

Gegen die Norm? Lachen im Medium antiker Bilder

Rolf Michael Schneider

Mit den Paradoxien, Abgründen und Ambivalenzen des Lachens sind die Menschen je nach Zeit, Kultur und sozialem Kontext immer wieder unterschiedlich umgegangen¹. Das gilt nicht nur für das reale Verhalten der Menschen, sondern auch und gerade für Sprache, Text und Bild. Als Klassischer Archäologe interessieren mich vor allem die Bilder: Wer hat wie, warum und in welchen Kontexten im Medium der Bilder der antiken Kulturen von Griechenland und Rom gelacht? Bevor ich diesen Fragen nachgehe, gilt es, verschiedene theoretische und methodische Voraussetzungen zu bedenken. Zunächst einmal geht es um Bilder aus uns grundsätzlich fremden und nur sehr partiell bekannten Kulturen. Es handelt sich um Bilder, die etwa zwischen 2600 und 1800 Jahren vor unserer Gegenwart entstanden sind. Diese Fremdheit schafft Abstand und ermöglicht eine zweigleisige Versuchsanordnung: einerseits eine überschaubare Menge an Bildern, die in der Regel ohne konkreten historischen Kontext auf uns gekommen ist; andererseits eine kulturgeschichtliche Analyse, die das komplexe Spektrum der mit dem Lachen verbundenen Phänomene zu berücksichtigen erlaubt. Historische Schärfe gewinnt diese Versuchsanordnung dadurch, dass im archaischen Griechenland des 6. Jahrhunderts v. Chr. erste Ansätze einer Ikonographie des Lachens entstanden: zum ersten Mal im Horizont einer Bildkultur überhaupt. Unter dieser Perspektive blicken wir auf den folgenreichen Anfang der Geschichte des Lachens im Medium der antiken Bilder – und damit auf die kulturellen, gesellschaftlichen und medialen Rahmenbedingungen, unter denen sich Bilder des Lachens im antiken Griechenland und später in Rom entwickelt haben.

1 Weiterführende Literatur zum Lachen, die ich hier voraussetze: Morreall, 1983; Schneider, 2004, S. 127–128; Garfitt/McMorran/Taylor, 2005.

Mediale Differenzen: Lachen im Text und Bild

Um die medialen Eigengesetzlichkeiten der Bilder genauer beschreiben zu können, blicke ich zunächst auf die Texte. Bei ihrer Analyse wähnen wir uns auf vergleichsweise sicherem Boden, wenigstens vordergründig. Die Texte überliefern zahllose Äußerungen über Formen des Lachens und Typen von Lachenden². Die Bedeutung der Texte unterstreicht, dass sie mit der ersten schriftlichen Überlieferung in Griechenland beginnen und aus allen historischen Räumen der Antike stammen, angefangen von dem unauslöschlichen Gelächter der Götter bei Homer bis hin zum christlichen Lachverbot bei den Kirchenvätern³. Grundbegriffe wie Lächeln, Grinsen und Lachen, auf die ich mich hier beschränke, scheinen uns in ihrer abgrenzenden Beschreibungspotenz dabei hinreichend genau. Doch hier stoßen wir bereits auf erste Schwierigkeiten, denn die Begriffe entstammen Kontexten, die in ihrer Quantität und Qualität bisher kaum gesammelt, geschweige denn systematisch analysiert und interpretiert worden sind. Aber auch die Begriffe selbst sind schillernd, obwohl sie zunächst scheinbar klare Kategorien anbieten. So unterscheidet das Griechische sprachlich zwischen γελάω („lachen“) und μειδιᾶω („lächeln“), ähnlich wie etwa das Englische zwischen *to laugh* und *to smile*⁴. Anders ist es im Lateinischen. Hier entspricht der Sprachgebrauch eher dem Deutschen: *ridere* bezeichnet mit einer Sprachwurzel sowohl „lächeln“ wie auch „lachen“⁵. Damit ziehen das Lateinische und Deutsche zwei unterschiedlich wahrgenommene und bewertete Ausdrucksformen sprachlich eng zusammen. In diesem Zusammenhang können wir schwer abschätzen, welche zusätzlichen, abweichenden und überlappenden Bedeutungen μειδιᾶω, γελάω und *ridere* in einem spezifischen Lebenskontext annehmen

2 Arnould, 1990; Clarke (2007). Besonders profitiert habe ich hier von den Überlegungen bei Halliwell, 1991; Halliwell, 2008.

3 Homer: Burkert, 1960; Levine, 1983; Colakis, 1986; Golden, 1990; Dillon, 1991; Halliwell, 1991, S. 281–282; Meier, 2002, S. 789–794; Halliwell, 2008, S. 51–99. – Kirchenväter: Iε Goff, 2004; Halliwell, 2008, S. 471–516.

4 γελάω: Frisk, 1960, S. 294–295. – μειδιᾶω: Frisk, 1970, S. 193–194. Zusammenfassend: Halliwell, 2008, S. 520–529.

5 Zu „lächeln“, „grinsen“ und „lachen“: Schlaefer, 1987.

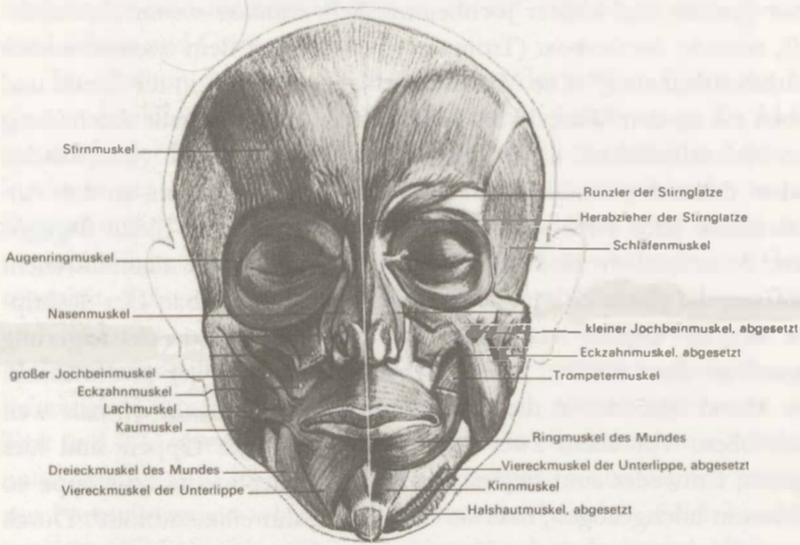


Abbildung 1

Muskelbild des menschlichen Gesichts.

konnten – und welche nicht⁶. Solche Ungenauigkeiten auf der Ebene der Sprache führen zu methodischen Unschärfen, vor allem dann, wenn wir einen bestimmten Begriff einem bestimmten Mimikmuster zuordnen wollen. Für meine Untersuchung ergibt sich daraus die Anforderung, die Begriffe von Lächeln, Grinsen und Lachen möglichst pragmatisch zu definieren. Ich möchte sie daher unterschiedlich einsetzen, je nachdem, auf welcher Ebene ich sie anwende, entweder bei der *Bild-Beschreibung* oder der *Bild-Deutung*.

Auf der Ebene der *Bild-Beschreibung* lassen sich Lächeln, Grinsen und Lachen durchaus voneinander absetzen, auch wenn die Grenzen fließend sind⁷. Lächeln und Grinsen äußern sich in der Realität allein im Gesicht und stimmen im mimischen Grundmuster weitgehend überein. Dieses wird vornehmlich von vier Muskeln erzeugt, die seitlich der Mundwinkel liegen (Abb. 1), dem *musculus zygomaticus maior* und

6 Unter dem Begriff des Grinsens finden sich im Internet unterschiedlichste Ausdrucksbilder: http://www.fotosearch.de/bilder-fotos/grinsen_1.html

7 Auf der semantischen Ebene grenzen sich diese Begriffe anders ab.

minor (großer und kleiner Jochbeinmuskel), *musculus risorius* (Lachmuskel), *musculus buccinatorius* (Trompetermuskel) und dem *musculus caninus* (Mundwinkelheber)⁸. Die Muskeln ziehen die Lippen in die Breite und heben sie an den Winkeln an. Gleichzeitig kommt es zur Ausbildung von Nasolabialfalten, die in das seitliche Wangenfleisch einschneiden und es dadurch vorwölben. Dabei können Lachgrübchen, an den Augenwinkeln auch Krähenfüße entstehen. Die Stirnhaut bleibt dagegen glatt. Beim Lächeln sind die Lippen geschlossen oder allenfalls leicht geöffnet, die obere Zahnreihe ist in der Regel unsichtbar. Der deskriptive Begriff *Grinsen* bezeichnet eine deutliche Ausdruckssteigerung gegenüber dem *Lächeln*. Beim Grinsen ziehen die vier Lachmuskeln den Mund betonter in die Breite und an den Winkeln oftmals weit nach oben. Vor allem zwei Ausdrucksformen der Lippen sind hier typisch: Entweder sind sie fest geschlossen oder ist die Oberlippe so vehement hochgezogen, dass sie die obere Zahnreihe entblößt⁹. Durch die starke Anspannung des Trompetenmuskels schneiden die Nasolabialfalten tiefer ein und bilden sich weitere Hautfurchen. Außerdem verengen sich die Lidspalten merklich. Am stärksten ist dieses Mimikverhalten beim *Lachen* ausgeprägt, vor allem durch den häufiger weit geöffneten Mund. Auf dieser Grundlage erlauben es die drei mimischen Grundmuster Lächeln, Grinsen und Lachen, wichtige Merkmale ihres spezifischen Ausdrucksverhaltens im Gesicht deskriptiv zu erfassen. Indes: Wir ahnen schon die Schwierigkeiten der Zuordnung der vielen mimischen „Grenzfälle“ im Bild, die keinem dieser Grundmuster genau entsprechen¹⁰. An dieser Stelle kommt meine zweite Ebene ins Spiel, die der Bild-Deutung. Um nicht immer wieder neue Kategorien für vermeintliche Grenzfälle eines Lächelns, Grinsens oder Lachens einführen zu müssen, fasse ich die drei Ausdrucksbeschreibungen unter dem Oberbegriff des Lachens zusammen. Ausschließlich auf der allgemeinen Ebene der Bild-Deutung bezeichnet Lachen alle Ausdrucksformen zwischen Lächeln, Grinsen und Lachen¹¹. Auf der Ebene der Bild-Beschreibung charakterisiert das Lachen hingegen die

8 Bammes, 1997, S. 421–425, Abb. 499–500. Animierte Bilder zu den Bewegungen der einzelnen Muskeln: <http://flexicon.doccheck.com/>.

9 Anders Furrer, 1978, S. 13, der diese Mimikformel dem Lächeln zurechnet.

10 Dazu Schlaefer, 1987, S. 389, Abb. 1–2.

11 Schlaefer, 1987.

stärkste Ausmodellierung der Mimik, die in Grundzügen zugleich auch das Lächeln und Grinsen prägt.

Im Medium der Texte ist das Interesse der antiken Eliten am Lachen in faszinierender Dichte und Vielschichtigkeit bezeugt. Im Medium der Bilder hingegen klafft hier eine kaum zu übersehende Leerstelle, die in der Forschung bisher jedoch meistens ausgeblendet wurde. Darstellungen des Lachens sind selten. Sie bezeichnen einen ikonographischen Sonderfall, auch in Hinblick auf ihre thematische Heterogenität. Schon aus diesen Gründen ist es methodisch ratsam, Text und Bild nicht unkritisch aufeinander zu beziehen, sondern sie zunächst einmal getrennt, d. h. als gleichrangige historische Zeugnisse zu behandeln¹². Nur so lassen sich Differenzen wie Kongruenzen von Text und Bild klar(er) definieren und dann in einem nächsten Schritt – unter bewusster Wahrung ihrer jeweils komplexen und oftmals paradoxen Formulierungen – historisch aufeinander beziehen. Mich beschäftigt daher im Folgenden die Frage: Warum gehen die beiden Medien in ihrer Auseinandersetzung mit dem Lachen so verschiedene Wege?

Ein wichtiger Grund dafür liegt in der medialen Eigengesetzlichkeit des Bildes, konkret in dem grundsätzlichen Problem der Darstellbarkeit von Lachen. Das fängt bei der Schilderung der Mimik an und hört bei der Darstellung des Körperverhaltens auf. Mimisch so ähnliche Affektäußerungen wie Lächeln und Grinsen möglichst eindeutig im Bild darzustellen, ist schon per se schwierig. Weitere Hürden schaffen die unterschiedlichen Möglichkeiten der formalen Ausdrucksdifferenzierung in verschiedenen Bildgattungen, vom bemalten Tongefäß bis hin zur lebensgroßen Skulptur. Dasselbe gilt für das Lachen. Häufig lässt es sich etwa vom Ausdruck des Singens und Schreiens nicht eindeutig absetzen. Noch schwieriger ist es, das komplexe Körperverhalten beim Lachen bildlich umzusetzen. Bekanntermaßen ist in der menschlichen Realität des Lachens unweigerlich der ganze Körper betroffen – in bezeichnendem Gegensatz zum Lächeln und Grinsen (Abb. 2)¹³. Je nach Stärke des Lachens kommt es hier zu heftigen kon-

12 Dazu grundlegend Mitchell, 1986; Giuliani, 2003, S. 9–37. Wichtig außerdem: Brandt, 1999; Scholz, 2000; Waldenfels, 2001; Giuliani, 2006.

13 Koestler, 1964, S. 28–32, 55–63; Boston, 1974, S. 19–27; Furrer, 1978, S. 114–116; Heinrich, 1980, S. 12–13, 23–24; Plessner, 1970; Arnu, 2006, S. 37 mit Abb.

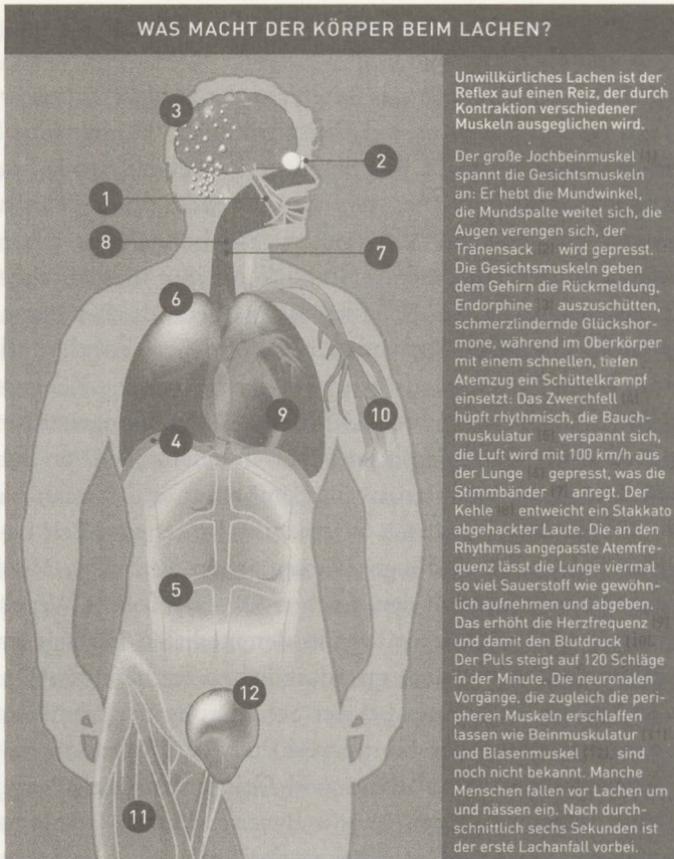


Abbildung 2

Süddeutsche Zeitung. Wissen (September/Oktober 2006): „Was macht der Körper beim Lachen?“¹⁴

vulsivischen Bewegungen. Die Muskulatur von Schultergürtel, Rumpf und Gliedmaßen wird mehr oder weniger intensiv mitinnerviert. Zugleich verändert sich die Atemfrequenz, die sich in kurze expiratorische Stöße auflöst und Luft mit bis zu 100 km/h aus der Lunge herauspresst¹⁴. Bereits Aristoteles betont, dass Lachen eine spezifische

¹⁴ Cicero, De oratore, 2,58; Quintilian, Institutiones oratoriae, 10,1; Colakis, 1986, S. 139.

