

I Einführung

Die Betrachtung von Frauen im Altertum ist seit den 1960er-/70er-Jahren¹ im Zuge der zunehmenden Emanzipation der Frau in der westlichen Welt fester Bestandteil der altertumswissenschaftlichen Diskussion und hat seitdem verschiedene, zum Teil stark polarisierende Wege beschritten, die immer im Kontext des jeweiligen Zeitgeistes zu sehen sind. In den Anfängen beleuchteten bspw. feministisch geprägte Forscherinnen die Sichtbarkeit der Frauen im öffentlichen Leben Athens und verstanden es, – trotz für diese Zeit auch wertvoller wissenschaftlicher Erkenntnisse – diese im Sinne ihrer politischen Ideologie gleichsam zu instrumentalisieren und heftige Kritik an den damaligen Athener Verhältnissen zu üben². So hat sich die Frauenforschung in einem Maße wie kein anderer Teilbereich der Altertumswissenschaften durch Zeitströmungen beeinflussen lassen, was die objektive wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas teilweise beeinträchtigt hat. Dementsprechend spricht bspw. Shelby Brown überzeugend davon, dass der gesamte Bereich der Beschäftigung mit den Frauen in der Antike ein eigenes „subfield“³ geworden sei, das sich von der angestammten Betrachtung der männlichen Hemisphäre bewusst und eklatant absetze und so die antiken Frauen zur Forschungsdiskussion nur hinzufüge⁴ – anstatt sie zu integrieren. Dazu passt, dass Frauen bis heute in der Forschung als „das Andere“ angesprochen werden, eine polarisierende Dichotomie, die es zu relativieren gilt, wie später noch gezeigt werden soll.

1995 gab es in Baltimore und 1996 in Basel eine Ausstellung zum Thema „Pandora. Frauen im Klassischen Altertum“⁵, deren Themenauswahl die erwähnte Problematik verdeutlicht. Ausgehend vom antiken Material wurden vor allem zwei Themenkomplexe behandelt: derjenige der sog. Hausfrauentätigkeiten, also alles in Bezug auf Textilien, Schmuckkästchen und Kultpraxis bis hin zu Hochzeit, Ehe und Verfügungsgewalt des Mannes, und derjenige der Frauen als „ungezähmte Tier[e]“⁶, bei dem vor allem die angebliche manipulative Kraft der Frauen und die männliche Angst vor der weiblichen Unbeherrschbarkeit in Mythos und Alltag Thema waren. Zwar finden diese Themen durchaus ihre Entsprechungen im überlieferten Material, aber dennoch lässt sich hier eher eine Absicht des publikumswirksamen Abarbeitens von Klischees zum Thema Weiblichkeit vermuten, was für eine unvoreingenommene Diskussion nicht günstig ist⁷. Bände sprechen auch Workshops wie „Der Faden der Ariadne oder was Frauen mit Fäden alles schaffen (können). Ein Abend zu den besonderen Fähigkeiten von Frauen“⁸. Diese bereits von Scheer bemerkte Instrumentalisierung der antiken Geschlechter „für ungelöste Probleme der Moderne“⁹ macht auch vor der Wissenschaftswelt nicht Halt und bewirkt einerseits, dass weibliche Wissenschaftlerinnen meinen, sich durch ihre eigene geschlechtliche

1 Scheer 2000, 143.

2 Einen guten Überblick bietet hier Tanja Scheer, die neben kritischer Aufarbeitung der bisherigen Literatur in Bezug auf die jeweiligen zeitgenössischen Vorlieben auch einen Einblick in die bereits behandelten Themenschwerpunkte der Frauenforschung innerhalb der Altertumswissenschaften gibt, vgl. Scheer 2000. Als Überblick ebenso hilfreich sind Brown 1997; Kreilinger 2007, 4 Anm. 9; Scheer 2011 sowie Eaverly 2013, 13–14.

3 Brown 1997, 25.

4 Brown 1997, 25.

5 Ausstellungskatalog: Reeder 1996.

6 Reeder 1996, 15.

7 Hierbei ist selbstverständlich zu beachten, dass es in der Natur des medialen Instruments Museum liegt, polarisierend zu agieren, um das Publikum gezielt anzusprechen. Den schmalen Grad zwischen historischer Reflektiertheit und Publikumswirksamkeit zu treffen, ist sicherlich nicht einfach. Da Frauen jedoch aus öffentlichem Interesse heraus häufig Gegenstand von Ausstellungen sind, lassen sich an ihnen Charakteristika des Wissenschaftsbetriebes besonders gut veranschaulichen.

8 Dieser Workshop wurde anlässlich des Weltfrauentages 2016 im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München durchgeführt. Hierzu vgl. Anm. 7.

9 Scheer 2000, 169.

Identität besser in die antiken Frauen „einfühlen“ zu können, und andererseits, dass der Gesamtheit der Forscherinnen die nötige Objektivität im Umgang mit ihren „Geschlechtsgenossinnen“ abgesprochen wird¹⁰.

Durch die Übernahme der sog. Gender Studies aus den Sozialwissenschaften hat man versucht, dem Umgang mit den Frauen in der Antike ein methodisches Gerüst zu geben. Natascha Sojc bspw. setzt sich in ihrer Betrachtung von Frauendarstellungen auf attischen Grabreliefs intensiv mit der Übertragbarkeit von solchen Theoriekonstruktionen auf Gebiete der Klassischen Archäologie auseinander und findet für den Bereich der attischen Grabreliefs durchaus fruchtbaren Boden¹¹. In ihrem kurzen Abriss der Gender-Modelle wird allerdings deutlich, dass sich diese durch zum Teil große Materialferne auszeichnen und so in vielerlei Hinsicht den Blick auf das Wesentliche verstellen¹². Trotzdem bergen sie eine wertvolle Erkenntnis: die Unterscheidung zwischen *sex* und *gender*. Im Gegensatz zu *sex* bezeichnet der Terminus *gender* eben nicht das biologische Geschlecht, sondern die Rollenvorstellungen, die eine Gesellschaft für das jeweilige Geschlecht beithält und so die Kategorie Geschlecht gleichsam „konstruiert“¹³. Das Verständnis der Frau als „soziale Konstruktion“¹⁴ birgt einen wertvollen

methodischen Ansatzpunkt und kann helfen, die Wertneutralität zu bewahren: Bei überlieferten Darstellungen von Frauen, sei es in Text oder Bild, handelt es sich demnach immer um Konstruktionen von Weiblichkeit¹⁵ oder – wie Susanne Moraw treffend formulierte – Entwürfe von Weiblichkeit¹⁶, und nicht um real existierende Frauen¹⁷. Diese Herangehensweise macht Frauengestalten im Kontext ihrer sozialen Rollenbilder begreifbar¹⁸ und unterstreicht die Dynamik bei der Bildung dieser Kategorien, die je nach gesellschaftlichem Bedürfnis veränderlich sind¹⁹. So wurde eine Brücke geschaffen, über die man sich in einem methodisch vertretbaren Maße an die antike Frau annähern kann.

Besondere Faszination haben seit jeher Zeugnisse von Frauen hervorgerufen, die sich durch die Umkehrung der etablierten Rollenbilder auszeichnen und um die es in dieser Arbeit gehen soll. Hierbei hat man sich Schützenhilfe bei dem Forschungsbereich zu den „Anderen“ – im angelsächsischen Gebiet „the Other“ – geholt, in dem Frauen ebenfalls eine Rolle spielen: Ausgehend von den überlieferten Zeugnissen der berühmten Antithese von Griechen und Persern führte Paul Cartledge für die althistorische Forschung den Begriff des Gegensatzpaares²⁰ und Tonio Hölscher für das Gebiet der Klassischen Archäologie den Terminus der Gegenwelt²¹ ein, um die binäre Absetzung von einem, auch über die Perser hinaus, ganz verschieden gearteten „Anderen“ zu bezeichnen²². Dies diente meist dazu, die eigene Identität durch Abgrenzung zunächst zu begreifen und dann zu stärken²³. Betont wurde hierbei überzeugend der

10 So postulieren bspw. auch renommierte Wissenschaftlerinnen wie Ulla Kreiling, dass Forschung „immer [...] an das Geschlecht der Forschenden“ gebunden sei, Kreiling 2007, 6. Auch die Praxis des „Einfühlens“ in die zu untersuchenden Objekte im Bereich der Wissenschaft ist aus Gründen der Objektivität nie eine gute Idee, vgl. z. B. Petersen 1997. Trotz der – auch aus eigener Erfahrung – nicht leugbaren Sympathisierung mit antiken Frauen ist die im wissenschaftlichen Bereich unverzichtbare Wertneutralität sowohl von männlichen als auch von weiblichen Forschern zu fordern und ist nicht nur Bestandteil der universitären Ausbildung, sondern auch in vielfacher Weise – z. B. von Tanja Scheer – bereits gezeigt worden. Zu dieser Problematik vgl. z. B. Scheer 2000, 147; Heinemann 2016, 33. 605 Anm. 83.

11 Vgl. Sojc 2005, 11–28.

12 Kreiling bspw. kritisiert in ihrer Abhandlung zwar nicht die Theorieelastizität, nimmt aber die Divergenz und die Unübersichtlichkeit der Vielzahl der Modelle der Gender Studies sowie die fehlende Grundlagenforschung zum Anlass, diese nicht zu verwenden, vgl. Kreiling 2007, 10. In allen drei Aspekten ist dies durchaus nachvollziehbar und auch hier sollen die Modelle nicht in ihrer Gänze betrachtet werden, allerdings bergen auch die Gender Studies einige wertvolle Grundbeobachtungen.

