



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Helena ist Viele

Darstellungsweisen aphrodisischen Wirkens auf attischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts am
Beispiel der Figur Helenas

verfasst von / submitted by

Lisa M. Wirzel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

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



Constructing Helen aus »Helen's Odyssey«, 2007 © Eleanor Antin, Courtesy of Richard Saltoun Gallery

Vorwort

Wenige Wochen vor der Abgabe der Masterarbeit besprach ich mit meinem Professor der Malereiklasse eines meiner Bilder mit dem Titel *Eirene Zitron*. Darauf sind zwei Füße von oben zu sehen, zwischen die eine Zitrone mit der Inschrift »ENDE« gerollt ist. Das weiß ich, weil ich es so geträumt hatte. Ein unbewegtes Bild erzählt von einer Geschichte, die ein Ende hat, bevor sie einen Anfang nahm. Ich erkläre den Erisapfel und dessen Funktion in dem Mythos des Trojanischen Krieges. Daraufhin wird mir ein Heft der Künstlerin Jutta Köether gezeigt, auf dessen Umschlag *desire is war* zu lesen ist. Ich blättere und stoße auf Auszüge eines Gedichts von H. D. *Helen in Egypt*: »Shall a phantom threaten my peace?«¹.

Helena ist Viele wäre nie ohne die viele Unterstützung geschrieben worden. Ich bedanke mich herzlich bei Marion Meyer, die mich und meine Arbeit mit ihrer aufmerksamen und mitreißenden Art betreut hat. Sie hat mir mit »zahlreichen Anmerkungen« geholfen, diffuse Gedanken und Formulierungen zu ordnen. Weiter gilt mein Dank Viktoria Räuchle, da sie mir einen Zugang zur Klassischen Archäologie und zur Wissenschaft zeigte, der sprachlich und thematisch meine Neugierde nährte. Meinen lieben Kolleginnen und Kollegen, Leidensgenossinnen und Leidensgenossen, Freunden und Freundinnen sei ebenfalls gedankt. Sie haben mir durch gute Gespräche und Blödelei meine Studienzeit versüßt und mit manchen von ihnen habe ich etliche Stunden in Bibliotheken verbracht: Christina Marhold, Lea Goeser, Alexander Habrich, Theresa Zischkin, Sabrina Leixnering, K. Geronimo Brandtner, Mathias J. W. Velich, Jakob Ehrlich, Christina Krojer und Thomas A. Wissner, mein *hetairos*, »süßbittres Tier«. Für meine Begeisterung und mein Lamento – das Aphrodisische hat aufgewühlt – hatten sie gleichermaßen immer ein Ohr oder auch eine Schulter für mich. Bei Celin Tausch bedanke ich mich zudem für die Korrektur des Abstracts. Zuletzt möchte ich mich besonders bei Lydia Sumbera bedanken, die mir einige ihrer kostbaren Zeit für das Lektorat meiner Arbeit geschenkt hat. Abschließend bedanke ich mich bei meiner Familie, die meine Entscheidungen nie in Frage gestellt und mir geduldig und wohlwollend Wege geebnet hat.

¹ H. D., *Helen in Egypt* (New York 1961), Buch 3, [1].

1	EINLEITUNG	2
1.1	FRAGESTELLUNG – ZIELSETZUNG – ABGRENZUNG	4
1.2	BRISANZ UND RELEVANZ DES THEMAS	8
2	DER UMGANG MIT DEM BILDMATERIAL.....	14
2.1	SCHWERPUNKTE DER FORSCHUNG	14
2.2	METHODEN – MYTHENBILDER LESEN	22
3	LITERARISCHE QUELLEN.....	27
3.1	DIE HOMERISCHE HELENA.....	29
3.2	HELENA IN ARCHAISCHER LYRIK	34
3.3	HELENA IN DER TRAGÖDIENDICHTUNG	39
3.4	GORGAS’ HELENA, »AN EMBLEM OF THE POWER OF LANGUAGE«.....	45
3.5	ZUSAMMENFASSUNG – DIVERGENZEN IN DEN DARSTELLUNGEN HELENAS.....	49
4	DIE BILDANALYSE.....	51
4.1	DIE VORLÄUFER.....	53
4.2	DAS 6. JAHRHUNDERT	57
4.2.1	<i>Darstellungen auf der Kypseloslade.....</i>	<i>57</i>
4.2.2	<i>Helena mit Menelaos</i>	<i>60</i>
4.2.3	<i>Eine Bildsprache für aphrodisisches Wirken.....</i>	<i>67</i>
4.3	DAS 5. JAHRHUNDERT	71
4.3.1	<i>Helena – falsche Braut.....</i>	<i>72</i>
4.3.2	<i>Eros – subversiv.....</i>	<i>87</i>
4.3.3	<i>Helenas krisis.....</i>	<i>96</i>
4.3.4	<i>Idyll – scheinbar</i>	<i>107</i>
5	ABSCHLIEßENDE BEMERKUNGEN.....	112
6	LITERATURVERZEICHNIS	117
7	ABBILDUNGSNACHWEIS	130
8	ABBILDUNGEN.....	131
9	ANHANG	154
9.1	ZUSAMMENFASSUNG	154
9.2	ABSTRACT	156

1 Einleitung

*»There can't be no feminism
until women recognize their capacity
for evil and destruction and devouring narcissism«
Anna Khachiyan²*

Helena ist Viele. Aufgrund schriftlicher und mündlicher Weitergabe der Sagen des Klassischen Altertums³, schauspielerischer Darbietungen in Theatern und in Spielfilmen⁴, etlicher Gemälde aus den letzten Jahrhunderten⁵ und Lyrics sämtlicher musikalischer Genres⁶ haben wir gewisse Bilder von ihr. Und so wie jene Medien auf diese mythische Frauenfigur rekurren und unsere Vorstellungen formen, taten dies antike Dichtung und Bilder für damalige Augen und Ohren. Ein grundlegender Aspekt ihrer Geschichte wurde jedoch zunehmend außer Acht gelassen, nämlich, dass sie nicht den alleinigen Impuls für ihre Handlungen setzte. In Anbetracht bildlicher und literarischer Quellen wird deutlich, dass Aphrodite und weitere aphrodisisch wirkende Figuren die Darstellungen Helenas prägten. Diesem Umstand folgend ging es mir darum, einen solchen Einfluss, eine mögliche Interaktion bzw. Interdependenz der Figuren im Bild nachvollziehbar zu machen, indem jene Zwischenräume beachtet werden, die die

² Khachiyan 2020 (Podcast).

³ Z. B. Köhlmeier 2014.

⁴ Es folgt kein Exkurs in den Sandalenfilm (ital.: *Peplum*). Ich denke hierbei an inhaltliche Bezüge wie in Jean-Luc Godards *Le Mepris* aus 1963. Eine Ehe und der darin auszulotende Handlungsspielraum von Camille, gespielt von Brigitte Bardot, sind zentral. Ihre Schönheit wird in der Eröffnungsszene voyeuristisch fetischisiert. Camille ist eine Art Helena, ihre Erscheinung wird anhaltend inszeniert, was sie in ihrem Auftreten auf eine bewusste Banalität reduziert. Zugleich versucht sich Camille freizuspielen und sich selbst und ihre Agency wahrzunehmen; setzt sich dafür eine Perücke auf etc. In ihrem Charakter vermischen sich jene homerischen Frauenfiguren, Helena und Penelope. So wie Penelopes Handlungen von Einflüssen Athenas geprägt sind, sind es Helenas von aphrodisischen. Im Film geht es zudem um die Verfilmung eines Skriptes der Odyssee unter der Regie von Fritz Lang. »At least you have a feeling for Greek Culture« sagt Lang. Metaebenen werden bespielt, ein Film übers Filmemachen verweist auf die dahinterliegenden Mechanismen und macht die Zusehenden – wie etwa auch in Brechts epischem Theater – auf den Übertragungsweg des Gezeigten aufmerksam, was ihnen die Illusion des Dargestellten nimmt. Siehe außerdem Roisman 2008, 127-150 für einen Vergleich der Darstellungen Helenas in dem Film »Troy« von 2004 und in der Ilias von Homer, wo sie zu dem Schluss kommt, dass Helenas Kinoversion unnahbarer wirkt und mit weniger charakterlicher Tiefe versehen wurde.

⁵ Z. B.: Maarten van Heemskerck, Entführung Helenas vor dem Panorama der antiken Weltwunder, 1535, The Walters Art Museum; Guido Reni, Der Raub der Helena, 1631, Louvre; Jacques-Louis David, Die Liebe von Helena und Paris, 1788, Louvre; Frederick Sandys, Helena von Troja, ca. 1866, Walker Art Gallery;

⁶ Ella Fitzgerald: » So if some Paris wants a Helen of Troy-oh! Just tell him that I'm wanting a boy«; Beastie Boys: »What the Helen of Troy is that?«; Genesis: »Seems Helen of Troy has found a new face again«; Dido: »Helen of Troy was the kind of girl - Who really had it all - Not a care in the world but her head was turned«; Oddisee: »Yeah I'm independent and I'm making hell of noise, and I'll never let a woman make a Helen out of Troy«; A Rapper Named Nati: »Her love is a trojan horse, make you suffer with no remorse«.

Grenzen zwischen strukturalistischen Oppositionspaaren aufweichen: Gottheit – Menschheit, Macht – Ohnmacht, Sender – Empfänger. Anstelle solcher Gegensatzkonstrukte treten Simultanität, Polysemie und eine »Much-at-Once«⁷, die es in den Bildern zu dechiffrieren und zu beschreiben gilt. Dieser Fokus ist wichtig, denn selbst wenn die Frage nach Helenas Eigenverantwortung im Zusammenspiel mit göttlichen Mächten gestellt wird, ließe sich diese nicht allein anhand einer strengen Kausalität erklären. Wir sehen in den Texten und auf den Bildern unterschiedliche Entitäten miteinander agieren. Das Subjekt Helena scheint sich in einer Projektionsfläche von Einflussnahme und Bewertung aufzulösen. Inwiefern sind Bilder überhaupt in der Lage, Handlungen als kausale zu beschreiben? Und wenn sie das nicht tun, was zeigen sie uns dann? Bildsprache fordert zu einer nonlinearen Leserichtung auf und erzählt auf eine andere Weise als in einer Abfolge von Ereignissen, durch die sich ein Ursache-Wirkungs-Prinzip nachweisen ließe. Bilder arbeiten mit Assoziationen und stellen Verbindungen zwischen Figuren her, die bestimmte Aussagen über diese zulassen. Kompositionen ergeben sich aus einem Zusammenspiel von Figuren, die aktiv, reaktiv oder passiv in Bezug zueinander gesetzt werden. Zwar muss gerade ein figuratives Bild Form und Inhalt konkretisieren, um sie überhaupt sichtbar machen zu können, jedoch bleibt es ein suggestives Angebot – ein bis zu einem gewissen Grad plausibel interpretierbarer Vorschlag für die Betrachtenden. Der Anspruch an und die Schwierigkeit der Analyse liegen darin, diese Handlungsspielräume in der Auseinandersetzung nicht zu verwässern, sondern mehr Klarheit trotz vielschichtiger Bedeutungsinhalte zu schaffen.