Äußerung des Zwerchfells ist¹⁵. In der neueren Forschung hat vor allem Helmuth Plessner die zentrale Rolle des Körpers beim Lachen analysiert und in den Mittelpunkt seiner philosophischen Anthropologie gestellt¹⁶. Diese Rolle des Körpers lässt sich jedoch nur schwer darstellen, vor allem in der habituell geregelten Ikonographie der antiken Kulturen von Griechenland und Rom. Daher wundert es nicht, dass eindeutige Körperschilderungen des Lachens in der antike Bildkunst fehlen. Gelegentliche Ausnahmen bestätigen diese Regel (Abb. 15). Antike Bilder des Lachens beschränken sich üblicherweise, wie beim Lächeln und Grinsen, auf das Gesicht, genauer gesagt: auf die Modellierung des mimischen Ausdrucks. In der Ikonographie ist also das Lachen vom Körper, den es so wesentlich betrifft, getrennt. Das gilt für fast alle Bildkulturen, von der Antike bis in die Gegenwart¹⁷. Bilder lachender Menschen mit korrespondierendem Körperverhalten jenseits der Photographie sind auch heute selten. Aber selbst im Medium der Photographie sind unzweifelhaft Lachende ohne erklärende Beischrift als solche oftmals nicht eindeutig zu erkennen (Abb. 3)¹⁸. Gar nicht wiedergeben kann das Bild den akustischen, dynamischen und chronologischen Ablauf des Lachens. Darin liegt ein weiterer wesentlicher Unterschied zur Mimik des Lächelns und Grinsens. Diese bleibt in der Realität weitgehend lautlos und unbewegt, lässt sich im Bild also anschaulich einfrieren. Typisch in der Medienkultur unserer Gegenwart sind (daher?) Bilder von Menschen, die unter Ausblendung des Körpers allein mit dem Gesicht lachen – und damit *im Bild* die realen Unterschiede zwischen Lächeln, Grinsen und Lachen suggestiv nivellieren. Die ikonographische Abspaltung des Lachens vom Körper hat die kulturelle Wahrnehmung von und die gesellschaft-

15 Aristoteles, *De partibus animalium*, 3,10 (672b,10ff., 673a,2ff.); Lloyd, 1983, S. 152. Später z. B. Ovid, *Ars amatoria*, 3,285–286.

16 Plessner, 1970; dazu Heinrich, 1980, S. 22–23.

17 (Nach-)Antike Bilder: Schneider, 2004, S. 101–120; Bazin, 2005; Bückling, 2006, S. 106–115 (Franz Xaver Messerschmidt); Halliwell, 2008, S. 530–552 („Elastic faces in visual art“).

18 Süddeutsche Zeitung vom 24. März 2004, S. 9: Photo zum Artikel „Im Gewächshaus blüht das Lachen. Wie im Lachyoga-Seminar das Leid der Welt vertrieben wird“.



Abbildung 3

Süddeutsche Zeitung (24. März 2004), Titelfoto zum Artikel: „Im Gewächshaus blüht das Lachen“. Bildunterschrift: „Robert Butt weiß schon, wie man lacht, die Seminar-
teilnehmerin links lernt es gerade.“

liche Auseinandersetzung mit Lachen bis heute entscheidend geprägt¹⁹. Streng genommen geht es im Medium des Bildes also nicht um die Darstellung des körpergebundenen Lachens, sondern allein (s)einer davon isolierten Mimik. Durch die ikonographische Fixierung auf das Gesicht sind Lächeln, Grinsen und Lachen im Medium der Bilder neu aufeinander bezogen und miteinander verknüpft. Es ist dieser komplexe und ambivalente Sachverhalt, den der Oberbegriff des Lachens umschreiben soll.

In ihrer ganz auf das Gesicht reduzierten Wiedergabe des Lachens eröffnen die antiken Bilder eine ausschließlich mimisch bestimmte Perspektive auf das Lachen – und unterwerfen es dadurch zugleich einer gezielten Kontrolle. Der normenhafte Charakter dieser Affektkontrolle lässt sich exemplarisch am Bildnis des Perikles zeigen

19 Dieses Phänomen verdient eine eigene Untersuchung.

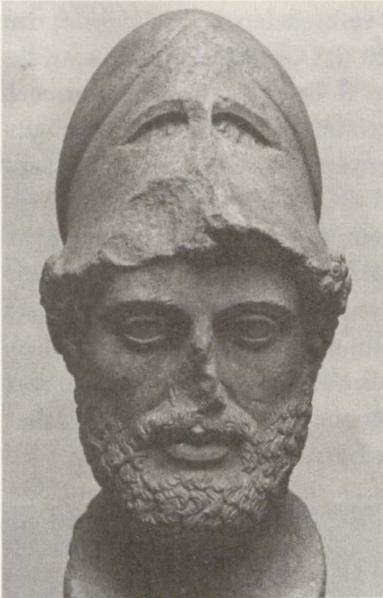


Abbildung 4

Bildnis des Perikles; römische Marmorkopie nach einem Vorbild um 430 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, Sk 1530.

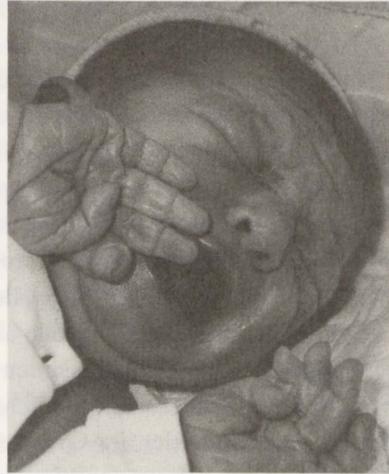


Abbildung 5

Schreiender Säugling; Internet-Foto vom 6. Mai 2005 (23.21 Uhr).

(Abb. 4)²⁰. Zumindest aus der historischen Retrospektive hat es in seiner affektlosen Stilisierung dem zurückhaltenden und selbstbeherrschten Auftreten des athenischen Politikers in der Öffentlichkeit entsprochen. Plutarch sagte dazu viele Jahrhunderte später, Perikles habe sich in seiner Haltung an dem – niemals lachenden noch lächelnden – Philosophen Anaxagoras orientiert, namentlich in der Ausprägung „eines beherrschten Mienenspiels, das sich nicht im Lachen preisgibt“²¹. Hier ist der Körper als eigentlicher Resonanzboden des

20 Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung, SK 1530: Richter, 1965, S. 102–104; Hölscher, 1975; Giuliani, 1986, S. 131–132; Cohen, 1991; Krumeich, 2002, S. 232–233, Nr. 127.

21 Plutarch, Perikles, 5,1. Zu Anaxagoras: Aelian, *Varia historia*, 8,13.

Lachens ausgeschaltet. Nach der weit verbreiteten *Regula Magistri*, die im 6. Jahrhundert n. Chr. entstand, spielt das Gesicht bei der Kontrolle menschlichen Verhaltens eine zentrale Rolle²². In der Magisterregel haben die Öffnungen von Augen, Ohren und Mund die Funktion von Filtern. Als regelbare Durchlässe in der Grenzfläche des Körpers vermitteln sie zwischen seiner Innen- und der Außenwelt. Nach der Magisterregel sind diese Filter so zu justieren, dass sie das Gute sowohl in den Körper hinein- als auch aus ihm herauslassen, dem Bösen jedoch den Weg in beide Richtungen versperren. Bei dieser gesichtsfixierten Struktur der menschlichen Kommunikation gilt das schmutzige Lachen des Mundes als die schlimmste Form aller schlechten Gefühle, die von innen nach außen dringen. Die Beherrschung der Mimik ist dabei sichtbarer Ausdruck der Kontrolle über Einstellung und Verhalten.

Ähnliche Kontrollmöglichkeiten lassen sich auch am anderen Ende des mimischen Spektrums beobachten, besonders für die zugespitzte Affektmodellierung der in Griechenland bis in die archaische Zeit zurückreichenden Ikonographie der Maske. Der anthropologische Kern der Maske tritt vielleicht am deutlichsten in dem spontanen bzw. endogenen Mimikverhalten von Kleinstkindern hervor. Kleinstkinder zeigen bereits unmittelbar nach der Geburt mimische Grundmuster der Maske (Abb. 5)²³. Das Urerlebnis der Geburt ist mit mimischen Urprägungen des menschlichen Gesichts verknüpft. Die spezifische Wirkung der Maske beruht auf ihrem spezifischen Realitätsanspruch. Die Maske, τὸ πρόσωπον, ist nicht ein Äußeres, das ein Inneres vermittelt oder verbirgt, sondern ist selbst Ausdruck von Identität²⁴. Entsprechend bezeichnet τὸ πρόσωπον gleichermaßen Maske und Gesicht, später sogar die ganze Person²⁵. Eine eigene Identität der Maske haben moderne psychoanalytische Untersuchungen erhärtet. Säuglinge reagieren zwischen dem dritten und sechsten Lebensmonat auf die masken-

22 Hier und zum Folgenden: Le Goff, 2004, S. 24–27.

23 Herzka, 1979, S. 11, 14, 23, Abb. 10; 20–21, Abb. 5; 26–27, Abb. 14–16; 66, Abb. 69; 72–73, Abb. 80. Wichtig außerdem: Furrer, 1978; Charlesworth/Kreutzer, 1973; Lempp, 1992.

24 Vernant, 1988, S. 25–71; Frontisi-Ducroux, 1991, S. 177–188; Schlesier, 1993, S. 95; Isler-Kerényi, 1994, S. 44; Frontisi-Ducroux, 1995, S. 14–17.

25 Frisk, 1970, S. 602–603 s. v. πρόσωπον; Frontisi-Ducroux, 1987; weitere Lit. in vorheriger Anm. Zur vielschichtigen „Masken“-Terminologie anderer Kulturen: Mack, 1994, S. 12–16.

haft hochgezogenen Mundwinkel eines (nicht en face wahrgenommenen) *risus sardonicus* fast immer mit Lächeln, gleichgültig, ob es sich um das lebendige Gesicht einer Person (Abb. 6), die von einer Person getragenen Maske oder die Maske einer lebensgroßen Puppe handelt²⁶. Für das Verhalten des Säuglings ist es folglich blanglos, ob die Mimiksignale von dem bewegten Gesicht einer Person oder der eingefrorenen Miene einer Maske ausgehen²⁷. Damit sind zugleich die wesentlichen Unterschiede zwischen Lächeln und Lachen angesprochen. Während der bereits unmittelbar nach der Geburt einsetzende Ausdruck des Lächelns sich allein über das Gesicht artikuliert und entsprechend kontrollierbar ist, ergreift das Lachen den gesamten Körper und lässt sich in seinen frühesten Entwicklungsformen erst nach dem Lächeln belegen²⁸.

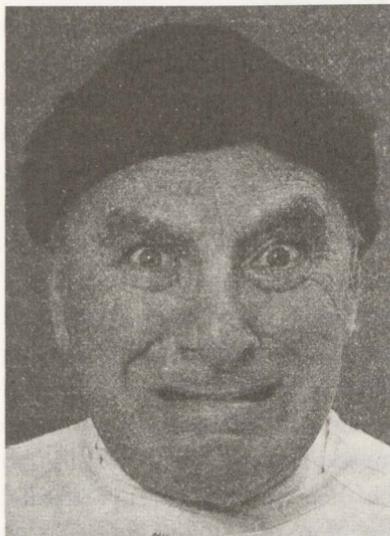


Abbildung 6

Risus sardonicus. Darauf haben in einem Experiment 140 von 145 Säuglingen zwischen 3 und 6 Monaten mit Lächeln reagiert; New York, 1946.

-
- 26 Spitz/Wolf, 1946, S. 77–87, Abb. 1–3: Von den 145 Säuglingen dieses Experiments reagierten 140 mit einem Lächeln; Spitz, 1957, S. 22–25, Abb. 6–9; Charlesworth/Kreutzer, 1973, S. 106–108; Furrer, 1978, S. 25–27, der in diesem Zusammenhang auf das spontane Lächeln des Neugeborenen verweist.
- 27 Indes keine Reaktion der an dem Experiment beteiligten Säuglinge auf ein Gesicht bzw. eine Maske en face: Spitz/Wolf, 1946, S. 79–83.
- 28 Gut herausgearbeitet von Furrer, 1978, S. 114–120.

Mit diesen Überlegungen über das Lachen und den Umgang mit ihm in Text, Bild und Realität ist eine weitere methodische Prämisse verknüpft. Die komplexen und paradoxen Phänomene des Lachens im Bild lassen sich nicht unter den Hut einer universalen Metatheorie bringen. Die Vielschichtigkeit, die mit jedem Lachdiskurs einhergeht, würde von einer solchen Metatheorie nicht adäquat erfasst. Mir geht es an dieser Stelle daher um etwas anderes: um eine erste vorsichtige Klärung der Frage, wer im Medium antiker Bilder wie, wo und wann lachen durfte – und welche historischen Überlegungen wir daraus ableiten können. Um hier die methodische Bodenhaftung nicht zu verlieren, möchte ich die hermeneutische Schnittstelle zwischen dem ikonographischen Befund und seiner historischen Bewertung möglichst genau markieren. Indes: Bei einer so breit auf Griechenland und Rom gerichteten Perspektive bleiben die jeweiligen kulturhistorischen Kontexte der einzelnen Bilder weitgehend außer Acht. Das mag bedauerlich erscheinen, da eine solche mikrohistorische Analyse wichtige Einsichten in den Umgang mit Bildern in einem genau definierten Wahrnehmungshorizont verspricht. Ohne diesen Verzicht kann ich meine weiter gesetzte Perspektive auf das Lachen jedoch nicht verfolgen. Unter diesen Voraussetzungen werde ich mich auf typische Darstellungen und allgemeine Phänomene des antiken Lachens konzentrieren, die sich erst über die Bilder erschließen lassen. Denn: So heterogen die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Diskurse des Lachens für die Menschen in den dichten Bildkulturen der Antike auch gewesen sind, gerade im Medium der antiken Bilder lassen sich Veränderungen und Konstanten erkennen, die ich unter der multikulturellen Perspektive dieses Tagungsbandes für gewinnbringend halte.

In einem ersten Schritt möchte ich die überschaubaren Darstellungsformen, Bildthemen und Wahrnehmungskontexte der antiken Ikonographie des Lachens umreißen. Dabei werde ich jeweils kurz prüfen, welche Ergebnisse wir aus den harten Daten ableiten und welche Konsequenzen wir daraus für den Umgang mit dem Lachen *im Bild* ziehen können. Im zweiten Schritt möchte ich die beobachteten Phänomene zusammenfassen und einer ersten historischen Bewertung unterziehen. In der antiken Ikonographie durften drei sehr unterschiedliche Figurengruppen lächeln, grinsen und/oder lachen:

- (1) Viele, bei weitem jedoch nicht alle archaischen Standbilder schöner, junger Frauen (Abb. 7–8) und Männer (Abb. 9) zeigen ein leichtes Lächeln. Dieses berühmte „archaische Lächeln“ bleibt auf die Zeit zwischen etwa 570 und 500 v. Chr. beschränkt.
- (2) Seit dem ausgehenden 6. Jahrhundert v. Chr. fangen Bildfiguren aus dem Umkreis des Dionysos an zu grinsen und zu lachen (Abb. 11, 12, 14–17, 19–22). Zunächst und am nachhaltigsten sind es die Bilder der Satyrn (Abb. 11, 14, 16–17, 19, 21–22), später gelegentlich auch solche von Schauspielern, Spaßmachern, Hetären und Nymphen (Abb. 15, 20).
- (3) Seit klassischer Zeit kann das Lächeln zudem einzelne kleinformatige Kinderbilder bezeichnen, vornehmlich solche junger Mädchen²⁹.

