

Sven Drühl, **Komisches in der antiken Kunst**. Kerber Verlag, Bielefeld 2008. 287 Seiten mit 109 Abbildungen, davon 2 farbig.

Dass das Komische eine wichtige Rolle im Leben der griechischen und römischen Antike spielte, lehren nicht zuletzt die überlieferten Komödientexte und die zahllosen Reste steinerner Theaterbauten des Mittelmeerraums. Seiner bildlichen Dimension in der antiken Kunst widmen sich, besonders in den vergangenen Jahren, verschiedene Detailuntersuchungen, etwa von

Alexandre Mitchell (*Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour* [Cambridge 2009]) oder John R. Clarke (*Looking at Laughter* [Los Angeles 2007]). Das Phänomen des Komischen für die gesamte antike Kunst ins Auge zu fassen, gleicht angesichts der Fülle an Bildern aus jeder Epoche und Landschaft einer herkulischen Aufgabe, insbesondere wenn es daran geht, die Stücke in ihren Zeit-, Gesellschafts- und Nutzungskontext einzubetten. Eben jenes Ziel hat sich Sven Drühl für seine handliche Monografie gesetzt.

In seinem Fall verspricht eine solche Studie allerdings fruchtbare Anstöße für die archäologische Forschung. Der Verfasser weckt die Zuversicht, manchen Kunstwerken »unter dem Blickwinkel des Komischen eine neue oder zusätzliche Bedeutung« (S. 26) abzurufen. Denn: Der Autor ist selbst Künstler und möchte »mit dem Blick des Kunsthistorikers die Antike unter dem Fokus des Komischen« (S. 26) betrachten. Man ist auf eine frische und handwerklich versierte Untersuchung gespannt.

Drühl nimmt also »das bisher weitgehend vernachlässigte Phänomen des Komischen« (S. 9) in der griechischen und römischen Kunst ins Visier, mehr noch: Er begibt sich auf die Suche nach den »Wurzeln« des Komischen, das in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts schon fest verankert sei. Daher setzt sich der Verfasser im ersten Kapitel »Kunst und Komik« (S. 9–28) wider Erwarten nicht etwa mit dem theoretischen Gerüst des Komischen in der Antike auseinander oder den möglichen Gattungen und Kontexten seiner einstigen Anwendung, vielmehr durchstreift er die heutigen Spielarten des Komischen in der bildenden Kunst. So ließe sich – unabhängig von Zeit und Raum – »der Stellenwert für die Kunst [...] erahnen« (S. 9). Greift man in der Monografie voraus, so sieht sich Drühl am Ende in seiner Suche bestätigt. Auf S. 276 resümiert er, dass »das Komische in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts [...] kein primär modernes Phänomen« ist, »sondern Konsequenz einer Entwicklung seit der Antike«. Es wird deutlich, dass der Autor das Komische nicht im Spiegel des lebensweltlichen Kontexts der Antike verstehen will, sondern primär versucht, dessen antike Existenz an sich zu markieren – aber der Reihe nach.

Zunächst führt Drühl in die einschlägige Begrifflichkeit ein, die er anhand von Kunstwerken des zwanzigsten Jahrhunderts genauer erläutert. Am häufigsten griffen Künstler die Mittel der Parodie auf, um die Stücke anderer Kollegen, ein bestimmtes Genre, etwa das Selbstporträt, oder Kunsttheorien »durch Mischung verschiedener Kontexte« (S. 13) zu verfremden. Der Autor gewährt hier aufschlussreiche Einsichten in das Oeuvre zeitgenössischer Künstler. Wo nun ist der Bezug zur Antike? Diese Frage stellt sich der Verfasser kurzerhand selbst und entgegnet: Es ist das Komische als »Ausdruck einer anthropologischen Konstante« (S. 24). Hierin ist ihm nur zuzustimmen, dass das Komische ein ständiger Wegbegleiter des Menschen ist und war. Doch erst wenn seine Ziele und Inhalte im Spiegel einer bestimmten Gesellschaft erfasst sind, lassen sich relevante Aussagen

über dessen Funktion treffen, denn es ist anzunehmen, dass das Komische in allen genannten Aspekten auch einem historischen Wandel unterworfen ist.

