



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Φαλῆς

Bakchos' Freund, Mitkomast, Nachtschwärmer ...

Zur Relevanz des Phallosvogels

in der attischen Vasenmalerei“

verfasst von / submitted by

Veronika Kolomaznik, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 885

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Klassische Archäologie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Marion Meyer

Dank und Widmung

An erster Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Marion Meyer bedanken. Raschgeflügelt stand sie mir nicht nur bei meiner Masterarbeit mit Rat und Tat beiseite. Mit viel konstruktiver Kritik und ansteckender Begeisterung begleitete sie mich durch mein gesamtes Studium. Sie öffnete mir die Augen für die phantastische Bilderwelt der Vasenmalerei, ermutigte mich stets neue Blickwinkel einzunehmen und eigene Fragen zu formulieren.

Dank gebührt zudem meinem Lebensgefährten und Kommilitonen Aelfric Mayer. Er unterstützte und motivierte mich durch zahlreiche Diskussionen während des Schreibprozesses. Ihm ist es maßgeblich zu verdanken, dass die Arbeit einen roten Faden erhielt und schließlich auch einen Abschluss fand.

Mein Dank gilt ebenfalls Susanne Hartmann, die sich der Herausforderung stellte, die über 100 Seiten Korrektur zu lesen. Sie hat damit wesentlich zum Verständnis meiner Arbeit beigetragen. Ebenso bin ich Joachim Raich für die Durchsicht meines Abstracts, der Danksagung und des Katalogs äußerst dankbar.

Meinen Eltern Heidemarie und Kurt gewidmet, die mit unzähligen Reisen und Museumsbesuchen mein Interesse an der Antike weckten.

I Einführung

1. Problematik.....	1
2. Forschungsfragen.....	3
3. Forschungsstand.....	4
4. Methode.....	5

II Formen – Zeit – Räume

1. Das Phänomen der Verlebendigung des Phallos.....	7
2. Phallische Gegenstände.....	9
3. Der raschgeflügelte Phallos.....	10
4. Phalloskreaturen und Phallosvögel.....	12
5. Chronologie und Kontexte der Verwendung und Betrachtung der Vasenbilder.....	15

III Interpretation

1. Die humorvolle Lesart.....	20
1. 1. Komik, Witz und Gelächter.....	20
1. 1. a. Das griechische Gelächter.....	22
1. 1. b. Aischrologie – ein karnevaleskes Phänomen.....	24
1. 2. Visueller Humor, Bildwitze und Phallosvögel.....	27
1. 2. a. Überraschende Bilder.....	28
1. 2. b. Ein dionysischer Begleiter der Satyrn.....	30
1. 2. c. Ein lüsterner Gefährte sexbesessener Frauen.....	32
1. 2. d. Der Phallos als Zeuge oder heimlicher Verursacher.....	35
1. 2. e. Phallische Karikaturen.....	37
1. 3. Analyse – Der Witz des grotesk-obszönen Phallos.....	38
2. Die erotisch-sexuelle Lesart.....	40
2. 1. Pornographie – ein griechischer Begriff ohne antike Wurzeln?.....	40
2. 2. Hetären und die Erotik nackter Haut.....	42
2. 2. a. Schöne Frauen und phantastische Phalloi.....	48
2. 2. b. Der Phallos als Lustobjekt.....	50

2. 2. c. Der lüsterne Phallosvogel.....	54
2. 3. Analyse – Voyeuristische Festfreude und erotische Ekstase.....	56
3. Eine apotropäische Wirkung?.....	58
3. 1. Der „Böse Blick“ und die Apotropaia der Griechen.....	59
3. 2. Der „Böse Blick“ der Augenschalen und apotropäische Schildzeichen.....	63
2. 2. a. Kämpferischer Phallosvogel?.....	68
3. 3. Analyse – Der Begriff des Apotropäischen: ein moderner Aberglaube?.....	69
4. Friede und Lebensfreude – Die dionysisch-aphrodisische Lesart.....	71
4. 1. Die friedliche Festfreude.....	71
4. 2. Epigraphische Quellen der phallischen Festfreude.....	75
4. 3 Analyse – „Des Glück is a Vogerl“.....	77
5. Phallische Eusebeia – Die kultische Leseart.....	79
5. 1. Phalloi als Elemente von dionysischen Kultfesten.....	80
5. 1. a. Das karnevalessk-groteske Spektakel – Aischrologie und Theater.....	83
5. 1. b. Der Phallos als Kultempfänger und Adorant.....	86
5. 1. c. Die Darstellung einer Phallephoria?.....	87
5. 1. d. Der Phallosvogel als festliches Geleit.....	89
5. 2. Phalloi und Aischrologie als Elemente von Demeterfesten.....	90
5. 2. a. Thesmophoria und Skira.....	93
5. 2. b. Haloia.....	96
5. 2. c. Frauen bei mysteriösen Kultfesten.....	97
5. 2. d. Erotik und Eusebeia.....	99
5. 2. e. Konkrete Ritualhandlungen und Vorbereitungen?.....	101
5. 3. Analyse – Phalloi, Kult, Karneval und Gesellschaft.....	102

IV Schlussbetrachtung

1. Die Relevanz des Phallos für die attische Gesellschaft und deren Bilderwelt.....	106
2. Die Signifikanz des Phallos in der attischen Gesellschaft und deren Bilderwelt.....	109
3. Der Phallos: Symbol oder Sinnbild.....	112

Appendix: Phallos Psychopompos?.....	115
Abbildungen.....	117
V Katalog	
A: Phallosvögel.....	121
B: Phalloskreaturen.....	133
C: Geflügelte Phalloi.....	135
D: Phalloi ohne Flügel.....	140
E: Phallische Gegenstände.....	151
F: Uneindeutige Phalloi bzw. Phallosvögel sowie eine Fälschung.....	157
Abkürzungen.....	159
Bibliographie.....	159
Abbildungsverzeichnis.....	180

I Einführung

1. Problematik

Die vorliegende Arbeit fokussiert auf ein bestimmtes Motiv der attischen Vasenmalerei der Spätarchaik und der Frühklassik: den Phallosvogel. Das seltsam anmutende Mischwesen – halb erigiertes männliches Glied, halb Vogel – gelangte in einer besonders experimentierfreudigen Zeit ins Repertoire der Vasenmaler.

Phalloi können auch in reduzierter Form verlebendigt werden, indem ihnen Augen oder Flügel verliehen werden. Daneben gibt es ebenfalls einen Phallosfisch sowie ein Phallospferd. Alle Varianten des verlebendigten Phallos sind meiner Ansicht nach inhaltlich schwer zu trennen und als Gruppe zu behandeln.¹ Dennoch macht es einen großen Unterschied, ob der Phallos als agierendes Subjekt, oder als gegenständliches Objekt im Bild auftritt. 76 Gefäße, auf denen unterschiedliche Varianten des verlebendigten Phallos dargestellt sind, bilden das grundlegende Corpus der vorliegenden Masterarbeit und sind in einem Katalog zusammengefasst.²

Trotz des eng gefassten Materialcorpus soll der größere thematische Kontext des besonderen Motivs nicht aus dem Blickfeld geraten. Der Phallosvogel entstand nicht im luftleeren Raum, sondern ist „Bewohner“ einer phantastischen Bilderwelt und bewegt sich v. a. in der Grauzone zwischen dionysisch-göttlicher Sphäre und symposiastisch-sinnlicher Atmosphäre. Vasenmaler und Betrachter lebten ihrerseits in einem Umfeld, das durch Bilder geprägt war – seien es Statuen, mit Bildwerken ausgestattete Architektur, Gemälde oder aber bemalte Keramik. Diese wurden in den sozialen Räumen der attischen Gesellschaft inszeniert und hatten eine bestimmte Funktion (so z. B. als Kultstatue, als Weihgeschenk, als angemessenes Gefäß für Rituale oder Feste) zu erfüllen. Der soziale Raum (z. B. das Heiligtum, das Gymnasion oder der Andron) gab vor, welche Bildwerke präsent sein konnten, umgekehrt prägten die Bildwerke auch den Charakter der Räume.³ T.

Hölscher formuliert treffend: „Die Bildwerke waren mehr als zielgerichtete Botschaften von bestimmten Autoren/Sendern an bestimmte Empfänger. Sie bildeten Welten von sinnvollen Bildern,

-
- 1 N. Wöhner und J. Hertzner fassen unter dem Oberbegriff des „belebten Phallos“ vier Untergruppen zusammen: den Phallosvogel, den geflügelten Phallos, das Phallospferd und den Augenphallos. Der Phallosfisch wird nicht behandelt. Die Unterscheidung zwischen Flügelphalloi und Augenphalloi ist bei einzelnen Stücken zudem schwer zu treffen, da geflügelte Phalloi auch über Augen verfügen können. Die Phalloi ohne Augen und Flügel werden von den Autorinnen nicht als „belebt“ verstanden und sind im Katalog nicht enthalten. Wöhner – Hertzner 2019, 118 f.
 - 2 Im Fließtext wird auf die Gefäße mittels der Katalognummer verwiesen. Im Katalog sind 66 attische Gefäße erfasst, die den verlebendigten Phallos inszenieren. Ergänzend sind neun Stücke aus italischer (A2, A3, C10, D6, D7, D24, E13), korinthischer (B1) und melischer (A1) Produktion sowie eine Fälschung (F5) des 19. Jhs. angeführt. Die verlebendigten Phalloi sind entsprechend ihrer Morphologie in sechs Gruppen (A bis F) unterteilt und darin nach ihrer Entstehungszeit gereiht. Ich stelle dabei jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Da Gefäße mit grotesker oder obszöner Bemalung bereits im 18. und frühen 19. Jh. in den Sammlungen häufig unter Verschluss blieben, ist davon auszugehen, dass es auch heute noch unpublizierte Stücke gibt. Zum neuzeitlichen Umgang mit erotischen Darstellungen siehe: Johns 1982, 15–35; Davis 2010, 23–82; Funke u. a. 2017.
 - 3 Vgl. von den Hoff – Schmidt 2001; Stähli 2005; Hölscher 2007; Hölscher 2012; Hölscher 2017a.

in denen die Menschen ihr Leben einrichten und von denen sie ihre Maßstäbe des Lebens ableiten konnten. Der Kosmos der antiken Bildwerke ist mehr als ihre Wirkung auf den Betrachter: Er ist die Ordnung des Lebens selbst.“⁴

Die Gattung der bemalten Keramik ist in vielerlei Hinsicht von anderen Bildmedien – wie der Plastik, der Malerei oder der Architektur – verschieden.⁵ Ihre „primäre“ Funktion als Gebrauchsgegenstand des gesellschaftlichen Lebens äußert sich in der Form: eine Trinkschale ermöglicht das Konsumieren des Weins, ein Salbgefäß enthält duftende Öle, eine Hydria ist mit ihren drei Henkeln ein Utensil, um Wasser zu holen und es auszugießen. Über ihre praktische Verwendung hinaus können die bemalten Gefäße jedoch „sekundäre“ Funktionen besitzen, sie können als Weihgeschenke in Heiligtümern aufgestellt sein, können Brautleuten als Geschenke mitgegeben werden, können Zeugen und Behältnisse des Totenkultes darstellen oder im „privaten“ Rahmen des Symposion dem Andron eine angemessene Atmosphäre verleihen. Es entstanden zudem Gefäße, die aufgrund ihrer Dimension⁶ nicht in ihrer „primären“ Funktion nutzbar waren, dennoch diese in Erinnerung rufen sollten. Die Signifikanz, die den Gefäßen im kultischen, sepulkralen und privaten Raum zugesprochen wurde, äußert sich durch die Bemalung der Gefäßwände. Seit der zweiten Hälfte des 8. Jhs. v. Chr. ist zunehmend eine figürliche Bilderwelt auf den Gefäßkörpern zu beobachten. Dabei entwickelten die Vasenmaler vielfältige Methoden und Dekorationsformen. Die Bemalung kann „indirekt“ (in der Wahl bestimmter Bildthemen wie dem Totenkult am Grab oder trinkenden Symposiasten) und „direkt“ (z. B. durch Interaktion der aufgemalten Figuren mit Henkeln oder das Anbringen von Augen) auf die unterschiedlichen Gefäßkörper, deren Funktionen und den Handlungsraum Bezug nehmen.

Attische Vasen bieten das reichste Bildrepertoire für das 6. bis 4. Jh. v. Chr. Sie sind Medien der Kommunikation vor allem im „privaten“ Raum, haben aber auch Relevanz für den „öffentlichen“ Raum (z. B. als Weihgeschenke) und sind Evidenz und Komponenten der zeitgenössischen visuellen Kommunikation. Die Vasenmaler bildeten gesellschaftlich relevante Themenkreise nicht nur ab, sondern trugen durch Themen- und Motivwahl ebenfalls zur Herausbildung und Verbreitung von relevanten Werten und Normen bei. Die entstandenen Bilder sind nicht die bloße Wiedergabe realer Natur- und Kulturerfahrungen, sondern können als kulturelles Konzept, das die (Um-)Welt erfasst und deutet, verstanden werden.⁷ Das Themenspektrum der archaischen und klassischen

4 Hölcher 2012, 39.

5 So sind uns bemalte Gefäße in großer Anzahl erhalten geblieben. Das Themenspektrum der Darstellungen ist dabei äußerst vielfältig. Die einzelnen Objekte können bis auf wenige Jahre genau datiert, bestimmten Malern oder Werkstätten zugeordnet werden und stehen zudem mit bestimmten Verwendungskontexten in Verbindung. Siehe Osborne 2018, 23–50. Grundlegend zur Gattung der Vasenmalerei siehe Borg 2001; Schmidt 2005; Cohen 2006; Mannack 2012; Osborne 2018.

6 Man denke an Miniaturgefäße oder an die geradezu monumentalen Grabkratere der spätgeometrischen Zeit.

7 Vgl. Sutton 2000, 180–182; von den Hoff – Schmidt 2001; Hölcher 2007, 46; Osborne 2014; Hölcher 2017a, zu den Gefäßen bes. 85 f.; Osborne 2018, 6–9.

Vasenmalerei ist groß: Neben mythischen Bildern und Darstellungen der göttlichen Sphäre, Begräbnis- und Hochzeitsfeiern, gelangen vermehrt Bilder von Jagd und Kampf, Athletik, Symposion und Kultfesten sowie der Oikos als weiblicher Wirkungsbereich ins Repertoire der Maler.⁸ In diesen Sphären bzw. Bildkontexten treten nicht nur menschliche Figuren, Tiere und Götter in Erscheinung, die attischen Vasenmaler schufen zahlreiche Mischwesen und phantastische Monster, die als Protagonisten in unterschiedlichen Szenen auftreten können.⁹ Sie sind häufig von orientalischen Vorbildern angeregt (so z. B. die Sphinx oder der Greif) und stellen die Gegenwelt der wilden Natur dar, von der sich die entstehende Polisgesellschaft absetzte.¹⁰ Aus manchen etablierte sich ein häufig wiederholter Typus – wie z. B. die Kentauren, die Gorgonen oder die Satyrn –, andere stellen eher eine Seltenheit dar. So z. B. das Hippalektryon¹¹: eine Mischung aus Hahn und Esel und eine eigenständige griechische Erfindung. In der vorliegenden Arbeit soll die Relevanz und Signifikanz eines dieser Mischwesen der attischen Vasenmalerei analysiert werden – des Phallosvogels.

2. Forschungsfragen

Im Zentrum soll die Frage stehen, in welchen Kontexten die Vorstellung eines verlebendigten Phallos für die attische Gesellschaft relevant war. Dabei sollen die Darstellungen des Phallosvogels im Rahmen der imaginären Bilderwelt der attischen Vasenmalerei betrachtet werden. Welche szenischen Bildthemen bieten eine „Bühne“ für das Mischwesen, mit welchen Figuren kann er interagieren und in welche etablierte „Rollen“ anderer Figuren kann der Phallosvogel überraschend schlüpfen? Zudem sollen die mit Phallosvögeln bemalten Gefäße im Handlungsraum der attischen Gesellschaft verortet werden. Die unterschiedlichen Gefäßformen lassen Rückschlüsse auf deren Verwendungszweck und den intendierten Kontext der Betrachtung zu. Die Entstehungszeit der einzelnen Gefäße ist für die Interpretation der Bilder ebenfalls essenziell. Lässt sich eine Häufung des Motivs in einer bestimmten Phase feststellen? Ebenfalls sollen die artifiziellen phallisch gestalteten Objekte, die v. a. im Kult eine Rolle spielten, in die Analyse der Darstellungen miteinbezogen werden. In welchem Verhältnis stehen die „imaginären“ Bild-Kontexte zu den „realen“ Gebrauchs-Kontexten artifizieller Phalloi? Von der Relevanz der Vasenbilder können

8 Zum Themenspektrum der archaischen und klassischen Vasenmalerei siehe: Hölscher 2006, 307–313; Hölscher 2007; Hölscher 2012; Mannack 2012, 58 f.; Osborne 2018.

9 Monster und Mischwesen sind ebenfalls in der korinthischen Produktion anzutreffen und finden bereits gegen Ende des 7. Jhs. v. Chr. Eingang in die Bilderwelt der attischen Maler. Osborne 2018, 10–12. Zu Monstern und Mischwesen grundlegend siehe Trappel 2000; Winkler-Horaček 2000; Padgett 2003; Winkler-Horaček 2015.

10 Vgl. Hölscher 2007, 45 f.; Winkler-Horaček 2015.

11 Die wenigen Darstellungen beschränken sich auf den Zeitraum von 575 bis 450 v. Chr. Sie sind häufig zusammen mit Satyrn dargestellt und gehören wie diese einer wilden, dionysischen Sphäre an. Als Reittier inszeniert, kommt es zu einer Kraftübertragung: Die Kraft und Schnelligkeit und die Potenz des Hahnes werden auf den Reiter übertragen. Zum Hippalektryon siehe Heinemann 2016, 352 f.; Grabow 2015, 67–59. Beispielhaft lässt sich eine 420–400 v. Chr. entstandene Oinochoe anführen. Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. Nr.: B 1513; BAPD 9554; Abbildung: Heinemann 2016, 351, Abb.226.

schließlich Rückschlüsse auf die Signifikanz des Phallosvogels (Welche Normen und Werte werden durch den verlebendigten Phallos visualisiert?) gezogen werden.

3. Forschungsstand

Das wissenschaftliche Interesse am Phallos als Motiv der Maler und Kunsthandwerker der Antike wurde von der Entdeckung phallischer Objekte und erotischer Bilder in den verschütteten Vesuvstätten angeregt. Im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jh. begann sich die junge archäologische Forschung zunehmend für Sexualität und phallische Kulte zu interessieren.¹² Die Phallosvögel der attischen Vasenbilder werden in Publikationen, die sich mit Sexualität, Humor, Kult oder dem Phänomen der Verlebendigung in der griechischen Antike befassen, als kurze Randbemerkungen oder Fallbeispiele häufig erwähnt.¹³ Doch bis heute sind lediglich zwei Publikationen erschienen, die sich den Darstellungen intensiver widmen.¹⁴

J. Boardman¹⁵ publizierte im 1992 erschienenen Artikel „The Phallos-Bird in Archaic and Classical Greek Art“ den ersten Katalog der Vasenbilder (27 Gefäße), die Phallosvögel und geflügelte Phalloi inszenieren. Er klassifiziert dabei die Darstellungen vorrangig nach formalen Aspekten der übrigen im Bild vorhandenen Figuren. Die Unterteilung in „with a naked woman“, „with dressed woman“ oder „with a satyr or satyrs“ lässt den Handlungskontext der Bilder dabei jedoch völlig außen vor und die Analyse der einzelnen Bilder geht nicht über eine ikonographische Beschreibung hinaus. Der ikonologischen Interpretation des Phallosvogels lässt er wenig Raum. Zu Beginn stellt er fest, dass dieser neben den Satyrn das einzige Mischwesen ist, das in Bildern der „Lebenswelt“ auftreten kann. Obwohl er die Bedeutung von Phalloi im dionysischen Kult erkennt,¹⁶ legt er den Schwerpunkt auf die sexuelle Komponente der Darstellungen. Er versteht die Phallosvögel als eine Art Pendant zu den Satyrn, die er als personifizierte sexuelle Begierde der Männer auffasst, die Phallosvögel seien hingegen „a disembodied expression of a woman's sexual desires, as interpreted by men“¹⁷.

Ausführlicher beschäftigte sich zuletzt N. Wöhner mit dem Phänomen des Phallosvogels. Aus ihrer 2013 eingereichten Masterarbeit „Belebte Phalloi in der attischen Vasenmalerei“ an der Universität

12 Als Pionier kann hier R. P. Knight genannt werden. Knight 1865. Die als obszön geltenden antiken Objekte wurden dennoch bis in die 1920er Jahre von der archäologischen Forschung stiefmütterlich behandelt. Unter dem Pseudonym Hans Licht publizierte P. Brandt und wenig später G. Vorberg erotische Vasenbilder und Objekte der Kleinkunst. Licht 1925; Licht 1926; Licht 1928; Vorberg 1929. Zum Umgang mit solchen Objekten und der Sexualforschung im 18. und frühen 20. Jh. siehe Davis 2010, 23–82; Funke u. a. 2017.

13 Siehe u. a. Marcadé 1962, 84 f. 93; Keuls 1985, 67–86; Lissarrague 1990a, 58 f.; Kilmer 1993, 192–198; Dillon 2002, 122–124; Lewis 2002, 89, 127 f. 165; Kreilinger 2007, 163–168; Dierichs 2008, 43–50; Mitchell 2009, 78–81; Kreilinger 2010; Hölscher 2014, 174 f.

14 Grundlegend sind ebenfalls die von H. Herter verfassten Lexikabeiträge: RE XIX, 2 (1938) 1681–1748 s. v. Phallos (H. Herter); RAC X (1978) 1–52 s. v. Genitalien (H. Herter).

15 Boardman 1992.

16 Siehe Boardman 1992, 241.

17 Boardman 1992, 240.

Freiburg entstand 2019 in Zusammenarbeit mit J. Hertzner ein Beitrag¹⁸ im Marburger Winckelmann-Programm. Der darin vorgelegte Katalog besteht aus 39 Gefäßen und erfasst Phallosvögel, geflügelte Phalloi und Phalloi mit Augen. Letztere wurden von J. Boardman nicht berücksichtigt, zudem waren ihm einzelne Stücke nicht bekannt. N. Wöhner und J. Hertzner haben richtigerweise erkannt, dass die Handlungskontexte innerhalb der Bilder bei der Klassifizierung eine zentrale Rolle spielen, und unterscheiden zwischen zwei großen Themenbereichen: Sexualität und Kult.¹⁹ In der ikonologischen Analyse berücksichtigen die Autorinnen verwandte Darstellungen, Textquellen und den Verwendungskontext der Gefäße. Als weitere Gruppe behandeln sie Phalloi als Schild- und Wagenzeichen, die sie als visualisierte Qualitäten (Schnelligkeit, Kraft und Dominanz) der Träger verstehen.²⁰ In ihrem Fazit betonen sie die Komplexität dieses Motivs, das auch einer gewissen Komik nicht entbehrt. Im Gegensatz zu J. Boardman begreifen N. Wöhner und J. Hertzner die Phalloi und Phallosvögel entweder als Abbildungen von Kultgegenständen oder als Verkörperungen der sexuellen Lust beider Geschlechter.²¹

4. Methode

Die vorliegende Arbeit soll einen weiteren Beitrag zur Auseinandersetzung mit dem seltsamen Mischwesen der attischen Bilderwelt darstellen. Am Anfang stand die Sichtung der Vasenbilder, die phallische Gegenstände, Phalloi oder Phalloskreaturen inszenieren. Daraus ergab sich ein Corpus aus 76 Gefäßen, welches die Grundlage der Arbeit bildet.²² Für die Kontextualisierung der Bilder wurden thematisch verwandte Vasenbilder, antike Texte und weiteres archäologisches Quellenmaterial herangezogen. Durch die ikonographische Analyse des zugrundeliegenden Corpus kristallisierten sich verschiedene Themenbereiche heraus, in denen der verlebendigte Phallos auftritt. Zusätzlich zu den von J. Boardman, N. Wöhner und J. Hertzner bereits erwähnten Kontexten Sexualität und Kult erlauben die Bilder eine humoristische Lesart²³ und lassen sich zudem im Rahmen der dionysisch-aphrodisischen Glücksvisionen betrachten. Die häufig postulierte apotropäische Wirkung von Phallosdarstellungen soll ebenfalls behandelt werden. Diese erarbeitete

18 Wöhner – Hertzner 2019. An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei den beiden Autorinnen bedanken, die mir den in Wien noch nicht zugänglichen Artikel in digitaler Form zur Verfügung stellten.

19 Siehe Wöhner – Hertzner 2019, 126 f. Tab. 3; kultische Darstellungen: 130–135; sexuelle Darstellungen: 135–141.

20 Wöhner – Hertzner 2019, 128 f.

21 Siehe Wöhner – Hertzner 2019, 141–143.

22 J. Boardman fokussierte auf Phallosvögel und geflügelte Phalloi. N. Wöhner und J. Hertzner beziehen auch Augenphalloi in ihren Katalog mit ein. Da ich ebenfalls Phalloi ohne Augen sowie phallisch gestaltete Gegenstände berücksichtige, ergibt sich eine größere Materialsammlung. Ich stelle dabei jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Einige Stücke nicht attischer Produktion sowie eine Fälschung des 19. Jhs. sind neben den attischen Gefäßen ebenfalls Teil des abschließenden Katalogs. Siehe oben Anm. 2.

23 Bereits G. Vorberg macht deutlich, dass Humor und Witz für das Verständnis von erotischen Darstellungen der Antike besonders ausschlaggebend sind. Vorberg 1929, 1–6. Wenngleich sich u. a. A. Mitchell, U. Krelinger und zuletzt ebenso N. Wöhner und J. Hertzner für eine komische Komponente der Phallosvögel aussprechen, so sind die Darstellungen dennoch nicht ausführlich unter diesem Aspekt behandelt worden. Mitchell 2009; Krelinger 2010; Wöhner – Hertzner 2019.

Klassifizierung der Darstellungen bietet das Grundgerüst der Arbeit und die Grundlage für die ikonologische Interpretation des Phallosvogels.

Die fünf Kapitel der vorliegenden Masterarbeit resultieren aus der ikonographischen Analyse des Corpus. Da die einzelnen Vasenbilder oftmals mehr als eine Lesart zulassen und sich die Themen häufig überschneiden bzw. ineinander übergehen, finden facettenreiche Darstellungen in mehr als einem Kapitel Erwähnung. Die Bilder des verlebendigten Phallos bilden weder tatsächliches Kultgeschehen noch konkrete sexuelle Praktiken ab. Bereits die groteske Gestaltung des phantastischen Phallosvogels macht deutlich, dass in den Vasenbildern das Imaginäre im Zentrum steht. Die dionysische und aphrodisische Sphäre vermischt sich in den Bildern mit Klischees, erlebbarer Wirklichkeit und dem Kult.²⁴

24 Im Zuge ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen der weiblichen Nacktheit verweist U. Kreiling auf die phantastische Qualität der Bildquellen, die sie als verdichtete Realitäten (Plural!) auffasst. Kreiling 2007, bes. 22–28. Ebenso betont A. Stähli die Rolle der Bilder bei der Vermittlung kultureller Stereotypen, durch Akzente und spezifische Blickwinkel konstruieren die Bilder gesellschaftliche Realität, anstatt diese bloß abzubilden. Stähli 2005. In den beiden Aufsätzen zu Frauen am Wasser und im Obstgarten macht S. Pfisterer-Haas ebenfalls deutlich, dass die Vasenbilder zwar erlebbare Tätigkeiten abbilden, jedoch sind die Bilder von sich Waschenden und Obst Pflückenden mehr als eine Dokumentation weiblicher Zuständigkeitsbereiche. Hier wird v. a. die weibliche Schönheit und Tugend thematisiert und an den alltäglichen Handlungen des Wasserholens, des Badens und des Fruchteerntens exemplifiziert. Pfisterer-Haas 2002; Pfisterer-Haas 2003.

II Formen – Zeit – Räume

1. Das Phänomen der Verlebendigung²⁵ des Phallos

Das Phänomen der Verlebendigung von „leblosen“ Gegenständen und Dingen steht in direkter Verbindung mit der Wahrnehmung von und dem Umgang mit Bildwerken in der griechischen Antike. Bilder hatten vorrangig die Aufgabe und die Kraft, Personen, Gegenstände und Geschehnisse im gesellschaftlichen Leben präsent zu halten. So kann ein Weihrelief, sei es noch so unspezifisch, den kurzlebigen Vorgang des Opfers für eine Gottheit und für die Kultgemeinschaft auf Dauer vergegenwärtigen. Durch ihre körperlich-bildliche Präsenz sind rundplastische Skulpturen von Göttern sowie Grab- bzw. Ehrenstatuen von den antiken Produzenten und Rezipienten als „lebendig“ verstanden worden – man behandelte sie wie lebende Personen. So wurden Kultstatuen gewaschen und bekleidet, Ehrenstatuen konnten nicht nur ausgepeitscht, sondern auch verurteilt werden.²⁶ Die dreidimensionalen Bildwerke waren eben Verkörperung und nicht bloßer Stellvertreter einer Person oder einer Gottheit und sollten diese im sozialen Leben präsent – also gewissermaßen lebendig – halten.²⁷

Diese Macht der „Lebendigkeit“, die den Bildwerken zugesprochen wurde, äußert sich ebenfalls in der Verlebendigung von Objekten und Dingen, die im Leben eine signifikante Rolle spielten – ihnen wurde ein Körper zugestanden. So wurden die überlebensnotwendigen Schiffe, Waffen – oder im Fall von Thasos sogar die Stadtmauer – durch das Anbringen von Augen als lebendig visualisiert.²⁸ Wie T. Rakoczy ausführlich darlegte, manifestieren sich in Augen und Blicken die starken Gefühle wie Zorn, Raserei und Liebe.²⁹ Es kann daher nicht verwundern, dass diese zum Ausdruck von Lebendigkeit wurden.

Die Vasenmaler verwandelten – durch das Aufmalen von gewissen Motiven an bestimmten Stellen des Gefäßkörpers – Trinkschalen, Weinkannen und Amphoren in dionysische Lebewesen, die aktiv am Symposion teilhatten und die Trinker anblicken konnten. Dies entspricht dem grundsätzlichen Gedanken, dass Gefäße als organische Körper aufgefasst wurden. Bereits in der Bronzezeit erinnern Kannen durch Augen zu beiden Seiten des schnabelhaften Ausgusses an Vögel, in geometrischer

25 Mit dem vielschichtigen Phänomen der Verlebendigung von Bildwerken und Dingen in der griechischen Bildkunst beschäftigte sich eingehend T. Hölscher. Hölscher 2014; Hölscher 2017a.

26 Als ein anschauliches Beispiel aus dem 5. Jh. kann auf die Ehrenstatue des Athleten Theagenes von Thasos verwiesen werden. Das Bildwerk wurde ausgepeitscht, wegen Mordes verurteilt, im Meer versenkt, jedoch aufgrund eines Orakelspruches wieder geborgen. Im Zuge seiner anschließenden Verehrung vollzog es schließlich Heilwunder. Paus. 6, 11, 2–9. Siehe ebenfalls Bentz – Mann 2001, 231 mit weiteren Beispielen der Athletenverehrung; Hölscher 2012, 29 f.; Hölscher 2017a, 22 f. Zum Ritual des Waschens von Kultstatuen siehe Dillon 2002, 132–136; Hölscher 2017b.

27 Siehe hierzu Scheer 2000; Hölscher 2014, 163–165, 180–183; Hölscher 2017a; Hölscher 2017b.

28 Vgl. Steinhart 1995; Mitchell 2009, 40 f.; Hölscher 2014, 175–179; Isler-Kerényi 2015, 172–176.

29 Siehe Rakoczy 1996.

Zeit erhalten einige Gefäße sogar Brustwarzen, um die Körperlichkeit zu verdeutlichen.³⁰ Durch diese Verlebendigung wird den Gefäßen Signifikanz und Relevanz im gesellschaftlichen Leben zugeschrieben.³¹ Treffend formuliert wurde dies von T. Hölscher: „Die Gefäße des Symposions enthalten und ‚besitzen‘ die auf den Menschen übergehende Kraft des Weines. [...] Die Inkorporierung seiner Kraft und Wirkmacht wird in ihrer ‚Lebendigkeit‘ zum Ausdruck gebracht.“³²

In Bildmedien, v. a. in der Vasenmalerei, können Dinge schließlich vollends zum Leben erwachen und sogar mit ihrem Umfeld interagieren. Vor allem Tierfelle, Pflanzen und Waffen erhalten in Bildern ein autonomes Leben, werden dazu befähigt, Gefühle ausdrücken oder zum Angriff zu stürmen.³³ So ist der Phallosvogel das Resultat der vollständigen Verlebendigung des Phallos, eine raschgeflügelte Kreatur, die Satyrn und Frauen davontragen kann.³⁴

Der Phallos ist wie die Augen ein ausdrucksstarker Körperteil. Als Organ, das unmittelbar in den Prozess der Schaffung von Leben involviert ist, darf es nicht verwundern, dass er nicht nur als Motiv zur Belebung von Gegenständlichem eingesetzt wurde, sondern auch selbst als lebendige Kreatur visualisiert wurde. Ähnlich wie die Gefäße besitzt und enthält der Phallos den göttlichen Samen des Lebens. Er verfügt als organischer Körperteil des Mannes zudem über eine gewisse Macht und Autonomie, wenn dieser bei sexueller Erregung plötzlich eigenständig zu reagieren scheint.

Auf einer fragmentarisch erhaltenen Kylix (**D3**) des ausgehenden 6. Jhs. wird der spielerische Umgang der Vasenmaler mit dem Phallos und dem Phänomen der Verlebendigung besonders deutlich. Zwischen den großen Augen des Gefäßes hat der Vasenmaler Oltos einen großen erigierten Phallos gesetzt. Er nimmt im „Gesicht“ der Schale die Stelle der Nase ein, dieser überraschende Austausch der Körperteile schafft einen durchaus witzigen Effekt.³⁵ Die organische Lebendigkeit und die lebensspendende Kraft des Phallos ist durch die heraustretenden Venen deutlich zu erkennen. Er ist, wie die Augen, ein Körperteil des Trinkgefäßes und sorgt für dessen „Lebendigkeit“. Zudem pointiert er die berauschende und erotisierende Wirkmacht des dionysischen Inhalts.

30 Siehe Hölscher 2014, 176, 185 f.

31 Siehe Kunisch 1990; Schäfer 1997, 46; Hölscher 2014, 176, 180; Bundrick 2015; Isler-Kerényi 2015, 172–176; Heinemann 2016, 53 f. Für eine apotropäische Funktion der Augenschalen spricht sich Hildburgh 1946; Hildburgh 1947 aus.

32 Hölscher 2014, 180.

33 Von den Vasenmalern wird dieses Phänomen der Verlebendigung auf die Spitze getrieben, wenn Bildrahmen und Ornamente sich als materielle Grenzen oder Pflanzen manifestieren. Ebenso können Figuren mit dem plastischen Gefäßkörper oder dem Inhalt interagieren. Siehe hierzu Himmelmann 1968; Hölscher 2014, 165–172, 178.

34 Vgl. hierzu Lissarrague 1990a, 58 f.; Boardman 1992; Dierichs 2008, 49 f.; Sánchez 2013, 59 f. 62–65; Hölscher 2014; Wöhner – Hertzner 2019, 174 f.

35 Siehe hierzu Kilmer 1993, 198. H.A. Coccagna merkt an, dass zudem die Nase (ῥίς) auch im Sprachgebrauch ein Synonym für den Penis war. Coccagna 2009, 115–117. Die zahlreichen sexuellen Anspielungen und Zweideutigkeiten hat bereits G. Vorberg in einem Glossarium zusammengetragen. Vorberg 1929.

2. Phallische Gegenstände

Der Phallos ist, losgelöst vom männlichen Körper, bereits früh in der attischen Vasenmalerei visualisiert worden. Auf einer schwarzfigurigen Kylix (**D1**), die wohl um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. entstanden ist, ist auf beiden Gefäßseiten ein großer Phallos mit Auge dargestellt – auf einem Gestell wird er jeweils von Männergruppen getragen.³⁶ Dieses singuläre Bild kann mit der Phallegoria, der dionysischen Prozession, in Verbindung gebracht werden. Der Phallos fungiert im Bildkontext als göttliches Weihgeschenk, dennoch ist er kein lebloser Gegenstand, sondern erhält durch die Augen eine gewisse „Lebendigkeit“.³⁷

Um 500 v. Chr. treten vermehrt Darstellungen auf, die kleinere Phalloi in den Händen von nackten Frauen zeigen,³⁸ auch phallosförmige Stäbe bzw. Speere sind als Attribut von Satyrn zu beobachten.³⁹ In Symposionsdarstellungen und in dionysischen Szenen können zudem Trinkgefäße über einen Phallos verfügen oder als solcher gestaltet sein.⁴⁰ Solche Gefäße wurden nicht nur in Bildern visualisiert, sondern auch tatsächlich hergestellt.⁴¹ Plastisch ausgearbeitet fungiert das männliche Glied als Standfuß oder Henkel von einigen Trinkgefäßen. Zuletzt hat sich dieser Gruppe H. A. Coccagna in ihrer Dissertation gewidmet und betont deren komischen Effekt. Der Phallos pointiert jedoch auch die erotischen Darstellungen auf dem Gefäßkörper. Durch die Verbindung von Sexualität, Wein und Rausch wird der erotische Charakter des Symposions kommentiert.⁴² Die angebrachten Phalloi sind im Gegensatz zu manchen⁴³ in den Vasenbildern dargestellten Phallosgefäßen stets klein und mit einer Vorhaut versehen. Sie stellen also das bürgerliche Ideal und nicht die satyrhafte Zügellosigkeit dar. Der Phallos wird zum angemessenen Körperteil des Gefäßes, und visualisiert meiner Meinung nach dessen Körperlichkeit und somit auch dessen „Lebendigkeit“.

36 Vgl. die Analysen der Darstellung bei Csapo 1997, 265–279; Dierichs 2008, 43 f.

37 Vgl. hierzu die Überlegungen von N. Wöhner und J. Hertzner, die zwischen dem Phallos als in den Bildern eigenständig agierendes Mischwesen und phallosförmigen Gegenständen unterscheiden. Die körperlichen Merkmale dieser Phallosgegenstände haben laut den Autorinnen lediglich einen Zeichencharakter. Wöhner – Hertzner 2019, 124. Zu den Phalloi mit Augen siehe: Wöhner – Hertzner 2019, 119, 126.

38 Beispielhaft lassen sich anführen **D4; D5; D9; D10; D11; D16; D17; D18**.

39 So zu sehen bei **E1; E2; E6; E7; E10**. Die Phallosstäbe sind jedoch nicht allein Satyrn vorbehalten. Auf einem Oinochoenfragment (**E4**) des frühen 5. Jhs. hält ein junger Mann einen solchen Stab, zusätzlich ist auf seiner Stirn ein phallischer Kranz zu sehen. Ebenfalls aus dem frühen 5. Jh. stammt eine fragmentierte Pelike (**E8**). Ein bärtiger Mann führt hier ein Schwein an den Hinterbeinen, auch er hat einen Phallosstab. Auf einer Kylix (**E9**) des 2. Viertel des 5. Jhs. ist ein Barbarenkomos inszeniert, Phallosstäbe sind hier ebenfalls zu finden. Ähnlich festlich geht es auf einer Kylix (**E11**) aus der Mitte des 5. Jhs. zu. Hier sind bärtige Männer mit Phallosstäben und langen Gewändern wohl in einer Performanz (Theater oder Aischrologie) begriffen. Schließlich schwingt auf einer um 430 v. Chr. entstandenen Oinochoe (**E12**) ein Komast einen Phallosstab.

40 Einen guten Überblick bietet Coccagna 2009, Abb. 93–105.

41 Es ist eine durchaus kleine Gruppe an Gefäßen, die ebenso wie die Phalloidarstellungen v. a. im ausgehenden 6. und der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. produziert wurden. Schäfer 1997, 47; Coccagna 2009, 107; Isler-Kerényi 2015, 190–193. Siehe ebenfalls Bravo 2017, 26–31, der den witzigen Effekt sowie die erotische Haptik dieser Gefäße betont.

42 Ausführlich hierzu mit Abbildungen Coccagna 2009, 106–161, Abb. 69–71, 85–92, 106–109; Bravo 2017, 26–31.

43 Hier kann der von Douris inszenierte Phalloskyphos im Tondo einer Kylix (**E3**) des frühen 5. Jhs. angeführt werden. Eine nackte Frau – ihre Kleidung ist auf einem Hocker abgelegt – ist kniend im Begriff, aus dem ithyphallischen Ausguss des Gefäßes zu trinken. Hier wird mit dem großen erigierten „Penis“ des Gefäßes deutlich auf die Fellatio Bezug genommen.

Neben Trinkgefäßen können auch Aryballoi als Phallos gestaltet sein.⁴⁴ Beispielhaft kann hier ein um 540 v. Chr. entstandener Aryballos⁴⁵ (Abb. 1.1, 1.2) angeführt werden, dessen Inschrift an der Mündung Priapos als Töpfer ausweist.⁴⁶ Am Henkel des Gefäßes sind sich ein älterer Mann und ein Jüngling gegenübergestellt, der Ältere greift an das erigierte Genital des Jungen. Der zum Ölgefäß gewordene Phallos verbindet die athletischen Tugenden ausdrucksstark mit der παιδεραστία.⁴⁷

Gewisse Gegenstände wie Trinkgefäße oder Waffen können also sowohl in den Bildern als auch in deren physischer Ausgestaltung die Form eines Phallos annehmen. Diese Transformation verdeutlicht ihre potente Macht. Phalloi können in den Vasenbildern ebenfalls als Gegenstände sexueller und kultischer Handlungen präsent sein. Dabei können die Phalloi über Augen verfügen, die diese von der reinen Objekthaftigkeit distanzieren, sie verleihen ihnen „Leben“ und zeigen seine besondere Wirkmacht an.⁴⁸

3. Der raschgeflügelte⁴⁹ Phallos

Flügel können in der griechischen Bildkunst an ungewöhnlichen Orten auftreten – man denke an die geflügelten Schuhe des Götterboten Hermes oder an den mit Flügeln ausgestatteten Wagen des Triptolemos. Sie drücken dabei die Schnelligkeit des Geschehens, oder der Figur aus. So können auch Gottheiten und Personifikationen über Flügel verfügen. Die rosenfingrige Eos, die siegbringende Nike oder der leidenschaftliche Eros – ihnen allen ist eine Schnelllebigkeit eigen, die sich in ihren Flügeln manifestiert.⁵⁰

Als Anzeiger für Geschwindigkeit sind geflügelte Phalloi und fliegende Phallosvögel – gewissermaßen als Bild im Bild – als Zeichen auf Schildrücken zu verstehen.⁵¹ Das früheste Beispiel ist ein um 510 v. Chr. entstandener und heute fragmentiert erhaltener Volutenkrater (C1),

44 Siehe hierzu mit Abbildungen Cohen 2006, 260 f. Abb. 75.1–2; Coccagna 2009, 135–136, Abb. 63, 64.

45 Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr.: 13.105; BAPD 301082; Abbildung: Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9485D22D-FD0D-41A5-A13F-C1D089B5B3CB>> (10.6.2020).

46 Der Töpfername entbehrt in Kombination mit dem phallischen Gefäß natürlich nicht einer gewissen Ironie. Dieselbe Töpfersignatur findet sich ebenfalls auf Skyphoi und einer Kanne, daher ist nicht auszuschließen, dass es sich tatsächlich um den (Spitz-)Namen eines Töpfers handelt. Beazley 1956, 170 Nr. 446.

47 Dass der παιδεραστία auch ein ritueller Charakter innewohnte, und Teil der Initiation des jungen Bürgers war, ist an einer Inschrift (IG XII 3.537a) aus dem 7. Jh. v. Chr. im Heiligtum des Apollon Karneios auf Thera festzustellen. Der Schreiber verkündet öffentlich: „Unter Anrufung des delphischen Apollon vollzog ich, Krímon, hier mit einem Knaben, dem Sohn des Bathykles, den Liebesakt“. Zum Phänomen der παιδεραστία und deren Visualisierung auf attischen Gefäßen siehe Vanggaard 1971, 21–47; Reinsberg 1989; Stähli 2001; Dierichs 2008, 101–106.

48 Vgl. hierzu Hölscher 2014, 174–176.

49 Bereits bei Homer ist von dem raschgeflügelten Vogel die Rede. Hier werden zudem die Schiffe mit herbeifliegenden und landenden Vogelscharen verglichen. Hom. Il. 2, 459–463.

50 Ausführlich zu den Flügelfiguren der attischen Vasenmalerei siehe Thomsen 2011. Ebenfalls geflügelt dargestellt sind mit dem Sterben verbundene Flügelwesen wie Eidola, Thanatos oder Hypnos. Siehe hierzu Pfeifer 1989.

51 Zu den Schildzeichen der attischen Vasenmalerei siehe Chase 1902; Lissarrague 2007; Lissarrague 2009, 243; Hölscher 2014, 168–170. Auch N. Wöhner und J. Hertzner verstehen die geflügelten Phalloi der Schild- und Wagenzeichen als Ausdruck der Schnelligkeit des Trägers bzw. des Gefährts und nicht als apotropäisches Zeichen. „Bei der Verwendung von Schildzeichen in der Vasenmalerei ging es demnach darum, die körperlichen und kriegerischen Fähigkeiten einer Person oder Personengruppe hervorzuheben, die nötig sind, um den Sieg im Kampf oder im Hopitodromos zu erringen.“ Wöhner – Hertzner 2019, 128.

der Hopliten beim Kampf zeigt. Ein junger Mann, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und vor einem gegnerischen Stoß ausweichen möchte, trägt einen Rundschild, der mit einem Wirbel aus drei Phalloi und Flügeln bemalt ist. Das Schildzeichen suggeriert in diesem Fall das schnelle Herumwirbeln des Schildträgers. Auch auf einer Kylix (**A16**) des frühen 5. Jh. drückt der fliegende Phallosvogel des Schildzeiches Schnelligkeit aus – hier wird der Hoplitodromos thematisiert. Laufende, nackte junge Männer mit Schild und Helm sind an den Außenwänden sowie im Tondo zu sehen und zieren als Silhouetten sogar vier von den insgesamt sechs sichtbaren Schildrücken. Während sich die jungen Männer auf einer Gefäßseite für den bevorstehenden Lauf vorbereiten – einer legt den Schild an, die anderen beiden nehmen Startpositionen ein –, sind die drei Männer der Gegenseite bereits im Wettkampf begriffen. Es führt ein junger Mann mit einem Läufer als Schildzeichen, auf beiden übrigen Schildzeichen der Laufenden sind ein angriffslustiger Löwe, sowie ein emporfliegender Phallosvogel zu sehen. Auch als Bemalung eines Streitwagens ist ein emporfliegender Phallosvogel auf einer fragmentierten Kylix (**A9**) des beginnenden 5. Jh. zu sehen. Der Wagen wird nicht von Pferden, sondern von zwei Satyrn gezogen. Auch hier betont der Vasenmaler Onesimos die Schnelligkeit des Gespanns durch das Bild im Bild.⁵²

Die Flügel ermöglichen jedoch nicht nur Geschwindigkeit, sondern erlauben gleichermaßen das Erreichen weit entfernter oder unzugänglicher Orte. Ebenso sind diese als visueller Ausdruck der Andersartigkeit und der Fähigkeit zur Grenzüberschreitung zwischen der göttlichen und menschlichen Sphäre zu verstehen.⁵³ J. Marcadé und W. Arrowsmith sprechen in diesem Zusammenhang ebenfalls die erotische Assoziation der Flügel und den sinnlichen Charakter der Berührung von weichen Federn an.⁵⁴ Als erotisches „Flügelwesen“ ist ein geflügelter Phallos auf einer Pyxis (**C9**) des späten 5. Jhs. visualisiert worden. Umringt von regungslosen Vulven fliegt dieser raschgeflügelt auf sie zu. In der sexuell aufgeladenen Szene phantastischer Sinnesfreuden ist der schnelle Phallos aktiv und Besitz ergreifend, dessen erotischer und potenten Wirkmacht seine Partnerinnen ausgeliefert sind.⁵⁵

52 Ähnlich werden Phalloi als Schild- oder Wagenzeichen auf weiteren Gefäßen in Szene gesetzt. Bereits ein mittellkorinthischer Kolonettenkrater (**B1**) zeigt einen Phallosmann als Schildzeichen. Phallische Schildzeichen finden sich ebenfalls auf den Gefäßen **C2**, **C3**, **C5**. Fraglich ist, ob das Schildzeichen auf der Hydria (**F4**) einen Phallosvogel oder doch einen Hahn zeigt. Gerade der ausschlaggebende Kopf der Figur ist aufgrund der Schildkrümmung nicht mehr zu sehen. Auf einem lukanischen Glockenkrater (**E13**) aus dem Ende des 5. Jhs. v. Chr. ist der Wagen des Dionysos phallisch gestaltet.

53 Siehe Thomsen 2011, 49 f. 128 f.

54 Über die Flügel des Eros schreibt J. Marcadé, dass sie seine Schnelligkeit und Gegenwärtigkeit verdeutlichen und ihn einer höheren Sphäre zuweisen. Marcadé 1962, 24, 27. Zudem betont er: „In den Schwingen der flaumigen Federn zittert die Wärme der Sinnlichkeit“ (Marcadé 1962, 27). In Aristophanes Komödie *Die Vögel* finden sich hierzu mehrere Andeutungen und der Ausdruck „pteros“: Eine Verschmelzung der Worte Flügel (πτερά) und Eros, den W. Arrowsmith mit dem Phallosvogel in Verbindung bringt. Siehe Arrowsmith 1973, bes. App. I.

55 Hier muss man unweigerlich an Eros denken, der in einigen Szenen junge Männer packt, im Flug entführt und diese im wahrsten Sinne des Wortes übermannt. Zu solchen Szenen siehe: Shapiro 1992 mit zahlreichen Abbildungen.

4. Phalloskreaturen und Phallosvögel

In Verbindung mit einem Tierkörper pointiert der Phalloskopf den animalischen Trieb und ebenso die Fruchtbarkeit der Natur. Zu seltsam anmutenden Mischwesen verschmolzen ist der Phallos sowohl mit Fisch⁵⁶- als auch mit Pferdekörper dargestellt worden (**B2** und **B3**). Auf einem korinthischen Kolonettenkrater (**B1**) ist zudem als Schildzeichen ein Mann zu sehen, dessen gesamter Unterleib als gebogener Phallos darstellt ist. Diese Kreaturen sind jedoch singuläre Phänomene, die nicht in den Bilderkanon der Vasenmaler aufgenommen wurden. Anders verhält es sich mit dem Phallosvogel – einem Mischwesen aus Phalloskopf und Vogelkörper –, in dieser Form ist der vollends verlebendigte Phallos auf zwanzig Gefäßen (**A1** – **A20**) inszeniert worden.⁵⁷

Die schnelle, unbeschwerte Bewegung in den luftigen Höhen, das Erreichen ferner Orte sowie die Assoziation verschiedener Vögel mit Sexualität und Erotik könnte erklären,⁵⁸ warum die Wahl der Vasenmaler vermehrt auf den Vogelkörper fiel.⁵⁹ Daher möchte ich zunächst einige wenige Worte zur Relevanz der Vögel in der attischen Gesellschaft verlieren und kurz aufzeigen, in welchen Bildkontexten Vögel in den Vasenbildern präsent sein können.

Die Gattung der Vögel zeichnet sich durch eine große Artenvielfalt aus, der Aristoteles⁶⁰ in seiner Naturbetrachtung Rechnung trägt. Die Vogelkundigkeit⁶¹ der Athener und somit auch der Vasenmaler ist nicht zu unterschätzen, sind doch ebenfalls aus Aristophanes Komödie *Die Vögel* über siebenzig verschiedene Vogelnamen und Anspielungen auf deren Äußeres sowie auf deren Gesänge und Verhaltensmuster bekannt. Vögel konnten nicht nur in der freien Natur beobachtet werden, sondern wurden ebenfalls auf den Marktplätzen zum Verkauf angeboten. Die Tiere dienten jedoch nicht nur zum Verzehr, sondern vor allem zur Unterhaltung.⁶² Die verschiedenen

56 An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei J. Neils bedanken, die mich auf den Phallosfisch aufmerksam machte und mir ebenfalls eine Abbildung zusendete.

57 Die Phallosvögel stehen im Katalog an erster Stelle. Die zweite, wesentlich kleinere Gruppe bilden drei Phalloslebewesen. Darauffolgend sind die insgesamt zehn Darstellungen von geflügelten Phalloi (also jene, die Flügel, jedoch keinen Vogelkörper aufweisen) angeführt. Die größte Gruppe von 24 Gefäßen bilden Phalloi (mit und ohne Augen und Testikel). Phallosförmige Gegenstände bzw. Gegenstände, die über einen plastischen Phallos verfügen, sind auf 14 Gefäßen zu finden. Schließlich sind in der letzten Gruppe Gefäße angeführt, auf denen Objekte oder Vögel abgebildet sind, die nicht eindeutig als Phalloi bzw. Phallosvögel identifiziert werden können, sowie eine Fälschung des 19. Jhs. Vgl. die Kataloge bei Boardman 1992; Kilmer 1993; Wöhner – Hertzner 2019.

58 Siehe Arrowsmith 1973; Lewis 2002, 165; Wöhner – Hertzner 2019, 125, 139.

59 Flügel oder Vogelkörper sind zudem häufiger Bestandteil der liminalen Mischwesen bzw. Personifikationen. Man denke an die Sphinx, die Sirenen oder den korinthischen Panthervogel. Die kleinen Eidola schwirren ebenso wie Eroten raschgeflügelt in den Bildszenen. Siehe hierzu Pfeifer 1989; Winkler-Horaček 2015.

60 Vögel lassen sich in einigen zoologischen Schriften des Aristoteles finden. Siehe hierzu Vogt 1999, 466–468. 472. 475 f. 479 f.

61 Zu den in der Antike bekannten Vogelgattungen siehe Arnott 2007; Lewis – Llewellyn-Jones 2018, 230–280, 473–544, 729–732.

62 Siehe hierzu Lewis 2002, 159–166. In den Mythen und Erzählungen sind Vögel ebenfalls zahlreich vertreten, sei es der Adler, der den schönen Ganymed entführt, oder die Schwestern Philomena und Prokne, die, um häuslicher Gewalt zu entfliehen, in eine Schwalbe und eine Nachtigall verwandelt werden. Aufgrund ihrer liminalen Lebensweise und ihrer Fähigkeit, hoch in die Gefilde der Götter eindringen zu können, sind Vögel ebenfalls als Boten der Götter verstanden worden. Bereits bei Homer sind es häufig Vögel, die als göttliche Zeichen fungieren. (Die Gänse und der Adler in Penelopes prophetischem Traum: Hom. Od. 19, 535–553; oder der Falke als göttliches

Lebensumstände und -räume der wilden und domestizierten Tiere spiegeln sich ebenfalls in den vielfältigen Vasenbildern wider.⁶³ Auf den Bildfeldern werden Hahnenkämpfe inszeniert,⁶⁴ wilde Raben bedienen sich an dargebrachten Opfertagen,⁶⁵ in Käfigen gehaltene Singvögel begleiten junge Mädchen beim Musizieren.⁶⁶

Die „Gattung“ der Phallosvögel ist ebenfalls divers, sie variieren in der Größe und der Gestaltung des Vogelkörpers.⁶⁷ Der Phallosvogel wurde häufig als hahnengestaltig bezeichnet.⁶⁸ Der Hahn ist inhaltlich ein naheliegender Kandidat, um mit dem Phallos zu einem erotischen Mischwesen zu verschmelzen.⁶⁹ Daher rührt meines Erachtens die häufig zu lesende Annahme, dass es sich bei den Phallosvögeln um Hähne handelt. Wenngleich die Vasenmaler die zoologischen Merkmale (vor allem die charakteristische Sichelform der Schwanzfedern)⁷⁰ des Hahnes niemals auf den Phallosvogel übertrugen, so stellten sie diesen doch vereinzelt in ähnlichen Bildkontexten dar. Dabei tritt der Phallosvogel jedoch niemals im kompetitiven Kontext von Hahnenkämpfen auf, sondern transformiert Szenen der Liebeswerbung, die häufig einen Hahn als angebrachtes Geschenk unter Liebenden inszenieren. Eine solche Assoziation ist für den Betrachter eines fragmentiert erhaltenen Tondos (A7) des späten 6. Jh. möglich. Der Maler Paseas hat hier, auf dem Arm einer jungen Frau stehend, einen kleinen Phallosvogel dargestellt, der jedoch, anders als der Hahn in den gängigen Werbeszenen, selbst als Liebender interagiert und im Kuss begriffen ist.

Zeichen für Telemachos: Hom. Od. 15, 525–528). Grundlegend hierzu Pollard 1977; Lamberton 1985; Lenz 2016.

- 63 S. Lewis gibt zu bedenken, dass die Darstellungen von freilaufenden Vögeln in Frauengemächern wohl nicht realen Lebensumständen entsprechen und die Vögel vielmehr als Attribute und Anzeiger weiblicher sozialer Räume zu verstehen sind. Lewis 2002, 161. Eine ähnliche Auffassung der Frauengemachsszenen, jedoch ohne besondere Berücksichtigung der Vögel, vertritt ebenfalls Stähli 2005, 92–97. Mit der Zuordnung bestimmter Vogelarten und deren Bedeutung in der Vasenmalerei beschäftigte sich intensiv Böhr 1997; Böhr 1999; Böhr 2002; Böhr 2015.
- 64 So zum Beispiel auf den Schultern einer um 540 v. Chr. entstandenen Halsamphora des Exekias. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr.: R 315; BAPD 310386; Abbildung: Oakley – Palagia 1997, 158 Abb. 1–2. Ausführlicher zu diesem Motiv Hoffmann 1974; Csapo 2006; Grabow 2015.
- 65 Auf einer Lekythos des frühen 5. Jhs. sind zwei Raben dargestellt, die von einem Altar vor einer Herme Opfertagen fressen. Palermo, Museo Archeologico Regionale, Inv. Nr.: T 4; BAPD 10777; Eine Umzeichnung findet sich bei Lewis – Llewellyn-Jones 2018, 480 f.
- 66 So sind auf dem Deckel einer um 470 v. Chr. entstandenen Pyxis vier Frauen zu sehen. Sie sind im idyllischen Beisammensein bei der Wollarbeit und beim Jonglieren mit Äpfeln gemeinsam mit zwei Vögel dargestellt. Der große Kranich läuft frei, ein kleinerer Singvogel sitzt in einem Käfig. London, British Museum, Inv. Nr.: 1907,0519.1; BAPD 2089; Abbildung: British Museum, Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1907-0519-1> (10.6.2020). Zu den sog. Frauengemachsszenen und dem festlichen Beisammensein der Frauen siehe Böhr 1999; Böhr 1999; Moraw 2001; Lewis 2002; Pfisterer-Haas 2003; Stähli 2005.
- 67 Meiner Meinung nach ist die Frage nach der biologischen Verwandtschaft des eindeutig phantastischen Mischwesens jedoch zu vernachlässigen.
- 68 So u. a. bei Hoffmann 1974, 205 f.
- 69 Hähne sind ein wiederkehrendes Motiv der attischen Vasenmaler. In der frühen Archaik treten sie vornehmlich als schmückendes Element auf Trinkgeschirr und der Gefäßschulter von Lekythen auf, im Lauf der Zeit werden sie zunehmend auch in szenischen Darstellungen abgebildet. Die kompetitive Natur des Vogels ist bereits früh Teil der Bildaussage – bereits im 6. Jh. inszenieren zahlreiche Gefäße Hahnenkämpfe. Der Hahn wird zudem mit Sexualität und Verlangen in Verbindung gebracht – als Liebesgeschenk für junge Männer ist er auf zahlreichen Vasenmalereien inszeniert. Zu Hahnendarstellungen in der attischen Vasenmalerei siehe ausführlich: Grabow 2015. Zu Hahnenkämpfen im Besonderen Hoffmann 1974; Csapo 2006.
- 70 Vgl. Boardman 1992, 234 f.; Wöhner – Hertzner 2019, 125. Auch E. Grabow, die sich intensiv mit Hähnen in der Vasenmalerei beschäftigt hat, sieht keine zoologischen Anhaltspunkte, die Phallosvögel als hahnenartige Mischwesen zu verstehen. Grabow 2015, 69 f.

Der Phallosvogel kann in die unterschiedlichen Rollen der Vögel der attischen Bilderwelt schlüpfen und so die Bildaussage transformieren oder pointieren. Dieses Phänomen der überraschenden Rollenübernahme erlaubt eine differenzierte Betrachtung der unterschiedlichen Kontexte, in denen die Phallosvögel auftreten können, und soll daher an einigen Beispielen verdeutlicht werden.⁷¹

So werden Singvögel, Gänse oder schlanke Wasservögel wie Reiher und Kraniche vermehrt in der rotfigurigen Vasenmalerei im Rahmen der sog. Frauengemachsszenen inszeniert.⁷² Das Motiv der sich schmückenden jungen Frau im Beisein von Gefährtinnen ist ein sich wiederholender Topos in der attischen Vasenmalerei – die Tugenden der heiratsfähigen Parthenos werden an Wollarbeiten oder der Handlung des Schmückens exemplifiziert. Kalathos, Spindel, Spiegel, Ölgefäße und Kästchen visualisieren den Oikos als weiblichen Wirkungsbereich. Die Wasservögel zwischen den Figuren versetzen die Szenen in eine idyllische Atmosphäre und können in diesem Kontext vielleicht als ein Sinnbild für die Fruchtbarkeit und Reifung der jungen Mädchen gegolten haben.⁷³

So wird im Bildfeld einer Kylix⁷⁴ (Abb. 2) des späten 6. Jh. v. Chr. ein schlanker Wasservogel Zeuge einer zärtlichen Umarmung. Ein junger Bürger hat seine Arme um ein schönes Mädchen gelegt, liebevoll berührt er ihr Kinn, während sie in seine Locken greift. Vor den Liebenden ist ein großer Kranich mit gesenktem Kopf dargestellt – er könnte als Sinnbild der weiblichen Tugenden zu verstehen sein. Schwamm, Aryballos und Strigilis vervollständigen die Szene und verweisen auf den Wirkungsbereich des jungen Bürgers.

Auch ein Phallosvogel ist mit den langen Beinen und dem schmalen Körper von Wasservögeln dargestellt. Er schlüpft auf der Pelike (**A18**) des frühen 5. Jh. in die Rolle des Wasservogels und pointiert die Assoziationen dieser Vögel mit dem weiblichen Wirkungsbereich. Er ist einem jungen Mädchen gegenübergestellt, das ihn liebevoll berührt und vielleicht zu füttern versucht. Als überraschende Variation des Motivs der tugendhaften Parthenos ist der veränderte Wasservogel nun nicht mehr stiller Zeuge des Geschehens, sondern selbst das Zentrum.

Die Haltung von Spielvögeln für Kinder war in der attischen Gesellschaft üblich. Als Haustier und Spielgefährte treten sie im Medium der Vasenmalerei vermehrt ab der Klassik in Szenen kindlichen

71 Es ist jedoch zu beobachten, dass Phallosvögel niemals als Raubvögel dargestellt wurden.

72 Siehe hierzu Böhr 2002; Lewis 2002, 159–166 mit zahlreichen Abbildungen; Stähli 2005. Zu den Frauengemachsszenen des 4. Jhs. siehe Moraw 2001. Auch in den sog. Aphroditekreis-Bildern, die im 5. und 4. Jh. verschiedene Personifikationen wie Eunomia, Peitho oder Eudaimonia gemeinsam mit Aphrodite oder Eros in idyllischen Gartenlandschaften als erblühende Mädchen inszenieren, sind Vögel zu finden. Siehe hierzu Borg 2001; Meyer 2007.

73 Sind die Wasservögel Boten der fruchtbaren Wasserlandschaft, und somit als Anspielung auf die Fruchtbarkeit der jungen Frauen zu verstehen, oder Spielgefährten und Haustiere? S. Lewis betont, dass Reiher als hingebungsvolle Eltern bekannt waren und in den Bildern die mütterlichen Qualitäten der Frauen verdeutlichen konnten. Lewis 2002, 163–165. E. Böhr merkt zudem an, dass Jungfernkraniche leicht zu zähmen und gut im Haus zu halten sind, sie reagieren auf Ansprache vertrauter Personen und können sogar lernen, zur Musik zu tanzen. Dies macht sie als Haustiere für die jungen, tanzenden Mädchen natürlich besonders attraktiv. Vgl. hierzu Böhr 2002; Böhr 2015, 24.

74 Privatsammlung; BAPD 200992; Abbildung: Wöhner – Hertzner 2019, 139 Abb. 13.

Lebens auf.⁷⁵ Der Phallosvogel ist jedoch kein angebrachtes Spieltier von Kindern, dennoch ist er als Spielgefährte auf einem rotfigurigem Skyphos (**A19**) aus der Mitte des 5. Jh. inszeniert worden. Hier ist es jedoch ein erwachsener Satyr, der mit dem schelmischen Mischwesen interagiert.

Doch nicht alle Bildkontexte der Vögel sind mit Naturbeobachtungen oder dem Zusammenleben von Mensch und Tier zu verknüpfen. Als Reittier sind Vögel denkbar ungeeignet, dennoch werden u. a. Schwäne und Gänse in der phantastischen Bilderwelt als solche inszeniert.⁷⁶ Der Gedanke an das mühelose Erreichen von entfernten Gefilden liegt wohl dem Benutzen der Vögel als Reittiere zugrunde. Der Phallosvogel im Tondo einer im ausgehenden 6. Jh. entstandenen Kylix (**A5**) des Malers Epiktetos trägt auf dem Rücken eine nackte, junge Frau, die lediglich mit Sakkos und Ohrringen geschmückt ist. Der Phallosvogel ist jedoch nicht im Flug dargestellt – stehend wendet dieser seinen Blick auf die Reiterin. Vom selben Vasenmaler ist eine weitere Darstellung erhalten, die einen Vogel als Reittier zeigt. Als überdimensionales, phantastisches Reittier wird ein Hahn im Tondo eines im letzten Viertel des 6. Jh. entstandenen Tellers⁷⁷ (Abb. 3) inszeniert – auf seinem Rücken reitet ein Jüngling in kurzem Mantel. Die Phallosgans der Frau steht also inhaltlich dem Hahn des jungen Bürgers gegenüber – die beiden Varianten des Reittiers ergeben sich aus den Eigenschaften und dem Charakter der unterschiedlichen Geschlechter, die an dem Reittier anschaulich werden. Der Hahn visualisiert die Qualitäten des jungen Bürgers. Die zügellose Leidenschaft der jungen Frau manifestiert sich im ungewöhnlichen Reitvogel.⁷⁸ Neben jungen Frauen können daher auch die wilden Satyrn als Reiter von Phallosvögeln auftreten.⁷⁹

5. Chronologie und Kontexte der Verwendung und Betrachtung der Vasenbilder

Die wohl älteste Darstellung eines Phallosvogels befindet sich auf einem parischen Teller (**A1**) aus dem Heraion auf Delos, der um 600 v. Chr. entstanden ist. Als Dekorelement fliegt dieser am Rand

⁷⁵ Einige der kleinformatigen Chous-Kännchen visualisieren Kleinkinder im Spiel mit Vögeln. Auf einem Kännchen ist ein Kleinkind mit Amulettband zu sehen, das sich einem kleinen Vogel zuwendet. Zürich, Universität, Inv. Nr.: 2504; BAPD 1503; Abbildung: Heinemann 2016, 481, Abb. 329. Zu den Vasenbildern, die Kinder inszenieren, siehe Seifert 2011, 108–124; Sommer 2015, 131–135.

⁷⁶ Im Bildfeld einer schwarzfigurigen Lekythos trägt ein übers Meer fliegender Schwan einen Jüngling auf dem Rücken. Der Betrachter wird an die Geschichte des schönen Hyakinthos erinnert. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: 30852; BAPD 351591; Abbildung: Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/45AD7A1E-0A43-405B-B466-24BED14FA2D0>> (10.6.2020). Schwäne und Gänse wurden als Tiere von Apollon und Aphrodite auch als göttliche Reitvögel inszeniert. Im Bildfeld einer rotfigurigen Lekythos reitet die schöngewandete Aphrodite auf einem Schwan. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr.: 324; BAPD 213903; Abbildung: CVA Oxford (1) Taf. 39.2. Ein rotfiguriger Glockenkrater thematisiert den musischen Bereich der jungen Mädchen, ihnen erscheint der Gott Apollon auf einem Schwan reitend. London, British Museum, Inv. Nr.: 1917.7-25.2; BAPD 217933; Abbildung: Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3E32597B-FBD3-4AC8-B2E8-E5C8F17E09D8>> (10.6.2020).

⁷⁷ New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr.: 1981.11.10; BAPD 200619; Abbildung: Metropolitan Museum Online Collection: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255720>> (10.6.2020).

⁷⁸ E. Csapo und A. Dierichs möchten das Motiv des Reitens mit der Kultausbübung – respektive dem Reiten der Phalloi bei dionysischen Prozessionen – verbinden. N. Wöhner und J. Hertzner verstehen das phallische Reiten als sexuelle Anspielung, der Hals des Phallosvogels soll auf das erigierte Glied des Reiters verweisen. Vgl. hierzu Csapo 1997; Dierichs 2008, 49 f.; Wöhner – Hertzner 2019, 139 f.

⁷⁹ Phallosvögel mit einer Reiterin: **A5**, **A8**; mit Satyrn als Reiter: **A6**, **A20**; Satyrn, auf Phalloi reitend: **D2**, **D21**.

des Gefäßes zwischen Spiralornamenten.⁸⁰ Die Reichweite dieses seltsamen Mischwesens lässt sich an etruskischen Gefäßen⁸¹ aus dem letzten Viertel des 6. Jh. v. Chr. ablesen. So ist auf den beiden Bildfeldern eines zwischen 520 und 500 v. Chr. entstandenen Trinkbechers (**A2**) jeweils ein großer Phallosvogel im Beisein kleiner Singvögel oder Tauben zu sehen.

Die früheste bekannte attische Darstellung eines vom Körper losgelösten Phallos entstand um die Mitte des 6. Jh. v. Chr. Auf den beiden Bildfeldern einer Kylix (**D1**) wird er als riesiges, mastähnliches Objekt auf einem Gestell von Männergruppen getragen. Diese singulären Szenen werden häufig mit der dionysischen Phallegoria in Verbindung gebracht. Der mit Ranken geschmückte und mit Augen versehene Phallos ist hier als Kultobjekt bzw. Weihgeschenk visualisiert. Ein ähnlich geschmückter, überlanger Phallos ist auf einer fragmentierten Kleinmeisterschale (**D2**) zu sehen, die ebenfalls in der Jahrhundertmitte entstand. Hier ist dieser jedoch als grotesker Körperteil eines Mannes inszeniert und kein eigenständiges, artifizielles Objekt. Zwischen weiteren Sexdarstellungen, die akrobatisches Geschick verlangen, reitet eine Frau auf dem mächtigen Glied. Das obszöne und rauschhafte Treiben der Figuren evoziert eine dionysische und festliche Sphäre.⁸²

Im Repertoire der attischen Vasenmaler können Phallosvögel erst im ausgehenden 6. Jh. v. Chr. beobachtet werden. Die Pioniere des rotfigurigen Stils inszenieren die ungewöhnliche Kreatur als phantastisches Reittier von jungen Frauen (**A5**) oder Satyrn (**A6**). Der Großteil der hier behandelten Gefäße entstand in der kurzen Zeitspanne zwischen 510 und 480/70 v. Chr.⁸³

Dieser Zeitraum der ausgehenden Archaik und der frühen Klassik stellt für die Gattung der Vasenmalerei eine außerordentlich experimentierfreudige Zeit dar. Wie bereits erwähnt, ist dies die

80 Vgl. Boardman 1992, 236.

81 Mir sind fünf etruskische Gefäße (**A2**, **A3**, **C10**, **D6**, **D7**) bekannt, drei davon (**A3**, **D6**, **D7**) stammen aus der Werkstatt des Micali-Malers. Sie zeigen verlebendigte Phalloi im Beisein von ausgelassen tanzenden Satyrn. Zu den (seltenen) dionysischen Darstellungen der etruskischen Vasenmalerei siehe Paléothodoros 2004.

82 Ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. sind vermehrt Szenen des Geschlechtsverkehrs auf den sog. Tyrrhenischen Amphoren und (im dritten Viertel des 6. Jhs.) auf den Kleinmeisterschalen zu beobachten. Diese Szenen zeigen stets mehrere Paare in unterschiedlichen Positionen. R. Sutton versteht diese als obszön und schambehaftet und versetzt die Szenen in eine betrunkene, orgiastische Gegenwelt voller Hässlichkeit, Obszönitäten und Gewalt. Mit dem Einsetzen der Demokratisierung der Polisgesellschaft werden diese Bilder des grundsätzlich Anderen von den ausgeglichenen Bildern des schönen Lebens verdrängt. Ich kann jedoch dieser negativen Sichtweise der orgiastischen Bilder nichts abgewinnen. Die dionysischen und erotischen Sinnesfreuden versinnbildlichen die rauschhafte Lebensfreude, die Fruchtbarkeit der Natur und die lüstern-obszöne, verkehrte Welt der Kultfeste. Im 5. Jh. findet diese glückliche lebensbejahende Stimmung einen idyllisch-beruhigteren Ausdruck. Vgl. Sutton 1992; Sutton 2000; Dierichs 2008, 51–56, 74–90; Kreiling 2010; Osborne 2018, 123 f. Ähnliches lässt sich auch an den Bildern der dionysischen Begleiterinnen, der Mänaden und Nymphen feststellen. Ausführlich hierzu Schmidhuber 2008.

83 Mir ist lediglich ein Phallosvogel aus dem späten 5. Jh. v. Chr. bekannt, auf einer Oinochoe (**A20**) trägt ein Phallosvogel einen Satyr auf dem Rücken. Aus dem frühen 4. Jh. stammt jedoch eine weitere Oinochoe (**E14**), die einen phallischen Ziehbrunnen und vielleicht ebenfalls einen die Szene überfliegenden Phallosvogel zeigt. Der Phallosvogel taucht im 4. Jh. v. Chr. nicht mehr im Repertoire der attischen Vasenmaler auf. Geflügelte und gegenständliche Phalloi sind allerdings auch noch auf einigen Gefäßen des späten 5. Jh. und frühen 4. Jh. zu finden (**C7**, **C8**, **C9**, **D24**, **E12**, **E13**, **E14**).