Von diesen Sonderfällen der antiken Ikonographie bespreche ich zwei: einerseits die archaischen Statuen junger Frauen und Männer als die ersten Menschenbilder mit lächelnder Miene, die wir kennen; andererseits Darstellungen von Satyrn und Nymphen als mimische Prototypen einer Bild-Geschichte des Grinsens bzw. Lachens.

Das archaische Lächeln junger Frauen und Männer

Korai (Mädchen) nannten die Griechen Standbilder aus Marmor von jungen, schönen Frauen, die festlich auftreten, reich frisiert und kostbar gekleidet sind³⁰. Ein Standbild soll das Bildkonzept der Kore exemplarisch veranschaulichen. Es wurde im Heiligtum der Athena auf der Akropolis von Athen gefunden und lässt sich stilistisch etwa auf 530/520 v. Chr. datieren (Abb. 7)³¹. Koren standen in den zentralen öffentlichen Räumen der archaischen Kultur Griechenlands, den Heiligtümern und Nekropolen. Nach vorsichtigen Hochrechnungen können

29 Z. B. das kleine Mädchen einer attischen Grabstele um 340 v. Chr.: Vermeule/Brauer, 1980, S. 40, Nr. 24 mit Abb. Weitere Beispiele bei Kenner, 1960, S. 89–91. – Zur Ikonographie antiker Kinderbilder: Dickmann, 2002; Neils/Oakley, 2003; Uzzi, 2005.

30 Richter, 1968; Schneider, 1975; Martini, 1990, S. 69–190, 256–284; Fehr, 2000; Karakasi, 2001; Bol, 2002, S. 97–280; Hölscher, 2007, S. 33–36, 38–39.

31 Athen, Akropolis Museum 682: Richter, 1968, S. 73–75, Nr. 116, Abb. 362–367; Karakasi, 2001, S. 79, 117, 125, 130, 147, Taf. 146–147, 252–253.



Abbildung 7

Kopf einer lächelnden Kore aus Marmor; um 530/520 v. Chr., Athen, Akropolis Museum, 684.



Abbildung 8

Kopf einer nicht-lächelnden Kore aus Marmor; um 500 v. Chr., Athen, Akropolis Museum, 682.

wir von etwa sechzigtausend solcher Marmorbilder ausgehen³². Auch wenn diese Zahl hypothetisch bleibt, erlaubt sie doch eine Vorstellung von der Größenordnung, mit der wir hier zu rechnen haben. Der ruhige, bis in die letzte Haarlocke und Gewandfalte durchstilisierte Habitus der Korai folgt den normativ ausgerichteten Darstellungskonventionen mythischer und menschlicher Personen in der archaischen Kunst. Nur eine subtil ausformulierte Affektmodellierung ist bei vielen Korai angegeben – und gewinnt als solche besondere Bedeutung: Die Lippen sind an den Mundwinkeln mehr oder weniger stark nach oben gezogen, die benachbarten Mundwinkelpolster dabei gelegentlich zusätzlich angespannt. Diese Mimikbewegung erzeugt das sog. archaische Lächeln, im Griechischen τὸ μειδιάμα³³. Dass diese kontrollierbare Af-

32 Snodgrass, 1983 (Korai und Kouroi).

33 Frisk, 1970, S. 193–194 s. v. μειδιάμα.

fektmodellierung eine bewusste Ausdrucksselektion bezeugt, zeigen andere Korai, deren geschlossener Mund ohne differenzierende Ausdrucksbewegung bleibt. Ein typisches Beispiel ist eine Korenstatue ebenfalls von der Athener Akropolis, die um 500 v. Chr. entstand (Abb. 8)³⁴. Ebenso wie viele Korai treten auch ihre männlichen Pendants, die sog. Kouroi, mit lächelnd verzogenen Lippen auf, etwa der Kouros von Tenea aus der Zeit um 540 v. Chr. (Abb. 9)³⁵. *Kouroi* (Jungen) nennt die Forschung marmorne Standbilder von jungen schönen Männern, die im Gegensatz zu den kostbar gekleideten Korai gewöhnlich nackt auftreten und, wie diese, die Heiligtümer und Nekropolen Griechenlands bevölkert haben³⁶.

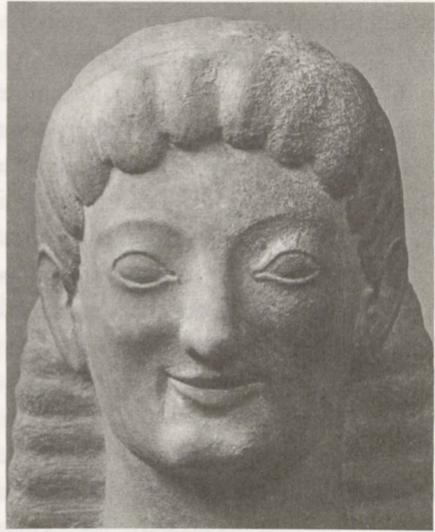


Abbildung 9

Kopf eines lächelnden Kouros aus Marmor; gefunden in Tenea, um 540 v. Chr., München, Glyptothek, Gl 168.

Das Phänomen des archaischen Lächelns ist in der antiken Ikonographie einzigartig. Für die archaische Kunst ist es darüber hinaus bedeutsam, weil das Lächeln hier nicht nur die einzige, sondern zugleich die äußerste Form der mimischen Ausdrucksschilderung von menschlichen und mythischen Figuren ist – in betontem Gegensatz zur expressiven Mimik gleichzeitiger Bilder von wilden Tieren und

34 Athen, Akropolis Museum 684: Richter, 1968, S. 101, Nr. 182, Abb. 578–582; Karakasi, 2001, S. 117, 119, 125, 130, 135, Taf. 192–194; Maderna, 2002, S. 246–247, Abb. 320 a–d. – Frühere Beispiele: Karakasi, 2001, Taf. 17, 43, 87, 127.

35 München, Glyptothek 168: Karanastassis, 2002, S. 184–185, 313, Abb. 262 a–d; Wünsche, 2005, S. 22–25. – Kouroi ohne Lächeln: Richter, 1970, Abb. 221, 251, 264, 363, 375.

36 Richter, 1970; Martini, 1990, S. 69–190, 256–284; Fehr, 2000; Bol, 2002, S. 97–280; Hölscher, 2007, S. 33–36, 38–39.

schrecklichen Bestien³⁷. Nur im engen Zeitraum zwischen etwa 570 und 500 v. Chr. stellte das Lächeln der Korai und Kouroi ein habituelles Merkmal der weiblichen und männlichen Wohlgestalt dar³⁸. Was erfahren wir dazu aus den Texten der archaischen Dichter? Von diesen sind, im Vergleich zu den zahllosen Standbildern lächelnder Korai und Kouroi, nur wenige Äußerungen überliefert³⁹. Interessanterweise ist für die Dichter weniger das mimikgebundene und lautlose Lächeln (τὸ μειδιαμα), sondern vor allem das körperbezogene und hörbare Lachen (ὁ γέλως) Ausdruck der standesgemäßen Charis, der Anmut im festlichen Auftreten sowohl der Götter als auch vornehmer junger Frauen und Männer⁴⁰. Nimmt man die unterschiedlichen Schilderungen in Bild und Text ernst, so sind Lächeln und Lachen nicht voneinander zu trennen, sondern in einem zugespitzten medialen Wechselspiel immer wieder neu aufeinander bezogen. Wie weit die um das Lächeln kreisenden Diskurse in archaischer Zeit gereicht haben, belegen zwei damals für Aphrodite bezeugte Beiwörter, die eng aufeinander bezogen und offenbar lange lebendig geblieben sind: Als φιλομειδῆς liebte Aphrodite das Lächeln, als φιλομμηδῆς das männliche Glied⁴¹. Weitere Diskurse hafteten in der römischen Rezeption an dem archaischen Lächeln. Ein archaischer Frauenkopf aus der frühen Kaiserzeit im Kunsthandel verfremdet den Ausdruck des archaischen Lächelns mit dem Maskenmotiv des geöffneten Mundes und der entblößt hervortretenden oberen Zahnreihe⁴².

In archaischer Zeit klang das Lachen außerdem in einem der Stammesnamen an, nach denen die männliche Bürgerschaft vieler griechischer Poleis geordnet war. Die Bürger waren in der Regel auf mindestens vier eponyme Stammesgemeinschaften verteilt, die sog. Phylen⁴³. Die Mitglieder einer dieser vier archaischen Phylen hießen nach

37 Giuliani, 1986, S. 105–112.

38 Zu weiteren habituellen Bewegungsmöglichkeiten der Kouroi s. Fehr, 1979, bes. S. 25; Nitschke, 1989, S. 18ff.

39 Quellen: Kenner, 1960, S. 63–68; Simon, 1961, S. 644–648; Schneider, 1975, S. 27–29; Martini, 1990, S. 83–85; Halliwell, 1991, S. 284; Fehr, 2000, S. 133–135.

40 Charis: Meier, 1985. – Zu μειδιᾶν und γελᾶν siehe oben Anm. 4.

41 Heubeck, 1965; Frisk, 1970, S. 222, s. v. μῆδεια; Burkert, 1977, S. 241. φιλομειδῆς Ἀφροδίτη: Homer, *Ilias*, 3,424; Homer, ●dyssee, 8,362; Hesiod, *Theogonia*, 989; *Hymni Homerici*, 5,17; 5,56; 5,65. – φιλομμηδῆς: Hesiod, *Theogonia*, 200.

42 Rumscheid, 1992, bes. S. 90, Abb. 12; 95–96.

43 Roussel, 1976, S. 193–208; Smarczyk, 2000.

ihrem legendären Phylengründer Geléon: die Geleontes. Konkret waren Geleontes jedoch „Lachende“, eine von dem Verbum γελάω (lachen) ableitbare Partizipialkonstruktion⁴⁴. Durch den mehrdeutigen Namen der Geleontes war das Lachen also auch ein wesentlicher Bestandteil der archaischen Polisstruktur. Jedoch: Erklärt ist der Ausdruck des *Lächelns* vieler archaischer Standbilder mit dem Phyllennamen der *Lachenden* nicht; zudem machten die Geleontes allenfalls ein Viertel der (männlichen) Bürgerschaft aus⁴⁵. Ebenso wenig lässt sich mit den Geleontes erklären, *warum* die habituelle Mimikschilderung des Lächelns nur in einem bestimmten Zeitraum auftritt und eine Reihe gleichzeitiger Standbilder davon unberührt bleibt. Historisch aufregend und weiter klärungsbedürftig ist bereits das ikonographische Faktum an sich: Nur in der Zeit zwischen etwa 570 und 500 v. Chr. können Götter und Menschen im Horizont der antiken Bilder lächeln – danach dürfen sie es nicht mehr. Das ist einer der vielen Verluste, die als Sollposten das Konto der klassischen Bilderwelt belasten⁴⁶. Indes: Nur wenig später sind für die Ikonographie der klassischen Zeit differenziertere Ausdrucksmöglichkeiten der Mimik überliefert, ohne dass hier jedoch neue Darstellungsformen des Lächelns oder Lachens für Götter- und Menschenbilder entwickelt worden wären⁴⁷. Nach Plinius dem Älteren soll Polygnot, der zwischen etwa 480 und 440 v. Chr. vor allem in Athen gearbeitet hat, „als erster die Malerei am meisten dadurch gefördert haben, dass er anfang, den Mund zu öffnen, die Zähne zu zeigen, den Gesichtsausdruck gegenüber der alten Starrheit lebendig zu variieren“⁴⁸. Der Text belegt ikonographische Spielräume, die im Medium der Bilder des 5. Jahrhunderts v. Chr. je nach Darstellungsthema unterschiedlich genutzt wurden. So war etwa der geöffnete Mund bei mythischen *Trieb-* und *Mischwesen* (wie bei Satyrn) auf eine neue Expressivität der Mimik bezogen, während er bei historischen und mythi-

44 Nachweise bei Yalouris, 1986.

45 Kontra Yalouris, 1986.

46 Dazu Most, 1989, S. 18.

47 Zu Ausprägung und Bedeutung neuer Mimikformeln im 5. Jh. v. Chr.: Hölscher, 1974, S. 95–96; Giuliani, 1986, S. 113–133.

48 Plinius, *Naturalis historia*, 35,58. Die Gesichter der Kentauren einer rotfigurigen Oinochoe in Paris zeigen beispielhaft, welche Möglichkeiten mimischer Ausdrucksgestaltung im späten 5. Jh. v. Chr. auf attischen Vasenbildern bestanden: Kenner, 1960, S. 75–76, Abb. 12; Beazley, 1963, S. 1335.34, 1690; Beazley, 1989, S. 365.

schen *Vorbildern* den natürlichen Vorgang des Atmens veranschaulichen sollte⁴⁹. In solchen selektiv eingesetzten ikonographischen Neuerungen wie der Darstellung des Lächelns und des Atmens gewinnt eine Geschichte der Bilder Konturen, die oftmals andere historische Oszillationskurven erkennen lässt als die Geschichte der Ereignisse. Die Geschichte der Bilder vermag damit neue historische Perspektiven zu eröffnen – auf eine Geschichte jenseits der Ereignisse wie den mentalen und emotionalen Veränderungen bzw. Konstanten einer Gesellschaft⁵⁰.

Das Lachen im Umkreis des Dionysos

Mitten in das Thema führen die zwei aufeinander bezogenen Bildseiten einer schwarzfigurigen Halsamphora, eines attischen Weingefäßes aus dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. in Berlin (Abb. 10–11)⁵¹. Es handelt sich um ein typisches Produkt der bemalten Luxuskeramik Athens, die in den gesamten Mittelmeerraum verhandelt wurde. Ein zentraler Ort für den Gebrauch dieser Gefäße und die Wahrnehmung ihrer Bilder war die Symposionskultur des Adels. Eine wichtige Funktion dieser Bilder bestand darin, die Bedürfnisse der gesellschaftlichen Elite(n) nach Kommunikation, Vergnügen und Ansehen zu bedienen.

Zwischen zwei große, blickheischende Augen sind die Masken zweier bärtiger Männer gesetzt (Abb. 10–11). Sie erscheinen zunächst ganz ähnlich, durch den gleichen Umriss, die schön frisierten Haare, die großen dunklen Augen, die kunstvoll gedrehten Locken, die langen, gepflegten Vollbärte und die dionysischen Efeukränze. Vier präzise formulierte Unterschiede sind es jedoch, die jeder Maske eine unverwechselbare Identität verleihen: (1) menschliche Ohren (Abb. 10) *versus*

49 Atmen bei geöffnetem Mund unter Angabe der (in Silber abgesetzten!) Zähne zeigt der sog. Krieger A von Riace: Due Bronzi, 1984, Bd. 1, Taf. A 35, A 40, A 47; Due Bronzi, 1984, Bd. 2, Taf. XXVII d, S. 73, Abb. 39.

50 Eine in diesem Sinne verstandene Geschichte der Bilder bedarf notwendigerweise unterschiedlicher Ansätze und Perspektiven: Giuliani, 2003; Hölscher, 2007; Zanker, 2007; Muth, 2008.