Der Autor schlägt einen anderen Weg ein, der auf der ausgesuchten Rezeption der Forschungsliteratur basiert. Keines der zitierten Werke ist weniger als zehn Jahre alt, manche Monografien und Artikel spiegeln zudem nicht den jüngsten Forschungsstand wider. Entgegen Drühls Einschätzung, die Forschung habe das Komische in der Antike sträflich vernachlässigt, haben sich einige jüngere wie ältere Arbeiten damit beschäftigt, die der Autor ungenannt lässt (in Auswahl: V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* [Oxford 1993]; H. P. Foley, *The Comic Body in Greek Art and Drama*. In: B. Cohen [Hrsg.], *Not the Classical Ideal* [Leiden, Boston und Köln 2000] 275–311; D. Wannagat, »Eurymedon eimi«. In: R. von den Hoff / St. Schmidt [Hrsg.], *Konstruktionen von Wirklichkeit* [Stuttgart 2001] 51–71; A. G. Mitchell, *Humour in Greek Vase-Painting*, *Rev. Arch.* 2004, 3–33). Drühl umgeht dieses Defizit, indem er sein Buch unter folgende Disposition stellt: Ziel sei es nicht, eine archäologische oder philologische Untersuchung vorzulegen und dafür »den jeweils aktuellen Forschungsstand zu berücksichtigen« (S. 26). Auch will er keine stil- oder motivgeschichtliche Abhandlung schreiben, sondern aus kunstwissenschaftlicher Sicht mit den Methoden der Ikonographie und Ikonologie sowie der »historischen Anthropologie (soziale Einbettung, Zeitdiagnose, etc.)« (S. 26) das Komische aus den antiken Werken extrahieren. Dies stimmt bedenklich, da etwa eine soziale Einbettung auch auf einer Auswertung schriftlicher und bildlicher Quellen fußt, welche der Autor später in seiner Bildanalyse nur stellenweise unternimmt. Ferner kann die »Motivgeschichte« aufzeigen, welche spezifischen Intentionen die Wiedergabe eines Bildthemas zu welcher Zeit verfolgt. Durch den Vergleich mit dem normativen Motiv lässt sich die Zielrichtung einer karikierenden Darstellung entlarven. Gerade hierbei spielt die stilistische Beurteilung eine nicht zu unterschätzende Rolle. Erst wenn die Normgestalt der Figuren einer Kunstlandschaft oder eines Künstlers definiert ist, lässt sich erkennen, ob ein dargestellter Körper tatsächlich abnorm gebildet ist.

Bevor Drühl sich daran macht, anhand von Beispielen dem Komischen in der antiken Kunst auf die Spur zu kommen, stellt er ein Kapitel zu »Theoretischem« (S. 31–48) vorweg. Darin listet der Autor die seines Erachtens wichtigsten Phänomene, die unter das Komische fallen, auf und erklärt sie: »Begriffe wie Humor, Witz, Satire, Parodie, Karikatur, Ironie und Lachen« (S. 31). Dabei räumt der Verfasser ein, dass sich diese Begrifflichkeiten formal und inhaltlich überlagern. Die Satire sei etwa »stets gesellschaftskritisch« (S. 37) und nähere sich dadurch der Karikatur an, die wiederum den »Zweck der gesellschaftlichen und politischen Kritik« (S. 35) verfolgt. Strukturell ähneln sich zudem Satire und Parodie: »Beide arbeiten mit dem Prinzip der detailverschobenen Nachahmung« (S. 37), wobei letztere jedoch nicht notgedrungen einem moralischen Impetus untersteht. Die

