

# IV Resümee: Unkonventionelle Frauenfiguren als Bildmittel der Differenzierung und Ambivalenz

Die Methodik der vorliegenden Untersuchung nahm die ikonographische Präsentation des Körpers von Frauenfiguren als sichtbaren Ausdruck gesellschaftlicher Rollenvorstellungen in den Fokus. Dabei wurde ein Hierarchiemodell entwickelt, das die einzelnen Bildelemente der Körper und Gesichter in veränderliche *auf dem Körper* aufliegende und permanente *mit dem Körper* verbundene Kennzeichnungen einteilte und sie je nach Relevanz für den Bildzusammenhang gewichtete. Letztere, mit dem Begriff „physiognomische Charakterisierungen“ belegte Bildelemente betrafen die in den Körper eingeschriebenen Merkmale der Alterszüge, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien, die zunächst in der Einfachmarkierung und dann in der Überlagerung untereinander behandelt wurden. Dabei war es wichtig, zunächst den einzelnen Bildelementen im Fundus der attischen Vasenmalerei nachzuspüren, um einen Überblick über die Bildkontexte und jeweiligen Konnotationen in den verschiedenen Bildzusammenhängen zu erhalten. Diese Methodik, eben nicht von bestimmten Bildthemen auszugehen, sondern die einzelnen Kennzeichnungen als Bestandteile der Körper von Frauenfiguren in den Blick zu nehmen, führte dazu, dass in der vorliegenden Untersuchung sehr viele unterschiedliche Darstellungskontexte mit ihren jeweils eigenen Gesetzmäßigkeiten behandelt wurden. Gerade aufgrund dieser Vielfalt soll am Ende der Ausführungen ein Überblick über die hauptsächlichen Themenkomplexe gegeben werden, zu deren Veranschaulichung die hier behandelten

Frauenfiguren mit ihren Alterszügen, Tätowierungen und afrikanischen Physiognomien beitragen, und gleichzeitig eine Übersicht der Funktionen erfolgen, die diese andersartigen Frauen in den jeweiligen Themenkomplexen übernehmen. Die dazu verwendeten ikonographischen Mechanismen sollen die Ausführungen abrunden.

Hinsichtlich der behandelten Themen der vorliegenden Vasenbilder sollen hier v. a. diejenigen in den Vordergrund gerückt werden, die von mehreren Darstellungen aufgegriffen werden – diejenigen Themenbereiche, die nur von einzelnen Vasenbildern angesprochen werden, sind in den jeweiligen Kapiteln nachzulesen. Dabei sind hauptsächlich zwei große Themenkomplexe für eine Übersicht über die Vasenbilder, in denen Frauenfiguren mit physiognomischen Charakterisierungen auftreten, zu nennen: Gewaltbilder bzw. Szenen im Zusammenhang mit emotionsgeladener Verzweiflung und Karikaturen bzw. Parodien.

Ein Überblick über Bilder von Gewalt gegen Menschen (oder auch Tiere) und von expressivem Schmerz wurde in **Abb. 83** zusammengestellt, wobei die dargestellten Frauenfiguren in Täter (links) und Opfer (rechts) aufgeteilt wurden. Auch wenn die Themenkomplexe Gewalt und Verzweiflung auf den ersten Blick unterschiedlich sein mögen, wurden sie hier dennoch in einem Schaubild zusammengefasst, da die Strategien des Einsatzes von Emotionen in den Bildzusammenhang und der Sympathieführung ähnlich funktionieren.

Beide fungieren als Kehrseiten der Phänomene menschlicher Angst bzw. Aggression in der situativen Verwendung von Gewalt – sei es aus der Täter- oder Opferperspektive – und deren mögliche unmittelbare Folgen der starken Trauer der Angehörigen. Mit beiden Komponenten beschäftigen sich insgesamt 18 der in dieser Untersuchung behandelten 29 Vasenbilder und stellen damit eine verhältnismäßig große Gruppe innerhalb der mit physiognomischen Kennzeichnungen versehenen Frauenfiguren dar.

Bei der Zusammenstellung fällt auf, dass die mit Alterszügen ausgestatteten Frauen nie Täterinnen sind, sondern – bis auf eine Ausnahme – ausschließlich die Opferposition einnehmen. Die durch die Alterszüge ins Bild gesetzte körperliche Schwäche und Hilflosigkeit passt nicht mit dem Bild einer Angreiferin zusammen. Auch wenn bei den Aithradarstellungen die Fürsorge und der Schutz durch ihre Enkel im Vordergrund stehen, korreliert gerade die Gefahr, die von der sie umgebenden Gewalt ausgeht, mit der Intensität ihrer Alterszüge. Die unabhängig von tatsächlichen Altersbeziehungen einsetzbare Alterskennzeichnung ist ein beliebtes Mittel, um alte Figuren in Kampfszenen wie bspw. Ilioupersisdarstellungen als passive, hilflose Spielbälle der die Kampfhandlungen vollziehenden Jungen einzusetzen und damit Gebrechlichkeit zu visualisieren. Dadurch kann, je nach Menge und Grad der Alterszüge, die Dramatik der gezeigten Szenerie erhöht oder auch bewusst entschärft werden. Die Alterszüge der Heldennutter Aithra, eines von zwei Beispielen einer eindeutig als alt gekennzeichneten Mutter, dienen folglich feinen Nuancierungen der Emotionsführung und sind damit integraler Bestandteil der Botschaft der Gesamtdarstellung. Das Gegenbeispiel der Graiai zeigt das andere Ende der Skala: Deren Alterskennzeichnung beschränkt sich lediglich auf ihre weißen Haare und greift nicht in die Gesichtszüge ein, die völlig konventionell gehalten sind. Passend dazu sind sie als Figuren keine Träger der emotionalen Dramatik um den Tod ihres Schützlings Medusa und beschränken sich auf ruhiges Sitzen oder zeigen zumindest in einem Fall leicht nach oben gereckte, allerdings angewinkelte Arme. Anrührende Szenen der Fürsorge sind hier nicht zu sehen, weshalb sie auch in diese Übersicht nicht aufgenommen wurden. Man könnte vermuten, dass sie nur zu Erkennungszwecken mit weißem Haar ausgestattet wurden, da man sie sonst möglicherweise nicht

als Graiai erkannt hätte; anscheinend wurde aber bewusst auf die ausdrucksstarke Kennzeichnung der Gesichter durch Alterszüge verzichtet.

Gerade im Vergleich mit den Graiai, deren Schützling Medusa von Perseus getötet wird, zeigt sich, was die Implementierung von Alterszügen im Bild bewirken kann: Während bei den Aithradarstellungen noch ihre Hilflosigkeit in einer Gefahrensituation im Vordergrund stand, ist das Bildthema in Darstellungen mit Ammenfiguren die Trauer um den jung verstorbenen Schützling. Die mit Alterszügen, thrakischen Tätowierungen und kinnlangen Haaren in dreifacher Weise markierten Frauenfiguren verkörpern durch ihre gleichsam in das Gesicht eingegrabenen Alterszüge den Schmerz über den Verlust, der mit der durch die Alterszüge ausgedrückten Schwäche der Ammen in Wechselwirkung tritt. Gerade die anrührende Kombination der innigen emotionalen Verbindung der Amme zu ihrem Schützling mit ihrer Hilflosigkeit und Gebrechlichkeit macht die alte Amme zu einer Trägerfigur größter Emotionalität, eine Rolle, die eine – üblicherweise jung gezeigte – Mutter nicht übernehmen könnte. Eine konventionelle Frauenfigur wäre an dieser Stelle zu wenig aussagekräftig gewesen. Die Alterszüge der Ammenfiguren unterstreichen also die Tragik eines frühen Todes, was die Bedeutung von Alter in der attischen Vasenmalerei um eine weitere Komponente vertieft. In dieser Funktion können Ammenfiguren auch schlaglichtartig in mythologischen Zusammenhängen wie bspw. der Blendung des Thamyras oder der Tötung der Krommyonischen Sau durch Theseus auftauchen, in denen die Emotionalität der dramatischen Situation durch ihre Präsenz gleichsam verkörpert wird.

Auch die sog. Alternden Hetären nehmen in Gewaltszenen stets die Opferposition ein, auch wenn ihre Körpergestaltung keine Gebrechlichkeit, sondern massige und derbe Präsenz ausdrücken soll. Sie wehren sich nie oder drehen gar die Dominanzverhältnisse um, was wiederum dazu passt, dass gesellschaftliche Grenzsituationen am besten und glaubhaftesten von ikonographischen Grenzfällen veranschaulicht werden können. Deren aufsehenerregende körperliche Gestaltung in Gewaltszenen dient dazu, einen möglichst starken Gegenpol zu den gewaltausübenden Männern, aber auch zu konventionellen Frauenfiguren zu bilden. Dabei ist gerade die Verbindung zwischen Alterszügen im Gesicht und der derben massigen Präsenz ihrer alten Körper das geeignete Darstellungsinstrument.

Die einzigen mit Alterszügen ausgestatteten Täterinnen finden sich auf der Hydria in Würzburg, deren Protagonistinnen nur zu Zwecken der Kenntlichmachung einer Karikatur mit Alterszügen ausgestattet sind und daher dem Habitus der den Orpheus ermordenden Thrakerinnen verpflichtet sind. Passend dazu sind nur ihre Gesichter mit Alterszügen ausgestattet, während ihre Körper keine Anzeichen einer altersbedingten Schwäche zeigen.

