen Gefäßen mit Frauenköpfen) Lorber 1979, 28–30, no. 28, Tafel 8; siehe auch Wachter 2001, 47 f. = COR 18; Steinhart 2003, 211.

44 Zu anderen (kollektiv-)Geschenken vgl. Steinhart/Wirbelauer 2000.

45 Erstpublikation (mit Abbildung): Lullies 1956; SEG 19:614; Lorber 1979, 31 no. 33; Heubeck 1979, 122; Amyx 1988, 86 („Columbus Painter“, no. A-12) und 596 f. no. Gr8; Arena 1996a, 83 f.



Abb. 5: *Aineta*. Korinthischer Aryballos (um 625 v. Chr.) aus Korinth, London, British Museum 1865.12-13.1.

Tempeln im sizilischen Selinunt gefundene, große Alabastron (Höhe: ca. 27 cm)⁴⁶ nimmt hier wiederum selbst die Sprecherrolle ein – nach einer bei antiken Inschriften, und zwar zuerst in der Symposionskeramik, verwendeten Konvention, die in der Kommunikation beim lauten Vorlesen performativ einsetzbar war und dadurch Menschen ermöglichte, sich verbal gewissermaßen als Gefäß zu maskieren. Die zwischen zwei Tierfriesen auf zwei Trennlinien angebrachte, um das halbe Gefäß herumlaufende Inschrift lautet: „*Foinantha m'edoke Mf..Jtichai kai tainian*“ („Oinantha hat mich der Meticha (oder: Myrticha) gegeben und eine/die Tānie“). Zwar hat der Text die Aufmerksamkeit vieler Inschriftenforscher auf sich gezogen, bisher jedoch kaum der Symposionsexperten, wenn auch die Zugehörigkeit von Parfüm- und Salbgefäßen, insbesondere mit inschriftlichen Frauennamen, zur Symposionskultur nun zuweilen ins Blickfeld mancher Gelehrter gerät.⁴⁷ Im Falle dieses Gefäßes besteht unter den Namensforschern Einigkeit darüber, dass es sich hier um redende Namen handelt. „(V)oinantha“ bedeutet „Weinblume“, ist also ein für den Symposionskontext geradezu prädestinierter Name, der so beliebt war, dass er noch jahrhundertlang in der Symposionskeramik auch für andere Frauen verwendet wurde, eine Namens- oder genauer: Berufsnamenspraxis, die für zahlreiche weitere Hetärennamen belegt ist. Ähnliches gilt für den nächsten Namen, bei dem allerdings ein zweiter (und vielleicht auch ein dritter) Buchstabe unlesbar ist. Beide vorgeschlagenen Lesarten dieses Namens sind auch später als Hetärennamen dokumentiert: Meticha („die kleine Ratgeberin“) oder Myrticha („die kleine Myrte“ – eine Anspielung darauf, dass dieser Pflanzename als Synonym für das weibliche Genitale verwendet wurde). Das dritte Substantiv der Inschrift, *tainia*, das „Band“ (z. B. Haarband oder Busenband) bedeutet, ist ebenfalls als Hetärenname überliefert, kann hier also sowohl im materiellen wörtlichen Sinne wie als Personenneame gemeint sein.⁴⁸

Wie ist jedoch die Aussage dieser Inschrift genau zu verstehen? Relativ klar scheint zu sein, dass eine gewisse Oinantha einer gewissen Meticha (oder Myrticha) dieses Salbgefäß und außerdem eine Tānie (oder eine Sklavin namens Tainia?) geschenkt hat. Klar ist auch, dass die Inschrift zumindest Lesekompetenz

no. 80; siehe auch Powell 1991, 138 f.; Steinhart/Wirbelauer 2000, 281 no. 13. Leider ist das Gefäß, das Reinhard Lullies, damals Hauptkonservator der Münchner Antikensammlung, 1956 publiziert hat, wohl weiterhin im Privatbesitz; eine gute Foto-Dokumentation des Gefäßes existiert meines Wissens bis heute nicht.

46 Dieses Alabastron ist also geradezu monumental im Vergleich zu den Aryballoi der Tataie und der Aineta oder dem „Nestorbecher“.

47 Siehe z. B. Węcowski 2017, 318 f. (ausgehend vom Aryballos der Tataie). Vgl. auch Heinemann 2009 (zum Kontext und Gebrauch von Salbgefäßen späterer Zeit).

48 Zur Bedeutung – und der sonstigen Dokumentation – der Namen auf diesem korinthischen Alabastron (generell aufgefasst als Hetärennamen) vgl. oben, Anm. 45; nur Amyx 1988, 597 bleibt, allerdings ohne Begründung, skeptisch: „The two women are not necessarily *hetairai*.“

(wenn nicht auch Schreibkompetenz) der beteiligten Frauen, auf jeden Fall der Schenkerin und der Beschenkten, voraussetzt. Dies ist also ein weiterer Beleg dafür, dass es schon früh in der archaischen griechischen Epoche Frauen gab, die keineswegs Analphabetinnen waren, und zwar einschließlich Hetären.⁴⁹

Ganz unbeachtet ist indessen bisher ein anderer Aspekt geblieben, der diese Inschrift zugleich zu einem Dokument für Beziehungen zwischen Frauen, hier wohl eindeutig Hetären, macht. Betrachtet man die Inschrift im Kontext anderer Geschenkinschriften aus dem Symposionsambiente (wie etwa auf dem Salbgefäß der Aineta), so kann das Graffito auf dem Salbgefäß der Oinantha kaum eine bloß ideelle Freundschaftsbeziehung zwischen den Frauen evozieren, sondern kann als erotische Werbung der Schenkerin um die Beschenkte oder sogar als Manifestation eines sexuellen Verhältnisses der beiden Hetären zueinander verstanden werden. Hier sei nur am Rande erwähnt, dass bereits die Möglichkeit einer solchen homoerotischen Praxis bei antiken Hetären von heutigen männlichen Gelehrten, aber auch von fast allen weiblichen, entweder vollständig ignoriert oder vehement zurückgewiesen wird,⁵⁰ gestützt auf die historisch leicht widerlegbare Behauptung, dass es so etwas vor dem 20. Jahrhundert n. Chr. bei Prostituierten und Kurtisanen angeblich weltweit nicht gegeben habe. Auch Autoren, die sich um die Ehrenrettung des Beitrags der Hetären zur antiken Kultur verdient gemacht haben, wie nicht zuletzt James Davidson,⁵¹ schweigen von bisexuellen Hetären ganz und gar. Dass deren Darstellungen bei den antiken Reflexionen des Symposions durch Texte und Bilder nicht vernachlässigt werden sollten, werde ich gleich noch versuchen, an weiteren Beispielen zu demonstrieren.

An dieser Stelle ist es aber zuvor vielleicht angebracht, einen kleinen Exkurs zur modernen Deutungsgeschichte antiker Sexualität einzuschalten, da dadurch auch und gerade die bisherige Symposionsforschung geprägt wurde und weiterhin wird. Es darf nicht vergessen werden, dass alles, was in der antiken bildlichen und textlichen Tradition direkt auf sexuelle Praktiken hinweist, im modernen Universitäts- und Schulbetrieb bis weit ins 20. Jahrhundert hinein fast vollständig tabuisiert war. Texte wurden für den Unterricht ‚bereinigt‘, Objekte wurden, wenn sie zu eindeutig ‚zweideutig‘ waren, in den Giftschränken der Museen und der universitären Instituts-

49 Zu schreibkundigen und reichen Frauen in der Archaik: Steinhart 2003 *passim* (auch zur Schwierigkeit der Status-Zuordnung der Frauen und der archäologischen Rekonstruktion sozialer Kontexte).

50 Möglichkeit homoerotischer Praxis von Hetären beim Symposion: so Cantarella 1992, 86–88; *contra*: Parker 1993, 342–343 n. 85. Siehe Schlesier 2014, 96 nn. 58–59: mit Hinweis auf den Psykter des Euphronios in Sankt Petersburg, Hermitage B1650 (dazu auch unten, Anm. 73, mit **Abb. 8**, sowie Kapitel 4, Anm. 66, mit **Abb. 18**).

51 Davidson 1997. Vgl. auch Frel 1996.

sammlungen verbannt.⁵² Im Zuge gesellschaftlicher Umwälzungen des 19. Jahrhunderts – und nicht ohne große, auch juristische und medizinische Widerstände – artikuliert sich aber unter den (zunächst ausschließlich männlichen) Forschern eine immer stärkere Faszination durch männliche Homoerotik, insbesondere Päderastie, oft mit Berufung auf Platon und die dann sprichwörtlich werdende ‚platonische Liebe‘ als pädagogisches Ideal. Für die zähe Dauerhaftigkeit dieses Paradigmas ist signifikant, wie häufig in wissenschaftlichen Präsentationen zum praktizierten griechischen Eros-Konzept bis heute auf Platon und sein primär homoerotisches Erziehungsmodell zurückgegriffen wird,⁵³ wobei dann oft unterstellt wird, dass sich aus den bei ihm zu findenden Aussagen ein zeitenübergreifendes Spiegelbild antiker Sexualität ableiten ließe.

Die mittlerweile eingetretenen gesellschaftlichen Veränderungen (wie nicht zuletzt die Legalisierung der Homosexualität, neuerdings auch mit ehe- und familienrechtlichen Konsequenzen, in westlichen Ländern) haben jedoch bemerkenswerterweise nur wenig, so scheint mir, an den Grundprinzipien und Deutungsmodellen des altertumswissenschaftlichen Umgangs mit antiker Sexualität geändert.⁵⁴ Ein Grund dafür könnte vielleicht darin liegen, dass in den vergangenen Jahrzehnten die Auffassung von scharf zu trennenden sexuellen Präferenzen als Identitätsmerkmal praktisch und theoretisch immer einflussreicher geworden ist. Dementsprechend begannen viele Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, und nicht nur diejenigen, die sich in der Schwulen- und Lesbenbewegung engagieren, nach identitären und kulturell konsensfähigen, antiken Modellen zu suchen. Auf dem Gebiet der männlichen Homosexualität hat dies, dank Foucaults Schriften zur Sexualitätsgeschichte und in seinen Fußstapfen, dazu geführt, die kulturhistorische Bedeutung der antiken Päderastie immer genauer zu erfassen. Was die weibliche Homosexualität betrifft, wurde oft versucht, mit Rekurs auf die Dichterin Sappho aus der Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert v. Chr., ein kulturhistorisches Pendant zur Knabenliebe zu konstruieren, ein Versuch, der letztlich auf die Analogisierung des Eros bei Sokrates und bei Sappho durch den platonisierenden Rhetoriklehrer Maximus Tyrios aus der römischen Kaiserzeit zurückzuführen ist und als verfehlt betrachtet werden muss.⁵⁵

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass diejenigen Phänomene antiker Sexualität, die sich nicht für eine starre Identitätszuschreibung eignen oder die

52 Eine ironische Referenz darauf: die ‚chambre séparée‘, die im Berliner Antikemuseum als Extra-Kabinett mit expliziten Erotica eingerichtet wurde, als „Garten der Lüste“ (mit Anspielung auf den nahen Berliner Lustgarten).

53 Siehe *e.g.* Calame 1996 *passim*.

54 Vgl. Scheer 2011, mit Forschungsüberblick.

55 Siehe dazu Schlesier 2017; zu Sappho dann ausführlich im Kapitel 4.

nicht einem normativen sozialen Verhaltensmodell wie der Ehe entsprechen, bislang keine ausreichende altertumswissenschaftliche Beachtung gefunden haben oder sogar unterschlagen und wegdiskutiert, allenfalls als *quantité négligeable* behandelt worden sind. Dazu gehören insbesondere zwei gerade im Symposionskontext anzutreffende Charakteristika antiker griechischer Sexualitätsvorstellung und -praxis, nämlich Bisexualität (nicht allein von Männern, sondern auch von Frauen) und die Präsenz von Hetären, weshalb darüber nun zum Abschluss dieses Kapitels noch einmal etwas genauer reflektiert werden soll. Wenn diese Phänomene in die Analyse einbezogen werden, so meine These, dann ist der gegenwärtige wissenschaftliche Konsens nicht mehr aufrechtzuerhalten, dass es sich beim antiken griechischen Symposion um eine exklusiv männliche Institution handelt und dass die männliche Päderastie, die Knabenliebe, definitorisch diese Institution bestimmt.

Die imaginative Darstellung von Hetären als gleichberechtigten Teilnehmerinnen symposiastischer Gelage manifestiert sich nicht allein in der korinthischen Keramik, wie es am Beispiel des Kraters aus dem Louvre (**Abb. 1a–b**) und dem aus Florenz (**Abb. 3**) gezeigt worden ist, sondern auch in der Keramik der Vasenmaler und Töpfer Athens. Hier soll ein wenige Jahrzehnte jüngeres Symposionsgefäß (um 540 v. Chr.),⁵⁶ eine in der Münchner Antikensammlung ausgestellte Weinamphore (**Abb. 6**), als ein Beispiel dafür fungieren, dass in der attischen Vasenkunst nicht allein die emblematische Rolle des Weingottes Dionysos für das Trinkgelage in den Vordergrund tritt,⁵⁷ sondern dass auch die in seinem Kult so dominierenden Frauen der Hetären-Ikonographie angeglichen werden konnten:⁵⁸ Die hier wie auch auf anderen Vasen hetärenhaft dargestellte Frau mit nacktem Oberkörper und einer Tanie im Haar dreht sich zu dem mit seinem charakteristischen Trinkgefäß, dem Kantharos, versehenen Dionysos um und lagert gemeinsam mit dem efeubekränzten Gott in freier Natur auf Polstern unter einer Weinlaube mit Satyrn, die zwischen Trauben herumklettern. Dieses modellhafte Paar des männlichen Sympo-

56 Schwarzfigurige attische Amphora aus Vulci, München, Antikensammlungen 1562. Die dortige Partnerin des Dionysos wird meist als Ariadne gedeutet, vgl. *BAPD* 1160; siehe dazu auch unten, Anm. 59.

57 Zu Dionysos als Gott des Symposions siehe *e.g.* Carpenter 1995, 147: „he is pre-eminently the god who reclines“; Wein, Tanz und Erotik als emblematisch für Dionysos: Henrichs 2008.

58 Vgl. dazu Moraw 1998, 118 (zu Frauen mit Satyrn in symposiastischem Ambiente, analog zu Hetären: sie versucht allerdings, diese Darstellungen als Ausdruck weiblicher Verfügbarkeit zu deuten und damit auf die Funktion zu reduzieren, die „Erwartungen“ männlicher Symposiasten zu erfüllen), und 247 (zu „Thiasostänzerinnen in hetärenhafter Nacktheit“); vgl., ohne solche ideologische Prämissen, Isler-Kerényi 2007 *passim* und 2015, 6: „Dionysiac women belong neither just to the mythical nor exclusively to the human world. In the context of the symposium, they could be identified with the hetaerae.“ Siehe auch Diez-Platas 2013, 512 und *passim* zur „mixed world“, welche die Darstellungen des symposiastischen Dionysos und seiner Partnerinnen und Partner imaginär erfahrbar machen.



Abb. 6: *Dionysos und Partnerin*. Schwarzfigurige attische Amphora (um 540 v. Chr.) aus Vulci (BAPD 1160), München, Antikensammlungen 1562 [Seite A].



Abb. 7a: Schwarzfigurige attische Bauch-Amphora (540–530) aus Etrurien (*BAPD* 10707), Paris, Louvre F2 [Seite A].



Abb. 7b: Schwarzfigurige attische Bauch-Amphora (540–530) aus Etrurien (BAPD 10707), Paris, Louvre F2 [Seite B].

siasten Dionysos und einer freizügigen Frau als symposiastischer Gefährtin und keineswegs deklassierter, sondern egalisierter Partnerin⁵⁹ wird dann, mit einer Langzeitwirkung bis in die hellenistische süditalienische Keramik, ja bis zu den römischen Mosaiken und Sarkophagen, in zahlreichen Variationen durchgespielt, zunächst in der schwarzfigurigen, dann in der rotfigurigen Keramik Athens.⁶⁰

Dabei können im übrigen auch direkte ikonographische Hinweise auf die Dionysos-Sphäre fehlen. Als Exemplum dafür füge ich eine zeitgleiche, im Louvre aufbewahrte attische Amphora hinzu, deren Bildfelder auf beiden Seiten der Vase ein Gelage evozieren, an dem Frauen und Männer beteiligt sind (**Abb. 7a** und **7b**).⁶¹ Auf der einen Seite der Vase ist das liegende Paar eines Mannes und einer Frau zu sehen, deren Kline links und rechts von je einer stehenden Jünglingsfigur flankiert wird. Die Frau mit nacktem Oberkörper, die auf einer Flöte (genauer: einem Doppelaulos) spielt, bildet auch narrativ das Zentrum der Szene: Der von ihr durch ein Kissen getrennte, hinter ihr liegende Mann, ebenfalls mit nacktem Oberkörper, hat eine nicht mehr komplett gefüllte metallene Trinkschale (eine Phiale) in der rechten Hand. Seine Körperhaltung jedoch, mit dem erhobenen Arm und dem nach hinten gebogenen Kopf, lässt erkennen, dass nicht allein der Wein, die Gabe des Dionysos, sondern vor allem die Flötenmusik ihn in einen ekstatischen Zustand versetzt, der ihm nicht erlaubt, auf die Berührung der hinter ihm stehenden, vollständig bekleideten Jünglingsfigur zu reagieren. Die Aulosspielerin selbst aber kommuniziert mit dem vor ihr stehenden, leicht bekleideten anderen jungen Mann, der hier als Mundschenk agiert:⁶² Während er ihr mit seiner linken Hand ein Trinkgefäß reicht,⁶³ das er offenbar soeben mit dem Weinkrug in seiner rechten Hand gefüllt hat, bezieht sie ihn wie einen Adressaten

⁵⁹ Bildzeugnisse für dieses Paar weisen keine Namensbeischriften auf; dennoch wird die weibliche Partnerin des symposiastischen Dionysos in der Forschung gewöhnlich als Ariadne etikettiert; siehe dazu kritisch Schlesier 2008, 142. Zu den Problemen einer solchen Zuschreibung vgl. Schmitt Pantel 2011, die aber gleichwohl die Identifizierung mit Ariadne letztlich für wahrscheinlicher hält als diejenige mit einer Hetäre (denn sie versteht diese Bildzeugnisse als funktionale Repräsentationen von „social and civic values“, ebd. 136).

⁶⁰ Die Untersuchung von Fehr 2003 zum Symposionsbezug des Dionysos und zur repräsentativen Darstellung des Gottes als „single symposiast“ lässt die ebenfalls repräsentative Darstellung des Dionysos als symposiastischen Partner einer Frau außer Acht.

⁶¹ Schwarzfigurige attische Amphora (540–530 v. Chr.) aus Etrurien, Paris, Louvre F2 (*BAPD* 10707, *AVI* 6276). Siehe auch unten, Anm. 65.

⁶² Zwischen dem Mundschenk und der Kline befindet sich im übrigen eine senkrechte sowie zwischen seinem Kopf und dem der Auletin eine waagerechte Inschrift (wohl eine ‚nonsense inscription‘).

⁶³ Möglicherweise handelt es sich hier um einen Kantharos, also um ein sonst speziell dem Gott Dionysos assoziiertes Trinkgefäß (siehe dazu z. B. die Münchner Amphore, oben Anm. 56, mit **Abb. 6**).

in ihr musisch-erotisches Spiel ein, indem sie ihren Blick auf ihn richtet. Bei sonstigen Darstellungen von gemeinsam auf Kline liegenden symposiastischen Paaren – entweder zwei Männer oder ein Mann und eine Frau – signalisieren die aufeinander gerichteten Blicke nicht allein Reziprozität, sondern auch partnerschaftliche Egalität.⁶⁴ Hier jedoch besteht kein Blickkontakt beim Paar auf der Kline, sondern zwischen dem davor stehenden Mann und der Auletin. Dieses Arrangement der Blicke ist zwar ebenfalls ein Verweis auf Reziprozität, nicht aber auf realisierte Egalität, denn der junge Mann nimmt als Mundschenk eine dienende Rolle ein, die musizierende Frau aber liegt auf der Kline.

Die andere Seite der Vase zeigt einen Wechsel der Szenerie: Auf der Kline befinden sich nun zwei Paare, je ein bärtiger Mann und eine Frau, alle vier mit nacktem Oberkörper.⁶⁵ Beide Frauen halten Phialen in der rechten Hand, wie der liegende Mann auf der zuerst behandelten Vasenseite. Die auch hier links und rechts von der Kline angeordneten männlichen bartlosen Figuren sind ebenfalls in die Handlung einbezogen: Die rechte stehende Figur berührt auch hier und ohne eine Wirkung zu erzielen den rechts auf der Kline liegenden Mann, doch jetzt ist diese Nebenfigur nicht ein bekleideter, sondern ein vollständig nackter Jüngling. Links steht nun ein elegant und üppig bekleideter Jüngling, der seinerseits den Aulos bläst und dadurch bei der ihn anschauenden und vom Klang des Instruments animierten Frau fast die gleiche ekstatische Reaktion provoziert wie die des Mannes der anderen Amphorensseite auf die Aulos-spielende Frau.⁶⁶ Der hinter der Adressatin des Aulospielers liegende Mann wendet sich der zweiten Frau zu und berührt sie am Kinn, wobei durch den Blickkontakt zwi-

⁶⁴ Vgl. Schmitt Pantel 2003 *passim* sowie 85 (= Schmitt Pantel 2009, 147), mit (von ihr ergänztem, aber auch verkürztem) Zitat von Frontisi-Ducroux 1998a, 218/220: „(D)ans la plupart des contextes érotiques (P.S. Pantel: dans l’iconographie des vases) la fréquence de la réciprocité (P.S.P.: des regards) [hier dann eine von P.S.P. nicht markierte Text-Auslassung] suggère les avantages de l’échange, sinon de la réversibilité, entre les deux partenaires: pas d’Eros sans Antéros ... Au stade du désir et de l’approche cette observation vaut autant pour la cour homo-érotique que pour la cour hétéro-érotique.“ Ob allerdings das später oft rezipierte platonische Konzept der Eros/Anteros-Beziehung (Platon, *Phaidros* 255d-e) dem Verständnis der archaischen und klassischen Vasenbilder dient, ist zu bezweifeln.

⁶⁵ Gewöhnlich wird in Forschungsarbeiten nur diese Seite der Vase abgebildet, siehe z. B. Schäfer 1997, Tafel 12.2; Filser 2017, 141 Abb. 30; beide Seiten: Reinsberg 1989, 106, Abb. 54a–b. Vgl. zu Louvre F2 auch weitere, in *BAPD* 10707 angegebene Literaturnachweise.

⁶⁶ Vgl. dazu Fehr 1971, 60: „die Armhaltung der Gelagerten ganz links macht den Eindruck, als wollte sie einen Rest des Weines davonschleudern – ähnlich wie beim Kottabosspiel.“

schen diesem Mann und dieser Frau der hinter ihr liegende männliche Partner entprivilegiert wird und, jedenfalls vorläufig, als Akteur auszufallen scheint.⁶⁷

Es ist sicher deutlich geworden, dass diese Symposionsszenerie mehrere, einander nicht ausschließende und auch zeitlich simultan mögliche Varianten erotisch und musisch geprägter Kommunikation zwischen mehreren Personen weiblichen und männlichen Geschlechts kombiniert. Die Subjekt- und Objektrollen können dabei wechseln, weder sind die Männer auf die Subjektrolle festgelegt noch die Frauen auf die Objektrolle. Allerdings tritt in den beiden Bildfeldern dieser Amphora die durchaus angedeutete homoerotische Spannung in der Hintergrund, während eine fast alle Personen einbeziehende hetero-erotische Spannung dominiert.⁶⁸ Wichtig ist aber hier noch etwas Spezifischeres, dass nämlich auf dieser Vase das Interesse der bärtigen, älteren Männer sich auf die Hetären konzentriert, während das Interesse von zweien dieser Frauen ganz und gar durch junge Männer in Anspruch genommen wird, wofür es zeitgleich und später zahlreiche weitere bildliche Beispiele gibt.

Variantenreiche erotische Spannungen, wie die hier visuell umgesetzten zwischen Männern und Frauen, jüngeren Männern und älteren Männern, Frauen und jungen Männern werden auch in der archaischen Lyrik des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. durchgespielt. Es ist nämlich keineswegs so, wie oft zu lesen ist, dass das ausschließliche oder normative erotische Modell in der zu dieser Zeit von Männern verfassten Lyrik die Knabenliebe ist, ebensowenig wie es zutrifft, dass in der Lyrik der Sappho nur von der Liebe zu Mädchen die Rede ist. Auch muss der weitverbreiteten Behauptung widersprochen werden, dass die männlichen Dichter die im Symposion ermöglichten polymorphen Liebeserfahrungen mit zahlreichen wechselnden Partnern und Partnerinnen einfach als unkompliziertes, leicht zu findendes Vergnügen konzipiert hätten.⁶⁹ Schalheit und Reizlosigkeit stand im Symposion nicht auf dem Programm, im Gegenteil. Es ist für diese Dichter keine bloße *façon de parler*, wenn

⁶⁷ Diese Darstellung ist auch deshalb exzeptionell, da hier zwei Paare auf einer einzigen Kline liegen; vgl. dazu Filser 2017, 142 (mit der eher unplausiblen Vermutung, dass für dieses unkonventionelle Detail die mangelnde Symposionserfahrung des Vasenmalers verantwortlich sein könnte). In die Überlegungen zur Szenerie der beiden Vasenseiten könnten noch andere, auch sonst bei schwarzfigurigen Gelagebildern häufig verwendete darstellerische Aspekte mit einbezogen werden, wie etwa die auf beiden Seiten der Vase zu sehenden Hunde oder das Schwert und die Tänien an der Wand.

⁶⁸ Bei anderen Vasen kann dies im übrigen genau umgekehrt sein und die homoerotische Spannung dominieren.

⁶⁹ Insbesondere bei Anakreon wäre „lack of genuine feeling“, ja „sense of decadence“ zu finden, so e.g. Murray 1993, 211; differenzierter: Murray 2016a = Murray 2018, 201–205. Zur Rezeption Anakreons im klassischen Athen: Shapiro 2012.

sie Dionysos und die Liebesgottheiten Aphrodite und Eros als machtvolle und keineswegs ungefährliche Gewalten präsentieren.

Welche raffinierten Formen die Reflexion darüber annehmen kann, hat tatsächlich Anakreon demonstriert, der zu den Gästen und Entertainern der Bankette des Tyrannen Polykrates von der Insel Samos zählte und nach dessen Sturz die letzten Jahre seines Lebens, am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr., vor allem in Athen verbrachte, wo er auch starb. Was Anakreons Person betrifft, so ist zwar seine geographische Herkunft aus dem kleinasiatischen Teos in der heutigen Westtürkei dokumentiert, jedoch nicht seine soziale Herkunft, so dass nichts dafür spricht, dass er von Geburt an der Oberschicht angehörte. Gegen sein bisexuell-promiskues, also ganz ‚unplatonisches‘ Erotik-Programm hat erst ein Jahrhundert nach ihm ein anderer Unterschichtsangehöriger, der Bildhauer- und Hebammensohn Sokrates, Front gemacht, ohne jedoch die überwältigende Prägekraft von Anakreons Erotik-Modell außer Kraft setzen zu können, die bis in die Neuzeit andauerte.⁷⁰ Und solange wie das Griechische das zentrale sprachliche Medium der Kulturvermittlung im Mittelmeerraum blieb, war Anakreon eine der beiden unangefochtenen Leitfiguren der Symposionsdichtung, vor allem der sie bestimmenden Liebeslyrik – gemeinsam mit Sappho, der Dichterin aus Lesbos, die manche antike Autoren, unter Verkennung des Altersabstands von mehreren Generationen zwischen ihr und ihm, zu seiner Geliebten stilisierten.⁷¹ Für die Entstehung dieser biographischen Fiktion musste im übrigen auch Anakreons nun zu betrachtendes Gedicht⁷² erhalten:

σφαίρηι δηῦτέ με πορφυρήι
βάλλων χρυσοκόμης Ἔρωσ
νήνι ποικιλοσαμβάλωι
συμπαίξειν προκαλεῖται ·

ἡ δ', ἐστὶν γὰρ ἀπ' εὐκτίτου (5)
Λέσβου, τὴν μὲν ἐμὴν κόμην,
λευκή γάρ, καταμέμφεται,
πρὸς δ' ἄλλην τινὰ χάσκει.

⁷⁰ Diese liebestheoretische Differenz wird durch Sokrates' ironische Berufung auf den „weisen“ Anakreon (und im gleichen Atemzug auf die „schöne“ Sappho) verdeckt: Platon, *Phaidros* 235c.

⁷¹ Vgl. Schlesier 2020, 361–363.

⁷² Anakreon fr. 358 *PMG* (dazu und auch zur umfangreichen Forschungsliteratur: Schlesier 2024). Übersetzung: R.S.

Mit einem Ball schon wieder, einem purpurnen,
bewirft mich der goldhaarige Eros,
mit einer jungen Frau, einer buntsandaligen,
gemeinsam zu spielen ruft er auf.

Die aber, denn sie ist aus dem wohlgebauten
Lesbos, die Haartracht, die meinige,
denn (sie ist) weiß, verschmätzt sie völlig,
auf eine andere starrt sie.

Die Erwähnung einer namenlosen jungen Frau aus Lesbos, neben dem Gott Eros die Protagonistin der hier entworfenen Szene, löst für ein antikes Publikum nicht etwa umstandslos die Assoziation weiblicher Homoerotik aus. Die im griechischen Sprachgebrauch näherliegende Assoziation war vielmehr das Verb *lesbiadsein*, das die sexuelle Praxis der Fellatio bezeichnet, also etwas, das mit Lesbischem im modernen Sinne kaum korrespondiert und vielmehr, damals wie heute, gerade auch zum Standard-Repertoire von Prostituierten gerechnet wird. Anakreon charakterisiert jedoch die Lesbierin seines Gedichts zwar als erotisch freizügig, so dass der Gott Eros sie zu einer Spielgefährtin des Sprechers bestellen kann, aber er betont zugleich das besonders luxuriöse Schuhwerk der jungen Frau. Eine billige Hure kann sie also nicht sein, eher eine elegante Hetäre. Dafür spricht auch ihre Selbständigkeit, denn sie lässt sich nicht einfach zum Liebesspiel abkommandieren, nicht einmal durch den Gott Eros höchstpersönlich. Sie hat ihren eigenen Willen, mit dem Ergebnis, dass, trotz der Schützenhilfe des Gottes, der Sprecher leer ausgeht. Doch warum lässt sie ihn abblitzen? Weil er, der schon weißhaarige, zu alt ist und sie einen jüngeren Mann vorzieht? Oder weil es eine andere Frau ist, auf die sie mit Begierde starrt? Das Gedicht verweigert sich dieser Alternative. Denn Anakreon nutzt eine grammatische Zweideutigkeit aus, dass nämlich der Ausdruck „eine andere“ (*allên tina*) sich sowohl auf das (im Griechischen weibliche) Haar, *komê*, beziehen kann als auch auf eine weibliche Person. Wenn aber der Liebhaber nicht etwa nur scheitert, weil er zu alt ist, sondern auch und gerade, weil er mit einer weiblichen Rivalin konkurriert, welche die von ihr faszinierte junge Frau ihm vorzieht, dann wird damit betont, dass das Sexualleben einer Hetäre keineswegs allein auf Heterosexualität festgelegt ist und also homoerotische Interessen durchaus nicht ausschließt. Damit aber wird am Ende zugleich die Erinnerung an die Liebeslyrik von Anakreons Vorgängerin, Sappho von Lesbos, aufgerufen, bei der solche Interessen (wenn auch nicht als einzige) dominieren. Wie *sophisticated* die poetische Reflexionskunst des Anakreon war, und warum er für seine Raffinesse so dauerhaft berühmt blieb, lässt dieses Gedicht ohne Zweifel errahnen.

Am Schluss dieses Kapitels möchte ich aber nicht verschweigen, dass ein Zeitgenosse des Anakreon, der Athener Vasenmaler Euphronios, sich durchaus mit sol-



Abb. 8: Rotfiguriger attischer Psykter (um 505 v. Chr.) aus Cerveteri, mit Maler-Signatur des Euphronios (*BAPD* 200078), St. Petersburg, Hermitage B1650 (nach Furtwängler/Reichhold).

cher dichterischen Subtilität in Sachen Sexualität auf symposiastischem Gebiet messen konnte: Ein in Sankt Petersburg befindlicher, am Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. in Athen entstandener, von dem Maler selbst signierter Psykter, also ein Gefäß, das dazu bestimmt war, in einen Krater zur Kühlung der Wein-Wasser-Mischung platziert zu werden, zeigt auf dem das Gefäß umrundenden Bildfries (**Abb. 8**) ein Gelage von vier nackten Hetären,⁷³ die auf Matratzen ruhen und auf Kissen, deren Form suggestiv auf Weinschläuche und zugleich auf weibliche Brüste verweist. Zwei von ihnen haben jeweils zwei große Trinkgefäße (Skyphoi) in den Händen, eine dritte ist frontal beim Trinken aus einem Skyphos dargestellt und hält außerdem eine Trinkschale in ihrer linken Hand, und die vierte musiziert auf

⁷³ Rotfiguriger attischer Psykter (um 505 v. Chr.) aus Cerveteri, St. Petersburg, Hermitage B1650, mit Signatur des Malers Euphronios (*BAPD* 200078). Dazu ausführlicher in Kapitel 4 (mit **Abb. 18**). Vgl. Schlesier 2014, 96 f.; zur Typologie von Hetärenamen: Schlesier 2013a.

einem Doppelaulos.⁷⁴ Alle Frauen sind inschriftlich mit typischen Hetärennamen benannt (von links nach rechts: Sekline, Agapa, Smikra und Palaisto). Dass hier ein Spiel mit Geschlechterrollen, aber auch mit deren Vertauschung, Summierung und Simultaneität beabsichtigt ist, wird durch das kompositorische Arrangement unmissverständlich deutlich gemacht. Denn einer der Hetären ist inschriftlich als Trinkspruch die Anpreisung eines Jünglings zugeordnet, der auf zahlreichen zeitgenössischen Symposionsgefäßen als Liebling homoerotischer Männer gerühmt wird, der notorisch schöne (*kalos*) Leagros.⁷⁵ Übersehen wurde allerdings bislang, dass die Blickrichtung dieser Hetäre dabei direkt auf das Genitale ihrer Nachbarin zielt. Auf diese Weise variiert hier also Euphonios die doppeldeutig verdichtete Formulierung: „auf eine andere starrt sie“, die bei Anakreon heterosexuelle wie homosexuelle Hetären-Interessen zugleich zum Ausdruck bringt.⁷⁶

Der Lobpreis des (bildlich absenten) Leagros durch diese Hetäre ist jedoch nichts Abstraktes oder Ideelles. Er wird hier mit ihrer praktischen Benutzung der Weinreste ihres Trinkgefäßes für das *kottabos*-Spiel⁷⁷ verbunden, ein im Symposion beliebtes Spiel um die erotische Gunst anderer begehrteter Gelage-Teilnehmer und -Teilnehmerinnen, das die für das Symposion kennzeichnenden kulturellen Experimente besonders markant repräsentiert. Bei Darstellungen solcher Experimente zeigt sich bemerkenswerterweise, dass es nicht darum geht, das Idealbild eines Oberschichtverhaltens als etwas auch für die Unterschicht Normatives zu vermitteln oder die Abweichungen von einem solchen Idealbild anzuprangern (wie dies von vielen heutigen Forschern und Forscherinnen behauptet wird).⁷⁸

74 *Nota bene*: Solange der Krater noch gefüllt war, drehte sich der in der Flüssigkeit schwebende Psykter, so dass der Bildfries wie ein Perpetuum mobile wirkte.

75 *Contra*: Denoyelle 1998. Zur besonderen Prominenz des Namens Leagros siehe Kapitel 4.

76 Vgl. auch das ‚face-to-face‘ der Frauenbüsten, inschriftlich benannt als Nebris und Klyka: Innenbild einer korinthischen Schale aus dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr., Athen, Nationalmuseum 992; dazu Lorber 1979, 33 f. (wegen der Namen „wohl Hetärenbilder“), no. 35, Tafel 8; Wachter 2001, 54 f. = COR 25. Die Reziprozität der Blicke beider Frauen verweist auf erotische Implikationen (siehe allgemein dazu oben). Vgl. Isler-Kerényi 2007, 162: „Outside Attic pottery the iconographic precedents of the motif of the female bust are found, for example, in medallions of *Middle Corinthian kylikes*. In one case [...] there are two busts, facing each other, accompanied by the names ‚Nebris‘ and ‚Glyka‘: the second (the sweet one) suitable for a hetaera, the first for a Dionysian nymph.“ Zu einem (auf fragwürdigen Argumenten – wie etwa der fehlenden Nacktheit – beruhenden) Versuch, bereits die Möglichkeit wegzudiskutieren, dass es sich bei Darstellungen wie der von Nebris und Klyka um Hetärenbilder handeln könnte, vgl. Klinger 2009, 100–103.

77 *E.g.* Csapo/Miller 1991. Auf anderen Vasen finden sich ebenfalls Darstellungen von Frauen, die das *kottabos*-Spiel beim Symposion genauso praktizieren wie die Männer. Auch deshalb ist die konventionelle Bezeichnung ‚männliches Symposion‘ innerhalb der modernen Forschung nicht gerechtfertigt (vgl. Schlesier 2011b, 200 mit n. 78). Zum *Kottabos* siehe auch Kapitel 4.

78 Siehe dazu Kapitel 3.

Vielmehr sieht es so aus, als seien gerade diese Experimente ein Modell für ein status- wie genderübergreifendes und grenzüberschreitendes Verhalten, für das die Institution des Symposions ein Laboratorium bereitstellte, dem keine politische und legalistische Realität korrespondieren konnte, wohl aber eine pragmatische und imaginative, die nicht allein bis in die römische Literatur und Bildkunst, sondern bis heute wirksam blieb. Doch dies ist ein anderes Thema, das im dritten Kapitel behandelt wird.

