

## **Frauenemanzipation im Athen der Hochklassik**

*Der folgende Beitrag wurde bei der alljährlichen Feier des Geburtstags des Gründungshero der Klassischen Archäologie, Johann Joachim Winckelmann, des 9.12.1717, als Vortrag 1985 in Gießen gehalten. Es war kein Zufall, daß der Termin mit der Aufforderung unserer Frau Minister für Wissenschaft und Kunst, Dr. Vera Rüdiger, zu intensivierter Frauenforschung zusammenfiel; diese Thematik lag und liegt in der Luft, wie auch andere Aktivitäten im Fachbereich Geschichtswissenschaften bezeugen. Darüber hinaus mag der Beitrag dokumentieren, daß sich die Klassische Archäologie heute bei aller fachbedingten Rückwärtsgewandtheit keineswegs aktuellen Fragestellungen verschließt.*

*Ausgewählt wurde dieser Beitrag jedoch in erster Linie, weil er hinsichtlich der Methodik exemplarisch einen Teil heutigen Bemühens in der archäologischen Wissenschaft zu veranschaulichen vermag, nämlich die antiken Denkmäler unter dem Aspekt der ihre spezifische Form jeweils prägenden geistigen und gesellschaftlichen Struktur zu erfassen. Zugleich ist es mir erlaubt, durch die von zwei erotischen Vasenbildern ausgehende Thematik, Willy Zschietzschmanns zu gedenken, der sich um die Archäologie in Gießen außerordentlich verdient gemacht hat. Ihm ist es unter anderem zu verdanken, die bis dahin im Geist des 19. Jahrhunderts tabuisierten erotischen Darstellungen durch seine deutschsprachige Edition der Bildbände „Eros Kalos“ und „Roma Amor“ der interessierten Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht zu haben. Heute jedoch genügt es m. E. nicht mehr, diese Bilder nur als erotische Motive zu betrachten, viel-*

*mehr muß und soll im folgenden versucht werden, sie als Zeugnisse sich wandelnder gesellschaftlicher Verhaltensweisen im Lauf des 5. Jhs. v. Chr. zu verstehen.*

### I.

In einer Zeit, als die Menschen noch ohne die öffentlichen Medien leben mußten und durften, kam den Bildwerken von privater wie öffentlicher Hand eine kaum zu überschätzende Bedeutung zu. Angesichts der begrenzten Verbreitung des Geschriebenen und der eingeschränkten Fähigkeit und Möglichkeit es zu lesen und zu verstehen, waren die Bildwerke wesentliche Elemente der Kommunikation auf verschiedensten Ebenen; dementsprechend war ihre konstituierende Eigenschaft, Aussagen zu vermitteln, Aussagen über all das, was die Gesellschaft in ihrem Denken und Handeln betraf. Mit dieser Funktion der griechischen Kunst hängt die Neigung zusammen, das Individuelle zugunsten des Allgemeingültigen zurückzustellen; bis in den Späthellenismus bleibt auch das individuell gestaltete Bildnis eines Philosophen unverwechselbar das eines Philosophen und das eines Herrschers ebenso ein Herrscherbildnis.

Aufgrund ihrer kommunikativen Funktion und der daraus resultierenden Notwendigkeit allgemeiner Verständlichkeit hat die griechische Kunst ikonographische Schemata entwickelt, die es dem Betrachter erlaubten, ohne sonderliche Reflexion ein Götterbild oder einen bestimmten Mythos zu erkennen, eine be-



Abb. 1: Wasserholende Frauen auf einer attisch-schwarzfigurigen Hydria im Martin v. Wagner-Museum in Würzburg.

stimmte religiöse oder auch politische Botschaft zu vernehmen. Da naturgemäß diese ikonographischen Schemata der Gemeinschaft nur verständlich waren, wenn sie fest in deren Vorstellungswelt verwurzelt waren, spiegeln sie die Vorstellungen der Gemeinschaft. Veränderungen im bildlichen Bereich wie in der Gesellschaft sind daher in enger Wechselbeziehung zu sehen und eröffnen dem Archäologen die Möglichkeit, aus der Beobachtung wesentlicher formaler Veränderungen der Bildendenkmalerei auf Veränderungen vorherrschender Vorstellungen in der griechischen Gesellschaft zu schließen. Die attische, aber auch die unteritalische Vasenmalerei mit ihrem reichen Bildmaterial bieten sich als denkbar geeignetste Denkmälergruppe für solche Betrachtung an.