Die Tätowierungen sind – ähnlich wie bei den Alterszügen – nicht als reale Zeugnisse thrakischer Tätowierungen, sondern als ikonographische Markierungen der Haut zur Zuschreibung einer bestimmten ethnischen Identität zu verstehen, deren Etikettierung auf der Grundlage der eigenen (Seh-)Gewohnheiten stattfindet. Auch sie können unabhängig von der tatsächlichen Herkunft der Figur ins Bild gesetzt werden, da die Konstruktion einer auf der Selbstsicht basierenden Differenz anscheinend wichtiger war als eine ethnographisch korrekte Darstellung. Im Gegensatz zu den Alterszügen ist die thrakische Identität der Frauenfiguren nicht durch Kriterien wie der Menge und dem Grad intensivierbar, wobei auch hier nicht pauschalisiert werden darf, wie der Münchner Kolonettenkrater eindrücklich vor Augen führt.

Das zeigt auch die interessante Aufteilung in Täter- und Opferfiguren der Bilder von mit thrakischen Tätowierungen ausgestatteten Frauenfiguren: So werden die Tätowierungen der wilden, Orpheus meuchelnden Thrakerinnen dazu benutzt, in der Verbindung mit mehreren anderen Elementen Bilder kräftiger, wehrhafter und gefährlicher Frauen zu erschaffen. Die mangelnde Übereinstimmung der Häufigkeit der Tätowierungen mit derjenigen der zusätzlichen Charakterisierungsmittel macht aber deutlich, dass die Markierungen der Haut an sich eben nicht als Zeichen von Wildheit fungieren. Um das im antiken Verständnis eigentlich asymmetrische Kräfteverhältnis zwischen einer dominanten Frau und einem unterlegenen Mann auszugleichen, sind die Thrakerinnen im Kampf als besonders überlegen gekennzeichnet, was wiederum betont, dass das herkömmliche Geschlechterverhältnis umgedreht ist. Die teilweise wie eine Art „Kriegsbemalung“ wirkende publikumswirksame Inszenierung der thrakischen Tätowierungen an den Kulminationspunkten der Gewalt zeigt, dass die sinnhafte Kennzeichnung der Haut in dieser Art von Gewaltdarstellung durchaus eine Rolle innerhalb der Charakterisierung einer

Frauenfigur als aufsehenerregend, gefährlich und einem Mann überlegen spielt – interessanterweise aber ohne explizit Zeichen von Wildheit zu sein. Auf der anderen Seite finden sich die ebenfalls mit Tätowierungen ausgestatteten Ammenfiguren auf der Opferseite wieder, da sie der verzweifelten und emotionalen Trauer der Angehörigen Ausdruck verleihen. Auch wenn deren verstorbene Schützlinge nicht unbedingt einen gewaltvollen Tod z. B. im Kampf erfahren haben müssen, steht hier dennoch die Trauer um einen durch tragische Umstände, wie z. B. durch Krankheit, zu früh und damit im antiken Verständnis unnatürlich zu Tode gekommenen jungen Menschen im Vordergrund. Hier ist eine markante Korrelation zwischen einer starken Trauergeste mit nach oben ausgestreckten, an den Ellenbogen durchgedrückten Armen in Verbindung mit einem nach oben gewandten Gesicht und der Ausstattung dieser Frauenfiguren mit Tätowierungen zu verzeichnen, zumal da dieser Gestus im Repertoire der standardisierten Trauergesten keine Parallelen findet. Diese Bewegung drückt starke emotionale Verzweiflung aus, die bei konventionellen Frauenfiguren offensichtlich nicht möglich ist. Die Tätowierungen haben in diesen Bildzusammenhängen die Funktion, die Frauenfigur gleichsam zur Verkörperung extremer Verzweiflung ob des frühen Todes des Schützlings zu befähigen, indem sie in ihrer fremden Herkunft betont wird. Tätowierungen waren aufgrund der schriftlich belegten Vorliebe für thrakische Ammen dafür besonders geeignet und kennzeichnen die Amme in diesen Bildern als Trägerfigur des extremen Schmerzes, den die Angehörigen empfinden müssen und den eine Mutterfigur in den ansonsten stark normativen Begräbnisszenen nicht ausdrücken könnte. Trotzdem entsteht die Emotionalität der Darstellung nicht durch die Tätowierungen, sondern durch die Gestik und die Alterszüge der Ammen. Die Tätowierungen kennzeichnen die Figuren nur wertneutral in ihrer fremden Herkunft und geben den Ammen aber gerade dadurch gleichsam die Berechtigung, als Schlüsselfiguren in einem Begräbnis zu fungieren. Als alte thrakische Sklavinnen können sie die Emotionen der Angehörigen visualisieren, indem sie die Position einnehmen, die üblicherweise der Mutter vorbehalten ist. Um sie nicht mit der Mutter zu verwechseln und sie zweifelsfrei als Amme erkennbar zu machen, musste sie aber anscheinend dreifach markiert werden. Diese Kombination der dreifachen Kennzeichnung der physischen, ethnischen und sozialen Charakterisierung von

Ammen kann auch unabhängig vom Erzählverlauf in mythologische Bilder eingefügt werden. So beklagt eine oft fälschlicherweise als Argiope bezeichnete Amme die Erblindung des Thamyras, während Krommyo in einer Gefahrensituation für ihren tierischen Schützling das dreifachmarkierte Ammenschema auch völlig unabhängig von einer thrakischen Herkunft annimmt. Die Tätowierungen scheinen also zu einem untrennbaren Bestandteil einer festgeschriebenen Ammenikonographie geworden zu sein, die zwar zu extremer Trauer berechtigt, aber nicht mehr in jedem Fall auf einen thrakischen Hintergrund der Figur verweist. Die spezifische Sinnggebung der Charakterisierung durch Tätowierungen wird somit erst durch den Bildkontext gegeben.

Dass es möglich ist, sowohl Täterinnen als auch Opfer mit Tätowierungen zu charakterisieren, ohne Widersprüche auszulösen, zeigt bereits die der Verwendung thrakischer Tätowierungen inhärente Ambivalenz. Das Mittel der Charakterisierung einer Figur durch Tätowierungen kann abseits von seiner Sinnggebung der Kennzeichnung der ethnischen Herkunft in Darstellungen im Zusammenhang mit gewaltsamem und unnatürlichem Sterben eben sowohl als Blickfang auf der Haut gefährlicher, unberechenbarer Frauen als auch als Berechtigung der Verkörperung der extremen Trauer der Angehörigen eingesetzt werden. Mit welcher Konnotation die an sich wertneutralen Tätowierungen in das Bildgefüge eingefügt werden, lässt sich nur unter Einbeziehung sämtlicher Bildebenen entscheiden und ist daher deutlich flexibler einsetzbar als die Alterszüge. Eben diese Ambivalenz und Flexibilität herzustellen, kann nur durch die Tätowierungen erfolgen, deren Auftauchen im Bildzusammenhang sowohl durch die mythologische Geschichte der Ermordung des Orpheus als auch durch die schriftlich belegte Beliebtheit thrakischer Ammen gerechtfertigt ist. Gerade diese Funktion der Tätowierungen bewirkt, dass deren spezifische Bedeutung von Kontext zu Kontext neu verhandelt und nicht pauschalisiert werden kann. Interessant ist, dass – bis auf zwei Ausnahmen – alle Bilder mit thrakischen Tätowierungen im erweiterten Kontext von Gewalt und Trauer vorkommen und beide Seiten des Ausübens und der Folgen von Gewalt gleichermaßen visualisieren. Das zeigt, wie verbunden das Versehen einer Figur mit Tätowierungen mit dieser Thematik ist. Die Ausnahmen betreffen die thrakischen Sklavinnen am Brunnen, bei denen körperliche Arbeit bzw. das Spiel mit exotischen Reizen

Bildthema ist, und Geropso in der sog. Schulwegszene, die zwar ebenfalls innerhalb einer Szene mit bevorstehender Gewalt ihren Platz findet, deren Funktion als Trägerfigur einer Vorahnung aber nicht als gesichert gelten kann.

Die einzige Darstellung, in der afrikanische Gesichtszüge bei einer Frauenfigur in gewaltvollen Kontexten vorkommen, ist die von Satyrn gequälte Frau auf der Athener Lekythos. Diese ist durch ihre Körpergestaltung dem Habitus der sog. Alternden Hetären verpflichtet, die in gewaltvollen Szenen stets die Opferrolle einnehmen. Durch den Bildkontext der als parodistische Element eingefügten afrikanischen Gesichtszüge ist das Bild aber nicht als Folter einer Angehörigen eines schwarzafrikanischen Volkes zu verstehen. Auch sonst sind Gewalt oder emotionsgeladene Verzweiflung in der Ikonographie afrikanischer Frauen kein Thema.

Eine Aufstellung derjenigen physiognomischen Charakterisierungen, die innerhalb einer Karikatur bzw. Parodie auftreten, ist in Abb. 84 visualisiert. Im Unterschied zu einer auf der Übertreibung charakteristischer Eigenschaften einer Figur basierenden Karikatur, ist zum Verständnis eines parodierten Bildes ein bekanntes, meist recht standardisiertes Darstellungsschema nötig, das zwar durch mehrere überraschende und ungewöhnliche Elemente verändert wird, deren zugrundeliegende Szene aber trotzdem erkennbar ist. In der Zusammenschau der verschiedenen Vasenbilder, in denen eine Karikatur vorkommt oder die Szene parodiert ist, fällt Folgendes auf:

Im Bereich der Alterszüge können sowohl die Gebrechlichkeit als auch die Derbheit der alten Frauen als Grundlage dienen, auf der die Figur der Lächerlichkeit preisgegeben wird. So konnten die starken Alterszüge der Frau inmitten einer Ilioupersisszene auf der Bostoner Kylix gleichzeitig als Karikatur durch Alter und Karikatur des Alters fungieren, die gerade durch die Übertreibung charakteristischer Eigenschaften – und damit der Alterszüge – als humorvolle Formeln erkennbar werden.