Satire bediene sich überdies »z. T. der Ironie, Parodie oder Karikatur«. Die Erläuterungen der verschiedenen Phänomene leuchten zunächst ein, hätten aber deutlicher voneinander abgegrenzt werden können. So ist die Parodie ein Verfahren, das ein bekanntes Bildthema und deren Protagonisten durch die Abänderung der Figurenkonstellation beziehungsweise der Identität degradiert. Die Karikatur hingegen ist ein ikonographisches Mittel, das körperliche oder physiognomische charakteristische Züge verfremdet. Grundsätzlich entsteht Komisches aus der Inkongruenz oder »Doppelsinnigkeit von Gegebenheiten und Vorstellungen« (S. 32), wie es auch der Autor anmerkt. In jedem Fall kann etwas aber nur dann komisch sein, wenn man emotional unbeteiligt ist (K. Schwind, Komisch. In: K. Barck [Hrsg.], *Ästhetische Grundbegriffe III* [Stuttgart 2001] 378). Für die Ironie gilt dies beispielsweise nicht. Darüber hinaus ist das Komische an sich ein Phänomen, das philosophiehistorisch immer in Spannung zum Lächerlichen diskutiert wird (Schwind a. a. O. 332 f.). Einfach formuliert: Das Lächerlichmachen ist bössartig, das Komische ist gefällig und wohlwollend – in diesem Punkt steht es dem Begriff der Satire entgegen. Drühl erwähnt diese Unterscheidung nur im Fußnotenapparat (S. 38 Anm. 32). Sie hätte vielleicht aufgezeigt, mit welcher Stoßrichtung und in welchem gesellschaftlichen Kontext antike komische beziehungsweise zum Lachen reizende Kunstwerke eingesetzt wurden – ein Umstand, der im analytischen Teil zu kurz kommt, freilich auch weil der Autor die Bedeutung der antiken Kontexte des Komischen weitgehend ausblendet.

Anschließend setzt sich Drühl mit den Funktionen des Komischen auseinander (S. 40–46), indem er die einschlägigen neuzeitlichen Theorien vorstellt und beurteilt. Ihm gelingt hier ein knapper, umfassender Überblick, den er in soziale, psychologische und philosophische Funktionen unterteilt – eine Gliederung, die in einigen Aspekten verunklärt, da der Verfasser zum Beispiel die Katharsis- oder Ventilfunktion des Komischen und seines Effekts, des Lachens, in zwei der drei Abschnitte behandelt. Ebenso bespricht er im Unterkapitel »Philosophische Funktionen« (S. 44) die »Kontrasttheorie«, die im Grunde die Inkongruenz »von Gegebenheiten und Vorstellungen« (S. 32) beschreibt, die Drühl schon zuvor als Kern des Komischen anführte. Inwiefern sie eine philosophische Funktion erfüllt, bleibt dabei unklar, obgleich angemerkt wird, dass das Komische auch »philosophische Denksysteme« oder »politische Weltanschauungen« hinterfragen kann. Hier werden aber Funktionsweise und Intention des Komischen unbedacht vermischt.

Im folgenden Kapitel »Antike« (S. 51–83) geht der Autor nun auf das antike Theoriengebäude zum Komischen und Lächerlichen ein. Er begibt sich hierfür auf einen kurzen Streifzug durch die antike Literaturgeschichte von Homer über Platon und Aristoteles bis Cicero, der in der gebotenen Kürze die zentralen Überlegungen sehr prägnant wiedergibt. So definiert Platon etwa das γελοῖον als einen schlechten Zustand, der aus der eigenen