13 Wesely 2000, 31–46; Degele 2008, 62.

14 Heinemann 2016, 32.

15 Victoria Sabetai erwähnt „Visual Constructs of Womanhood“ zwar im Titel ihres Aufsatzes, stützt ihre Untersuchung zu Brunnenhausdarstellungen allerdings leider nur auf Überlegungen zur Konstruiertheit von Vasenbildern allgemein und bezieht die Konstruiertheit der Kategorie Frau an sich nicht mit ein, vgl. Sabetai 2009a.

16 Moraw 1998, 254.

17 Vgl. z. B. Moraw 2003, 2.

18 Sojc 2005, 28.

19 Zur Dynamik der Kategorie Gender vgl. Lyons – Koloski-Ostrow 1997, 3–4; Sojc 2005, 13.

20 Engl. „binary opposition“, vgl. Cartledge 1993.

21 Hölscher 2000a.

22 Zur Forschungsgeschichte der „Others“ vgl. Cohen 2000a, 6–12. Zuletzt: Lissarrague 2002; Blok 2004; Stähli 2009; Näpel 2011; Sparkes 2011; Wrenhaven 2011; Hölscher 2013; Heinemann 2016.

23 Zur Identitätsbildung durch Abgrenzung vgl. Todorov 1985; Nippel 1996, 165–183; Hall 1998; Vlahogiannis

„konzeptuelle Charakter“²⁴ sowohl des Eigenen als auch des Andersartigen, der beide Pole als durch Interessen konstruierte, also nicht real existierende Gebilde ausweist²⁵. Auch wenn die Umsetzung dieses Konzeptes manchmal etwas zu streng kategorisch erfolgt ist und so den inhärenten Spielräumen und Ambivalenzen nicht genug Beachtung geschenkt wurde²⁶, ist der Versuch einer genauen Definition des für die jeweilige soziale Gruppierung „Normalen“ und der Abweichung davon ein guter methodischer Ausgangspunkt, um sich den mehrschichtigen Bedeutungsfeldern zu nähern.

Dies wurde auch bei der Analyse von Frauendarstellungen versucht, die eben nicht den herkömmlichen Rollenbildern entsprechen. Ausgangspunkt der Betrachtungen waren immer – mal mehr, mal weniger explizit gemacht – die Rollenvorstellungen, denen die Frauen entsprachen bzw. nicht entsprachen. Dabei ist man allerdings häufig von den in der Moderne etablierten Anschauungsweisen ausgegangen und hat den Blick – wie Scheer bereits überzeugend aufgezeigt hat – auf Frauengestalten verengt, die sich in Gebieten bewegt haben, die wir heute als „Männerdomänen“ ansehen²⁷. Darüber sind Überblickswerke erschienen²⁸, die

diese Problematik offensichtlich machen. Dies beginnt bereits bei der Benennung solcher Frauen als „Große Frauen“²⁹, „Mächtige Frauen“³⁰ oder „Starke Frauen“. Zu letzterem Gegenstand fand 2008 in München eine Ausstellung statt³¹, deren Themenauswahl das bereits von Cartledge erwähnte Paradigma „strong man:weak woman“³² bedient. Obwohl dieses Gegensatzpaar in der Antike durchaus belegt ist, erweckt die Themenauswahl der Ausstellung eher den Eindruck, als ob man aus dem Bereich des antiken Mythos³³ vor allem Frauengestalten ausgewählt hätte, die in unserem heutigen Sinne als „stark“ gelten – wie bspw. Amazonen. In diesem Punkt kann der Ausstellungskatalog stellvertretend für den bisherigen Umgang mit solchen Frauen in übergreifenden Betrachtungen stehen³⁴.

Als Auswahlkriterium definiert Raimund Wünsche in seinem Vorwort das Brechen „mit dem genormten Rollenverhalten der antiken Frau“³⁵ und erklärt die Entstehung der Mythen über solche Frauen mit der „Ahnung“, dass „die Frauen von Natur aus sehr stark sein können“³⁶. Diese Herangehensweise birgt zwei Probleme:

Erstens wird ein Mensch – gleichgültig ob Mann oder Frau –, der in einem sozialen Verband mit den vorherrschenden Rollenbildern bricht, zunächst einmal als „nicht normal“, auffallend bzw. „andersartig“ wahrgenommen werden und erst in einem zweiten Schritt seine Person und sein Vorgehen als positiv oder negativ konnotiert. Das Etikett „stark“ impliziert allerdings bereits eine Wertung, wird sowohl in der antiken als auch in unserer heutigen Welt überwiegend positiv gesehen und damals wie heute eher mit Männern assoziiert. Dass eine Frau „stark“ ist, wurde und wird zunächst einmal als aufsehenerregend und in unserer modernen westlichen Gesellschaft überwiegend als positiv wahrge-

1998, 26; Cohen 2000a, 5; Hölscher 2000a, 9–18; Miller 2000, 438–442; Harrison 2002, 7; Lissarrague 2002, 101; Keuls 2007, 21; Stähli 2009, 24. 32–33; Gruen 2011, 1–3; Näpel 2011; Osborne 2011, 130. 154–157; Sparkes 2011, 135–136; Stansbury-O’Donnell 2011, 197–198; Haug 2012, 4; Schmidt – Stähli 2012, 9–11; Heimerdinger 2013; Hölscher 2013; Papadodima 2013, 15–16; Vlassopoulos 2013, 190–200; Wilden 2013, 222–224; Heinemann 2016, 4; Dresen – Freitag 2017.

24 Hölscher 2000a, 11.

25 Epochal wegweisend war in dieser Hinsicht 1978 Edward Saids Publikation „Orientalism“, in der er den Umgang der westlichen Welt mit dem sog. Orient als „Diskursform“ und somit als Konstrukt desselben entlarvte, das nur wenig mit der Realität zu tun hat, vgl. Said 2014, bes. 10–14. Zur Übertragung dieser Ansätze auf die Altertumswissenschaften vgl. z. B. Harrison 2002, 1–2.

26 Vgl. Kritik bei Heinemann 2016, 6. Zum Phänomen der Ambivalenz vgl. z. B. Segal 1982, 232 (über Jean-Pierre Vernant); Frontisi-Ducroux – Lissarrague 1990; Hölscher 2000a, 11–17; Hölscher 2000b; Gruen 2011, 3–5. 352. 356; Näpel 2011, 106; Wrenhaven 2011, 98; Papadodima 2013, 24–25.

27 Scheer 2000, 157.

28 Die weit größere Anzahl an Forschungsarbeiten ist nicht über die Gesamtheit andersartiger Frauen erschienen, sondern nur zu kleinen Teilbereichen. Da dort eine umfassende Reflexion zum Thema natur-

gemäß nicht stattfindet, sollen diese Werke erst im Laufe dieser Untersuchung vorgestellt werden.

29 Hierzu vgl. Scheer 2000, 157 Anm. 65.

30 Hierzu vgl. Scheer 2000, 157.

31 Ausstellungskatalog: Wünsche – Kaeser 2008.

32 Cartledge 1993, 99.

33 Historische Frauen der antiken Lebenswelt, „die man im heutigen Sinne als <stark> bezeichnen könnte“, werden aufgrund der mangelnden Überlieferung nicht behandelt, vgl. Wünsche 2008, 9. Zur Problematik dieser Grenzziehung zwischen mythischer und Alltagswelt s. Anm. 69.

34 Hierzu vgl. Anm. 7.

35 Wünsche 2008, 9.

36 Wünsche 2008, 9.

nommen. Auf dieses Pferd setzt sich die Thematik der Ausstellung und wählt aus dem griechischen Mythos Frauengestalten aus, die im heutigen Sinne außergewöhnlich und dadurch positiv konnotiert sind. Dabei wird allerdings nicht beachtet, dass eine antike Frau, die mit den vorherrschenden Rollenbildern brach, keinesfalls durchweg positiv gesehen wurde. Durch diese vorweggenommene Wertung der Ausstellungsstücke wird man der gebotenen Wertneutralität nicht gerecht. Derselben Problematik erliegen Betrachtungen zu „mächtigen“ und „großen“ Frauen. Deshalb soll hier in bewusster Abgrenzung erstens möglichst wertneutral die Rede von „andersartigen“ Frauen³⁷ sein, und zweitens sollen die möglichen implizierten Wertungen erst in einem weiteren Schritt und im Hinblick auf die Wertvorstellungen der Antike – falls fassbar – beleuchtet werden.

Ein zweites Problemfeld betrifft die Auswahl der Frauen: Abgesehen von der einseitigen Betrachtung von ausschließlich mythischen Frauen³⁸ fehlt eine umfassende Aufstellung von Kriterien, *inwiefern* die Frauen mit *welchen* Rollenbildern brechen. Bert Kaesers Konkretisierung, dass „<starke Frauen> [...] schon solche [seien], die das tun, was normale Männer tun“³⁹, zeigt an, dass es hier vor allem um den Habitus der Frauen geht, der diese als andersartig ausweist⁴⁰. Diese Definition birgt methodische Stolperfallen: Die für das jeweilige Geschlecht vorgesehenen Verhaltensweisen sind ein Teil der bereits erwähnten Rollenbilder, die dem kulturellen Betrieb inhärent sind und weitergegeben, diskutiert und je nach Bedarf auch in einem sehr individuellen Rahmen verändert werden. Abgesehen davon, dass die Fokussierung auf das dem Habitus eigene Verhalten der Frauen bereits eine nicht unbedingt notwendige Verengung des Blickwinkels bedeutet, können diese Geschlechterkategorien durch ihren heterogenen Charakter nie genau eingegrenzt und definiert werden, sondern sind von vielen verschiedenen Faktoren abhängig, die über die zeitliche und räumliche Distanz schwierig, wenn nicht sogar unmöglich in ihrer Gesamtheit zu

fassen sind. Die von diesem Ausgangspunkt im nächsten Schritt vorgenommenen Abgrenzungen sind dann ebenfalls unscharf. So werden bspw. Priesterinnen als andersartige Frauen deklariert⁴¹; die Frage, wieso es in der damaligen Wahrnehmung etwas Ungewöhnliches gewesen sein soll, wenn eine Frau ein Priesteramt innehatte – zumal z. B. als Priesterin einer weiblichen Gottheit – und auf welche Rollenvorstellungen dieses Phänomen zurückgehen könnte, bleibt allerdings weitgehend unreflektiert. Das lässt die Auswahl der „großen“, „mächtigen“ und „starken“ Frauen willkürlich erscheinen.