Das lateinische Verb *involvere* bedeutet »ein,- umwickeln« oder folglich auch »verdecken«. Inwiefern hat aphrodisische Teilhabe Helenas eigene Handhabe beeinflusst? Was transportieren die Bilder? Was vermögen Bilder überhaupt zu transportieren? Lässt sich anhand der Bilder eine Tendenz feststellen, ob sich Helena bei ihren Handlungen leicht oder schwer getan hat? Bei einer solchen Fragestellung wird deutlich, dass hier der Versuch unternommen wird, Vorgänge sichtbar zu machen, zu beschreiben und zu interpretieren, die eigentlich unsichtbar sind. Wie lässt sich darstellen,

⁷ Der Begriff »much-at-once« stammt von William James, der im letzten Viertel des 19. Jhs. Psychologie und Philosophie in Harvard unterrichtete. James beschreibt das Phänomen als »stream of thought/consciousness« der dynamisch auf kognitiver, emotiver und sensorischer Ebene zugleich fließt; siehe dazu Seigfried 1990, 302. Weiter bei Wüschner 2014, 35: »William James beschreibt das Gefühlsleben im Moment vor dem sprachlichen Zugriff als große, blühende, schwirrende Konfusion«. Ebenso übersetzt Bildsprache bestimmte Vorstellungen über die Gefühlslagen der dargestellten Figuren.

dass jemand eine Entscheidung trifft oder bereits getroffen hat? Ob dies zögerlich oder entschlossen geschah? Wie lässt sich bildsprachlich kommunizieren, welche emotionalen Dispositionen oder Affekte das Handeln von Figuren lenken? Wie lässt sich intrinsische von extrinsischer Motivation unterscheiden? Können Bilder zeigen, dass sich jemand potentieller Konsequenzen bewusst ist und diese in der Entscheidungsfindung berücksichtigt? Diese Fragen sind bildwissenschaftlich gesehen provokant und lenken die Aufmerksamkeit auf die Bildsprache selbst, indem sie ihre Möglichkeiten herausfordern und implizit Limitationen beschwören.

1.1 Fragestellung – Zielsetzung – Abgrenzung

Der Titel der Masterarbeit umreißt ihren Inhalt, jedoch muss erläutert werden, unter welchen Gesichtspunkten *Darstellungsweisen aphrodisischen Wirkens auf attischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts am Beispiel der Figur Helenas* untersucht werden⁸. Ich werde außerdem darauf eingehen, wie es zu der Findung der Fragestellung kam, weshalb ich mich auf diesen göttlichen Bereich beschränkte und warum meine Wahl schließlich auf Helena fiel. Weiter sind die Materialgrundlage und der Zeithorizont zu begründen.

Die Arbeit basiert auf einer kritischen Auseinandersetzung mit ausgewählter archäologischer und philologischer Forschung. Einschlägige Werke, vor allem aus dem Bereich der Ikonographie Helenas und allgemeiner der Bildwissenschaft bilden die Grundlage (Kap. 2.1.)

In der Arbeit werden Darstellungsweisen eines spezifischen, göttlichen Wirkens untersucht. Dabei wurde schnell deutlich, dass es eine notwendige Eingrenzung braucht. Den Fokus auf Helena und die damit verbundenen aphrodisischen Kräfte zu legen, ist nicht zufällig geschehen. Ausschlaggebend für solch eine Analyse war ein physisches Naheverhältnis zwischen unsterblichen Gottheiten und sterblichen Menschen. Gottheiten, die nahe am Menschen *wirken*. Dazu zählen an vorderster Stelle Dionysos und Aphrodite. Ja, beispielsweise kommt auch Hermes als *psychopompos* einem Menschen nahe, wenn er ihn geleitet⁹. Im Unterschied dazu führt dionysisches und aphrodisisches Wirken jedoch zu einer starken Beeinträchtigung der Wahrnehmung und der Motorik. Wird der Übergang in diese Zustände hinein oder aus diesen heraus begriffen, kann das einen persönlichen Konflikt auslösen. Ein Bewusstsein dafür, dass

⁸ Alle in dieser Masterarbeit angeführten Jahreszahlen sind v. u. Z.

⁹ Dionysos geleitet auf eine andere Weise. Er ist *psychoplanes*, da er die Seele, in einen Zustand des Wahnsinns versetzt, wandern lässt; siehe dazu Padel 1992, 31-32.

äußere Reize eine veränderte Wahrnehmung hervorgerufen haben, führt mitunter eine Fragilität der eigenen Grenzen vor Augen¹⁰. Inwiefern Helena bei sich oder außer sich seiend dargestellt wurde, ist eine der Fragen an das Bildmaterial. Eine Trennung, ob dargestellt würde, dass externe Figuren bereits vorhandene, innere Zustände sichtbar machen (innen → außen) oder diese auf jemanden einwirken und eine Wirkung evozieren (außen → innen) ist obsolet. Tatsache ist, dass in der antiken Ideenwelt bestimmte Vorgänge des Außer-sich-seins »außerkörperlich« visualisiert wurden. Damit meine ich, dass durch die bildliche Darstellung von Gottheiten, die bestimmte emotionale Bereiche und gewisse Verhaltensnormen abdecken (zum Beispiel: dynamische Bewegungen im Thiasos, i.e. *mania*) auf ihr/e Wirken/Wirkung verwiesen wird. Diese göttliche Anwesenheit macht jedenfalls deutlich, welche Gefühlslagen der dargestellten Figuren im Vordergrund stehen. Jene figurativ gestalteten Kräfte sind als externalisiert aufzufassen und somit anschaulich. Sie sind qualitativ auf einer anderen Realitätsstufe als Sterbliche zu denken. Das umfasst in dieser Arbeit Darstellungen von Gottheiten und von Personifikationen abstrakter Ideen¹¹. Inwiefern es sich dabei um Bilder mit allegorischem Gehalt handelt, die als Schnittstelle zwischen Mythos und Logos fungieren, ist ebenfalls von Interesse für die Interpretation des Bildmaterials¹².

Weiter ist zu berücksichtigen, dass dieses Wirken im Zusammenhang mit vom Menschen gesetzten Handlungen steht. Ein entscheidendes Merkmal dionysischen und aphrodisischen Wirkens ist, dass die Wirkung, die im Gegenüber hervorgerufen wird, deren (vermeintliche) Rationalität untergräbt. Die göttlichen Wirkmächte verdeutlichen, dass Entscheidungen und Handlungen nicht rein auf der Basis von Vernunft gesetzt werden. Bei der Analyse der literarischen und bildlichen Quellen wurde offensichtlich, dass diese Intervention ebenfalls auf körperlicher Ebene stattfindet, sodass es interessant ist, figürliche Kompositionen dahingehend zu analysieren. Schließlich entschied ich mich nach meinem eigenen Belieben für Aphrodite, auch wenn es genauso gut Dionysos, der auf Pentheus einwirkt, sein hätte können. Ob auf den Bildern überhaupt zum Ausdruck gebracht wird, dass göttliche Kräfte wirken und falls ja, auf welche Weise diese Vorgänge visualisiert wurden, ist Gegenstand der Untersuchung.

¹⁰ Burkert 2011, 172: *ekstasis* als ein »Heraustreten« in dem Sinne, »dass der Mensch seine gewohnten Bahnen, seine Vernünftigkeit verlassen hat.« *Enthousiasmos* wiederum ist der Zustand der Ergriffenheit von einer Gottheit. Das Wort leitet sich von *entheos* »drin ist ein Gott« ab.

¹¹ Unter Personifikationen abstrakter Ideen oder schlicht »Abstrakta« sind anthropomorphe Darstellungen eigentlich unsichtbarer Vorgänge gemeint. Unsichtbar, da etwas eine figurative Form verleiht wird, das nicht-dinglich ist, wie etwa »Liebe«, »Verstand« oder auch »Sprache«.

¹² Heit 2007, 44 trennt streng: »Der Logos ist das, was nicht Mythos ist und der Mythos ist nicht Logos, er ist das sogenannte ›Andere der Vernunft‹«.

Hierbei wird deutlich, weshalb Helena sich als Untersuchungsgegenstand angeboten hat. Aus literarischen Quellen ist bekannt, dass ihre Figur auf diverse Bewertungen traf: Von der allerschönsten Frau, die Leid und Tod so Vieler verursacht hat und somit als Quelle des Übels – einer Pandora nicht unähnlich – verstanden wurde/wird, bis hin zum Opfer ihrer eigenen Umstände, mitgerissen von einer Art ausweglosen Sog. Mehr zur Quellenkritik im Kap. 3. Helenas *Status* als Frau stellt eine Ausnahmesituation dar und entzieht sich jeder eindeutigen Zuweisung einer in der griechischen Antike idealen Abfolge *weiblicher Stadien*. Als Ehefrau, die bereits geboren hat, wird sie Frau eines anderen Mannes, letztlich dreier Männer, bevor sie wieder auf ihren ersten Gatten trifft. Vasenmaler standen vor der Aufgabe eine Frau darzustellen, die nicht *parthenos*, nicht *nymphē*, nicht *gyne* ist – oder eben alles zugleich. Da ihre Person eine solche Varianz aufweist, erschien es als potentiell ergiebig, an ihr verschiedene Darstellungsmodi aphrodisischen Wirkens durchzuspielen.¹³ (Für Vasenmaler, mich und Lesende der Arbeit).

Die Gattung der Vasenmalerei eignet sich als Materialgrundlage, um Darstellungsmodi zu untersuchen und antike Sehgewohnheiten nachzuvollziehen.¹⁴ Anhand einer Vielzahl von Vasenbildern lassen sich Bildmotive und Darstellungskonventionen über einen längeren Zeitraum verfolgen, sodass Veränderungen und Schwerpunkte gut erkannt werden können. Aufgrund genereller Entwicklungen im Bereich der Vasenmalerei vom 6. bis zum 5. Jh. erschien es sinnvoll, jene in der Forschung bereits etablierten Beobachtungen zu Erzählweisen der Archaik und der Klassik zu berücksichtigen. Eine detaillierte Analyse bestimmter Signifikanten, *visueller codes* wie der Gewandung, der Körperhaltung, der Gesten, der Komposition, der Figurenkonstellation und Vergleiche mit anderen Darstellungen, können inhaltliche Gewichtungen der jeweiligen Zeit plausibel machen. Worauf wurde zu welcher Zeit Wert gelegt und was wurde jeweils als bildwürdig erachtet? Die Masterarbeit ist nicht als Studie einer *Longue durée* angelegt – der behandelte Zeitraum von zwei Jahrhunderten ist überschaubar klein. Einzelne Motive sind jedoch über den angegebenen, zeitlichen Rahmen hinaus erhalten geblieben und werden gegebenenfalls exemplarisch erwähnt.

Wie bereits erläutert wurde, zielt die Arbeit darauf ab, mit Hilfe bildwissenschaftlicher Methoden, Darstellungsweisen als solche zu beschreiben und

¹³ Vgl. Shapiro 2005, 55 der bereits diese Frage gestellt hat: »How, then, did the visual arts respond to this plethora of different and conflicting Helens?«.

¹⁴ Vgl. Schmidt 2005, 18.

daraus resultierende Rückschlüsse auf eine *mentalité grecque*¹⁵ zu ziehen. Welche Vorstellungen über Helena im Zusammenspiel mit Aphrodisischem waren jeweils präsent und was sagt das über die Einstellung zum diesem göttlichen Element aus? Inwiefern divergieren die bildlichen Quellen von den literarischen? Lassen sich anhand der Bilder Bewertungen ihrer Figur feststellen und wenn ja, welche? Wurde ein Verantwortungs- und Befindlichkeitsdiskurs, der für die Tragödie große Gewichtung hatte ebenfalls über das Medium der Vasenmalerei geführt¹⁶?

Abgrenzung

Bei der Betrachtung und Begutachtung der Vasenbilder werden antike Betrachtende insofern mitgedacht, als mit Chronologie, Methoden der Bildwissenschaft und Diskursanalyse gearbeitet wird. Zwar wird das Feld der Emotionsforschung betreten, indem Stimmungen und zwischenmenschliche Verhältnisse auf den Bildern untersucht werden, jedoch soll nicht weiter darauf eingegangen werden, ob das Schlüsse auf eine bewusste Pathosevozierung bei den Betrachtenden zulässt. Ob und wie visuelle Medien darauf abgezielt haben, Emotionen in den Betrachtenden zu wecken, ist zwar ein hochinteressanter Forschungsbereich, jedoch nicht primärer Gegenstand dieser Masterarbeit.¹⁷ Da ich mich aber mit Darstellungsweisen beschäftige, ist es durchaus ein Thema, welche Information der Maler an die Betrachtenden mit welchen bildsprachlichen Möglichkeiten weitergeben wollte. Insofern sind die Betrachtenden jedenfalls mit im

¹⁵ Im Sinne eines mentalitätsgeschichtlichen Verständnisses eines Jean-Pierre Vernants, das auf das Gemeinsame, Gemeinschaftliche und Gesellschaftliche bedacht ist. Er betrachtete die griechische Kultur neben Vorstellungen des Ursprungsmythos der Vernunft (Polis, demokratische Öffentlichkeit, Rationalität) auch unter Gesichtspunkten irrationaler Kräfte, die die Aufmerksamkeit auf die Körperlichkeit lenken. In Bezug auf diese Masterarbeit sind es aphrodisische Kräfte, die sozusagen psychosomatisch wirken. Nicht zuletzt wird anhand von Bildern Körpersprache analysiert. Das Irrationale ist dabei ebenso konstitutiv für die Gemeinschaft, wie das Rationale. Wird die Darstellung mythischer Figuren durch Gottheiten und/oder Personifikationen ergänzt, tut sich ein allegorischer Raum auf, der von einem Logos der Irrationalität erfüllt ist. Logos und Mythos sollten demnach nicht getrennt voneinander erachtet werden.