In der Tat fehlt es nicht an Versuchen, das Vorkommen bestimmter Darstellungen bzw. Themen mit bestimmten historischen Situationen in Beziehung zu setzen. Ein bekanntes Beispiel bieten die im letzten Drittel des 6. Jhs. v. Chr. einsetzenden häufigen Darstellungen wasserholender Frauen an einem Brunnenhaus mit einem oder mehreren Wasserspeiern (Abb. 1). Angesichts dieser plötzlich in großer Anzahl auftretenden Vasenbilder, von denen ca. 50 erhalten sind, stellt sich die Frage nach den Gründen der offenkundigen Aktualität dieses Motivs, das bereits im frühen 5. Jh. v. Chr. wieder selten wird. Es liegt nahe, die Vasenbilder mit der Überlieferung bei Pausanias (I 14, 1) zu verbinden. Als Pausanias um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. die Agora Athens besichtig-

te, sah er in der nordwestlichen Ecke nahe beim Odeion des Agrippa einen Brunnen, der den Namen Enneakrunos (Neunquell) trug, da Peisistratos ihn so ausgestattet hatte; jener Peisistratos, der als Tyrann Athen von 560 bis 527 beherrschte. Es darf hier daran erinnert werden, daß die Anlage einer Wasserleitung von der Quelle Kallirhoe südöstlich der Akropolis zur Agora und die Errichtung eines großen Brunnenhauses mit neun Wasserspeiern (Enneakrunos) eine damals bedeutsame sozialpolitische Maßnahme darstellte. Wasserversorgung war nicht nur während der gesamten Antike stets ein wesentliches Anliegen, sondern auch weit bis in die Neuzeit, wie der vielleicht berühmteste Brunnen, die Fontana di Trevi in Rom, bezeugt.

Es ist bezeichnend für griechische Auffassung, daß sich bei den Brunnenbildern keine Anspielung, kein Hinweis auf Peisistratos findet; die Vasenbilder zeigen auch kein erkennbar bestimmtes Brunnenhaus, die Anzahl der Säulen oder der Wasserspeier wechselt ebenso wie ihre Form; lediglich die gelegentliche Beischrift Kallirhoe klärt uns auf, daß stets das von Peisistratos erbaute Brunnenhaus gemeint ist. Daß wir es nicht mit einer Wiedergabe in der Art eines Zeitungsphotos zu tun haben, zeigt auch die häufig festliche Gewandung der wasserholenden Frauen. Wer solche reich bestickten Gewänder trug, schleppte nicht selbst die schwere Hydria; zumal man üblicherweise (wegen unerwünschter sozialer Kontakte) den Sklavinnen das Wasserholen überließ, wie uns Herodot (VI 137) informiert. Wir stellen fest, daß diese Vasenbilder keineswegs wörtlich genommen werden dürfen, es ist weder ein Ausschnitt des Alltags athenischer Frauen dargestellt noch der tatsächliche Enneakrunos. Stattdessen spiegeln diese Vasenbilder die besondere Bedeutung des Brunnenhauses für die atheni-

sche Bevölkerung, die durch festlich gekleidete Frauen repräsentiert ist, wobei zum einen das weibliche Geschlecht mit der spezifischen Aufgabe des Wasserholens zusammenhängt und zum anderen die reichen Gewänder die repräsentative Oberschicht Athens bezeichnen. Selbst wenn es sich gelegentlich um die Darstellung zeremoniellen Wasserholens handeln sollte, worauf unmittelbar nichts hinweist, käme auch darin die besondere Bedeutung des Brunnens für die athenische Gesellschaft zum Ausdruck. Diese begibt sich im Bild – also im übertragenen Sinn – persönlich zum Wasserholen zum neuen Brunnen und bezeugt damit ihre Reverenz gegenüber dem peisistratischen Bauwerk. In prägnanter Weise veranschaulichen diese Brunnenbilder, daß griechische Vasenbilder nicht ohne weiteres als erzählende Illustrationen antiken Lebens gedeutet werden dürfen, sondern daß sie auch Träger eher abstrakter oder ideeller Aussagen waren, bei denen das gegenständlich erzählerische Monument in den Hintergrund trat bzw. treten konnte.

Darüber hinaus spiegeln diese und andere Vasenbilder aber auch den Zeitgeist in umfassenderer Weise. Sie erlauben – zumindest theoretisch –, die ihnen zugrundeliegende weltanschauliche Struktur der Künstler, Auftraggeber und Käufer, kurzum der Gesellschaft, zu erschließen.

Dieser, von einer dem Strukturalismus nahestehenden Gruppe von vorwiegend französischen Kollegen, intensiv diskutierte methodische Ansatz erscheint mir grundsätzlich als sinnvoll; allerdings führt das Ausgehen von modernen anthropologischen Strukturmodellen oder die verallgemeinernde Zurückführung der Phänomene auf die menschlichen Primärtriebe m. E. häufig zu allzu pauschalen Ergebnissen, die zu wenig das Besondere der jeweiligen historischen Situation berücksichtigen.

Ein charakteristisches Beispiel dafür bietet ein seinerzeit durchaus methodisch anregender Aufsatz von Herbert Hoffmann, *Sexual and Asexual Pursuit* (1977), in dem er das Bildprogramm einer Gruppe schlichter Gefäße, sog. Askoi, analysiert. Die häufigen Darstellungen jagender Tiere, die gelegentlichen Kampf- oder Waffendarstellungen und ein erotisches Askosbild deutet er als Allegorien eines Motivs, des Kampfs der Geschlechter. Die aggressive Jagd des männlichen Tieres auf das unterlegene weibliche sieht er als Spiegelbild der gesellschaftlichen Situation des 5. Jhs. v. Chr., die durch eine bewußte und unbewußte Sicht des Verhältnisses zwischen Mann und Frau als Jäger und Gejagte geprägt gewesen sei. Sehen wir einmal von der Undifferenziertheit dieser trivialen Aussage ab, stellt sich die grundsätzliche Frage, ob vereinzelt Kampfdarstellungen dazu berechtigen, solche in der Tierwelt ganz natürlichen Vorgänge tatsächlich als Allegorien des Kampfes der Geschlechter zu interpretieren; ich glaube nicht.