Wie die Studien des Forschungsbereichs zu den „Anderen“ aufgezeigt haben, ist eine scharfe Abgrenzung von „Normalem“ und der Abweichung davon wichtig, um der Schwammigkeit der Kategorien entgegenzuwirken. Dafür ist der Ausgangspunkt der artifiziellen Gebilde der Rollenbilder zu vage. Methodisch sinnvoller erscheint es in diesem Zusammenhang, bei den Kontexten anzusetzen, in denen Rollenvorstellungen ihre Wirkmächtigkeit entfalten und so sicht- und benennbar werden. Dies ist in besonderem Maße bei Bildern der Fall, die quasi als Visualisierungen bestimmter – im wörtlichen Sinn als solche zu verstehender – *Rollenbilder* angesehen werden können. Als Zentrum dieser Bilder fungiert vor allem der Körper und seine ikonographische Ausgestaltung⁴², und er ist deshalb Hauptbedeutungsträger für die in diesem Zusammenhang relevanten Kennzeichnungen⁴³. Die Gestaltung des Körpers folgt einerseits der naturgegebenen Form eines menschlichen Körpers und schreibt andererseits durch dessen ikonographische Modellierung Diskurse in den Körper ein⁴⁴. Dadurch ist seine Visualisierung – wie bereits als Er-

37 Auch die Bezeichnung „Donne Speciali“ durch Bruno Gentili und Giampiera Arrigoni ist weitaus wertneutraler, vgl. Gentili – Arrigoni 1985.

38 Vgl. Anm. 33.

39 Kaeser 2008, 32.

40 Die Sammelwerke zu „mächtigen Frauen“ (s. dazu Scheer 2000, 157) bzw. zu „Donne Speciali“ (Gentili – Arrigoni 1985) treffen ihre Auswahl ebenfalls aufgrund des Habitus der Frauen, auch wenn dies teilweise nicht explizit gemacht wird.

41 Gentili – Arrigoni 1985, XXI; Kaeser 2008, 32.

42 Vgl. dazu Vlahogiannis 1998, 33; Hölscher 2003, 167. 172–175; Mann 2009a, 13; Haug 2012, 5–7; Schollmeyer 2012, 86–87.

43 Durch den Einsatz semiotischer Verfahren in der neueren Forschung sind Bilder als visuelle Konstrukte erkannt worden, die sich durch die Kombination semantischer Zeichen in einer Art Syntax konstituieren. Diese Bildzeichen, die alle einen bestimmten Sinngehalt transportieren, sind rein formal gesehen voneinander unabhängig, erreichen aber erst durch ihre Kombination im Bild eine Aussage, die Semantik bzw. Bildsprache. Mittels dieser Semantik ist es möglich, Charakterisierungen der dargestellten Figuren durch ikonographische Markierungen vorzunehmen. Vgl. dazu von den Hoff – Schmidt 2001; Schmidt 2005, 9–27; Schmidt 2009, 9–14; Sabetai 2009a, 103–104.

44 Stähli 2009, 17; Haug 2012, 6.

kenntnisgewinn der Gender Studies bei den Frauenfiguren festgestellt – nie real, sondern „Medium und Produkt sozialer Kommunikation gleichermaßen“⁴⁵. Somit bedingen sich einerseits die visuelle Ausgestaltung des Körpers und andererseits die Rollenvorstellungen gegenseitig sowohl als Basis als auch als Resultat der Verhandlung von Rollenbildern⁴⁶. Konkrete Einblicke in diesen Vorgang sind eher auf der Seite der sichtbaren Manifestation in Körperbildern zu bekommen, die in einem zweiten Schritt wiederum Rückschlüsse auf die in diesem Medium inhärenten Rollenvorstellungen zulassen. Deshalb soll in diesem Zusammenhang primär von der visuellen Körpergestaltung innerhalb eines Mediums ausgegangen werden. Darin sollen die enthaltenen Wertesysteme beleuchtet und dann – erst in einem letzten Schritt – möglicherweise fassbare Wechselwirkungen mit den Rollenvorstellungen der jeweiligen Gesellschaft überprüft werden. Der umgekehrte Weg erscheint nicht möglich.

Dazu eignet sich im Besonderen die Gattung der attischen Vasenmalerei, da das Material in großer Zahl im öffentlichen Leben zum einen präsent war und zum anderen auch überliefert ist, die Produktions- und Verwendungskontexte vergleichsweise gut erschlossen und die jeweiligen Darstellungen kleinmaschig datiert werden können⁴⁷. Außerdem ist es innerhalb der Ikonographie der Vasenbilder in besonderem Maße möglich, die „normalen“ Körper und deren Umbildungen voneinander abzugrenzen: Die bildlichen Darstellungen haben eine in hohem Maße homogene Ikonographie, die sowohl in der Figuren- als auch in der Motivgestaltung relativ einheitlichen Prinzipien folgt⁴⁸, auch wenn feine Unterschiede die verschiedenen Werkstätten erkennbar machen. Deshalb sind Variationen und Erweiterungen der Motive schnell als solche ersichtlich und eröffnen so vielschichti-

ge Bedeutungsebenen⁴⁹, deren „Lektüre“ Einblicke in das inhärente Wertesystem gewähren kann. Als zeitlicher Horizont ist in diesem Zusammenhang das 5. Jh. v. Chr. mit den benachbarten Dekaden am aussagekräftigsten⁵⁰.

Die Verhandlung des „Normalen“ und der Abweichung davon findet also auf dem menschlichen Körper statt und wird in den Bildern von Körpern sichtbar. Deren ikonographische Gestaltung ist in der attischen Vasenmalerei eine sehr homogene, sei es bei Männer- oder Frauenkörpern. Wenn man die Gesamtheit der Gesichter der attischen Vasenmalerei im 5. Jh. betrachtet, fallen folgende Prinzipien auf:

Deren visuelle Umsetzung (**Abb. 1**) ist meist auf das Profil ausgerichtet, frontale Gesichter oder Köpfe in Dreiviertelansicht werden nur in seltenen Fällen eingesetzt⁵¹. Als wichtigstes Gestaltungskriterium des Gesichtes fällt die Nasenpartie auf, die sich als durchgehende Linie zwischen der beim Haaransatz beginnenden Stirn und der Nasenspitze gestaltet⁵². Darunter folgen ein im Vergleich zum Gesicht relativ kleiner Mund mit schmalen Lippen und ein Kinn, das im Gegensatz zum linearen Strich der Nase geschwungen ist. Die perspektivische Verbindung zwischen unterem Kinn und Hals wird – falls angegeben – als kleiner Strich wiedergegeben, der an der Schnittstelle ein wenig in den Bereich des Halses übergeht. Innerhalb des Gesichtsfeldes gibt es mit Ausnahme der Augen keine Binnenzeichnung. Die Augenpartie sitzt in etwa auf halbem Weg der durchgezogenen Nase-Stirn-Linie und ist je nach Zeitstellung durch Zuhilfenahme perspektivischer Zeichnung mehr oder weniger plastisch wiedergegeben. Bei dieser Zusammenstellung fällt auf, dass sich Männer- und Frauengesichter nicht grundsätzlich voneinander unterscheiden, sondern beide in den Grundzügen denselben Prinzipien folgen. Die Distinktion der Gesichter ist nur durch die Frisur oder einen Bart – falls vorhanden – möglich.

Die Bilder dieser relativ willkürlichen Zusammenstellung von Gesichtern aus der attisch rotfigurigen Vasenmalerei stammen alle aus verschiede-

45 Haug 2012, 6.

46 Haug 2012, 6. Vgl. auch Stähli 2009, 17–18. Zur Teilnahme visueller Medien in der sozialen Wiedergabe von Genderkategorien vgl. Boymel Kampen 1997, 267.

47 Vgl. z. B. Lissarrague 2002, 101–102; Schmidt – Stähli 2012, 12 Anm. 1; Sparkes 2011, 133; Heinemann 2016, 14–41. Zur Problematik von lückenhafter und asymmetrischer Überlieferung vgl. Lewis 2002, 4–6.

48 Vgl. z. B. Blok 2009, 92. Die große Homogenität liegt vermutlich in der zum Großteil monozentristischen Produktionsstruktur des Athener Töpfer Viertels, des Kerameikos, begründet. Dazu zuletzt Lüdorf 2010 (mit weiterführender Literatur).

49 Vgl. dazu z. B. Lissarrague 2002, 101–102.

50 Heinemann nennt überzeugend formale Änderungen sowohl im späten 6. Jh. als auch zu Beginn des 4. Jhs. als Gründe für diese zeitliche Begrenzung, vgl. Heinemann 2016, 6. Dazu ausführlicher: s. S. 27.