Den Bildern sog. Alternder Hetären kann zwar aufgrund ihrer ausladenden Körperformen durchaus eine intendierte Übertreibung unterstellt werden, deren karikative Wirkung ist aber nicht zweifelsfrei festzustellen, weshalb diese Bilder in der Übersicht ausgespart wurden. Diejenigen Vasenbilder aber, in denen Elemente dieser Körperformen mit afrikanischen Physiognomien kom-

biniert werden, sind gerade deshalb durchaus als Karikaturen zu deuten. Auch wenn die körperliche Aufmachung der Frau auf dem Münchner Miniaturskyphos zwar grundsätzlich näher an den sog. Alternden Hetären anzusiedeln ist und auch ihr Habitus in diese Richtung weist, ist sie dennoch nicht uneingeschränkt als Hetäre mit einem alten Körper zu deuten. Die Körperformen der Frau auf der Athener Lekythos sind wiederum enger mit den Körpern der sog. Alternden Hetären zu parallelisieren, aber auch sie ist nicht als Hetäre anzusprechen. In der Körpergestaltung beider Frauen verbinden sich vielmehr ins Ironische verkehrte Anleihen aus verschiedenen Darstellungsschemata übersteigter Bildzusammenhänge, was es unmöglich macht, die Frauen eindeutig einzuordnen oder zu benennen. Gerade diese aufsehenerregende, exzentrische Aufmachung, die sich der genauen Einordnung in festgeschriebene Kategorien verwehrt, ist der Grund für deren Aufmachung: Die Frauen sollten ikonographisch möglichst weit von herkömmlichen Frauenfiguren entfernt werden, u. a. um sie als Karikatur kenntlich zu machen und darüber lachen zu können. Bei beiden Bildern verlieren die alten Körper ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang. Es geht nicht darum, die Frauenfiguren als alt zu kennzeichnen, sondern – ähnlich wie bei den Bildern sog. Alternder Hetären – durch ihre Aufmachung einen möglichst extremen Gegenpol zu z. B. konventionellen Frauenfiguren bei dionysischen Festen zu schaffen. Ihre derben und massigen Körperformen scheinen ein passendes Bildmittel gewesen zu sein, um Unerwartetes, Extremes, aber auch Übertreibung zum Ausdruck bringen zu können. Dazu passt die karikierte Körpergestaltung der Frauen, die die nötige Distanz zu den herkömmlichen Frauenfiguren aufbaut.

Die karikierten Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg wiederum sind auch hier die Ausnahme, da die Alterszüge nicht den Körper betreffen und dadurch die Gebrechlichkeit keine Folie für die Komik der Darstellung bietet. Vielmehr sind die Alterszüge im Gesicht allein als Übertreibungen zu deuten, ohne dass das Alter betreffende Konnotationen in den Bildzusammenhang übernommen worden wären. Nur rein formal handelt es sich bei den Physiognomien um Alterszüge. Daran wird deutlich, dass sich Alterskennzeichnungen anscheinend am besten für die Verständlichmachung eines scherzhaften Hintergrundes eignen – auch ohne Alter zum Thema haben zu müssen.

Im Bereich der Visualisierung afrikanischer Physiognomien handelt es sich bei allen drei Beispielen um keine Karikaturen oder Parodien schwarzafrikanischer Völker. Anders als bei den mit thrakischen Tätowierungen ausgestatteten Frauenfiguren sollten keine verschiedenen Völker als Gegenpole optisch herausgestellt werden, sondern eine sinnhafte und je nach gewünschter Bildaussage veränderbare Markierung in den Bildzusammenhang eingefügt werden. Die Charakterisierung einer Figur mit afrikanischen Physiognomien geschieht unabhängig von der tatsächlichen ethnischen Abstammung und hat keine konkrete Lokalisierung auf dem afrikanischen Kontinent zum Ziel. Vielmehr kann die Charakterisierung oder eben die bewusste Auslassung der Kennzeichnung an verschiedene ikonographische Schemata, an das Führen der Aufmerksamkeit im Bildzusammenhang oder an das Aufzeigen bildinterner Bezüge angepasst werden. Somit sollen die mit afrikanischen Physiognomien ausgestatteten Figuren keiner eindeutigen Kategorie zugeordnet werden, sondern spielen mit dem Verschwimmen vermeintlich strenger ethnischer Grenzen. Im Bereich der Frauenfiguren wiederum ist gerade die bewusste Auslassung der physiognomischen Charakterisierung bedeutsam: Während die im positiven Licht erscheinende Andromeda keine afrikanischen Gesichtszüge trägt, tauchen derlei Physiognomien nur im Zusammenhang mit Sklavinnendarstellungen oder eben – in diesem Kontext bedeutsam – innerhalb humorvoller Bilder auf. So zeigt eine mit einer afrikanischen Physiognomie versehene Nike innerhalb der Apotheose des Herakles zwar formale Ähnlichkeiten mit den verzerrten Masken sog. komischer Theaterdarstellungen, ihre Gesichtszüge sind allerdings deutlich mit anderen in einem äthiopischen Kontext zu verortenden Figuren zu parallelisieren. Somit scheinen afrikanische Gesichtszüge eine weitere Spielart in der Darstellung grotesk-komischer Frauenfiguren zu sein, die gerade durch die z. T. krassen Abweichungen von Konventionellem einen karikativen Hintergrund der Figur anzeigt und durch die Einstreuung von komischen Schauspielern mit Somation in die Bildkontexte gesichert ist. Dennoch handelt es sich hier um keine Karikatur eines schwarzafrikanischen Volkes: Die afrikanischen Physiognomien verlieren vor diesem Hintergrund ihre ethnische Sinnggebung und fungieren alleine als karikative Zeichen, ohne die Figur als Frau schwarzafrikanischer Herkunft zu definieren. Auf dem Münchener Miniaturskyphos

und der Athener Lekythos kennzeichnet gerade die Verbindung derber, massiger Körperformen sog. Alternder Hetären mit afrikanischen Physiognomien – neben anderen ins Bild gesetzten Konnotationen – beide Figuren als Karikaturen. Auch hier sind die Frauen nicht als Schwarzafrikanerinnen zu verstehen, zumal da Hetärenbilder grundsätzlich nicht mit ethnischen Merkmalen versehen sind, sondern die Gesichtszüge fungieren – ähnlich wie bei der afrikanischen Nike – als Kennzeichnung einer in einem komischen Kontext zu verortenden Figur.

Bemerkenswert ist, dass tätowierte Frauen in keinem Fall humorvolle Bildzusammenhänge begleiten. Das könnte daran liegen, dass die Hautornamentierungen mit dem Gegensatz zwischen gewohnter makelloser Haut und dem kreativen Einsatz von überraschenden Hautritzungen spielen und daher als Werkzeug funktionieren, die Erwartungen und Sehgewohnheiten des Publikums im Bereich weiblicher makelloser Schönheit zu konterkarieren. Dementsprechend waren die Profillinien der tätowierten Frauen keinerlei Veränderungen ausgesetzt, die gerade bei der betont krassen Abweichung von Konventionellem der Karikaturen Mittelpunkt der Aufmerksamkeit sind. Dazu passt, dass die durch Orpheus eindeutig als Thrakerinnen anzusprechenden Frauenfiguren auf der Würzburger Hydria entgegen der vielen anderen Beispiele von Szenen der Ermordung des Orpheus gerade nicht mit Tätowierungen ausgestattet sind.

Es fällt auf, dass alle die in dieser Aufstellung gezeigten Frauen die Kriterien der Identifikation als Karikatur erfüllen. Dies geschieht gerade durch ihre ungewöhnliche Körperaufmachung der permanenten, mit dem Körper verbundenen Charakterisierungen, die anscheinend durch ihre eklatante Abweichung von konventionellen Frauenfiguren als Übertreibung wahrgenommen wurden. Die physiognomische Abweichung steht bei diesen Figuren im Vordergrund und kann sogar dazu führen, dass die ursprüngliche Bedeutung verloren geht oder zumindest ihre Wichtigkeit verliert: Während bei den alten Frauen das menschliche Phänomen des Alterns teilweise noch die Folie für den humorvollen Umgang mit den Figuren bot, handelt es sich bei den beiden ethnischen Markierungen um keine Karikaturen thrakischer oder schwarzafrikanischer Völker: Tätowierungen kommen bei karikierten Figuren nicht vor und diejenigen Frauen, die mit afrikanischen Physiognomien ausgestattet sind, sind al-

