

Alexander HEINEMANN, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mä-naden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, 787 S., 352 s/w-Abb.

Mit „Der Gott des Gelages“ legt Alexander Heinemann ein, im wahrsten Sinne des Wortes, Opus Magnum vor, das nicht nur seiner materiellen Gestalt, sondern auch seines Inhalts wegen als Schwergewicht unter den archäologischen Publikationen bezeichnet werden kann. Gleich zu Beginn sei der ausgefeilte, abwechslungsreiche und kreative Duktus hervorgehoben, mit dem Heinemann seine „Segelflotte der Gedanken“ (Wilhelm Busch) steuert und den Leser elegant durch die Untiefen wissenschaftlicher Akribie lotst. Das reich illustrierte Werk ist in acht Teile gegliedert, die sich unterschiedlichen Aspekten dionysischer Bildwelten widmen. Es wird von einer Liste der besprochenen Gefäße sowie Indices abgeschlossen.

In der Einleitung definiert der Verfasser Forschungsgegenstand und Fragestellung seiner Untersuchung: Ihm ist es darum zu tun, den „sinnhaften Bezügen nachzugehen, die zwischen Gefäß [attischem Trinkgeschirr] und Bildschmuck [Darstellungen des Weingottes und seiner Entourage] bestehen“, und diese nicht nur als Reflex, sondern als aktives Element der „pragmatischen und kommunikativen Prozesse“ attischer Symposionskultur zu deuten (S. 18). Dieses Programm wird in Teil I „Attisches Bildgeschirr. Kontexte der Verwendung und Betrachtung“ in einen größeren theoretischen und forschungsgeschichtlichen Rahmen gespannt. Sehr nützlich ist hier die Zusammenstellung der vielfältigen Zeugnisse, die Informationen zum sozialen Status der potentiellen Nutzer von bemalter Keramik liefern und mit dem hartnäckigen Paradigma der ‚Luxusware‘ aufräumen.

In Teil II „Gestalt als Zeichen“ werden die ikonographischen Merkmale des Weingottes und seines männlichen Gefolges zwischen Kontinuität und Wandel vorgestellt: Während archaische und frühklassische Darstellungen einen bärtigen Gott mit prunkvollem Chiton und Himation zeigen, stellen die Vasenbilder des späteren 5. Jahrhunderts einen jugendlich bartlosen Dionysos im makellosen ‚Adamskostüm‘ zur Schau. Heinemann legt dar, dass diesen Veränderungen in der äußeren Erscheinung keine inhaltliche Neubewertung des rauschhaften Gottes zu Grunde liegt, sondern lediglich ein Wandel der Ausdrucksformen, in denen die *habrosynē*, jener „outrierte Habitus des kultivierten Wohllebens“ (S. 101), Gestalt annimmt. Die nur vorsichtig formulierten Bezüge zwischen Gelage-Ikonographie und zeitgenössischen Moden hätten durchaus noch deutlicher herausgearbeitet werden können, betreffen sie doch die zen-

trale Frage nach dem wechselseitigen Rezeptionsverhalten zwischen Bild und Betrachter. Bei den Ausführungen zur Ikonographie der Satyrn durchdringt der Autor die polyvalente Semantik zentraler Bildchiffren zur Kennzeichnung der Mischwesen – etwa Stupsnase und Stirnglatze – und ersetzt deren in der Forschungsliteratur häufig anzutreffende Deutung als Zeichen von Alterität durch das Konzept der „tolerablen Abweichung“ (S. 151), wie sie sich auch – wenn gleich seltener und in abgemilderter Form – in zeitgleichen Darstellungen von Symposiasten und Komasten findet.