51 Zu frontalen Gesichtern vgl. Anm. 479.

52 Dazu vgl. auch Keuls 2007, 24.

Abb. 1 Gesichter der attisch rotfigurigen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts



Abb. 1.1 Attisch rf. Amphora des Niobidenmalers, um 450/460. Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. Nr. 48.2712



Abb. 1.2 Attisch rf. Kylix des Malers von Louvre G 265, um 480/470. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, Inv. Nr. 1979.1



Abb. 1.3 Attisch rf. Spitzamphora des Kleophrades-Malers, um 490. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8732



Abb. 1.4 Attisch rf. Pelike des Myson, um 500. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 8762



Abb. 1.5 Attisch rf. Pelike des Kleophon-Malers, um 440. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2361

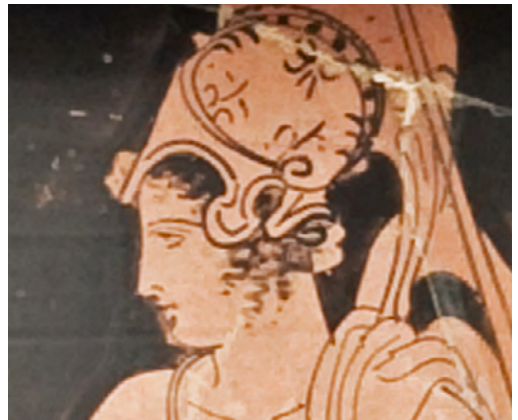


Abb. 1.6 Attisch rf. Glockenkrater des Dinomalers, um 410/400. Syrakus, Museo Archeologico Regionale, Inv. Nr. 30747

denen Werkstätten, aus der gesamten Spanne des 5. Jhs. und aus unterschiedlichen ikonographischen Zusammenhängen wie sog. Frauengemächern (**Abb. 1.1**), dem Thiasos des Dionysos (**Abb. 1.3. 1.5**) oder der Abschiedsszene eines Kriegers (**Abb. 1.6**) bzw. stellen verschiedene Gestalten aus dem

griechischen Mythos wie Orpheus (**Abb. 1.2**) oder Herakles (**Abb. 1.4**) dar. Neben den werkstatt- und zeitbedingten Unterschieden – wie bspw. in der Augengestaltung – oder dem Versehen der Figur mit z. B. einem Löwenfell fällt allerdings auf, dass die Nase-Stirn-Linie, der kleine Mund und das ge-

schwungene Kinn in diesen Bildern eine weitgehend unveränderliche Konstante bilden, die sowohl für Männer- als auch für Frauenfiguren gilt und von den Vasenmalern durch das gesamte Jahrhundert hindurch verfolgt wird⁵³. Dies gilt für den überwiegenden Teil der überlieferten Vasenbilder, was wiederum die bereits erwähnte große Homogenität des Materials unterstreicht.

Bei der visuellen Umsetzung der Körper ist es etwas schwieriger, Grundprinzipien der Gestaltung herauszufinden, da sich diese in einer größeren Variationsbreite als die Gesichter präsentieren. Neben der Orientierung an der naturgetreuen Ausformung eines Körpers mit Rumpf, zwei Armen und zwei Beinen sind die jeweiligen Geschlechtsmerkmale entweder sicht- oder durch die Kleidung erahnbar. So folgen Männer- und Frauenkörper naturgemäß grundsätzlich verschiedenen Darstellungsweisen und bilden beide geschlossene Bedeutungssysteme. Deshalb soll ab jetzt der weibliche Körper im Fokus stehen⁵⁴.

Der bisherige Umgang der Forschung mit dem weiblichen Körper ist in besonderem Maße von der Auseinandersetzung mit normativen Diskursen über die Frau geprägt, wobei man sich meistens mit der „idealen“ Frau beschäftigt hat bzw. mit den Vorstellungen, wie diese zu sein hatte: Hierbei fielen Begriffe von Tugenden wie *Areté* und *Sophrosyne* als „spezifische Form von Erscheinungsbild, Verhalten, Mode, Status und Einfluss der Frauen“⁵⁵. Auch Schönheit⁵⁶, Zuge-

hörigkeit zur sozialen Elite⁵⁷, *kalokagathia*⁵⁸ und nicht-fremde Herkunft⁵⁹ wurden als Indikatoren für weibliche Idealvorstellungen besprochen und diese mit dem Begriff der weiblichen Norm belegt. Diese Sichtweise der Forschung ist sicherlich geprägt von der aktuellen westlich-modernen Verhandlung weiblicher Rollenbildern und den Erwartungen, die an Frauen – damals wie heute – gestellt wurden, sei es nun in *sozialer* (Zugehörigkeit zur sozialen Elite bzw. Tugenden der *Areté* und *Sophrosyne*), *ethnischer* (nicht-fremde Herkunft) und/oder *physischer* (Schönheit bzw. *kalokagathia*) Hinsicht⁶⁰. Alle drei Kategorien von normativen Erwartungen sind eng miteinander verwoben und beinhalten nicht nur einen Aspekt, sondern ein ganzes Kompendium an Facetten. Gerade diese, teils subjektiven Implikationen

u. a. 1996, 57; Hawley 1998; Moraw 2001; Moraw 2003; Moreno Conde 2015. Zur sozialen Komponente von Schönheit vgl. Anm. 58.

53 Wulf Raeck erwähnt den Begriff des „griechische[n] Standardgesicht[es]“ (Raeck 1981, 37), während Emmanuel Voutiras von einem „üblichen «Einheitstypus»“ (Voutiras 2001, 24) bzw. einem „«Normalgesicht»“ (Voutiras 2001, 29) spricht. Beide führen aber nicht weiter aus, welche Charakteristiken konstituierend sind.

54 Um Browns Kritik, dass die Frauen immer für sich betrachtet werden würden, entgegenzuwirken, sollen die Männer nicht vergessen werden, sondern immer wieder als Referenz- und Vergleichspunkt herhalten, vgl. S. 11. Durch diese Erweiterung des Blickwinkels können die Frauenfiguren in ihrem größeren Kontext situiert werden, wodurch weiterführende Erkenntnisse zu erwarten sind.

55 Sojc 2005, 162. Zu den Vorstellungen über die „ideale“ Frau vgl. Reeder 1996, 20. 123; Moraw 2001; Moraw 2003, 4; Sojc 2005, 155–157.

56 Der Begriff der Schönheit scheint mit Frauen damals wie heute eng verbunden gewesen zu sein, weshalb auch hier die Distanz zur Moderne gewahrt werden muss, um Verwirrungen zu vermeiden. So ist er ein „zeitgebundener, und damit weder normier- noch skalierbarer Wert“ (Specht u. a. 1996, 57) und Teil der Rollenvorstellungen, vgl. Penz 1996, 38–41; Specht

57 Normative Vorstellungen haben in den meisten Fällen ihren Ausgangspunkt in der sozialen Elite. Die Zugehörigkeit einer Frau zu dieser wird vor allem über das Mittel einer (wie auch immer gearteten) Schönheit bzw. eines Schönheitsideals versinnbildlicht, vgl. Humphreys 1996, 47; Penz 1996, 43; Mann 2009b, 149; Schollmeyer 2012, 88. S. auch Anm. 56.

58 Der Begriff der *kalokagathia* bezeichnet die kausale Verbindung zwischen äußerlicher bzw. körperlicher und innerer bzw. seelisch-moralischer Schönheit und ist eng verknüpft mit der Aristokratie, vgl. Garland 1995, 88; Ebenbauer 1996, 2; Weiler 2002, 14; Kreilinger 2007, 207; Weiler 2007, 474; Mann 2009a, 13; Mann 2009b; Wrenhaven 2011, 97; Schollmeyer 2012, 88. Das Konzept der *kalokagathia* ist im Bereich des Symposions und des Gymnasions entstanden und betrifft damit vor allem Männer, vgl. Weiler 2002, 11; Mann 2009b, 150. Zur Frage der Übertragbarkeit dieses Konzeptes auf Frauen vgl. Kreilinger 2007, 207–208. 220 (pro) und Moraw 2003, 5–6 (contra).

59 Die Verhandlung normativer Erwartungen innerhalb von Athen bezieht sich naturgemäß vor allem auf die Frauen athenischer Herkunft. Fremdes wird deshalb oft als Abweichung vom „Normalen“ gesehen, vgl. z. B. Stähli 2009, 28; Näpel 2011, 158–174. Vgl. auch Kapitel II.2. II.3.

60 Die Kriterien der ethnischen, sozialen und physischen Kategorisierung gehen auf Detlev Wannagat zurück, der diese als ikonographische Klassifizierungen der verschiedenen Rollenbilder im Männerbild der attischen Vasenmalerei etabliert hat, vgl. Wannagat 2001, 54–55. Dazu ausführlicher vgl. S. 23. Auch Brian Sparkes verwendet ähnliche Begriff (*social, racial and physical distinction*), definiert diese allerdings nicht und setzt sie nicht miteinander in Beziehung, vgl. Sparkes 2004, 5–10. Diese Kategorisierungen sind so universell, dass sie auch außerhalb der ikonographischen Ebene im Bereich der Wertvorstellungen als Benennungen gut passen.

antiker und moderner Rollenvorstellungen, deren Aktualität nicht zum objektiven Umgang mit dem antiken Material beiträgt, offenbaren wiederum die bereits benannte Problematik des Umgangs der Forschung mit Rollenvorstellungen, die sich einer genauen Definition und Abgrenzung gerade durch ihre Vielfalt und Individualität entziehen. So bemerkte Tonio Hölscher bereits 1993: „Aber ‚ideal‘ als solches besagt wenig; es gerät leicht zu einer Leerformel, wenn nicht der Inhalt möglichst präzise bestimmt wird.“⁶¹ Die bloße Benennung sozialer, ethnischer und physischer Idealvorstellungen und die Suche nach den Entsprechungen in den Bildern bringen uns in der Annäherung an weibliche Körper nicht weiter.