¹⁶ Vgl. Padel 1992, 59: »Tragedy offers similarly interactive explanations, not of disease but of destructive pain. We have powers in us. An external agent (say, Aphrodite) comes in and works on and through our inner material (say, Phaedra's feelings)«.

¹⁷ Siehe dazu z. B. Räuchle 2019, 103-107; Zu antiken Beschreibungen über die Wirkung von Bildern siehe Schmidt 2005, 12-18: »Die Bildwerke beeinflussen die Betrachter nicht durch Peitho, sondern durch Eros und Pothos, durch Liebe und Verlangen, die sie auslösen.« In Bezug auf Helenas Überredung könne sich Gorgias letztlich nicht entscheiden, so Schmidt: »Beide, sowohl die Macht der Rede als auch die Macht des Anblicks, könnten Helena gleichermaßen zu ihrem Verhalten veranlaßt haben«, so Schmidt 2005, 15. Schmidts Fazit: »Aus den Texten der griechischen Autoren ist keine klare Einschätzung der kommunikativen Leistungsfähigkeit von Bildern ersichtlich.« Jedoch ließe sich die Auffassung finden, dass Bilder wie auch Sprache »auf etwas verweisen«, Schmidt 2005, 17-18.

Bild. Der Fokus liegt aber auf der Visualisierung der Befindlichkeiten der dargestellten Figuren.

Ich möchte die Definition des Untersuchungsgegenstandes weiter präzisieren. Wie bereits mehrfach erwähnt, liegt die Aufmerksamkeit auf Darstellungsweisen aphrodisischen Wirkens, konkret darauf, ob und wie göttliches Wirken in den Bildern in Erscheinung tritt. Diese Fragestellung soll nicht mit göttlicher Epiphanie verwechselt werden, sonst hätte ich besser auf Apollon zurückgegriffen. Die Betonung liegt auf dem Wirken, dem Einwirken, dem Einfluss. Letztlich geht es nicht um ein Auftauchen, sondern um Aussagen über göttliche Gegenwärtigkeit und deren Wirkung im Bild.

1.2 Brisanz und Relevanz des Themas

*»Wenn wir schon einsehen müssen, dass wir nicht die
Wahrheit von der Wissenschaft erwarten dürfen, so wollen wir
doch wenigsten wissen, weshalb wir wissen wollten, was zu
wissen nun mit Enttäuschung verbunden ist.«
Hans Blumenberg¹⁸*

Ebenso wie die Materialauswahl nicht willkürlich geschieht, lässt sich auch die Findung der Fragestellung und das spezifische Interesse an den antiken Zeugnissen weitestgehend begründen. Forschungsschwerpunkte der letzten Jahrzehnte und aktuelle Debatten lenken dabei die Aufmerksamkeit.¹⁹

Im letzten Viertel des 20. Jhs. wurden verstärkt feministische Theorien und Gender Studies von den Altertumswissenschaften adaptiert. Damit geht das Vorhaben einher, Frauen als Akteurinnen wahrzunehmen ohne die Vergangenheit zu schönen. Es ist nicht unumstritten, wenn der Freiraum von Frauen in patriarchalen Strukturen nachträglich betont wird. Meiner Meinung nach gibt es zwei Herangehensweisen an die Frage nach Agency von Frauen aus kontemporärer Sicht²⁰: Einerseits muss genau

¹⁸ Blumenberg 1979, 87.

¹⁹ Peter Bürger, Autor des Buches »Theorie der Avantgarde« antwortet in einem Interview auf den Vorwurf der Willkür gegenüber seiner Arbeit als »geschichtliche Konstruktion« folgendermaßen: »Für das Konstruktionsverfahren spricht, das [sic!] es uns ermöglicht, Wirklichkeit zu erkennen. Auch im positivistischen Verfahren steckt immer eine Konstruktion, was sich die Positivisten jedoch nicht eingestehen. Die Überlegenheit der konstruktiv arbeitenden Theoretiker besteht darin, dass sie ihre eigenen Konstruktionen sehen und relativieren können. Auch ist es ihnen möglich, andere Konstruktionen anzuerkennen und die ihrigen nicht mit der Wirklichkeit zu verwechseln«, siehe Bürger – Graw 1989.

²⁰ Man setzt sich mehr oder weniger bewusst mit der eigenen Handlungsmacht immer wieder aufs Neue auseinander. Der soziologische Begriff der »Agency« ergibt sich aus dem Verhältnis von individuellen Kapazitäten und gegebenen sozialen Strukturen. Ein Agent/Akteur hat bestimmte Begierden und trifft Entscheidungen, die aber wiederum von unterschiedlichen (sozialen) Feldern

hingeschaut, beobachtet und aufgezeigt werden, welche Mechanismen dazu führen, dass Frauen benachteiligt, unterdrückt und bevormundet werden. Solche (strukturellen) Verhaltensweisen sind erlernt und erschweren bzw. verunmöglichen es Frauen ihre Agenden durchzusetzen²¹. Dementsprechend werden immer wieder gewisse vorherrschende soziale Strukturen kritisiert. Andererseits ist es gerade deswegen relevant, innerhalb dieser künstlichen, aber real erlebten Schranken, die Fesseln zu lösen und zumindest aus einer gefühlten Opferrolle herauszutreten. Das geschieht, indem Frauen aktiv wieder und wieder ihre Möglichkeitsspielräume vermessen und den Blick auf ihre eigenen Agenden richten, selbst wenn oder eben, weil diese nicht normenkonform sind. Schließlich sind es letztlich auch dieselben Frauen, die die Konsequenzen tragen.

Tatsache ist, dass Geschichte hauptsächlich aus männlicher Sicht erzählt wurde bzw. wird²², weil oftmals die Quellenlage eine solche ist, dass die Zeugnisse aus Männerhand stammen. Ein Kreis, der sich selbst schließt, würde er nicht bewusst unterbrochen. Zahlreiche Forschungsbeiträge haben gezeigt, dass es sehr wohl Material gibt, das (antike) Frauen zum Sprechen bringt. Georges Dubys und Michelle Perrots Band aus der Reihe »Geschichte der Frauen«, der sich der Antike widmet, erschien 1997 – da war ich fünf Jahre alt. Beiträge wie beispielsweise jene von Nicole Loraux, François Lissarrague, Pauline Schmitt Pantel oder Beate Wagner-Hasel haben das Bild antiker Frauen für nachkommende Generationen geprägt und wurden in meinem Curriculum mit einer imponierenden (Selbst-)Verständlichkeit gelehrt²³. »Lange Zeit galt es als unvorstellbar, wenn nicht gar als anstößig, eine Geschichte der Frauen schreiben zu wollen«.²⁴ Solche Zeilen aus dem Vorwort lesen sich mittlerweile beinahe überholt, wenn auch die Agenda nicht an Gewicht und Relevanz für die historische Kulturwissenschaft,

beeinflusst und limitiert werden. Daraus leitet sich eine Verantwortung für das eigene Handeln ab. Siehe Barker 2012, 241: »[...] the pathways of actions are themselves socially constituted«.

²¹ Winkler 1997, 38-42 hat sich mit Sexualität und Geschlechterverhältnissen im antiken Griechenland beschäftigt und geht in einem Kapitel anhand ausgewählter Beispiele (Seneca, Dion, Philon) der Frage nach, was aus damaliger Sicht als »widernatürlich« erachtet wurde, um letztlich festzustellen, dass die artifizielle Dichotomie von Natur und Kultur ausgenutzt wurde, um unter dem Vorzeichen vermeintlich (un-)natürlichen Verhaltens, moralische Autorität auszuüben. So setzt beispielsweise Thukydides (Thuk. 2,45,2 Übersetzung nach Weißenberger 2017) die Natur der Frauen mit einer aus heutiger Sicht »anerzogenen Zurückhaltung« (Winkler 1997, 38) gleich.

²² Eine 2018 veröffentlichte Studie hat aufgezeigt, dass politikwissenschaftliche Artikel, die von Frauen geschrieben wurden, systematisch weniger zitiert werden als jene von Männern. Es wird unterschieden zwischen dem »Matthew effect«, der bezeichnet, dass weniger Wissenschaftlerinnen in Relation zu den Wissenschaftlern vorhanden sind und dem »Matilda effect«, der eintritt, wenn die Arbeit von Frauen vorhanden ist, diese aber nicht gewürdigt wird. Siehe dazu Dion u. a. 2018.

²³ Um nur ein paar Arbeiten zu nennen: Loraux 1997; Guettel Cole 1981; Wagner-Hasel 1982; Meyer 2010; Räuchle 2016.

²⁴ Duby – Perrot 1997, Vorwort.

respektive unsere Gesellschaft verloren hat. Gerade wenn eine Sache etabliert wirkt, ist Vorsicht geboten.

Die Entscheidung, mich einer *der* mythischen Frauenfiguren anzunehmen und dabei keine dezidierte *Frauengeschichte* zu schreiben, soll kein Affront sein. Für die Forschungsfrage war es nicht primär ausschlaggebend, dass es sich bei Helena um eine weibliche Gestalt aus dem Mythos handelt. Dennoch färbt dieser Umstand immer wieder die Betrachtungsweise ihrer Darstellungen, da *Frausein* auch in der Antike mit gewissen Vorstellungen verbunden war. Es geht weniger um Helena als Frau, als darum, wie dargestellt wurde, ob und wie sich göttliche Präsenz auf ihre Figur auswirkt. Und weiter, wie sich daraus eine bildsprachliche Darstellung von Befindlichkeiten ergibt. Letztlich war es kurzsichtig zu glauben, keine feministische Perspektive auf Helena einnehmen zu müssen. Ihre Figur, die sich zwischen normierten Erwartungshaltungen und ihrer aus eigenem Antrieb gespeisten Agency bewegt, bleibt aktuell²⁵.

Göttliches Wirken steht demnach stark im Zusammenhang mit menschlichen Befindlichkeiten. Diese Auswirkungen zu berücksichtigen ermöglicht es, Rückschlüsse auf eine Bewertung ihrer Handlungen zu ziehen. Wer übte wie Einfluss auf ihr Befinden und welche Bedeutung entsteht daraus für alles Weitere, was folgte? Diese Überlegungen ergeben sich aus einem aktuellen Befindlichkeitsdiskurs heraus. Gerade bei politischen Agenden wird eine Einflussnahme auf Individuen bzw. bestimmte Gruppen mehr oder weniger subtil geübt, indem deren Befindlichkeiten und emotional aufgeladene Stimmungen genutzt werden. Dabei wird letztlich zugunsten der Manipulation bewusst auf wissenschaftliche Faktenlagen verzichtet.²⁶ Im besten Fall wird, indem auf Befindlichkeiten verstärkt Rücksicht genommen wird, Aufmerksamkeit auf marginalisierte Gruppen und deren Anliegen gerichtet. Im schlechtesten Fall werden dadurch genau jene geschwächt, die es zu bestärken gilt, indem Ressentiments verstärkt werden. Es bleibt eine Herausforderung, sich hierbei zurecht zu finden, jedoch scheint es relevant, sich solcher Vorgänge, die mitunter höchst problematisch sind, bewusst zu werden, um einen dementsprechend vorsichtigen und achtsamen Umgang wählen zu

²⁵ Siehe dazu eine Anekdote Winklers 1997, 12 aus dem Griechenland der 1980er Jahre, an der wohl nach wie vor Einiges dran ist: Eine junge Frau pflegt ein Verhältnis mit einem älteren, verheirateten Mann und bittet ihren Cousin, sie zu decken. Sie »stand im Schnittpunkt verschiedener Kraftfelder von männlicher Gewalt und Leidenschaft: pflichtbewußte Tochter ihres Vaters, willfähige Mätresse ihres Liebhabers und manipulierender Einfluß auf einen Cousin, der sie verachtet«.