lein vor einem humorvollen Hintergrund zu sehen und stellen keine Vertreterinnen schwarzafrikanischer Völker mehr dar. Dass bei Frauenfiguren auf attischen Vasen afrikanische Trachtelemente grundsätzlich nicht vorkommen, spricht nur dafür. Bei fast allen Bildzusammenhängen, in denen die karikierten Frauenfiguren vorkommen, handelt es sich auch um Parodien. Vorlagen dafür waren die vergleichsweise standardisierten Szenenelemente einer Iliouperisis, eines dionysischen Festes, der Ermordung des Orpheus sowie der Apotheose des Herakles – in **Abb. 84** grob von links nach rechts zu sehen. Als einzige Ausnahme ist die Lekythos in Athen zu verstehen, bei der kein Vorbild zu erkennen ist, nach dessen Bauart eine Parodie gestaltet hätte werden können. Als einziger Referenzpunkt für diese Darstellung sind die Gewaltausbrüche (menschlicher) Freier gegenüber alten Hetären zu sehen, deren Rolle auf der Lekythos in Athen von den Satyrn übernommen wird. Allerdings sind für eine eindeutige Parodie zu viele unterschiedliche Bildelemente vorhanden, die nicht als kleine Veränderungen des Bildzusammenhangs gelten können und daher eine intendierte Parodie unwahrscheinlich machen. So hätte die Palme, an die die Frau gefesselt ist, oder die Vielfalt der Folterinstrumente in einer parodierten Szene keine Entsprechung in den herkömmlichen Darstellungen, und die Sexualität, die integraler Bildbestandteil in der Begegnung von Freiern und alten Hetären ist, ist hier durch die ungewöhnlichen nicht-ityphallischen Genitalien der Satyrn betont ausgeklammert. Die ikonographische Präsentation der Frau aber verweist durchaus auf einen karikativen Zusammenhang, jedoch ist die Verbindung mit dem Bildkontext zu einer Parodie hier nicht erfolgt.

Gerade weil alle hier aufgeführten Figuren als Karikaturen erkennbar sind, sind es in den parodierten Bildzusammenhängen konsequenterweise diese Figuren selbst, die die Parodie letztendlich als solche erkennbar machen. Auch wenn die für den standardisierten Bildzusammenhang ungewöhnlichen Elemente wie bspw. eine ihre nackten Brüste zur Schau stellende Cassandra, ein Phallosidol mit einem Kanōn auf dem Haupt oder eine Kentaurquadriga bei der Apotheose des Herakles auch an sich auf einen komischen Hintergrund deuten können, so sind es doch erst die Frauenfiguren, die dem Bild eindeutig eine humorvolle Wendung geben: Durch ihre karikierte Aufmachung vor der Folie des Alterns in Verbindung mit dem Greifen nach Aias' Hintern konnte die alte Frau auf der

Kylix in Boston eine besondere Rolle innerhalb der zu einem erotischen Versteckspiel zwischen Aias und Cassandra gedrehten Ilioupersisszene spielen und gerade durch ihre Aufmachung den eindeutigen Hinweis auf einen parodistischen Hintergrund geben. Würde anstelle der Frau auf dem Münchener Miniaturskyphos eine konventionelle Frauenfigur stehen, wäre ihr Habitus innerhalb eines dionysischen Festes vermutlich nicht ganz so eindeutig als Fehlverhalten zu erkennen gewesen, zumal da auch konventionelle Frauen Wein trinken. Erst durch ihre exzentrische Aufmachung ist der parodistische Kontext eindeutig erkennbar. Die vermeintlich afrikanische Nike reiht sich zwar in das Zusammenspiel der Masken, des mit Somation wiedergegebenen Schauspielers und der komisch-verzerrten Physiognomien der Kentauren ein, die durch ihre afrikanischen Gesichtszüge erreichte Karikatur ist aber formal von den sog. komischen Theaterdarstellungen getrennt. Daher kann sie völlig unabhängig sowohl von der ursprünglichen ethnischen Sinnggebung als auch von dem formensprachlich auf die Darstellung von Theaterspielen begrenzten Kosmos der Masken im Bild operieren. Die sinnhafte Charakterisierung ihrer Gesichtszüge ist somit um einiges flexibler und dadurch bedeutungsreicher und vielschichtiger. In der Darstellung der Ermordung des Orpheus auf der Hydria in Würzburg wiederum gehören sämtliche weiteren Bildelemente unverändert zum Standardrepertoire in derartigen Szenen. Die einzigen Figuren, die den Zweck der Parodie der Darstellung anzeigen, sind die drei karikierten Thrakerinnen. Darin zeigt sich ein weiteres Mal, dass die physiognomische Kennzeichnung einer Frauenfigur als permanente mit dem Körper verbundene Charakterisierung gerade durch deren Seltenheit und Eigenart die größte Aufmerksamkeit im Bildzusammenhang auf sich zieht und deren Trägerinnen damit im Extremfall als Schlüsselfiguren den Sinn eines Bildes entscheidend verändern können.

Diese Schlüsselrolle, die mit physiognomischen Kennzeichnungen ausgestattete Frauenfiguren im Bildzusammenhang einnehmen, wird ihnen durch mehrere ikonographische Mechanismen zugespielt, die zum Abschluss der Untersuchung miteinander verknüpft und in einen größeren Kontext gestellt werden sollen.

Aus rein formaler Hinsicht ist zunächst die Position der jeweiligen Frauenfiguren in der Bildstruktur bedeutsam, die als fokussierte Einzelfiguren,

als Bestandteile von als Gegenpole konstruierten Figurenkonstellationen oder in weitläufigere Bildzusammenhänge eingebunden bzw. als Randfiguren auftreten können. Die in **Abb. 85** zusammengestellte Übersicht über die in dieser Untersuchung behandelten Frauenfiguren zeigt, dass die Gruppe der als Gegenpole skizzierten Figuren mit 14 von 29 Bildkontexten, in denen Frauen mit physiognomischen Markierungen auftreten, die Hauptsache ausmacht. Dies ist nicht verwunderlich, da durch den ikonographischen Mechanismus der Kontrastierung zweier gegenläufiger Pole die Differenz erst hergestellt wird, um welche es bei der aufsehenerregenden Gestaltung der hier behandelten Frauenfiguren hauptsächlich geht. Meistens sind die Konterparts der Frauen bewusst konventionell gehaltene Figuren, wobei es keine Rolle spielt, ob die Gegenspieler männlich oder weiblich sind: So stehen die derben, massigen sog. Alternden Hetären nicht von sog. athenischen Bürgern zu unterscheidenden Freiern gegenüber, während die Enkel der Aithra, Demophon und Akamas, als konventionelle Krieger auftreten. Am Grab steht den mit physiognomischen Kennzeichnungen versehenen Frauenfiguren entweder der verstorbene Schützling oder die Herrin gegenüber, die sich beide – gemäß der Bildtradition – gerade durch ihre Konventionalität auszeichnen. Und Orpheus, der thrakische Sänger, wird entgegen seiner Herkunft gemäß der attischen Bildkonvention gestaltet und dadurch sogar in eine ethnische Opposition zu den tätowierten Thrakerinnen gesetzt, obwohl beide Parteien thrakischer Herkunft sind. In diesem Fall wurde die Zugehörigkeit zu ethnischen Gruppen flexibel eingesetzt, um überhaupt erst zwei Gegenpole zu schaffen. Geropso's Konterpart wiederum ist keine betont konventionelle Figur, sondern der junge Held Herakles, bei dem alle Möglichkeiten der distinktiven Darstellung innerhalb der Grenzen der Ikonographie eines Schuljungen genutzt wurden, um ihn seinerseits in eine Opposition zu seinem Bruder Iphikles auf der gegenüberliegenden Gefäßseite zu setzen. Die Gegenüberstellung der Kehrseiten der Geropso und des jungen Herakles aber ist ungewöhnlich tiefgreifend: Es scheint, als ob sämtliche Bildelemente der Aufmachung der Geropso bewusst ausgewählt worden wären, um sie in einen größtmöglichen Kontrast zu Herakles zu setzen und so innerhalb des Gefäßes sichtbare Oppositionen oder auch Analogien herzustellen. Durch diese bewusste und zugespitzte Gegenüberstellung einer konventionellen Figur bzw.

eines Helden und einer mit physiognomischen Mitteln charakterisierten Frauenfigur wird deren Andersartigkeit visualisiert; und gerade dadurch werden die Opposition und die dadurch aufgebauten bildinternen Bezüge oder Gegensätze zum Bildthema. Dafür eignen sich die physiognomischen Kennzeichnungen der Frauenfiguren in besonderem Maße, da durch das Eingreifen dieser Art von Charakterisierungen in den Körper an sich eine tiefgreifendere Differenz aufgebaut werden kann als es mit Verkleidungen möglich wäre. Dabei wird keine besondere Vorliebe in der Auswahl der jeweiligen Frauenfiguren augenfällig: Sowohl einfach- oder doppelt- als auch dreifachmarkierte Frauenfiguren weisen eine gleichmäßige Verteilung auf.