Man gewinnt m. E. wenig an Erkenntnis, wenn man die zweifellos beliebten Kampfdarstellungen der Jagd, aber auch solche mit erotischen Motiven unter dem Aspekt des Kampfes mit verschiedenen Mitteln parallelisiert und daraus den Schluß zieht, daß der Wettkampf, der Agon, das alle wesentlichen Lebensbereiche der griechischen Gesellschaft beherrschende Prinzip sei. Diese pauschale Erkenntnis ist zwar nicht grundsätzlich von der Hand zu weisen, doch schränkt eine solche reduzierende Interpretation der Bilder als austauschbare Symbole des agonalen Prinzips ihre Aussagekraft in ahistorischer Form ein. Geeignete, meist auch qualitätvolle Vasenbilder erlauben sehr viel differenziertere Aussagen. Das traditionelle Schema der Iliupersis, der Zerstörung des unterlegenen Troja durch die siegestrunken wüten-

den Griechen, schmückt die Außenseite einer Schale des Brygos-Malers in Paris, die gegen 490 v. Chr. entstanden ist (Abb. 2). In der hier abgebildeten Hauptszene schleudert Neoptolemos den kopfüber herabhängenden Astyanax gegen dessen Großvater, den um Mitleid flehenden Priamos; verkrampft sitzt dieser auf dem Altar Apolls, zu dem er geflohen ist. Das Geschehen ist von heftiger Aktion erfüllt, starke Gebärdensprache erfüllt die Agierenden. Nur zehn Jahre später ist die sogenannte Vivenziohydia des Kleophrades-Malers mit gleicher Thematik auf der Schulter des Gefäßes bemalt worden (Abb. 3). Das Kampfgeschehen ist ruhiger geworden, die Gebärden weniger drastisch, zugleich aber grausamer. Der blutbesudelte Priamos, den getöteten, aus zahlreichen Wunden blutenden Enkel im Schoß, birgt das greise Haupt hilflos in den Händen, während der von Kopf bis Fuß gewappnete Neoptolemos weiterhin gnadenlos mit dem Schwert zusticht. Des weiteren sind neue Motive hinzugekommen: ein gefallener Grieche, ein unter den Schlägen einer Trojanerin mit einer Mörserkeule in die Knie gesunkener Grieche oder die wehklagenden Frauen am linken Bildrand. Die Grausamkeit des Neoptolemos, der siegbringende Mut der Trojanerin, die Trauer der Leidensgefährtinnen der Cassandra (ganz links), das sind neue Motive. Die griechischen Helden treten nicht mehr mit ihrer homerischen Selbstverständlichkeit auf; es fließt sichtbar das Blut Unschuldiger; Schrecken und Brutalität des Krieges, ob gerechtfertigt oder nicht, werden sichtbar; auch die Sieger haben Opfer zu beklagen. Es mag sein, daß die in der differenzierten Gestaltung des Themas artikulierte Einsicht in die Schrecknisse des Krieges dem selbst erfahrenen Leid der Athener im vorhergehenden Jahrzehnt der Perserkriege verdankt wird, also die geschichtliche Situation sich



Abb. 2: „Neoptolemos tötet Priamos“ auf einer attisch-rotfigurigen Schale im Louvre in Paris.



Abb. 3: „Neoptolemos tötet Priamos“ auf einer attisch-rotfigurigen Hydria im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel.

mittelbar in dem Vasenbild spiegelt. Jedenfalls gegenüber der distanzierten, die drastische Aktion bevorzugenden Erzählweise der archaischen Bildkunst zeichnet sich bei dem Vasenbild des Kleophrades-Malers (Abb. 3) eine differenziertere, psychologisierende Gestaltungsweise ab, bei der die Mitteilung von Umständen und Befindlichkeiten wichtiger ist als das Geschehen. Wie die Betrachtung dieser beiden Vasenbilder veranschaulicht, liegt dem Bild des Brygos-Malers (Abb. 2) das agonale Prinzip – bezogen auf den Krieg – uneingeschränkt zugrunde, oder deutlicher: Der Krieg wird verherrlicht, die Griechen siegen (man könnte sagen: immer), und die negativen Folgen für den Unterlegenen existieren nicht. In dem wenig späteren Werk des Kleophrades-Malers ist dieses Prinzip offenkundig in Frage gestellt. Andere Vasen des Kleophrades-Malers thematisieren dagegen durchaus, aber in anderem Zusammenhang wenn man so will, das agonale Prinzip, wie z. B. die berühmte Spitzamphora in München, bei der eine Mänade erfolgreich einen lüsternen Satyrn abwehrt; freilich nicht ganz im Sinne Hoffmanns, denn diesmal zieht der männliche Aggressor sehr bildhaft den kürzeren; ein in dieser Zeit beliebtes Motiv auf den Vasen.