3 Das Symposion als Ambiente kultureller Experimente

Das antike griechische Symposion als Ambiente kultureller Experimente zu bezeichnen, mag verwunderlich erscheinen, denn dieser Aspekt findet innerhalb der heutigen internationalen Forschung nur selten Beachtung. Zwar wird die Institution des Symposions auf dem Gebiet antiker Kultur- und Sozialgeschichte mittlerweile als zentrale kommunikative Einrichtung der Polisgesellschaften, insbesondere des archaischen und klassischen Athen, anerkannt.¹ Allerdings ist die weiterhin vorherrschende Tendenz nicht zu übersehen, die antiken Texte und Bildzeugnisse zum Symposion primär als Bestätigungen für ein normatives Gesamtbild antiker griechischer Kultur und Gesellschaft aufzufassen,² wobei der Normenzwang allenfalls verflüchtigt würde durch nicht zuletzt körperlichen Genuss.³

Bei dieser idealtypischen Gesamtvorstellung handelt es sich jedoch um eine moderne, mosaikartige Konstruktion. Die tonangebenden Forscher stellen ihr geringfügig variiertes Deutungsmuster gewöhnlich mit Hilfe von Bausteinen ganz unterschiedlicher Epochen und Traditionen her, in erster Linie aus Platons berühmtem Dialog mit dem Titel *Symposion*, aus einer programmatischen Elegie des vorsokratischen Philosophen Xenophanes (fr. 21 B1 DK) und aus Versatzstücken eines mit dem Namen Theognis verbundenen, aber über einen mehrere Jahrhunderte umfassenden Zeitraum entstandenen Elegie-Konglomerats (*Theognidea*) – und dies im übrigen meistens der Einfachheit halber unter Absehung von allem, was sich bei Platon, Xenophanes, in den *Theognidea* oder anderswo im Prokrustesbett einer normativen Ideologie nicht unterbringen lässt. Vorausgesetzt wird dabei gewöhnlich, dass das Symposion als Institution mit den kulturellen und politischen Normen dominierender sozialer Schichten und anderer gesellschaftlicher Einrichtungen übereinstimmt, ja, dass es der Festigung oder gar Durchsetzung solcher Normen dient. An dieser Voraussetzung wird häufig auch

1 Siehe Kapitel 1 und 2 sowie die dort diskutierten Forschungspositionen.

2 Kritisch dazu: Powell 2012, 439 und *passim*.

3 Nach Murray wird „Greek pleasure“ geradezu emblematisch durch die Institution des Symposions repräsentiert: Murray 2018; siehe dazu auch historiographisch Murray 1995 und Murray 2011: Anknüpfung an und Auseinandersetzung mit früheren Lustprinzip- und Genuss-Theorien. Er betont allerdings, mit Rekurs auf Rossi 1983 und Pellizer 1990 und im Unterschied zu vielen anderen Symposionsforschern, dass das Symposion nicht so sehr im Dienst gesellschaftlicher Normen stand, sondern eher spektakuläres Vergnügen um seiner selbst willen erlaubte; es sei als „a world apart“ anzusehen, „separate from the external world of the polis: its aim was pleasure, its rituals were rules designed to enhance pleasure by complicating it; many of its customs were distinct from and in opposition to the conventions of society“ (Murray 1995 = Murray 2018, 379).

dann unbeirrt festgehalten, wenn in den Bild- und Textzeugnissen Abweichungen von diesen Normen zu finden sind. In der Regel werden solche Abweichungen entweder ideologisch, wenn nicht moralisch, als abschreckende Beispiele interpretiert, die zwar vorkommen, aber von den Rezipienten der Texte und Bilder in der Realität vermieden werden müssten. Oder man greift auf ein anderes weitverbreitetes Deutungsmuster zurück, indem man Norm-Abweichungen als absurde und deshalb komische Übertreibungen und Parodien versteht oder sie gar als historisch-soziale Unwahrscheinlichkeiten wegdiskutiert.⁴

Demgegenüber werde ich mich in diesem Kapitel der Frage zuwenden, ob und, wenn ja, in welcher Weise wir es bei Bild- und Textzeugnissen zum Symposion mit spielerischen und ernstgemeinten kulturellen Experimenten zu tun haben, bei denen es sich zwar auch um Experimente mit kulturellen Normen der eigenen oder fremder Kultur handelt, vor allem aber um ein eher subversives und relativ freizügiges Ausprobieren und Reflektieren von Möglichkeiten kultureller Praktiken mannigfacher Art, seien es kultische und ästhetische, sinnliche und intellektuelle, musische und handwerkliche. Methodisch heißt dies jedoch, möglichst nicht Spekulationen über anonyme gesamtgesellschaftliche Diskurse und Vorgaben zur Richtschnur zu nehmen, sondern vielmehr die Experimentatoren mit ihrer jeweiligen Agenda in den Mittelpunkt zu stellen, also die unterschiedlichen Produzenten der textlichen und bildlichen Produkte. Mit anderen Worten: Im Folgenden wird es um Individualität im Ambiente des Symposions gehen, anhand von individuellen Verfahren und Gegenständen, jedoch nicht um ein angeblich darin zum Ausdruck kommendes ‚inneres Selbst‘ oder gar um eine Genie-Ästhetik, sondern um reale und imaginäre Spielräume von Individualität, die im Kontext der kulturellen und künstlerischen Tradition wie auch ihrer Innovationspotentiale genutzt und eröffnet wurden.

Dabei kann an die Ergebnisse der bisherigen Kapitel angeknüpft werden. Die im ersten Kapitel thematisierten „Mischungen im Zeichen von Dionysos und Aphrodite“, die auf materielle und metaphorische Weise das antike griechische Symposion von Anfang an kennzeichnen, bildeten die Grundlage dafür, auf die kulturspezifischen wie kultur- und gesellschaftsübergreifenden Partikularitäten dieser Institution aufmerksam zu machen, einschließlich der in ihr agierenden und sie formenden Personen. Zu den Resultaten des ersten Kapitels gehörte, dass eine entscheidende Besonderheit der symposiastischen Gruppe, die dynamische Verbindung von Gleichheit und Konkurrenz beim Trinkgelage, sich erst dank der Erfindung der vokalisiert griechischen Alphabetschrift herausbilden konnte.

⁴ Solche Deutungsmuster basieren gewöhnlich auf dem stillschweigend vorausgesetzten Axiom, dass bildliche und textliche Produktion antiker Werke keinerlei kreative Freiheit erlaubte, sondern nur als Widerspiegelung herrschender Ideologie zu deuten sei; siehe dazu im Folgenden die Debatte zur Einschätzung der antiken Handwerker in der Forschung.

Folglich kann das Symposion jedoch nicht als eine *per definitionem* aristokratische Einrichtung angesehen werden, wie dies bis heute von den meisten Forschern behauptet wird.⁵ Aus der im zweiten Kapitel gewählten Perspektive auf „Männer und Frauen als Akteure und Objekte“ ergab sich dann, dass auch die kanonisch gewordene Bestimmung des Symposions als *per definitionem* männliches Ambiente in Frage zu stellen ist. Denn dies wäre in einer solchen Absolutheit nur dann aufrechtzuerhalten, wenn allein männliche Homoerotik in den Blick genommen wird, aber die poetischen und bildnerischen Reflexionen weiblicher Homoerotik sowie heterosexueller Aktivitäten – und Passivitäten – männlicher wie weiblicher Symposionsgefährten, der *hetairoi* und der *hetairai*, verkannt oder vernachlässigt werden.

Im dritten Kapitel sollen nun einige der bisher behandelten Themen neu fokussiert werden, wobei auch unter dem jetzt im Zentrum stehenden Gesichtspunkt der kulturell experimentellen Qualität des Symposions der chronologische Akzent der exemplarisch zu betrachtenden Text- und Bildzeugnisse auf der Archaik liegt,⁶ diesmal vor allem auf dem Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. Dies geschieht nicht bloß wegen der zeitlichen Beschränkung meiner Darstellung auf frühgriechische Zeugnisse, sondern auch deshalb, weil die gegenwärtig kanonischen Auffassungen des Symposions primär auf spätere Epochen rekurrieren, von der Klassik bis zur Spätantike.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Feststellung, dass zwei anthropologisch-soziale Praktiken, das Weintrinken und die erotische Erfahrung,⁷ in der antiken frühgriechischen Gesellschaft nur im Symposion auf kommunikative Weise kombiniert wurden, und zwar in einer relativ kleinen und überschaubaren Gruppe, deren soziale Zusammensetzung nicht auf aristokratische erwachsene Männer beschränkt war, sondern auch Jünglinge sowie Sklaven und musische Entertainer beiderlei Geschlechts einschließen konnte. Das impliziert zugleich, dass das Symposion ein ritueller Raum war, der nicht allein in kulturellem, sondern auch in kultischem Kontext zu betrachten ist, denn Wein und Erotik gehören im Rahmen der antiken griechischen Kultur und Religion zur Domäne des Weingotts und der Liebesgöttin. Daraus ergibt sich die Frage danach, wie im

5 Erst seit wenigen Jahren nehmen einige Forscher zuweilen Abstand von der ‚aristokratischen‘ Deutung des Symposions, siehe z. B. Fehr 2015 sowie die Aufsätze zu Vaseninschriften in Yatromanolakis 2016.

6 Zur Archaik als Zeitalter der Experimente vgl. die Pionierarbeit von Snodgrass 1980; zu den „limits of polysemy“ in veränderten zeitlichen und kulturellen Kontexten siehe Osborne 2012.

7 Vgl. zur dabei gemeinschaftlich angestrebten spielerischen Lust und dem kollektiven Rausch, dessen Amplitude zwischen moderat und exzessiv schwanken kann: Osborne 2014; Murray 2016a. Siehe auch Sutton 2000.

Symposion die Kombination von Wein und Erotik kulturelle Experimente affiziert oder gar auslöst, und wie dies in Text- und Bildzeugnissen reflektiert ist, und zwar im doppelten Sinne, dabei jedoch auch – was in der Forschung selten berücksichtigt wird – explizit oder implizit auf die emblematischen symposiastischen Gottheiten Dionysos, Aphrodite und Eros bezogen ist. Dieser Frage soll nun an einigen Beispielen nachgegangen werden.

Zuallererst muss man sich jedoch vergegenwärtigen, dass der rituelle Raum des Symposions ein eminent sinnlicher Raum war, der alle fünf Sinne reizen konnte: Das Symposion war nicht einfach ein Ort mehr oder minder sublimerter Ästhetik, sondern ein Ort realer *aisthesis*, ja sogar *synaisthesis*,⁸ also ein ganz partikularer Spielraum für vielfältige Wahrnehmungen inklusive des Schmeckens, Tastens und Riechens, die übrigens gewiss nicht alle angenehm und genussvoll waren. Der reale Symposionsraum (für den sich in der Forschung der zu Missverständnissen und Fehltritten Anlass gebende Ausdruck *andrōn*, „Männersaal“, eingebürgert hat⁹) war ebenfalls ein Resonanzboden vielfältigster Geräusche, sprachlich und musikalisch geformter, aber auch eher unartikulierter und kruder oder nicht allein von Menschen erzeugter Laute, und nicht zuletzt: ein Schauplatz performativer Handlungen, der potentiell alle Anwesenden zu Subjekten und Objekten des Sehens wie des Sprechens machte.

Zu den Besonderheiten des Symposions gehört aber ebenso, dass es, mehr und anders als andere situativ besetzte Räume, das kulturelle Ambiente einer geschlossenen Sphäre zur Verfügung stellte, in der Liebe als ein Experiment praktiziert werden konnte, mit allen erdenklichen emotionalen Risiken und Exaltationen, als Gelegenheit zu hetero- wie homoerotischer Promiskuität, unabhängig von gesellschaftlichen Einrichtungen wie der Ehe. Für diese Potentialität des Symposions, die seltsamerweise von modernen Forschern höchstens mit männlich-aristokratischer

8 Erstaunlicherweise fehlt die Institution des Symposions in dem verdienstvollen Sammelband (Butler/Purves 2013), der dem Thema der Synästhesie in der Antike gewidmet ist. Auch in den daran anschließenden Einzelbänden der Serie *The Senses in Antiquity* (2015–2019) zu den fünf Sinnen kommt das Symposion in den Bänden zu „smell“, „touch“ und „sound“ gar nicht vor; es wird nur unter dem Gesichtspunkt des „sight“ (Grethlein 2016 *passim*; vgl. Bielfeldt 2016, 126 zu den „Augenschalen“) etwas ausführlicher behandelt und wird im Band zum „taste“ bloß kurz gestreift, ja sogar im Beitrag zum Wein (Boulay 2018, 197 und *passim*) geht es, nach einem Hinweis auf die ersten sieben Verse von Xenophanes fr. 21 B1 DK, fast ausschließlich um medizinische Literatur.

9 Das Wort *ἀνδρῶν* (im Sinne von ‚Gemach für Männer und männliche Gäste‘) ist erstmals bei Aischylos belegt (und zwar im Plural, *Ag.* 244 und *Ch.* 712), sowie bei Herodot (*ἀνδρῶν*, seit *Hist.* 1.34.3 zunächst ebenfalls im Plural und sodann im Singular, *Hist.* 3.77.3, 3.78.3, 3.121.1, 3.123.1, 4.95.3), als Waffenkammer und/oder Bankettsaal. Architektonische Zeugnisse eines eindeutig für Gastmähler reservierten Raumes lassen sich zwar in Heiligtümern nachweisen (vgl. e.g. Murray 1990 *passim*), in Privathäusern jedoch scheinen eher Multifunktionsräume die Regel gewesen zu sein.

Machtideologie und Elitebewusstsein verrechnet und deshalb kaum gründlich durchdacht wurde, ist entscheidend, dass keiner der Anwesenden davon ausgeschlossen war, zu einem Subjekt oder Objekt des Sehens – und damit auch der erotischen Begierde – zu werden. Und aus dieser Qualität des Symposions als einer Art von Liebes-Laboratorium folgt, dass auch Angehörige einer sozialen Oberschicht das Risiko eines erotischen Misserfolgs eingehen mussten.

Noch deutlicher gesagt: Ob jemand, männlichen oder weiblichen Geschlechts, im Symposion zu einem begehrenden Subjekt oder/und zu einem begehrten Objekt wurde, hing nicht vom jeweiligen sozialen Status ab, betraf also potentiell auch Sklaven und Sklavinnen, professionelle Musiker und Musikerinnen und womöglich auch Handwerker wie Töpfer und Vasenmaler, nicht etwa bloß Angehörige einer Elite aristokratischer Männer und Jünglinge, deren Lebensunterhalt keine eigene Handarbeit erforderte. Die sexuelle Vereinigung, „die Dinge der Aphrodite“, *aphrodisia*, wie der griechische Terminus *technicus* lautet, und alle ihre Vor- und Nachspiele konnten im Symposion jedenfalls für alle Beteiligten zum Gegenstand von praktischen Reflexionen werden, die eine riesige Spannweite von Wunsch-, Wahrnehmungs-, Verhinderungs- und Realisierungsmöglichkeiten umfassten. Und nicht zu vergessen: dies wurde befeuert vom Wein, dessen Genuss zusätzliche und insbesondere transgressive Erfahrungs- und Erkenntnischancen und -risiken eröffnete. Hierzu gehört jedoch, was nun in den übrigen drei Vierteln dieses Kapitels behandelt werden soll, gerade auch die besondere Rolle der experimentell eingesetzten Sprache, in gesprochener, gesungener und nicht zuletzt in schriftlicher Form auf den Symposionsgefäßen, damit aber dauerhaft und in sichtbarer wie mobiler Weise dargestellt, wahrnehmbar, lesbar und mündlich reproduzierbar wie transformierbar. Da die vokalisierte griechische Alphabetschrift aber als eine Umformung und Adaption phönizischer Konsonantenschrift anzusehen ist, verweist ihr Einsatz im Symposion auf eine grundlegende Gemeinsamkeit mit dieser Institution: Die Schrift wie das Symposion, so ließe sich thesenartig formulieren, demonstrieren die Produktivität kultureller Experimente.¹⁰

¹⁰ Vgl. dazu bereits Kapitel 1. Zu betonen ist, dass diese kulturellen Experimente Subjekte als kreative Produzenten voraussetzen. Ein Symposionsgefäß z. B. ist nicht etwa ein ontologisch selbständiges Ding, so verführerisch es für moderne Forscher auch sein mag, es als solches theoretisch zu manipulieren, wie dies e.g. Neer 2019 auf anregende Weise tut. Siehe auch die detaillierten Analysen von Lissarrague zum vielfältigen Einsatz der Schrift in der Vasenmalerei – über Signaturen und Benennungen von menschlichen und mythischen Figuren hinaus – bei Beschriftungen von Gegenständen oder Tieren und des Gefäßraums selbst: e.g. Lissarrague 1985; Lissarrague 1992; Lissarrague 2015b; Gerleigner/Lissarrague 2022. Vgl. auch zum Problem des Verhältnisses von Text und Bild: Lissarrague 2009. Zu der Jahrzehnte zuvor entwickelten methodisch-theoretischen Position, bei der die Macher (als bloße „imagiers“) gegenüber dem Gemachten (der homogenisierten „image-rie“) programmatisch in den Hintergrund treten, vgl. Lissarrague/Schnapp 1981; Bron/Lissarrague

Es kann kaum ein Zufall sein, dass solche Experimente im Symposion gerade die Protektion zweier Gottheiten genießen, die die Überschreitung kultureller Grenzen religionshistorisch wie konzeptionell repräsentieren. Der Weingott Dionysos wirkte im Symposion zudem bereits vor Entstehung des attischen Dramas als Ekstase-, Spektakel- und Maskengott, unter dessen Auspizien die vielfältigsten Experimente mit Rollenspiel und Rollentausch praktiziert werden konnten.¹¹ Dass dies auch für die Wirkung der Aphrodite gilt, zeigt bereits eines der ältesten Zeugnisse für Symposionslyrik, die ins 8. Jahrhundert v. Chr. zu datierende, von einem anonym bleibenden Verfasser aus der westgriechischen Kolonie Pithekoussai auf der Insel Ischia stammende Inschrift des „Nestorbechers“ in Form eines dreizeiligen Gedichts, das mit der Nennung der Liebesgöttin endet und das im ersten Kapitel genauer untersucht wurde. Was für ein immenser Stimulus von der Entstehung der Schrift ausging, wie wesentlich dies für die Entstehung des Symposions, und ebenso der Symposionslyrik, war, ist in Forschungen der vergangenen Jahrzehnte mit Recht immer wieder hervorgehoben worden.¹²

Wie eng die dafür zentrale Bedeutung des Dionysos und der Aphrodite damit zusammenhängt, klingt bereits bei frühgriechischen Dichtern an, etwa im 7. Jahrhundert v. Chr. bei Archilochos und Alkman, die keineswegs auf bestimmte poetische Genres (wie Iambos und Chorlyrik) zu reduzieren sind, vor allem aber bei etwas jüngeren Dichtern aus der Wende vom 7. zum 6. und aus dem 6. Jahrhundert, wie vor allem Alkaios, Sappho und Anakreon. Obwohl die Produktion all dieser Dichter nur sehr verstümmelt tradiert ist, lässt sich an zahlreichen Fragmenten zeigen, auf welche Weise, schon mehrere Generationen vor der Institutionalisierung des Theaters in Athen,¹³ experimentiert wird mit dem performativen Rollentausch zwischen Männern und Frauen oder der Unbestimmtheit und dem Wechsel der Sprecherrolle, mit der Übernahme von Verhaltensweisen geheimer Kulte oder fremder Kulturen, mit der Modellhaftigkeit von Gottheiten, Heroen oder gar Tieren und materiellen Gegenständen für Menschen beiderlei Geschlechts. Auf welche spezifische Weise solche kulturellen Experimente dann auch von Vasenmalern in den Dekor von Symposionsgefäßen übertragen wurden, soll gleich noch exemplifiziert werden. Den Kreationen sowohl von Vasenmalern als auch von Lyrikern täte man allerdings Unrecht, wenn man sie schlicht als Anleitung zu normativ wohltemperiertem Verhalten oder pseudo-soziologisch als auf eine Oberschicht beschränktes Bildungsgut deuten würde. Dass es sich dabei oft eher um experimentelle,

1984; Bérard 1984b, 163 („imagerie“ als „système fermé“). Zur Kritik daran und an Vernant *et al.* 1984 generell siehe Osborne 1991 und Osborne 2012.

11 Zu Dionysos als Ekstasegott und nicht allein Weingott siehe Schlesier 2011b.

12 *E.g.* Latacz 1990.

13 Siehe dazu die Pionierarbeit von Herington 1985.

kulturanalytisch wirksame Reflexionen handelt, soll zunächst an den Beispielen eines poetischen Textes, genauer: eines Trinkliedes, und dann einer mit Inschriften versehenen Weinschale demonstriert werden.

Der Text (fr. 356 *PMG*) stammt von dem Dichter Anakreon¹⁴ aus dem kleinasiatischen Teos, der schon im zweiten Kapitel mit einem symposiastischen Exempel für das experimentelle Spiel mit poetischer Geschlechtsambivalenz zu Wort kam. Anakreon, dessen Lebensdaten zwischen der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts und dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. lokalisiert werden, gehörte mit seinen wichtigsten Wirkungsstätten Samos und Athen als Teilnehmer auch von Tyrannen-Gastmählern zu den kosmopolitisch besonders mobilen Dichtern der Archaik, wobei im übrigen nichts dafür spricht, dass er selbst ein Aristokrat war. Die Überlieferung des Fragments ist dem kaiserzeitlichen griechischen Prosaschriftsteller Athenaios aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zu verdanken, einem Vertreter der sogenannten zweiten Sophistik, der in seinem Werk *Das Gelehrtenmahl* (*Deipnosophistai*) zur Illustration von antiken Sitten bei Banketten und Trinkgelagen eine Fülle von Text-Zitaten griechischer Autoren heranzieht.¹⁵ Ohne dieses aus fünfzehn Büchern, also Papyrusrollen, bestehende Werk des Athenaios – das sei hier betont – wäre nicht bloß unsere Kenntnis der Institution des Symposions und seiner Funktion in der antiken Kulturgeschichte viel lückenhafter, als sie ohnehin ist, sondern auch unsere Vorstellung von der frühgriechischen Lyrik, nicht zuletzt der Sappho,¹⁶ und von der umfangreichen Komödienproduktion Athens vor, während und nach der Lebenszeit des Aristophanes wäre fast vollständig auf Spekulationen angewiesen.

Das bei Athenaios zitierte, nun zu untersuchende Anakreon-Fragment von insgesamt elf Versen mit je acht Silben¹⁷ besteht aus zwei Teilen, die in der Forschung meist als Abschnitte desselben Trinkliedes eingeschätzt werden.¹⁸ Angeredet wird jeweils in beiden Teilen des Fragments der anonym bleibende junge Mundschenk, gewöhnlich ein (männlicher oder weiblicher) Sklave, der im ersten Teil des Textes generisch als *pais* bezeichnet ist (ein Wort, das „Kind“, im Sinne von „Knabe“ oder „Mädchen“, aber auch schlicht „Sklave“ bedeutet).¹⁹ Hier der Wortlaut beider Teile:

¹⁴ Übersetzung von fr. 356 *PMG*: R. S. Zu Anakreon siehe Shapiro 2012 sowie vor allem die umfangreiche Edition von Bernsdorff 2020 (mit ausgiebiger Einbeziehung der Forschungsliteratur).

¹⁵ Dazu *e.g.* Braund/Wilkins 2000.

¹⁶ Zu Sappho bei Athenaios vgl. Schlesier 2020.

¹⁷ Anaklastische Ioniker (U U – U – U – –), siehe dazu West 1982, 59.

¹⁸ Anders z. B. Hobden 2013, 51. Zu Text und Interpretation von Anakreon fr. 356 *PMG* und zur Forschungsdebatte darüber siehe Bernsdorff 2020, 172 f. und 421–434.

¹⁹ Golden 1985.

(a)

ἄγε δὴ φέρ' ἡμῖν ὦ παῖ
 κελέβην, ὅπως ἄμυστιν
 προπίω, τὰ μὲν δέκ' ἐγγέας
 ὕδατος, τὰ πέντε δ' οἴνου
 κυάθους ὡς ἂν ἑβρισιτώσῃ
 ἀνὰ δηῦτε βασσαρήσω.

Komm schon, bring uns, o Knabe,
 ein Gefäß, damit ohne abzusetzen
 ich zutrinke, einerseits eingießend zehn (Kellen)
 vom Wasser, andererseits vom Wein fünf
 Kellen, so dass mutwillig²⁰
 ich schon wieder wie eine Bassaride²¹ lostoben möge.

(b)

ἄγε δηῦτε μηκέτ' οὔτω
 πατάγωι τε κάλαητῶι
 Σκυθηκὴν πόσιν παρ' οἴνωι
 μελετώμεν, ἀλλὰ καλοῖς
 ὑποπίνοντες ἐν ὕμνοις.

Komm schon wieder, aber nicht weiter so, dass
 mit Lärm und Geschrei
 skythisches Trinken beim Wein
 wir anstreben, sondern
 gemächlich trinken bei schönen Hymnen.

Der zweite Teil des Fragments wird gerne als Beleg für normative Trinkanweisungen zitiert, die sich vermeintlich bei Anakreon wie bei anderen Symposionslyri-

20 Vgl. zu ἑβρισιτώσῃ Bernsdorff 2020, 429 f.; er hält allerdings exzentrisches Verhalten im Zeichen von *hybris* für etwas, das im Symposion grundsätzlich als Regelverstoß sanktioniert war, und behauptet irrtümlich, „the religious connotation of the word [shows]: excessive drinking would be sacrilege against Dionysus.“ Dagegen spricht *e.g.* die Aufforderung im Einzugslied des Chors von Euripides' *Bakchen* (v. 113), dass die Stadt Theben zu Ehren des Dionysos „mutwilligen Narthexstäbe“ (νάρθηκας ἑβρισιτάς) tragen sollte; die positive Bedeutung des mutwilligen Rausches in Anakreon fr. 356.5 unterstreicht auch der folgende Vers, der dies als „Lostoben wie eine Bassaride“ kommentiert (ἀναβασσαρήσω). Siehe auch unten, Anm. 21 und 25.

21 Vgl. dazu Bernsdorff 2020, 203 und 681 f. Im Dionysoskult war *bassaris* die Bezeichnung für eine mit Fuchsfellen bekleidete thrakische Mänade; als Terminus technicus auch in Anakreon, fr. 411b *PMG*: Διονύσου σαῦλαι βασσαρίδες („Dionysos' Hüften schwingende Bassariden“); siehe auch die erotische Konnotation in Anakreon, fr. 458 *PMG*: σαῦλα βαινειν, im Sinne von effeminiertem Gang (auch bei Männern, nach Hetären-Vorbild).

kern finden.²² Betrachtet man diesen zweiten Fragment-Teil jedoch genauer, so ist deutlich, dass es sich nicht darum handelt, rowdyhaftes Trinken prinzipiell zu verdammen, sondern um etwas ganz anderes, nämlich darum, dass hier zwei symposiastische Formen als Möglichkeiten dargestellt sind, die beide geradezu experimentell gewählt werden können, aber nicht etwa als sich gegenseitig ausschließende Alternativen: einerseits das von „schönen“, also kunstvoll geformten Hymnen begleitete „gemächliche Trinken“, andererseits „skythisches Weintrinken“, das unartikulierte Gebrüll hervorruft. Die Pointe dabei ist jedoch, dass die kulturelle Markierung als etwas Skythisches, also Nicht-Griechisches, nicht bloß adversativ gemeint ist, sondern unverkennbar den Anspruch formuliert, dass die griechischen Symposiasten („wir“) mit nicht-griechischen Trinksitten experimentieren – als mit einem Modus, der freiwillig gewählt werden kann, ebenso wie eine andere Praxis. Der angeredete Knabe soll nun „schon wieder“ dazu beitragen, dass die skythische Praxis eines von Getöse orchestrierten Weintrinkens jetzt erst einmal durch eine zivilisierte, eine anders artikulierte Akustik ersetzt wird.²³ Im übrigen schwingt in der Adressierung des Mundschenks in diesem zweiten Teil auch ein Verweis auf eine mögliche erotische Attraktivität des Knaben mit, denn die verwendete Formel $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ („schon wieder“)²⁴ bezeichnet seit früheren Lyrikern wie Sappho, und auch bei Anakreon selbst, sonst vorwiegend die ständig wiederholte erotische Erfahrung mit wechselnden Liebespartnern beiderlei Geschlechts und über Statusgrenzen hinweg.

Der erste Teil des Fragments setzt den Sprecher selbst als Protagonisten in den Fokus und bezieht sich nur indirekt auf andere Personen, denen dieser beim Symposion „zutrinken“ möchte. Die Ich-Persona präzisiert jedoch exakt die gewünschte, relativ große Stärke des Getränks: Der Wein soll im Verhältnis eins zu zwei im Krater, dem emblematischen Mischgefäß des Symposions, mit Wasser gemischt werden (für ein gemächliches Trinken, wie im zweiten Fragment-Teil, wäre übrigens die Wassermenge auf jeden Fall beträchtlich zu erhöhen). Auch

22 Bernsdorff 2020, 422 behauptet, der Teil b des Fragments „starts negatively by first (1–4a) blaming the whole group of symposiasts (including the narrator himself) for their present behaviour“; eine Stütze für diese Behauptung ist im Text nicht zu erkennen. Und auch nicht für Berndorffs Deutung (ebd. 425) der beiden Teile des Fragments als „instructions concerning the proper course of drinking and behaviour“.

23 Bernsdorff 2020, 431 versucht, in seiner Behandlung von Anakreon fr. 356 PMG das Wort $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ in Teil a (v. 6) und dann in Teil b (v. 7) unterschiedlich zu deuten: nur in Teil a sei der Ausdruck repetitiv zu interpretieren, in Teil b jedoch sei stattdessen dadurch „the idea of transgression“ gemeint. Dies ergibt sich jedoch nicht aus dem Text selbst, sondern nur aus der Annahme, dass es sich bei diesem zweiseitigen Fragment um eine angebliche Propagierung des normativen Symposions handele, im Gegensatz zu einem nicht zu empfehlenden.

24 Zu diesem für frühgriechische Lyrik emblematischen Terminus: Mace 1993.

der beabsichtigte Effekt dieser relativ starken Mischung wird genau angegeben: Der Sprecher kündigt an, unter dem Einfluss des Rauschgetränks *hybris* praktizieren zu wollen,²⁵ was hieße, auf übermütige Weise menschliche Grenzen zu überschreiten, ja, noch konkreter im Text formuliert: Das Ich will wie eine Bassaride, also eine thrakische, in Fuchsfelle gehüllte Mänade (wörtlich: „rasende Frau“), lostoben (ἀναβασσαρήσω). Damit wird signalisiert, dass die – wohl männlich vorzustellende – Ich-Persona sich von der Einwirkung des Weingottes und der für ihn emblematischen Substanz etwas besonders Spektakuläres verspricht, nämlich die Rolle einer Verehrerin des Ekstase-Gottes Dionysos übernehmen zu können.²⁶ Das stellt Anakreon in diesem Text nun zugleich als ein kultisches wie als ein kulturelles Experiment dar, und zwar sogar in dreifachem Sinne, nämlich sowohl in Form der Adaption einer nicht-griechischen, thrakischen Kultpraxis, die jedoch in der Verehrung eines griechischen Gottes besteht, als auch in Form des Tauschs einer männlichen mit einer weiblichen Rolle. Hinzufügen bleibt, dass auch hier durch die Formel δηῦτε („schon wieder“) darauf verwiesen wird, dass das Ich ein solches kultisch-kulturelles Experiment nicht zum ersten Mal praktiziert, wobei zudem wiederum ein diskreter Hinweis auf die primär erotische Markierung dieser Formel mitschwingt.

Elemente einer vergleichbaren, aber ebenfalls ganz partikularen Mischung von kulturellen Experimenten finden sich auf den Bildfeldern einer auch Schrift mit einbeziehenden, attischen Weinschale aus dem British Museum in London (**Abb. 9**).²⁷ Das in der damals neuerfundenen rotfigurigen Technik gefertigte Trinkgefäß wird zwischen 520 und 510 v. Chr. datiert, kann also noch während des Aufenthalts von Anakreon in Athen entstanden sein, und ist auf den beiden Außenseiten jeweils vom Töpfer Python (*Python epoiesen*) und vom Maler Epiktetos (*Epiktetos egraphse[n]*) signiert, enthält sonst jedoch keine weiteren alphabetischen Zeichen oder schriftlichen Aussagen. Der Name des Malers scheint im übrigen seinen sozialen Status zu bezeichnen, denn er bedeutet „Der zusätzlich

25 Anders Hobden 2011, 43 f. und 2013, 45–53, mit Rekurs auf Pauws negierende Emendation ἀνυβρίστως (die auch Gentili 1958, 26 f. und 147 sowie Campbell 1988, 54 f. übernommen hatten und daher v. 5–6 so übersetzen: „celebri senza violenza Dioniso“ bzw. „play the Bacchant with decorum“). Vgl. Bernsdorff 2020, 172 f., der zwar in seinem Text Pauws Emendation oder dementsprechende Konjekturen nicht übernimmt, aber ἄνυβρίστως dennoch als „in frenzy, but moderately“ übersetzt. Die Positivität dionysischer Hybris wird dabei verkannt, siehe dazu oben, Anm. 20, mit Verweis auf Euripides, *Bakch.* 113.

26 Zum Symposion als „chance to become other“ – vor allem: nicht-griechisch ‚Werden‘, weiblich ‚Werden‘ – siehe Frontisi-Ducroux/Lissarrague 1990, 229 und *passim*. Vgl. auch das Sprechen mit „the voice of a woman“ (bei Theognis und Anakreon: Hedreen 2016a, 61 f.).

27 Attische rotfigurige Kylix (um 510 v. Chr.) aus Vulci, London, British Museum E38 = 1843.1103.9, mit Signaturen des Töpfers Python und des Malers Epiktetos (*BAPD* 200460, *AVI* 4451).



Abb. 9: Rotfigurige attische Kylix (um 510 v. Chr.) aus Vulci, mit Signaturen des Töpfers Python und des Maler Epiktetos (*BAPD* 200460), London, British Museum E38 = 1843.1103.9 (nach Furtwängler/Reichhold).

Erworbene“, kennzeichnet ihn also möglicherweise als einen Sklaven, der als Neugekaufter zur Ergänzung anderer Haussklaven angeschafft wurde.²⁸

Der Tondo (**Abb. 10c**), also das Innenbild, das beim Symposion erst nach und nach sichtbar wurde, während die trinkende Person die Schale Zug um Zug leerte, präsentiert die Imagination einer Szenerie, deren Ort sowohl im Symposionsraum selbst als auch bei einem Umzug im Anschluss an ein Symposion, dem sogenannten Komos, lokalisiert werden kann. Zwei musische Virtuosen, ein jugendlicher, bis auf einen über die linke Schulter geworfenen Mantel nackter Aulet und eine sich zu ihm umwendende, ebenfalls jugendliche und kaum beklei-

²⁸ Vgl. Paléothodoros 2004, 119; zur Londoner Schale des Epiktetos: ebd. 41–43 und 117, sowie 167, Katalog-No. 144, mit Tafel XLIII, 1–3. Zu einem Vasenmaler namens Lydos („der Lyder“), der explizit als Sklave signiert hat: Canciani/Neumann 1978.

dete Tänzerin,²⁹ die zugleich mit kastagnettenartigen Perkussionsinstrumenten, den Krotalen, den Takt dazu angibt, sind wie auf einer Aufführungsplattform arrangiert und in rhythmischer Vorwärtsbewegung dargestellt. Der von dem bekränzten Jüngling geblasene Doppelaulos ist professionell fachgerecht mit einem Lederriemen (*phorbeia*) an dem dadurch wie eine Maske wirkenden Kopf befestigt. Der leicht geöffnete Mund der tanzenden Krotala-Spielerin deutet vielleicht an, dass sie die Aulosmusik ihres Tanzpartners mit Gesang begleitet, während ihre kunstvollen Armdrehungen sowohl nach oben als auch nach unten weisen.



Abb. 10c: Rotfigurige attische Kylix (um 510 v. Chr.) aus Vulci, mit Signaturen des Töpfers Python und des Maler Epiktetos (*BAPD* 200460), London, British Museum E38 = 1843.1103.9 [Innenbild].

²⁹ Für Olsen 2017, 23 ist die Tänzerin hier bloßes „objet érotique“ für männliche Betrachter.

Im Vergleich mit dem eben zitierten Trinklied des Anakreon ist hier dem Tierfell der Tänzerin besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Es ist diagonal um ihren ansonsten nackten Körper geschlungen, verhindert allein die Sichtbarkeit ihrer Genitalregion, unterstreicht jedoch die Unbedecktheit ihrer Brüste und ihres Hinterns.³⁰ Dieses Tierfell, das wahlweise als Rehfell³¹ oder als Leopardenfell³² gedeutet wurde, verweist nun unmissverständlich auf die dionysische Kultsphäre, in der ekstatische Frauen, die sogenannten Mänaden oder Bakchen, mit solchen Fellen wilder Tiere umhüllt sind.³³ Doch die hier dargestellte Frau soll wohlweislich nicht als wirkliche Mänade verstanden werden, sondern stattdessen als artistische, erotisch aufreizende Symposionsexpertin, die keineswegs die Kontrolle über sich verloren hat, sondern im Gegenteil kunstvoll und elegant tanzt und musiziert und dabei keinen pornographisch kruden Voyeurismus bedient. Das hier von dem Vasenmaler Epiktetos veranstaltete – und nicht unbedingt als Nachahmung einer realen symposiastischen Situation gemeinte – kulturelle Experiment zitiert das mänadische Tierfell als ein Kostüm, das wie bei einer surrealistische Bricolage aus seinem originären kulturellen Funktionszusammenhang in einen anderen transferiert werden kann. Dass es hier um ein kulturelles Experiment mit Mixturen geht, machen zudem die Musikinstrumente deutlich, denn Doppelaulos und Krotalen sind auch im dionysischen Kult wie in anderen performativen Zusammenhängen – darunter nicht zuletzt dem Symposion – einsetzbar. Der Maler betont die von ihm vorgenommene experimentelle Mischung noch mit einem weiteren Bricolage-Element, der turbanartigen Kopfbedeckung der Frau (wohl einem *sakkos*,³⁴ kombiniert mit einem Ohrring), die ganz und gar nicht zur Mänadensphäre zu passen scheint,³⁵ sondern von diesem piktoralen Experimentator dazu verwendet wird, auf eine exotisch-erotische Luxuskultur und die im Symposionszusammenhang dafür repräsentativen, vielseitigen Unterhaltungskünstlerinnen, die Hetären, hinzuweisen.

Die beiden Außenseiten der Schale, die ja im Unterschied zum Innenbild schon beim Eingießen des Getränks deutlich sichtbar sind, zeigen zum einen eine mythische, zum anderen eine symposiastische Szene (**Abb. 10a** und **10b**). Dass die Außen-

³⁰ Anders Lissarrague 1994, 19, der eine kurze Hose („some kind of shorts“) mit Saum erkennen will; vgl. Paléothodoros 2004, 42: ihm zufolge ist hier unter dem Hintern der Frau ein (Quer-)Band aus Leder oder Metall dargestellt.

³¹ „Fawn-skin“: so z. B. Lissarrague 1994, 19.

³² „Pardalide“: so z. B. Paléothodoros 2004, 42.

³³ Zur innovativen Behandlung der Dionysos-Sphäre durch Epiktetos, vor allem bei der Darstellung von Mänaden, siehe Paléothodoros 2004, 80–95. Vgl. auch Neils 2000, 222.

³⁴ Zur problematischen Identifizierbarkeit von Kopfbedeckungen als *sakkos* siehe Lee 2015, 159 f. mit 295 nn. 218–222.

³⁵ Speziell bei Epiktetos ist eine solche Kopfbedeckung allerdings sowohl der Sphäre der Hetären als auch derjenigen der Mänaden zugeordnet (siehe dazu auch oben, Anm. 33).



Abb. 10a: Rotfigurige attische Kylix (um 510 v. Chr.) aus Vulci, mit Signaturen des Töpfers Python und des Maler Epiktetos (*BAPD* 200460), London, British Museum E38 = 1843.1103.9 [Seite A].

seiten hier aufeinander verweisen und auch kompositorisch mit dem Innenbild assoziiert sind, ist in der Forschung oft bemerkt worden.³⁶ Einige Interpreten haben diese Schale als Beleg dafür herangezogen, dass beim Symposion gebrauchte Gegenstände wie vor allem die bemalten Vasen angeblich dazu dienen, ein normatives Gesamtbild griechischer Kultur zu legitimieren. In diesem Sinne wurde dann die Ermordung des ägyptischen Königs Busiris durch den griechischen Helden Herakles auf der einen Außenseite der Kylix und das friedliche Gelage auf der anderen Außenseite als – negative bzw. positive – Spiegelung eines realen Symposions gedeutet, in dem diese Trinkschale Verwendung fand. Die US-amerikanische Archäologin Ann Steiner hat sich sogar dazu hinreißen lassen, die Darstellungen auf dieser Schale des Epiktetos als pädagogische „Lektion“ zu deuten,³⁷ die vermeintlich ein vorbildliches griechisches Symposion einem barbarischen Fest paradigmatisch gegenüberstellt.

Bei der mythischen Szene handelt es sich tatsächlich um eine Gewaltdarstellung: Herakles tötet den Busiris an eben dem Altar, an dem er selbst von den Ägyptern geopfert werden sollte, worauf der am Boden liegende Opferkorb und das

³⁶ Vgl. e.g. Schefold 1978, 134; Lissarrague 1994, 18 f.; Steiner 2007, 216–219.

³⁷ „Lesson“, so Steiner 2007, 218. Ähnlich bereits Durand/Lissarrague 1983, 159 mit Abb. 6 und *passim*: der Vergleich dieser und zahlreicher anderer Darstellungen der Opferszene mit Herakles und Busiris ergäbe, so die Autoren, eine identische „leçon“ (ebd. 167). Eine solche normative Auffassung haben auch viele andere Vasen-Interpreten übernommen.