Vier der 29 behandelten Vasenbilder zeigen die andersartigen Frauen als fokussierte Einzelfiguren, wobei diese entweder als einzelne Figur eine ganze Gefäßseite einnehmen oder drei Figuren mit den gleichen physiognomischen Kennzeichnungen in einem Bild auftreten. Als Kriterium gilt hier, dass sie innerhalb eines Vasenbildes auf keine weitere, nicht physiognomisch gekennzeichnete Figur bezogen sind. Insofern stellen die Graiai eine Besonderheit dar, da sie zwar mit dem auf der gegenüberliegenden Vasenseite fliehenden Perseus einen gemeinsamen Erzählhergang teilen, auf der Seite A des Kolonettenkraters in Metapont aber für sich alleine stehen. Auch die anderen drei hier behandelten Vasenbilder sind das alleinige Bildthema ihrer Darstellung: Die thrakischen Sklavinnen auf der Hydria in Paris sind auf dem einzigen Bildfeld der Vase dargestellt, während sich die beiden Thrakerinnen auf beiden Seiten des Münchener Kolonettenkrater gegenüberstehen und die Frau auf dem Miniaturskyphos in München sogar die einzige Figur des Gefäßes ist. Diese Frauenfiguren stehen alleine für sich und sind derart distinktiv, dass sie innerhalb desselben Bildfeldes keine weitere Erklärung benötigen und für sich selbst stehen können. Es wird kein Kontrastmedium bzw. eine Referenzfigur im gleichen Bildfeld benötigt, da die Frauen allein durch ihre Aufmachung für sich spannend genug sind. Gerade deshalb werden sie in den Mittelpunkt der Betrachtung gesetzt und deren Ikonographie wird zum Bildthema; ihre betont distinktive Gestaltung und ihre dadurch erreichte vielschichtige Aussagekraft steht bei diesen Bildern im Vordergrund. Interessant ist die hier zu beobachtende Verteilung der Bilder, die offenbart, dass anscheinend für die alleinige Fokussierung

auf eine Figur die physiognomische Kennzeichnung der Tätowierungen besonders beliebt war. Das könnte daran liegen, dass die Hautornamentierungen als Überraschungsmoment vor der Folie gewohnter makelloser weiblicher Haut als Blickfang dienen konnte. Nicht zufällig finden sich die mit ihren exotischen Reizen spielende thrakische Sklavin und die Thrakerin mit den am dezidiertesten erhaltenen Tätowierungen innerhalb dieser Gruppe der fokussierten Einzelfiguren. Die afrikanischen Physiognomien und die Alterszüge kommen hierbei in der Minderheit vor, wobei als Vertreterinnen der Altersdarstellung lediglich die Graiai zu sehen sind, deren Alterszüge nicht in das Gesichtsfeld eingreifen.

Die übrigen Vasenbilder sind eingebunden in weitläufigere Bildzusammenhänge, in denen sie neben anderen Figuren ihre spezifischen Konnotationen in das Bild einbringen. V. a. im Kontext einer Parodie können diese als Karikaturen kenntlich gemachte Figuren den gesamten Bildsinn verändern.

Eine weitere Methode, mit der die Aufmachung und die Präsentation der hier behandelten Frauenfiguren vielschichtiger und aussagekräftiger werden, sind Anspielungen auf weitere Bildzusammenhänge und Darstellungsschemata, die nicht im selben Bildfeld vorkommen. Dieser Mechanismus ist nicht auf physiognomisch charakterisierte Frauenfiguren beschränkt, sondern ist im Feld der attischen Vasenmalerei ein recht verbreitetes Phänomen: Allein für die eben erwähnten Parodien bildet diese Methode die Grundlage. Im Zusammenhang mit den hier im Vordergrund stehenden andersartigen Frauen werden die zugrundeliegenden bekannten Szenen dazu benutzt, die bestehenden Verhältnisse umzudrehen oder durch die Folie der üblichen Szenen Gegensätze anzuzeigen. Neben den oben beschriebenen karikierten Frauenfiguren, die eine parodierte Szene anzeigen, sind dabei die bei den Szenen der Ermordung des Orpheus umgedrehten sog. Liebesverfolgungsszenen, oder die sog. Brunnenhausdarstellungen zu nennen, vor deren Hintergrund die wasserholenden thrakischen Sklavinnen in ihrer reizenden Andersartigkeit inszeniert werden. Vor der Folie der sog. Schulwegszene wird erst deutlich, dass Geropso die Rolle eines Pädagogen übernimmt, und der Hintergrund der Bilder eines dionysischen Festes betont das Fehlverhalten der exzentrischen Frau auf dem Münchener Miniaturskyphos. Die komisch-verzerrten Masken und der

schlaglichtartige Einsatz eines Schauspielers mit Somation setzen die afrikanische Physiognomie der Nike auf dem Pariser Chous in den Kontext der sog. komischen Theaterdarstellungen, während Memnons standardisiertes Hoplitenschema den Ausschlag gab, ihn entgegen seiner aithiopischen Herkunft ohne afrikanische Gesichtszüge darzustellen. Selbst die einzelnen, summarisch zusammengesetzt wirkenden Bildelemente in der Darstellung der Andromeda und ihres Vaters Kepheus offenbaren ein Changieren mit den verschiedenen Möglichkeiten der Kennzeichnung von Fremdheit und eröffnen die Möglichkeit, bildinterne Bezüge anzuzeigen. Dies konnte so weit gehen, dass die genaue Identifikation der Figur im Bildzusammenhang nicht mehr wichtig war und die betreffenden Frauen – z. B. Argiope(?) oder die Frauen auf dem Miniaturskpyhos in München oder der Lekythos in Athen – gleichsam metaphorisch ihren durch ihre distinktive Darstellungsweise erreichten Sinngehalt transportieren konnten.

Verbunden sind die physiognomischen Kennzeichnungen oftmals mit Zeichen, die einen Sklavenstand markieren – wie eine dem Konzept der Bedeutungsgröße verpflichtete kleinere Statur, kinnlange Haare und das Verrichten schwerer körperlicher Arbeit. Am häufigsten sind im Zusammenhang mit physiognomisch charakterisierten Frauenfiguren die kinnlangen Haare zu sehen. Dieses Verzahnen mit den physiognomischen Kennzeichnungen erweitert und vertieft die Bildaussage nochmals und hält deshalb auch für die hier behandelten Charakterisierungselemente zusätzliche Konnotationen bereit. Da im Laufe der Untersuchung die sozialen Kennzeichnungen immer wieder behandelt wurden, ohne sie übergreifend in Bezug zueinander zu setzen, soll hier eine kurze Übersicht über die Überschneidungen gegeben werden, die in Abb. 86 visualisiert wurde. Dabei sind nicht alle Frauenfiguren mit kurzgeschnittenen Haaren auch tatsächlich als Sklavinnen zu verstehen, weshalb den sicheren Bildern von unfreien Frauen auf der linken Seite diejenigen gegenüberstehen, bei denen keine Darstellung einer Sklavin intendiert ist und deren Einsatz in den Bildzusammenhang andere Hintergründe hat.

Sicher als Sklavinnen gemeint waren die sog. Alternenden Hetären, bei denen Alterszüge mit kinnlangen Haaren kombiniert sind. Diejenigen sog. Alternenden Hetären ohne soziale Markierung sind

aufgrund der Parallelen im Habitus möglicherweise ebenfalls als Hetären zu verstehen, die explizite Kennzeichnung des Sklavenstandes war in diesen Bildern aber anscheinend nicht wichtig. Die soziale Markierung der trauernden Ammenfiguren wiederum ist in den Bildern umso bedeutender, um die Figur auch ohne Beischrift eindeutig von der Mutter des Verstorbenen unterscheiden zu können. Damit greift die soziale Markierung als integraler Bestandteil des festgeschriebenen Ammenschemas mit Alterszügen und Tätowierungen: Eine alte tätowierte Amme ohne kinnlange Haare ist nicht erhalten. Die mit den ethnischen Zeichen der Tätowierungen oder den afrikanischen Gesichtszügen ausgestatteten Sklavinnenfiguren sind entweder alleiniges Bildthema oder werden dazu eingesetzt, die ansonsten recht unspektakuläre Darstellung z. B. einer Sklavin mit Tänienkorb am Grab zu vertiefen und mit zusätzlichen Bedeutungsnuancen zu bereichern. Dabei steht entweder die Betonung körperlicher Arbeit – völlig unabhängig vom tatsächlichen Gewicht des zu tragenden Gegenstandes – und deren Auswirkungen auf den Körper oder die explizite Darstellung exotischer Reize im Mittelpunkt, die die mittlere thrakische Sklavin auf spektakuläre Weise selbst enthüllt, indem sie das Gewand hebt, um den Blick auf ihren tätowierten Unterschenkel freizugeben. Bei diesen Darstellungen bringen die andersartigen Frauenfiguren gerade durch ihre zweifache Absetzung Spannung in die Komposition; durch die physiognomischen Charakterisierungen ist es möglich, aus den üblicherweise recht unspektakulären, an den Rand gerückten Sklavinnen aufregende und ambivalent bewertbare Figuren zu machen. Im Fall der thrakischen Sklavinnen ist das Fehlen der bildinternen Referenzfigur eines Herrn oder einer Herrin sicherlich kein Zufall, macht doch gerade dessen Abwesenheit die Sklavinnen selbst zum Bildthema und erweitert durch die gegenseitige Ergänzung und das Verzahnen der formal getrennten sozialen und ethnischen Kennzeichnungen das Bild um weitere Verständnisebenen.