51 Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikenmuseum F 3997: Beazley, 1956, S. 275.8; Beazley, 1989, S. 72; Frontisi-Ducroux, 1991, S. 182–183, Abb. 110; 255, Nr. MV 26.



Abbildung 10

Maske des Dionysos; attisch-schwarzfigurige Halsamphora, um 500 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, F 3997.



Abbildung 11

Maske eines grinsenden Satyrn; attisch-schwarzfigurige Halsamphora, um 500 v. Chr., Berlin, Antikensammlung, F 3997.

tierische Spitzohren (Abb. 11); (2) gleichmäßig durchgespannte Brauenbögen (Abb. 10) *versus* zusammengewachsene und angespannte Brauen (Abb. 11); (3) ein schmaler, elegant hochgezogener Nasenrücken (Abb. 10) *versus* eine pflaumenartig verkürzte Stupsnase (Abb. 11); (4) horizontaler Lippenverlauf (Abb. 10) *versus* an den Mundwinkeln bogenförmig nach oben gezogenen Lippen (Abb. 11).

Die bewegte Maske mit den tierischen Spitzohren zeigt einen Satyrn (Abb. 11). Mimisch sticht besonders der extrem grinsende Mund des Satyrn ins Auge, gerade in seiner kontrapunktischen Gegenüberstellung zur reglosen Maske des Dionysos auf der anderen Gefäßseite (Abb. 10). In der vollkommenen Beherrschung der Maske spiegelt sich die universale Kontrolle eines Gottes, der wie keine andere antike

Gottheit das Prinzip der Integration, die Vereinigung des Heterogenen und die Verbindung des Entgegengesetzten verkörpert.

Indes: Euripides lässt seinen Dionysos auf der Bühne lachen. In den um 406 v. Chr. uraufgeführten ‚Bakchen‘ erscheint Dionysos nicht als Gott, sondern, wie seine Verehrer, in Menschengestalt – und er kommt mit lachender Maske. Während der als Frau verkleidete Pentheus heimlich den dionysischen Mainaden hinterherspürt, beschwört der Chor Dionysos, den Frevler zu bestrafen (Bakchen, Verse 1018–1023):

„Zeige dich als Stier oder als vielköpfige
Schlange oder als feuerschnaubender Löwe!
Komm, o Bakchos, wirf dem Jäger der Bakchen
mit lachendem Gesicht die Schlinge um,
die Tod bringt, wenn er fällt unter
das Rudel der Mainaden.“

In der zähnebleckenden Maske (προσώπω γελῶντι) lacht Dionysos gleichermaßen als Gott, Tier und Mensch, zeigt seine unheimliche Ambivalenz und Andersartigkeit⁵². Im Gegensatz zu den Satyrn ist das Lachen des Gottes grenzenlos, es tötet, es reißt alle Schranken nieder, es durchdringt alle Lebensformen, vom Göttlichen bis hin zum Tierischen. Das Außergewöhnliche der lachenden Maske des Dionysos liegt zugleich darin, dass sie unter den Masken der Tragödie singulär ist. Die tragische Maske ist im 5. Jahrhundert v. Chr. mimisch ruhig und unbewegt. Obwohl die lachende Maske der Tragödie wesensmäßig fremd ist, ist sie für Dionysos als den *anderen* Gott erlaubt, ja als Ausnahme geradezu gefordert. Die lachende Maske charakterisiert hier den Gott, der den Menschen die Verhaltenspole von Maßlosigkeit und Selbstbeherrschung, Vorbild und Gegenbild, Emanzipation und Restitution gesellschaftlicher Normen hautnah erleben lässt: auf dionysischen Festen ebenso wie bei kultischen Ritualen. Die affektbetonte Maske des Dionysos ist jedoch nicht von Euripides erfunden, sondern geht auf ältere Vorstellungen zurück, wie es die Dionysosmaske einer attischen Leky-

52 Zum lachenden Dionysos des Euripides: Frontisi-Ducroux, 1991, S. 225–230.

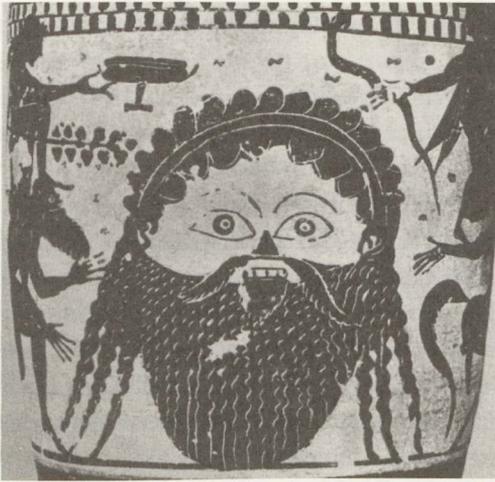


Abbildung 12

Maske des schreienden bzw. lachenden Dionysos; attisch-schwarzfigurige Lekythos des Gela-Malers, um 500 v. Chr., Palermo, Museo Archeologico Regionale, 2023.

thos in Palermo belegt, die um 500 v. Chr. bemalt wurde (Abb. 12)⁵³. Die Dionysosmaske ist im Vergleich zu den winzigen, sie entfesselt umtanzenden Satyrn und Nymphen riesengroß. Aus ihrem ungewöhnlich weit aufgerissenen Mund scheint ein mächtiger Schrei, vielleicht auch ein gewaltiges Gelächter zu erschallen. Beides ist in der Maske gegenwärtig. Schreien und Lachen sind nicht nur in ihrer Mimik, sondern auch als Verhaltensweisen kongenial (Abb. 3). Das πρόσωπον γελῶν des Dionysos bleibt im Text lange lebendig, während es im Bild rasch zu verschwinden scheint. Es charakterisiert den Gott noch im 5. Jahrhundert n. Chr., in den ‚Dionysiaka‘ des Nonnos, bei dem Dionysos auch sonst häufig lacht⁵⁴.

53 Palermo, Museo Archeologico Regionale 2023: Haspels, 1936, S. 80, 206, Nr. 3, Taf. 23,3b; Bérard, 1974, S. 58, Taf. 4,11; Villanueva Puig, 1988, S. 45, Abb. 9a–c; Frontisi-Ducroux, 1991, S. 162–164, Abb. 99; 252, Nr. L 70; Frontisi-Ducroux, 1996, S. 197–198, Abb. 14; Mannack, 2006, S. 22, Nr. 206.3.

54 Nonnos, *Dionysiaka*, 15,119; 19,42. – γελῶν: Nonnos, *Dionysiaka*, 9,36; 17,58; 37,747; 40,218; 47,612. Außerdem *Anthologia Palatina*, 9,524,4 (γελέωντα); 9,524,22 (φιλομειδέα).

Das Lachen der Satyrn

Nach ikonographischen Vorläufern auf der bemalten Luxuskeramik der spätarchaischen und klassischen Zeit eroberte das Lachen der Satyrn im Hellenismus das Medium der lebensgroßen Skulptur (Abb. 16–17, 19). Auch unter dem Einfluss der Dionysos-Angleichung hellenistischer Herrscher avancierte das Lachen hier zu der vorherrschenden Grimasse dieser Spezies⁵⁵. Bevor ich mich diesem Phänomen näher zuwende, möchte ich fragen, unter welchen ikonographischen und anthropologischen Voraussetzungen es zu dieser Mimikselektion kommen konnte. Dazu müssen wir kurz zurückblicken. Im 8. Jahrhundert v. Chr. begann in Griechenland mit den Bildern mythischer Figuren der Siegeszug einer neuen Ikonographie. Die Folgen dieser Entwicklung sind bekannt. Mit der Einführung mythischer Figuren und ihrer im Bild entwickelten Geschichten wurde die antike Ikonographie auf eine völlig neue Grundlage gestellt und im Laufe der Zeit immer komplexer ausgereizt⁵⁶. Das gilt in besonderem Maß für die Bilder der in Athen hergestellten Luxuskeramik, die vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr. im Mittelmeerraum auch ikonographisch konkurrenzlos war. Die Bilder dieser Gefäße sind einzigartige historische Zeugnisse: Sie zeigen, je nach Zeitstellung und Kontext, ein reiches Repertoire mythischer Geschichten in immer neuen Brechungen⁵⁷. Die Funktion dieser Bilder bestand nicht etwa darin, schriftlich überlieferte Geschichten möglichst lückenlos zu illustrieren und Figuren des Mythos lexikographisch abzuschildern⁵⁸. Im Gegenteil: In den Mythenbildern wurden menschliche Antagonismen im Spannungsfeld gesellschaftlicher Verhaltensweisen verhandelt, um den elitären Betrachter – jenseits der bekannten Texte – mit oftmals experimentellen Bildentwürfen zu unterhalten. Solche anthropologischen Themenfelder sind in der Antike bevorzugt über die Ikonographie mythischer Figuren angesprochen worden, kaum

55 Das Lachen der Satyrn hat in der Forschung wenig Resonanz gefunden: Kenner, 1960, S. 74–82; Schneider, 1991, S. 133–174; Stähli, 1999, S. 275–280; Schneider, 2000, S. 368–372.

56 Giuliani, 2003.

57 Exemplarisch für die Bilder des Troja-Mythos der attischen Luxuskeramik gezeigt von Muth, 2006.

58 Zur späten Geburt der Illustration im 2. Jh. v. Chr.: Giuliani, 2003, S. 263–280, 290–292.

jedoch über die normativ gebundene Ikonographie des Menschen. Demgemäß verraten mythische Bilder immer etwas über die Einstellungen der Hersteller und Benutzer, die solche Bildfiguren im Kontext gesellschaftlicher Interessen ausgewählt, gestaltet, verändert und bewertet haben.

In diesem Zusammenhang gewinnen solche Figuren neue historische Aufmerksamkeit, deren mythische Erfindung im Bild keine mythische Geschichte voraussetzt. Sie sind besonders offene Bildentwürfe, in denen sich Einstellungen, Wünsche und Träume der männlichen Elite griechischer Poliskulturen spiegeln. Eine der interessantesten Bilderfindungen dieser Art ist der Satyr (zunächst Silen genannt), möglicherweise ein Produkt der ostgriechischen Ikonographie des späteren 7. Jahrhunderts v. Chr.⁵⁹ Auf Stücken der attischen Luxuskeramik lässt sich der Satyr seit dem früheren 6. Jahrhundert v. Chr. belegen. Der bis dahin offenbar mythenlose Satyr wurde hier der Ikonographie des Dionysos zugeordnet und im Bild mythisch beheimatet – ebenso wie seine weiblichen Gegenspielerinnen, die Nymphen bzw. Mainaden⁶⁰. Die Vasenmaler haben damit, vielleicht im Rückgriff auf folkloristische Traditionen und kultische Rituale, zum ersten Mal das Gefolge einer antiken Gottheit im Bild mythisch präfiguriert. Der neue, dionysische Satyr entwickelte sich rasch zu einer der beliebtesten Bildfiguren der Antike. Frühe Bilder zeigen den Satyr als hybride Gestalt, im Körperbau vorwiegend menschlich, während die Haarmähne, die spitzen Ohren, der Schwanz und die Beine dem Maultier nachgebildet waren – nicht jedoch, wie zumeist angenommen, dem Pferd⁶¹. Langes, struppiges Haar, oft über der Stirn aufgestäubt, eine Stupsnase und ein häufig geöffneter Mund kennzeichnen das Satyrgeicht. Schon früh sind hier extreme Mimikformeln belegt⁶². Während die Satyrn im 6. Jahrhundert

59 Simon, 1997, S. 1114, Nr. 29c, Taf. 791 (frühestes bisher bekanntes Beispiel).

60 Halm-Tisserand/Siebert, 1997; Krauskopf/Simon, 1997; Moraw, 1998; Heinze, 1999; Käppel, 2000.

61 Das Maultier ist eine nicht fortpflanzungsfähige Kreuzung aus einer Pferdestute und einem Eselhengst: Raepsaet, 1999. In antiken Bildern war das Maultier (nicht jedoch das Pferd) seit dem 6. Jh. v. Chr. eng mit der Ikonographie des Dionysos und der Satyrn verbunden. Nur das Maultier kommt in seinen hybriden Eigenschaften denen der Satyrn nahe.

62 Frühes Beispiel ist eine attisch schwarzfigurige Weinkanne (um 580 v. Chr.) in Athen, Agoramuseum P 24945: Thompson, 1956, S. 58, Taf. 16c (beste Abb.); Moore/Pease Philipides/Bothmer, 1986, S. 41, 194, Nr. 723, Taf. 69; Beazley, 1989, S. 3 (10.1bis).

lange Bärte tragen, kommt es gegen 500 v. Chr. zu einer nachhaltigen Altersdifferenzierung und deutlichen ‚Vermenschlichung‘ der Anatomie, vor allem auf der bemalten Luxuskeramik von Athen⁶³. In seiner anthropomorphen Gestalt war der Satyr die prototypische Verkörperung ungezügelter (männlicher) Triebe und stand in spannungsvoller Wechselbeziehung zur zivilisierten Welt des Bürgers. Typisch ist hier das Bild einer attischen Bauchamphora in Würzburg aus der Zeit um 540 v. Chr. (Abb. 13)⁶⁴. Der Satyr war ein schillerndes Wesen, dessen mythische Bildnatur zwischen unbändiger Freude an exzentrischem Verhalten (besonders Weingenuss und Sexualität) und einer unheimlichen Wildheit oszillierte. Dieses dem Satyrn eigene ‚Andere‘ ist auf der attischen Luxuskeramik durch klare mimische, somatische und habituelle Abweichungen von der Ikonographie der Götter, Helden und Menschen zum Ausdruck gebracht. Dadurch ist der Satyr in der Regel schon von Weitem unverkennbar. Das Bild des (männlichen) Satyrn konfrontiert den Betrachter mit einer zentralen, für uns jedoch weitgehend fremden Seite der griechischen Kultur – einer Seite, die wir aus klassizistischer Perspektive gerne verdrängen. Ich meine das Bedürfnis vieler Griechen nach und ihr selbstverständlicher Umgang mit Bildern, die immer wieder die Triebe und die Begehrlichkeiten des Menschen zum Thema öffentlicher Diskurse erklärten. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Lachen der Satyrbilder eine neue, anthropologisch-historische Dimension.

An das breite Grinsen der um 500 v. Chr. gemalten Satyrmaske der Berliner Weinamphora (Abb. 11) lässt sich das provozierende Innenbild der fast gleichzeitig entstandenen attischen Trinkschale des Pamphaios in Kassel anschließen (Abb. 14)⁶⁵. Hier umkost ein Satyr eine Spitzamphora wie eine Geliebte. Er onaniert in ihren Hals und

– Spätere Bilder von Satyrmasken: Webster, 1967, S. 10–11, 13, 15–17, 172, s. v. „Satyrs“; Cain, 1988; Seiterle, 1988; Pickard-Cambridge/Gould/Lewis, 1988, S. 183–184; Sparkes, 1988; Kachler, 1991; Frontisi-Ducroux, 1995, S. 105–112.

63 Stähli, 1999, S. 161–231; Heinemann, 2003.

64 Würzburg, Martin von Wagner-Museum der Universität, L 252; Langlotz, 1932, S. 47, Nr. 252, Taf. 69; Beazley, 1956, S. 315,1; Beazley, 1989, S. 85; Dierichs, 1993, S. 28–29, Abb. 29a–b.

65 Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Alg 214; Beazley, 1989, S. 406; Yfantidis, 1990, S. 203–205, Nr. 46 mit Abb.; Dierichs, 1993, S. 39–40, Farbabb. 53.



Abbildung 13

Satyrn und Nymphen bzw. Mainaden; attisch-schwarzfigurige Bauchamphora, um 530 v. Chr., Würzburg, Martin von Wagner-Museum, L 252.