Unkenntnis resultiert (Plat. Phil. 48c–49c). Dies äußere sich, wenn jemand meint, schöner oder tugendhafter zu sein, als er ist. Zu solchen Personen zählten einerseits die Starken, die reich und mächtig sind, und andererseits die Schwachen, die arm und machtlos sind. Von Ersteren gehe Gefahr aus, da sie sich, falls sie verlacht werden, wehren und rächen können. Den Schwachen ist dies nicht möglich; daher sind sie γελοῖοι. Der Verfasser verwendet für γελοῖον den deutschen Begriff des Lächerlichen, den es geglotten hätte, genauer zum Komischen abzugrenzen. Denn die griechischen Philosophen verwenden γελοῖον je nach Kontext entweder in der Bedeutung »lächerlich« oder »komisch«. Letzteres ist nur auf der Theaterbühne, beim Symposion oder in der Abgeschlossenheit eines kultischen Raums der Fall. Eine solche Unterscheidung hätte im Analyseteil vielleicht die antiken Wirkungsbereiche des Komischen aufgezeigt. Drühl will mit diesem Abschnitt jedoch darlegen, dass die antike Literatur alle Spielarten und Wirkungsweisen des neuzeitlichen Komischen kennt und widerspiegelt – und Selbiges will er ja der antiken Kunst zuschreiben. Um diese Annahme zu bestärken, fügt der Autor eine kurze Abfassung zur griechischen Komödie und zum Satyrspiel hinzu, besonders um deren Stoßrichtungen vorzustellen, wie im Fall der Alten Komödie die »Verspottung und Karikierung von einflussreichen Politikern der Polis« (S. 61), und um deren Ziele zu verdeutlichen, etwa »soziale und psychische Katharsis« (S. 60) zu schaffen. Der Autor spricht das Theater auch an, um zu zeigen, wie »stark das Komische im antiken Alltag [...] verankert ist« (S. 60). Der Kontext solcher Aufführungen war aber das Fest, das vom lebensweltlichen Alltag zeitlich und räumlich abgegrenzt war.

Als nächstes widmet sich der Verfasser dem »Bild des Künstlers in der Antike« (S. 73–81), genauer seiner gesellschaftlichen Stellung, und nimmt damit einen interessanten Blickwinkel ein. Wie es sich teilweise aus Drühls Überblick ergibt, reflektieren die positivistischen Schriftquellen nur bedingt die antike Realität (s. Der Neue Pauly VI [1999] 884–890 s. v. Künstler sowie 919–923 s. v. Kunstinteresse [A. A. Donohue]). Der Autor arbeitet aber auf einen ganz bestimmten Aspekt hin: Im gewandelten Weltbild des Hellenismus begannen die Künstler womöglich unter dem Eindruck eines »veränderten Selbstverständnisses«, komische Elemente in ihre Werke aufzunehmen. Denn »der Freiraum zur Entwicklung persönlicher künstlerischer Eigenarten oder Freiheiten« war »nie größer als in der Umbruchszeit [sic!] des Hellenismus« (S. 80). Dies hätte den Künstlern nun auch einen sozialen wie wirtschaftlichen Aufstieg ermöglicht. Vielmehr noch: Das Komische in der antiken Kunst sei ein »Zeichen für die keimende Emanzipation und Individualität« (S. 80). Dass schon in vorhellenistischer Zeit Künstler und Handwerker ein ansehnliches Vermögen anhäufen konnten und »für Griechenland von ›Genie‹ oder ›individualistischem Künstlertum‹ und dgl. nirgends die Rede sein« kann, hat Hanna Philipp plausibel gemacht (Handwerker und bildende Künstler in der griechischen Gesellschaft.

In: H. Beck / P. C. Bol / M. Bückling [Hrsg.], Polyklet [Mainz 1990] 93 f. 100).

