

Citation style

Voegtle, Simone: review of: Detlev Wannagat, *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei*, Berlin: De Gruyter, 2015, in: *Museum Helveticum*, 73(2016), 1, p. 126-127, DOI: 10.21245/rec.ant.1083958950



copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

dar. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der vergleichsweise gut erhaltenen Strukturen und der Funde dauert bis heute an. Das Haus ist in sieben Wohneinheiten (WE) eingeteilt, die grösste ist WE 6, die hier nun umfassend publiziert ist. WE 1, 2 und 4 wurden bereits früher vorgelegt, die Veröffentlichung von WE 3, WE 5 und WE 7 steht bevor.

Die Errichtung der WE 6 (und des ganzen Hanghauses 2) über einem späthellenistischen Peristylhaus fiel ins 2. Viertel des 1. Jhs. n. Chr. Bis zu seiner Zerstörung in der 2. Hälfte des 3. Jhs. n. Chr. sind vier Bauphasen zu unterscheiden, wobei insbesondere die Phasen II und III grosse Veränderung in der Bausubstanz mit einer Erweiterung der Grundfläche von 660 m² auf etwa 900 m² mit sich brachten. Hausbesitzer war damals ein Angehöriger der lokalen Oberschicht, der Dionysospriester C. Flavius Furius Aptus. Der Grundriss von WE 6 war von Beginn an um zwei unterschiedlich grosse Säulenhöfe organisiert. Die innere Ausstattung war von sehr hohem Standard, die Wände der repräsentativen Räume waren mit Marmor und *opus sectile*-Feldern verkleidet, die Böden bestanden häufig aus Marmor und Mosaik. Die Decken waren teils als Tonnengewölbe oder Kreuzgewölbe konstruiert und stuckiert oder bemalt. Es gab fliessendes Wasser, das Bodenwasserbecken und Laufbrunnen bediente. In Wandnischen und auf Einzelsockeln waren Statuen aufgestellt. Beim Einsturz des Gebäudes wurden auch zahlreiche einfachere Einrichtungsgegenstände unter dem Schutt begraben. Nach der eingehenden Untersuchung der Architektur werden diese im zweiten Teil der Publikation, nach Denkmälerklassen geordnet, vorgestellt. Es geht um die Marmorausstattung, die Mosaiken, Wandmalereien und Stuckdekoration, um die Graffiti und Steininschriften, dann um die Skulpturen, die Keramikfunde, die Münzen, das Glas und um weitere Kleinfunde verschiedenster Art, schliesslich um die lose im Schutt gefundenen sehr zahlreichen Fragmente von Wandmalereien. Am Ende werden die archäozoologischen Funde bestimmt und analysiert. Bewundernswert ist die genaue Dokumentation der zahlreichen Einzelfunde während den Grabungen, die es erlaubt, jeweils die genaue Fundlage und den stratigraphischen Fundkontext der besprochenen Objekte anzuführen. Auf den Restaurierungsbericht zu den sehr aufwendigen Massnahmen am und im Bau folgt eine zusammenfassende Auswertung, die den hellenistischen Vorgängerbau und die vier Bauphasen insbesondere auch hinsichtlich der Raumfunktionen analysiert und damit einen guten Einstieg in die ganze Publikation bietet. Im Rahmen einer kurzen Besprechung ist es nicht möglich, der nicht nur umfangreichen, sondern auch umfassenden und in jeder Hinsicht beispielhaften Untersuchung gerecht zu werden. Der wissenschaftlichen Bedeutung des Grabungsbefundes und insbesondere der erstmals prachtvoll ausgestatteten und dank günstiger Fundumstände auch zu einem guten Teil zu rekonstruierenden WE 6 entspricht eine sehr qualitätsvolle, reich dokumentierte Vorlage von Texten und Illustrationen, die der herausragenden wissenschaftlichen Bedeutung der WE 6 angemessen ist und die Tradition der vorausgehenden Bände weiterführt und noch steigert.

Hans Peter Isler

Detlef Wannagat: Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei. Image & Context 3. De Gruyter, Berlin 2015. 353 S., 262 Abb.

In dieser Monographie kommt ein Thema zur Sprache, über das bisher vergleichsweise wenig geschrieben wurde: die bildliche Darstellung des Komischen im antiken Griechenland. Den Ausgangspunkt bildet die korinthische Vasenmalerei, im Fokus stehen die sogenannten Dickbauchtänzer. Die Arbeit ist in fünf Kapitel gegliedert, wobei das erste die Grundlagen der Untersuchung klärt, d. h. die allgemeinen soziologischen und psychologischen Rahmenbedingungen des Komischen sowie seine Formen und Funktionen in der Antike. Die zentralen Kapitel (II–IV) der Untersuchung widmen sich der Analyse der Dickbauchtänzer als komischem Bildtypus, gestützt auf das von A. Seeberg 1971 veröffentlichte Material von rund 400 korinthischen Vasen mit entsprechenden Darstellungen. D. Wannagat hat daraus fünf motivische Gruppen generiert, die sich besonders zur Herausarbeitung der spezifisch komischen Stilmittel eignen, und zwar 1. Verkrüppelung, 2. sexuelle Handlungen (beide in Kapitel II «Körper»), 3. Kampfszenen (Kapitel III «Kämpfe»), 4. Tierfrieze und 5. Jagdszenen (Kapitel IV «Helden»). Er zeigt auf, wie Verkrüppelung, Promiskuität und Defäkation die Schrankenlosigkeit der grotesken Tänzergestalt definieren, die dann, transferiert in Kampf- und Heldenszenen, deren traditionelle Darstellungsschemata unterläuft. Damit entsteht