Möglichst klare und – wie Hölscher fordert – präzise Einblicke in den Inhalt antiker Erwartungen und Verständnisformen der Geschlechterrollen sind – im Fall der attischen Vasenbilder – nur über die konkreten Manifestationen weiblicher Körper zu bekommen. Der Begriff der *Norm* ist damit durch die gedanklichen Implikationen mit dem artifiziellen und vagen Gebilde der Rollenvorstellungen in diesem Zusammenhang irreführend. Weiterführen kann hier nur die offensichtliche und konkrete Visualisierung weiblicher Körper und damit deren (ikonographische) *Konvention*⁶². Diese ist somit an den Anfang der Betrachtung zu stellen, ohne die Auswahl der Bilder anhand von Begriffen wie Schönheit oder Tugend zu treffen. Auch wenn es sich dabei lediglich um ein kleines Fenster in die antike Welt handelt, ist der zunächst wertneutrale Blick auf die weibliche Ikonographie unerlässlich.

Für Darstellungen von Männern ist die Konvention bereits überzeugend gefunden worden: Im Kontext des Symposions hat Adrian Stähli einen immer wieder vorkommenden Männertypus ausgemacht, der sich durch Komponenten wie die Beschaffenheit des bekleideten oder nackten Körpers, Gestik oder auch Muskelzeichnung als körperlicher konventioneller Entwurf des Mannes auszeichnet⁶³. Stähli erkennt die überraschende Homogenität dieser Konzeption von Männlichkeit, die zwar in kleinen Variationen, aber mit erstaunlicher ikonographischer Beständigkeit auftaucht⁶⁴. Diese Körperkonzeption der

männlichen Konvention vereint sowohl *soziale* (also elitäre) als auch *ethnische* (also nicht-fremde) und *physische* (also „leistungsfähige“⁶⁵) Merkmale.

Doch welche Kennzeichen beinhaltet der weibliche Standardkörper – das konventionelle Gesicht wurde bereits für beide Geschlechter gefunden –, und in welchen Kontexten kommt er vor? Der überwiegende Großteil der Frauenfiguren orientiert sich an der naturgetreuen Ausformung eines menschlichen Körpers mit weiblichen Geschlechtsmerkmalen, welche durch die Kleidung sichtbar werden. Wie die relativ willkürliche Zusammenstellung weiblicher Figuren des 5. Jhs. (**Abb. 2.1–2.4**) zeigt, sind alle Frauen mit Chiton oder Peplos bekleidet, die unterschiedlich drapiert und gefaltet bzw. mit Bordüren oder Sternen geschmückt sein können. Optional kann ein Himation um die Schultern geschlungen werden – ebenfalls in unterschiedlichen Arrangements und mit Verzierungen. Die langen Haare der Frauen sind entweder zu einer Art Dutt hochgesteckt und fakultativ mit einem Haartuch, einem Haarband oder einem Diadem versehen oder fallen in langen, sorgsam drapierten Locken über die Schultern. Die im Profil gezeichneten Gesichter weisen die bereits behandelten typischen Gestaltungsmerkmale auf. Unter der Kleidung erahnbar sind die Körper der Frauen jung und schlank und zeichnen sich durch eine aufrechte Haltung aus. An den sichtbaren Stellen weisen die Körper keine Binnenzeichnung auf. Trotz der kleinen Variationen und dem unterschiedlichen Habitus und der verschiedenen Attribute der Frauen sind hier also eindeutige Grundstandards herauszulesen: Es handelt sich um gleichmäßig proportionierte⁶⁶ Körper ohne sichtbare Binnenzeichnung, die mit unspezifischer Kleidung und Haartracht versehen sind⁶⁷.

65 Stähli 2009, 23.

66 Ingomar Weiler merkte bereits an, dass im Kanon des Polyklet Schönheit und Gesundheit in positiver Weise mit Symmetrie und ausbalancierten Proportionen verbunden werden, vgl. Weiler 2002, 12.

67 Moraw beobachtet in ähnlicher Weise „die lang herabfallenden und sorgfältig frisierten Haare, den Schmuck, das reichverzierte und kostbare Gewand, die weißen Arme und Füße“ und deutet diese als Zeichen für „weibliche Schönheit“, vgl. Moraw 2003, 6. Diese Deutung der im Grunde richtigen Beobachtungen als „schön“ impliziert allerdings bereits eine Wertung und wird der Mehrdimensionalität der Bedeutungsebenen nicht gerecht.

61 Hölscher 1993, 526.

62 Für diesen Hinweis danke ich herzlich Stefan Schmid.

63 Vgl. hierzu Stähli 2009, 18–19.

64 Stähli 2009, 19.



Abb. 2.1 Attisch rf. Lekythos des Munich SL477-Malers, um 460. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. SL477

Ist dies also der Standardtypus eines Weiblichkeitsentwurfes? In der Zusammenschau wird deutlich, dass diese Form der weiblichen Ikonographie in den unterschiedlichsten Kontexten vorkommt, selbst sehr wenig durch Sinn aufgeladen ist und seine Bedeutung meistens erst durch die Einbettung in einen Bildkontext bekommt. Die Bilder der Zusammenstellung stammen ebenfalls aus verschiedenen Werkstätten, aus der gesamten Zeitspanne des 5. Jhs. und aus den unterschiedlichsten Bildzusammenhängen wie dem Bereich der sog. athenischen Bürgerin⁶⁸ (Abb. 2.1), einem Hochzeitszug (Abb. 2.3), einer sog. Werbezene zwischen einem Freier und einer Hetäre (Abb. 2.4) bzw. konkreten mythischen Erzählzusammenhängen wie der Verfolgung der Amynone durch Poseidon (Abb. 2.2). Die erwähnten Grundstandards sind trotz kleiner Unterschiede in der Faltengestaltung, der Gewandzusammensetzung bzw. -drapierung und der Frisur – alles teilweise werkstatt- sowie zeitbedingt – und der Variationsbreite in kleinen Details in der Verzie-

68 Die Frage, ob athenische Frauen als Bürgerinnen anzusprechen seien, ist in der Forschung rege diskutiert worden. Einen guten Überblick liefern hier Blok 2004; Blok 2009.



Abb. 2.2 Attisch rf. Lekythos des Phialemalers, um 440/430. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 17.230.35

rung der Gewänder sowie in den Attributen unübersehbar. Die Kleidung und die Haartracht sind derart unspezifisch, dass die Figuren austauschbar wirken, seien sie nun „Bürgerin“, Braut, Hetäre oder mythologisch benennbare Figur⁶⁹. Allein die Ausstattung bzw. die Attribute können in manchen Fällen einen Hinweis auf die Identifizierung liefern, wie bspw. die Hydria der Amynone oder

69 Hier zeigt sich deutlich das Verschwimmen der in der älteren Forschung relativ willkürlich gesetzten künstlichen Grenzen zwischen Mythen- und sog. Alltagsbildern. Beide verfügen über eine nahezu einheitliche Bildkonzeption bzw. -sprache und vermitteln so in vergleichbarer Weise ihren Sinn. Deshalb ist es unnötig, sie unter ikonographischen Gesichtspunkten als getrennt voneinander zu betrachten, vgl. Schmidt 2009, 10–12.



Abb. 2.3 Attisch rf. Loutrophoros (nicht zugeordnet), um 425.
Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr. 03.802

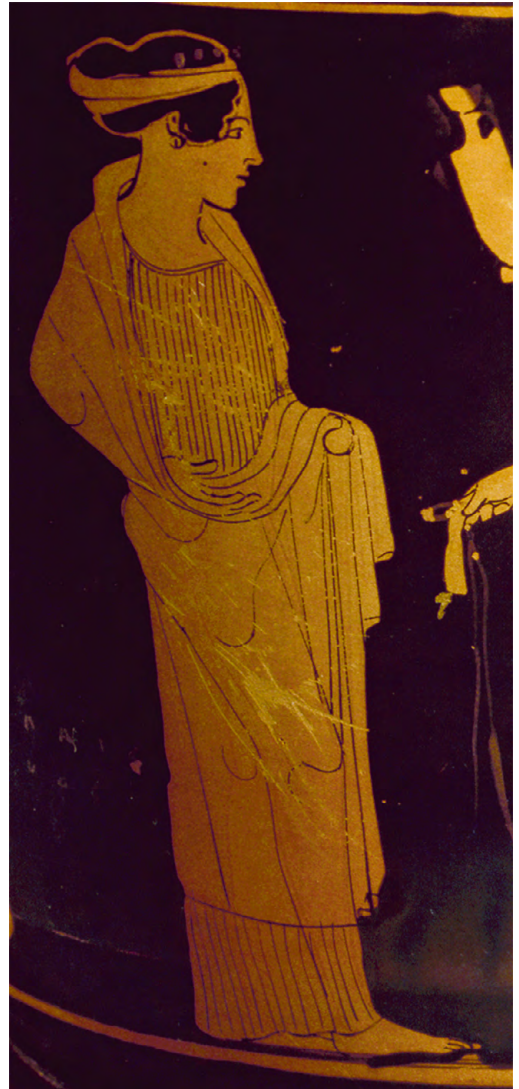


Abb. 2.4 Attisch rf. Skyphos des Penthesilea-Malers, um 460.
St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 4224

die Verhüllung der Braut mit dem Himation. Ohne den situativen Kontext – Poseidon oder Bräutigam – wäre die Identifizierung allerdings nur auf Vermutungen zu basieren.

Interessant ist, dass deren Darstellungsweise eine weitere Parallele in Bildern von Personifikationen findet, die explizit gedankliche Konzepte „verkörpern“ und die damit verbundenen Erwartungen durch ihren Körper gleichsam visualisieren⁷⁰. Diese nehmen in der attischen Vasenmalerei zum überwiegenden Großteil weibliche Gestalt an. Auf einer Hydria in Florenz⁷¹ (Abb. 3) sind – neben

70 Zu Personifikationen allgemein vgl. z. B. Shapiro 1977; Shapiro 1993, 12–29; Borg 2002, 37–102.

71 Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 81947.