Ergiebiger scheint es also, primär und konkret von den einzelnen Bildwerken auszugehen und zu analysieren, was dargestellt ist und vor allem, wie es dargestellt ist. Es gilt, das Gemeinsame und das Unterschiedliche zu registrieren und im Vergleich das jeweils Wesenhafte zu ermitteln und in der Gegenüberstellung mit anderen Primärquellen die Erkenntnisse auf ihre Relevanz zu überprüfen. Dies möchte ich an zwei Beispielen eines vielfach tabuisierten Themenbereichs veranschaulichen, dem noch bis vor kurzem eine eher voyeuristische Aufmerksamkeit geschenkt worden ist, der aber dank der

Prägnanz seiner Darstellungen, dank der geringen ikonographischen Bindungen und dank seiner leichten inhaltlichen Verständlichkeit geradezu für diese Fragestellung prädestiniert ist.

## II.

Betrachten möchte ich zwei Vasenbilder mit gleichem, aber doch sehr unterschiedlich ins Bild gesetztem erotischen Thema. Das Innenbild einer Schale des Briseis-Malers in Oxford (Abb. 4), die um 480/470 v. Chr. zu datieren ist, zeigt das in archaischer Zeit überaus beliebte Schema des „Symplegma a tergo“, wie es z. B. Ovid in der *Ars amatoria* III 773 ff. beschreibt, und wie es viele Vasenbilder archaischer Zeit zeigen. Die Bildmitte nimmt ein leicht gebückter, unbekleideter Bärtiger ein, der auch durch seine Brust- und Bauchbehaarung als reifer Mann charakterisiert ist. Nach rechts gewandt, den Rücken in Schrägansicht, beherrscht er durch den weiten, sicheren Stand und die ausgreifende Armbewegung flächenfüllend das Bildfeld, der artistisch gekrümmten, nackten weiblichen Gestalt nur wenig Raum belassend. Während er sich in ungehemmter Aktion frei entfalten kann, kauert sie mit Kopf, Händen und Füßen zu seinen Füßen, das Gesäß ihm entgegenstehend. Kein anderes Vasenbild differenziert so drastisch durch die bloße Komposition zwischen dem tätigen Mann und der passiven, geradezu attributiv beigestellten Frau, doch lehrt der Blick auf andere archaische Vasenbilder dieses Themas, daß dieses Rollenverhalten für die Zeit typisch ist. Dies unterstreicht wohl auch der Ausruf des Liebhabers auf einer Schale des Duris in Boston: ἔχε ἡσυχος – halt still!

Die wenigen Attribute, der Knotenstock am linken Rand oder der abgelegte Chiton der Frau, tragen als zeittypische Füll-



Abb. 4: „Symplegma a tergo“ auf einer attisch-rotfigurigen Schale im Ashmolean Museum in Oxford.

sel nicht zur Klärung des Ambiente bei; doch pflegen diese Szenen auf den meisten anderen, thematisch gleichen Vasenbildern, in Innenräumen stattzufinden, deren Interieur meist nur in sparsamer Weise, aufs Nötigste beschränkt, durch den Diphros und/oder die Kline eindeutig charakterisiert ist; Kissen und Polster können die Bequemlichkeit erhöhen. Einen präziseren Hinweis auf das Ambiente bietet die Bekränzung des Paares mit rotem Weinlaub; sie kennzeichnet das Paar in Übereinstimmung mit vielfigurigen erotischen Symposionszenen als Symposiasten und Hetäre. Dies scheint auch durch die aus der formalen Analyse gewonnene einseitige Beziehung des Symposiasten zu der Hetäre als Objekt der Lust mit klar abgegrenztem Aufgabenbereich

angedeutet, wobei die bevorzugte Wiedergabe des für die vierbeinige Tierwelt charakteristischen Begattungsschemas diese Assoziationen noch verschärft; eine auch in der Antike nicht fremde Assoziation, wie nicht nur Lukrez (*de rerum nat.* IV 1259 ff. „*more ferarum*“) entnommen werden kann, sondern wie es auch ein Vasenbild in München zeigt. Eine völlig andere Atmosphäre herrscht in der prinzipiell gleichartigen Szene auf einer um 430 v. Chr. geschaffenen Kanne des Schuwalow-Malers in Berlin (Abb. 5). Ein Jüngling mit gelocktem Haar, nackt bis auf den zu den Knien hinabgestreiften Mantel, ruht mit lang ausgestreckten Beinen auf einem Klismos mit elegant ausschwingenden Beinen und Rückenlehne; scheinbar entspannt, doch der leicht ange-