Andere Beweggründe für die soziale Kennzeichnung einer physiognomisch markierten Frauenfigur können bspw. darin liegen, dass die Figur als Karikatur oder als Bestandteil einer Parodie fungieren sollte, zu der die scherzhafte Charakterisierung mit kinnlangen Haaren passt, ohne dabei die Thrakerinnen auf der Würzburger Hydria oder die nicht benennbaren Frauen auf der Kylix in Boston oder auf der Athener Lekythos als An-

gehörige des Sklavenstandes zu kennzeichnen. Vielmehr kann das Versehen mit kinnlangen Haaren als humorvolle Formel fungieren, die relativ unabhängig und frei von sozialen Statusbezügen in den Bildzusammenhang gesetzt werden kann. So sind die mit Alterszügen ausgestatteten karikierten Thrakerinnen an den Rändern des Bildfeldes der Hydria in Würzburg auf einer zusätzlichen Ebene sozial markiert, während die mittlere Thrakerin ohne diese Kennzeichnung auskommt. Das bedeutet weniger, dass explizit Statusunterschiede zwischen den drei Figuren klar gemacht werden sollten, sondern vielmehr, dass die Randfiguren um eine weitere Spielart in der Differenzierung einer karikierten Figur erweitert sind. Die Hüterin der Krommyonischen Sau wiederum, die, auch ohne einen mythologischen Bezug zu Thrakien zu haben, mit Tätowierungen auftreten kann, ist darüber hinaus sicher nicht als alte thrakische Sklavin zu verstehen, sondern eher dem dreifach markierten festgeschriebenen Ammenschema verpflichtet. Dabei löst sich die bei den ebenfalls in dreifacher Hinsicht sozial, physisch und ethnisch gekennzeichneten Ammenfiguren noch nachvollziehbare lebensweltliche Identität als Sklavinnen von dem ehemals sozialen Hintergrund und kann unabhängig davon in den Bildkontext eingesetzt werden, ohne die explizite Darstellung einer Sklavin intendieren zu müssen.

Passend dazu soll zum Abschluss noch einmal ein Überblick über die physiognomischen Kennzeichnungen gegeben werden, die ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren – ungeachtet dessen, dass sie bereits mehrmals erwähnt wurden. Dennoch erscheint es hier wichtig, diese noch einmal gesondert zu überblicken und in Bezug zueinander zu setzen, was in Abb. 87 visualisiert wurde. Auch wenn die Charakterisierung durch Alterszüge, Tätowierungen oder afrikanische Physiognomien ohnehin unabhängig von tatsächlichen Altersbezügen oder ethnischen Zugehörigkeiten ins Bild gesetzt werden kann, sind die mit physiognomischen Kennzeichnungen ausgestatteten Figuren dennoch sicher als solche intendierte alte, thrakische oder afrikanische Frauen zu deuten. Bei fünf von 29 hier behandelten Vasenbildern ist dies nicht der Fall: So sind die nicht benennbaren Frauen auf dem Münchener Miniaturskyphos und der Lekythos in Athen keine alten Frauen, sondern folgen nur dem Habitus und damit den ins Bild gesetzten Konnotationen der sog. Alternden Hetären. Die Thrakerinnen auf der

Würzburger Hydria sind nicht alt; ebenso könnte man sogar das Alter der Krommyo auf der Londoner Kylix anzweifeln, auch wenn dies für das Verständnis des Bildes nicht wichtig ist. Gemeinsam mit den Tätowierungen, die in der Darstellung der Theseustat auf den ersten Blick keinen Sinn machen, gehört die Alterskennzeichnung zum physisch, ethnisch und sozial gekennzeichneten festgeschriebenen Ammenschema, durch dessen Kombination die verzweifelte Trauer der Angehörigen anstelle der zu unspezifischen konventionellen Mutterfigur ausgedrückt werden kann. Im Bereich der afrikanischen Physiognomien fällt auf, dass das Phänomen, dass derlei Gesichtszüge nicht mehr nach Afrika deuten müssen, besonders häufig ist. Drei von insgesamt fünf Darstellungen von afrikanischen Frauen haben keinen ethnischen Hintergrund mehr zum Inhalt. Das deutet darauf hin, dass afrikanische Physiognomien als derart andersartig angesehen wurden, dass sie um einiges flexibler als die Alterszüge oder sogar die thrakischen Tätowierungen einsetzbar waren. Während bspw. die Tätowierungen der Krommyo noch über die schriftlich überlieferte Vorliebe für thrakische Ammen und das dadurch entstandene Ammenschema erklärbar waren, haben die afrikanischen Physiognomien der Nike in der parodierten Apotheose des Herakles und der Frauen auf dem Miniaturskyphos in München bzw. der Athener Lekythos keinerlei Verbindung zu aithiopischen Hintergründen mehr. Letztere sind nur noch in formaler Hinsicht als afrikanische Physiognomien zu sehen, auch wenn es sich dabei eindeutig um solche handelt. Ähnliches geschieht bei den vermeintlich alten Thrakerinnen auf der Hydria in Würzburg.

Es fällt auf, dass die Aufmachung beinahe aller der in Abb. 87 zusammengestellten Frauenfiguren zum Zweck der Karikatur bzw. der Parodie erfolgt ist; die einzige Ausnahme ist die alte und tätowierte Krommyo. Das deutet darauf hin, dass die zur Konstituierung einer Karikatur nötige Übertreibung der charakteristischen Besonderheiten in den formalen Eigenschaften zu finden ist, die ansonsten zur Kennzeichnung von alten oder afrikanischen Frauen benutzt werden. Der Einsatz derselben in den Bildzusammenhang kann daraufhin ohne den ursprünglichen Hintergrund der formal als solche zu interpretierenden Aufmachung erfolgen. Die Möglichkeit des Wegfallens des ursprünglichen Sinnzusammenhangs betrifft alle drei in dieser Untersuchung behandelten Charakteristika in gleichem Maße und tritt

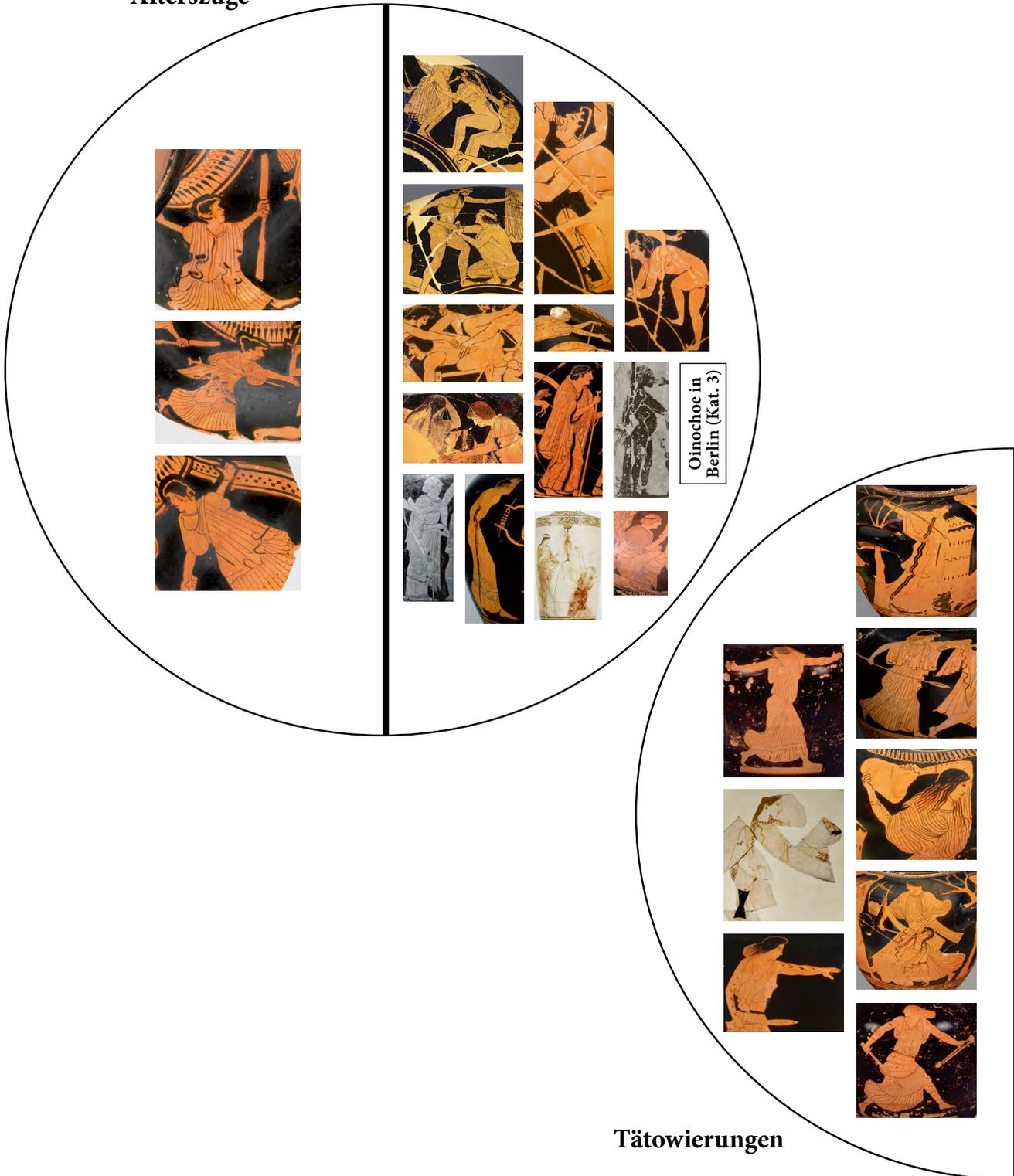
unabhängig von etwaigen Doppelmarkierungen physiognomischer Charakterisierungen oder der Dreifachkennzeichnung in physischer, ethnischer und sozialer Hinsicht ein: Es spielt dabei keine Rolle, ob sich mehrere Charakterisierungen überlagern oder ob die Figur mit einer physiognomischen Kennzeichnung allein auftritt. In der Zusammenschau ist keine spezifische Zeitstellung zu erkennen, ab wann dieses Phänomen einsetzt: Die früheste Darstellung auf der Athener Lekythos datiert um 480/470, ansonsten sind die Bilder um die Jahrhundertmitte zu verorten; das späteste Vasenbild ist die vermeintlich schwarzafrikanische Nike auf dem Chous in Paris um 410. Dass diese Besonderheit nur bei fünf von 29 hier behandelten Vasenbildern auftritt, spricht dafür, dass es sich hierbei um ein seltenes, aber durchaus fassbares Phänomen innerhalb der attischen Vasenmalerei handelt.