Abb. 10b: Rotfigurige attische Kylix (um 510 v. Chr.) aus Vulci, mit Signaturen des Töpfers Python und des Maler Epiktetos (*BAPD* 200460), London, British Museum E38 = 1843.1103.9 [Seite B].

Opfermesser in der Hand des ganz links davonrennenden Opferdieners verweisen. Diese Opfer-Utensilien sind aber nicht die einzigen Gegenstände dieser Szene, die als typisch griechische und zum griechischen Gastmahl gehörige markiert sind. Dazu gehören auch ein Saiteninstrument, nämlich die rechts am Boden liegende Kithara, und die Weinkanne, die der erste rechts vom Altar weglaufernde Ägypter trägt, sowie das Flötenfutteral und die lederne Mundbinde, die darauf hindeuten, dass der links von Herakles Fortrennende ein Aulet ist, der seinen Aulos verloren hat, und nicht zuletzt die Kränze, mit denen alle an diesem Opferfest Beteiligten geschmückt sind. Dies wirkt so, als ginge es dem Maler darum, ein von Ägyptern praktiziertes Experiment kultureller Aneignung darzustellen, genauer gesagt: als hätten sich die Ägypter (deren Fremdartigkeit fast ausschließlich durch ihre rituelle Kahlköpfigkeit markiert ist) einer Angleichung an griechische Sitten unterzogen. Diese Akkulturation misslingt jedoch, so zeigt sich hier, denn Herakles, der in das Löwenfell wie in ein anti-zivilisatorisches Kostüm gehüllt ist, hat sich auf diese Weise seinerseits das von ihm getötete wilde Tier zu eigen gemacht und kann so ausgestattet die zivilisatorisch experimentellen Ägypter mit roher Gewalt besiegen.

Es kann also keine Rede davon sein, dass hier einfach barbarisches Scheitern vorgeführt wird. Ebenso wenig aber ist die symposiastische Szene der anderen Außenseite bloß plakativ als positives Gegenmodell dazu zu verstehen. Mit Rekurs auf das zuvor zitierte Anakreon-Fragment ließe sich sagen, dass nur *eine* der dort entworfenen Symposionssituationen dazu assoziiert werden kann, nämlich das friedli-

che Trinken und Hymnen-Singen. Denn der geöffnete Mund des links außen liegenden Symposiasten signalisiert, dass er zum Aulosspiel der vor ihm stehenden Virtuosa ein Lied intoniert. Doch sein zurückgebogener Kopf, den er mit seinem rechten Arm stützt, macht deutlich, dass dieses so geruhsam erscheinende Symposion auch die Potentialität von ekstatischem Verhalten enthält.³⁸ Die Auletin stellt zudem eine Verbindung zu den Figuren auf dem Tondo her: Der über ihre linke Schulter geworfene Mantel ‚zitiert‘ den des fast nackten Auleten im Innenbild, und ihre Kopfbedeckung ‚zitiert‘ diejenige der nur mit einem mänadischen Tierfell bekleideten Tanz- und Musikexpertin des Tondos.

Unter dem Gesichtspunkt des Symposions als Ambiente kultureller Experimente manifestiert diese Schale also, ähnlich wie das vorher behandelte Anakreon-Fragment, nicht etwa starre und ideologisch fixierte Dichotomien, sondern flexible Momentaufnahmen möglicher Situationen, gewalttätiger und friedlicher, bei denen zeitlich ephemere kulturelle Mischungen als Reflexionsangebote, imaginär wie praktisch, mit keineswegs eindeutiger Botschaft, präsentiert werden, und gerade nicht als normativ zu befolgende Handlungsanweisung. Hieran hat auch die vom Maler vor dem Brand auf den Außenseiten eingefügte Schrift einen wichtigen Anteil. François Lissarrague hat die Spezifität und Unterschiedlichkeit der Schriftverwendung auf dieser Schale unterstrichen:³⁹ In der mythischen Szene ist die Signatur des Python wie eine Überschrift über Herakles' Tötung des Busiris angeordnet, wobei der Blick der Betrachter durch die sich von links wie von rechts unwendenden Figuren direkt auf die Töpfersignatur als zentrales Aussage-Element gelenkt wird. In der Symposionsszene hingegen verläuft die Malersignatur wie ein integratives Dekorationsband – zwischen der Auletin und hinter dem nackten Mundschenk sowie den mit ihnen interagierenden zwei einzeln lagernden Symposiasten bis zu dem in innovativer Rückenansicht dargestellten dritten und letzten (ebenfalls partnerlosen) Trinker.

Doch nicht allein das Arrangement der Töpfersignatur zeigt, dass hier eine herausragende Rolle für handwerkliche ‚Macher‘ beansprucht wird, die mindestens genauso wichtig ist wie das Gefäß selbst und das auf ihm Dargestellte. Dies geschieht noch spezifischer im Falle der die Symposionsszene hinterfangenden Malersignatur, und dies in doppelter Hinsicht: Einerseits ist der Name des Epiktetos von links nach rechts eingetragen, wodurch es so aussieht, als käme der Name (jedenfalls dessen Beginn: EPIKTE-) wie ein Laut direkt aus dem Instrument der Auletin. Indem der Malername andererseits von rechts aus gesehen optisch in direkter

³⁸ Vgl. die im Kapitel 2 interpretierte schwarzfigurige Amphora (Louvre F2), mit **Abb. 7a**. Anders als dort liegen aber signifikanterweise auf der Londoner Schale des Epiktetos alle (hier: drei) Symposiasten allein auf je einer (unbequemen, weil meist ungepolsterten) Kline.

³⁹ Zum Folgenden siehe auch Lissarrague 1994, 15 f.

Linie links an den Mund des singenden Symposiasten anschließt, wird der Eindruck erweckt, als spräche der Sänger den Malernamen zu dessen Ruhme aus, analog zum Zitat einer Gedichtzeile.⁴⁰ Dieses Arrangement des Malernamens entspricht nämlich tatsächlich anderen zeitgenössischen Vasenbildern, auf denen schriftliche Verse wie Sprechblasen aus dem Mund von Sängern hervortreten (meist wie hier von rechts nach links),⁴¹ wofür gleich noch ein Beispiel folgen wird.

Auf diese Weise beansprucht also Epiktetos hier mit Hilfe der von ihm bemalten und in zweifachem Sinne selbstreflexiven Schale eine zentrale, ja sogar zeit- und raumunabhängige Rolle bei einem jeglichen Symposion, für das dieses Gefäß bestimmt sein konnte,⁴² ohne dass es dazu eines Selbstporträts bedurfte. Dass schon die Entstehung des griechischen Symposions eng mit der selbstbewussten Individualisierung von Vasenproduzenten zusammenhängt, habe ich im ersten Kapitel mit dem Faktum belegt, dass die älteste europäische Künstlersignatur einen griechischen Töpfer nennt, der im 8. Jahrhundert v. Chr. auf Ischia seinen Namen auf einem Weingefäß zu verewigen suchte.⁴³ Eine solche Individualisierung der Produzenten von Symposionsgeschirr mit Hilfe darauf angebrachter eigener Signaturen hat allerdings viele Forscher irritiert, denn die bis heute vorherrschende These, das Symposion sei von Anfang an und kontinuierlich eine exklusiv aristokratische Angelegenheit gewesen, an der Handwerker als Nicht-Aristokraten angeblich niemals hätten teilnehmen können,⁴⁴ geriet

40 Das inschriftliche Ende des Malernamens, -TOS, hinter dem Sängerkopf sowie die Signatur EGRAPHSEN rechts davon – so als käme sie aus dem Mund des Mundschenks – wirken dann in exzeptioneller Weise wie ein Kommentar dazu, vgl. Lissarrague 1994, 15 und *passim*.

41 Beispiele für Versinschriften auf Vasen, analog zu Sprechblasen: Lissarrague 1987a, 124–128; siehe auch ebd. 128 mit Abb. 104, Tondo einer rotfigurigen Schale des Antiphon-Malers, Erlangen 454: Gesangstext vom Fuß aus bis in den Mund hinein, bewusst unvollständig, „*εimi ko(ma)zou hyp' au[lou]*“ – als ob der Wortlaut noch im Moment des Singens erfasst wurde: „comme s'il n'était pas encore complètement sorti de la bouche du chanteur“. Zur Erlanger Schale siehe auch Yatromanolakis 2007, 101 mit n. 161; Hobden 2013, 42–44.

42 Hier kann auf die Konsequenzen aus dem etruskischen Fundort dieser und zahlreicher anderer Symposionsgefäße nicht näher eingegangen werden; siehe dazu *e.g.* Lissarrague 1987b; Osborne 2001; Bundrick 2019.

43 Siehe dazu Kapitel 1, mit Anm. 53. Zu weiteren frühgriechischen Signaturen von Töpfern und Vasenmalern: *e.g.* Schnapp-Gourbillon 2002, 298 f.; zum „Nestorbecher“ sowie zur zeitgleichen Töpfersignatur: „*Le kléos du potier, à une date aussi haute, est étonnant, et atteste de la diffusion d'une pratique de l'écrit dans des couches plus diversifiées que la seule aristocratie*“ (ebd. 271). Schriftzeugnisse von Handwerkern sind allerdings früher überliefert als die von ‚Aristokraten‘. Zur Geschichte und Funktion der Signaturen antiker griechischer Künstler vgl. Osborne 2010; Hurwit 2015 und Hurwit 2017. Siehe jetzt auch, zu den besonders häufigen Signaturen auf den in Penteskouphia gefundenen Täfelchen korinthischer Töpfer vor allem im 6. Jahrhundert v. Chr. (oft Weihungen an Poseidon), Hasaki 2021, 218–222 und *passim*.

44 Diese Position wird besonders vehement und einflussreich von Neer 2002 vertreten; dazu siehe unten.

dadurch ins Wanken. Hier möchte ich nun die selbstbewusste Signatur des Malers Epiktetos, dessen Name einen Sklaven-Status anklingen lässt, zum Anlass nehmen, um abschließend die inschriftliche Verwendung von Handwerkernamen auf Symposionsgefäßen als ein kulturelles Experiment zu würdigen und anhand von einigen weiteren exemplarischen Beispielen zu untersuchen.

Signaturen von Vasenproduzenten finden sich nun besonders häufig in der attischen Vasenmalerei der letzten Jahrzehnte des 6. Jahrhunderts v. Chr., zu der ja auch die von Python und Epiktetos signierte Schale gehört. Es ist oft bemerkt worden, dass die während dieser Zeit im Kerameikos, also, wie der Name sagt, im Töpferviertel Athens aktiven Maler ganz besonders intensiv mit einem vielfältigen Einsatz der Schrift im Bildprogramm der Vasen experimentiert haben, und zwar sowohl in der schwarzfigurigen als auch in der neuen rotfigurigen Vasenmalerei, die zum Teil von denselben Töpfern und Malern dieser Übergangszeit praktiziert wurde. Dazu gehören nicht allein Signaturen der Vasenproduzenten, sondern auch die Benennung mythischer und vor allem nicht-mythischer Figuren, nicht zuletzt in direktem oder indirektem Zusammenhang mit Darstellungen symposiastischer Szenen.⁴⁵

Viel diskutiert wird in jüngerer Zeit gerade die Frage, wie die Nennung von Namen anderer Vasenmaler des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. aus der Gruppe der sogenannten ‚Pioniere‘, oft gemeinsam mit weiteren nicht-mythischen Figuren, zu verstehen ist. Instruktiv für diese Frage und die Diskussion darüber ist nicht zuletzt eines der Highlights der Münchner Antikensammlung, ein Kelchkrater mit der Darstellung eines Symposions, der dem Maler Euphronios zugeschrieben wird.⁴⁶ Da ein Krater ein Mischgefäß für Wein und Wasser ist, gehört er ja zu jedem griechischen Symposion und wird ähnlich wie die Trinkschalen oft mit selbstreferentiellen Darstellungen von Trinkgelagen dekoriert, so auch hier. Auf diesem teilweise fragmentierten und unsignierten, mittlerweile durch einen rekonstruierten Fuß ergänzten, aus zwischen 1966 und 1988 gefundenen Einzelstücken zusammengesetzten Gefäß sind darüber hinaus viele nun zu behandelnde Inschriften angebracht – die aber leider auf den meisten bisher publizierten Abbildungen nicht bzw. kaum sichtbar sind (**Abb. 11a** und **11 b**).

⁴⁵ Zu Töpfer- und Malersignaturen siehe oben, Anm. 43; zur Gruppe der ‚Pioniere‘ und zu ihrer Verwendung von Schrift siehe unten, Anm. 63. Das hier noch ausgesparte Problem der sogenannten Lieblingsinschriften, bei denen oft ein männlicher oder auch ein weiblicher Name mit dem Zusatz *kalos* oder *kale* – „der schöne“ bzw. „die schöne“ – versehen wird, wird in Kapitel 4 behandelt.

⁴⁶ Attischer rotfiguriger Kelchkrater unbekannter Herkunft, dem Euphronios zugeschrieben (520–510 v. Chr.), Antikensammlungen München 8935 (*BAPD* 275007, *AVI* 5363); Heilmeyer *et al.* 1991, 88–92 (= französisch in Pasquier/Denoyelle 1990, 89–95); Knauss 2017, 155–159 mit Abb. Vgl. dazu jetzt Kreuzer 2020, 63–71, Tafel 26–29, und Kreuzer 2021 (mit weiterer Literatur). Siehe auch Korshak 1987, 11 (zur Frontalität eines der Symposiasten, Thodemos).

Im Mittelpunkt der einen Seite des Kraters befindet sich eine elegant gekleidete und frisierte, mit Ohrringen und einem kostbaren, metallenen Haarreif geschmückte Frau, die den Doppelaulos spielt.⁴⁷ Links und rechts hinter ihr liegen je zwei männliche Symposiasten auf zwei üppig ausgestatteten Speisesofas, den Klinen, vor denen Fußbänke und Beistelltische mit jeweils unterschiedlichen Trinkschalen installiert sind. Wie entscheidend hier das Weintrinken ist, machen auch die ebenfalls unterschiedlichen Trinkschalen deutlich, die drei der vier Männer – die bärtigen, also älteren der Gruppe – in den Händen halten.⁴⁸ Unter ihnen ist allein der links außen Lagernde von den anderen Personen isoliert und ganz in den Akt des Trinkens versunken, wobei aber durch seine frontale Darstellung ein epiphanisch-ekstatischer Blickkontakt mit externen Betrachtern in einem potentiell realen Symposion provoziert wird.

Dass aber nicht das Trinken selbst, sondern die Musik bei diesem Gelage buchstäblich den Ton angibt, zeigt sich, abgesehen von dem an der Wand hängenden, also für einen anderen Zeitpunkt reservierten Saiteninstrument, an der zentralen Rolle der Auletin und an der Wirkung der von ihr erzeugten Klänge: Die beiden rechts und links von ihr lagernden Männer reagieren darauf durch heftiges Gestikulieren, durch fast tänzerische, dirigierend oder modifizierend eingreifende Bewegungen mit ihren rechten Armen. Und der ganz rechts außen liegende Mann berührt auf ähnliche Weise seinen ekstatisch zurückgeworfenen Kopf, wie dies als visuelle Umsetzung der Wirkung der Musik auf der zuvor behandelten Londoner Kylix des Epiktetos (**Abb. 9** und **10b**), aber auch auf vielen vergleichbaren Symposionsdarstellungen zu sehen ist.⁴⁹ Anders aber als bei der Schale des Epiktetos handelt es sich bei dem Text des ekstatischen Sängers auf dem Münchner Krater um einen direkt nach links aus dem Mund hervortretenden, dem Götterkult zugehörigen Gesangsvers: *O Pollon se te kai makai ...* („O Apollon, dich und die selige ...“), vielleicht die erste Zeile eines verlorenen Hymnos auf Apollon und seine Mutter Leto oder seine Schwester Artemis.⁵⁰

47 Ohne *phorbeia*, wie die Auletin auf der oben behandelten Londoner Schale des Epiktetos, wo jedoch der männliche Aulos-Spieler im Tondo mit einer solchen ledernen Befestigung des Instruments ausgestattet ist (siehe **Abb. 10c** und **10b**).

48 Alle Trinkschalen auf diesem Krater sind (meist nicht figürlich dekorierte) Einzelstücke, „als Teile der Produktpalette zeitgenössischer Töpfer“: Kreuzer 2021, 185.

49 Zu einem schwarzfigurigen, mehrere Jahrzehnte älteren Beispiel für diese ekstatische Kopfhaltung (Louvre F2) siehe Kapitel 2 und **Abb. 7a**.

50 Inhaltlich vergleichbar: *Theognidea* 1–14. Die Glykoneen, das Versmaß der auf dem Krater dokumentierten Zeile, verweisen jedoch eher auf die in attischen Symposia prominente äolische Lyrik von Alkaios und Sappho. Zu Parallelen mit attischen *skolia* siehe Jones 2016, 170 f. Siehe dazu und zu anderen Götteranrufungen auf Vasen: Gerleigner 2021, 62–64.



Abb. 11a: Rotfiguriger attischer Kelchkrater (520–510 v. Chr.) unbekannter Herkunft, dem Euphronios zugeschrieben (*BAPD* 275007), München, Antikensammlungen 8935 [Seite A].



Abb. 11b: Rotfiguriger attischer Kelchkrater (520–510 v. Chr.) unbekannter Herkunft, dem Euphronios zugeschrieben (*BAPD* 275007), München, Antikensammlungen 8935 [Seite B].

Die Verwendung von Menschnamen auf diesem Symposionsgefäß dokumentiert aber noch ein weitaus signifikanteres kulturelles Experiment als die schriftliche Anrufung von Göttern mit Hilfe der tönernen, aber tonlosen Vasenmalerei. Denn alle fünf in diesem Symposion agierenden menschlichen Figuren sind mit Namen gekennzeichnet, deren onomastische Zuordnung keineswegs eindeutig ist. Die Auletin wird Syko genannt, und die Männer heißen, der Reihe nach von links nach rechts, Thodemos, Melas, Smikros und Ekphantides. Der Frauenname Syko bedeutet „die Feige“ – eine metaphorische Anspielung auf das weibliche Genitale – und wird deshalb gewöhnlich als generischer Hetärenname aufgefasst. Was die Männernamen betrifft, so gingen die meisten Fachleute hier wie auch in anderen Fällen lange Zeit davon aus, dass es sich bei nicht-mythischen Namen auf Vasen in der Regel um historische Persönlichkeiten handeln müsste. Die geradezu obsessive Suche nach Belegen dafür war allerdings kaum von Erfolg gekrönt. Der US-amerikanische Archäologe Guy Hedreen hat sich darüber lustig gemacht, dass man z. B. nur wegen eines zwei Generationen jüngeren Athener Komödiendichters namens Ekphantides die Hypothese aufstellte, der auf dem Münchner Krater beim Singen dargestellte Ekphantides („der Hervorscheinende“) sei dessen Großvater gewesen.⁵¹ Doch auch für Thodemos („Volksantreiber“) oder Melas (wörtlich: „der Schwarze“) war kein entsprechender historischer Zeitgenosse aufzufinden. In jedem Fall eignen sich diese drei Männernamen nicht als Bestätigung der weit verbreiteten These, beim Symposion hätten nur Angehörige der aristokratischen Elite anwesend sein können. Viele Forscher halten freilich dennoch daran fest, mit dem allerdings nicht beweiskräftigen Argument, dass über die Oberschichtfamilien Athens zu wenig Quellen existieren.⁵²

Der vierte Männernamen jedoch, Smikros (**Abb. 11c**), der den bartlosen und also jüngsten der Symposiasten bezeichnet,⁵³ konnte nicht einmal hypothetisch der Aristokratie zugeordnet werden. Denn dies ist der Name eines Vasenmalers, der mehrfach als „Smikros“ signiert hat, und zwar zeitgenössisch mit den von Euphronios signierten Gefäßen. Eine der von ihm signierten Vasen, ein Stamnos, hat nicht zuletzt deshalb Berühmtheit erlangt, weil diese Vase das vermeintlich einzige Selbstporträt eines antiken griechischen Vasenmalers bezeugt. Denn auf die-

51 Hedreen 2016a, 241 f.

52 Der häufige Verweis auf Davies 1971 hilft dabei nicht weiter, denn dort sind zu den „property families“ im Athen des 6. Jahrhunderts v. Chr. nur Namen aus fünfzehn Familien belegt (siehe ebd., xxvii).

53 „Smikros“ ist hier der einzige der vier Symposiasten, der keine Trinkschale in der Hand hält.



Abb. 11c: *Smikros*. Rotfiguriger attischer Kelchkrater (520–510 v. Chr.) unbekannter Herkunft, dem Euphronios zugeschrieben (BAPD 275007), München, Antikensammlungen 8935 [Detail von Seite A].

ser in Brüssel befindlichen Vase,⁵⁴ wiederum einer Symposionsdarstellung, ist nicht allein die Malersignatur „Smikros“ eingetragen, sondern auch einer der Symposiasten ist selber mit dem Namen „Smikros“ benannt (**Abb. 12a**).⁵⁵ Die Ähnlichkeiten und Unterschiede zu dem etwa zeitgleichen Münchner Krater fallen sofort ins Auge: Die Speisesofas und die Beistelltische variieren kaum merklich die entsprechenden Gegenstände des Münchner Kraters, und auch hier wird die Mitte des Bildfelds von einer elegant gekleideten Auletin dominiert, deren Spiel einen Mann, der allerdings jung ist und offenbar nicht singt, in einen ekstatischen

⁵⁴ Attischer rotfiguriger Stamnos unbekannter Herkunft (ca. 520–500 v. Chr.), Brüssel, Musées Royaux d'Art et Histoire A717 (BAPD 200102, AVI 2893). Zum Vergleich mit dem Münchner Kelchkrater: e.g. Simon 1976, 100 f., no. 110–111; Kreuzer 2021, 183.

⁵⁵ Zusätzlich zu den sichtbar eingetragenen Namensinschriften ist das Gefäß auch unter dem Fuß mit *kalos*-Inschriften ausgestattet.



Abb. 12a: Rotfiguriger attischer Stamnos (520–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, mit Signatur des Malers Smikros (*BAPD* 200102), Brüssel, Musées Royaux d'Art et Histoire A717 [Seite A].

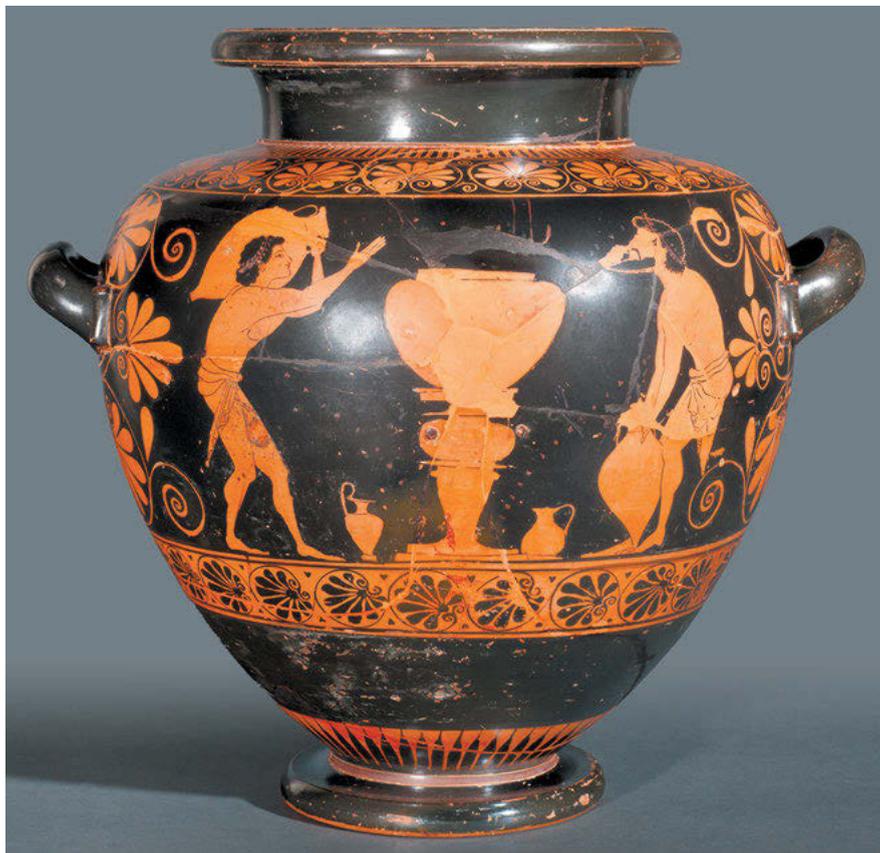


Abb. 12b: Rotfiguriger attischer Stamnos (520–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, mit Signatur des Malers Smikros (*BAPD* 200102), Brüssel, Musées Royaux d'Art et Histoire A717 [Seite B].

Zustand versetzt, unter Verwendung einer Bildformel, die ihn auch mit dem bärtigen Ekphantides auf dem Krater in München vergleichbar macht. Dieser enthusiastisierte junge Mann heißt hier Smikros. Im Unterschied zu dem Münchner Gefäß sind aber auf dem Brüsseler Stammos auch die anderen Männer jung, wobei das gleichaltrig markierte rechte wie linke Paar aus einer Frau und einem Mann besteht und eindeutig mit Vorbereitungen erotischer Handlungen beschäftigt ist. Auch auf dieser Vase sind alle Personen benannt: Die übrigen jungen Männer heißen Pheidiades („der am Sparen Gefallen findet“) und Automenes („der bei sich Bleibende“), und die Frauen tragen generische Hetärennamen: die mit Smikros verbundene Auletin heißt Helike („die Jugendliche“), die Namen der beiden anderen lauten Choro („die Tänzerin“) und Rhode („die Rose“).⁵⁶

Das größte Problem für die in der archäologischen Forschung geführte Debatte über diese beiden Gefäße, den von Smikros signierten Brüsseler Stammos und den Münchner Euphronios-Krater, stellt die beide Male inschriftlich betonte Darstellung des Smikros als Teilnehmer eines Symposions dar. Für die Anhänger des Dogmas vom angeblich exklusiv aristokratischen Symposion kann dies kaum einer realen Erfahrung entsprechen und sei auf alle Fälle „ideologisch unmöglich“.⁵⁷ Dass hier ein Vasenmaler als Symposiast erscheint, wäre also diesen Forschern zufolge mit anderen Gründen zu erklären, etwa damit, dass dies bei den gewöhnlichen aristokratischen Symposiasten Heiterkeit erzeugt, weil es so unwahrscheinlich sei. Einen etwas raffinierteren Weg hat Guy Hedreen in seinem Buch zu antiken Künstler-Darstellungen eingeschlagen, indem er Smikros ganz einfach zu einer Fiktion erklärt, zu einem Pseudo-Maler, den sich der Vasenmaler Euphronios als Pseudonym ausgedacht hat.⁵⁸ Das kultursoziologische Problem der Beteiligung oder Nicht-Beteiligung von Handwerkern am Symposion ist damit allerdings nicht gelöst.⁵⁹ Jedoch beharren zahlreiche heutige Forscher weiterhin

⁵⁶ Auch die beiden Diener des Symposions sind (im Unterschied zum Münchner Krater) auf der Rückseite der Brüssler Vase benannt (**Abb. 12b**): Euarchos, „der gute Führer“, und Euelthon, „der gute Kommende“. Es fragt sich, ob vielleicht alle Namen auf diesem Stammos als Spitznamen aufzufassen sind. Zu sämtlichen dortigen Namen vgl. auch Hedreen 2016a, 278 f.

⁵⁷ „Mingling“ von Handwerkern mit Aristokraten beim Symposion sei „ideologically impossible“: so apodiktisch Neer 2002, 91 und *passim*. Dagegen, mit guten Argumenten: Jones 2016, 173 mit n. 60; vgl. auch Jones 2014 (zu „popular symposia“).

⁵⁸ So Hedreen 2014 und 2016a, 51 und *passim*. *Contra*: Williams 2019, 179 f.

⁵⁹ Dass der soziale Status der Töpfer und Vasenmaler als *banauoi* angeblich zu ihrer Exklusion aus der Institution des Symposions geführt habe, wird besonders rigoros postuliert von Neer 2002, der dies gerade an der – ihm zufolge zumindest „ideologisch“ unmöglichen – Darstellung des Malers Smikros als Symposiast auf dem Münchner Kelchkrater und dem Brüsseler Stammos zu demonstrieren versucht (ebd. 87–91 und 111–117); an Neers generalisierende Position anknüpfend siehe e.g. Steiner 2007, Catoni 2010 sowie Hedreen 2009, 2016a und 2016b; in diesem Sinne

darauf, dass die Institution des Symposions ein Phänomen sei, das die Mitgliedschaft in der Oberschicht voraussetzt, zu der allenfalls Euphronios gerechnet werden könne, da er später wohl als Töpfer und Werkstattbesitzer Reichtum erwarb und seine Dedikation von Weihgeschenken auf der Athener Akropolis dokumentarisch gesichert ist.⁶⁰

Was bei solchen Hypothesen und bei sonstigen Debatten über die Historizität und den sozialen Status von Vasenmalern⁶¹ gewöhnlich in den Hintergrund tritt, ist die Frage nach der Art und Weise, wie der individuell geprägte Umgang mit bildlichen wie sprachlichen Imaginationen in der griechischen Archaik einzuschätzen ist. Auffällig ist jedenfalls, dass die differenzierte und oft spielerische Verwendung von Namen seit den ersten Zeugnissen der vokalisiert griechischen Alphabetschrift auf Symposionsgefäßen dominiert. Schon der Verfasser der Inschrift des „Nestorbechers“, die mit dem Namen Nestor beginnt und mit dem Namen der Aphrodite endet, hat im 8. Jahrhundert v. Chr. die vielversprechenden textlich-poetischen Potenzen der Namensverwendung beispielhaft ausprobiert.⁶²

Das vielseitig verwendbare Instrument der Namensgebung gehört sicher zu den zeit- und raumübergreifenden, anthropologisch besonders grundlegenden sprachlich-semantischen Techniken. In der antiken griechischen Tradition haben sich die frühgriechischen Dichter seit Archilochos (wenn nicht schon seit Homer) das kreative Potential dieses sprachlichen Instruments besonders für die poetische Erfindung von Namen massiv zu eigen gemacht. Die Möglichkeit, durch einen Namen eine erfundene Person zu charakterisieren oder eine reale Person durch

auch Arrington 2017, 34. Zur Kritik an einer solchen „new orthodoxy“ vgl. Murray 2017 = Murray 2018, 144–148.

60 Vgl. Raubitschek 1949, 457 f. Zu den Akropolis-Weihungen siehe jetzt Scholl (im Druck).

61 Das Problem des gesellschaftlichen Status insbesondere attischer Vasenmaler und Töpfer wird seit langem diskutiert: siehe in der früheren Forschung vor allem Beazley 1944, Webster 1972 und Scheibler 1983 sowie, bezogen auch auf literarische und philosophische Quellen zu Bildkünstlern, Philipp 1968 und Frontisi-Ducroux 1975; zur späteren Debatte über die Darstellung von Handwerkern in der Vasenmalerei: Himmelmann 1994; Keuls 1997; Williams 2009; vor dem Hintergrund der Verwendung von Inschriften: Wachter 2016; korinthische Töpferszenen und Inschriften: Hasaki 2021; im Zusammenhang mit dem Problem bildlicher Narrativität versus Reproduktion von Alltagserfahrungen: Giuliani 2016/2017 und 2022. Siehe jetzt auch Hölscher 2022: anknüpfend an Haug 2011 und ohne Rekurs auf die (letztlich auf Platon und Aristoteles zurückgehenden) neueren, von Neer und Hedreen vertretenen Postulate zum ‚banausischen‘ Handwerker-Status im archaischen und klassischen Athen, definiert er zwar wie diese das Symposion als aristokratische Institution, jedoch anders als diese schließt er nicht prinzipiell aus, dass Handwerker daran teilnehmen konnten; Darstellungen von Vasenmalern beim Symposion seien nicht wegzudiskutieren, vielmehr ist ihm zufolge die Präsenz von Handwerkern auf Symposionsgefäßen als bildliches ‚Nobilitieren‘ zu verstehen.

62 Siehe dazu Kapitel 1.

die Erfindung eines zusätzlichen Namens, wurde jedoch auch von den attischen Vasenmalern, nicht zuletzt den besonders experimentierfreudigen ‚Pionieren‘ aus dem Umkreis des Euphronios,⁶³ zu darstellerischen und interpretatorischen Zwecken genutzt und in mannigfache inszenatorische Arrangements eingebaut.⁶⁴ Wer die Aufmerksamkeit darauf richtet, kann erfassen, welches Ausmaß von Freiheit der Imagination gegenüber der Realität die Dichter und Vasenproduzenten in Anspruch nahmen, wie sie gegenseitig aufeinander eingingen und miteinander konkurrierten, zugespitzt gesagt: welche kulturellen Experimente im performativen Reflexionsraum des Symposions ermöglicht wurden und welchen besonders aktiven und kreativen Beitrag die professionellen Experimentatoren, vor allem die Künstler, dazu leisteten.

Um dies zu materialisieren und zu veranschaulichen, habe ich mich hier nur auf wenige Exempel beschränkt. Doch ein letztes Beispiel sei noch hinzugefügt: Wer auch immer der Vasenmaler war, der die nun zu behandelnde – leider seit Jahren nicht mehr ausgestellte – Berliner Amphora mit dem Namen Smikros signiert hat:⁶⁵ Er, der den spöttisch, selbstironisch oder kontrafaktisch zu verstehenden Spitznamen „der Kleine“ (Smikros) trug oder ihn buchstäblich als Künstlernamen angenommen hat, war sich zweifellos darüber im Klaren und wollte bildlich zeigen, dass seine Kunst etwas mit persönlicher Zeugung, und damit auch mit erotischer – zumindest mit autoerotischer – Lust, zu tun hat. Denn er lässt seine Signatur auf einer Seite dieses Gefäßes (**Abb. 13a** und **13b**) wie einen Samenerguss aus dem erigierten Penis eines mit halbrundem Kampfschild (einer Pelta)⁶⁶ und knotigem Holzspeer bewaffneten, tanzenden Satyrs entspringen und bringt auf diese Weise den von ihm

⁶³ Zu dieser Gruppe um den Vasenkünstler Euphronios und zum zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext vgl. *e.g.* Giuliani 1991, Williams 1992 sowie die Beiträge in Cygielman *et al.* 1992, Denoyelle 1992 und Wehgartner 1992.

⁶⁴ Neer 2002 sowie Hedreen 2016a und 2016b kommt das Verdienst zu, die Namensfindung bei attischen Vasenmalern, insbesondere aus dem Umkreis des Euphronios, in den Kontext der Namensfindung bei frühgriechischen Dichtern zu stellen sowie beides mit Überlegungen zur Institution des Symposions zu verbinden. Allerdings versuchen sie, dies mit einer angeblich gesellschaftlich zwingend vorgegebenen, normativen Abwertung der Vasenmaler gegenüber den Dichtern in Einklang zu bringen, was sie zu spekulativen Hilfskonstruktionen zwingt. Siehe dazu auch oben, Anm. 59.

⁶⁵ Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora unbekannter Herkunft (ca. 510–500 v. Chr.), Berlin, Antikensammlung 1966.19 (BAPD 352401, AVI 2497); dazu Schwarzaier (im Druck). Hedreen 2016a, 29–33 vermutet, dass es sich bei dem Vasenmaler in Wirklichkeit um Euphronios handelt, der zuweilen die Signatur „Smikros“ als Pseudonym benutzt habe; beweisbar ist dies allerdings nicht (siehe auch Hedreen 2016b); vgl. Piñol-Villanueva 2020, mit Rekurs auf Hedreen.

⁶⁶ Zur Darstellung dieser Waffe generell in der attischen Vasenmalerei siehe Lissarrague 1990, 151–189.



Abb. 13a: Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora (510–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, mit Signatur des Malers Smikros (*BAPD* 352401), Berlin, Antikensammlung 1966.19 [Seite A].

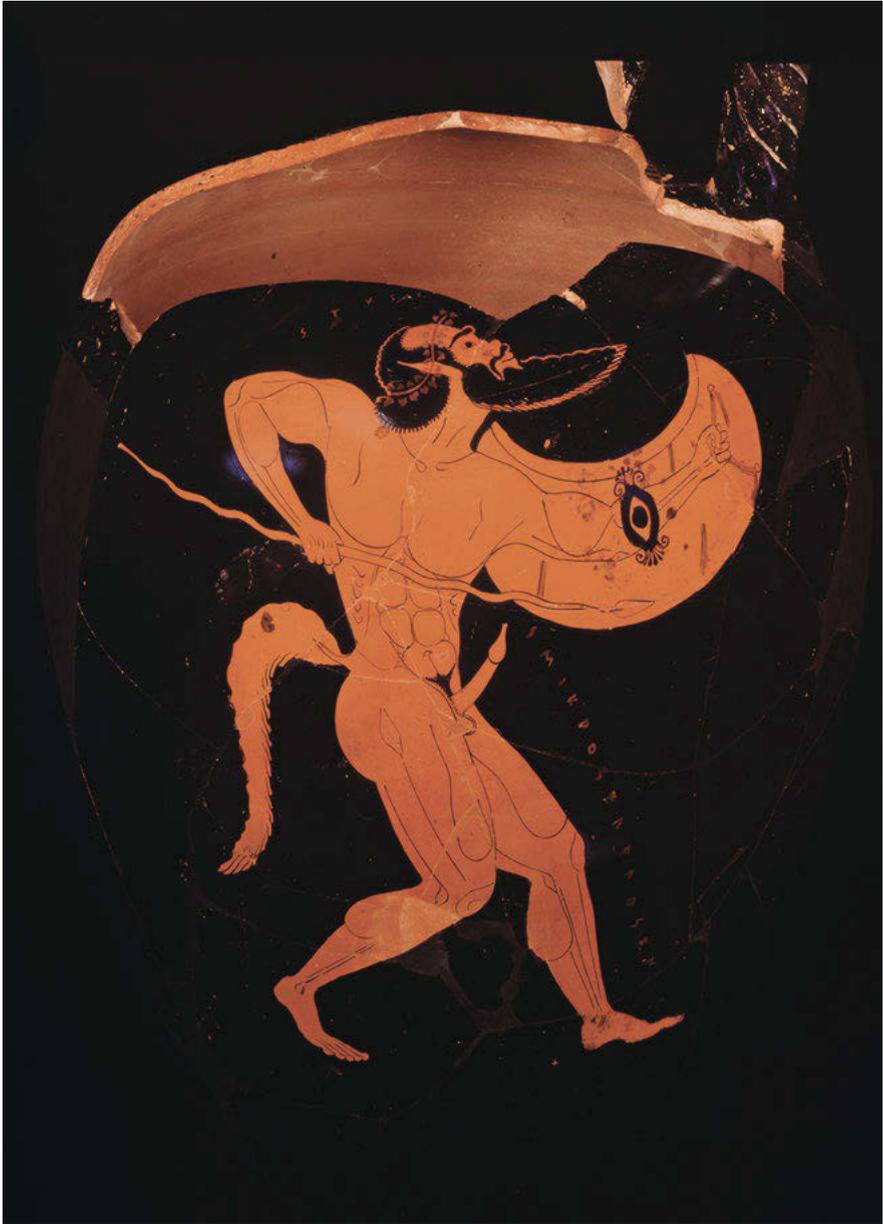


Abb. 13b: Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora (510–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, mit Signatur des Malers Smikros (*BAPD* 352401), Berlin, Antikensammlung 1966.19 [Detail Seite A].