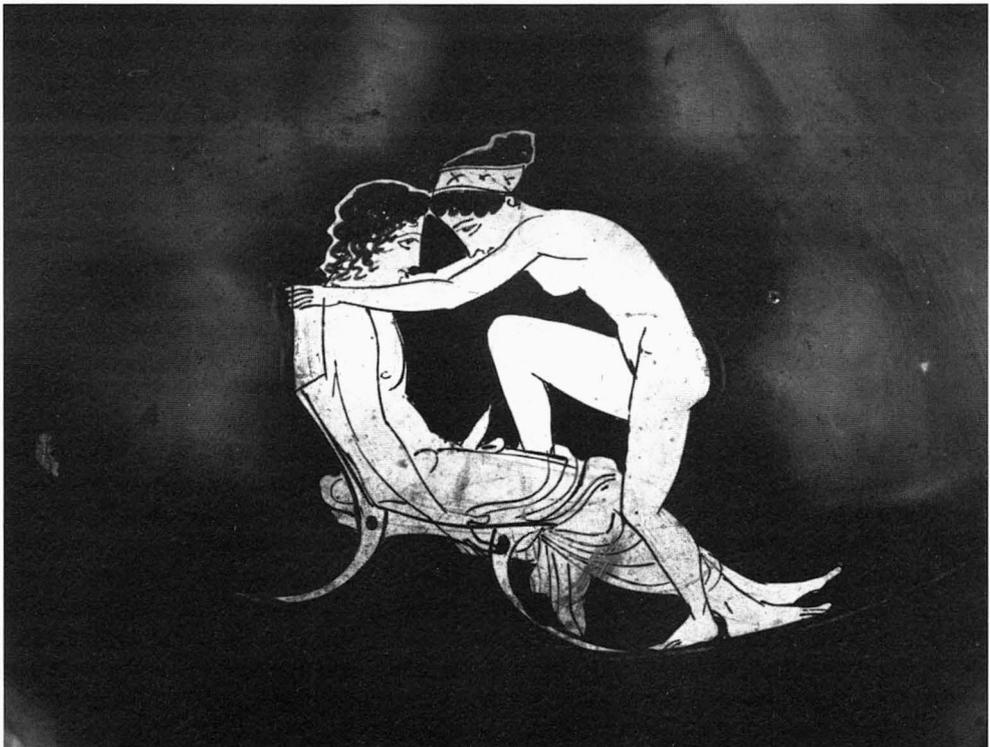


Abb. 5: Liebeszene auf einer attisch-rotfigurigen Weinkanne im Antikenmuseum in Berlin.

hobene linke Fuß, das erigerte Glied, die in der leichten Beugung des Oberkörpers angespannte Brustmuskulatur und der feste Griff zum Querholm des Klismos vertragen innere und äußere Anspannung, die kompositionell von dem unbekleideten Mädchen aufgenommen wird. Den rechten Fuß auf den Klismos gesetzt, die Arme auf die Schultern des Jünglings gelegt, neigt sich das Mädchen ihm soweit zu, bis die Köpfe einander leicht berühren. Die beiden entblößten Körper schließen sich in ihrer spannungsvollen formalen Antithese zwanglos zu einer kompositionellen Einheit zusammen, deren ausgewogene Harmonie sich auch im Verhältnis des Bildes zur Gefäßform wiederfindet. Die Harmonie der Komposition gipfelt in dem Einanderzuneigen der Köpfe und den ineinander versenkten Blicken, durch die Arme klar von dem Körperlichen der beiden Leiber abgegrenzt. Nicht die körperliche Vereinigung ist konkret und übertragen das Thema, sondern die seelische Vereinigung, die ihr hier vorausgeht. Darüber hinaus unterscheidet sich die Darstellung wesentlich von den üblichen Symposienszenen dadurch, daß die Handelnde das Mädchen ist, dessen Zuneigung durch den Jüngling verhalten – jedoch nicht nur – durch die Kopfneigung erwidert wird. Mangels erzählender Attribute bleibt das Ambiente wie so oft bewußt (?) vage, doch schließen die Jugendlichkeit und das Fehlen von Kränzen oder Binden einen symposialen Kontext aus und unterstützen dadurch die Atmosphäre der Verinnerlichung.

Nun könnte man versucht sein, die Aussage der beiden Vasenbilder zu verabsolutieren: Die Hervorhebung des agierenden Mannes symbolisiere die körperliche Liebe, die des agierenden Mädchens (der Frau) die seelische Liebe. Der Blick auf die wenigen gleichzeitigen erotischen Vasenbilder mit vehement agierenden Sym-

posiasten, z. B. einen Stamnos in Paris, scheint diese Interpretation zu stützen. Doch im Gegensatz zu dem sichtbar lustvollen Gebaren der archaischen Symposiasten sind ihre klassischen Nachfahren durch eine eigentümliche Teilnahme- und Empfindungslosigkeit gekennzeichnet, die dieses Vasenbild als unzeitgemäßen, nicht repräsentativen Rückgriff erscheinen läßt.