Abb. 3 Attisch rf. Hydria des Meidias-Malers, um 410. Florenz, Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr. 81947

vier männlichen – neun weibliche Figuren dargestellt, deren Ausgestaltung sowohl untereinander nahezu identisch ist als auch mit derjenigen der in **Abb. 2.1–2.4** gezeigten Auswahl unspezifischer Frauendarstellungen übereinstimmt: Gekleidet sind sie (fast) alle in Chitone, denen ein um die Schultern bzw. um die Beine geschlungenes Himation hinzugefügt werden kann. Die erste Frau von rechts im unteren Register trägt als einzige Figur einen Peplos. Auch die Frisurgestaltung der langen Haare der Frauen ist einheitlich – ebenso wie die überwiegend im Profil gehaltenen Gesichter. Bedingt durch die Zeitstellung gegen Ende des 5. Jhs. geben die Chitone den Blick auf die gleichmäßigen Körperkonturen der Frauen frei. An den sichtbaren Stellen weisen die Körper keine Binnenzeichnung auf. Die wenig distinktive und in höchstem Grad unspezifische Darstellungsweise geht sogar so weit, dass die Frauen nur durch die sich über ihren Köpfen befindlichen Beischriften identifiziert und voneinander unterschieden werden können⁷².

ARV² 1312.2; Beazley Addenda² 361; Beazley, Para. 477.

72 Eine Ausnahme hiervon bildet die mittlere Frau des oberen Registers. Sie ist auch auf rein ikonographischer Basis durch die zwei vor den Wagen gespannten Eroten eindeutig als Aphrodite zu identifizieren, wie dann auch die Bezeichnung in den Beischriften

Ein Großteil der Frauenfiguren in der attischen Vasenmalerei wird in vergleichbarer Weise dargestellt. So werden sie z. B. auch in manchen Darstellungen nahezu inflationär als Beobachterfiguren eingestreut. Diese sind zwar an sich für den Erzählzusammenhang nicht notwendig, können aber – wie auf einer Amphora in München⁷³

als Aphrodite bzw. Himeros und Pothos bestätigt. Interessant ist dennoch, dass Aphrodite sich in ihrer Ausstattung und Figurengestaltung nicht von den anderen Frauen unterscheidet. Ebenfalls bemerkenswert ist die bereits erwähnte Frau im Peplos, die überdies mit einem Zepter versehen ist. Diese Aufmachung zeigt an, dass es sich im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren um eine „erhabene“ Darstellung handelt – eine Vermutung, die dann auch durch die Beischrift „Leto“ verifiziert wird. Dies zeigt, wie viel Variationsspielraum selbst innerhalb dieser höchst unspezifischen Ikonographie geboten ist. Die anderen Frauen stellen die Personifikationen Herosora, Panychis, Eudaimonia und Hygieia bzw. die mythischen Figuren Demonassa, Leura und Chrysogeneia dar. Vgl. CVA Florenz (2) Taf. 60–61. 64–65; Simon 1981, 148–149; Burn 1987, 1–13. 26–44; Shapiro 1977, 208–216. 240–246. 263–266; Borg 2002, 176–208; Borg 2005, 195–206; Günther 2008, 197–233.

73 München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2345. ARV² 496.2, 1656; Beazley Addenda² 250; Beazley, Para. 380. Die Haarbedeckung der linken Frau ist ein zu einer Art Turban gewundenes Tuch und somit mit den um den Kopf gebundenen Tüchern vergleichbar, die bereits gezeigt wurden. Diese Art der Kopfbedeckung kommt im erwähnten Typus häufiger vor.



Abb. 4 Attisch rf. Amphora des Oreithyia-Malers, um 480/470. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2345

(Abb. 4) bei der Entführung der Oreithyia durch Boreas – Emotionen durch ihre Gestik transportieren, durch ihre Blickrichtungen die Aufmerksamkeit auf das Zentrum des Geschehens richten oder auch einfach als Lückenfüller agieren. Das Erscheinen von Frauen in dieser Aufmachung war also auf den Bildern erwartbar, der ikonographischen Konvention entsprechend und unspezifisch – und genau das sind die entscheidenden Kriterien, diese Frauenfiguren als den weiblichen „Normaltypus“ anzusprechen⁷⁴. Diese weibliche Stan-

dardikonographie – gleichmäßig proportionierte Körper ohne sichtbare Binnenzeichnung mit unspezifischer Kleidung und Haartracht – wird von den Vasenmalern durch das gesamte Jahrhundert und auch darüber hinaus beibehalten. Die Frauen werden zwar durch bildinterne Bezüge zu anderen Figuren bzw. Gegenständen in einen situativen Kontext gesetzt, bleiben aber als Figuren an sich auf beinahe schon unspektakuläre Weise wenig durch sinngebende Bildzeichen markiert. Die visuelle Konvention einer Frau im 5. Jh. scheint also die ikonographisch wenig distinktive Darstellung gewesen zu sein.

Soweit die Beobachtungen, die innerhalb des Mediums der Vasenmalerei gemacht werden kön-

⁷⁴ Dies zeigt, dass es – zumindest in ikonographischer Hinsicht – keinen Sinn macht, von den Frauen als „das Andere“ zu sprechen, wie es in der bisherigen Forschung geschehen ist, vgl. z. B. Cartledge 1993, 2–3. 11–12. 78–104; Garland 1995, 170. 177; Reeder 1995; Reeder 1996, 18. 27–28; Stewart 1997, 9–11; Parkin 1998, 34; Neils 2000, 206; Oakley 2000, 228; Moraw 2001, 221; Lee 2009, 156; Lee 2015, 46. Eine differenzierte Sichtweise zeigt z. B. Sojc 2005, 28. Dies kommt daher, dass die Forschung oftmals von dem Mann als „Norm“ ausging, weshalb die Frau folgerichtig „andersartig“ sein musste. Im Hinblick auf die Bilder ist allerdings daran zu erinnern, dass Männer- und Frauenfiguren beide ihre eigenen Bedeutungssysteme haben, weshalb die Frauen-

figuren auf ikonographischer Ebene nichts mit der männlichen Konvention zu tun haben. Es gibt zwar Bilder, in denen Frauen- und Männerfiguren bewusst als Gegenpole inszeniert werden. Dies hat dann aber nur in diesen Bildern Bestand und ist nicht auf die Gesamtheit der Vasenbilder anzuwenden. Das Auftauchen einer Frauenfigur ist in der attischen Vasenmalerei nichts Ungewöhnliches und ist deshalb nicht *per se* als Antithese zu einer männlichen Figur anzusprechen.

nen. Bei der Betrachtung der weiblichen Standardikonographie wird deutlich, dass sich ihre ikonographische Körperkonzeption mit den (der Analyse der konkreten ikonographischen Ausgestaltung antizipierten) *sozialen, ethnischen* sowie *physischen* Beurteilungskriterien des bisherigen Umgangs mit weiblichen Idealvorstellungen verbinden lässt: Sämtliche Eigenschaften dieser drei Kategorien können aus dem Standard-Weiblichkeitsentwurf herausgelesen werden; ob dies in der Antike allerdings auch geschah, ist wiederum eine andere Frage und kann im Zweifel nicht nachvollzogen werden. Es ist zwar anzunehmen, dass die primäre Zielgruppe der Vasenbilder athenische Männer der höheren Gesellschaftsschichten waren und sich dadurch in den Vasen naturgemäß eine durchweg männliche Sichtweise „auf der konzeptuellen Grundlage eines maßgeblich von Männern konstruierten symbolischen Universums“⁷⁵ spiegelte⁷⁶. Ebenfalls ist vorauszusetzen, dass auch Frauen diese Gefäße – zumal wenn sie für ihren Gebrauch bestimmt waren – betrachteten, und es gibt ebenso vereinzelt Belege, dass Frauen an der Keramikproduktion beteiligt waren⁷⁷. Welche der genannten Eigenschaften die antiken Betrachter aber, gleichgültig welchen Geschlechts, aus dem Standardtypus auf den Bildern herauslasen, war eine sehr individuelle Angelegenheit und lässt sich schwer bis gar nicht mehr rekonstruieren⁷⁸. Wichtig ist nur, dass die möglichen Konnotationen innerhalb der Bildkonzeption des weiblichen

75 Heinemann 2016, 41.

76 Vgl. z. B. Cartledge 1993, 80; Lissarrague 1993, 179; Morris 1998, 193–197, 218–220. Zuletzt Heinemann 2016, 39–41 (mit kritischer Diskussion der Literatur in 610 Anm. 112).

77 Vgl. hierzu Petersen 1997, 36–51; Moraw 2001, 221; Lewis 2002, 9–13; Moraw 2003, 7; Kreiling 2007, 33–36. Angesichts der primären Zielgruppe athenischer Männer ist nach Heinemann eine Konzeption der Vasenbilder speziell für Frauen fraglich, vgl. z. B. Heinemann 2016, 39–40. Zu den Bildern von Frauen als Vasenmalerinnen und -töpferinnen vgl. Heinemann 2016, 611 Anm. 115.

78 Problematisch z. B. bei Petersen 1997. Ebenfalls schwierig ist es, aus „Kunstwerken, die in der Absicht geschaffen wurden, Frauen zu erfreuen“, „deutlich die Stimmen der Frauen“ zu vernehmen, vgl. Reeder 1996, 13. Heinemann möchte diese Versuche, weibliche Betrachtungskonnotationen in den Blick der Wissenschaft zu rücken, nicht generell anzweifeln, führt aber zu dieser Problematik überzeugend „quellenkundliche Schwierigkeiten“ (Heinemann 2016, 41) ins Feld und merkt an, dass sich die dadurch erschlossenen Reaktionen jenseits des eigentlichen in Produktion und Gebrauch intendierten Sinnes befänden, vgl. Heinemann 2016, 610 Anm. 114.