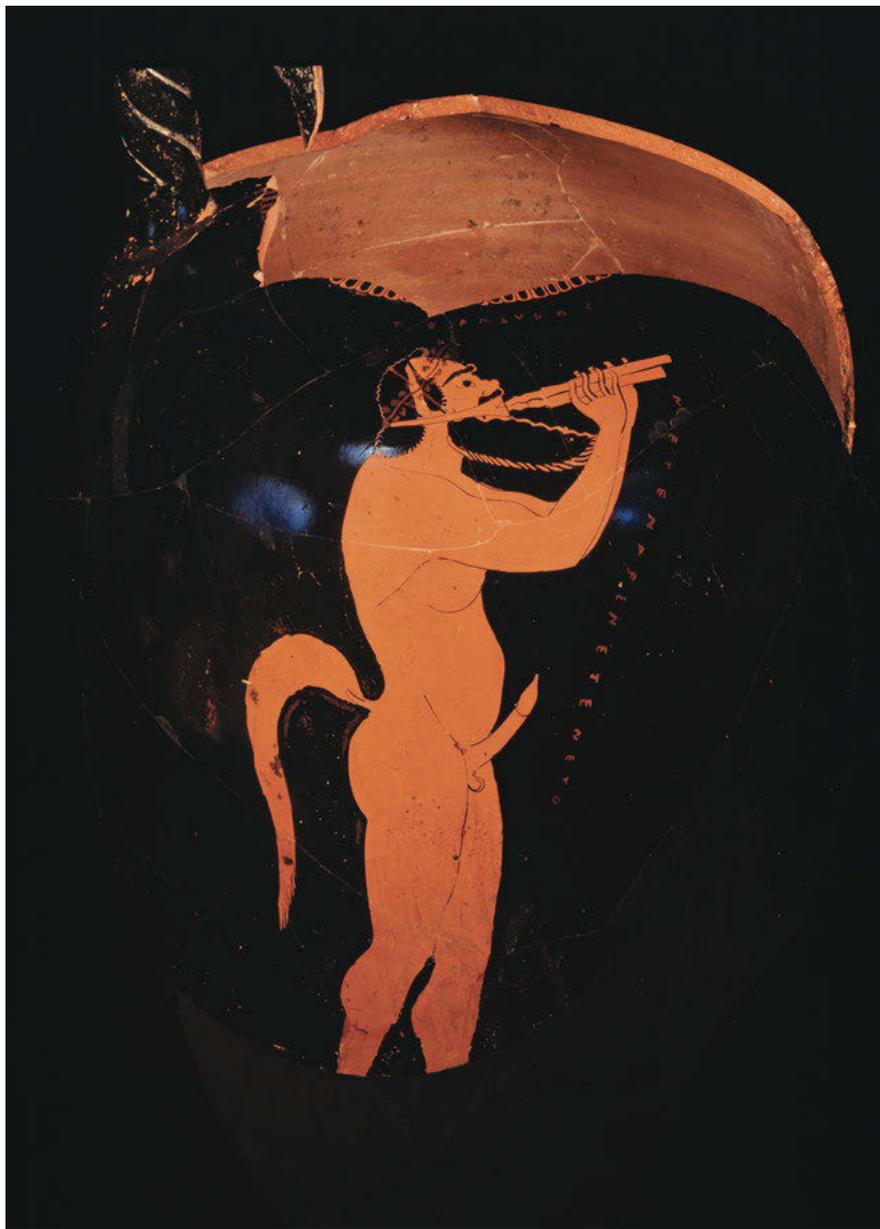


Abb. 13c: Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora (510–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, mit Signatur des Malers Smikros (*BAPD* 352401), Berlin, Antikensammlung 1966.19 [Detail Seite B].

gemalten Penis als künstlerische Selbstreferenz zum Reden.⁶⁷ Zugleich aber demonstriert der Maler damit die agonale und ludische Kraft seiner artistischen Imagination, indem er dies strategisch der Darstellung eines spielerischen Kämpfers aus dem Kreis des Gottes Dionysos anvertraut.

Für den Aulos-spielenden, ebenfalls nackten Satyr auf der anderen Seite der Amphora (**Abb. 13c**) hat der Maler dann den Namen Terpaulos, „der mit dem Aulos Erfreude“,⁶⁸ als dessen Signatur erfunden, womit sprachlich verdichtet ist, was bildlich zu sehen ist. Doch das mediale Organon der Schrift erhält hier noch eine zusätzliche Funktion: Die Zeugungskraft wird auf die einem Penis so analoge, symposiastisch-dionysische Flöte, den Aulos, übertragen, denn dessen Töne sind es, die hier eine Ejakulation verkörpern, genauso wie die Malersignatur, die direkt aus dem umseitig dargestellten anderen Satyr-Penis ‚tropft‘. Der Klang des Instruments wird dabei nun buchstäblich in bildlich wirksame, vom Aulos aus bis zum erigierten Penis und parallel zu ihm schräg nach unten laufende Schriftzeichen umgesetzt: NETENARENETENETO.

Manche Interpreten haben in diesen Zeichen keinen Sinn erkennen können und sie als eine ‚non-sense inscription‘⁶⁹ gedeutet oder auf die lautmalerische Qualität⁷⁰ dieses Textes hingewiesen. Doch es wäre durchaus möglich, diese Inschrift auch als einen Kommentar zu dem ithyphallischen Satyr-Penis in Form einer kruden ‚jokingly feigned question‘ zu lesen, wie dies Kyriakos Tsantsanoglou getan hat:⁷¹ νή τῆν, ἄρ’ ἐντείνεται; („bei der [Göttin], steht er nicht steif?“). Vielleicht können diese griechischen Schriftzeichen aber sogar als ein kunstgerechter Vers, ein Glykoneus, gelesen werden,⁷² wofür Martin Steinrück noch eine andere Lesart vorgeschlagen hat (– – – U U – U X, νήτην ἄρ<ρ>εν ἐτείνεται), „er spannte das männliche Glied wie die unterste (Lyra-)Saite“⁷³ (also die mit dem höchsten Ton). Damit würde dieser Maler nicht allein seine Schriftkompetenz manifestieren, sondern auch mit zusätzli-

67 Der über dem Satyr aufgemalte Name der Figur scheint direkt auf dessen Penis zu verweisen, ist aber nur unvollständig lesbar: *Stysi ... s*; Gerleigner 2015, 217 schlägt die Lesart „Stysi[ppo]s“ vor, im Sinne von „steif wie ein Pferd“. Vgl. auch Hedreen 2016a, 34.

68 Vgl. Lissarrague 1987a, 122: „celui qui charme avec sa flûte“; Steinrück 1998, 187: „celui qui entretient un public à la flûte“.

69 So etwa Lissarrague 1987a, 122: „incompréhensible“.

70 So Gerleigner 2015, 222 (dort auch zur kommunikativen Möglichkeit des lauten Lesens der Inschrift beim Symposion).

71 Vgl. Tsantsanoglou 2010, 32 f.

72 Ebd. 33.

73 Steinrück 1998, 187: „il tendait son sexe comme corde inférieure“. Gegen Steinrück und Tsantsanoglou (sowie zu weiterer Literatur): Piñol-Villanueva 2020, der die untere Lyra-Saite (νήτη) als direkte Metapher für den Phallus deutet. Vgl. auch Immerwahr 1990, 69 no. 404; Steiner 2007, 189 f. mit 297 n. 36.

chem phallischen Stolz, ja ‚in höchsten Tönen‘ demonstrieren, dass er selbst über dichterische Potenz (oder zumindest Zitierfähigkeit) verfügt und dabei sogar – jenseits von jeglichem Realismus, aber in Form einer satyrhaft dionysischen, komischen und durchaus ernst gemeinten Performance – Flöte, Penis und Saiteninstrument bildlich-lautmalerisch-textlich miteinander amalgamieren kann. Denn Dichten mit den Mitteln der Malerei ist ja ebensowenig ein erst in der Neuzeit mögliches Phänomen wie Malen mit den Mitteln der Dichtung – und hier, auf der Berliner Amphora des Smikros, wird beides vielleicht sogar auf besonders phantasievolle und extravagantere Weise kombiniert.

Die sich aus solchen und weiteren experimentellen Misch-Prozeduren ergebenden forschungsgeschichtlichen Perspektiven werden noch genauer im vierten und letzten Kapitel zur Sprache kommen. Dabei geht es dann vor allem um die Frage, was die poetischen und bildlichen Reflexionen der Schönheit und der Schönheitskonkurrenz mit der spezifischen Dynamik, Flexibilität und Kreativität des symposiastischen Ambientes zu tun haben – und inwiefern dafür auch die Dichterin Sappho nicht zu vernachlässigen ist.

4 Sappho beim Gelage und das Namensspiel mit dem Schönen

Ich beginne mit einer Frage, die sicher mein Titel sofort provoziert: Gehört die Dichterin und Lyraspielerin Sappho, die um die Wende vom 7. zum 6. Jahrhundert v. Chr. auf der Insel Lesbos lebte, mit ihrem Werk tatsächlich zur Interpretationsgeschichte des frühgriechischen Symposions? Diese Frage wird innerhalb der vorherrschenden Symposionsdeutungen selten gestellt und, wenn ja, meistens verneint. In diesem vierten und letzten Kapitel werde ich diese Frage nicht allein bejahen, sondern auch zu zeigen versuchen, warum die Bedeutung von Sapphos Dichtung für die symposiastische Praxis bislang weitgehend ignoriert oder übersehen wurde,¹ ganz im Gegensatz zur Bedeutung von anderen, und zwar den männlichen, Dichtern der archaischen Epoche, also den älteren, gleichaltrigen oder jüngeren Zeitgenossen der Sappho, wie vor allem Archilochos, Alkaios und Anakreon.

Vor diesem Hintergrund soll es jetzt darum gehen, inwiefern auch für Sapphos Produktion und Rezeption gilt, dass das antike griechische Symposion als Ambiente kultureller Experimente zu betrachten ist, wie dies in meinem dritten Kapitel untersucht wurde, in dem Künstler des 6. Jahrhunderts v. Chr. als Akteure des Gelages im Mittelpunkt standen. Der Akzent lag dabei auf dem Symposion als intimem Erfahrungsraum, den Dichter wie Vasenmaler zu einem Schauplatz und einer Arena für Rollenspiele mannigfaltiger Art ausgestalteten,² – wenn etwa Anakreon in Trinkliedern die Wahlmöglichkeit ganz unterschiedlicher kultureller Experimente propagiert, oder wenn Epiktetos oder andere Vasenmaler das kreative und polyvalente Potential von Künstlersignaturen und anderen sozial nicht eindeutigen Namensinschriften entwickeln.³

In Anknüpfung daran soll im Folgenden die Aufmerksamkeit auf weitere Inschriften mit poetischen oder onomastischen Bezügen gelenkt werden, nicht zuletzt solche, die mit Sappho in Beziehung stehen, sowie generell auf das Verhältnis zwischen frühgriechischer Dichtung und Vasenmalerei und auf die Bedeutung, die die auffällige Betonung der Schönheit – und der darauf verweisenden Konkurrenz – in beiden Genres erhält. Dies wird auch erlauben, andere sich aus der Interpretationsgeschichte ergebende Perspektiven zu konkretisieren und dabei die drei Thesen weiter zu überprüfen, die in den ersten drei Kapiteln im Mittelpunkt standen und

1 Vorarbeiten dazu: Schlesier 2013a und 2014.

2 Das Symposion als theatralischer Schauplatz: siehe dazu die Pionierarbeit von Lissarrague 1987a sowie Murray 2018 (mit Auswahl seiner Aufsätze zwischen 1983 und 2017); vgl. auch Durand *et al.* 1984; Frontisi-Ducroux 1995, 95–103; Neer 2011, 208/210; Lissarrague 2015a.

3 Siehe dazu Kapitel 3.

die der vorherrschenden kanonischen Auffassung widersprechen: dass das frühgriechische Symposion 1) keine von Anfang an und exklusiv aristokratische Angelegenheit war; dass es 2) kein ausschließlich männlich determinierter sozialer Raum war; und dass es 3) keine primär pädagogisch und normativ funktionalisierte Institution war.

Zu den besonders vielversprechenden Perspektiven der rezenten Interpretationsgeschichte sind einige anspruchsvolle Forschungsarbeiten zu zählen, die zwar die kanonische Auffassung zu stützen suchen, dabei jedoch zugleich manche vernachlässigte Aspekte einbeziehen.⁴ So wird neuerdings etwa die Inspiration von Vasenmalern durch frühgriechische Dichtung⁵ oder die Rolle von Vasenmalern als Erfindern von fiktiven Personen betont (einschließlich von Namen eventuell erfundener Vasenkünstler).⁶ Hervorzuheben ist gerade in jüngerer Zeit die Bemühung um genauere Betrachtung und Evaluierung von Vaseninschriften in ihrem jeweiligen Kontext, wobei, entgegen bis dato vorherrschender Identifikationsschemata, die Komplexität und Mehrdeutigkeit der Inschriften und ihre oft ironische oder kommentierende Dimension immer deutlicher wird.⁷ Wenn man bedenkt, dass bei Analysen der großen Mehrheit von Vasenbildern die darauf angebrachten Inschriften bisher nur unzureichend dokumentiert sind und meist gar nicht in die Untersuchung einbezogen werden,⁸ wird klar, welche noch kaum genutzten perspektivischen Möglichkeiten der zukünftigen Symposionsforschung auf diesem Gebiet offenstehen.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist nun eine Auseinandersetzung mit neueren materialreichen Untersuchungen, in denen Analogien zwischen symposiastisch produktiven künstlerischen Strategien in Dichtungen insbesondere von Archilochos, Hipponax und Anakreon einerseits, in Vasenbildern andererseits herausgearbeitet wurden, wie etwa Verspottung oder terminologische und bildliche *poikilia* (Buntheit, Kunstfertigkeit)⁹ und der kreative Umgang mit Namen oder die

4 Vgl. vor allem Neer 2002; Yatromanolakis 2007; Hedreen 2016a.

5 Insbesondere Iambos und Elegie: Neer 2002 *passim*; Homers Odysseus sowie Archilochos und Hipponax: Hedreen 2016a *passim*. Zu kurz kommen dabei die Meliker (Alkaios, Sappho, Anakreon), die meist als bloße Sprachrohre der „Eliten“ aufgefasst werden (anknüpfend an Kurke 1997 und Kurke 1999).

6 Zu Namenserfindungen bei und von Vasenmalern: Hedreen 2016a *passim*.

7 E.g. Yatromanolakis 2016; Wachter 2016, insbesondere anhand der Basler Datenbank *Attic Vase Inscriptions* (= AVI) sowie anhand von *Beazley Archive Pottery Database* (= BAPD).

8 Trotz und auch nach der Pionierarbeit von Lissarrague 1985.

9 Zum theoretisch-analytischen Potential des *poikilia*-Konzepts siehe Neer 2002 *passim*, z. B. ebd. 33 f. bei der Analyse des Übergangs von der schwarzfigurigen zur rotfigurigen Vasenmalerei. Mit Rekurs auf die Bestimmung des *poikilon ethos* in *Theognidea* 212 (= 1071) versucht er allerdings (ebd. 14–23), die für *poikilia* spezifische Beweglichkeit und Mixtur mit einer Askese-Norm in Ein-

besondere Betonung der Schönheit von Menschen männlichen und weiblichen Geschlechts (*kalos / kale*). Dabei wird in aktuellen Untersuchungen jedoch auffälligerweise nicht darauf eingegangen, dass sich solche künstlerischen Strategien auch und schon bei Sappho finden, also Jahrzehnte vor der Blütezeit der Symposionsdichtung und -malerei vom 6. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr.¹⁰

Wie ist es zu erklären, dass Sappho dennoch innerhalb der tonangebenden Symposionsforschung ignoriert wird? Der Grund dafür liegt wohl in einem biographischen Konsens über die historische Person Sappho, den der US-amerikanische klassische Philologe Gregory Nagy besonders lapidar ausgesprochen hat: „only women of questionable character could be imagined as attending [a symposium]. So a sympotic role for Sappho could not have been performed by Sappho even in the time of Sappho.“¹¹ In dieser Aussage wird schlagartig deutlich, dass hier gleich zwei spekulative Postulate als historisch korrekt verteidigt werden sollen: zum einen das Postulat des „rein männlichen“ Symposions, bei dem Hetären und andere freizügige Musikerinnen als *quantité négligeable* zu betrachten seien, die allenfalls, im Dienst der Männer, zum Gelage zugelassen waren; zum anderen das Postulat der historischen Sappho als einer Frau, die keineswegs zur Kategorie solcher Entertainerinnen gehört haben könne.¹² Betont werden muss jedoch an dieser Stelle, dass das letztere, bis heute erstaunlich beharrungskräftige Postulat erst im frühen 19. Jahrhundert entwickelt und seitdem zu der durch keinen antiken Beleg gestützten philiströsen Konstruktion einer wohlstandigen Lehrerin Sappho ausgebaut wurde, die angeblich junge Mädchen auf die Ehe vorbereitete.¹³

klang zu bringen sowie mit einem vermeintlich sozial vorgegebenen Konformitätsdruck, dem die – ihm zufolge ausschließlich männlichen und aristokratischen – Symposiasten ausgesetzt gewesen seien. Dadurch entgeht ihm die mögliche Freiheit und Freizügigkeit auf dem Gebiet von dichterischer und bildlicher Produktion bei frühgriechischen Künstlern. Auf Anakreon verweist Neer vor allem, wenn er dessen „*persona*“ als „analogous“ zu Theognis einschätzt (ebd. 220 n. 50).

10 Siehe z. B. Sapphos Verwendung weiblicher Personennamen: Schlesier 2013a.

11 Nagy 2007, 225; vgl. auch ebd. 219 (Sappho als angeblich ausschließliche Chorlyrikerin, und nur in „protected contexts“).

12 Sappho als symposiastische Entertainerin: so, nach Schlesier 2013a und 2014, jetzt Bowie 2016; Murray 2016a = Murray 2018, 199–201; Mueller 2021, 46. Vgl. dagegen Kurke 2021, 95, mit der Behauptung, „nowhere in Sappho’s extant oeuvre is there any mention of wine“ – was nicht der Textüberlieferung entspricht. Signifikant ist auch, dass *oinos*, das griechische Wort für Wein, durch gelehrte Intervention seit der Renaissance aus dem Text von fr. 104a.2 Voigt in allen bisherigen Sappho-Editionen verschwunden ist und durch ein für nachantike Sappho-Rezipienten offenbar weniger anstößiges Wort ersetzt wurde; siehe dazu Schlesier 2018, 107 f.

13 Zu Sappho als vermeintlicher Schulleiterin und Ehevorbereiterin von Welcker und Wilamowitz bis zu heutigen Forschern siehe den Überblick bei Schlesier 2013b, 849–854.

Die früheste, aus der Antike überlieferte biographische Deutung der Sappho¹⁴ stammt aus dem Ägyptenbuch der *Historien* des Herodot (2.135). Dessen erzählerische Darstellung, Sappho habe eine Hetäre namens Rhodopis geschmäht, da diese ihrem Bruder große Kosten verursacht habe, kann zwar keine nachweisbare historische Faktizität für sich in Anspruch nehmen, zeigt jedoch, dass es spätestens hundert Jahre nach Sapphos Tod nahe lag, die Dichterin mit der Welt der Hetären in Zusammenhang zu bringen. Und dies blieb zumindest bis in byzantinische Zeit gültig. Dazu kommt, dass Sappho als fikionalisierte historische Person bei den attischen Komödiendichtern des 5. bis 3. Jahrhunderts v. Chr. mit Abstand populärer war als jeder andere vorklassische Dichter, nicht allein als Titelfigur in sechs Stücken, sondern auch als Protagonistin in zahlreichen anderen Komödien. Zum Beispiel tritt sie in einem Symposionsambiente als Rätselstellerin auf (bei Antiphanes) oder fungiert als Liebhaberin gleich mehrerer Männer, darunter der Spottdichter Archilochos und Hipponax (bei Diphilos). Bemerkenswerterweise fehlt andererseits in der antiken Überlieferung vor Ovid jeder Hinweis darauf, dass sie als Frauenliebhaberin angesehen werden könnte.

Prominenter als jeder andere frühgriechische Dichter ist Sappho ebenfalls bei den attischen Vasenkünstlern, bei denen sie auf vier Gefäßen mit Namensbeischrift gekennzeichnet ist (von denen hier zwei genauer zu betrachten sind),¹⁵ zuerst gegen Ende des 6. Jahrhunderts v. Chr. auf einem – besonders von Frauen benutzten und auch für Gelage unverzichtbaren – Gefäß zum Wasser-Holen, einer schwarzfigurigen Six-Technik-Hydria in Warschau (**Abb. 14**). „PHSAPHO“ (sic)¹⁶ wird dort unzweideutig und ohne weitere bildliche Begleitung als Entertai-

14 Zur antiken Sappho-Rezeption seit Herodot und zum Folgenden: Schlesier 2013b, 837–843; vgl. Yatromanolakis 2007.

15 Die vier Vasen, inschriftlich mit Namen der Sappho: schwarzfigurige Hydria unbekannter Herkunft des Sappho-Malers, in Six-Technik (525–500 v. Chr.), Warschau, Nationalmuseum 142333 (*BAPD* 510, *AVI* 8002); rotfiguriger Krater/Psykter aus Agrigento (500–470 v. Chr.), München, Antikensammlungen 2416 (*BAPD* 204129, *AVI* 5283); rotfiguriger Kelchkrater unbekannter Herkunft (500–450 v. Chr.), Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität S508 (*BAPD* 4979, *AVI* 2534); rotfigurige Hydria aus Vari in Attika (475–425 v. Chr.), Athen, Nationalmuseum 1260 (*BAPD* 213777, *AVI* 0764). Zu Sappho in der attischen Vasenmalerei: Schefold 1997, 74 f. Abb. 12 (Hydria in Warschau), 84 f. Abb. 19 (Krater in München), 86 f. Abb. 20 (Krater in Bochum), 114 f. Abb. 45 (Hydria in Athen); vgl., ebenfalls mit Abb., McIntosh Snyder 1997; Yatromanolakis 2001 und 2007 *passim*; sowie Schlesier 2014, 88 mit Abb. 3 (Hydria Warschau); Kivilo 2021, 19 n. 52 (mit Tafel 4 [Hydria Warschau], 5 und 6 [Krater Bochum], 7 [Hydria Athen]).

16 Der Anfangsbuchstabe ist nicht mit Psi geschrieben, sondern mit den zwei Buchstaben Phi und Sigma: ΦΣΑΦΟ (sic), also nicht in der Form ΨΑΠΦΩ, wie in der Textüberlieferung äolischer Dichtung. (Omega, der letzte Buchstabe des Alphabets, war zwar im 6. Jahrhundert v. Chr. bereits erfunden, wurde aber als Zeichen für den langen O-Laut und Alternative zum kurzen, dem Omikron, erst seit dem Zeitalter der griechischen Klassik verbindlich.)



Abb. 14: *Sappho*. Schwarzfigurige attische Hydria (525–500 v. Chr.) unbekannter Herkunft, in Six-Technik (BAPD 510), Warschau, Nationalmuseum 142333.



Abb. 15a: *Sappho und Alkaios*. Rotfiguriger attischer Krater/Psykter (500–470 v. Chr.) aus Agrigento (BAPD 204129), München, Antikensammlungen 2416 [Seite A].



Abb. 15b: Rotfiguriger attischer Krater/Psykter (500–470 v. Chr.) aus Agrigento (BAPD 204129), München, Antikensammlungen 2416 [Detail von Seite A].

nerin dargestellt, die geradezu emblematisch das Ambiente des Symposions und eines dazu gehörigen Umzugs, des Komos, repräsentiert: Sie ist mit üppigen Gewändern, Haarbändern und Geschmeide ausgestattet und spielt, während sie sich mit nackten Füßen tänzerisch nach rechts vorwärtsbewegt, auf einem exquisiten Saiteninstrument (*barbitos*).¹⁷

¹⁷ Die bisher ausführlichste Interpretation dieses frühesten Gefäßes mit Sapphos Namen (Hydria, Warschau 142333) bot Yatromanolakis 2007, 68–73. Er betont zu Recht (70): „the *barbitos* is most closely associated with the world of the *symposion* and *kōmos*“. Er ignoriert jedoch die deutlich auf Symposion und Komos verweisenden ikonographischen Elemente der Darstellung, zumal er es grundsätzlich für unwahrscheinlich hält, dass attische Vasenmaler Sappho mit einem solchen Kontext – der seiner Auffassung nach ausschließlich männlich bestimmt ist – hätten assoziieren können; allenfalls sei zu konzedieren (73): „the Warsaw Sappho might perhaps be viewed as an indication that her songs had not been unknown in symposiastic contexts too.“ Ihm zufolge belegen aber erst die beiden anderen Sappho benennenden Kratere (München 2416 und vor allem Bochum S508, beide von ihm auf 480–470 v. Chr. datiert), dass Sapphos Dichtung nun in Symposien vorgelesen wurde, so ebd. 81: „The images on the Munich kalathoid vase but, *more importantly*, the

Einen anderen, jedoch vergleichbaren Akzent setzt ein wohl mehrere Jahrzehnte jüngerer, im sizilischen Agrigento gefundenes rotfiguriges Gefäß mit ganz außergewöhnlicher Form, ein Prachtstück der Münchner Antikensammlung (**Abb. 15a–b** und **15c**).¹⁸ Es handelt sich um einen Krater,¹⁹ also ein beim Symposion unverzichtbares Mischgefäß für Wein und Wasser, das allerdings in singularer Weise gestaltet²⁰ und noch dazu, auf der hier zunächst gezeigten A-Seite, mit einem verschließbaren Ausguss für die Entnahme des Getränks²¹ versehen ist. Dargestellt und mit Namensbeischriften gekennzeichnet sind Alkaios (ΑΛΚΑΙΟΣ) und Sappho (ΣΑΦΟ [sic]), die zur gleichen Zeit, und zwar etwa hundert Jahre vor der Herstellung dieses Gefäßes, auf der Insel Lesbos als Poeten und Musiker gewirkt haben. Signifikant sind hier nicht zuletzt die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Figuren: Beiden wird, wie der Sappho auf der Warschauer Hydria, das gleiche kunstvolle Musikinstrument (*barbitos*) zugeordnet,²² dessen Saiten mit einem am Instrument durch einen Faden befestigten Plektron anzuschlagen sind, was hier mit Hilfe der Parallelstellung der beiden rechten Hände unterstrichen wird. Und die Figuren sind üppig ge-

Bochum *kalyx-krater* indicate that Sappho's songs, for the first time in our record, were associated with the performative context of *symposia*." Dies trifft nicht zu; siehe unten, Anm. 53.

18 Zu München 2416 jetzt Kreuzer 2020 (mit umfangreicher Bibliographie früherer Interpretationen sowie zur umstrittenen Zuschreibung an den Brygos-Maler). Vgl. auch Yatromanolakis 2007, 73–81; Knauss 2017, 199–202, mit Abb.

19 Vielleicht diente das Gefäß, das Gebrauchsspuren aufweist, auch multifunktional als Krater/Psykter, vgl. Kreuzer 2020, 141–143. Anders Yatromanolakis 2007, 76: die Verwendung dieses Gefäßes sei allenfalls „hypothetisch“ mit einem Symposionszusammenhang zu verbinden, und: „the vase should not, a priori, be taken as a sympotic vessel“, denn dagegen spräche die (angebliche) *kalathos*-Form.

20 Gegen die häufige Bezeichnung dieser Vase als *kalathos* („[Woll-]Korb“): Kreuzer 2020, 143, mit guten Argumenten.

21 Oder zum Ablassen des Kühlwassers, wenn das Gefäß als Psykter fungiert.

22 Der *Barbitos* der „Sappho“: mit acht Saiten, der des „Alkaios“: mit sieben Saiten. Zu diesem – im Vergleich zur Lyra – relativ großen und tieftönigen Instrument siehe Bundrick 2005, 21–25 mit 205 f.; vgl. auch Power 2010, 408–416 und *passim* (zu Pindar, fr. 125 Snell-Maehler, wo dem Dichter Terpandros von Lesbos aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. die Erfindung des *Barbitos* zugeschrieben wird). Auch auf den beiden anderen frühen Vasen, auf denen Sappho mit Namensbeischrift dargestellt ist (Hydria Warschau, *BAPD* 510, und Krater Bochum, *BAPD* 4979), ist ihr ein *Barbitos* zugeordnet. Siehe auch oben, Anm. 15 und 17. Auf dem vierten und spätesten Gefäß (Hydria Athen, um 440 v. Chr., *BAPD* 213777) mit Sapphos Namen (im Genitiv: ΣΑΠΠΩΣ [sic]) fehlt hingegen ein *Barbitos*. Sie selbst sitzt auf einem Lehnstuhl und liest in einer Schriftrolle (mit auf epische und andere Dichtung verweisendem Text), links von ihr hält eine Frau mit Namen „Nikopolis“ einen Kranz über ihrem Kopf, rechts von ihr reicht ihr eine Frau mit Namen „Kallis“ eine Lyra (also keinen *Barbitos*); eine weitere Frau dahinter ist unbenannt. Die Darstellung gehört zu einer Serie von ähnlichen Vasenbildern klassischer Zeit ohne direkten Symposion-Bezug, siehe Yatromanolakis 2007, 144–160; vgl. auch Williams 1983, 100 und *passim*.

schmückt, beide mit den für ein Symposion charakteristischen Kopfbinden (Tänien), die der Sappho zusätzlich noch mit Blättern verziert, und beide mit elaborierten und teilweise durchsichtigen Gewändern, so dass der Penis des Alkaios und die Brüste der Sappho deutlich sichtbar gemacht sind.

Die entscheidende Differenz besteht nun darin, dass zwar auch Sappho wie Alkaios mit ihrer linken Hand in die Saiten greift, dass jedoch nur die männliche Figur beim Singen dargestellt ist, repräsentiert durch fünf Kreise (in zwei Gruppen: OO OOO),²³ die aus dem leicht geöffnetem Mund nach rechts bis zum oberen Rand des Saiteninstruments in Richtung der Sappho verlaufen. Eine kommunikativ dynamische Situation wird allerdings vor allem durch die weibliche Figur hergestellt: Während Alkaios starr stehend mit gesenktem Kopf auf sein Instrument hinunterschaut, setzt die Darstellung der Sappho – mittels einer innovativen Dreiviertelansicht des Kopfes – deren Bewegung in den Fokus, ihr plötzliches Umwenden zu dem von ihr angeblickten und akustisch wahrgenommenen Alkaios. Die hier zum Ausdruck kommende und beide Figuren verbindende Spannung ist offensichtlich zugleich eine erotische und eine musikalische, deren auf Konkurrenz wie auf Vermischung verweisende Signale auf subtile Weise in der Schwebeliege bleiben.

Viele Interpreten haben diese Darstellung, im Anschluss an ein poetisches Zitat bei Aristoteles,²⁴ moralisch verstanden und aus ihr die angebliche Keuschheit der Sappho im Gegensatz zur angeblichen Aufdringlichkeit des Alkaios herausgelesen, was, wie mir scheint, abwegig ist.²⁵ Wenig beachtet wurde bisher aber die zusätzlich zu den Namen ALKAIOS und SAPHO²⁶ im Bildfeld zu findende weitere Namensbeischrift, die zwischen den beiden Unterkörpern der Figuren senkrecht angebracht ist. Sie lautet: DAMA<S>KALOS, also „Damas (wörtlich: „der Bezwinger“) [ist] schön“.²⁷

²³ Dadurch wird jedoch nur die tonale Qualität des Gesangs abstrakt visualisiert, unabhängig von seinem poetischen Inhalt.

²⁴ Aristoteles, *Rhetorik* 1367a = Sappho fr. 137 Voigt. Gegen Aristoteles' Deutung und entsprechende Zuordnungen in modernen Sappho-Editionen siehe Rösler 2021, 66: „the identification of the two participants in this dialogue as ‚Alcaeus‘ and ‚Sappho‘ may have been a secondary intervention, reframing a poem with two speakers“.

²⁵ Zur Kritik an einer moralischen Deutung der Vase vgl. Simon 1976, 113 f. no. 150; Yatromanolakis 2007, 77–79.

²⁶ = ΣΑΦΟ: in der Vaseninschrift ist also das Psi zu Beginn der äolischen Form von Sapphos Namen hier durch ein Sigma ersetzt, und das Pi vor dem Phi fehlt.

²⁷ Zu dieser Inschrift (ΔΑΜΑ<Σ>ΚΑΛΟΣ) siehe die Datenbank AVI, no. 5283; zum Namen Damas (mit *kalos*) Brenne 2000, 35; vgl. auch (ohne *kalos*) Immerwahr 1990, 65 no. 371 (rotfigurige Amphora, Louvre G44); Wachter 2001, 92 (schwarzfigurige Hydria, Berlin F1657 = COR 85e).

Diese Inschrift gehört in die Kategorie der sogenannten Lieblingsinschriften²⁸ und damit zu einem sich seit der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. vor allem in der attischen Vasenmalerei ausbreitenden Phänomen, das die archäologische Forschung seit langem beschäftigt und dessen Deutung weiterhin umstritten ist. Quantitativ dominiert das Wort *kalos* als Zusatz vor allem zu männlichen Namen oder als Bestandteil der generisch namenlosen Formel HO PAIS KALOS („der Knabe [ist] schön“), doch stellt sich mittlerweile mehr und mehr heraus, dass das korrespondierende Wort *kale* als Zusatz zu weiblichen Namen und als Teil der namenlosen Formel HE PAIS KALE („das Mädchen [ist] schön“) keineswegs so selten ist, wie oft behauptet wurde.²⁹ In jüngerer Zeit wird im übrigen zunehmend das früher vorherrschende Deutungsmuster in Frage gestellt, dass alle nicht-mythischen Namen mit dem Zusatz *kalos* auf Vasen sich gewöhnlich auf real existierende historische Personen bezögen,³⁰ und zwar auf päderastisch begehrte Knaben und Jünglinge aus der Aristokratie (von modernen Forschern gern als „*jeunesse dorée*“ etikettiert), während der Zusatz *kale* häufig auf real existierende Hetären verweise. Allerdings findet sich dieses Deutungsmuster nach wie vor in zahlreichen Handbüchern, Katalogen, Lexika und auch in gelehrten Abhandlungen, obwohl schon oft vermerkt wurde, dass für zahlreiche Namen mit dem Zusatz *kalos* keinerlei Bezug zu aristokratischen Familien Athens nachweisbar ist.³¹

Fest steht nur, dass die *kalos/kale*-Inschriften in einen Zusammenhang gehören, in dem die Preisung der Schönheit zugleich eine Preisung erotischer Attrakti-

28 Zu den ‚Lieblingsinschriften‘ / ‚Love names‘, insbesondere auf attischen Vasen (bisher sind ca. 900 bekannt, aus der Zeit zwischen dem späten 6. und dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr.), vgl. (vorläufige) Listen bei Wernicke 1890; Klein 1898; Robinson/Fluck 1937; Brenne 2000; bei Euphronios: Boardman 1992; mit Patronym: Shapiro 1987; speziell zu *kale*-Inschriften: Frontisi-Ducroux 1998b; Hedreen 2016c; zu *kalos*- und *kale*-Inschriften auf nicht-attischen Vasen: Wachter 2001, 281 § 309; speziell auf Gefäßen für den Grabkult (weißgrundige Lekythen), also nicht für das Trinkgelage: Mannack 2014.

29 Beide Formeln sind auch ohne die Qualifikation *kalos* bzw. *kale* belegt; siehe z. B. auf der Rückseite des Bochumer Kraters (mit „Sappho“ auf der Vorderseite): HE ΠΑΙΣ („das Mädchen“); dazu Yatromanolakis 2007, 104. Siehe Lissarrague 1999, 373, generell zur Erklärung der besonderen Häufigkeit namenloser ‚Lieblingsinschriften‘ „of the *ho pais kalos* type“: „the painters allow the spectators to give the generic inscriptions whatever specific sense suits them, and to put the inscriptions to work as they please in a particular situation.“

30 Siehe Slater 1999, 160 (und *passim*): „Ultimately *kalos*-inscriptions cannot be reduced to a single practice“.

31 Kritisch gegenüber der einseitigen Interpretation von *kalos*-Namen als Zeugnis für historisch reale Jünglinge aristokratischer Herkunft: Mannack 2014, mit vielen Vasen-Beispielen und weiterer Literatur (dort auch zu Töpfer- und Vasenmaler-Namen mit häufigem *kalos*-Zusatz); siehe auch (ebd. 116) seinen Verweis auf die Herkunft des langlebigen Deutungsmusters aus dem späten 19. Jahrhundert („accepted view“ seit Klein 1898).

vität bedeutet, was impliziert, dass solche Anpreisungen – und erst recht die den Vergleich herausfordernde superlativische Anpreisung als „der schönste“ oder „die schönste“ – sich der Konkurrenz mit anderen zu stellen haben.³² Und fest steht auch, dass es am ehesten die Institution des Symposions ist, in der derartige Bewertungen in einer überschaubaren Gruppe performativ anwendbar und verhandelbar waren, und zwar in einem Ambiente, in dem die Anpreisung von Schönheit und erotischer Attraktivität auch unabhängig von sozialem Status in praktizierte promiskue Homo- und Heterosexualität umgesetzt werden konnte.

Die früheren Erforscher der *kalos*-Inschriften haben meist vorausgesetzt, dass solche Inschriften, zumal wenn sie nicht direkt als Beischrift fungieren, in der Regel von den jeweils auf den Vasen dargestellten Personen und narrativ zu deutenden Themen unabhängig sind und vielmehr auf eine bild-externe Referenz verweisen, nämlich auf zeitgenössische junge Athener Aristokraten, die als homoerotische Lieblinge erwachsener Männer aus der Oberschicht fungierten. Da dieses Deutungsmuster inzwischen nicht mehr als absolut gültig betrachtet werden kann, wird mittlerweile eher danach gefragt, wie sich die jeweilige *kalos*-Inschrift formal und ästhetisch in das sie umgebende Bildfeld einfügt.³³

In dieser Hinsicht ist die *Damas-kalos*-Inschrift auf dem Münchner Gefäß besonders instruktiv. Denn einerseits gilt für sie wie für zahlreiche andere *kalos*- und *kale*-Inschriften, dass sie auch auf anderen Vasen und in anderen Zusammenhängen über teilweise größere Zeiträume hinweg vorkommt,³⁴ was darauf hindeuten könnte, dass ihre Platzierung auf dieser Vase eher arbiträr ist. Andererseits aber spricht einiges dafür, dass hier vielmehr das Gegenteil der Fall ist. Denn der Männername „Damas“ wirkt wie eine Abkürzung des Männernamens „Damoanaktidas“, der in der Anfangszeile eines Gedichts genannt ist, das auf einem im 20. Jahrhundert gefundenen Papyrus bezeugt ist und dem Alkaios zugeschrieben wird.³⁵ Da in dieser Gedichtzeile (im Anschluss an die Anrede der Göttin Aphrodite) unmittelbar vor dem Namen des Jünglings Damoanaktidas auch das Wort *kalos* erscheint (allerdings, anders als der Name, in einem von der Präposition *en* abhängigen Dativ), wird es kaum ein Zufall sein, dass auf der Münchner Vase die *Damas-kalos*-Inschrift senkrecht vor dem Unterkörper des Alkaios angebracht ist. Gleichzeitig ist diese Inschrift jedoch auch vor dem Unterkörper

³² Agonal-kulturell ist dies kontextualisiert durch Schönheitswettbewerbe, oft im Götterkult, hauptsächlich für Männer und Jünglinge, aber auch für Frauen; vgl. Crowther 1985; Gherchanoc 2016.

³³ Dazu richtungweisend: Gerleigner/Lissarrague 2022.

³⁴ Siehe Kreuzer 2020, 145; vgl. oben, Anm. 27.

³⁵ Alkaios, fr. 296b Voigt. Zum Suffix *-anaktidas* vgl., mit anderem Präfix, den Namen „Archeanaktidas“ in Alkaios, fr. 112.24 Voigt; siehe dazu Schlesier 2013a, 204.

der Sappho arrangiert, so als ob es hier auch um erotische Konkurrenz zwischen dem Dichter und der Dichterin ginge und der schöne Damas ebensogut ein potentiellies Liebesobjekt der Sappho wie des Alkaios repräsentieren könnte und zwischen beiden buchstäblich vermittelt.