Zeitspanne, in der die Maler in ihren Bildern Gegenstände verlebendigten, spielerisch die unterschiedlichen Möglichkeiten des Bildraumes ausloteten und den Dekor mit dem Gefäßkörper interagieren ließen. Die rotfigurige Technik ermöglichte zudem größere Freiheiten in der perspektivischen Darstellung von Körpern und Gegenständen: Drehungen, Faltenwürfe und Dreiviertelansichten können durch den freien Pinselstrich „lebendiger“ umgesetzt werden.⁸⁴

Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich sind in dieser Zeit Veränderungen festzustellen. Die Vasenmaler fokussieren in ihren Darstellungen vermehrt auf das Individuum und dynamische Handlungen – die Aktionen bestimmen meist den Kontext der Darstellungen. Es sind Themen der Transgression und des Exzesses, die sich in dieser Phase besonderer Beliebtheit erfreuten – Satyrn machen sich über schlafende Mänaden her, betrunkene Symposiasten übergeben sich nach zu viel Alkoholkonsum.⁸⁵ Auch die Bilder von verlebendigten Phalloi gehören diesem Themenkreis an. In erotischen Szenen gemeinsam mit nackten, jungen Frauen sind kleine Phallosvögel bzw. Phalloi vornehmlich in den Jahren zwischen 510 und 490 v. Chr. auf den Gefäßen inszeniert worden.⁸⁶ Bilder von exzessiven Feiern und explizit sexuelle Darstellungen laufen gegen Mitte des 5. Jhs. aus. Nicht nur inhaltlich ist seit spätestens der Mitte des 5. Jhs. eine gewisse Beruhigung der Vasenbilder festzustellen, auch formal ist ein Abnehmen von „schnellen“ Bewegungen und Drehungen der Figuren zu bemerken.⁸⁷ Dies trifft ebenfalls auf die Darstellungen von Phallosvögeln und geflügelten Phalloi in der Mitte des 5. Jhs. zu, wie an einem Vergleich zweier Tanzszenen besonders anschaulich wird.

So sind auf einer Kylix (**A4**) aus dem Ende des 6. Jh. zwei junge, nackte Frauen im wilden Tanz mit einem großen Phallosvogel zu sehen. Sie sind stark bewegt dargestellt, heben ihre Beine hoch in die Luft und schwingen ihre Arme. Der Großteil des Körpers des Phallosvogels im Zentrum ist nicht erhalten, seine Bewegungen lassen sich daher nicht nachvollziehen, jedoch scheint auch er am Tanz aktiv teilzuhaben und wendet sich der vor ihm Tanzenden zu. Auf einer Oinochoe (**C6**) aus der Mitte des 5. Jhs. ist ebenfalls eine Tanzszene mit einem geflügelten Phallos im Zentrum dargestellt.

84 Die Lebendigkeit der Darstellung spielt bei allen Bildwerken eine zentrale Rolle. Das Können der Kunsthandwerker sowie der soziale und materielle Wert des Bildwerks wurden an dem Grad der Natürlichkeit gemessen. Borg 2001, 313 f.; Hölscher 2014, 96–99.

85 Zeitgleich mit den Bildern der symposiastischen und dionysischen exzessiven Ekstase wird auf den Gefäßen auch die Eroberung Trojas mit drastischer, exzessiver Brutalität geschildert. In den friedlichen Palästraszenen wird der junge, männliche Körper gefeiert – in unterschiedlichen Posen präsentieren die Maler den athletischen Körper. Viele der bemalten Gefäße sind im Handlungsraum des Symposions zu verorten. Wie T. Hölscher betont, entstanden auch in diesem gesellschaftlichen Rahmen die politischen Ideen, die zur Einführung der Demokratie führten. Hölscher 2017a, 132 f. Zu den Veränderungen der dionysischen und symposiastischen Bildthemen, die mit der sich verändernden Polisgesellschaft in Verbindung gebracht werden, siehe ebenfalls Hölscher 1989, 21–24; Schäfer 1997; Heinemann 2000; Kreilinger 2007, 12–16, 29 f.; Isler-Kerényi 2015; Osborne 2018.

86 Im Unterschied zu den zuvor genannten sexuellen Darstellungen des 6. Jhs. fokussieren diese rotfigurigen Vasenmalereien auf einzelne Figuren und auf das sexuelle Verlangen der Frau. Siehe Osborne 2018, 134–150.

87 Diese Entspannung ist auch in weiteren Bildmedien zu bemerken und kann mit den sozialen und politischen Veränderungen der Zeit in Verbindung gebracht werden. Einen Überblick hierzu bieten: Hölscher 1989; Borg 2001; Hölscher 2017a, 148–150; Osborne 2018, 207–212.

Ein nackter Zwerg hebt sein Bein im Tanz, ihm gegenüber ist eine in ein faltenreiches Gewand gehüllte Frau ebenfalls tanzend zu sehen. Der kleine Phallos in der Bildmitte fliegt mit ausgebreiteten Schwingen auf die verhüllte Frau zu. Er verfügt weder über einen Vogelkörper noch über Augen und nimmt nicht selbst aktiv am Tanz teil. Die Bewegungen der Akteure sind hier weniger ausladend und reduzierter, so sind die Arme der Frau zur Gänze vom Stoff verhüllt und liegen am Körper an, einzig der große Schritt deutet eine tanzende Bewegung an. Der Zwerg hat mehr Bewegungsfreiheit, er blickt jedoch zu Boden, scheint in seinen Tanz vertieft und die übrigen Figuren der Szene nicht wahrzunehmen. Im Gegensatz zu der Tanzszene des späten 6. Jhs. ist im Vasenbild aus der Mitte des 5. Jh. kein ausgelassenes Miteinander der Figuren zu beobachten, der Tanz ist nun beruhigter und wirkt beinahe meditativ.

Es zeichnet sich demnach deutlich ein chronologischer Rahmen für den Phallosvogel als durchaus experimentelles Bildmotiv der attischen Vasenmalerei ab.⁸⁸ Die Gefäßformen lassen ebenfalls bis zu einem gewissen Grad eine Einschränkung auf bestimmte soziale Räume – als Kontext der Benutzung und Betrachtung – zu.⁸⁹ Vornehmlich sind Phalloi und Phallosvögel auf Gefäßen zu finden, die beim gemeinsamen festlichen Trinkgelage zum Einsatz kamen. Als Utensilien des kultivierten Weingenusses sind Schalen, Misch- und Schankgefäße gewissermaßen als Regulative im Umgang mit dem wirkmächtigen Wein zu verstehen. Dabei nimmt das Bildprogramm der Gefäße nicht selten auf die Folgen und Zustände des Rausches oder auf das Trinkgelage als Handlungsraum Bezug.⁹⁰ Die im Zuge des Symposions verwendeten, bemalten Gefäße sind jedoch nicht als reiner Reflex der männlichen Symposionkultur zu verstehen, sondern sind ihrerseits Elemente des symposiastischen Diskurses und definieren den sozialen Raum, in dem sie benutzt und gesehen werden.⁹¹

Wie ist nun der verlebendigte Phallos, der besonders häufig auf Symposiongeschirr inszeniert wurde, im Kontext dieser Betrachtung und Verwendung zu verstehen? Als dionysisches Mischwesen wird dieser häufig in Szenen der wilden Gegenwelt gesetzt, die im Kontrast mit der angestrebten Sophrosyne der attischen (Männer-)Gesellschaft steht. Der verlebendigte Phallos ist

88 Dies deckt sich mit T. Hölschers Resümee, dass die Verlebendigung ein Phänomen dieser Umbruchphase darstellt. Hölscher 2014. Vgl. ebenfalls die Analysen bei Boardman 1992; Wöhner – Hertzner 2019, 122 f.

89 Zu den Kontexten von Verwendung und Betrachtung der Bildkeramik in den verschiedenen sozialen Schichten der attischen Polisgesellschaft, und darüber hinaus zum Export in den gesamten Mittelmeerraum, siehe ausführlich Heinemann 2016, 14–65. Frauen werden als Betrachterinnen oder Produzentinnen der Gefäße in der Forschung erst seit Kurzem berücksichtigt. Vor allem dem Symposionsgeschirr wird häufig der weibliche Blickwinkel abgesprochen, allein die Männerwelt und die berauschten Hetären kommen als Rezipienten in Frage. Hier wird außer Acht gelassen, dass auch Frauen im Rahmen von Kulte oder „privaten“ Feierlichkeiten Wein konsumierten. Siehe hierzu die anregenden Überlegungen bei Kreilinger 2007, 33–49.

90 Als Beispiel kann hier eine Kylix aus dem 1. Viertel des 5. Jhs. angeführt werden. Rund um das Gefäß sind lagernde Symposiasten dargestellt. Es wird ausgelassen getrunken und musiziert. Ein Teilnehmer übergibt sich nach übermäßigem Genuss. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. Nr.: 103.18; BAPD 204353; Abbildung: Schäfer 1997, Taf. 15. 1-2. Zu den Symposionsszenen siehe ausführlich Lissarrague 1990b; Schäfer 1997; Osborne 2014.

91 Vgl. hierzu die ausführlichen Analysen bei Lissarrague 1990b; Schäfer 1997; Hölscher 2012; Heinemann 2016, 45–65; Hölscher 2017a.

vornehmlich im Graubereich zwischen dionysischer Ausgelassenheit und symposiastischen Sinnesfreuden dargestellt und pointiert so den Gegensatz des Anderen, respektive die Zügellosigkeit, die mithilfe der Satyrn und Frauen ins Bild gebracht wird. Neben der affirmativen Wirkung solcher Vasenbilder darf jedoch der Gelächter evozierende Effekt des Mischwesens nicht unterschätzt werden. Lachen und Scherze spielten für die attische Gesellschaft eine große Rolle und waren u. a. grundlegender Bestandteil des dionysischen Kults. Auch das gemeinsame Trinkgelage bot eine Bühne für derbe Scherze und obszönes Verhalten. Die mit Bildwitzen bemalten Gefäße sind nicht nur reine Bildzeugnisse dieser lustigen Atmosphäre. Darüber hinaus können sie als Utensilien von witzigen Performanzen eingesetzt werden.⁹² Der Phallosvogel nimmt als ausgelassene Kreatur der wilden Gegenwelt, als verlebendigtes Lustobjekt und als witzige Bilderfindung eher subtil auf die Symposionkultur Bezug, die den primären Kontext⁹³ der Betrachtung darstellt.

Schließlich möchte ich auf ein besonders aussagekräftiges Symposionsbild verweisen. Auf den Wänden einer Kylix (A10) des beginnenden 5. Jhs. hat Apollodoros einen Phallosvogel mitten unter die feiernden Symposiasten gesetzt. Ausschließlich Männer lagern, in faltenreiche Mäntel gehüllt, zwischen aufgehängten Trinkgefäßen, ein Jüngling spielt die Lyra, seine Gefährten messen sich im Kottabosspiel.⁹⁴ Die sorgfältig mit Kalosinschriften versehenen Schalen kommen nicht nur als Trinkgefäße, sondern ebenfalls als Schleudergeräte des vergnügten Trinkspiels zum Einsatz. Eine mit „Kottabos“ beschriftete Schale in der Bildmitte markiert deutlich das Ziel des letzten Weinrests. Als Applik eines dreibeinigen Ständers ist darüber ein kleiner Phallosvogel inszeniert, seine Flügel sind zum Flug ausgebreitet. Der schöne Gewinner des Zielschießens konnte auf erotische Sinnesfreuden hoffen.⁹⁵

92 Man denke z. B. an den Gebrauch der Augenschalen. Siehe Kapitel II. 1.; Kapitel III. 1; Kapitel III. 3.

93 Einige der Gefäße stammen aus Heiligtümern und Gräbern. Für A. Heinemann ist der Gebrauchskontext der Keramik, die ja bei allen festlichen Begebenheiten Verwendung fand, zu groß, um einen spezifischen Handlungszusammenhang zu erkennen. Heinemann 2016, 42 f. Dennoch erinnert ihre Form und Gestaltung an die gemeinsamen Trinkgelage der Polisgesellschaft. Selbst im sekundären Kontext einer Weihung an die Götter oder Ehrenbezeugung der Verstorbenen ist für die Betrachter (die weiblichen eingeschlossen) meiner Meinung nach allerdings die primäre Funktion der Gefäße offensichtlich – das gemeinsame Konsumieren von Wein.

94 Zum Kottabosspiel und weiteren Trinkspielen siehe Lissarrague 1990b, 68–86; Schäfer 1997, bes. 48, 52–56.

95 Vgl. die Analysen der Szene bei Lissarrague 1990b, 81–83; Wöhner – Hertzner 2019, 137.

III Interpretation

1. Die humorvolle Lesart

Witz, Komik und das Lachen spielten in der attischen Gesellschaft eine große Rolle. Anlass zu Gelächter gaben nicht nur erzählte Witze und Anekdoten, sondern auch Performanzen wie Theaterstücke oder bestimmte kultische Rituale. Der attische Humor ist uns heute durch verschiedene Quellen überliefert. Ausführlich widmete sich auch Aristoteles dem Phänomen des Lachens und Lächerlichen im heute verlorenen Teil der Poetik. Obwohl seine Gedanken nicht vollständig erhalten sind, lässt er an anderen Stellen durchblicken, dass er Humor als anstößig (αἰσχρόν) begreift. Zudem sind Überraschung und Täuschung zentrale Elemente des Komischen. Dabei ist nicht jede Art des Lächerlichen für einen freien Bürger angebracht – es ist gut, über sich selbst lachen zu können, auf Kosten anderer zu lachen erscheint Aristoteles nicht schicklich.⁹⁶ Zur antiken Lachkultur sind bisher zahlreiche Abhandlungen entstanden, der Großteil konzentriert sich auf Schriftquellen wie Komödien, Iamben oder die Witzesammlung des Philogelos.⁹⁷ Nicht zuletzt sind es jedoch auch Bildquellen, die uns einen Einblick in die Lachkultur der Athener bieten. In den letzten Jahren beschäftigt sich die Forschung zunehmend mit den visuellen Zeugnissen des antiken Humors.⁹⁸ Im Fokus der Publikationen von D. Walsh und D. Wannagat stehen Körperbilder, die nicht dem athletischen Ideal entsprechen – die sog. Dickbauchtänzer, Zwerge oder Krüppel. Diese unvollkommenen Körper sind in der Antike als hässlich und lächerlich verstanden worden. Da sie in den Bildern leicht zu identifizieren sind, eignen sie sich besonders gut als Ausgangspunkt für die Erforschung des visuellen Humors.

1. 1. Komik, Witz und Gelächter

Unter dem Begriff der Komik lassen sich sämtliche humorvolle Performanzen, Bilder oder Texte, die als lachenswert oder lächerlich gelten, erfassen. Die Inhalte sind von Kultur zu Kultur verschieden, der gemeinsame Konsens des Komischen kann eine starke identitätsstiftende und affirmative Wirkung für eine Gesellschaft haben.⁹⁹

Gelächter hingegen ist eine physische Reaktion, die durch verschiedene Stimuli hervorgerufen werden kann.¹⁰⁰ So kann man über einen Witz und eine komische Situation lachen oder aus Glück über die Ankunft einer nahestehenden Person. Gelächter kann ebenfalls durch Alkohol und Toxine

⁹⁶ Aristot. poet. 1449a; Aristot. rhet. 1412a, 1419b; Aristot. probl. 965a.

⁹⁷ Siehe hierzu Süss 1969; Reinhadt – Sallmann 1974; Weeber 1991; Flashar 1996; O'Higgins 2003; Foka – Liliequist 2015; Rosen 2015.

⁹⁸ Zu humorvollen Darstellungen siehe u. a. Agard 1923; Zanker 1989; Mitchell 2009; Cohen 2011; Walsh 2014; Wannagat 2015; Meynersen 2017.

⁹⁹ Wannagat 2015, 5–7.

¹⁰⁰ Siehe Mitchell 2009, 7–12.

hervorgerufen werden. Es lassen sich zudem verschiedene Arten des Lachens und Gelächters feststellen. A. Mitchell unterscheidet zwischen Nicht-euphorischem und Euphorischem Gelächter. Das Euphorische Gelächter resultiert aus einem genuinen Gefühl von Freude oder entsteht als Reaktion auf eine lustige Situation oder einen Witz. Nicht-euphorisches Gelächter kann aus Höflichkeit, Wohlwollen oder Konvention, jedoch ebenso aus Missachtung, Empörung oder Provokation entstehen.¹⁰¹

Aus kulturanthropologischer und psychologischer Sicht ist auch das Gelächter als gemeinschaftsbildend, identitätsstiftend und befreiend zu verstehen.¹⁰² Ein Schlüsselwerk hierzu ist S. Freuds 1927 publizierter Aufsatz „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“.¹⁰³ Er thematisiert darin anhand von Wortwitzen und witzigen Sprüchen deren Technik und Funktion. Zweideutigkeiten, Modifikationen, Gegenüberstellungen und Anspielungen sind Techniken, um Gelächter hervorzurufen. Dabei unterscheidet er zwischen dem tendenzlosen Witz, der in einem Schmunzeln resultiert, und dem tendenziösen Witz, der plötzliche Ausbrüche von lautem Gelächter provozieren kann. Letzterer kann feindselig oder obszön sein.¹⁰⁴

Die Komik bietet einen gesellschaftlich akzeptierten Deckmantel für angestaute Aggressionen und Triebe, die lustgewinnend abgebaut werden können. Eine zentrale Funktion des Witzes ist nach S. Freud „[...] durch die Aufhebung von Unterdrückungen und Verdrängungen neue Lust zu erzeugen.“¹⁰⁵ Unsinn und Absurdität, aber auch Übertreibung und Parodie sind wesentliche Elemente der Witzarbeit, also der inszenierten Komik. Karikatur und Parodie richten sich gegen autoritäre Personen oder Systeme und erreichen ihr Ziel meist durch Übertreibung oder Verzerrung der Realität und resultieren in einer Herabsetzung durch Gelächter oder Ermahnung durch Entlarvung.¹⁰⁶

Gemeinschaften können sich durch Komik, Witz und Gelächter von anderen abgrenzen und dabei enger zusammenrücken. Ein neuzeitliches Beispiel hierfür ist der zivile Ungehorsam der Bevölkerung im Rahmen des Prager Frühlings – Pamphlete und Plakate, die die Besatzer verspotteten, wurden in den Straßen verteilt und aufgehängt. Ähnlich verhält es sich mit den Flüsterwitzen, die auch im nationalsozialistischen Deutschland erzählt wurden. Durch das gemeinsame Verspotten und das Gelächter kann man sich vom Anderen absetzen, Grenzen markieren und mit den Involvierten ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen. Ebenso können Verspottungen innerhalb der Mitglieder einer Gemeinschaft helfen, soziale Unterschiede und

101 Siehe hierzu Mitchell 2009, 8 bes. Tab. 1.

102 Einen guten Überblick über die wichtigsten Theorien, Techniken, Mechanismen und Genres zu Lachen und Humor bietet Mitchell 2009, 7–12, siehe ebenfalls Flashar 1996; Wannagat 2015.

103 Freud 1940.

104 Freud 1940, 59.

105 Freud 1940, 87.

106 Vgl. Freud 1940; Wannagat 2015, 5–7.

Hierarchien aufzubrechen. Lachen kann als Katharsis sowohl eine Gesellschaft als auch ein Individuum von Verkrampfungen, Sorgen und Trieben befreien und dazu beitragen, elementare Krisen zu überwinden.¹⁰⁷

Dass sich auch die Griechen des 6. und 5. Jh. v. Chr. dieser Funktion des Gelächters bewusst waren, belegt der homerische Hymnos an Demeter.¹⁰⁸ Nachdem Persephone von Hades entführt wurde, trifft die traurige und wütende Demeter als alte Frau verkleidet in Eleusis auf die Töchter des Keleus, die am Brunnen Wasser holen. Sie bringen die Göttermutter als Amme für ihren kleinen Bruder ins Haus ihrer Eltern. Angekommen ist Demeter schweigsam, will weder essen noch trinken. Erst die derben Scherze der Magd Iambe lösen die Trauer der Göttermutter um ihre Tochter – das Gelächter hat eine heilende und befreiende Wirkung.

1. 1. a. Das griechische Gelächter

Für das Gelächter der Athener des 6. und 5. Jh. v. Chr. lassen sich drei grundlegende Motivationen – Subversion, Befreiung/Erleichterung und Überlegenheit – feststellen. Subversion und Entlarvung einer Autorität sind anhand von Witzen und Karikaturen in verschiedenen Medien sichtbar. Durch Untergrabung und Parodie wird die Ordnung der Gesellschaft offengelegt und bestätigt. Um den Witz zu verstehen, musste sich der Rezipient allerdings über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Karikatur und der Realität bewusst sein. Befreiung bzw. Erleichterung durch Gelächter spielte ebenso eine Rolle und kann theatralisch u. a. bei den Tragödienaufführungen beobachtet werden. Nach den tragischen Geschehnissen auf der Skene war es für die Besucher wohl eine gewisse Erleichterung, dem grotesk-öbszönen Treiben der Satyrspieler zuzusehen. Als befreiendes Gelächter verstanden, ist dieses Phänomen ebenfalls in Texten wie den zuvor angesprochenen homerischen Hymnos an Demeter, auf den ich an späterer Stelle zurückkommen werde, präsent. Gelächter konnte zudem aus dem Gefühl einer Überlegenheit resultieren. In der griechischen Kultur, die durch zahlreiche Hierarchien und unterschiedlichen sozialen Status geprägt war, erhält das Gelächter über Unterlegene eine soziale Funktion.¹⁰⁹

Wie D. Wannagat betont, benötigt Komik stets eine Bühne.¹¹⁰ Neben kultischen Festen, auf die ich an späterer Stelle zurückkommen werde, bieten privatere Veranstaltungen wie das Symposion eine passende Atmosphäre für verschiedene Späße und Witze.¹¹¹ Bezeichnenderweise schmücken auch

¹⁰⁷ Flashar 1996, 75 f.; O'Higgins 2003, 4 f.; Mitchell 2009, 11 f.; Kreiling 2010, 82 f.

¹⁰⁸ Hom. h. 2 (an Demeter); eine ausführliche Analyse des Hymnos findet sich bei O'Higgins 2003, 37–45; siehe ebenfalls Karatas 2019.

¹⁰⁹ Schon bei den frühesten komischen Darstellungen ab der Mitte des 7. Jhs. sind deformierte Körper zu beobachten. Die körperliche Unterlegenheit von Krüppeln oder Zwergen bietet auch in den späteren Vasenbildern Anlass für Gelächter. Vgl. hierzu Mitchell 2009, 12–16; Walsh 2014; Wannagat 2015, bes. 32–34. Zu den grotesken Körpern der Komödie siehe Flashar 1996, 78.

¹¹⁰ Siehe Wannagat 2015.

¹¹¹ Grundlegendes zur Symposionskultur findet sich bei Lissarrague 1990b; Schäfer 1997; Coccagna 2009; Osborne 2014; Heinemann 2016, 45–65; Coccagna 2011; Hobden 2013.

die hier behandelten Vasenbilder großteils Symposionsgeschirr. Bereits Herodot¹¹² vermutet ein psychologisches Verlangen nach Gelächter beim gemeinsamen Trinken. Bei den regelmäßig stattfindenden Feiern trafen sich die männlichen Bürger zum gemeinsamen Essen und Trinken. Man unterhielt sich mit Musik, Tanz, Spielen und Reden. Poetische Darbietungen, Witze und Neckereien gehörten zur Atmosphäre und zur Kultur. Literarische Quellen geben einen Einblick in die Symposion-Kultur. Die Philosophen Platon und Xenophon¹¹³ exemplifizieren ihre Werte und Vorstellungen von Schönheit und Liebe nicht zufällig im Rahmen von fiktiven Symposien, das Gelage ist eine angebrachte Kulisse, um Zügellosigkeit, Erotik und Schönheit zu diskutieren. Die Texte geben ebenfalls Aufschluss über den Ablauf und die „Zutaten“ – Opfer, Wein, Musik, Tanz, Lachen und Gespräche – eines gemeinsamen Trinkgelages. Dazu gehörte häufig der gemeinsame Umzug vor oder nach der Feier – der Komos, von dem nicht zufällig das Wort Komik abstammt.¹¹⁴ Männergruppen zogen tanzend und singend durch die nächtlichen Straßen – meist betrunken.¹¹⁵

Sowohl das Symposion als auch der Komos sind seit den Anfängen zentrale Themen der attischen Vasenmalerei. Auf dem benutzten Geschirr konnten sich die Feiernden im wahrsten Sinne des Wortes wiedererkennen. So verbergen sich im Tondo der Schalen oft unerwartete Szenen – etwa ein Symposiast, der zu viel getrunken hat und sich nun übergibt.¹¹⁶ Der Witz bemalter Gefäße konnte jedoch nicht nur passiv konsumiert werden, sondern ebenfalls durch den Gebrauch sichtbar werden. Trinkt der Symposiast aus einer Augenschale, wird er selbst zum Auslöser des Gelächters – verbirgt der Trinkende doch bei jedem Schluck sein Gesicht hinter einer grotesken dionysischen Maske.¹¹⁷ Das benutzte Geschirr spiegelte die humorvolle Atmosphäre eines Symposions auf vielfältige Weise und erlaubt so einen Einblick in die Lachkultur solcher Männergesellschaften.¹¹⁸

Dass Komik und Witze auch außerhalb des Symposions präsent waren, lässt sich beispielhaft anhand einer Aristoteles-Passage feststellen. Der Philosoph spricht sich in seinem Werk über

112 Hdt. 2, 173–174.

113 Plat. symp.; Xen. symp.

114 Siehe O’Higgins 2003, 103 f.; Mitchell 2009, 7.

115 Zum Symposion, Komos und ihrem Ausdruck in den Vasenbildern siehe grundlegend Lissarrague 1990b; Schäfer 1997; Heinemann 2016, 45–65.

116 So zu sehen im Tondo einer Kylix. St. Petersburg, State Hermitage Museum, Inv. Nr.: B 651; BAPD 203327; Abbildung: State Hermitage Museum, Online Collection:

<https://hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/!ut/p/z1/pVFNC4IwEP0rXjzCbiABPFLstOOMtepYTC5MDKBRAn5ktNNf39C7dabd036_t29BwBpEK696K63uWtm4mIuomKVpRMIMJ7OMjTGdLd7ZInt7QULhAwSIpt0CL6vePSpdAmdxWVY0Zh4jQeXRTci8OQo2HgkTWoeSIO2TvlU19mh3wA_S6EtRtUO8defDZdDVA3m2QwyY7xy1k1XXdFutZNPndS2VvQyREsLICPJHHIUr4x1L0c2LRy3cQcT3IKJpAPIVVzdYtd3ZONWW_cY8mxbz1fPCzf5Nn1eEyQ-xX05z_9H700mkTsuutdWnhfW_xHSIemP8mzI--ixgSMIRYhIHMU0iyJ-AL5OxUXM4GpOEslujxyf7r3rXXM38G1YclUk!/dz/d5/L2dBISEvZ0FBIS9nQSEh/?lng=de> (10.6.2020).

117 Das Konsumieren des dionysischen Rauschmittels erhält Ausdruck in der Maske des Gefäßes. Schäfer 1997, 46; Heinemann 2016, 53f. Zu den Augenschalen siehe ebenfalls Eisman 1972; Kunisch 1990; Steinhart 1995; Neer 2002; Hölscher 2014, sowie Kapitel II.1.; Kapitel III. 1.; Kapitel III. 3.

118 Siehe hierzu Schäfer 1997, 56–59; Mitchell 2009.

Politik¹¹⁹ für den Schutz der Jugend vor unanständigen Reden und derben Scherzen aus. Er fordert ein Verbot solcher Reden in der Anwesenheit von Kindern und ruft dazu auf, auch obszöne Bilder und Skulpturen nicht öffentlich sichtbar aufzustellen – als Ausnahme nennt er Tempelbezirke von Göttern, deren Kult solche Bilder und Handlungen zulässt, wenngleich er anmerkt, dass ein guter Bürger solche Kulte stellvertretend für seine Frau und Kinder ausüben sollte. Er möchte zudem Kindern die Teilnahme an den obszönen Komödienaufführungen verbieten – erst wenn diese alt genug sind, um an einem Symposion zu lagern und zu trinken, wird die Erziehung sie auf die anzüglichen Scherze und deren Wirkung vorbereitet und (hoffentlich) immunisiert haben.

Wir können nicht davon ausgehen, dass alle Mitbürger Aristoteles' Ansichten teilten, die Textstelle verrät jedoch einiges über die Lachkultur im klassischen Athen. Späße und Obszönitäten waren in verschiedenen Medien präsent und für eine breite Öffentlichkeit allen Alters erlebbar. Aristoteles nimmt dabei explizit auf unangebrachte Bilder Bezug, die durchaus in einem öffentlichen Rahmen als Weihgeschenke sichtbar waren. Hier lässt sich an die zahlreichen obszönen und humorvollen Szenen auf Bildkeramik denken. An das zügellose Treiben der Satyrn, an das Klischee der trunksüchtigen und faulen Ehefrau, an die Ausschreitungen junger Komasten. Die Darstellungen von Klischees, Rollenbildern, komischen und obszönen Situationen waren nichts Heimliches, das allein in einer stillen Kammer konsumiert wurde. Die Gefäße waren für die Gemeinschaft bei Symposien oder im Heiligtum sichtbar. Sie sind als Teil des öffentlichen Diskurses einer Gesellschaft zu verstehen und eine signifikante Quelle der griechischen Lachkultur. Die Stereotypen und Rollenbilder, die hier aufs Korn genommen werden, sind ebenfalls Thema in weiteren Medien, die Aristoteles anspricht. Zum performativen Medium gehören die Iamben, obszöne und komische Gedichte, die im Rahmen von Kultfeiern für Dionysos und Demeter aufgeführt wurden. Die attische Komödie hatte die Verspottung zu einer Kunstform erhoben und bei den Satyrspielen konnte man Zeuge von allerhand Unsittlichkeiten werden. Obszöne Schmähreden und Lieder waren ebenfalls Teil der dionysischen Prozessionen und einiger Demeterkulte.¹²⁰ Die verschiedenen Kultfeiern sollen an anderer Stelle genauer beleuchtet werden, da jedoch das Phänomen der Aischrologie meiner Meinung nach für das Verständnis der attischen Lachkultur von zentraler Bedeutung ist, soll hier ein wenig vorgegriffen werden.

1. 1. b. Aischrologie – ein karnevalisches Phänomen

Der Begriff Aischrologie, der von Platon und Aristoteles neutral für obszöne Reden aller Art verwendet wurde, bezeichnet heute im wissenschaftlichen Diskurs allein die rituellen Verspottungen.¹²¹ Solche sanktionierten Verspottungen fanden regelmäßig bei dionysischen Festen

119 Aristot. pol. 4, 1336b.

120 Siehe Simon 1983, 35 f. 101–104; Rösler 1993; Dillon 2002, 109–127; O'Higgins 2003, 4–6; Kreiling 2010.

121 So z. B. bei Rösler 1993, 77; Brumfield 1996; O'Higgins 2003, 7–9; Kreiling 2010; Bierl 2013; Rosen 2015, 76 f.

und einzelnen Demeter-Kulten statt,¹²² gemeinsam ist den Feiern, dass sie eine Umkehrung der Normalität bedeuteten und zeitweilig nicht nur das öffentliche Leben, sondern sogar die eigene geschlechtsspezifische und soziale Identität außer Kraft setzen konnten.¹²³ Sie boten Freiheiten, an die innerhalb des Alltags kaum zu denken war – Nachbarn und Personen des öffentlichen Lebens konnten frei von Konsequenzen verspottet werden.¹²⁴ W. Rösler bezeichnet treffend den Charakter der Aischrologie als „Akte verbaler Aggression, gerichtet gegen einzelne oder gegen Gruppen mit der Tendenz zur Obszönität.“¹²⁵ Das Gelächter betrifft grundlegende Gegebenheiten des menschlichen Lebens und der sozialen Realität. Indem existenzielle Ängste verlacht werden, können diese ins Leben integriert und somit bejaht werden. Das befreiende Gelächter war in der attischen Gesellschaft deutlich in einen kultischen Kontext eingebettet. Der Götterkult legitimierte ein temporäres Fehlverhalten nicht nur, er forderte es auch heraus. Diese Gelächter evozierenden Rituale fungierten als eine Art Katalysator für die Gemeinschaft. Die sanktionierte, kontrollierte und fröhliche Transgression gesellschaftlicher Normen und Werte, das zeitweilige gemeinsame Ausleben von elementaren Trieben, trägt letztendlich dazu bei, die Werte und Identität einer Gemeinschaft zu festigen. Denn durch das kollektive Erlebnis dieses Kontrastes zur Realität können Stärke und Verbundenheit noch deutlicher in Erscheinung treten.¹²⁶

Es stellt sich nun die Frage, wer oder was zum Inhalt der Witze und zum Opfer des aischrologischen Gelächters wurde. Die alte Komödie bietet einen guten Einblick in die stereotypen Klischees der attischen Gesellschaft und kann als Referenz für die Inhalte der Reden dienen. Der Gegensatz der Geschlechter ist in zahlreichen Komödien des Aristoteles eine humoristische Grundidee – Frauen wurden dabei häufig in einem negativen Licht gezeigt. In Aristophanes' Komödie *Thesmophoriazusae* wollen die Frauen Euripides verurteilen, da er in seinen Theaterstücken schlecht über sie geredet hat. Das gleichnamige Demeterfest bietet den Frauen der Komödie einen Anlass, sich in einer eigenen kultischen „Ekklesia“ zu versammeln und ihrerseits über die Männer schlecht zu reden, wobei sie die angeprangerten negativen Klischees wiederum bekräftigen.¹²⁷ Als historische Quelle zeigt das Theaterstück die verschiedenen Ebenen der performativen Witzarbeit auf. Der Schauplatz der Geschichte ist ein reines Frauenfest für Demeter, das selbst aischrologische Performanzen beinhaltet.¹²⁸ Über die konkreten Rituale wird jedoch nichts verraten. Männern

122 Die karnevalesken Kultfeste sind in Kapitel III. 5. ausführlicher beschrieben.

123 So z. B. durch Cross-Dressing oder Satyrkostüme. Ausführlicher hierzu Csapo 1997, 262–264; Heinemann 2016, 362–366; siehe ebenfalls: Kapitel III. 5.

124 Vgl. u. a. Bachtin 1969; Kenner 1970; Rösler 1993; O'Higgins 2003, 30–32; Kreiling 2010; Rosen 2015, 71 f.

125 Rösler 1993, 76.

126 Vgl. Rösler 1993, 79; Teuber 1993, 185 f.; Bierl 2001; Kreiling 2010, 82 f.; Bierl 2013; Isler-Kerényi 2015, 2–4.

127 Wie W. Rösler deutlich macht, sind schlechtes Reden und Aischrologie die Leit motive in Aristophanes' Stück.

Rösler 1993, 77–79. Vgl. ebenfalls Dillon 2002, 108–120; O'Higgins 2003, 150–160.

128 R. Chlup betont, dass die obszönen Reden und Performanzen einen zentralen Bestandteil des Fruchtbarkeitsfestes ausmachen und die Schaffenskraft evozieren sollen. Zudem feierte das Fest die eheliche Verbindung und die Prosperität des Oikos. Die Rituale kanalisieren zudem die Gefahren, die von den Frauen ausgehen und machen sie unschädlich. Siehe Chlup 2007.

(Aristophanes sicherlich einbegriffen) waren die Vorgänge beim dreitägigen Fest ein unbekanntes Mysterium. Dass es um obszöne Reden ging, war jedoch bekannt – das Fest ist also ein perfektes Setting für spottende Frauen. Die weiblichen Charaktere sind Verkörperungen verschiedener Klischees, so tritt die trunksüchtige Frau mit einem Weinschlauch auf, den sie als Säugling auszugeben versucht. Neben den Frauen wird der „Gegner“ Euripides – eine zeitgenössische Figur des öffentlichen Lebens – parodiert. Auch der tollpatschige Alte, der sich als Frau verkleidet in die Versammlung einschleichen soll, wird verlacht. Umkehrungen und Verzerrungen der Realität, Karikatur und Parodie, das Absurde und Obszönitäten sind demnach ebenfalls bei Aristophanes als zentrale Elemente der Witzarbeit zu erkennen.¹²⁹

Auch in Iamben lassen sich stereotype Geschlechterbilder feststellen.¹³⁰ Der sog. Weiberiambus des Semonides bietet hierfür ein gutes Beispiel aus den Anfängen der Tradition – er ist im 7. Jh. v. Chr. entstanden und als Zitat in einem spätantiken Text überliefert.¹³¹ Es werden verschiedene Arten von Frauen vorgestellt, die mittels Verhaltensparallelen aus der Tierwelt und Elementen als großes Übel für deren Ehemänner beschrieben werden. Die Schweine-Frau ist faul und unordentlich, die Stuten-Frau kümmert sich nur um ihr Äußeres, die Wiesel-Frau stiehlt heimlich Opfergaben, die Meer-Frau ist aufbrausend und launisch. Lediglich die liebende Bienen-Frau, die sich nicht am erotischen Klatsch der restlichen Frauen beteiligt, kommt dabei gut weg. Die letztgenannte zeigt eine Verbindung zu Demeter auf, sie sorgt für reiche Ernte und ist auch selbst fruchtbar. Die Biene ist der Inbegriff der kinderreichen Ehefrau, sie lebt im Bienenstock, produziert Honig und Nachkommen.¹³²

Es ist äußerst naheliegend, dass sich die Aischrologie der Kultfeste ähnlicher Stereotypen bedienten. Daneben bestanden die Reden und Lieder vermutlich aus sexuellen Anspielungen und wurden performativ durch satyrhaftes Treiben und das Hantieren mit Phalloi ergänzt. Historische Transkripte solcher Reden sind nicht erhalten, dennoch kann auch hier ein Blick in die derben, sexuellen Scherze und erotischen Performanzen der alten Komödie weiterhelfen. Sexualität und der Sexualakt werden öffentlich thematisiert und zur Ursache von Gelächter.¹³³ Die ambivalenten Prinzipien von Erhöhung und Erniedrigung, die nach B. Teuber einen wesentlichen Bestandteil von karnevalesken Ritualen darstellen, sind bei der Aischrologie ebenfalls zu erwarten. Schließlich ist die obszöne Zurschaustellung des grotesken Körpers ein zentrales Element der Aischrologie – sind doch die großen, bemalten und mit Flügeln ausgestatteten Phalloi im karnevalesken Spektakel

129 Siehe hierzu Flashar 1996.

130 Kreiling 2010, 81 f. Zur Gattung der Iamben mit Fokus auf Geschlechterrollen siehe O'Higgins 2003, 58–97.

131 Semon. Fr. 6, Fr. 7. Eine Analyse des Iambus bieten Lloyd-Jones 1975; O'Higgins 2003, 78–82.

132 Siehe hierzu O'Higgins 2003, 81–82.

133 Vgl. hierzu Flashar 1996; O'Higgins 2003, 98–144; Rosen 2015, 77.

allgegenwärtig. Der Körper wird auf sein Sexualorgan und dadurch gleichzeitig auf seine animalische und schöpferische Natur reduziert.¹³⁴

1. 2. Visueller Humor, Bildwitze und Phallosvögel

Zuletzt beschäftigte sich A. Mitchell intensiv mit humorvollen Darstellungen auf attischer Keramik, seine 2009 erschienene Publikation¹³⁵ bietet ein grundlegendes Corpus für die Auseinandersetzung mit visuellem Humor.¹³⁶ Dabei erarbeitete er verschiedene Mechanismen und Genres der Bildwitze auf attischer Keramik, die ich hier für meine Analyse der Phallosbilder adaptiert habe.

Als grundlegender Mechanismus von performativen Witzen wird in den Komödien des Aristophanes häufig das Überraschungsmoment genutzt, um das Publikum zu schockieren und zu amüsieren. Oft geht dies mit der Abwertung von Personen oder Situationen einher. Im rein visuellen Medium der Vasenmalerei kann der Maler durch kleine Veränderungen erwarteter Bildelemente in geläufigen Bildszenen einen witzigen Überraschungseffekt beim Betrachter evozieren. Die Unstimmigkeit kann sich auch auf das gesamte Gefäß beziehen – wenn Figuren mit den Henkeln des Gefäßes interagieren¹³⁷. Schließlich kann das Element der Überraschung auch beim aktiven Gebrauch des Gefäßes auftreten. So erscheint nach dem Genuss des Weines langsam das Tondobild der Schale und der Trinker erblickt einen jungen Komasten, der sich nach zu viel Alkoholkonsum erbricht.¹³⁸

Zweideutigkeiten und Wortspiele sind ebenfalls in Bezug auf visuelle Witze relevant. Die Sehgewohnheiten der Betrachter spielen dabei eine große Rolle. Angewandt auf Vasenbilder sind sie ebenfalls als Transgression von Bildkonventionen sichtbar. Als Beispiel lässt sich die Darstellung auf einer schwarzfigurigen Olpe¹³⁹ des dritten Viertels des 6. Jhs. (Abb. 4) anführen. Das Gefäß verfügt über große Augen, wird also selbst als Körper verlebendigt. Zwischen den Augen ist Dionysos in einem reich verzierten Gewand dargestellt. Zwei Satyrn sind antithetisch angeordnet und schultern die Augen genau so, als ob sie Weinschläuche wären. Das Gefäß ist voll von überraschenden Momenten und Zweideutigkeiten.¹⁴⁰

134 Teuber 1993, 185–187.

135 Mitchell 2009.

136 Grundlegende Überlegungen zu Themen, Mechanismen und Erzählstrukturen des Komischen finden sich bei Wannagat 2015, 5–30, 284–287. Mit den humoristischen Szenen auf Vasenbildern als Zeugnisse der Lachkultur aus dem Blickwinkel der Symposionsgesellschaft beschäftigte sich ebenfalls Schäfer 1997, 56–61.

137 So stoßen sich von den Henkeln der Kylix (A6) zwei Satyrn für einen Purzelbaum ab.

138 Zu dem Phänomen des „Versteckens“ der Bilder, dass auch ein „Entdecken“ des Betrachters ist, siehe zuletzt Reinhardt 2019. So zu sehen im Tondo einer Kylix: Würzburg, Universität, Martin von Wagner Mus., Inv. Nr.: 479; BAPD 203930; Abbildung: Marcadé 1962, 80.

139 Berkeley, Phoebe Apperson Hearst Museum of Anthropology, Inv. Nr.: 8.3379; BAPD 320471; Abbildung: Phoebe Apperson Hearst Museum Online Collection: <<https://portal.hearstmuseum.berkeley.edu/catalog/0ba14cdb-219a-4254-91a1-439d9b310998>> (10.6.2020).

140 Siehe Mitchell 2009, 30 f.

Daneben sind Parodie und Karikatur weitere Genres, die sowohl in performativen Medien – wie dem Theater – als auch in visuellen Medien – wie der Vasenmalerei – auftreten können. In Vasenbildern sind Parodien häufig in Form von Satyrn präsent, die den Topos des Bürgers imitieren.¹⁴¹ So sind auf einer Kylix¹⁴² der zweiten Hälfte des 5. Jhs. Satyrn in Mantel und mit Bürgerstock in Szene gesetzt. Auch für die Karikatur, also die groteske oder irrsinnige Repräsentation von Personen oder Dingen durch die Überzeichnung ihrer charakteristischsten Merkmale, lassen sich Beispiele auf attischen Gefäßen finden.¹⁴³ Im Bildfeld einer Olpe¹⁴⁴ aus der Mitte des 5. Jhs. wird ein junger Komast karikiert. Der Rede eines Fuchses lauscht ein als Aisop verstandener, deutlich überzeichneter alter Mann im Tondo einer ebenfalls um 450 v. Chr. entstandenen Kylix¹⁴⁵.

Phallosvögel fehlen in A. Mitchells Analyse nicht, jedoch handelt er die Darstellungen recht kurz unter der Überschrift „Erotic Thoughts, Dildoes, and some Flying Penises“ als witzige, erotische Bilder ab, die sich vor allem über die Sexbesessenheit von Frauen lustig machen, oder ein Ritual wie die Phallegoria parodieren.¹⁴⁶ Über den witzigen Charakter dieser Darstellungen ist sich die Forschung einig, häufig wird jedoch nicht im Detail ausgeführt, welche Mechanismen die Produzenten einsetzten, um Gelächter beim Rezipienten zu evozieren. Im Folgenden werde ich daher die verschiedenen humoristischen Strategien der Darstellungen und die Inszenierung des Phallosvogels, der auf unterschiedliche Art und Weise Gelächter provozieren konnte, genauer beleuchten.

1. 2. a. Überraschende Bilder

Als ein zentrales Element der visuellen Witze kann, wie bereits erwähnt, das Element der Überraschung verstanden werden – ein unerwartetes Bild resultiert in Gelächter.¹⁴⁷ Ähnlich der Figur des Hermaphroditen, der in der hellenistischen Rundplastik¹⁴⁸ des Öfteren für schmunzelnde Überraschungen sorgt, ist auch der Phallosvogel als ein überraschendes und obszönes Mischwesen ein Gelächter evozierendes Tier. Ein überraschend-komisches Element haftet also jeder Darstellung eines Phallosvogels an. Dies ist also beim Betrachten der Bilder stets im Hinterkopf zu behalten, die komischen Referenzen sind damit jedoch nicht ausgeschöpft.

141 Siehe Mitchell 2009, 31–33; Wannagat 2015, 19–22; Heinemann 2016, 387–425.

142 Ruvo, Museo Jatta, Inv. Nr.: 1442; BAPD 217123; Abbildung: Beazley Archive:

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/0DA9E243-6D27-457B-9D9D-342D15046FAC>> (10.6.2020).

143 Siehe hierzu Mitchell 2009, 34.

144 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum, Inv. Nr.: ZV1475; BAPD 16395; Abbildung: Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D9D822C0-8EBA-4A15-AEFF-E53AABD773B2>> (10.6.2020).

145 Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr.: 16552; BAPD 211120; Abbildung: Cohen 2000, 138, Abb. 5.1.

146 Siehe Mitchell 2009, 78–81.

147 Vgl. Süß 1969, 9 f.; Mitchell 2009, 29 f.

148 In diesem Zusammenhang ist Rundplastik wörtlich zu verstehen, denn das tatsächliche Geschlecht der schönen Frau wird erst beim Umschreiten der Figur ersichtlich.

Hier lassen sich auch die anderen Phalloslebewesen, die attische Bildkeramik bevölkern, anschließen.¹⁴⁹ So sind im Tondo einer schwarzfigurigen Kylix (**B2**) des dritten Viertel des 6. Jhs. übereinander ein Delphin, ein seltsam anmutendes, flötenspielendes Mischwesen aus Fischkörper mit menschlichen Armen und zuletzt ein Phallosfisch zu sehen. Nach F. Lissarague wird hier die Metapher des musikliebenden Delphins visualisiert. Schwimmend im weinroten Meer (οἶνον πόντος)¹⁵⁰ am Grund des Trinkgefäßes mutiert der Delphin selbst zum Musikanten, seine Verwandlung gipfelt im erotisierten Phalloswesen.¹⁵¹

Auf einem rotfigurigen Skyphos (**B3**) des frühen 5. Jhs., muss der Betrachter das Gefäß bewegen, um überrascht zu werden. Auf einer Seite ist ein grasender Hengst zu sehen, der vor einem Becken steht. Dreht man das Gefäß, um mehr von der Szene zu erkennen, kommt auf der gegenüberliegenden Seite des Beckens ein Phallospferd zum Vorschein. Der Phallos sitzt hier als langer Kopf und Hals auf einem Pferdekörper, den ich aufgrund der fehlenden Geschlechtsteile als Stute verstehen möchte. Das mit einer Kalos-Inschrift versehene Becken ruft Bilder von sich waschenden jungen Männern und Frauen in Erinnerung. Die phantastische und wilde Natur, die durch das gegensätzliche Pferdepaar evoziert wird, kann auch als komische Metapher für die attische Jugend und deren ungestümes Verhalten verstanden werden.¹⁵²

Im Zusammenhang mit der überraschend fruchtbaren Natur sind auch die wie Pflanzen emporwachsenden Phalloi einer Pelike (**D23**) aus der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. zu sehen, die von einer Frau gepflegt werden. Die absurde Szene lässt ebenso an die erotisch-sexuellen Zweideutigkeiten und Metaphern der Pflanzenwelt denken.¹⁵³

Schließlich bezieht eine von Oltos bemalte Augenschale (**D3**) des späten 6. Jhs. den Betrachter noch unmittelbarer in den Witz ein. Bei jedem Schluck wird das Gesicht des Trinkers nicht nur durch große maskenhafte Augen ersetzt, sondern erhält auch einen Phallos als Nase – der Komast wird so selbst zum überraschenden Mischwesen.

Unsinn und Absurdität, die nach S. Freud wichtige Elemente der Witzararbeit darstellen, kommen auch bei den eben erwähnten Vasenbildern und ihrer Inszenierung zum Tragen. Der Phallosvogel ist nämlich kein häufig dargestelltes Wesen, das Gros der figürlich bemalten Keramik kommt ohne solche Kreaturen aus. Dennoch haben die wenigen bekannten Stücke eine größere humoristische

149 Auf einem korinthischen Kolonettenkrater (**B1**) des späten 6. Jhs. muss der Betrachter genauer hinsehen, um den Witz zu erfassen – als Dekor eines Schildes versteckt sich hier ein Phallos-Mann.

150 Der homerische Begriff verbindet Wein (οἶνος) mit Auge (ὄψ) und kann nicht akkurat ins Deutsche übersetzt werden. Da mit diesem Terminus häufig das aufgewühlte, stürmische Meer beschrieben wird, kann man vielleicht in Verbindung mit der berausenden und wilden Wirkung des Weines an Formulierungen wie „weintrunken“, oder „tief ins Weinglas blicken“ denken.

151 Siehe Lissarague 1990b, 119 f. F. Lissarague spricht den Phallosfisch jedoch als kleineren Delphin an.

152 Vgl. hierzu die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 125 f. 139. Die Autorinnen verweisen hierbei auf das Pferd als Statussymbol der Aristokratie und auf die sexuelle Konnotation des Reitens.

153 Sánchez 2013, 46–49. Siehe hierzu ausführlicher Kapitel III. 4.

Spannweite als bloß ihre überraschende Gestalt und Gestaltung und verdienen einen intensiveren Blick. Als humoristische Begleiter oder lustige (Lust-)Objekte treten sie in verschiedenen Szenen auf und unterstreichen so die Pointe des Bildwitzes.

1. 2. b. Ein dionysischer Begleiter der Satyrn

Die Funktion des Narren oder Clowns übernimmt in der humoristischen Bildwelt der Archaik und Klassik die Figur des Satyrs. Ähnlich wie der Phallosvogel ist er ein Mischwesen – Schweif und Ohren verleihen dem Satyr eselhafte Züge – und an sich bereits eine komische Kreatur.¹⁵⁴

Satyrn können auf den Gefäßen als dionysisches Gefolge – in Anwesenheit des Gottes, aber auch ohne diesen – auftreten. So sind die wilden Kreaturen ein angebrachtes Hochzeitsgeleit für Ariadne und Dionysos, oder sie begleiten Hephaistos in den Olymp. Als Krieger gerüstet können sie jedoch auch mutig in die Rolle eines attischen Hopliten schlüpfen. Der exzessive Weingenuss und dessen Folgen sind für die Satyrn charakteristisch. Trinkende und betrunken tanzende Satyrn sind ein beliebtes Sujet der Vasenmaler und in ganz unterschiedlichen Qualitäten in der attischen Bilderwelt vorhanden.¹⁵⁵

Ausgelassen geht es auf den Gefäßen, die Satyrn gemeinsam mit Phallosvögeln zeigen, zu.¹⁵⁶ So ist auf einer Kylix (A6) des späten 6. Jhs. auf einer Gefäßseite ein wilder Thiasos von Satyrn zu sehen, sie musizieren, tanzen ausgelassen und stehen sogar Kopf, das Zentrum bildet ein Satyr, der auf einem großen Phallosvogel reitet. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen Komos junger Männer – auch sie tanzen und trinken, wenngleich nicht ganz so zügellos. Im Tondo ist ebenfalls ein reitender Satyr zu sehen, diesmal ist das komische Reittier jedoch ein Weinschlauch und kein phallischer Gefährte. Eine ähnliche, jedoch verkürzte Szene ist auf einer Oinochoe (A20) des späten 5. Jhs. zu sehen – durch das Bildfeld reitet ein vergnügter Satyr auf einem Phallosvogel. Die friedvollen, dionysischen Szenen, die Satyrn zusammen mit Phallosvögeln als idyllische Parallelgesellschaft inszenieren, werde ich an späterer Stelle ausführlicher beleuchten. Wenngleich auch diese Szenen einer gewissen Komik nicht entbehren, da die Vasenmaler gewissermaßen die eigene, erlebbare Umwelt verzerrt widerspiegeln, steht der Witz nicht im Zentrum dieser Darstellungen. Dennoch pointiert die Anwesenheit des phallischen Reittiers den sexbesessenen Charakter der Satyrn, der seinerseits Anlass für Gelächter geben kann. Ihre zügellose Natur, die sich in ithyphallischem Auftreten äußert, veranlasst die Satyrn, sich in eindeutiger Absicht an schlafende Mänaden heranzuschleichen. Vor ihrem sexuellen Verlangen ist nichts und niemand sicher. Neben jungen

154 Zu der Figur des Satyrs und dessen Bildkontexten siehe Lissarrague 1990a; Heinemann 2000; Isler-Kerényi 2004; Mitchell 2009, 150–234; Sánchez 2013, 68–81; Isler-Kerényi 2015, 40–68; Heinemann 2016, 205–210.

155 Vgl. Heinemann 2000; Mitchell 2009, 158–160.

156 Vgl. hierzu die Analyse der folgenden Vasenbilder bei Wöhner – Hertzner 2019, 140. Das Reiten auf dem Phallosvogel betont das sexuelle Verlangen des Satyrns.

Frauen sind es Tiere, Gefäße oder andere Satyrn, die in ihr exzessives Treiben miteinbezogen werden.¹⁵⁷

Das betrunkene und völlig ungehemmte Ausleben ihrer Triebe ist ein beliebtes Bildthema und evoziert Gelächter über die ekstatischen Zustände. Es ist nicht zu vergessen, dass ähnliche Szenen für die Produzenten und Besitzer der Gefäße auch „live“ im Theater und den dionysischen Prozessionen erlebt werden konnten. Schauspieler schlüpften dort in ithyphallische Hosen und in die Rolle der Satyrn.¹⁵⁸ Als eindeutiger Reflex auf Satyrspiele sind Vasenmalereien zu verstehen, die nicht Satyrn, sondern eben kostümierte Männer zeigen.¹⁵⁹ Die Verbindung von Satyrn und Schauspielern wird auch auf einer Kylix (**D1**) aus der Mitte des 6. Jhs. thematisiert, die ich an späterer Stelle ausführlicher besprechen werde.¹⁶⁰ Die beiden Gefäßseiten zeigen fast deckungsgleiche Szenen, Männer tragen auf ihren Schultern ein großes Gestell, auf dem je ein riesiger Phallos angebracht ist. Einmal ist es ein Satyr, der den Phallos – wie in den zuvor erwähnten Stücken mit den großen Phallosvögeln – reitet. Auf der gegenüberliegenden Seite übernimmt diese Aufgabe jedoch ein dickbäuchiger Komödienspieler – wer hier wen parodierte ist nicht zu sagen und für die humoristische Wirkung wohl auch nicht relevant. Der Phallos ist hier ganz und gar ein Utensil, um eine komische Situation zu generieren.¹⁶¹

An dieser Stelle lassen sich Darstellungen anschließen, die Satyrn mit Phallosstäben statt Speeren oder den üblichen Thyrsos zeigen.¹⁶² Auf einem Skyphos (**E10**) des zweiten Viertels des 5. Jhs. kämpft Dionysos bewaffnet mit Thyrsos und Kantharos erfolgreich gegen einen Giganten, auf der gegenüberliegenden Seite kommen ihm Satyrn zur Hilfe, zwei ziehen einen Streitwagen, auf dem ein weiterer gerüstet mit Schild und einem speergleichen Phallos mit Auge zum Angriff bereit ist. Ähnlich ausgestattet hat sich ebenfalls ein Satyr auf einem weiteren Skyphos (**E6**) des frühen 5. Jhs.

157 Interessanterweise gibt es nur wenige Bilder, die Satyrn einen artifiziellen Phallos haltend zeigen. Dabei unterscheiden sich die Phalloi in ihren Proportionen und ihrer Handhabung deutlich von jenen, die von Frauen gehalten werden. Die Phalloi der Satyrn verfügen stets über einen langen, schmalen Schaft und sind häufig als Waffe inszeniert (**D15**, **E1**, **E6**, **E7**, **E10**). Lediglich die etruskische Darstellung eines Thiasos (**D7**) zeigt einen oilibosartigen Phallos in der Hand eines Satyrn. Auf dem im letzten Viertel des 4. Jhs. entstandenen apulischen Glockenkrater (**D24**) ist ein kleiner Phallos Teil des gefüllten Opferkorbes eines Satyrs. Dennoch ist der eigene Phallos, wie C. Sánchez betont, das Lieblingsspielzeug der verspielten Satyrs. Sánchez 2013, 70 f. Siehe hierzu ebenfalls Lissarrague 1990a.

158 Kreiling 2010, 79–82. C. Isler-Kerényi merkt an, dass sich das vermehrte Auftreten der Satyrn auf den Gefäßen in der Spätarchaik und Frühklassik mit der Einführung der Satyrspiele um 500 v. Chr. und den an Bedeutung gewinnenden theatralischen Agonen der Dionysien verbinden lässt. Isler-Kerényi 2015, 65 f.

159 So zu sehen auf einem Kelchkrater: Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia; Inv. Nr.: / BAPD 13689; Abbildung: Oakley – Palagia 1997, 304, Abb. 8. Satyrspieler mit phallischen Schildzeichen sind auf Fragmenten einer Ampora (**C2**) des frühen 5. Jhs. zu erkennen.

160 Siehe Kapitel III. 5.

161 Zu den sog. Dickbauchtänzern siehe grundlegend Meyer 2002; Wannagat 2015, 34–41. Vgl. hierzu Kreiling 2010, 82 Anm. 33; Sánchez 2013, 79 f.

162 Siehe hierzu Lissarrague 1990a, 58–59; Heinemann 2000, 328 f.; Mitchell 2009, 174 f. Anm. 107. N. Wöhner und J. Hertzner verstehen die Phalloi, seien es Speere, Schild- oder Wagenzeichen, als Verweise auf die körperlichen Qualitäten der Satyrn. Das triebhafte Gebaren drückt sich bei kriegerischen Satyrn durch die Beigabe solcher Objekte als Waffen aus. Wöhner – Hertzner 2019, 129.

Leopardenfell und Phallosspeer sind eine angemessene Verteidigung gegen den orientalischen Krieger der gegenüberliegenden Gefäßseite.¹⁶³ Der Phallos ist in diesen Fällen ebenfalls als unerwartetes Utensil der Satyrn witzig in Szene gesetzt.

Satyrn sind in den Bildern meist als Lüstlinge oder Betrunkene charakterisiert, dennoch haftet ihnen kaum grundlegend Negatives an. Sie sind ebenso verspielt und schelmisch und offenbaren dadurch ihre Menschlichkeit. Sie bieten also viel Angriffsfläche für Gelächter, das in einem einzigartigen Stück von einem Phallosvogel provoziert wird. Der Skyphos (A19) aus der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. zeigt einen Satyr, der nichts Böses ahnend seine Arme in den Rücken gestemmt hat. Unbemerkt hat sich ein kleiner Phallosvogel hinter ihn gestellt und ist soeben im Begriff, das vorgestreckte Hinterteil des Satyrs anzuspucken. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt einen größer dargestellten spuckenden Phallosvogel in ähnlicher Haltung, nur hat er diesmal imponierend seine Flügel ausgebreitet und seine Testikel einer geschwellenen Brust gleich vorgestreckt. Im Zusammenspiel der beiden Seiten erschließt sich der Fokus auf den Phallosvogel. Er ist hier nicht ein groteskes Reittier, sondern selbst der schelmische Akteur, der Gelächter hervorruft. Der Satyr ist in diesem Fall eine ahnungslose Projektionsfläche und das Opfer seiner obszönen Attacke. Das „Close-up“ zeigt den schelmischen Gesellen im stolzen Gehabe eines paarungswilligen Hahnes, seine lebensspendenden Säfte speiend, die bei dem Satyr der anderen Seite wohl verschwendet und nutzlos sind.¹⁶⁴

1. 2. c. Ein lüsterner Gefährte sexbesessener Frauen

Der Großteil der in dieser Arbeit behandelten Vasenbilder zeigt Frauen, die mit dem verlebendigten Phallos interagieren. Es ist daher naheliegend, einen Blick in den Bereich der Vorurteile und Stereotypen der attischen Gesellschaft zu werfen. Stereotype Rollenbilder und Klischees von Frauen wurden nicht nur in den Komödien und Iamben, sondern auch in der attischen Vasenmalerei thematisiert.¹⁶⁵

163 Eine ähnliche Szene zeigt ebenfalls ein rotfiguriger Kolonettenkrater (E1) des frühen 5. Jhs., auf der anderen Seite des Gefäßes steht dem Satyr jedoch kein Krieger, sondern ein junger, tanzender Komast gegenüber. Eine verwandte Szene kann man im Bildfeld einer Amphora (D15) des frühen 5. Jhs. entdecken. Hier ist ein Satyr zu sehen, der einen Phallosstab mit Auge in die Höhe hält. Auf der gegenüberliegenden Seite hat ein Satyr ein Satyrkind auf seine Schultern gehoben, vielleicht um dem Kleinen eine bessere Aussicht auf das Geschehen zu ermöglichen. Satyrn schmücken gemeinsam mit Mänaden und einem Esel die Bildfelder einer Kylix (E2) des frühen 5. Jhs. Hier schwingen sie statt dem üblichen Thyrsos einen Phallosstab. Schließlich zeigt der Tondo einer ansonsten undekorierten Kylix (E7), die ebenfalls im frühen 5. Jh. entstanden ist, einen tanzenden Satyr, der bekränzt und mit einem Fell bekleidet einen langen Phallosstab hält. Die Testikel des Phallos reichen über den Bildfeldrand hinaus.

164 N. Wöhner und J. Hertzner verstehen die Szene nicht als Bildwitz, sondern Darstellung einer sexuellen Handlung. „Durch seinen angehobenen Schweif signalisiert der Satyr dem Phallosvogel sein sexuelles Interesse.“ Wöhner – Hertzner 2019, 138.

165 A. Mitchell thematisiert die verschiedenen Klischees von Frauen ausführlich, auch einige Vasenbilder mit Phallosvögeln sind in diesem Zusammenhang angeführt. Die Analyse von literarischen Quellen zu den Frauenklischees und dem Humor der Klassik lässt L. O'Higgins zu einem ähnlichen Ergebnis kommen. Anhand der literarischen Quellen lässt sich feststellen, dass vor allem Standesunterschiede – die Flötenspielerin und das anständige Mädchen – behandelt werden. Faule, trunksüchtige, sexsüchtige und alte Frauen waren ebenfalls häufig

Besonders häufig wird in den Bildern das Klischee der Trunksüchtigen bedient. Auf einem Skyphos¹⁶⁶ (Abb. 5.1, 5.2) aus der Mitte des 5. Jhs. ist eine Frau zu sehen, die stehend einen großen Schluck aus einem Trinkgefäß nimmt. Hinter ihr ist eine Dienerfigur, voll bepackt mit Kanne, Weinschlauch und um den Rücken geschnalltem Korb, dargestellt. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt eine unübliche Szene – einen leblosen Innenraum ohne Akteure. Kisten und Gefäße sind dort gestapelt und aufgehängt, ein Kottabosständer steht am Bildrand und in der Mitte ist ein vergittertes Fenster zu sehen. Im Zusammenspiel der beiden Bilder erkennt der Betrachter eine witzige Episode: Die trunksüchtige Ehefrau bedient sich am Vorrat des Oikos. Sie konsumiert den Wein jedoch nicht wie die Männer im geselligen Beisammensein der Symposions, sondern allein und unterwegs. Ausgelassen trinkende und feiernde junge Frauen blicken den Betrachter auf einem Psykter¹⁶⁷ (Abb. 6) des späten 6. Jhs. an. Wenn das Gefäß richtig in Szene gesetzt ist – also in einem großen Wasserbecken –, hat es den Anschein, als ob die nackten, schönen Frauen auf schwimmenden Klinen lagern. Sekleine bläst den Doppelaulos, die übrigen drei haben jeweils zwei Trinkgefäße, aus denen sie trinken und mit denen sie Kottabos spielen. An Hals, Oberschenkeln und Armen tragen sie kleine Amulette, sie sind mit Ohrringen, Sakkoi, Diademen und Kränzen geschmückt. Der Vasenmaler Euphronios inszeniert die Frauen als erotisch und trinkfreudig, dies macht sie zum komischen Gegenstück der jungen Symposiasten.¹⁶⁸

Auch auf einer um 490 v. Chr. entstandenen Amphora (**D16**) wird das Klischee der trunksüchtigen Frauen bedient. Zwei nackte Frauen sind sichtlich betrunken und müssen sich bereits aneinander festhalten, um vorwärtszukommen. In ihren Händen halten sie Trink- und Schankgefäße, die ihren trunkenen Zustand betonen. Die gegenüberliegende Seite zeigt ein weiteres weibliches Klischee auf – die phallosbesessene Frau. Hier ist eine einzelne nackte Frau dargestellt, die einen langen, beäugten Phallos in den Händen hält. Der Vasenmaler setzt auf diesem Gefäß zwei zentrale Stereotypen miteinander gekonnt in Verbindung – die Trunk- und die Sexsucht der Frauen.

Dieses Klischee der sexbesessenen, jungen Frauen kann auf einigen Vasenbildern, die Phalloi oder Phallosvögel zeigen, beobachtet werden. Im Tondo einer sonst undekorierten Kylix (**D18**) aus dem beginnenden 5. Jh. ist eine junge nackte Frau zu sehen. Mit Sakkos und Kranz geschmückt hält sie zwei Phalloi in den Händen. Eine ähnliche Szene ist im Tondo einer Kylix (**D10**) aus dem

als stereotype Rollen auf der Theaterbühne zu sehen. Vgl. O'Higgins 2003, 98–172; Mitchell 2009, 62–81; Mitchell 2015.

166 Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr.: 86.AE.265; BAPD 10146; Abbildung: The J. Paul Getty Museum Online Collection: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/12040/unknown-maker-attic-red-figure-skyphos-greek-attic-460-450-bc/>> (10.6.2020).

167 St. Petersburg, State Hermitage Museum, Inv. Nr.: ST1670; BAPD 200078; Abbildung: Dierichs 2008, 61, Abb. 44A-D.

168 Eine ausführliche Analyse des Gefäßes bietet Glazebrook 2012. Sie versteht die erotischen Frauen als humorvolles Klischee, das die männlichen Symposiasten unterhalten sollte.

ausgehenden 6. Jh. zu beobachten.¹⁶⁹ Während diese Frauen die Phalloi lediglich zu schwingen scheinen, gehen Frauen auf anderen Gefäßen einen Schritt weiter. Im Tondo einer Kylix (**D4**) des späten 6. Jhs. hat Epiketos eine junge, nackte Frau abgebildet, die über einem Gefäß stehend zwei Phalloi zu ihrer Vagina führt.¹⁷⁰ Dieses „Benutzen“ des verlebendigten Phallos ist in den Bildern allein den Frauen vorbehalten. Solche lustvoll agierenden Frauen sind auf einer Vielzahl von Gefäßen zu beobachten und sind im folgenden Kapitel unter dem Blickpunkt der Erotik ausführlicher behandelt. Anlass für Gelächter können die sexbesessenen Frauen in jedem Fall bieten. Der Akt der Selbstbefriedigung wird zu einem grotesk-komischen Schauspiel im Tondo des Gefäßes, das der Wein beim Trinken erst allmählich freigibt. Die jungen, schönen Frauen werden in diesen Vasenbildern als phallosbesessen und lüstern inszeniert – die Phalloi sind dabei reines Objekt ihrer Begierde.

Es lassen sich an dieser Stelle weitere Darstellungen anschließen, die den Phallos nicht bloß als Lust-Objekt, sondern als involviertes, handlungsfähiges Subjekt gemeinsam mit erotisierten Frauen zeigen. Auf einer Ende des 6. Jhs. entstandenen Kylix (**A4**) sind zwei nackte Phalloi-schwingende Frauen zu sehen. In ihrer Mitte steht ein großer Phallosvogel, von dem jedoch nur der Kopf und das Schweifende erhalten sind, die Phalloi im Hintergrund schaffen eine erotische Atmosphäre. Auf der gegenüberliegenden Seite sind junge Frauen zum Bad um ein Becken versammelt. Auf einem Tondofragment einer Kylix (**A7**) des ausgehenden 6. Jhs. ist ebenfalls eine nackte Frau zu sehen, sie trägt – ähnlich den männlichen Komasten – einen kurzen Mantel. Auf ihrem ausgestreckten linken Arm ist ein kleiner Phallosvogel dargestellt. Er hat seine Flügel ausgebreitet, klettert ihren Arm entlang und küsst die Frau auf den Mund. Hier lässt sich die Darstellung auf einer Lekythos (**C4**) aus dem 2. Viertel des 5. Jhs. einreihen. Eine nackte Frau ist im Profil auf allen Vieren zu sehen, von links nähert sich ein kleiner fliegender Phallos ihrem Hinterteil. Der Phallos ist in diesen Bildern also kein lebloses Lust-Objekt, sondern ein aktiver Teilnehmer am grotesken Geschehen.¹⁷¹

Die Komik dieser Bilder liegt in den sexuellen Handlungen, die auch als visuelles Pendant zur Aischrologie verstanden werden können.¹⁷² Die Frauen werden dabei jedoch nicht als hässliche,

169 Hier lässt sich ebenfalls ein Fragment eines um 500 v. Chr. entstandenen Kraters (**D14**) anführen. Zu sehen ist eine nackte, bekränzte Frau, die mit einem beäugten Phallos in der Hand im Tanz begriffen ist.

170 Eine ähnliche Szene desselben Malers ist im Tondo einer weiteren fragmentierten Kylix (**F1**) aus dem späten 6. Jh. zu sehen, diesmal ist die junge Frau frontal dargestellt. Auch im Tondo einer Kylix (**D5**), die ebenfalls im späten 6. Jh. entstanden ist, ist eine junge Frau mit zwei Phalloi zugange, einen führt sie zu ihrer Vagina, den anderen zu ihrem geöffneten Mund. Auf der Gefäßwand sind tanzende Satyrn und Mänaden sowie ein musizierender Hirte mit Rindern zu sehen. N. Wöhner und J. Hertzner erfassen in ihrem Katalog drei der genannten Darstellungen (**D5**, **D14**, **D16**). Sie vergleichen die Vasenbilder mit dem Klischee der masturbierenden Frau in Aristophanes' Komödien und verstehen die Darstellungen als Überspitzung und Reflexe auf symposiastische Performanzen. Zudem stellen sie fest, dass stets der Moment kurz vor der Penetration dargestellt wurde, dennoch sind die Befriedigung und die sexuelle Lust hier das zentrale Thema. Wöhner – Hertzner 2019, 135 f.

171 Vgl. hierzu die Analyse der eben erwähnten Gefäße bei Wöhner – Hertzner 2019, 135–138. Die Phalloi werden dabei als Utensilien von Hetären verstanden, die verlebendigten Phallosvögel sollen jedoch das männliche Geschlecht verkörpern, das nach weiblicher Zuwendung verlangt.

172 Siehe Kreilinger 2010.

karikaturhafte Gestalten gezeigt,¹⁷³ denn es sind ja gerade die jungen Frauen in der Blüte ihres Lebens, die mittels der Bilder (ähnlich wie Satyrn) als sexbesessen und lüstern verspottet werden. Die Phalloi können dabei in die Rolle von Lustobjekten und aktiven Partnern schlüpfen und pointieren durch Verzerrung und Übertreibung der Realität die humoristische Bildaussage.

1. 2. d. Der Phallos als Zeuge oder heimlicher Verursacher

Daneben gibt es Darstellungen, die Phallosvögel als vorüberfliegende Zeugen grotesker oder sexuell aufgeladener Situationen inszenieren. Die unerwartete Präsenz der Kreatur sorgt hier für die Komik der Darstellungen.

Auf einem heute verschollenen Fragment einer Pelike (C7) des fortgeschrittenen 5. Jhs.¹⁷⁴ fliegt ein kleiner Phallos über einem kopulierenden Hundepaar. Auch auf einer Oinochoe (C6) aus der Mitte des 5. Jhs. ist im Bildzentrum ein kleiner fliegender Phallos zu sehen. Hinter ihm tanzt ein nackter Zwerg, den beiden gegenüber wiegt sich anmutig eine junge und bis über ihren Kopf in viel Gewand gehüllte Frau.¹⁷⁵

Hier sind kleine fliegende Phalloi zu sehen, die im Unterschied zu den zuvor erwähnten Bildern scheinbar keine aktive Rolle – als Reittier oder Lustobjekt – innehaben. Sie ähneln hier ihren Artverwandten – den Vögeln. Vögel sind schon ab dem Beginn der attischen Bildkeramik zahlreich zu finden. Sie geben an, dass die Szene unter freiem Himmel passiert und sind stille Zeugen der Geschehnisse. So wohnen größere Vögel auf spätgeometrischen Gefäßen der Prothesis bei, kleinere fliegen über Kampfszenen hinweg (zeigen also die Geschwindigkeit des Zweikampfes an) oder sitzen auf Schiffen. Über die Jahre hinweg haben Vögel auf den Darstellungen ihren Platz und ihre Funktion behalten, so fliegen beispielsweise zwei Vögel über wüfelnde Krieger auf einer Kylix¹⁷⁶, die im 3. Viertel des 6. Jhs. entstanden ist. Der Phallosvogel schlüpft in diesen Bildern also in das erotisch-groteske Gegenstück zu den über einer Szene fliegenden Vögeln, er unterstreicht die sexuelle Natur und bezeugt die erotische Pointe des Bildwitzes.

173 Auf einer Kylix des späten 6. Jhs. hat der Pedieus-Maler die Außenwände mit mehreren orgiastischen Paaren versehen. Die Frauen werden häufig von mehreren Männern penetriert. Die weiblichen Körper sind nicht in der Art junger erblühender Mädchen gestaltet, sie sind korpulent und haben kurz geschnittenes Haar. Obwohl hier eindeutig eine sexuelle Transgression dargestellt ist, lässt sich das Vasenbild schwer zuordnen. Ist es eine affirmative Botschaft an den Trinker, ähnlich wie die erbrechenden, oder urinierenden berauschten Zecher oder ein Witz, der hier wohl auf Kosten der im Rausch agierenden Symposiasten geht? Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.: G13; BAPD 200694; Abbildung: Marcadé 1962, 138 f. Siehe hierzu ebenfalls Reinsberg 1989; Sutton 2000, 194–199.

174 Da das Fragment heute verschollen ist und der kleine Bildausschnitt lediglich in Form einer Umzeichnung erhalten ist, ist die Datierung in diesem Fall unsicher. Ist die rasche Strichführung der Umzeichnung, die besonders in den Flügeln des Phallosvogels deutlich wird, als akkurate Wiedergabe der originalen Bemalung zu verstehen, legt diese eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. nahe. Vgl. hierzu auch die Flügel der Phalloi auf den Skyphoi A19 und C8.

175 N. Wöhner und J. Hertzner verstehen die beiden Szenen als Anspielungen auf Geschlechtsverkehr. „Der geflügelte Phallos steht in beiden Vasenbildern für das sexuelle Verlangen – auf der Oinochoe als Wunsch, auf der Pelike als Moment des konkreten Vollzugs.“ Wöhner – Hertzner 2019, 137.

176 Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr.: A343; BAPD 2508; Abbildung: Schefold 1978, 246, Abb. 330 f.