Anschließend geht Drühl die »Analyse von Werken der bildenden Kunst der Antike« an (S. 84–261). Dafür unterscheidet er drei Typen, die sich »aus dem Material ergaben« (S. 88): erstens Darstellungen des Lachens, die nicht unbedingt Lachen erzeugen sollten, zweitens »Darstellungen von komischen Begebenheiten [...], komischem Aussehen oder ungewöhnlichen Zusammenstellungen«, die vorrangig »der gesellschaftlichen Unterhaltung« dienen, und drittens Werke, »aus denen man einen speziellen Künstlerhumor ablesen kann«, und solche, die Traditionen, Normen und Werte in der Kunst wie in der Gesellschaft verhöhnen. Und: »quasi private Künstlerscherz«, die »lediglich der Belustigung dienen« (S. 88), aber nicht die Intentionen der anderen Stücke dieser Gruppe verfolgen. Es ist nicht klar, weshalb der Verfasser den Künstlerscherz nicht seinem zweiten Typus zuweist; leider wird der Begriff nicht definiert oder die Frage nach der Rolle der Auftraggeber diskutiert. Prinzipiell richten sich die drei Typen stark nach Drühls Typologie der modernen komischen Werke. Diese Schablone auf die antike Kunst zu legen, birgt die Gefahr, die »Kategorien« der Lebenswirklichkeit griechisch-römischer Zeit zu verfehlen, zumal er selbst anmerkt, dass »die abstrakten Typen [...] in der Realität nicht in Reinform, sondern vielmehr in Mischformen« (S. 89) vorkommen.

Vor die eigentliche Analyse schiebt der Autor zwei Vorüberlegungen ein: Als Erstes bespricht er »komische Statuetten« beziehungsweise »Spott-Statuetten« (S. 91–97), gemeint sind Bronze- oder Terrakottafigurinen der hellenistischen Zeit, die häufig als Karikaturen oder Grotesken betitelt werden. Für diesen Abschnitt referiert Drühl hauptsächlich archäologische Arbeiten (P. Zanker, Die trunkene Alte [Frankfurt 1989]; N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit [Berlin 1994]) und erläutert deren wichtigste Thesen, etwa dass antike Gesellschaften die chaotische Triebkraft des Komischen auch zur Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung instrumentalisieren konnten; oder dass gemäß Zanker die abnormen Statuetten an die armseligen Gestalten erinnerten, »die sich bei den Festen der Reichen versammelten und [...] durch ihre verwachsenen Körper einen unwiderstehlichen Lachreiz ausübten« (S. 92 f.). Den Deutungen geht leider keine Beschreibung der Figurinen voraus; der Leser kann sie daher nicht am Material nachvollziehen. In seiner zweiten Vorüberlegung widmet sich der Verfasser den Satyrn (S. 100–103). Er unternimmt hier die sinnvolle Einschränkung, im Folgenden nur solche Bilder zu besprechen, in denen Satyrn in ihnen unüblichen Kontexten auftreten, zum Beispiel »in Ausübung menschlicher Tätigkeiten« (S. 103). Gleichzeitig schickt er voraus, dass die dionysischen Trabanten Beispiele für alle drei Typen liefern – er versucht jedoch nicht mehr, diesen auffälligen Umstand mit Wesen und Stellenwert der Satyrn in den griechischen Gesellschaften abzugleichen und zu erklären (vgl. etwa A. Heinemann in: T. Hölscher [Hrsg.],

Gegenwelten [Leipzig 2000] 312–349; R. M. Schneider in: ebenda 351–389).

Drühl wendet sich schließlich den einzelnen Beispielen seiner Typologie zu. Für Typus 1 führt er basierend auf den Arbeiten von Hedwig Kenner (Lachen und Weinen in der griechischen Kunst [Wien 1960]) und Carl Sittl (Die Gebärden der Griechen und Römer [Leipzig 1890]) vor allem lachende Satyrn in Gestalt hellenistischer Statuen an, die aus »Mangel an Selbstbeherrschung« (S. 107, nach Kenner) die Zähne zeigen. Deren »schelmisches Grinsen« (S. 107) deutet er als »Zeichen von Wohlbehagen« oder »zur Verdeutlichung eines apotropäischen Kontextes«. Abgesehen von dem etwas sorglosen Umgang mit dem Begriff »apotropäisch« erklärt Drühl nicht, welche Negativkonnotationen grinsende Figuren in der Antike zum Ausdruck brachten (C. Maderna, Städel-Jahrb. 20, 2009, 7–54).