Gerade die Tatsache, dass Figuren physisch, sozial oder ethnisch gekennzeichnet werden können, ohne sie in physischer, sozialer oder ethnischer Hinsicht zu markieren, hat gezeigt, dass es sich bei den dargestellten Frauen ausschließlich um Kunstfiguren handelt, also um Entwürfe oder Konstruktionen von Weiblichkeit. Zwar operieren deren einzelne Elemente auf der Grundlage alltäglicher Erfahrungen, sie funktionieren aber im Bildzusammenhang als reine ikonographische Elemente, die je nach gewünschter Bildaussage veränderlich sind und ebenso summarisch zusammengesetzt werden können, ohne Widersprüche auszulösen. Damit sind die hier behandelten Frauenfiguren als Reflexionen der Wirklichkeit bzw. als Übersetzungen der Realität in den Bildzusammenhang zu verstehen und eben nicht als Bestandteile der Wirklichkeit. In keinem Fall sind reale Persönlichkeiten dargestellt, weshalb die Konnotationen und der Umgang mit den unkonventionellen Frauenfiguren auch keinen konkreten realen Hintergrund haben kann. So müssen alte Frauen im Athen des 5. Jhs. v. Chr. eben nicht unbedingt Opfer von Spott gewesen, das thrakische Volk nicht immer auf Augenhöhe behandelt worden oder im athenischen Alltagsleben präsente afrikanische Frauen nicht grundsätzlich Sklavinnen gewesen sein. Die hier vorgestellten weiblichen Rollenbilder funktionieren zwar erst vor der Folie der weiblichen Rollenvorstellungen, sie sind aber in jedem Einzelfall als individuelle und den jeweiligen Intentionen und Funktionsweisen des Mediums Vasenbild unterworfenen Ausprä-

gungen verschiedener Deutungshintergründe zu verstehen. Die effektvolle, vielfältige und ambivalente Einpassung der andersartigen Frauenfiguren in das Bildgefüge steht dabei im Vordergrund. Deren Einordnung als punktuelle, den verschiedenen Anforderungen an Bildzusammenhang, Darstellungstradition und Formalia entsprechende Kunstprodukte erklärt die auffallenden Ambivalenzen, die nur jenseits von eindeutigem Kategoriendenken verständlich werden und deren häufiger Sinn es ist, die Frauenfigur einfach als jenseits der Konvention zu visualisieren.

Abb. 83 Physiognomische Kennzeichnungen im Zusammenhang mit Gewalt und emotionsgeladener Verzweiflung (jeweils links „Täter“, rechts „Opfer“)