²⁶ Zum Diskurs des *Postfaktischen* und daraus resultierende Gefahren für demokratische Gesellschaften siehe Cavallar 2016.

können²⁷. Auf Helena bezogen bedeutet das, das aphrodisische Wirken zu erkennen und dadurch die Bewertungen ihrer Figur hinsichtlich der Einflussnahme anders verstehen zu lernen. Wo verlaufen die Grenzen zwischen Fremdbestimmtheit und Eigenmächtigkeit?

Zwischen diesen Polen liegt die Ebene der Verantwortung. Da wir es bei Helena mit einer mythischen Figur zu tun haben, wissen wir über die Konsequenzen ihrer Handlungen Bescheid. Jedenfalls ist ihre Figur, egal wie es gedreht wurde, unausweichlich mit dem Trojanischen Krieg verbunden. Verantwortung ist nicht zuletzt das große Thema der griechischen Tragödie. Es entsteht eine Reibungsfläche, indem Menschliches mit Göttlichem abgeglichen wird. Gerade deren Interdependenz ermöglicht es, ein vermeintlich individuelles Handeln in einen breiteren, gesellschaftlichen Diskurs zu stellen²⁸. Wird ein Individuum mit übergeordneten Kräften als von Gottheiten verkörpert konfrontiert, bekommt die Erzählung einen paradigmatischen Charakter.

Inwiefern trägt Helena nun Verantwortung, wofür überhaupt und was sind (emotionale) Reaktionen auf ihre Handlungen. In Bezug auf ihre Figur stellt sich demnach die Frage nach Schuld und Scham. Einerseits betrifft das ein mögliches Schuld- und Schamgefühl, das sie selbst artikuliert und andererseits eine Schuld, die ihr gegeben wird. Je nach den Mitteln, die den jeweiligen Medien der Erzählung eigen sind, untersuche ich, welche Rolle diese Aspekte spielen.

In den Geisteswissenschaften wurde bzw. wird darüber diskutiert, ob es bestimmte, emotionale Leitmotive gibt, die Gesellschaften primär ordnen und die innerhalb dieser selbst regulierend wirken. Die kulturanthropologische und ethnologische Forschung begann sich mit sog. Scham- und Schuldkulturen zu beschäftigen.²⁹ Bekanntermaßen wurde die ab den 1990er Jahren zunehmend auf Kritik gestoßene Unterscheidung zwischen sog. Schuld- und Schamkulturen von Ruth Benedict gegen

²⁷ Mit Gefühlen lässt sich eindringlich plädieren, aber schwer streiten. Gefühle haben im subjektiven Empfinden solch eine vehemente Berechtigung, dass oftmals übersehen wird, worum es bei Debatten eigentlich geht. Während Gefühle einen im Griff haben können, können einen Politiker:innen über das Bespielen von Emotionen in den Griff bekommen. Es besteht ein großer Unterschied in kontroversen Situationen mit einer persönlichen Kränkung beleidigt oder mit argumentativer Präzision widersprechend zu reagieren. Ersteres verunmöglicht eine ernsthafte Auseinandersetzung. Es bleibt jedem selbst überlassen, sich zu einem Opfer der Umstände herabzusetzen oder sich emanzipatorisch eine Mündigkeit zu erarbeiten, die zum Gemeinschaftlichen positiv beitragen kann. Siehe Pfaller 2017, 205: »Wenn wir zum Beispiel von den antiken Kulturen und ihren ›kindlichen Göttern‹ [und Göttinnen! – Anm. d. Verf.] etwas lernen können, dann dies: dass wir fähig werden könnten, uns vielem Ichfremden gegenüber auch wohlwollender zu zeigen«.

²⁸ Siehe dazu Vernant 1988, 27: »The tragic consciousness of responsibility appears when the human and divine levels are sufficiently distinct for them to be opposed while still appearing to be inseparable. The tragic sense of responsibility emerges when human action becomes the object of reflection and debate while still not being regarded as sufficiently autonomous to be fully self-sufficient«.

²⁹ Zum Thema Scham- und Schuldkulturen siehe z. B. Creighton 1990; Hollan 2012.

Ende des Zweiten Weltkrieges vorgenommen.³⁰ Daraufhin veröffentlichte der Altphilologe Eric Robertson Dodds 1951 eine Arbeit³¹, in der er die griechische Kultur an diesen Kategorien maß und zugleich deren methodische Schwächen einräumte. Mit dem Einzug der immerwährenden Möglichkeit einer göttlichen Bestrafung vollzog sich eine Veränderung in der Gesellschaft, die zunächst primär auf der öffentlichen Meinung aufbaute und dadurch von Scham definiert war, hin zu einer Schuldkultur.³²

Ohne weiter auf die Forschungsgeschichte jener Dichotomie einzugehen, will ich es mit Worten Philipp Wüschners aus einem Beitrag von 2017, in dem er sich mit Strafen im Zusammenhang von Scham und Schuld als emotionale Dispositive beschäftigt, auf den Punkt bringen: »Scham und Schuld sind zweifelsfrei wichtige Emotionen, ob sie aber *allein* als kulturbestimmend gelten können, ist dann doch fraglich« und weiter »Scham und Schuld sollten daher als zwei phänomenologisch zwar distinkte, aber doch über viele sich kreuzende Übergänge und Fluchtlinien verbundene Gefühle verstanden werden«. ³³ Einer solchen Auffassung folgend wird die Darstellung Helenas in Auseinandersetzung mit aphrodisischem Wirken auf beide Begriffe hin abgefragt werden.

Bereits 1966 formulierte es der österreichische Klassische Philologe Albin Lesky in einem auf Englisch verfassten Artikel folgendermaßen: »[...] the question is what significance the poet ascribes to the personal decisions of the human agent within the frame-work of a basically God-governed »Welt-bild«, how the limitations upon his freedom are defined, and what degree of responsibility is thus entailed«. ³⁴ In dieser Masterarbeit ergänze ich hinsichtlich dieser Fragestellung den Dichter um den Vasenmaler.

Personifikationen abstrakter Ideen, in diesem Fall aus dem aphrodisischen Bereich, verdeutlichen bildsprachlich, worin die Verantwortung liegt: Im Umgang mit diesen Kräften. In Personifikationen zu denken, ist eine der ältesten Ideen der griechischen Antike, die durch Hesiods Theogonie das erste Mal im frühen 7. Jh. bezeugt

³⁰ R. Benedict bezieht sich in ihrer 1946 veröffentlichten Studie über Japan »The Chrysanthemum and the Sword«, die sie im Auftrag der amerikanischen Regierung erstellte – hier wird aufgrund der Zeit und der globalen Umstände bereits die Problematik deutlich – auf Überlegungen von Margaret Mead aus dem Jahr 1937. Es ist ein Konzept, das von außen herangetragen wurde und auf verschiedene, lokal zu verortende Gesellschaften übergestülpt wurde. Zur Kritik siehe Stahlmann 1998, 89.

³¹ Dodds 1951.

³² Dodds 1951, 28: »And secondly, I recognize that the distinction is only relative, since in fact many modes of behavior characteristic of shame-cultures persisted throughout the archaic and classical periods. There is a transition, but it is gradual and incomplete«.

³³ Wüschner 2017, 48.

³⁴ Lesky 1966, 78.

ist.³⁵ Kausale und emotionale Zusammenhänge zwischenmenschlicher Beziehungen konnten damit beschrieben werden. Aufgrund einer anthropomorphen Gestalt wurde es möglich, abstrakte Vorstellungen mit anderen Figuren interagieren zu lassen³⁶. Sie werden genealogisch und räumlich in Beziehung zueinander gesetzt. Zu aphrodisischen Personifikationen zählen beispielsweise der »gliederlösende«³⁷ Eros als »das Begehren« oder Himeros als »die Personifikation des erotischen Verlangens und der unstillbaren Leidenschaft«³⁸. Massimo Fusillo, der sich in einem Artikel mit dem Doppelgängermotiv beschäftigt, geht so weit, die griechische Kultur als eine »Kultur der Äußerlichkeiten«³⁹ zu bezeichnen. Damit ist keine Oberflächlichkeit gemeint, jedoch durchaus Oberfläche. Masken, Statuen und andere figürliche Formen sind künstlerische Ausformungen, die dem Menschen täglich einen Spiegel vorhalten und dazu anhalten, sich selbst gewahr zu werden. *Gnothi seauton*. Dabei ist es besonders interessant, dass erotische Begierden und irrationale Triebe figürliche Gestalt annehmen. Die moderne Psychoanalyse hat sich nicht ohne Grund mit Ideen der griechischen Mythologie beschäftigt, was wiederum die Aufmerksamkeit auf Helenas Befindlichkeiten und die beiden großen Begriffe der Schuld und der Scham lenkt.

Letztlich wird die Brisanz der Figur Helenas durch eine im März 2020 stattgefundene Aufführung des »National Hellenic Museum« im Harris Theater, Chicago, deutlich. Das Konzept bestand darin, »Helen of Troy« im Zuge der NHM Trial Series live und ohne Skript vor Gericht zu stellen. Der Prozess wurde von praktizierenden Juristen durchgeführt.⁴⁰

Zudem eröffnete Ende November 2019 eine Ausstellung im British Museum unter dem Titel »Troy. Myth or Reality«, die sich mit folgenden Worten inhaltlich verortete: »This exhibition presents a chance to re-examine Helen, not just as a beautiful victim or a feared seductress, but as her own woman«.⁴¹ Dabei wurden neben antiken Originalen auch zeitgenössische Positionen zum Thema gezeigt. Zum Beispiel von der Künstlerin Eleanor Antin gestellte Fotografien aus der Serie »Helen's Odyssey«.⁴²

³⁵ Zur Datierung siehe Burkert 2011, 18.

³⁶ Meyer 2009, 85: »Begriffe, Werte und Emotionen werden als menschliche Figuren dargestellt. Es handelt sich um ein gesamtgriechisches Phänomen«.

³⁷ Hes. theog. 121.

³⁸ Borg 2002, 174.

³⁹ Fussillo 1996, 205.

⁴⁰ Weitere Information zur Veranstaltung auf der Homepage des National Hellenistic Museum; hier sprechen involvierte Richter darüber: Kim 2020; Für einen Überblick der Veranstaltung siehe Davy 2020.

⁴¹ Online Press Release, British Museum.

⁴² Hier spricht die Künstlerin über ihre Arbeit »Helen's Odyssey«: Antin 2008.

2 Der Umgang mit dem Bildmaterial

In dem vorherigen Kapitel habe ich mein Vorhaben der Masterarbeit skizziert. All diese Überlegungen fußen auf Forschungsbeiträgen der letzten Jahrzehnte, zu denen ich mich anschließend ausgewählt positioniere. Die Beschäftigung mit der Forschungsliteratur umfasst drei thematische Bereiche: Die Grundlage dieser Arbeit bilden erstens Darstellungen Helenas auf attischen Vasen, anhand derer ich den Einfluss aphrodisischen Wirkens auf ihre Figur untersuche. Da es im Zuge der Betrachtung des Bildmaterials deutlich wurde, dass es hierbei um »zwischenmenschliche« Beziehungen bzw. um Befindlichkeiten und deren Sichtbarmachung in den Bildern geht, zog ich zweitens Literatur heran, die sich der Visualisierung von Abstrakta, Göttlichem und Emotionen widmet. Und drittens findet sich diese Art von bildwissenschaftlicher Arbeit eingebettet in die große Frage danach, was Bilder als solche erzählen. Da es sich bei Helena um eine Figur aus dem Mythos handelt, galt es Forschung zu berücksichtigen, die sich mit eben diesem Aspekt befasst. Dieser Abschnitt leitet zu methodischen Fragen und dem konkreten Umgang mit dem Bildmaterial über.