Welche zentrale Rolle der Thematik des Schönen, der Schönen und der Schönheit in Sapphos Dichtung zugesprochen wird, und zwar mehr und mannigfaltiger als bei allen anderen frühgriechischen Dichtern einschließlich ihres Landmanns und Zeitgenossen Alkaios, lässt sich sogar der nur äußerst fragmentarischen Überlieferung von Sapphos Dichtung ablesen (maximal 4–5% ihres auf ca. 8000 Verse geschätzten Werkes). Terminologisch kommt das *kalos*-Wortfeld in über zwanzig Fragmenten vor. Auf zwei davon sei hier etwas näher eingegangen, um zu untersuchen, ob die dort zu findenden poetischen Formulierungen der Sappho symposiastisch zu kontextualisieren sind.

Zunächst die erste Strophe (v. 1–4) der berühmten Priamel,³⁶ wo die poetische Persona den Anspruch einer unangreifbaren Autorität in Sachen Schönheit formuliert:

οἱ μὲν ἰππῆων στρότον οἱ δὲ πέσδων
οἱ δὲ νάων φαῖς' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται ·

Die einen sagen, eine Streitmacht von Reitern, die andern, eine von Fußsoldaten,
noch andre, eine von Schiffen auf der schwarzen Erde
sei das Schönste, ich aber: jenes was auch immer
jemand liebt.

Bei Deutungen dieses Fragments wurde oft die Behauptung aufgestellt, dass es Sappho hier darum ginge, die Überlegenheit einer weiblichen Perspektive zu propagieren, die die Liebe in den Mittelpunkt stellt, gegenüber einer männlichen, die den Krieg favorisiert. Mir scheint es vielmehr so, dass Sappho das gemeinsame affektive Kriterium anzugeben sucht, welches allen Bewertungen des Schönsten zugrunde liegt, unabhängig von den als schön oder gar als Schönstes bewerteten Gegenständen und Personen, und auch unabhängig davon, ob die bewertende und vergleichende Person ein Mann oder eine Frau ist: Dieses Kriterium, so Sappho, sei generell immer die Liebe und Begierde, damit aber etwas radikal Subjektives –

³⁶ Sappho, fr. 16 Voigt (Papyri-Zeugnisse von v. 1–20: dazu Obbink 2016, 17 f.); Übers. R. S. Bezeichnenderweise ist das mit Autoritätsanspruch sprechende Ich der poetischen Persona in diesem Fragment (jedenfalls in der überlieferten Form) nirgends als weiblich – und auch nicht als männlich – ‚gendert‘; siehe dazu Schlesier im Druck.

was allerdings nicht, wie in der philologischen Forschung häufig geschehen, mit einer relativistischen Position verwechselt werden sollte.

Sapphos Formulierung enthält jedoch nicht allein eine Aussage darüber, warum etwas als Schönstes, also als allem anderen Schönen Überlegenes angesehen wird, sondern ist zugleich eine Demonstration der poetischen Überlegenheit, welche die analytisch reflektierende Dichterin für sich selbst reklamiert, wie dies als Anspruch bereits durch die poetische Form der Priamel vorgegeben ist. Die Pointe dabei ist, dass der Sieg im Konkurrenzkampf auf diesem poetischen Gebiet nicht von physischer Schönheit eines Objekts und nicht von den partikularen Liebesneigungen eines Subjekts abhängig ist, aber auch und schon gar nicht von absoluter Wahrheit, sondern davon, ob die in der Priamel geäußerten Argumente kommunikativ überzeugen können. Daher eignet sich eine Priamel auch, was in der Forschung nicht unbemerkt geblieben ist,³⁷ besonders für eine Kommunikationssituation im Symposium, um so mehr als der Gegenstand der Priamel, wie hier bei Sappho, eine zentrale Erfahrungsdimension des Symposiums, die Erotik, betrifft.

Das Beispiel eines zweiten Fragments der Sappho³⁸ kann zeigen, dass die *kalos/kale*-Inschriften der attischen Vasenmaler, die jahrzehntelang so zahlreiche Symposiumsgefäße seit Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. schmücken, dem Modell eines Verfahrens folgen, das die Dichterin aus Lesbos bereits zuvor künstlerisch operationalisiert hat:

ἔστι μοι κάλα πάϊς χρυσοίοισιν ἀνθέμοισιν
ἐμφέρη<v> ἔχοισα μόρφαν Κλέϊς < > ἀγαπάτα,
ἀντὶ τὰς ἔγωγὸδὲ Λυδίαν παῖσαν οὐδ' ἐράνναν ...

Es gehört mir ein schönes Mädchen, eine goldenen Blumen
ähnliche Gestalt hat sie, Kleis, geliebte,
gegen die würde ich aber weder ganz Lydien noch die liebliche [Lesbos?] ...

Die Formel, die Sappho in der ersten Zeile des Fragments verwendet, *kala pais* („schönes Mädchen“), wird in einer solchen weiblichen Variante (attisch als *kale pais*) und vor allem mit grammatisch maskulinem Adjektiv, *kalos pais* („schöner Knabe/Jüngling“), bald nicht allein in der frühgriechischen Lyrik prominent, sondern auch in der Vasenmalerei. Es muss hier betont werden, dass die Formel keine Aussage über den sozialen Status eines damit bezeichneten Menschen weiblichen oder männlichen Geschlechts enthält und auch offen lässt, ob mit dem Wort *pais* ein Kind oder eine erwachsene Person, ein Sklave oder eine freie Per-

³⁷ Vgl. Powell 1991, 176 n.140.

³⁸ Sappho, fr. 132 Voigt (Übers. R. S.); vgl. Campbell 1990, 148 f. Siehe Neri 2021, 808–810 (Kommentar, auch zur Forschungsdebatte).



Abb. 16a: *Kallistanthe* (1). Schwarzfigurige Kleinmeisterschale (um 560 v. Chr.) aus Vulci (BAPD 306480), München, Antikensammlungen 2167 [Seite A].



Abb. 16b: *Kallistanthe* (2). Schwarzfigurige Kleinmeisterschale (um 560 v. Chr.) aus Vulci (BAPD 306480), München, Antikensammlungen 2167 [Seite B].

son bezeichnet werden soll. Was das Sappho-Fragment betrifft, so hat sich schon früh, wenn auch erst Jahrhunderte nach dem Tod der Dichterin, eine biographische Lesart eingebürgert, die dazu diente, die hier genannte Person Kleis als ihre Tochter aufzufassen und die Bedeutung des Namens, der im übrigen historisch sowohl für Männer als auch für Frauen belegt ist,³⁹ für Spekulationen über eine angeblich aristokratische Herkunft der Sappho zu instrumentalisieren.⁴⁰ Anhand dieses Fragments und auch durch andere Testimonien lassen sich solche biographischen Spekulationen jedoch nicht stützen. Der preisende Wortlaut des Fragments selbst stellt zweifellos die erotische Qualität der gepriesenen Person in den Mittelpunkt und lässt auch anklingen, dass sie zum Besitz der sprechenden Person gehört und einen erheblichen (Tausch-)Wert besitzt, so dass hier durchaus eine Sklavin (oder ein Transgender-Sklave) gemeint sein kann.

Vor dem Hintergrund dieses Sappho-Fragments, in dem eine *kala pais* mit goldenen Blumen verglichen wird, soll nun ein schwarzfiguriges attisches Trinkgefäß für Wein betrachtet werden (**Abb. 16a** und **16b**), das um 560 v. Chr. datiert ist und auf dem der Name KALLISTANTHE, wörtlich: „die schönste Blume“ (auf der Vorder- wie der Rückseite) noch zusätzlich mit dem Adjektiv KALE, „die schöne“ versehen ist.⁴¹ Besonders bemerkenswert ist hier, dass die beiden inschriftlich identisch benannten Frauenköpfe physiognomisch unterschiedlich sind, der eine zeigt ein Lächeln, der andere einen eher neutralen oder abweisenden Blick.⁴² Es handelt sich dabei vielleicht um das älteste Testimonium einer *kale*-Inschrift überhaupt (sogar einer verdoppelten).⁴³ Das Gefäß gehört zu dem außerordentlich umfangreichen Corpus der attischen Kleinmeisterschalen,⁴⁴ von denen München eine große Sammlung besitzt, die 1990 im Zentrum der Ausstel-

39 Kleis: „Schlüssel“, „Bolzen“?; Bezug zu *kleos*, „Ruhm“? Vgl. Schlesier 2013a, 205 und 208 f.

40 So etwa Ferrari 2010, 17.

41 Schwarzfigurige attische Kleinmeisterschale aus Vulci (um 560 v. Chr.), München, Antikensammlungen 2167 (*BAPD* 306480, *AVI* 5233), auf beiden Seiten: ΚΑΛ<Λ>ΙΣΤΑΝΘΕ: ΚΑΛΕ. Durch dieses rhetorische Mittel der Hyperbel – wörtlich: „die schönste Blume, die schöne“ – wird eine unerhörte Steigerung des Superlativs erreicht; zu einem vom Sappho oft verwendeten, vergleichbaren Stilmittel siehe Zellner 2006 („supra-superlative“). Generell zu rhetorischen Mitteln in der antiken griechischen Bildkunst siehe Schmidt 2005 (ebd. 222–278 zu Hydrien als Frauengefäße, die jedoch nicht eindeutig sozial zuzuordnen sind).

42 Mackay 2021, 81, mit Abb. 3a–b.

43 Hedreen 2016c, 71, mit Abb. 9 (nur der ‚lächelnde‘ Gesichtsausdruck). Vgl. Frontisi-Ducroux 1998b, 174, mit Abb. 1, die analog dazu nur ein „redoublement“ der beiden Frauenköpfe vermerkt, nicht aber die Differenz im Ausdruck (obwohl ihre Illustration beide Köpfe dokumentiert).

44 Heesen 2011. Die Kallistanthe-Schale (ohne Abbildung): 108, n. 648 (mit Hinweis auf eine weitere Schale, Basel Lu18, mit der ebenfalls zweimaligen Inschrift *kalistanthe kale*); siehe dazu auch Isler-Kerényi 2007, 161 n. 20, mit Abb. 100–101 (Basel Lu18).

lung *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens* stand und deren Katalog weiterhin eine der nützlichsten Material-Zusammenstellungen zum Verständnis des frühgriechischen Symposions ist.⁴⁵ Die Dekoration der Kleinmeisterschalen besteht oft wie hier aus zwei mit einer deutlichen Linie getrennten Feldern, wobei das untere Feld gewöhnlich für eine Inschrift reserviert ist, oft eine Künstlersignatur, im Unterschied zu einer figürlichen Darstellung im oberen Feld.⁴⁶ Die Kallistanthe-Schale ist zu den zahlreichen Beispielen zu rechnen, bei denen das Bildfeld einen Menschenkopf im Profil, besonders häufig eine weibliche Büste, zeigt.

Der hier verwendete Frauename ist wie die meisten anderen Frauennamen auf Symposionsgefäßen onomastisch als generischer Hetärenname markiert, was auch durch den Zusatz *kale* unterstrichen ist. Dies wird allerdings gerade in jüngerer Zeit häufig in Frage gestellt, da viele gegenwärtige Forscherinnen und Forscher oft lieber aus ideologischen und wohlmeinenden Gründen ihre eigenen Schönheitsvorstellungen auf antike Gegenstände projizieren,⁴⁷ statt zur Kenntnis zu nehmen, dass das *kale*-Beiwort verwendungsgeschichtlich markiert ist, nämlich als kulturell determinierter Terminus technicus für die Entertainerinnen des Symposions, und dies während der *longue durée* eines erstaunlich umfangreichen Zeitraums, von der frühgriechischen Lyrik bis in Athenaios' *Gelehrtenmahl* aus der römischen Kaiserzeit.⁴⁸

Verwiesen sei hier noch auf ein weiteres Detail der Kallistanthe-Schale, das an die Überlegungen zu den in meinem dritten Kapitel als kulturelle Experimente behandelten Maler- und Töpfersignaturen anschließt. Denn dass die *kale*-Inschrift auf dieser Vase (und auch anderswo) an die Stelle einer Künstlersignatur tritt, die sonst oft im Textfeld der Kleinmeisterschalen angebracht ist, wirkt so, als habe der Maler hier spielerisch und vielleicht auch selbstironisch auf eine Analogie zwischen der Preisung seiner eigenen Professionalität als Künstler und der Preisung der Schönheit einer professionellen Symposionsexpertin hinweisen wollen.

Dass die Person der Dichterin Sappho für die attischen Vasenkünstler der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. keine Unbekannte war, zeigen beispielhaft die Warschauer Hydria (**Abb. 14**) und der besonders eigentümliche Münchner Krater (**Abb. 15a–b**). Ob die wohl mehr als ein halbes Jahrhundert früher entstandene Kallistanthe-Schale darüber hinaus die Kenntnis der poetischen Produktion der Sappho voraussetzt und daher auch impliziert, dass der Vasenmaler

45 Vierneisel/Kaeser 1990. Die Kallistanthe-Schale: 91, Abb. 11.5, sowie 143, Abb. 21.4 (nur die Lächelnde); 158, Abb. 25.3a und 3b (beide Seiten, mit Hinweis auf unterschiedliche Frisur und Drapierung des Kopfputzes, nicht aber auf die Unterschiede im Gesichtsausdruck).

46 Zu weiteren Typen siehe Vierneisel/Kaeser 1990 *passim* und Heesen 2011 *passim*.

47 E.g. Kreilinger 2007 *passim*.

48 Siehe dazu Schlesier 2020 *passim*. Zur zeitenübergreifenden Funktion der *hetaira*, als „*bon à penser*, good to think with“, vgl. Goldhill 2014, 192.

diese Kenntnis allusiv verarbeitet hat, lässt sich nicht beweisen. Eine solche Kenntnis ist allerdings für Euphronios belegt, den besonders innovativen Vasenkünstler aus der Gruppe der sogenannten ‚Pioniere‘, deren für die Symposionskultur so exzeptionell produktive Experimente, und zwar nicht zuletzt auf inschriftlichem Gebiet, im dritten Kapitel zur Sprache kamen. Auf einem Gefäß des Euphronios, am Hals einer Strickhenkel-Amphora im Louvre (**Abb. 17a**),⁴⁹ ist nämlich ein Vers der Sappho dokumentiert. Der Vers ist als Zitat einem jugendlichen, bekränzten Lyraspieler⁵⁰ zugeordnet, der in der Haltung eines typischen Symposiasten mit nacktem Oberkörper und mit aufgestellten, angewinkelten Knien auf Kissen lagert.⁵¹ Die Inschrift beginnt als Gesangsvers an seinem Mund und umgibt seinen Kopf wie eine Aureole aus Buchstaben. Sie lautet: MAME<K>APOTEO (μάμε καὶ ποτέω) und ähnelt dem erst wieder in der Spätantike (*Etymologicum Genuinum*) bezeugten äolischen Vers καὶ ποθήω καὶ μάομαι, „sowohl ersehne ich als auch verfolge ich“⁵² – eine Ich-Aussage, die auf kein bestimmtes grammatisches Geschlecht bezogen ist, also sowohl einer Frau als auch einem Mann (wie hier) in den Mund gelegt werden kann und als exemplarisch für erotisch aufregende Symposionssituationen anzusehen ist.

Die Tragweite der spektakulären Tatsache, dass dies der früheste antike Originalbeleg eines Sappho-Zitats ist – wenige Jahrzehnte nach ihrem Lebensende –, ja, dass dieser Sappho-Vers noch jahrhundertlang das einzige antike Testimonium eines direkten Zitats aus dem Corpus der gesamten frühgriechischen Lyrik bleiben wird, ist bisher noch kaum erfasst worden. Dies unterstreicht nämlich, dass bereits für Griechen der Archaik, nicht erst für die Gebildeten der klassischen Epoche Athens und für hellenistische Gelehrte oder römische Dichter augusteischer Zeit,

49 Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora aus Vulci (515–510 v. Chr.), dem Euphronios zugeschrieben, Louvre G30 (*BAPD* 200071, *AVI* no. 6406). Siehe dazu Pasquier/Denoyelle 1990, 140–142, no. 20 (deutsch in Heilmeyer *et al.* 1991, 154–156). Vgl. Lissarrague 1987a, 127 (mit Nachzeichnung des Schildkrötenleier-Spielers, *Abb.* 103). Zu dem auf beiden Seiten dargestellten klinenlosen Gelage zweier einzelner Symposiasten siehe die differenzierte Analyse bei Heinrich 2007, 128 f. (mit *Tafel* 15.3–4), die zu Recht darauf verweist, dass man bei solchen Bildern „nicht den ikonographischen Bezug zum Dionysosgelage vernachlässigen“ darf.

50 Nach Isler-Kerényi 2015, 29 n. 48 handelt es sich nicht um eine Lyra, sondern um einen Barbitos (so bereits Denoyelle, in: Pasquier/Denoyelle 1990, 140). Allerdings hat das Instrument hier nur sechs Saiten (statt sonst mindestens sieben) und einen Resonanzkörper aus bzw. in Form einer Schildkrötenschale, wie die Lyra.

51 Nicht auf einer Kline, und allein, wie ein Mono-Symposiast.

52 Sappho, fr. 36 Voigt. Der Text auf der Vase kann als kreative Variation angesehen werden: Statt einer Gleichzeitigkeit der von den beiden Verben bezeichneten Aktivitäten bewirkt die Weglassung eines der beiden *kai* („und/auch“) am Anfang, dass hier eine klare Abfolge ausgedrückt ist, denn das „Verfolgen“ geht dabei dem „Ersehnen“ voraus. Vgl. zum Problem der Vaseninschrift als Zitat: Gerleigner 2021, 60.



Abb. 17a: *Lyra-Spiel*. Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora (515–510 v. Chr.) aus Vulci, dem Euphronios zugeschrieben (BAPD 200071), Paris, Louvre G30 [Halsbild, Seite A].

Sapphos Lieder aus einem symposiastischen Ambiente nicht wegzudenken waren.⁵³ Ja, hier wird deutlich, dass man schon im 6. Jahrhundert v. Chr. sogar anonym darauf verweisen konnte und es nicht nötig hatte, den wohlbekannten Namen der Dichterin extra zu nennen – und zwar besonders dann, wenn es um Erotisches geht. Denn die aufs engste zum Symposion gehörige riskante und provokatorische Reflexion über die Liebe und deren gespanntes Verhältnis zu Schönheit und Konkurrenz ist offenbar – das bezeugt sogar die so verstümmelte und äußerst fragmentarische

⁵³ Damit wird auch die These von Yatromanolakis (siehe oben, Anm. 17) hinfällig, der zufolge erst die beiden von ihm ins 5. Jahrhundert v. Chr. datierten, den Namen der Sappho dokumentierenden Kratere (München 2416 und Bochum S508) belegen würden, dass Sapphos Dichtung auch Athener Symposiasten bekannt gewesen wäre; Yatromanolakis 2007 erwähnt die Pariser Amphora G30 nicht; in Yatromanolakis 2001, 166 konzediert er zwar, dass diese Vase „possibly suggests familiarity on the part of painters with certain Sapphic songs“, geht aber nicht weiter darauf ein.



Abb. 17b: *Kottabos-Spiel*. Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora (515–510 v. Chr.) aus Vulci, dem Euphronios zugeschrieben (BAPD 200071), Paris, Louvre G30 [Halsbild, Seite B].

Überlieferung aller Lyriker der Archaik – in den dichterischen Kompositionen der Sappho am raffiniertesten präsent.

Im Bildfeld des Halsbildes der Amphora des Euphronios ist nun links von dem Saiteninstrument noch eine weitere Inschrift untergebracht, als würde sie die Töne des Instruments in Buchstaben umsetzen, und zwar eine *kalos*-Inschrift, die „Le-agros, den schönen“ (LEAGROS KALOS) preist. Die gleiche Inschrift in erweiterter Form findet sich auch auf der anderen Seite der Amphore (**Abb. 17b**): PAIS LEAGROS KALOS („der Knabe/Jüngling Leagros, der schöne“). Diese Inschrift ist wie eine direkt etikettierende Figurenbenennung (*tag*-inscription, nach dem Bezeichnungsvorschlag von Beazley) über einem ebenfalls mit nacktem Oberkörper auf Kissen lagernden, jedoch in lebhafterer Bewegung befindlichen Jüngling angebracht, der sich zu dem auf der anderen Vasenseite dargestellten Lyraspieler zurückwendet, den er mit seiner linken Hand zu grüßen scheint, während er mit

seiner rechten Hand eine Weinschale balanciert.⁵⁴ Genauer gesagt: Er ist damit beschäftigt, das sogenannte Kottabos-Spiel⁵⁵ zu praktizieren, ein aus Sizilien stammendes, erstmals bei Alkaios⁵⁶ und dann sehr häufig in der antiken Literatur erwähntes Geschicklichkeits-, Konkurrenz- und Wettspiel, das den textlichen und bildlichen Zeugnissen zufolge während vieler Jahrhunderte bei Symposien äußerst beliebt war. Dabei ging es darum, die restlichen Weintropfen aus einem Trinkgefäß hin zu einer locker auf einem Ständer liegenden Metallschale zu schleudern, die dadurch zum Fallen gebracht werden sollte. Zu diesem Zweck musste die Weinschale, wie bei der Darstellung auf dieser Amphora, mit dem Zeigefinger an einem der beiden Henkel festgehalten und aus dem Handgelenk in eine schnelle Drehbewegung versetzt werden. Das setzte erhebliche Fingerfertigkeit voraus, wobei erschwerend hinzukam, dass das jeweilige Maß des vorherigen Weinkonsums das Gelingen beeinträchtigen konnte. Professionelles Fingertraining – wie es bei Handwerkern, Musikern und Musikerinnen besonders ausgeprägt ist – war natürlich von Vorteil bei diesem Spiel, wie ja übrigens auch bei erotischer Praxis und nicht zuletzt bei Expertinnen und Experten auf diesem Gebiet.

Die Kombination zwischen dem Kottabos-Spiel und der Preisung einer Person durch eine *kalos*-Inscription, wie hier, ist nicht zufällig. Denn beides, die Preisung wie der Kottabos-Wurf, galten nicht allein dem Ruhm der dadurch geehrten Person, sondern zielten auf ganz praktischen Erfolg, im günstigsten Fall eine erotische Gratifikation – was allerdings kein Automatismus war und auch nicht nur von der Rivalität mit den Mitspielern und anderen Verwendern einer *kalos*-Inscription abhing, sondern auch von der inkommensurablen Laune des begehrten männlichen oder weiblichen Objekts, ein nicht zu vernachlässigender Umstand, der immer wieder in Gedichten frühgriechischer Dichter beklagt wurde. Und dies bezeugt ja auch der Sappho-Vers, der von dem singenden Lyraspieler auf dieser Amphora zitiert wird.

Mit dem Namen Leagros, der auf beiden Seiten der Amphora als *kalos*-Inscription angebracht ist, hat es nun seine besondere Bewandnis.⁵⁷ Es ist der mit Abstand populärste Lieblingsname innerhalb der attischen Vasenmalerei und kommt sage und schreibe auf ca. achtzig Vasen, und zwar immer Symposionsge-

54 Erst von dieser Vasenseite aus gesehen handelt es sich also um eine kommunikative Situation, die die Figuren beider Seiten verbindet.

55 Zum Kottabos-Spiel vgl. *e.g.* Sartori 1893; Sparkes 1960; Csapo/Miller 1991; Jacquet-Rimassa 1995; Jacquet-Rimassa/Pouyadou 2003; Jacquet-Rimassa 2008.

56 Alkaios, fr. 322 Voigt.

57 Zu Leagros vgl. *e.g.* Francis/Vickers 1981; (speziell bei Euphronios) Boardman 1992, 47–50; Neer 2002 *passim*; Shapiro 2004; Mannack 2014, 119; Hedreen 2016a *passim*.

fäßen, vor.⁵⁸ Der Name ist am häufigsten bei Euphronios zu finden, und zwar sechzehn Mal,⁵⁹ wofür hier die Pariser Strickhenkel-Amphora (**Abb. 17a** und **17b**) und gleich noch ein weiteres Gefäß (**Abb. 18**) als Exempel dienen. Lange Zeit wurde der Name Leagros in der archäologischen Forschung als zentrale Rechtfertigung für das Deutungsmuster verwendet, dem zufolge es sich bei den *kalos*-Namen um Mitglieder einer *jeunesse dorée* handele, die von anderen Angehörigen der Athener Oberschicht päderastisch hofiert wurden. Tatsächlich ist der Name Leagros inschriftlich für einen Athener dokumentiert, der eine Statue auf der Agora gestiftet hat. Als sein Geburtsjahr wird 535 v. Chr. vermutet, da *kalos*-Inschriften mit seinem Namen um 520 v. Chr. beginnen, was sich allerdings nur schwer mit der Nachricht vereinbaren läßt, dass ein gewisser Leagros um 465 v. Chr. als Heerführer (*strategos*) gefallen ist.⁶⁰ Das Problem besteht aber vor allem darin, dass *kalos*-Inschriften mit seinem Namen für mehrere Jahrzehnte belegt sind und also nicht, wie es der päderastischen Norm entspräche, nur dazu verwendet wurden, einen umworbenen Teenager zu rühmen.

Mit Blick auf die bildlichen Kontexte, in denen die Inschrift *Leagros kalos* über einen extrem langen Zeitraum vorkommt, hat der US-amerikanische klassische Archäologe Alan Shapiro vorgeschlagen, „Leagros“ als Prototyp eines „aristocratic playboy“ und Sexprotz zu verstehen, dessen Name so sprichwörtlich geworden sei wie in der Neuzeit Don Juan oder Casanova.⁶¹ Vor dem Hintergrund der dennoch

58 Siehe die AVI-Datenbank s.v. „Leagros“ (Nachweise von 75 Vasen); Shapiro 2000, 27: „Leagros is by far the most popular *kalos* (‘beautiful boy’) in all of Attic vase-painting“, und zwar über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten, vom späten 6. bis zum frühen 5. Jahrhundert v. Chr. (besonders bei den sogenannten „Pionieren“). Der inschriftliche Name „Leagros“ kann sich also kaum – wie oft behauptet wurde – auf einen bestimmten, historisch zu verortenden Jüngling beziehen, der ja nur zu einer eng begrenzten Zeit von erwachsenen Liebhabern hätte umworben werden können. (Eine noch längere Verwendung einer *kalos*-Inscription – und zwar sechzig Jahre – ist für den Namen Hippon dokumentiert; siehe dazu Mannack 2014, 117.) Von den ca. 80 Nennungen des Namens Leagros weisen ca. vier Fünftel den Zusatz *kalos* auf, bei ca. einem Fünftel fehlt er; siehe dazu Shapiro 2004, 3–5.

59 Leagros inschriftlich bei Euphronios: sechzehn Mal, vgl. Shapiro 2000, 27; Hedreen 2016a, 43.

60 Stiftung einer Statue durch Leagros: SEG 19.319; Leagros, gefallen als *strategos*: Herodot, *Hist.* 9.75; zu seinem vermuteten Geburtsjahr: Shapiro 2004, 6 f.

61 Siehe Shapiro 2004, 7 und 9. Sprichwörtlich „schön“ ist Leagros jedoch, anders als Don Juan und Casanova, primär als homoerotischer Liebling. Das unterscheidet ihn von dem sprichwörtlich schönen Jüngling Adonis, dessen kultische und poetische Tradition bis auf Sappho (ja bis auf Hesiod, fr. 139 Merkelbach/West) zurückreicht (dazu Schlesier 2013c und 2014, 84–86). Adonis ist aber – ähnlich wie der Leagros der attischen Vasenmaler – auch für Verspottungen bestens geeignet (wie dann zahlreiche attische Komödien des 5.-3. Jahrhunderts v. Chr. zeigen). Um die Gunst der Avatare des Adonis, der schönen Jünglinge, konkurrierten indessen beim Symposion – anders als auf der Palästra, dem Übungsplatz für Ringer, – die *hetairoi* nicht allein miteinander,

festgehaltenen Historizität des Leagros kann dann aber auch die Darstellung einer Figur mit diesem Namen in (vor allem erotischer) Gemeinschaft mit dem Vasenmaler Euphronios (wie etwa auf einem um 520 entstandenen, dem Euphronios zugeschriebenen Berliner Krater des Euphronios oder einem dem Smikros zugeschriebenen Psykter in Malibu)⁶² nur als Darstellung von etwas Unmöglichem, als komische Absurdität aufgefasst werden, da ein ‚banausischer‘ Handwerker niemals ungestraft einen jungen Aristokraten habe päderastisch bedrängen können.⁶³ Um an einer solchen dogmatischen Voraussetzung festhalten zu können, wurde mittlerweile vorgeschlagen, dass es sich bei solchen Darstellungen darum handelt, dass der Maler seine eigene Darstellung des Leagros liebt, und nicht etwa, dass hier eine homoerotische Beziehung zwischen Euphronios und Leagros thematisiert sei.⁶⁴

Die so auffällige Häufigkeit der Verwendung des Namens Leagros für Vaseninschriften (zu vier Fünfteln mit, zu einem Fünftel ohne *kalos*) hängt indessen vielleicht auch mit der Tatsache zusammen, dass dieser Name tatsächlich für eine Familie des attischen Demos Kerameis aus dem Athener Töpferviertel in mehreren Generationen zwischen dem 6. und dem 4. Jahrhundert v. Chr. belegt ist – was die angebliche Zugehörigkeit eines historischen Leagros zur Aristokratie eher fragwürdig macht, andererseits aber die überwältigende Beliebtheit des Namens Leagros bei den Vasenproduzenten des Kerameikos erklären könnte, die diesen Namen geradezu experimentell in die unterschiedlichsten Kontexte einbauten, einschließlich in den Umkreis des Dionysos mit seinem Gefolge von Satyrn und Mänaden.⁶⁵

Zu den so vielfältigen Kontexten des Namens Leagros gehört auch der um 505 v. Chr. entstandene, von Euphronios signierte Psykter aus Sankt Petersburg, auf

sondern ebenso mit den *hetairai*, den Hetären (vgl. dazu auch die Komödie mit dem Namen *Adonis*, in der der Titelheld sowohl zum passiven Liebling des Dionysos als auch zum aktiven Geliebten der Aphrodite bestimmt ist). Dass der Name des Leagros bei dem Hetärensymposion des Euphronios erscheint (siehe unten, mit Anm. 66 und **Abb. 18**) kann wohl auch als Anspielung auf das ebenfalls in attischen Komödien traktierte Fest der Adonia verstanden werden, bei dem Hetären nach dem Modell der Aphrodite Hetaira – durchaus gemeinsam mit verheirateten Frauen und wohl auch mit Männern – den Tod und die Wiederbelebung des schönen Adonis begingen und das zuerst bei Sappho (fr. 140 Voigt) belegt ist.

⁶² Rotfiguriger Kelchkrater aus Capua, dem Euphronios zugeschrieben (um 505 v. Chr.), Berlin, Antikensammlung F2180 (*BAPD* 200063); rotfiguriger Psykter unbekannter Herkunft, dem Smikros zugeschrieben (525–475 v. Chr.), Malibu, Getty Museum 82.AE.53 (*BAPD* 30685).

⁶³ So auch Neer 2002, 100 f. Zum Problem einer solchen Deutung, die auf dem vorgeblichen Ausschluss von Handwerkern aus dem vermeintlich ausschließlich ‚aristokratischen‘ Symposion basiert, siehe ausführlich Kapitel 3.

⁶⁴ Hedreen 2016a, 43.

⁶⁵ Vgl. dazu Shapiro 2004. Zu den häufigen Belegen des Namens Leagros im Athen archaischer und klassischer Zeit siehe Davies 1971 *passim*.

den ich bereits am Ende des zweiten Kapitels kurz hingewiesen habe.⁶⁶ Es handelt sich hier um ein Beispiel des in der Forschung oft und kontrovers diskutierten sogenannten Hetärensymposions,⁶⁷ dessen Darstellung weiterhin in der Regel als komische Absurdität abgetan wird, eine Einschätzung, die bezeichnenderweise oft analog auf die Präsentation von Vasenmalern in symposiastischem und päderastischem Ambiente angewendet wird. Hier soll nun noch einmal genauer auf die Namen der dargestellten vier nackten⁶⁸ Hetären sowie auf das Kottabos-Spiel und den dazu gehörigen Spruch eingegangen werden, der der Symposiastin namens Smikra zugeordnet ist (**Abb. 18**).

Der Kottabos-Spruch der Smikra lautet wie folgt: τὴν τάνδε λατάσσο („dir schleudere ich dies“).⁶⁹ Er geht von ihrem Kopf aus, setzt sich hinter ihrer rechten Hand fort und endet nach der vorherrschenden Lesart mit dem Wort LEAGRE, also einer Anrede des Leagros im Vokativ (ohne *kalos*). Eine derartige Preisung des Leagros durch eine Hetäre wird von den meisten Forschern als etwas in der Realität völlig Unwahrscheinliches erachtet, etwa mit dem leicht widerlegbaren Argument, dass eine Hetäre ebenso wie ein Vasenmaler „auf keinen Fall zur begüterten Gesell-

66 Rotfiguriger attischer Psykter (um 505 v. Chr.) aus Cerveteri, St. Petersburg, Hermitage B1650 (BAPD 200078, AVI 7353). Vgl. dazu auch Kapitel 2, mit **Abb. 8**.

67 „Reine Hetären-Symposia“ als realistische Darstellungen: so Peschel 1987, 70–74, 110–112; Reinsberg 1989, 112–114. Die von diesen beiden Autorinnen vertretene interpretatorische Einschätzung, dass es sich dabei um Imitation männlicher Symposiasten und Verhaltensmuster des normativen ‚männlichen‘ Symposions handelt, wird signifikanterweise auch dann beibehalten, wenn solche Darstellungen als komplett unrealistisch – weil anti-normativ – gedeutet werden; siehe die einflussreiche Deutung des St. Petersburger Psykter und der Münchner Phintias-Hydria (dazu unten, Anm. 82) in Kurke 1999, 205–208, als „fantasies painted for the gaze of male symposiasts“ (ebd. 206); vgl. in diesem Sinne *e.g.* Topper 2012, 118–121; Glazebrook 2012 *passim*. Siehe auch unten, Anm. 70–74.

68 Stähli 2009 behandelt diese und andere Symposionsdarstellungen nicht, sondern untersucht in seinem Aufsatz mit dem Titel „Nackte Frauen“ ausschließlich Louterionszenen und Brunnenhausbilder; er geht im übrigen wie die meisten anderen Interpreten davon aus, dass im Symposion nur der männliche Blick auf die Gefäße zählt, nämlich „sich als Symposiast weibliche (und männliche) Körper als imaginäre Objekte des Begehrens vor Augen zu führen“ (ebd. 50). Petersen 1997 behandelt ebenfalls keine Symposionsdarstellungen und konzentriert sich auf Brunnenhaus- und Badeszenen sowie auch auf Bilder weiblicher Handarbeit, Vorbereitung der Braut und Musikpraxis im Kreise anderer Frauen; anders als bisher die meisten anderen Forscher und Forscherinnen fragt sie aber danach, wie der Blick von Frauen auf diese Gefäße einzuschätzen wäre und bezieht die Möglichkeit mit ein, dass manche Darstellungen auch homoerotisch gelesen werden könnten, „from a Sapphic point of view“ (ebd. 66). Vgl. im Anschluß daran Rabinowitz 2002, die homoerotische Aspekte auch hinsichtlich von Frauen auf Symposionsgefäßen diskutiert.

69 Zum dorischen Dialekt dieses Kottabos-Spruchs vgl. Ferrari 2002, 19 f. (mit **Abb. 10**).



Abb. 18: *Smikra*. Rotfiguriger attischer Psykter (um 505 v. Chr.) aus Cerveteri, mit Maler-Signatur des Euphronios (BAPD 200078), St. Petersburg, Hermitage B1650 [Detail].

schaft“ gehören könnte,⁷⁰ und dass Hetärensymposien überhaupt allenfalls als Parodie,⁷¹ Mystifikation,⁷² Paradox⁷³ oder „fantaisie antinomique“⁷⁴ einzuschätzen seien. Aus dem Faktum, dass der Name der Kottabos-Spielerin Smikra („die Kleine“) lautet, kann allerdings tatsächlich der Schluss gezogen werden, dass die Verwendung dieser weiblichen Namensform vom Maler Euphronios dazu benutzt wurde, den Männernamen Smikros („der Kleine“) zu persiflieren, mit dem ein zeitgenössischer Vasenmaler mehrfach signiert hat.⁷⁵

Hier sei nun noch auf eine weitere Dimension der Verwendung des Namens Smikra auf diesem Gefäß aufmerksam gemacht, die mit der (durch die Beischrift noch betonten) Blickrichtung dieser Figur zusammenhängt, denn in der bisherigen Forschung wurde übersehen, dass der Blick der Smikra direkt das Genitale ihrer Nachbarin Palaisto („die Ringerin“) fixiert. Dass Smikra ein generischer Hetärenname ist, der nicht allein von Euphronios, sondern auch von anderen zeitgenössischen

⁷⁰ So etwa Hedreen 2016a, 43: „a person who decidedly does not belong to wealthy society“.

⁷¹ So z. B. Steiner 2007, 208.

⁷² So Neer 2002, 130.

⁷³ So Ferrari 2002, 20.

⁷⁴ So Denoyelle 1998, 12.

⁷⁵ Smikros als fiktiver Name: so die Interpretation von Hedreen 2014 und Hedreen 2016a, 263–267 sowie Hedreen 2016b. Zu den damit zusammenhängenden methodischen Problemen siehe ausführlicher in Kapitel 3.

schen Vasenmalern gebraucht wird,⁷⁶ wurde zwar innerhalb der Archäologie nicht ignoriert. Unbeachtet ist allerdings bislang geblieben, dass der Name bereits vor seiner Verwendung durch Euphronios in eine weiblich-homoerotische – oder gar bisexuelle – Tradition gehört, die auf die Dichterin Sappho zurückgeht. Bei Sappho steht dieser Name (in der Form „Mika“)⁷⁷ ähnlich wie dann bei Euphronios und wie noch später in der attischen Komödie im Kontext anderer generischer Hetärennamen, die in erster Linie zu den Kategorien Spitznamen, Spottnamen und Kosennamen gehören.⁷⁸ Ja, auch ein weiterer Name der auf dem Psykter des Euphronios monumentalisierten Hetären, Agapa („die Geliebte“), ließe sich mit der für Sappho spezifischen Liebesterminologie assoziieren, denn das Beiwort der *kala pais* (Kleis) in dem zuvor von mir zitierten Fragment lautet *agapata*.⁷⁹ Einem Vasenmaler, dem das älteste direkte Zitat eines Sappho-Verses zu verdanken ist – wie es die vorher behandelte Pariser Strickhenkel-Amphora (**Abb. 17a**) dokumentiert –, ist, so meine ich, zuzutrauen, dass er auch Anspielungen auf von Sappho verwendete Frauennamen in seine für Symposien bestimmten künstlerischen Kompositionen experimentell und spielerisch integriert hat.

Dass der Kottabos-Spruch der Smikra sich an Leagros richtet, also an den bei attischen Töpfnern, wenn nicht bei den Konsumenten ihrer Gefäße, mit Abstand beliebtesten „schönen“ Jüngling, ist allerdings keineswegs sicher. Martine Denoyelle, eine nicht zuletzt mit dem Werk des Euphronios wohlvertraute Kuratorin des Louvre, hat in Frage gestellt, dass der Name Leagros auf dem Petersburger Psykter als Vokativ (LEAGR<E>) gelesen werden könne und vorgeschlagen, diese Namensinschrift vielmehr als einen Nominativ (*Leagros*) zu verstehen, der eventuell sogar noch durch das Adjektiv *kalos*, „der Schöne“, zu ergänzen wäre.⁸⁰ Daraus würde sich dann ergeben, dass die Preisung dieses Jünglings keine Verbindung mit der Szenerie auf dem Psykter aufweist und dass der Kottabos-Spruch der Smikra sich

76 Siehe z. B. die rotfigurige attische Schale aus Vulci (525–475 v. Chr.), dem Thalia-Maler zugeschrieben, Berlin, Antikensammlung 3251 (BAPD 200964, AVI 2457), auf der Innenseite mit einer Sexorgie, an der zwei nackte Frauen aktiv beteiligt sind (eine von ihnen, mit Namensinschrift „Smika“, unter der Kline masturbierend, die andere, mit Namensbeischrift „Thalia“, auf der Kline beim Coitus mit einem unter ihr liegenden älteren Mann, den sie mit einer zum Schlag bereiten Sandale stimuliert, während daneben ein junger Mann masturbiert); über dieser Szene die Inschrift „Leagros kalos“. Vgl. Hedreen 2016a, 267 f. mit Abb. 58 und Tafel 24.