Alterszüge

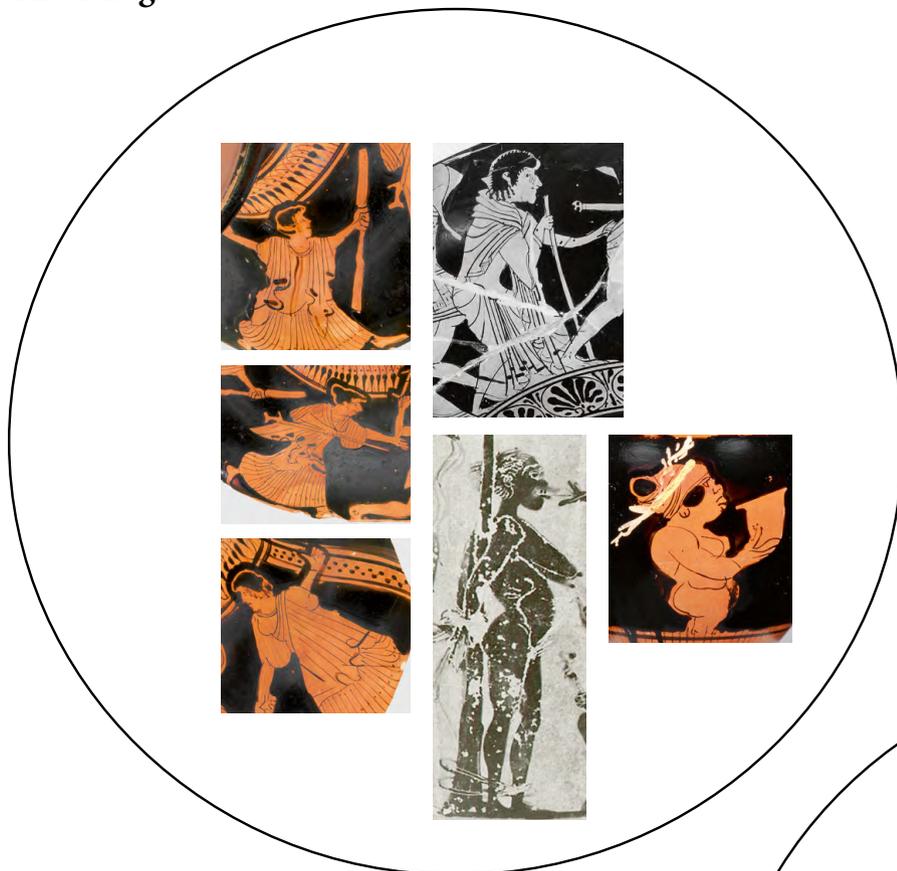


# Afrikanische Physiognomien



Abb. 84 Physiognomische Kennzeichnungen zum Zweck der Karikatur/Parodie

## Alterszüge



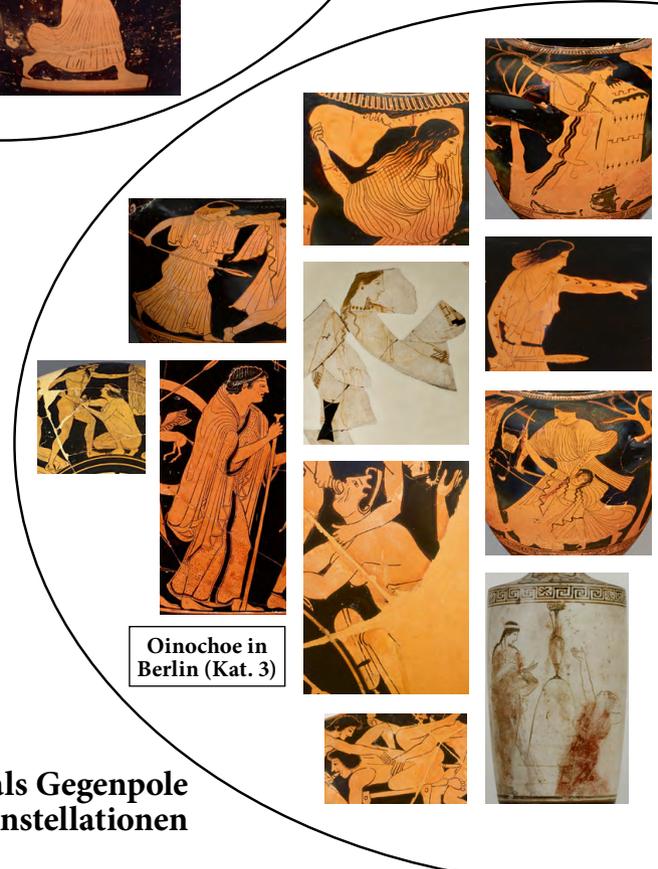
Tätowierungen

## Afrikanische Physiognomien



Abb. 85 Position der Frauenfiguren in der Bildstruktur

**fokussierte  
Einzelfiguren**



**Bestandteil von als Gegenpole  
konstruierten Figurenkonstellationen**

eingebunden in weitläufigere  
Bildzusammenhänge / Randfiguren

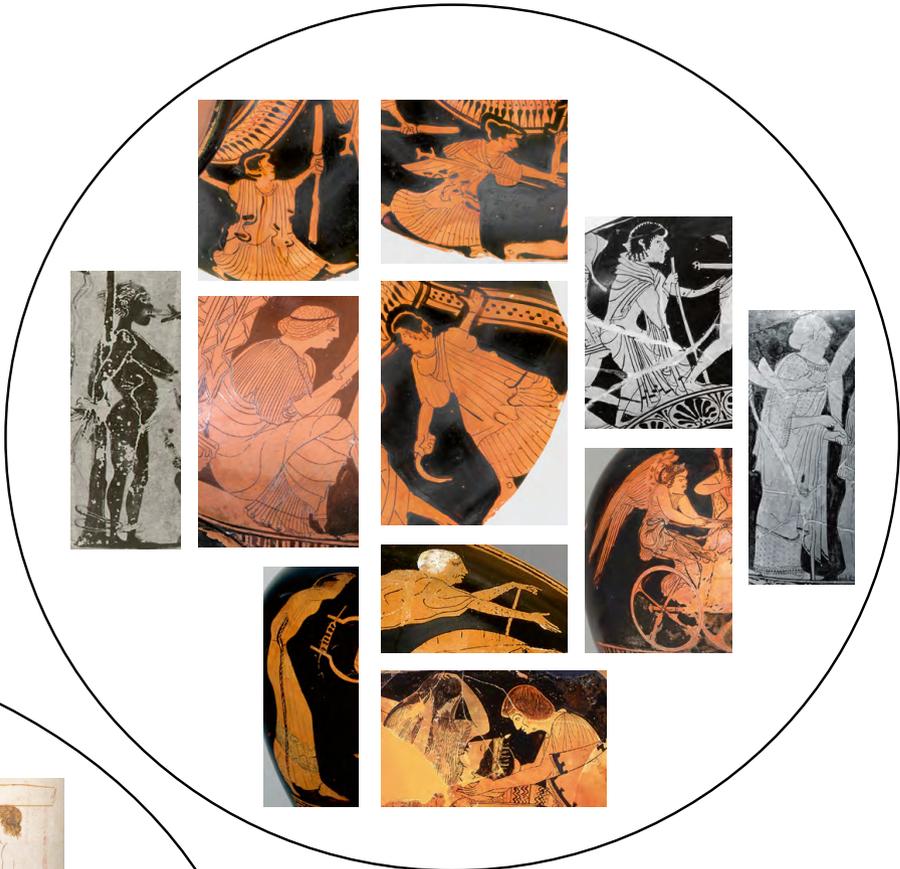
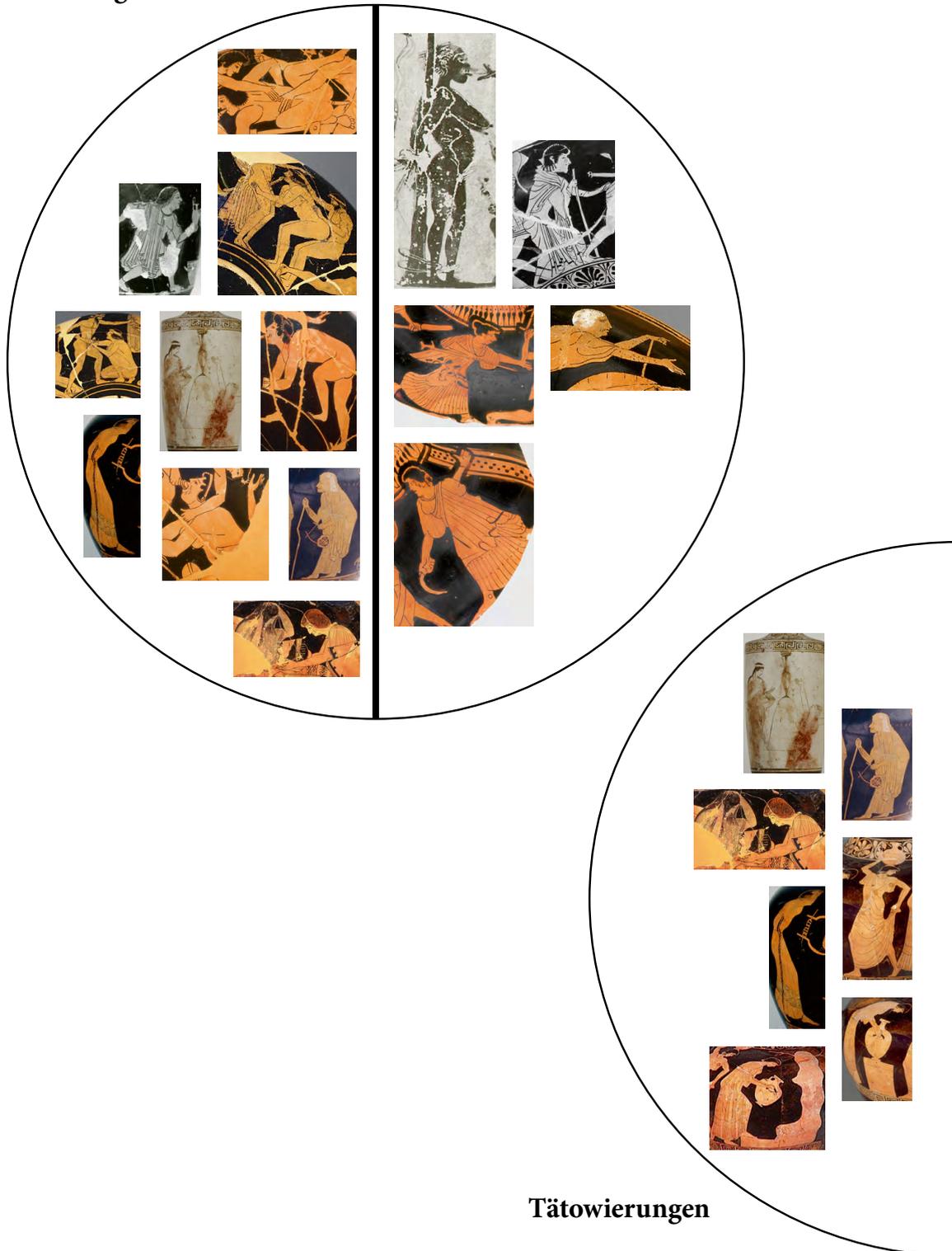


Abb. 86 Kombination sozialer Kennzeichnungen mit physiognomischen Charakterisierungen  
(jeweils links „tatsächliche Sklavinnenbilder“, rechts „andere Hintergründe“)

## Alterszüge

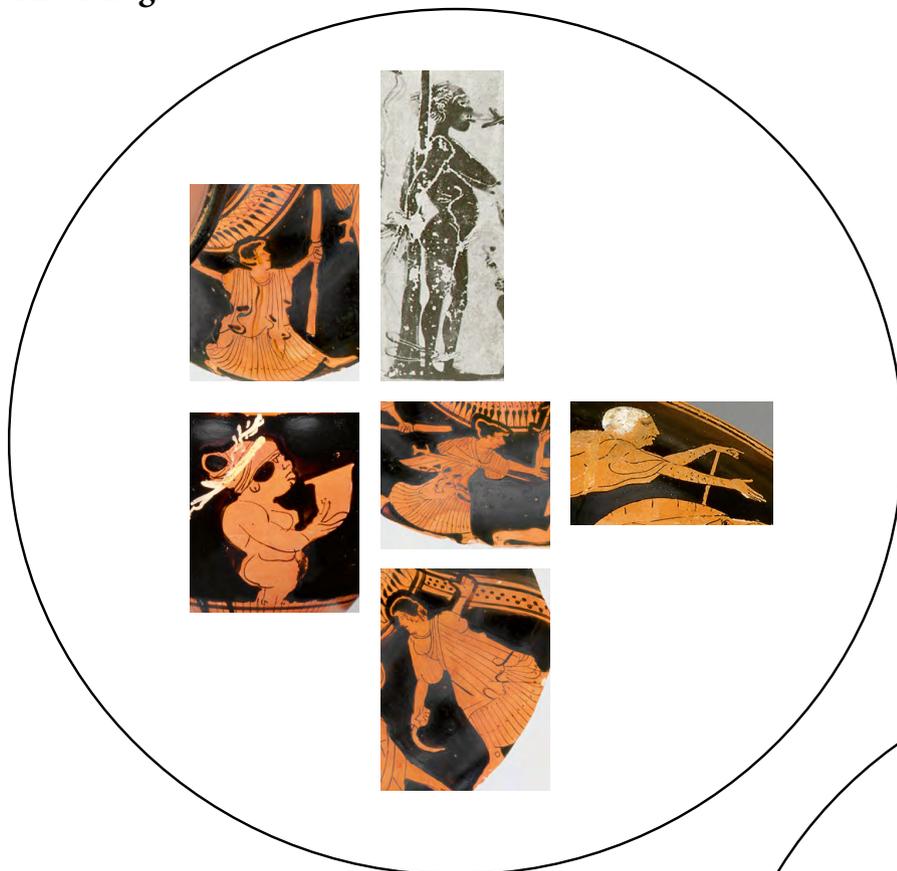


**Afrikanische  
Physiognomien**

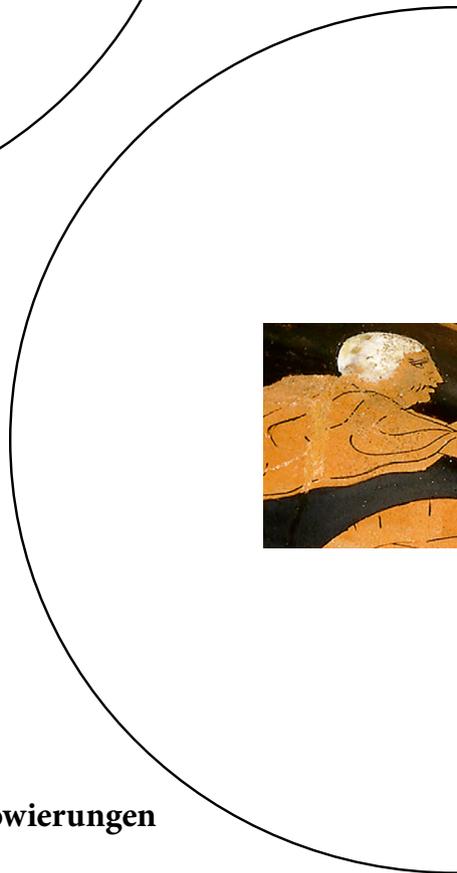


Abb. 87 Physiognomische Kennzeichnungen, die ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren

## Alterszüge



## Tätowierungen



**Afrikanische  
Physiognomien**