Teil III widmet sich dem Thema „Krachende Liebschaften“, wobei die Avancen der lüsternen Satyrn gegenüber den Mänaden erwartungsgemäß den größten Raum einnehmen. Während die schwarzfigurigen Bilder noch ein harmonisches und sogar von gelegentlichen Liebeleien versüßtes Beisammensein schildern, erfährt die Beziehung mit Einsetzen des rotfigurigen Stils eine agonale Wendung. Zu Recht erteilt Heinemann der immer wieder vorgebrachten Interpretation eine Absage, wonach dieser Wandel mit einem Identitätswechsel der involvierten Frauen – erst willige Nymphen, dann widerspenstige Mänaden – zu erklären sei.¹ Mit Hilfe schriftlicher und bildlicher Belege zeigt er auf, dass die Bezeichnungen „Nymphe“ und „Mänade“ lediglich unterschiedliche Aspekte der Frauen in den Vordergrund stellen: begehrenswerte Jugend und Schönheit auf der einen, dionysische Ekstase auf der anderen Seite. Die in der rotfigurigen Keramik einsetzende ‚Verweigerung‘ seitens der Mänaden ist denn auch keineswegs im Sinne satyresken Scheiterns zu deuten, sondern lässt sich – analog etwa zur wehrhaften Thetis und den flüchtenden Frauen in Verfolgungsszenen – als Bildchiffre für wünschenswertes weibliches Sexualverhalten lesen, das keine Rückschlüsse auf Erfolg oder Misserfolg der männlichen Annäherungen zulässt: „Die erotischen Beziehungen von Satyrn und Mänaden entwickeln sich mithin entlang derselben Vorstellungen, die auch für andere Verbindungen prägend sind“ (S. 185). Amen! Nur Dionysos scheint hier eine Ausnahme zu bilden: In krassem Gegensatz zu der Vehemenz der Satyrn steht die Leichtigkeit, mit welcher der Weingott höchstselbst seine Favoritin Ariadne um den Finger wickelt. Der bereits bei der Analyse der äußeren Erscheinung konstatierte Gegensatz zwischen dem betörend lässigen Dionysos und seinem vor Geilheit geifernden Gefolge findet somit in der visuellen Inszenierung ihrer amourösen Abenteuer seine Entsprechung.

¹ Pace A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik* (Berlin 1999) 175-179. – Eine ähnliche Auffassung unterstellt der Autor auch Susanne Moraw, die m.E. aber differenzierter auf die Problematik eingeht: S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs* (Mainz 1998), z.B. 100.

In Teil IV geht Heinemann den „Darstellungen von Darbietungen“, genauer, den auf attischem Trinkgeschirr hergestellten Bezügen zur Gattung des Satyrspiels auf den Grund. Nach einer kurzen Zusammenfassung der mit den Giuliani'schen Begriffen „philodramatisch“ und „ikonozentrisch“ umrissenen Forschungspositionen zum Verhältnis zwischen Bild und Drama wendet sich der Autor mit guten Gründen von der leidigen Frage nach der Abhängigkeit der Vasenbilder von konkreten dramatischen Mythenfassungen ab und konzentriert sich stattdessen auf die hochspannenden Fälle, in denen „die Bühne selbst zum Gegenstand des Bildes“ (S. 236) wird. Die Darstellungen von Satyrn als Gaukler, von Schaustellerinnen in Satyr-Kostümen und von Dionysos als Zuschauer lassen sich als verblüffend direkte Kommentare zur symposialen Unterhaltungsindustrie lesen: „Die Unmittelbarkeit, mit der die Bilder attischen Trinkgeschirrs in den Raum ihrer Benutzer hineinwirken, ist hier mit Händen zu greifen“ (S. 246).

In Teil V „Geschichten zum Gelage“ werden Darstellungen ausgewählter dionysischer Mythen sowie ihre möglichen Funktionen und Deutungsangebote innerhalb des Symposions diskutiert. Das große Interesse, das der Rückführung des Hephaistos in den Olymp von den Vasenmalern und ihrer Kundschaft im 6. und 5. Jahrhundert entgegengebracht wird, erklärt Heinemann mit der Gehbehinderung des Schmiedegottes: „Die Einbindung ausgerechnet des fußlahmen Hephaistos in dieses hochmotorische Ritual [des Komos] wird für den antiken Betrachter der augenfälligste Zug der Darstellungen gewesen sein“ (S. 272). Die Deutung hinkt: Wäre das Handicap das entscheidende Kriterium für die Beliebtheit der Bilder, hätte man sich nicht mit zarten Verweisen (Hephaistos auf dem Esel reitend oder von Dionysos gestützt) begnügt.² Auch können des Autors Zweifel an Cornelia Isler-Kerényis These nicht geteilt werden, nach der das Einsetzen der Rückführungsbilder in Attika mit dem Rückruf der attischen Handwerker durch Solon in Verbindung steht.³ Mit der Übergabe von Baby Dionysos an die Nymphen, Amymone am Brunnen (die eigentlich keine Amymone ist), Prometheus und schließlich Marsyas werden weitere Mythenstoffe aus dem Umkreis des Dionysos behandelt, die sich innerhalb der attischen Vasenmalerei besonderer Beliebtheit erfreuen. Zu Recht sucht Heinemann die Funktion der Mythenbilder nicht allein in der Wiedergabe bestimmter Narrative, sondern legt ihre auf unterschiedlichsten Ebenen wirksamen Bezüge zum attischen Vorstellungshaushalt frei, die vom Betrachter erst in ei-