77 Sappho, fr. 71.1 Voigt.

78 Dazu und zu anderen weiblichen Personennamen bei Sappho siehe Schlesier 2013a.

79 Sappho, fr. 132.2 Voigt; vgl. auch Sappho, fr. 62.8 Voigt (ψύχα δ' ἀγαπάτασ, „und die Seele, die geliebte, du ...“).

80 Denoyelle 1998.



Abb. 19a: Rotfigurige attische Hydria (550–500 v. Chr.) aus Vulci, dem Maler Phintias zugeschrieben (BAPD 200126), München, Antikensammlungen 2421 [Gesamt].



Abb. 19b: Rotfigurige attische Hydria (550–500 v. Chr.) aus Vulci, dem Maler Phintias zugeschrieben (BAPD 200126), München, Antikensammlungen 2421 [Halsbild].

nicht an den auf dem Gefäß unsichtbaren Leagros richtet,⁸¹ sondern an die eindeutig sichtbare Nachbarin der Smikra, Palaisto. Mit der rühmenden Widmung „dir schleudere ich dies“ wäre demnach die exponierte Herrin dieses Hetärensymposiums, die „Ringerin“ Palaisto gemeint.

Eine vergleichbare Szenerie möchte Denoyelle in einem zeitgleichen Objekt, dem Halsbild der dem Phintias zugeschriebenen Münchner Hydria erkennen,⁸² einem Maler, der ebenfalls zu der Gruppe der ‚Pioniere‘ um Euphronios gehörte.

⁸¹ Allerdings ist die Inschrift „*Leagros kalos*“ auf vielen anderen Vasen eindeutig nicht auf eine dargestellte, also sichtbare Person bezogen. Vgl. auch die Inschrift in verdoppelter Form auf dem beiden Halsbildern der Pariser Strickhenkel-Amphora (Louvre G30), siehe oben, mit Anm. 49 sowie **Abb. 17a** und **17b**.

⁸² Rotfigurige attische Hydria aus Vulci (550–500 v. Chr.), dem Phintias zugeschrieben, München, Antikensammlungen 2421 (BAPD 200126, AVI 5285); vgl. Knauss 2017, 154 mit Abb. Zu den Inschriften gehören die Benennungen der Figuren auf dem Hauptbild; außerdem am Halsbild: links *kalos*, rechts *Euthymidei*, zwischen den Frauen: $\langle s \rangle oi ten \langle d \rangle i$. Vgl. Lissarrague 1987a, 80 f., mit Abb. 70.

Auch dieses Gefäß (**Abb. 19a** und **19b**), das oft mit dem von Euphronios signierten Petersburger Psykter in Beziehung gesetzt wurde, hat in der archäologischen Forschung viel Verwirrung gestiftet, besonders dann, wenn es als angeblich stichhaltiger Beleg gebraucht wurde, und zwar nicht allein für oder gegen die Realexistenz von Hetärensymposien.⁸³ Das Halsbild zeigt zwei (allerdings namenlose) Hetären, die wie die Protagonistinnen des Euphronios-Psykters auf üppigen Kissen lagern und von denen eine, wie drei der Petersburger Hetären, mit einer oft für Hetären Darstellungen verwendeten Haarbedeckung (*sakkos*)⁸⁴ und die andere mit einer für Symposionsteilnehmer typischen Kopfbinde ausgestattet ist. Im Unterschied zu den Petersburger Hetären ist nur ihr Oberkörper nackt, ihr Unterkörper aber verhüllt – wie häufig bei Darstellungen auch von Männern beim Gelage,⁸⁵ z. B. den Jünglingen auf der Pariser Strickhenkel-Amphora –, und beide Frauen, nicht nur eine wie auf dem Euphronios-Psykter, sind mit dem Kottabos-Spiel beschäftigt.

Vom geöffneten Mund der linken, auffällig mobilen Hetäre ausgehend ist ein abbreviatorischer Kottabos-Spruch angebracht,⁸⁶ der in einer wellenförmigen Bewegung bis zum Gesicht ihrer Nachbarin reicht und wie folgt lautet: <Σ>ΟΙ ΤΕΝ<Δ>Ι („für dich dies“).⁸⁷ Aber wer ist angeredet? Da hinter dem Kopf der rechten Hetäre der Name des Euthymides (im Dativ) eingetragen ist, liegt es nahe, diesen Namen

⁸³ Dazu auch oben, Anm. 67. Zur Diskussion der Phintias-Hydria siehe e.g. Neer 2002, 102–107; Steiner 2007, 206–211; Hedreen 2016a, 262 f. mit Tafel 23 (Halsbild).

⁸⁴ Zum *sakkos* siehe Kapitel 3, Anm. 34.

⁸⁵ Allerdings zeigt die erste überlieferte Vasen-Darstellung von Frauen beim Symposion sie mit nacktem Oberkörper, während die Männer vollständig bekleidet sind: siehe die Diskussion des korinthischen Kraters, Louvre E629 (**Abb. 1a** und **1b**), im Kapitel 2. Wenn dann oft bei vergleichbaren Symposien von Frauen und Männern auf Klinen beide Gruppen mit unverhülltem Oberkörper und bedecktem Unterkörper dargestellt sind (z. B. Louvre F2, **Abb. 7a** und **7b**), betont dies die egalitäre Bezeichnung von Symposionsteilnehmern als *hetairoi* (männlich) und *hetaira* (weiblich), ist also nicht einfach als Imitation von Männern durch Frauen zu deuten (siehe modellhaft: Dionysos und Partnerin, München 1562, **Abb. 6**).

⁸⁶ Wie auf dem St. Petersburger Psykter ist der Kottabos-Spruch auf der Münchner Hydria nicht einer Trinkschale, sondern einem Skyphos assoziiert, einem Gefäßtypus, der hier beiden Hetären zugeordnet ist.

⁸⁷ Siehe den gleichen Kottabos-Spruch (ΤΟΙ ΤΕΝ<Ε>) einer fast vollständig nackten, allein auf einer Kline lagernden Frau mit Trinkschale, im Innenbild einer rotfigurigen Kylix aus Vulci (um 500 v. Chr.), München, Antikensammlungen 2636 (*BAPD* 203254, *AVI* 5327). Vgl. auch im Außenbild einer dem Oltos zugeschriebenen, gleichzeitigen Kylix aus Vulci, Madrid, Museo Arqueológico Nacional L151/11267 (*BAPD* 200443, *AVI* 4903), die Inschrift ΠΙΝΕ ΚΑΙ ΕΥ („trink auch du“) über zwei nackten, auf Kissen lagernden Hetären, von denen die eine den Doppelaulos spielt, während ihr die andere eine Kylix reicht (und in der linken Hand einen Skyphos hält); siehe Lissarrague 1987a, 58 f., mit Abb. 41, und Lissarrague 1991/2002, 290 f., mit Abb. 54. Zur Madrider Trinkschale, im Vergleich mit dem Halsbild der Phintias-Hydria in München, als eventuelle Darstellung homoerotischer Partnerschaft zwischen zwei Frauen: Rabinowitz 2002, 135 f., mit Abb. 5.15 und 5.16.

als den des Adressaten zu identifizieren. Doch das inschriftliche Arrangement erlaubt auch eine weitere, die Nachbarin ebenfalls als Adressatin einbeziehende Möglichkeit, die mit der mehrdeutigen Kontextualisierung vergleichbar ist, mit der Euphronios den Kottabos-Spruch der Smikra ausgestattet zu haben scheint.

Eine weitere und besonders vieldiskutierte Komplikation bei der Analyse dieser Vase ergibt sich daraus, dass der Name des Euthymides auch in der Mitte des Hauptbilds der Hydria erscheint, und zwar als Beischrift des lyraspielenden jungen Mannes, dem der rechts sitzende bärtige Lehrer eine Musiklektion erteilt, dies aber der Name eines weiteren Vasenmalers aus der Gruppe der ‚Pioniere‘ ist (wie im übrigen auch der Name des rechts neben ihm stehenden, in einen Mantel gehüllten Jünglings, Tlempolemos). So konnte diese Münchner Hydria nicht allein als stichhaltiger Beleg für und gegen die Realexistenz von Hetärensymposien, sondern auch für und gegen die Realexistenz von musischer Bildung bei Handwerkern verwendet werden.⁸⁸

Wenn man sich allerdings von der Obsession befreit, Vasenbilder (oder auch Gedichte) als deckungsgleiche Abbilder von Wirklichkeit zu verstehen, dann ist man nicht mehr gezwungen, die Bild- und Textzeugnisse an einem vorgegebenen und angeblich absolut gültigen normativen Muster zu messen, das andere Möglichkeiten rigoros ausschließt – wie etwa die, dass Hetären oder Handwerker Symposien begingen oder dass Bildkünstler musische Fertigkeiten und literarische Bildung erwerben konnten. Vor allem aber ist man dann frei dafür, die so außerordentlich vielfältige, polyvalente, erkenntnisträchtige und alle Sinne anregende Imaginationswelt zu erfassen, die im Symposion auf performative Weise und mittels oft hochkomplexer und zugleich lustvoller Text- und Bildzeugnisse erzeugt, reflektiert und experimentell weiter ausgestaltet wurde, und zwar im kreativen Kontext einer Rivalität zwischen allen Beteiligten. So etwas war jedoch kein Privileg von Aristokraten (und auch nicht von Männern). Schon im 7. Jahrhundert v. Chr. hatte der Epiker Hesiod, der erste antike Dichter, der in seinem eigenen Werk seinen Namen nennt (und es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Sappho die zweite war),⁸⁹ als Beispiele für die Produktivität von Konkurrenzkämpfen (bei ihm: „die gute Eris“) gerade folgende Berufskategorien anführt: den Töpfer (*kerameus*), den Baumeister (*tekton*), den Bettler (*ptochos*) und den Sänger (*aidos*).⁹⁰

⁸⁸ Zu Ersterem vgl. *e.g.* (eher *pro*) Frel 1996 und Faraone 1996; Letzteres (eher *contra*) besonders in jüngerer Zeit, *e.g.* Neer 2002 und Hedreen 2016a *passim*.

⁸⁹ Hesiod, *Theogonie* 22; Sappho, fr. 1.20 Voigt („Psappho“ von Aphrodite namentlich angeredet); vgl. aber auch Alkman, fr. 39.1 *PMG*; Solon, fr. 33.1 West.

⁹⁰ Hesiod, *Erga* 25–26: καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει καὶ τέκτονι τέκτων, / καὶ πτωχὸς πτωχῶ φθονεῖ καὶ αἰδοῦς αἰδοῦ. Zur darin zum Ausdruck kommenden gesellschaftsübergreifenden Agonalität siehe auch Anm. 51 zu Kapitel 1.

Für das Symposion aber (das bei Hesiod nur allusiv vorkommt)⁹¹ gilt, dass eine Rivalität zwischen Sängern von erotischer Spannung nicht zu trennen ist, wie der Münchner Krater mit der Darstellung des Alkaios und der Sappho zeigt (Abb. 15a–b). Dass eine vergleichbare Spannung etwas mit der dionysischen Sphäre des Symposions zu tun hat, zeigt die Rückseite dieses Gefäßes (Abb. 15c). Auf den ersten Blick nimmt Dionysos hier die Position des Alkaios ein und die Mänade die Position der Sappho. Und dennoch wird gleich bei einem zweiten Blick deutlich, dass die Parallele nicht so einfach ist und es sich lohnt, gerade über die hier evozierten Unterschiede nachzudenken, die materiellen wie die geistigen, und über die Möglichkeiten, im Gespräch darüber rivalisierend zu kommunizieren. Dies jedenfalls scheint mir charakteristisch für das zu sein, was die Besonderheit des antiken griechischen Symposions ausmacht, nicht zuletzt die Stimulierung von Reflexionen der an ihm beteiligten Personen, im Zeichen des Weingottes und der Liebesgöttin. Dieser Münchner Krater demonstriert zugleich, wie wesentlich dafür sowohl die vokalisierte griechische Alphabetschrift ist als auch die von Erotik nicht zu trennende, Menschen und Götter verbindende Schönheit, denn zwischen Dionysos und seiner Partnerin steht zweimal namenlos das Wort *kalos*.⁹² Und das kann sowohl gelesen werden als „der schöne“ (καλός) wie als „auf schöne Weise“ (καλῶς).⁹³ Doch was – welche Figur, welcher Gegenstand, welches Attribut –, so könnte man vielleicht als rhetorische Frage formulieren, wäre hier *nicht* als „schön“ zu bezeichnen und als „auf schöne Weise“ buchstäblich imaginier?⁹⁴

91 Siehe Hesiod, *Erga* 582–596, mit dem (auf einen Bauern gemünzten) Ratschlag, im heißen arbeitsintensiven Sommer nach dem Essen eine milde Mischung von Wasser und Wein (3:1) zu trinken (als „Mono-Symposiast“?).

92 Kreuzer 2020, 145: „Καλός ist das Wort, das beide sprechen.“ Vgl. Isler-Kerényi 2015, 56 mit Abb. 29. Zu einem Beispiel für eine Verdoppelung des Wortes *kala* (bezogen auf ein Gefäß und auch auf eine Frau) in der Inschrift auf einer im sizilischen Selinunt gefundenen schwarzfigurigen – ‚redenden‘ – Lekythos aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. („Der Aristokleia gehöre ich, der schönen, als schöne“) vgl. Masson/Taillardat 1985.

93 Denn da zu dieser Zeit der Buchstabe Omikron noch den Lautwert des Omega mitbezeichnete (vgl. oben, Anm. 16), kann dieses Wort hier auch als ein Adverb verstanden werden, und nicht allein als ein grammatisch maskulines und generisch auf beide Geschlechter anwendbares Adjektiv. Siehe auch *kalos*-Inschriften bei Frauennamen bzw. *kale*-Inschriften bei Männernamen: Robinson/Fluck 1937 *passim*.

94 Das Arrangement des Wortes *kalos* als verbindendes Zwischenglied auf diesem Gefäß (sowohl zwischen Dionysos und seiner anonymen Gefährtin als auch zwischen den inschriftlich benannten musischen Personen Sappho und Alkaios) kann als bildliche Umsetzung von bei Sappho bezeugten poetischen Reflexionsverfahren aufgefasst werden; siehe etwa das anonyme bzw. onomastisch markierte Spiel mit Namen (dazu Schlesier 2013a) und mit ‚Gendering‘/‚Nicht-Gendering‘ (dazu Schlesier im Druck) sowie nicht zuletzt die geschlechterübergreifende, analytische Verwendung des Begriffs *kalliston* („das Schönste“) in Sappho, fr. 16.3 Voigt (oben, mit Anm. 36) oder ihre betonte



Abb. 15c: *Dionysos und Mänade*. Rotfiguriger attischer Krater/Psykter (500–470 v. Chr.) aus Agrigento (BAPD 204129), München, Antikensammlungen 2416 [Seite B].



Abb. 20: Rotfigurige attische Kylix (520–500 v. Chr.) aus Vulci, mit Signatur des Töpfers Kachrylion, dem Maler Euphronios bzw. dem Maler Oltos zugeschrieben (*BAPD* 200441), London, British Museum E41 = 1837.6-9.58 [Innenbild].

Ein letztes Bild sei noch hinzugefügt (**Abb. 20**). Dieses Innenbild einer in Etrurien gefundenen und in London aufbewahrten Trinkschale⁹⁵ aus dem letzten Viertel des 6. Jahrhunderts v. Chr., die wohl zum Frühwerk des Euphronios gehört, könnte den Eindruck erwecken, als hätte der Maler hier in grandioser Verdichtung beide Seiten des nach Sizilien exportierten Münchner Kraters zugleich antizipiert. Ein jugendlicher Lyraspieler steht hier einer mit Symposionsbinde ausgestatteten Frau in elegantem Aufzug gegenüber, deren ausgefallene Sandalen (signifikanterweise ein für Sapphos Lyrik geradezu emblematisches Kleidungsstück)⁹⁶ von seinen nackten Füßen berührt werden und die sich ihm verführerisch präsentiert, indem sie ihr Gewand über die Knöchel hebt. Der Vorwurf, zu einer solchen graziösen Geste nicht fähig zu sein, den Sappho einer anderen Frau gegenüber in einem ihrer Gedichte formuliert hat,⁹⁷ würde also auf die schöne Partnerin dieses schönen Jünglings gewiss nicht zutreffen.

Kalos- oder Namensinschriften fehlen auf dem Tondo, doch zwischen den Köpfen der beiden Figuren – die sich ebenso wie die Mänade und Dionysos auf dem Münchner Krater gegenseitig in die Augen blicken⁹⁸ – ist eine Aufforderung

Kennzeichnung vor allem von Frauen als *kala* (z. B. in fr. 132.1, dazu oben, mit Anm. 38), aber auch ihre gnomische Bestimmung eines Mannes als *kalos* (fr. 50).

95 Rotfigurige attische Kylix aus Vulci, dem Euphronios bzw. dem Oltos zugeschrieben (520–500 v. Chr.), London, British Museum 1837.6-9.58 (*BAPD* 200441, *AVI* 4454). Auf einer der Außenseiten der Schale ist eine mythologische Szene dargestellt (inschriftlich mit den Namen [ΘΕΕΥ]Ε und ΑΝΤΙΟΠΕΙΑ). Scheffold 1978, 152–154 mit Abb. 205, will auch das Tondo-Bild auf den Theseus-Mythos beziehen und deutet es als Darstellung von Theseus mit Ariadne, doch dies ist keineswegs zwingend. Vgl. auch Heilmeyer *et al.* 1991, 190–192, no. 36: „Theseus und Helena mit den Dioskuren (?)“ (zur anderen Außenseite, auf der nur die Töpfersignatur des Kachrylion eingetragen ist); „Theseus und eine vor dem Minotaurus gerettete Athenerin (?)“ (zum Tondo).

96 Luxuriöse Sandalen kommen in mehreren Fragmenten Sapphos vor, worauf auch Anakreon in seinem Gedicht über das Mädchen von Lesbos (fr. 358 *PMG*) anspielt (siehe dazu jetzt Schlesier 2024).

97 Siehe Sappho, fr. 57 Voigt.

98 Diese Darstellungsform (die in der Archäologie gewöhnlich mit dem missverständlichen Ausdruck „antithetisch“ bezeichnet wird und die eher als *face-to-face* zu bezeichnen wäre) ist von Anfang an exemplarisch für liegende Symposiasten beiderlei Geschlechts (siehe bereits den korinthischen Krater im Louvre, E629, mit **Abb. 1a** und **1b**, vgl. vor allem Kapitel 2) und findet sich dann ebenso auf zahlreichen Darstellungen des stehenden Dionysos und der mit ihm einzeln oder als Gruppe kommunizierenden Figuren – Frauen und Männer, Satyrn und Mänaden –, besonders auf schwarzfigurigen Gefäßen; dazu Isler-Kerényi 2007 *passim*, auch mit vielen Bildbeispielen; allerdings ist für sie, wie bisher konventionell für die meisten Forscher und Forscherinnen, das Symposium „masculine by definition“ (ebd. 44).

eingetragen, ΧΑΙΡΕ ΣΥ („gegrüßt seist du“), die beiden Figuren gemeinsam anzugehören scheint.

Und diesen generös auf Namen ganz verzichtenden und auch von mehreren Personen gleichzeitig aussprechbaren Gruß möchte ich mir ebenfalls zu eigen machen und damit die hier in vier Kapiteln umkreisten Reflexionen vorerst beschließen.

Resultate, Fragen, Perspektiven.

Der „Nestorbecher“ von Ischia und die Geschichte des Symposions

Um die Mitte des 8. Jahrhunderts v.Chr. entstand ein kleines dünnwandiges, mit geometrischen Ornamenten dekoriertes, zweihenkliges Trinkgefäß, das wenig später in der Siedlung Pithekoussai auf der Insel Ischia im Grabkult rituell zerbrochen und teilweise verbrannt worden war. Ähnliche Tongefäße sind zeitgleich auch aus anderen Gegenden des Mittelmeerraums überliefert. Was jedoch den Trinkbecher aus Ischia zu einem einzigartigen Kulturdokument macht, ist die darauf nach seiner Fertigstellung eingeritzte, dreizeilige Inschrift – das erste Zeugnis eines in der neuen vokalisiert griechischen Alphabetschrift verfassten poetischen Textes, der mit dem aus der epischen Tradition stammenden Namen Nestor beginnt und mit dem Namen der Göttin Aphrodite endet.

Dieser sogenannte „Nestorbecher“ wurde nach seiner Auffindung 1954 rasch berühmt und oft diskutiert. Viele Forscher haben übereinstimmend betont, dass er gerade wegen der auf ihm angebrachten Inschrift, die das Gefäß selbst und lustvolle Effekte des Trinkens buchstäblich umkreist, zugleich als erstes Testimonium für eine neue griechische Institution, das auf kommunikativen Weingenuß und Erotik zentrierte Trinkgelage, das Symposion, angesehen werden kann. Was dies indessen für das Verständnis des griechischen Symposions und seiner Geschichte bedeutet, ist nach wie vor umstritten, unklar und fragwürdig.

Vor diesem Hintergrund habe ich mich in dem vorliegenden Buch auf das frühgriechische Symposion konzentriert. Der Fokus der vier Kapitel lag daher auf Text- und Bildzeugnissen des 8.-6. Jahrhunderts v.Chr. Zwar hat die bisherige Symposionsforschung durchaus auch Bild- und Textzeugnisse aus vorklassischer Zeit und jenseits von Athen in den Blick genommen, das Schwergewicht lag allerdings auf der klassischen Zeit Athens. Zeugnisse aus der Zeit davor wurden dabei oft mit denen klassischer Zeit egalisiert und mit Hilfe späterer antiker Konzepte gedeutet.

Wenn nun der „Nestorbecher“ zum ersten Mal die Existenz der Institution des spezifisch griechischen Trinkgelages und ebenfalls zum ersten Mal einen poetischen Text in der neuen griechischen Alphabetschrift dokumentiert, dann drängt sich die Frage auf, unter welchen Voraussetzungen dies geschah und in welchem Verhältnis beides möglicherweise zueinander steht. Diese Frage ist nicht zuletzt deshalb virulent, weil auch die sonstigen frühen Zeugnisse des Alphabets ebenfalls gewöhnlich auf Symposionsgefäßen überliefert sind. Außerdem ist für diese Inschriften das Spiel mit Namen – besonders mit Personennamen, aber auch mit

Namen mythischer Figuren – charakteristisch, was dann vor allem bis zum Ende des 6. Jahrhunderts v.Chr. den symposiastischen Schriftgebrauch innerhalb der Bildkunst dominieren wird. Dies gilt auch für die (lehr- und lernbaren) poetischen Techniken, die bereits in den drei Verszeilen des „Nestorbechers“ auf engstem Raum virtuos eingesetzt und kombiniert werden, vor allem der provozierende Umgang mit überraschenden Wendungen, mit transformierten Dichtungstraditionen, mit Scherz, Verwirrung und mehrdeutigem Vergnügen – Techniken also, die sicher schon lange zuvor mündlich praktiziert wurden und auch noch lange danach praktiziert werden, vorzugsweise in einem von Weingenuß und Erotik bestimmten Ambiente. Der Einsatz solcher Verse bei einem Trinkgelage setzt im übrigen damals wie später keineswegs eine üppige Raumausstattung voraus, und, wie der unscheinbare „Nestorbecher“ materiell verdeutlicht, auch kein kostbares Geschirr.

Die schriftliche Fixierung der Verse auf dem „Nestorbecher“ selbst ist ebenfalls von luxuriösen Voraussetzungen ganz unabhängig. Was sie jedoch bezeugt, ist eine leicht zu erlernende Schreib- und Lesepraxis als neue Kulturtechnik, nämlich die vokalisierte griechische Alphabetschrift, die eine Adaption phönizischer Schriftzeichen darstellt und ohne den Austausch zwischen Griechen und Phöniziern nicht hätte entstehen können. Unabhängig davon, dass bis heute ungewiss bleibt, wo genau diese Erfindung sich ereignete, lässt sich feststellen, dass ein solcher Austausch jedenfalls in Pithekoussai, der seit ca. 800 v.Chr. bestehenden, ältesten griechischen Siedlung im westlichen Mittelmeer, stattgefunden haben muss. Das Gräberfeld, in dem der „Nestorbecher“ gefunden wurde, enthält auch Gefäße mit semitischen Schriftzeichen. Zu den Hinterlassenschaften der schon früh sehr zahlreichen, wohl zum großen Teil aus der Insel Euboia eingewanderten Bewohner dieser Siedlung gehören viele an Ort und Stelle hergestellte oder aus dem ganzen Mittelmeerraum importierte, vor allem im Symposion zu gebrauchende Tongefäße, aber keine kostbaren Metallgegenstände oder Waffen. Aus den bisherigen Ausgrabungsbefunden ergeben sich keine Belege dafür, dass in Pithekoussai eine reiche Oberschicht existierte. Am wahrscheinlichsten ist, dass die Siedlung aus Menschen verschiedener kultureller, ethnischer, sozialer Herkunft bestand, aus Händlern und Handwerkern, aus Immigranten und Indigenen, aus Seeleuten und Abenteurern. Ein verbindendes Element scheint dabei gerade die neue Alphabetschrift gewesen zu sein. Die Tatsache, dass die älteste europäische Künstlersignatur ebenfalls aus Pithekoussai stammt und auf einem Weingefäß den Namen eines Töpfers und/oder Vasenmalers verewigt, zeigt, wie früh das Selbstbewusstsein von Handwerkern in dieser Siedlung ausgeprägt war.

Welche Konsequenzen ergäben sich daraus für die Rekonstruktion der Geschichte des frühgriechischen Symposions? Vieles spricht dafür, dass der „Nestorbecher“ und seine Inschrift eine in vielfacher Hinsicht gemischte Gesellschaft voraussetzen. In einer solchen Gesellschaft konnten Trinkgelage gefeiert werden,

in der das Vergnügen der daran Beteiligten nicht allein durch physischen Genuss, sondern gerade auch durch schriftlich fixierbare Kompositionen stimuliert wurde, als deren wichtigste Bedingung ein Mischungsprozess verschiedener poetischer und kultureller Traditionen betrachtet werden muss.

Andere Funde weisen in eine vergleichbare Richtung. Um 700 v.Chr. sind Symposionsgefäße zu datieren, die in Methone, einer ebenfalls von Euboa aus gegründeten makedonischen Siedlung ausgegraben wurden und deren Inschriften ähnliche Charakteristika aufweisen wie der „Nestorbecher“. Auch dieses Material erlaubt nicht, das frühgriechische Symposion als eine spezifisch aristokratische Einrichtung zu klassifizieren. Dazu kommt ein in Eretria auf Euboa gefundener Trinkbecher, der bezeugt, dass das frühgriechische Symposion auch keine auf Männer beschränkte Institution gewesen sein kann. Er ist noch älter als der „Nestorbecher“ und ist wie dieser und auch ein vergleichbares Trinkgefäß aus Methone ebenfalls mit einer dreizeiligen, allerdings extrem fragmentierten Versinschrift beschrieben. Die Inschrift auf allen diesen drei Gefäßen verwendet die Ich-Form, die sie als Besitz namentlich gekennzeichnete Männer bestimmt, doch auf dem Trinkbecher aus Eretria ist die Aussage explizit auf eine Frau bezogen, die daraus trinken könnte.

Solche besonders frühen beschrifteten Symposionsgefäße dokumentieren also historische Mischungsprozesse, die nicht allein Grenzen zwischen Sprachen, Kulturen und sozialen Zuordnungen überschreiten, sondern auch die zwischen den Geschlechtern. Der Zeitraum des 8. bis 7. Jahrhunderts v.Chr., in dem sie lokalisiert sind, wird seit langem als grandiose Umwälzungsperiode gewürdigt, und sowohl die Erfindung der vokalisiertem griechischen Alphabetschrift als auch die Installierung des griechischen Trinkgelages sind mittlerweile als wesentliche Katalysatoren dieser Epoche anerkannt. Daraus ergibt sich jedoch die Frage, ob nicht gerade die Beziehung zwischen der Institution des Symposions und der dabei – zu poetischen und sonstigen Zwecken – geübte Gebrauch der Schrift die Dynamik jener frühen Umwälzungsepoche auf besondere Weise begünstigt hat.

Ausgehend vom „Nestorbecher“, der ausführlich im ersten Kapitel behandelt wurde, habe ich daher in den restlichen drei Kapiteln das Verhältnis zwischen Schriftgebrauch und Symposion anhand von drei Problembereichen analysiert, die zwar in der bisherigen Forschung keineswegs ignoriert wurden, die aber unter diesem Gesichtspunkt noch nicht eingehend untersucht worden waren. Der Akzent lag dabei zunächst auf den Subjekt- und Objektrollen von Frauen und Männern, sodann auf Signaturen und anderen kulturellen Experimenten und schließlich auf mit Namen und Namenlosigkeit verbundener Schönheit.

Es ist nicht zu verkennen, dass die vokalisiertem griechische Alphabetschrift von Anfang an dazu verwendet wurde, Personennamen aufzuschreiben, und zwar vorzugsweise auf Symposionsgefäßen. Das diente nicht allein dazu, Objekte

als Besitz einer bestimmten Person zu kennzeichnen und dem inschriftlich fixierten Personennamen dabei eine fast magische, personen- und zeitunabhängige Kraft zu verleihen. Oft wurde zugleich mittels der sprachlichen Formulierung eine Umwandlung, oder anders gesagt: Verdoppelung des beschrifteten Objekts in ein sprechendes Subjekt vollzogen, das selber „Ich“ sagt und eine bestimmte Person benennt, der es zugehörig ist. Eine solche Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Rollen kennzeichnet auch die im Symposium präsenten Personen. Ihre sinnliche und geistige Kommunikation miteinander, die auf dem Genuss einer Mixtur von Wein und Wasser basiert und von musischen Genüssen unterstützt wurde, umfasst auch mannigfaltige andere Mischungen, so dass der jeweilige Subjekt-Status zugleich ein potentieller Objekt-Status ist und umgekehrt, also beide Zuordnungen miteinander vertauscht werden können.

Das betrifft ebenfalls das Verhältnis zwischen Frauen und Männern beim Symposium. Um so erstaunlicher ist es, dass dieses für beide Geschlechter gültige Oszillieren zwischen dem Objekt-Status und dem Subjekt-Status in der modernen Forschung meist übersehen wird. Die Rede vom angeblich definitiv „männlichen Symposium“ wird gewöhnlich explizit mit dem Postulat gerechtfertigt, dass für Frauen beim Gelage ausschließlich eine Rolle als Objekt reserviert gewesen sei, während die Subjektrolle auf Männer beschränkt geblieben wäre. Dies lässt sich jedoch nicht mit der Tatsache vereinbaren, dass der Gebrauch von Symposiumgefäßen durch Frauen schon seit den frühesten materiellen und dichterischen Zeugnissen dokumentiert ist. Inschriften von Namen auf solchen Gefäßen belegen zudem, dass sowohl Frauen als auch Männer das kommunikative Potential solcher Inschriften nutzten.

Dazu gehört auch die Frage nach dem zu Recht oft betonten, spannungsreichen Zusammenhang von Gleichheit und Konkurrenz als Charakteristikum des Symposiums. Die reale Ungleichheit der beteiligten Menschen war offenbar durch Vorkehrungen flankiert, mit denen Gleichheit hergestellt wurde – hinsichtlich der jeweiligen, gemeinsam genossenen Mischung von Wein und Wasser, aber auch durch andere materielle Vorgaben, ohne dass dabei jedoch sämtliche Ungleichheiten zum Verschwinden gebracht werden konnten oder sollten. Im Gegenteil. Gerade die Mischung zwischen Gleichheit und Ungleichheit machte die Konkurrenz zwischen den am Symposium Beteiligten zu einem reizvollen und wohl oft genug riskanten Spiel. Schon der „Nestorbecher“ signalisiert, dass das erotische Begehren dafür bestimmend gewesen sein muss, und in eben diese Richtung geht auch das wenig später dokumentierte, Kottabos genannte Wettspiel um erotische Gratifikationen. Doch hatte man es dabei mit aufkotroyierten Siegespreisen zu tun? Auf Symposiumserfahrungen bezogene frühgriechische Gedichte zeigen vielmehr, auch im Vergleich mit bildlichen Darstellungen, dass die Befriedigung des auf wechselnde Objekte bezogenen Liebesverlangens nicht zuletzt von dem subjektiven Einverständnis dieser

menschlichen Objekte abhängig war und gerade auch innerhalb eines Konkurrenz-Ambientes konterkariert werden konnte.

Diese Qualität des Symposions als Liebeslaboratorium unterschied es von anderen gesellschaftlichen Kommunikations- und Erfahrungsbereichen wie insbesondere der Ehe und Familie, den politischen Versammlungen oder den öffentlichen Götterfesten. Innerhalb des auf eine buchstäblich überschaubare Gruppe beschränkten Gelages schloss erotisches Begehren potentiell alle Anwesenden ein, so dass keine prinzipielle Grenze zwischen heterosexuellen und homosexuellen Interessen bestand. In der frühgriechischen Dichtung – sowohl bei den männlichen Dichtern als auch bei Sappho – kommt dies deutlich zum Ausdruck. Das Faktum, dass an einem griechischen Symposion außer erwachsenen und jungen Männern auch Frauen teilnehmen konnten, weibliche Familienangehörige jedoch davon ausgeschlossen waren, hat viel Verwirrung in der modernen Forschung gestiftet. Dabei ist leicht zu verstehen, dass die für symposiastische Erotik konstitutive Unabhängigkeit von patriarchalen Ehe- und Familienverhältnissen zwar eine (zeitlich begrenzte) Wahlmöglichkeit für Männer war, nicht jedoch für in solche Verhältnisse fest eingebundene Frauen. Dies erklärt, warum die Praxis symposiastischer Erotik nur freizügigen Frauen zur Verfügung stand, also Frauen, die nicht dem Zwang solcher Verhältnisse unterlagen. Dies bedeutete selbstverständlich keine komplette Unabhängigkeit, sondern konnte ein ganzes Spektrum von Prostitutionsformen umgreifen, assoziiert mit unterschiedlichen professionellen Qualifikationen, und zwar besonders musischen. Und es ist nicht wegzudiskutieren, dass diese Qualifikationen gerade einen aktiv ausgeübten Subjekt-Status demonstrieren. Daher sind solche Frauen nicht einfach zu gegenständlichen „accessoires“ zu degradieren.

Es ist also nicht verwunderlich, dass diese Frauen in die spezifische symposiastische Spannung von Gleichheit und Konkurrenz ebenso involviert waren wie die Männer – was nur von denjenigen Forscherinnen und Forschern ignoriert werden konnte, die sich von vorurteilsbeladener Verachtung gegenüber Prostituierten leiten lassen. Dass der Ausdruck für die Gefährten und Gefährtinnen der Symposionsgruppe dementsprechend *hetairoi* und *hetairai* lautet, also deren Analogie manifestiert, sollte daher nicht einfach, wie es oft geschieht, als Ideologie dekonstruiert werden. Ein derartiges ideologisches Verständnis der Hetären hat bisher verhindert, dass eine bestimmte Analogie zwischen den Symposionsgefährten und -gefährtinnen nicht oder nur selten wahrgenommen wurde, nämlich die beiden Gruppen gemeinsame Tendenz zu Bisexualität, also homoerotischen wie heteroerotischen Interessen nicht allein bei den Männern, sondern auch bei den Frauen. Diese gleichermaßen bisexuelle Orientierung hatte im übrigen zur Folge, dass auch die Konkurrenz im Symposion sich vervielfältigte, denn sowohl

die Männer als auch die Frauen konnten deshalb um dieselben Frauen und Männer (am ehesten wohl die jungen) konkurrieren.

Die Flexibilität der erotischen Orientierungen zeigt sich auch an der Vermischung und der Austauschbarkeit weiblicher und männlicher Verhaltensmodelle, wie sie in poetischen und bildlichen Darstellungen von symposiastischen Praktiken zum Ausdruck kommen. Nicht zufällig geschieht dies in Form von Maskierungen und Kostümkombinationen, wie sie im Dionysoskult eingesetzt wurden und dann im Theater Athens die dramatischen Handlungen bestimmen. Anders als auf der öffentlichen Theaterbühne jedoch, auf der männliche Schauspieler und Chöre auch weibliche Figuren und Gruppen repräsentieren, agieren im nicht-öffentlichen Raum des Symposions Männer und Frauen potentiell gemeinsam und praktizieren spielerische – bis hin zu ekstatischen – Grenzüberschreitungen, die vom Wein, der Gabe des Dionysos, befeuert werden und auch den Umgang mit den Gaben der Aphrodite forcieren.

Beim Trinkgelage kommt aber zugleich von Anfang an eine weitere Kategorie von Akteuren ins Spiel, nämlich die Töpfer und Vasenmaler. Die von ihnen gestalteten Gefäße müssen als *conditio sine qua non* des Symposions betrachtet werden. Diese Gebrauchsgegenstände – vor allem der Krater, das unabdingbare Mischgefäß für Wein und Wasser, und die diese Mischung aufnehmenden und zum Einsatz bringenden Trinkgefäße – sind spätestens seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. selber zu Gestaltern des Symposions geworden. Die Produzenten dieser Gefäße, die Töpfer und Vasenmaler, erweisen sich erstaunlich oft als kreative Experimentatoren. Den frühgriechischen Dichtern vergleichbar, integrieren, transformieren und kombinieren sie zahlreiche Techniken und Wissens Elemente der eigenen und fremder Kultur und kommentieren sie mit den Mitteln von Gefäßform, Malerei und Schrift. Sie arbeiten mit einem Material, das unvergleichlich dauerhafter ist als jede mündliche Performanz und eignen sich auch den analogen – vielseitige Verwendbarkeit und Beständigkeit verbürgenden – Nutzen der vokalisiert Alphabetschrift an, fast unmittelbar nach deren Erfindung. Die über den ganzen Mittelmeerraum verteilte Gefäßproduktion macht das Symposion „im griechischen Stil“ publik und prominent als eine gern übernommene Form des Trinkgelages, die unter den unterschiedlichsten Bedingungen drinnen oder draußen realisiert werden kann, denn nur ein paar unscheinbare Gefäße, eine beliebige Weinsorte und eine kleine Gruppe von Feiernden reichen dazu aus, was aber natürlich nicht ausschließt, dass es auch als luxuriös-exklusives Event veranstaltet werden konnte.

Dass die frühgriechischen Dichter eigene Symposionserfahrungen in ihren poetischen Kompositionen verarbeiteten und imaginär umspielten, wird in der Forschung allgemein anerkannt. Dass dies auch für die zeitgenössischen Vasenmaler gelten könnte, wird jedoch von einigen einflussreichen Interpreten vehe-

ment verneint. Dies ist wohl vor allem dadurch zu erklären, dass diese Forscher sich die negative Auffassung von Handwerkern als *banausoi* zu eigen machen, die Jahrhunderte später von Philosophen wie Platon und Aristoteles entwickelt wurde und die sie normativ auf die archaische Zeit zurückprojizieren. Die historischen Trugschlüsse und methodischen Mängel, auf denen dies beruht, würden verdienen, genauer analysiert zu werden. Nur so viel sei hier angedeutet: Es geht offenbar um das Verhältnis von Realität und Imagination, genauer gesagt: um die Anerkennung von kreativen Möglichkeiten, darstellerisch mit diesem Verhältnis umzugehen.