Die hier behandelten Szenen lassen jedoch auch an die Inszenierung einer weiteren fliegenden Gestalt denken – Eros. Als Verursacher erotischer Anziehungskraft wird er als kleiner fliegender Jüngling prominent in Hochzeitsbildern zwischen dem Paar gezeigt.¹⁷⁷ Er ist die Verkörperung der erotischen Anziehungskraft Helenas, deretwegen Menelaos alle Waffen fallen lässt.¹⁷⁸ Auf der oben genannten Oinochoe ist es scheinbar die Wirkmacht des geflügelten Phallos, der den kleinen Zwerg als angemessenen Tanzpartner für die züchtige junge Frau erscheinen lässt.

An dieser Stelle lässt sich thematisch ein weiteres Gefäß anschließen, auf einer Seite einer Pelike (A18) des frühen 5. Jhs. ist eine flüchtende junge Frau zu sehen – vor wem sie wegläuft, ist nicht dargestellt. Dreht man das Gefäß, erblickt man eine weitere junge Frau, die neugierig ihre Hände nach einem wasservogelartigen Phallosvogel ausstreckt. Auf langen Beinen und mit geneigtem schmalem Hals wirkt er nahezu anmutig und spiegelt grotesk seine gefiederten Verwandten in den sog. Frauengemachsszenen. Die Szene lässt sich als visueller Wortwitz erkennen – ein eingefügtes Element durchbricht die etablierte Bildsprache und verleiht der Szene einen komischen Charakter.¹⁷⁹ In diesem Fall ist es der Topos des flüchtenden Mädchens. In den sog. Verfolgungsszenen wird das (männliche) Begehren durch die (weibliche) Flucht visualisiert und pointiert.¹⁸⁰ Das Mädchen auf der anderen Seite der Pelike denkt jedoch nicht an die angemessene Flucht, sondern nähert sich dem ungewöhnlichen Spielvogel – der Betrachter ist überrascht.¹⁸¹

Eine ähnliche witzige „Bildmanipulation“ ist auf der zu Beginn des 5. Jhs. entstandenen Kylix (D12) zu beobachten. Im stark fragmentierten Tondo ist eine junge, in einen Chiton gekleidete Frau vor einer baulichen Struktur zu sehen. Sie beugt sich vor, um eine Hydria aufzuheben, weshalb man die Struktur, der sie ihre Rückseite zugewendet hat, wohl als Brunnen identifizieren kann. Die Situation nutzt ein kleiner Phallosvogel aus, er nähert sich unbemerkt ihrem Hinterteil. Seine Flügel sind nicht zu erkennen, da gerade sein Kopf und seine Testikel ins Bildfeld ragen. Doch dies ist nicht die einzige Lesart der Szene. Denkbar wäre ebenfalls, dass Phallos und die rechteckige Struktur eine architektonische Einheit bilden – einen Brunnen mit phallischem Wasserspeier.¹⁸² In

177 Mit Peleus und Thetis auf einem Kolonettenkrater (Ferrara, Museo Nazionale di Spina, Inv. Nr.: 2893; BAPD 213495; Abbildung: Reeder – Humphreys 1995, 350 f. Nr. 110) oder auf einem Loutrophorenfragment zwischen einem Brautpaar (Oxford, Ashmolean Museum; Inv. Nr. 1966.888; BAPD 34; Abbildung: Reeder – Humphreys 1995, 169 Nr. 25).

178 Auf den Punkt bringt es die Darstellung auf einer Oinochoe: Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, Inv. Nr.: 16535; BAPD 215554; Abbildung: Mangold 2000, 98, Abb. 56.

179 Mitchell 2009, 35.

180 Für eine junge Frau gibt es in der attischen Bilderwelt viele Gründe zur Flucht. Sei es spielerisch einem jungen Mann davonzurennen oder vor einem auflauernden Krieger beim Wasserholen zu fliehen. Lüsterne Satyrn und verliebte Götter verfolgen ebenfalls gerne junge Mädchen.

181 Vgl. die Analyse der Szene bei Wöhner – Hertzner 2019, 138. Die Autorinnen fokussieren auf die zärtliche Zuwendung zum Phallosvogel.

182 Als Wasserspeier ragen Löwenprotome ins Bildfeld einer Hydria, eine verbindende Architektur zwischen Speier und dem rechteckigen Becken darunter gibt es auch hier nicht. Brüssel, Musees Royaux, Inv. Nr.: R 346; BAPD 10964; Abbildung: CVA Brüssel (2) Taf. 16, 1. Anders ist es auf einer weiteren Hydria dargestellt. Hier ist der Löwenkopf auf einer Säule angebracht, die auf einer gemeinsamen Basis mit dem Becken steht. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv. Nr.: 11117; BAPD 201985; Abbildung: CVA Madrid (2) Taf. 13, 1.

diesem Fall hätte der Vasenmaler durch den Austausch eines Elements eine humorvolle Variante des gängigen Motivs der wasserholenden Frauen geschaffen. Da jedoch der Bereich zwischen Phallos und dem Becken stark beschädigt ist, lässt sich nicht erkennen, ob aus dem Phallos Wasser fließt. Die (heutige?) Uneindeutigkeit der Szene macht sicherlich ihren Charme aus.¹⁸³

Ähnlich verhält es sich mit zwei weiteren Bildern, die Phallosvögel zeigen. A. Mitchell versteht sie als Parodien auf mehrere konventionelle Bildmotive und Figuren – Aphrodite, Apollo und Hyakinthos sowie Zeus mit Leda.¹⁸⁴ Im Tondo einer Kylix (A5) aus dem Ende des 6. Jhs. ist eine nackte Frau zu sehen, die auf einem Phallosschwan reitet. Das verführerische Tier zeigt als Phallosvogel seine animalische Seite und ein schönes Mädchen wird zur Göttin der Liebe selbst. Eine ganz ähnliche Szene ist ebenfalls auf einem Kyathos (A8) des beginnenden 5. Jhs. zu sehen. Als überraschendes Reittier ist der Phallosvogel nicht nur den Satyrn vorbehalten, sondern kann auch den wilden und animalischen Charakter junger Frauen verdeutlichen und der Lächerlichkeit preisgeben.¹⁸⁵

1. 2. e. Phallische Karikaturen

Daneben tauchen Phallosobjekte und Phallosvögel auch in Bildern auf, die durchaus als karikatureske Darstellungen verstanden werden können – also deutliche Überzeichnungen von Personen und Situationen. Dadurch entstehen Bilder, die durch groteske Verzerrungen der Realität Gelächter evozieren.¹⁸⁶

Ein kleiner Skyphos (C8) des späten 5. Jhs. ist als eine solche karikaturhafte Darstellung zu verstehen, die ich in an späterer Stelle ausführlicher unter die Lupe nehmen werde.¹⁸⁷ Auf einer Seite des Gefäßes ist eine nackte zwergwüchsige Frau zu sehen, sie hält ein großes Trinkgefäß in den Händen. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Phallos mit Auge und Flügeln als Kultempfänger inszeniert, vor ihm steht ein weiteres großes Trinkgefäß. Die trinkfreudige Zwergin verkommt im Bildzusammenhang als Opfernde zu einer Lachnummer. In ähnlicher Art und Weise werden Frauenfeste in der alten Komödie als exotische oder orgiastische Rituale komisch

183 Auf einer Oinochoe (E14) des frühen 4. Jhs. ist zweifelslos ein Phallosbrunnen dargestellt. An dieser Stelle möchte ich auf eine um 480 v. Chr. entstandene Kylix (E5) verweisen, die an den Außenwänden Männer beim ausgelassenen Trinkgelage zeigt. Im Tondo ist ein bärtiger, nackter Mann zu sehen, der an einer Herme vorüberschreitet. Er geht gebückt, da er einen riesigen, prall gefüllten Sack am Rücken trägt. Bis heute unbeachtet ist der fragmentierte Bereich unterhalb seines Gesäßes. Hier sind entweder die Hörner eines Tieres oder ein runder Kopf mit Auge, der vage an beäugte Phalloi erinnert, zu erahnen. Die entsprechende Stelle ist klein, es ist jedoch neben dem Fuß des Mannes eine Basis zu erkennen, auf der das fehlende Monument steht. Die erotische Atmosphäre der gesamten Gefäßgestaltung inkl. Phallosgefäßen würde meiner Meinung nach einen verlebendigten Phallos nicht ausschließen. Vgl. Coccagna 2009, 145; Mitchell 2009, 197; Bravo 2017, 29 Anm. 119, Abb. 27.

184 Siehe Mitchell 2009, 145–147.

185 N. Wöhner und J. Hertzner betonen die sexuelle Konnotation des Reitens. Wöhner – Hertzner 2019, 139 f.

186 Vgl. hierzu Mitchell 2009, 34.

187 Siehe Kapitel III. 5. Vgl. ebenfalls die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 131.

verzerrt.¹⁸⁸ Zwerge sind ein weiterer beliebter Topos der attischen Vasenmaler, sie tanzen, jonglieren und singen.¹⁸⁹ Der geflügelte Phallos bietet auf dem Skyphos eine groteske kultische Kulisse und fungiert als Pointe des Witzes.

Ähnliches kann im Bildfeld einer weiteren Oinochoe (**E14**) aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. beobachtet werden. Hier sind zwei hässliche nackte Frauen zu sehen. Sie sind stark überzeichnet, haben große Nasen, einen unrasierten Schambereich und wildes, ungekämmtes Haar. Zusammen schöpfen sie Wasser aus einem Ziehbrunnen, der in Form eines Phallos gestaltet ist und über Testikel verfügt. Über der Szene fliegt ein Vogel¹⁹⁰ in reich verziertem Federkleid. Auch auf diesem Gefäß bietet der Phallos-Brunnen die notwendige – wenngleich unerwartete – Kulisse, ist Lustobjekt und Pointe zugleich.

1. 3. Analyse – Der Witz des grotesk-obszönen Phallos

Nach S. Freud¹⁹¹ lassen sich unter den eben vorgestellten Bildern sowohl tendenzlose als auch eine Vielzahl von tendenziösen Bildwitzen finden. Das Reiten auf einem Phallosvogel, die phallischen Stäbe mancher Satyrn und Männer sowie die auf Schildrücken „versteckten“ Phalloi sind überraschende Motive, die beim Betrachter ein Schmunzeln verursachen können. Eindeutig obszöner und derber sind die komisch-grotesken Szenen, die Geschlechtsverkehr oder Fellatio andeuten. Sie sind als tendenziös einzustufen und gliedern sich ebenfalls in die ausgelassenen, ekstatischen und transgressiven Bilder des Symposions und des Thiasos ein.

Hier tritt meiner Meinung nach visuell die gleiche Art von Lachkultur zum Vorschein, wie sie auch in den obszönen Phallosumzügen oder Satyrspielen präsent war. Einige der Bilder können als subversiv verstanden werden – das Mädchen, das sich nicht zur Flucht vor dem seltsamen Tier wendet, oder der Tanz der jungen Frau mit dem unansehnlichen Zwerg – sie stellen in gewisser Art und Weise die Ordnung der Dinge auf den Kopf. Der Wunsch nach der Verfügbarkeit des weiblichen Körpers schwingt natürlich bei allen Szenen mit jungen nackten Frauen mit. Verleblendigte Phalloi und Phallosvögel sind äußerst selten¹⁹² mit jungen Männern zusammen in

188 Siehe O’Higgins 2003, 98–144; 151.

189 Zu humoristischen Darstellungen von Zwergen auf attischer Bildkeramik siehe Mitchell 2009, 237–241; Wannagat 2015.

190 Es könnte sich jedoch ebenfalls um einen Phallosvogel handeln. Der Kopf ist auf der mir zugänglichen Abbildung des Gefäßes nicht deutlich zu erkennen.

191 Siehe Freud 1940.

192 Mir sind einzig vier Ausnahmen bekannt. Auf den Bildfeldern Kylix (**D1**) aus der Mitte des 6. Jhs. tragen junge Männer geschmückte Phallosgestelle. Auf der Lekythos (**A15**) des frühen 5. Jhs. folgt ein junger Mann einem großen Phallosvogel in den Obstgarten, wo eine junge Frau anmutig vor einem Korb sitzt. Auf der zu Beginn des 5. Jhs. entstandenen Kylix (**A10**) fungiert ein Phallosvogel als Kottabos-Ständer bei einem Symposion. Ebenfalls um 490 v. Chr. ist ein Oinochoenfragment (**E4**) entstanden, das einen jungen Mann mit einem Phallosstab und phallischem Kopfschmuck zeigt. Bärtige Männer können ebenfalls, wie die Satyrn, mit einem Phallosstab statt einem Thyrsosstab oder Bürgerstock ausgestattet sein (**E8, E9, E11, E12**). Als Schildzeichen von Krieger*innen ist der verleblendigte Phallos als Bild im Bild präsent (**A16, C1, C2, C3, C5**).

einem Bildfeld dargestellt, allein die Figuren des „Anderen“ – Frauen und Satyrn – können in eine solche Lage geraten. Sie können die notwendige Selbstkontrolle nicht aufbringen und sind demnach ihrem Körper und ihren Trieben stärker unterworfen.

Demnach lassen sich in den vorgestellten Bildern deutlich zwei Motivationen der Witzarbeit feststellen – Subversion und Überlegenheit.¹⁹³ Mit der Figur des Phallosvogels und seiner „Verwandten“ kann ein großes Spektrum des visuellen Humors der Zeit abgedeckt werden. Die verschiedenen Mechanismen – Überraschung, Zweideutigkeiten und Wortspiele, Parodie und Karikatur – lassen sich an der verhältnismäßig kleinen Gruppe von Darstellungen ablesen.

¹⁹³ Siehe Mitchell 2009, 12–16.

2. Die erotisch-sexuelle Lesart

2. 1. Pornographie – ein griechischer Begriff ohne antike Wurzeln?

Im Grunde kann jede Darstellung eines Phallosvogels als erotisch und sexuell klassifiziert werden, da allein sein prominent präsentierte Geschlechtsteil explizit Sexualität und Erotik aufruft. Hier soll jedoch der Bildkontext der Szenen im Vordergrund stehen. Bereits im vorhergegangenen Kapitel habe ich eine Gruppe von Vasenbildern angeführt, die den Phallosvogel im Beisein von jungen, nackten Frauen inszenieren. Im Folgenden möchte ich auf die sexuelle Atmosphäre dieser Darstellungen fokussieren und aufzeigen, welche Rollen der verlebendigte Phallos in erotischen Szenen einnehmen kann. Dafür muss zunächst geklärt werden, welche Vasenmalereien als erotisch verstanden werden können und wodurch sich diese auszeichnen.¹⁹⁴

Zu den erotischen Bildern zählen naturgemäß solche, die eine sexuelle Handlung zeigen.¹⁹⁵ Der Begriff der Erotik erfasst zudem Darstellungen, die sexuelle Intentionen lediglich andeuten oder anregend wirken.¹⁹⁶ Vor allem die Vasenbilder, die Geschlechtsverkehr und Masturbation abbilden, werden von modernen Betrachtern als pornographisch beschrieben.¹⁹⁷ Der Begriff Pornographie ist jedoch im christlich geprägten 20. Jh. mit zahlreichen negativen Assoziationen – wie Schamgefühl oder Ekel – belegt, die einen ungetrübten Blick auf die Darstellungen erschweren. Angewandt in der wissenschaftlichen Analyse von antiken Bildern ist der Begriff zudem in verschiedener Hinsicht problematisch.

So unterscheidet R. Sutton zwischen obszönen und pornographischen Bildern – beide zeigen sexuelle und erotische Szenen, verfolgen jedoch ein unterschiedliches Ziel. Pornographische Bilder sollen den Betrachter sexuell erregen, die obszönen Bilder können hingegen eine Vielzahl von Assoziationen hervorrufen – so können sie z. B. amüsieren oder beleidigen.¹⁹⁸ Bis heute sind uns keine Schriftquellen zur Intention von Vasenmalern, die solche Gefäße herstellten, bekannt. Auch die Motivation des Käufers und Besitzers und ein etwaiger erotisierender Effekt lassen sich nicht

¹⁹⁴ Die Fragestellungen der Forschung und der Blick auf die antike Bilderwelt sind bewusst oder unbewusst von Zeit und gesellschaftlichen Normen der Forschenden bestimmt. Bei den Themenkreisen Sexualität und Nacktheit ist der Zeitgeist und der persönliche Umgang der Autoren deutlich zwischen den Zeilen zu lesen und muss bei der Lektüre berücksichtigt werden. Grundlegende Definitionen für und Auseinandersetzungen mit erotischen Vasenmalereien, die jeweils den Stempel ihrer Entstehungszeit tragen, finden sich bei Licht 1925; Licht 1926; Licht 1928; Johns 1982; Keuls 1985; Sutton 1986; Sutton 1992; Kilmer 1993; Lewis 2002, 116–128; Skinner 2005; Kreilinger 2007; Dierichs 2008; Robson 2013.

¹⁹⁵ Sex und Masturbation werden im Laufe der Jahrhunderte auf attischer Keramik in verschiedener Art und Weise thematisiert. Bis heute existiert eine Vielzahl von Vasenmalereien, die Satyrn beim animalischen Sexualverkehr mit Frauen, Tieren und Gefäßen zeigen. Daneben gibt es Darstellungen von Symposiasten und Bürgern, die mit jungen Frauen zugange sind, und junge Frauen, die sich selbst Vergnügen bereiten.

¹⁹⁶ So u. a. Darstellungen von sich waschenden Frauen oder jungen Athleten, von feiernden Symposiasten mit Hetären und schließlich auch sog. Verfolgungsszenen, die anonyme Paare oder Götter zeigen können.

¹⁹⁷ So z. B. Reinsberg 1989, 103 f.; Sutton 1992; Lewis 2002, 98. Vgl. ebenfalls die kurzen Überlegungen bei Sánchez 2013, 83 f.

¹⁹⁸ Sutton 1992, 5 f.

eindeutig feststellen. Es ist jedoch möglich, den Entstehungskontext solcher Bilder und den Kontext ihrer Inszenierung nachzuvollziehen. Die bemalten Gefäße wurden bei Symposien verwendet – gemeinsam mit performativer Unterhaltung in Form von vorgetragenen Späßen, Anekdoten, Gesängen und Tänzen sorgten auch die Darstellungen für eine erotische Atmosphäre.¹⁹⁹ Dennoch ist es dem modernen Betrachter unmöglich, obszöne Bilder eindeutig von pornographischen zu unterscheiden. Bedenkt man den Fundkontext einiger Stücke – nämlich als Weihgeschenke in einem Heiligtum²⁰⁰ –, wird die Frage nach obszöner oder pornographischer Wirkung auf den intendierten Betrachter obsolet. Als Weihgeschenk soll auch ein erotisches Bild die Gottheit erfreuen, kann und soll es diese aber sexuell erregen? Diese Zweiteilung ist demnach für die Analyse solcher Objekte meiner Meinung nach nicht hilfreich.²⁰¹

Der Begriff Pornographie steht zudem stark mit der Degradierung von und der Gewalt gegen Frauen in Zusammenhang. Die Frau wird als Wunschbild der Männerwelt zur Schau gestellt – ist Objekt und Opfer.²⁰² Mit dem Betrachten der attischen Vasenbilder taucht man in eine von Männern dominierte Welt ein, Männer bemalten diese Gefäße, und Männer waren die intentionierten Adressaten solcher Darstellungen.²⁰³ Grundsätzlich bedienen sich die Inhalte solcher Bilder also männlicher Vorstellungen von Sex und Erotik.²⁰⁴ Es stellt sich jedoch die Frage, ob der männliche Blick stets als ein degradierender aufzufassen ist. Dass solche Bilder den Betrachter dazu einladen, sich in die Rolle der dargestellten Personen zu versetzen, kann nicht bezweifelt werden. Ebenso ist der voyeuristische Charakter nicht abzustreiten – die Frauen der erotischen Szenen sind eindeutig als Lustobjekte männlicher Betrachter inszeniert. Dennoch muss dies nicht zwangsläufig eine Degradierung der Frauen bedeuten. Das Lustempfinden der Frau ist in einigen Bildern ebenso

199 A. Glazebrook macht dies am Beispiel eines Psykters des Euphronios deutlich. Siehe oben Anm. 167. Glazebrook 2012. Grundlegend zur Unterhaltung, den Tänzen, den Spielen und dem Musizieren beim Symposion Schäfer 1997.

200 Zur Rolle von Sexualität und Erotik bei Kultfesten siehe Kapitel III. 5.

201 Vgl. U. Kreilingers Überlegungen zur Nacktheit als erotisches Stimulans. Kreilinger 2007, 216 f.

202 Vgl. Rabinowitz 1992, 37 f.; Sutton 1992. C. Reinsberg differenziert zwischen den archaischen Darstellungen, welche die Frauen als aktive Gefährtinnen inszenieren, und den Darstellungen der Spätarchaik und Frühklassik, die stärker die männliche Dominanz und Überlegenheit reflektieren. Die gebeugte Haltung der Frauen und der häufig fehlende Augenkontakt der Sexualpartner lässt die Frauen als Objekte des Rausches und nicht mehr als gleichgestellte Feiernde erscheinen. Sie möchte diese Veränderungen der sexuellen Szenen mit den Perserkriegen sowie der damit einhergehenden Aufwertung und gesteigerten Verantwortung der männlichen Bürger in Verbindung bringen. Siehe Reinsberg 1989, 114–120, 135–139.

203 Es gibt allerdings auch Keramikgattungen, wie u. a. Hydrien, Pyxiden, Alabastren oder Lekythen, die mit dem weiblichen Wirkungsbereich in Verbindung stehen und sicher auch für Frauen ansprechend gestaltet waren. Bezeichnenderweise sind hier jedoch berauschte und sexuelle Szenen weniger häufig abgebildet. Besonders das Symposionsgeschirr wird vorwiegend unter der Prämisse analysiert, dass lediglich Männer als Betrachter infrage kommen. Einige Überlegungen zu weiblichen Produzenten und Betrachtern finden sich zuletzt bei Kreilinger 2007, 33–48.

204 Der überwiegende Großteil der erhaltenen erotischen Bilder und Texte ist von Männern produziert worden. U. a. versucht auch C. Reinsberg Rückschlüsse auf Vorlieben und Tabus des Sexualverkehrs zu ziehen. Reinsberg 1989, 135–139. G. Anderson formuliert jedoch treffend: „We do not have the materials to explore the sexual psychology of the Ancient World—the patient is simply not available for interview—nor do sexual attitudes have much chance to reflect themselves in the very limited kinds of literature which survive. What we do have, however, is a rich vein of sexual themes of a largely literary kind, rather than a stream of symbols, and the whole subject can have religious sanction wholly foreign to subsequent Christian tradition.“ Anderson 2020, 111.

thematisiert wie das des Mannes. Auch ist sie in den erotischen Szenen nicht ausschließlich auf eine passive Rolle beschränkt.²⁰⁵

Das Wechselspiel zwischen lustvoll handelndem Subjekt und passivem Lustobjekt, das auch für die Darstellungen mit Phallosvögeln eine Rolle spielt, führt zu einem weiteren Problem, das mit dem Begriff der Pornographie einhergeht – die aktive und lustempfindende Frau wird häufig als Hetaira – also als bezahlte Gefährtin – angesprochen.²⁰⁶ Trotz seiner antiken Wurzeln²⁰⁷ ist Pornographie ein moderner Begriff und verleitet dazu, die lustempfindenden, nackten und jungen Frauen auf den attischen Gefäßen, die nicht dem Klischee der braven Ehefrau entsprechen, gemeinhin als bezahlte Gespielinen abzustempeln. Es sind eben nicht die unschuldigen und fleißigen Bräute und Ehefrauen, die in (modernen) pornographischen Bildern dargestellt werden.²⁰⁸ Das scheinbare Dilemma um den Status der dargestellten Frauen, der vor allem mit ihrer Nacktheit einhergeht, wird im Folgenden thematisiert.

Es ist nicht abzustreiten, dass Sexualität und Sex in der Bilderwelt stets als Ausdruck eines Machtverhältnisses eingesetzt werden. Dennoch ist der stark christlich-westlich geprägte Begriff der Pornographie meiner Ansicht nach nicht hilfreich und erkenntnisfördernd, um erotische Vasenmalereien sowie deren Aussage für (und Effekte auf) die attische Gesellschaft zu erklären. Ich werde daher auf dieses missverständliche Wort verzichten.

2. 2. Hetären und die Erotik nackter Haut

Die Erotik der meisten hier behandelten Vasenbilder ist nicht durch eine sexuelle Handlung gegeben, sondern dem Zusammenspiel von Phallos(vogel) und nackten, weiblichen Körpern geschuldet.

205 Siehe hierzu Dierichs 2008, 76–88.

206 So u. a. Reinsberg 1989, 93–140; Rabinowitz 1992; Dierichs 2008, 57–62. B. Borg merkt allerdings an, dass sexuelle Lustempfindung auch in Ehebeziehungen eine große Rolle spielte. Die uns überlieferten Schriftquellen, wie misogynen Texte, sind lediglich ein Extrem des öffentlichen Diskurses. V. a. die Aristophanes-Komödien zeichnen ein anderes Bild. In *Lysistrata* verweigern sich gerade die Ehefrauen ihren Männern, um einen Frieden zu erzwingen. Dass es für die Frauen schwer ist, sich dem ehelichen Bett zu entziehen, wird an vielen Stellen deutlich. Auch an Verführungsmacht und erotischer Ausstrahlung mangelt es den bürgerlichen Frauen nicht. Siehe Flashar 1996, 76 f.; Borg 2001, 305–308. Eine ähnliche Sichtweise vertritt Kreiling 2006; Kreiling 2007. Zur Ehe siehe ausführlich Robson 2013, 3–35.

207 Der Begriff πορνογράφος ist jedoch erstmals im 2. Jh. n. Chr. bei Athenaios für Maler erotischer Szenen fassbar. Athen. deipn. 13, 567b 3–8.

208 Wie B. Borg betont, sind Erotik und Leidenschaft ebenfalls im Eheleben erwünscht und wurden nicht als etwas Schämendes oder Befleckendes wahrgenommen. Dennoch ist in den erotischen Bildern der Satyrn, Mänaden und Bürger auch eine gewisse Besorgnis zu erkennen. Das zügellose Ausleben von Leidenschaft und unwiderstehlicher Begierden war nicht immer angebracht und konnte für die Männer hinsichtlich ihrer Rolle als Polisbürger und die Ehefrauen bei der ökonomischen Fürsorge um den Hausstand problematisch werden. Das Ideal der Sophrosyne, das besonders ab dem 4. Jh. an Bedeutung gewinnt, sicherte die Ordnung des Oikos. Im Kultgeschehen lässt sich diese gute Ordnung der Geschlechter anhand des Thesmophorienfest beobachten. Die Rituale sorgten laut R. Chlup nicht nur für Fruchtbarkeit, sondern feierten ebenfalls die eheliche Verbindung. Durch den kontrollierten Ausbruch aus den Normen wurden die gefährlichen Seiten der Ehefrau schließlich auch gebannt. Siehe Borg 2001, 308–310; Chlup 2007.

In unserer heutigen Gesellschaft rufen Bilder von nackten Menschen Assoziationen wie Erotik und Sexualität hervor. Nackten Körpern begegnen wir in der Werbung und den sozialen Medien. Sie können uns jedoch nicht nur die Schönheit und Anziehungskraft des menschlichen Körpers verdeutlichen. In Bildern des Krieges oder von Naturkatastrophen sind die nackten Körper ein starkes Zeichen der menschlichen Verwundbarkeit.²⁰⁹ Sich im öffentlichen Raum nackt zu zeigen, stellt für die heutige Gesellschaft ein Tabu dar, das nur in besonderen Bereichen (wie etwa einem FKK-Strand) angebracht ist. Um ihrem Statement Gewicht und Aussagekraft zu verleihen, brechen Künstler und Aktivisten mit dieser Konvention.²¹⁰ Nacktheit ist in der heutigen Kultur ein vielschichtiges Phänomen, das, in verschiedene Kontexte gestellt, unterschiedliche Assoziationen hervorrufen kann.

Mit dem Schreiben über und der Beurteilung vom Phänomen der nackten Haut in der Antike ist beim Sichten der Fachliteratur der Zeitgeist und der unterschiedliche gesellschaftliche Hintergrund der Autoren deutlich zu erkennen. Seit den Anfängen der Klassischen Archäologie vor mehr als zwei Jahrhunderten wurde mit dem Phänomen der Nacktheit und Erotik unterschiedlich umgegangen. Progressive Wissenschaftler der ersten Stunde wie R. P. Knight²¹¹ stießen mit ihren Ansichten bei Zeitgenossen häufig auf taube Ohren. Erst mit dem aufkommenden Feminismus im 20. Jh. wurden Themen wie sexuelle Gewalt und die Geschlechterforschung für die archäologische Wissenschaft relevant. Besonders anhand des aufgeladenen Themas der Sexualität wird deutlich, dass die von den Wissenschaftlern an das Phänomen gestellten Fragen stets die gesellschaftlichen relevanten Fragestellungen der eigenen Zeit widerspiegeln.²¹²

In der Antike war Nacktheit ebenfalls ein komplexes Phänomen.²¹³ Der nackte menschliche Körper (v. a. der männliche) war in den Bildern der attischen Gesellschaft omnipräsent und wurde nicht als anstößig oder obszön empfunden. Jedoch war das tatsächliche Präsentieren des eigenen nackten Körpers, ähnlich wie heute, ein Tabu und nur in gewissen Situationen (z. B. bei einer sportlichen

209 Zum Sinnbild der Schrecken des Vietnamkrieges wurde das Foto eines nackten (die Kleidung verbrannte auf ihrer Haut) Mädchens, das angsterfüllt vor einer Napalmwolke flieht. Das Foto wurde am 8. Juni 1972 auf der Straße vor dem Dorf Trang Bang aufgenommen, welches soeben von einem Luftangriff zerstört wurde. Glücklicherweise überlebte das in dem Schnappschuss eingefangene neunjährige Mädchen trotz der starken Verbrennungen die Kriegsjahre. Das mittlerweile erwachsene Mädchen Phan Thi Kim Phuc setzt sich heute für Frieden und Aussöhnung ein.

210 Man denke z. B. an die Wiener Künstlerin VALIE EXPORT mit ihrem performativen Werk TAPP und TASTKINO aus dem Jahr 1968. Oder das „Busenattentat“ auf T. W. Adorno 1969, welches sich die 2008 in Kiew gegründete feministische Gruppe „Femen“ für ihre Oben-ohne-Aktionen zum Vorbild nahm. Nackte Tatsachen sorgten ebenfalls für Aufsehen in der Wiener Museumslandschaft. Etwa 300 Besucher kamen an den „Nacktabenden“ der Ausstellung „Nackte Männer“ (19. Oktober 2012 – 28. Jänner 2013) unbedeckt ins Wiener Leopold Museum.

211 Knight 1865.

212 Einen Überblick zur Forschungsgeschichte bieten Reinsberg 1989, 80–82; Kreiling 2007, 4–9; Sutton 2009a, 61–67. Zu R.P. Knight und den Pionieren der Sexualforschung, sowie den Sammlern von erotischen Objekten siehe Funke u. a. 2017.

213 Grundlegend hierzu Himmelmann 1990; Bérard 2000, 390–393; Moraw 2003; Daehner 2005; Kreiling 2006; Stähli 2006; Kreiling 2007, bes. 181–220; Dierichs 2008, 13–22; Stähli 2009; Sutton 2009a; Sánchez 2013, 17–40; Reinhardt 2019.

Betätigung) angebracht. Die hier behandelten Vasenbilder zeigen häufig nicht nur das unverhüllte männliche Geschlechtsteil – als Phallos oder Phallosvogel –, sondern kombinieren dieses in vielen Fällen auch mit nackten Frauen. In der Fachliteratur werden diese häufig als Hetären, also als geliebte Gefährtinnen, die den Bürgern bei Symposien Gesellschaft leisteten und sich für materielle Zuwendung erkenntlich zeigten, bezeichnet.²¹⁴

Die Forschung ist sich weitgehend einig, dass Nacktheit und ein symposiastischer Bildkontext die Benennung als Hetären rechtfertigt. Kurzes Haar, das Tragen von Amuletten, das Spielen von Musikinstrumenten (v. a. der Diaulos) und nicht zuletzt einvernehmliche sexuelle Handlungen werden ebenfalls häufig als Indikatoren für Hetären oder Prostituierte herangezogen.²¹⁵

Auf manchen Vasenbildern können die gemeinsam mit Symposiasten lagernden und trinkenden Frauen eindeutig als Hetären identifiziert werden. Wie die Flötenspielerinnen sorgen sie in diesen Szenen für das erwartete erotische Ambiente. Hier ist es allein der Bildkontext, der eine solche Benennung zulässt. Exemplarisch kann hier auf das symposiastische Bildprogramm einer um 480 v. Chr. entstandenen Kylix²¹⁶ des Douris verwiesen werden. Sowohl das umlaufende Bildfeld der Gefäßwände als auch das Tondobild zeigen Männer und Frauen beim gemeinsamen Trinkgelage. Schuhe stehen von den Klinen, aufgehängte Gefäße schmücken den Hintergrund. Den Symposiasten wird Wein serviert, ein Jüngling bläst die Flöte und die Paare sind ins Gespräch vertieft. Bis auf den weinausschenkenden Knaben sind alle Protagonisten bekleidet. Die Frauen tragen Chiton und Mantel, ihre Haare sind in einem Sakkos hochgesteckt. Sie unterscheiden sich im äußeren Erscheinungsbild nicht von den ehrbaren Frauen des Oikos, die Douris auf einer weiteren Kylix²¹⁷ des 1. Viertels des 5. Jhs. im Kontext eines Kriegerabschiedes darstellte.²¹⁸

214 Bis ins mittlere 5. Jh. ist der Begriff als Bezeichnung für eine enge Freundin – auch zwischen Frauen – belegt. Erst in späterer Zeit wird er mit Prostituierten oder Konkubinen assoziiert. Zu Hetären und deren Rolle beim Symposion und in der attischen Gesellschaft siehe Reinsberg 1989, 80–162; Schäfer 1997, 64 f. 69–71; Kurke 1997; Neils 2000; Lewis 2002, 98–116; Kreilinger 2006; Kreilinger 2007, 59–63; Dierichs 2008, 58 f. 68–93; Robson 2013, 67–89.

215 Siehe hierzu Reinsberg 1989, 91–135; Neils 2000, 208–213; Dillon 2002, 123 f.; Skinner 2005, 97–104; Dierichs 2008, 60–67. Gegen solch feste Kriterien zur Identifizierung als Hetäre/Prostituierte sprechen sich aus Kilmer 1993, 159–167; Kreilinger 2006; Kreilinger 2007, 147–163; Glazebrook 2012, 518 f.

216 Cambridge, Harvard University, Arthur M. Sackler Museum, Inv. Nr.: 1959.124; BAPD 205186; Abbildung: Online Collection: <<https://hvr.dart/o/291503>> (10.6.2020).

217 Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.: G 124; BAPD 205156; Abbildung: Beazley Archive: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/39A2DA1C-8363-43CB-8F19-46B0C24323CB>> (10.6.2020).

218 Die verschiedenen Lebensphasen der Frauen, von dem unverheirateten Mädchen (Kore, Parthenos) über die Braut (Nymphe) zur Ehefrau (Gyne), lassen sich in der attischen Bilderwelt v. a. anhand des Bildkontextes und weniger anhand der Kleidung feststellen. Dies trifft ebenso auf die Frauen der dionysischen Sphäre zu, die mit Satyrn oder dem Weingott selbst tanzen. Ist es doch das manische Gebärden, dass die Mänaden aus- und bezeichnet. Wie C. Sánchez betont, benötigt das Weibliche in der attischen Bildsprache keine körperliche Transformation, um als ein Gegenmodell zu fungieren, denn die Frau ist von Natur aus das Andere. Vgl. Reinsberg 1989; Neils 2000; Lewis 2002, 138–141; Kreilinger 2007, 49–63; Schmidhuber 2008; Sánchez 2013, 74.

Im archaischen und klassischen Athen gab es keine Kleidung, die es vermochte einen bestimmten sozialen Status anzuzeigen.²¹⁹ Es ist demnach in der attischen Bilderwelt in der Regel²²⁰ unmöglich, den sozialen Stand einer dargestellten Figur an der (fehlenden) Kleidung abzulesen. Ebenso ist es verfehlt, in Vasenbildern nach Hetären zu suchen, wenn diese nicht durch den Bildkontext eindeutig als solche erkenntlich sind. Die Hetäre ist in den Vasenbildern – ebenso wie der Satyr – eine Kunstfigur, sie stellt eine Schablone für einen Aspekt von Weiblichkeit. Die Bilder von „lebensweltlichen“ Symposien sind ebenso imaginär wie der dionysische Thiasos in der göttlichen Sphäre. In den Darstellungen nach dem tatsächlichen Betätigungsfeld von Hetären oder Prostituierten zu suchen, ist also ebenso nicht sinnvoll.²²¹ Die Szenen von feiernden oder masturbierenden Frauen, von Geschlechtsverkehr oder voyeuristischen Blicken unter das Gewand mögen von der erlebbaren Umwelt inspiriert sein, bilden jedoch eine idealisierte oder aber desillusionierte, in jedem Fall aber eine imaginäre Wirklichkeit ab. Dabei können die Vasenmaler, ähnlich wie die heutigen Kunschtchaffenden, mit Darstellungsgewohnheiten und Tabus brechen, um der Bildaussage besondere Bedeutung zu verleihen. An der phantastischen Morphologie des Phallosvogels allein wird dies besonders deutlich. Tritt dieser in den Bildern mit nackten jungen Frauen in Kontakt, ist es also nicht dienlich, diese voreilig als Hetären oder Mänaden zu bezeichnen.²²² Vielmehr muss der Frage nachgegangen werden, warum der nackte weibliche Körper in diesen Szenen sichtbar und relevant ist.

Weibliche Nacktheit ist zunächst keine Darstellungskonvention und bleibt für bestimmte Figuren bis zum Ende der attischen Vasenmalerei ein Tabu. So ist die Göttin Athena in den Bildern niemals nackt dargestellt, dies äußert sich ebenfalls in Kult und Mythos – ihre Kultstatue durfte nicht unbekleidet gesehen werden.²²³ Die Konsequenzen für den Betrachter werden durch mythische Erzählungen deutlich – die beim Bad überraschte Parthenos strafte Teiresias sogleich mit Blindheit.²²⁴ Dies erinnert an die Episode²²⁵ der stürmischen Artemis, die Aktaion, der die Göttin

219 Siehe ausführlicher zur Kleidung und deren Darstellung in Bildmedien Bieber 1928; Schmaltz 1998; Lee 2005.

220 Eine Ausnahme bilden die Darstellungen von thrakischen Sklavinnen, sie sind jedoch vornehmlich durch Tätowierungen und nicht anhand der getragenen Kleidung als solche gekennzeichnet. U. a. ist eine thrakische Frau auf einer Kylix des Douris (E3) zu sehen. Sie ist am Bein tätowiert und trinkt aus einem Phallosgefäß. Zu Thrakerinnen in der Vasenmalerei siehe Tsiafakis 2000, 372–376; Flaig – Mann 2001.

221 Der Frage nach dem Betätigungsfeld der Hetären wollen u. a. Keuls 1985, 153–187; Reinsberg 1989, bes. 86 f. 103 f. anhand der Bilder festmachen. Jedoch inszenieren diese Szenen vielmehr die Frau als das gegensätzlich Andere. Siehe hierzu Glazebrook 2012.

222 Kreiling 2010, 79–81. Zu Mänaden siehe ausführlich Neils 2000; Schmidhuber 2008; Heinemann 2016. Obwohl sich N. Wöhner und J. Hertzner in ihrem Artikel nicht ausführlicher dem Phänomen der weiblichen Nacktheit widmen, steht bei ihren Analysen der jugendlich-schöne Frauenkörper und nicht der Status als Hetäre im Vordergrund. Wöhner – Hertzner 2019, 135 f. Anm. 94.

223 Siehe hierzu Moraw 2003. Zum Ritual des Badens der Kultstatuen siehe Dillon 2002, 132–136.

224 Die versöhnliche Göttin verleiht ihm jedoch als Ausgleich die Sehergabe. Pherekyd. FGrH 3 F 92; Kall. h. 5. Siehe ausführlicher Lacy 1990.

225 Kall. h. 5, 107–166; Ov. met. 3, 138–252. In einer anderen Version der Geschichte wird er aufgrund der Vergewaltigung der jungen Semele in gleicher Weise von Zeus bestraft. Hes. fr. 217, 346; Stesich. fr. 236 PMG; Akusilaos FGrH 2 F 33; Apollod. 3, 31. Siehe ausführlicher Lacy 1990.

nackt beim Bad beobachtet hatte, von seinen eigenen Hunden zerfleischen ließ. Die weibliche Nacktheit ist also mit dem männlichen Voyeurismus eng verknüpft.²²⁶ Auch Darstellungen von weiblichen, unbekleideten Körpern im Medium der Vasenmalerei sind in einem voyeuristischen Umfeld zu sehen, denn sie schmücken besonders häufig Symposiongeschirr.

Etwa ab dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. sind auf den tyrrhenischen Amphoren sog. Symplegmaszenen zu beobachten.²²⁷ In Verbindung mit Festen und Rausch wird der weibliche Körper in erotischer Umarmung mit männlichen Figuren nackt dargestellt. Jedoch wertet der Bildkontext den weiblichen Körper nicht ab, sondern feiert im Gegenteil die dionysische und aphrodisische Lebensfreude.²²⁸ Das Fest und der Rausch bleiben bis ins mittlere 5. Jh. zentrale Bildkontexte, in denen weibliche Nacktheit inszeniert wird.²²⁹ Der Charakter solcher die Phantasie anregenden Darstellungen ist stets voyeuristisch. Allerdings thematisieren die ausschweifenden Szenen ebenfalls die Zügellosigkeit der Beteiligten. In der attischen Bilderwelt bedürfen Darstellungen der männlichen Triebhaftigkeit (unterstützt bzw. hervorgerufen durch Weinkonsum) stets eines Objekts der Begierde in Form einer Frau oder eines schönen Jünglings. Im Gegensatz dazu lässt sich die sexuelle Zügellosigkeit der Frauen auch ohne Sexualpartner darstellen. Die Masturbationsszenen, die im Folgenden ausführlicher besprochen werden, zeigen deutlich die Unersättlichkeit des weiblichen Sexualtriebes an.

In der produktiven und experimentierfreudigen Phase von der Spätarchaik zur Frühklassik häufen sich Darstellungen von nackten Frauen.²³⁰ Die rotfigurige Technik erlaubte nun die detailliertere

226 Siehe hierzu ausführlicher Kreilinger 2007, 213 f.; Sánchez 2013, 33–35; Reinhardt 2019.

227 Siehe hierzu mit Abbildungen R. Sutton, der die obszönen Szenen jedoch als Hässlichkeiten in die rauschhafte Gegenwelt versetzt. Sutton 2000; ebenso Dierichs 2008, 51–56. C. Reinsberg betont jedoch die Gleichstellung der Frauen in diesen frühen Szenen des orgiastischen Rausches. Die Frau ist gleichberechtigte Gefährtin des Festes und kein erniedrigtes Opfer der Ekstase. Reinsberg 1989, 114–117. Nach C. Sánchez kann der Geschlechtsakt als Manifestation von Fruchtbarkeit und Erotik zudem als Schutzbild verstanden werden. Sie verweist dazu auf ein bemaltes Antefix eines Tempels in Gela aus der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. Hier ist ein Satyr mit einer Mänade beim Sexualverkehr gezeigt. Gela, Museo Archeologico, Inv. Nr.: /; Sánchez 2013, 41 f. Abb. 13. Nach D. Wannagat werden in diesen Bildern nicht primär Rollenbilder, sondern die unersättlichen sexuellen Triebe thematisiert. Wannagat 2015, 112–117.

228 Vgl. hierzu Reinsberg 1989, 114–117; Kreilinger 2007, 204.

229 Die Symposionszenen wandeln sich ebenfalls von den ausschweifenden und ausgelassen feiernden Zechern der Spätarchaik und Frühklassik hin zu beruhigten Szenen des festlichen gemeinsamen Trinkens in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. und im beginnenden 4. Jh. Die akrobatisch agierenden, nackten Flötenspielerinnen weichen bekleideten Musikantinnen. Siehe hierzu die ausführliche Analyse bei Reinsberg 1989, 104–112; Schäfer 1997, 41–44, 57 f. 64 69–76. T. Hölscher verortet zu Beginn der Klassik eine „vehemente dionysische Welle“ – die Ekstase und der Rausch, der sich in den Vasenbildern dieser Zeit ausdrückt, wird von der Aktualität der dionysischen Kultfeste und der aristokratischen Lebenskultur befeuert. Erst in der prosperierenden Phase während der Generation des Perikles erleben Bilder der Besonnenheit und Idylle einen Aufschwung. Hölscher 1989, 22–24; siehe ebenfalls Borg 2001.

230 C. Sánchez merkt an, dass die weiblichen Körper der Spätarchaik den männlichen sehr ähnlich sind. Sie verfügen meist über einen muskulösen Bauch, weibliche Rundungen fehlen. Erst ab der zweiten Hälfte des 5. Jhs. wird die Sinnlichkeit der weiblichen Körper, deren Rundungen nun auch unter dem luftigen Gewand sichtbar werden, spürbar. Sánchez 2013, 29–31. Dies mag einerseits dem Zeitstil zugeschrieben werden. Andererseits ist der nackte Körper in der Bildwelt der Spätarchaik ein Charakteristikum idealer, männlicher Figuren. Der männliche Körper fungiert zunächst gewissermaßen als „Schablone“ für den weiblichen, nackten Körper, bis sich ein angemessener Körpertypus der idealen, nackten Frau herausbildet.

Angabe von Körpern und der Stil ermöglichte mehr Bewegungsfreiheit.²³¹ Der männliche nackte Körper wird dabei in Szenen körperlicher Aktivitäten wie Sport und Kampf, aber auch dem Bad in der Palästra oder den Werbeszenen der παιδεραστία inszeniert.²³² Die Konzepte von Erotik und Schönheit werden in Darstellungen des nackten, männlichen Körpers ebenso exemplifiziert wie dessen physische Kraft und Aktivität. Auch bei den Bildern nackter Frauen geht es um körperliche Qualitäten.²³³ Neben den ausgelassenen Komos- und Symplegmaszenen²³⁴ werden sie – ähnlich den männlichen Athleten – beim gemeinsamen Bad visualisiert.²³⁵ Die abgelegte Kleidung, die in vielen dieser Szenen präsent ist, unterstreicht die exzeptionelle Nacktheit der Frauenkörper und verstärkt das voyeuristische Element. Das gemeinsame Baden und das Waschen der Textilien ist bereits bei Homer als Wirkungsbereich der Koren und Parthenoi zu erkennen.²³⁶ Das Motiv der badenden jungen Frauen soll in den Bildern und Erzählungen die duftende Schönheit und den Liebreiz der Jugend in Erinnerung rufen.²³⁷ In den Vasenbildern ist die weibliche Nacktheit mit jugendlicher Schönheit konnotiert und kann im Kontext anderer weiblicher Qualitäten – wie der Wollarbeit oder der Eusebeia – inszeniert werden. So sind Darstellungen wie das Wolle spinnende nackte Mädchen auf einer Hydria²³⁸ aus der Mitte des 5. Jhs. oder die nackte, opfernde Frau, die im Tondo einer um 500 v. Chr. entstandenen Kylix²³⁹ (Abb. 7) zu beobachten ist, nicht allein unter dem Gesichtspunkt der Erotik und käuflichen Liebe zu betrachten.²⁴⁰ In diesen Szenen sind die nackten Körper ein

231 Vgl. hierzu die Analyse bei Moraw 2003.

232 Vgl. Reinsberg 1989, 163–215; Himmelmann 1990; Stähli 2006; Robson 2013, 116–144. Zur Relevanz des (nackten) Körpers in der griechischen Gesellschaft und Bilderwelt siehe Hölscher 2003.

233 Obwohl ich den Begriff der „Anständigen Nacktheit“ für zu weit gegriffen halte, da Nacktheit – v. a. die weibliche – stets einen erotischen und voyeuristischen Beigeschmack hat, stimme ich mit U. Kreilinger überein, dass Nacktheit durchaus mehr auszudrücken vermag und im Falle der attischen Vasenmalerei nicht ausschließlich mit Prostitution und Sex in Verbindung gesetzt werden darf. Zu den unterschiedlichen Facetten weiblicher Nacktheit, welche zur Darstellung des Ausgeliefertseins und der Demütigung, jedoch ebenso als Zeichen der Verführung und Chiffre für Schönheit eingesetzt werden kann, siehe die ausführliche Analyse bei Kreilinger 2007, 181–220.

234 Zu den symposiastischen Szenen und Darstellungen von Geschlechtsverkehr grundlegend mit zahlreichen Abbildungen siehe Vorberg 1929; Sutton 1986; Reinsberg 1989; Lissarrague 1990b; Sutton 1992; Kilmer 1993; Schäfer 1997; Sutton 2000; Dierichs 2008; Glazebrook 2012.

235 Vgl. Lewis 2002, 142–149; Pfisterer-Haas 2002; Stähli 2005, 97 f.; Kreilinger 2007; Dierichs 2008, 21; Stähli 2009; Sutton 2009a; Reinhardt 2019. Dass Darstellungen badender Mädchen auch mit dem Brautbad assoziiert werden konnten, streitet jedoch C. Reinsberg ab. „Weibliche Nacktheit ist in den Darstellungen jener Zeit [5. Jh.] stets Zeichen von Hetären, sofern es sich nicht um mythische Wesen wie badende Nymphen handelt.“ Reinsberg 1989, 55. Es ist jedoch meiner Meinung nach gar nicht möglich und für den antiken Betrachter vermutlich sinnfrei, bei solchen Szenen zwischen der mythischen Figur der Nymphe und den Nymphen (Bräuten) zu unterscheiden. Zu der Problematik der Nymphendarstellungen siehe Schmidhuber 2008.

236 So trifft die junge Nausikaa, die mit ihren Gefährtinnen zum Baden und Waschen die ins Meer fließende Flussmündung aufsucht, auf den angespülten Odysseus. Hom. Od. 6, 74–109.

237 Ausführlich zum Motiv des Waschens und die Bedeutung der Reinigung für Erotik, Hochzeit und Kult siehe Kreilinger 2007, 119–145.

238 Kopenhagen, National Museum, Inv. Nr.: 153; BAPD 214971; Abbildung: Reinsberg 1989, 123, Abb. 67.

239 Athen, Agora Museum, Inv. Nr.: P 24102; BAPD 201609; Abbildung: Neils 2000, 217, Abb. 8.6.

240 Die nackten Frauenkörper veranlassen in diesen Fällen u. a. J. Neils dazu, in den Frauen Hetären bei Nebenbeschäftigungen oder der Kultausübung zu erkennen. Neils 2000, 208–218; Dierichs 2008, 22, 122; Fischer 2013. Obwohl C. Reinsberg diese Frauen ebenfalls als Hetären anspricht, versteht sie die Gegenstände der Wollarbeit als Sinnbilder weiblicher Erotik. Die weiblichen Tugenden erkennt sie als erotische Wunschvorstellungen der männlichen Bürger. Reinsberg 1989, 122–125. Eine vergleichbare Sichtweise vertreten ebenfalls Lewis 2002, 103–105; Stähli 2005, 94 f.

imaginäres Element, das die Arete der dargestellten jungen Frauen nicht untergräbt.²⁴¹ Vielmehr wird ihre Tüchtigkeit und Anmut am schönen, nackten Körper sichtbar – die Vasenmaler schufen „Kompositbilder“ von Weiblichkeit.

Schließlich sind nackte weibliche Körper in gewalttätigen Szenen zu finden. Cassandra fleht in zahlreichen Bildern nackt und wehrlos Athena um Hilfe an.²⁴² Auf einer Hydria²⁴³ des Kleophrades-Malers aus dem 1. Viertel des 5. Jhs. ist ihr entblößter Körper frontal dem Betrachter zugewandt, doch Ajax hat sie bereits an den Haaren gepackt. In tragischen Figuren wie Cassandra verbinden sich das männliche Begehren und die patriarchale Macht mit der Verletzlichkeit und hilflosen Verfügbarkeit des weiblichen Körpers.²⁴⁴

Zusammenfassend lassen sich verschiedene ineinandergreifende Faktoren für die Darstellung weiblicher Nacktheit feststellen. Zum einen wird durch die erotischen Körper stets das voyeuristische Vergnügen des Betrachters bzw. Benutzers des Gefäßes bedient. Andererseits kann die Darstellung (u. U. realitätswidriger) weiblicher Nacktheit ebenso körperliche Qualitäten hervorheben. Sei es – positiv konnotiert – die erblühende Schönheit, erotische Anziehungskraft und die ekstatische Festfreude der Frauen, oder – negativ bewertet – die sexuelle Zügellosigkeit, Verletzlichkeit und die Verfügbarkeit des hilflosen weiblichen Körpers. Im Folgenden sollen die Bilder unter diesen Gesichtspunkten genauer betrachtet werden.

2. 2. a. Schöne Frauen und phantastische Phalloi

Auf einem Kyathos (A8) des späten 6. Jhs. ist zwischen den großen Augen des Gefäßes eine nackte Frau zu sehen, die auf einem Phallosvogel reitet, im Hintergrund sind Weinranken dargestellt.²⁴⁵ Den Henkel des Gefäßes flankieren zwei weitere Frauen in langen Gewändern, die tanzend Krotala in den Händen halten. Die Bilder visualisieren eine erotische, festliche Sphäre, die Nacktheit verleiht der jugendlichen Schönheit und Sinnlichkeit Ausdruck. Der unbekleidete Frauenkörper

241 Meist wird zwischen einer situationsbedingten Nacktheit, also einer Handlung, die natürlicherweise Nacktheit voraussetzt – wie Baden oder Sexualverkehr – und einer expliziten Nacktheit unterschieden. So u. a. bei Moraw 2003; Sánchez 2013. Dabei wird jedoch häufig außer Acht gelassen, dass Bildwerke nicht als Abbildungen der erfahrbaren Wirklichkeit verstanden wurden, sondern diese vielmehr kommentieren. Der nackte Körper kann in den Bildern sichtbar gemacht werden, unabhängig davon, ob dieser in der betreffenden Situation zu sehen war oder nicht. Siehe hierzu ausführlich Hölscher 2003.

242 Eine umfassende Analyse dieses Motivs auf schwarz- und rotfigurigen Vasenbildern findet sich bei Mangold 2000.

243 Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr.: 81669; BAPD 201724; Abbildung: Mangold 2000, 48, 71, 107, 126, Abb. 27.

244 Siehe Kreiling 2007, 196–198. Allerdings kann in solchen Szenen auch die Verfügbarkeit der Frauen eines besiegtten Gegners thematisiert werden.

245 Eine vergleichbare Szene ist im Tondo einer um 510 v. Chr. entstandenen Kylix (A5) des Epiktetos zu beobachten. Hier kommt unter dem Wein am Boden des Gefäßes eine junge Frau zum Vorschein, die lediglich einen Sakkos sowie Ohringe trägt und auf einem phantastischen Phallosvogel reitet. Auf den Außenwänden des Trinkgefäßes sind mythische Szenen abgebildet – Achilles im Zweikampf mit Memnon und Herakles' Rache an Busiris. Nichts in den Bildern verweist auf einen symposiastischen Kontext, von einem sog. lebensweltlichen Bild lässt sich in Zusammenhang mit dem ungewöhnlichen Reittier ebenfalls nicht sprechen. Die Szene im Tondo kann jedoch ebenfalls als Visualisierung der friedlich-erotischen Festfreude gelesen werden, die den kriegesischen Szenen der Außenwände quasi gegenübergestellt ist.

lässt ebenfalls an die Bilder von rauschhaften Festen der Satyrn denken, die den Phallosvogel ebenfalls als phantasievolles Reittier inszenieren (**A6**; **A20**; **D21**). Der verlebendigte Phallos versetzt diese Vasenbilder in eine festliche aphrodisisch-dionysische Sphäre, die erotischen Frauen feiern ebenso zügellos wie die Satyrn.²⁴⁶

Hier lassen sich etwas später entstandene Gefäße anschließen, die nackte Haut in Verbindung mit geradezu monumentalen Phalloi zeigen. Diese Vasenbilder werden meist in Zusammenhang mit dem Haloiafest für Demeter thematisiert, auf das ich im letzten Kapitel ausführlicher eingehe.²⁴⁷

Im Tondo einer Kylix (**D13**) des frühen 5. Jhs. ist in der Bildmitte ein aufrecht stehender Phallos zu sehen. Er wird von zwei Frauen umringt, die jedoch nicht beide nackt sind. In einem dünnen, faltenreichen Gewand tanzt ausgelassen eine junge Frau. Ihr linkes Bein ist dabei hoch erhoben, rechts hält sie ihren Kleidsaum und mit der Linken schnippt sie im Takt. Die andere, bis auf einen Sakkos nackte Frau steht jedoch ruhig neben dem Phallos, den sie zu umarmen scheint. Das dünne Gewand unterstreicht den Tanzschritt und die schöne Bewegung der jungen Frau. Einen gewissen Kontrast erzeugt der ruhig aufrecht stehende nackte Körper der anderen. Der Phallos in ihrer Mitte ist hier als aufgestelltes Monument zu verstehen. Ähnlich wie Hermen fungiert er als verkürzte Darstellung eines Kultortes.²⁴⁸ Der Tanz und die Inszenierung des Phallos evozieren eine festliche Atmosphäre, die Darstellung bildet jedoch keine konkrete Kulthandlung ab.²⁴⁹

Das imaginäre und phantastische Element dieses „Phallosfestes“ ist im Tondo einer Kylix (**D20**) des frühen 5. Jhs. in einer ähnlichen Szene dargestellt – hier ist ein ähnlich riesiger Phallos zu sehen, der von einer Frau getragen wird. Die junge Frau ist in einen faltenreichen Chiton und einen Schrägmantel gehüllt, dennoch sind unter dem dünnen Stoff ihre Brüste deutlich zu sehen. Mühelos hält sie den Phallos, der mit einer Kalos-Inschrift versehen ist. Am rechten Bildrand ist eine bauliche Struktur zu sehen, auf der eine Wein- oder Efeuranke wächst, der hintere Teil des Phallos ist noch von dieser verdeckt. Rechts im Bildfeld ist ein belaubter Zweig zu sehen, der als Anzeiger der Natur bzw. des Draußens zu verstehen sein könnte. Die verkürzte Darstellung einer

246 Siehe ebenfalls die Analyse bei Wöhner – Hertzer 2019, 139 f.

247 Vgl. Deubner 1932, 42–44; Kreiling 2007, 163–169; Dierichs 2008, 46–48; Wöhner – Hertzer 2019, 133 f. siehe ausführlicher Kapitel III. 5.

248 Zu Hermen siehe grundlegend Zanker 1965; Simon 1985, 303–312; Wrede 1986; Furley 1996; Rückert 1998; Krämer 2001; Crawley Quinn 2007; Bravo 2017. Hermen sind ab der Spätarchaik vermehrt an öffentlichen Plätzen, Hauseingängen, Gymnasien und Heiligtümern errichtet worden und scheinen eine attische „Erfindung“ zu sein. Im Medium der Vasenmalerei tauchen sie ebenfalls ab der Spätarchaik auf und sind hier häufig gemeinsam mit einem Altar als Kultempfänger visualisiert. Als Monumente der Polisgemeinschaft fungieren sie in der attischen Bilderwelt als Anzeiger öffentlicher Plätze oder Heiligtümer, können allerdings auch humoristisch und erotisch in Szene gesetzt werden. Ausführlich hierzu die Analyse von Bravo 2017.

249 Die Außenseiten des Trinkgefäßes zeigen einen Komos junger und bärtiger Männer. Setzt man die Darstellungen miteinander in Verbindung, scheint mit den Komoszenen ein symposiastischer Kontext für das Tondobild gegeben. Im Innenbild selbst fehlen jedoch Trinkgefäße oder Musikinstrumente, welche die Frauen eindeutiger als Trinkgefährtinnen kennzeichnen könnten. Siehe ebenfalls die Analyse bei Wöhner – Hertzer 2019, 132.

„Phallosprozession“ beschränkt sich auf wenige Bildelemente, die eine Kulthandlung und einen Ort andeuten, dabei jedoch auf die schöngewandete Parthenos fokussieren.²⁵⁰

Auf einem zwischen 480 und 460 v. Chr. entstandenen Kolonettenkrater (**D22**) hat der Pan-Maler die Szene noch reduzierter dargestellt. Hier ist eine schreitende nackte Frau zu sehen, die einen großen Phallos mit Auge trägt.²⁵¹ Der mittels des Auges verlebendigte Phallos ist ebenso wie der Phallosvogel in den Bildern ein phantastisches Konstrukt. Nun ist es die Frau, die von dem passiven „Gegenstand“ gewissermaßen Besitz ergreift und nicht von diesem getragen wird. Diese Vasenbilder sind als „Kompositbilder“ von Weiblichkeit zu verstehen und bringen zwei grundlegende Aspekte der jungen Parthenoi miteinander in Verbindung. Zum einen wird auf die sexuelle Zügellosigkeit durch das Zusammenspiel von nackter Haut und Phallos verwiesen. Zum anderen wird, durch die Erinnerung an die Fruchtbarkeitsfeste, auch die Eusebeia der jungen Frauen visualisiert. Das Wechselspiel zwischen Erotik und Tugend der wilden Parthenoi ist diesen Szenen immanent und verleiht der Szene eine durchaus witzige Note.²⁵²

Die Assoziationen mit den gegenständlichen Phalloi der Demeterkulte oder der dionysischen Prozessionen sind auf einem im späten 5. Jh. v. Chr. entstandenen Miniaturskyphos (**C8**) auf die Spitze getrieben. Das Bildfeld zeigt einen großen, geflügelten Phallos, der mit Weinranken, Opferkorb und Opfertisch mit Gaben als Kultmonument bzw. Kultempfänger inszeniert ist. Ihm gegenüber auf der andren Gefäßseite steht eine bekränzte, nackte Zwergin, die ihrerseits einen großen Skyphos hält. Kleinwüchsige wurden im Medium der Vasenmalerei häufig nackt dargestellt, denn die Nacktheit gibt den Blick auf den zwergenhaften Wuchs des Körpers frei.²⁵³ Hier wird also nicht wie bei den letztgenannten Beispielen die Schönheit des weiblichen Körpers entblößt, sondern dessen Deformation und Lächerlichkeit bloßgestellt.²⁵⁴

250 N. Wöhner und J. Hertzner merken an, dass dieser Phallos kein Merkmal von Belebtheit (wie Auge oder Flügel) besitzt. Wöhner – Hertzner 2019, 132. Wie zu Beginn erwähnt sind Augen, Flügel oder ein tierischer Körper als deutliche Anzeiger für eine Verlebendigung zu verstehen. In diesem Fall ist der Phallos gegenständlicher inszeniert, dennoch ist an der lebensnahen Darstellung der Testikel und der zurückgezogenen Vorhaut eine Belebtheit zu erkennen. Dass auch artifiziellen Phalloi ohne Augen oder Flügel wie allen Bildwerken der griechischen Antike eine gewisse „Lebendigkeit“ immanent ist, habe ich ebenfalls bereits dargelegt. Siehe Kapitel II. 1.

251 Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Manteljüngling vor einer Herme stehend dargestellt. Der junge Mann streckt seine rechte Hand der Herme entgegen und berührt zärtlich den Bart. Für eine erotische Lesart spricht sich aus Bravo 2017, 26 f.

252 U. Kreilinger bringt die aphrodisischen Reize der erblühenden Frauen mit ihren anmutigen Rollen im Kultgeschehen in Verbindung. Kreilinger 2007, 169–173; Kreilinger 2010. Vgl. ebenfalls Wöhner – Hertzner 2019, 132.

253 Zu Zwergendarstellungen und Krüppeln siehe Mitchell 2009, 237–241; Wannagat 2015.

254 N. Wöhner und J. Hertzner bringen die Darstellung mit den dionysischen Festen in Verbindung. Wöhner – Hertzner 2019, 131.

2. 2. b. Der Phallos als Lustobjekt

An dieser Stelle sollen einige Vasenbilder Erwähnung finden, die nackte Frauen mit artifiziellen Phalloi bzw. sog. Olisboi zeigen.²⁵⁵ Neben Darstellungen auf Vasen sind uns phallosförmige Masturbationshilfen aus Aristophanes Komödie *Lysistrate* und dem 6. Mimiambus des Herondas bekannt.²⁵⁶ Die Darstellungen werden häufig unter dem Gesichtspunkt der realen Anwendung solcher Lustobjekte betrachtet.²⁵⁷ Es ist allerdings zu beachten, dass phallische Objekte auch als Utensilien der Fruchtbarkeitsfeste in Gebrauch waren. Die verlebendigten Phalloi der folgenden Vasenbilder lassen also sowohl Assoziationen mit den ausgelassenen Symposionfeiern zu als auch mit den geheimen, kultischen Handlungen für Demeter. In jedem Fall sind die Phalloi und Phallosvögel als phantastische Bildelemente zu verstehen, welche die Szenen in eine für den männlichen Betrachter imaginäre und voyeuristische Sphäre versetzen.²⁵⁸

In dem Bildfeld einer Pelike (**D11**), die um 500 v. Chr. entstanden ist, ist eine nackte Frau zu sehen, die in ihrer Linken einen mit einem Auge versehenen Phallos hält. Sie ist im Begriff, in einen vor ihr stehenden Korb mit weiteren Phalloi zu steigen. Hinter der Frau ist Kleidung auf einem Sitzmöbel abgelegt. Die gegenüberliegende Seite zeigt eine ähnliche Komposition. Wieder sind Kleidung und diesmal auch Schuhe auf einem Hocker abgelegt. Hier ist die nackte Frau jedoch ohne Phallos beim Bad vor einem großen Gefäß inszeniert. Schwamm und Strigilis im Hintergrund verdeutlichen den Aspekt der Körperpflege. Während dieses Bild die Schönheit und Erotik des weiblichen Körpers durch Waschen und Pflege hervorhebt, zielt die gegenüberliegende Darstellung auf den erotischen Appetit der jungen Frau selbst ab, die zügellos in einen ganzen Korb voller Phalloi steigt – einer ist ihr nicht genug.²⁵⁹ Die deutlich abgelegte Kleidung schafft die intime Atmosphäre eines Innenraums und betont gleichzeitig die nackten Körper.

Im Bildfeld einer um 490 v. Chr. entstandenen Amphora (**A14**) ist eine stehende, bekränzte, nackte Frau zu sehen, die einen Phallos mit Auge in ihrer Rechten hält. Ihre Linke hat sie vor ihrem Körper ausgestreckt, als wollte sie etwas präsentieren. Dreht man das Gefäß, so erscheint auf der anderen

255 Wenngleich „Olisbos“ nicht der einzige belegte Begriff für Masturbationshilfen ist, hat er sich in der Forschungsliteratur durchgesetzt. Siehe hierzu Nelson 2000. Die unzähligen erotischen und sexuellen Anspielungen und Begriffe hat bereits G. Vorberg zusammengestellt. Vorberg 1929. Zu den sog. Olisbosdarstellungen mit Abbildungen siehe Licht 1926, 23–25; Keuls 1985, 82–86; Reinsberg 1989, 96–98; Kilmer 1993, 98–102; Dierichs 2008, 107–111.

256 In diesen Kontexten sind es bezeichnenderweise keine Hetären, sondern vorbildliche Ehefrauen, die sich über die artifiziellen Phalloi austauschen. Aristoph. *Lys.* 109–110.

257 U. a. macht sich A. Dierichs Gedanken zur realen Verwendung der abgebildeten Phalloi. Sie schlussfolgert: „In Vasenbildern konstatierte überdimensionale Gestalt von Olisboi könnte nur sehr großwüchsigen Frauen erfreuliche sexuelle Befriedigung garantiert haben.“ Dierichs 2008, 109. Die Vasenbilder sind allerdings nicht als Abbildungen der Realität zu verstehen. Dementsprechend können realistische Proportionen nicht vorausgesetzt werden.

258 Vgl. hierzu die Analysen bei Kreilinger 2007, 163–169; Wöhner – Hertzner 2019, 136 f.

259 Zu einem ähnlichen Schluss kommt Mitchell 2015, 170. Auch im medizinischen Denken zeigt sich das Klischee der wilden, lüsternen Natur der Frau. Dabei wird die Gebärmutter (ὕστερα) als ein nach Vermehrung gierendes Wesen aufgefasst, das mittels Feuchtigkeit beruhigt werden kann. Siehe Lloyd 1983; Schubert 1999; Sánchez 2013, 89–92.

Seite eine weitere nackte Frau, die vor einem großen Korb steht und auf ihrem Arm einen kleinen Phallosvogel trägt. Sie lüftet das über den Korb gelegte Tuch und darunter kommen zwei Phalloi zum Vorschein. Da nur die „Köpfe“ zu sehen sind, lässt sich nicht sagen, ob diese ebenfalls als Phallosvögel gedacht sind. Fügt man die beiden Darstellungen gedanklich aneinander, so stehen sich die Frauen gegenüber. Das Bildzentrum nimmt nun der Korb mit den herausblickenden Phalloi ein, der ihre wahre Gestalt verbirgt. Der mit Augen versehene Phallos ist ebenso ein phantastisches Gebilde wie der kleine Phallosvogel. Die beiden verlebendigten Varianten sind in den Vasenbildern somit austauschbar.²⁶⁰

Den eben angeführten Darstellungen ist gemein, dass sie mehrere Phalloi in einem Behälter inszenieren. Wozu die jungen Frauen die artifiziellen Objekte verwenden, lässt sich nicht aus dem Bildkontext schließen und bleibt der Phantasie des Betrachters überlassen. Die Phalloi treten in diesen Szenen als eine Art kennzeichnendes Attribut der wollüstigen, erotischen Frauen auf. Sie können jedoch auch an die obszönen Weihgeschenke und Opfergaben der Demeterkulte erinnern.²⁶¹

Daneben existieren jedoch einige Vasenbilder, die solche Lustobjekte eindeutig als Masturbationshilfe für junge Frauen in Szene setzen. Diese explizit erotischen Szenen sind ausschließlich in den Jahren von 510 bis 490 v. Chr. entstanden und von den Malern im Tondo von Trinkschalen „versteckt“ worden, um einen (witzigen) Überraschungseffekt zu erzielen.²⁶²

Auf einem Tondofragment (**D9**) des ausgehenden 6. Jhs. ist ein kauender nackter Frauenkörper zu erkennen. Die Frau hält zwei Phalloi in den Händen, einen schiebt sie sich gerade zwischen die Beine. Ähnliche Szenen sind auf einigen weiteren Gefäßen festzustellen. Über einem Gefäß stehend ist im Tondo einer um 490 v. Chr. entstandenen Kylix (**D4**) des Epiketos eine ähnliche Szene zu sehen. Die nackte Frau führt die beiden Phalloi, die sie hält, in Richtung ihrer Vagina.²⁶³ Diese Darstellungen kommen allesamt mit wenigen Bildelementen aus und ähneln sich stark in ihrer Komposition. Reduziert auf den nackten Frauenkörper und den artifiziellen Phallos lässt die intime

260 Auch ein heute verschollenes Kylixfragment (**D8**) des ausgehenden 6. Jhs. zeigt einen ähnlich gefüllten Korb. Hier lässt sich eine kniende, nackte Frau erahnen. Sie ist im Begriff, den großen Korb, aus dem sechs Phallosköpfe blicken, hochzuheben oder abzustellen.

261 Vgl. hierzu Kreiling 2007, 163–169; Wöhner – Hertzner 2019, 136.

262 Zum „Verstecken“ und „Entdecken“ der Bilder siehe Reinhardt 2019. Dass diese Szenen zwingend die sexuell stimulierenden Tänze von Hetären widerspiegeln, kann ich nicht teilen. Vgl. Reinsberg 1989, 96–98; Kilmer 1993, 98–101; Dierichs 2008, 107–110; Wöhner – Hertzner 2019, 135–139.

263 Im Tondo einer Kylix (**D5**) aus dem frühen 5. Jh. v. Chr. verbirgt sich eine einzelne nackte Frau, in beiden Händen jeweils einen beäugten Phallos haltend. Einen führt sie zu ihrem geöffneten Mund, den anderen in Richtung ihrer Vagina. Eine etwas früher entstandene weitere Kylix (**F1**) des Epiketos verbirgt im Tondo vermutlich eine vergleichbare Darstellung, hier allerdings in Frontalansicht. Jedoch ist die gesamte Bildmitte nicht erhalten, sodass nicht zu erkennen ist, ob das Objekt in ihrer Hand tatsächlich einen Phallos darstellt. Die auf den übrigen Darstellungen vorhandenen Testikel fehlen jedoch diesem Objekt, sind aber andererseits nicht zwingend notwendig. Eine Darstellung eines Phallos ohne Testikel ist als Tondobild einer weiteren Kylix (**D10**) aus dem ausgehenden 6. Jh. erhalten. Hier ist es ebenfalls eine nackte Frau, die hockend im Bildfeldrund inszeniert ist. In ihrer Rechten hält sie den Phallos vor sich, ihre Linke hat sie wie zum Gruß erhoben. Ähnliches ist im Tondobild einer Kylix (**D18**) des frühen 5. Jhs. dargestellt. Hier ist eine mit Sakkos und Kranz geschmückte nackte Frau zu beobachten, die auf der runden Bildfeldline läuft. In beiden Händen hält sie Phalloi am Schaft.

Handlung der jungen Frauen auf einen symposiastischen Kontext schließen. Die Verbindung mit einer berauschten Feier wird auf zwei Stücken durch die Angabe von Gefäßen deutlich.

Der sog. „Flying Angel“-Maler bringt auf den beiden Bildfeldern einer Amphora (**D16**) des frühen 5. Jhs. explizit das trinkfreudige Frauenvolk mit den lüsternen, phalloischwingenden Frauen in Zusammenhang. Auf einer Seite ist eine stehende nackte Frau zu sehen, die mit beiden Händen einen überlangen, schlanken Phallos mit Testikeln vor sich hält. Er wendet sich ihr zu und blickt sie mit seinem großen Auge an. Im gegenüberliegenden Bildfeld sind zwei nackte Frauen zu sehen, die sichtlich betrunken sind. Einander umarmend schreiten sie vorwärts, halten eine Weinkanne und ein großes Trinkgefäß, die rechte hat ihren Kopf singend erhoben. Die Frauen dieser Darstellungen sind unter Zuhilfenahme von Phalloi als berauscht, lüstern und sexbessessen gekennzeichnet. Dieser Umstand macht sie wiederum selbst zum Lustobjekt der männlichen Betrachter.²⁶⁴

Die bemalten Gefäße sind Zeugnisse und Utensilien der Symposionkultur, können jedoch auch als Weihgeschenke fungieren. M. Kilmer interpretiert einige der hier genannten Szenen als erotischen Tanz, andere als männliche Sexphantasien.²⁶⁵ Meines Erachtens lassen sich beide Erklärungsmodelle nicht voneinander trennen, ein erotischer Tanz junger, nackter Frauen ist sicherlich auch als männliche Phantasievorstellung zu verstehen. Ob diese Darstellungen von erlebbaren Performanzen inspiriert sind – etwa im Rahmen von Symposien – oder gänzlich der männlichen Vorstellungswelt entspringen, kann und soll in dieser Arbeit nicht thematisiert werden.²⁶⁶ In Xenophons fiktivem Symposion²⁶⁷ werden die Gäste mit Musik, Tanz und akrobatischen Vorführungen unterhalten. Es wird angeregt über Schönheit und Liebe diskutiert. Ein abruptes Ende findet das gemeinsame Gelage mit der theatralischen Darbietung des erotischen Aufeinandertreffens von Dionysos und Ariadne. Die Flötenspielerin und der schöne Jüngling küssen und umarmen sich so zärtlich und innig, dass das Schauspiel zur Wirklichkeit wird. Angeregt von den erotischen Berührungen verlassen die verheirateten Gäste hastig das Symposion und eilen zu ihren Frauen. Ob die hier genannten Vasenbilder einen ähnlichen Effekt auf den Trinker haben sollten, oder einfach als unterhaltsame Trinkgefäße mit einem überraschenden Innenbild die Gäste erfreuen sollten, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Der gewissermaßen intime Blick eines einzelnen Trinkers beim Leeren des Gefäßes muss bei der Analyse berücksichtigt werden. Für den voyeuristischen Betrachter wird die masturbierende Frau zum Objekt der Begierde.