² An der daraus abgeleiteten Schlussfolgerung, in der Einbindung des Hephaistos manifestiere sich die integrative Macht des Dionysos (und damit des Weines), ist hingegen nichts auszusetzen – sie ist aber auch nicht neu, s. etwa R. Seaford, *Dionysos* (London 2006) 30-32.

³ Das Einsetzen der Bilder folgt zeitlich zu dicht auf dieses historische Ereignis, als dass der Zusammenhang ernstlich in Frage gestellt werden könnte; s. C. Isler-Kerényi, *Dionysos in Archaic Greece. An Understanding through Images*, RGRW 160 (Leiden 2007) 90f.

nem aktiven Prozess der Sinnstiftung erschlossen werden mussten. Sein grundsätzlicher Ansatz, die Bilder auf attischem Trinkgeschirr „an der Schnittstelle zwischen kollektiven Wertvorstellungen und sozialer Praxis“ (S. 324) zu verorten, wird in diesem Kapitel besonders deutlich.

Der „Neue Sitten lernen“ betitelte Teil VI untersucht die seit der Spätarchaik vereinzelt und in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts dann gehäuft auftretenden Bilder von Satyrn, die in die Rolle von Kriegern, Handwerkern oder Bürgern schlüpfen und damit lebensweltliche Handlungszusammenhänge usurpieren. Den in der älteren Literatur anzutreffenden Begriffen „Vermenschlichung“ oder „Verbürgerlichung“ setzt Heinemann ein Modell entgegen, das die satyresken Rollenspiele den Ausdrucksmodi „Travestie“, „Parodie“ und „Persiflage“ zuordnet und deutlich besser geeignet ist, um den zum Teil sehr unterschiedlichen Wirkweisen und Funktionen der vermeintlichen Vermenschlichungsprozesse auf die Spur zu kommen. Auch hier argumentiert der Verfasser, dass Bilder in erster Linie den Diskurs über Begehren und Triebhaftigkeit bedienen: So liefert der Satyr, der anstelle von Schild und Schwert mit Weinschlauch und Trinkhorn bewehrt einen auf der Lauer liegenden Peltasten persifliert, nicht nur einen ironischen Kommentar zur kriegerischen *aretē* im 5. Jahrhundert, sondern thematisiert durch die Attribute zugleich das der Figur des Satyrs inhärente Laster der Zügellosigkeit. Die Bilder sind damit in zweifacher Hinsicht an die Erfahrungswelten der sie betrachtenden Symposiasten geknüpft.

Teil VII „Den Festgott feiern“ befasst sich einerseits mit Darstellungen dionysischer Rituale auf attischer Keramik sowie andererseits mit den Bildwelten auf Gefäßen, die auf den Kult des Weingottes bezogen werden können (der Autor unterscheidet hier zwischen „bildimmanenten und außerbildlichen Indizien“, S. 430).⁴ In die erste Kategorie fallen einige Vasenbilder, die Dionysos mit einer nicht näher bestimmbareren Frau in einem hochzeitlichen Setting zeigen und immer wieder auf die bei den Anthesterien gefeierte Heilige Hochzeit zwischen dem Weingott und der Basilinna bezogen wurden. Zu Recht betont Heinemann, dass eine klare Benennung der weiblichen Figur als Ariadne oder Basilinna sowie davon ausgehend eine Deutung der Bilder als mythisch-narrativ oder lebensweltlich-rituell nicht möglich ist und wohl auch nicht inten-

⁴ Ausgerechnet bei den gleich zu Beginn des Kapitels behandelten sog. Schaukelszenen wird nicht klar, warum diese auf die *Aiōra* zu beziehenden Darstellungen überhaupt besprochen werden, wo doch der Autor selbst an der immer wieder postulierten Beziehung zwischen *Aiōra* und Anthesterien „begründete Zweifel“ anmeldet (S. 435). Der einzige Bezug der Schaukelbilder zu Dionysos ist m.W. der Berliner Skyphos, auf dem ein Satyr die Schaukel des Mädchens anstößt: rf. Skyphos, Berlin F 2589, BAPD 219002, ARV² 1301.7; vgl. S. Schmidt, Rhetorik der Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005) 179.