2.1 Schwerpunkte der Forschung

Bevor ich mich mit Beiträgen zur Ikonographie von Helena beschäftige, möchte ich vorausschicken, was mein Vorhaben ist bzw. nicht ist. Am Ende dieser Arbeit steht keine Materialsammlung mit Anspruch auf Vollständigkeit. Aufgrund der bisher geleisteten Forschung ist es möglich, Darstellungen Helenas auf bestimmte Qualitäten hin zu untersuchen und anhand ausgewählter Beispiele Aspekte der unterschiedlichen Bildsprachen hervorzuheben.

Ein Abriss soll aufzeigen, wie sich der archäologische Blick auf das Bildmaterial über die Zeit verändert hat und wo eventuell Vorsicht geboten ist. Antike Bilder, die dem Sagenkreis um den Trojanischen Krieg zuzuordnen sind, waren bereits im 19. Jh. von Interesse in der Forschung, jedoch wurden sie zunächst als Illustrationen von bekannten Schriftquellen angesehen.⁴³ Erst zur Zeit des Fin de Siècle änderte sich die Anschauung. Fazit: Die Bilder weichen von den literarischen Quellen ab und müssen in ihren Eigenheiten berücksichtigt werden. Es dauerte jedoch einige Jahrzehnte, bis diese Erkenntnis ernsthaft Niederschlag in der Forschung fand.

⁴³ Muth 1998, 38-45 nennt eine solche Herangehensweise »assoziativ-philologisch«. Lorenz 2016, 8 dazu: »Any discrepancy between the depiction of the myth in the picture and the known literary versions is considered an error in the visual representation«. – Vgl. Mangold 2000, 9.

In den 1940er und 1950er Jahren schrieben zwei Klassische Archäologinnen über zwei prominente Figuren aus dem Mythos, an denen sich durch den Krieg vom Schicksal gebeutelte Frauen exemplifizieren lassen. Juliette Davreux⁴⁴ nahm sich Cassandra an und Lilly Ghali-Kahil widmete ihre Zeit Helena, womit diese erstmals in ihrer bildlichen Darstellung ausführlich beachtet wurde.⁴⁵ Ghali-Kahil nahm eine Katalogisierung und eine Typologisierung vor. In ihrer Analyse stützte sie sich auf literarische Quellen, wie der Kleinen Illias und der Iliupersis. Die Genese und die Eigenheiten von Bildsprache sowie die Einbettung dieser in die spezifische Gattung der Vasenmalerei wurden von ihr nicht berücksichtigt. Paul A. Clement hat bereits 1958 auf die Problematik hingewiesen, die bei solch einer Herangehensweise entsteht⁴⁶. Eindeutig beendet er seinen Artikel mit der Betonung eines Mangels an Eindeutigkeit: »Connections are obscure«⁴⁷.

Im Jahr 1965 wurde eine Monographie Gerhard Neumanns⁴⁸ veröffentlicht, bei der es sich um eine recht willkürliche Zusammenstellung von Gesten und Gebärden in der griechischen Bilderwelt handelt. Dieser Ansatz war deshalb vielversprechend, weil er sich dezidiert visuellen Ausdrucksformen widmete. Neumann inkludierte unter »Deiktischen Gesten« eine Vase aus dem großen Fundus der Helenaikonographie, den Amphoriskos des sog. Heimarmene-Malers⁴⁹. Dabei analysierte er, wie die Figuren aufeinander Bezug nehmen und schlug zudem Interpretationen für mögliche Personifikationen vor.⁵⁰ Neumann beschrieb außerdem göttliches Wirken. Aphrodite würde auf Helena Einfluss üben.⁵¹

L. Kahil⁵² beschäftigte sich währenddessen weiterhin mit Helena und schrieb als Initiatorin des LIMC den 1988 publizierten Beitrag s. v. Helene.⁵³ Darin baut sie auf ihre Monographie auf, scheint jedoch aufgrund der Prämisse des Forschungsvorhabens – die Erstellung eines umfassenden Katalogs – besonders großzügig auf das Material geblickt

⁴⁴ Davreux 1942 – Vgl. Mangold 2000, 10.

⁴⁵ Die Dissertation der französisch-schweizerischen Klassischen Archäologin Lilly Kahil mit dem Titel »Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés« erschien 1955.

⁴⁶ Clement 1958, 72: »When so much of literature's record of the Recovery is lost and so much of the pictorial record is anepigraphic, very little can be argued about the nature or direction of influences.« Weiter, 73: Außerdem sei es problematisch, in den Figuren der schwarzfigurigen Exemplare eindeutig Helena und Menelaos zu sehen, wenn es sich dabei um Krieger handelt, die Frauen »escortieren«. – Vgl. Mangold 2000, 80.

⁴⁷ Clement 1958, 73.

⁴⁸ Neumann 1965.

⁴⁹ Siehe **Abb. 29-32** und Kap. 4.3.3.

⁵⁰ Diese Darstellung listet er unter »Deiktische Gesten«, da im Bild eine Nemesis zu sehen ist, die mit ausgestrecktem Arm auf Helena zeigt: Neumann 1965, 21.

⁵¹ Neumann 1965, 21.

⁵² Nachdem L. Kahil den Namen ihres ersten Mannes (B. Ghali) abgelegt hatte.

⁵³ Kahil 1988.

zu haben. Die Darstellungen der Figuren auf den Bildern sind oftmals zu allgemein, als dass sie eindeutig als Helena benannt werden können. Je nach Strenge der Beurteilungskriterien bei der Zuschreibung von Figuren ist die von Kahil getroffene Bildauswahl zu hinterfragen. Dabei wird deutlich werden, dass vor allem schwarzfigurige Vasen zumeist keine Identifizierung Helenas erlauben⁵⁴. Jedenfalls lag mit diesem Beitrag eine umfangreiche Zusammenstellung von Material vor, mit der weitere Forschungsarbeit betrieben werden konnte.

Im Jahr 1995 erschien von John Oakley in einem Ausstellungskatalog ein Beitrag mit dem Titel »Nuptial Nuances. Wedding Images in Non-wedding Scenes of Myth«. Der themenorientierte Zugang ermöglichte es Oakley, auf einen bestimmten Aspekt der Bilder mit Helena aufmerksam zu machen. Er untersuchte Motive wie die Verschleierung, das Tragen einer *stephane* oder den Griff ans Handgelenk (*cheir' epi karpō*) und verglich diese mit anonymen Hochzeitsdarstellungen. Solche ikonographischen Elemente würden den Darstellungen mythischer Figuren zusätzliche Tiefe verleihen. Es werden nicht nur einzelne Momente visualisiert, sondern vielfältige Assoziationen anhand der ausgewählten Motive geweckt. Indem hochzeitliche Motive verwendet wurden, bekamen Darstellungen Helenas eine zukunftsweisende Funktion⁵⁵. Zudem beachtete er in seiner Untersuchung, welche Verbindungen Figuren wie Aphrodite, Eros oder Peitho zu Helena haben. Nebenbei versuchte er es mit sarkastischem Humor: Helena sei die mythische Braut *par excellence* gewesen, wie ihre berühmte Schönheit und ihre vielen Ehemänner demonstrieren würden⁵⁶. Außerdem möchte ich anmerken, dass in diesem Beitrag mittlerweile die Relevanz der Bilder für die Forschung anerkannt war, wenn dies auch im Vergleich mit literarischen Quellen geschah: »The vases we have looked at in this essay are in many ways as complicated and intriguing as a work of Greek literature«. ⁵⁷

In den Nullerjahren riss das Interesse an Helena nicht ab. Das lässt sich meiner Meinung nach mit einer generellen Verschiebung in den historischen Kulturwissenschaften, dem *Emotional/Affective Turn* erklären.⁵⁸ Bettina Hitzer und Benno Gammerl der Forschungsgruppe »Geschichte der Gefühle« am Max-Planck-Institut beschrieben diese, wie sie es nannten »transgressive Denkbewegung« in ihrer

⁵⁴ Siehe Kap. 4.2.2

⁵⁵ Oakley 1995, 65.

⁵⁶ Oakley 1995, 66.

⁵⁷ Oakley 1995, 72.

⁵⁸ Siehe Nagy 2019; Zur Emotionsforschung in den Altertumswissenschaften siehe Cairns 2019.

Ambivalenz umsichtig und unverblümt: »Wie die meisten Paradigmenwechsel verknüpft sich auch der Emotional Turn mit radikalen Ansprüchen. Ob als Kampfansage an eine durchrationalisierte Moderne, als Klage über kapitalistisch, heterosexistisch und rassistisch bedingte Gefühlsverkrüppelungen oder als Provokation innerhalb objektivitätsversessener und logozentrischer Wissenskulturen – Gesten der herausfordernden Überschreitung begleiten die Gefühlswende seit ihren Anfängen«.⁵⁹

Helena ist dahingehend deshalb eine interessante Figur, weil sich verschiedene Gefühlslagen (bildsprachlich) erkennen lassen. Anhand von Helena offenbart sich vor allem ein Zustand abrupter Stimmungsumkehr, was die emotionale Ebene der dargestellten Figuren besonders in den Vordergrund rückt. Und weil sich anhaltende Gefühle und akute Affekte zudem in nonverbaler Körpersprache äußern, sind sie über das Medium der Vasenmalerei ausdrückbar und zugänglich⁶⁰.

Ein Sujet der zahlreichen Darstellungen Helenas erhielt besonders große Aufmerksamkeit in der Forschung: die Wiedererkennungsszene zwischen Helena und Menelaos. Nicht zuletzt handelt es sich dabei um die Episode aus dem Trojanischen Krieg, die am häufigsten dargestellt wurde. Beim Aufeinandertreffen der beiden findet wortwörtlich ein *emotional turn* statt, da sich die Empfindungen, die Menelaos gegenüber seiner Frau hat, in dem Moment umkehren, als er sie erblickt. Die Bildsprache hat Ideen entwickelt, um jene Affekte, jene konträren Gefühlsregungen visuell zu kommunizieren. Das göttliche Wirken ist dabei zumeist sehr offensichtlich im Spiel.⁶¹

Im Jahr 2000 erschien eine Monographie von Meret Mangold, die sich mit der ikonographischen Entstehung und Entwicklung der Eroberung Trojas auf attischen Vasen befasst⁶². Sie unterteilte, dabei Emil Kunze folgend, Darstellungen von Helena mit Menelaos in drei Bildtypen: Begegnung, Wegführung und Verfolgung⁶³. Die Bildidee, in der sich die Ablehnung von Menelaos in Begehren für Helena wandelt, hängt stark mit der Visualisierung aphrodisischer Kräfte zusammen, was jene Begegnung von anderen

⁵⁹ Gammerl – Hitzer 2013, 31-49.

⁶⁰ Cairns 2008, 58 plädiert für eine umfangreiche Methodologie bei der Analyse antiker Emotionen. Wir sollten »emotion words«, »language as expression of emotion« und »physical aspects of emotion«, die sich wiederum deskriptiv oder metaphorisch bilden, berücksichtigen. Körpersprache und physische Symptome werden als Metonymien emotionaler Vorstellungen verstanden – Gammerl – Hitzer 2013: Historiker:innen befinden sich dabei zwischen zwei Polen. Einerseits eine Auffassung von Emotion, begriffen als universale, neuronale Vorgänge, die sich sprachlich im Grunde nicht fassen lassen. Und andererseits von Emotion, im Sinne eines sozialen Konstruktivismus, der wiederum dem Linguistic Turn und poststrukturalistischer Sprachlichkeit verschrieben ist.

⁶¹ In einem aktuellen Beitrag behandelt V. Räuchle eben jene Episode und unterscheidet dabei plötzliche, affektive Zustände von andauernden, emotionalen Dispositionen: Räuchle 2019, 96-97.

⁶² Mangold 2000.

⁶³ Siehe Kunze 1950; Mangold 2000, 80-81 (Katalog der aufgelisteten Bilder, 184-196).

sog. Liebesverfolgungen unterscheidet. Mangold bemerkt und beschreibt diese Charakteristika in Form der Anwesenheit von Eros, Peitho und/oder Aphrodite.⁶⁴ Mit ihrer Arbeit hat sie außerdem für mehr Klarheit bei der Identifizierung von Figuren in den Bildern gesorgt⁶⁵. Ihr Fazit ist, dass sich die attische Vasenmalerei mit benennbaren mythischen Szenen Schicksalen von sog. Nichtkombattant:innen annahm. In der Figur Helenas verdichtet sich exemplarisch eine historische, griechische Gesellschaft, an der sich Kriegserfahrungen auswirkten.⁶⁶ Helena wird dadurch jener Gruppe zugeordnet, die vor allem erlitt.