Unter Typen 2 und 3 hat der Autor vor allem griechische Vasenbilder und Gefäße, ferner Ton- oder Bronzestatuetten, aber auch Beispiele römischer Wandbilder und Mosaik zusammengeführt. Dabei ist es ihm gelungen, eine repräsentative Auswahl an Werken besonders aus klassischer und hellenistischer Zeit zu treffen. Darin liegt der besondere Wert seiner Arbeit. Allerdings handelt er sie weder chronologisch noch nach Gattungen geordnet ab. Nur sehr selten nennt er die Datierung oder den Fund- und Aufbewahrungsort. Zwar ist nahezu jedes Stück in Abbildung wiedergegeben, doch leider sind die sehr kleinen Bilder zumeist von geringer Qualität.

Drühl bietet im Analyseteil seiner Typen 2 und 3 für mehrere Stücke erfrischende Erklärungen hinsichtlich deren komischer Mechanismen, so für die Bronzefigurine eines mageren Mannes, der wie Herakles mit einer Keule gegen die Hydra ausholt – bei der es sich aber um seinen Penis handelt. Die Figur »beschreibt das Ringen gegen die Wollust und Triebhaftigkeit, der Herr zu werden ein oberstes Ziel der antiken [...] Diätetik war« (S. 146). Diese Statuette ordnet der Autor seiner Gruppe der Mythenparodien (Typus 3) zu, unter der er etwa in einem schönen Überblick auch Parodien des Bildthemas »Ödipus und die Sphinx« in der griechischen Vasenmalerei auflistet. Programmatisch für viele seiner Deutungen geht er aber über die Feststellung, es handle sich um »eine Verunglimpfung des Mythos« (S. 134), nicht hinaus. Als weiteres Beispiel für diese Gruppe ist das bekannte Wandbild aus der Masseria di Cuomo in Pompeji angeführt, das die Flucht von Äneas mit Askanianus an der Hand und seinen Vater Anchises auf der Schulter in traditionellem Motiv zeigt – mit dem Unterschied, dass die Protagonisten hunds-köpfig sind! Der Verfasser zählt das Bild zu »Karikaturen mit politischem Inhalt« (S. 237). Es sei eine politische Parodie (S. 142) auf die Tatsache, dass sich unter anderem »die Kaiser [sic] Caesar und Augustus [...] rühmten, vom tugendhaften Helden Aeneas abzustammen« (S. 139). Jüngst verknüpft Clarke (a. a. O. 151 f.) die Darstellung ebenfalls mit der Abneigung pompejanischer Bürger gegenüber Augustus' dynastischen Bestrebungen. Doch im Unterschied zur öffentlichkeitswirksam vorgetragenen kritischen Stoß-

richtung moderner Karikaturen stellt Clarke deutlich den Kontext des Zerrbildes heraus: »It's an intragroup situation, where transgression occurs in a highly specific yet controlled setting. The [...] friezes come from the inner rooms of the house« (a. a. O. 230).

Unter Typus 2 bespricht der Verfasser das Bild dreier Satyrn auf einer attisch-rotfigurigen Amphora des Charmidesmalers in Boston (Nr. 76.46B; 460–440 v. Chr.) – der eine trägt einen Papposilen auf dem Rücken, der dritte Satyr fasst letzteren am Schweif und trabt hinterher. Drühl erwähnt, dass die Darstellung an das Motiv der Flucht aus Troja erinnere, doch »allein aus dieser Parallelität des Tragemotivs auf eine Aeneas-Parodie zu schließen [anders Mitchell a. a. O. 224f.], wäre übereilt, weshalb hier begründbar wiederum nur Typ 2 der komischen Kunst vorliegt« (S. 115). Er bleibt aber eine Begründung schuldig.