Die frühgriechischen Bild- und Textzeugnisse, die in diesem Buch untersucht wurden, sind, so scheint mir, nicht einfach Widerspiegelungen von Wirklichkeit oder erzieherische Handlungsanweisungen für richtiges oder falsches Verhalten beim Symposion. Sie zeigen nicht so sehr Reflexe, sondern eher Reflexionen über Möglichkeiten von Wirklichkeit, also über das, was durch künstlerische Formung mit und aus vorhandenem Material und den Vexierbildern menschlicher Erfahrungen ‚gemacht‘ werden kann. Das frühgriechische Symposion war offenbar ein besonders produktiver Spielraum für das Entwerfen, Erfinden, Kombinieren und nicht zuletzt: Mischen solcher Reflexionen und Gestaltungen, flankiert vom Wettstreit über deren Ergebnisse und begünstigt durch Wirkungen des Weins und der Erotik. Verhandelt wurden dabei Namen, aber auch mit Namenlosigkeit zu erzielende Effekte. Kriterien für Exzellenz standen zur Disposition, ohne dass es etwa auf ein endgültiges Ergebnis ankam. Diese Verfahren sind unvereinbar mit philosophischen Prinzipien. Jeder Absolutheitsanspruch wird vielmehr desavouiert, ganz besonders derjenige auf absolut Gutes oder absolut Wahres. Dies wird zumal am spielerischen Umgang mit dem Schönen deutlich, der sich explizit bei frühgriechischen Dichtern wie vor allem Sappho und frühgriechischen Vasenmalern wie etwa dem inschriftlich auf Sappho anspielenden Euphronios zeigt: Ein Schöner (*kalos*), eine Schöne (*kale*) können grenzenlos viele, etwas Schönes (*kalon*) oder gar Schönstes (*kalliston*) kann unendlich vieles sein, das wird durch symposiastische Erfahrungen immer wieder erneut den begehrenden und begehrten Personen vermittelt und zwingt nicht zu Relativierungen, sondern ermöglicht unvordenkliche Relationen – enttäuschende oder beglückende –, und dies im Zeichen der für Dionysos und Aphrodite spezifischen Mixturen.

Zitierte Literatur

- Amyx (1988): Darrell A. Amyx, *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Vol. I–III, Berkeley/Los Angeles/London.
- Antonaccio (2009): Carla M. Antonaccio, „The Western Mediterranean“, in: Raaflaub/van Wees, 314–329.
- Arena (1989): Renato Arena, „La documentazione epigrafica antica delle colonie greche della Magna Grecia“, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie III/19, 15–48.
- Arena (1996a): Renato Arena, *Iscrizioni greche arcaiche di Sicilia e Magna Grecia. Iscrizioni di Sicilia I. Iscrizioni di Megara Iblea e Selinunte. Seconda edizione* (1989), Pisa.
- Arena (1996b): Renato Arena, „The Greek colonization of the West. Dialects“, in: Pugliese Carratelli, 189–200.
- Arrington (2017): Nathan T. Arrington, „Connoisseurship, vases, and Greek art and archaeology“, in: J. Michael Padgett (Hg.), *The Berlin Painter and His World. Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century B.C.*, New Haven/London, 21–39.
- Arrington (2021): Nathan T. Arrington, *Athens at the Margins. Pottery and People in the Early Mediterranean World*, Princeton/Oxford.
- Aurell et al. (1992): Martin Aurell / Olivier Dumoulin / Françoise Thelamon (Hg.), *La sociabilité à table. Commensalité et convivialité à travers les âges*, Rouen.
- Bakker (2010): Egbert J. Bakker (Hg.), *A Companion to the Ancient Greek Language*, Oxford.
- Barringer/Lissarrague (2022): Judith M. Barringer / François Lissarrague (Hg.), *Images at the Crossroads. Media and Meaning in Greek Art*, Edinburgh.
- Bartoněk/Buchner (1995): Antonin Bartoněk / Giorgio Buchner, „Die ältesten griechischen Inschriften von Pithekoussai (2. Hälfte des VIII. bis 1. Hälfte des VI. Jh.)“, *Die Sprache* 37, 129–231.
- Beazley (1944): John D. Beazley, *Potter and Painter in Ancient Athens*, London.
- Bérard (1984a): Claude Bérard, „L'ordre des femmes“, in: Vernant et al., 85–104.
- Bérard (1984b): Claude Bérard, „Postface“, in: Vernant et al., 162 f.
- Bernsdorff (2020): Hans Bernsdorff (Hg.), *Anacreon of Teos. Testimonia and Fragments*, Vol. I–II, Oxford.
- Biefeldt (2016): Ruth Biefeldt, „Sight and light. Reified gaze and looking artefacts in the Greek cultural imagination“, in: Squire, 123–142.
- Bielohlawek (1940): Karl Bielohlawek, „Gastmahls- und Symposionslehren bei griechischen Dichtern“, *Wiener Studien* 58, 11–30.
- Bierl/Lardinois (2016): Anton Bierl / André Lardinois (Hg.), *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4* (= Studies in Archaic and Classical Greek Song 2), Leiden/Boston.
- Boardman (1992): John Boardman, „Kaloi and other names on Euphronios' vases“, in: Cygielman et al., 45–50.
- Boulay (2018): Thibaut Boulay, „Tastes of wine. Sensorial wine analysis in ancient Greece“, in: Kelli C. Rudolph (Hg.), *Taste and the Ancient Senses*, Milton Park/New York, 197–211.
- Bourogiannis (2018): Giorgos Bourogiannis, „The transmission of the alphabet to the Aegean“, in: Łukasz Niesiołowski-Spanò / Marek Węcowski (Hg.), *Change, Continuity, and Connectivity. North-Eastern Mediterranean at the Turn of the Bronze Age and in the Early Iron Age*, Wiesbaden, 235–257.
- Bowie (2016): Ewen Bowie, „How did Sappho's songs get into the male sympotic repertoire?“, in: Bierl/Lardinois, 148–164.

- Braund/Wilkins (2000): David Braund / John Wilkins (Hg.), *Athenaeus and His World. Reading Greek Culture in the Roman Empire*, Exeter.
- Brenne (2000): Stefan Brenne, „Indices zu Kalos-Namen“, *Tyche. Beiträge zur Alten Geschichte, Papyrologie und Epigraphik* 15, 31–53.
- Bron/Lissarrague (1984): Christiane Bron / François Lissarrague, „Le vase à voir“, in: Vernant *et al.*, 7–17.
- Bruit *et al.* (2004): Louise Bruit / François Lissarrague / Pauline Schmitt Pantel / Athanassia Zographou, „Le banquet en Grèce“, in: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* II, Los Angeles, 218–250.
- Buchner/Ridgway (1993): Giorgio Buchner / David Ridgway, *Pithekoussai I. La necropoli, tombe 1-723, scavate dal 1952 al 1961*, Rom.
- Buchner/Russo (1955): Giorgio Buchner / Carlo Ferdinando Russo, „La coppa di Nestore e un'iscrizione metrica da Pitecusa dell'VIII secolo av. Cr.“, *Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, Serie VIII/10, 215–234, Tafel I–IV.
- Bundrick (2005): Sheramy D. Bundrick, *Music and Image in Classical Athens*, Cambridge.
- Bundrick (2019): Sheramy D. Bundrick, *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Madison.
- Burckhardt (1898–1902): Jacob Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* [4 Bde., postum], Berlin/Stuttgart.
- Burkert (1984): Walter Burkert, *Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur*, Heidelberg.
- Burkert (1991): Walter Burkert, „Oriental Symposia. Contrasts and Parallels“, in: Slater, 7–24.
- Burkert (1992): Walter Burkert, *The Orientalizing Revolution. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*, Cambridge, Mass./London [erweiterte englische Fassung von Burkert 1984].
- Burkert (2003): Walter Burkert, *Die Griechen und der Orient. Von Homer bis zu den Magiern*, München.
- Burkert (2011): Walter Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche. Zweite Auflage* (1977), Stuttgart.
- Butler/Purves (2013): Shane Butler / Alex Purves (Hg.), *Synaesthesia and the Ancient Senses*, Durham.
- Calame (1996): Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- Campbell (1988): David A. Campbell (Hg.), *Greek Lyric II. Anacreon, Anacreontea. Choral Lyric from Olympus to Alcman*, Cambridge, Mass./London.
- Campbell (1990): David A. Campbell (Hg.), *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus* (1982), Cambridge, Mass./London.
- Canciani/Neumann (1978): Fulvio Canciani / Günter Neumann, „Lydos, der Sklave?“, *Antike Kunst* 21, 17–20.
- Cantarella (1992): Eva Cantarella, *Bisexuality in the Ancient World*, New Haven/London [zuerst italienisch 1988].
- Carpenter (1995): Thomas H. Carpenter, „A symposion of gods?“, in: Murray/Tecuşan, 145–163.
- Catoni (2010): Maria Luisa Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio*, Mailand.
- Cazzato *et al.* (2016): Vanessa Cazzato / Dirk Obbink / Enrico Emanuele Prodi (Hg.), *The Cup of Song. Studies on Poetry and the Symposion*, Oxford.
- Cinquantaquattro (2012/13): Teresa Elena Cinquantaquattro, „La necropoli di Pithekoussai (scavi 1965–1967). Variabilità funeraria e dinamiche identitarie, tra norme e devianze“, *Annali di archeologia e storia antica*, Nuova Serie 19/20, 31–58.

- Clay *et al.* (2017): Jenny Strauss Clay / Irad Malkin / Yannis Z. Tzifopoulos (Hg.), *Panhellenes at Methone. Graphê in Late Geometric and Protoarchaic Methone, Macedonia (ca. 700 BCE)*, Berlin/Boston.
- Cohen (2000): Beth Cohen (Hg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden/Boston/Köln.
- Coldstream (2003): John Nicolas Coldstream, *Geometric Greece, 900–700 BC. Second Edition* (1977), London/New York.
- Corner (2012): Sean Corner, „Did ‚respectable‘ women attend symposia?“, *Greece & Rome* 59, 34–45.
- Corner (2015): Sean Corner, „Symposium“, in: Wilkins/Nadeau, 234–242.
- Crowther (1985): N. B. Crowther, „Male ‚beauty‘ contests in Greece. The Euandria and Euexia“, *Antiquité Classique* 54, 285–291.
- Csapo/Miller (1991): Eric Csapo / Margaret C. Miller, „The ‚Kottabos-toast‘ and an inscribed red-figured cup“, *Hesperia* 60, 367–382, Tafel 97–100.
- Cygielman *et al.* (1992): Mario Cygielman / Mario Iozzo / Francesco Nicosia / Paola Zamarchi Grassi (Hg.), *Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi, Arezzo 27–28 Maggio 1990*, Florenz/Mailand.
- D’Agostino (2011): Bruno d’Agostino, „Pithecusae e Cuma nel quadro della Campania di età arcaica“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 117, 35–53.
- Davidson (1997): James Davidson, *Courtesans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens*, London.
- Davies (1971): John K. Davies, *Athenian Propertied Families, 600–300 B.C.*, Oxford.
- de La Genière (1988): Juliette de la Genière, „Les acheteurs des cratères corinthiens“, *Bulletin de correspondance hellénique* 112, 83–90.
- Denoyelle (1992): Martine Denoyelle (Hg.), *Euphronios peintre*, Paris.
- Denoyelle (1998): Martine Denoyelle, „Euphronios et Léagros. Un couple impossible. Deux inscriptions euphroniennes à relire“, *Mètis* 13, 7–15.
- Dentzer (1982): Jean-Marie Dentzer, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII^e au IV^e siècle avant J.-C.*, Paris/Rom.
- Díez-Platas (2013): Fátima Díez-Platas, „The symposiast Dionysos. A god like ourselves“, in: Alberto Bernabé *et al.* (Hg.), *Redefining Dionysos*, Berlin/Boston, 504–525.
- Dubois (1995): Laurent Dubois, *Inscriptions grecques dialectales de Grande Grèce I. Colonies eubéennes, Colonies ioniennes, Emporia*, Genf.
- Duploux (2006): Alain Duploux, *Le prestige des élites. Recherches sur les modes de reconnaissance sociale en Grèce entre les X^e et V^e siècles avant J.-C.*, Paris.
- Duploux (2019): Alain Duploux, *Construire la cité. Essai de sociologie historique sur les communautés de l’archaïsme grec*, Paris.
- Durand/Lissarrague (1983): Jean-Louis Durand / François Lissarrague, „Héros cru ou hôte cuit. Histoire quasi cannibale d’Héraklès chez Busiris“, in: François Lissarrague / Françoise Thelamon (Hg.), *Image et céramique grecque. Actes du Colloque de Rouen, 25–26 novembre 1982*, Rouen, 153–167.
- Durand *et al.* (1984): Jean-Louis Durand / Françoise Frontisi-Ducroux / François Lissarrague, „L’entre-deux-vins“, in: Vernant *et al.*, 117–125.
- Faraone (1996): Christopher A. Faraone, „The masculine arts of the ancient Greek courtesan. Male phantasy or female self-representation?“, in: Martha Feldman / Bonnie Gordon (Hg.), *The Courtesan’s Arts. Cross-Cultural Perspectives*, Oxford, 209–220.
- Fehr (1971): Burkhard Fehr, *Orientalische und griechische Gelage*, Bonn.
- Fehr (2003): Burkhard Fehr, „What has Dionysos to do with the symposion?“, *Pallas* 61, 23–37.

- Fehr (2015): Burkhard Fehr, „Sociohistorical approaches“, in: Clemente Marconi (Hg.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, Oxford, 579–600.
- Ferrari (2002): Gloria Ferrari, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago/London.
- Ferrari (2010): Franco Ferrari, *Sappho's Gift. The Poet and Her Community*, Ann Arbor [zuerst italienisch 2007].
- Filser (2017): Wolfgang Filser, *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*, Berlin/München/Boston.
- Finglass/Kelly (2021): Patrick J. Finglass / Adrian Kelly (Hg.), *The Cambridge Companion to Sappho*, Cambridge.
- Fisher/van Wees (2015a): Nick Fisher / Hans van Wees (Hg.), *Aristocracy in Antiquity. Redefining Greek and Roman Elites*, Swansea.
- Fisher/van Wees (2015b): Nick Fisher / Hans van Wees, „The trouble with ‚aristocracy‘“, in: Fisher/van Wees 2015a, 1–57.
- Francis/Vickers (1981): E. D. Francis / Michael Vickers, „Leagros Kalos“, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 207, 97–136.
- Frel (1996): Jirí Frel, „La céramique et la splendeur des courtisanes“, *Rivista di Archeologia* 20, 38–53.
- Frontisi-Ducroux (1975): Françoise Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris.
- Frontisi-Ducroux (1995): Françoise Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- Frontisi-Ducroux (1998a): Françoise Frontisi-Ducroux, „Le sexe du regard“, in: Paul Veyne / François Lissarrague / Françoise Frontisi-Ducroux, *Les mystères du gynécée*, Paris, 199–276 und 307–317.
- Frontisi-Ducroux (1998b): Françoise Frontisi-Ducroux, „Kalé. Le féminin facultatif“, *Mètis* 13, 173–185.
- Frontisi-Ducroux/Lissarrague (1990): Françoise Frontisi-Ducroux / François Lissarrague, „From ambiguity to ambivalence. A dionysiac excursion through the ‚Anacreontic‘ vases“, in: David M. Halperin / John J. Winkler / Froma I. Zeitlin (Hg.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, 211–256.
- Furtwängler/Reichhold (1909): Adolf Furtwängler / Karl Reichhold, *Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder, Serie II. Tafeln*, München.
- Gaunt (2017): Jasper Gaunt, „Nestor's cup and its reception“, in: Niall W. Slater (Hg.), *Voice and Voices in Antiquity. Orality and Literacy in the Ancient World*, Vol. XI, Leiden/Boston, 92–120.
- Gentili (1958): Bruno Gentili (Hg.), *Anacreonte*, Rom.
- Gerleigner (2012): Georg Simon Gerleigner, *Writing on Archaic Athenian Pottery. Studies on the Relationship between Images and Inscriptions on Greek Vases*, Diss. Cambridge.
- Gerleigner (2015): Georg Simon Gerleigner, „Smikros hat's gemalt. Zur Schriftbildlichkeit griechischer Vaseninschriften“, in: Annette Kehnel / Diamantis Panagiotopoulos (Hg.), *Schriftträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften*, Berlin/München/Boston, 209–228.
- Gerleigner (2021): Georg Simon Gerleigner, „Götteranrufungen in der direkten Rede von Figuren auf griechischen Vasenbildern“, in: Lang-Auinger/Trinkl, 59–76.
- Gerleigner/Lissarrague (2022): Georg Simon Gerleigner / François Lissarrague, „Monumentalising vase-inscriptions. Writing on architectural structures and bodies in Greek vase-painting“, in: Nikolaus Dietrich / Johannes Fouquet (Hg.), *Image, Text, Stone. Intermedial Perspectives on Graeco-Roman Sculpture*, Berlin/Boston, 259–301.
- Gherchanoc (2016): Florence Gherchanoc, *Concours de beauté et beauté du corps en Grèce ancienne. Discours et pratiques*, Bordeaux.
- Gigante et al. (2021): Melania Gigante et al., „Who was buried with Nestor's Cup? Macroscopic and microscopic analyses of the cremated remains from Tomb 168 (second half of the 8th century

- BCE, Pithekoussai, Ischia Island, Italy“, *PLOS ONE* 16(10), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0257368>.
- Giuliani (1991): Luca Giuliani, „Euphronios, ein Maler im Wandel“, in: Heilmeyer *et al.*, 14–24.
- Giuliani (2016/2017): Luca Giuliani, „The emergence and function of narrative images in ancient Greece“, *RES: Anthropology and Aesthetics* 67–68, 1–14.
- Giuliani (2022): Luca Giuliani, „Images and storytelling“, in: Barringer/Lissarrague, 71–88.
- Glazebrook (2012): Allison Glazebrook, „Prostitutes, plonk, and play. Female banqueters on a red-figure psykter from the Hermitage“, *Classical World* 105, 497–524, Abb. 1–7.
- Golden (1985): Mark Golden, „Pais, ‚child‘ and ‚slave““, *Antiquité Classique* 54, 91–104.
- Goldhill (2014): Simon Goldhill, „Is there a history of prostitution?“, in: Mark Masterson / Nancy Sorkin Rabinowitz / James Robson (Hg.), *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in the Ancient World*, London/New York, 179–197.
- Grethlein (2016): Jonas Grethlein, „Sight and reflexivity. Theorizing vision in Greek vase-painting“, in: Squire, 85–106.
- Hackstein (2010): Olav Hackstein, „The Greek of Epic“, in: Bakker, 401–423.
- Hägg (1983): Robin Hägg (Hg.), *The Greek Renaissance of the Eighth Century B.C., Tradition and Innovation*, Stockholm.
- Hansen (1983): Petrus Allanus Hansen, *Carmina Epigraphica Graeca, Saeculorum VIII–V a. Chr. n.*, Berlin/New York. [= CEG]
- Hasaki (2021): Eleni Hasaki, *Potters at Work in Ancient Corinth. Industry, Religion, and the Penteskouphia Pinakes* (= *Hesperia*, Suppl. 51), Princeton, New Jersey.
- Haug (2011): Annette Haug, „Handwerkerszenen auf attischen Vasen des 6. und 5. Jhs. v. Chr.“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 126, 1–31.
- Hedreen (2009): Guy Hedreen, „Iambic caricature and self-representation as a model for understanding internal references among red-figure vase-painters and potters of the Pioneer group“, in: Dimitrios Yatromanolakis (Hg.), *An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies*, Athen, 200–239.
- Hedreen (2014): Guy Hedreen, „Smikros and Epilykos. Two comic inventions in Athenian vase-painting“, in: Oakley, 49–62.
- Hedreen (2016a): Guy Hedreen, *The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece. Art, Poetry, and Subjectivity*, Cambridge.
- Hedreen (2016b): Guy Hedreen, „Smikros. Fictional portrait of an artist as symposiast by Euphronios“, in: Cazzato *et al.*, 113–139.
- Hedreen (2016c): Guy Hedreen, „So-and-so καλή: A reexamination“, in: Yatromanolakis, 53–72.
- Heesen (2011): Pieter Heesen, *Athenian Little-Master Cups*, Vol. I–II, Alkmaar.
- Heilmeyer *et al.* (1991): Wolf-Dieter Heilmeyer *et al.*, *Euphronios der Maler* (Ausstellungskatalog Berlin), Mailand.
- Heinemann (2009): Alexander Heinemann, „Bild, Gefäß, Praxis. Überlegungen zu attischen Salbgefäßen“, in: Schmidt/Oakley, 161–175.
- Heinemann (2016): Alexander Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin/Boston.
- Heinrich (2007): Frauke Heinrich, „Bodengelage im Reich des Dionysos. Gelagebilder ohne Klinen in der attischen Bilderwelt des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.“, in: Marion Meyer (Hg.), *Besorgte Mütter und sorglose Zecher. Mythische Exempel in der Bilderwelt Athens*, Wien, 101–156, Tafel 1–15.
- Henrichs (2008): Albert Henrichs, „Dionysische Imaginationswelten. Wein, Tanz, Erotik“, in: Renate Schlesier / Agnes Schwarzaier (Hg.), *Dionysos – Verwandlung und Ekstase* (Ausstellungskatalog Berlin), Regensburg, 18–27.

- Herington (1985): John Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Heubeck (1979): Alfred Heubeck, *Schrift (= Archaeologia Homerica*, Bd. 3, Kapitel X), Göttingen.
- Himmelmann (1994): Nikolaus Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, Berlin.
- Hobden (2011): Fiona Hobden, „Enter the divine. Symptotic performance and religious experience“, in: André P. M. H. Lardinois / Josine H. Blok / Marc G. M. van der Poel (Hg.), *Sacred Words. Orality, Literacy and Religion*, Leiden/Boston, 37–57.
- Hobden (2013): Fiona Hobden, *The Symposion in Ancient Greek Society and Thought*, Cambridge.
- Hölscher (2022): Tonio Hölscher, „Again: Working scenes on Athenian vases – Images between social values and aesthetic reality“, in: Barringer/Lissarrague, 179–200.
- Hurwit (2015): Jeffrey M. Hurwit, *Artists and Signatures in Ancient Greece*, Cambridge.
- Hurwit (2017): Jeffrey M. Hurwit, „Response: Reflections on identity, personality, and originality“, in: Kristen Seaman / Peter Schultz (Hg.), *Artists and Artistic Production in Ancient Greece*, Cambridge, 177–205.
- Immerwahr (1990): Henry R. Immerwahr, *Attic Script. A Survey*, Oxford.
- Isler-Kerényi (2007): Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, Leiden/Boston [zuerst italienisch 2001].
- Isler-Kerényi (2015): Cornelia Isler-Kerényi, *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden/Boston.
- Jacobsthal (1912): Paul Jacobsthal, „SYMPOSIAKA“, *Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse*, Neue Folge 14, 31–70, Tafel I–XXII.
- Jacquet-Rimassa (1995): Pascale Jacquet-Rimassa, „KOTTABOS. Recherches iconographiques. Céramique italote, 440-300 av. J.-C.“, *Pallas* 42, 129–170.
- Jacquet-Rimassa (2008): Pascale Jacquet-Rimassa, „L’image en jeu ou l’offrande dionysiaque (le kottabe, dix ans après ...)“, *Pallas* 76, 67–80.
- Jacquet-Rimassa/Pouyadou (2003): Pascale Jacquet-Rimassa / V. Pouyadou, „Cratère et kottabe, objets symposiaques? ... Certes, mais aussi dionysiaques“, *Pallas* 63, 55–75, XI–XVI, Abb. 19–30.
- Jeffery (1961/1990): Lilian 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.* (1961). Revised Edition with Supplement by Alan W. Johnston, Oxford 1990.
- Johnston (1991): Alan W. Johnston, „Greek vases in the marketplace“, in: Tom Rasmussen / Nigel Spivey (Hg.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 203–231.
- Johnston/Andriomenou (1989): Alan W. Johnston / Angeliki K. Andriomenou, „A geometric graffito from Eretria“, *Annual of the British School of Athens* 84, 217–220.
- Jones (2014): Gregory S. Jones, „Voice of the people. Popular symposia and the non-elite origins of the Attic *skolia*“, *Transactions of the American Philological Association* 144, 229–262.
- Jones (2016): Gregory S. Jones, „Observing genre in archaic Greek *skolia* and vase-painting“, in: Vanessa Cazzato / André Lardinois (Hg.), *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual (= Studies in Archaic and Classical Greek Song 1)*, Leiden/Boston, 146–184.
- Kapparis (2019): Konstantinos Kapparis, *Prostitution in the Ancient Greek World*, Berlin/Boston.
- Keuls (1997): Eva C. Keuls, *Painter and Poet in Ancient Greece. Iconography and the Literary Arts*, Stuttgart/Leipzig.
- Kivilo (2021): Maarit Kivilo, „Sappho’s lives“, in: Finglass/Kelly, 11–21.
- Klein (1898): Wilhelm Klein, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften. Zweite Auflage*, Leipzig.
- Klinger (2009): Sonia Klinger, „Women and deer. From Athens to Corinth and back“, in: Oakley/Palagia, 100–107.

- Knauss (2017): Florian Knauss, *Die Kunst der Antike. Meisterwerke der Münchner Antikensammlungen*, München.
- Korshak (1987): Yvonne Korshak, *Frontal Faces in Attic Vase Painting of the Archaic Period*, Chicago.
- Kreilinger (2007): Ulla Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*, Rahden/Westf.
- Kreuzer (2020): Bettina Kreuzer, *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland. München, Antikensammlungen (ehemals Museum antiken Kleinkunst)*, Bd. 21: *Attisch rotfigurige Mischgefäße*, München.
- Kreuzer (2021): Bettina Kreuzer, „Ein Fest für Smikros. Kommunikative Strategien auf dem Kelchkrater des Euphronios in München“, in: Lang-Auinger/Trinkl, 179–192.
- Kurke (1997): Leslie Kurke, „Inventing the *hetaira*. Sex, politics, and discursive conflict in archaic Greece“, *Classical Antiquity* 16, 106–150.
- Kurke (1999): Leslie Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold. The Politics of Meaning in Archaic Greece*, Princeton, New Jersey.
- Kurke (2021): Leslie Kurke, „Sappho and genre“, in: Finglass/Kelly, 93–106.
- Kyrieleis (1969): Helmut Kyrieleis, *Throne und Klinen. Studien zur Formgeschichte altorientalischer und griechischer Sitz- und Liegemöbel vorhellenistischer Zeit*, Berlin.
- Lane Fox (2009): Robin Lane Fox, *Travelling Heroes. In the Epic Age of Homer*, New York.
- Lang-Auinger/Trinkl (2021): Claudia Lang-Auinger / Elisabeth Trinkl (Hg.), *Griechische Vasen als Medium für Kommunikation. Ausgewählte Aspekte (= Corpus Vasorum Antiquorum. Österreich, Beiheft 3)*, Wien.
- Latacz (1990): Joachim Latacz, „Die Funktion des Symposions für die entstehende griechische Literatur“, in: Wolfgang Kullmann / Michael Reichel (Hg.), *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*, Tübingen, 227–264.
- Lee (2015): Mireille M. Lee, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge.
- Lissarrague (1985): François Lissarrague, „Paroles d’images. Remarques sur le fonctionnement de l’écriture dans l’imagerie attique“, in: Anne-Marie Christin (Hg.), *Écritures II*, Paris, 71–89, Abb. 1–10.
- Lissarrague (1987a): François Lissarrague, *Un flot d’images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.
- Lissarrague (1987b): François Lissarrague, „Voyages d’images. Iconographie et aires culturelles“, *Revue des Études Anciennes* 89, 261–269.
- Lissarrague (1990): François Lissarrague, *L’autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l’imagerie attique*, Paris.
- Lissarrague (1991/2002): François Lissarrague, „Femmes au figuré“, in: Pauline Schmitt Pantel (Hg.), *Histoire des femmes en Occident I. L’Antiquité* (1991), Paris 2002 (mit „Bibliographie additionnelle 1989–2001“), 203–301.
- Lissarrague (1992): François Lissarrague, „*Graphein*. Écrire et dessiner“, in: Christiane Bron / Effy Kassapoglou (Hg.), *L’image en jeu, de l’Antiquité à Paul Klee*, Yens-sur-Morges, 189–203.
- Lissarrague (1994): François Lissarrague, „*Epiktetos egraphsen*. The writing on the cup“, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge, 12–27.
- Lissarrague (1999): François Lissarrague, „Publicity and performance. *Kalos* inscriptions in Attic vase-painting“, in: Simon Goldhill / Robin Osborne (Hg.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 359–373.
- Lissarrague (2009): François Lissarrague, „Reading images, looking at pictures, and after“, in: Schmidt/Oakley, 15–22.
- Lissarrague (2015a): François Lissarrague, „Art and images. Feasting in ancient Greece and Rome“, in: Wilkins/Nadeau, 123–131.

- Lissarrague (2015b): François Lissarrague, „Nommer les choses. Sur quelques inscriptions peintes dans la céramique attique archaïque“, *Revista Tempo* 21, <https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2015v213808>.
- Lissarrague/Schnapp (1981): François Lissarrague / Alain Schnapp, „Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers?“, *Le Temps de la Réflexion* 2, 275–297.
- Lorber (1979): Fritz Lorber, *Inschriften auf korinthischen Vasen. Archäologisch-epigraphische Untersuchungen zur korinthischen Vasenmalerei im 7. und 6. Jh. v. Chr.*, Berlin.
- Lullies (1956): Reinhard Lullies, „Ein korinthisches Alabastron“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung* 71 (Beilage 119), 208–210, mit Tafel.
- Lynch (2011): Kathleen M. Lynch, *The Symposium in Context. Pottery from a Late Archaic House near the Athenian Agora*, Princeton.
- Mace (1993): Sarah T. Mace, „Amour, encore! The development of $\delta\eta\upsilon\tau\epsilon$ in archaic lyric“, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 34, 335–364.
- Mackay (2021): Anne Mackay, „Polysemy in the Attic black-figure vase-painting tradition“, in: Lang-Auinger/Trinkl, 79–88.
- Malkin (1998): Irak Malkin, *The Returns of Odysseus. Colonization and Ethnicity*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Malkin (2011): Irak Malkin, *A Small Greek World. Networks in the Ancient Mediterranean*, Oxford.
- Malkin (2017): Irak Malkin, „Hybridity and mixture“, in: *Ibridazione e Integrazione in Magna Grecia. Forme, Modelli, Dinamiche. Atti del Cinquantaquattresimo Convegno di Studi sulla Magna Grecia*, Taranto, 11–27.
- Malkin (2021): Irak Malkin, „Greek networks vs regional hybridity? Greek women and Greek colonies“, *Ancient West & East* 20, 51–69.
- Mannack (2014): Thomas Mannack, „Beautiful men on vases for the dead“, in: Oakley, 116–124.
- Mannack (2019): Thomas Mannack, „The good, the bad, and the misleading. A network of names on (mainly) Athenian vases“, in: Rui Morais / Delfim Leão / Diana Rodríguez Pérez (Hg.), *Greek Art in Motion. Studies in Honour of Sir John Boardman on the Occasion of His 90th Birthday*, Oxford, 31–36.
- Masson/Taillardat (1985): Olivier Masson / Jean Taillardat, „Un vase parlant de Sélinonte (SEG XXIX, 938)“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 59, 137–140.
- Maudet (2021): Ségolène Maudet, „The geometric workshop of Pithekoussai in Campania. A socio-economic history of the reception of a mixed iconography between Greeks, Phoenicians and local elites“, in: Lang-Auinger/Trinkl, 341–355.
- McIntosh Snyder (1997): Jane McIntosh Snyder, „Sappho in Attic vase painting“, in: Ann Olga Koloski-Ostrow / Claire L. Lyons (Hg.), *Naked Truths. Women, Sexuality, and Gender in Classical Art and Archaeology*, Milton Park/New York, 108–119.
- Moraw (1998): Susanne Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Wirklichkeitsentwurfs*, Mainz.
- Mueller (2021): Melissa Mueller, „Sappho and sexuality“, in: Finglass/Kelly, 36–52.
- Murray (1982): Oswyn Murray, „*Symposion* and *Männerbund* (1982)“ = Murray 2018, Chapter 3, 25–29.
- Murray (1983): Oswyn Murray, „The Greek *symposion* in history (1983)“ = Murray 2018, Chapter 2, 11–23.
- Murray (1990): Oswyn Murray (Hg.), *Symptotica. A Symposium on the symposion*, Oxford.
- Murray (1991): Oswyn Murray, „War and the *symposion* (1991)“ = Murray 2018, Chapter 13, 155–172.
- Murray (1993): Oswyn Murray, *Early Greece. Second Edition* (1980), Cambridge, Mass.
- Murray (1994): Oswyn Murray, „Nestor’s cup and the origins of the Greek *symposion* (1994)“ = Murray 2018, Chapter 7, 63–75.
- Murray (1995): Oswyn Murray, „Histories of pleasure (1995)“ = Murray 2018, Chapter 26, 369–382.

- Murray (2003): Oswyn Murray, „*Sympotica* – twenty years on (2003)“, *Pallas* 61, 13–21 = Murray 2018, Chapter 5, 43–52.
- Murray (2009): Oswyn Murray, „The culture of the *symposion*“, in: Raaflaub/van Wees, 508–523.
- Murray (2011): Oswyn Murray, „Hedonism and history (2011)“ = Murray 2018, Chapter 27, 383–398.
- Murray (2016a): Oswyn Murray, „*Erôs* and the symposion (2016)“ = Murray 2018, Chapter 16, 197–214.
- Murray (2016b): Oswyn Murray, „The *symposion* between East and West (2016)“ = Murray 2018, Chapter 8, 77–88.
- Murray (2017): Oswyn Murray, „The *symposion* and social status (2017)“ = Murray 2018, Chapter 12, 139–153.
- Murray (2018): Oswyn Murray, *The Symposion: Drinking Greek Style. Essays on Greek Pleasure 1983–2017*, hg. von Vanessa Cazzato, Oxford.
- Murray/Tecuşan (1995): Oswyn Murray / Manuela Tecuşan (Hg.), *In Vino Veritas*, London.
- Nagy (2007): Gregory Nagy, „Did Sappho and Alcaeus ever meet? Symmetries of myth and ritual in performing the songs of ancient Lesbos“, in: Anton Bierl / Rebecca Lämmle / Katharina Wesselmann (Hg.), *Literatur und Religion I. Wege zu einer mythisch-rituellen Poetik bei den Griechen*, Berlin/New York, 211–269.
- Neer (2002): Richard T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-Painting. The Craft of Democracy, ca. 530–460 B.C.E.*, Cambridge.
- Neer (2011): Richard T. Neer, *Greek Art and Archaeology. A New History, c. 2500-c. 150 BCE*, London/ New York.
- Neer (2019): Richard T. Neer, „Ancient Greek vessels between sea, earth, and clouds“, in: Claudia Brittenham (Hg.), *Vessels. The Object as Container*, Oxford, 6–49.
- Neils (2000): Jenifer Neils, „Others within the other. An intimate look at hetairai and maenads“, in: Cohen, 203–226.
- Neri (2021): Camillo Neri (Hg.), *Saffo, testimonianze e frammenti. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Berlin/Boston.
- Nietzsche (1872): Friedrich Nietzsche, „Homer’s Wettkampf“ (1872), in: Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Schriften 1870–1873* (= *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari, Dritte Abteilung, Bd. 2), Berlin/New York 1973, 277–286.
- Nilsson (1951): Martin P. Nilsson, „Die Götter des Symposions“, in: M. P. N., *Opuscula Selecta 1*, Lund, 428–442.
- Nizzo (2007): Valentino Nizzo, *Ritorno ad Ischia. Dalla stratigrafia della necropoli di Pithekoussai alla tipologia dei materiali*, Neapel.
- Oakley (2014): John H. Oakley (Hg.), *Athenian Potters and Painters*, Vol. III, Oxford/Philadelphia.
- Oakley/Palagia (2009): John H. Oakley / Olga Palagia (Hg.), *Athenian Potters and Painters*, Vol. II, Oxford.
- Obbink (2016): Dirk Obbink, „The Newest Sappho. Text, apparatus criticus, and translation“, in: Bierl/ Lardinois, 13–33.
- Ober (1989): Josiah Ober, *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, Princeton.
- Olsen (2017): Sarah Olsen, „Les danseuses en Grèce ancienne. Performance, capacité d’agir et divertissement“, *Clio* 46, 19–42.
- Orfanos/Carrière (2003): Charalampos Orfanos / Jean-Claude Carrière (Hg.), *Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome* (= *Pallas* 61), Toulouse.
- Osborne (1991): Robin Osborne, „Whose image and superscription is this?“ (review of: Vernant *et al.*, *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton 1989 = engl. Übersetzung von Vernant *et al.* [1984]), *Arion*, Third Series 1, 255–275.

- Osborne (1996): Robin Osborne, „Pots, trade and the archaic Greek economy“, *Antiquity* 70, 31–44.
- Osborne (1998): Robin Osborne, „Early Greek colonization? The nature of Greek settlement in the West“, in: Nick Fisher / Hans van Wees (Hg.), *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence*, London, 251–269.
- Osborne (2001): Robin Osborne, „Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?“, *World Archaeology* 33, 277–295.
- Osborne (2010): Robin Osborne, „The art of signing in ancient Greece“, *Arethusa* 43, 231–251.
- Osborne (2012): Robin Osborne, „Polysemy and its limits. Controlling the interpretation of Greek vases in changing cultural contexts“, in: Stefan Schmidt / Adrian Stähli (Hg.), *Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (= Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland, Beiheft 5)*, München, 177–186.
- Osborne (2014): Robin Osborne, „Intoxication and sociality. The symposium in the ancient Greek world“, in: Phil Withington / Angela McShane (Hg.), *Cultures of Intoxication*, Oxford, 34–60.
- Osborne/Pappas (2007): Robin Osborne / Alexandra Pappas, „Writing on archaic Greek pottery“, in: Zahra Newby / Ruth Leader-Newby (Hg.), *Art and Inscription in the Ancient World*, Cambridge, 131–155.
- Page (1962): Denys L. Page (Hg.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford. [= PMG]
- Paléothodoros (2004): Dimitris Paléothodoros, *Épictétos*, Louvain et al.
- Panayotou-Triantaphyllopoulou (2017): Anna Panayotou-Triantaphyllopoulou, „The impact of late geometric Greek inscriptions from Methone on understanding the development of early Euboean alphabet“, in: Clay et al., 232–241.
- Pappas (2017): Alexandra Pappas, „Form follows function? Toward an aesthetics of early Greek inscriptions at Methone“, in: Clay et al., 285–308.
- Parker (1993): Holt N. Parker, „Sappho schoolmistress“, *Transactions of the American Philological Association* 123, 309–351.
- Parker/Steele (2021a): Robert Parker / Philippa M. Steele (Hg.), *Early Greek Alphabets. Origin, Diffusion, Uses*, Oxford.
- Parker/Steele (2021b): Robert Parker / Philippa M. Steele, „Introduction“, in: Parker/Steele 2021a, 1–18.
- Pasquier/Denoyelle (1990): Alain Pasquier / Martine Denoyelle et al., *Euphronios peintre à Athènes au VI^e siècle avant J.-C.* (Ausstellungskatalog Louvre), Paris.
- Pellizer (1990): Ezio Pellizer, „Outlines of a morphology of sympotic entertainment“, in: Murray, 177–184.
- Peschel (1987): Ingeborg Peschel, *Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6.-4. Jahrh. v. Chr.*, Frankfurt am Main et al.
- Petersen (1997): Lauren Hackworth Petersen, „Divided consciousness and female companionship. Reconstructing female subjectivity on Greek vases“, *Arethusa* 30, 35–74.
- Philipp (1968): Hanna Philipp, TEKTONON DAIDALA. *Der bildende Künstler und sein Werk im vorplatonischen Schrifttum*, Berlin.
- Piñol-Villanueva (2020): Adrià Piñol-Villanueva, „An inscription on an amphora by Smikros revisited“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 215, 95–103.
- Pirenne-Delforge (1994): Vinciane Pirenne-Delforge, *L'Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*, Athen/Liège.
- Powell (1989): Barry B. Powell, „Why was the Greek alphabet invented? The epigraphical evidence“, *Classical Antiquity* 8, 321–350.
- Powell (1991): Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge.