²⁶⁴ Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch A. Glazebrook bei der Analyse feiernder, nackter Frauen auf einem Psykter des Euphronios. Siehe oben Anm. 167. Glazebrook 2012.

²⁶⁵ Siehe Kilmer 1993, 98–101. Ebenso versteht A. Schäfer den im Tondo einer Kylix (**A7**) auftauchenden Phallosvogel als reales Requisit einer erotischen Performanz. Ähnlich interpretiert auch A. Dierichs diese Darstellungen. Schäfer 1997, 65; Dierichs 2008, 109 f.

²⁶⁶ Einen Überblick zu den unterschiedlichen Tänzen, die beim festlichen Symposion veranstaltet werden konnten, bietet Schäfer 1997, 16–18, 30–38, 52–55, 84–86 mit zahlreichen Abbildungen.

²⁶⁷ Xen. symp.

Die Verbindung des verlebendigten Phallos mit dem Symposion hat der Maler Apollodoros auf einer Kylix (A10) des beginnenden 5. Jhs. ganz ohne den Einsatz nackter, weiblicher Haut in Szene gesetzt. Ein kleiner Phallosvogel ist hier als Gegenstand visualisiert, er bildet die figürliche Zielscheibe eines als solchen beschrifteten Kottabos-Ständers. Rings um ihn lagern männliche Symposiasten, die Wein aus ihren Schalen schleudern und musizieren.

2. 2. c. Der lüsterne Phallosvogel

Man möchte meinen, dass ein Mischwesen, dessen Kopf ein erigierter Penis ist, für Sexualverkehr prädestiniert ist. Dennoch zeigen verhältnismäßig wenige Bilder Phallosvögel bei sexuellen Handlungen. Die Bilder des seltsamen Wesens sind eben keine „pornographischen“ Darstellungen, die den Sexualakt vorführen, sondern sollen primär die Phantasie des Betrachters anregen sowie Sexualität und das Groteske kommentieren. Das Phantastische der Darstellungen wird auf dem Deckel einer Pyxis (C9) des späten 5. Jhs. besonders evident: Hier bieten sich ringsum drei Vulven dem geflügelten Phallos als Partnerinnen an. Die Darstellung eines vom Körper losgelösten weiblichen Geschlechtsteils ist im Medium der attischen Vasenmalerei einzigartig.²⁶⁸ Dieser Umstand ist umso interessanter, da das männliche Pendant als vom Körper gelöster Körperteil in verschiedener Art und Weise – als dionysischer Stab, als Waffe, als Kultgegenstand, als Masturbationshilfe und schließlich auch als eigenständiges, lebendiges Mischwesen – auf attischer Keramik visualisiert wurde. Die Gründe dafür mögen in gesellschaftlich verankerten Tabus liegen und sind sicherlich einen intensiveren Blick wert.²⁶⁹ Meiner Meinung nach wird im Falle der Pyxis zugunsten der ornamentalen Komposition auf dem runden Bildfeld der weibliche Körper auf seine sexuelle Funktion reduziert. Die Dreizahl und die Inschrift werfen Fragen nach der Bedeutung des ungewöhnlichen Bildes auf, die aufgrund fehlender Vergleichsbeispiele nicht beantwortet werden können. Die Beischrift benennt den Phallos als Philonides, rings um die linke Vulva ist „Anemone, die Flötenspielerin“ zu lesen. Die Trias der weiblichen Geschlechtsteile veranlasste G. Vorberg, die Szene als „Parisurteil“ anzusprechen.²⁷⁰ Der schriftliche Verweis auf eine Flötenspielerin setzt die

268 Allerdings sind Vulven mit plastisch gestalteten Schamlippen auf zwei phallischen Gefäßen des späten 7. Jhs. v. Chr. aus Chios zu sehen. (Abb. 18) London, British Museum, Inv. Nr.: 1888,0601.496.a-c und 1924,1201.178, Abbildungen: British Museum Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1888-0601-496-a-c>; <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1924-1201-178> (10.6.2020) Siehe ebenfalls Sánchez 2013, 61 f. Abb. 23.

269 In der römischen Bildkunst sind die weiblichen Genitalien durchaus häufiger dargestellt worden. Sie werden meist als apotropäische Symbole aufgefasst. Siehe u. a.: Sánchez 2013, 57–59; Elliott 2016, 116–122. C. Sánchez gibt zu bedenken, dass ein Penis einfach zu zeichnen und auch als reduzierte Form leicht zu erkennen ist. Das männliche Geschlechtsteil ist sichtbarer als das weibliche – auch für den eigenen Besitzer bzw. die Besitzerin. Zudem ist dem männlichen Organ durch seine Wandlungsfähigkeit (das An- und Abschwellen) und Beweglichkeit eine gewisse eigene „Lebendigkeit“ eigen. Sánchez 2013, 59–61. Diesen Umstand näher zu beleuchten soll jedoch nicht Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit sein.

270 Vorberg 1929, 131. Siehe ebenfalls die Analysen der Darstellung bei Dierichs 2008, 50; Wöhner – Hertzner 2019, 137. Bei drei weiblichen und einem männlichen Geschlechtsteil scheint der Aspekt einer Entscheidung durchaus mitzuschwingen. Doch was bedeutet dies für eine solche Szene, die kaum etwas Narratives an sich hat? Wenn man den Konventionen folgt, ist nur eine der Vulven benannt – nämlich die verschmähte Linke. Philonides entscheidet

Darstellung deutlich in einen symposiastischen Kontext. Im Gegensatz zu dem mit Flügeln ausgestatteten Phallos sind die Vulven bewegungsunfähig und als passive Objekte dargestellt.²⁷¹ Der Sexualakt wird zu einer grotesken und absurden Episode.

In dem Bildfeld der Lekythos (C4) aus dem 2. Viertel des 5. Jhs. penetriert ein fliegender Phallos eine vorgebeugte, nackte Frau. Ihr Gesicht ist frontal dem Betrachter zugewandt, in ihrer Haltung – mit Beinen und Händen am Boden – gleicht sie einem Tier. Sie wird zum Objekt der Begierde des geflügelten Phallos degradiert und ist – ähnlich den Vulven auf der eben erwähnten Pyxis – als passive Empfängerin in Szene gesetzt.²⁷²

Eine zärtlichere Begegnung hat der Vasenmaler Paseas im Tondo einer fragmentarisch erhaltenen Kylix (A7) des späten 6. Jhs. dargestellt. Hier ist eine nackte, schreitende Frau zu sehen. Ihr Körper ist dabei zum Teil von einem über ihren rechten Arm drapierten Mantel verdeckt, auf ihrem ausgestrecktem rechten Arm steht ein kleiner Phallosvogel mit ausgebreiteten Flügeln. Er hat sich ihr zugewandt und ist im Begriff, sie auf den Mund zu küssen. Der groteske Annäherungsversuch des Phallosvogels wird nicht abgewehrt, sondern von der schönen Frau erwidert.²⁷³

Ähnlich erfreut über die Anwesenheit eines Phallosvogels sind zwei Frauen auf einer Kylix (A4) aus dem ausgehenden 6. Jh. – sie fordern ihn zum obszönen Tanz auf. Im Zentrum des Bildfeldes ist ein großer Phallosvogel zu sehen, der von zwei tanzenden, nackten Frauen umringt ist. Er wendet sich einer der beiden zu, sie hat ihre Beine geöffnet und hält in ihrer linken Hand einen kleinen Phallos. Im Hintergrund ist ein weiterer Phallos dargestellt. Die berauschte, sexuell aufgeladene

sich für eine unbenannte, anonyme Partnerin. Meiner Ansicht nach muss hier überhaupt nicht von einer Entscheidung die Rede sein. Dem Phallos bieten sich eine Vielzahl von Partnerinnen an, wer sagt, dass er sie nicht alle haben kann, die Trias scheint in der kompositorischen Gestaltung des runden Pyxidendeckels und der Betonung der Mehrzahl begründet. Es ist jedoch erkenntlich, dass sich der Vasenmaler bemühte, die Körperteile in eine ausgeglichene Bildkomposition einzubetten, er dachte dabei vielleicht an andere ornamentale Motive. Ihrer dreieckigen Form nach erinnern die Vulven entfernt an Palmetten, der Phallos an die länglichen Knospen, die häufig als umlaufendes Band die Deckel von Pyxiden schmückten.

271 Dies deckt sich mit C. Sánchez' Überlegungen zu den unterschiedlichen Handlungsräumen und -zeiträumen von Männern und Frauen. So ist der Zyklus des Mannes von den Stadien seiner körperlichen und geistigen Erziehung geprägt, der Befähigung und der Pflicht, als Hoplit in den Krieg zu ziehen. Die Frau wird allerdings ihren biologischen Zyklen, von Geschlechtsreife bis zur Mutterschaft und der Fürsorge um den Oikos, unterworfen. Sie lebt ein statisches, passiveres und langsamer Leben. Das Leben des Mannes ist weniger ortsgebunden und zeichnet sich durch ein aktiveres und schnelleres Tempo aus. Sánchez 2013, 84 f.

272 Die vorgebeugte Haltung der Frauen bei Darstellungen von Sexualverkehr wird u. a. von C. Reinsberg als erniedrigende und unschöne Pose aufgefasst. Reinsberg 1989, 118–120. C. Sánchez merkt jedoch an, dass ein wohlgeformtes Hinterteil auch als positiv konnotiertes Schönheitsmerkmal galt. In archaischer Zeit wird das an einer Textstelle des Athenaios erkenntlich, hier streiten zwei Frauen in Syrakus darüber, wer den schöneren Hintern hat. Auch die Göttin der Liebe selbst, betrachtet als *Aphrodite Kallipygos*, inszeniert ihren Hintern auf der spiegelnden Wasseroberfläche. Sánchez 2013, 38 f. Es ist also davon abzusehen, jegliche A-tergo Stellung auf den Vasenbildern als degradierend anzusprechen. Das schöne Hinterteil kann in dieser Position für den Betrachter besonders anschaulich präsentiert werden. Dennoch gibt es auch einige Darstellungen, die auf die Degradierung der weiblichen Körper abzielen. Auf einer Kylix, die um 510 v. Chr. entstanden ist, lassen sich wilde Orgienszenen erkennen. Die Frauen kriechen auf ihren Vieren oder sind in Verrenkungen begriffen. Sie sind als Objekte des männlichen Rausches inszeniert. Olisboi, Kottabosstände, Gefäße und Hocker sind Utensilien und sogen für eine symposiastische und ekstatische Atmosphäre. Siehe oben Anm. 173. Vgl. Reinsberg 1989, 98–104; Sánchez 2013, 132–138; Wöhner – Hertzner 2019, 137.

273 Siehe ebenfalls die Analyse bei Boardman 1992, 228 Nr. 5; Kilmer 1993, 195; Wöhner – Hertzner 2019, 138 f.

Atmosphäre wird durch diese Gegenstände unterstrichen. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt ebenfalls nackte Frauen in einem erotischen Kontext – dem Bad –, diesmal jedoch ohne Phallosvogel.²⁷⁴

Als lüsterner Akteur und Partner der jungen Frauen wird der Phallosvogel quasi als lebendiger Olisbos in den Darstellungen inszeniert. Sie treiben das obszöne Element der masturbierenden und lüsternen Frauen auf die Spitze und ziehen es auch ins Lächerliche. In den angeführten Vasenbildern wird demnach die Wollust der jungen Frauen thematisiert.²⁷⁵ Die Maler bedienten dieses gängige Klischee und schufen absurde Szenen, die im Graubereich zwischen symposiastischer Lebenswelt und dionysischer Sphäre angesiedelt sind. Der voyeuristische Charakter solcher Szenen, die auf Symposiongeschirr den Trinker erfreuen sollten, ist nicht abzustreiten. Dennoch ist die primäre Intention nicht sexuelle Erregung, vielmehr wird die eigene Überlegenheit des männlichen Geschlechts – dem, auch in Vogelgestalt, die Frauen nicht widerstehen können – betont.

2. 3. Analyse – Voyeuristische Festfreude und erotische Ekstase

Meiner Ansicht nach betont die Darstellung des nackten weiblichen Körper v. a. die Schönheit der jungen Frauen, der soziale Status ist meines Erachtens dabei nicht relevant. Natürlich darf der verlangende, männliche Blick auf solche Darstellungen, die vor allem Symposiongeschirr verzierten, nicht außer Acht gelassen werden. Im Kontext einer trinkfreudigen Männergesellschaft sind solche Bilder sicherlich auch unter einem erotischen Gesichtspunkt konsumiert worden. Das Phänomen Voyeurismus liegt vielen Darstellungen zugrunde und wird auch durch die „versteckte“ Platzierung erotischer Szenen im Tondo verdeutlicht. Jedoch bin ich der Meinung, dass ein solcher Blickwinkel nicht nur in Hinblick auf nackte, weibliche Körper, sondern auch auf die nackten, badenden Athleten angewendet werden sollte.²⁷⁶ Erotisch und erfreulich zu beobachten sind die jungen Männer ebenfalls. Doch es sind allein junge Frauen, die gemeinsam mit Phalloi und Phallosvögeln erotisch in Szene gesetzt werden. Es ist der niedrigere soziale Status der Frauen im Allgemeinen, jedoch nicht jener der Hetäre im Besonderen, der hier deutlich wird. Die jungen Frauen sind ihrer Wollust ausgeliefert – in einer dionysisch-aphrodisischen Sphäre agieren sie gegen die gesellschaftliche Norm. Die nackten Körper und durchsichtigen Gewänder verdeutlichen

274 N. Wöhner und J. Hertzner ergänzen den Phallosvogel zu einem großen Augenphallos. Wöhner – Hertzner 2019, 135, 156 Kat. 18. Da der Großteil des Körpers nicht erhalten ist, lässt sich hier nicht eindeutig feststellen, ob der Phallos als vogelgestaltig und in reduzierter Form gedacht ist. Das erhaltene Schweifende und die Positionierung des Kopfes sprechen jedoch meiner Ansicht nach für einen Phallosvogel.

275 Die Frage, welches Geschlecht wohl die größere Lust beim Verkehr verspüren kann, stellten sich auch das paradigmatische Ehepaar Zeus und Hera. Um ihren Streit zu schlichten und die Wahrheit zu erfahren, rufen sie Teiresias, der sowohl Mann als auch Frau gewesen ist. Er verrät, dass Frauen neunmal mehr Lust empfinden. Daraufhin straft ihn Hera mit Blindheit, die Zeus durch die Sehergabe zu kompensieren sucht. Ps.-Hes. fr. 275; Ov. Met. 3,316-350; Sánchez 2013, 91 f.

276 Für einen solchen Blickwinkel siehe Kreiling 2006; Stähli 2006; Stähli 2009, bes. 46 f.

einerseits die Schönheit und Anziehungskraft des weiblichen Geschlechts, entblößen jedoch andererseits dessen Wehrlosigkeit und Impulsivität.

In solchen erotischen Vasenbildern pointiert der Phallosvogel die Lust und Triebhaftigkeit der jungen Frauen ebenso wie der Olisbos. Der Phallos kann dabei sowohl die Rolle eines aktiven Lustvogels oder eines passiven Lustobjekts einnehmen und unterstreicht mit seiner Präsenz auch die begehrenswerte Schönheit der jungen Frauen. Wie ich bereits im ersten Kapitel aufgezeigt habe, sind erotische Vasenbilder ambivalent. Sie können erotische Wunschvorstellungen der Männerwelt abbilden und ebenfalls humoristisch auf das gängige Klischee der sexbesessenen, jungen Frauen verweisen. Dabei sind sie weder als Reflexe auf lebensweltliche, sexuelle Praktiken zu verstehen, noch bilden sie das Betätigungsfeld einer Prostituierten oder Hetäre ab.²⁷⁷ A. Stähli betont im Kontext der Badeszenen junger Frauen, dass „diese Bilder in konkrete soziale Praktiken integriert und an bestimmte Betrachter adressiert [waren], deren Imagination sie belieferten.“²⁷⁸ Dies trifft meiner Meinung nach ebenfalls auf die in diesem Kapitel besprochenen erotischen Vasenbilder zu, auch diese sind für den Symposiasten konzipiert und sollen diesem den begehrenswerten, jedoch schwächeren weiblichen Körper in Erinnerung rufen. Im Kontext des Symposions stellen diese Bilder eine weibliche Gegenwelt der männlichen Bürgergesellschaft dar, der Kontrast hat eine affirmative Wirkung.

²⁷⁷ U. a. versucht C. Johns die gängigen Sexualpraktiken von Bildquellen wie den Vasenmalereien abzuleiten. Johns 1982; Reinsberg 1989, 135–139.

²⁷⁸ Stähli 2009, 50.

3. Eine apotropäische Wirkung?

Phallischen Objekten und Darstellungen wird seit der Zeit J. J. Winckelmanns gerne eine Übel abwehrende Wirkung zugeschrieben.²⁷⁹ In der grundlegenden, bereits 1855 erschienenen Publikation zum „Bösen Blick“ prägte O. Jahn dafür den Begriff apotropäisch, der bis heute in Bezug auf magische Objekte verwendet wird. Er versteht den Phallos als Sinnbild einer zeugenden Naturkraft, seine abwehrende Funktion erhält dieser jedoch durch das Obszöne und Unanständige. Denn der neidvolle, böse Blick würde von dem schrecklichen, phallischen Anblick zurückgestoßen. O. Jahn erkennt die Abwehr von schädlichen, bösen Mächten als genuin menschliches Bedürfnis, das bei allen Kulturen in ähnlicher Weise in Erscheinung tritt und dessen Grundvorstellungen tief ins Altertum zurückgehen.²⁸⁰ Die Hypothese einer allgemein gültigen Bedeutung des Phallos als apotropäisches Zeichen ist bis heute in der Forschung zu finden.²⁸¹ So beschäftigt sich die Ethnologin J. Gassner in ihrer 1993 erschienenen Publikation „Phallos. Fruchtbarkeitssymbol oder Abwehrzauber?“ mit Phallosdarstellungen verschiedener Epochen und Kulturen rund um den Globus.²⁸² Die Dualität von Kult und Aberglaube, die bereits bei O. Jahn anklingt, ist auch in ihrem Ergebnis zu finden. Ihrer Ansicht nach liegen dem Phallos zwei Aspekte zugrunde, als Zeugungsorgan steht er für Fruchtbarkeit und erhält kultische Verehrung. Als Droh- und Abwehrzeichen eingesetzt, besitzt er keinen religiösen Charakter, sondern ist vielmehr instinktiv als ein drohendes Signal zu sehen. W. Wicklers Hypothese folgend, hat sich diese apotropäische Funktion aus einer dem Menschen angeborenen Verhaltensweise entwickelt – den phallischen Drohgebärden, die sich in ähnlicher Weise auch bei bestimmten Primatenarten feststellen lassen.²⁸³

Der von O. Jahn geprägte Begriff „apotropäisch“ wird häufig schlagwortartig verwendet, dabei fungiert das aus dem Griechischen abgeleitete Wort meist als Synonym für einen Abwehrzauber. Dieser kann sich in einer vollzogenen Handlung oder in Form von magischen Objekten äußern – Ziel ist in beiden Fällen die Abwehr von Bösem durch Abschreckung. Im wissenschaftlichen Diskurs ist der Begriff des Apotropäischen daher eng mit dem Phänomen des „Bösen Blicks“ verbunden. Im Folgenden soll nun der Fokus auf die abwehrenden und schützenden Objekte der attischen Gesellschaft gerichtet werden. Es stellt sich die Frage, ob sich der Phallos ebenfalls als drohendes und Übel abwehrendes Zeichen in der attischen Kultur und Bilderwelt erweist.

279 J. Winckelmann erwähnt Phallosamulette und deren abschreckende Wirkung in seinem Sendschreiben über die Entdeckungen in Herculaneum. Winckelmann 1762, 39 f.

280 Siehe Jahn 1855.

281 Vgl. Wolters 1909; Hauschild 1979; Gassner 1993; Grigore 2008; Sánchez 2013; Elliott 2016; Habib 2017.

282 Gassner 1993.

283 Wickler 1966 ihm folgend ebenso Fehling 1988.

3. 1. Der „Böse Blick“ und die Apotropaia der Griechen

R. Schlesiers Einwand, dass die Schriftquellen zum „Bösen Blick“ erst mit der Kaiserzeit einsetzen und dieser daher nicht als Grundvorstellung des gesamten Altertums erkannt werden kann,²⁸⁴ konnte T. Rakoczy widerlegen.²⁸⁵ Er hat die griechischen Schriftquellen zu diesem Phänomen, die O. Jahn nicht oder nur beiläufig erwähnt, zusammengetragen und analysiert. Wie O. Jahn sieht auch T. Rakoczy eine Verbindung zum Motiv des Neids der Götter bei Homer und Herodot und widmet sich der vielfältigen Macht der Blicke und Augen, wie sie in den literarischen Quellen auftauchen. Der „Böse Blick“ ist dabei eine von vielen Facetten und in den Quellen genauso fassbar wie der gute, segensreiche Blick, der zornige oder schräge Blick.

Ein wesentliches Motiv des „Bösen Blicks“ ist der Neid, der als grundlegende menschliche Emotion sicherlich einen universellen Charakter hat, in den meisten Kulturen fassbar ist und bestimmt auch für die attische Gesellschaft der Archaik und Klassik eine Rolle spielte. O. Jahns Annahme, dass diese Grundvorstellung tief im Altertum verwurzelt sei, lässt sich also bestätigen. Dennoch sind die Praktiken, Mittel und Zeichen, mit denen man sich vor diesen negativen Blicken schützen wollte, nicht in jeder Kultur dieselben.

T. Rakoczy hat die wenigen griechischen Schriftquellen zusammengetragen, die solche Methoden behandeln.²⁸⁶ So ist uns der Konsum von Weinraute als gängiges Pharmakon gegen den „Bösen Blick“ durch die im 3. Jh. v. Chr. entstandene Schrift *Problemata Physica* überliefert.²⁸⁷ Das Ausspucken als Schutzhandlung ist erstmals in den Gedichten des Theokritos fassbar, hier ist es der Kyklop Polyphem, der sich damit vor dem Blick seines Spiegelbildes schützen möchte.²⁸⁸ Doch nicht nur eingenommene Mittel oder bestimmte Handlungen und Gesten können vor dem „Bösen Blick“ schützen. Mit dem Überbegriff Apotropaia werden im wissenschaftlichen Diskurs Objekte bezeichnet, die in der Lage sind, Übel abzuwehren. Dass solche Objekte im klassischen Athen Verwendung fanden, ist durch ein Fragment des Aristophanes, welches durch Pollux überliefert ist, belegt.²⁸⁹ Hier werden Baskania – lächerliche Gegenstände – erwähnt, die von Schmieden aufgehängt wurden, um neidvolle Blicke abzuwehren.²⁹⁰ Über die tatsächliche Gestalt dieser

284 Siehe Schlesier 1991, 243 f.

285 Rakoczy 1996.

286 Rakoczy 1996, 141–155. Siehe ebenfalls Dickie 1991.

287 Ps.-Aristot. *Problemata Physica* 20, 34 926 b21–31.

288 Teokr. 6 (Die Rinderhirten).

289 Poll. 7, 108 – Aristoph. Fr. 607 K/A.

290 Als singuläres Bild lässt sich auf eine fragmentierte, schwarzfigurige korinthische Pinax verweisen. Hier ist ein großer Töpferofen zu sehen. Darauf hat sich eine Eule niedergelassenen, vor bzw. auf dem Feuerungskanal steht eine kleine Statuette eines bärtigen Mannes, der seinen großen erigierten Phallos hält. Ein Handwerker mit deformiertem Bein bewegt sich auf den Ofen zu bzw. schürt das Feuer. Die kleine ithyphallische Figur kann sowohl als Baskanion verstanden werden, als auch einen die Töpfer strafenden Daimon (Sabaktes) darstellen. Berlin, Antikensammlung Inv. Nr. F 683/757/822/829; Abbildung: Wannagat 2015, 54 Abb. 32. Vgl. hierzu die Überlegungen bei Pernice 1898; Wannagat 2015, 51–54; d’Augustino – Palmieri 2016, 164 f. Zu den Daimones siehe RE I A, 2 (1920) 1531 f. s.v. Sabaktes (F. Böhm); Winkler-Horaček 2015, 39–47.

Blickableiter verrät die Textstelle jedoch nichts. Der spätere attizistische Lexikograph Phrynichos beschreibt Baskania als menschenähnliche, jedoch deformierte Figuren.²⁹¹ Als Phylakteria wurden verschiedene magische Objekte und Amulette bezeichnet, die sowohl in der Lage sind, Böses abzuwehren, als auch Gutes zu beschwören. Am Körper getragene Knoten, Bänder, Sprüche oder gravierte Schmucksteine sollten vor Krankheiten schützen und wurden ebenfalls in Verbindung mit anderen medizinischen Praktiken angewandt. Sie konnten jedoch auch göttliche Unterstützung beschwören oder Liebeszauber vollziehen. Auf Vasenbildern sind seit dem 2. Viertel des 5. Jhs. solche Bänder und Amulette an den besonders beschützenswerten Kleinkindern und dem erdgeborenen Erichthonos zu sehen.²⁹² Mit Schlangen versehene Schmuckstücke wurden Neugeborenen am zehnten Tag nach der Geburt bei der Namensgebung und der Aufnahme in den väterlichen Oikos mitgegeben.²⁹³

Diese Schutzmittel wurden aus unterschiedlichem Material und in zahlreichen Formen hergestellt. Hier wird deutlich, dass zumindest terminologisch nicht zwischen apotropäischen (also abwehrenden und beschützenden) und beschwörenden (solchen, die einen Fluch oder Bindezauber ermöglichen sollten) Objekten unterschieden wurde. Dennoch sind aus der Archaik und Klassik vergleichsweise wenige Amulette und Talismane erhalten geblieben.²⁹⁴ Die Praxis des Tragens von Amuletten kann jedoch mithilfe von Vasenbildern zweifelsfrei belegt werden. So tragen Kinder häufig ein Amulett, angebracht auf einem Band zwischen Schulter und Achsel.²⁹⁵ Auch bei Darstellungen von nackten Frauen beim Bad oder Trinkgelage sind Amulette an Oberschenkel, Arm oder als Halsketten zu beobachten.²⁹⁶ Schließlich können schützende oder beschwörende Zeichen auch an Stadtmauern oder auf Tempeln angebracht sein.

Eine eingemeißelte Darstellung eines Phallos in Kombination mit einer Hand und einer in Bustrophedon geschriebenen Inschrift ist auf der Stadtmauer von Itanos auf Kreta (Abb. 8) zu sehen. Das Ensemble wird von H. Herter in das 6. Jh. v. Chr. datiert und ist seiner Meinung nach

291 Phryn. praep. soph. 53.6.

292 So wird auf einer um 460 v. Chr. entstandenen Lekythos ein Baby einer sitzenden Mutter übergeben. Auf der weißen Haut des nackten Kindes zeichnet sich ein Amulettband zwischen Schulter und Achsel ab. Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2443; BAPD 213940; Abbildung: Seifert 2011, Taf. IX Abb.20. Auf dem Bildfeld einer zwischen 46 – 470 v. Chr. entstandenen Hydria ist die Geburt des Erichthonos im Beisein von Zeus und Nike dargestellt. Gaia übergibt das Kleinkind der Göttin Athena, die ihn in einen feingewebten Stoff hüllen wird. Der nackte Körper des Kleinkindes ist auch hier mit einem Amulettband geschmückt. London, British Museum, Inv. Nr.: 1837.6-9.54; BAPD 206695; Abbildung: Meyer 2017, 644 Abb. 368. Zu den Amulettbändern siehe Seifert 2008, 89–95; Habib 2017, 183–; Meyer 2017, 368, inkl. Anm. 2954–2956; Räuchle 2017, 77, 158 f.

293 Siehe Seifert 2011, 125–135; Meyer 2017, 368 f.

294 Zu den Schutzamuletten siehe grundlegend Boardman 1986; Kotansky 1994; Castor 2006; Dasen 2015; Elliott 2016; Faraone 2018.

295 Siehe oben Anm. 292.

296 Bereits ab der Spätarchaik lassen sich solche von Frauen getragene Amulette feststellen. Sie sind einerseits als schützende oder Glücksbringer zu verstehen, andererseits schmücken sie die nackten Frauenkörper und verleihen ihnen womöglich einen erotischen „Zauber“. Beispielhaft lässt sich hier ein Psykter (Abb. 6) des Euphronios aus dem späten 6. Jh. anführen. Hier tragen die feiernden Frauen Amulette an Oberschenkel, Armen und um den Hals. Siehe oben Anm. 167.

das älteste Beispiel eines apotropäisch verstandenen Phallos.²⁹⁷ Bei näherer Betrachtung ergeben sich jedoch einige Unsicherheiten. F. Dümmler, der bereits 1891 die Inschrift analysierte, merkte an, dass in ihrer Umgebung vor allem römische Namensinschriften zu finden sind und er eine nähere Datierung der ungewöhnlichen Inschrift tunlichst vermeiden wolle. Den Text übersetzt er folgendermaßen: „Bei Zeus und Athena! Die Stadt möge sich wohl verhalten für die Kinder der Itanier, für jeden, der dieses will: in Frieden und gut sein Leben beschließen.“²⁹⁸ Im Zentrum der Anrufung steht also nicht die Abwehr von Bösem, sondern vielmehr eine Beschwörung von Frieden und Lebensfreude. Die Assoziation des abgebildeten Phallos als apotropäisches – also abwehrendes – Bild ergibt sich also weniger durch die dazugehörige Inschrift, sondern liegt meines Erachtens in späteren Vergleichsbeispielen begründet. Ein abschreckender oder abwehrender Effekt des dargestellten Phallos kann hier meiner Meinung nach nicht zweifelsfrei belegt werden.

Es ist zu beobachten, dass der Phallos verstärkt erst ab der Kaiserzeit eindeutig als Apotropaia – angebracht an Stadtmauern oder Toren oder in Form von Amuletten und Kleinplastik – auftritt.²⁹⁹ In den griechischen Schriftquellen werden Phalloi nicht explizit erwähnt. Die Baskania könnten zwar ithyphallisch dargestellt worden sein, hier wird jedoch nicht das Obszöne oder Schändliche solcher Darstellungen, sondern das Lächerliche hervorgehoben. Auch sind mir keine archaischen oder klassischen Amulette bekannt, die Phalloi darstellen oder in phallischer Form gestaltet sind. Erst aus römischen Schriftquellen sind solche Fascina bekannt. Kinder trugen ein Amulett in Form eines Phallos zum Schutz vor dem „Bösen Blick“ oder Krankheiten. Auch unter dem Streitwagen des Triumphators war ein Fascinum zum Schutz vor neidvollen Blicken angebracht.³⁰⁰ Phalloi, häufig in Verbindung mit Augen, sind auf hellenistischen und kaiserzeitlichen Reliefs und Mosaiken sowie in Form von Terrakotten und Amuletten erhalten geblieben. Während der Fokus der früheren Mosaiken, Reliefs und Terrakotten auf der glückbringenden Funktion des Phallosmotives liegt, belegen v. a. die Amulette eine apotropäische Funktion des Phallos ab der Kaiserzeit – sie sollen den neidvollen „Bösen Blick“ ablenken.³⁰¹

297 RE XIX, 2 (1938) 1734 s.v. Phallos (H. Herter).

298 Dümmler 1891, 128.

299 Vgl. hierzu RE XIX, 2 (1938) 1681–1748 s. v. Phallos (H. Herter); Moser 2006; Whitmore 2017; Whitmore 2018.

300 Zum Fascinum siehe RE VI, 2 (1909) 2009–2014 s. v. Fascinum (F. Kuhnert); Dasen 2015, 185–189; Whitmore 2017; Whitmore 2018.

301 Als Beispiel lässt sich ein Phallosamulett aus Koralle an einer goldenen Kette aus dem 2 Jh. n. Chr. anführen. London, British Museum, Inv. Nr.: 1814,0704.1175 (Abb. 9). Siehe die Zusammenstellungen solcher Objekte bei Jahn 1855; Gassner 1993; Elliott 2016. Dazu zählen ebenfalls die *tintinnabula* – Mobiles, die häufig mit phallischen Mischwesen und Glöckchen versehen wurden. C. Sánchez betont jedoch, dass diese auch für Kinder sichtbar aufgehängt wurden und demnach nicht als anstößig verstanden werden konnten. Es ist nicht die abschreckende Gestalt, die den bösen Blick abwehren soll. Vielmehr zeichnen die vitale Zeugungskraft und die Keimkraft der Natur den Phallos als schützendes Motiv aus. Sánchez 2013, 55–62. Eine ähnliche Auffassung vertritt Daniélou 1995. A. Whitmore merkt ebenfalls an, dass die komisch-grotesken Motive Blicke (auch die neidvollen) auf sich ziehen und somit vom Träger ablenken konnten. Zudem evozieren die lächerlichen Amulette Gelächter, das an sich schon eine Übel abwehrende Funktion hat. Whitmore 2018, 25 f.

Es stellt sich nun die Frage, wann und wo der Phallos mit einer apotropäischen Wirkmacht ausgestattet wurde.³⁰² Diesem Phänomen im Detail auf den Grund zu gehen, soll hier jedoch nicht Gegenstand der Forschung sein. Es ist jedenfalls meiner Meinung nach unwahrscheinlich, dass archaische und klassische Phallosdarstellungen neben ihrer Verwendung in den Fruchtbarkeitskulten eine apotropäische Funktion innehatten.³⁰³

Mangels eindeutiger Quellen bleibt O. Jahns intuitives Argument übrig, dass der obszöne Charakter der Phalloi eine apotropäische Funktion belegt, da man den Blick sofort beschämt abwenden möchte. Diese Annahme wird jedoch nicht durch antike Quellen bestätigt, sondern entspringt – wie R. Schlesier zweifelsfrei belegen konnte – vielmehr den eigenen Empfindungen O. Jahns und dessen Zeitgenossen.³⁰⁴ Auch J. Gassners Argument, dass die apotropäische Funktion des Phallos durch phallische Drohgebärden erklärt werden kann, scheint mir für die Archaik und Klassik nicht überzeugend zu sein.³⁰⁵ In der Bilderwelt der Athener sind solche Drohgebärden zumindest nicht zu finden. Im Gegenteil sind ithyphallische Gestalten vornehmlich in friedvollen, dionysischen Kontexten – bei Tanz und Festen – zu beobachten.³⁰⁶

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass der apotropäischen Funktion von Phalloi in der Antike zwar nicht kategorisch widersprochen werden kann. Es häufen sich aber erst ab der Kaiserzeit Phalloi mit Übel abwehrender Funktion. In der Archaik und Klassik treten Phalloi nicht als Apotropaia auf, sondern sind mit einem breiten, durchaus positiven Bedeutungs- und Funktionsspektrum belegt. Als Weihgeschenke finden sie in dionysischen Kulten Verwendung und werden auch auf den Hermen prominent in Szene gesetzt.³⁰⁷

Ein apotropäischer Charakter der verlebendigten Phalloi lässt sich meines Erachtens weder anhand ihrer obszönen Gestalt noch aufgrund einer drohenden Gebärde erkennen. Am Beispiel der Baskania lässt sich jedoch nachweisen, dass dem Phänomen des Lächerlichen eine Übel

302 J. Elliott vermutet einen Zusammenhang mit der zunehmenden Popularität des Priaposkults ab hellenistischer Zeit. Elliott 2016, 108 f.

303 So ist zum Beispiel die Herstellung und die Verwendung von Phalloi für verschiedene Kulten zweifelsfrei belegt, sie wurden in dionysischen Prozessionen für alle sichtbar mitgeführt. Keine der Quellen lässt in diesem Kontext auf eine apotropäische Funktion der Phalloi schließen oder erwähnt, dass die Festteilnehmer von diesem Anblick zurückschreckten. Nach H. Herter ist aus der ursprünglichen Bedeutung als Fruchtbarkeitsanzeiger auch die schützende und apotropäische Bedeutung des Phallos erwachsen. Um das Gedeihen der Saat zu gewährleisten, soll dieser auch Gefahren und Unheil bannen. RE XIX, 2 (1983) 1666–1668 s.v. Phales (H. Herter). Gegen diese These sprach sich die Ethnologin J. Gassner aus. Sie nimmt an, dass „der Phallos ursprünglich als instinktiv verstandenes Abwehrsymbol in den Feldern aufgestellt wurde“. Gassner 1993, 201. Erst in späterer Folge fand eine Umdeutung zum Sinnbild für Fruchtbarkeit statt.

304 Siehe Schlesier 1990, 43; Schlesier 1991, 246–248; Davis 2010, 23–83; Funke u. a. 2017.

305 Gassner 1993, 193–202.

306 Man denke an die ithyphallischen Satyrn beim Thiasos, so zu sehen auf einer Kylix (**A6**) des späten 6. Jhs. Oder die ithyphallischen Männer beim Tragen eines Phallos auf einer Seite der Kylix (**D1**), die um die Mitte des 6 Jh. entstanden ist.

307 Zu den Phalloi im Kultgeschehen siehe ausführlich Kapitel III. 5. Im Athen der Klassik begegnen uns Phalloi ebenfalls als prominenter Bestandteil von Hermen an jeder Straßenecke, hier wandte man den Blick bestimmt nicht beschämt ab. Im Gegenteil zeigen zahlreiche Vasenbilder Begegnungen mit Hermen. Siehe oben Anm. 248.

abwehrende Funktion zugeschrieben wurde. Wie ich bereits im ersten Kapitel dargelegt habe, spielte das Lachen für die attische Gesellschaft eine vielschichtige und wichtige Rolle. Dass lautes Gelächter auch vor Übel verschiedener Art schützen und so selbst als apotropäisch wahrgenommen werden kann, scheint mir als Erklärung wesentlich zielführender zu sein.³⁰⁸ In der orphischen Version der Demetergeschichte,³⁰⁹ die bereits im homerischen Hymnos wiedergegeben ist, wird die Magd Iambe durch Baubo ersetzt. Nicht einige witzige Worte, sondern eine obszöne Geste löst hier die Trauer der matriarchalen Gottheit. Die Magd lüftet ihr Kleid und präsentiert schamlos ihren nackten Unterleib – Demeter bricht in Gelächter aus. Das Lachen und der lächerliche Anblick befreit die Göttin von ihren Übeln und ermöglicht im Gegenzug den Schutz durch Demeter.

Um zu klären, ob sich nun die mit Phallosvögeln geschmückten Gefäße als apotropäisch verstehen lassen, muss zunächst der Frage nachgegangen werden, ob Gefäße überhaupt durch eine bestimmte Bemalung eine apotropäische Wirkung erhalten konnten. Da die Gruppe der hier behandelten Phallosvögel einerseits zu klein und andererseits motivisch zu divers ist, um eindeutige Rückschlüsse zu ziehen, soll dieses Problem anhand der sog. Augenschalen behandelt werden. Denn neben Phalloi wird seit A. Furtwängler und O. Jahn u. a. ebenfalls dem Motiv des Auges eine apotropäische Funktion zugesprochen. Zudem soll die apotropäische Wirkung von Schild und Schildzeichen im Rahmen der attischen Bilderwelt untersucht werden. Unter zahlreichen Motiven tauchen hier ebenfalls Augen und verlebendigte Phalloi als Schildbemalung auf.

3. 2. Der „Böse Blick“ der Augenschalen und apotropäische Schildzeichen

T. Rakoczy fasst eine gängige Forschungsmeinung zu Darstellungen von körperlosen Augen pointiert zusammen, sie seien ein „allgemeines Apotropaion, als Schutz gegen eben das, was es darstellt, das böse Auge“³¹⁰. Die großen Augen von Gefäßen als apotropäisch zu deuten und demnach die Gefäße selbst als magische Apotropaia zu begreifen, ist jedoch umstritten.³¹¹ Im wissenschaftlichen Diskurs tauchen drei Argumente wiederholt auf, die eine apotropäische Wirkung belegen sollen. Erstens die Assoziation der Augen mit dem Gorgoneion³¹², zweitens der

308 Vgl. hierzu Whitmore 2018; Karatas 2019, 25 f.

309 Clem. Al. Protr. 20 f.; Arnob. 5, 25; Ausführlicher zur Figur der Baubo: Marcovich 1988; Karatas 2019.

310 Rakoczy 1996, 144.

311 Zum Motiv des Auges in der attischen Bildsprache siehe Steinhart 1995; Hölscher 2014; Isler-Kerényi 2015, 172–176. Für eine apotropäische Wirkung der sog. Augenschalen sprechen sich aus: Jahn 1855; Hildburgh 1946; Simon 1976, 46; Rakoczy 1996, 144 f.; contra: Eisman 1972; Kunisch 1990, 21; Mitchell 2009, 38 f.; Hölscher 2014; Bundrick 2015; Heinemann 2016, 53 f.

312 Werden die Augen als verkürzte Darstellung eines Gorgoneions verstanden, liegt eine apotropäische Funktion der mit großen Augen verzierten Gefäßen scheinbar nahe. Die Gorgo verkörpert als mythische Gestalt das Prinzip des „Bösen Blicks“, denn ihr Anblick versteinert. Die apotropäische Wirkmacht des Gorgoneion-Motivs wird jedoch seit A. Furtwängler als gegebenes Faktum häufig unreflektiert wiederholt und könnte sich bei näherer Betrachtung ebenfalls als moderner Aberglaube herausstellen. Siehe hierzu die Überlegungen bei Schlesier 1991, 252–255. Das Charakteristikum der Gorgo und des Gorgoneions ist allerdings die dem Betrachter frontal zugewandte Fratze. Neben den großen Augen ist vor allem der geöffnete Mund mit der herausgestreckten Zunge ein wesentliches Merkmal des Motivs, das nicht ohne weiteres weggelassen werden kann. Zur Gorgo und dem Gorgoneion in Schriftquellen und als Motiv verschiedener visuellen Medien siehe Vernant 1991; Mack 2002; Habib 2017, 45–130.

Fundkontext von Augenschalen als Grabbeigabe in Etrurien³¹³ und schließlich die Schiffsaugen³¹⁴ attischer Trieren.

Doch sind Schiffe bei Weitem nicht die einzigen Objekte, denen Augen verliehen wurden – neben Gefäßen können Schilde, Stadtmauern und Phalloi über Augen verfügen. Das von T. Hölscher behandelte Phänomen der Verlebendigung durch das Anbringen von Augen habe ich bereits zu Beginn thematisiert.³¹⁵ Die Körperlichkeit der Gegenstände findet ihren Ausdruck in den aufgemalten Augen, sie pointieren deren Relevanz. Die „Lebendigkeit“ ermöglicht gewissen Dingen zudem die aktive Teilnahme im sozialen Leben. Sei es als Unterstützung auf hoher See bzw. im Kampf oder als festliches Geleit im Kultgeschehen, und als Regulativ im Umgang mit der Kraft und Wirkmacht des dionysischen Weins. Die mit Augen versehenen Schalen, Krüge und Mischgefäße sind demnach als eine Form von dionysischen Masken zu verstehen, die zur Atmosphäre eines Festes beitragen können, oder als Weihgeschenk in einem Heiligtum in Szene gesetzt wurden.³¹⁶

313 Da ein Großteil der Schalen in etruskischen Gräbern auf uns gekommen sind, vermutet W. Hildburgh eine apotropäische Funktion im Rahmen von Begräbnisriten. Hildburgh 1946, 155–157. Die prominent in der Grabkammer platzierten Gefäße und deren Inhalt sowie der Geist des Toten sollten durch den Blick geschützt werden. Hildburgh 1947, 221 f. Die apotropäische Wirkung von attischen Augenschalen aufgrund ihres sepulkralen Gebrauchs in Süditalien zu erklären, ist meiner Meinung nach gefährlich. Obwohl die Augenschalen durchaus von den Etruskern in einen apotropäisch-sepulkralen Kontext eingebettet worden sein konnten, müssen die attischen Benutzer deshalb die Darstellungen auf den Gefäßen oder sogar die Gefäße selbst nicht zwangsläufig als Apotropaia begriffen haben. Ausführlich zuletzt mit Berücksichtigung der etruskischen Gebrauchskontexte Bundrick 2015.

314 Sowohl anhand von Schiffsdarstellungen auf Keramik als durch aufgefundene Wracks ist zweifelsfrei belegt, dass am Bug große Augen aufgemalt oder als separate gearbeitete Objekte angebracht wurden. Die Praxis, den Schiffen Augen zu verleihen, ist bereits für die Bronzezeit nachgewiesen und tritt auch bei weiteren Kulturen des Mittelmeerraumes wie den Ägyptern, den Phöniziern und den Persern auf. Siehe hierzu Carlson 2009. Im wissenschaftlichen Diskurs werden für dieses Phänomen häufig zwei Begründungen genannt. Entweder seien die Augen als apotropäische Visualisierung des „Bösen Blicks“ aufzufassen, der das Schiff und dessen Besatzung vor Unheil bewahren sollte – sie verwandeln also das gesamte Schiff in ein Apotropaion. Oder die Augen verdeutlichen den lebendigen Charakter von Schiffen, sie verlebendigen also einen überlebensnotwendigen Gegenstand, der zusätzlich zur Besatzung die dunklen Fluten und ihre Untiefen sehen und umschiffen kann. In diesem Kontext sind die Augen nun nicht mehr als körperlose Abwehrsymbole zu begreifen. Im Gegenteil sind sie es, die dem Schiff einen eigenständig handelnden Körper zusprechen. Dennoch wird deutlich, dass ein weit gefasster Begriff des Apotropäischen der zoomorphen Erklärung nicht grundsätzlich widerspricht, sondern diese in sich aufnehmen kann. Da das verlebendigte Schiff Gefahren sieht, ist es ebenfalls befähigt, Übel abzuwehren. Vgl. hierzu Boardman 1992, 241; Habib 2017, 154–173. Selbst wenn die Schiffsaugen als apotropäisch aufgefasst werden können, als argumentatives Vergleichsbeispiel zur Funktion von Augenschalen eignen sich Schiffe jedoch nicht, wie zuletzt auch A. Mitchell anmerkte. Im Kontext von Schiffen kann an zahlreiche Übel gedacht werden, die ein Apotropaion abwehren sollte: Schiffsbruch durch Stürme und Untiefen oder Überfälle durch Piraten oder Kriegsgegner. Aber was oder wer ist das Übel, das durch ein Trinkgefäß abgewehrt werden soll? Mitchell 2009, 38 f.

315 Grundlegend hierzu Eisman 1972; Kunisch 1990; Steinhart 1995; Hölscher 2014; Bundrick 2015. C. Isler-Kerényi bringt das Aufkommen der Augenschalen zudem mit den dionysischen Mysterien und der Einführung der Tragödie in Zusammenhang. Isler-Kerényi 2015, 172–176.

316 Siehe Kunisch 1990; Schäfer 1997, 46; Heinemann 2016, 53 f. Die Augenschale kann so als Ausdruck der unmittelbaren Wirkung des Rausches verstanden werden. Beim „Anlegen“ der Schale wird dem Trinker eine dionysische Maske aufgesetzt. A. Mitchell kann jedoch auch dieser Erklärung nichts abgewinnen, da er die Augen aufgrund ihrer Mandelform als weiblich versteht. Mitchell 2009, 38 f. Meiner Meinung nach ist das Geschlecht eines Augenpaares nicht zu bestimmen und im Bezug auf Dionysos auch irrelevant. Der Gelächter evozierenden Wirkung einer solchen Gefäßgestaltung habe ich mich im ersten Kapitel gewidmet. Auf einer Kylix (D3) fungieren sie gemeinsam mit der Phallos-Nase meiner Meinung nach deutlich als dionysische Maske und witzige „Täuschung“.

Schließlich stellt sich die Frage nach dem Sinn und Nutzen apotropäischer Gefäße. W. Hildburgh stellte dazu einige Mutmaßungen an – die Augen könnten den Inhalt schützen oder das Gefäß vor dem Zerschlagen, vielleicht auch die Gegenstände und Personen in dessen Nähe.³¹⁷ T. Rakoczy ist hingegen der Meinung, dass die Augengefäße im Kontext von Symposien die neidvollen Blicken der Gäste abwehren und beim Gastmahl vor Diebstahl schützen sollten.³¹⁸ Da schriftliche Belege für eine solche Funktion der Augenschalen in archaischer und klassischer Zeit fehlen, bleibt allein die Annahme, dass Augen grundsätzlich als Visualisierung des „Bösen Blicks“ verstanden werden können. Dass die Augen und Blicke auch im griechischen Kulturkreis als potenziell gefährlich wahrgenommen wurden, konnte T. Rakoczy zwar belegen,³¹⁹ dennoch sind Rückschlüsse auf das Medium der Vasenmalerei meiner Meinung nach mit Vorsicht zu genießen. Die Wiederholung eines apotropäischen Motivs – wie dem Gorgoneion – im Medium der Vasenmalerei kann an dessen Wirkung durchaus erinnern, es bedeutet jedoch meiner Ansicht nach nicht, dass in weiterer Folge das Gefäß selbst eine solche Wirkung innehat. Das von T. Hölscher vertretene Konzept der Verlebendigung ist meines Erachtens für das Auftreten von Augenschalen im ausgehenden 6. Jh. eine wesentlich angemessenere Begründung.³²⁰

Nachdem geklärt wurde, dass mit Augen versehene Gefäße im archaischen und klassischen Athen wohl nicht als Apotropaia verstanden wurden, soll nun das Auftreten von apotropäischen Gegenständen im Kontext der Bilder analysiert werden. Baskania sind in der Bilderwelt der attischen Vasenmalerei nicht zu finden.³²¹ Amulette sind lediglich am Körper der schutzbedürftigen Kinder und jungen Mädchen festzustellen. Es scheint allerdings naheliegend, dem Schild des Kriegers, der ja als Defensivwaffe beschützen oder dem Gegner Angst einflößen sollte, eine apotropäische Wirkung zuzuschreiben. Dies mag vor allem im aktiven Gebrauch eine gewisse Rolle gespielt haben.³²² Die Bemalung der Schilde zeigt jedenfalls die Relevanz der Waffen in der attischen Gesellschaft an.³²³ Die Rüstung und v. a. der Schild des Hopliten sind eng mit der Ehre und den Tugenden der Männer verknüpft. Aus dem Krieg sollte man siegreich mit seinem Schild –, oder, tapfer gefallen – auf seinem Schild in den Oikos zurückkehren. Seinen Schild im Kampf

317 Hildburgh 1946.

318 Rakoczy 1996, 144 f.

319 Rakoczy 1996.

320 Hölscher 2014; Hölscher 2017a.

321 Als Ausnahme kann ein korinthischer Pinax genannt werden. Siehe oben Anm. 290.

322 Bereits G. Chase spricht sich gegen den Begriff des Apotropäischen aus und verwendet stattdessen Worte wie „angsteinflößend“ oder „erschreckend“. Er betont zudem, dass nicht nur die Abschreckung von Gegnern bei der Motivwahl eine Rolle spielte, sondern auch die Fähigkeiten, der Status oder die Abstammung des Schildträgers durch das Bild verdeutlicht werden konnte. Chase 1902. Zu den Schildzeichen siehe ebenfalls Lissarrague 2007; Hölscher 2014, 168–170.

323 Dies lässt sich auch an weiteren Gegenständen und Artefakten feststellen. Neben den bereits angesprochenen Gefäßen heben sich auch die kostbaren Gewänder durch bunte Webmuster und figürlichen Dekor von der alltäglichen Gebräuchlichkeit ab und zeigen die Relevanz der weiblichen Textilarbeit an. Schließlich werden auch signifikante Gebäude wie die Tempel durch ihren Bildschmuck mit kultureller Bedeutung erfüllt. Hölscher 2014; Hölscher 2017a.

wegzuwerfen, also zu fliehen, galt als unehrenhaft und Zeichen der Feigheit.³²⁴ Die Bilder auf den Schildrücken können demnach als Ausdruck sozialer und ethischer Bedeutungen verstanden werden. Im Kontext von Vasenbildern beziehen sich die Schildzeichen häufig auf den Schildträger oder den Kontext des Geschehens.³²⁵ Beispielhaft lässt sich diese kommentierende Funktion der Schildzeichen anhand eines Stamnos³²⁶ (Abb. 10) aus dem 3. Viertel des 5. Jhs. vorführen. Hier ist eine sog. Kriegerabschiedsszene zu sehen. Eine junge Frau steht einem Krieger gegenüber, neben dem Paar sind ein alter Mann sowie eine weitere Frau versammelt. Der Krieger ist inmitten seines väterlichen Oikos inszeniert, gemeinsam vollziehen sie eine Trankspende. Den Schild schmückt ein großes Auge. Als Motiv der Verlebendigung drückt es die Relevanz des Schildes aus und lässt das belebte Objekt zudem Zeuge der Kulthandlung werden. Für den in den Krieg ziehenden jungen Mann und dessen Oikos ist der Schild von großer Bedeutung, er begleitet den Hopliten und soll mit diesem wieder nach Hause kehren. Ein waches, vorausschauendes Auge wird dem Abschied nehmenden Krieger quasi mitgegeben.

Neben ornamentalen Verzierungen sind auf dargestellten Schilden häufig Tiere wie Hähne oder Löwen, wilde Mischwesen und angsteinflößende Gorgoneia zu sehen.³²⁷ Je nach Bildkontext können diese Bilder im Bild im Sinne von homerischen Vergleichen aufgefasst werden.³²⁸ Die Eigenschaften und Qualitäten der Figuren und Zeichen manifestieren sich auf dem Schild und können mit dem Träger und dem Geschehen verknüpft sein.

Eine zu Beginn des 5. Jhs. entstandene Kylix (A16), die den Hoplitodromos inszeniert, kann hier als Beispiel herangezogen werden. Die Schilde sind Teil des Waffenlaufes, einer athletischen Disziplin, die anlässlich bestimmter Kultfeste wie den großen Panathenäen veranstaltet wurde. Sie sollen den Läufer nicht schützen, sondern im Gegenteil: Sie erschweren den Lauf. Auf drei Schildzeichen der Außenwände ist ein laufender Hoplit dargestellt, auch der Schild des Läufers im Tondo ist in dieser Art bemalt. Auf den Schilden wird der Lauf selbst visualisiert, sie verstärken das Thema der Darstellung und weisen die Läufer deutlich als Teilnehmer des Wettkampfes aus. Sie bilden also die Qualitäten und die Rolle der jungen Männer ab. Auf einem Schildrücken ist ein angreifender Löwe zu sehen. Schnell, gefährlich und stark sind die Raubkatzen der attischen Bilderwelt, Eigenschaften,

324 Siehe Hölscher 2017a, 27 f. Plut. mor. 247 F. Dies lässt sich ebenfalls aus der Traumgeschichte eines Sklaven zu Beginn der Komödie *Die Wespen* des Aristophanes erkennen. Im Traum hebt ein Adler einen bronzenen Schild hoch in die Luft, Kleonymos wirft diesen jedoch weg. Deutlich nimmt der Dichter seinen Mitbürger Kleonymos aufs Korn und bezichtigt ihn der Feigheit. Aristoph. Vesp. 15–24.

325 Hier muss natürlich die Qualität des Gefäßes und das Können des Vasenmalers berücksichtigt werden. Während talentierte Maler in den Details oft eine ganze Geschichte versteckten, sind den Details auf massenweise hergestellten Gefäßen nicht dieselbe Aufmerksamkeit und Bedeutung geschenkt worden. F. Lissarrague macht die narrative Qualität von Schildzeichen auf Vasenbildern deutlich. Lissarrague 2007.

326 München, Antikensammlung, Inv. Nr.: J 382; BAPD 215142; Abbildung: Osborne 2018, 223 Abb. 9.6

327 Eine grundlegende und ausführliche Zusammenstellung von Motiven auf Schilden der Bronzezeit bis in den Hellenismus findet sich bei Chase 1902. Er berücksichtigt in seiner Analyse sowohl erhaltene Schilde als auch Schriftquellen und Vasenbilder.

328 Zu den Qualitäten und Bedeutungen von Mischwesen ausführlich Winkler-Horaček 2015.

die auch den Waffenläufer auszeichnen. Auf einem weiteren Schildrücken ist ein Phallosvogel dargestellt, er scheint in diesem Bildkontext auf den ersten Blick fehlplatziert. Der Phallosvogel ist wie die Raubkatze ein dionysisches Begleiter, er verkörpert Potenz, Schnelligkeit und Erotik – zweifelsfrei Eigenschaften, die einem jungen Läufer angemessen erscheinen. Der Waffenlauf war ein wichtiger Kultbestandteil und bot den jungen Bürgern die Möglichkeit ihre Schnelligkeit und Kraft unter Beweis zu stellen: Ihr Anblick sollte die Götter erfreuen. Als figürlicher Dekor erfreute dieser sicherlich auch die Betrachter des Gefäßes. Der Dekor der Kylix feiert die jugendliche Arete und die Schönheit des potenten Körpers – die Kalos-Beischrift unterstreicht dies. Die bemalten Schilde sind hier nicht als Übel abwehrende Gegenstände, sondern als anschaulicher Ausdruck der Ehre und Tugenden des Trägers visualisiert.³²⁹

Die verlebendigten Phalloi, die als Dekor auf insgesamt sechs Schildrücken und einem Streitwagen auf den Vasenbildern zu finden sind,³³⁰ können nicht als apotropäische Zeichen verstanden werden.³³¹ Ebenso wie andere Schildzeichen, so z. B. Hähne oder Satyrn, haben sie in der attischen Bildsprache einen anschaulichen Vergleichscharakter. Die Qualitäten des verlebendigten Phallos – Schnelligkeit, Potenz, Erotik – sind zudem positiv konnotiert. Sie evozieren die Eigenschaften des Kriegers und sollen nicht primär den Gegner abschrecken.³³²

Als Schildzeichen sind Phallosvögel zunächst bei jungen Hopliten zu beobachten – im Zweikampf, aber auch beim athletischen Wettkampf. Der Phallos kann auf die Stärken des Schildträgers verweisen. Etwas später treten sie ebenfalls bei Männern in Satyrkostüm und thrakischen Kriegern auf. Was könnte die andere und wilde Natur dieser Figuren besser verdeutlichen als ein phallisches Schildzeichen? Es ist meines Erachtens sinnvoll, beim Betrachten von Vasenbildern von der apotropäischen Sichtweise auf Schildzeichen Abstand zu nehmen. Wenngleich die tatsächlich verwendeten Schilde und ihre Bemalung die Motive der Vasenmaler sicherlich auch beeinflussten,

329 Siehe hierzu ebenfalls Lissarrague 2007; Wöhner – Hertzner 2019, 124, 128 f.

330 Auf einem mittelkorinthischen Kolonettenkrater (**B1**) ist auf einem Schild ein Phallosmann zu sehen. In der attischen Vasenmalerei taucht der verlebendigte Phallos erstmals auf einem um 510 v. Chr. entstandenen Volutenkrater (**C1**) auf. Hier ist ein junger Krieger im Kampf zu sehen. Auf seinem Schild sind drei Phalloi sowie Flügel in einem Wirbel angeordnet. Auch auf einem zu Beginn des 5. Jhs. entstandenen Kylixfragment (**A9**) schmückt ein Phallosvogel den dionysischen Streitwagen, der von Satyrn gezogen wird. Ein emporfliegender Phallosvogel ist ebenso auf der eben besprochenen Kylix (**A16**) zu sehen. Auf zwei Fragmenten einer Amphora (**C2**) des frühen 5. Jhs. lösen sich die raschgeflügelten phallischen Schildzeichen von ihrer Objekthaftigkeit und dem Schildrücken. Auf einer im 2. Viertel des 5. Jhs. entstandenen Amphora (**C3**) ist ein thrakischer Krieger zu sehen, dessen Schild von drei Phallosvögeln geschmückt wird. Schließlich ist auch auf einer Hydria (**C5**) derselben Entstehungszeit ein geflügelter Phallos als Schildzeichen eines zum Angriff blasenden Hopliten zu sehen. Im Zentrum des Kampfgeschehens ist Herakles dargestellt, der in Raserei einen zu Boden gestürzten Hopliten am Hals packt. Neben einem reitenden Hopliten ist ebenfalls ein Reiter in für Perserdarstellungen typischen Hosen zu sehen. Die Szene wird daher häufig als Amazonomachie angesprochen. Wie zuletzt N. Wöhner und J. Hertzner jedoch anmerken, sind die Krieger nicht klar als Frauen gekennzeichnet. Wöhner – Hertzner 2019, 128 Anm. 50. Vgl. zudem die Analyse der Gefäße bei Boardman 1992, 233–234; Wöhner – Hertzner 2019, 128 f.

331 Für eine apotropäische Wirkung spricht sich aus Boardman 1992, 238 f.

332 Zu einem ähnlichen Schluss kommen auch N. Wöhner und J. Hertzner, die phallischen Schildzeichen betonen ihrer Meinung nach Schnelligkeit, Kraft und Dominanz. Wöhner – Hertzner 2019, 128 f.

sind bemalte Schilde in Vasenmalereien häufig Träger einer bestimmten Botschaft oder pointieren die Szene. Von den wenigen Darstellungen von Phallosvögeln als Schildzeichen auf die apotropäische – also abwehrende – Wirkung dieses Mischwesens zu schließen, scheint mir sehr gewagt, zumal der Phallosvogel in weiteren Bildern stets friedvoll inszeniert wird.

2. 2. a. Kämpferischer Phallosvogel?

Eine apotropäische Lesart der hier behandelten Phallosvögel könnte dennoch bestätigt werden, falls dieser als Geschöpf, das aktiv Übel abwehrt, in Szene gesetzt wird.

Tatsächlich ist nur eine Darstellung erhalten, die einen Phallosvogel angriffslustig zeigt – zwei Fragmente einer Amphora (C2) des frühen 5. Jhs. Das kleinere Fragment zeigt einen halbmondförmigen Schild, welcher mit einem geflügelten Phallos bemalt ist. Über den Schildrücken ist ein Raubkatzenfell gelegt und der Schaft eines kleinen Phallos taucht dahinter auf. Auf dem größeren Fragment ist der Unterkörper eines Mannes in Satyrkostüm zu sehen, seine linke Hand ist vorgestreckt und hält einen ähnlichen Schild sowie ein Raubkatzenfell. Die Innenseite des Schildes ist mit Bändern versehen. Hinter dem Schild taucht ein kleiner geflügelter Phallos auf. Er scheint dem kriegerischen Satyrspieler im (komischen) Kampf zur Seite zu stehen. Aufgrund des fragmentierten Zustandes des Gefäßes lassen sich keine Aussagen über den Gegner der Kampfgefährten treffen. Die ithyphallische Hose des Mannes spricht jedoch stark für einen theatralen und dionysischen Kontext der Darstellung. Der Phallosvogel verhält sich ähnlich wie die zum Leben erwachten Raubkatzenfelle und kleinen Katzen, die Dionysos in Gigantomachieszenen zur Seite stehen – er ist demnach ebenfalls Ausdruck dionysischer Wirkmächte.³³³

Hier lassen sich die Darstellungen auf zwei Pyxiden anschließen, auf den Gefäßdeckeln ist jeweils ein Phallosvogel abgebildet, beide sind um 500 v. Chr. entstanden. Auf der schlecht erhaltenen Pyxis (A11) ist das Geschöpf in seitlicher Ansicht sich nach rechts bewegend zu sehen. Mit aufgeplusterter, vorgestreckter Brust, erhobenen Flügeln und stolz erhobenem Phalloskopf scheint er in einer aufgeregten, imponierenden Stimmung zu sein. Ein auf der Athener Akropolis aufgefundenen Pyxidendeckel (A12) des beginnenden 5. Jhs. zeigt den Phallosvogel in gleicher Haltung, seine Testikel sind auf der geschwellten Brust platziert. Diesmal sind dem Bild weitere Elemente hinzugefügt. Zwei Gegenstände vor ihm – ein Schwamm und eine Strigilis – sind Utensilien für die Körperpflege und zeigen eine athletische Atmosphäre an. Agone und Peiderastia sind als typische Bildkontexte des Hahns zu erkennen. Wie bereits angesprochen, verfügt der Hahn neben seiner sexuellen Konnotation als angemessenes Liebesgeschenk für einen Eromenos auch über einen agonalen Charakter. Der Phallosvogel schlüpft hier in die Rolle des Hahnes, er pointiert

333 Vgl. hierzu Wöhner – Hertzner 2019, 120, 129. Die Autorinnen verstehen in diesem Fall die Phalloi als plastisch an den Schild aufgesetzten Dekor. Zur Verlebendigung von Waffen in der attischen Bilderwelt siehe Hölscher 2014.

die Potenz und die kompetitive Natur der jugendlichen Athleten. Er stellt als Dekor eines kosmetischen Gefäßes sicherlich ein angebrachtes Weihgeschenk für die Göttin Athena dar. Eine apotropäische – also abschreckende – Funktion der Darstellung auf den Inhalt oder Betrachter ist auch hier meines Erachtens weder schlüssig, noch zielführend.³³⁴

3. 3. Analyse – Der Begriff des Apotropäischen: ein moderner Aberglaube?

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass in archaischer und klassischer Zeit weder Phalloi, noch die auf den Gefäßen abgebildeten Phallosvögel schlüssig mit apotropäischem Wirken in Verbindung gebracht werden können. Der Begriff des Apotropäischen muss für diese Epochen meiner Meinung nach mit großer Vorsicht verwendet werden. In Hinblick auf die Glaubensvorstellungen der archaischen und klassischen Zeit ist, wie R. Schlesier anmerkt, der Begriff grundsätzlich problematisch.³³⁵ Im antiken Sprachgebrauch wurde dieser primär in Zusammenhang mit Zuständen und Handlungen verwendet, auch Götter – vor allem Athena und Apollon – wurden mit dem Beinamen Apotropaioi gekennzeichnet. Die Götter konnten einerseits Schutz vor Übel und Unheil bieten, dieses aber auch verursachen, sobald die Menschen gegen die göttliche Ordnung verstießen. Der ambivalent gebrauchte Begriff bezeichnete demnach sowohl das Abwehren eines Übels als auch das abzuwehrende Übel selbst.³³⁶ Hierin unterscheidet sich die moderne Auffassung des Begriffs des Apotropäischen von der antiken. Seit dem 19. Jh. bezeichnet dieser lediglich die Abwehr von Bösem, das als finsternes, dämonisches Urbild und Aberglaube begriffen wird.³³⁷ Eine dem Apotropäischen zugrunde liegende Trennung von Kult bzw. Religion und Aberglaube – wie sie u. a. von O. Jahn und J. Gassner postuliert wurde³³⁸ – lässt sich für die Archaik und Klassik nicht feststellen. Sowohl die Abwehr als auch die Verursachung von Bösem obliegt primär den Göttern, ist also fest in Kult und Götterglaube verwurzelt und zumindest in diesem Fall nicht bloßer religionsferner Aberglaube.

Die Problematik im Umgang mit dem Begriff des Apotropäischen wird besonders bei W. Hildburgh deutlich, der sich für eine Übel abwehrende Wirkung bestimmter Gefäße ausspricht.³³⁹ Seiner Ansicht nach sind nicht nur Gefäße, die über aufgemalte Augen verfügen, als apotropäisch aufzufassen. Auch Darstellungen von besonders wehrhaften oder gefährlichen Tieren – wie dem

334 Vgl. hierzu die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 136. Die Autorinnen bringen diese Darstellungen mit dem Bad als Vorbereitung für den Geschlechtsakt in Verbindung und verweisen auf den homerischen Hymnos an Aphrodite. Hier lässt sich die Göttin von den Chariten baden und salben, bevor sie den schönen Anchises verführte. Hom. h. 5.

335 Siehe Schlesier 1990; Schlesier 1991.

336 Ausführlich zum Phänomen der Apotropaioi Theoi und dem antiken Gebrauch des Wortes siehe RE II, 1 (1895) 189–190 s.v. Ἀποτρόπαιος, ἀποτροπαία, ἀποτρόπαιοι (O. Jessen); Schlesier 1990, 41–43.

337 In diesem Sinne ist der u. a. Begriff bei Jahn 1855; Gassner 1993; Sánchez 2013, bes. 60 f.; Elliott 2016 anzutreffen. Zur Forschungsgeschichte dieses Begriffs siehe Schlesier 1990, 43–44.

338 Vgl. Jahn 1855; Gassner 1993.

339 Vgl. Hildburgh 1946; Hildburgh 1947.

Löwen, Eber, Hirschen, Hahn und dem Schwan – schreibt er eine apotropäische Wirkung zu.³⁴⁰ Die mit Tierfriesen bemalten Gefäße sollen demnach die den Tieren innewohnende Stärke angenommen und so als Apotropaia gedient haben.³⁴¹ Um deren Schutzwirkung zu argumentieren, verweist er jedoch ausschließlich auf spätere römische Darstellungen wie Amulette und Reliefs. Neben Gefäßen möchte er zudem den kultisch verwendeten Phalloi eine apotropäische Funktion zuschreiben. Obwohl W. Hildburgh den dionysischen Kontext der Augengefäße und Phalloi anerkennt, veranlasst ihn dies nicht, von deren abschreckender Funktion abzurücken – vielmehr möchte er deshalb den dionysischen Kult generell als apotropäisch auffassen.³⁴² Hier ist ersichtlich, dass der liberale Gebrauch des Begriffs des Apotropäischen seit O. Jahn zu einem universell einsetzbaren Erklärungsmodell geworden ist, das aufgrund seiner scheinbaren Simplizität die Nuancen der griechischen Kultur und Glaubensvorstellungen jedoch nicht berücksichtigt. Ich möchte mich an dieser Stelle deutlich dafür aussprechen, diesen missverständlichen Begriff aus dem Wortschatz der Forschung zu streichen, da er die ihm zugrunde liegenden Phänomene simplifiziert und dadurch den differenzierten Blick auf diese verstellt.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass ich Bildern oder Objekten eine abwehrende oder schützende Wirkung absprechen möchte. Die Relevanz und „Lebendigkeit“ von Bildwerken und die Verlebendigung von Gegenständen spricht den Objekten gerade eine gewisse Handlungs- und Wirkmacht zu.³⁴³ An dieser Stelle möchte ich betonen, dass die Unterscheidung von abwehrenden und beschwörenden Bildern besonders in Hinblick auf Phallosdarstellungen notwendig ist.³⁴⁴ Während es für eine abschreckende Wirkung in archaischer und klassischer Zeit keine eindeutigen Belege gibt, ist die glückbringende Wirkung von Phalloi als potente Fruchtbarkeits- und Prosperitätsanzeiger in Schrift- und Bildquellen eindeutig fassbar und soll im darauffolgenden Kapitel auch in Verbindung mit den Phallosvögeln näher betrachtet werden.

340 Siehe Hildburgh 1946, 170 f. Im Folgeartikel analysiert er Tierüberfall, Jagd- und Kampfdarstellungen auf ihren apotropäischen Charakter hin. Hildburgh 1947.

341 Siehe Hildburgh 1946, 165 f. Zu den archaischen Tierfriesen, die als Darstellungen des wilden „Draußens“ und der Ordnung der Natur verstanden werden können, siehe zuletzt ausführlich Winkler-Horaček 2015, 245–323.

342 Siehe Hildburgh 1947, 216 f.

343 Ausführlicher Hölscher 2014; Hölscher 2017a.

344 Häufig werden in der Fachliteratur die Vertreibung des „Bösen Blicks“ und die glückbringende Kraft in einem Atemzug genannt. Die beiden Phänomene scheinen auf den ersten Blick voneinander abhängig zu sein. Siehe u. a. Sánchez 2013, 55–68.

4. Friede und Lebensfreude – Die dionysisch-aphrodisische Lesart

Im vorhergegangenen Kapitel konnte ich aufzeigen, dass der Phallosvogel nicht als Übel abwehrendes Wesen in den attischen Vasenbildern auftritt. Er wurde in keinem Fall so dargestellt, dass er aggressiv wirkte, sondern ist als friedlicher Begleiter in Szenen des (ausschweifenden) Festlebens präsent. Auf den folgenden Seiten soll daher der Fokus auf Szenen liegen, in denen dem Phallos gerade das Gegenteil einer apotropäischen Funktion zukommt – der Rolle des Phallosvogels als Bringer des Glücks.

4. 1. Die friedliche Festfreude

Die dionysische Festfreude ist das Bildthema einer Kylix (**A6**) des späten 6. Jhs. v. Chr. Der Phallosvogel ist Teil eines ausgelassenen Thiasos auf einer Seite des Gefäßes. Er ist im Zentrum als Reittier eines Satyrn inszeniert und wird von einem tanzenden und einem Diaulos spielenden Satyr flankiert. Zwei weitere Satyrn purzeln zu beiden Seiten kopfüber ins Bildfeld und stoßen sich dabei mit ihren Füßen von den Gefäßhenkeln ab. Die gegenüberliegende Außenwand der Schale ist von vier jungen Bürgern bevölkert. Mit Weinamphoren sind auch diese im festlichen Tanz begriffen. Im Tondo ist ein weiterer Satyr auf einem prall gefüllten Weinschlauch reitend zu sehen. Auf seiner linken Hand balanciert er einen Kantharos.³⁴⁵

Doch nicht nur Satyrn³⁴⁶ und Komasten sind in ausgelassener dionysischer Festfreude visualisiert worden. Eine Kylix (**A4**), die Ende des 6. Jhs. entstanden ist, zeigt zwei junge Frauen, die mit einem großen Phallosvogel in ihrer Mitte tanzen. Eine balanciert ebenfalls ein großes Trinkgefäß auf dem Handrücken, die andere hält einen Phallos in der Hand. Die nackten Körper und die am Gefäßrand aufgehängten Phalloi suggerieren die erotisch-sexuelle Atmosphäre des dionysischen Festrausches, an dem der Phallosvogel aktiv teilhat. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt drei nackte Frauen ebenfalls in einem erotischen Bildkontext – dem Bad an einem Louterion.³⁴⁷ Hier steht die aphrodisische Handlung des Sich-Waschens im Vordergrund. Die Kleidung der Frauen wird in ordentlich gefalteten Bündeln zum Wasserbecken getragen. Das Tondo des Gefäßes ist stark

³⁴⁵ Vgl. hierzu die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 140.

³⁴⁶ Der Thiasos ist ebenfalls auf einem um 480 v. Chr. entstandenen Kolonettenkrater (**D21**) visualisiert. Ein großer verlebendiger Phallos ragt ins Bildfeld der A-Seite, auf dem Schaft reitet ein Satyr, der dem beäugten, roten Phalloskopf bekränzt. Zwei tanzende Satyrn vervollständigen den dionysischen Festzug. (Ob es sich dabei um einen Phallosvogel handelt, ist nicht zu erkennen, da der Körper hinter dem Bildfeldrand verborgen ist.) Das gegenüberliegende Bildfeld zeigt eine ähnliche Szene mit Satyrn und einem großen verlebendigten Phallos. (Die im Auktionskatalog publizierte Abbildung war mir nicht zugänglich.) Auch auf einer Oinochoe (**A20**) des späten 5. Jhs. v. Chr. fungiert ein Phallosvogel als Reittier eines Satyrns. Der dionysische Festzug ist hier auf diese beiden Figuren reduziert worden. Dies entspricht der stilistischen Entwicklung des ausgehenden 5. und beginnenden 4. Jhs. – Szenen und Figuren „beruhigen“ sich, das ausgelassene Element weicht einer gelassenen Idylle. Vgl. Osborne 2018 Zu den ausgelassenen feiernden Satyrn siehe Lissarrague 1990a; Heinemann 2000; Isler-Kerényi 2004; Sánchez 2013, 68–81; Heinemann 2016, 205–210.