In dem Sammelband »Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr.« erschien im Jahr 2005 ein Beitrag von Stefan Ritter⁶⁷, der sich mit dem Alleinstellungsmerkmal der Darstellungen von Helena mit Menelaos auf attischen Vasen beschäftigt, wofür er auf den Katalog von Mangold zurückgriff. Das Besondere an diesen Bildern ist, dass Eros ab dem 5. Jh. bei der Begegnung eine Rolle spielt. Es sei, laut Ritter, bemerkenswert, dass Eros als Personifikation des Begehrens in dieser physisch aggressiven, potentiell gewalttätigen Episode auftaucht.⁶⁸ Eine Bilderfindung, die jedoch nur zwischen 460-430 Verwendung fand, macht deutlich, was Eros in diesen Begegnungen verloren hat: Er träufelt Menelaos mit einer Phiale Flüssigkeit in die Augen, sodass er Helena wieder begehrt. Ritter verknüpft literarische Quellen mit bestimmten Darstellungsweisen auf eine gut nachvollziehbare Art und Weise. So macht er auf die, seit Hesiod beschriebene »gliederlösende Kraft« von Eros aufmerksam, die wohl Menelaos' Schwert beim Anblick Helenas zu Boden fallen lässt.⁶⁹ Begriffe, die eine körperliche Aktion beschreiben, werden mit der Körpersprache im Bild verglichen. Eros wird zu einer Metonymie für libidinösen Kontrollverlust. Eine solche Herangehensweise scheint mir ergiebig und auch schlüssig.⁷⁰ Außerdem macht Ritter deutlich, dass Bilder einen anderen *Modus Operandi* haben als literarische Gattungen. In der Bildsprache müsse man sich nicht auf *eine* Begründung für Menelaos' Sinneswandel beschränken. Aphrodites Eingriff und Helenas Schönheit können simultan stimulieren. Die Vasenmaler hätten sich jedoch mehr auf das *Wie* als auf das *Warum* konzentriert.⁷¹ Er argumentiert,

⁶⁴ Mangold 2000, 89: »Auch hier ist die Göttin für den glücklichen Ausgang verantwortlich«.

⁶⁵ Mangold 2000, 101-102.

⁶⁶ Mangold 2000, 153-155.

⁶⁷ Ritter 2005; zudem ist eine, dem Beitrag angehängte »Chronologische Übersicht über die Menelaos-Helena-Bilder und verwandte Vasendarstellungen des 5. Jhs. v. Chr.« hilfreich.

⁶⁸ Ritter 2005, 267.

⁶⁹ Ritter 2005, 277f.

⁷⁰ Vgl. Cairns 2014 Überlegungen zu »Phrike«, was einerseits die Personifikation vom lateinischen »Horror« und andererseits die körperliche Reaktion von Schauder/Zittern beschreiben kann.

⁷¹ Ritter 2005, 280.

dass der Hauptprotagonist dieser Bilder Menelaos sei und, dass weder die Frage nach Helenas Verantwortung noch nach göttlicher Allmacht verhandelt wurde.⁷²

Auf den Darstellungen von Helena sind weitere Personifikationen von Abstrakta zu sehen. Neben H. Alan Shapiro, der im Jahr 1993 einen Katalog mit Personifikationen von Abstrakta der griechischen Bilderwelt veröffentlichte und zu den jeweiligen Ursprüngen sowie der Identifizierung einzelner Figuren forschte, beschäftigte sich Barbara Borg ausführlich mit der Frage, welche Funktionen solche Personifikationen gehabt haben könnten⁷³. In der Monographie »Der Logos des Mythos« aus dem Jahr 2002 argumentierte Borg für die Existenz von Allegorien in der archaischen und klassischen Bilderwelt⁷⁴. Für die vorliegende Arbeit vorbildlich ist, dass Borg bildsprachliche Phänomene und Darstellungsweisen für den Erkenntnisgewinn zentral gemacht hat.

Borg sieht beispielsweise auf einer Darstellung des Parisurteils⁷⁵, bei welcher Eros wie eine Art Angebot auf Aphrodites Handfläche platziert ist, ein allegorisches Ausdrucksmittel. Im Wissen um die mythische Erzählung ist den Betrachtenden klar, dass Eros stellvertretend für die schönste Frau der Welt offeriert wird. Das macht ihn zu einem »allegorischen Attribut«⁷⁶: Eros bedeutet sich nicht mehr nur selbst. Er ist buchstäblich eine Metapher, eine Übertragung⁷⁷. Eros ist das personifizierte Begehren, jedoch macht er vor allem deutlich, dass die Interaktion der Figuren auf dem Bild von Begehren geprägt ist. Borg räumt ein, dass die Allegorese letztlich von den Rezipierenden abhängt. Manche Bildzeichen regen jedoch verstärkt zu einer Allegorese an⁷⁸.

Außerdem betont Borg, dass es für die allegorische Darstellungsweise und den Bedeutungsgehalt unwichtig ist zu klären, ob Personifikationen von Abstrakta göttlichen oder fiktionalen/dichterischen Status hatten⁷⁹. Für solche Ausdrucksformen war es nicht notwendig, dass Betrachtende tatsächlich an die Göttlichkeit der Wirkmächte glaubten.

⁷² Ritter 2005, 284.

⁷³ Shapiro 1993.

⁷⁴ Borg 2002, 13-35: In der Einleitung erläutert Borg Theorien zu Allegorien. Die Annahme von allegorischer Bildsprache war und ist keineswegs selbstverständlich und bleibt eine Frage der Interpretation. Während Winckelmann im 18. Jh. der Allegorie positiv gegenüberstand – Bildwerke haben aufgrund ihres allegorischen Gehaltes überhaupt erst eine Bedeutung – veränderte sich diese Wahrnehmung ab der Wende zum 19. Jh. mit der Genese des Begriffs des »autonomen« Kunstwerks. Die Annahme einer Allegorie und die Allegorese verlangen nach einer aufmerksamen Dekonstruktion des Bildes. Ein, von einem »Genie« geborenes Kunstwerk strebt nach einer Einfühlung in dessen Vollkommenheit.

⁷⁵ Siehe **Abb. 21**; Borg 2002, Abb. 12.

⁷⁶ Borg 2002, 102.

⁷⁷ Zum aristotelischen Metaphernbegriff und wie damit für eine weitere Forschung umgegangen werden kann, siehe beispielsweise Schlesier 1986/87, 70-77.

⁷⁸ Borg 2002, 102.

⁷⁹ Borg 2002, 231.

Es reichte aus anzunehmen, »daß die von den Protagonisten verkörperten Eigenschaften und Konzepte existent und wirksam und daß die Handlungen relevant und moralisch lehrreich und/oder gut waren«⁸⁰. Mag die Intention einer Ausdrucksweise figurativ oder wörtlich gewesen sein, so ist sie für den Rezipierenden immer schon assoziativ. Meiner Meinung nach besitzen Personifikationen von Abstrakta insofern keinen wörtlichen Sinn, als sie in eine Komposition eingebunden sind. Die Bedeutung ergibt sich demnach aus dem Zusammenspiel. In Zusammenhang mit mythischen Figuren ist es m. E. jedenfalls interessant, dass solche Personifikationen allgemeine Vorstellungen über den erzählenden Kern hinaus nicht nur transportieren, sondern zum Mittelpunkt der Bedeutung machen können. Sie zeigen auf, worum es *eigentlich* geht.

Marion Meyer beschäftigte sich ebenfalls mit der Visualisierung von Abstrakta und erachtet diese Ausdrucksweise als einen der faszinierendsten Aspekte der griechischen Antike⁸¹. Eine Auffassung, der ich mich persönlich anschließe. Es zeugt von spielerischer Reflexion, in anthropomorpher Form erfassen zu wollen, welche Motivationen, Ideen und Emotionen menschliches Handeln ausmachen. In einem Beitrag aus dem Jahr 2009 untersuchte Meyer aphrodisische Wirkmächte und analysierte dafür Bilder anonymer Hochzeiten sowie solche, die Helena zeigen. Prägnant wurden hier wesentliche Vergleiche und Differenzen aufgezeigt. Wichtige Erkenntnisse wie beispielsweise die Tatsache, dass Aphrodite kaum distinktive Merkmale in ihrer Ikonographie besitzt und somit nur schwer von anderen, weiblichen Figuren unterschieden werden kann, zeigen auf, was das Bildmaterial schwierig zu analysieren, aber auch interessant macht.⁸² Was Aphrodite als solche jedoch kennzeichnen kann, sind Personifikationen. Meyer arbeitete heraus, in welchen Zusammenhängen Eros auftaucht und in welchen nicht. Eros signalisiert keine anhaltenden Ehen, sondern sexuelle Verhältnisse, auf die Hochzeiten verweisen sollten. Eros verdeutlicht vor allem den Übergang des gemeinsam Ins-Begehren-Findens. In klassischer Zeit sind Aphrodite und ihr Zirkel in all ihrer Ambivalenz am Spektrum des Sexuellen und Erotischen bildsprachlich eingesetzt worden.⁸³ Diese Bilder existieren, weil bestimmte zwischenmenschliche und kollektiv erlebte Phänomene aphrodisischen Kräften zugeordnet und als gesellschaftlich relevant empfunden wurden.

⁸⁰ Borg 2002, 232-233.

⁸¹ Meyer 2009a, 85.

⁸² Meyer 2009a, 85 und 94-95.

⁸³ Meyer 2009a, 96.

Hélène Collard hat sich ebenfalls mit der Darstellung von Unsichtbarem auf attischen Vasen beschäftigt. Ihre Ergebnisse wurden im Jahr 2016 in Form einer Monographie publiziert.⁸⁴ Vasenbilder zeigen etwas auf, was das Auge nicht sehen kann.⁸⁵ Collard betrachtete dabei Formen der Vergegenwärtigung von Göttlichem im rituellen Kontext und verband religionswissenschaftliche und bildwissenschaftliche Forschung. Sie untersuchte ebenfalls jene Vasen, auf denen ein Zusammentreffen von Helena und Menelaos zu sehen ist: »La présence des divinités, [...], est le signe de l'intervention d'Aphrodite et sert à mettre cette déesse et son pouvoir en évidence«.⁸⁶ Im Falle Helenas wird von der Anteilnahme der Göttin profitiert, da es ihr Überleben bedeutet.⁸⁷ Collard vergleicht Bilder, bei denen diese Begegnung in oder bei einem Heiligtum zu verorten ist, mit jenen Darstellungen von Cassandra, die vergebens vor Ajax flieht und sich an einen göttlichen Zufluchtsort wendet.⁸⁸ Außerdem hat sie sich Gedanken zur Anwesenheit von Eros in diesem Ensemble gemacht: »[...] il crée un lien visuel entre les deux époux, préfigurant ainsi leur réconciliation à venir«.⁸⁹ Und weiter: »Èros est un opérateur, un moteur dans l'image. Il est le signe des énergies divines en action, ou plutôt d'un certain type d'énergie divine : il symbolise le pouvoir d'Aphrodite et son efficacité«.⁹⁰ Ich stimme mit Collard in dem Punkt überein, dass Eros eine Wende markiert und als eine Art Motor antreibt. Jedoch hüte ich mich davor, Eros zu einem reinen Symbol der Kraft Aphrodites zu machen. Eros ist eine der ältesten Figuren in der Götterwelt und hat als solche einen besonderen Status. Jedenfalls ist es wichtig zu betonen, dass Eros gemeinsam mit anderen Figuren aphrodisische Wirkmacht repräsentiert und nicht bloß ein Gehilfe der Göttin ist. In Bezug auf die Ebene des Rituals kommt Collard zu dem Schluss, dass wollte man die Wirksamkeit eines solchen im Bild zeigen, es nicht nur die Darstellung der menschlichen Ebene bedürfe, sondern auch der göttlichen.⁹¹ Mit ihrer konsequent angewendeten Methodik hat Collard nicht nur die Verbindungen zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre im Bild selbst, sondern darüber hinaus zwischen Gefäß und Ritual nachvollziehbar gemacht. Collards Beitrag ist jedenfalls nennenswert, weil sie aufgezeigt hat, welche Bedeutungsebenen zwischen der

⁸⁴ Bei der Publikation handelt es sich um Collards Doktorarbeit aus 2014, bei der sie von Vinciane Pirenne-Delforge und François Lissarrague betreut wurde.