diert war. Als dezidiert mit dem Kult des Dionysos in Verbindung stehende Gefäßform ist der Chous zu verstehen, der bei einem Trinkwettbewerb während der Anthesterien benutzt wurde. Die auf diesen Kannen einsam ihrer Wege ziehenden Komasten, die auch die Gestalt eines Satyrn oder des Dionysos selbst annehmen können, deutet der Verfasser überzeugend als Reflex auf konkrete Festpraktiken, welche im Gegensatz zum gemeinschaftlichen Weingenuss beim Symposion auf die Trinkfestigkeit des Einzelnen fokussiert waren. Die auf Süßigkeiten, Spielzeug und Tiere versessenen Menschenkinder auf den Miniaturchoen interpretiert er anschließend als „paradigmatische Pendants“ zu den triebgesteuerten Satyrn auf den großformatigen Kannen und mithin als kindliche Entsprechung einer „genussorientierte[n] Haltung“ (S. 484). Ein gewisser semantischer Nexus zwischen Satyrn und Kindern als gleichermaßen instinktgeleiteten Wesen ist zwar kaum zu bestreiten, erklärt aber weder das Aufkommen der Miniaturgefäße oder ihre häufige Dekoration mit Kinderdarstellungen noch deren spezifische Funktion bei den Anthesterien.⁵ Die Rezensentin wüsste zu gerne, wie sich Heinemann die konkrete Einbindung der „bei dieser Gelegenheit besonders zu ihrem Recht kommenden Kinder“ (S. 486) beim Choenfest vorstellt und hofft auf Erleuchtung in Form eines weiteren Artikels.

Nach dem treffend mit „codino“ (S. 505) bezeichneten Teil VIII zu Darstellungen von Satyrkindern als in zweifacher Hinsicht triebgesteuerten Wesen fasst der Autor zum Schluss noch einmal die wesentlichen Thesen seiner Arbeit unter vier Aspekten zusammen: 1) Nicht Theater oder Ritus, sondern das Symposion selbst ist der gedankliche Steinbruch, aus dem sich das Gros der Bilder auf Gelagegeschirr bedient. 2) Die in diesem Bildrepertoire zum Ausdruck kommende Beschäftigung mit mannigfachen Formen sinnlicher Begierden und deren Befriedigung ist eng mit den Erfahrungswelten der Betrachter verflochten. Bilder von Dionysos und seiner Entourage sind „keine Darstellungen numinoser Entitäten, sondern Ausdruck sozialen Denkens“ (S. 521). 3) Die Figur des Satyrn ist deshalb auch nicht als außerhalb der Gesellschaft stehendes Gegenbild zu verstehen, sondern präsentiert bürgerliche Verhaltensweisen *in extremum*, die innerhalb des Symposions – aber auch im Kult des Weingottes – durchaus ihren Platz hatten. 4) Die dionysischen Bildwelten auf Gelagegeschirr des späten 6. bis frühen 4. Jahrhunderts kreisen zwar stets um die „konstituierenden Elemente kollektiv erlebter Festlichkeit“ (S. 526), vollziehen zugleich aber einen deutlichen Wandel von einer „übersteigerten Stilisierung drastischer Gegensätzlichkeiten“ (S. 529) in den Jahren um 500 v. Chr. über eine Phase der Beru-

⁵ Die lange vorherrschende Interpretation, die Choenkännchen seien bei einem Initiationsfest für Dreijährige im Rahmen der Anthesterien zum Einsatz gekommen, hat der Autor bereits an anderer Stelle hinterfragt, s. ThesCRA V (2005) 352 s.v. *Kultgeräte/Chous* (A. Heinemann); vgl. Schmidt a.O. (Anm. 4) 201-206.

higung und Dämpfung um die Jahrhundertmitte hin zu einer metaphorischen, bisweilen gar allegorisierenden Bildsprache im späten 5. Jahrhundert. Aus diesem Wandel der Bildkonventionen lässt sich die Geschichte des Genusses rekonstruieren, welche ihrerseits – wenn auch nur mit Vorbehalten – in die politische, soziale und historische Kultur des klassischen Athen eingebettet werden kann. Und damit findet diese lesenswerte ‚Genussgeschichte‘ ihr Ende.