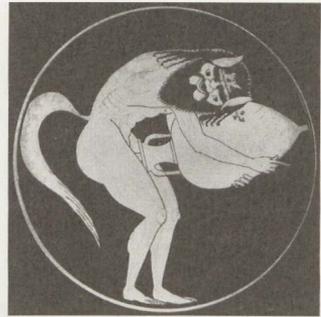


Abbildung 14

Grinsender Satyr onaniert in eine Weinamphora, attisch-rotfigurige Trinkschale des Pamphaios, um 500 v. Chr., Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Alg 214.

ergötzt sich (lauschend?) an seinem eigenen Treiben. Dabei hat er seinen geschlossenen Mund wieder extrem nach oben verzogen und, wie bei der gegenläufigen Grimasse der Maske, zugleich seine Stirne gekraust. Die Wahrnehmung solcher Bilder beim Symposion veränderte sich mit dem jeweiligen Gebrauch der Schale: Je mehr der Zecher aus ihr trank, desto deutlicher sah er auf ihrem Grund einen Satyrn, der es grinsend mit (s)einer Weinamphora trieb. Mit dieser befriedigt der Satyr nacheinander beides: seine orgiastischen Trinkbedürfnisse und seine exzessiven Sexualtriebe. Weitergehende Ausdeutungen des Bildes sind kaum zu umgehen; ich möchte sie jedoch der Phantasie des trinkenden Zechers und seiner aristokratischen Standesgenossen überlassen. Mir genügt es festzuhalten, dass Grinsen, Trinken und Sexualität des Satyrn in dieser scharfen bildlichen Fokussierung Verhaltensweisen spiegeln, die Teilnehmer zeitgenössischer Symposia in allen Schattierungen erlebt und ausgelebt haben.



Abbildung 15

Lachender Schauspieler, attisches Figuren-Gefäß, um 400 v. Chr., Wien, Kunsthistorisches Museum, II 12.725.

Etwa ein Jahrhundert später entstand ein attisches Figurengefäß in Wien (Abb. 15)⁶⁶. Es veranschaulicht, wie suggestiv die Physiognomie des Lachens im ikonographischen Umfeld des Dionysos um 400 v. Chr. zugespitzt worden war. Das Figurengefäß zeigt einen Schauspieler in der Rolle eines komischen Alten, der, wie beim dionysischen Ritual des Geschlechtertauschs üblich, in Frauenkleider eingewickelt ist. Er lacht, auch mit den Zähnen, durch den weit geöffneten Mund seiner Maske. Dabei hat sein Lachen nicht nur die Grimasse der Maske erfasst, sondern auch seinen ganzen Körper: Er scheint sich in den durchsichtigen Frauenkleidern vor lauter Lachen regelrecht zu schütteln. Lachbilder solcher mimischen *und* somatischen Expressivität sind (nicht nur) in der antiken Ikonographie absolute Ausnahmen. Wir kennen sie, wenn überhaupt, allein von wenigen Bildern jenseits der antiken Hochkunst.

In der Skulptur des Hellenismus, also etwa zwischen 330 und 30 v. Chr., wurde das mimische Ausdrucksverhalten der Satyrn in anthropologischer Nahsichtigkeit weiter herauspräpariert (Abb. 16–17, 19). Lebensgroße Bilder von

66 Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, IV 829; Webster/Green, 1978, S. 31, Nr. AV2 (ebd., S. 29, Nr. AT1: Replik von der Agora in Athen); Giuliani, 1986, S. 284, Anm. 61.



Abbildung 16

Grinsende Satyrköpfe; römische Marmorkopien nach hellenistischen Vorbildern: (1) u. (2) Vatikan; (3) Vatikan, 1324; (4) Rom, Museo Nazionale Romano; (5) Rom, Museo Capitolino, 627; (6) Antakya, Archäologisches Museum.

jungen bis ausgewachsenen Satyrn waren ein Hauptthema der hellenistischen Plastik⁶⁷. Die originalen Statuen haben sich zumeist nicht erhalten. Anspruchsvolle römische Kopien bzw. Wiederholungen erlauben jedoch eine ungefähre Vorstellung von den verlorenen Vorbildern. Ursprünglich standen die Satyrstatuen in dionysischen Heiligtümern, in der Stadt und auf Gräbern⁶⁸. Wir kennen mindestens zwölf verschiedene hellenistische Kopftypen grinsender Satyrn in römischen Kopien der Kaiserzeit (Abb. 16, 1–6). Die römischen Satyrstatuen standen vorzugsweise in Thermen, Wohnhäusern und öffentlichen wie häuslichen Grünanlagen. Mit den lebensgroßen, dreidimensionalen Satyr-

67 Schneider, 1991; Schneider, 2000.

68 Schneider, 2000, S. 375–379 (Stadt).

köpfen aus Marmor (und Bronze) hat die antike Ikonographie ein Höchstmaß an menschlicher Nahsichtigkeit in der mimischen Ausdrucksgestaltung erreicht – und dadurch das Lachen besonders nachhaltig vom Körper getrennt.

Was erfahren wir dazu aus den Texten? Antike Autoren nennen allein das Lachen, ὀ γέλως, als typische Ausdrucksform der Satyrn, nicht hingegen das Lächeln, τὸ μειδίαμα⁶⁹. Bezeichnend für die gezielte Verengung des Lachens auf das Gesicht der Satyrn ist der Versuch antiker Autoren, den Namen der Satyrn etymologisch von σεσηρήναι herzuleiten. Diese Ableitung ist nachweislich falsch. Da sie aber auf der Grundlage entsprechender Satyrbilder und zugunsten einer bestimmten Sinngebung konstruiert wurde, gewinnt sie für meinen Zusammenhang besonderes Gewicht. Nach dem frühkaiserzeitlichen Philosophen Cornutus „haben die Satyrn ihren Namen vom Auseinanderziehen der Lippen (σεσηρήναι) und Vorzeigen der Zähne“⁷⁰. Zum Stichwort σεσηρήναι gibt ein Scholion zum kaiserzeitlichen Redner Hermogenes von Tarsos folgende Erklärung: „σεσηρήναι heißt, den Mund in die Länge, nicht aber in die Breite auseinanderzuziehen, ebenso wie beim Lachen“⁷¹. Spätestens seit hellenistischer Zeit sind γελᾶν und σεσηρήναι direkt aufeinander bezogen – und ist das Motiv der entblößten Zähne in Ausdrucksbeschreibungen des Lachens geläufig⁷². Wie wesentlich Lachszähne als Teil der menschlichen Physiognomie galten, bestätigt der kaiserzeitliche Lexikograph Pollux in seiner Abhandlung über das menschliche Gebiss. Von den vier verschiedenen Namen der Vorderzähne definieren drei Begriffe – Schneidezähne, Zerteilzähne und Kammzähne – ihre praktische, der vierte Begriff hingegen ihre mimische Funktion: „Die Vorderzähne [...] heißen [...]

69 γελᾶν: Frisk, 1960, S. 294–295; Arnould, 1990, S. 85–92, 138–140, 158–169. Lachende Satyrn: West, 1984, S. 4, Nr. 4 (III), 17; Anthologia Palatina, 16,244; 16,247; Nonnos, Dionysiaka, 11,251; 16,243; 37,664; 37,680 (Silenoi). – μειδίαμα: Frisk, 1970, S. 193–194; Arnould, 1990, S. 87–90, 140–142.

70 Cornutus, Theologia Graeca, 30 (hg. v. C. Lang, Leipzig 1881, S. 59,7–8).

71 Scholia in Hermoginem, 1; s. Stephanus, 1825, S. 23, s. v. Σαίτω; vgl. Galen, 18/2, S. 597 (hg. v. K. G. Kühn, Leipzig 1830).

72 Edmonds, 1961, S. 450–451, Nr. 606 (Adespota); Theokrit, Eidyllion, 20,14–15; Anthologia Palatina, 5,179,3–4 (Meleager; dazu Miralles, 1987, S. 35–36); Plutarch, Moralia, 223C (Apophtegmata Laconia); Pollux, Onomastikon, 4,145; Lukian, Amores, 13. – „Lachszähne“: Plautus, Epidicus, 429–430; Vulgata, Sirach, 19,27.



Abbildung 17

Grinsender Satyrkopf, römische Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild, wohl um 100 v. Chr., Frankfurt a. M., Liebieghaus, 13.

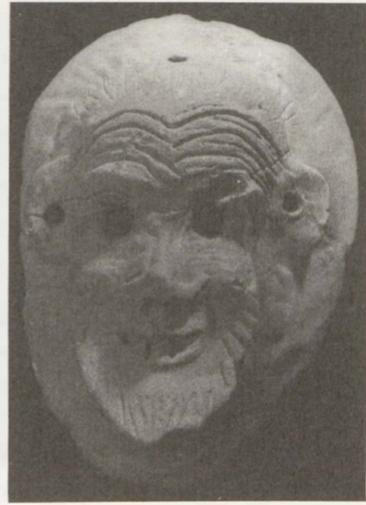


Abbildung 18

Votivmaske aus Ton; gefunden im Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta, um 600 v. Chr., Sparta, Archäologisches Museum.

auch die Lachzähne (γελαστῖνοι), weil sie beim Lachen entblößt werden“⁷³.

Wie verhalten sich dazu die Satyrbilder aus hellenistischer und römischer Zeit? Ich beginne mit einem lebensgroßen Satyrkopf in Frankfurt, der eine besonders differenzierte Mimikschilderung zeigt (Abb. 17)⁷⁴. Es handelt sich um eine frühkaiserzeitliche Arbeit, die vielleicht auf einem Vorbild aus der Zeit um 100 v. Chr. fußt. Der Frankfurter Satyrkopf zeigt zwei gegenläufige Mimikanspannungen. Das Untergesicht charakterisiert die geradezu individuell durchgliederte Anatomie einer Mimik, die zwischen hintergründigem Lächeln und Grinsen oszilliert, verursacht durch Muskeln seitlich der Mundwinkel.

73 Pollux, *Onomastikon*, 2,91. Ebenso Martial, *Epigrammata*, 7,25,6.

74 Frankfurt a. M., Liebieghaus, 13: Bol, 1983, S. 183, Nr. 56 (Lit.); Merkel Guldan, 1988, S. 168–169 mit Anm. 219, 222. – Dazu kommt die bisher unerkannte Replik aus der Sammlung Castellani: Castellani, 1884, Nr. 1082; Sambon, 1905, S. 3, Nr. 12 mit Abb.

Das Obergesicht prägt eine betonte Anspannung von Brauen und Stirn, ausgelöst durch Muskelstränge, die auf der Schädelkalotte befestigt sind (Abb. 1)⁷⁵. Das führt zu einer eindrucksvollen mimischen Ambivalenz, die sich ikonographisch von antiken Maskenbildern herleiten lässt. Ein frühes Beispiel dafür ist eine Motivmaske aus dem Heiligtum der Artemis Orthia bei Sparta, die um 600 v. Chr. entstand (Abb. 18)⁷⁶. Dieses gegenläufige Mimikverhalten charakterisiert die Mehrzahl der Satyrskulpturen der hellenistischen bzw. römischen Zeit⁷⁷. Im dialektischen Mienenspiel der lebensgroßen Satyrbilder ist, wie bei der Maske, der triebhafte und der ambivalente Charakter dieser Gestalten direkt aufeinander bezogen, ist ihre ebenso maßlose wie widersprüchliche Natur unmittelbar gegenwärtig. Suggestive Nahsichtigkeit und mimische Gegenläufigkeit der Satyrmimik erzeugen ein scharfsichtig konturiertes Bildgesicht, das zwischen der Lebenswelt der Menschen und der Rauschwelt des Dionysos hin- und herpendelt.

Der Kopf einer römischen Satyrstatue in Göttingen (Abb. 19) steht stellvertretend für eine Gruppe von Satyrköpfen, die im Vergleich zum Frankfurter Satyrkopf (Abb. 17) das Mimikverhalten des Grinsens in der unteren Gesichtshälfte weiter ausreizt⁷⁸. Bei diesen Köpfen ist die Oberlippe so weit nach oben gezogen, dass dadurch die obere Zahnreihe entblößt, die Furchen um den Mundhof tiefer eingegraben und die Wangen pointierter vorgewölbt sind. Der zugehörige Köpertypus des Göttinger Satyrkopfes ist bekannt. Es ist ein ekstatisch die Fußklapper tretender Satyr, bezeugt durch mindestens 30 römische Statuenrepliken, die vielleicht auf ein Vorbild aus der Zeit um 150 v. Chr. zurückgehen⁷⁹. Kleinasiatische Münzbilder aus dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. zeigen, in unterschiedlicher Ausprägung, den

75 Dazu Bammes, 1997, S. 421–425.

76 Sparta, Archäologisches Museum, 79: Dickins, 1929, S. 166–167, 170–171, Anm. 9; 176, 180–181, 186, Nr. 79, Taf. 48,3; Napier, 1986, S. 45, 48–49, Taf. 12a. – Zu den Maskenfunden: Giuliani, 1986, S. 106–107, 120; Carter, 1988; Kachler, 1991, S. 17–19.

77 Hier und zum Folgenden: Schneider, 2000.

78 Göttingen, Abgussammlung des Archäologischen Instituts der Universität, A 1045: Horn, 1967, S. 396–400, Abb. 5–6; Fittschen, 1990, S. 203, Nr. A 1045; Schneider, 2000, S. 369–370, Abb. 12.

79 Zuletzt: Stähli, 1995; Geominy, 1999; Stähli, 1999, S. 416–421, der den Gruppenzusammenhang der zwei Figurentypen für die hellenistische Zeit mit guten Gründen be-
streitet.



Abbildung 19

Kopf einer grinsenden Satyrstatue; Gipsabguss einer verschollenen römischen Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild, um 150 v. Chr., Göttingen, Abgusssammlung des Archäologischen Instituts der Universität.

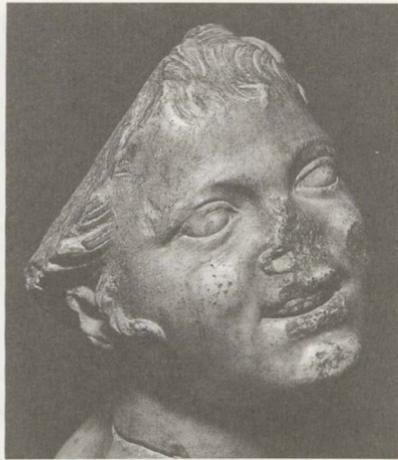


Abbildung 20

Kopf einer grinsenden Nymphenstatue; römische Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild, um 150 v. Chr., Tunis, Musée National du Bardo, 1774.

Satyrn zusammen mit einer sitzenden Nymphe⁸⁰. Auch von ihr kennen wir etwa 30 kaiserzeitliche Statuenrepliken⁸¹. Die Münzbilder überliefern eine sperrige, in vieler Hinsicht ungeklärte ‚Gruppe‘, deren romantischer Rufname „Aufforderung zum Tanz“ den heterogenen Charakter beider Statuen völlig verfehlt⁸². In einem Punkt jedoch kommen sich die Bilder des Satyrn und der Nymphe nahe: in der expliziten Ausformulierung ihres Grinsens. Eine gute Vorstellung davon vermittelt das kaiserzeitliche Marmorfragment einer Nymphe in Tunis

80 Neue Variante der Gruppe auf einer unter Caracalla geschlagenen Bronzemünze der kleinasiatischen Stadt Plautalia: Giessener Münzhandlung, 1996, S. 47, Nr. 299, Taf. 3.