Angesichts des auf der Berliner Kanne (Abb. 5) dargestellten Rollentausches, wobei die Initiative von dem Mädchen ausgeht, könnte man das Vasenbild als Zeugnis der (sexuellen) Emanzipation der Frau in hochklassischer Zeit interpretieren. Immerhin ist das singuläre Bildmotiv ikonographisch nicht unwirksam geblieben, wie der travestierende Reflex auf einem etwas jüngeren Glockenkrater in London veranschaulicht. Aber auch die vordergründige Deutung als bloße Erweiterung der Liebetechniken in Anlehnung an Verse von Aristophanes wäre denkbar, bei der es in der Natur der Sache läge, daß dem Mädchen der aktivere Part zukommt.

Schließlich würde sich angesichts der Entstehungszeit der beiden Vasenbilder des Briseis-Malers (Abb. 4) und des Schuwalow-Malers (Abb. 5) der Wechsel von der narrativen Schilderung aktionsreicher Sexualgymnastik zur stillen, psychologisierten Liebesszene auch gut in das allgemeine Bild der Wandlungstendenzen von der Archaik zur Klassik einfügen, wie sich schon bei der Betrachtung der Iliupersisszene des Kleophrades-Malers andeutete. Allein aus diesen und thematisch verwandten Vasenbildern wird man keine Deutung gewinnen können, die mehr enthält als eine Aussage über das Verhältnis des modernen Betrachters zu diesen Bildern. Die Voraussetzung für jeden Versuch darüber hinauszugelangen, muß die Einbeziehung des gesamten Umfelds sein.

Dabei genügt es auch nicht, z. B. einzelne Schriftquellen quasi illustrierend heranzuziehen, denn sie sind ebenfalls nur „Einzelbilder“, ebenso geprägt durch allgemeine Vorstellungen wie spezifische Absichten des Dichters, deren werkimmanente Aufschlüsselung nur ähnlich begrenzte Einblicksmöglichkeiten gewährt. Dies veranschaulicht der bei unserem Thema naheliegende Blick auf die Komödien des Aristophanes. Die Betonung der sexuellen Bedürfnisse und Aktivitäten der Frauen, insbesondere in der „Lysistrate“ oder den „Ekklesiazusen“, könnte in der Tat dazu verführen, die Berliner Kanne als illustrierendes Zeugnis sexueller Emanzipation zu verstehen; im einzelnen, wenn es in der „Lysistrate“ Verse 227/28 heißt: „Verderb ich ihm den Spaß und rühr’ mich nicht dabei“, oder allgemeiner, wenn die Friedenssehnsucht der Ehefrau durch ihr Liebesverlangen motiviert wird (Verse 590 ff.): *L. In der Zeit, wo wir sollten des Lebens uns freun’n und die Tage der Jugend genießen, | da bereitet der Krieg uns ein einsames Bett! Ach, und wären nur wir so verlassen: | doch die Jungfern zu sehn, die im Kämmerlein still hinaltern, das schmerzt mich noch bitterer! | Ratsherr: Und die Männer, ei, altern denn diese nicht auch? | L. Ei was, das vergleicht sich ja gar nicht! | Denn käme der Mann auch als Graukopf heim, er erkiest sich ein blühendes Mädchen; | doch des Weibes Los ist ein flüchtiger Lenz, und verpaßt sie die Tage der Blüte, | dann begehrt sie kein Mann mehr zur Ehe, sie sitzt und legt sich auf Träum’ und Orakel!* Doch die drastische Erotik gerade in der „Lysistrate“ entspricht eher dem orgiastischen Treiben in den archaischen Vasenbildern als der stillen Liebesszene auf der Berliner Kanne. (Verse 210 ff.): *Kalonike: Nie soll ein Buhler noch ein Ehemann – | Lysistrate: Mir nah’n mit steifer Rute – Sprich doch nach! | K. Mir nah’n mit steifer Rute! – Weh, mir brechen die Knie zusam-*

*men! Ach, Lysistrate! | L. Zu Hause will ich sitzen unberührt – | K. Zu Hause will ich sitzen unberührt – | L. Im gelben Schal, geschminkt und schön geputzt – K. Im gelben Schal, geschminkt und schön geputzt – | L. Will meinen Mann in helle Flammen setzen – | K. Will meinen Mann in helle Flammen setzen – | L. Und nie, so viel an mir, mich ihm ergeben – | K. Und nie, so viel an mir, mich ihm ergeben – | L. Und wenn er mit Gewalt mich zwingen will – | K. Und wenn er mit Gewalt mich zwingen will – | L. Verderb’ ich ihm den Spaß und rühr’ mich nicht – | K. Verderb’ ich ihm den Spaß und rühr’ mich nicht – | L. Streck’ auch zur Decke nicht die Perserschuh’ – | K. Streck’ auch zur Decke nicht die Perserschuh’ – | L. Spiel’ nicht die Löwin auf der Käseraspel – | K. Spiel’ nicht die Löwin auf der Käseraspel – | L. Halt’ ich mein Wort, dann labe mich der Humpen! | K. Halt’ ich mein Wort, dann labe mich der Humpen! | L. Und brech’ ich’s je – so füll’ er sich mit Wasser! | K. Und brech’ ich’s je – so füll’ er sich mit Wasser!*