³⁴⁷ Zum Motiv der badenden Frauen siehe grundlegend Pfisterer-Haas 2002; Stähli 2005, 97 f.; Kreilinger 2007; Stähli 2009.

beschädigt, es sind lediglich die Beine und der linke Ellenbogen einer laufenden Figur³⁴⁸ zu erkennen. Am Ellenbogen ist am Unterarm aufliegend ein Riemen eines Schildes oder Speerschaftes sichtbar, es könnte sich um einen Waffentänzer bzw. eine Waffentänzerin handeln.³⁴⁹ Der Pedieus-Maler verbindet auf den Gefäßwänden die dionysisch-symposiastische Festfreude mit der aphrodisischen Glücksversion rosig duftender, eben erblühender Frauenkörper.³⁵⁰

Ebenfalls festlich geht es auf einer schwarzfigurigen Lekythos (**D19**) des frühen 5. Jhs. zu. Durch Früchte tragende Ranken wird eine Gartenlandschaft suggeriert, in der sich vier Satyrn tummeln. Das Stück ist von durchschnittlicher Qualität, Thema der Darstellung ist der Thiasos. Der zuvorderst schreitende Satyr spielt die Kithara, schwieriger ist die Handlung der beiden in der Mitte zu deuten. Einer hat sich gebückt und greift mit den Händen nach dem erhobenen linken Fuß des ihm gegenüberstehenden Satyrns. Vielleicht um ihm in die Äste klettern zu helfen, oder ist es die Vorbereitung für ein akrobatisches Kunststück?³⁵¹ Ein weiterer Satyr schließt den Zug ab. Vor den beiden Satyrn ist in der Bildfeldmitte ein kleiner Phallos zu sehen – am Kopf sitzt ein Auge, seine großen Testikel sind angeschwollen wie eine Brust und liegen schneckenartig auf der Grundlinie auf. Über Flügel oder einen Körper verfügt er nicht, dennoch ist seine Gestalt in Hinblick auf die Proportionen von anderen Phallos-Objekten³⁵² zu unterscheiden. Der Vasenmaler hat den Fokus nicht wie üblich auf den Schaft, sondern auf die prallgefüllten Testikel gelegt – vielleicht um die Fruchtbarkeit der Gartenlandschaft zu pointieren.

Eine ähnliche Gartenlandschaft wird durch im Hintergrund wachsende runde Früchte auf belaubten Ranken auf einer schwarzfigurigen Lekythos (**A15**) des frühen 5. Jhs. v. Chr. suggeriert. Hier sitzt zwischen den Blättern eine Frau auf einem Hocker. Sie trägt ein besticktes Gewand und hält einen Kranz, vor ihr steht ein Korb. Frauen in ähnlicher Haltung und fruchtetragende Bäume können

348 Nach J. D. Beazleys Beschreibung könnte es sich um einen Hopliten handeln. Denkbar wäre allerdings auch eine Waffentänzerin.

349 Vor allem in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. werden Waffentänzer in Symposionsszenen dargestellt. Auf einer um 440 v. Chr. entstandenen Oinochoe ist eine nackte, junge, Frau gerüstet mit Helm, Schild und Speer, beim Waffentanz zu sehen. Ihr gegenüber hat sich ein bärtiger Bürger, eingehüllt in seinen Mantel, auf seinen Stock gelehnt. (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr.: IV 1043; BAPD 216045; Abbildung: Schäfer 1997, Taf. 44.2) Zu den Waffentänzen als symposiastische Unterhaltung siehe: Schäfer 1997, 82 f.

350 Vgl. die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 135 f. Ähnlich hat auch Myson zu Beginn des 5. Jhs. auf den Bildfeldern einer Pelike (**D11**) der sich waschenden Frau eine mit Phalloi Hantierende gegenübergestellt. Hier suggeriert jedoch kein Trinkgefäß einen symposiastisch berauschten Festkontext. Die friedliche Festfreude ist ebenfalls Thema einer Kylix (**D13**) die zu Beginn des 5. Jhs. entstand. Dem Komos junger Männer auf den Außenwänden ist im Tondo eine Tanzszene junger Frauen um einen großen Phallos gegenübergestellt. Ebenfalls um 490 v. Chr. sind auf einer Amphora (**D16**) zwei trinkende Frauen im festlichen Umzug zu sehen. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt eine einzelne Frau, die einen großen beäugten Phallos hält. Auch auf einem schwarzfigurigen Kyathos (**A8**), der um 500 v. Chr. entstand, sind neben dem Henkel zwei tanzende und musizierende Frauen mit Krotala zu sehen. Zwischen den großen Augen des Gefäßes reitet eine nackte Frau auf einem Phallosvogel. Siehe hierzu ebenfalls Wöhner – Hertzner 2019, 132, 134, 136, 139 f.

351 Früchte pflückende Satyrn sind in den Ästen eines Obstbaumes auch auf einer Lekythos (BAPD /, Abbildung: Pfisterer-Haas 2003, Taf. 36.1) zu sehen. Vgl. ebenfalls die kurze Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 132.

352 Wie z. B. die Phalloi, die von jungen Frauen getragen oder umtanzt werden. Vgl. u. a. **D11**, **D13**, **D18**, **D20**.

ebenfalls auf mehreren spätschwarzfigurigen Gefäßen beobachtet werden.³⁵³ Es sind Darstellungen pflückender Mädchen im Obstgarten – in der friedlich-ländlichen Idylle werden Kränze gewunden und Äpfel gepflückt. S. Pfisterer-Haas versteht diese Szenen als Visualisierungen der jugendlichen Schönheit und des Erblühens und Reifens der Frauen.³⁵⁴ Die errötenden und reifenden Äpfel sind Liebesgeschenke und eine anschauliche Metapher für die „pflückenswerten“ Koren und Nymphen.³⁵⁵ Auf der eben erwähnten Lekythos ist die pflückende Frau jedoch nicht mit ihresgleichen im festlichen Beisammensein visualisiert.³⁵⁶ Vor ihr ist neben dem Korb ein großer Phallosvogel zu sehen, der sich nach den Früchten streckt, und im Begriff ist, eine mit seinem Maul zu pflücken. Seine Schwingen sind ausgebreitet und er verfügt zusätzlich zum Phalloskopf über einen großen Penis. Hinter ihm ist ein junger Mann dargestellt. Er trägt einen verzierten Mantel und streckt seine Hand ebenfalls nach einer Frucht aus. Im Gegensatz zu der subtilen Erotik der gängigen Ostgartenszenen, die Frauen unter sich zeigen, wird hier durch den Auftritt des jungen Mannes die Ernteszene zu einem ausdrucksstarken Bild, dass die weiblichen Tugenden mit der Metapher der heranreifenden Frauen vereint. Der Phallosvogel pointiert das sexuelle Ambiente der aphrodisischen „Pflückszene“.³⁵⁷

Die Verbindung des verlebendigten Phallos mit dionysisch-rauschhaftem Treiben und aphrodisischer, glücklicher Lebensfreude, die auf den Vasenbildern der Spätarchaik und der Frühklassik zu bemerken ist,³⁵⁸ ist auch noch in der 425 v. Chr. uraufgeführten Komödie *Die Acharner* des Aristophanes spürbar. In den für die attische Gesellschaft prägenden Jahren des Peloponnesischen Krieges ist der Wunsch nach Friedenszeiten in den Komödien – die auch selbst performative Weihgeschenke an Dionysos darstellen – besonders deutlich zu vernehmen.³⁵⁹ In dem Stück, das anlässlich der Lenäen aufgeführt wurde, möchte sich der attische Hausherr mit dem

353 Siehe hierzu ausführlich Pfisterer-Haas 2003, 142–144, mit Abbildungen und Katalog.

354 Siehe Pfisterer-Haas 2003.

355 Bereits Sappho vergleicht Ende des 7. Jhs. in einem fragmentarisch erhaltenen Gedicht die jungen Mädchen mit Äpfeln, die vom Baum gepflückt werden können. Siehe Page 1968, Fr. 224; Pfisterer-Haas 2003, 150. Die Äpfel sowie weitere Früchte und Pflanzen sind nicht nur Sinnbilder bzw. Metaphern für den weiblichen Körper oder dessen Zustände. Sie spielen auch in vielen mythischen Erzählungen rund um weibliche Initiation, Heirat oder Schönheit eine Rolle. Man denke an den Apfel des Parisurteils oder an Persephone, die beim Krokuspflücken von Hades geraubt wurde. Die erotischen und schönen Blumenwiesen und Obstgärten, die zur Domäne von Aphrodite und Eros gehören, sind schließlich auch gefährliche Orte. Siehe ausführlicher Borg 2001; Sánchez 2013, 44–55.

356 Wenngleich mit den Darstellungen kein konkretes (Ernte-)Fest verbunden werden kann, so ist die festliche Atmosphäre doch als Grundmotiv der Bilder zu erkennen. Siehe Pfisterer-Haas 2003, 164–167.

357 Siehe ebenfalls die kurze Analyse der Szene bei Pfisterer-Haas 2003, 148 f. mit Abb. 2. N. Wöhner und J. Hertzner bringen diese Darstellung allerdings mit den Dionysien in Verbindung. Wöhner – Hertzner 2019, 132.

358 T. Hölscher bezeichnet dieses Phänomen als „mentale Bewegung und eine Lebenskultur, die einen starken kollektiven Sog ausgeübt haben muss: Dionysische Erregung hat sich wie eine Epidemie ausgebreitet.“ Hölscher 1989, 23. In den Jahren der Bedrohung der Lebenskultur durch die fremden Perser bedeuteten kollektive Aktionen – wie der dionysische Kult – eine Befreiung. Hölscher 1989, 7 f.

359 Auch visuell ist der Friedenswunsch dieser Jahrzehnte in der attischen Bilderwelt zu erkennen. Eirene, die Personifikation des Friedens, tritt nicht nur auf der dionysischen Theaterbühne als stummes Mädchen auf (Aristoph. Eir.). Sie ist nun auch in Vasenbildern und mittels einer von Kephisodot ersonnenen Statue auf der Athener Agora präsent. Zum Frieden in der attischen Bilderwelt siehe Meyer 2007; Meyer 2008; Meyer 2018; Meyer 2019. Zur gleichen Zeit entstehen ebenfalls die Bilder des sog. Aphroditekreis. Personifikationen des guten, glücklichen Lebens wie Eunomia sind als junge Mädchen in idyllischen Gartenlandschaften zu sehen. Siehe hierzu Borg 2001.

klingenden Namen Dikaiopolis (gerechte Stadt) eigenmächtig einen Frieden mit den Spartanern aushandeln. Nach geglückten Verhandlungen organisiert er eine Pompe für Dionysos. Teil des festlichen Umzugs ist ebenfalls ein großer Phallos, der hinter der heranreifenden und pflückenswerten Tochter zum Heiligtum getragen wird. Der Hausherr stimmt selbst ein Phalloslied an, in dem der Phallos als verlebendigtes „Wesen“ besungen wird und die Friedensvorstellungen des Dikaiopolis deutlich werden.

*„Phales, des Bakchos Freund,
ausschweifender Mitkomast, Nachtschwärmer,
Ehebrecher, Knabenschänder³⁶⁰,
seit fünf Jahren zum ersten Mal grüß ich dich,
vergnügt, nachdem ich in meinen ländlichen Demos zurückgekehrt bin
und für mich selbst einen Friedensvertrag geschlossen habe,
befreit von Widrigkeiten, Kriegen
und Kriegstreibern wie Lamachos.
Denn viel süßer ist's, Phales, Phales,
beim Reisigklauen zu erwischen die hübsche
thrakische Magd des Strymodoros aus dem Felsengrund und
sie an der Hüfte zu packen, hochzuheben,
ins Gras zu werfen und sie ordentlich zu entkernen,
Phales, Phales!
Wenn du zusammen mit uns saufen willst, wirst du morgen früh im Kater
ein Schälchen Friedenswein schlürfen. Der Schild wird aber im Rauchfang hängen.“
(Aristoph. Ach. 263-279. Übersetzung: A. Bierl³⁶¹)*

In der Vorstellung des gerechten Hausherrn bestimmen der dionysische Rausch, das festliche Beisammensein und die aphrodisisch-erotische Atmosphäre des Landlebens die Friedenszeiten. Phales wird zu einer Personifikation des glücklich-berauschten Sinneslebens, das nur abseits des Krieges in vollen Zügen genossen werden kann. Das Prozessionslied lässt Phales als feiernden Mitkomast und das „Pflücken“ und „Entkernen“ der hübschen thrakischen Magd vor dem inneren Auge des Zuhörers entstehen.³⁶² Die visuelle Performanz – dazu zählen auch die bunten Masken und Kostüme³⁶³ – auf der Bühne unterstreicht gleichzeitig die Kernaussage des Friedenswunsches. Der große Phallos tanzt hinter der schönen, reifenden Kore in der Prozession. Es ist ein Bild des

360 Im Original ist hier παιδεραστά (Knabenliebhaber) zu lesen.

361 Bierl 2001, 352.

362 Siehe hierzu ebenfalls die Analyse bei Flashar 1996, 77–79; Bierl 2001, 325 f.

363 Siehe hierzu Foley 2000.

Glücks und der Festfreude, das den Zusehern – eingebettet in den dionysischen Kult – präsentiert und uns bis heute vor Augen gehalten wird. Mit dem verlebendigten Phallos wird das gute, freudvolle Leben assoziiert – er ist kein abschreckendes Monster der fremden Wildnis, sondern integraler Bestandteil der dionysischen Festfreude, ein Bringer von Glück.

4. 2. Epigraphische Quellen der phallischen Festfreude

Als freudvoller Bote ist der verlebendigte Phallos auf Weihgeschenken und Monumenten visualisiert worden. Den reliefierten Phallos³⁶⁴ aus der Stadtmauer von Itanos, der im 6. Jh. v. Chr. entstanden sein könnte, habe ich bereits im vorhergegangenen Kapitel erwähnt. Die dazugehörige Inschrift ist ein deutlicher Aufruf zu Frieden und Lebensfreude in einer gerechten Stadt.³⁶⁵ Aus Sounion auf einem Gehöftgelände im Agriliza-Tal ist ebenfalls eine Felszeichnung³⁶⁶ eines Phallos bekannt, die aus dem 5. Jh. v. Chr. stammt. Darunter ist mittig lediglich der Buchstabe H deutlich zu erkennen, die anschließenden Zeichen sind heute stark verwaschen und nicht entzifferbar. Das Ensemble lässt sich, im Gegensatz zu dem „Stoßgebet“ auf der Stadtmauer, weniger eindeutig interpretieren. H. R. Goette möchte die kurze Inschrift zu Hermes ergänzen.³⁶⁷ Als Hermes Agathos ist der Gott ebenfalls in einer in der Nähe befindlichen Kalenderinschrift³⁶⁸ erwähnt. Allerdings kann der Einzelbuchstabe ebenso als Zahlzeichen verstanden werden.³⁶⁹

Aus dem 4. Jh. v. Chr. stammt wohl ein ca. 30 cm hoher Altar (Abb. 11) in der Nähe des thrakischen Polianthos, der Inschrift nach ist er allen Göttern geweiht.³⁷⁰ Die Basis verjüngt sich nach oben hin pyramidal, an ihrer Oberseite befindet sich eine Phiale und an der Vorderseite erhebt sich ein gut 30 cm großer Phallos, auf dessen Schaft die Weihinschrift angebracht ist. Der Phallos kann hier ebenfalls als Visualisierung der festlichen Lebensfreude, die durch die Götter gesichtet ist, verstanden werden. Die Phiale ist nicht nur die bildliche Quintessenz des Opferrituals für die

364 Siehe Dümmler 1891; RE XIX, 2 (1938) 1734 s. v. Phallos (H. Herter).

365 Siehe Kapitel III. 3. 1.

366 SEG 46–76, Eine Analyse, Fotografie und Umzeichnung der Inschrift findet sich bei Goette 1994, 133 f. Abb. 16, 17.

367 Siehe Goette 1994, 133.

368 Kalenderinschrift: SEG 26 137; M. K. Langdon und L. V. Watrous datieren die Inschrift in das 4. Jh., sie entstand deutlich später als die etwa sechs Meter entfernt aufgefundene Phalloszeichnung. In der Kalenderinschrift ist der Götterbote mit dem Beinamen Agathos versehen worden, der üblicherweise mit den Personifikationen des Glücks (*agathos daimon*, bzw. *agathe tyche*) auftritt. Die Inschrift wird von M. K. Langdon und L. V. Watrous als Festkalender und Anweisungen für Opferfeiern an Hermes verstanden. In den beiden Aussparungen im Fels an den Seiten der Inschrift könnten ehemals zwei Hermen aufgestellt gewesen sein. Siehe hierzu ausführlich mit Umzeichnung der Inschrift Langdon – Watrous 1977, 168–173.

369 Im System der akrophonischen Zahlen steht das Eta für den Wert 100 (hekaton), im linearen Zahlenalphabet des sog. Thesis-Systems hat es den Wert 7.

370 Archäologisches Museum Komotini, Inv. Nr.: /; SEG 24 630; Abbildung: Theodossiev 1994, 314 f. Abb. 1, 2. Die zweizeilige Inschrift lautet: „Πάντων θεῶν | ὁ βωμός“. N. Theodossiev versteht die Gestaltung des Altars als Visualisierung der orphisch-trakischen Theologie – die Phiale als thrakische Muttergottheit, die pyramidale Form als den chthonischen Vater- und Sonnengott und den Phallos als Fruchtbarkeit spendendes männliches Naturgesetz. Theodossiev 1994.

Götter, sondern steht als Trankspende (σπονδαί) auch wörtlich für den Frieden respektive den Friedensvertrag.³⁷¹

Aus Delos sind uns Tempelaufzeichnungen³⁷² aus der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. erhalten geblieben. Hier ist von den Ausgaben und der Konstruktion eines großen Prozessionsphallos die Rede. Ich werde im abschließenden Kapitel auf die Vorbereitungen und den Ablauf der Phallephoria zurückkommen, hier sei lediglich festgehalten, dass artifizielle Phalloi von beachtlicher Größe bei den festlichen Feiern, ebenso wie in Aristophanes' Komödie der Phales des Dikaiopolis, eine Rolle spielten und auch etwa zweihundert Jahre später von der Festfreude kündeten.

Die Phalloi sind laut S. Cole als Zeichen der Ehrerbietung (τιμή) und als Weihgaben zur Besänftigung des Gottes Dionysos zu verstehen.³⁷³ G. Sissa und M. Detienne gehen jedoch davon aus, dass die Phalloi ebenfalls den Gott selbst – beziehungsweise einen Aspekt des Gottes – darstellen konnten. Sie machen dies an Inschriften aus Delos fest und nehmen an, dass auch das Agalma aus Eleutheraí die Form eines Phallos hatte.³⁷⁴ Auch E. Csapo versteht Phalloi als eine der Repräsentationsformen des Dionysos und beruft sich dabei u. a. auf eine von Pausanias³⁷⁵ beschriebene Kultstatue des Dionysos Akratophoros aus Phigalia, die womöglich über einen rot bemalten Phallos verfügte oder gar ebenfalls bloß einen Phallos ohne Körper darstellte.³⁷⁶ Ob die mitgeführten Phalloi als Sinnbilder der dionysischen Wirkmacht oder als göttliche Essenz den Gott selbst verkörpern konnten, kann hier vernachlässigt werden – in jedem Fall stellen sie eine angebrachte und Lebensfreude evozierende Weihgabe für Dionysos dar.³⁷⁷

Ein Weihgeschenk, das die Jahrhunderte überdauerte, das sog. Phallosmonument des Choregos Karystios³⁷⁸ (Abb. 12.1, 12.2), wurde Ende des 4. bzw. Anfang des 3. Jhs. v. Chr. im Dionysos-Heiligtum auf Delos errichtet.³⁷⁹ Es handelt sich dabei um zwei Pfeiler auf einer gemeinsamen Basis, einer davon ist umlaufend mit Reliefs verziert. Zu sehen sind Dionysos, Mänaden und Satyrn

371 Siehe hierzu Meyer 2019, 67.

372 SEG 38–766. Eine Analyse dieser und weiterer Tempelaufzeichnungen findet sich bei Bruneau 1970, 312–314.

373 Cole 1993, 26.

374 Siehe Sissa – Detienne 2000, 234 f.

375 Paus. 8, 39, 6.

376 Csapo 1997, 258 f. Gegen die Annahme, dass die Phalloi den Gott verkörpern sollten, spricht allerdings, dass Dionysos in weiteren Bildquellen wie Reliefs und Vasenmalereien niemals selbst mit erigiertem Glied oder einen artifiziellen Phallos haltend dargestellt ist. Dies ist umso bemerkenswerter, da Dionysos wie kaum ein anderer Gott in den unterschiedlichsten Formen auftreten kann: als Kleinkind, jugendlicher Mann und dicklicher Festgott, aber auch in Form einer Theatermaske. Obwohl der Gott des Rausches und der Ekstase auch über eine erotisierende Macht verfügt, ist er in der Bilderwelt meist keusch dargestellt. Nie vergreift er sich an Jünglingen oder Mädchen in seinem Gefolge. Vgl. hierzu RE XIX, 2 (1938) 1702 f. s. v. Phallos (H. Herter); Sissa – Detienne 1989, 236; Lissarrague 1990a, 58 f.; Csapo 1997, 261, Sánchez 2013, 75–79; Isler-Kerényi 2015.

377 Ebenfalls von mehreren Phalloi als Weihgeschenke ist auf einer Weihinschrift aus dem Atargatis-Heiligtum in Dura-Europos zu lesen, die 36 n. Chr. entstanden ist. SEG 42–1357. Siehe die Analyse bei: Rostovtseff 1937, 204. Eine Fotografie der Weihinschrift findet sich bei Matheson 1992, 133 Abb. 11.

378 Delos, Archäologisches Museum Inv. Nr.: /; IG XI 4, 1148; Bruneau 1970, 298; Ridgway 1990, 213 f.; Goette 2007, 127 f.

379 Marcadé 1962, 83–93; Cole 1993, 32 f.; Dierichs 2008, 48.

sowie ein Phallosvogel. Auf den Pfeiler wurde ein großer marmorner Phallos gesetzt, der vermutlich nicht zugehörig ist.³⁸⁰ S. Cole ist der Meinung, dass ursprünglich ein sitzender Dionysos, flankiert von zwei Satyrn, zu sehen war.³⁸¹ Die von ihr dem Monument als zugehörig verstandenen Satyrn³⁸² tragen eine Art Ganzkörperanzug sowie einen dicken Mantel. Das anlässlich eines dramaturgischen Sieges gestiftete Weihgeschenk erinnert an die dionysische Festfreude, die berauschte und triebhafte Welt der Satyrn, Mänaden und des Phales.

Schließlich zeigt ein quadratisches Marmorrelief³⁸³ des 1. Jhs. n. Chr. (Abb. 13) unbekannter Herkunft einen nach links laufenden Phallosvogel³⁸⁴. Seine Flügel sind ausgebreitet, zwischen seinen Vogelbeinen ist ein weiterer, heute abgeschlagener, großer Penis zu erkennen. Sein Vogelschweif ist ebenfalls phallisch gestaltet. Über dem Vogel ist, von seinen Flügeln unterbrochen, *φιλογεῖτον* zu lesen. Die liebende Nachbarschaft, die hier gefeiert und heraufbeschworen wird, ist auch noch im 1. Jh. n. Chr. vom verlebendigten Phallos festlich begleitet.

4.3 Analyse – „Des Glück is a Vogerl“³⁸⁵

Die epigraphischen Quellen bezeugen schlaglichtartig die Assoziation des verlebendigten Phallos mit der Festfreude und dem guten, friedlichen Lebensgenuss. In den dionysisch-aphrodisischen Bildkontexten der attischen Vasenmalerei evoziert der verlebendigte Phallos ebenfalls das glückliche und friedvolle Leben. Sei es als festlicher Begleiter der Satyrn und erblühender Nymphen oder „verdinglicht“ als Applik eines Kottabos-Ständers (A10) beim gemeinsamen Trinkgelage junger Bürger.

Schließlich möchte ich auf eine Pelike (A17) des frühen 5. Jhs. v. Chr. verweisen, die den Phallosvogel als friedliches Gegenbild einer aggressiven Szene gegenüberstellt. Der Geras-Maler hat auf einer Gefäßseite die Zerstörung einer Herme durch einen mit einer Axt bewaffneten Satyr dargestellt. Die Herme ist zu Boden gestürzt und der Angreifer hat den linken Fuß – als Geste des Sieges – knapp unterhalb des Phallos auf den Schaft gestellt. Er blickt der Herme ins Gesicht, welches er soeben mit der Axt attackiert. Die Transgressionsszene des Vasenmalers nimmt den

380 Im Dionysos Heiligtum auf Delos wurden zudem weitere Marmorphalloi, ein reliefierte Darstellung eines Phallos sowie inschriftliche Verweise (IG XI 1149 und IG XI 287 A Z 119) auf Phalloi gefunden. Fragmente weiterer steinerner Phalloi wurden im attischen Heiligtum des Dionysos Eleutherseus sowie auf der Insel Astypalaia und in Tarent aufgefunden. E. Buschor versteht diese Darstellungen von Phalloi und Phalloskunden als dionysische Anatheme. Ausführlicher siehe Buschor 1928.

381 Vgl. Bruneau 1970, 304; Cole 1993, 31.

382 Delos, Archäologisches Museum, Inv. Nr.: A 4122 und A 4123; Abbildung: Zapheirou 1998, 128, 265.

383 SEG 53–2107. Der Schriftform nach ist das Relief ins 1. Jh. n. Chr. zu datieren. Privatbesitz; Abbildung: Christie's Online Catalogue: <<https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-roman-gray-marble-relief-with-a-4108230-details.aspx?from=salesummary&intObjectID=4108230>> (10.6.2020).

384 Der Schatten eines aufgemalten Auges ist am Kopf sichtbar.

385 Das Wiener Sprichwort verdeutlicht die Schnellebigkeit des Glücks. Im gleichnamigen Wienerlied von Alexander von Biczó (1868-1935) heißt es „Das Glück is a Vogerl, gar liab, aber scheu, es lässt si schwer fangen, aber fortg'flogn is glei.“

berühmten Hermenfrelve des Alkibiades quasi vorweg.³⁸⁶ Die wilde Gegenwelt zerstört die Errungenschaften und Zeichen der Kultur, des Handels und des Kultes der attischen Gesellschaft in drastischer Art und Weise.³⁸⁷ Blickt der Betrachter nun auf die gegenüberliegende Seite, ist ein Louterion zu erkennen.³⁸⁸ Wie die Herme stellt das Wasserbecken die Errungenschaften der geordneten Welt dar. Es ist in der attischen Bildsprache der Ort, an dem sich die heranreifenden Frauen zum Waschen versammeln oder sich junge Athleten nach der sportlichen Betätigung reinigen. Ebenso spielte Wasser und die Reinigung in den Kulte eine zentrale Rolle. Auf diesem wasserspendenden Eckpfeiler der attischen Lebens- und Festfreude hat sich ein Phallosvogel niedergelassen. Er bezeugt als phantastischer Bote die friedliche Symbiose der wilden dionysischen Sphäre mit der Polisgesellschaft.³⁸⁹

Die sinnliche Liebe und das Verlangen sind Triebkräfte, die zu guter Ordnung, Wohlergehen, Glück und Freude beitragen. Die Vasenbilder sind wie theatralische Performanzen als allegorischer Kommentar zu den verkörperten Ideen und Vorstellungen des glücklichen Lebens zu verstehen.³⁹⁰

Der Friede und die Lebensfreude, die in den attischen Vasenbildern Ausdruck finden, sind für die zahlreichen Kultfeste der spätarchaischen und frühklassischen Poleis essenziell. Der Festfrieden ermöglicht das Aufeinandertreffen, die Agone und den gemeinsamen Kult der Städte und Dörfer des griechischen Kulturraumes. Das abschließende Kapitel fokussiert auf einige diese Kultfeiern, in deren Bilderwelt der verlebendigte Phallos Eingang fand. Aus dem Blickwinkel des Kultes lassen sich die verschiedenen Facetten des phantastischen Mischwesens in einem bunten Gefieder zusammenfassen. Die grotesk-obszöne Gestalt des Phallosvogels, die Klischees und witzigen Situationen der Bilder spiegeln sich im aischrologischen und komischen Element der Prozessionen, Rituale und des Theaters. Sexualität und Erotik der Darstellungen werden ebenso auf der Bühne inszeniert und spielen zudem bei den Frauenfesten der Demeter eine zentrale Rolle. Alles umspannend, ist der Kult in der Polisgesellschaft mit der Lebensfreude, dem Bewundern der schönen Jugend und dem Festfrieden assoziiert. Der verlebendigte Phallos, dem nicht selten eine Kalos-Beischrift hinzugefügt wurde, ist als ausschweifender Mitkomast und Nachtschwärmer phantastischer Teil der attischen Kultgemeinschaft.

386 In einer Frühlingsnacht 415 v. Chr. wurden fast alle Hermen Athens in einer vandalischen Aktion zerstört. Dass die Vorstellung einer solchen Transgression schon länger in den Köpfen der Athener herumspukte, zeigt das Bild der Pelike. Jedoch ist es kein Bürger, sondern die Gegenfigur des wilden Satyrs, der in einem subversiven Akt mit den Konventionen bricht. Ausführlicher zum Hermenfrelve siehe Thuk. 6, 27; Furley 1996, 13–30.

387 Siehe hierzu ebenfalls die Analyse bei Heinemann 2000, 330 f. Zu Hermen und deren Repräsentation in der attischen Bilderwelt siehe oben Anm. 248.

388 Zum Louterion als Handlungsraum siehe Stähli 2005, 97 f.; Kreilinger 2007, 112–117.

389 N. Wöhner und J. Hertzner bringen diese Pelike mit dem um 500 v. Chr. entstandenen Pyxidendeckel (A12) in Verbindung, der einen Phallosvogel mit im Hintergrund aufgehängtem Schwamm und Stigilis zeigt. Siehe Wöhner – Hertzner 2019, 136.

390 Siehe hierzu Borg 2001, 310–314.

5. Phallische Eusebeia – Die kultische Leseart

Ein Zusammenhang einzelner hier behandelter Vasenbilder mit verschiedenen Kultfesten u. a. für Dionysos und Demeter ist in der Forschung seit Langem thematisiert worden.³⁹¹ Ich möchte hier keineswegs behaupten, dass sich unter Zuhilfenahme von Vasenbildern konkrete Ritualabläufe oder tatsächliche Kulthandlungen belegen lassen, dennoch spielt die Kultausübung eine große Rolle in der Bilderwelt der attischen Keramik. Opfer und Prozessionen sind in den Bildern der Spätarchaik und Frühklassik zahlreich zu finden. Als normatives Verhaltensideal ist die Eusebeia der Kultgemeinschaft das zentrale Thema der häufig generischen Szenen.³⁹²

Durch das Auftauchen eines spezifischen Motivs – des verlebendigten Phallos – in Szenen der Kultausübung kann es auf den ersten Blick den Anschein haben, dass hier konkrete Kultfeste im Vordergrund stehen. Bei eingehender Beschäftigung ist jedoch zu erkennen, dass die Vasenbilder – genauso wie Darstellungen von Prozessionen und Opfer – beabsichtigterweise unspezifisch sind. Interessanterweise fehlen Gottheiten in allen attischen Vasenbildern, die den verlebendigten Phallos inszenieren.³⁹³ In den Szenen geht es nicht um die Verehrung einer bestimmten Gottheit, sondern um die Visualisierung der Eusebeia der Gemeinschaft, also um die Kultausübung als sozialen Wert. Das breite Bedeutungsspektrum ermöglicht dem Betrachter und der Betrachterin vielfältige Bezugspunkte zu eigenen kultischen Erfahrungen. In unterschiedlichen Facetten kommentieren alle in diesem Kapitel angeführten Vasenbilder die Eusebeia und die Festfreude der attischen Gesellschaft.

Die Vasenbilder, welche Phalloi oder Phallosvögel in kultischem Zusammenhang zeigen, lassen sich grob in zwei Gruppen teilen – solche mit dionysischem Charakter und jene, die Frauen als Akteurinnen thematisieren.³⁹⁴ Die dionysischen Kultfeste und die Frauenfeste zu Ehren von Demeter dienen in dieser Arbeit als Exempel, auf welcher Art und Weise sich die phallischen Kulthandlungen und Performanzen in der Bilderwelt der attischen Vasenmalerei niedergeschlagen

391 Siehe RE XIX, 2 (1938) 1673–1681 s.v. Phallophorie (H. Herter); Licht 1925, 117–127; Deubner 1932, 42–44, 134–142; Lehnstaedt 1970; Lissarrague 1990a, 58 f.; Cole 1993; Csapo 1997; Kreilinger 2007, 163–169; Kreilinger 2010; Wöhner – Hertzner 2019, 130–135.

392 Vgl. hierzu Neils 1996, bes. 178–181; Himmelmann 1997; Laxander 2000; Gebauer 2002.

393 Als eine Ausnahme ist ein apulischer Glockenkrater (**D24**) aus der ersten Hälfte des 4. Jhs. zu nennen. Hier begleitet Dionysos die Prozession. Als Weihgeschenk ist im Opferkorb unter Früchten auch ein kleiner Phallos zu erkennen.

394 Mitunter ist zu lesen, dass die hier behandelten Vasenbilder nicht nur an Feste für Dionysos und Demeter, sondern ebenso an die Rituale des Aphroditekults erinnern können. Meist wird hierbei auf das Aphroditeheiligtum am Akropolisabhang in Athen verwiesen – in dessen Nähe wurde ein Phallos aus Marmor aufgefunden. Vgl. Deubner 1932, 10; Broneer 1933, 346 f. Abb. 18; Kreilinger 2007, 165; Kreilinger 2010, 84. Pausanias (Paus. 1, 27, 3) erwähnt das Heiligtum der Aphrodite, bezieht sich allerdings nicht auf Rituale des Aphroditekults, sondern auf einen Ritus im Kult der Athena, die Arrephorie. Wie M. Meyer betont, trugen junge Mädchen unaussprechliche Dinge, die sie nicht anblicken durften, verdeckt in Körben in eine Höhle am Nordabhang der Akropolis, die also lediglich in der Nähe des Aphroditeheiligtums liegt. Die Arrephorie steht demnach in keinem Zusammenhang mit dem Aphroditekult. Siehe Meyer 2017, 280–284.

haben. Daher soll der Fokus dieses Kapitels einerseits auf den Kultfeiern für Dionysos und andererseits auf jenen für Demeter liegen.³⁹⁵

5. 1. Phalloi als Elemente von dionysischen Kultfesten

Dass bei manchen dionysischen Prozessionen artifizielle Phalloi mitgeführt wurden, lässt sich bereits an deren Bezeichnung als Phallegoria und dem Kultamt des Phallegoros deutlich erkennen. Für Attika und weitere griechische Poleis sind solche Prozessionen im Rahmen von dionysischen Feiern durch Schriftquellen belegt.³⁹⁶ So berichtet bereits Herodot³⁹⁷ von Phallegoriai bei Dionysos-Kulten. In der Sittenbeschreibung Ägyptens erzählt er von einem Fest für Dionysos, das wohl den dionysischen Feiern im Griechenland des 5. Jhs. v. Chr. sehr ähnelt. Statt eines Phallos wurden jedoch bei den Tänzen für den Gott große Gestelle mitgeführt, auf denen anthropomorphe Puppen mit beweglichen, überdimensional großen Penes angebracht waren. Diese wurden von Frauen – untermalt mit Gesängen – feierlich durch die Dörfer getragen. Die enorm vergrößerten Geschlechtsteile erklärt er mittels einer Aitiologie, die er aber nicht weiter ausführt. Stattdessen widmet er sich dem Verhältnis der griechischen zu den ägyptischen Kulten. Die Griechen hätten viele ihrer Kultpraktiken und so auch die Phallosprozession von den Ägyptern übernommen.³⁹⁸ Mehrere Jahrhunderte später schrieb auch Plutarch³⁹⁹ über die Prozessionen bei den Dionysien in Athen und bedauert, dass sie nun nicht mehr als Phallegoriai abgehalten werden. Offenbar missfällt ihm die Dekadenz der dionysischen Prozessionen des 1. Jhs. n. Chr. und er besinnt sich auf den schlichteren Charakter des Festes in alten Zeiten. Dabei erzählt er detailliert vom Ablauf und den Schlüsselfunktionen der Pompe. Wein wurde in Krügen und Schläuchen gebracht, ein Ziegenbock fungierte als Opfertier, ein Korb mit getrockneten Feigen wurde getragen, und den Abschluss der Prozession bildete der Phallos.⁴⁰⁰

395 N. Wöhner und J. Hertzler behandeln die Darstellungen ebenfalls aus Sicht der dionysischen Kultfeste sowie der Feiern zu Ehren von Demeter. Wöhner – Hertzler 2019, 130–135.

396 Auf die bereits angesprochene Phallegoria des Dikaipolis in einem Theaterstück des Aristophanes wird häufig als zentrale Quelle verwiesen. Daneben werden die Prozessionen in weiteren Textquellen sowie anhand von inschriftlichen Zeugnissen evident. Vgl. hierzu Deubner 1932, 139; Simon 1983, 101–104; Cole 1993. Grundlegend zu den dionysischen Phallosprozessionen und dem karnevalesken Festgeschehen siehe RE XIX, 2 (1938) 1673–1681 s.v. Phallophorie (H. Herter); Cole 1993; Bierl 2001; Parker 2005, 316–326; Bierl 2013.

397 Hdt. 2, 48–49.

398 Zu den ägyptischen Phallegoriai siehe einführend RE XIX, 2 (1938) 1673–1681 s.v. Phallophorie (H. Herter); RE XIX, 2 (1938) 1716–1718 s. v. Phallos (H. Herter).

399 Plut. De. Cup. 8.

400 Die Vorbereitungen zu den Phallegoriai der dionysischen Kulte unterscheiden sich nicht grundlegend von denen anderer Prozessionen. In jedem Fall mussten die Prozessionswege sowie der Ankunftsort zuvor festlich geschmückt und rituell gereinigt werden, dafür lassen sich vor allem epigraphische Belege finden. So berichtet eine Inschrift (IG I² 380) aus Piräus, die aus dem frühen 4. Jh. v. Chr. stammt, von Strafzahlungen, die entrichtet werden mussten, falls jemand Abwasser oder Fäkalien auf die von den Agoranomoi gesäuberten und für die Prozession vorgesehenen Straßen ausschüttete. Ähnliches ist auch von den dionysischen Festen auf Delos belegt. In einer Inschrift (IG XI, 2 203 A. 38), die im Jahr 269 v. Chr. entstanden ist, werden zudem die Kosten für die Vorbereitungen, u. a. die Reinigung der Prozessionswege und des Theaters sowie für die Pompe selbst und die anschließend abgehaltenen Feierlichkeiten im Theater aufgelistet. Zu den Vorbereitungen und dem Ablauf verschiedener Kultfeste und Prozessionen in Attika siehe u. a. Nilsson 1916; Deubner 1932; Simon 1983; Cole 1993; Tsochos 2002.

Die Phalloi wurden eigens für die Prozessionen angefertigt. Einiges spricht dafür, dass jeweils mehrere Phalloi in der Prozession mitgetragen wurden. So musste anlässlich der Gründung der Kolonie Brea ein Phallos zu den städtischen Dionysien entsandt werden.⁴⁰¹ Brea wird wohl kein Sonderfall gewesen sein, und es ist anzunehmen, dass auch weitere Kolonien und nicht zuletzt die Athener selbst Phalloi stifteten.⁴⁰² Über Material und Größe der Phalloi finden sich erst relativ spät schriftliche Belege – sie wurden vermutlich aus Feigenholz geschnitzt, eventuell mit Leder überzogen und nach dem Fest rituell verbrannt.⁴⁰³ Eine fragmentierte attische Inschrift⁴⁰⁴ aus dem Jahr 278/77 v. Chr. gibt zudem einen Wagen für den Transport eines großen Phallos an. Mehrere Inventarlisten⁴⁰⁵ aus Delos, die zwischen 314 und 166 v. Chr. entstanden sind, verzeichnen präzise die Kosten für die jährlich hergestellten Phalloi. Diese waren vermutlich aus Holz geschnitzt und mittels Enkaustik bunt bemalt. Ab 200 v. Chr. lassen sich zudem hölzerne Flügel für den Phallos nachweisen.⁴⁰⁶ Dass die Phalloi von beträchtlicher Größe gewesen sein mussten, lässt sich aus dem in den Texten angeführten Wagen schließen. Im Gegensatz zu den Phalloi wurde wohl stets derselbe Wagen benutzt, der zwischenzeitlich im Oikos der Adrianer untergestellt war. In den Listen scheinen auch Posten wie eine Achse, ein Joch, Stützen und Gewichte auf, die vermutlich benötigt wurden, um den Phallos auf dem Wagen zu positionieren und zu befestigen.⁴⁰⁷

Die Routen der Prozessionen sind in keinem Fall überliefert, sie endeten jedoch sicherlich im jeweiligen Theater beziehungsweise am Dionysosaltar. Am Weg wurde an zentralen Stellen haltgemacht, um Opfer, Gesänge⁴⁰⁸ und Tänze zu veranstalten. So berichtet Xenophon⁴⁰⁹ von Tänzen des Chors am Zwölfgötteraltar anlässlich der Dionysien in Athen.⁴¹⁰ Was mit den Phalloi nach der Prozession geschah, ist lediglich ansatzweise nachvollziehbar. Aufschluss kann ein Fragment von Semos von Delos, welches von Athenaios⁴¹¹ überliefert ist, geben. Hier beschreibt der Dichter, wie mit Thymian- und Stechpalmenzweigen, Efeu und Veilchen bekränzte und in dicke Mäntel gehüllte Spötter gemeinsam mit Phallophoren das Theater betreten. Sie singen eine Hymne für Dionysos und verspotten einzelne Zuseher, während die Phallophoren, mit Ruß besprenkelt, tanzend marschieren.⁴¹² Dieser Hymnos wird von Athenaios als Gattungsbeispiel für Lieder, die,

401 IG I² 45.

402 Dass auch Privatleute, wie der Hausherr Dikaiopolis in der Komödie des Aristophanes, eigene Phalloi zur Prozession mitbrachten, ist ebenfalls wahrscheinlich. Aristoph. Ach. 237–262. Vgl. Deubner 1932, 141 f.; Cole 1993, 26, 28 f.

403 Siehe hierzu RE XIX, 2 (1938) 1677 f. s.v. Phallophorie (H. Herter); Cole 1993, 28, Anm. 19, 20.

404 IG I² 637.17.

405 Siehe Bruneau 1970, 312–314.

406 G. Sissa und M. Detienne gehen davon aus, dass der delische Phallos nicht nur mit Flügeln ausgestattet wurde, sondern dass er zusätzlich auch über einen Vogelkörper verfügte. Sissa – Detienne 2000, 233.

407 Vgl. hierzu Cole 1993, 30 f.; Csapo 1997, 265; Sissa – Detienne 2000, 232 f.

408 Zu den Gesängen siehe RE XIX, 2 (1938) 1677 s.v. Phallophorie (H. Herter); Bierl 2001.

409 Xen. Cav. 3, 2.

410 Siehe hierzu Cole 1993, 28 f.

411 Athen. FGrHist. 396 F23; eine Übersetzung ist bei S. Cole zu finden; Cole 1993, 32.

412 Vgl. Bierl 2001, 316–318; O’Higgins 2003, 62.

angekommen am Altar, gesungen wurden, angeführt. A. Bierl betont auch hier die performative Komponente der Rituale. Der Tanz der Phallophoren ist nicht nur Thema des Liedes, sondern auch tatsächlich zu beobachten.⁴¹³

Ein ähnliches Ereignis, das zu Beginn der dionysischen Feste im Theater abgehalten wurde, ist aus Chalkis auf Euböa überliefert. Eine Inschrift⁴¹⁴ aus dem 3. Jh. v. Chr. ehrt einen Phallophoros, der bei einem Tanz zunächst fünfundfünfzig Umdrehungen um das Theater schaffte und danach einen offensichtlich großen und schweren Phallos ohne fremde Hilfe hochgehoben und balanciert hatte.⁴¹⁵

Bei den dionysischen Prozessionen und Ritualen spielt der verlebendigte Phallos also durchaus eine zentrale und vielschichtige Rolle. Er wird gemeinsam mit den Opfern an Dionysos – Wein, Früchte und Opfertier – festlich zum Heiligtum transportiert. Die bunte Bemalung, die aller Wahrscheinlichkeit nach auch Augen beinhaltete, zeigt nicht nur die Relevanz des Phallos, sondern auch seine „Lebendigkeit“ an. Er löst sich dadurch von der reinen Objekthaftigkeit eines Weihgeschenk an den Gott und wird selbst zu einem dionysischen Lebewesen, das die Prozession begleitet. Dies äußert sich ebenfalls besonders in dem zuvor besprochenen Lied an Phales.⁴¹⁶

Das alljährliche erneute Herstellen der Prozessionphaloi hatte sicherlich ebenfalls einen Wettbewerbscharakter. Die unterschiedlichen Poleis konnten anlässlich der attischen Dionysien das Können ihrer Kunsthandwerker und somit auch die Prosperität und die Eusebeia ihrer Gemeinschaft anschaulich machen. Die Phallogoria und die anschließenden Performenzen mit den aufgestellten Phaloi sind nicht nur mittels schriftlicher Quellen belegt, sondern finden einen Ausdruck auch in einigen Vasenbildern.⁴¹⁷ Das abschließende rituelle Verbrennen der Phaloi markierte wohl das Ende des rauschhaften Treibens. Hier gleicht der verlebendigte Phallos, der als Zeuge und Teilnehmer den Festlichkeiten beiwohnte, einem Opfertier. Durch das Verbrennen geht er ganz in den Besitz des Gottes über.⁴¹⁸

413 Bierl 2001, 305.

414 Veyne 1985.

415 Cole 1993, 32.

416 Aristoph. Ach. 263-279, siehe Kapitel III. 4.

417 Kreilinger 2010. In den Bildern werden Phaloi getragen, aufgestellt und umtanzt.

418 Es gibt keine Darstellung, die das Verbrennen zeigt. Angesichts des Tabus, den Akt des Tötens eines Opfertiers abzubilden, ist dies jedoch nicht verwunderlich. Zu den wenigen blutigen Tieropferszenen siehe Himmelmann 1997. Allerdings lässt sich in diesem Zusammenhang auf die ungewöhnliche Darstellung auf einer fragmentiert erhaltenen Pelike (**E8**) verweisen. Hier ist ein bärtiger Mann mit Halbglatze zu sehen, der ein Schwein an den Hinterbeinen gefasst hat. Es lässt sich hier an ein Opfertier denken, dass der alte Mann zum Altar führt. Hinter dem Mann lehnt ein Phallosstab, der die Szene bezeugt und womöglich einen dionysischen Kontext anzeigt. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt einen Jüngling, der ein Reh verfolgt. Diese Szene hat durchaus einen erotischen Ton, denn das verfolgte Reh ist ebenfalls eine Metapher für das junge, wilde Mädchen, das mit der stürmischen Artemis im wilden Draußen lebt und gefangen werden muss. Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die andere Seite erneut, so lässt sich auch hier ein erotischer und komischer Blickwinkel finden. Das Wort Schwein wurde im Sprachgebrauch auch für die weiblichen Genitalien scherzhaft verwendet und das Hochheben der Hinterbeine könnte ebenfalls als Anbahnung einer sexuellen Handlung gedeutet werden, die der verlebendigte Phallos pointiert. Im Gegensatz zum Jüngling, der das junge Reh jagt, ist der alte, satyrhafte Mann mit dem häuslichen Schwein beschäftigt.

Ich möchte mich hier S. G. Cole anschließen, die in den dionysischen Phallegoriai ein Übergangsritual (*rite de passage*) sieht, das den Beginn der Festtage einläutet.⁴¹⁹ Nach den Anthropologen A. van Gennep, E. Leach und V. Turner überschreiten Gesellschaften mittels Ritualen eine Zeitschwelle. Hierbei werden drei Phasen deutlich, eine der Ablösung (präliminale Phase), des Abgesondertseins (liminale Phase) und die der Wiedereingliederung (postliminale Phase).⁴²⁰ Die Phallegoriai mit ihren derben und obszönen Reden und Eindrücken versetzten die Kultgemeinschaft in eine gewisse selbstironische Distanz zur alltäglichen Wirklichkeit. Als präliminale Phase der dionysischen Rituale schaffen sie eine Ablösung durch das ungehemmte Ausleben eines verkehrten Lebens. Sie stimmen die Teilnehmer auf die Zeit der Kulthandlungen und Theateraufführungen ein und grenzen die Kulthandlungen vom Alltagsleben ab. Das abschließende Opfern der Phalloi ermöglicht und bezeichnet die Wiedereingliederung und das Ende des ausgelassenen Treibens.⁴²¹

5. 1. a. Das karnevalesk-groteske Spektakel – Aischrologie und Theater

Der verlebendigte Phallos ist im Kontext des Gottes des Rausches und der Ekstase ein deutliches Sinnbild für die exzeptionelle Stimmung der dionysischen Feste. Die im ersten Kapitel bereits erwähnte Aischrologie⁴²² – also das gegenseitige Verspotten von Zusehern beziehungsweise Festbesuchern – ist neben den Dionysien auch in Zusammenhang mit anderen dionysischen Festen wie den Lenaia und den Anthesterien in Attika bezeugt.⁴²³ Auf Spottwagen, die in der Prozession mitführen, wurden auch hier Mitmenschen mittels scherzender und obszöner Reden aufs Korn genommen.⁴²⁴ Auch das Vertauschen von Geschlechterrollen mittels „cross-dressing“ ist von dionysischen Festen belegt und ist wohl – ähnlich wie die Spottreden – als eine Art Umkehr der Ordnung zu verstehen.⁴²⁵ In dieser humorvollen und selbstironischen Atmosphäre, in der verkehrten Welt des Triebhaften, Wilden und Anderen ist der verlebendigte Phallos ein erlebbarer Begleiter der Prozession und der Feierlichkeiten. In den attischen Vasenbildern ist die erfahrbare Realität des Kultes reflektiert und pointiert. Auch hier bewegt sich der Phallosvogel in einem festlichen Kontext, in rauschhaftem und exzessiven Treiben.

419 Cole 1993, 33 f.

420 van Gennep 1909; Leach 1961, 134 f.; Turner 1969 siehe hierzu ebenfalls Teuber 1993, 182 f.

421 Siehe ebenfalls Isler-Kerényi 2015, 2–4.

422 Siehe hierzu Kapitel III. 1.

423 Vgl. hierzu Deubner 1932, 103; Sir Pickard-Cambridge 1953, 34 f.; Cole 1993, 33 f.; Rösler 1993; Bierl 2001; Parker 2005, 316–326; Valdés Guía 2013.

424 Hier kann auf den gegen Ende des 5. Jhs. entstandenen lukanischen Glockenkrater (E13) verwiesen werden. Auf einer Gefäßseite ist Dionysos in einem phallischen Festwagen zu sehen, der von zwei ithyphallischen Eseln gezogen wird. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt eine Symplegmaszene. Die erotisierende Wirkmacht des Dionysos, die zügellose Auslebung der Triebe und vielleicht auch die derb-obszönen Lieder und Performanzen dionysischer Prozessionen finden auf den Bildern des Mischgefäßes Ausdruck.

425 Csapo 1997, 262–264; Heinemann 2016, 362–366.

Das karnevaleske Treiben rund um die Phallegoria und die dionysischen Performanzen ist ebenfalls in Vasenbildern zu finden, die Phallosstäbe als Utensilien abbilden. Auf einer Kylix (E11) aus der Mitte des 5. Jhs. sind bärtige Männer in langen, faltenreichen Gewändern zu sehen. Sie sind in einer Art Performanz begriffen. Keine Gegenstände lassen einen Kontext der Szene erkennen. Im Hintergrund lehnen einzig lange Phallosstäbe, die mit Tämien geschmückt sind. Durch Augen sind diese verlebendigt und werden zu Zeugen des Geschehens. Der Betrachter kann die Männer in Frauenkleidern mit der verkehrten Welt der dionysischen Kultfeste in Verbindung bringen. Der verlebendigte Phallos ist hier deutlicher Anzeiger der exzeptionellen Situation und der Umkehr der Ordnung. Nach dem Leeren des Gefäßes erscheint im Bildfeld des Tondos ein herbeischreitender Zeus. Hier mochte der Betrachter an das Prinzip der Ordnung des Kosmos, die dem Göttervater obliegt, erinnert werden.⁴²⁶

In den dionysischen Kontext der verkehrten Welt und der Phallegoriai ist ebenfalls ein einzigartiges Fragment einer Oinochoe (E4) zu setzen. Hier ist ein junger Mann zu sehen, der in einen dicken Mantel gehüllt ist. Er hält in seiner Rechten einen Phallosstab, von dem nur noch der Kopf erhalten ist. Als Kopfschmuck trägt der Jüngling einen Kranz, an dem über der Stirn ein Phallos angebracht ist. Diese spezielle Ausstattung des Mannes ist in keiner weiteren Darstellung – weder der attischen Vasenmalerei noch anderen Bildmedien – zu finden. Dennoch kann der Betrachter auch anhand dieses kleinen Bildausschnittes an die ausgelassenen Umzüge, an die geschickten Phallophoren und die Kostüme der Schauspieler erinnert werden.

Neben Inschriften und Erwähnungen bei antiken Autoren, die Phallegoriai als Teil dionysischer Feste bezeugen und Aufschluss über Teilnehmer und Bestandteile der Prozessionen und Feierlichkeiten bieten, kann anhand anderer Medien wie Theaterinszenierungen und Bildquellen der öffentliche Diskurs dieser Kultfeste veranschaulicht werden. Im Zusammenhang mit der dionysischen Phallegoria wird auf eine Episode aus der Komödie *Die Acharner* von Aristophanes⁴²⁷ häufig verwiesen. Der attische Dichter inszeniert in der 8. Szene den Ablauf einer Phallegoria⁴²⁸ für Dionysos im Kleinform, die einzelnen Rollen werden dabei von den Familienmitgliedern des Hauptdarstellers Dikaiopolis übernommen. Da es sich bei dieser Quelle um

426 In einer ähnlich festlichen Szene sind verlebendigte Phallosstäbe auf einer Kylix (E9) des zweiten Viertels des 5. Jhs. inszeniert. In barbarischem Gewand sind hier Männer beim Musizieren zu sehen, einige halten Phallosstäbe. Die Andersartigkeit und Wildheit des Fremden findet ebenfalls Ausdruck in den ungewöhnlichen Stäben, die häufiger als dionysische „Waffe“ der Satyrn inszeniert sind (E1, E6, E7, E10).

427 Aristoph. Ach. 237–262.

428 In den wesentlich später verfassten Scholien zu Aristophanes' Komödie führen die Autoren eine aitiologische Erklärung für die dort persiflierte Phallegoria an. Hier war es ein sonst unbekannter Pegasos aus Eleutherai, der Dionysos in Form eines Agalma nach Athen brachte, doch die Athener empfangen den Gott nicht mit der vorgesehenen Ehrerbietung. Als Strafe bedachte sie Dionysos mit einer Genitalkrankheit, die sie erst durch die Herstellung von Phalloi zu Ehren des Gottes wieder loswurden. Dieselbe mythische Episode findet sich auch als Aition für die städtischen Dionysien in Athen und den alljährlich wiederholten Transport des Kultbildes von einem Naikos in der Akademie in den Tempel beim Theater im Rahmen der Prozession. Schol. Ach. 243 – eine englische Übersetzung der Textstelle findet sich bei Csapo 1997, 266. Vgl. hierzu Deubner 1956, 141; Cole 1993, 27.

eine Komödie handelt, ist hier der Blick auf die Prozession in gewissem Maße reduziert, verzerrt und ins Lächerliche gezogen. Der Zuseher sah die Inszenierung einer Prozession für Dionysos auf der Skene des attischen Dionysostheaters, kurz davor war er selbst Teil einer Pompe. Häufig wird dem kultischen Rahmen bei der Auseinandersetzung mit antiken Theaterstücken wenig Raum gegeben. Wie bei anderen Quellen ist es aber auch hier wichtig, den antiken Rezeptionskontext der Quelle zu beachten. Theateraufführungen waren ein wichtiger Bestandteil der Kulthandlungen, sie stellten eine performative Opfergabe an Dionysos und die Götter dar und waren ein Höhepunkt der Feierlichkeiten, die in Prozessionen und Rituale eingebettet wurden.⁴²⁹ Theaterstücke wurden nicht gelesen, sie wurden gesehen und hautnah erlebt. Vieles bleibt dem heutigen Leser verborgen, neben Kostümen, Masken und Gesten der Schauspieler auch das Gemeinschaftserlebnis eines solchen Kultfestes.⁴³⁰

Für die Zuseher visualisierte er die wichtigsten Elemente einer Phallegoria – Opfer, Phallos und Aischrologie (die Verspottungen). Auf die Anordnung und Aufgaben der Teilnehmer achtet der Hausherr sehr genau. Er verweist jeden auf seinen Platz in der Prozession und gibt vor, wie man sich zu verhalten hat. Das Amt der Kanephore übernimmt die Tochter, sie ist es auch, die das Opfer zu Beginn vollzieht. Ein Sklave trägt einen Phallos, die Ehefrau wird als Zuschauerin aufs Dach geschickt, und schlussendlich fungiert Dikaiopolis selbst als Anführer und Sänger. Der Vater verspottet seine Tochter, als er die Teilnehmer auf ihren Platz in der Prozession verweist, und ermahnt den Sklaven, den Phallos aufrecht zu halten.⁴³¹ Das Lied, welches er zum Abschluss der Szene anstimmt, enthält sexuelle Anspielungen auf das friedliche Landleben und seine Vorzüge. Die dionysische Glücksvision, die in der Stelle thematisiert wird, ist im vorhergegangenen Kapitel erwähnt. Im Lied spricht Dikaiopolis Phales als Komasten und Begleiter des Dionysos an, den er schließlich zum abendlichen gemeinsamen Trinken einlädt.⁴³² Der Phallos tritt also einerseits als tatsächliches Objekt auf der Bühne auf, andererseits ist er auch als verlebendigtes Subjekt im Lied präsent. Wenngleich nichts über seine tatsächliche Gestalt gesagt wird, so kann er wie ein Komast

429 Es ist jedoch ebenfalls nicht zu vergessen, dass die Theateraufführungen ebenfalls Agone darstellten und den besten Dichter ermitteln sollten. Mit dem Stück *Die Acharner* trat Aristophanes 425 v. Chr. im Rahmen der Lenäen an und gewann.

430 A. Bierl hebt diesen Umstand deutlich hervor. Bierl 2001, 300–302 siehe ebenfalls Flashar 1996, 77. Zu den Kostümen der Schauspieler siehe Foley 2000, zu Ritualen und Kult in Verbindung mit dem Theater Parker 2005, 136–152.

431 Stark reduziert findet sich die Rollenverteilung der Phallegoria auch auf einer um 490 v. Chr. entstandenen Amphora (**D15**) wieder. Hier hält ein Satyr einen langen, verlebendigten Phallos hoch über seinen Kopf und übernimmt das Amt des Phallegoren. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt einen weiteren Satyr, auf dessen Schultern ein Satyrkind sitzt, sie übernehmen die Rolle der Zuseher. F. Lissarrague betont zudem, dass durch die Parallele – getragenes Kind vs. getragener Phallos – die Verlebendigung des Phallos pointiert wird (Lissarrague 1990a, 58). Auf einem apulischen Glockenkrater (**D24**) aus dem ersten Viertel des 4. Jhs. ist ebenfalls eine Phallegoria inszeniert. Vorneweg ist eine Mänade als Fackelträgerin zu sehen, hinter ihr schreitet ein Satyr, der einen Opferkorb am Kopf balanciert. Neben Früchten ist darin ein kleiner Phallos zu erkennen. Den Abschluss der Pompe bildet Dionysos selbst in Gestalt eines nackten Jünglings. Über die Schultern ist ein kurzer Mantel drapiert, er hält Kantharos und Thyrsosstab in den Händen.

432 Vgl. hierzu die Analyse der Szene bei Habash 1995, 562–567.

tanzen, trinken und am Morgen danach die Auswirkungen der wilden Feier empfinden. Diese Ambivalenz von Objekt und Subjekt ist ebenfalls deutlich im Medium der Bildkeramik wahrzunehmen.

5. 1. b. Der Phallos als Kultempfänger und Adorant

Auf den Vasenbildern können, ähnlich wie in dem Stück des Aristophanes, die Grenzen zwischen Objekt und Subjekt, Kultobjekt und Kultempfänger verschwimmen. Auf einem Skyphos (C8), der im späten 5. Jh. v. Chr. entstanden ist, zeigt eine Gefäßseite einen großen nach oben gerichteten Phallos mit kleinen Flügeln, die am Boden aufliegen, und einem großen Auge. Vor ihm ist ein Opfertisch und darauf ein Mischgefäß aufgebaut. Auf seinem Kopf balanciert er einen Opferkorb und zwei Weinranken sprießen im Hintergrund. Dreht man das Gefäß, ist auf der anderen Seite eine nackte Zwergin zu sehen. Die karikaturhafte Gestalt ist mit einem Tuch und einem Kranz aus Zweigen geschmückt und hält ihrerseits einen Skyphos in den Händen. Die Kombination von Phallos und Opfertisch erinnert an die zahlreichen Darstellungen, die eine Herme mittels eines Altars als Kultempfänger inszenieren.⁴³³ Der Opfertisch mit dem Mischgefäß rückt den Phallos nicht nur in die kultische Sphäre, er wird dabei nicht als mitgetragenes Kultobjekt, sondern als Adressat von Kulthandlungen visualisiert. Zwergin und Phallos sind auf verschiedenen Gefäßseiten abgebildet, rollt man jedoch gedanklich das Bild auf, so stellt man fest, dass sich die beiden ähnlich wie ein junger Adorant und eine Herme auf einer um 470 v. Chr. entstandenen Halsamphora⁴³⁴ (Abb. 14) gegenüberstehen.⁴³⁵

Der Phallos, der hinter seinem Opfertisch steht und die Adoranten erwartet ist einerseits wie die Herme in der attischen Bilderwelt ein anschauliches Zeichen für eine Kulthandlung. Andererseits löst sich der Phallos durch das große Auge, das auf die herannahende Gestalt blickt, von seiner gegenständlichen Natur und wird zum Subjekt. Der auf seinem „Kopf“ balancierte Opferkorb unterstreicht meiner Ansicht nach diesen Charakter. Das Kanoun ist auf zahlreichen Prozessionsdarstellungen⁴³⁶ attischer Bildkeramik zu finden, wird dabei jedoch stets von den Adoranten getragen. Durch das Tragen des Opferkorbes wird der Phallos zusätzlich als Adorant und

433 Auf einem um 480 v. Chr. entstandenen Skyphos ist auf beiden Seiten dieselbe Szene – eine Herme im Profil und vor ihr ein Altar – zu sehen. Berlin Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2594, BAPD 203896; Abbildung: Marcadé 1962, 114. Weitere Elemente wie hängende Pinakes, Bäume, Vögel oder Menschen, die mit Opfertieren oder Trinkgefäßen herankommen, können die Szene erweitern. Zu Hermen und Hermendarstellungen in der attischen Bilderwelt siehe oben Anm. 248.

434 Laon, Musée Archeologique Municipal, Inv. Nr.: 37.1023; BAPD 206308; Abbildung: Bravo 2017, 48 Abb. 11.

435 Vgl. ebenfalls die kurze Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 131.

436 Bereits auf einer um 500 v. Chr. entstandenen Oinochoe balanciert ein junges Mädchen den Opferkorb auf ihrem Kopf. London, British Museum, Inv. Nr.: 1905.7-11.1; BAPD 330075; Abbildung: Meyer 2017, 616 Abb. 243–245. In ähnlicher Manier ist dies auch auf einem apulischen Glockenkrater (D24) aus dem ersten Viertel des 4. Jhs. dargestellt. Hier trägt ein Satyr den Opferkorb inklusive Phallos am Kopf. Zu den Prozessionsdarstellungen ausführlich mit zahlreichen Abbildungen Lehnstaedt 1970; Neils 1996; Laxander 2000; Gebauer 2002.

Prozessionsteilnehmer charakterisiert. Die Grenzen zwischen Kultempfänger und Kultteilnehmer verschwimmen ebenso wie jene zwischen Objekt und Subjekt.

5. 1. c. Die Darstellung einer Phallegoria?

Eine einzigartige Darstellung einer Phallegoria ist auf einer attisch schwarzfigurigen Kylix (**D1**) zu sehen, die wohl um 560 v. Chr. entstanden ist. U. a. ordnen K. Lehnstaedt und E. Csapo diese Darstellung den ländlichen Dionysien zu.⁴³⁷ Auf dem Bildfeld einer Seite sind sechs Männer zu sehen, die gebückt ein Gestell tragen, auf dem ein großer, bemalter und mit Tämien festlich geschmückter Phallos befestigt ist. Ein übergroßer, nackter, dickbäuchiger Mann steht ebenso auf dem Gestell und scheint den Phallos aufrecht zu halten. Die gegenüberliegende Seite zeigt eine ähnliche Szene, auch hier wird ein Phallos auf einem Gestell von sechs gebückten Männern getragen. Doch im Unterschied zu der ersten Szene ist auf dem Gestell kein großer Mann, sondern ein riesiger Satyr zu sehen. Dieser bückt sich ebenfalls vor und hält den Phallos, während auf seinem Rücken ein Mann mit einem Kentron und einem großen Horn reitet. Vor und hinter dem Gestell stehen zwei weitere Männer, die dieses wie eine Wippe zu balancieren scheinen. Eindeutig nehmen die Darstellungen der beiden Gefäßseiten Bezug aufeinander. Die zentrale Handlung, die auf den Bildern gezeigt ist, ist das Tragen oder Hochheben eines großen Phallos – buchstäblich eine Phallegoria. Die involvierten Männer sind jedoch nicht festlich gekleidet oder bekränzt, es gibt keine Personen, die Kultgeräte oder Musikinstrumente tragen, solche die Opfertiere führen, keine unbeteiligten Zuseher oder gar irgendeine Orts- oder Zielangabe wie ein Heiligtum oder einen Kultempfänger. Einzig der geschmückte Phallos verweist auf eine kultische Feier als Anlass, die Zweige eines Weinstocks und der Satyr eindeutig auf den dionysischen Kontext dieses Festes.

Auf den animalischen Charakter der Satyrn hat u. a. F. Lissarrague⁴³⁸ hingewiesen, auch auf der hier behandelten Kylix ist der Satyr mit seinem langen Schweif, dem behaarten Körper und in seiner gebückten Körperhaltung, die das Reiten wie auf einem Pferd möglich macht, als animalisches Wesen charakterisiert. Der überlebensgroße Mann der anderen Gefäßseite steht aufrecht, erinnert aber physiognomisch an Darstellungen dickbäuchiger Tänzer, kann also ebenso dem dionysischen Bereich zugeordnet werden. Ein weiterer Unterschied in den Bildern der beiden Gefäßseiten, lässt sich bei den Phallophoren erkennen. Auf der Seite mit dem Satyr sind die Träger ithyphallisch, sie haben übergroße erigierte Glieder, die in roter Farbe aufgesetzt sind und sich so deutlich von ihren dunklen Körpern abheben. Dies ist ein Charakteristikum, das als Zeichen von animalischer Zügellosigkeit häufig bei Darstellungen von Satyrn anzutreffen ist, dem großen Satyr auf dieser Kylix jedoch zu fehlen scheint.

437 Lehnstaedt 1970, 100 f.; Csapo 1997, 265 f.; Kreilinger 2010, 78 f.; Wöhner – Hertzner 2019, 130 f.

438 Lissarrague 1990a siehe ebenfalls Isler-Kerényi 2015; Heinemann 2016.

E. Csapo versteht die dargestellten Szenen als Abbildung eines konkreten Rituals, welches das Reiten auf einem beweglichen Phallos beinhaltet. Er ist der Meinung, dass die überlebensgroßen Figuren der beiden Gefäßseiten als artifizielle „Puppen“ zu denken sind, die gemeinsam mit dem Phallos auf den Gestellen montiert wurden, und zieht eine Verbindung zur anfänglich besprochenen Herodot-Passage.⁴³⁹ Ich bin jedoch der Ansicht, dass gerade Herodot diese Annahme widerlegt, denn er kannte dieses Ritual eben nicht von den griechischen Prozessionen. Dennoch könnte die Darstellung auf der Kylix auf eine spezielle Kulthandlung Bezug nehmen. Dabei ist es zielführender, im Medium der attischen Vasenmalerei nach einer Parallele zu suchen, anstatt die Darstellung mit ägyptischen Ritualen zu vergleichen. Im Bereich der Opferszenen lässt sich ein Vergleichsbeispiel finden. Kompositorisch erinnert die Tieropferdarstellung auf einer schwarzfigurigen Bandamphora⁴⁴⁰ (Abb. 15) aus der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. an die Phallegoria auf der Kylix. In diesem Fall verweist die Darstellung auf einen tatsächlichen Opferritus.⁴⁴¹ Im Bildfeld sind ebenfalls sechs nackte Männer zu sehen, die ein Rind zum Schlachten emporheben. Ein mit einem kurzen Chiton bekleideter Mann ist im Begriff, dem Opfertier die Kehle durchzuschneiden. Ein weiterer Mann hält den Schweif des Tieres, während sich zwei Männer am Kopf des Opfertieres zu schaffen machen und dessen Blut in einem Becken auffangen.⁴⁴² Das Emporheben des Opfertieres durch Epheben kann – wie N. Himmelmann betont – als ein Kraftakt junger Männer, der die Götter zusätzlich erfreuen soll, verstanden werden. Wie zuvor erwähnt, ist das Emporheben und Tragen der großen Phalloi, welches durch Inschriften bezeugt ist, ähnlich motiviert und sicherlich ein gedankliches Vorbild der Darstellungen auf der Kylix. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die übergroßen Gestalten als tatsächliche „Puppen“ auf den Phalloi montiert waren. Bildkunst erlaubt, es die Grenzen der Wirklichkeit und der Phantasie verschwimmen zu lassen, so können z. B. Götter als lebendige und agierende Personen gleich neben ihren Adoranten stehen, anstatt als artifizielle Kultstatuen anwesend zu sein. Nichts an den Körpern oder der Haltung der beiden Figuren gibt dem Betrachter zu verstehen, dass sie als etwas künstlich Hergestelltes zu denken sind. Sie bewegen sich genauso lebensecht wie die übrigen Personen und unterscheiden sich lediglich durch ihre Größe.

Meiner Meinung nach war die Intention des Vasenmalers der Kylix nicht die Abbildung eines konkreten Rituals. Nur sehr wenige Prozessions- und Opferdarstellungen der Archaik und Klassik lassen sich mit einem konkreten Ritual oder einer Kultfeier verbinden. Der Großteil der

439 Csapo 1997, 269–279.

440 Viterbo, Museo, Inv. Nr.: /; BAPD 10600; Abbildung: Parker 2005, 181 Abb. 9

441 Das Hebemotiv ist auf der Bandamphora etwas lebendiger gestaltet, die Körper der Träger überschneiden sich, wodurch ein dichter Wald aus Gliedmaßen in der Bildmitte entsteht. Auffällig ist jedenfalls, dass auf der Amphora genauso wie auf der eine Seite der Kylix weitere Personen vor und hinter den Trägern stehen und sich dem Geschehen aktiv zuwenden. Die Ähnlichkeiten der beiden Gefäße sind jedoch meiner Ansicht nach vorrangig dem Motiv des gemeinschaftlichen Hochhebens geschuldet.

442 Vgl. hierzu Himmelmann 1997, 22–25; Parker 2005, 180 f.

Darstellungen stellt die Gemeinschaft und deren Eusebeia in repräsentativer Form in den Mittelpunkt.⁴⁴³ Obwohl bestimmte Gottheiten als Kultempfänger visualisiert sein können, ging es den Produzenten und Rezipienten der Gefäße nicht um eine akkurate Dokumentation von Kulthandlungen. Sondern – wie u. a. J. Neils und H. Laxander betonen – um die Visualisierung der Kultgemeinschaft und um die Darstellung eines normativen Verhaltensideals. Die ostentative Präsentation des Reichtums und der Eusebeia der Gemeinschaft sind nicht nur ein wichtiger Teil der Kultausübung, sondern stehen auch in den attischen Vasenbildern im Vordergrund. In schöne Gewänder gehüllt bringen die Kultteilnehmer kostbare Opfergaben den Göttern dar.⁴⁴⁴

Die auf der Kylix dargestellten Träger agieren zusammen und heben die festlich geschmückten Gestelle. Die Teilnehmer sind im Gegensatz zu anderen Prozessionsdarstellungen⁴⁴⁵ nicht geschmückt, es erscheinen weder Kanephoren noch Opfertiere. Im Zentrum steht weder die Kultgemeinschaft noch der Adressat Dionysos, hier ist es der verlebendigte Phallos selbst, dessen Eigenschaften in Szene gesetzt werden, er allein ist festlich geschmückt.

Vergleichbar mit dem Lied an Phales, das Dikaiopolis in Aristophanes' Theaterstück anstimmt, werden hier mittels Bildsprache die Wesenszüge dieses dionysischen Begleiters dargestellt. Eine Seite thematisiert den dionysisch-komödiantischen Aspekt der Phallegoria, die Aischrologie und die Theateraufführungen, die durch die Phallegoria begleitet und eingeläutet werden. Die gegenüberliegende hingegen ist dem dionysisch-animalischen Aspekt der Phallegoria gewidmet. Auf beiden Bildern verfügt der Phallos weder über Körper noch Flügel. Obwohl er ähnlich den Phallosstäben ganz klar als artifizielles Objekt charakterisiert wird, ist an der „Lebendigkeit“ des Gegenstandes dennoch nicht zu zweifeln.

5. 1. d. Der Phallosvogel als festliches Geleit

In seiner gänzlich verlebendigten Form tritt der Phallosvogel ebenfalls als festlicher Begleiter in Erscheinung. Auf einer um 510 v. Chr. entstandenen rotfigurigen Kylix (A6) ist auf einer Gefäßseite ein wilder Thiasos aus fünf sehr symmetrisch angeordneten Satyrn zu sehen.⁴⁴⁶ Die beiden äußersten Tanzenden stehen schon Kopf und stoßen sich mit ihren Füßen an den Henkeln des Gefäßes ab. Das Zentrum bildet ein Satyr, der auf dem Rücken eines großen Phallosvogels kaut. Der Phallosvogel ist hier als Teilnehmer einer dionysischen Feier inszeniert, diesmal wird er jedoch nicht getragen, sondern fungiert selbst als Reittier bzw. Träger.⁴⁴⁷

443 Hierzu grundlegend Lehnstaedt 1970; Neils 1996; Himmelmann 1997; Laxander 2000; Gebauer 2002.

444 Vgl. hierzu Neils 1996, bes. 178–181; Laxander 2000, 20–27.

445 Einen ausführlichen Überblick zu Prozessionsdarstellungen im Medium der Bildkeramik bieten Lehnstaedt 1970; Neils 1996; Laxander 2000; Gebauer 2002.