Standards angelegt waren, auch wenn uns deren explizite Manifestation in der attischen Alltagswelt verschlossen bleibt. Es bleibt die Frage, ob wir es hier mit einer bewussten Visualisierung von Normen und Wertvorstellungen zu tun haben, also ob durch die konventionellen Frauenfiguren eine wie auch immer geartete normative Moralbotschaft überbracht werden sollte. Auch wenn die Personifikationen bestimmter Tugenden auf der Hydria in Florenz dies nahelegen, ist es für den großen Rest der übrigen konventionellen Frauenkörper klar zu verneinen: Wie Heinemann für den Bereich der Satyrdarstellungen völlig überzeugend postulierte, operieren „die Bilder [...] zwar immer auch auf der Grundlage kollektiver Wertvorstellungen, [haben] diese aber nicht eo ipso zum Gegenstand.“⁷⁹

Die Abweichung von dieser nun so klar wie möglich umrissenen Konvention muss also die zumindest partielle Umkehr derselben sein. Für die männlichen Figuren in der attischen Vasenmalerei ist auf diesem Gebiet bereits gute Vorarbeit geleistet worden. Detlev Wannagat bspw. etabliert neben nicht auf Frauenbilder übertragbaren – wie die Altersdifferenzierung durch einen Bart und „Zeichen kompetitiver Unterlegenheit innerhalb einer homogenen Gruppe“⁸⁰ – die in diesem Rahmen bereits öfter verwendeten Kategorien der sozialen, ethnischen und physischen Markierung als Kriterien zur ikonographischen Klassifizierung verschiedener Rollenbilder für die Darstellung von Männern. Adrian Stähli fokussiert sich zwar auf die physische Kennzeichnung von Männerfiguren, geht aber den methodisch richtigen Weg, indem er erst die Konvention genau abgrenzt und sich dann in einem zweiten Schritt auf die Abweichungen in der Gestaltung konzentriert.

Daran zeigt sich, dass die Kategorisierung der Abweichungen in physische, soziale und ethnische Sinnzuweisungen durchaus zielführend sein kann, wenn sie von der konkreten ikonographischen Ausgestaltung und nicht von den Rollenvorstellungen her gedacht sind. In der Folge können laut Peter Mauritsch enttäuschte Erwartungen – also in diesem Fall die nicht der Konvention entsprechende Aufmachung – zu einer Zuweisung von Verhal-

79 Heinemann 2016, 209.

80 Wannagat 2001, 55. Die Unterlegenheit von Sklavinnen ist keine kompetitive, sondern eine soziale. Außerdem treten sie nie innerhalb einer homogenen Gruppe auf, sondern sind immer außerhalb dieser Gruppe dargestellt, vgl. S. 55–57.

Abb. 5 Charakterisierungen von weiblichen Figuren in der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts



Abb. 5.1 Attisch rf. Kolonettenkrater des Malers von Bologna 228, um 460/450. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 6031



Abb. 5.3 Attisch rf. Skyphos des Brygos-Malers, um 490–480. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3710

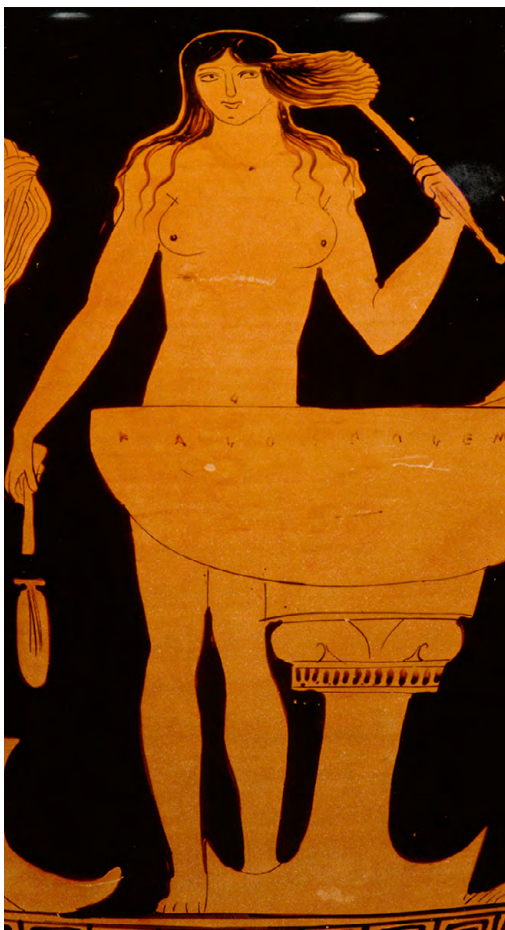


Abb. 5.2 Attisch rf. Stamnos aus dem Umkreis des Polygnot, um 450. München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. Nr. 2411



Abb. 5.4 Attisch rf. Kelchkrater des Niobidenmalers, um 460. Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. G 341

tensweisen an die betreffende Person oder Gruppe, zu einer Art „Etikettierung“⁸¹ führen. Diese bewegt sich für gewöhnlich außerhalb realer Verhältnisse⁸². So kommt es, dass – wie Wilfried Nippel überzeugend zeigen konnte – der Mensch von

81 Mauritsch 1992, 13.

82 Vgl. Mauritsch 1992, 12–13. Mauritsch verweist in diesem Zusammenhang auf soziologische Erkenntnisse, vgl. Becker 2014.

der eigenen Kultur⁸³ als „caso normale“⁸⁴ ausgeht und bei einem Aufeinandertreffen mit einer anderen Kultur alles, was *in seinen Augen* atypisch erscheint, als typisch für die Anderen wahrnimmt⁸⁵. Somit erfolgt auch immer eine Interpretation des „Anderen“, die nur auf der Grundlage der als verbindlich empfundenen eigenen Konvention erfolgen kann. Diese Interpretationen bewegen sich über mehrere Ebenen und können sich ineinander verzahnen und verflechten, sodass ein mehrschichtiges Sinngebilde entsteht. Dieses kann man nur durchblicken, wenn man die Ebenen der sozialen, ethnischen und/oder physischen Kennzeichnung in die Beobachtungen miteinbezieht und diese nicht einzeln betrachtet, wie es in der bisherigen Forschung oftmals geschehen ist.

Für die Betrachtung von Frauenfiguren bedeutet dies Folgendes: Da es sich bei dem Standardtypus um die Darstellung von gleichmäßig proportionierten Körpern ohne sichtbare Binnenzeichnung handelt, die mit derart wenig distinktiver Kleidung und Haartracht versehen sind, dass sie beinahe austauschbar erscheinen, muss die Umkehr davon die sinnhafte Charakterisierung der Figur sein. Dies kann auf ganz unterschiedlichen Wegen geschehen, wie beispielweise durch Kleidung (**Abb. 5.1**) bzw. partielle/Nicht-Kleidung (**Abb. 5.2**), Frisuren (**Abb. 5.3**) oder auch Attribute (**Abb. 5.4**). Hier ist der Vergleich mit der Zusammenstellung der Standard-Frauenkörper (**Abb. 2.1–2.4**) angebracht: Diese stammten zwar auch aus den unterschiedlichsten ikonographischen Zusammenhängen, welche aber nicht allein anhand der Frauenkörper erkannt werden können. So wird z. B. die Sinngebung als Hetäre (**Abb. 2.4**) erst durch den Geldbeutel des vor ihr stehenden Mannes (**Abb. 6**) wahrscheinlich⁸⁶. Anders verhält es sich mit den Frauenfiguren, die im Bild sinnhaft charakterisiert werden: Ob Amazone (**Abb. 5.1**), Sklavin (**Abb. 5.3**) oder die Göttin Artemis (**Abb. 5.4**) – durch die Aufmachung wird sofort deutlich, wer dargestellt ist. Die nackte Frau im Bad (**Abb. 5.2**) bedarf weiterer Erklärung, da das Phänomen der weiblichen



Abb. 6 Attisch rf. Skyphos des Penthesilea-Malers, um 460. St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Inv. Nr. 4224

Nacktheit nie ganz wertfrei behandelt wurde⁸⁷: Der nackte männliche Körper ist seit jeher als „specificity of the Greek“⁸⁸ gesehen worden und ist auf den Vasenbildern durchaus präsenter als der bekleidete männliche Körper. Die Darstellungen von nackten Frauen sind auf Vasen allerdings immer mit Bedeutungen verbunden: Zwar ist in diesem Fall die Frau ebenfalls mit einem gleichmäßig proportionierten Standardkörper – mit Ausnahme der Brüste ohne Binnenzeichnung – ausgestattet, aber durch die Sichtbarmachung desselben sind in der Aufmachung immer Konnotationen angelegt, die von Schönheit und Erotik bis hin zu Verletzbarkeit reichen⁸⁹. Dies ist bei der bekleideten konventionellen Frauenfigur nicht der Fall, weshalb die Nacktheit in diesem Zusammenhang als Kriterium aufgenommen wurde. Dasselbe gilt für partielle Kleidung bzw. Entkleidung. Somit beinhaltet die Nacktheit neben spezifischer Kleidung, der Frisur oder distinktiven Attributen eine Markierung mit sinnhaften Zeichen, die eine bestimmte Aussage transportieren, auch wenn die Figuren – wie im Fall der Amazone – für sich alleine stehen.

Bei dieser Zusammenstellung fällt allerdings auch auf, dass die Frauenfiguren – wie bereits bei der nackten Frau angedeutet – alle mit Kennzeichen des Standardtypus versehen sind. Sie haben Gesichter, die sich durch die durchgezogene Nase-Stirn-Linie, einen kleinen Mund und

83 Zum problematischen Verständnis von Kultur als homogener Einheit vgl. z. B. Schmidt – Stähli 2012, 11.

84 Nippel 1996, 171.

85 Daraus entsteht ein „modello del mondo al contrario“, vgl. Nippel 1996, 171. Dies ist vergleichbar mit den Konzepten des „Gegensatzpaares“ und der „Gegenwelten“, vgl. S. 12–13.