Interessanter ist das Motiv des Rollentausches. Bisher hatten die Frauen stillgehalten, jetzt, angesichts der Vernachlässigung der Polis und des Oikos durch die Männer (Lysistrate Verse 467 ff.), nehmen die Frauen die Polis, die Welt der Männer, in Besitz; nicht so sehr im Sinne politischer Emanzipation, um die Männer zu entmachten, sondern um die Männer zum Frieden zu zwingen, damit gerade die alte Ordnung wiederhergestellt werden kann. Für unsere Fragestellung bleibt es irrelevant, ob man den Rollentausch bei Aristophanes emanzipatorisch oder als Persiflage deuten will; entscheidend ist die Verwendung des Motivs als solchen, das – wie schon I. Bruns in seiner philologischen Dissertation „Frauenemanzipation in Athen“ im Jahr 1900 bemerkte – entsprechende Tendenzen in der athenischen Gesellschaft der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

spiegelt. Das gilt für die bei Aristophanes z. B. in den Ekklesiazusen akzentuierte Neigung der Frauen zu ungehemmter Sexualität, die sicher nicht ausschließlich als komische Usurpation männlicher Verhaltensweise zu deuten ist, denn sie kennzeichnet auf etwas anderer Ebene auch euripideische Frauengestalten, wie Phädra oder Medea. Der Mißerfolg des Hippolytos Kalyptomenos und der Erfolg des überarbeiteten Hippolytos von Euripides im Jahr 428 v. Chr. bezeugen, wie heikel und wie aktuell die Thematisierung weiblicher Leidenschaft war. Die erste Hippolytostragödie von Euripides fiel durch, weil sie als anstößig empfunden wurde. Es ist auch bekannt, woran das athenische Publikum Anstoß nahm. Es entrüstete sich darüber, daß Phädra, die Gemahlin des Theseus, ihrem Stiefsohn Hippolytos auf offener Bühne ihre Liebe bekannte; das ging den Athenern offenbar zu weit. Die Überarbeitung, die im Jahr 428 v. Chr. zur Aufführung kam, unterlegte der Liebe der Phädra eine göttliche, also von ihrem freien Willen unabhängige Motivierung; Euripides errang damit 428 den Sieg. Die Thematisierung weiblicher Leidenschaft ist ein Hauptmotiv der Dramen des Euripides, und insofern bricht bei ihm „wirklich das Zeitalter der Frauen an, das der Chor in Verse 410 ff. der ‘Medea’ feiert“: *Umgewandelt hat sich mein Ruf, und die Ehre kränzt mein Leben: | Hoher Ruhm verherrlicht auch der Frau Geschlecht, | Schmähend belastet der Ruf nicht mehr des Weibes Namen.* Eingeleitet wird das Zeitalter der Frauen im Drama freilich bereits durch die tragenden Frauenrollen der Antigone oder Elektra des Sophokles im ersten Jahrzehnt nach der Jahrhundertmitte. Diese Frauen stehen bereits im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens, auch wenn von ihnen noch keine frauenspezifischen Handlungsimpulse ausgehen. Erst im letzten Drittel des 5. Jhs. v. Chr.

bestimmen in den Dramen von Euripides tragende Frauengestalten wie Medea oder auch Alkestis das äußere und innere Geschehen.

### III.

Der Bezug der Liebesszene auf der Berliner Weinkanne zu dieser neuen, aufwertenden Sicht der Frau bleibt äußerst vage, er festigt sich jedoch bei der Betrachtung der Bildmotive der Vasenmalerei dieses Zeitraums generell.

Um die Mitte des Jahrhunderts setzen intensiv vielfältige Darstellungen aus dem Leben der Frauen im Oikos, im Hause, ein. Es sind dies die sogenannten Frauengemachbilder, von denen auch die Antikensammlung der Professur für Klassische Archäologie ein qualitätvolles Beispiel mit der Darstellung musizierender Frauen besitzt, das wie die übrige Antikensammlung im Wallenfelschen Haus am Kirchenplatz ausgestellt werden wird. Bilder wie diese illustrieren die Worte des Chors der Medea in den Versen 1081 ff.: *In die Tiefen der Weisheit hab ich mich oft schon sinnend vertieft und kühner gekämpft, | zu durchforschen die Wahrheit, als es geziemt dem Geschlechte der Frau: doch auch uns ward Geist von der Muse verliehn, | die die Weisheit lehrt – Zwar nicht allen, doch einige fändest du wohl vielleicht heraus aus der Menge der Frau, | die die Gabe der Muse besitzen.*

Neben solchen Bildern der musischen Sphäre spielen andere, vielfach in der Form mythischer Braut- oder Hochzeitszenen, auf die Ehe und die eheliche Liebe an, stets aber frei von sexuellen Motiven. Zahlreiche weitere Bilder ähnlicher Thematik ließen sich anschließen, die einen tiefgreifenden Wandel im ikonographischen Repertoire der Vasenmaler erkennen lassen. Er beschränkt sich nicht auf

die Vasenbilder, sondern erfaßt auch den sepulkralen Bereich, den einzigen Ort, der dem athenischen Bürger die großformatige öffentliche Selbstrepräsentation gestattete. Waren die Grabstelen in archaischer Zeit eine männliche Domäne, so überwiegen nach der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. bei weitem die Bildwerke verstorbener Mädchen und Frauen, die ikonographisch den Vasenbildern durchaus verwandt erscheinen.