446 Die Darstellungen auf dem gesamten Gefäß drehen sich um Dionysisches, so ist auf der gegenüberliegenden Seite ein Komos junger Männer und im Tondo ein auf einem Weinschlauch reitender Satyr zu sehen.

447 Siehe hierzu ebenfalls Wöhner – Hertzner 2019, 140. Die Autorinnen ordnen die Darstellung allerdings aufgrund der auf der gegenüberliegenden Seite abgebildeten Komossszene dem symposiastischen Kontext zu.

Auch auf einem rotfigurigen Kolonettenkrater (**D21**), der um 470 v. Chr. entstanden ist, sind auf einer Seite⁴⁴⁸ drei bekränzte tanzende Satyrn, bekleidet mit Raubkatzenfellen, zu sehen. Der mittlere Satyr trägt einen vollen Weinschlauch sowie ein Trinkhorn. Der Feiernde auf der rechten Bildseite hat, vertieft in seinen wilden Tanz, dem Betrachter den Rücken zugekehrt. Von links reitet der dritte im Bunde auf einem großen Phallos mit Auge heran. Der Betrachter kann jedoch lediglich den großen Kopf der Phalloskreatur sehen, ihr Körper ist durch den Bildrahmen verdeckt. Selbst wenn er über keinen Körper oder Flügel verfügt, ist jedoch an der Lebendigkeit des Phallos in diesem Bildkontext kaum zu zweifeln. Freundlich blickt er zu seinem Reiter, der ihn soeben bekränzt, ganz als sei er ebenfalls ein Mitkomast.⁴⁴⁹

Der wilde Tanz und Festzug mit dem Phallos erinnert den Betrachter auch an die ausgelassenen Tänze der Phallexhorai für Dionysos und an das Lied des Dikaopolis in Aristophanes Stück. Phallex – ob vogelgestaltig oder in reduzierter Form – feiert mit den ausgelassenen Trinkenden und Tanzenden mit.⁴⁵⁰

In seinen unterschiedlichen Gestalten schlüpft der Phallos in der Bilderwelt des 5. und 4. Jh. v. Chr. selbstsicher in die verschiedenen Rollen des dionysischen Kultgeschehens. Er ist Kultempfänger, Prozessionsteilnehmer, kultisches Objekt, oder wird als Bakchos-Gefährte selbst zum tanzenden Phallexphoros. Wie bei generischen Kultszenen steht auch hier inhaltlich die Eusebeia der Adoranten im Vordergrund. Die Satyrn ziehen tanzend durch die dionysische Sphäre und spiegeln mit ihrem Thiasos die Prozessionen der menschlichen Adoranten bei den Dionysien.⁴⁵¹

5. 2. Phalloi und Aischrologie als Elemente von Demeterfesten

Neben den dionysischen Kulturen spielten Phalloiobjekte auch bei Festen der ährenbringenden Demeter eine Rolle. Hier ist der Phallos kein feiernder Begleiter, sondern eine Art Sinnbild der Fruchtbarkeit, das für sich selbst steht. Dem verschwiegenen und geheimnisvollen Charakter von Mysterienkulturen ist es geschuldet, dass sich die schriftlichen Belege zum Ablauf der Prozessionen und Feierlichkeiten – in denen eben auch artifizielle Phalloi aus Holz, Ton oder Teig eine Rolle spielten – in Grenzen halten.⁴⁵² Die zentrale Schriftquelle dazu sind einige Auszüge der

448 Die gegenüberliegende Seite zeigt dem Eintrag im Beazley Archive zufolge eine ähnliche Szene, es war mir jedoch nicht möglich, eine Abbildung zu finden.

449 Ganz ähnlich reitet auf einer rotfigurigen Oinochoe (**A20**) des späten 5. Jhs. ein weiterer Satyr auf einem Phallosvogel. Siehe hierzu die Analysen der Szene bei Wöhner – Hertzner 2019, 140.

450 Der wilde, ekstatische Tanz ist auch bei den Mänaden zu beobachten und spielte ebenfalls eine Rolle im dionysischen Kultgeschehen. Ausführlicher hierzu Dillon 2002, 140–152.

451 Das ekstatische und berauschte Element der Satyrn hatte im Rahmen der dionysischen Feierlichkeiten auch einen Platz in der Gesellschaft inne. Zu den wilden, erotisierten und zügellosen Satyrn als Gegenbild der attischen Bürgerideale siehe grundlegend Lissarrague 1990a; Heinemann 2000; Isler-Kerényi 2015, 4–8, 40–65, 153–158; Heinemann 2016, 205–210.

452 Zu den Kultfesten für Demeter siehe grundlegend Deubner 1932, 40–92; Simon 1983, 17–37; Dillon 2002; Parker 2005, 155–177, 270–283; Chlup 2007; Kreilinger 2007, 163–169; Stallsmith 2009; Kreilinger 2010, 83; Schipporeit 2013.

Lukianscholien, die bereits 1870 von E. Rohde analysiert wurden.⁴⁵³ Das Hantieren mit Phalloi ist dort für das Thesmophoriafest, die Skirafeier sowie für das eleusinische Haloiafest bezeugt. Die Kultfeiern instrumentalisieren ebenfalls Aischrologie als rituellen Bestandteil. Hier sind die Frauen unter sich, ähnlich wie im homerischen Hymnos an Demeter⁴⁵⁴. Im Text aus dem späten 7. bis frühen 6. Jh. v. Chr. wird die Geschichte vom Raub der Persephone und vom Ursprung der eleusinischen Mysterien erzählt.

In Trauer um die geraubte Tochter gelangt die Göttermutter in Gestalt einer alten Frau nach Eleusis und setzt sich an eine Quelle. Dort wird sie von den Töchtern des Keleus für eine Amme gehalten und mit in das väterliche Haus zur Mutter Metaneira genommen. Demeter aber bleibt still, verhüllt ihr Gesicht und nimmt weder Essen noch Wein an, bis die Magd Iambe die Trauer um die verlorene Tochter durch derbe Scherze löst – der Wirkmacht des befreienden Gelächters kann sich nicht einmal eine Göttin entziehen. Demeter bietet sich als Amme dem jüngsten Sohn an, den sie mit ihrem Wissen und ihrer Erfahrung vor Bösem und Kinderkrankheiten beschützen kann.

Anschließend offenbart sie sich der Familie und gibt Anweisungen für einen Tempelbau und die Kulthandlungen. Anhand dieser kurzen Passage lassen sich Einblicke in die Gedankenwelt der damaligen Gesellschaft gewinnen. Wie bereits erwähnt ist das Gelächter für Demeter als trauernde – weil sinnlos gewordene – Mutter ein befreiender Akt der Selbsteinsicht, durch den sie schlussendlich ihre Mutterrolle auf Zeit wieder ausleben kann. Für die obszönen Witze der Magd Iambe wird im Hymnos kein Beispiel genannt. L. Higgins merkt an, dass diese wohl sexueller Natur waren und sich vermutlich zweideutig auf Demeters Rolle als Fruchtbarkeitsgöttin beziehen konnten.⁴⁵⁵ Die Scherze und vor allem das gemeinsame Gelächter helfen in dieser Episode elementare Krisen zu überwinden, für Demeter ist es der Verlust einer Tochter, Metaneira hat Sorgen um ihr jüngstes Kind. Über die Probleme der Magd Iambe wird zwar nicht gesprochen, jedoch hat sie es als Mitglied der Unterschicht sicherlich nicht leicht. Die Textstelle lässt deutlich die Aischrologie bei den Demeterkulten anklingen. Auch hier kommen Frauen unterschiedlichen Status zusammen und erzählen sich obszöne Witze.⁴⁵⁶

In den Scherzen und Reden der Frauen innerhalb der sanktionierten Ausnahmesituation des Festes spielten Sexualität, Unaussprechliches, Schmähung und gegenseitiges Verspotten eine große Rolle.⁴⁵⁷ Obszöne Geschichten, die beim Zuhören Gefühle von Scham und vielleicht auch Aggression hervorrufen sollten, brechen mit Tabus der männerdominierten Gesellschaft. Da jedoch

453 Rhode 1870; zuletzt Schipporeit 2013, 258–288, 385 f.

454 Hom. h. 2 (an Demeter). Siehe ebenfalls Brumfield 1996; O'Higgins 2003, 37–45; Chlup 2007; Karatas 2019.

455 Siehe O'Higgins 2003, 42–45 In der orphischen Version dieser Begebenheit entblößt sich die Magd Baubo vor der Göttin, um sie zum Lachen zu bringen. Siehe hierzu Marcovich 1988; Kreitzer 1999; Kreiling 2010, 82 f.; Karatas 2019.

456 Siehe O'Higgins 2003, 45.

457 Siehe O'Higgins 2003, 7 f.

diese Ritualbestandteile lediglich durch männliche Augen überliefert sind, ist es nicht möglich, die gegensätzliche Perspektive und Einstellung der Frauen vollständig zu verstehen. L. O'Higgins merkt an, dass in den Reden und dem Verhalten der Kultteilnehmerinnen feierliche und selbstbewusste Groteske ihren Platz fand. Während des Festes waren für die Frauen die üblichen Regeln außer Kraft gesetzt. Sie bewegten sich nicht mehr in dem männerdominierten Alltag, der ihnen keinen rechtlichen Status anerkannte und sie nicht zur echten Selbstkontrolle fähig sah. Wie S. Schipporeit betont, lassen die Kultfeste für Demeter und andere Göttinnen die Frauen der Polisgemeinschaft sichtbar und relevant werden. Sie hatten im Rahmen der Kulte die Möglichkeit, durch Spenden an Heiligtum und Kultgemeinschaft Relevanz und Respekt im (männlich dominierten) öffentlichen Leben zu erhalten sowie als Priesterinnen angesehene Kultämter zu bekleiden.⁴⁵⁸

Die Aischrologie könnte als Infragestellung der alltäglichen Normen und Werte verstanden worden sein. Selbst in der heutigen Gesellschaft gilt es als anstößig, wenn sich Frauen untereinander über ihre Sexualität und den weiblichen Körper austauschen. Für die Frauen wiederum mag eine solche Unterhaltung nicht als obszön wahrgenommen werden. In ähnlicher Weise könnten die Teilnehmerinnen der Demeterfeste ihre Reden und Lieder anders als die vom Ritual ausgeschlossene Männergesellschaft wahrgenommen haben.⁴⁵⁹ In Aristophanes' Stück *Thesmophoriazousae*⁴⁶⁰ gibt das gleichnamige Demeterfest die Kulisse und Rahmenhandlung – als Frau verkleidet versucht ein alter Mann, an der Feier teilzunehmen, als er entdeckt wird, kann er vor der Bestrafung fliehen. Auch wenn über den Kultablauf nichts preisgegeben wird, verspotten sich auf der Bühne die Frauen gegenseitig in Erinnerung an Demeters befreiende Episode. Dies mag nach L. O'Higgins ein Hinweis auf ernsthaftere Scherze auf Kosten des männlichen Geschlechts in den tatsächlichen Schmähreden des Festes sein.⁴⁶¹ Bei der Frage nach der Funktion der Aischrologie im Kontext der Frauenfeste gilt es zu beachten, dass sich die Teilnehmerinnen keineswegs fremd waren – Mütter, Töchter, Cousinen und Großmütter waren die Protagonistinnen und Zuhörerinnen der obszönen Reden. Die Feste boten eine Gelegenheit, die Verwandtschaft und Freundinnen wiederzusehen, und sollten die Verbindung stärken. Zudem können sexuelle Scherze und Verspottungen auch notwendiges Wissen – rund um Sexualität, Empfängnis und Menstruation – transportieren. Die Kenntnis um Verhütung und Empfängnis wurde, wie jene um das Produzieren eines Gewebes, allein von Frauen geteilt – unter Umständen ein beunruhigender Faktor für die Männerwelt.⁴⁶²

458 Schipporeit 2013, 282 Zu den unterschiedlichen Rollen und Ämtern von Frauen im Kult siehe grundlegend Dillon 2002; Connelly 2007.

459 Siehe hierzu O'Higgins 2003, 7–9, 34–36.

460 Eine ausführliche Analyse des Stücks findet sich bei O'Higgins 2003, 150–160.

461 Siehe O'Higgins 2003, 24 f. 34–36.

462 Vgl. hierzu Dillon 2002, 108–125; O'Higgins 2003, 24–26, 32 f.; Kreilinger 2010, 83 Anm. 40; Schipporeit 2013, 299–306.

5. 2. a. Thesmophoria und Skira

Festkalender und öffentlich aufgestellte Dekrete, die Ausgaben für Güter wie Getreide, Öl oder Wein auflisten, bezeugen Thesmophoriafeste nicht nur für verschiedene Deme in Attika, sondern auch in weiteren griechischen Städten.⁴⁶³ Die Zeugnisse für den Ablauf des Fruchtbarkeitsfestes und die enthaltenen Rituale sind spärlich und größtenteils den erwähnten Lukianscholien entnommen.⁴⁶⁴ Seit der Publikation von E. Rhode wird die Textstelle, die sich auf die Thesmophoria⁴⁶⁵ bezieht, kontrovers diskutiert und hinsichtlich der Abläufe und Details des Demeterfestes unterschiedlich interpretiert.⁴⁶⁶

Zu Beginn steht auch hier ein Aition, welches den mythischen Ursprung der Rituale erklären soll. Versehentlich wurde ein Schweinehirt mitsamt seinen Schweinen von der Erde verschluckt, als Persephone von Hades geraubt und in die Unterwelt entführt wurde. In Erinnerung daran werden nun Schweine gemeinsam mit Kuchen in „männlichen Formen“⁴⁶⁷ in eine Opfergrube⁴⁶⁸ geworfen. Die verwesenen Reste dieses Opfers werden von Frauen wieder heraufgeholt, die drei Tage zuvor enthaltsam leben mussten, und am Altar unter die Saat gemischt. An mehreren Stellen erwähnt der Scholiast die Fruchtbarkeit der Felder und der Frauen als zentrales Anliegen des Festes. Er schließt mit einer Begriffserklärung; die Thesmophoria wird demnach so bezeichnet, weil die Menschen die Gesetze (θεσμούς), nach denen sie den Boden kultivieren müssen, um zu überleben, von Demeter erhalten haben. Die Textstelle ist in vielerlei Hinsicht problematisch. Zum einen bringt der Autor gleich drei Festnamen mit dem beschriebenen Ritual in Verbindung – Θεσμοφóρια, Σκιροφóρια und Ἀρρητοφóρια.⁴⁶⁹ Zum anderen beschreibt er zwar die essenziellen Bestandteile des Rituals, aber nicht dessen konkreten Ablauf. Beide Faktoren führen dazu, dass ein extrem großer Interpretationsspielraum offen bleibt.⁴⁷⁰ Auch sind die Quellen, auf die sich der Scholiast⁴⁷¹ bezieht, bis heute unklar.⁴⁷²

Weitere Schriftquellen zu dem Thesmophoriafest sind spärlich. Herodot⁴⁷³ erwähnt zwar die Feier, betont allerdings nur, dass die Rituale geheim und ausschließlich Frauen vorbehalten waren. Auch

463 Einen kurzen Überblick zu Schriftzeugnissen aus verschiedenen Poleis bieten Dillon 2002, 111 f., Anm. 13–15; Schipporeit 2013, 277 f.

464 Meist handelt es sich um epigraphische Quellen wie Weihinschriften auf Ehrenstatuen, die das Fest bzw. Kultämter erwähnen.

465 Schol. Lukian. dial. meretr. 2, 1. Eine englische Übersetzung findet sich bei Kreitzer 1999, 59 f.; siehe ebenfalls Chlup 2007; Stallsmith 2009, 30 f.; Schipporeit 2013, 285–288, 385 f.

466 Siehe u. a. Gjerstad 1929; Deubner 1932, 40–60; Kreitzer 1999; Dillon 2002, 108–120, 124–126; O’Higgins 2003, 18–32; Parker 2005, 270–283; Chlup 2007; Stallsmith 2009; Johnston 2013, 374–378; Schipporeit 2013.

467 Im Text als ἀνθρώπων σποράς beschrieben.

468 Die im Text als χάσματα, μέγαλα oder ἄδυτα bezeichnet wird.

469 Eine überzeugende Analyse des Verhältnisses der drei Festnamen findet sich bei Deubner 1932, 40–43.

470 Zu den unterschiedlichen Interpretationen siehe Gjerstad 1929; Deubner 1932, 40–60; Dillon 2002, 108–120, 124–126; Chlup 2007; Stallsmith 2009; Schipporeit 2013.

471 Von E. Rhode als Arethas, Bischof von Caesarea, der im 10. Jh. n. Chr. lebte, identifiziert.

472 Einen guten Überblick zu den möglichen Quellen bieten Kreitzer 1999; Stallsmith 2009, 31, 34 f.

473 Hdt. 2, 171; 6, 134.

Aristophanes' Stück *Thesmophoriazusae* verrät nichts über die Riten, die abgehalten wurden. Hier wird ebenfalls deutlich gemacht, dass ausschließlich Frauen die Teilnahme an diesem Fest gestattet war und nur diese über den Ablauf der Feierlichkeiten Bescheid wussten.⁴⁷⁴ Ein Umstand, der von der damaligen Männerwelt sicherlich auch als unheimlich wahrgenommen wurde.⁴⁷⁵

Die Details – wie der konkrete zeitliche Ablauf oder der soziale Status der Teilnehmerinnen⁴⁷⁶ – werden in der Forschung teilweise unterschiedlich verstanden, das Fest kann aber in groben Zügen nachvollzogen werden. Ich schließe mich hier grobteils der Analyse von L. Deubner an, der die Thesmophoria zwar mit der Skira in Verbindung bringt, diese jedoch als zwei getrennte Feiern auffasst.⁴⁷⁷

Im Zuge der im Hochsommer (am 12. Skirophorion) abgehaltenen Skirafeier⁴⁷⁸ wurden Schweine gemeinsam mit wohl aus Teig geformten Phalloi und Pinienzweigen in eine Opfergrube geworfen.⁴⁷⁹ Das Schwein wird in diesem Fall häufig als Fruchtbarkeitsanzeiger verstanden, doch L. Kreitzer und R. Chlup machen zu Recht darauf aufmerksam, dass das griechische Wort für Schwein auch mit den weiblichen Genitalien assoziiert wurde.⁴⁸⁰ Meiner Meinung nach kann dies kein Zufall sein, wenn man das ebenfalls für die Feierlichkeiten hergestellte erotische Backwerk bedenkt. Zudem war diese Feier ein reines Frauenfest und die Teilnehmerinnen mussten an den Festtagen enthaltsam leben.⁴⁸¹

Die mehrtägige Thesmophoria fand im folgenden Herbst (vom 11. bis 13. Pyanopsion)⁴⁸² statt und wurde ebenfalls ausschließlich von Frauen veranstaltet und besucht. Die Frauen zogen zunächst in einer Prozession zum Heiligtum, wo sie opferten und die restlichen Festtage gemeinsam

474 Das Fest bildet die Rahmenhandlung der Komödie und der aristophanische Euripides versucht einen Verbündeten in das Frauenfest einzuschleusen. Hier lässt sich ebenfalls auf die durch Berichte, Kultgesetze und Weihungen überlieferte Geschichte des Königs Battos verweisen, der sich ebenfalls ins Fest einschleichen wollte und von den Frauen entmannt wurde. Schipporeit 2013, 278 f. Anm. 1171.

475 Zur Bedeutung des Kultfestes für die Polisgesellschaft siehe zuletzt ausführlich Schipporeit 2013, 299–306.

476 Es ist unklar, ob lediglich verheiratete Bürgerinnen am Fest teilnehmen durften, oder ob ebenfalls Hetären und junge Bräute zugelassen wurden. Die Schriftquellen geben hierzu unterschiedliche Auskunft. Allerdings waren die Pristerinnen in der Regel verheiratet, dies lässt sich anhand von Grab- und Ehreninschriften feststellen. Ein Überblick hierzu bietet Schipporeit 2013, 208.

477 Siehe Deubner 1932, 40–60. Einen ähnlichen Ablauf der Feier vertreten auch Kreitzer 1999, 62 f.; Chlup 2007, 76–89; Stallsmith 2009, 31 f., einer anderen Meinung sind Gjerstad 1929; Dillon 2002, 113–115, 124–126; Parker 2005, 173–177; Schipporeit 2013, 283–293.

478 Siehe hierzu ebenfalls Schipporeit 2013, 308–311, der die Skirafeier als ein mit der Ernte verbundenes Fest versteht.

479 Diese Kulthandlungen spiegeln sich ebenfalls in den tönernen Weihgeschenken, die die Zeit überdauerten. Phalloi, Schweine, Brot, Pflanzen und Opfertabletts wurden in Terrakotta nachgebildet. Zu den Votiven ausführlich: Schipporeit 2013, 217–243. Vier Terrakottaphalloi sind aus dem Demeterheiligtum in Chios bekannt. Chios Mus. Inv. Nr. 1401–1404; Schipporeit 2013, 21 Anm. 73.

480 Kreitzer 1999, 75 f.; Chlup 2007, 79 f.

481 Ein wichtiger Faktor dürfte ebenfalls die Reinigung des Körpers gewesen sein, die am Beginn vieler Kulthandlungen steht. U. Krelinger betont bei der Analyse der Badeszenen von Frauen auch das kultische Element der Waschung vor einem Fest oder Ritual. Krelinger 2007, 128–144, 215 f.

482 Zum kalendarischen Zeitpunkt der Thesmophoria siehe zuletzt ausführlich Schipporeit 2013, 292–299.

verbrachten.⁴⁸³ In dem Stück des Aristophanes beobachtet Mnesilochos den Fackelzug der Frauen und bereitet ein Opfer für den Weg vor.⁴⁸⁴ An einer anderen Stelle⁴⁸⁵ werden Laubhütten erwähnt, die für die Frauen als Schlafplätze rings ums Heiligtum errichtet wurden. Der zweite Tag, an dem auch das Stück verortet wird, ist ein kultischer Ruhetag und vom Fasten der Frauen geprägt. Der größere mythische Rahmen des Festes ist der Raub der Persephone und Demeters Trauer um die verlorene Tochter, über der sie das Wachstum und die Fruchtbarkeit der Natur vergisst.⁴⁸⁶ Der zweite Festtag gedachte auch mittels des Fastens der Trauer der Muttergottheit. An diesem Tag wurden ebenfalls die Reste des Grubenopfers der Skira wieder heraufgeholt.⁴⁸⁷ Die nun verwesten Ferkel wurden gemeinsam mit den übrigen Opfergaben zermahlen und unter das Saatkorn gemischt, um für eine gute Ernte zu sorgen. Am letzten Festtag fanden Rituale wie die bereits von den dionysischen Feiern bezeugte Aischrologie, welche jedoch hier der Fruchtbarkeit förderlich sein soll, statt.⁴⁸⁸ Auch hier kann man Parallelen im homerischen Hymnos an Demeter finden.⁴⁸⁹ Erst die Begegnung mit der Dienerin Iambe, die sie mit obszönen Scherzen zum Lachen brachte, löste die Trauer Demeters. Für das Opferfest wurde ebenfalls Backwerk in Form von Phallen und Vulven hergestellt,⁴⁹⁰ obszöne Witze beziehungsweise Sprüche wurden – teils mit Körpereinsatz – erzählt.⁴⁹¹ Das Essen von Granatapfelkernen in Erinnerung an Persephones schicksalhafter Verspeisen dieser Frucht in der Unterwelt scheint ebenfalls eine Rolle gespielt zu haben. Den Abschluss bildete ein gemeinsames Festmahl und Opfer.

Die Thesmophoria werden also von einer Prozession eingeläutet, aber anders als bei den zuvor besprochenen dionysischen Feiern werden keine großen hölzernen Phalloi mitgeführt. In den Körben der Frauen befand sich allerdings Backwerk in Form von Phalloi und Vulven, diese sind – ebenso wie die Schweine – Teil des Opfers an Demeter und in weitere Rituale involviert. Die Phalloi repräsentieren nicht Phalos, den Begleiter des Dionysos, sondern sind eine Weihgabe, geformt aus Demeters Geschenk an die Menschheit – Getreide. Sie repräsentieren und evozieren

483 Ausführlicher zum Ablauf der Feier siehe zuletzt Chlup 2007; Stallsmith 2009; Johnston 2013, 375–378; Schipporeit 2013, 283–293.

484 Aristoph. Tesm. 280–290.

485 Aristoph. Tesm. 658.

486 Hom. h. 2, 197–205; eine englische Übersetzung der Textstelle bei Kreitzer 1999, 64 f.

487 Nach S. Schipporeit sind es jedoch nicht die Reste des Skira-Opfers, sondern der vorjährigen Thesmophorien. Schipporeit 2013, 287 f.

488 Auch hier ist allerdings unklar, zu welchem Zeitpunkt der Festtage die aischrologischen Rituale stattfanden. S. Schipporeit verortet sie am zweiten Tag. Schipporeit 2013, 288–290. Zur Aischrologie finden sich kurze Erwähnungen bei Diodoros und Apollodoros. Diod. 5, 4, 7; Apollod. 1, 5, 1. Siehe hierzu Kreitzer 1999, 65 mit englischer Übersetzung. R. Chlup merkt an, dass die obszönen Witz- und Spottreden die als unberechenbar empfundene Schaffenskraft evozieren sollten. Dennoch zielten nicht alle Rituale des Festgeschehens auf den womöglich auch anregenden Austausch obszöner Geschichten ab, die Frauen mussten sich in der Festzeit dem tatsächlichen Sexualverkehr entziehen, aßen Knoblauch und schliefen im Heiligtum. Chlup 2007, 81–83.

489 Hom. h. 2 (an Demeter). Siehe oben S. 26, 94.

490 Theod. Gr. aff. Cur. 3, 84.

491 Clem. Al. protr. 2, 21.

gemeinsam mit ihrem weiblichen Pendant die Fruchtbarkeit der Erde und der Frauen.⁴⁹² Die Aufhebung von sozialen Normen und die autarke Kultfeier der Frauen gestehen den Kultteilnehmerinnen Rechte und Raum zu, an die im Alltag nicht zu denken ist. Ebenso wie die zuvor besprochenen dionysischen Rituale äußert sich diese verkehrte Welt in aischrologischen Performanzen.⁴⁹³

5. 2. b. Haloia

Bei einer weiteren Feier für Demeter und Kore ist das Hantieren mit artifiziellen Phalloi belegt – dem Haloiafest. Es wurde jährlich im Wintermonat Poseidon, ebenfalls ausschließlich von Frauen und vermutlich nur in Eleusis, begangen.⁴⁹⁴ Abermals stellen die Lukianscholien⁴⁹⁵ die zentrale, aber auch problematische Schriftquelle dar. Als Kultempfänger wird zu Beginn des Textes neben Demeter und Kore auch Dionysos genannt, der anlässlich des Beschneidens und Verkostens des jungen Weines verehrt wird. Im Zuge des Festes wurden tönernen Phalloi aufgestellt, sie stehen als Fortpflanzungsorgan nicht nur für Fruchtbarkeit, sondern auch für die sexuelle Erregung, die Weingenuss verursacht. Der Text fährt mit einer kurzen Version des Ikarios-Aition fort, welches an anderer Stelle⁴⁹⁶ ausführlicher beschrieben ist, und das wie im Fall der Dionysien den Brauch des Her- und Aufstellens von Phalloi erklären soll. Ikarios hatte demnach von Dionysos den Wein erhalten, den er mit attischen Hirten teilte. Zum ersten Mal wurden Menschen der Wirkmacht der vergorenen Früchte ausgesetzt. Die Hirten waren dementsprechend schnell betrunken und ein Teil der Gruppe verlor das Bewusstsein. Die übrigen berauschten Hirten glaubten sie tot, beschuldigten Ikarios der Vergiftung und erschlugen ihn. Erzürnt darüber wollte Dionysos an den attischen Hirten Rache üben. Also begab er sich in Gestalt eines schönen Jünglings unter sie und ermutigte sie, über ihn herzufallen. Kurz bevor sie sich an ihm vergehen konnten, löste er sich in Luft auf und die Hirten waren mit einer permanenten Erektion gestraft. Ein Orakel empfahl ihnen, Phalloi aus Ton

492 Im medizinischen Denken der Zeit gleicht der weibliche Körper einem Ackerboden, er ernährt und schützt den Samen des Lebens, der ausschließlich vom Mann stammt. Die Frau ist zwar keine gleichberechtigte Erzeugerin, dennoch ist es für das Aufkeimen nötig, dass sie bei der Zeugung Lust empfindet. Siehe hierzu Lloyd 1983; Schubert 1999; Sánchez 2013, 89–91.

493 Ausführlich hierzu Brumfield 1996; Chlup 2007; Schipporeit 2013, 299–306.

494 Auch hierzu gibt es unterschiedliche Forschungsmeinungen. So geht zum Beispiel L. Deubner davon aus, dass es Männern gestattet war, Tieropfer zu spenden, sie jedoch nicht aktiv an den Riten teilnehmen konnten und zumindest an den wichtigsten Festtagen das Heiligtum überhaupt nicht betreten durften. M. Dillon ist jedoch der Meinung, dass nur spezielle Riten ausschließlich von den Frauen begangen wurden und dass zu der mehrtägigen Feier auch Männer zugelassen waren. Siehe Deubner 1932, 63; Dillon 2002, 121; Schipporeit 2013, 307 f.

495 Schol. Lukian. dial. meretr. 7. Eine englische Übersetzung findet sich bei Csapo 1997, 266 f.; Kreitzer 1999, 60 f.

496 In den Lukianscholien zu den Göttergesprächen – hier als Anmerkung zur Erwähnung des Ikarios – ist ebenfalls das Ikarios-Aition detaillierter überliefert. Csapo 1997, 266 f. mit englischer Übersetzung; Dillon 2002, 121. Es fehlt hier jedoch jeder Bezug zu Demeter, Kore, Eleusis und einem Frauenfest. Frauen werden nicht mit einem Wort in der Erzählung erwähnt. Diese Episode erinnert einerseits stark an das bereits erwähnte Aition zu den Dionysien, andererseits finden sich auch Anklänge an Triptolemos, der von Demeter angewiesen den Menschen das Getreide brachte, ebenso wie Ikarios den Wein. Bereits L. Deubner und später G. Skov machten deutlich, dass dieses Aition wohl fälschlich auf das Haloiafest bezogen oder gar absichtlich eingefügt wurde, um das eleusinische Fest in späterer Zeit mit den Dionysien zu verbinden. Deubner 1932, 64; Skov 1975, 142, Anm. 29.

aufzustellen, um diesen Zustand zu beenden. Der Scholiast berichtet weiter, dass an demselben Tag auch das Haloiafest in Eleusis von den Frauen begangen wurde. Dort sollen sich die Frauen gegenseitig obszöne und sexuell aufgeladene Geschichten erzählen und mit Objekten in Form von männlichen und weiblichen Genitalien hantieren. Die Feier beinhaltet ebenfalls ein Bankett mit Wein und allerlei Speisen, zu denen auch aus Teig geformte Phalloi und Vulven gehörten. Ähnlich wie bei den zuvor erwähnten Thesmophoriafeiern war der Verzehr von verschiedenen Lebensmitteln – unter anderem Granatäpfel, Eiern und bestimmten Fischarten – untersagt. Die Textstelle schließt mit einer etymologischen Erklärung des Festnamens, dieser soll sich von den jungen Weinzweigen des Dionysos ableiten.

Der Scholiast erwähnt zu Beginn und am Ende Dionysos und die Beschneidung der Weinstöcke, auch das angeführte Aition lässt Dionysos als Grund des Rituals erscheinen. Bereits L. Deubner hat darauf hingewiesen, dass es sich hier um eine Verwechslung handeln muss, denn Dionysos ist einerseits in keiner anderen Quelle als Kultempfänger genannt, andererseits steht auch die Bescheidung des Weines – die im Frühjahr veranstaltet wurde – nicht mit den winterlichen Haloiafeiern in Verbindung.⁴⁹⁷

Wiederum dreht sich bei dem Fest – welches wohl auch als eine Art Initiationsritual der attischen Frauen verstanden werden kann – alles um die vegetative Fruchtbarkeit. Die aufkeimende Saat sollte geschützt und ihr Wachstum gefördert werden. Es wurden tönernen Phalloi aufgestellt, als Anhänger getragen und aus Teig geformt. Die Feier war von ausgelassener Natur und wurde ausschließlich von den Frauen abgehalten, es wurde gescherzt, gegessen und getrunken. Der genaue Ablauf der Feierlichkeiten bleibt im Dunklen, wir dürfen aber davon ausgehen, dass Opfer, nächtliche Feiern und auch Aischrologie Teil davon waren. Auch hier wurden Phalloi in verschiedenen Größen und aus unterschiedlichem Material in der Prozession zu Beginn der Feierlichkeiten von den Frauen mitgeführt.⁴⁹⁸

5. 2. c. Frauen bei mysteriösen Kultfesten

Die zeitgenössischen Schriftquellen zu den Demeter-Festen sind vergleichsweise spärlich und die Lukianscholien – meiner Meinung nach – mit Vorsicht zu genießen. Dies ist sicherlich auch der Tatsache geschuldet, dass beide Feste ausschließlich für und von Frauen abgehalten wurden und die genauen Abläufe für die männlichen Autoren großteils im Verborgenen und rätselhaft blieben. Dennoch wird bei der Erwähnung dieser Feste immer wieder auf Bildquellen verwiesen, die im Kontext dieser speziellen weiblichen Kulthandlungen zu sehen sind.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Siehe Deubner 1932, 64.

⁴⁹⁸ Vgl. hierzu Rhode 1870, 549–560; Deubner 1932, 60–69 mit zahlreichen Primärquellen; Skov 1975, 136–143; Brumfield 1996; Dillon 2002, 120–124.

Die attischen Vasenbilder verraten dem Betrachter kaum etwas über die konkreten Rituale, sie bilden jedoch Topoi und Vorurteile der männlichen Produzenten und Rezipienten ab. Es ist ebenso wie bei den dionysischen Bildern sinnlos, diese an einer bestimmten Feierlichkeit festzumachen. Zwei im ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. entstandene Gefäße werden jedoch häufig mit den Haloiafeiern in Verbindung gebracht.⁵⁰⁰

Im Tondo einer Kylix (**D13**) des frühen 5. Jhs. v. Chr. steht in der Bildmitte ein großer Phallos mit Skrotum, jedoch ohne Augen. Eine nackte junge Frau steht ihm gegenüber und scheint den Schaft zu halten bzw. ihn aufzurichten. Eine weitere junge Frau hält tanzend ihr faltenreiches langes Gewand für mehr Bewegungsspielraum. Diese Szene kann die Haloiafeier in Erinnerung rufen, das Aufstellen eines Phallos und der ausgelassene Tanz lassen sich gut im Kontext des Frauenfestes sehen.⁵⁰¹ Vielleicht als eine Art Gegenbild ist auf den Außenwänden der Trinkschale ein Komos junger Männer zu beobachten.

Ein um 480 v. Chr. entstandener Kolonettenkrater (**D22**) zeigt ähnliche Bildelemente. Hier ist eine nackte, bekränzte Frau zu sehen, die nach rechts schreitet, sie trägt mit beiden Armen einen großen Phallos, der ebenfalls mittels Augen verlebendigt wird.⁵⁰² Er ähnelt dem zuvor besprochenen großen, aufgestellten Phallos. Das gegenüberliegende Bildfeld zeigt einen jungen Mann in Himation mit Bürgerstock vor einer Herme, mit der rechten Hand berührt er wohl den Bart des Monuments.⁵⁰³ Wie zuvor erwähnt, kann natürlich eine Herme als Kulturempfänger inszeniert sein, in diesem Fall fehlt jedoch Altar oder Opfertisch. Der Manteljüngling bringt weder Opferflüssigkeiten noch ein Tier, eine Verbindung mit Kultgeschehen ist aus dieser reduzierten Szene wohl kaum zu

499 Siehe hierzu u. a. Deubner 1932; Kilmer 1993; Dillon 2002, 122 f.; Kreilinger 2007, 163–169; Kreilinger 2010; Sánchez 2013, 62–65. L. O’Higgins führt ebenfalls Terrakottastatuetten an, die als Weihschenke oder Grabbeigaben in den archäologischen Befund gelangten. Sie stellen häufig alte Frauen dar, die Früchte, Kinder oder Phalloi halten. Die Komik liegt hier im grotesken Gegensatz des alten Frauenkörpers mit der Fruchtbarkeit, die sie im Schoß halten. Siehe O’Higgins 2003, 27–30. Zu den vielfältigen Votiven ausführlich Schipporeit 2013, 217–243.

500 So z. B. bei Deubner 1932; Kilmer 1993; Kreilinger 2010. Es spricht allerdings meiner Meinung nach nichts dagegen, auch diese Darstellungen von mit Phalloi tanzenden Frauen im dionysischen Bereich anzusiedeln. Schließlich ist der (ekstatische) Tanz und das Aufstellen von Phalloi auch Teil des dionysischen Kultgeschehens. Die Mänaden im Gefolge des Dionysos sind als Protagonistinnen einer wilden Gegenwelt ebenfalls häufig tanzend dargestellt. Vgl. Neils 2000; Dillon 2002, 122 f. 140–152; Schmidhuber 2008; Isler-Kerényi 2015, 5–8; Heinemann 2016. Dass spezifischer Angaben in den Bildern fehlen, die das Geschehen deutlicher mit Demeter in Verbindung setzen könnten, wie z. B. Nachbildungen von Vulven, Früchte oder die Schweine als zentrale Opfertiere, ist meines Erachtens durchaus beabsichtigt. Es ermöglicht dem Betrachter einen größeren Bezugsrahmen. Im Folgenden wird der Schwerpunkt der Betrachtung dennoch auf den Demeterfesten liegen, da ausschließlich Frauen mit den verlebendigten Phalloi hantieren.

501 Gegen Ende des 5. Jhs. lassen sich auch unter den tönernen Weihgeschenken der Demeterheiligtümer tanzende Mädchen feststellen. Schipporeit 2013, 229 f. N. Wöhner und J. Hertzner verorten die Darstellung allerdings im dionysischen Bereich. Wöhner – Hertzner 2019, 132 f. Bei den Lenäen und weiteren dionysischen Kultfesten spielten manisch tanzende Frauen eine wichtige Rolle. Siehe hierzu Dillon 2002; Valdés Guía 2013.

502 Eine vergleichbare Szene ist im Tondo einer ebenfalls im frühen 5. Jh. entstandenen Kylix (**D20**) zu sehen. Hier ist die Phallostragende in einen durchsichtigen Chiton gehüllt und tritt mit dem großen Phallos aus einer angedeuteten Architektur ins Freie. Siehe ebenfalls Wöhner – Hertzner 2019, 132.

503 Wenngleich die entsprechende Stelle am Gefäß fragmentiert und restauriert ist, lässt sich die Gestik durch weitere Stücke belegen. Siehe z. B. die Szene auf einer Halsamphora (Abb. 14), die um 470 v. Chr. entstanden ist. Hier steht ein Jüngling in gleicher Kleidung und Haltung zwischen zwei Hermen und berührt die im gegenüberstehende am Bart. Siehe oben Anm. 434.

ziehen. Hermen können in der Bildsprache auch für die Sphäre des öffentlichen „Draußens“ und des Gymnasions stehen, also Bereiche, welche den Männern vorbehalten waren. Die zärtliche Berührung des Bartes durch einen schönen Jüngling kann ebenfalls eine erotische Lesart und eine Assoziation mit der παιδεραστία zulassen.⁵⁰⁴ Erotik spielt auch bei dem gegenüberliegenden Bild der Phallostragenden eine Rolle, dennoch ist das Tragen bzw. Aufstellen eines Phallos kein Alltagsgeschehen, sondern verweist auf einen rituellen Kontext.

Die Handlung der jungen, nackten Frau kann meiner Meinung nach – ebenso wie die Darstellung im Kylixtondo – als Resonanz auf die Frauenfeste für Demeter verstanden werden. Den weiblichen Kulthandlungen werden in den genannten Fällen männliche Handlungen und Tugenden gegenübergestellt. Die unterschiedlichen Geschlechterrollen sind im visuellen Medium, ähnlich wie in der gesprochenen und gesungenen Aischrologie, ebenfalls präsent, wenngleich auf den Symposiongefäßen lediglich die männliche Sichtweise auf die Demeterfeste offenbar wird. Obwohl der verlebendigte Phallos in diesen Szenen ein handlungsunfähiges Objekt ist, denn er wird von den Frauen getragen und aufgestellt, ist er jedoch stets das Bildzentrum und verleiht den Handlungen Kontext.

5. 2. d. Erotik und Eusebeia

Die Tatsache, dass nackte, junge Frauen zusammen mit einem Phallos dargestellt sind, ihn transportieren oder um ihn herumtanzen, entspricht nach heutiger Sichtweise weder dem Bild der schönen, heiratsfähigen Nympe noch der tüchtigen Ehefrau und Mutter. Die nackten oder leicht bekleideten Frauen werden deshalb von Archäologen und Wissenschaftlern meist als Hetären oder Prostituierte bezeichnet.⁵⁰⁵ Wie U. Kreilinger betont, sollte sich die Forschung vor zu schnellen Urteilen, die vor allem auf der modernen, christlich geprägten Sexualmoral fußen, hüten.⁵⁰⁶ Es steht dabei außer Frage, dass die Darstellung nackter Frauen für einen männlichen Betrachter zu allen Zeiten attraktiv oder anregend wirken kann. Doch um den fraglichen Vasenbildern auf den Grund zu gehen, können andere Perspektiven den Blick erweitern. U. Kreilinger gibt zu bedenken, dass die Vasenbilder auch eine kultische Leseart zulassen, selbst wenn von den bis heute von den Frauen geheim gehaltenen Ritualen nur Fragmente überliefert sind.⁵⁰⁷ Die Bilder stellen eine überzeichnete Realität dar, die Nacktheit betont die fruchtbare und jugendliche Schönheit der Frauen und das Hantieren mit Phalloi erinnert an die mysteriösen Fruchtbarkeitskulte. Die jungen Frauen auf den zuvor besprochenen Gefäßen handeln meiner Ansicht nach wie ihre männlichen Gegenbilder innerhalb der sozialen und kultischen Norm.

504 Vgl. hierzu die Analysen des Kraters bei Bravo 2017, 26 f.; Wöhner – Hertzner 2019, 133.

505 Siehe hierzu ausführlicher oben Kapitel III. 2.

506 Siehe Kreilinger 2007, 221–232; Kreilinger 2010, 80 Anm. 22.

507 Kreilinger 2007, 163–169; Kreilinger 2010, 80–83.

Eine um 490 v. Chr. entstandene Amphora (**A14**) kann so ebenfalls lose mit den Demeterkulten in Verbindung gebracht werden.⁵⁰⁸ Eine Gefäßseite zeigt eine nackte junge Frau, die einem Korb zugewandt ist, mit der rechten Hand zieht sie an dem Tuch über dem Korb und lässt so für den Betrachter einen Blick auf den Inhalt zu. Heraus blicken zwei Phalloi, ein kleiner Phallosvogel sitzt auf dem linken Arm des schönen Mädchens. Auf der gegenüberliegenden Seite ist eine ebenfalls nackte, junge Frau zu sehen, mit der linken Hand scheint sie den Phalloskorb der anderen Seite zu präsentieren, in ihrer zurückgenommenen Rechten hält sie einen Phallos mit einem Auge, der somit seinerseits einen anregenden Ausblick erhält. Ähnlich sind mehrere Phalloi auf einer Pelike (**D11**) in Szene gesetzt.⁵⁰⁹ Drei Phalloi blicken aus einem Korb und eine junge nackte Frau ist im Begriff, ebenfalls in den Korb zu steigen, in ihrer linken ausgestreckten Hand hält sie einen weiteren kleinen Phallos. Hinter ihr und nur halb ins Bildfeld hineinragend steht ein Hocker, auf dem Gewand abgelegt ist. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt ebenfalls eine junge, nackte Frau, die sich waschend über ein großes Gefäß beugt.⁵¹⁰ Links davon befindet sich ein Hocker, auf dem Gewand und ein Paar Schuhe ordentlich abgelegt sind, im Hintergrund hängen Schwamm und Strigilis.⁵¹¹

Das Hantieren mit und Transportieren von Phalloi erinnert an die zuvor besprochenen Demeterfeste, eine konkrete Kulthandlung lässt sich jedoch anhand der Bilder meiner Meinung nach nicht ablesen. Es bleibt allein der Vorstellung des Betrachters überlassen, was die jungen Frauen wohl mit den Körben voller Phalloi vorhaben.⁵¹² Die Frauen sind jedoch in keinem Fall als unansehnlich dargestellt, ganz im Gegenteil sind sie schlanke junge Frauen und zum Teil bekränzt. Ihre Schönheit, erotische Anziehung und vielleicht auch ihre Fruchtbarkeit sind meiner Ansicht nach als grundlegende Aussage der Bilder zu verstehen, die Badeszene auf der Pelike (**D11**) unterstreicht dies. Doch das Waschen des Körpers ist nicht nur ein ausdrucksstarkes Bild der jugendlichen Schönheit, sondern weist ebenfalls in den kultischen Bereich der karthasischen Reinigung.⁵¹³

Ein weiteres Gefäß verbindet tanzende nackte Frauen mit einer Badeszene. Eine fragmentierte Kylix (**A4**), die bereits Ende des 6. Jh. v. Chr. entstanden ist, zeigt auf einer Gefäßseite zwei nackte tanzende Frauen und in deren Mitte einen großen Phallosvogel. Von ihm ist jedoch nur der Schweif und sein Kopf zu erkennen, die Stelle, an der sich der Körper des Tieres befinden sollte, ist leider

508 Vgl. hierzu die Analysen bei Kilmer 1993, 101; Dillon 2002, 123 f.; Wöhner – Hertzner 2019, 138.

509 Siehe hierzu ebenfalls die Analyse bei Wöhner – Hertzner 2019, 134.

510 Dass der Akt des Waschens nicht nur die Schönheit der erblühenden Frau zeigt, sondern auch im Sinne einer kultischen Reinigung verstanden werden kann, hat zuletzt U. Kreilinger deutlich gemacht. Kreilinger 2007, 128–145.

511 Auch im Tondo eines heute verschollenen Kylixfragments (**D8**) ist eine nackte Frau zu sehen, die einen großen Korb voller Phalloi hält. Vgl. hierzu die Analyse der Szene bei Wöhner – Hertzner 2019, 134.

512 Hier lässt sich auf die Darstellungen verweisen, die Frauen beim Schwingen von Phalloi bzw. bei der Selbstbefriedigung zeigen (**D4, D5, D9, D10, D14, D16, D17, D18**). U. Kreilinger betont, dass auch diese, häufig in den symposiastischen Kontext gestellten Vasenbilder mit den Fruchtbarkeitsritualen in Verbindung gebracht werden können. Kreilinger 2010.

513 Siehe oben Anm. 481.

nicht erhalten. Im Hintergrund der Szene sind ein Skyphos und kleine Phalloi zu sehen. Die gegenüberliegende Seite zeigt drei nackte Frauen mit Kleiderbündeln, die sich an einem Becken waschen. Die nackt tanzenden Frauen im Phalloi-Setting haben eindeutig einen erotischen Charakter, sind jedoch ebenso kultisch konnotiert. Ich möchte mich hier U. Kreilinger anschließen, sie setzt die attischen Bilder mit den Verspottungen der Komödiendichter und den Ritualen der Aischrologie – die auch Teil der Demeter-Kulte waren – in Verbindung.⁵¹⁴ Die Vasenmaler bedienen sich lediglich eines weiteren Mediums, um sich über die Gesellschaft lustig zu machen. Dass ihre Produkte dabei durchaus nicht nur als Symposionsgeschirr hergestellt wurden, sondern auch als ein angebrachtes Weihgeschenk den Göttern dargebracht werden konnten, belegt ein Fragment eines zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. entstandenen Kraters (**D14**), das auf der Athener Akropolis gefunden wurde.⁵¹⁵ Hier ist eine nackte junge Frau in Bewegung zu sehen, die in ihrer Rechten einen kleinen Phallos mit einem Auge in Richtung ihrer Körpermitte hält.

Die Phalloi und Phallosvögel sind im Kontext der Demeterfeste häufig als verlebendigte Objekte visualisiert, mit denen hantiert wird, können jedoch ebenfalls in ihrer Vogelgestalt mit den Frauen interagieren. Sie werden als potente Sinnbilder für Fruchtbarkeit in Szene gesetzt und wohnen nicht als Adoranten oder Kultempfänger dem Geschehen bei. Sie verweisen vielmehr auf das gewünschte Resultat oder die sexuell aufgeladene Stimmung der Rituale. Die obszönen Anspielungen und Zügellosigkeiten, die in manchen der Bilder anklingen, lassen sich gut mit den rituellen Verspottungen und den obszönen Witzen der Demeter- und Dionysoskulte verbinden, haben also ebenfalls kultischen Charakter.

Die Vasenbilder, welche mit Thesmophoria, Skira- und Haloiafest in Verbindung gebracht werden können, stellen meiner Meinung nach vor allem die Schönheit, Fruchtbarkeit und die Eusebeia der jungen Frauen in den Mittelpunkt.⁵¹⁶

5. 2. e. Konkrete Ritualhandlungen und Vorbereitungen?

Eine Kylix (**A13**) des beginnenden 5. Jhs. könnte die Vorbereitungen der Demeter-Feste thematisieren. Im Tondo des ansonsten undekorierten Trinkgefäßes stehen zwei Frauen Rücken an Rücken vor hohen Arbeitstischen und scheinen etwas zu kneten. Sie haben dünne Gewänder an und tragen ihre Haare in einem Sakkos. Zwischen den beiden konzentriert arbeitenden Frauen schwebt ein kleiner Phallosvogel. Häufig wird angenommen, dass die Frauen Backwerk in Form von Geschlechtsteilen für die Feierlichkeiten herstellen.⁵¹⁷ Da alltägliche Haushaltstätigkeiten wie das

⁵¹⁴ Kreilinger 2010, 86 f. Den erotisch-sexuellen Charakter betonen Wöhner – Hertzner 2019, 135.

⁵¹⁵ Vgl. Kilmer 1993, 99; Kreilinger 2010, 80 Anm. 22; Wöhner – Hertzner 2019, 135.

⁵¹⁶ N. Wöhner und J. Hertzner betonen den indirekten sexuellen Aspekt der Darstellungen. Wöhner – Hertzner 2019, 135.

⁵¹⁷ So z. B. bei Kreilinger 2010, 83; Wöhner – Hertzner 2019, 133. Nach M. Kilmer kneten die Frauen Ton. Den

Phallosvogel versteht er in diesem Kontext als Glücksbringer einer Töpferwerkstatt. Kilmer 1993, 195 f. A.

Mitchell möchte den zwischen den Frauen schwebenden Phallosvogel als Visualisierung der sexuellen Gedanken

Zubereiten von Speisen im Medium der attischen Vasenmalerei nicht abbildungswürdig waren⁵¹⁸ und meist nur in Zusammenhang mit Opferhandlungen dargestellt werden, scheint mir ein kultischer Kontext dieser Szene durchaus plausibel. Die antithetische Komposition des Innenbildes der Kylix könnte ebenfalls für eine kultische Konnotation sprechen. Dabei kann der Phallosvogel im Bildzentrum womöglich als Verweis auf die Demeterfeste verstanden werden.

Ebenfalls mit den Demeterkulten in Verbindung gebracht wird eine Pelike (**D23**) aus der Mitte des 5. Jhs. Auf einer Gefäßseite ist eine Frau in langem Chiton und Mantel zu sehen, aus einer kleinen Kiste streut sie eine Substanz auf vier vor ihr emporragende kleine Phalloi, diese verfügen weder über Augen, Flügel oder Skrotum, im Hintergrund sind hängende Tämien zu sehen. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt einen Manteljüngling, der seine rechte Hand in derselben Haltung wie die Frau auf der anderen Seite ausgestreckt hat und eventuell ebenfalls etwas ausstreut, jedoch ohne einen ähnlich potenten Effekt zu erzielen.⁵¹⁹ M. Kilmer und U. Kreilinger sind der Meinung, dass es sich bei den Phalloi um Phallospflanzen handelt, die von der Frau gegossen bzw. gedüngt werden.⁵²⁰ Behälter und Gestik der Frau sprechen nicht für eine flüssige Substanz wie Wasser, sondern lassen eher an die verwesenen Überreste des Skira-Grubenopfers denken. Was auch immer die Frau hier ausstreut, sorgt für die Fruchtbarkeit des Ackerbodens, die auf der Pelike mittels emporwachsender Phalloi visualisiert wird. Diese Handlung ist Sache der Frauen, wie das Gegenbild des Gefäßes hervorzuheben scheint, denn der Jüngling bleibt scheinbar erfolglos. Ebenso wie auf dem zuvor besprochenen Tondobild der Kylix wird meiner Ansicht nach hier ebenfalls die Eusebeia der weiblichen Akteure thematisiert, selbst wenn die Handlungen für den heutigen Betrachter nicht eindeutig mit Kultgeschehen in Verbindung zu bringen sind.

5. 3. Analyse – Phalloi, Kult, Karneval und Gesellschaft

Fast alle in diesem Kapitel besprochenen Gefäße sind mit Weinkonsum zu verbinden. Es sind Misch- und Schankgefäße sowie Trinkgefäße, die vorrangig im Rahmen von Symposien benutzt wurden. Da sie sich wie erwähnt ebenso als Weihgeschenke oder Trinkgefäße bei den Banketten der

der Frauen verstehen. Mitchell 2015, 169 f.

518 Eine Ausnahme könnte eine fragmentiert erhaltende Kylix, die um 470 v. Chr. entstanden ist, darstellen. Im Tondo ist eine sitzende Frau vor dampfenden Töpfen zu sehen, sie hält ein knödelartiges Objekt darüber. Im Bildfeld einer Lekythos des dritten Viertels des 5. Jhs. ist ebenfalls eine sitzende Frau zu sehen, vor ihr steht ein großes Gefäß, in dem sie etwas zu braten scheint. In beiden Fällen ist nicht offensichtlich, ob es sich um einen profanen oder kultischen Kontext handelt. Kylix: Museo Archeologico Etrusco, Inv. Nr: PD 425; BAPD 203982; Abbildung: CVA Florenz (4) Taf. 125, 3 (P D 425); Lekythos: Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr.: 1921; BAPD 15228; Abbildung: <www.khm.at/de/object/16dd011a54/> (10.6.2020).

519 Aufgrund des mir zur Verfügung stehenden schlecht aufgelösten Schwarz-Weiß-Bildes dieser Gefäßseite ist es nicht möglich zu erkennen, ob der Jüngling tatsächlich im Begriff ist, etwas auszustreuen, da die Substanz auf der anderen Gefäßseite ebenfalls nur bei höherer Auflösung zu erkennen ist.

520 Den humoristischen Charakter der absurden Szene habe ich bereits in Kapitel III. 1. erwähnt. Siehe ebenfalls die Analysen bei Kilmer 1993, 198; Kreilinger 2010, 79; Sánchez 2013, 49; Wöhner – Hertzner 2019, 134. A. Mitchell versteht die Szene allerdings als Parodie auf Ackerbau und Viehzucht. „[...] a „respectable“ wife [...] distributing seeds to erect phalli instead of chicken.“ Mitchell 2015, 170.

Kultfeste eigneten, muss dies nicht bedeuten, dass ausschließlich Männer diese Bilder zu Gesicht bekamen.⁵²¹ Die ausgelassenen Umzüge der dionysischen Prozessionen waren für die gesamte Gesellschaft sichtbar und relevant. Sie boten die Chance, öffentlich Dinge zu sagen und zu tun, die im alltäglichen Leben nicht möglich oder angebracht waren. Im Rahmen der Feste konnte man ungehemmt die Reichen und Mächtigen aufs Korn nehmen oder sich über Klischees lustig machen. Ähnlich verhält es sich mit den Frauenfesten zu Ehren von Demeter, hier konnte der weibliche Teil der Gesellschaft sozusagen geregelt aus ihrer sozialen Wirklichkeit ausbrechen und obszönen Geschichten lauschen sowie Wein zu trinken, ohne dabei das Ansehen zu verlieren. Ich bin wie U. Kreiling, A. Mitchell u. a. der Meinung, dass durch die rituelle Einbindung in Kulte elementare Bedürfnisse der Menschen – wie das Verspotten anderer, Rausch oder sexuelle Triebe – kanalisiert und kontrolliert werden können, was das Zusammenleben einer Gesellschaft erst möglich macht.⁵²²

Welche relevante Rolle bemalte Trinkgefäße im Kultgeschehen spielen können, zeigt der Befund eines Heiligtums in Böotien, der bei A. Mitchell ausführlich analysiert ist.⁵²³ Das sog. Kabirion-Heiligtum wird verschiedenen Göttern, unter anderem auch Dionysos und Demeter zugeordnet.⁵²⁴ Hier fanden sich über 300 böotische schwarzfigurige Kantharoi, die karikaturhafte Bilder zeigen. Sie sind in den Jahren von 450 bis ins späte 4. Jh. v. Chr. produziert und im Heiligtum zurückgelassen worden.⁵²⁵ Ob sie als spezielle Trinkgefäße einer Kultgemeinschaft oder als Weihgeschenke für hier verehrte Götter konzipiert wurden, beziehungsweise beide Funktionen innehatten, ist aus heutiger Perspektive kaum zu entscheiden. A. Mitchell versteht sie jedenfalls als Relikte von dionysischen Kultfesten, die hier regelmäßig veranstaltet wurden.⁵²⁶

U. Kreilinger zieht in ihrer Analyse einen Vergleich zu dem heute gelebten Phalloskult in Japan,⁵²⁷ es ist jedoch nicht nötig, den Kontinent zu verlassen, um ein modernes Vergleichsbeispiel für Phalloskulte zu finden. Im griechischen Mutterland kann man bis heute am Rosenmontag in Tyrnavos, einer kleinen Stadt in Thessalien, das Bouranifest erleben. Der letzte Tag vor der Fastenzeit wird dort mit einem großen Phallosumzug gefeiert. Der Name des Festes bezieht sich auf die gleichnamige Spinatsuppe, die am Dorfplatz in einem großen Topf den ganzen Tag über gekocht wird. Ein wichtiges Element des Umzugs sind noch heute Verspottungen, die an den antiken Brauch der Aischrologie erinnern. Auf großen Festwägen sind neben Phalloi und Satyrn auch Personen des öffentlichen Lebens zu sehen, die aufs Korn genommen werden. Es werden obszöne Lieder gesungen und Scherze erzählt, die unterschiedliche soziale Rollen und Normen parodieren. Nonnen

521 Siehe hierzu ebenfalls die Überlegungen bei Kreilinger 2007, 35–49.

522 Vgl. O'Higgins 2003, 99–103; Mitchell 2009, 311–315; Kreilinger 2010, 82 f.; Schipporeit 2013, 299–306; Isler-Kerényi 2015, 2–4.

523 Siehe Mitchell 2009, 248–279.

524 Vgl. Mitchell 2009, 248–252.

525 Zur Datierung der Gefäße siehe Mitchell 2009, 253 f.

526 Siehe Mitchell 2009, 278 f.

527 Kreilinger 2010.

und Mönche werden ebenso durch den Kakao gezogen wie die Klischees der betrunkenen Alten oder des heranreifenden Mädchens. Die Teilnehmer tanzen, trinken Tsipouro aus Phallosgefäßen, rühren reihum die Suppe mit einem phallosförmigen Kochlöffel, essen phallosförmiges Brot und küssen die mitgetragenen Phalloi aus Holz, Ton oder Pappmaschee. An den Ständen werden Phalloi in verschiedenen Größen angeboten, daneben Phallosohrringe, Phalloskerzen oder kulinarische Spezialitäten – Phalloi aus Zucker, Teig oder Wurst.⁵²⁸ (Abb. 16, 17)

Es lassen sich im heutigen Brauchtum zahlreiche Elemente finden, die an die antiken Rituale zu Ehren von Gottheiten wie Dionysos und Demeter erinnern. Auffällig ist hier meiner Meinung nach besonders die Verknüpfung der Phalloi mit Spottreden und obszönen Liedern. Der Theaterwissenschaftler W. Puchner, der sich intensiv mit neugriechischen Volksliedern und Bräuchen auseinandergesetzt hat, schreibt zu den obszönen Karnevalsliedern: „Während bei den Liebesliedern die Bilderwelt der Erotik bei idealisierten Naturvergleichen eines fast petrarkischen Schönheitskatalogs haltmacht, sind hier im *mundus reversus* des Karnevals, erosbessene groteske Sex-Monster beschrieben. [...] Diese Parodien spiegeln vielfach in ihrer Abweichung und Umkehrung die Verhaltensnormen und Werteerfahrungen, Rollenpositionen und Berufsethos, die das Zusammenleben der Kommunität regulieren.“⁵²⁹ Auf die attischen Vasenbilder der Spätarchaik und Frühklassik trifft dies ebenfalls zu. Den idyllisch-erotischen Bildern von Äpfel pflückenden, badenden oder sich schmückenden jungen Mädchen, den anmutigen und schön geformten Körpern der Athleten, stehen die Bilder einer verkehrten, fremden Welt, bevölkert von erosbessenen Gestalten wie den Satyrn oder dem verlebendigten Phallos, gegenüber.

Dass ein jährliches ausgelassenes Ausbrechen aus der sozialen Realität, ein Umkehren der Rollen und das befreiende Gelächter auch heute noch die grundlegenden Motivationen dieses Festes sind, kann für die Analyse der Vasenbilder und für das Verständnis der antiken Kultausübung auf die sie Bezug nehmen, hilfreich sein. Bis heute können obszöne Rituale und Verspottungen in religiöse Feste eingebunden sein und einer Gemeinschaft durch die geteilten Erfahrungen das Zusammenleben erleichtern.

Der Phallos ist im heutigen Griechenland ebenso wie in der Antike an diesen Tagen allgegenwärtig. Heute macht man zur Erinnerung ein Foto vom lustigen Treiben, dem antiken Besucher war dies nicht möglich. Ich möchte damit nicht implizieren, dass der Kauf und die Produktion der Gefäße eine ähnliche Motivation wie die moderne Fotografie innehatten – vielmehr sind sie als affirmative Darstellung und als Kommentar der Gesellschaft zu verstehen. Inspiriert von diesen Kultfesten produzierten Vasenmaler Symposionsgeschirr, auf dem Phalloi in verschiedenen Größen und

⁵²⁸ Siehe hierzu Armenakis 2019, 55. Einen Einblick in die Feierlichkeiten bietet ebenfalls der Blog des Reiseschriftstellers D. Kreps: <<http://www.kreps.org/blog/tyrnamos-phallophoria-bourani-march-2016/>> (6.7.2020).
⁵²⁹ Puchner 2016, 83 f.

Formen abgebildet sind. Sie sind als Kultobjekte, Kultempfänger oder selbst als Adoranten inszeniert, in keinem Fall bilden sie jedoch meiner Ansicht nach ein konkretes Kultgeschehen ab. Vielmehr sind es Impressionen und die gewisse Atmosphäre der Feste, die in den Bildern eingefangen werden.

IV Schlussbetrachtung

1. Die Relevanz des Phallos für die attische Gesellschaft und deren Bilderwelt

In allen hier besprochenen Bildern schwingt die karnevaleske Vorstellung einer verkehrten Welt mit, ist doch der Phallosvogel bereits in seiner Gestaltung ein verkehrtes Lebewesen. Der anmutige Wasservogel, der niedliche Spielvogel oder der wetteifernde Hahn werden zu einem obszön-grotesken Mischwesen verzerrt. Die komischen Vasenbilder sind als Medium des visuellen Diskurses Teil des karnevalesken Phänomens nach M. Bachtin.⁵³⁰ Ebenso wie die karnevaleske Literatur sind sie vielstimmig und können keinem einzigen, feststehenden Sinn zugeschrieben werden. Sie „[...] fördern keine Wahrheit zutage, sondern sie treiben die Wahrheit bewusst in die Krisis.“⁵³¹ Obwohl sich B. Teuber hier auf karnevaleske Texte und deren Lektüre bezieht, lässt sich dies auch im Medium der Vasenmalerei beobachten. Die Darstellungen geben keine absolute ethische, rituelle oder gesellschaftliche Wirklichkeit wieder. Durch Zweideutigkeiten, das Aufbrechen konventioneller Sehgewohnheiten, die Überzeichnung von Subjekten und Objekten sowie das ungewohnte Zusammenspiel verschiedener Bildmotive zeigen die Bilder von verlebendigten Phalloi eine verkehrte Welt auf und bestätigen gleichzeitig die vorhandenen Werte und Normen.

Die unterschiedlichen Kontexte, in denen der verlebendigte Phallos in den attischen Vasenbildern auftritt, spielen für die Erkennung des ihm zugeschriebenen Bedeutungsspektrums eine zentrale Rolle. Anhand der ikonographischen Analyse konnte ich unterschiedliche Lesarten vorschlagen. Die Bilder lassen sich unter dem Gesichtspunkt des Lachens und des Humors, der erotischen Sinnesfreuden und der Lüsternheit der Frauen, der glücksbringenden, friedvollen Lebensfreude und schließlich in Verbindung mit dem Kultgeschehen betrachten. Eine apotropäische Wirkung des verlebendigten Phallos lässt sich für die Archaik und Klassik jedoch nicht bestätigen. Die Dialogizität⁵³² der Vasenbilder zeigt sich ebenfalls in den unterschiedlichen Lesarten – die verschiedenen Blickwinkel und Assoziationen offenbaren die Bilder als relevante und vielschichtige Zeugnisse der attischen Gesellschaft. Dabei verschwimmen häufig die Grenzen zwischen unterschiedlichen Konzepten wie Lachkultur, Sexualität und Lebensfreude, Geschlechterrollen oder Kultausübung.

Unterschiedliche Bildthemen können dabei eine „Bühne“ für das groteske Mischwesen darstellen. Der verlebendigte Phallos tritt dabei vermehrt in Handlungsräumen auf, in denen Frauen erotisch

⁵³⁰ Siehe: Bachtin 1969.

⁵³¹ Teuber 1993, 182.

⁵³² Der von M. Bachtin geprägte Begriff bezeichnet die Mehrstimmigkeit und Bedeutungsvielfalt der karnevalesken Literatur, kann jedoch auch auf die Vasenbilder angewandt werden.

inszeniert werden– dem Bad und in symposiastischen Szenen.⁵³³ Als dionysischer Begleiter nimmt der verlebendigte Phallos ebenfalls am ausgelassenen Thiasos⁵³⁴ der Satyrn teil. In Szenen der Eusebeia⁵³⁵ kann er an verschiedene Kulte und Rituale für Dionysos und Demeter erinnern. Schließlich taucht er als Schild- oder Wagenzeichen⁵³⁶ gewissermaßen als Bild im Bild auf. Als Dekor zeigt er die Relevanz der Gegenstände an, die er schmückt. Durch die verschiedenen Abstufungen der Verlebendigung kann der Phallos dabei in unterschiedliche „Rollen“ der attischen Bilderwelt schlüpfen. Als autonom agierendes Mischwesen ist der Phallosvogel ein überraschender Gefährte junger Frauen und Satyrn. Als „lebendiges“ Utensil fungiert der Phallos als deutlicher Anzeiger von Begehren und erotisierten Zuständen⁵³⁷ oder Qualitäten, wie Schnelligkeit, Potenz und Prosperität⁵³⁸.

Treten wir nun einen Schritt zurück und betrachten die hier behandelten Gefäße als kulturelle Gebrauchsgegenstände, denen anhand ihrer Form eine bestimmte Funktion zugewiesen werden kann. Die überwiegende Mehrzahl machen Trinkgefäße aus, daneben sind weitere Gefäßformen präsent, die ebenfalls mit dem Weinkonsum in Verbindung gebracht werden können. Einige wenige Lekythen und Pyxiden verweisen auf die Körperpflege, die nicht nur im „privaten“ Rahmen, sondern auch für Kulthandlungen sowie bei Hochzeits- und Begräbnisritualen eine Rolle spielte. Die hier behandelten Gefäßkörper wurden demnach mit zwei verschiedenen Handlungen assoziiert, die sich ebenfalls in den zuvor besprochenen Bildthemen spiegeln – dem rauschhaften Weinkonsum und dem duftenden Bad.

Wenngleich nur wenige der Gefäße über einen dokumentierten Fundkontext verfügen, können anhand ihrer Funktion Rückschlüsse auf die sozialen Räume ihres Gebrauchs und der Betrachtung gezogen werden. Als Regulative im Umgang mit dem wirkmächtigen Wein war der Großteil der hier behandelten Stücke Bestandteil der Symposien. Doch auch bei Festen und Kultfeiern, v. a. jenen des Dionysos, wurde gemeinsam Wein konsumiert. Dass die grotesk-obszön bemalten Gefäße auch als Weihgeschenk die Götter erfreuen sollten, ist durch die Fundkontexte einiger Stücke⁵³⁹ belegt.

Sie stellen damit ebenfalls einen Teil des sozialen Diskurses der attischen Polargesellschaft dar. In der experimentierfreudigen Zeit von der Spätarchaik bis in die erste Hälfte des 5. Jhs. reihen sich

533 In Zusammenhang mit dem Bad sind verlebendigte Phalloi zu sehen: **A4, A12, A17, B3, D11, D12 (?), E14**. Ein symposiastischer Kontext ist auf folgenden Gefäßen festzustellen: **A4, A10, A14, C9, D4, D16, E3, E5, E12**.

534 In Thiasoszenen gemeinsam mit Satyrn: **A6, A20, C10 (?), D6, D7, D19, D21, E1, E2, E6, E7**.

535 Die Eusebeia steht bei folgenden Darstellungen im Zentrum: **A13, A14, C8, D1, D8, D11, D13, D15, D20, D22, D23, D24, E4**.

536 Als Schild- und Wagenzeichen: **A9, A16, B1, C1, C2, C3, C5**.

537 Als Anzeiger von Begehren und erotisierten Zuständen von Frauen: **A4, A5, A7, A8, A14, A15, A18, C4, C6, C10, D2, D4, D5, D8, D9, D10, D11, D14, D16, D17, D18, E3**.

538 Der verlebendigte Phallos als Anzeiger von (männlichen) Qualitäten: **A9, A10, A12 (?), A15 (?), A16, B1, C1, C2, C3, C5, E4, E8, E9, E10, E11, E12, F4 (?)**.

539 Folgende Gefäße stammen aus einem Heiligtum: **A1, A12, D14, F2**.

die Darstellungen des verlebendigten Phallos in die rauschhafte und exzessive Bilderwelt der dionysischen Lebens- und Sinnesfreuden ein. Die Macht der Verlebendigung, des schönen Körpers und der Ekstase bewegte die im Umbruch begriffene Welt. Die attische Männergesellschaft grenzte sich von dem Fremden, dem Anderen und der wilden Natur ab. Triebe und Geschlechterdiskurs wurden in den Kultfeiern thematisiert und kanalisiert. Die wenigen Gefäße des späten 5. und 4. Jhs. verraten eine Verschiebung des Diskurses. Die Bilder von Exzess und Transgression verschwinden zugunsten einer dionysischen Idylle. Diese Sehnsucht nach Frieden wird in den Jahrzehnten des Peloponnesischen Krieges in zahlreichen Bildmedien deutlich. Der schelmische Phallosvogel spielt in der Bilderwelt dieser Zeit kaum noch eine Rolle. Doch auf der dionysischen Bühne behält der verlebendigte Phallos Relevanz. Aristophanes fasst in seinem Lied an Phales⁵⁴⁰ gekonnt zusammen, was mit dem „Bakchos-Freund“ assoziiert wurde: berauschte Festfreude, erotische Sinnesfreuden und schließlich auch friedliche Zeiten.

Einige der hier behandelten Gefäße stammen aus Grabkontexten⁵⁴¹. Besonders häufig sind sie Verstorbenen in Großgriechenland mitgegeben worden. Doch hier soll nicht der Frage nachgegangen werden, ob die Gefäße speziell für den Export nach Italien hergestellt wurden.⁵⁴² Sie sind jedenfalls Erzeugnisse/Zeugnisse der attischen Gesellschaft und bilden eben jenen Diskurs ab. Die wenigen Stücke italischer Produktion⁵⁴³ unterscheiden sich nicht nur stilistisch von den attischen. Der verlebendigte Phallos ist hier häufig ein erotisches Versatzmotiv, das Satyrfriese überraschend auflockern können. Im sepulkralen Kontext evozieren die Gefäße attischer oder italischer Herkunft jedoch gleichermaßen die Festfreude, Trinkgesellschaften und die friedliche Idylle. Die schönen und erfreulichen Zeiten des Diesseits sollten auch im Jenseits Erfüllung finden.

Schließlich sind für die Analyse der hier behandelten Bilder ebenfalls die artifiziellen, phallisch gestalteten Objekte, die v. a. im Kultgeschehen eine Rolle spielten, von Bedeutung. Obwohl die attischen Vasenbilder in keinem Fall eine konkrete rituelle Praxis abbilden, können Assoziationen mit den Kultfesten für Dionysos und Demeter hervorgerufen werden. Die mehrmals dargestellte Handlung des Transportierens verlebendigter Phalloi⁵⁴⁴ ruft die Prozessionen in Erinnerung.

540 Aristoph. Ach. 263-279. Siehe oben S. 77.

541 Aus einem dokumentierten Grabkontext stammen: **C4, E14**. Einige Gefäße sind höchstwahrscheinlich aus etruskischen Gräbern auf uns gekommen: u. a. **A5, A14, A16, D15, D20, D22, E3, E5, E7, E9, F1**.

542 Erwähnenswert ist in diesem Kontext ebenfalls die Darstellung eines Phallosvogels auf der Wand der sog. Tomba di Topolino in Tarquinia zu sehen. Die Grabkammer kann um 520 v. Chr. datiert werden. Siehe Cerchiai 2001. Die Rolle des verlebendigten Phallos in der etruskischen Gesellschaft ist nicht Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit. Dass dieser jedoch bereits ab der Spätarchaik als Motiv der italischen Vasenmalerei auftaucht, ist anhand der schlaglichtartig vorgestellten Gefäße (**A2, A3, C10, D6, D7, D24, E13**) zu beobachten. Eine eingehende Analyse des verlebendigten Phallos und des Phallosvogels für die etruskischen Glaubens- und Wertegrundsätze steht noch aus. Diesem Thema hat sich C. Moser in ihrer Bachelorarbeit gewidmet, deren Ergebnisse online veröffentlicht sind. Moser 2006. Ob sich anhand der italischen Traditionen auch die apotropäische Wirkung von phallischen Amuletten der Kaiserzeit erläutern lässt, wäre ein interessanter Ansatzpunkt zukünftiger Forschungen.

543 **A2, A3, C10, D6, D7, D24, E13**.

544 Den Transport von Phalloi thematisieren: **A14, D1, D8, D11, D15, D16, D20, D22, D24, E4**.

Sexuelle Handlungen und das (Um-)Tanzen⁵⁴⁵ erinnern an die aischrologischen Rituale der Kultfeste. Der verlebendigte Phallos ist ein relevanter Bestandteil und anschauliches Sinnbild von Ritualen, in denen Fruchtbarkeit und Prosperität gefeiert wird.