- Powell (2012): Anton Powell, „Kosmos ou désordre? L'euphémisme au cœur du *sumposion*“, in: Vincent Azoulay / Florence Gherchanoc / Sophie Lalanne (Hg.), *Le banquet de Pauline Schmitt Pantel. Genre, mœurs et politique dans l'Antiquité grecque et romaine*, Paris, 439–453.
- Powell (2017): Eric A. Powell, „When the ancient Greeks began to write. Newly discovered inscriptions help explain how literacy spread“, *Archaeology* 70/3, 44–49.
- Power (2010): Timothy Power, *The Culture of Kitharôidia*, Cambridge, Mass./London.
- Pugliese Carratelli (1996): Giovanni Pugliese Carratelli (Hg.), *The Western Greeks. Classical Civilization in the Western Mediterranean*, London.
- Raaflaub/van Wees (2009): Kurt A. Raaflaub / Hans van Wees (Hg.), *A Companion to Archaic Greece*, Oxford.
- Rabinowitz (2002): Nancy Sorkin Rabinowitz, „Excavating women's homoeroticism in ancient Greece. The evidence from Attic vase painting“, in: Nancy Sorkin Rabinowitz / Lisa Auanger (Hg.), *Among Women. From the Homosocial to the Homoerotic in the Ancient World*, Austin, 106–166.
- Raubitschek (1949): Antony E. Raubitschek, *Dedications from the Athenian Akropolis. A Catalogue of the Inscriptions of the Sixth and Fifth Centuries B.C.*, Cambridge, Mass.
- Reinsberg (1989): Carola Reinsberg, *Ehe, Hetärenum und Knabenliebe im antiken Griechenland*, München.
- Ridgway (1992): David Ridgway, *The First Western Greeks*, Cambridge [zuerst italienisch 1984].
- Ridgway (2003): David Ridgway, „Euboeans and others along the Tyrrhenian seaboard in the 8th century B.C.“, in: Kathryn Lomas (Hg.), *Greek Identity in the Western Mediterranean. Papers in Honour of Brian Shefton*, Boston, 15–33.
- Ridgway (2009): David Ridgway, „Pithekoussai I again“, *Journal of Roman Archaeology* 22, 444–446.
- Robinson/Fluck (1937): David M. Robinson / Edward J. Fluck, *A Study of the Greek Love-Names. Including a Discussion of Paederasty and a Prosopographia*, Baltimore.
- Rösler (2021): Wolfgang Rösler, „Sappho and Alcaeus“, in: Finglass/Kelly, 65–76.
- Rossi (1983): Luigi Enrico Rossi, „Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso“, in: *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di Studio*, Viterbo, 41–50.
- Sartori (1893): Karl Sartori, *Das Kottabos-Spiel der alten Griechen*, München.
- Sauzeau (2000): Pierre Sauzeau (Hg.), *Bacchanales. Actes des Colloques 1996–1998 (= Cahiers du Gita 13)*, Montpellier.
- Schäfer (1997): Alfred Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit*, Mainz.
- Scheer (2011): Tanja S. Scheer, *Griechische Geschlechtergeschichte*, München.
- Schefold (1978): Karl Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München.
- Schefold (1997): Karl Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel.
- Scheibler (1983): Ingeborg Scheibler, *Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße*, München.
- Schlesier (1993a): Renate Schlesier, „Mixtures of masks. Maenads as tragic models“, in: Thomas H. Carpenter / Christopher A. Faraone (Hg.), *Masks of Dionysus*, Ithaca/London, 89–114.
- Schlesier (1993b): Renate Schlesier, „Mischungen von Bakche und Bakchos. Zur Erotik der Mänaden in der antiken griechischen Tradition“, in: Horst Albert Glaser (Hg.), *Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur*, Bern et al., 7–30.
- Schlesier (1997): Renate Schlesier, s.v. „Dionysos I. Religion“, in: Hubert Cancik / Helmuth Schneider (Hg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar, 651–662.

- Schlesier (2000): Renate Schlesier, „Menschen und Götter unterwegs. Ritual und Reise in der griechischen Antike“, in: Tonio Hölscher (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München/Leipzig, 129–157.
- Schlesier (2004): Renate Schlesier, „Künstliche Kreation und religiöse Erfahrung. Verwendungsgeschichtliche Anmerkungen zum Begriff der Inspiration“, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, Hamburg, 177–194.
- Schlesier (2008): Renate Schlesier, s.v. „Ariadne“, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (= *Der Neue Pauly*, Suppl. 5), Stuttgart/Weimar, 140–150.
- Schlesier (2011a): Renate Schlesier (Hg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin/Boston.
- Schlesier (2011b): Renate Schlesier, „Der bakchische Gott“, in: Schlesier 2011a, 173–202.
- Schlesier (2013a): Renate Schlesier, „Attis, Gyrrino, and other *hetairai*. Female personal names in Sappho's poetry“, *Philologus* 157, 199–222.
- Schlesier (2013b): Renate Schlesier, s.v. „Sappho“, in: Peter von Möllendorff / Annette Simonis / Linda Simonis (Hg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik* (= *Der Neue Pauly*, Suppl. 8), Stuttgart/Weimar, 835–860.
- Schlesier (2013c): Renate Schlesier, „Der schöne Adonis und die Frauen“, *Ästhetik & Kommunikation* 44 (Heft 160: Schönheit), 57–65.
- Schlesier (2014): Renate Schlesier, „Symposion, Kult und frühgriechische Dichtung. Sappho im Kontext“, in: Ortwin Dally / Tonio Hölscher / Susanne Muth / Rolf Michael Schneider (Hg.), *Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom*, Berlin/Boston, 74–106.
- Schlesier (2016a): Renate Schlesier, „KRATER. The mixing-vessel as metaphorical space in ancient Greek tradition“, in: Fabian Horn / Cilliers Breytenbach (Hg.), *Spatial Metaphors. Ancient Texts and Transformations* (= *Berlin Studies of the Ancient World* 39), Berlin, 69–84.
- Schlesier (2016b): Renate Schlesier, „Loving, but not loved. The new Kypris song in the context of Sappho's poetry“, in: Bierl/Lardinois, 368–395.
- Schlesier (2017): Renate Schlesier, „How to make fragments. Maximus Tyrius' Sappho“, in: Tomasz Derda / Jennifer Hilder / Jan Kwapisz (Hg.), *Fragments, Holes, and Wholes. Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*, Warsaw, 141–162.
- Schlesier (2018): Renate Schlesier, „Sappho bei Nacht“, in: Angelos Chaniotis (Hg.), *La nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain* (= *Fondation Hardt, Entretiens* 64), Vandœuvres, 91–121.
- Schlesier (2020): Renate Schlesier, „A sophisticated *hetaira* at table. Athenaeus' Sappho“, in: Bruno Currie / Ian Rutherford (Hg.), *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World. Transmission, Canonization and Paratext* (= *Studies in Archaic and Classical Greek Song* 5), Leiden/Boston, 342–372.
- Schlesier (2024): Renate Schlesier, „Anakreons multiple Lesbierin. Eine spielerische Hommage an Sappho“, in: Lisa Cordes / Marco Formisano / Janja Soldo (Hg.), *Lightness, Quickness, Multiplicity. Three Memos for Classicists*, Leiden/Boston.
- Schlesier (im Druck): Renate Schlesier, „Verwirrspiel mit dem Genus. Zur Flexibilität von Gender und Genre in Sapphos Lyrik“, in: Beate Kellner / Alexander Rudolph (Hg.), *Mittelalterliche Lyrik im Kontext*.
- Schmidt (2005): Stefan Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.*, Berlin.

- Schmidt/Oakley (2009): Stefan Schmidt / John H. Oakley (Hg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei* (= *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland*, Beiheft 4), München.
- Schmitt Pantel (1990): Pauline Schmitt Pantel, „Sacrificial meal and *symposion*. Two models of civic institutions in the archaic city?“, in: Murray, 14–33.
- Schmitt Pantel (1992): Pauline Schmitt Pantel, *La cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques*, Paris.
- Schmitt Pantel (2003): Pauline Schmitt Pantel, „Le banquet et le ‚genre‘ sur les images grecques, propos sur les compagnes et les compagnons“, *Pallas* 61, 83–95, Tafel I–IV.
- Schmitt Pantel (2009): Pauline Schmitt Pantel, *Aithra et Pandora. Femmes, genre et cité dans la Grèce antique*, Paris.
- Schmitt Pantel (2011): Pauline Schmitt Pantel, „Dionysos, the banquet and gender“, in: Schlesier 2011a, 119–136, Tafel XV–XXII.
- Schmitt Pantel (2012): Pauline Schmitt Pantel, „Les banquets dans les cités grecques. Bilan historiographique“, *Dialogues d'histoire ancienne*, Supplément 7, 73–93.
- Schnapp-Gourbeillon (2002): Annie Schnapp-Gourbeillon, *Aux origines de la Grèce (XIII^e–VIII^e siècles avant notre ère). La genèse du politique*, Paris.
- Scholl (im Druck): Andreas Scholl, *Die archaischen Akropolis-Votive. Die Weihgeschenke auf der Athener Burg und die Geschichte der Stadt von der Zeit Solons bis zum Persersturm*, Berlin.
- Schurtz (1902): Heinrich Schurtz, *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*, Berlin [reprographischer Nachdruck: Berlin/Boston 2018].
- Schwarzmaier (im Druck): Agnes Schwarzmaier, *Corpus Vasorum Antiquorum. Deutschland. Berlin, Antikensammlung (ehemals Antiquarium)*, Bd.: *Attisch rotfigurige Amphoren*, München.
- Shapiro (1987): Alan Shapiro, „Kalos-inscriptions with patronymic“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 68, 107–118.
- Shapiro (2000): Alan Shapiro, „Leagros and Euphronios. Painting pederasty in Athens“, in: Thomas K. Hubbard (Hg.), *Greek Love Reconsidered*, New York, 12–32.
- Shapiro (2004): Alan Shapiro, „Leagros the satyr“, in: Clemente Marconi (Hg.), *Greek Vases. Images, Contexts and Controversies. Proceedings of the Conference Sponsored by the Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University*, Leiden, 1–12.
- Shapiro (2012): Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, München.
- Sherratt (2003): Susan Sherratt, „Visible writing. Questions of script and identity in early Iron Age Greece and Cyprus“, *Oxford Journal of Archaeology* 22, 225–242.
- Simon (1976): Erika Simon, *Die griechischen Vasen*, München.
- Slater (1991): William J. Slater (Hg.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor.
- Slater (1999): Niall W. Slater, „The vase as ventriloquist. Kalos-inscriptions and the culture of fame“, in: E. Anne Mackay (Hg.), *Signs of Orality. The Oral Tradition and Its Influence in the Greek and Roman World* (= *Mnemosyne*, Suppl. 188), Leiden/Boston/Köln, 143–161.
- Snodgrass (1971): Antony M. Snodgrass, *The Dark Age of Greece. An Archaeological Survey of the Eleventh to the Eighth Centuries BC*, Edinburgh.
- Snodgrass (1980): Anthony M. Snodgrass, *Archaic Greece. The Age of Experiment*, Berkeley/Los Angeles.
- Snodgrass (2000): Antony M. Snodgrass, „The uses of writing on early Greek painted pottery“, in: N. Keith Rutter / Brian A. Sparkes (Hg.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh, 22–34.
- Sparkes (1960): Brian A. Sparkes, „Kottabos. An Athenian after-dinner game“, *Archaeology* 13, 202–207.
- Squire (2016): Michael Squire (Hg.), *Sight and the Ancient Senses*, Milton Park/New York.
- Stähli (2009): Adrian Stähli, „Nackte Frauen“, in: Schmidt/Oakley, 43–51.

- Stein-Hölkeskamp (1989): Elke Stein-Hölkeskamp, *Adelskultur und Polisgesellschaft. Studien zum griechischen Adel in archaischer und klassischer Zeit*, Stuttgart.
- Steiner (2007): Ann Steiner, *Reading Greek Vases*, Cambridge.
- Steinhart (2003): Matthias Steinhart, „Literate and wealthy women in archaic Greece. Some thoughts on the ‚Telesstas‘ hydria“, in: Eric Csapo / Margaret C. Miller (Hg.), *Poetry, Theory, Praxis. The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford, 204–231.
- Steinhart (2012): Matthias Steinhart, „Zwei ‚Becher des Nestor‘ und der Zauber der Aphrodite“, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, Neue Folge 36, 7–37.
- Steinhart/Wirbelauer (2000): Matthias Steinhart / Eckhard Wirbelauer, „Par Peisistratou. Epigraphische Zeugnisse zur Geschichte des Schenkens“, *Chiron* 30, 255–289.
- Steinrück (1998): Martin Steinrück, „Un glyconien sur une amphore de Smikros“, *Mètis* 13, 187–189.
- Sutton (2000): Robert F. Sutton, „The good, the base, and the ugly. The drunken orgy in Attic vase painting and the Athenian self“, in: Cohen, 180–202.
- Teodorsson (2006): Sven-Tage Teodorsson, „Eastern literacy, Greek alphabet, and Homer“, *Mnemosyne* 59, 161–187.
- Thomas (1992): Rosalind Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge.
- Thomas (2021): Rosalind Thomas, „Writing and pre-writing in early archaic Methone and Eretria“, in: Parker/Steele 2021a, 58–73.
- Topper (2012): Kathryn Topper, *The Imagery of the Athenian Symposium*, Cambridge.
- Tsantsanoglou (2010): Kyriakos Tsantsanoglou, „Two obscene vase-inscriptions“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 173, 32–34.
- Tzifopoulos et al. (2012): Yannis Z. Tzifopoulos (Hg.) / Matthaïos Besios / Antonis Kotsonas, *Methone Pierias I*, Thessaloniki.
- Veblen (1899): Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of the Evolution of Institutions*, London/New York [reprint: Oxford/New York 2007].
- Vernant et al. (1984): Jean-Pierre Vernant et al., *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Paris/Lausanne.
- Vierneisel/Kaeser (1990): Klaus Vierneisel / Bert Kaeser (Hg.), *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*, München.
- Voigt (1971): Eva-Maria Voigt (Hg.), *Sappho et Alcaeus Fragmenta*, Amsterdam. [= Voigt]
- Von der Mühl (1926/1976): Peter Von der Mühl, „Das griechische Symposion“ (zuerst: Vortrag 1926), in: P. V. d. M., *Ausgewählte Kleine Schriften*, hg. von Bernhard Wyss, Basel 1976, 483–505.
- Wachter (1989): Rudolf Wachter, „Zur Vorgeschichte des griechischen Alphabets“ (mit Appendix: „Wie alt ist das griechische Alphabet?“), *Kadmos* 28, 19–78.
- Wachter (2001): Rudolf Wachter, *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*, Oxford.
- Wachter (2016): Rudolf Wachter (Hg.), *Potters – Painters – Scribes. Inscriptions on Attic Vases*, Kilchberg.
- Wachter (2021): Rudolf Wachter, „The genesis of the local alphabets of archaic Greece“, in: Parker/Steele 2021a, 21–31.
- Webster (1972): Thomas B. L. Webster, *Potter and Patron in Classical Athens*, London.
- Węcowski (2014): Marek Węcowski, *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*, Oxford.
- Węcowski (2017): Marek Węcowski, „Wine and the early history of the Greek alphabet. Early Greek vase-inscriptions and the symposion“, in: Clay et al., 309–328.
- Węcowski (2022): Marek Węcowski, „Aristocracy, aristocratic culture, and the symposium“, in: Laura Swift (Hg.), *A Companion to Greek Lyric*, Hoboken/Oxford, 62–75.
- Wehgartner (1992): Irma Wehgartner (Hg.), *Euphronios und seine Zeit*, Berlin.

- Wernicke (1890): Konrad Wernicke, *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen. Eine archäologische Studie*, Berlin.
- West (1982): Martin L. West, *Greek Metre*, Oxford.
- West (1989–1992): Martin L. West (Hg.), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Editio altera*, Vol. I–II (1971–1972), Oxford. [= West]
- Wilkins/Nadeau (2015): John Wilkins / Robin Nadeau (Hg.), *A Companion to Food in the Ancient World*, Oxford.
- Williams (1983): Dyfri Williams, „Women on Athenian vases. Problems of interpretation“, in: Averil Cameron / Amélie Kuhrt (Hg.), *Images of Women in Antiquity*, London/Sydney, 92–106.
- Williams (1992): Dyfri Williams, „Euphronios' contemporary companions and followers“, in: Denoyelle, 79–95.
- Williams (2009): Dyfri Williams, „Picturing potters and painters“, in: Oakley/Palagia, 306–317.
- Williams (2019): Dyfri Williams, „Villard and the Campana collection. Euphronios and Smikros“, in: Françoise Gaultier / Pierre Rouillard / Agnès Rouveret (Hg.), *Céramique et peinture grecques dans la Méditerranée antique, du terrain au musée. Hommage à François Villard*, Paris, 161–189.
- Woodard (2010): Roger D. Woodard, „Phoinikēia Grammata. An Alphabet for the Greek Language“, in: Bakker, 25–46.
- Woodard (2021): Roger D. Woodard, „Contextualizing the origin of the Greek alphabet“, in: Parker/ Steele 2021a, 74–103.
- Yatromanolakis (2001): Dimitrios Yatromanolakis, „Visualizing poetry. An early representation of Sappho“, *Classical Philology* 96, 159–168.
- Yatromanolakis (2007): Dimitrios Yatromanolakis, *Sappho in the Making. The Early Reception*, Cambridge, Mass./London.
- Yatromanolakis (2016): Dimitrios Yatromanolakis (Hg.), *Epigraphy of Art. Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*, Oxford.
- Zellner (2006): Harold Zellner, „Sappho's supra-superlatives“, *Classical Quarterly* 56, 292–297.

Abkürzungen

AVI	<i>Attische Vaseninschriften</i> (Datenbank)
BAPD	<i>Beazley Archive Pottery Database</i>
CEG	Petrus Allanus Hansen, <i>Carmina Epigraphica Graeca, Saeculorum VIII–V a.Chr.n.</i> , Berlin/New York 1983
DK	Hermann Diels / Walther Kranz, <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> , Bd. 1–3, 6. Auflage, Zürich 1951–1952
PMG	Denys Page, <i>Poetae Melici Graeci</i> , Oxford 1962
SEG	<i>Supplementum Epigraphicum Graecum</i>
Voigt	Eva-Maria Voigt, <i>Sappho et Alcaeus Fragmenta</i> , Amsterdam 1971
West	Martin L. West, <i>Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati. Editio altera</i> , Vol. I–II, Oxford 1989–1992

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1a–1b** Korinthischer Kolonettenkrater, Paris, Louvre E629, Fotos: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010268227> [Seite A und Detail von Seite A]
- Abb. 2a/2b/2c** Geometrische Kotyle, Ischia, Museo Archeologico di Pithecusae 166788 (Abb. 2a und 2c: nach Pugliese Caratelli 1996, Kat. 21, 192; Abb. 2b: nach Gigante *et al.* 2021, 4 Abb. 3) [Inschrift extra, Gefäß, Gefäß mit Inschrift/Umschrift]
- Abb. 3** Korinthischer Kolonettenkrater, Florenz, Museo Archeologico Nazionale 4198, Foto: Museo Archeologico Nazionale, Archivio Fotografico
- Abb. 4** Protokorinthischer Aryballos, London, British Museum 1885.0613.1, Foto: CC BY–NC–SA 4.0 / © Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-0613-1
- Abb. 5** Korinthischer Aryballos, London, British Museum 1865.12-13.1, Foto: CC BY–NC–SA 4.0 / © Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1213-1
- Abb. 6** Schwarzfigurige attische Amphora, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München SH 1562, Foto: Renate Kühling [Seite A]
- Abb. 7a–7b** Schwarzfigurige attische Bauch-Amphora, Paris, Louvre F2, Fotos: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal [Seite A und Seite B]
- Abb. 8** Rotfiguriger attischer Psykter, St. Petersburg, Hermitage B1650 (nach Furtwängler/Reichhold 1909, Tafel 63)
- Abb. 9** Rotfigurige attische Kylix, London, British Museum E38 = 1843.1103.9 (nach Furtwängler/Reichhold 1909, Tafel 73.2, Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg, <https://doi.org/10.11588/diglit.828#0017>)
- Abb. 10a/10b/10c** Rotfigurige attische Kylix, London, British Museum E38 = 1843.1103.9, Fotos: CC BY–NC–SA 4.0 / © Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-9 [Seite A/Seite B/Innenbild]
- Abb. 11a/11b/11c** Rotfiguriger attischer Kelchkrater, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München NI 8935, Fotos: Christa Koppermann und Renate Kühling [Seite A/Seite B/Detail von Seite A]
- Abb. 12a–12b** Rotfiguriger attischer Stamnos, Brüssel A717, Fotos: CC BY–MRAH / © ImageStudio Musées Royaux d’Art et Histoire, Bruxelles [Seite A und Seite B]
- Abb. 13a/13b/13c** Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora, Berlin 1966.19, Fotos: CC BY–SA 4.0, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, <https://id.smb.museum/object/676902/attische-halsamphora> [Seite A/Detail von Seite A/Detail von Seite B]
- Abb. 14** Schwarzfigurige attische Hydria, Warschau, Nationalmuseum 142333, Foto: Piotr Ligier, <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/486246>

- Abb. 15a/15b/15c** Rotfiguriger attischer Krater/Psykter, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München SH 2416, Fotos: Renate Kühling [Seite A/Detail von Seite A/Seite B]
- Abb. 16a–16b** Schwarzfigurige Kleinmeisterschale, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München 2167, Fotos: Renate Kühling [Seite A und Seite B]
- Abb. 17a–17b** Rotfigurige attische Strickhenkel-Amphora, Paris, Louvre G30, Fotos: © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010270176> [Halsbilder Seite A und Seite B]
- Abb. 18** Rotfiguriger attischer Psykter, St. Petersburg, Hermitage B1650 (nach Pasquier/Denoyelle 1990, Kat. 33, 165, Abb. unten) [Detail]
- Abb. 19a–19b** Rotfigurige attische Hydria, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek München SH 2421, Fotos: Christa Koppermann [Gesamt und Halsbild extra]
- Abb. 20** Rotfigurige attische Kylix, London, British Museum E41 = 1837.6-9.58, Foto: CC BY-NC-SA 4.0 / © Trustees of the British Museum, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1837-0609-58 [Innenbild]

Index

- Abenteurer 17, 126
Ägypten 10, 70, 71, 94
Agapa 54, 115
agonal, Agon 18 n.51, 19, 88
[siehe auch Wettkampf]
Agrigento 98
Aineta 39, 40, 42
Aischylos 60 n.9
Alkaios 62, 91, 96–99, 101, 102, 110, 120
– fr. 296b.1 Voigt 101
– fr. 322 Voigt 110
Alkman 30, 62
– fr. 19 *PMG* 30
Alphabet 7, 9, 13, 16, 17, 19, 33, 35, 58, 61, 83,
120, 125–127, 130
Ame 15 n.42, 36
Amphora 44–48, 84–89, 107–111, 115, 118
Anakreon 51, 52, 54, 62–66, 69, 71, 72, 91, 92
– fr. 356 *PMG* 63–66
– fr. 358 *PMG* 51, 52
andrōn 60
Antiphanes 94
aphrodisia 5, 61
Aphrodite 5, 7, 12, 13, 16, 18, 33, 51, 58–62, 83,
101, 120, 125, 130, 131
Apollon 75
Archilochos 62, 83, 91, 92, 94
Aristokratie, Aristokraten 3, 5, 11, 18, 19, 21, 25,
26, 33, 35, 59–61, 63, 73, 78, 82, 92, 100,
101, 105, 112, 119, 127
Aristophanes 63
Aristoteles 83 n.61, 99, 131
Artemis 75
Athen 4, 44, 48, 51, 52, 57, 62, 63, 66, 74, 78, 83,
100, 101, 107, 111, 112, 125, 130
Athenaios 63, 106
Attika, attisch 2, 9, 37, 44, 62, 94, 100, 106, 115
Aulos 48, 49, 54, 67–69, 71, 72, 75, 78, 79, 88, 89
Automenes 82

banauoi 20, 82 n.59, 112, 131
banquet couché 3, 30
Barbitos 97, 98, 107 n.50
Bassaride 64, 66

Beazley, John 109
Bildkünstler 5, 119
[siehe auch Vasenmaler]
Bisexualität 42, 44, 115, 129
Blickkontakt
[siehe *face-to-face*]
Bronze 33, 36
Burckhardt, Jacob 18 n.51
Busiris 70, 72

Caere 33
Choro 82
Cumae 15 n.42, 37

Damas 99, 101, 102
Damoanaktidas 101
Davidson, James 42
Denoyelle, Martine 115
Dentzer, Jean-Marie 3
Dichter 5, 16, 19, 43, 50, 51, 62, 63, 78, 83, 84,
89, 91, 92, 94, 98, 102, 103, 105–108, 110,
119, 126, 129–131
Dionysos 2, 5, 7, 18, 44, 45, 48, 51, 58–60,
62, 66, 69, 88, 89, 112, 120, 121, 123,
130, 131
Diphilos 94

Ekphantides 78, 82
Ekstase 48, 49, 62, 66, 69, 72, 75, 79, 130
Elite 3, 11, 17–20, 22, 26, 36 n.33, 61, 78
[siehe auch Aristokratie]
Entertainerinnen und Entertainer 23, 51, 59,
93, 106
Epiktetos 66–75, 91
Erato 39
Eretria 23, 127
Eris 119
Eros 43, 51, 52, 60
Etrurien 30, 33, 123
Euboia, euböisch 8, 9, 13, 19, 22, 23, 37, 126, 127
Euphronios 52–54, 74, 76–79, 82–84, 107–115,
117–119, 122, 123, 131
Euripides 64 n.20
Euthymides 118, 119

- Euthymos 23
- face-to-face* 32, 49, 75, 123
- Familie 26, 43, 129
- Foucault, Michel 43
- Frauen 21–23, 25–32, 36, 42, 44, 48–50, 59, 75, 94, 123, 127–130
- Frauennamen 33 n.25, 37, 41, 106, 115
- Gefäße 10, 11, 18, 21, 27, 28, 33, 35–37, 41, 54, 61, 62, 64, 74, 83, 94, 100 n.28, 103, 106, 126–128, 130
[siehe auch Amphora, Hydria, Krater, Oinochoe, Psykter, Salbgefäß(e), Stamnos, Trinkgefäß(e)]
- Gleichheit 21, 31, 32, 35, 49, 58, 128, 129
- Götterkulte 10
- Gold 10, 33, 35, 103, 105
- Greek Renaissance* 20
- Greek style* 18, 35, 36, 130
- Händler 8, 9, 17, 35, 126
- Hakesandros 22, 37
- Handwerker 19, 35, 58, 61, 72, 73, 82, 83 n.61, 110, 112, 119, 126, 131
- Handwerkernamen 72–74
- Hedreen, Guy 78, 82
- Heinemann, Alexander 2
- Hekamede 15
- Helike 82
- Herakles 70–72
- Hermaios 39
- Herodot 60 n.9, 94
– *Historien* 1.34 60 n.9
– *Historien* 2.135 94
– *Historien* 5.58 9 n.25
– *Historien* 9.75 111 n.60
- Hesiod 17, 111 n.61, 119, 120
– *Erga* 11–26 18 n.51
– *Erga* 25–26 119 n.90
– *Erga* 582–596 120 n.91
– *Theogonie* 22 119 n.89
- Hetäre(n) 29, 42, 44, 50, 52–54, 69, 93, 94, 100, 113–115, 117–119, 129
- Hetärennamen 15 n.42, 33 n.25, 37, 39, 41, 53 n.73, 54, 78, 82, 106, 113–115
- hetaira, hetairai* 22, 26, 27, 29, 32, 36, 59, 106 n.48, 129
- hetairos, hetairoi* 22, 27, 32, 59, 129
- Heterosexualität 50, 52, 54, 59, 60, 101, 129
- himeros* 12, 15
- Hipponax 92, 94
- Hobden, Fiona 2, 3
- Homer 5, 13–15, 17, 18, 21, 83
– *Ilias* 6.208 18
– *Ilias* 11.624–641 14, 15
– *Ilias* 11.784 18
– *Odyssee* 9.3–11 17
– *Odyssee* 22.344–349 17
- Homosexualität 43, 60, 101, 129
– männliche 3, 26, 43, 50, 54, 59, 112
[siehe auch Päderastie]
– weibliche 42, 43, 52, 54, 59, 113 n.68, 115
- hybris* 64, 66
- Hydria 94, 95, 106, 116, 117, 119
- Initiationsriten 25
- Inscription(en) 7, 8, 10–12, 14, 15, 17, 18, 21, 22, 36, 37, 39, 41, 42, 63, 74, 82, 83, 88, 91, 92, 100, 103, 105–107, 109–111, 125–128
- Ischia
[siehe Pithekoussai]
- Italien 10
- Ithaka 17
- jeunesse dorée* 100, 111
- Kachrylion 122
- kale* 93, 100, 101, 103, 105, 106, 115
- Kallistanthe 104–106
- kalos* 54, 93, 99–103, 109–112, 115, 120
- Kantharos 44
- Karthago 10
- Kerameikos 74, 112
- Kilikien 10
- Kithara 71
- Kleis 103, 105, 115
- Klinen 3, 16 n.44, 30, 32, 37, 48, 49, 75
- Knabenliebe
[siehe Päderastie]
- Kolonien
[siehe Siedlungen]

- Komödien 63, 78, 94, 115
 Komos 67, 97
 Konkurrenz 32, 35, 58, 89, 91, 99, 101–103, 108,
 110, 119, 128, 129
 [siehe auch Wettkampf]
 Korinth, korinthisch 6, 9, 30–34, 37, 39, 40, 44,
 73 n.43
kottabos 54, 109, 110, 113–115, 118, 119, 128
 Kränze 12, 13, 16, 32, 44, 68, 71, 107
 Krater 5, 6, 11, 18, 19, 30–34, 44, 53, 54 n.74, 65,
 74, 76–79, 82, 96–98, 106, 120, 121, 123, 130
 Krotalen 68, 69
 Kurtisane(n)
 [siehe Hetäre(n)]
kykeōn 15
 Kylix 66–68, 70, 71, 75, 122
- Leagros 54, 109–113, 115, 117
leisure class 3, 26
 Lesbos 51, 52, 91, 98, 103
 Leto 75
 Lieblingsinschriften 100
 [siehe auch *kalos* und *kale*]
 Lissarrague, François 2, 27, 28, 72
 Lydien 103
 Lyra 32, 88, 91, 107–110, 119, 123
 Lyrik 13, 50–52, 62, 63, 65, 75 n.50, 103, 106,
 107, 123
- Machaon 15
 Mänade(n) 66, 69, 72, 112, 120, 121, 123
 Männer (erwachsene) 23, 25, 28–32, 39, 48–50,
 59, 61, 75, 78, 101, 118, 127, 129, 130
 Männer (junge) 23, 28, 30, 48–50, 52, 54, 59,
 61, 68, 78, 79, 82, 101, 107, 115, 119, 123,
 129, 130
 Männerbund 26
 Männernamen 39, 78
 Makedonien 22, 127
male symposium 3, 5, 27, 44, 54 n.77, 59, 92, 93,
 113 n.67, 128
 Maske(n) 41, 62, 68, 130
 Maximos Tyrios 43
 Melas 78
 Metall 10, 14, 18, 33, 36, 48, 75, 110, 126
 Methone 10 n.27, 22, 36, 127
 Meticha 41
- Mika 115
 Mischung(en) 5, 7, 15, 16, 20, 21, 30–32, 58, 66,
 69, 72, 99, 126–128, 130, 131
 Mobilität 20, 63
 Mundschenk 14, 37, 48, 49, 63, 65, 72
 Murray, Oswyn 1, 2, 3, 18 n.52, 25–28, 35
 Musen 17, 22, 39
 Musik 17, 32, 49, 50, 58, 60, 69, 72, 75, 99, 119,
 128, 129
 Musikerinnen und Musiker 61, 93, 98, 110
 Musikinstrumente
 [siehe Aulos, Barbitos, Kithara, Krotalen,
 Lyra]
 Mykene 5
 Myrmidas 39
 Myrticha 41
- Nacktheit 32, 44, 48, 49, 53, 67, 69, 72, 88, 107,
 109, 113, 115 n.76, 118
 Nagy, Gregory 93
 Namen 4, 18, 22, 37, 39, 41, 74, 78, 82–84, 91, 92,
 94, 98, 105, 111, 115, 119, 125–128, 131
 [siehe auch Frauennamen, Handwerker-
 namen, Hetärenamen, Lieblingsinschriften,
 Männernamen]
 Nekropolen 10, 18
 Nestor 12–16, 83, 125
 „Nestorbecher“ 7–18, 20, 22, 23, 36, 37, 62, 83,
 125–128
 Nietzsche, Friedrich 18 n.51
 Normen 3, 4, 44, 50, 54, 57, 58, 62, 64, 65 n.23,
 70, 72, 84 n.64, 92, 111, 113 n.67, 119, 131
- Odysseus 17
 Oinantha 41, 42
 Oinochoe 11, 36, 48, 71
 Opfer 70, 71
 Ovid 94
- Päderastie 26, 43, 44, 100, 111–113
pais 63, 64, 100, 103, 105, 109, 115
 Palästra 111 n.61
 Palaisto 54, 114, 117
 Parfümgefäß(e)
 [siehe Salbgefäß(e)]
 Penelope 17
 Pheidiades 82

- Phemios 17
 Phiale 48, 49
 Phintias 116–119
 Phönizier, phönizisch 8–10, 61, 126
phorbeia 68, 71
 Phryx 39
 Pierien 22
 ‚Pioniere‘ 74, 84, 107, 117, 119
 Pithekoussai 7–10, 14, 17–20, 22, 23, 35–37, 62, 125, 126
 Platon 26, 43, 49 n.64, 51 n.70, 57, 83 n.61, 131
poikilla 92
 Polis 20, 28, 57
 Polykrates 51
 Poseidon 73 n.43
poterion 12, 13
 Priamel 102, 103
 Promiskuität 51, 60, 101
 Prostitution 27, 42, 52, 129
 Psykter 53, 54 n.74, 112–115, 118
 Pylos 14
 Python 66–72, 74
- Reziprozität 49
 Rhode 82
 Rhodopis 94
 Rhodos 7
 Risiko 16, 19, 35, 60, 61, 108, 128
 Rivalität 52, 119, 120
 [siehe auch Konkurrenz]
 römisch 43, 48, 55, 106, 107
 Rollentausch 54, 62, 66, 128, 130
- Sänger 17–19, 73, 75, 99, 107, 110, 119, 120
 Saiteninstrument(e) 39 n.41, 71, 75, 89, 97–99
 [siehe auch Barbitos, Kithara, Lyra]
sakkos 69, 72, 118
 Salbgefäß(e) 11, 37, 39, 41
 Samos 51, 63
 Sandalen 52, 123
 Sappho 4, 43, 50–52, 62, 63, 65, 89, 91, 93–99, 102, 103, 105–108, 112 n.61, 115, 119, 120, 123, 129, 131
 – fr. 1.20 Voigt 119 n.89
 – fr. 16.1–4 Voigt 102
 – fr. 36 Voigt 107
 – fr. 57 Voigt 123 n.97
- fr. 71.1 Voigt 115 n.77
 – fr. 132 Voigt 103
 – fr. 137 Voigt 99 n.24
 Sardinien 10
 Satyr(n) 44, 84–89, 112
 Schönheit 4, 12, 13, 16, 54, 64, 65, 89, 91, 93, 100–103, 106, 108, 115, 120, 127, 131
 [siehe auch *kalos* und *kale*]
 „schon wieder“ (*dēute*) 51, 52, 64–66
 Schmitt Pantel, Pauline 2, 28–30
 Schreibkunst 13, 17–19, 126
 Schrift 9, 13, 16–18, 20–22, 37, 39, 61, 62, 66, 72–74, 78, 88, 126, 127, 130
 [siehe auch Alphabet]
 Schurtz, Heinrich 25, 26
 Sekline 54
 Selino 39
 Selinunt 41
 Shapiro, Alan 111
 Siedlung(en), Siedler 7, 10, 19, 20, 22, 35–37, 125, 126
 Signatur(en) 19, 53, 66, 72–74, 78, 79, 84, 88, 91, 106, 112, 126, 127
 Silber 11, 33, 35
 Sizilien 41, 98, 110, 123
 Sklave(n) 15, 59, 61, 63, 67, 74, 103, 105
 Skyphos 22, 53
 skythisch 64, 65
 Smikra 54, 113–115, 117, 119
 Smikros 78–82, 84–89, 112, 114
 Sokrates 43, 51
 Sphortos 39
 Spiel 4, 14, 16, 20, 22, 28, 35, 52, 54, 58, 61–63, 83, 88, 91, 106, 110, 125, 128, 130, 131
 Sprecherrolle 14, 22, 41, 62
 Stamnos 78–82
 Status 19, 26, 28, 32, 35, 42 n.49, 55, 61, 65, 66, 74, 83, 101, 103, 128, 129
 Steiner, Ann 70
 Steinrück, Martin 88
 Syko 78
synaisthesis 60
 Syrien 10
- tainia* 41, 44, 99
 Tanz 68, 69, 72, 82, 84
 Tataie 15 n.42, 37, 38

- Teos 51, 63
 Terpaulos 88
 Theater 62, 130
 Theognis 57
 Theron 39
 Thodemos 78
 thrakisch 66
 Thymokrates 23, 37
 Tierfell 64 n.21, 66, 69, 71, 72
 Tlempolemos 119
 Töpfer 19, 22, 35, 36, 44, 61, 66, 72–74, 83, 115, 119, 126, 130
 Trinkgefäß(e) 7, 11–15, 19, 21–23, 32, 36, 37, 48, 53, 63, 74, 104–106, 110, 123, 125, 130
 [siehe auch Kantharos, Kylix, Phiale, Skyphos]
 Troja 14
 Tsantsanoglou, Kyriakos 88
- Vasen-Inventarnummern der Illustrationen
 – Berlin, Antikensammlung
 SMPK 1966.19 (Abb. 13a/13b/13c) 84–89
 – Brüssel, Musées Royaux d'Art et Histoire
 A717 (Abb. 12a–12b) 79–82
 – Florenz, Museo Archeologico Nazionale
 4198 (Abb. 3) 33 n.25, 34, 37 n.40, 39, 44
 – Ischia, Museo Archeologico di Pithecusae
 166788 (Abb. 2a/2b/2c) 7–9, 12
 – London, British Museum
 1837.6–9.58 = E41 (Abb. 20) 122, 123
 1843.1103.9 = E38 (Abb. 9 und Abb. 10a/10b/10c) 66–75
 1865.12–13.1 (Abb. 5) 39, 40
 1885.0613.1 (Abb. 4) 37, 38
- München, Staatliche Antikensammlungen
 1562 (Abb. 6) 44, 45
 2167 (Abb. 16a–16b) 104, 105
 2416 (Abb. 15a/15b/15c) 94 n.15, 96–99, 120, 121
 2421 (Abb. 19a–19b) 116–119
 8935 (Abb. 11a/11b/11c) 74–79, 82
 – Paris, Musée du Louvre
 E629 (Abb. 1a–1b) 5, 6, 30, 31, 37, 44
 F2 (Abb. 7a–7b) 46–48
 G30 (Abb. 17a–17b) 107–111, 115, 118
 – Sankt Petersburg, Hermitage
 B1650 (Abb. 8 und Abb. 18) 53, 112–115
 – Warschau, Nationalmuseum
 142333 (Abb. 14) 94, 95, 97, 98, 106
- Vasenmaler 2, 19, 29, 36, 44, 52, 61, 62, 66, 69, 71, 72, 74, 78, 82–84, 88, 91, 92, 94, 100, 103, 106, 110, 112–115, 117, 119, 123, 126, 130, 131
- Veblen, Thorstein 26
 Vernant, Jean-Pierre 2
- Waffen 10, 32, 84, 126
 Warburg, Aby 1
 Węcowski, Marek 2, 3, 21 n.58
 Weihungen 73 n.43, 83
 Wettkampf 18, 20, 21, 32, 110, 128, 131
- Xenophanes 57
- Zeus 5