das Spannungsfeld der Inkongruenz, auf das der Betrachter mit Lachen reagiert. Im fünften Kapitel bestimmt der Autor anhand von zwei der behandelten Beispiele zwei massgebliche «Strukturen einer komischen Verfremdung», die Situationskomik und die Inversion. Den komischen Helden, der so ins Bild gesetzt wird, will er aber nicht als Gegenbild des Betrachters im lebensweltlichen Sinn verstanden wissen, sondern streicht die Eigenständigkeit der Figur jenseits aller Normen heraus. Dennoch war gerade die Festgesellschaft, die gemäss D. Wannagat das Umfeld und den Ursprung dieser Darstellungen bildete, *per definitionem* an die Abkehr von der Norm gebunden – der groteske Tänzer gewann seine Narrenfreiheit vor eben diesem Hintergrund, und seine Hässlichkeit als *eidos geloion* war immer auch ein Zeichen moralischer Unzulänglichkeit.

Die Arbeit schliesst eine wichtige Forschungslücke zu den Anfängen des komischen Bildes und bietet inspirierendes Bildmaterial mit sehr interessanten Analysen. In der Behandlung der theoretischen Grundlagen wird einiges angesprochen, über das man gerne mehr gewusst hätte, z. B. das Prinzip der «Verkürzung», mit dem die Körper der Tänzer gekennzeichnet sind. Die ikonographischen Interpretationen sind in einigen Fällen nicht ganz nachvollziehbar, auch wenn zum besseren Verständnis Bildmaterial aus anderen Kunstlandschaften herangezogen wird. Schliesslich ist sich auch der Autor bewusst, dass die Materialbasis seiner Schlussfolgerungen z. T. sehr dünn ist. Trotzdem gelingt es ihm überzeugend, die Entstehung eines komischen Bildtypus herauszuarbeiten, dessen Charakteristika auch für viele spätere Darstellungen dieser Art bezeichnend waren.

Simone Voegtle

Dietrich Willers/Bettina Niekamp: Der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung. Riggisberger Berichte 20. Abegg-Stiftung, Riggisberg 2015. 270 p., 32 pl. en couleur, 1 pl. à déplier, 200 illustrations.

La tenture de Dionysos, acquise en 1986 par la Fondation Abegg à Riggisberg, constitue la plus grande pièce connue de textile antique (H. ca. 197 cm, L. ca. 707 cm). Son état remarquable de conservation est dû à son réemploi comme linceul dans une tombe d'Égypte du V^e s. apr. J.-C. L'ouvrage de D. Willers et B. Niekamp représente la première étude exhaustive de cette pièce exceptionnelle. Ce bilan est basé sur le patient travail de conservation et de reconstitution de l'ensemble réalisé dans les ateliers de la Fondation Abegg, complété par l'achat d'un nouveau fragment en 2005; de nouvelles interprétations de son iconographie et de sa fonction sont avancées (D. Willers, p. 7–107), les secrets de sa technique de fabrication, alliant de manière raffinée lin et laine colorée, sont minutieusement analysés et décrits (M. Flury-Lemberg et B. Niekamp, p. 145–243).

La réalisation de la tenture est aujourd'hui située dans le deuxième quart du IV^e s. apr. J.-C. sur la base de critères stylistiques qui précisent la date obtenue par C¹⁴ en 2013 (ca. 260–530 apr. J.-C.). Des traces de réparation témoignent d'un usage de longue période avant le dépôt en contexte funéraire. Par comparaison avec d'autres fragments conservés dans différentes collections, le lieu de fabrication peut être situé dans la région d'Achmîm/Panopolis. Seuls huit personnages sont conservés, disposés dans un cadre architectural ornemental composé d'arcades. Dionysos et Ariane sont les deux figures principales, entourées par les membres habituels d'un thiasse bachique, un Pan jouant de la syrinx, une ménade et un satyre. Cependant, la tenture n'ornait probablement pas une salle de banquet. De manière convaincante, D. Willers propose de l'associer à un espace rituel dionysiaque en se basant sur l'identification des trois dernières figures: la jeune femme monosandale qui pose la main sur son sein pourrait être la nourrice de Dionysos, le vieillard au fouet le mystagogue introduisant le dieu lui-même à ses mystères, tandis que la matrone richement vêtue représenterait l'initiée nimbée de bleu pour visualiser sa transformation.

L'identité de la personne inhumée dans cette étoffe est débattue. De la même tombe proviennent les fragments d'une tunique en soie réalisée entre 350 et 450 apr. J.-C., ornée de motifs de la vie de Marie. Les sources d'inspiration tant païennes que chrétiennes de ces pièces de tissu témoignent-elles d'une conversion au christianisme ou au contraire d'une cohabitation religieuse? Selon D. Willers, cet ensemble s'inscrit parfaitement dans le contexte de l'Antiquité tardive; Nonnos, originaire de Panopolis, ne célèbre-t-il pas un dieu sauveur païen dans les *Dionysiaques* tout en écrivant sa *Paraphrase* de l'Évangile selon Jean?