81 Stähli, 1999, S. 416–421.

82 Dieser von Klein, 1909, eingeführte Name hat nichts mit der komplexen Konzeption der antiken Gruppe, sondern mit ihrer verniedlichenden Rezeption im Kontext bürgerlicher Vorstellungen des 19. Jh. zu tun: „Aufforderung zum Tanz“ ist der Titel eines vielgespielten Konzertwalzers von Karl Maria von Weber.

(Abb. 20)⁸³. Dennoch ist die grinsende Nymphe vom grinsenden Satyrn unterschieden. Im Gegensatz zum Satyrn bleibt ihr Obergesicht entspannt, die Brauenbögen sind schön gerundet und die Stirn ist jugendlich glatt. Die für die Satyrbilder so typische *gegenläufige* Mimikanspannung von Unter- und Obergesicht fehlt in der antiken Ikonographie der Nymphen und der Mainaden. Antike Autoren haben diese unverfremdete Form des Grinsens als Lachen bezeichnet und geschlechterspezifisch erklärt. Ovid ordnet es in seiner Liebeskunst dem angemessenen Rollenverhalten junger Mädchen zu, im Gegensatz zu der perversen Grimasse eines Lachens, die das Gesicht entstellt:

„Wer möchte es glauben? Die Mädchen lernen auch Lachen (*ridere*),
und auch in dieser Hinsicht streben sie nach Anmut:
Die Öffnung des Mundes sei mäßig, beiderseits seien kleine Grübchen,
und den oberen Rand der Zähne bedecke der unterste Teil der Lippen;
und sie mögen nicht durch pausenloses Lachen (*risu*) das Zwerchfell anspannen,
sondern es soll irgendwie leicht und weiblich klingen.
Manche verzieht das Gesicht in verzerrtem Gelächter (*perverso [...] cachinno*),
bei einer anderen möchte man glauben, sie weine, wenn sie fröhlich lacht (*risu*);
jene gibt rauhe und abstoßende Töne von sich, sie lacht (*ridet*) so,
wie die hässliche Eselin vom rauhen Mühlstein her brüllt.
Wohin wagt sich die Kunst nicht vor?⁸⁴

In einem Gebäude der kleinen hellenistischen Stadt Petres im nördlichen Makedonien wurde vor kurzem ein 28 cm hoher Weinbecher aus Ton gefunden, der vielleicht im 2. Jahrhundert v. Chr. entstand (Abb. 21)⁸⁵. Der sphärische Becher zeigt in lebensgroßem Format und flachem plastischem Relief die gegenläufig verzerrten Gesichtszüge

83 Tunis, Musée National du Bardo, 1774: La Blanchère/Gauckler, 1897, S. 49, Nr. 16; Fittschen, 1990, S. 213, Nr. A 1111; Stähli, 1995, S. 419, Nr. D 16.

84 Ovid, *Ars amatoria*, 3,281–291; Übersetzung nach Albrecht, 1979, S. 86.

85 Florina, Archäologisches Museum, ΠΕ 2351: Adam-Veleni, 1991, S. 73–74, Abb. 4–6; Adam-Veleni, 1994.



Abbildung 21

Grinsende Satyrmaske; großer Weinbecher aus Ton, gefunden in Petres, 2. Jh. v. Chr., Florina, Archäologisches Museum, ΠΕ 2351.

eines bärtigen, efeubekränzten Satyrn: Er lacht mit weit geöffnetem Mund und entblößter oberer Zahnreihe⁸⁶. Wie bei den im 5. Jahrhundert einsetzenden attischen Trinkgefäßen in Kopfform (häufig solchen von Satyrn) ist der Resonanzboden des Körpers ganz weggelassen⁸⁷. Dadurch erhält das Lachbild des Weinbeckers eine seltene mimische Brennschärfe. Der bemerkenswerte Neufund belegt, wie stark das Lachen der Satyrn nicht nur die zentralen, sondern auch die peripheren Lebensräume der griechisch-hellenistischen Kultur durchdrang – und wie eng auch hier dionysisches Lachen und Trinken aufeinander bezogen waren⁸⁸. Wie weit die (körperlose) Ikonographie lachender bzw.

86 Nach Adam-Veleni, 1994, S. 356, „ein ruhig lächelnder Satyr“. – Dem Satyrkopf entspricht auf der anderen Bechenseite ein mimisch deutlich gedämpfterer Nymphenkopf, den Adam-Veleni, 1991, S. 74, und Adam-Veleni, 1994, S. 356, falsch als „Medusa“ bezeichnet.

87 Attische Satyrkopffgefäße: Beazley, 1963, S. 266.84 (= 1539.7); Beazley, 1989, S. 205. – Beazley, 1963, S. 536.4; Beazley, 1989, S. 255. – Beazley, 1963, S. 1537.3; Beazley, 1989, S. 386. – Beazley, 1963, S. 1539.8 u. 1544.3.

88 Lachen und Trinken in antiken Texten: Euripides, *Alkestis*, 804; Plutarch, *Antonius*, 9,3; Philostrat, *Imagines*, 1,2,5; 1,25,3; Theognis, 1,1041–1042 (nach Ernst Diehl hg. v. Douglas Young, Leipzig 21971); Edmonds, 1959, S. 480, Nr. 219,14 s. v. „Tarentinói“;

grinsender Satyrn später auch in den Bereich der Wohnkultur der römischen Kaiserzeit ausgriff, soll das Brustbild eines Satyrn mit Querflöte veranschaulichen (Abb. 22). Das Bild gehört zu einem Mosaik, das im 2. Jahrhundert n. Chr. einen der Repräsentationsräume (N1) einer großen römischen Villa in Knossos schmückte⁸⁹.



Abbildung 22

Grinsender Satyr mit Flöte; Mosaik aus Raum N1 der Villa Dionysos in Knossos, 2. Jh. n. Chr.

West, 1984, S. 31, Nr. 43,3; 32, Nr. 44,5. Allgemein: Halliwell, 1991, S. 290–292; Halliwell, 2008, S. 100–154.

89 Paton, 2000, S. 556 (room N1); <http://www.bsa.ac.uk/knosos/>, s. v. „Villa Dionysos“.

Lächeln – Grinsen – Lachen: Versuch einer historischen Anthropologie

Im Rückblick auf meine kurze Versuchsanordnung von Bildern des Lächelns, Grinsens und Lachens möchte ich vier Beobachtungen festhalten:

- (1) In der (antiken) Ikonographie ist die Darstellung des Lachens in der Regel allein auf das Gesicht konzentriert. Obwohl beim realen Lachen hauptsächlich der Körper davon betroffen ist, ist er im Bild davon abgespalten. Neue Bedeutung gewinnt in diesem Zusammenhang das Körperverhalten hellenistischer Satyrstatuen, auch wenn wir sie fast nur aus dem Blickwinkel römischer Kopien rekonstruieren können. Diese Satyrbilder ordnen dem Körper eine komplementäre Funktion zu. Das verfremdete Grinsen der Satyrn war, ebenso wie die unverfremdete Variante der Nymphen, vor allem auf rauschhafte Verhaltensweisen wie ekstatischen Tanz und sexuelle Interaktion bezogen⁹⁰. Das Grinsen der Satyrn und Nymphen erhielt dadurch eine neue, körperhafte Qualität, ähnlich wie der sonst nur vom Lachen ergriffene Körper. Es waren Verhaltensweisen, die, wie das Grinsen, einen deutlichen Kontrapunkt gegenüber den normativen Darstellungskonventionen der antiken Bilder von Göttern, Helden und Menschen formulierten.
- (2) Nur das Grinsen der männlichen Satyrn ist durch *gegenläufige* Muskelanspannungen mimisch verfremdet (Abb. 16–17, 19) und erinnert an die ambivalenten Ausdrucksformen antiker Masken (Abb. 18). Diese Abweichung von dem unverfremdeten Grinsen der Nymphen (Abb. 20) basiert offenbar auf dem antiken Geschlechterdiskurs. Allein beim Satyr, dem mythischen Prototyp männlicher Triebe und Träume, ist das Grinsen in seiner anthropologischen Vielschichtigkeit mimisch weiter ausgereizt.
- (3) Die Mimik eines voll entwickelten Lachens wurde in der antiken Ikonographie selten dargestellt. Es scheint ausschließlich auf wenige Bilder von Satyrn und Schauspielern (Abb. 15) beschränkt

⁹⁰ Schneider, 2000. Zu den komplexen Wechselbeziehungen zwischen Lachen und Sexualität in Ägypten, Griechenland und Japan: Nola, 1974; Lévéque, 1988; Jacobelli, 1992; Schneider, 2004, S. 96–101.

sowie an kleine Darstellungsformate gebunden gewesen zu sein: Lachen war kein Thema der öffentlichen Hochkunst.

- (4) Die Darstellungen von Lächeln, Grinsen und Lachen bezeichnen einen Sonderfall der antiken Ikonographie. Mit dem beginnenden 5. Jahrhundert v. Chr. wurde das Lächeln aus den Bildern der antiken Götter, Helden und Menschen verbannt. Nunmehr durften im Bild allein mythische Figuren aus dem Umkreis des Dionysos grinsen und/oder lachen, Kinder und Hetären gelegentlich außerdem lächeln. Von der Klassik bis zur Spätantike war Grinsen und Lachen also ein ikonographisches Privileg solcher mythischer Figuren, die mit der dionysischen Rauschwelt in Verbindung standen. Aus dieser Perspektive und in befreiendem Gegensatz zur normativen Ikonographie der Götter und Menschen wurden immer wieder neue Bilder von Satyrn und Nymphen entwickelt, die grinsen bzw. lachen durften (Abb. 11, 14, 16–17, 19–22). Solche Bilder haben in erstaunlich offenen Diskursen die Bürger mit ihren eigenen irrationalen Triebkräfte konfrontiert. Öffentlich haben die Bürger diese Triebkräfte nicht nur bei (reglementierten) Festen und Ritualen hautnah erfahren, sondern sie zugleich vor allem auf diese Kontexte begrenzt. Die Texte schweigen darüber. Von ihnen erfahren wir über die gesellschaftlichen Funktionen der Bilder grinsender bzw. lachender Satyrn und Nymphen so gut wie nichts.

Blickt man indes über den Horizont der (hellenistischen) Satyr- und Nymphen-Ikonographie hinaus, so finden sich Texte, die für das privilegierte Lachen *im Bild* einen realen historischen Kontext eröffnen. Daher möchte ich am Schluss auf zwei Texte eingehen, die von der Rolle des Lachens bei der Selbstdarstellung hellenistischer Könige handeln⁹¹. Hellenistische Herrscher waren die ersten, die in der Antike eine höfische Lachkultur entwickelt haben. Ihr Lachen war Ausdruck des neuen Herrscherideals der dionysischen Tryphe, eines im Horizont christlich durchprägter Kategorien kaum übersetzbaren Verhaltens, an dem Vorstellungen von persönlicher Lebenslust, kollektiver Festkultur

91 Hier und zum Folgenden: Schneider, 2000, S. 373–379 (die dort verarbeitete historische Literatur setze ich voraus).

und äußerstem Überfluss hafteten⁹². Die positive Wertschätzung des Ideals der Tryphe bezeugt am eindrucklichsten die Septuaginta, von der es heißt, sie sei von siebzig Juden aus Jerusalem im hellenistischen Alexandria gleichlautend übersetzt worden⁹³. Bei der Vertreibung Adams aus dem Garten Eden lesen wir im 1. Buch Mose (3,23), Gott der Herr habe Adam ἐκ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς fortgeschickt, d. h. „aus dem Paradies der Tryphe“⁹⁴. Auf der paradiesischen Basis der Tryphe haben hellenistische Könige ihren charismatischen Herrschaftsstil auch durch das Lachen artikuliert. Das früheste Zeugnis dafür ist der bekannte Hymnos *Ithyphallikos* auf den makedonischen König Demetrios Poliorketes, der im frühen 3. Jahrhundert v. Chr. als einer der Nachfolger Alexanders des Großen in Griechenland herrschte⁹⁵. Der frühhellenistische Hymnos erzählt, wie die Athener mit dem Ritual des dionysischen Phallos-Tanzes ihren neuen königlichen Schutzherrn beim festlichen Einzug in ihre Stadt empfangen. Unvorstellbar für Staatsempfänge unserer Zeit: Die athenischen Bürger erschienen mit umgebundenen ledernen Phalloi vor Demetrios Poliorketes, den sie als leibhaftigen Gott auf Erden begrüßten und dabei umtanzten, wie das Gefolge der lachenden Satyrn ihren Herrn Dionysos⁹⁶. Dazu sangen sie:

„Er [Demetrios] aber ist heiter, schön und *lachend* bei uns,
wie für den Gott es sich ziemt.“

Wie allen anderen antiken Porträts auch ist dem Bildnis des Makedonenkönigs, von dem uns zeitgenössische Tetradrachmen eine Vorstellung erlauben, der Ausdruck des Lachens fremd (Abb. 23)⁹⁷. Hier

92 Levi, 1947, S. 41, Abb. 13; 223–224, Taf. 51a–b; Tondriau, 1948; Heinen, 1983; Cain, 1997, S. 37–79; Stähli, 1999, S. 249–255.

93 Jellicoe, 1968, S. 59–73; Jellicoe, 1974; Hengel, 1976, S. 126–144; Dawson, 1992, S. 73–126; Tilly, 2005.

94 AT, Genesis, 3,23.

95 Athenaios, *Deipnosophistai*, 6,253D; Jacoby, 1926, S. 141, Nr. 13,32–33; Habicht, 1995, S. 98–100.

96 Zur Tradition (dionysischer) Phallophoroi und Ithyphalloi: Herter, 1978, S. 10–13; Burkert, 1985, S. 104.

97 Unveröffentlichtes Tetradrachmon in Berlin. Zur Selbstdarstellung des Demetrios Poliorketes: Franke/Hirmer, 1972, S. 117–118, Taf. 174, S. 573–574; Laubscher, 1985, S. 335–340; Ehling, 2000; Andreae, 2001, S. 64, Nr. 5.



Abbildung 23

Bildnis des makedonischen Königs Demetrios Poliorketes; Tetradrachmon, 306–283 v. Chr., Berlin, Privatbesitz.

zeichnen die bewegten Haarlocken, die wulstige Kontraktion der Stirn, das akzentuierte Auge und das vorspringende Kinn ein dynamisches Profil des charismatischen Königs. Sein volllippiger Mund ist ostentativ geschlossen.

Wie hoch das Lachen im Umkreis hellenistischer Könige bewertet wurde, belegt eine zeitgenössische Notiz über den ägyptischen König Ptolemaios IV. Darin heißt es, „dass sich Teilnehmer von Symposia aus jeder Stadt bei Ptolemaios versammelten, die man die Lachkünstler ($\gamma\epsilon\lambda\omicron\iota\sigma\tau\acute{\alpha}\varsigma$) nannte“⁹⁸. Ptolemaios trat, wie andere Ptolemäer-Könige auch, in der Öffentlichkeit programmatisch als Neos Dionysos auf⁹⁹. In dieser Rolle umgab er sich mit einem Gefolge lachender Symposias-ten aus allen Städten seines Reiches und damit aus allen Räumen seiner Herrschaft. Die bunte Schar lachender Symposias-ten folgte der politischen Bannkraft des dionysischen Königs so, wie die mythischen Schwärme lachender Satyrn der göttlichen Macht des Dionysos erlegen waren.

98 Athenaios, *Deipnosophistai*, 6,246C; Jacoby, 1929, S. 888, Nr. 161 (2).

99 Zur Göttlichkeit hellenistischer Herrscher: Chanotis, 2003. Zu Ptolemaios IV. als Neos Dionysos: Schneider, 2000, S. 386–387, Anm. 63.