2. Die Signifikanz des Phallos in der attischen Gesellschaft und deren Bilderwelt

Werfen wir nun einen Blick auf die Normen und Werte, die durch den verlebendigten Phallos visualisiert werden. Da dieser v. a. mit Frauen oder Saytrn gemeinsam in den Vasenbildern inszeniert wurde, kann er als Anzeiger der sexuellen Zügellosigkeit erkannt werden. In der attischen Bilder- und Gedankenwelt sind beide Figurentypen – Satyr und Frau – als Schablonen für das Andere, das Wilde, Zügellose und Fremde verstanden worden. Diese Sicht des Weiblichen als etwas Anderes ist nicht der griechischen Polisgesellschaft vorbehalten, sondern findet sich in vielen patriarchalen Gesellschaften im Laufe der Menschheitsgeschichte.⁵⁴⁶ An den Bildern der zügellosen Natur des Weiblichen wird auch die Überlegenheit der aristokratischen Männergesellschaft und die Ordnung des attischen „Kosmos“ sichtbar.

Der Phallosvogel ist nach J. Boardmans Verständnis Ausdruck des weiblichen Verlangens, er schreibt: „As a disembodied expression of a woman's sexual desires, as interpreted by men, the phallos-bird parallels the satyr who, in this period especially, seems to be the embodied expression of male sexual desires.“⁵⁴⁷ Dieses weibliche Begehren des männlichen Geschlechtsteils wird deutlich in einigen Vasenbildern visualisiert – nackte, laszive Frauen hantieren lustvoll mit künstlichen Phalloi. Dieser Unterschied der Geschlechter findet sich beispielhaft visualisiert auf einem zwischen 480 und 460 v. Chr. entstandenen Kolonettenkrater (D22). Auf einer Gefäßseite ist ein junger Bürger, in einen Mantel gehüllt, einer Herme gegenübergestellt. Das phallische Monument kann hier, als verkürzte Chiffre der männlichen sozialen Räume, die παιδεραστία und die damit in Verbindung stehenden Tugenden repräsentieren. Die gegenüberliegende Gefäßseite

545 Sexuelle Handlungen, das Aufstellen und der Tanz mit Phalloi sind zu sehen auf: A4, A7, A19, C4, C4, C7, C8, C9, D3, D4, D5, D9, D10, D13, D14, D17, D18, D23, E3, E8 (?), E9, E11, F1 (?).

546 Intensiv hat sich u. a. die Philosophin S. de Beauvoir mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. In der umfassenden Publikation „Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau“ verbindet sie Biologie, Soziologie, Psychoanalyse, Kulturgeschichte und gelebte Erfahrungen. Deutlich arbeitete sie die kulturellen Prägungen der Geschlechterrollen heraus und stellt dabei ebenfalls die weibliche Sichtweise des Diskurses in den Vordergrund. Sie legte damit den Grundstein für die moderne Genderforschung. de Beauvoir 1949.

547 Boardman 1992, 240. Wie G. Anderson zu bedenken gibt, ist es aus heutiger Sicht äußerst schwierig, Rückschlüsse auf die gelebte Sexualität antiker Kulturen zu ziehen. Anderson 2020, 111. Dennoch kann anhand von Text- und Bildquellen schlaglichtartig der gesellschaftliche Diskurs zu sexuellen Vorstellungen und Tabus und dem Geschlechterunterschied sichtbar werden. Meiner Meinung nach wäre es fruchtbar, die Quellen intensiver aus dem Blickwinkel der Psychoanalyse zu betrachten. Manifestiert sich in dem verlebendigten Phallos vielleicht gewissermaßen der freudsche Penisneid der Mädchen – also das Verlangen, einen Phallos zu besitzen? Es ist dabei zu bedenken, dass S. Freud seine Analysen in einer ebenfalls stark patriarchalen Gesellschaft entwickelte, die auch medizinisch den Mann als die Norm ansah und die Frau als das gegensätzlich Andere betrachtete. Dass sich S. Freud antiker Mythen und Metaphern bediente, um seine Theorien zu veranschaulichen, kann aufgrund seiner humanistischen Bildung nicht verwundern. Schließlich begriff er sich ebenfalls als eine Art Archäologe der menschlichen Psyche. Wenngleich seine entwickelten Theorien für die moderne Psychoanalyse veraltet erscheinen, so könnten sie dennoch spannende Ansatzpunkte für die Erforschung des antiken Sexual- und Geschlechterdiskurses liefern. Siehe hierzu grundlegend Freud 1905; de Beauvoir 1949, bes. 62–77.

zeigt eine nackte, junge Frau, die einen großen beäugten Phallos unter dem Arm trägt. Auf den Gefäßseiten wird der Sophrosyne der männlichen Welt die triebhafte Natur des ultimativ Anderen – der Frau – gegenübergestellt. In beiden Szenen ist der Phallos als Sinnbild der Männlichkeit präsent. Als Bestandteil der Herme ist er Anzeiger männlicher Tugenden und als verlebendigtes Objekt der Begierde pointiert er die andere, weibliche Sexualität.

Dennoch sind die Darstellungen des verlebendigten Phallos facettenreicher. Er hebt nicht bloß das Andere hervor, sondern unterstreicht in Verbindung mit dem weiblichen Körper auch die Fruchtbarkeit und die Zeugungskraft. Besonders anschaulich wird dies bereits anhand von zwei nur fragmentarisch erhaltenen Trinkgefäßen⁵⁴⁸ aus Chios, die im letzten Viertel des 7. Jhs. entstanden sind (Abb. 18). Erhalten ist jeweils ein phallosförmiges Wandfragment, die Eichel ist rot gefasst und verfügt über Augen. Der Schaft ist mit Ornamenten verziert und geht zu beiden Seiten in Bildfelder über. Unten in der Schaftmitte sind weibliche Schamlippen plastisch modelliert und ebenfalls in roter Farbe gefasst sowie mittels einer Verwachsungslinie mit der Eichel des Phallos organisch verbunden. Der verlebendigte Phallos erhält hier – quasi als Teil seines Körpers – ebenfalls das weibliche Geschlechtsorgan. Die Kombination der Zeugungsorgane wird wohl ebenfalls bei den Demeterfesten eine Rolle gespielt haben und veranschaulicht das Prinzip der Fruchtbarkeit und Erzeugung von Leben.

Das schöpferische Potenzial des Phallos wird bereits bei Hesiod an der Entmannung des Uranos anschaulich: Aus dem abgetrennten, im Meer schwimmenden Glied, entsteht die schaumgeborene und reizend bekränzte Aphrodite, Göttin der Liebe und Leidenschaft.⁵⁴⁹ Schließlich ist ebenfalls in Erzählungen und Mythen veranschaulicht, dass ohne den geistreichen, männlichen Samen das weibliche „Gefäß“ nur Monster gebären kann.⁵⁵⁰

Bereits im ausgehenden 18. Jh. hat sich R. P. Knight⁵⁵¹ mit den Phalloskulten der Antike und des Mittelalters beschäftigt und den Phallos als Sinnbild von Zeugung und Schöpfung erkannt.⁵⁵² Er möchte den Ursprung der Religion in der Verehrung der schöpferischen Zeugungskraft verorteten.⁵⁵³ Jahre später schreibt auch H. Licht zum Phallos, dass „[...] er nichts anderes ist als die bis zur letzten Konsequenz getriebene, auf der natürlichen, also im höchsten Grade sittlichen Auffassung vom Wesen des Geschlechtlichen beruhende Anschauung von der Göttlichkeit des

548 Siehe oben Anm. 268.

549 Hes. theog. 176–200.

550 Sogar die göttliche Hera kann ohne den männlichen Samen „nur“ den verküppelten und hässlichen Gott Hephaistos gebären (Hes. theog. 927) oder das Ungeheuer Typhaon (Hom. h. 3, 305–355).

551 Er war Mitglied der *Society of Dilettanti*, welche 1786 sein Erstlingswerk zum Priapuskult veröffentlichte, das zahlreiche Abbildungen phallischer Objekte beinhaltete. Für seine Publikation und seine liberalen Ansichten wurde er zu Lebzeiten heftig kritisiert. Heute erscheint seine Methode, die eine Analyse der antiken Objekte mit Schriftquellen und Vergleichen aus anderen Kulturen verbindet, für seine Zeit äußerst progressiv.

552 Knight 1865, bes. 16 f.; Knight 1892, bes. 12 f. 142.

553 Ebenso versteht A. Daniélou den universell auftretenden Phalloskult als Verehrung des Schöpferischen und Sinnlichen, das als Urprinzip in der menschlichen Seele verankert ist. Daniélou 1995.

Zeugungsprozesses.⁵⁵⁴ Ebenso macht der Religionswissenschaftler M. Eliade deutlich, dass der Sexualakt allumfassend und Mittel der Erkenntnis ist und in vielen Kulturen mit der Aussaat gleichgesetzt wurde.⁵⁵⁵

Der Phallos wurde auch in der attischen Bilderwelt als fruchtbarer Spender von Leben visualisiert. In einem solchen Kontext ist auch die einzigartige Darstellung auf einer rotfigurigen Pelike (**D23**) aus der Mitte des 5. Jhs. zu verstehen. Hier ragen einige Phalloi aus der Grundlinie des Bildfeldes, über sie ist eine Frau in langem Gewand gebeugt, sie bestreut die seltsamen Sprossen mit dem Inhalt einer kleinen Schatulle. Die Rolle der Frau ist die des Ackerbodens, sie nährt und pflegt den männlichen Samen.

Auch hiermit erschöpft sich das Potenzial des verlebendigten Phallos nicht. Das männliche Geschlechtsorgan (als eigenständiges Wesen und als Körperteil) hat sich in der Archaik zu einem komplexeren Motiv entwickelt, das nun auch den psychischen Zustand anzeigen kann.⁵⁵⁶ Ein großer erigierter Phallos ist in den Bildern als Hinweis auf berauschte und erotisierte Zustände zu verstehen, während ein kleiner, schlaffer Penis die Sophrosyne des Bürgers visualisiert. Vor allem im Gefolge des Dionysos treten bereits in der Archaik ithyphallische Gestalten auf, die in einem vergnüglichen, phallischen Tausel begriffen sind. Die Figur des Satyrs ist als Gegenbild zum attischen Bürger besonders geeignet, die Normen und Verhaltensweisen, die diesem zugrunde liegen, zu interpretieren, zu persiflieren und zu überzeichnen. Der große erigierte Phallos der Satyrn ist physiognomisches Charakteristikum und Resultat ihrer zügellosen Lebensweise.⁵⁵⁷

Ein vergleichbar ungestümes, obszönes Verhalten fand bei den dionysischen Theateraufführungen und den Phallosprozessionen statt. Die phallischen Hosen von Schauspielern waren deutliches Anzeichen von Geisteshaltung und Sinneszustand der von Rausch und Libido Besessenen. Eingebettet in rituelle aischrologische Reden und Gesänge, stellten die Performanzen eine Weihgabe an den Gott der Ekstase und des Theaters dar. Große, hölzerne Phalloi wurden bei den Prozessionen mitgetragen und waren Teil des Kultgeschehens. Sowohl bei den Festen als auch in der attischen Bilderwelt kann der verlebendigte Phallos die zügellose Leidenschaft und animalische Triebe anzeigen, die nicht selten auf die berauschende Wirkmacht des Dionysos zurückzuführen sind.

554 Licht 1925, 100.

555 Siehe Eliade 1986, 15, 195. Häufig wird der weibliche Körper mit den Furchen des Ackerbodens, der männliche hingegen mit dem Pflug oder dem Saatgut verglichen. Vgl. hierzu ebenfalls de Beauvoir 1949, 102–106, 206 f.; Daniélou 1995, 98–112.

556 Als reiner Anzeiger von Männlichkeit ist der Penis bereits in geometrischer Zeit auf Vasenbildern zu beobachten – er unterscheidet den männlichen vom weiblichen Körper.

557 Siehe hierzu ausführlich Wöhner – Hertzner 2019, 119–122. Zu der Figur des Satyrs siehe grundlegend Lissarrague 1990a; Heinemann 2000; Isler-Kerényi 2004; Heinemann 2016.

Schließlich ist der humorvolle Umgang mit dem verlebendigten Phallos zu bemerken. Sexualität und Geschlechterrollen werden grotesk verzerrt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Phallosvogel ist eben auch eine Witzfigur, der (befreiendes) Gelächter evozieren will. Dass auch hier der Kult als regulierender Faktor auftritt, lässt sich anhand der Feste für Demeter erkennen.

3. Der Phallos: Symbol oder Sinnbild

Bei der Beschäftigung mit bildlichen Darstellungen des Phallos taucht unweigerlich und wiederholt der Begriff „Symbol“ auf. Mit diesem Terminus wurde und wird in den Geisteswissenschaften variantenreich umgegangen und ihm liegen, je nach Ausrichtung der Fachrichtung, verschiedene Theorien zu Grunde.⁵⁵⁸ Möchte man sich dem Begriff des Symbols in der Bildwissenschaft annähern, findet man sich in einem nahezu undurchdringlichen Dickicht linguistischer, philosophischer, psychoanalytischer, theologischer und kunsthistorischer Auslegungen wieder, die aufeinander Bezug nehmen, sich jedoch auch widersprechen können. Erschwerend kommt hinzu, dass mit diesem Begriff weitere Begriffe – wie Allegorie, Sinnbild oder Zeichen – auftreten, die ebenfalls unterschiedlich aufgefasst – teilweise synonym und teilweise gegensätzlich angewandt – werden.⁵⁵⁹

Grundsätzlich – und stark vereinfacht ausgedrückt – lässt sich zwischen einem Symbolbegriff, der im Sinne eines „reinen“ Zeichens (wie z. B. die Schriftzeichen) verwendet wird, und einem Symbolbegriff, der auf einen Bedeutungscharakter des Dargestellten hinausweist, unterscheiden.⁵⁶⁰ Das Symbol ist stets Bedeutungsträger – ein Ornament, ein Motiv oder ein Bildthema können als Symbole verstanden werden, wenn sie mehr vorstellen als ihre „reine“ Form. Dieser weit gefasste Symbolbegriff ist zentral für die Kunstgeschichte und bildet das Fundament E. Panofskys Methode der Ikonographie und Ikonologie.⁵⁶¹ Die Suche nach der Bedeutung und dem Sinn einer Darstellung setzt voraus, dass sich die im Laufe der Zeit verändernden Vorstellungen und Werte einer Kultur

⁵⁵⁸ Für die Klassische Archäologie als historische Bildwissenschaft sind die verschiedenen Symboltheorien der Kunstgeschichte, jedoch auch jene der verwandten Fachbereiche wie der Philosophie, der Soziologie oder der Psychoanalyse relevant. In der vorliegenden Arbeit können und sollen die unterschiedlichen Definitionen des Symbolbegriffs nicht im Detail abgehandelt und auf ihre Anwendbarkeit bezüglich der Phalloidardarstellungen der Archaik und Klassik überprüft werden. Im Folgenden werde ich daher exemplarisch vorgehen und in den Anmerkungen auf die zugrundeliegenden Theorien verweisen. Ein kurzer Überblick zu den verschiedenen Symboltheorien u. a. der Kunstgeschichte, Psychoanalyse und Philosophie findet sich bei Tomberg 2001; Eckard 2006; Margreiter 2011. Zur Geschichte des Symbolbegriffs in der Kunstgeschichte siehe grundlegend Tragatschnig 2004; Pfisterer 2019.

⁵⁵⁹ So stellt J. Goethe dem Symbol (an einem Besonderen wird das Allgemeine sichtbar) die Allegorie (das Allgemeine, welches das Besondere darstellt) gegenüber. Die Idee „hinter“ dem Symbol ist diesem immanent und wird durch das sinnlich-emotionale Erleben des Bilds fassbar, jedoch niemals restlos erschließbar. Wohingegen die Allegorie vollends auf rationaler Ebene erfasst und entschlüsselt werden kann. Siehe Starr 1964; Pfisterer 2019, 428 f. G. Hegel unterscheidet grundsätzlich zwischen Symbol und Zeichen. Ein Symbol besteht aus der (gedachten) Bedeutung und dem physischen Ausdruck (dem Bild als Gegenstand). Das Symbol erinnert in seinem Ausdruck an dessen Bedeutung, das Zeichen ist jedoch in seinem Ausdruck von dessen Bedeutung unabhängig. Siehe Eckard 2006, 109–116; Pfisterer 2019, 429.

⁵⁶⁰ Siehe hierzu Margreiter 2011; Pfisterer 2019, 426.

⁵⁶¹ Panovsky 1978.

auch in dem visuellen Ausdruck „symbolisch“ niederschlagen und unter Zuhilfenahme weiterer Bild- und Schriftquellen „dechiffriert“ werden können.⁵⁶² E. Panofsky stützt sich hierbei auf E. Cassirers Theorie der symbolischen Form. Der Philosoph E. Cassirer begreift den Menschen als ein *animal symbolicum*: Dieser lebt in einer Welt, die durch Sprache, Mythos, Religion und Kunst in symbolischen Formen wahrgenommen wird. Der eigentliche, geistige Sinngehalt wird an ein konkretes Zeichen geknüpft. Der darstellenden Kunst als Zeichensystem ist demnach die symbolische Ausdrucksform immanent.⁵⁶³

In der attischen Bilderwelt ist der verlebendigte Phallos (ebenso wie andere Bildmotive) stets bedeutungsvoll: Die Darstellung eines Phallos, oder eines Phallosvogels soll beim Betrachter Assoziationen mit gesellschaftlich relevanten Ideen und Werten hervorrufen. Ist es aber sinnvoll, hierfür den Symbolbegriff zu verwenden? Um diese Frage zu klären, muss man einen Blick auf die Funktionsweise von Symbolen werfen. Diese können einerseits die gedachte Bedeutung anschaulich darstellen und dem Betrachter verständlich machen. Komplexe und abstrakte Vorstellungen werden vereinfacht und ausdrucksstark visualisiert.⁵⁶⁴ Andererseits können Symbole ihre zugrundeliegende Bedeutung auch verschleiern und nur für eine eingeweihte Personengruppe verständlich sein.⁵⁶⁵

Im allgemeinen Sprachgebrauch haftet dem Begriff des Symbols vorrangig letztere Funktionsweise an. Bereits R. P. Knight gebraucht den Begriff des Symbolischen in diesem Sinne. So ist zu lesen: „But the forms and ceremonials of religion are not always to be understood in their direct and obvious sense, but are to be considered as symbolical representations of some hidden meaning, which may be extremely wise and just, though the symbols themselves, to those who not know their true signification, may appear in the highest degree absurd and extravagant.“⁵⁶⁶ Der Begriff des Symbolischen wird hier in Zusammenhang mit religiösen Darstellungen und Handlungen gestellt. Dabei folgt R. P. Knight dem Symbolverständnis von F. Schlegel. Für diesen hat das „echte“ Symbol stets einen transzendenten Charakter. Das nicht zu Begreifende – das Göttliche – kann nur ansatzweise dargestellt und nur mittels Symbolen erfasst werden, dabei besteht unweigerlich eine Inkongruenz zwischen Bedeutung und Darstellung, die rätselhaft erscheint.⁵⁶⁷

Am Beispiel der mysteriösen Fruchtbarkeitsrituale des Demeterkults soll nun überprüft werden, ob dieser transzendente Symbolbegriff für die aus Teig geformten Phalloi und Vulven angewendet

562 Grundlegend hierzu Panovsky 1978, siehe ebenfalls Eberlein 1996, 173–183; Pfisterer 2019, 431 f.

563 Cassirer 1994 siehe ebenfalls Margreiter 2011.

564 Eine solche Anschaulichkeit, Präsenz und Verkörperung liegt auch E. Panofskys Symbolverständnis zugrunde. Ähnliche Ansätze vertreten die Symboltheorien von E. Kant, F. De Saussure, N. Luhmann und G. Hegel. Siehe hierzu einführend Tomberg 2001; Eckard 2006; Margreiter 2011.

565 Dies trifft u. a. auf die religiöse Bildkunst der Renaissance zu, die im Gegensatz zur mittelalterlichen Kunst auf Verklärung und Verhüllung der Inhalte abzielte. Eberlein 1996, 177 f.

566 Knight 1865, 14.

567 Eine Analyse F. Schlegels Symbolbegriffs findet sich bei Starr 1964.

werden kann, die in Zusammenhang mit aischrologischen Reden und Performanzen Teil der Rituale waren. Da nur eingeweihte Frauen an den Fruchtbarkeitsritualen teilnehmen durften, sind die konkreten Abläufe bis heute rätselhaft geblieben und waren ebenfalls für die damalige Männergesellschaft unzugänglich und geheimnisvoll. Diese Rituale erfüllen demnach die Grundvoraussetzungen transzendenter Symbolik: einen mystischen, religiösen Kontext und eine darin agierende, eingeweihte Gruppe. Doch die artifiziellen Geschlechtsteile sind als Darstellungen der Zeugungsorgane im Kontext von Fruchtbarkeit naheliegende und anschauliche Objekte – Bedeutung (Fruchtbarkeit) und Bild (Phallos/Vulva) stehen in direktem und offensichtlichem Zusammenhang. Im Rahmen der geheimnisvollen Rituale verschleiern die verwendeten Symbole nichts, sondern veranschaulichen die abstrakte und komplexe Idee der Fruchtbarkeit, selbst wenn, wie in diesem Fall, die vollzogenen Handlungen und Worte im Dunklen liegen. Es ist demnach nicht angebracht, hierfür den transzendenten Symbolbegriff zu verwenden, da mit den Phalloi und Vulven auf die intuitive Anschaulichkeit und nicht auf Verschleierung abgezielt wird.

Wenn, wie in diesem Fall, die gedachte Bedeutung oder Gedankenvorstellung an dem sinnlich erlebbaren Ausdruck desselben visualisiert wird, möchte ich von dem Sinnbild sprechen.⁵⁶⁸ Der Phallos (sei es als gegenständliches Objekt oder als bildliche Präsenz) ist nicht als rästelbehaftetes Symbol zu verstehen,⁵⁶⁹ sondern als ein archetypisches Sinnbild zu erkennen, das als universelles Attribut der Männlichkeit und Zeugung im kollektiven Unbewussten der menschlichen Psyche fest verankert ist. Es ist also nicht verwunderlich, dass dieser in Form von (reduzierten) Darstellungen in vielen Kulturen zu finden ist. Besonders häufig tritt er im Kontext von Kult und Religion in Erscheinung. Dabei ist es nicht das schlaffe Glied, sondern das erigierte Organ, das inszeniert und visualisiert wird.⁵⁷⁰ C. G. Jung⁵⁷¹ stellt fest: „Der Phallus ist die Quelle von Leben und Libido, der Schöpfer und Wundertäter, als welcher er überall Verehrung genoss.“⁵⁷²

568 Der Begriff des Sinnbildes tritt häufig als Synonym für Symbol auf. U. a. sind auch bei M. Eliade diese Begriffe austauschbar. Obwohl er keine präzise Definition der Termini liefert, ist im Kontext zu erkennen, dass er Symbole und Sinnbilder als wiederkehrende Motive in Erzählungen, Handlungen oder Bildern begreift. Die verschiedenen Kulturen können diese Symbole jedoch unterschiedlich bewerten und mit verschiedenen Bedeutungen versehen. Als Archetypen sind sie „Öffnungen“ in eine übergeschichtliche Welt und zeigen die grundlegenden Themen des menschlichen Bewusstseins. Eliade 1986, bes. 180–182, 190–194.

569 Es drängt sich hier die grundsätzliche Frage auf, ob die Bilder der Archaik und Klassik überhaupt im Sinne von verschleiernenden Symbolen verstanden werden können. Die antiken Bildmotive mögen für den heutigen Betrachter verschlüsselt sein, jedoch war die Aufgabe der Bildwerke stets eine sinnlich erlebbare Präsenz zu ermöglichen. Bildwerke sind als unmittelbare Vergegenwärtigung, also als die Versinnbildlichung im wörtlichsten Sinn, verstanden worden. Der modern und v. a. christlich geprägte Symbolbegriff trifft auf die Bildwerke der Antike nicht zu und sollte daher vermieden werden. Zur Funktion von und dem Umgang mit Bildwerken in der Antike siehe ausführlich Hölscher 2012; Hölscher 2014; Hölscher 2017a.

570 Mit dem Bedeutungsspektrum des Phallos verschiedener Kulturen haben sich eingehend der Psychiater T. Vanggaard, die Ethnologin J. Gassner sowie der Philosoph A. Daniélou beschäftigt. Vanggaard 1971; Gassner 1993; Daniélou 1995.

571 Um der Psyche des Menschen näherzukommen, beschäftigte sich C. G. Jung intensiv mit Mythen und Artefakten verschiedener Kulturen und Epochen und bezog in seine Analysen ebenfalls die Antike mit ein.

572 Jung 1925, 91.

Appendix: Phallos Psychopompos?

Bei M. Grigore ist zu lesen: „[Der Phallos] symbolisiert vor allem die männlich-aggressive Stärke und, davon abgeleitet, die Vitalität, den Sieg, die Abwehr gegen das Böse, die unsterbliche Fruchtbarkeit.“⁵⁷³ „Es ist bekannt, dass die hellenistische Antike den Phallos als mächtige Abwehrwaffe gegen Dämonen und böse Geister einsetzte. Gräber wurden häufig mit einem Phallos bekrönt. Der Phallos hatte eine apotropäische und psychopompe Funktion.“⁵⁷⁴ Auch J. Gassner erwähnt apotropäische Grabphalloi und verweist auf die bei H. Herter angeführten Phalloi aus Kleinasien.⁵⁷⁵ Allerdings ähneln die – wohlgermerkt als sogenannte Phallossteine bezeichneten – Objekte lediglich in ihrem formalen Aufbau (langer Schaft mit halbkugelförmigem Abschluss) entfernt an das männliche Glied.⁵⁷⁶ Sie unterscheiden sich deutlich von den annähernd realistischen Phallosnachbildungen der choregischen Denkmäler.⁵⁷⁷ Bereits D. Kurtz und J. Boardman sprechen sich dafür aus, die kleinasiatischen Grabmarkierer, die ebenfalls mit figürlichen Reliefs geschmückt sein konnten, als pilzförmig anzusprechen.⁵⁷⁸ Die größeren Exemplare sind vermutlich als Tumulusbekrönungen zu verstehen und waren an der Spitze der Grabhügel angebracht. Dabei war der Schaft wohl gänzlich im Erdmaterial verborgen und lediglich die Halbkugel bzw. Kugel sichtbar,⁵⁷⁹ freilich kann dann nicht mehr von Grabphalloi die Rede sein.

Zudem ist die von E. Buschor⁵⁸⁰ angeführte um 450 v. Chr. entstandene Lekythos⁵⁸¹, deren Bildfeld eine Phallosbekrönung auf einer Grabstele darstellen soll, ebenfalls als pilzförmiges Monument auf einer großen Basis vor dem Grabtumulus zu erkennen. Eine Ähnlichkeit mit den Phalloi in attischen Vasenmalereien desselben Zeithorizonts ist meiner Meinung nach nicht gegeben. Eine psychopompe Funktion des Phallos lässt sich demnach für die archaische und klassische Antike nicht schlüssig unter Beweis stellen. In Verbindung mit dem für Auferstehung stehenden Hahn⁵⁸² möchte M. Grigore dennoch den Phallosvogel als Verkörperung des Seelenvogels verstehen.⁵⁸³

573 Grigore 2008, 445.

574 Grigore 2008, 453.

575 Siehe RE XIX, 2 (1938) 1728–1730 s. v. Phallos (H. Herter); Gassner 1993, 51 f.

576 Eine Zusammenstellung dieser Grabmonumente inklusive einiger Abbildungen findet sich bei Christof 2008.

577 Vgl. hierzu die Abbildungen bei Buschor 1928.

578 Siehe Boardman – Kurtz 1971, 241–244. Dieser Auffassung folgen McLauchlin 1985, 137–139; Blumhofer 1993, 202–205; Christof 2008.

579 Vgl. hierzu die Darstellung eines Tumulus am spätarchaischen Polyxena-Sarkophag (Reinsberg 2004, mit Abbildungen) sowie die Überlegungen bei Christof 2008, 149 f.

580 Siehe Buschor 1928, 107. Bereits in der Erstpublikation ist von einem Phallosgrabmal die Rede. Pryce 1928. Gegen eine solche Interpretation RE XIX, 2 (1938) 1730 s. v. Phallos (H. Herter).

581 London, British Museum: 1928,0213.1; BAPD 209204; Abbildung: British Museum Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1928-0213-1> (10.6.2020).

582 Der Hahn besitzt in der attischen Bilderwelt jedoch vielmehr einen kompetitiven Charakter und stellte ebenfalls ein angemessenes Liebesgeschenk dar. Mit der christlich geprägten Vorstellung der Auferstehung nach dem Tode hat er freilich nichts zu tun. Zum Bedeutungsspektrum des Hahns in der attischen Vasenmalerei siehe ausführlicher Kapitel II. 4.

583 Siehe Grigore 2008, 458. Eine humoristische Komponente der Kreaturen kann er nicht nachvollziehen, „wenn man daran denkt, wie oft der geflügelte Phallos auftauchte (als Amulett, auf den Statuen der Heiligtümer usw.), also in Kontexten, in denen Verspottung unangebracht war bzw. nicht toleriert wurde.“ Grigore 2008, 458 Anm. 108. Dass

Auch E. Vermeule bringt den Phallosvogel als „agent of travel in strange realms“⁵⁸⁴ mit dem Totenkult in Verbindung und führt eine Pelike (A17) des frühen 5. Jhs. als Beispiel an.⁵⁸⁵ Auf dem Bildfeld ist ein Phallosvogel mit ausgebreiteten Schwingen zu sehen, der sich auf einem Wasserbecken niedergelassen hat. Das flache Becken wird von einer ionischen Säule, die auf einer Basis steht, getragen und ähnelt den Darstellungen von Waschbecken in den sog. Palästraszenen.⁵⁸⁶ E. Vermeules Ansicht, dass es sich ebenfalls um eine Grabmarkierung handeln könnte, teile ich nicht. Auch das Bildfeld der gegenüberliegenden Gefäßseite lässt keine Assoziation mit einem sepulkralen Kontext zu. Dort ist ein Satyr dargestellt, der mit einer Axt eine umgestoßene Herme attackiert. Diese Szene ist meiner Meinung nach als Transgressionsbild zu verstehen. Die Zerstörung der Herme, die ein Heiligtum bzw. einen öffentlichen Ort markiert, steht im krassen Gegensatz zur idyllischen Szene am Wasserbecken.

In der attischen Bilderwelt⁵⁸⁷ lässt sich keine gedankliche Verbindung des Phallos bzw. des Phallosvogels mit dem Totenkult ablesen.

jedoch gerade in Ritualen für Demeter und Dionysos Obszönitäten, Verspottungen und Gelächter nicht nur angebracht, sondern erwünscht waren, habe ich im ersten und letzten Kapitel thematisiert. Die „Seele“ oder Psyche des Verstorbenen taucht ebenfalls als schattenhaftes, geflügeltes Abbild des Menschen in spätarchaischer Zeit auf den attischen Vasenbildern auf. Neben Hypnos und Thanatos sorgen die liminalen Vogelmischwesen – Sirenen und Sphingen – für die Entrückung der Toten. Der Phallosvogel wird jedoch in keinem Fall in den sepulkralen Bildkontexten visualisiert. Ausführlich zu solchen Szenen der Spätarchaik und Frühklassik siehe Pfeifer 1989.

584 Vermeule 1979, 173.

585 Siehe Vermeule 1979, 173–175.

586 Vgl. hierzu mit zahlreichen Abbildungen Stähli 2001; Pfisterer-Haas 2002.

587 Allerdings ist um 520 v. Chr. in Etrurien eine sepulkrale Verbindung des Phallosvogels anhand einer Wandmalerei in der sog. Tomba di Topolino in Tarquinia belegt. Cerchiai 2001. Dass er hier in der Rolle eines Seelenvogels auftritt, ist dennoch zu bezweifeln. Eine intensivere Analyse des verlebendigten Phallos in der etruskischen Kultur und Bilderwelt steht allerdings noch aus. Siehe ebenfalls oben Anm. 542.

Abbildungen



Abb. 1.1



Abb. 1.2



Abb. 2



Abb. 4



Abb. 3



Abb. 5.1



Abb. 5.2



Abb. 6



Abb. 7

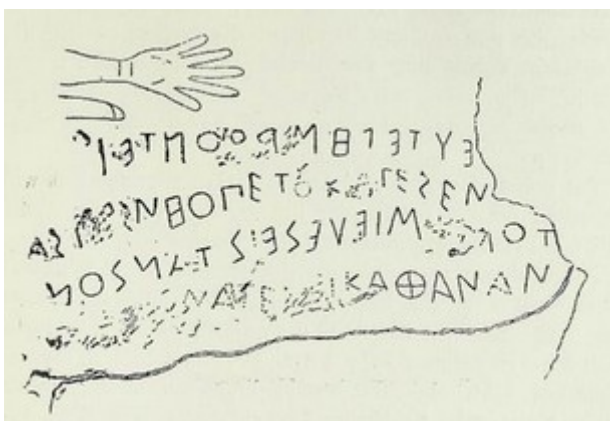


Abb. 8: Umzeichnung



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12.2



Abb. 12.1



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 18



Abb. 16



Abb. 17

V Katalog

Im Fließtext wird auf die Gefäße mittels der Katalognummer verwiesen. Die verlebendigten Phalloi sind entsprechend ihrer Morphologie in sechs Gruppen (A bis F) unterteilt und darin nach ihrer Entstehungszeit gereiht. Falls nicht anders angegeben, sind die Gefäße aus attischer Produktion.

A: Phallosvögel

A1: melischer Teller

um 600 v. Chr.

Fundort: Heraion auf Delos

Delos, Archäologisches Museum, Inv. Nr.: /
Boardman 1992, 227 Nr. 1; Wöhner – Hertzner
2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf dem Rand eines Tellers ist ein Phallosvögel
im Flug zwischen Spiralornamenten zu sehen.



A1



A2.1

A2: etruskisches Trinkgefäß

520–500 v. Chr. / Paris-Maler

New York, Metropolitan Museum of Art,
Inv. Nr.: 2009.316

Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner –
Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf beiden Gefäßseiten sind große
Phallosvögel gemeinsam mit kleinen
Singvögeln abgebildet.



A2.2

A3: etruskische Halsamphora

um 510 v. Chr. / Micali-Maler

Rom, Vatikanische Museen, Inv. Nr.: 17689
Boardman 1992, 242 Anm. 23; Wöhner –
Hertzner 2019, nicht angeführt

Abbildungsnachweis: Spivey, 1987, 8 Nr. 6

Beschreibung: Ein einzelner Phallosvögel?
(non vidi)



A4.1

A4: Kylix

510–500 v. Chr. / Pedieus-Maler

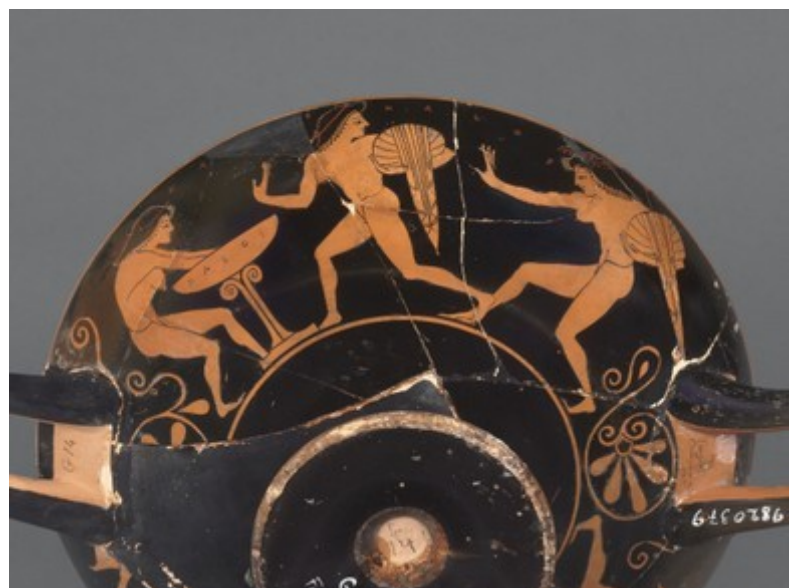
Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.: G 14

BAPD 200689; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzer 2019, 156 Kat. 18

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein großer Phallosvogel zwischen zwei tanzenden, nackten Frauen dargestellt. Phalloi sind am oberen Bildfeldrand aufgehängt. Die gegenüberliegende Seite zeigt eine Badeszene an einem Louterion. Nackte Frauen mit Gewandbündel eilen zum Becken. Im Tondo ist eine vorwärtsschreitende Figur nur noch an den Füßen und einem Ellenbogen zu erkennen. Es könnte einen Hoplit oder eine/n Waffentänzer/in darstellen.

Inschrift: Entlang der Gefäßlippe: ΕΠΙΛΥΚΟΣ ΚΑ[ΛΟΣ]; mehrere Kalos-Inschriften am Gefäß u. a. auf dem Becken.



A4.2

A5: Kylix

510–500 v. Chr. / Epiktetos

Fundort: Cerveteri

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. Nr.: 57912

BAPD 200468; Boardman 1992, 228 Nr. 5; Wöhner – Hertzner 2019, 164 Kat. 35

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes reitet eine nackte Frau auf einem großen Phallosvogel. Auf den Außenwänden sind der Zweikampf des Achilles und Memnon, sowie der gegen Busiris kämpfende Herakles inszeniert.

Inschrift: ΗΠΠΑΡΧΟΣ im Tondo,

ΕΠΙΚΤΕΤΟΣ ΕΓΡΑΦΣΕΝ an der Außenwand.



A5

A6: Kylix

510–500 v. Chr. / Proto-Panaitios-Gruppe

Brüssel, Musées Royaux, Inv. Nr.: A 723

BAPD 203253; Boardman 1992, 231 Nr. 14;

Wöhner – Hertzner 2019, 164 f. Kat. 37

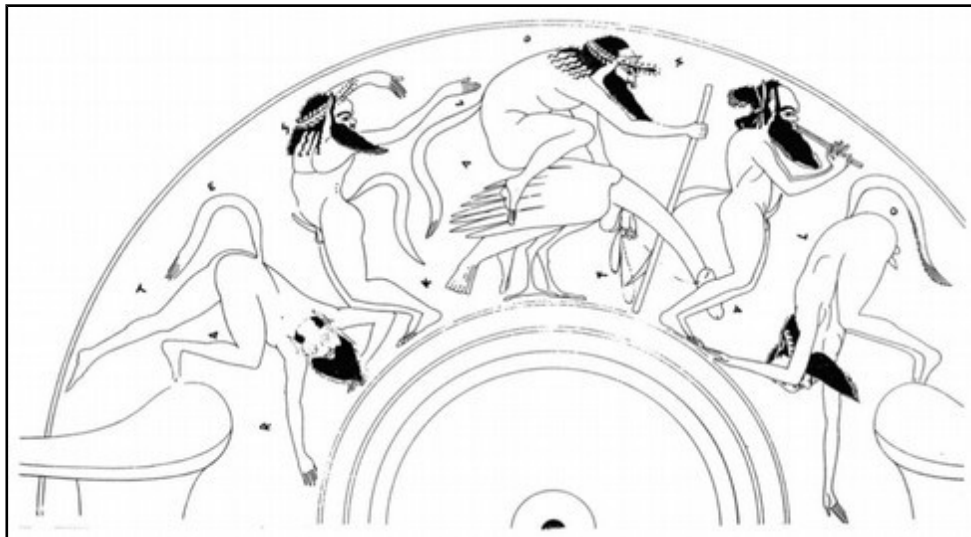
Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein wilder Thiasos aus fünf Satyrn dargestellt. Der Phallosvogel erscheint als Reittier in ihrer Mitte. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen Komos von vier jungen Bürgern. Im Tondo reitet ein Satyr auf einem prall gefüllten Weinschlauch.

Inschrift: Mehrere Kalos-Inschriften am Gefäß.



A6.1



A6.2



A6.3

A7: Fragment einer Kylix

510–500 v. Chr. / Paseas

Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, Inv. Nr.: 20

BAPD 201528; Boardman 1992, 228 Nr. 5;

Wöhner – Hertzner 2019, 162 Kat. 32

Beschreibung:

Auf dem Tondofragment ist ein nackter Frauenkörper zu erkennen. Auf dem Arm bewegt sich ein kleiner Phallosvogel auf das Gesicht der Frau zu, um sie zu küssen. Auf den Außenwänden sind mythische Gestalten (u. a. Herakles und Artemis) zu sehen.



A7



A8

A8: Kyathos

um 500 v. Chr. / Gruppe von Berlin 2015

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2095

BAPD 306118; Boardman 1992, 28 Nr. 3; Wöhner – Hertzner 2019, 136 Kat. 3

Beschreibung:

Zwischen den großen Augen des Gefäßes reitet eine nackte Frau auf einem großen Phallosvogel. Zu beiden Seiten des Henkels tanzen bekleidete Frauen mit Krotala.

A9: Fragmente einer Kylix

um 500 v. Chr. / Onesimos

Fundort: Athen, Marathon Straße, nahe Kerameikos

Athen, Ephoreia, Inv. Nr.: O.30

BAPD 3858; Boardman 1992, 232 Nr. 21; Wöhner – Hertzner 2019, 145 Kat. 6

Beschreibung:

Auf den Wandfragmenten ist ein Streitwagen zu erkennen, der von Satyrn gezogen wird. Auf dem Wagen ist ein Phallosvogel aufgemalt. Weitere Fragmente zeigen wohl Dionysos in einer Gigantomachie.



A9

A10: Kylix

um 500 v. Chr. / Apollodoros

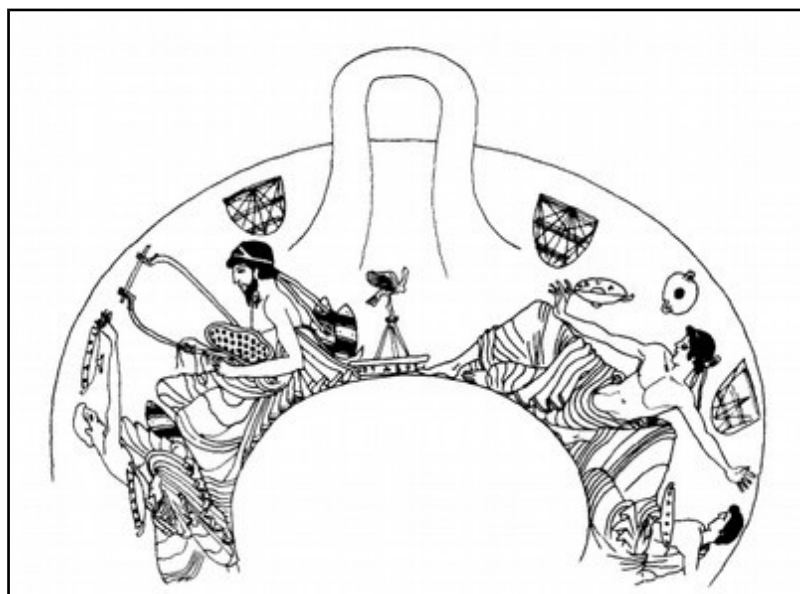
Privatsammlung

BAPD 29756; Boardman 1992, 233 Nr. 23; Wöhner – Hertzner 2019, 160 Kat. 26

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein Phallosvogel als Applik eines Kottabos-Ständers in Szene gesetzt. Beide Seiten zeigen männliche Symposiasten beim Gelage.

Inschriften: ΚΑΛΟΣ/ΚΑΛΕ auf den Gefäßen, ΚΟΤΑΒΟΣ am Becken des Ständers



A10



A11

A11: Pyxis

um 500 v. Chr.

Bonn, Akademisches Kunstmuseum,

Inv. Nr.: 344

BAPD 12263; Boardman 1992, 232 Nr.

18; Wöhner – Hertzner 2019, 162 Kat. 30

Beschreibung:

Auf dem Deckel des Gefäßes ist ein großer Phallosvogel zu sehen.

A12: Pyxis

um 500 v. Chr. / Maler der Akropolis 573

Fundort: Athen, Akropolis

Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: Ark573

BAPD 203216; Boardman 1992, 232 Nr. 17;

Wöhner – Hertzner 2019, 158 Kat. 23

Beschreibung:

Auf dem Deckel des Gefäßes ist ein großer Phallosvogel zu sehen. Vor ihm hängen am Bildfeldrand eine Strigilis mit Schwamm.



A12

A13: Kylix

500–490 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: 1966.21

BAPD 5119; Boardman 1992, 229 f. Nr. 10; Wöhner – Hertzner 2019, 154 Kat. 14

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes stehen zwei Frauen Rücken an Rücken und kneten bzw. walken auf hohen Arbeitsflächen Teig. Zwischen ihnen schwebt ein Phallosvogel.

Inschrift: ΚΑΛΟΣ auf beiden Arbeitsflächen



A13

A14: Amphora

um 490 v. Chr. / „Flying Angel“-Maler

Fundort: Capua

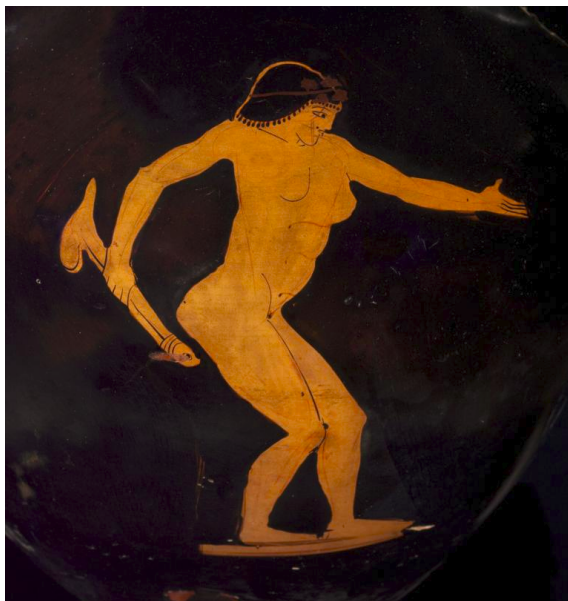
Paris, Petite Palais, Inv. Nr.: 307

BAPD 202706; Boardman 1992, 228 f. Nr. 6;

Wöhner – Hertzner 2019, 157 Kat. 21

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine nackte Frau zu sehen, die einen kleinen Phallosvogel trägt. Mit der anderen Hand lüftet sie das Tuch eines Korbes. Darunter kommen zwei Phallosköpfe zum Vorschein. Auf der gegenüberliegenden Seite hält eine stehende Frau einen beäugten Phallos.



A14.1



A14.2

A15: Lekythos

500–480 v. Chr. / Klasse von Athen 581

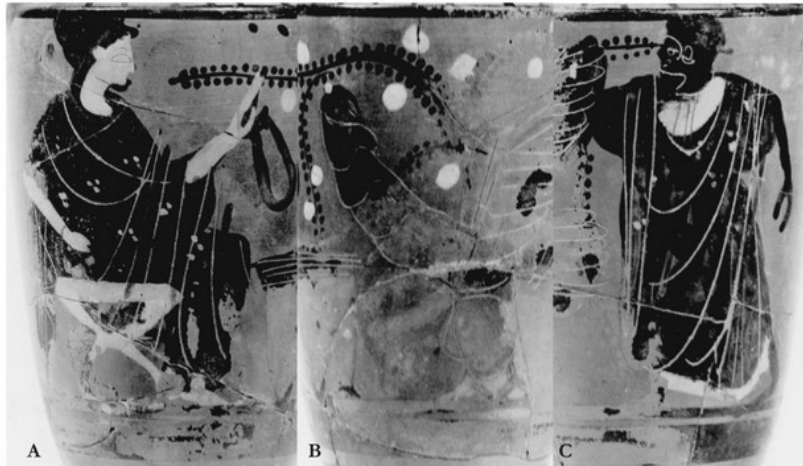
Fundort: Attika, Chaïdari

Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: A 471

BAPD 305429; Boardman 1992, 230 Nr. 11; Wöhner – Hertzner 2019, 152 Kat. 12

Beschreibung:

Auf dem Gefäß ist im Zentrum ein großer Phallosvogel beim Pflücken einer Frucht dargestellt. Vor ihm sitzt eine Frau, die einen Kranz hält. Zu ihren Füßen steht ein großer Obstkorb. Hinter dem Phallosvogel greift ein junger Mann ebenfalls nach einer Frucht.



A15

A16: Kylix

490–480 v. Chr. / Antiphon-Maler

Fundort: Tarquinia

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2307

BAPD 203510; Boardman 1992, 233 Nr. 24;

Wöhner – Hertzner 2019, 145 Kat. 3

Beschreibung:

Auf dem Gefäß ist der Hoplitodromos inszeniert. Als Schildzeichen ist hier u. a. ein emporfliegender Phallosvogel zu erkennen.

Inschrift: ΚΑΛΟΣ Ο ΠΑΙΣ im Tondo



A16.2



A16.1



A16.3

A17: Pelike

490–480 v. Chr. / Geras-Maler

Lausanne, Musée Historique, Inv. Nr.: 3250

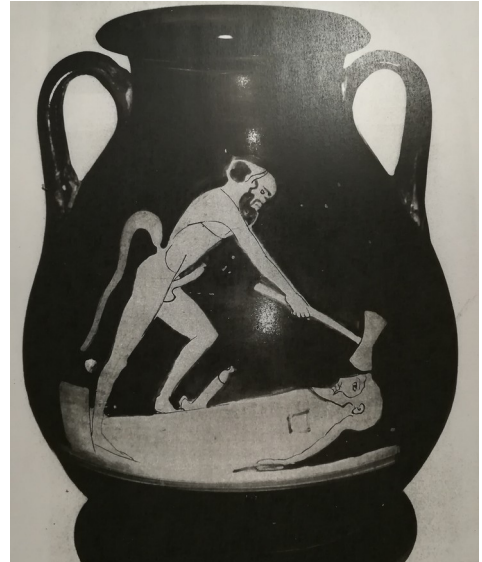
BAPD 352524; Boardman 1992, 232 Nr. 19; Wöhner – Hertzner 2019, 158 Kat. 22

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein Phallosvogel zu sehen, der sich auf einem Louterion niedergelassen hat. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen Satyr, der eine umgeworfene Herme attackiert.



A17.1



A17.2

A18: Pelike

480–470 v. Chr.

Fundort: Athen, Agora

Athen, Agora Museum, Inv. Nr.: P 27396

BAPD 12699; Boardman 1992, 230 Nr. 12; Wöhner – Hertzner 2019, 162 Kat. 31



A18.1

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein langbeiniger Phallosvogel dargestellt, der von einer jungen Frau liebkost bzw. gefüttert wird. Die gegenüberliegende Seite zeigt ein herbeilaufendes bzw. fliehendes Mädchen.



A18.2

A19: Skyphos

460–450 v. Chr.

Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr.: 08.31c

BAPD 383; Boardman 1992, 231 Nr. 15; Wöhner – Hertzner 2019, 161 Kat. 29

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein (suchender) Satyr zu sehen. Hinter ihm streckt sich ein kleiner Phallosvogel in Richtung des Hinterteils empor und spuckt diesen an. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen spuckenden Phallosvogel mit ausgebreiteten Schwingen.



A19.1



A19.2

A20: Oinochoe

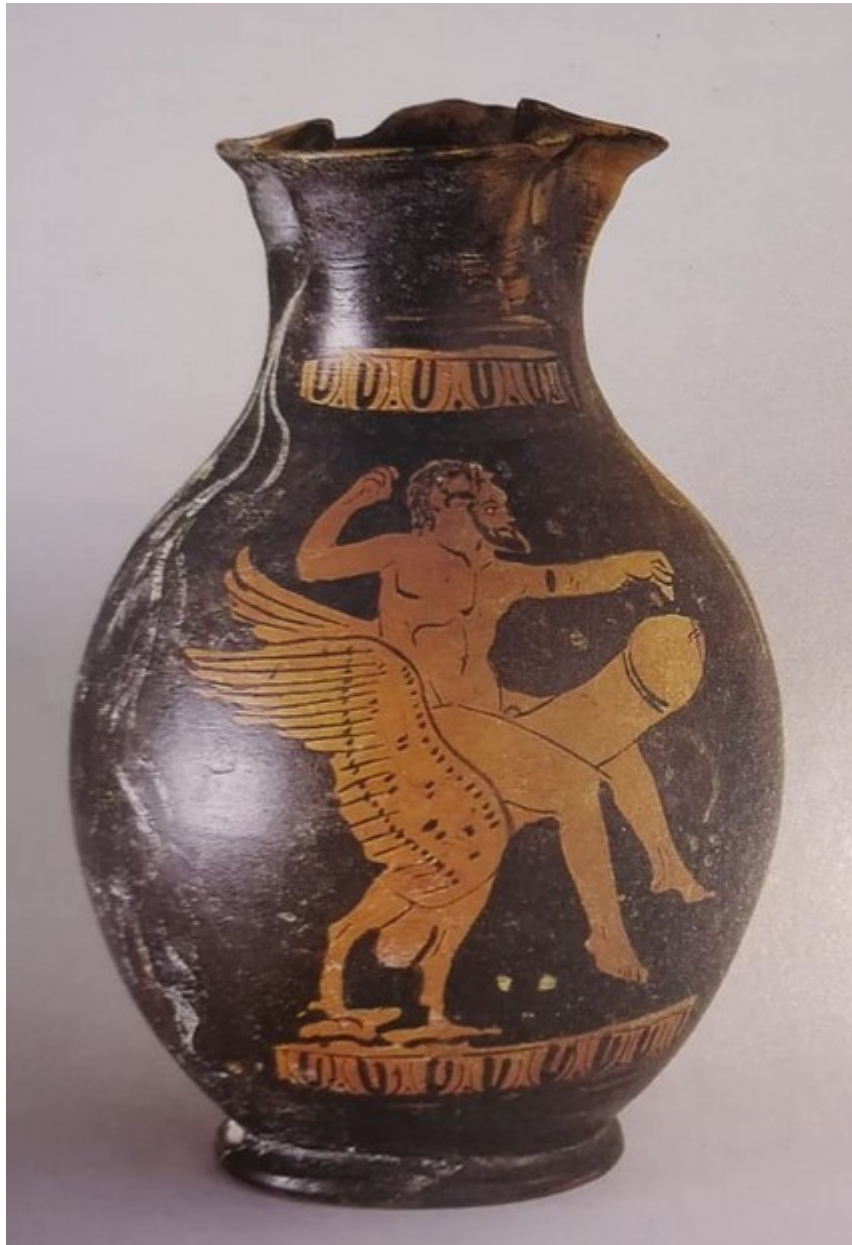
425–400 v. Chr.

Athen, Kanellopoulos Museum, Inv. Nr.: 401

Boardman 1992, 231 Nr. 16; Wöhner – Hertzner 2019, 166 Kat. 38

Beschreibung:

Auf dem Bildfeld des Gefäßes ist ein Satyr zu sehen, der auf einem großen Phallosvogel reitet.



A20

B: Phalloskreaturen

B1: korinth. Kolonettenkrater

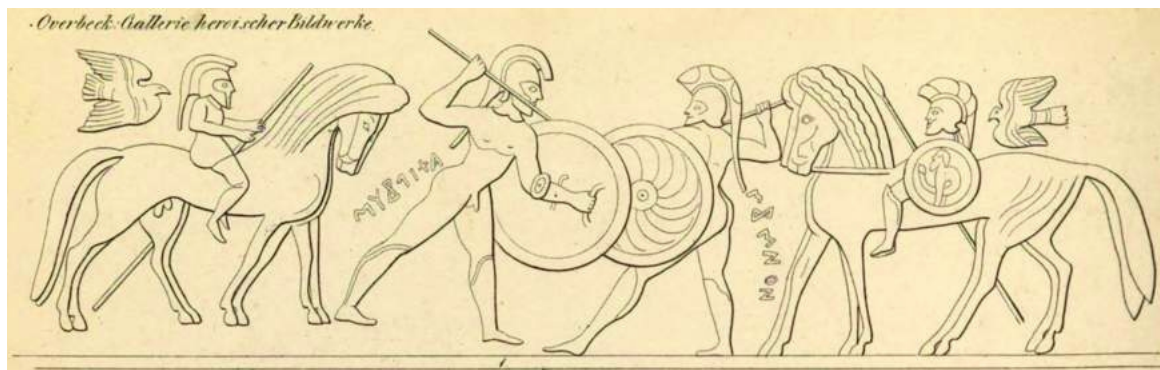
600 – 575 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: 1147

Boardman 1992, 228 Nr.*; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf der Gefäßschulter ist eine Zweikampfszene im Beisein von Reitern dargestellt. Ein Schild eines Reiters ist mit einem Phallosmann bemalt. Ähnlich den Fischmenschen, hat das Mischwesen anstelle eines Unterleibes lediglich einen großen Phallos.



B1

B2: Kylix

Drittes Viertel 6. Jh. v. Chr.

Fundort: Vulci

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa

Giulia, Inv. Nr.: 64608

BAPD 505; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes sind übereinander ein Delphin, ein Delphin mit menschlichen Armen, der Dialos spielt, sowie ein Phallosfisch dargestellt. Auf den Außenwänden sind Sphingen zwischen Palmetten zu sehen.



B2

B3: Skyphos

500–490 v. Chr. / Maler von Berlin 2268

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2320

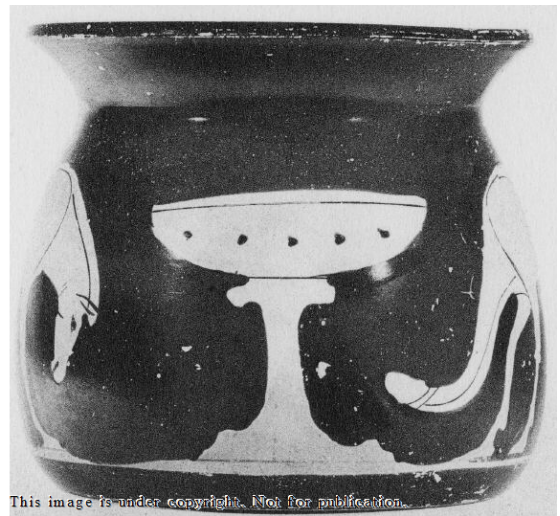
BAPD 201490; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 163 Kat. 33

Beschreibung:

Die Gefäßwand ist als umlaufendes Bildfeld gestaltet. Ein Hengst und ein (weibliches) Phallospferd stehen sich gegenüber. Zwischen Tier und Mischwesen steht ein Louterion mit Nonsensinschrift.



B3.1



B3.2



B3.3

C: Geflügelte Phalloi

C1: Fragmente eines Volutenkraters

um 500 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2181

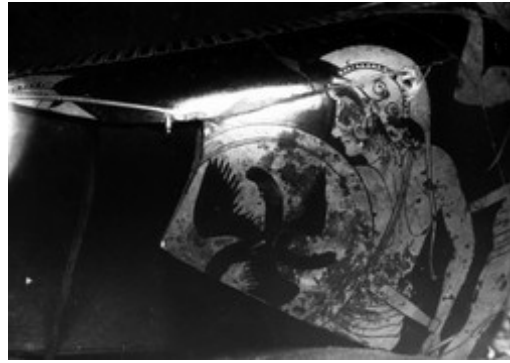
(heute verschollen)

BAPD 200119; Boardman 1992, 233 Nr. 23;

Wöhner – Hertzner 2019, 146 Kat. 5

Beschreibung:

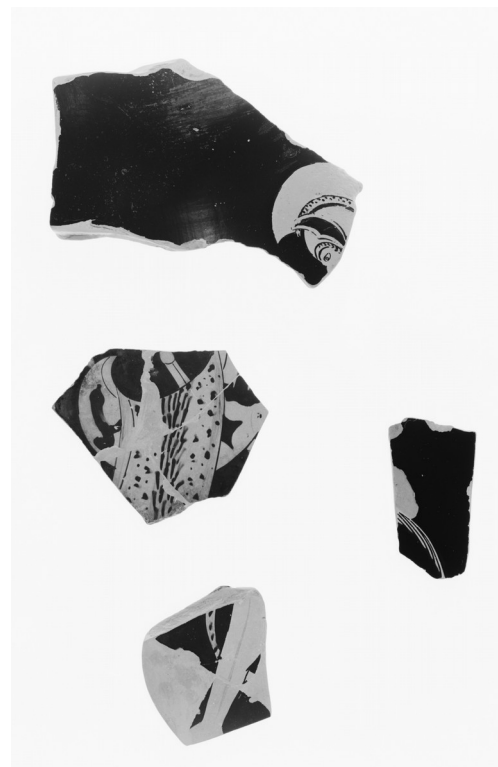
Auf den Fragmenten lassen sich Hopliten im Kampf erkennen. Ein junger Mann kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Er weicht soeben dem Lanzenstoß seines Gegners aus. Sein Rundschild ist mit einem Wirbel aus drei Phalloi und drei Flügeln bemalt. Inschrift: KAI IENISAMNI.



C1



C2.1



C2.2

C2: Fragmente einer Amphora

um 480 v. Chr. / Eucharides-Maler

Malibu, J. Paul Getty Museum, Inv. Nr.: 86.AE.190.4 und 86.AE.190.6

BAPD 43663; Boardman 1992, 233 Nr. 25; Wöhner – Hertzner 2019, 148 Kat. 7

Beschreibung:

Auf dem größeren Fragment ist ein Mann im Satyrkostüm zu sehen. Er hält in seiner Linken einen halbmondförmigen Schild, von dem ein Raubkatzenfell herabhängt. Vom Schildrücken löst sich ein geflügelter Phallos. Die kleineren Fragmente zeigen einen ähnlichen Schild eines Satyrspielers in der Vorderansicht, der ebenfalls über ein Raubkatzenfell und zumindest einen aufgemalten, geflügelten Phallos verfügt. Hinter dem Schild ist der Schaft eines Phallos zu sehen.



C3

C3: Amphora

470–460 v. Chr. / Maler von London E 342

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr.: AN1971.867

BAPD 43664; Boardman 1992, 234 Nr. 27;

Wöhner – Hertzner 2019, 144 Kat. 1

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein Krieger in einem verzierten thrakischen Mantel zu sehen. Er trägt einen halbmondförmigen Schild, der mit drei geflügelten Phalloi bemalt ist. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt einen Manteljüngling, der sich auf einen Bürgerstock lehnt.

C4: Lekythos

Zweites Viertel des 5. Jhs. v. Chr.

Fundort: Pydna, Nekropole

Dion, Museum, Inv. Nr.: 6941 (nach Boardman 1992; Mistrachē-Kapon 1989)

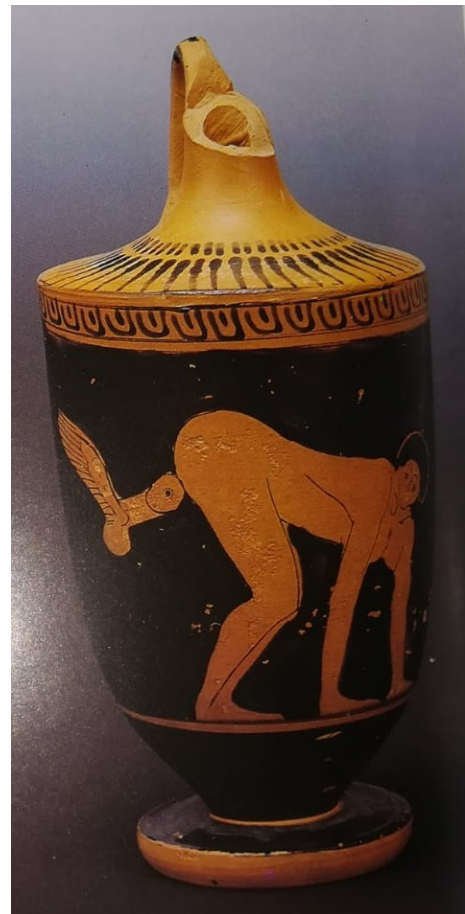
Makrygialos, Archäologisches Museum, Inv. Nr.:

MTH 6941/PY 16628 (nach Wöhner – Hertzner 2019)

Boardman 1992, 229 Nr. 7; Wöhner – Hertzner 2019, 160 Kat. 27

Beschreibung:

Auf dem Bildfeld ist eine nackte Frau auf allen Vieren zu sehen. Ein geflügelter Phallos fliegt auf das Gesäß der Frau zu.



C4



C5

C5: Hydria

470–460 v. Chr. / Leningrad-Maler

London, British Museum, Inv. Nr.: E 167

BAPD 206568; Boardman 1992, 234 Nr. 26; Wöhner – Hertzner 2019, 144 Kat. 2

Beschreibung:

Auf der Gefäßschulter ist Herakles im Kampf gegen persische Krieger dargestellt. Auf dem Rundschild des zum Angriff blasenden Kriegers ist ein geflügelter Phallos gemalt.



C6

C6: Oinochoe

440–430 v. Chr. / Phiale-Maler

Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr.: AN1971.866

BAPD 4692; Boardman 1992, 230 f. Nr. 13;

Wöhner – Hertzner 2019, 159 Kat. 24

Beschreibung:

Auf dem Bildfeld sind sich ein Zwerg und eine Frau tanzend gegenübergestellt. Zwischen den Figuren fliegt ein geflügelter Phallos.

C7: Fragment einer Pelike

Zweite Hälfte des 5. Jhs. v. Chr.

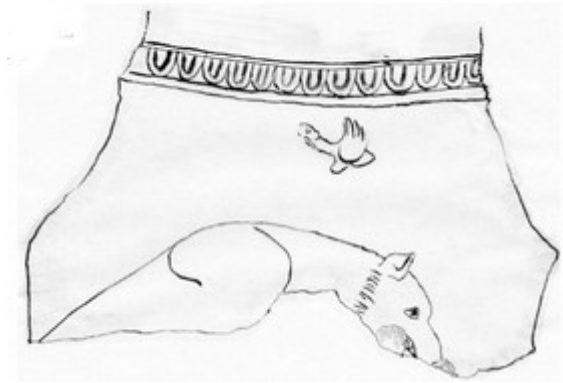
München, Arndt-Kollektion (heute verschollen)

BAPD 9028515; Boardman 1992, 232 Nr. 20;

Wöhner – Hertzner 2019, 159 Kat. 25

Beschreibung:

Über einem kopulierenden Hund(epaar) fliegt ein kleiner geflügelter Phallos.



C7



C8

C8: Skyphos

Spätes 5. Jh. v. Chr. / Kleophon-Maler

München, Antikensammlung, Inv. Nr.: NI 8934

BAPD 4691; Boardman 1992, 229 Nr. 8; Wöhner – Hertzner 2019, 151 Kat. 10

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein geflügelter Phallos zu sehen, der einen Opferkorb am Kopf trägt. Vor ihm ist ein Opfertisch mit einem großen Gefäß dargestellt. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt eine nackte Zwergin mit einem großen Trinkgefäß.

C9: Pyxis

Spätes 5. Jh. v. Chr.

Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: 2510

BAPD 43665; Boardman 1992, 229 Nr. 9;

Wöhner – Hertzner 2019, 161 Kat. 28

Beschreibung:

Auf dem Deckel des Gefäßes ist, umringt von drei behaarten Vulven, ein geflügelter Phallos dargestellt.

Inschrift: ΦΙΛΩΝΙΔΗΣ, ΑΥΛΗΤΡΙΣ
ΑΝΕΜΩΝΗ



C9



C10

C10: etruskische Halsamphora

4. Jh. v. Chr.

Paris, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Inv. Nr.: 875

Boardman 1992, 242 Anm. 22; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite sind eine nackte Frau und ein Satyr beim gemeinsamen Tanz (?) inszeniert. Auf der Bildzone am Gefäßhals darüber sind die schwarzen Silhouetten eines geflügelten Phallos und einer nackten menschlichen Figur (Frau?) zu sehen. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen großen Schwan sowie am Gefäßhals einen Mann.

D: Phalloi ohne Flügel

D1: Kylix

Um 550 v. Chr.

Florenz, Museo Archeologico Etrusco; Inv. Nr.: 3897

BAPD 547; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 149 Kat. 8



D1.1

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite sind sechs ityphallische Männer dargestellt, die ein Gestell mit einem großen mastartig-angebrachten Phallos schultern. Vor und hinter dem Gestell sind zwei weitere Männer zu sehen. Sie stehen auf ihren Zehenspitzen und scheinen das Gestell zu wippen. An dem großen Phallos hält sich ein übergroßer Satyr fest, auf dessen Rücken ein weiterer Mann mit Kentron reitet. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt eine ähnliche Szene. Die sechs Träger schultern ein vergleichbares Gestell mit Phallos, worauf allerdings statt dem Satyr ein Dickbauchtänzer dargestellt ist.



D1.2

D2: Fragmente einer Kylix

550–530 v. Chr.

Florenz, Museo Archeologico Etrusco,

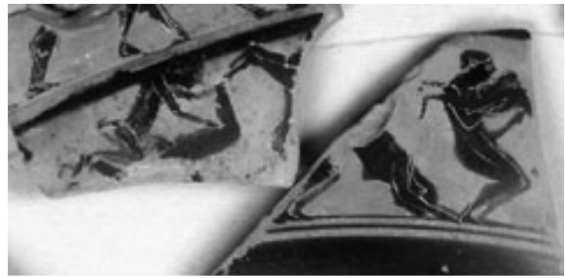
Inv. Nr.: V 34

BAPD 12960; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Die Fragmente zeigen ausschweifende Symplegmaszenen. Darunter eine Frau, die auf dem übergroßen Penis eines Mannes reitet. An der Eichel ist dieser mit einem Zweig geschmückt.



D2

D3: Fragment einer Augenschale

520–510 v. Chr. / Oltos

Boston, Museum of Fine Arts, Inv. Nr.: RES.08.31d

BAPD 200261; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Zwischen den Augen einer Schale übernimmt ein großer Phallos den Platz der Nase.



D3



D4

D4: Kylix

520–510 v. Chr. / Epiketos

St. Petersburg, State Hermitage Museum,
Inv. Nr.: 14611

BAPD 200587; Boardman 1992, nicht
angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht
angeführt

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes ist eine nackte Frau
zu sehen, die zwei Phalloi zu ihren
Genitalien führt. Unter ihr steht ein
dreibeiniges Gefäß.

Inschrift im Tondo: ΗΠΙΛΑΡΧΟΣ ΚΑΛΟΣ



D5

D5: Kylix

520–500 v. Chr. / Nikosthenes-Maler;

Töpfer: Pamphaios

Fundort: Vulci

London, British Museum, Inv. Nr.: 1867,0508.1064

BAPD 201043; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 156 Kat. 19

Beschreibung:

Im Tondo ist eine nackte Frau zu sehen, die einen Phallos zu ihrer Vagina und einen weiteren zu
ihrem Mund führt. Auf den Gefäßwänden sind Satyrn und Mänaden im Thiasos, sowie ein
musizierender Rinderhirte (Hermes?) zu sehen.

Inschrift im Tondo: ΠΑΝΦΑΙΟΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ

D6: Etruskische Amphora

um 510 v. Chr. / Micali-Maler

Wurzburg, Martin von Wagner Museum,

Inv. Nr: HA19, L796

BAPD 1005912; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf den Bildfeldern der Gefäßschulter sind Löwinen und Vögel zu sehen. In dem Fries der Bauchzone darunter sind tanzende Satyrn und Frauen dargestellt. Auf der Bodenlinie ist ebenfalls ein kleiner, schneckenartiger Phallos mit angeschwollenen Testikel zu sehen.



D6

D7: etruskische Halsamphora

um 510 v. Chr. / Micali-Maler

Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.: CA 3185

BAPD 9029618; Boardman 1992, nicht

angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht

angeführt

Beschreibung:

Auf der Gefäßschulter sind Raubkatzen zu sehen. Darunter sind in einem Fries tanzende Satyrn dargestellt. Einer hält einen kleinen Phallos in der Hand.

D7

D8: Fragment einer Kylix

510–500 v. Chr.

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2275

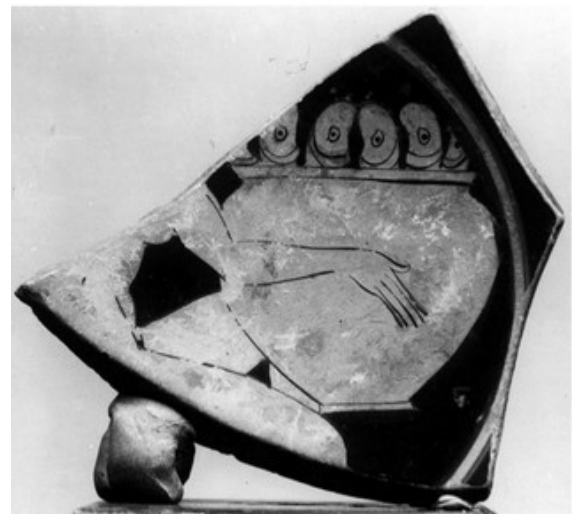
(heute verschollen)

BAPD 201621; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 154 Kat. 15

Beschreibung:

Auf dem Tondofragment ist der Körper einer knienden nackten Frau zu sehen. Sie hält ein großes Gefäß aus dem sechs kleine Phallosköpfe blicken.



D8



D9

D9: Fragment einer Kylix

510–500 v. Chr.

Adria, Museo Archeologico Nazionale, Inv. Nr.: 7917

BAPD 9020587; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo ist der Körper einer kauernnden Frau zu sehen. In beiden Händen hält sie Phalloi, einen führt sie zu ihrer Vagina.

D10: Kylix

510 – 500 v. Chr. / Hermaios-Maler

Privatsammlung

BAPD 11683; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes ist eine hockende, nackte Frau zu sehen. In ihrer Hand hält sie einen Phallos.



D10

D11: Pelike

um 500 v. Chr. / Myson

Fundort: Gela

Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. Nr.: 20065

BAPD 202175; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 145 f. Kat. 16

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine nackte Frau dargestellt, die einen Phallos hält und in einen großen Korb mit Phalloi steigt. Hinter ihr ist ein Hocker mit abgelegter Kleidung zu sehen. Die andere Gefäßseite zeigt eine sich waschende Frau vor einem großen Gefäß. Hinter ihr steht ebenfalls ein Hocker mit Kleidung und Schuhen. Im Hintergrund hängen Schwamm, Strigilis und ein Aryballos.



D11

D12: Kylix

500–490 v. Chr.

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia,
Inv. Nr.: 50,413

BAPD 9156; Boardman 1992, nicht angeführt;
Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo ist eine Frau im Chiton zu sehen, die sich vorbeugt, um ein Wassergefäß anzuheben. Hinter ihr ist eine bauliche Struktur (vielleicht ein Brunnenbecken) zu erkennen. Darüber ist ein kleiner Phallos (eventuell als Wasserspeier) dargestellt.

**D12****D13****D13: Kylix**

500 – 490 v. Chr. / Apollodoros

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, Inv. Nr.: 50404

BAPD 9017718; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 132

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes ist ein großer Phallos zu sehen. Neben ihm ist eine tanzende Frau im Chiton, sowie eine nackte Frau, die mit ihren Händen den Schaft des Phallos berührt, dargestellt. Die Gefäßwände zeigen Komossszenen. Inschrift: ΦΡΙΣΣ ΤΑΛΟΡΑΣ ΚΑΛΟΣ; KAAE am Phallosschaft

D14: Fragment eines Kraters

500 – 490 v. Chr. / Myson

Fundort: Athen, Akropolis

Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: Akr. 802

BAPD 202427; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 157 Kat. 20

Beschreibung:

Auf dem Wandfragment ist eine nackte Frau zu sehen, die einen beugten Phallos hält.