⁸⁵ Collard 2016, 16.

⁸⁶ Collard 2016, 52.

⁸⁷ Auch bei Bildern, wo Helena eindeutig von Menelaos flieht; Collard 2016, 86.

⁸⁸ Das tat ebenfalls Meyer 2008, 167-176.

⁸⁹ Collard 2016, 87.

⁹⁰ Collard 2016, 88-89.

⁹¹ Collard 2016, 124.

eingängigsten Oberfläche – dem Offensichtlichen – und dem tieferliegenden Verständnis dessen, was als göttliches Element aufgefasst werden kann – das eigentlich Unsichtbare – liegen.

2.2 Methoden – Mythenbilder lesen

Helena ist keine anonyme Figur, sondern eine mythische. Dadurch verweist jede Darstellung von ihr auf eine Vergangenheit, zumindest auf ein Gefühl für das Vergangene. Der Mensch wurde jedoch in seiner jeweiligen sozialen Rolle betrachtet und nicht als losgelöstes Einzelschicksal. Bevor mythische Themen auf Vasen dargestellt wurden, kamen im mittleren 8. Jh. Handlungsbilder mit anonymen Figuren auf. Die Logik hinter diesen Bildern ist, für die Gemeinschaft konstituierende Rituale – wie etwa *prothesis* und *ekphora* – als normierte Abläufe zu schildern. Wer diese Bilder sah, sah sich selbst als Teil der gemeinschaftlichen Aufgaben. Somit wurden, laut Meyer, »allgemeinverbindliche Werte, Vorstellungen, Verhaltensweisen«⁹² visualisiert. Da sich Mythenbilder aus dieser bildsprachlichen Tradition heraus entwickelt haben, ist ein solcher Zweck ebenfalls von ihnen zu erwarten. In diesem Sinne unterscheiden sie sich von individuellen Positionen, wie sie dichterische oder philosophische Äußerungen haben können.⁹³

Was es dennoch epistemologisch lohnenswert macht, Mythenbilder zu analysieren, ist die notwendige Konkretisierung in der Darstellungsweise. Die Auswahl des Themas, die Reduktion auf bestimmte Figuren, die Komposition, die Bekleidung und so fort, entstehen zwar aus gewissen bildsprachlichen Konventionen heraus, mussten aber von den Vasenmalern entschieden werden und implizieren somit eine »Wertung der Figuren«⁹⁴. Insofern geben die Bilder Antworten.

In den letzten Jahrzehnten nahmen sich Klassische Archäolog:innen verstärkt der Frage an, wie Mythenbilder systematisch interpretiert werden können⁹⁵. Die Tatsache, dass mehrere Einführungen in das Thema entstanden sind, zeugt von einem gesteigerten

⁹² Meyer 2009b, 25.

⁹³ Meyer 2009b, 24-25.

⁹⁴ Meyer 2009b, 30.

⁹⁵ Das entspricht einer generellen Tendenz in den Wissenschaften des 21. Jhs. Marek Tamm, Professor für Cultural History, formuliert es folgendermaßen: »Explanations are expected to come forth from things rather than words.«, Tamm 2019, 11.

Interesse und wohl auch einer entsprechenden Nachfrage⁹⁶. Es scheint ein Bedürfnis vorhanden, bildwissenschaftliche Theorien und Methoden differenziert vorzustellen und sie für das Feld der Klassischen Archäologie nutzbar zu machen, um unter anderem den Vorwurf einer interpretativen Willkür vorzubeugen.⁹⁷

Viktoria Räuchle macht zwei unterschiedliche Herangehensweisen bei der Bildanalyse aus und bezieht sich dabei auf Luca Giuliani, Stefan Schmidt, Christiane Sourvinou-Inwood und Susanne Muth. Einerseits gebe es den »kulturhistorischen« andererseits den »systemimmanenten« Ansatz.⁹⁸ Bilder bilden Wirklichkeit nicht ab, dazu sind sie nicht in der Lage. Jedes Zeugnis, respektive die Rezipierenden, legt immer schon einen Filter über die Wirklichkeit. Wird die Meinung vertreten, dass Bilder einem Mainstream folgen, sind sie auf epistemologischer Ebene Produkte eines sozialen Konstruktivismus⁹⁹ und somit potentiell dechiffrier- und deutbar.⁹⁹ Für eine solche Lesart müssen weitere Quellengattungen, wie etwa aus der althistorischen oder philologischen Forschung vergleichend herangezogen werden. Bilder entstehen und zirkulieren innerhalb gesellschaftlicher Systeme und lassen sich daher als »diskursiv«¹⁰⁰ bezeichnen. Diskurse beschreiben nicht bloß, sie schaffen Realität, indem sie davon abhängig sind, was jeweils sagbar bzw. bildwürdig ist, was verschwiegen wird oder schlicht verborgen bleibt, also davon, welche Vorstellungen letztlich transportiert werden¹⁰¹. Einen wichtigen Beitrag dazu lieferte im Jahr 2005 Adrian Stähli, der über »Die Konstruktion sozialer Räume von Frauen und Männern in Bildern« schrieb und allemal mit dem Irrglauben brach, Bilder würden Wirklichkeit abbilden, was die Wahl des Wortes

⁹⁶ Z. B. die Einführung von Von den Hoff 2019, bei der es sich um ein allgemeines Propädeutikum handelt, jedoch ein Schwerpunkt auf die Bildinterpretation zu finden ist. Weiter: Himmelmann 2000; Giuliani 2003; Junker 2005; Meyer 2009b; Lorenz 2016.

⁹⁷ In meinen Augen ist es ein Irrtum von so etwas wie der »Kunstarchäologie« zu sprechen, handelt es sich hierbei im Grunde um ein Oxymoron, wenn von einem modernen Kunstbegriff, der für antike, visuelle Zeugnisse nicht anwendbar ist, ausgegangen wird. Der Umgang mit der griechischen Bilderwelt wurde in den letzten Jahrzehnten wissenschaftlich präzisiert und erlaubt einen weiteren Zugang zu antiken Kulturen. Katharina Lorenz 2016, 3: »If one doubts that pictures can yield genuine meaning, then there is little point in one's considering how best to uncover that meaning.«. Ich möchte ergänzen, dass es einer falschen Auffassung entspricht, wenn eine solche Bedeutung als vom Vasenmaler eindeutig intendiert verstanden wird. Vielmehr sind die Vasenbilder Produkte ihrer Zeitlich- und Örtlichkeit und unterlagen während ihrer Herstellung Prozessen, die selbst dem Produzenten nicht bewusst gewesen sein mochten.

⁹⁸ Räuchle 2008, 7.

⁹⁹ Bartholeyns 2019, 247.

¹⁰⁰ Diskursanalyse, angelehnt an Foucault, geht von folgendem sozialphilosophischen Diskursbegriff aus, Meier 2014, 229: »Diskurse sind in dieser Tradition als themenzentrierte gesellschaftliche Kommunikationsprozesse zu verstehen, die sich mittels sozialer Praktiken in Form von konkreten Zeichenverwendungen (Äußerungen) bzw. Symbolzuschreibungen und Wissensordnungen innovativ aktualisieren und verknappend regulieren lassen«.

¹⁰¹ Vgl. Stansbury-O'Donnell 2006, 67.

»Konstruktion« bereits im Titel deutlich macht. »Bilder reflektieren die Diskurse, die die Realität überwölben und das soziale Handeln organisieren«¹⁰², so Stähli.

In der Bildsprache verändern neben kulturhistorischen Faktoren außerdem formale und stilistische Dynamiken, die sich aus dem Material und dessen Gestaltungsmitteln ergeben, die Darstellungsweisen. Zur Entschlüsselung dieser bietet sich eine semiotische Methode, die sich den bildimmanenten Zeichen zuwendet, an. Damit hat beispielsweise Susanne Muth in einer umfangreichen Arbeit versucht, Phänomene der Gewalt im Bild und deren formale Entwicklung zu erklären. Sie geht dabei jedoch so weit, von Bildern als »geschlossenes System« und daher von »medialer Gewalt« zu sprechen.¹⁰³ Veränderungen in der Darstellungsweise seien im Sinne Muths rein bildmediale Entwicklungen: Wenn eine bestimmte Darstellung eines Motivs ausgereizt wird und an scheinbare Grenzen stößt, wird ein anderer Weg gesucht und gefunden, sodass sich die Bildsprache in Konsequenz umformuliert.¹⁰⁴ Meines Erachtens – und hier folge ich dem strengen, jedoch umsichtigen Rezensenten Christian Kunze¹⁰⁵ – ufer dieser Ansatz aus. Was und wie Bildsprache erzählt, lässt sich nicht allein von ihren gestalterischen Möglichkeiten ableiten. Kunze beschreibt Muths Methode als eine Art »einfühlende Deskription«, die sie dann aber doch wieder mit historischen Fragestellungen verknüpft, was zu Problemen geführt hat.¹⁰⁶

Letztlich scheint mir eine Verbindung beider bildwissenschaftlicher Ansätze sinnvoll, da die Gestaltung von Bildern schlicht vom Medium selbst als auch von gesellschaftlichen Vorgängen bedingt wird. Aber wie sieht das genauer aus?

Im Jahr 2003 erschien mit »Bild und Mythos« von Luca Giuliani ein einflussreicher Beitrag dazu, wie Bilder aufgebaut sind und wie sie gelesen werden können.¹⁰⁷ Giuliani trifft in der Betrachtung früher griechischer Bilder eine Unterscheidung zwischen »deskriptiver« und »narrativer« Darstellung, zwischen beschreibenden und erzählenden Bildern.¹⁰⁸ Dabei handelt es sich um Kategorien, die

¹⁰² Stähli 2005, 88.

¹⁰³ Muth 2008, 15.

¹⁰⁴ Muth 2008, 232ff.

¹⁰⁵ Kunze 2010/2011.

¹⁰⁶ Kunze 2010/2011, 597, 601.

¹⁰⁷ Giuliani 2019, 21 selbst dazu: Er habe versucht »eine Geschichte von Problemlösungen zu schildern«.

¹⁰⁸ Vom 2. Jt. an, über das frühe 1. Jt. bis zum 8. Jh. lassen sich ausschließlich »deskriptive« Bilder vorfinden, die den »normalen Gang der Welt« beschreiben. Seit dem 7. Jh. gibt es, und das hat Giuliani herausgearbeitet, »narrative« Darstellungen, die von außergewöhnlichen, mythischen Figuren erzählen. Siehe Giuliani 2003, 283 – Vgl. Von den Hoff 2019b, 110-111: Handlungsbilder würden bei Betrachtenden auf bekannte Texte verweisen. Von den Hoff nennt drei Faktoren, die bei der

auf Lessing zurückgehen. Diese beiden Modi ließen sich, so Giuliani, anhand der Ilias exemplifizieren, in der diakritische Mittel wie folgt angewandt wurden: Abschnitte, die erzählen, unterscheiden sich durch ihre gewählte Vergangenheitsform von jenen, die beschreiben. Im Bild ließe sich diese Differenz anhand der Inhalte und Darstellungsmodi erkennen: Es gäbe »habituelle« und »exzeptionelle« Handlungen. Letztere besitzen einen Ereignischarakter, wofür Giuliani als Beispiel Darstellungen des Parisurteils nennt. Eine solche Zuordnung muss fallspezifisch getroffen werden.¹⁰⁹

Bild und Wort verfügen über jeweils medienspezifische Ausdrucksmittel und steuern damit letztlich den Hergang der Rezeption. Giuliani liest und misst beide Quellengattungen, indem er sich am Richtwert der Spannung orientiert. Eine Erzählung, so Giuliani in Anlehnung an Aristoteles' *Poetik*, würde von einem Spannungsbogen leben, der sich mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende vervollständigt sieht und der somit eine teleologische Ausrichtung besitzt.¹¹⁰ Die linear aufgebaute Geschichte, die einer zeitlichen Abfolge unterliegt, wobei sich der Beginn vom Schluss in seiner Qualität unterscheidet, versetzt die Rezipierenden in Spannung. Indem sich die Handlung erst nach und nach enthüllt, werden bei den Lesenden Erwartungen entwickelt. Diese Kausalität ist in der Bildsprache... ja was? Was hält ein Bild zusammen und macht es, wie nach aristotelischer Auffassung einer ganzheitlichen Erzählung, für die Rezipierenden abgerundet? Wie lassen sich Schlüsse ohne Schluss ziehen?