Ein buchstäblich ‚schwerer‘ Schönheitsfehler offenbart sich in der Korpulenz des Werkes, die im Wesentlichen auf zwei Ursachen zurückzuführen ist: Erstens neigt Heinemann bisweilen dazu, von einer bewundernswerten Differenzierungsfrage in einen wortreichen Relativismus abzudriften. Dieses Abschwächen der eigenen Position hat der Autor nicht nötig, sind seine Deutungen – zumindest innerhalb des von ihm gewählten diskursanalytischen Ansatzes⁶ – doch fast immer überzeugend und stringent. Zweitens ist hier ein Stilist am Werk, der sich nicht mit der knappen Wiedergabe seiner Ergebnisse begnügt, sondern selbige in eine von rhetorischen Stilmitteln überbordende Sprache zu hüllen bestrebt ist.

Nun eignet sich das Werk dank der sinnvollen Gliederung sowie der umfassenden Indices zwar hervorragend, um kapitel- oder abschnittsweise gelesen zu werden, doch ist eine solche Form des Gebrauchs sehr bedauerlich. Denn wie immer ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile: Das Hauptverdienst der Arbeit besteht darin, den vielfältigen Interdependenzen zwischen Bild, Gefäß und Betrachter auf unterschiedlichen Ebenen nachzuspüren und darauf aufbauend die mannigfachen Möglichkeiten der konzeptuellen wie performativen Einbindung des Gelagegeschirrs in die kulturelle Praxis des Symposions zu rekonstruieren. Dieser Leitgedanke gerät durch die Fülle der Relativierungen und Einschränkungen sowie die Vielzahl der argumentativen Nebenstränge, geistreichen Bemerkungen und wortgewandten Formulierungen bisweilen aus dem Fokus.

Andererseits führen gerade die übersprudelnde Erzählfreude und die sich mit dionysischer Kraft Bahn brechende Formulierungslust des Autors dazu, dass sich das Buch trotzdem so flüssig liest und bis zur letzten Seite unterhaltsam und anregend bleibt. Liebhaber gewitzter Neologismen werden bereitwillig den Ausführungen zu satyresken Frisuren als Teil eines „trichosemantischen

⁶ Nicht immer konnte die Rezensentin Heinemanns grundsätzlicher Stoßrichtung folgen, die Bilder in erster Linie innerhalb ihres performativen Wirkungsraumes (i.e. des Symposions) zu untersuchen und ihre kultur- und sozialhistorische Kontextualisierung zugunsten einer primär bildimmanenten Interpretation in den Hintergrund treten zu lassen. Dies betrifft das grundsätzliche Problem, was Bilder zu leisten imstande sind und welche Fragen die Klassische Archäologie an sie stellen sollte.

Systems“ (S. 135) oder zum Aulos als „strumento non grato“ (S. 312) folgen; Freunde des Wortspiels das „*tête-à-bête* einer Mänade und eines nackten Satyrn“ (S. 397) oder die Zusammenhänge zwischen „*glans* und Glatze“ (S. 112) zu schätzen wissen; Verehrer eines metaphernreichen Sprachstils sich an den „auf dem Schlachtfeld der Lust gefallenen Satyrn“ (S. 194) erfreuen sowie die „akademische[n] Vogelscheuchen“ goutieren, die laut Heinemann „nach den Lumpen mangelnder Reflexion und dem klammen Stroh der Zirkularität riechen“ (S. 60). Mit seiner Methode der „thick description“ (S. 530 Anm. 1199) gelingt Heinemann mitunter sogar die Quadratur des Kreises, nämlich die Schöpfung kurzweiliger Bildbeschreibungen: etwa wenn von einer flüchtenden Mänade die Rede ist, deren um die Schultern flatterndes Rehfell „wider alle Gesetze der Physik der Eilenden vorausspring[t]“ (S. 183). Oder von dem „knieweich tappenden Dionysos“, der seiner Ariadne in „demonstrativ unangestregter Weise“ nachstellt (S. 216). Kurzum: Heinemann hat hier nicht nur eine Studie zu dionysischen Gelageszenen vorgelegt, sondern auch ein Manifest gegen lakonische Nüchternheit im Wissenschaftsbetrieb.

Dr. Viktoria Räuchle
Universität Wien
Institut für Klassische Archäologie
Franz-Klein-Gasse 1
A-1190 Wien
E-Mail: viktor.raeuchle@univie.ac.at