**D14**



D15.1

D15: Amphora

um 490 v. Chr. / „Flying Angel“-Maler

Fundort: Capua

Boston, Museum of Fine Arts,

Inv. Nr.: 98.882

BAPD 202711; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 150 Kat. 9

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein stehender Satyr zu sehen, der einen langen bäugten Phallos hochhält. Die Gegenüberliegende Seite zeigt ebenfalls einen Satyr. Auf seinen Schultern trägt er ein Satyrkind.



D15.2

D16: Amphora

um 490 v. Chr. / „Flying Angel“-Maler

Privatsammlung

BAPD 21578; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 155 Kat. 17

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine nackte Frau zu sehen, die einen langen Phallos in den Händen hält. Die gegenüberliegende Gefäßseite zeigt zwei betrunkene, nackte Frauen. Sie gehen Arm in Arm und halten Trinkgefäße in den Händen.



D16.1



D16.2

D17: Fragment einer Kylix

um 490 v. Chr. / „Boot“-Maler

Civitavecchia, Museo Civico, Inv. Nr.: /
BAPD 210189; Boardman 1992, nicht angeführt;
Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt
Abbildungsnachweis: unpubliziert

Beschreibung:

Im Tondo ist eine vorgebeugte, nackte Frau zu sehen, die einen Phallos hält. (non vidi)

**D18: Kylix**

um 490 v. Chr.

Cervetri, Museo Nazionale Cerite, Inv. Nr.: 561

D18

BAPD 43888 = 9028187 (?); Boardman 1992, nicht angeführt;
Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo ist eine vorwärtsschreitende, nackte Frau zu sehen, die zwei Phalloi trägt.



D19

D19: Lekythos

frühes 5. Jh. v. Chr. / Maler von Athen 581

Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: A 969

BAPD 283 = 305482; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 152 Kat. 11

Beschreibung:

Auf dem umlaufenden Bildfeld ist ein Thiasos dargestellt. Ein Satyr spielt die Leier, zwei Satyrn benutzen eine Räuberleiter (zur Vorbereitung eines Kunststücks / Tanzes, oder um in die Früchte tragenden Zweige zu klettern). Vor den beiden ist ein schneckenartiger Phallos mit prallen Testikeln dargestellt.

D20: Kylix

frühes 5. Jh. v. Chr.

Fundort: Tarent

Pulsano, Sammlung Guarini, Inv. Nr.: 153

BAPD 15477; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 132

Beschreibung:

Im Tondo des Gefäßes ist eine Frau im Chiton zu sehen, die schreitend einen großen Phallos trägt. Sie tritt aus einer baulichen Struktur hervor, die mit einer Ranke geschmückt ist. Vor ihr ist ein Zweig dargestellt.



D20

D21: Kolonettenkrater

480 – 470 v. Chr.

Privatsammlung

BAPD 9026137; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Beide Gefäßseiten zeigen einen Thiasos aus drei Satyrn. Als dionysische Reittiere sind zwei Phalloi zu sehen. Da hier lediglich der Schaft und Kopf des verlebendigten Phallos in das Bildfeld ragt, bleibt unsicher, ob es sich dabei um Phallosvögel handelt.



D21

D22: Kolonettenkrater

480 – 460 v. Chr. / Pan-Maler

Fundort: Etrurien

Berlin, Antikensammlung,

Inv. Nr.: VI.3206

BAPD 206285; Boardman 1992,
nicht angeführt; Wöhner – Hertzner
2019, 153 Kat.13

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine nackte
Frau zu sehen, die einen großen
Phallos trägt. Die gegenüberliegende
Seite zeigt einen Manteljüngling vor
einer Herme. Er berührt sie zärtlich
am Bart.



D22.1



D22.2

D23: Pelike

450–440 v. Chr.

Fundort: Nola

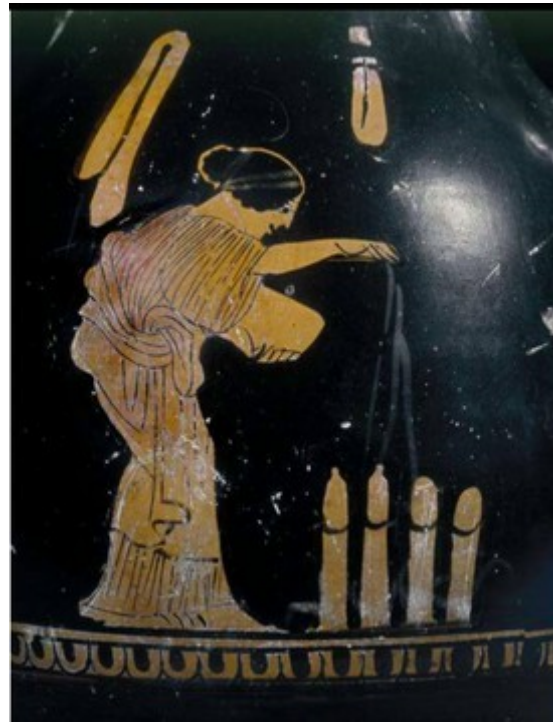
London, British Museum, Inv. Nr.: E 819

BAPD 215062; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 134

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine Frau in Chiton und Mantel zu sehen, die ein Gefäß hält. Aus diesem streut sie eine Substanz auf aus dem Boden ragende Phalloi. Auf der gegenüberliegenden Seite ist ein Mann im Himation zu sehen, der ebenfalls zu säen scheint.



D23.1



D23.2



D24

D24: apulischer Glockenkrater

erstes Viertel des 4. Jh. v. Chr.

Triest, Civici Musei di Storia e Arte, Inv. Nr.: 395

BAPD 9006744; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist eine dionysische Prozession zu sehen. Vorweg geht eine Fackelträgerin. Ihr folgt ein Satyr, der ein Liknon – gefüllt mit Früchten und einem Phallos – auf dem Kopf trägt. Hinter ihm schließt ein junger Dionysos die Prozession ab. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen weiteren Satyr und Mänaden.

E: Phallische Gegenstände

E1: Kolonettenkrater

500–490 v. Chr. / „Flying Angel“-Maler

Privatsammlung

BAPD 202548; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzer 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein vorwärtsschreitender Satyr zu sehen. In der Linken hält er ein Raubkatzenfell als Schild. Als Speer in der Rechten fungiert ein langer Phallos. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen jungen Jüngling mit einem über die Schultern drapierten Mantel.



E1

E2: Kylix

500–480 v. Chr. / Maler von Berlin 2268

Privatsammlung

BAPD 201447; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzer 2019, nicht angeführt

Abbildungsnachweis: unpubliziert

Beschreibung:

Im Tondo ist ein Satyr mit Phallosstab bzw. -speer dargestellt. Die Außenwände zeigen einen Thiasos aus Satyrn mit Phallosstäben, Mänaden und einem Esel. (non vidi)



E3

E3: Kylix

500 – 480 v. Chr. / Douris

Fundort: Vulci

Privatsammlung

BAPD 205356; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzer 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo ist eine kniende, nackte Frau zu sehen. Ihr tätowierter Oberschenkel und Fuß weist sie als Thrakerin aus. Sie ist im Begriff aus einem großen Skyphos mit phallischem Ausguss zu trinken. Das Gefäß ist mit einem Pferd bemalt. Hinter der Frau ist abgelegte Kleidung auf einem Hocker zu sehen.

Inschrift: HO ΠΑΙΣ ΚΑΛΟΣ

E4: Fragmente einer Oinochoe

490–480 v. Chr. / Berlin-Maler

Fundort: Athen, Akropolis

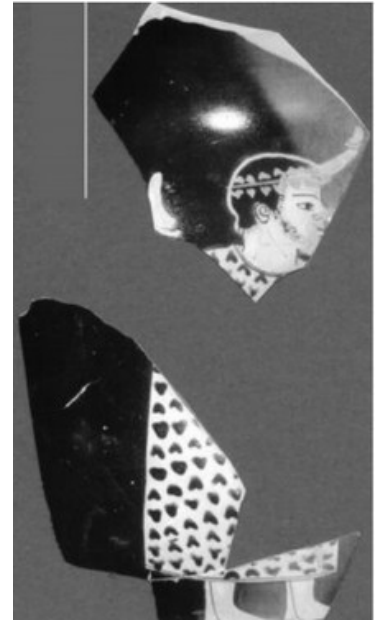
Athen, Nationalmuseum, Inv. Nr.: 2.702

BAPD 202154; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf den Fragmenten ist ein Mann in einem gemusterten Gewand zu sehen. Er hält einen Phallosstab, von dem die Spitze noch zu erkennen ist. Auf seinem Kopf trägt er ein mit Blättern geschmücktes Band mit Phallos.



E4



E5.1

E5: Kylix

um 480 v. Chr. / Triptolemos-Maler

Fundort: Vulci

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: F 2298

BAPD 203844; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt



E5.2

Beschreibung:

Auf den Gefäßwänden ist ein Symposion attischer Bürger dargestellt. Unter den lagernden Männern ist ein Friesband als Tisch inszeniert. Die Silhouetten phallischer Gefäße heben sich vom Hintergrund deutlich ab. Im Tondo ist ein bärtiger Mann zu sehen. Er hat einen prall gefüllten Sack geschultert und schreitet an einer Herme vorbei. Die Stelle hinter dem Mann ist beschädigt. Es lassen sich eine niedrige Basis sowie ein (phallischer?) Kopf mit Auge erkennen.

E6: Skyphos

480–470 v. Chr. / Brygos-Maler

Fundort: Rhitsona

Theben, Archäologisches Museum, Inv. Nr.: R 22.8

BAPD 204074; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 129 f. Anm. 60

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein ithyphallischer Satyr mit einem Raubkatzenfell, das er als Schild verwendet, zu sehen. In seiner rechten Hand hält er einen langen Phallosstab bzw. -speer. Die gegenüberliegende Seite zeigt einen orientalischen Krieger.



E6.1



E6.2

E7: Kylix

480–470 v. Chr. / „Foundry“-Maler

Fundort: Cerveteri

Boston, Museum of Fine Arts, Inv Nr.: 13.95

BAPD 204377; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Im Tondo ist ein Satyr mit Raubkatzenfell als Mantel und einem Phallosstab bzw. -speer, der über den Bildfeldrand hinausreicht, zu sehen.



E7

E8: Fragment einer Pelike

480–460 v. Chr. / Pan-Maler

Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr.: G 472

BAPD 206333; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite sind Kopf und Oberkörper eines bärtigen Mannes mit Halbglatze zu sehen. Er hält die Hinterbeine eines Schweines. Neben ihm lehnt ein langer Phallosstab. Auf der gegenüberliegenden Seite verfolgt ein junger Mann eine Hirschkuh.



E8.1



E8.2



E9

E9: Kylix

Zweites Viertel des 5. Jh. v. Chr. / Pistoxenes-Maler

Fundort: Orvieto

Orvieto, Museo Civico, Inv. Nr.: 45

BAPD 211338; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

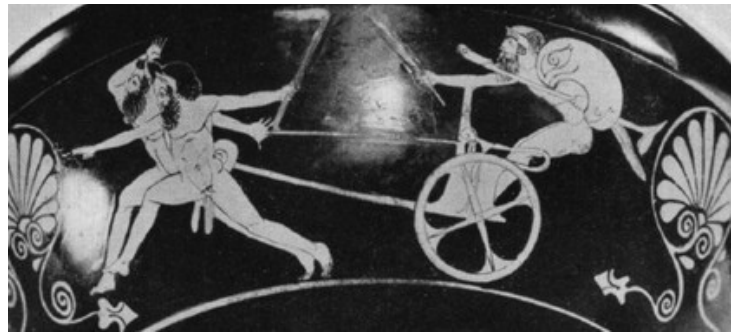
Im Tondo des Gefäßes sind zwei bärtige Männer (Barbaren) in langen, verzierten Gewändern zu sehen. Einer spielt Diavlos; der andere tanzt und hält einen Phallosstab. Auf einem Bildfeld der Außenwand sind vier gleich gekleidete, bärtige Männer zu sehen. Auch sie musizieren und halten Phallosstäbe. Die andere Seite zeigt Herakles, Hermes und Dionysos.

E10: Skyphos

Zweites Viertel des 5. Jhs. v. Chr. / Maler von Bologna 228

Fundort: Capua

Brüssel, Bibliotheque Royale, Inv. Nr.: 11 BAPD 205763; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt



E10

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist ein Streitwagen zu sehen, der von laufenden Satyrn gezogen wird. Der Wagen wird von einem weiteren Satyrn gelenkt. Er trägt ein mit einem Auge bemaltes Schild über der Schulter und hält einen Phallosspeer. Die gegenüberliegende Seite zeigt Dionysos im Kampf gegen einen Giganten.



E11

E11: Kylix

Mitte des 5. Jh. v. Chr. / Sabouroff-Maler

Malibu, The J. Paul Getty Museum, Inv. Nr.: 86.AE.296

BAPD 212189; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf den Gefäßwänden sind bärtige Männer in langen Gewändern dargestellt. Sie sind in einer (theatralischen?) Performanz, oder im Komos begriffen. Im Hintergrund lehnt ein geschmückter Phallosstab. Der Tondo zeigt einen schreitenden Zeus in kurzem Chiton und Mantel.

E12: Oinochoe

430–420 v. Chr.

New York, Metropolitan Museum, Inv. Nr.: 37.11.19

BAPD: 539; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf dem Bildfeld schwingt ein Komast einen langen Phallosstab. An seiner Schulter hängt eine Leier. Er ist vor einer verschlossenen Tür dargestellt, gegen die er zu hämmern scheint. Auf der Innenseite des Hauses ist eine junge Frau zu sehen, die eine Lampe haltend zur Tür eilt.



E12

E13: Lukanischer Glockenkrater

Ende des 5. Jhs. v. Chr.

Berlin, Antikensammlung, Inv. Nr.: 1993.252

BAPD 9025109; Boardman 1992, nicht angeführt;

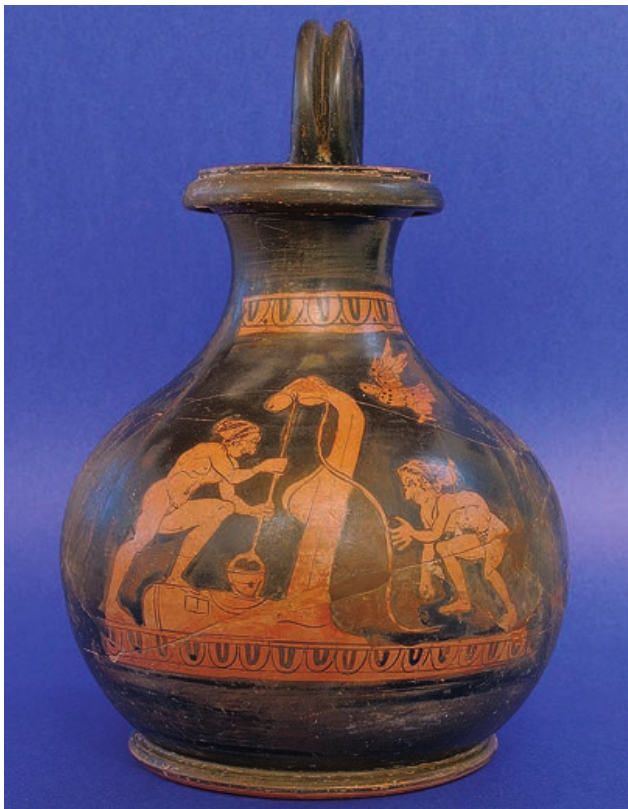
Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf einer Gefäßseite ist Dionysos in einem von Eseln gezogenen Phalloswagen zu sehen. Die gegenüberliegende Seite zeigt eine Symplegmaszene.



E13



E14

E14: Oinochoe

Frühes 4. Jh. v. Chr.

Fundort: Pella, Nekropole

Pella, Archäologisches Museum,

Inv. Nr.: 2003/ T 253–8

Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

Beschreibung:

Auf dem Bildfeld sind zwei alte, nackte Frauen zu sehen, die an einem phallisch gestalteten Ziehbrunnen Wasser schöpfen. Womöglich überfliegt eine Phallosvogel die Szene.

F: Uneindeutige Phalloi bzw. Phallosvögel sowie eine Fälschung

F1: Fragmente einer Kylix

520–510 v. Chr. / Epiktetos

Fundort: Vulci

Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia,

Inv. Nr.: 1824

BAPD 200604; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt

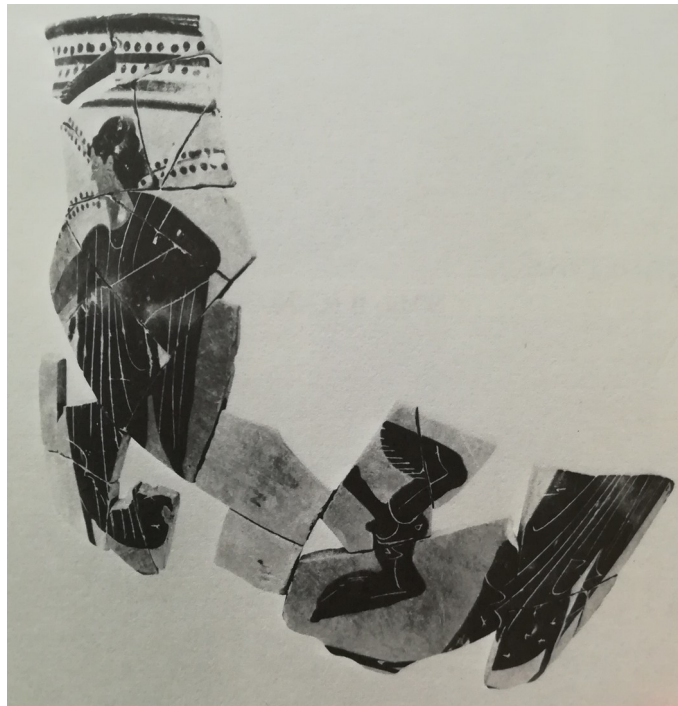
Beschreibung:

Im Tondo ist eine nackte Frau zu sehen, die über einem Gefäß hockt. In ihrer rechten Hand hält sie ein stabförmiges Objekt (Phallos?), das sie in Richtung ihrer Vagina führt.

Inschrift: ΕΠΟΙΕΣΕΝ



F1



F2

F2: Fragmente eines Syphos

um 490 v. Chr.

Fundort: Korinth, Heiligtum der Demeter und Kore

Korinth, Archäologisches Museum, Inv. Nr.: C64.401

BAPD 29436; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019, 166 Kat. 39

Beschreibung:

Auf den Fragmenten sind zwei Frauen in langen Gewändern zu sehen. Zwischen den Figuren ist ein Vogelkörper im Flug zu sehen. Der Haltung der Flügel nach ist das phallosartige Körperende wohl als Schweif zu verstehen. Der Kopf des Tieres ist nicht erhalten.

F3: Fragment eines Glockenkraters

um 480 v. Chr.

Fundort: Athen, Agora

Athen, Agora Museum, Inv. Nr.: P1520

BAPD 22349; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, 164 Kat. 36

Beschreibung:

Auf dem Fragment ist der Unterkörper einer Frau im Chiton zu sehen. Sie reitet auf einem Vogel.

Da jedoch nur das Gefieder und der lange Hals, jedoch nicht der Kopf des Tieres oder Testikel erhalten sind, könnte es sich ebenfalls um eine Gans oder einen Schwan handeln.



F3



F4

Beschreibung:

Auf der Gefäßschulter ist eine Kentauromachie bzw. der Tod des Kaineus dargestellt. Ein Hoplit trägt einen Schild, der womöglich mit einem Phallosvogel bemalt ist. Auch in diesem Fall ist der Kopf der Kreatur nicht dargestellt.

F4: Hydria

Zweites Viertel des 5. Jhs. v. Chr. /

Leningrad-Maler

Fundort: Capua

London, British Museum, Inv. Nr.:

1920.315.3

BAPD 206571; Boardman 1992, nicht angeführt; Wöhner – Hertzner 2019,

146 Kat. 4

F5: Fälschung: Skyphos

19. Jh. / Von V. Barberis als Fälschung erkannt

Turin, Museo di Antichita, Inv. Nr.: /

BAPD 9032984; Boardman 1992, nicht angeführt;

Wöhner – Hertzner 2019, nicht angeführt



F5

Beschreibung:

Auf den Gefäßwänden sind lagernde Satyrn sowie eine Symplegmaszene dargestellt. Zwischen Ranken fliegt ein geflügelter Phallos.

Abkürzungen

BAPD – Beazley Archive Pottery Database

CVA – Corpus vasorum antiquorum

IG – Inscriptiones Graecae

RE – Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft

RAC – Reallexikon für Antike und Christentum

SEG – Supplementum epigraphicum Graecum

Bibliographie

Agard 1923

W. R. Agard, Greek Humor in Vase Paintings, *CIJ* 19, 2, 1923, 97–105

Anderson 2020

G. Anderson, *Fantasy in Greek and Roman Literature* (New York 2020)

Armenakis 2019

T. Armenakis, *A Greel Folk Journey. Travel, Culture and Gastronomy* (Adelaide 2019)

Arnott 2007

W. G. Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z* (London 2007)

Arrowsmith 1973

W. Arrowsmith, Aristophanes' Birds. The Fantasy Politics of Eros, *Arion* 1, 1, 1973, 119–167

d'Augostino – Palmieri 2016

B. d'Augostino – M. G. Palmieri, Potters, Hippeis and Gods at Penteskouphia (Corinth), Seventh to Sixth Centuries BC, in: J. Bintliff – K. Rutter (Hrsg.), *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass* (Edinburgh 2016) 155–182

Bachtin 1969

M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. von A. Kämpfe (München 1969)

de Beauvoir 1949

S. de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* (Original: *Le Deuxième Sexe*) (Paris 1949)

Beazley 1956

J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters* (Oxford 1956)

Bentz – Mann 2001

M. Bentz – C. Mann, Zur Heroisierung von Athleten, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 225–240

Bérard 1966

C. Bérard, Une nouvelle péliké du Peintre de Geras, *AntK* 9, 1966, 93–100

Bérard 2000

C. Bérard, The Image of the Other and the Foreign Hero, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 390–412

Bieber 1928

M. Bieber, *Griechische Kleidung* (Berlin 1928)

Bierl 2001

A. Bierl, Der Chor in der Alten Komödie. Ritual und Performativität. Unter besonderer Berücksichtigung von Aristophanes' Thesmophoriazusen und der Phalloslieder Fr. 851 PMG (München 2001)

Bierl 2013

A. Bierl, Dionysos in Old Comedy. Staging of Experiments on Myth and Cult, in: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A. I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (Hrsg.), *Redefining Dionysos, MythosEikonPoiesis* 5 (Berlin 2013) 366–385

Blumhofer 1993

M. Blumhofer, *Etruskische Cippi. Untersuchungen am Beispiel von Cerveteri* (Köln 1993)

Boardman 1986

J. Boardman, *Archaic Greek Gems: Schools and Artists in the Sixth and Early Fifth Centuries B.C.* (London 1986)

Boardman 1992

J. Boardman, The Phallos-Bird in Archaic and Classical Greek Art, *RA*, 1992, 227–242

Boardman – Kurtz 1971

J. Boardman – D. C. Kurtz, *Greek burial customs* (London 1971)

Böhr 1997

E. Böhr, A Rare Bird on Greek Vases: The Wrynek, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters I* (Oxford 1997) 109–123

Böhr 1999

E. Böhr, Catching and Caging Birds in Greek Vase Painting, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), *Classical Archaeology Towards the Third Millennium. Reflections and Perspectives Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology Amsterdam July 12 – 17 1998* (Amsterdam 1999) 78–79

Böhr 2002

E. Böhr, Mit Schopf an Brust und Kopf, der Jungfernkranich, in: A. J. Clark (Hrsg.), *Essays in Honor of Dietrich von Bothmer* (Amsterdam 2002) 37–47

Böhr 2015

E. Böhr, Die antike Symbolik ist gleichsam ein märchenhafter Garten voll verzauberter Blumen, Sträucher, Thiere..., in: *Phyta kai zōia – Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen. Akten des Internationalen Symposiums an der Universität Graz, 26.-28. September 2013*, CVA Österreich Beih. 2 (Wien 2015) 15–29

Borg 2001

B. E. Borg, *Einomia oder: Vom Eros der Hellenen*, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 299–314

Bravo 2017

J. Bravo, *Boys, Herms, and the Objectification of Desire on Athenian Symptotic Vases*, *EuGeStA* 7, 2017, 1–67

Broneer 1933

O. Broneer, *Excavations on the North Slope of the Acropolis in Athens, 1931–1932*, *Hesperia* 2, 3, 1933, 329–417

Brumfield 1996

A. C. Brumfield, *Aporreta. Verbal and Ritual Obscenity in the Cults of Ancient Women*, in: R. Hägg (Hrsg.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis. Proceedings of the Third International Seminar on Ancient Greek Cult Athens 16 - 18 October 1992* (Stockholm 1996) 67–74

Bruneau 1970

P. Bruneau, *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale* (Paris 1970)

Bundrick 2015

S. D. Bundrick, *Athenian Eye Cups in Context*, *AJA* 119, 3, 2015, 295–341

Buschor 1928

E. Buschor, *Ein choregisches Denkmal*, *AM* 53, 1928, 92–108

Carlson 2009

D. N. Carlson, *Seeing the Sea. Ships Eyes in Classical Greece*, *Hesperia* 78, 2009, 347–365

Cassirer 1994

E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*⁸ (Darmstadt 1994)

Castor 2006

A. Q. Castor, *Protecting Athena's children. Amulets in classical Athens.*, in: C. Mattusch – A.A. Donohue – A. Brauer (Hrsg.), *Common Ground. Archaeology, Art, Science, and Humanities. Proceedings of the XVIth International Congress of Classical Archaeology Boston August 23–26 2003* (Oxford 2006) 625–627

Cerchiai 2001

L. Cerchiai, *La Tomba del topolino*, *Annali di archeologia e storia antica* 8, 2001, 99–104

Chase 1902

G. H. Chase, *The Shield Devices of the Greeks*, *HarvStClPhil* 13, 1902, 61–127

Chlup 2007

R. Chlup, *The Semantics of Fertility. Levels of Meaning in the Thesmophoria*, *Kernos* 20, 2007, 69–95

Christof 2008

E. Christof, Anikonische Grabmarkierer in Kleinasien: Die sog. „Phallossteine“, *EpigrAnat* 41, 2008, 147–173

Clarke 2014

J. R. Clarke, Sexuality and Visual Representation, in: T. K. Hubbard (Hrsg.), *A Companion to Greek and Roman Sexualities* (Malden 2014) 509–533

Coccagna 2009

H. A. Coccagna, *Embodying Sympotic Experience: Anatomical Manipulations of Athenian Vases* (Diss. The Johns Hopkins University Baltimore 2009)

Coccagna 2011

H. A. Coccagna, *Embodying Sympiotic Pleasure. A Visual Pun on the Body of an Alutris*, in: A. Glazebrook – M. M. Henry (Hrsg.), *Greek Prostitutes in the Ancient Mediterranean, 800 BCE – 200 CE* (Madison 2011) 106–121

Cohen 2000

Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (2000)

Cohen 2006

B. Cohen, *The Colours of Clay. Special Techniques in Athenian Vases* (Los Angeles 2006)

Cohen 2011

A. Cohen, *The Self as Other. Performing Humor in Ancient Greek Art.*, in: E. S. Gruen (Hrsg.), *Cultural Identity in the Ancient Mediterranean* (Los Angeles 2011) 465–490

Cole 1993

S. G. Cole, *Procession and Celebration at the Dionysia*, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World* (Ann Arbor 1993) 25–38

Connelly 2007

J. B. Connelly, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece* (Princeton 2007)

Crawley Quinn 2007

J. Crawley Quinn, *Herms, Kouroi and the Political Anatomy of Athens*, *GaR* 54, 2007, 82–105

Csapo 1997

E. Csapo, *Riding the Phallus for Dionysus. Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction*, *Phoenix* 51, 3/4, 1997, 253–295

Csapo 2006

E. Csapo, *Cockfights, Contradictions, and the Mythopoetics of Ancient Greek Culture. Inaugural lecture delivered to the Arts Association on 4 May 2006*, *The Journal of the Sydney Arts Association* 28, 2006, 9–41

Daehner 2005

J. Daehner, *Grenzen der Nacktheit. Studien zum nackten männlichen Körper in der griechischen Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, *JdI* 120, 2005, 155–300

Daniélou 1995

A. Daniélou, *The Phallus. Sacred Symbol of Male Creative Power* (Rochester 1995)

Dasen 2015

V. Dasen, *Probaskania. Amulets and Magic in Antiquity*, in: D. Boschung – J. N. Bremmer (Hrsg.), *The Materiality of Magic* (Paderborn 2015) 177–203

Davis 2010

W. Davis, *Queer Beauty. Sexuality and Aesthetics from Winckelmann to Freud and Beyond* (New York 2010)

Deubner 1932

L. Deubner, *Attische Feste* (Berlin 1932)

Dickie 1991

M. W. Dickie, *Heliodorus and Plutarch on the Evil Eye*, *ClPhil* 86, 1, 1991, 17–29

Dierichs 2008

A. Dierichs, *Erotik in der Kunst Griechenlands*, *Zaberns Bildbände zur Archäologie* (Mainz am Rhein 2008)

Dillon 2002

M. Dillon, *Girls and Woman in Classical Greek Religion* (London 2002)

Dümmler 1891

G. F. Dümmler, *Inschriften aus Itanos*, *AM* 16, 1891, 127–129

Eberlein 1996

J. K. Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: H. Belting – H. Dilly – W. Kemp – W. Sauerländer – M. Warnke (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Berlin 1996) 169–191

Eckard 2006

R. Eckard, *Symboltheorien. Der Symbolbegriff im Theoriekontext* (Berlin 2006)

Eisman 1972

M. Eisman, *Are Eyes Apotropaic?*, *AJA* 76, 2, 1972, 210

Eliade 1986

M. Eliade, *Ewige Bilder und Sinnbilder. Über die magisch-religiöse Symbolik* (Frankfurt am Main 1986)

Elliott 2016

J. H. Elliott, *Beware the Evil Eye. The Evil Eye in the Bible and the Ancient World II* (Cambridge 2016)

Faraone 2018

C. A. Faraone, *The Transformation of Greek Amulets in Roman Imperial Times* (Philadelphia 2018)

Fehling 1988

D. Fehling, Phallische Demonstration, in: A.K. Siems (Hrsg.), Sexualität und Erotik in der Antike (Darmstadt 1988) 282–323

Fischer 2013

M. Fischer, Ancient Greek Prostitutes and the Textile Industry in Attic Vase-Painting ca. 550–450 B.C.E., *The Classical World* 106, 2, 2013, 219–259

Flaig – Mann 2001

E. Flaig – C. Mann, Den untermenschen Konstruieren. Wie die griechische Klassik den Sklaven von Natur erfand, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 27–49

Flashar 1996

H. Flashar, Komik und die Alte Komödie, *MusHelv* 53, 2, 1996, 83–90

Foka – Liliequist 2015

A. Foka – J. Liliequist (Hrsg.), Laughter, Humor, and the (Un)Making of Gender. Historical and Cultural Perspectives (New York 2015)

Foley 2000

H. P. Foley, The Comic Body in Greek Art and Drama, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 275–311

Freud 1905

S. Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (Wien 1905)

Freud 1940

S. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, hg. von A. Freud, *Gesammelte Werke* 6 (London 1940)

Funke u. a. 2017

J. Funke – K. Fisher – J. Grove – R. Langlands, Illustrating Phallic Worship: Uses of Material Objects and the Production of Sexual Knowledge in Eighteenth-Century Antiquarianism and Early Twentieth-Century Sexual Science, *Word & Image. A Journal of Verbal Visual Enquiry* 33, 3, 2017, 324–337

Furley 1996

W. D. Furley, Andokides and the Herms. A Study of Crisis in Fifth-century Athenian Religion, *BICS Suppl.* 65 (London 1996)

Gassner 1993

J. Gassner, Phallos. Fruchtbarkeitssymbol oder Abwehrzauber? (Wien, Köln, Weimar 1993)

Gebauer 2002

J. Gebauer, Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen (Münster 2002)

van Gennep 1909

A. van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, de funérailles, des saisons, etc.* (Paris 1909)

Gjerstad 1929

E. Gjerstad, *Das attische Fest der Skira*, ARW 27, 1929, 189–240

Glazebrook 2012

A. Glazebrook, *Prostitutes, Plonk, and Play. Female Banqueters on a Red-figure Psykter from the Hermitage*, Classical World 105, 4, 2012, 497–524

Goette 1994

H. R. Goette, *Neue attische Felsinschriften*, Klio 76, 1994, 120–134

Goette 2007

H. R. Goette, *Choregic Monuments and the Athenian Democracy*, in: P. Wilson (Hrsg.), *The Greek Theatre and Festivals. Documentary Studies* (Oxford 2007) 122–149

Grabow 2015

E. Grabow, *Der Hahn, Haustier oder Dämon?*, Boreas Beih.11 (Münster 2015)

Grigore 2008

M. Grigore, *Vom Phallos, Zwergen und Auferstehung. Anmerkungen am Rande einer Auseinandersetzung um die Männlichkeit Christi*, in: S. Bießenecker (Hrsg.), „Und sie erkannten, dass sie nackt waren.“ *Nacktheit im Mittelalter Ergebnisse einer interdisziplinären Tagung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, 3. & 4. November 2006* (Bamberg 2008) 437–460

Habash 1995

M. Habash, *Two Complementary Festivals in Aristophanes' Acharnians*, AJPh 116, 4, 1995

Habib 2017

R. R. Habib, *Protective Magic in Ancient Greece. Patterns in the Material Culture of apotropaia from the Archaic to Hellenistic Periods* (Diss. The Florida State University 2017)

Hauschild 1979

T. Hauschild, *Der böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchung*. (Hamburg 1979)

Heinemann 2000

A. Heinemann, *Bilderspiele beim Gelage. Symposiast und Satyr im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (Leipzig 2000) 321–349

Heinemann 2016

A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin, Boston 2016)

Hildburgh 1946

W. L. Hildburgh, *Apotropaism in Greek Vase-Paintings*, Folklore 57, 4, 1946, 154–178

Hildburgh 1947

W. L. Hildburgh, Apotropaism in Greek Vase-Paintings (Continued), *Folklore*, 58, 1, 1947, 208–225

Himmelman 1968

N. Himmelman, Über einige gegenständliche Bedeutungsmöglichkeiten des frühgriechischen Ornaments (Mainz, Wiesbaden 1968)

Himmelman 1990

N. Himmelman, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst (Berlin, New York 1990)

Himmelman 1997

N. Himmelman, Tieropfer in der griechischen Kunst (Opladen 1997)

Hobden 2013

F. Hobden, The Symposium in Ancient Greek Society and Thought (Cambridge 2013)

von den Hoff – Schmidt 2001

R. von den Hoff – S. Schmidt, Bilder und Konstruktion: Ein interdisziplinäres Konzept für die Altertumswissenschaften, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 11–25

Hoffmann 1974

H. Hoffmann, Hahnenkampf in Athen. Zur Ikonologie einer attischen Bildformel, *RA*, 1974, 195–220

Hölscher 1989

T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen (Bamberg 1989)

Hölscher 2003

T. Hölscher, Körper, Handlung und Raum als Sinnfiguren in der griechischen Kunst und Kultur, in: K.-J. Hölkamp (Hrsg.), Orientierungssysteme, Leitbilder und Wertkonzepte im Altertum. Sinn (in) der Antike (Mainz 2003) 163–192

Hölscher 2006

T. Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen (Stuttgart 2006)

Hölscher 2007

T. Hölscher, Die griechische Kunst (München 2007)

Hölscher 2012

T. Hölscher, Bilderwelt, Lebensordnung und die Rolle des Betrachters im antiken Griechenland, in: O. Dally – S. Moraw – H. Ziemssen (Hrsg.), Bild - Raum - Handlung. Perspektiven der Archäologie. (Berlin, Bosten 2012) 19–44

Hölscher 2014

T. Hölscher, Im Bild noch lebendiger als in Wirklichkeit. Bildwerke, Lebewesen und Dinge im antiken Griechenland, in: R. Bielfeldt (Hrsg.), Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung (Heidelberg 2014)

Hölscher 2017a

T. Hölscher, Die Geschöpfe des Daidalos. Vom sozialen Leben der griechischen Bildwerke (Heidelberg 2017)

Hölscher 2017b

F. Hölscher, Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue (Heidelberg 2017)

Isler-Kerényi 2004

C. Isler-Kerényi, Civilizing Violence. Satyrs on 6th-Century Greek Vases (Fribourg, Göttingen 2004)

Isler-Kerényi 2015

C. Isler-Kerényi, Dionysos in Classical Athens. An Understanding Through Images (Leiden 2015)

Ivantchik 2005

A. I. Ivantchik, Am Vorabend der Kolonisation, Das nördliche Schwarzmeergebiet und die Steppennomaden des 8.-7. Jhs. v. Chr. in der klassischen Literaturtradition, Mündliche Überlieferung, Literatur und Geschichte (Berlin 2005)

Jahn 1855

O. Jahn, Der Aberglaube des Bösen Blicks bei den Alten (Leipzig 1855)

Johns 1982

C. Johns, Sex or Symbol. Erotic Images of Greece and Rome (London 1982)

Johnston 2013

S. I. Johnston, Demeter, Myths, and the Polyvalence of Festivals, *History of Religions* 52, 4, 2013, 370–401

Jung 1925

C. G. Jung, Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens (Leipzig, Wien 1925)

Karatas 2019

A.-M. Karatas, Personified Vulva, Ritual Obscenity and Baubo, *Journal of Greek Archaeology* 4, 2019, 180–203

Kenner 1970

H. Kenner, Das Phänomen der verkehrten Welt in der griechisch-römischen Antike (Klagenfurt, Bonn 1970)

Keuls 1985

E. Keuls, The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens (New York 1985)

Kilmer 1993

M. Kilmer, Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases (London 1993)

Knight 1865

R. P. Knight, A Discourse on the Worship of Pirapus and its Connection with the Mystic Theology of the Ancients. To Which is Added an Essay on the Worship of the Generative Powers During the Middle Ages of Western Europe (London 1865)

- Knight 1892
R. P. Knight, *The Symbolical Language of Ancient Art and Mythology. An Inquiry* (New York 1892)
- Kotansky 1994
R. Kotansky, *Greek Magical Amulets. The Inscribed Gold, Silver, Copper, and Bronze Lamellae* (Opladen 1994)
- Krämer 2001
E. Krämer, *Hermen bärtiger Götter. Klassische Vorbilder und Formen der Rezeption* (Münster 2001)
- Kreilinger 2006
U. Kreilinger, *To Be or not to Be a Hetaira. Female Nudity in Cassical Athens*, in: S. Schroer (Hrsg.), *Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art* (Fribourg 2006) 229–237
- Kreilinger 2007
U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen* (Rahden 2007)
- Kreilinger 2010
U. Kreilinger, *Aischrologie, Iambik und anstößige Bilder auf attischer Keramik*, in: B. Feichtinger – G. Kreuz (Hrsg.), *Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Aspekte von Macht und Erotik in der Antike* (Trier 2010) 76–92
- Kreitzer 1999
L. Kreitzer, „Crude Language“ and „Shameful Things Done in Secret“ (Ephesians 5.4, 12). *Allusions To the Cult of Demeter/Cybele in Hierapolis?*, *Journal for the Study of the New Testament* 21, 1999, 51–77
- Kunisch 1990
N. Kunisch, *Die Augen der Augenschalen*, *AntK* 33, 1990, 20–27
- Kurke 1997
L. Kurke, *Inventing the „Hetaira“: Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece*, *Classical Antiquity* 16, 1, 1997, 106–150
- Lacy 1990
L. R. Lacy, *Aktaion and a Lost „Bath of Artemis“*, *JHS* 110, 1990, 26–42
- Lamberton 1985
R. Lamberton, *Birds of the Athenian Agora* (Princeton 1985)
- Langdon – Watrous 1977
M. K. Langdon – L. V. Watrous, *The Farm of Timesios: Rock-Cut Inscriptions in South Attica*, *Hesperia* 46, 2, 1977, 162–177
- Laxander 2000
H. Laxander, *Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.* (Münster 2000)

Leach 1961

E. R. Leach, *Rethinking Anthropology* (London 1961)

Lee 2005

M. M. Lee, *Constru(ct)ing Gender in the Feminine Greek Peplos*, in: L. Cleland – M. Harlow – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *The Clothed Body in the Ancient World* (Oxford 2005) 55–64

Lehnstaedt 1970

K. Lehnstaedt, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen* (München 1970)

Lenz 2016

D. Lenz, *Götterboten – zur Rolle der Vögel in der Kommunikation zwischen Gottheit und Mensch von der Vorgeschichte bis zum frühen Christentum* (Hamburg 2016)

Lewis 2002

S. Lewis, *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook* (London 2002)

Lewis – Llewellyn-Jones 2018

S. Lewis – L. Llewellyn-Jones, *The Culture of Animals in Antiquity. A Sourcebook with Commentaries* (London, New York 2018)

Licht 1925

H. Licht, *Sittengeschichte Griechenlands I* (Zürich 1925)

Licht 1926

H. Licht, *Sittengeschichte Griechenlands II* (Zürich 1926)

Licht 1928

H. Licht, *Sittengeschichte Griechenlands Ergänzungsband* (Zürich 1928)

Lissarrague 1990a

F. Lissarrague, *The Sexual Life of Satyrs*, in: *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton 1990) 53–81

Lissarrague 1990b

F. Lissarrague, *The Aesthetics of the Greek Banquet. Images of Wine and Ritual*, übers. von A. Szegdy-Maszak (Princeton 1990)

Lissarrague 2007

F. Lissarrague, *Looking at Shield Devices. Tragedy and Vase Painting*, in: S. Goldhill – H.P. Foley – J. Elsner – F. Zeltlin – C. Kraus (Hrsg.), *Visualizing the Tragic. Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature. Essays in Honour of Froma Zeitlin* (Oxford 2007) 151–164

Lissarrague 2009

F. Lissarrague, *Vases grecs. á vos marques*, in: A. Tsingarida (Hrsg.), *Shapes and Uses of Greek Vases (7 th – 4 th centuries B.C.). Proceedings of the Symposium Held at the Université Libre de Bruxelles 27 – 29 April 2006* (Bruxelles 2009) 237–249

Lloyd 1983

G. Lloyd, *The Female Sex. Medical Treatment and Biological Theories in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, in: *Science, Folklore and Ideology. Studies in the Life Sciences in Ancient Greece* (Cambridge 1983) 58–111

Lloyd-Jones 1975

H. Lloyd-Jones, *Females of the Species. Simonides on Women* (London 1975)

Mack 2002

R. Mack, *Facing Down Medusa (An Aetiology of the Gaze)*, *Art History* 25, 5, 2002, 571–604

Mangold 2000

M. Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (Berlin 2000)

Mannack 2012

T. Mannack, *Greek Decorated Pottery I. Athenian Vase-Painting*, in: T. J. Smith – D. Plantzos (Hrsg.), *A Companion to Greek Art* (Oxford 2012)

Marcadé 1962

J. Marcadé, *Eros Kalos. Studie über die erotischen Darstellungen in der griechischen Kunst* (Genf 1962)

Marcovich 1988

M. Marcovich, *Demeter, Baubo, Iacchus—and a Redactor*, in: H. S. Versnel (Hrsg.), *Studies in Graeco-Roman Religions and Gnosticism, Studies in Greek and Roman Religion* 4 (Leiden 1988) 20–27

Margreiter 2011

R. Margreiter, *Symbol*, in: H. Reinalter – P. Brenner (Hrsg.), *Lexikon der Geisteswissenschaften: Sachbegriffe – Disziplinen – Personen* (Wien 2011) 772–779

Matheson 1992

S. B. Matheson, *The Tenth Season at Dura-Europos 1936–1937*, *Syria* 69 1–2, 1992, 121–140

McLauchlin 1985

B. McLauchlin, *Lydian Graves and Burial Customs* (Berkeley 1985)

Meyer 2002

M. Meyer, *Dickbauchtänzer in Korinth und Athen*, *Talanta* 34/35, 2002, 135–179

Meyer 2007

M. Meyer, *Wunschbilder. Zu bildlichen Darstellungen abstrakter Personifikationen des guten Lebens*, in: B. Groneberg – H. Spieckermann – F. Weiershäuser (Hrsg.), *Die Welt der Götterbilder* (Berlin, New York 2007) 183–205

Meyer 2008

M. Meyer, *Friede. Eine Spurensuche* (Wien 2008)

Meyer 2017

M. Meyer, *Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit* (Wien 2017)

Meyer 2018

M. Meyer, *Lebensfreude und Zukunftsplanung. Friede in der griechischen Bilderwelt.*, *AW* 49, 2018, 13–16

Meyer 2019

M. Meyer, Friede in der Bilderwelt der Griechen, in: G. Althoff – E.-B. Krems – C. Meier – H.-U. Thamer (Hrsg.), Frieden. Theorien, Bilder, Strategien. Von der Antike bis zur Gegenwart (Dresden 2019) 58–85

Meynersen 2017

F. Meynersen, Vom „Lachen“ in der griechischen Bildwelt. Dramaturgie und Wirkung (Bonn 2017)

Misdrachē-Kapon 1989

R. Misdrachē-Kapon (Hrsg.), Eros Grec. Amour des dieux et des hommes. Paris, Galeries Nationales du Grand Palais 6 novembre 1989 – 5 février 1990 (Athen 1989)

Mitchell 2009

A. G. Mitchell, Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour (New York 2009)

Mitchell 2015

A. G. Mitchell, Humor, Women, and Male Anxieties in Ancient Greek Visual Culture, in: A. Foka – J. Liliequist (Hrsg.), Laughter, Humor and the (Un)Making of Gender. Historical and Cultural Perspectives (New York 2015) 163–190

Moraw 2001

S. Moraw, Unvereinbare Gegensätze? Frauengemachbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. und das Ideal der bürgerlichen Frau, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 211–223

Moraw 2003

S. Moraw, Schönheit und Sophrosyne. Zum Verhältnis von weiblicher Nacktheit und bürgerlichem Status in der attischen Vasenmalerei, JdI 118, 2003, 1–47

Moser 2006

C. Moser, Naked Power: The Phallus as an Apotropaic Symbol in the Images and Texts of Roman Italy, Undergraduate Humanities Forum 2005-6. Word & Image 11, 2006, <http://repository.upenn.edu/uhf_2006/11> (10.6.2020)

Neeer 2002

R. T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-painting. The Craft of Democracy, Ca. 530–460 B.C.E. (Cambridge 2002)

Neils 1996

J. Neils, Pride, Pomp and Circumstance. The Iconography of Procession, in: Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon (Madison 1996) 177–197

Neils 2000

J. Neils, Others within the Other: An Intimate Look at Hetairai and Maenads, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 203–226

Nelson 2000

M. Nelson, A Note on the ὄλισβος, Glotta, 76, 2000, 75–82

Nilsson 1916

M. P. Nilsson, Die Prozessionstypen im griechischen Kult, JdI 31, 1916, 309–339

Oakley – Palagia 1997

J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters I. The Conference Proceedings American School of Classical Studies at Athens 1.-4.12.1994* (Oxford 1997)

O'Higgins 2003

L. O'Higgins, *Women and Humor in Classical Greece* (Cambridge 2003)

Osborne 2014

R. Osborne, *Intoxication and Sociality: The Symposium in the Ancient Greek World, Past and Present*, Supp. 9, 2014, 34–60

Osborne 2018

R. Osborne, *The Transformation of Athens. Painted Pottery and the Creation of Classical Greece* (Princeton, Oxford 2018)

Overbeck 1853

J. Overbeck, *Galerie heroischer Bildwerke der alten Kunst* (Braunschweig 1853)

Padgett 2003

J. M. Padgett (Hrsg.), *The Centaur's Smile. The Human Animal in Early Greek Art* (New Haven 2003)

Page 1968

D. L. Page, *Lyrical graeca selecta* (Oxonii 1968)

Paléothodoros 2004

D. Paléothodoros, *Dionysiac Imagery in Archaic Etruria*, *EtrSt* 10, 2004, 187–201

Panovsky 1978

E. Panovsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (Original: *Meaning in the Visual Arts*) (Köln 1978)

Parker 2005

R. Parker, *Polytheism and Society at Athens* (Oxford 2005)

Pernice 1898

E. Pernice, *Ein korinthischer Pinax*, in: *Festschrift für Otto Benndorf zu seinem 60. Geburtstage. Gewidmet von Schülern, Freunden und Fachgenossen* (Wien 1898) 75–80

Pfeifer 1989

E. Pfeifer, *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und frühklassischer Zeit* (Frankfurt am Main 1989)

Pfisterer 2019

U. Pfisterer, s.v. *Symbol*, in: U. Pfisterer (Hrsg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe* (Stuttgart 2019) 426–432

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann.*, *JdI* 117, 2002, 1–79

Pfisterer-Haas 2003

S. Pfisterer-Haas, Mädchen und Frauen im Obstgarten und beim Ballspiel. Untersuchungen zu zwei vorhochzeitlichen Motiven und zur Liebessymbolik des Apfels auf Vasen archaischer und klassischer Zeit, AM 118, 2003, 139–195

Pollard 1977

J. Pollard, Birds in Greek Life and Myth (London 1977)

Pryce 1928

F. N. Pryce, Three Attic White Lekythoi, BMQ 3.1, 1928, 7–8

Puchner 2016

W. Puchner, Die Folklore Südosteuropas. Eine komparative Übersicht (Wien 2016)

Rabinowitz 1992

N. S. Rabinowitz, Tragedy and the Politics of Containment, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (New York 1992) 36–52

Rakoczy 1996

T. Rakoczy, Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter: eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur (Tübingen 1996)

Räuchle 2017

V. Räuchle, Die Mütter Athens und ihre Kinder. Verhaltens- und Gefühlsideale in klassischer Zeit (Berlin 2017)

Reeder – Humphreys 1995

E. D. Reeder – S. C. Humphreys (Hrsg.), Pandora. Women in Classical Greece (Baltimore 1995)

Reinhadt – Sallmann 1974

U. Reinhadt – K. Sallmann (Hrsg.), Musa Iocosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike. Andreas Thierfelder zum 70. Geburtstag am 15. Juni 1973 (Hildesheim 1974)

Reinhardt 2019

C. Reinhardt, Schaleninnenbild und Betrachter – Präsentation weiblicher Nacktheit am Ende der Archaik und Beginn der Klassik in Athen (ca. 520–460 v. Chr.), in: L. Allolio-Näcke – J. van Oorschot – U. Versteegen (Hrsg.), Nacktheit – transdisziplinäre anthropologische Perspektiven (Berlin 2019) 77–104

Reinsberg 1989

C. Reinsberg, Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland (München 1989)

Reinsberg 2004

C. Reinsberg, Der Polyxena-Sarkophag in Çanakkale, in: R. Bol – D. Kreikenbom (Hrsg.), Sepulkral- und Votivdenkmäler östlicher Mittelmeergebiete (7. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.) (Paderborn 2004) 199–217

Rhode 1870

E. Rhode, Unedirte Lucianscholien, die attischen Thesmophorien und Haloen betreffend., RhM 25, 1870, 548–560

Ridgway 1990

B. S. Ridgway, Hellenistic Sculpture I The Styles of ca. 331 – 200 B.C. (Madison 1990)

Robson 2013

J. Robson, Sex and Sexuality in classical Athens, *Debates and Documents in Ancient History* 6 (Edinburgh 2013)

Rosen 2015

R. M. Rosen, Aischrology in Old Comedy and the Question of „Ritual Obscenity“, in: D. Dutsch – A. Suter (Hrsg.), *Ancient Obscenities. Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds* (Ann Arbor 2015) 71–90

Rösler 1993

W. Rösler, Über Aischrologie im archaischen und klassischen Griechenland, in: S. Döpp (Hrsg.), *Karnevalleske Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen* (Trier 1993) 75–97

Rostovtseff 1937

M. Rostovtseff, Rapport sur les fouilles de Doura-Europos, campagne de 1936–1937, *CRAI* 81, 2, 1937, 195–204

Rückert 1998

B. Rückert, Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen. Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes (Regensburg 1998)

Sánchez 2013

C. Sánchez, *Kunst und Erotik in der Antike* (Berlin 2013)

Saripanidi 2019

V. Saripanidi, Vases, Funerary Practices, and Political Power in the Macedonian Kingdom During the Classical Period Before the Rise of Philip II, *AJA* 123, 3, 2019, 381–410

Schäfer 1997

A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit (Mainz 1997)

Scheer 2000

T. S. Scheer, Die Gottheit und ihr Bild. Untersuchungen zur Funktion griechischer Kultbilder in Religion und Politik (München 2000)

Schefold 1978

K. Schefold, *Götter und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978)

Schipporeit 2013

S. Schipporeit, *Kulte und Heiligtümer der Demeter und Kore in Ionien* (Istanbul 2013)

Schlesier 1990

R. Schlesier, Apotropäisch, in: H. Cancik (Hrsg.), *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe II* (Stuttgart 1990) 41–45

Schlesier 1991

R. Schlesier, Mythenwahrheit versus Aberglaube: Otto Jahn und der Böse Blick, in: W.M. Calder – H. Cancik – B. Kytzler (Hrsg.), *Otto Jahn, 1813 – 1868. Ein Geisteswissenschaftler zwischen Klassizismus und Historismus. Symposium Bad Homburg 13.-16. Juni 1988* (Stuttgart 1991)

Schmaltz 1998

B. Schmaltz, Peplos und Chiton. Frühe griechische Tracht und ihre Darstellungskonventionen., JdI 113, 1998, 1–30

Schmidhuber 2008

G. Schmidhuber, Dionysische Frauen in der griechischen Vasenmalerei. Nymphen oder Mänaden?, ÖJH 76, 2008, 353–370

Schmidt 2005

S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005)

Schubert 1999

C. Schubert, Frauenmedizin in der Antike (Düsseldorf, Zürich 1999)

Seifert 2008

M. Seifert, Choes, Anthesteria und die Sozialisationsstufen der Phratrien, in: M. Seifert (Hrsg.), Komplexe Bilder, HASB Beih. 5 (Berlin 2008) 85–100

Seifert 2011

M. Seifert, Dazugehören. Kinder in Kulte und Festen von Oikos und Phratie. Bildanalysen zu attischen Sozialisationsstufen des 6. bis 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2011)

Shapiro 1992

H. A. Shapiro, Eros in Love. Pederasty and Pornography in Greece, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (New York 1992) 53–72

Simon 1976

E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1976)

Simon 1983

E. Simon, Festivals of Attica. An Archaeological Commentary (Madison 1983)

Simon 1985

E. Simon, Die Götter der Griechen (München 1985)

Sir Pickard-Cambridge 1953

A. Sir Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens (Oxford 1953)

Sissa – Detienne 2000

G. Sissa – M. Detienne, The Daily Life of the Greek Gods (Stanford 2000)

Skinner 2005

M. B. Skinner, Sexuality in Greek and Roman Culture (Oxford 2005)

Skov 1975

G. E. Skov, The Priestess of Demeter and Kore and her Role in the Initiation of Women at the Festival of the Haloa at Eleusis, Temenos 11, 1975, 136–147

Sommer 2015

M. Sommer, Care, Socialization and Play in Ancient Attica. A Developmental Childhood Archaeological Approach (Aarhus 2015)

Sourvinon-Inwood 2011

C. Sourvinon-Inwood, Athenian Myths and Festivals. Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia (Oxford 2011)

Spivey, 1987

N. J. Spivey, The Micali Painter and His Followers (Oxford 1987)

Stähli 2001

A. Stähli, Der Körper, das Begehren, die Bilder. Visuelle Strategien der Konstruktion einer homosexuellen Männlichkeit, in: R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart 2001) 197–209

Stähli 2005

A. Stähli, Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern, in: H. Harich-Schwarzbauer – T. Späth (Hrsg.), Gender Studies in den Altertumswissenschaften. Räume und Geschlechter in der Antike (Trier 2005) 83–110

Stähli 2006

A. Stähli, Nacktheit und Körperinszenierung in Bildern der griechischen Antike, in: S. Schroer (Hrsg.), Images and Gender. Contributions to the Hermeneutics of Reading Ancient Art (Fribourg 2006) 209–228

Stähli 2009

A. Stähli, Nackte Frauen, in: S. Schmidt – J.H. Oakley (Hrsg.), Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei, CVA Deutschland Beih. 4 (München 2009) 43–51

Stallsmith 2009

A. B. Stallsmith, Interpreting the Athenian Thesmophoria, The Classical Bulletin 84, 1, 2009, 28–45

Starr 1964

D. Starr, Untersuchungen über den Begriff des Symbols in der deutschen Klassik und Romantik unter besonderer Berücksichtigung von Friedrich Schlegel (Reutlingen 1964)

Steinhart 1995

M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz 1995)

Süss 1969

W. Süss, Lachen, Komik und Witz in der Antike (Zürich 1969)

Sutton 1986

R. F. Sutton, The Interaction Between Men and Women Portrayed on Attic Red-figure Pottery (Ann Arbor 1986)

Sutton 1992

R. F. Sutton, Pornography and Persuasion on Attic Pottery, in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (New York, Oxford 1992)

Sutton 2000

R. F. Sutton, The Good, the Base, and the Ugly. The Drunken Orgy in Attic Vase Painting and the Athenian Self, in: B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art (Leiden 2000) 180–202

Sutton 2009a

R. F. Sutton, Female Bathers and the Emergence of the Female Nude in Greek Art, in: C. Kosso – A. Scott (Hrsg.), *The Nature and Function of Water, Baths, Bathing, and Hygiene From Antiquity Through the Renaissance* (Leiden 2009) 61–86

Sutton 2009b

R. F. Sutton, Lovemaking on Attic Black-figure Pottery. Corpus with Some Conclusions, in: S. Schmidt – J.H. Oakley (Hrsg.), *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, CVA Deutschland Beih. 4 (München 2009) 77–91

Teuber 1993

B. Teuber, Zur Schreibkunst eines Zirkusreiters: Karnevalisches Erzählen im „Goldenen Esel“ des Apuleius und die Sorge um sich in der antiken Ethik, in: *Karnevalische Phänomene in antiken und nachantiken Kulturen und Literaturen* (Trier 1993) 179–238

Theodossiev 1994

N. Theodossiev, The Thracian Ithyphallic Altar From Polianthos and the Sacred Marriage of the Gods, *OxfJA* 13, 3, 1994, 313–323

Thomsen 2011

A. Thomsen, Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2011)

Tomberg 2001

M. Tomberg, Studien zur Bedeutung des Symbolbegriffs. Platon, Aristoteles, Kant, Schelling, Cassirer, Mead, Ricoeur (Würzburg 2001)

Tragatschnig 2004

U. Tragatschnig, Sinnbild und Bildsinn. Allegorien in der Kunst um 1900 (Berlin 2004)

Traspel 2000

I. Traspel (Hrsg.), *Pferdemann und Löwenfrau. Mischwesen der Antike* (München 2000)

Tsiafakis 2000

D. Tsiafakis, The Allure and Repulsion of Thracians in the Art of Classical Athens, in: B. Cohen (Hrsg.), *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art* (Leiden 2000) 364–389

Tsochos 2002

C. Tsochos, *Pompas pempein. Prozessionen von der minoischen bis zur klassischen Zeit in Griechenland* (Thessaloniki 2002)

Turner 1969

V. Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* (London 1969)

Valdés Guía 2013

M. Valdés Guía, Redefining Dionysos in Athens From the Written Sources: The Lenaia, Iacchos and Attic Women, in: A. Bernabé – M. Herrero de Jáuregui – A.I. Jiménez San Cristóbal – R. Martín Hernández (Hrsg.), *Redefining Dionysos* (Berlin 2013) 100–119

Vanggaard 1971

T. Vanggaard, *Phallos. Symbol und Kult in Europa* (München 1971)

Vermeule 1979

E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley 1979)

Vernant 1991

J.-P. Vernant, *Death in the Eyes. Gorgo, Figure of the Other*, in: F. Zeltlin (Hrsg.), *Mortals and Immortals. Collected Essays* (Princeton 1991) 111–138

Veyne 1985

P. Veyne, *Une inscription dionysiaque peu commune*, BCH 109, 1985, 621–624

Vogt 1999

S. Vogt, *Aristoteles Physiognomonica* (Berlin 1999)

Vorberg 1929

G. Vorberg, *Glossarium Eroticum* (Stuttgart 1929)

Walsh 2014

D. Walsh, *Distorted Ideals in Greek Vase-painting. The World of Mythological Burlesque* (New York 2014)

Wannagat 2015

D. Wannagat, *Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei* (Berlin 2015)

Weeber 1991

K. Weeber, *Humor in der Antike* (Mainz am Rhein 1991)

Whitmore 2017

A. Whitmore, *Fascinating Fascina. Apotropaic Magic and How to Wear a Penis*, in: M. Cifarelli – L. Gawlinski (Hrsg.), *What Shall I Say of Clothes? Theoretical and Methodological Approaches to the Study of Dress in Antiquity* (Boston 2017) 47–65

Whitmore 2018

A. Whitmore, *Phallic Magic. A Cross Cultural Approach to Roman Phallic Small Finds*, in: A. Parker – S. McKie (Hrsg.), *Material Approaches to Roman Magic. Occult Objects and Supernatural Substances* (Oxford 2018) 17–31

Wickler 1966

W. Wickler, *Ursprung und biologische Deutung des Genitalpräsentierens männlicher Primaten*, Zeitschrift für Tierpsychologie 23, 4, 1966, 422–437

Wiel-Marin 2005

F. Wiel-Marin, *La ceramica attica a figure rosse di Adria, La famiglia Bocchi e l'archeologia* (Padova 2005)

Winckelmann 1762

J. J. Winckelmann, *Johann Winckelmanns Sendschreiben von den Herculanischen Entdeckungen: an den Hochgebohrnen Herrn, Herrn Heinrich Reichsgrafen von Bruehl* (Dresden 1762)

Winkler-Horaček 2000

L. Winkler-Horaček, Mischwesen und Tierfries in der archaischen Vasenmalerei von Korinth, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München 2000) 217–244

Winkler-Horaček 2015

L. Winkler-Horaček, Monster in der frühgriechischen Kunst. Die Überwindung des Unfassbaren, Image & Context 4 (Berlin, Boston 2015)

Wöhner – Hertzner 2019

N. Wöhner – J. Hertzner, Der belebte Phallos – Ein Motiv der attischen Vasenmalerei, in: R. Amedick – H. Froning – W. Held (Hrsg.), Marburger Winckelmann-Programm 2018–2019 (Marburg 2019) 118–168

Wolters 1909

P. Wolters, Ein Apotropaion aus Baden im Aargau, BJb 118, 1909

Wrede 1986

H. Wrede, Die antike Herme (Mainz am Rhein 1986)

Zanker 1965

P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (Bonn 1965)

Zanker 1989

P. Zanker, Die trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnzten (Frankfurt am Main 1989)

Zapheiropoulou 1998

P. Zapheiropoulou, Dēlos. Martyries apo ta museiaka ekthemata (Chalándri 1998)

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.1: Museum of Fine Arts Online Collection: <<https://collections.mfa.org/objects/153575/oil-flask-aryballos-in-the-shape-of-a-phallus>> (10.6.2020)
- Abb.1.2: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/9485D22D-FD0D-41A5-A13F-C1D089B5B3CB>> (10.6.2020)
- Abb. 2: nach Wöhner – Hertzner 2019, 139 Abb. 13
- Abb. 3: Metropolitan Museum Online Collection: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255720>> (10.6.2020).
- Abb. 4: Phoebe Apperson Hearst Museum Online Collection: <<https://portal.hearstmuseum.berkeley.edu/catalog/0ba14cdb-219a-4254-91a1-439d9b310998>> (10.6.2020)
- Abb. 5.1, 5.2: The J. Paul Getty Museum Online Collection: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/12040/unknown-maker-attic-red-figure-skyphos-greek-attic-460-450-bc/>> (10.6.2020)
- Abb. 6: State Hermitage Museum Online Collection: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/289697>> (10.6.2020)
- Abb. 7: nach Neils 2000, 217, Abb. 8.6
- Abb. 8: nach Dümmler 1891, 127 Abb. 1
- Abb. 9: British Museum Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-1175> (10.6.2020)
- Abb. 10: nach Osborne 2018, 223 Abb. 9.6
- Abb. 11: nach Theodossiev 1994, 314 Abb. 1
- Abb.12.1: nach Johns 1982, 14 Abb.1
- Abb.12.2: nach Csapo 1997, Pl. 1, Abb. 1A
- Abb. 13: Christie's Online Catalogue: <<https://www.christies.com/lotfinder/lot/a-roman-gray-marble-relief-with-a-4108230-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=4108230>> (10.6.2020)
- Abb. 14: nach Bravo 2017, 48 Abb. 11
- Abb. 15: nach Parker 2005, 181 Abb. 9
- Abb. 16: Foto D. Kreps: <<http://www.kreps.org/blog/tyrnamos-phallophoria-bourani-march-2016/>> (6.7.2020)
- Abb. 17: <<https://www.greece-is.com/carnival-festivities-cities-customs/>> (10.6.2020)
- Abb. 18: British Museum Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1888-0601-496-a-c> (10.6.2020)
- A1: nach Boardman 1992, 228 Abb. 1
- A2: Metropolitan Museum of Art Online Collection: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/258424searchField=All&sortBy=Relevance&ft=2009.316&offset=0&rpp=20&pos=1>> (10.6.2020)
- A4.1 – A4.2: Images d'Art Website: <https://art.rmngp.fr/en/library/artworks/peintre-de-pedieus_peintre-de-pedieus_coupe-a-figures-rouges_ceramique-materiau> (10.6.2020)
- A5: nach Wöhner – Hertzner 2019, 164 Kat. 35
- A6.1 – A6.3: nach Wöhner – Hertzner 2019, 164 f. Kat. 37
- A7: nach Wöhner – Hertzner 2019, 162 Kat. 32
- A8: nach Wöhner – Hertzner 2019, 136 Kat. 3

- A9: nach Wöhner – Hertzner 2019, 145 Kat. 6
- A10: nach Lissarrague 1990, 82 Abb. 68
- A11: nach Wöhner – Hertzner 2019, 162 Kat. 30
- A12: nach Wöhner – Hertzner 2019, 158 Kat. 23
- A13: nach Wöhner – Hertzner 2019, 154 Kat. 14
- A14.1 – A14.2: Pariser Museen Online Collection:
 <<https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/219114#infos-principales>> (10.6.2020)
- A15: nach Wöhner – Hertzner 2019, 152 Kat. 12
- A16.1 – A16.3: nach CVA, Berlin (1) Taf. 10.3, 11.1–2
- A17.1 – A17.2: nach Bérard 1966, Abb. 21, 22
- A18.1 – A18.2: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/F97CA550-CA33-4CFB-8E0A-E163149CDB20>> (10.6.2020)
- A19.1 – A19.2: Museum of Fine Arts Online Collection:
 <<https://collections.mfa.org/objects/153874/skypnos?ctx=50730b70-8d9d-461b-b6de-163bd4012c5f&idx=20>> (10.6.2020)
- A20: nach Misdrachē-Kapon 1989, Abb. 79
- B1: nach Overbeck 1853, Taf. XXII.1
- B2: nach Lissarrague 1990b, 119 Abb. 3
- B3.1 – B3.3: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3925E4FB-BA8E-4633-B820-E48B192D872E>> (10.6.2020)
- C1: nach Wöhner – Hertzner 2019, 146 Kat. 5
- C2.1 – C2.2: J. Paul Getty Museum Online Collection:
 <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/11930/eucharides-painter-attic-red-figure-amphora-fragment-greek-attic-about-490-470-bc/>> (10.6.2020)
 <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/11928/eucharides-painter-attic-red-figure-amphora-fragment-greek-attic-about-490-470-bc/?artview=dor652311>> (1.6.2020)
- C3: Asmolian Museum Online Collection: <<https://collections.ashmolean.org/object/387022>> (10.6.2020)
- C4: nach Misdrachē-Kapon 1989, Abb. 81
- C5: nach Wöhner – Hertzner 2019, 144 Kat. 2
- C6: nach Wöhner – Hertzner 2019, 159 Kat. 24
- C7: nach Wöhner – Hertzner 2019, 159 Kat. 25
- C8: nach Wöhner – Hertzner 2019, 151 Kat. 10
- C9: nach Wöhner – Hertzner 2019, 161 Kat. 28
- C10: Médailles et Antiques Online Collection:
 <<http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/4606?vc=ePkh4LF7w6yelfCSEzQZW5ibQitBIpOLPp4QAwAVpCg7>> (10.6.2020)
- D1: nach Wöhner – Hertzner 2019, 149 Kat. 8
- D2: nach Sutton 2009b, 79 Abb. 2a,b
- D3: Museum of Fine Arts Online Collection: <<https://collections.mfa.org/objects/153723>> (10.6.2020)
- D4: nach Vorberg 1926, Pl. 21
- D5: nach Wöhner – Hertzner 2019, 156 Kat. 19
- D6: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/FD35C1B6-E1C8-4663-AA04-03AC01E53B60>> (10.6.2020)

- D7: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/E3910721-B934-4F0C-B5AE-1642A6FDE917>> (10.6.2020)
- D8: nach Wöhner – Hertzner 2019, 154 Kat. 15
- D9: nach Wiel-Marin 2005, 293, Nr. 1185
- D10: Christie's Online Catalogue: <<https://www.christies.com/lotfinder/lot/an-attic-red-figured-kylix-attributed-to-the-1818255-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=1818255>> (10.6.2020)
- D11: nach Reinhartd 2019, 96 Abb. 16 a.b
- D12: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1ABAA5DA-E742-42C9-B1CA-2D3C00E7C98D>> (10.6.2020)
- D13: nach Kilmer 1993, Abb. R607 A
- D14: nach Kilmer 1993, Abb. R376
- D15.1–D15.2: nach Wöhner – Hertzner 2019, 150 Kat. 9
- D16.1–D16.2: nach Wöhner – Hertzner 2019, 155 Kat. 17
- D18: nach Kilmer 1993, Abb. R443
- D19: nach Wöhner – Hertzner 2019, 152 Kat. 11
- D20: nach Wöhner – Hertzner 2019, 132 Abb. 8
- D21: Christie's Online Catalogue: <<https://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/crater-attique-a-colonnettes-a-figures-rouges-5523091-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=5523091>> (10.6.2020)
- D22.1–D22.2: nach Bravo 2017, 61 Abb. 24, 62 Abb. 25
- D23.1–D23.2: British Museum Online Collection: <https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1865-1118-49> (10.6.2020)
- D24: Digital LIMC: <<http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-7654c4303d2fe-2>> (10.6.2020)
- E1: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6D41D164-8BAD-444E-ADD1-D1471012899A>> (10.6.2020)
- E3: nach Kilmer 1993, R593
- E4: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/0E5D430A-6254-4B42-B7D7-BAA696004B86>> (10.6.2020)
- E5.1–E5.2: nach Osborne 2018, 162, Abb. 6.10, 180, Abb. 7.14-15
- E6.1–E6.2: nach Wöhner – Hertzner 2019, 130 Abb. 7 a–b
- E7: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/66F7D14A-5928-4C2F-BBB4-0BDA50C2CB4B>> (10.6.2020)
- E8.1–E8.2: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/949A7B18-E2E8-4D57-84BF-3A450FD1B0E6>> (10.6.2020)
- E9: nach Ivantchik 2005 24, Abb.1
- E10: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/ED34F668-222A-4F76-A894-87952C7EC2FB>> (10.6.2020)
- E11: J. Paul Getty Museum Online Collection: <<https://www.getty.edu/art/collection/objects/12088/sabouroff-painter-attic-red-figure-cup-type-b-greek-attic-about-460-bc/?artview=dor198999>> (6.10.2020)
- E12: Metropolitan Museum Online Collection: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253538>> (10.6.2020)
- E13: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/D4B0151F-9AD9-457F-AEB5-6AAA520A3D5F>> (10.6.2020)
- E14: nach Saripanidi 2019, 388 Abb. 6

F1: BAPD: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/record/861958EC-50C9-44F4-8CC3-01F9ACA0B2CE>>
(10.6.2020)

F2: nach Wöhner – Hertzner 2019, 166 Kat. 39

F3: nach Wöhner – Hertzner 2019, 164 Kat. 36

F4: nach Wöhner – Hertzner 2019, 146 Kat. 4

F5: nach Barberis 2011, 120 f. Nr. 40

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der Relevanz und Signifikanz eines besonders phantastischen Mischwesens der attischen Vasenmalerei: dem Phallosvogel. Morphologisch besteht die Kreatur aus einem Phallos – der als Kopf der Gestalt fungiert – sowie einem vogelartigen Körper. Neben weiteren zoomorphen Varianten können Phalloi ebenfalls in stark reduzierter Form – lediglich mit Flügel oder Augen – in den Bildern visualisiert sein. 76 Gefäße, die verlebendigte Phalloi inszenieren, bilden das grundlegende Corpus der Masterarbeit und sind abschließend in einem Katalog erfasst. Anhand einer ikonographischen Analyse ließen sich unterschiedliche Bildkontexte und Facetten des Phallosvogels vorschlagen, die sich in den Kapiteln der Arbeit widerspiegeln.

Der Großteil der hier behandelten Darstellungen ist auf Trinkgeschirr zu finden und entstand in der experimentierfreudigen Übergangsphase zwischen Spätarchaik und Frühklassik. Die bemalten Gefäße sind Medien der Kommunikation vor allem im privaten Raum, haben aber auch Relevanz für den öffentlichen Raum und sind Evidenz und Komponenten des zeitgenössischen visuellen Diskurses. Als Gebrauchsgegenstände beim Symposion oder als Weihgeschenke in Heiligtümern trugen sie zur Atmosphäre bei und sollten die Betrachter unterhalten. Die verschiedenen Blickwinkel und Assoziationen offenbaren die Bilder als relevante und vielschichtige Zeugnisse der attischen Gesellschaft. Dabei verschwimmen häufig die Grenzen zwischen unterschiedlichen Konzepten – wie Lachkultur, Sexualität und Lebensfreude, Geschlechterrollen oder Kultausübung.

Phallosvögel sind als verlebendigtes männliches Glied gewissermaßen als ultimative sexuelle Gestalten zu verstehen. Zusammen mit jungen Frauen sind diese besonders häufig in den Bildern inszeniert. Auch körperlose Phalloi sind vornehmlich in den Händen von nackten Frauen dargestellt. Die Bilder wurden daher oftmals als Reflexe auf Sexualpraktiken oder erotische Performanzen im Rahmen von Trinkgelagen verstanden. Wenngleich Voyeurismus, Sinnesfreuden und das Klischee der sexbesessenen Frauen den Darstellungen zu Grunde liegen, ist das Bedeutungsspektrum der verlebendigten Phalloi facettenreicher. Als Sinnbild der Lebensfreude sind Phallosvögel in Vasenbildern, die dionysisch-aphrodisische Glücks- und Friedensvisionen visualisieren, zu finden. Im ausgelassenen Thiasos der Satyrn tritt der verlebendigte Phallos als dionysisches Reittier und berauschter Mitkomast auf. Die Darstellungen können karnevaleske Phallosprozessionen und aischrologische Rituale für Dionysos und Demeter in Erinnerung rufen. Der verlebendigte Phallos ist ein relevanter Bestandteil und anschauliches Sinnbild von Ritualen, in denen Fruchtbarkeit und Prosperität gefeiert wird.