Es war auch und gerade das Lachen, das die Lebensnähe des dionysischen Herrschers charakterisierte und auf seine Untertanen ausstrahlte. Diese neu erfahrene Nähe des göttlichen Herrschers erzeugte bei den Bürgern offensichtlich neue Formen von Loyalität¹⁰⁰. Hellenistische Herrscher hatten zum ersten Mal das irrationale Potential der dionysischen Rauschwelt an ihre Person gebunden und es damit politisch für sich privilegiert. Es handelte sich um ein Potential, das aus den Triebkräften aller sozialen Schichten der griechischen Welt gespeist wurde. Auf dieser Basis war es hellenistischen Königen möglich, ihre Herrschaft mit ebenso neuen wie ungewöhnlichen Verhaltensformen zu legitimieren. Der lachende König und die an den Höfen gepflegte Lachkultur machen das besonders deutlich. Vollkommen andere Akzente setzen hier die Bildnisse der hellenistischen Herrscher¹⁰¹. Dynamische Haarlocken, markante oder wohlunterfütterte Gesichtszüge und weitgehende Affektkontrolle bestimmen *im Bild* das Gesicht der sich charismatisch gebenden Könige. Das Medium des antiken Herrscherporträts war nicht daraufhin angelegt, die irrationalen Triebkräfte von Herrschaft situativ zu propagieren. Im Gegenteil: Es ging um die Darstellung herrscherlicher Verhaltensideale, die ikonographisch etwa durch Ruhe- und Dynamikformeln, Jugend- und Altersschilderung, kontrollierte Anspannung und Entspannung der Gesichtszüge zum Ausdruck gebracht wurden.

Das in der Antike begründete ‚Lachverbot‘ für das Herrscherbild warf lange Schatten. Es hielt sich in den Kulturen, die von der Antikenrezeption geprägt wurden, bis weit in das 20. Jahrhundert. Erst vor einer guten Generation wurde das vom Körper abgespaltene Lachen porträtwürdig, vor allem durch das Lächeln, Grinsen und Lachen der Photobildnisse und Fernsehauftritte westlicher Staatsmänner. Ein Gegenstand des amerikanischen Alltags, die hitzeisolierende Unterlage für einen Teller, dokumentiert diese Umwertung in ungewollter Deutlichkeit (Abb. 24). Hier sind die offiziellen Porträts aller amerikanischen Präsidenten bis hin zu Bill Clinton vereint. Erst in der untersten Reihe, mit dem Porträt Richard Nixons, zeigen sie die ‚bürgernahe‘ Grimasse

100 Wichtig waren hier auch die neu gegründeten dionysischen Techniten-Vereine: Aneziri, 2003.

101 Smith, 1988; Smith, 1991, S. 19–32.

eines die obere Zahnreihe freilegenden Grinsens¹⁰². Die Grimasse des Grinsens geriet in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts zur mimischen Stereotype des westlichen Bürgers – mit der bis heute bezeichnenden Ausnahme des Photoporträts in offiziellen Dokumenten wie dem Reisepass. Restriktionen des Lachens im Bild bleiben also weiterhin aktuell, wenn auch aus anderen zeit- und kulturgeschichtlichen Gründen als in der Antike. Ihnen nachzugehen, wäre historisch überaus reizvoll. Wird sich ein (Bild-)Historiker finden, den diese Aufgabe interessiert?

102 Ebenso die Zusammenstellung der Porträts der amerikanischen Präsidenten aus der Sammlung der Library of Congress: <http://library.thinkquest.org/TQ0312172/gallery.html>

Danksagung

Herzlich danke ich: für die Einladung zu dem Kolloquium und ihre Bereitschaft zum Gespräch Dieter Bauer, August Nitschke und Justin Stagl, den Teilnehmern Christian Kaden, Jochen Martin, Ulrike Middendorf und Ulrich Rehm für weiterführende Diskussion sowie Luca Giuliani und Susanne Muth für kritische Lektüre des Manuskripts. Folgende Personen und Institutionen haben freundlicherweise Bildvorlagen bereitgestellt: Polyxeni Adam-Veleni, Peter Cornelis Bol, Ian Edward Grady, Barbara Malter und Sara Paton sowie die Antikensammlung Berlin, das Liebieghaus Frankfurt, das Archäologische Institut der Universität Göttingen, die Staatlichen Kunstsammlungen Kassel, das Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, das Deutsche Archäologische Institut Rom, die Musei Vaticani, das Kunsthistorische Museum Wien und das Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg. Die hier vorgetragenen Überlegungen gehen auf ein Kapitel meiner unpublizierten Heidelberger Habilitationsschrift zurück: Schneider (1991). Sie wurde von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt (1987–1990), der ich auch an dieser Stelle dafür Dank sage.



Abbildung 24

Bildnisse der amerikanischen Präsidenten von George Washington bis Bill Clinton: ab Richard Nixon grinsend; Untersetzer für einen Teller, USA 1999, Privatbesitz.

Bibliographie

- Adam-Veleni, Polyxeni, 1991: Πέτρης 1991. Τρία νέα ευρήματα, Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο) 5, S. 71–82.
- Adam-Veleni, Polyxeni, 1994: Plastischer Tonskyphos, in: Iulia Vokotopoulou (Hg.), Makedonen. Die Griechen des Nordens (Sonderausstellung, 11.03.–19.06.1994, Forum des Landesmuseums Hannover), Athen, S. 276–277, Nr. 357.
- Albrecht, Michael von, 1979: Ovid. Die Liebeskunst, München.
- Andrae, Bernhard, 2001: Skulptur des Hellenismus, München.
- Aneziri, Sophia, 2003: Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine (Historia Einzelschriften 163), Wiesbaden/Stuttgart.
- Arnould, Domenique, 1990: Le rire et les armes dans la littérature grecque d'Homère à Platon (Collection d'Études Anciennes 119), Paris.
- Arnu, Titus, 2006: Achtung, Ansteckend!, Süddeutsche Zeitung. Wissen 11 (September/Oktober), S. 34–39.

- Bammes, Gottfried, 1997: Die Gestalt des Menschen. Lehr- und Handbuch der Künstleranatomie, 9. überarb. Aufl., Ravensburg.
- Bazin, Laurent, 2005: La Couleur du rire: peinture et traduction, in: Garfitt/McMorran/Taylor, 2005 (s. u.), S. 153–160.
- Beazley, John Davidson, 1956: Attic Black-Figure Vase-Painters, Oxford.
- Beazley, John Davidson, 1963: Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Aufl., Oxford.
- Beazley, John Davidson, 1971: Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters, 2. Aufl., Oxford.
- Beazley, John Davidson, 1989: Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV2 & Paralipomena, hg. v. Thomas H. Carpenter, 2. Aufl., Oxford.
- Bérard, Claude, 1974: Anodoi. Essai sur l'imagerie des passages chthoniens (Bibliotheca Helvetica Romana 13), Rom.
- Bol, Peter Cornelis, 1983: Liebieghaus – Museum alter Plastik. Antike Bildwerke I: Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike, Melsungen.
- Bol, Peter Cornelis, 2002: Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst, I: Frühgriechische Plastik, Mainz.
- Boston, Richard, 1974: An Anatomy of Laughter, London.
- Brandt, Reinhard, 1999: Die Wirklichkeit des Bildes, München.
- Bückling, Maraike (Hg.), 2006: Die phantastischen Köpfe des Franz Xaver Messerschmidt. Katalog zur Ausstellung im Liebieghaus, Skulpturensammlung (Frankfurt a. M., 15.11.2006–11.03.2007), München.
- Burkert, Walter, 1960: Das Lied von Ares und Aphrodite. Zum Verhältnis von Odyssee und Ilias, Rheinisches Museum für Philologie 103, S. 130–144.
- Burkert, Walter, 1977: Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart u. a. – Zitiert wird auch die engl. Ausgabe:
- Burkert, Walter, 1985: Greek religion. Archaic and classical, Oxford.
- Cain, Hans-Ulrich, 1988: Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs, Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 188, S. 107–221.
- Cain, Hans-Ulrich, 1997: Dionysos – „Die Locken lang, ein halbes Weib? ...“ (Sonderausstellung, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 10.11.1997–28.02.1998), München.
- Carter, Jane Burr, 1988: Masks and poetry in early Sparta, in: Robin Hägg / Nanno Marinatos / Gullög C. Nordquist (Hg.), Early Greek Cult Practice (Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26.–29.06.1986), Stockholm, S. 89–98.
- Castellani, 1884: Catalog des Objets d'Art Antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance (Dépendant de la Succession Alessandro Castellani, et dont la vente aura lieu a Rome, Palais Castellani, 88 Via Poli, du Lundi 17 Mars au Jeudi 10 Avril 1884), Paris.
- Chaniotis, Angelos, 2003: The Divinity of Hellenistic Rulers, in: Andrew Erskine (Hg.), A Companion to the Hellenistic World, Malden u. a.
- Charlesworth, William R. / Kreutzer, Mary Anne, 1973: Facial Expressions of Infants and Children, in: Paul Ekman (Hg.), Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review, New York/San Francisco/London, S. 91–168.

- Clarke, John R., 2007: *Looking at Laughter: Humor, Power and Transgression in Roman Visual Culture*, Berkeley/London.
- Cohen, Beth, 1991: Perikles' Portrait and the Riace Bronzes. New Evidence for Schi-
nocephaly, *Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 60, S. 465–502.
- Colakis, Marianne, 1986: The Laughter of the Suitors in *Odyssey* 20, *The Classical World* 79/3, S. 137–141.
- Dawson, David, 1992: *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Dickins, Guy, 1929: The Masks, in: Richard McGillivray Dawkins (Hg.), *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta*, *Journal of Hellenic Studies (Supplementary Papers 5)*, S. 163–186.
- Dickmann, Jens Arne, 2002: Bilder vom Kind im klassischen Athen, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit (Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 01.03.–02.06.2002, und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 05.07.–06.10.2002)*, Mainz, S. 310–320.
- Dierichs, Angelika, 1993: *Erotik in der Kunst Griechenlands (Zaberns Bildbände zur Archäologie 9)*, Mainz.
- Dillon, Matthew, 1991: Tragic Laughter, *The Classical World* 84, S. 345–355.
- Due Bronzi, 1984: Due Bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione (*Bollettino d'Arte, 3 serie speciale*), Bd. I u. II, Rom.
- Edmonds, John Maxwell, 1959: *The Fragments of Attic Comedy*, Bd. II, Leiden.
- Edmonds, John Maxwell, 1961: *The Fragments of Attic Comedy*, Bd. III A, Leiden.
- Ehling, Kay, 2000: Stierdionysos oder Sohn des Poseidon. Zu den Hörnern des Demetrios Poliorketes, *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 3, S. 153–160 (= <http://gfa.gbv.de/dr.gfa,003,2000,a,12.pdf>).
- Fehr, Burkhard, 1979: *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jh. v. Chr.*, Bad Bramstedt.
- Fehr, Burkhard, 2000: Bildformeln und Bildtypen in der archaisch-griechischen Kunst als Ausdruck von sozialen Normen und Werten, *Hephaistos. Kritische Zeitschrift zu Theorie und Praxis der Archäologie und angrenzender Gebiete* 18, S. 103–154.
- Fittschen, Klaus (Hg.), 1990: *Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen*, Göttingen.
- Franke, Peter R. / Hirmer, Max, 1972: *Die griechische Münze*, 2. Aufl., München.
- Frisk, Hjalmar, 1960: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 1: A–Ko, Heidelberg.
- Frisk, Hjalmar, 1970: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Bd. 2: Kϙ–Ω, Heidelberg.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, 1984: Au miroir du masque, in: Claude Bérard / Jean-Paul Vernant u. a., *La cité des images. Religion et société en Grèce antique*, Lausanne/Paris, S. 147–161.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, 1987: „Prosopon“ – le masque et le visage, in: Paulette Ghiron-Bistagne (Hg.), *Anthropologie et théâtre antique (Actes du colloque international de Montpellier, 6–8 mars 1986)*, Montpellier, S. 83–92.

- Frontisi-Ducroux, Françoise, 1991: *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris/Rom.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, 1995: *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, 1996: *Quelques remarques sur le Peintre de Gela*, in: *I vasi attici ed altre ceramiche coeve in Sicilia (Atti del convegno internazionale Catania, Camarina, Gela, Vittoria, 28 marzo – 1 aprile 1990: Cronache di archeologia 29)*, Palermo, S. 191–199.
- Furrer, Heinrich, 1978: *Das Lächeln. Ein Beitrag zur Theorie der Beziehung von Ausdruck und Situation (Diss. phil., Zürich)*, Zürich.
- Garfitt, Toby / McMorran, Edith / Taylor, Jane (Hg.), 2005: *The Anatomy of Laughter (Legenda. Studies in Comparative Literature 8)*, London.
- Geier, Manfred, 2006: *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Geschichte des Humors*, Hamburg.
- Geominy, Wilfred, 1999: *Zur Komposition der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanz“*, in: *Peter Cornelis Bol (Hg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert*, Mainz.
- Giessener Münzhandlung, 1996: *Dieter Gorny GmbH, München, Auktion 76: Antike Münzen*, 22. April 1996.
- Giuliani, Luca, 1986: *Bildnis und Botschaft. Hermeneutische Untersuchungen zur Bildniskunst der römischen Republik*, Frankfurt a. M.
- Giuliani, Luca, 2003: *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München.
- Giuliani, Luca, 2006: *Macht und Ohnmacht der Bilder. Eine frisch gewaschene Schürze und die gemordeten Mamelucken*, in: *Christa Maar / Hubert Burda (Hg.), Iconic World. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln, S. 185–204.
- Golden, Mark, 1990: *Children and Childhood in Classical Athens*, Baltimore/London.
- Habicht, Christian, 1995: *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit*, München.
- Halliwell, Stephen, 1991: *The Uses of Laughter in Greek Culture*, *The Classical Quarterly* 41, S. 279–296.
- Halliwell, Stephen, 2008: *Greek Laughter. A Study of Cultural Psychology from Homer to Early Christianity*, Cambridge.
- Halm-Tisserand, Monique / Siebert, Gérard, 1997: *Nymphai*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, Bd. VIII, Zürich/Düsseldorf, S. 891–902.
- Haspels, Caroline Henriette Emilie, 1936: *Attic Black-Figured Lekythoi*, Paris.
- Heinemann, Alexander, 2003: *Der Gott des Gelages. Bildwelten des Dionysos auf attischem Trinkgeschirr (Diss. phil., Heidelberg, ungedruckt; erscheint in der Reihe „Image & Context“: Berlin 2009)*.
- Heinen, Heinz, 1983: *Die Tryphe des Ptolemaios VIII. Eugertes II. Beobachtungen zum ptolemäischen Herrscherideal und zu einer römischen Gesandtschaft in Ägypten (140/39 v. Chr.)*, in: *Heinz Heinen / Karl Stroheker / Gerold Walser (Hg.), Althistorische Studien. Festschrift Hermann Bengtson (Historia Einzelschriften 40)*, Wiesbaden, S. 116–130.