Insgesamt weist die Einteilung von Typus 3 in diverse Untergruppen (Mythen-, Götter-, Menschen- sowie Alltagsparodien, karikierte Stereotype der Komödie, ethnische Karikaturen, solche mit politischem Gehalt und Darstellungen abnormer Hässlichkeit) Inkonsistenzen auf. Beispielsweise wenn Drühl das berühmte Schaleninnenbild des vermuteten Äsop mit übermäßigem Kopf und hässlicher Physiognomie, der ins Gespräch mit einem Fuchs vertieft ist (Vatikanische Museen 16552, um 440 v. Chr.), als Alltagsparodie »auf die pädagogische Situation der damaligen Zeit« (S. 194) bestimmt. Denn es ist »nicht bloß ein Bürger [...] vielmehr [...] ein Denker oder Philosoph gemeint« (S. 193). Im Abschnitt »Darstellungen abnormer Hässlichkeit« (S. 243–257) stellt er eine Reihe von ähnlich proportionierten Männern in der klassischen Vasenkunst vor, die mit Bürgerstock und Himation bekleidet sind. Hier nennt er dann ebenfalls »das Stereotyp des ausgehungerten Philosophen« (S. 244).

Ferner führt Drühl unter Typus 2 die hellenistische Bronzestatue eines zwergenhaften Tänzers an, den er als »Dickbauchtänzer« (S. 121) bezeichnet. Dabei beschreibt er basierend auf Cornelia Isler-Kerényi (in: J. Christiansen / T. Melander [Hrsg.], *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Kopenhagen 1987 [Kopenhagen 1988] 269–277) die Ikonographie dieser verrenkten Tänzer, die jedoch allein auf Darstellungen in der archaischen Vasenmalerei Bezug nimmt. Ungenaue Beschreibungen finden sich häufiger, wie im Fall eines Kabirenbechers, auf dem ein Waffenläufer, zwei kleinwüchsige Ringer und physisch abnorme, aber nicht zwergenhaft proportionierte Boxer dargestellt sind. Der Autor beschreibt jedoch alle als »extrem kleinwüchsige« (S. 199). Oder im Fall des Sokratesporträts, dessen Original nach 387/386 v. Chr. entstanden sein dürfte: Anders als angegeben sind dem Philosophen zwar silensartige Züge zu eigen, aber er besitzt keine spitzen Ohren (S. 255). Für seine Besprechung dieses Bildnisses beruft sich der Verfasser im Großen und Ganzen auf Paul Zankers Deutung (*Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der Kunst* [München 1995] 38–45). Sokrates' Gesicht sei bewusst als Gegensatz zum Ideal der Kalokagathia konstruiert, um das herrschende

Wertesystem zu hinterfragen. Nach Ansicht von Drühl vermittelt der Künstler (!) »mit seinem Werk kritische Inhalte [...] ein Beispiel für hintergründigen, bewusst eingesetzten Künstlerhumor« (S. 256). In welcher Hinsicht das Bildnis indes eine »subtile Einarbeitung des Komischen« (S. 254) offenbart, erklärt er nicht.

Am Ende sieht sich Sven Drühl bestätigt. Die Kategorien moderner Theorien zum Komischen finden sich auch in der Antike wieder. Da er aber seine Interpretationen nicht im Spiegel der jeweiligen antiken gesellschaftlichen Verhältnisse oder des Gebrauchskontextes gewinnt, bleiben seine Zuweisungen vage. Vielmehr bricht er die modernen Phänomene des Komischen auf die antike Kunst herunter. Zu Beginn legt er die Betonung auf die neuzeitliche Künstlerparodie – »etwa auf ein Genre, einen Stil oder auf das Gesamtwerk eines Künstlers«. Doch letztlich ließe sich dies »für die Antike kaum nachweisen« (S. 265). An ebenjenem Punkt werden die größten Zweifel deutlich, dass, wie Drühl annimmt, die Wurzeln der neuzeitlichen komischen Kunst wirklich in der Antike liegen.

Heidelberg

Karin Schlott