86 Vgl. z. B. Neils 2000, 208. Dennoch sind bei dieser Frau keine expliziten Markierungen eines sozialen Sklavenstatus erkennbar, dazu vgl. S. 55–57.

87 Vgl. z. B. Kreilinger 2007, 3–9.

88 Bérard 2000, 390.

89 Vgl. z. B. Kreilinger 2007, 181–220; Lee 2015, 172–197. Zur Nacktheit als pathetisches Bildmittel am Beispiel der Cassandra vgl. z. B. Lewis 2002, 127.

ein einfach geschwungenes Kinn auszeichnen, sowiegelmäßig proportionierte Körper⁹⁰. Weder in Gesicht noch auf dem Körper – außer in der Augen- und Brustpartie – finden sich Binnenzeichnungen. Dies gilt auch für die Frisuren der Sklavinnen, die zwar eklatant von den Standardfrisuren abweichen, aber dennoch ähnlich wie die Kleidung veränderlich sind. Der einzige Unterschied zwischen diesen Frauen mit Charakterisierungen und konventionellen Frauenfiguren ist die Ausstattung im weitesten Sinne, die also sozusagen *auf dem Körper* aufliegende Zeichen betrifft und damit den Eindruck einer „Verkleidung“ vermittelt. Abseits davon gibt es auch Charakterisierungen, die direkt *mit dem Körper* der Frauen verbunden sind und mit diesem gleichsam verschmelzen. Im Bereich der attischen Vasenmalerei kommen diese Art von Kennzeichnungen im Zusammenhang mit Alterszügen, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien vor. Durch das Versehen einer Frauenfigur mit diesen Zeichen verändert sich eben nicht nur die Ausstattung, sondern gewissermaßen der Körper der Frau. Diese Charakterisierungen sind im Gegensatz zur Ausstaffierung permanent⁹¹ und deshalb weit weg von jeder Form der „Verkleidung“, da sie die gesamte Physiognomie betreffen. So erscheint in diesem Zusammenhang der Terminus „physiognomische Charakterisierung“⁹² passend. Solche Kennzeichnungen eines Frauenkörpers evozieren eine starke Betonung und dadurch eine – wie auch immer geartete – Absetzung dieser Figuren inner-

halb des Bildgefüges. Welche Wertvorstellungen und Intentionen hinter einer solchen Figur stehen, soll – falls erkennbar – erstens von Fall zu Fall und zweitens erst in einem weiteren Schritt geklärt werden. Im Vordergrund dieser Betrachtung steht aber die ikonographische Präsentation dieser Frauenfiguren.

Das Auftreten einer andersgearteten Frauenfigur in einem Vasenbild hat also zwei Teilaspekte: Einerseits kann sie durch Kennzeichnungen wie Kleidung/Nicht-Kleidung, Frisur oder Attribute und andererseits durch veränderte Körper- und Gesichtsformen von der ikonographisch konventionellen Frau abgesetzt werden. Meistens überlagern sich beide Möglichkeiten in einer Figur, wobei – möchte man sich hierarchische Ebenen in der Interpretation der Vasenbilder denken – letztere Kennzeichnungen ein stärkeres Gewicht innerhalb des Bildgefüges einnehmen⁹³, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden soll. Um der Vielschichtigkeit der Bedeutungsebenen der Vasenbilder gerecht zu werden, bietet sich noch eine dritte Ebene an: Diese besteht zunächst bildintern aus den ikonographischen Verflechtungen der andersartigen Frau(en) mit den übrigen Figuren im Vasenbild selbst und in einem weiteren Schritt aus ikonographischen Parallelen auf anderen vergleichbaren Vasenbildern. Um zu den von Wannagat etablierten sozialen, ethnischen und physischen Aspekten der Abweichung vom Standardtypus zurückzukehren, fällt auf, dass sich die beiden letzten Kriterien zwar auf der ersten Ebene der Charakterisierungen ansiedeln lassen, der Bereich der sozialen Kennzeichnung allerdings in die zweite Ebene gehört⁹⁴. Da in dieser Arbeit aber die physiognomische Charakterisierung der Frauenfiguren im Vordergrund steht, wird deutlich, dass diese Kriterien nicht eins-zu-eins übernommen werden können. Sie sind aber dennoch für die vorliegenden Beobachtungen sehr wichtig, da durch sie die Verdichtung der verschiedenen Bildebenen sichtbar wird. Deshalb erfolgt die Gliederung dieser Untersuchung nicht anhand dieser Kriterien, sondern durch die physiognomischen Kennzeichnungen, die das stärkste Gewicht innerhalb des Bildgefüges haben. Diese sollen

90 So postulierte Hölscher für Amazonendarstellung: „Und sie sind schön [...] in den Bildern der Amazonen werden genuin weibliche Ideale zum Ausdruck gebracht.“, vgl. Hölscher 2000b, 298.

91 Auch Mireille M. Lee unterscheidet überzeugend permanente und nicht-permanente „body-modifications“, vgl. Lee 2009; Lee 2015, 82–88.

92 Schweitzer 1940, 33–34. Vgl. auch Kommentar bei Raeck 1981, 37–38. Bernhard Schweitzer verwendete diesen Begriff bei der Betrachtung griechischer Porträts und meinte damit das Versehen mit Merkmalen, durch die die Individualität der Porträts erst zustandekomme. Derartige Zuschreibungen sind natürlich aufgrund der Zeitumstände mit Vorsicht zu genießen, auch wenn aus fachlicher Hinsicht in dieser Schrift keine Implikationen mit nationalsozialistischem Gedanken-gut offensichtlich werden. Auch wenn die Figuren in der attischen Vasenmalerei nie mit Porträts versehen sind, beschreibt dieser Terminus das hier behandelte Phänomen gut. Auch Voutiras verwendet den Begriff der „physiognomischen Kennzeichnung“ (vgl. Voutiras 2001, 25); Heinemann gebraucht den schönen Begriff der „physiognomische[n] Ausreißer“ (vgl. Heinemann 2009, 35).

93 In die zweite Interpretationsebene gehört auch der Habitus der Frauen. Damit wird deutlich, warum die Auswahl der Frauengestalten in der bisherigen Forschung so willkürlich erschien, vgl. S. 13–14. Der Habitus der Frauen ist im Medium der Vasenmalerei nicht das Hauptkriterium, um Differenz aufzuzeigen.

94 Vgl. S. 55–57.

zunächst in ihrer *Einfachmarkierung* und dann in ihren Überschneidungen, der *Doppelmarkierung*, betrachtet werden. Dreifachmarkierte Frauenfiguren können auftreten, wenn sich deren physische, ethnische und soziale Kennzeichnung in einer Figur überlappt. In diesem Fall sind allerdings die hierarchischen Implikationen zu beachten.

Dass sich diese Phänomene im 5. Jh. häufen, ist nicht verwunderlich. Wie Emmanuel Voutiras überzeugend zeigen konnte, verlagerte sich an der Schwelle vom 5. zum 6. Jh. der Fokus auf den Vasenbildern von der archaischen Schmuckhaftigkeit hin zu einem ausgesprochenen Interesse an dem menschlichen Körper an sich mit all seinen Facetten und Differenzierungsmöglichkeiten⁹⁵. Zwar stand – wie in jeder Phase der griechischen Kunst – der menschliche Körper auch bereits in archaischer Zeit im Vordergrund, der Fokus der Gestaltung lag allerdings auf der verzierten Kleidung, den schmuckhaften Attributen und einem reich geschmückten architektonischen Hintergrund. Dies änderte sich mit der Einführung der rotfigurigen Technik, die unter anderem durch das Auftragen des Tonschlickers mit einem Pinsel im Gegensatz zu den schwarzfiguren Ritzungen eine weichere und geschwungenerere Ausführung von Körperkonturen erlaubte und so das Interesse weg von den Ausstattungsdetails hin zu dem Körper an sich lenkte⁹⁶. So wurden die im Vergleich kaum differenziert gestalteten Körper der Figuren der schwarzfigurigen Phase durch die Fülle an ikonographischen Details verfeinert⁹⁷, um die es hier gehen soll.

Mit diesen Vorüberlegungen lässt sich ein Korpus von Bildern zusammenstellen, mit dem zumindest eine Annäherung an die Interpretation andersartiger Frauen möglich ist. Die Auswahl der Bilder, deren Grundstock zusammen mit der Idee dieser grundsätzlichen Herangehensweise bereits im Zuge meiner Magisterarbeit entstand, erhebt kei-

nerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Sie erfolgte zunächst auf rein ikonographischer Ebene, um die Möglichkeiten der Charakterisierung zuerst isoliert von den jeweiligen Bildthemen betrachten zu können. Diese Vorgehensweise führte in erstaunlich diverse Themenbereiche, die das Prinzip der Ikonographie einem großen Baukasten gleich erscheinen lassen, dessen sich die Vasenmaler bedienen konnten, um kreativ mit facettenreichen Kombinationen verschiedener Bildzeichen immer neue und möglicherweise auch von der ursprünglichen Sinnggebung entfremdete Bildnuancen zu kreieren.

95 Vgl. Voutiras 2001, 24.

96 Die Einführung der rotfigurigen Technik ist bestimmt nicht alleine für diese Entwicklung verantwortlich, begünstigte diese neben anderen Faktoren allerdings wesentlich.

97 Vgl. Voutiras 2001, 25–26. Voutiras führt hier auch das Versehen der Gesichter mit Emotionen wie z. B. Erschrecken auf, wodurch die Gesichtszüge zum Bedeutungsträger würden. Auch wenn dies durchaus überzeugend ist, sollen die in den Körper eingeschriebenen Emotionen in dieser Untersuchung nur am Rande betrachtet werden.