- Heinrich, Klaus, 1980: „Theorie“ des Lachens, in: Klaus Herding / Gunter Otto (Hg.), *Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins 10)*, Gießen, S. 12–30.
- Heinze, Theodor, 1999: Mänaden, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 7, Stuttgart/Weimar, S. 639–641.
- Hengel, Martin, 1976: *Juden, Griechen und Barbaren. Aspekte der Hellenisierung des Judentums in vorchristlicher Zeit*, Stuttgart.
- Herter, Hans, 1978: Genitalien, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 10, Stuttgart, S. 1–52.
- Herzka, Heinz Stefan, 1979: *Gesicht und Sprache des Säuglings*, 2. Aufl., Basel/Stuttgart.
- Heubeck, Alfred, 1965: *Ἀφροδίτη Φιλομμηδης*, Beiträge zur Namensforschung 16, S. 204–206; auch in: *Kleine Schriften zur griechischen Sprache und Literatur (Erlanger Forschungen Reihe A: Geisteswissenschaften 33)*, Erlangen 1984, S. 265–267.
- Hölscher, Tonio, 1974: Die Nike der Messenier und Naupaktier in Olympia. Kunst und Geschichte im späten 5. Jahrhundert, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 89, S. 70–111.
- Hölscher, Tonio, 1975: Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung, *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 1* (Festschrift für Ernst Siegmann), S. 187–199; auch in: Klaus Fittschen (Hg.), *Griechische Porträts*, Darmstadt 1988, S. 377–391.
- Hölscher, Tonio, 2007: *Die griechische Kunst*, München.
- Horn, Rudolf, 1967: *Zweihundert Jahre Göttinger Archäologische Sammlungen*, *Archäologischer Anzeiger*, S. 414–447.
- Isler-Kerényi, Cornelia, 1994: Rezension von Frontisi-Ducroux, 1991 (s. o.), *Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte Klassische Altertumswissenschaft* 66, S. 44–51.
- Jacobelli, Maria Caterina, 1992: *Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen*, Regensburg (Erstveröffentlichung: *Il risus paschalis*, Brescia 1990).
- Jacoby, Felix, 1926: *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Bd. II A: *Universalgeschichte und Hellenika*, Berlin.
- Jacoby, Felix, 1929: *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Bd. II B: *Sozialgeschichte, Autobiographien und Memoiren. Zeittafeln*, Berlin.
- Jellicoe, Sidney, 1968: *The Septuagint and Modern Studies*, Oxford.
- Jellicoe, Sidney (Hg.), 1974: *Studies in the Septuagint. Origins, Recensions, and Interpretations*, New York.
- Kachler, Karl Gotthilf, 1991: Zur Entstehung der griechischen Theatermaske während des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. im Beginn des europäischen Theaters, *Birsfelden/Basel*.
- Käppel, Lutz, 2000: Nymphen, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 8, Stuttgart/Weimar, S. 1071–1072.
- Karakasi, Katerina, 2001: *Archaische Koren*, München.
- Karanastassis, Pavlina, 2002: Hocharchaische Plastik, in: *Bol*, 2002 (s. o.), S. 171–221.
- Kenner, Hedwig, 1960: Weinen und Lachen in der griechischen Kunst (Österr. Akademie der Wissenschaften, Philos.-Histor. Klasse, Sitzungsberichte 234,2), Wien.
- Klein, Wilhelm, 1909: Die Aufforderung zum Tanz. Eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko, *Zeitschrift für Bildende Kunst, N.F.* 20, S. 101–108.
- Koestler, Arthur, 1964: *The Act of Creation*, London.

- Krauskopf, Ingrid / Simon, Erika, 1997: *Mainades*, in: *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, Bd. VIII, Zürich/Düsseldorf, S. 780–803.
- Krumeich, Ralf, 2002: *Porträts und Historienbilder der klassischen Zeit*, in: *Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit* (Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 01.03.–02.06.2002 und in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 05.07.–06.10.2002), Mainz, S. 209–240.
- La Blanchère, Du Coudray / Gauckler, Pierre, 1897: *Catalogue du Musée Alaoui*, Paris.
- Langlotz, Ernst, 1932: *Griechische Vasen*. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, München.
- Laubscher, Hans Peter, 1985: *Hellenistische Herrscher und Pan*, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung 100, S. 333–353.
- Le Goff, Jacques, 2004: *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart.
- Lempp, Reinhart, 1992: *Das Lachen des Kindes*. *Das Lachen in der psychischen Entwicklung*, in: Thomas Vogel (Hg.), *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen, S. 79–92.
- Lévéque, Pierre, 1988: *Colère, Sexe, Rire. Le Japon des mythes anciens*, Paris.
- Levi, Doro, 1947: *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton.
- Levine, Daniel B., 1983: *Homeric Laughter and the Unsmiling Suitors*, *The Classical Journal* 78, S. 97–104.
- Lloyd, Geoffrey E. R., 1983: *Science, Folklore and Ideology*, Cambridge.
- Mack, John (Hg.), 1994: *Masks. The Art of Expression*, London.
- Maderna, Caterina, 2002: *Spätarchaische Plastik*, in: *Bol*, 2002 (s. o.), S. 223–269.
- Mannack, Thomas, 2006: *Haspels addenda. Additional references to C. H. E. Haspels Attic black-figured Lekythoi*, Oxford.
- Martini, Wolfram, 1990: *Die archaische Plastik der Griechen*, Darmstadt.
- Meier, Christian, 1985: *Politik und Anmut*, Berlin.
- Meier, Christian, 2002: *Homerisches Gelächter, Spaß, Brot und Spiele*, *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (Sonderheft: *Über die westlichen Zivilisationen. Lachen*, Heft 9/10), S. 789–800.
- Merkel Guldan, Margarete, 1988: *Die Tagebücher von Ludwig Pollak. Kennerschaft und Kunsthandel in Rom 1893–1934* (Publikationen des Histor. Instituts beim Österr. Kulturinstitut in Rom, 1. Abt.: *Abhandlungen* 9), Wien.
- Mitchell, J. W. Thomas, 1986: *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London.
- Moore, Mary B. / Pease Philippides, Mary Zelia / Bothmer, Dietrich von, 1986: *Attic Black-Figured Vases (The Athenian Agora 23)*, Princeton.
- Moraw, Susanne, 1998: *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*, Mainz.
- Morreall, John, 1983: *Taking Laughter Seriously*, Albany.
- Most, Glenn, 1989: *Zur Archäologie der Archaik*, *Antike und Abendland* 35, S. 1–23.
- Muth, Susanne, 2006: *Bilder des Troia-Mythos in der griechischen Kunst*, in: Martin Zimmermann (Hg.), *Der Traum von Troia. Geschichte und Mythos einer ewigen Stadt*, München, S. 71–88.
- Muth, Susanne, 2008: *Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Image & Context 1)*, Berlin/New York.

- Napier, A. David, 1986: *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Neils, Jenifer / Oakley, John H., 2003: *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past* (Exhibition Hanover, New Hampshire, August 23 – December 14, 2003), New Haven.
- Nitschke, August, 1989: *Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte*, Stuttgart/Zürich.
- Nola, Alfonso Maria Di, 1974: *Riso ed oscenità*, in: Alfonso Maria Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Florenz, S. 15–90.
- Paton, Sara, 2000: *The Villa Dionysos at Knossos. A domus and its décor*, in: *Πεπραγμένα Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου. Εταιρεία Κρητικών Ιστορικών Μελετών, Ηράκλειο, Heraklion*, S. 553–560.
- Pickard-Cambridge, Arthur W. / Gould, John / Lewis, David Malcolm, 1988: *The Dramatic Festivals of Athens*, 2. Aufl., Oxford.
- Plessner, Helmuth, 1970: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (2. Aufl.), in: ders., *Philosophische Anthropologie*, Frankfurt a. M., S. 11–171.
- Raepsaet, Georges, 1999: *Mautier*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 7, Stuttgart/Weimar 1999, S. 1044–1047.
- Richter, Gisela Marie Augusta, 1965: *The Portraits of the Greeks*, Bd. 1, London.
- Richter, Gisela Marie Augusta, 1968: *Korai. Archaic Greek Maidens. A Study of the Development of the Kore Type in Greek Sculpture*, London.
- Richter, Gisela Marie Augusta, 1970: *Kouroi. Archaic Greek Youths. A Study of the Development of the Kouros Type in Greek Sculpture*, 3. Aufl., London.
- Roussel, Denis, 1976: *Tribu et cité. Études sur les groupes sociaux dans les cités Grecques aux époques archaïque et classique* (*Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, II 193), Paris.
- Rumscheid, Frank, 1992: *Überlegungen zum archaischen Kopftypus Brüssel-Konservatorenpalast*, *Archäologischer Anzeiger*, S. 83–98.
- Sambon, Arthur, 1905: *Succession de M^{me} E. Warneck. Catalogue des objets d'art antique Marbres, Bronzes, Terres cuites, Ivoires, Verrerie et Bijoux* (Dont la vente aura lieu a Paris, Hotel Drouot, Salle N° 6, du Mardi 13 Juin au Vendredi 16 Juin 1905), Paris.
- Schlaefer, Michael, 1987: *Studien zur Ermittlung und Beschreibung des lexikalischen Paradigmas „lachen“ im Deutschen*, Heidelberg.
- Schlesier, Renate, 1993: *Mixtures of Masks. Maenads as Tragic Models*, in: Thomas H. Carpenter / Christopher A. Faraone (Hg.), *Masks of Dionysus*, Ithaca/London, S. 89–114.
- Schneider, Lambert A., 1975: *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen* (*Hamburger Beiträge zur Archäologie. Beihefte 2*), Hamburg.
- Schneider, Rolf Michael, 1991: *Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit*, Heidelberg (ungedruckte Habilitationsschrift).
- Schneider, Rolf Michael, 2000: *Lust und Loyalität. Satyrstatuen in hellenistischer Zeit*, in: Tonio Hölscher (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Rom in der Antike*, Leipzig/München, S. 351–389.

- Schneider, Rolf Michael, 2004: Plädoyer für eine Geschichte des Lachens, in: Jacques Le Goff, *Das Lachen im Mittelalter*, Stuttgart, S. 79–128.
- Scholz, Oliver Robert, 2000: Bild, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar, S. 618–669.
- Seiterle, Gérard, 1988: Maske, Ziegenbock und Satyr, *Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte* 19/1, S. 2–14.
- Simon, Erika, 1961: Rezension zu Kenner, 1960 (s. o.), in: *Gnomon. Kritische Zeitschrift für die gesamte Klassische Altertumswissenschaft* 33, S. 644–650.
- Simon, Erika, 1997: Silenoi, in: *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae*, Bd. VIII, Zürich/Düsseldorf, S. 1108–1133.
- Smarczyk, Bernhard, 2000: Phyle, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart/Weimar 2000, S. 982–985.
- Smith, Roland R. R., 1988: *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford.
- Smith, Roland R. R., 1991: *Hellenistic Sculpture*, London.
- Snodgrass, Anthony M., 1983: Heavy Freight in Archaic Greece, in: Peter Garmsey / Keith Hopkins / Christopher R. Whittaker (Hg.), *Trade in the Ancient Economy*, Cambridge; auch in: ders., *Archaeology and the Emergence of Greece. Collected Papers on Early Greece and Related Topics (1965–2002)*, Edinburgh 2006, S. 221–233.
- Sparkes, Brian A., 1988: A new satyr-mask, in: John H. Betts / James T. Hooker / J. Richard Green (Hg.), *Studies in honour of T. B. L. Webster*, Bd. 2, Bristol, S. 133–136.
- Spitz, René A. / Wolf, Katherine M., 1946: The Smiling Response. A Contribution to the Ontogenesis of Social Relations, *Genetic Psychology Monographs. Child Behavior, Animal Behavior, and Comparative Psychology* 34, S. 57–125.
- Spitz, René A., 1957: Die Entstehung der ersten Objektbeziehungen. Direkte Beobachtungen an Säuglingen während des ersten Lebensjahres (Beiheft zur *Psyche* 4), Stuttgart.
- Stähli, Adrian, 1995: Statuengruppe, sog. „Aufforderung zum Tanz“, in: Klaus Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur*, Berlin, S. 419–421.
- Stähli, Adrian, 1999: *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin.
- Stephanus, Henricus, 1825: *Thesaurus Linguae Graecae VII. Post editionem anglicam novis additamentis auctum, ordinique alphabetico digestum tertio eddiderunt Carolus Benedictus Hase / Guilielmus Dindorfius / Ludovicus Dindorfius*, Paris, S. 22–23, s. v. *Σαίρω*.
- Thompson, Homer A., 1956: Activities in the Athenian Agora 1955, *Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 25, S. 46–68.
- Tilly, Michael, 2005: *Einführung in die Septuaginta*, Darmstadt.
- Tondriau, Julien, 1948: *La tryphé, philosophie royale ptolémaïque*, *Revue des Études Anciennes* 50, S. 49–54.
- Uzzi, Jeannine Diddle, 2005: *Children in the Visual Arts of Imperial Rome*, Cambridge.
- Vermeule, Cornelius C. / Brauer, Amy, 1980: *Stone Sculptures. The Greek, Roman, and Etruscan Collections of the Harvard University Art Museum*, Cambridge.

- Vernant, Jean-Pierre, 1988: Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo (Fischer Wissenschaft 7401), Frankfurt a. M. (Originalausgabe: La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne: Artemis, Gorgô, Paris 1985).
- Villanueva Puig, Marie-Christine, 1988: La ménade, la vigne et le vin. Sur quelques types de représentations dans la céramique attique des VIe et Ve siècles, *Revue des études anciennes* 90, S. 35–64.
- Waldenfels, Bernhard, 2001: Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Homo Pictor* (Colloquium Rauricum 7), München/Leipzig, S. 14–31.
- Webster, Thomas Bertram Lonsdale, 1967: *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2. Aufl. (University of London, Institute of Classical Studies: Bulletin Supplements 20), London.
- Webster, T. B. L. / Green, J. R., 1978: *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, 3. Aufl. (University of London, Institute of Classical Studies: Bulletin Supplements 39), London.
- West, Martin L. (Hg.), 1984: *Carmina Anacreontea* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig.
- Wünsche, Raimund, 2005: *Glyptothek München. Meisterwerke griechischer und römischer Skulptur*, München.
- Yalouris, Nikolaos, 1986: Das archaische Lächeln und die Geleontes, *Antike Kunst* 29, S. 3–7.
- Yfantidis, Konstantinos, 1990: *Antike Gefäße. Eine Auswahl* (Kataloge der Staatlichen Kunstsammlungen Kassel 16), Melsungen.
- Zanker, Paul, 2007: *Die römische Kunst*, München.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Bammes, 1997, S. 423, Abb. 500. – Abb. 2: *Süddeutsche Zeitung*. Wissen, September/Oktober 2006, S. 37. – Abb. 3: *Süddeutsche Zeitung*, 24. März 2004, S. 9. – Abb. 4, 7–9, 23: München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke. – Abb. 5: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Crying_baby.jpg#filehistory. – Abb. 6: Spitz/Wolf, 1946, S. 78, Nr. 1. – Abb. 10–11: Berlin, Antikensammlung (Photo: Ute Jung). – Abb. 12: Haspels, 1936, Taf. 23,3b. – Abb. 13: Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Neg.-Nr. PF 9/2. – Abb. 14: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Neg.-Nr. Alg 214. – Abb. 15: Wien, Kunsthistorisches Museum. – Abb. 16: (1) Verfasser, (2) *Musei Vaticani*, Neg.-Nr. XXXV-13-90/1, (3) Rom, Deutsches Archäologisches Institut, Neg.-Nr. 87Vat893, (4) Santa Maria in Neve, Barbara Malter, Neg.-Nr. M.N.R. 6/7/92, (5) Santa Maria in Neve, Barbara Malter, Neg.-Nr. M.C. 10/1/92, (6) Sidney, Ian Edward Grady. – Abb. 17: Frankfurt a. M., Liebieghaus. – Abb. 18: Athen, British School. – Abb. 19: Göttingen, Archäologisches Institut der Universität (Photo: Stephan Eckhardt). – Abb. 20: Tunis, Musée National du Bardo. – Abb. 21: Florina, Archäologisches Museum. – Abb. 22: London, Sara Paton (Photo: Michael Gough). – Abb. 24: Verfasser.