Schon etwas früher verzichtet die Bildwelt des Symposions auf die bis 470/460 so beliebten Symplegmadarstellungen, obwohl die Symposien, mit „Wein, Weib und Gesang“, quasi das gesellschaftliche Ambiente dafür nach wie vor – wenn auch in geringerem Umfang – ein beliebtes Motiv für die dafür geeigneten Gefäße (Schalen, Danoi, Kratere) bleiben. Gleichzeitig büßen die Satyrn ihre animalische Zudringlichkeit und auch den Phallos ein und äußern ihre wesenhafte Begehrlichkeit in vergleichsweise bürgerlich sitzamer Weise.

Zeitlich parallel dazu beobachten wir den Verzicht auf die in der archaischen Zeit so beliebten, vielfältig variierten homoerotischen Darstellungen. Es läge nahe daraus zu schließen, daß die Päderastie, die Knabenliebe, in dieser Zeit seltener oder zumindest weniger gesellschaftsfähig geworden wäre, doch z. B. nach Aristophanes – aber auch etwas später Platon – ist dies offenkundig nicht der Fall gewesen. Es kann also aus diesen Veränderungen innerhalb der Bildwelt der Vasen kein entsprechender Wandel des konkreten gesellschaftlichen Verhaltens in erotischer Hinsicht erschlossen werden. Ablesbar ist jedoch eine Umbewertung hinsichtlich dessen, was als darstellungswürdig empfunden worden ist. Kampf, Jagd, Symposion etc. bleiben darstellungswürdige Themen, zu denen jetzt aber die Frauengemachbilder und affine mythologische

Darstellungen treten und deren Wertigkeit relativieren.

Insbesondere gehören hierzu die Bilder mit der die ehelichen Bande knüpfenden Aphrodite, wie sie Homer (Il. V 429) genannt hat, die wie die ebenfalls vor der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. seltenen Vasenbilder mit Eroten nach 450 v. Chr. zu den favorisierten Motiven der Vasenmaler gehören, während Apollon, Athena oder Zeus ohne quantitative Veränderung zum Repertoire gehören.

Aus diesen verschiedenartigen Zeugnissen ist zu erkennen, daß nicht nur in der attischen Vasenmalerei der Hochklassik, sondern auch in anderen Gattungen, vor allem aber in der dramatischen Literatur den traditionellen männlichen Werten weibliche Werte mit in den Bildzeugnissen stets positiver Konnotation gegenübergestellt werden; ja, daß letztere sogar überwiegen. Mit dieser Aufwertung der Frau ist ein gewandeltes Verhältnis zur Sexualität verbunden, das am anschaulichsten in der Verwandlung der geilen archaischen Satyrn in die gesitteten Wesen klassischer Zeit zum Ausdruck gelangt. Darin und auch im Verzicht auf die paradigmatisch die Objekthaftigkeit der Frau vermittelnden Symplegmadarstellungen manifestiert sich in den Vasenbildern der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. die in der dramatischen Literatur für uns deutlicher und unendlich differenzierter formulierte Erkenntnis der Hochklassik von der Gleichwertigkeit von Mann und Frau.

Vor diesem, nur flüchtig skizzierten Hintergrund erweist sich die Liebesszene auf der Oinochoe in Berlin (Abb. 5) trotz ihrer Singularität und eingedenk ihrer punktuell verengten Ausschnitthaftigkeit als repräsentatives Zeugnis für die in der bildenden Kunst und der Literatur der Hochklassik dokumentierte gewandelte Stellung der Frau in der athenischen Gesellschaft. Doch die restaurativen Kräfte

des 4. Jhs. v. Chr. mit Aristoteles geradezu als Wortführer haben die Frauen zur Ordnung, zur Unterordnung, gerufen. Die Hetären habe man zum Vergnügen, die Keksweiber der täglichen Liebschaften wegen, Ehefrauen um rechtmäßige Kinder zu erzeugen und um einen zuverlässigen Menschen im Hause zu haben. So soll Demosthenes im 4. Jh. v. Chr. nach einem späteren Zeugnis die Stellung der Frau in der Gesellschaft definiert haben.

Die emanzipatorischen Ansätze der Hochklassik blieben für Jahrtausende eine kurze Episode.

---

Für die freundliche Genehmigung, die Vasenbilder abbilden zu dürfen, bin ich folgenden Kollegen und Institutionen zu Dank verpflichtet: G. Beckel, Martin v. Wagner-Museum, Würzburg; M. Vickers, Ashmolean Museum, Oxford; Antikenmuseum Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin; Hirmer Fotoarchiv, München.

# PHS

## COMPUTERSYSTEME GMBH

**Offizieller Vertragspartner  
des Landes Hessen  
für Mikrocomputerbeschaffungen  
in Behörden, Verwaltungen,  
Hochschulen usw.**

6300 Gießen · Westanlage 51 · Tel. (06 41) 7 20 71