Texte und ebenso Bilder bespielen bei Lesenden, Zuhörenden oder Betrachtenden Imagination, um bei aristotelischer Terminologie zu bleiben: *phantasia*¹¹¹ – Bilder werden in der Vorstellung erzeugt und zwar über den Akt der unmittelbaren Wahrnehmung einer Sache hinaus. Wie diese Bilder entstehen, hängt außerdem mit einer Lenkung der Wahrnehmung zusammen. Diesbezüglich haben Text und Bild unterschiedliche Möglichkeiten. Es kann zu einer Wechselwirkung kommen, sodass bei der Betrachtung von Bildern – vor allem mythologischen Gehalts – wiederum bekannte

Bildanalyse zu berücksichtigen sind: »Eigenwerte des Bildlichen, Narrationsindizien und Figur- und Tatkennzeichnungen im Bild«.

¹⁰⁹ Giuliani 2019, 37-38.

¹¹⁰ Giuliani 2003, 35-36.

¹¹¹ Aristot. an. 3,3,428a 1-2 (Übersetzung Corcilius 2017) – Zu antiken Theorien des Sehens siehe Stansbury-O'Donnell 2006, 61-67, weiter über Aristoteles, 63: »As Aristotle explains the connection between sight and thought, sense-perception creates a *phantasia*, an image in the mind that is true to the original object, but an image that can change once the active perception is past. The *phantasia* is used by the mind and is a necessary condition of the thought.« – Siehe außerdem Kap. 3.4 zu Gorgias, der betont, dass das Gesehene einen unmittelbaren Einfluss auf die Emotionen und den Verstand der Betrachtenden hat.

Erzählungen in Erinnerung gerufen werden.¹¹² Im Unterschied zu einem Bild einer alltäglichen Jagd besitzen Bilder des Mythos »Rätselcharakter« und verlangen von den Betrachtenden höhere kognitive Fähigkeiten ab.¹¹³

Marion Meyer benennt diese Beschaffenheit der Bilder mit einer »mangelnden Eindeutigkeit«, der sich Vasenmaler durchaus bewusst gewesen seien.¹¹⁴ Durch visuelle Übereinstimmungen unterschiedlicher Figuren könne man »die gleiche Geschichte für verschiedene Personen erzählen«, aber man könne nicht »mit übereinstimmenden Geschichten unterschiedliche Schicksale erzählen«, so Meyer.¹¹⁵ Und weiter: Zwar könne man »die Deutungshoheit« den Betrachtenden nicht abschreiben – *Eye of the Beholder* – jedoch wurde versucht, und das ist die Hauptaussage Meyers, Erinnerung durch Lenkung der Eindrücke zu färben.¹¹⁶ Dabei fällt auf, dass Bildsprache nicht als defizitär gegenüber geschriebener/gesprochener Sprache verstanden werden sollte, da sie schlicht anderen Parametern der Erzählung folgt.¹¹⁷

Die knappen Ausführungen zu Mythenbildern und deren Lesarten möchte ich mit einer im Jahr 2016 erschienen Monographie von Katharina Lorenz¹¹⁸, in der sie für eine Multi-Methodologie bei der Interpretation von Mythenbildern plädiert, abschließen. Sie selbst bezeichnet ihr Vorgehen als einen Versuch, von allen bisher etablierten Methoden, der Ikonologie, der Semiotik, Visual (Culture) Studies und der Bildwissenschaft zu profitieren.¹¹⁹ Lorenz fasst die jeweiligen Methoden zusammen: Semiotik befasst sich mit

¹¹² Ohne bei dieser Gelegenheit einen Exkurs in die Phänomenologie bzw. in die Rezeptionsästhetik einleiten zu wollen, möchte ich auf die alleinige Tatsache aufmerksam machen, dass sich je nach Medium, nicht nur die Art der Rezeption unterscheidet, sondern auch die Zeit, die jeweils dafür zur Verfügung steht. Niemand bestimmt theoretisch, wie lange und ausführlich ein Vasenbild betrachtet werden kann. Die Dauer einer Aufführung einer Tragödie beispielsweise, ist vorgegeben, getaktet und begrenzt, besitzt also eine »Sendezeit« und eine Dramaturgie. Philippe Marion hat 1997 eine Unterscheidung zwischen »heterochromen«, dazu zählt er Bild und Text, und »homochromen« Medien, wie etwa dem Theater, eingeführt: siehe Marion 1997, 81-83.

¹¹³ Giuliani 2019, 58.

¹¹⁴ Meyer 2008, 167.

¹¹⁵ Meyer 2008, 171 und weiter: So könne man beispielsweise durch eine ähnliche Darstellung die Gemeinsamkeit von Cassandra und Helena betonen, nämlich dass sie temporär der »Willkür eines Mannes« ausgeliefert sind, obwohl ihre Geschichten ansonsten nicht übereinstimmen.

¹¹⁶ Meyer 2008, 175.

¹¹⁷ Schmidt 2005, 18: »Vielmehr müssen die Bildwerke selbst als Quelle dienen«.

¹¹⁸ Lorenz 2016.

¹¹⁹ Zu nennen sind für die Methode der Ikonologie selbstredend Erwin Panofsky, Georges Didi-Hubermann als einer seiner Kritiker, außerdem Alois Riegl, Aby Warburg, Ernst Cassirer; für semiotische Methoden Ferdinand de Saussure, Charles S. Peirce und dabei wichtig zu beachten, die Einflüsse des Strukturalismus und Post-Strukturalismus mit Roland Barthes, Jacques Derrida und Mieke Bal; für Visual Culture Studies und Bildwissenschaften siehe William J. T. Mitchell, Gottfried Boehm und Hans Belting. Die Genese und Struktur der einzelnen Methoden sind unterschiedlich, jedoch ergeben sich Berührungspunkte bei der Anwendung; siehe als Leitfaden durch den Methodenirrigarten Meier 2014.

bildimmanenten Faktoren und der Darstellung selbst; Ikonologie versucht, auch in Anbetracht der gegebenen Limitationen, einen historischen Kontext anhand von vergleichenden Daten zu rekonstruieren; Image Studies hat den Bildträger, der außerdem jeweils andere Möglichkeiten der Bildfeldgestaltung und demnach der Betrachtung bietet, im Fokus.¹²⁰

Für die Masterarbeit bietet sich eine Mischung aus semiotischer und ikonologischer Methode an, um mit einer bildmedialen Vergleichsstudie verschiedene Darstellungsmodi aufzuzeigen. Zunächst sind semiotische Zeichen zu lesen, danach ist die jeweilige Syntax der Darstellungen aufzuschlüsseln, darauffolgend sind die Bedeutungsebenen zu beschreiben sowie anschließend Vergleichsbeispiele einzubeziehen. Indem Konstanten und Differenzen beschrieben werden, werden zeitspezifische Gewichtungen und Besonderheiten sichtbar, worauf sich Interpretationen aufbauen lassen.

3 Literarische Quellen

Helena verliert nicht an Aktualität, weil ihre Geschichte, ihre Figur und die ihr zugeschriebenen Eigenschaften offenkundig immer wieder zum Nachdenken anregen¹²¹. Helena als *kalon kakon*¹²². Sie oszilliert zwischen Extremen, der Schönheit und des Schreckens, und bleibt dabei ständig in Bewegung¹²³. Ihr Handeln scheint vor den Kopf zu stoßen und trifft deshalb auf immer wiederkehrende Versuche, die Beweggründe und die Konsequenzen nachzuvollziehen. Früh kam an ihr und ihrer Rolle im Trojanischen Krieg Kritik auf.

In diesem Kapitel widme ich mich den unterschiedlichen Darstellungen Helenas in den Textgattungen Epos, Lyrik, Drama und sophistische Rede. Der Fokus liegt auf folgenden antiken Autoren: Homer, Alkaios, Ibykos, Sappho, Stesichoros, Aischylos,

¹²⁰ Lorenz 2016, 238-239.

¹²¹ Austin 1994, 23 geht soweit, sie zur bekanntesten Frau in der europäischen Geschichte nach Maria von Nazaret zu küren.

¹²² Blondell 2013, 16 zeigt Parallelen zum Pandoramythos auf und verweist auf diesen Ausdruck, wie er bei Hesiod (Hes. Theog. 585 Übersetzung Schönberger 1999) für Pandora verwendet wird. – Generell zum stilistischen Mittel der Ambivalenz: Nick Cave stellt in seinem Dokumentarfilm »20.000 Days On Earth« (2014) die Frage, wie man ein (gelungenes) Lied schreibt: »Songwriting is about counterpoint. Counterpoint is the key. Putting two disparate images beside each other and seeing which way the sparks fly«.

¹²³ Worman 1997, 155: »In archaic and classical Greek literature Helen functions as the paradigmatic example of the elusive body that calls into question how one gains access to the true story« und weiter 163: »Helen's position in relation to desire seems to shunt back and forth between seducer and seduced. [...] The elusive quality of Helen's body in narrative parallels the opacity of her role in the seductive situation: Helen can be neither fully seen nor fully known«.

Euripides und Gorgias. Wie auch im Anschluss bei der Bildanalyse ist es bei der Quellenkritik notwendig, mit den frühesten Zeugnissen zu beginnen. Die Anfänge müssen berücksichtigt werden, um Abweichungen und/oder Kontinuitäten bei der Tradierung feststellen zu können. In Anpassung an das herangezogene Bildmaterial enden die Betrachtungen mit literarischen Quellen des ausgehenden 5. Jhs. Jeder der genannten Autoren zeichnet ein eigenes Bild von Helena. Es wird jeweils anders mit aphrodisischem Wirken umgegangen, um Helena zu charakterisieren. Zudem gibt es nicht *eine* literarische Quelle, die Helenas Leben von ihrer Geburt bis zu ihrem Tod umfassen würde¹²⁴. Die Texte sind von unterschiedlicher Art und Erzählweise sowie fragmentarisch erhalten. Helena ist Viele, weil mit ihrer Figur gespielt wurde und wird. Wir alle wissen beispielsweise um Helenas begehrten Schönheit, die zu einem Topos wurde und eine spezifische Konstante dieses Mythos bildet. Die antiken Autoren haben jedoch verschiedene Zugänge zu diesem Motiv gewählt, woraus sich eine Varianz ergibt. Es lassen sich sehr negative bis verteidigende Positionen finden.

Der Name Helena leitet sich etymologisch von dem Verb *aíreo* im Aorist ab: *helein* kann übersetzt *nehmen*, *ergreifen* und auch *töten* bedeuten. Aischylos hat sich ein Wortspiel erlaubt und eine Trias aus Epitheta für Helena gebildet: *helenaus*, *helandros*, *heleptolis*. Helena, die Schiffe, Männer und Städte »zur Hölle bracht«.¹²⁵

Ausschlaggebend für die Schuldfrage der Helena ist der Moment, in dem sie Ehebruch begeht und mit Paris gemeinsam Sparta verlässt – die »Entführung«. Daher gilt es dieses Ereignis besonders aufmerksam zu betrachten und danach zu fragen, ob beziehungsweise wie beschrieben wird, dass aphrodisisches Wirken daran beteiligt war. An die Frage nach der Bewertung Helenas Handlungen sind außerdem die Episoden der sog. Überredung und der Wiederbegegnung mit Menelaos geknüpft. Diese Szenen machen jeweils sichtbar, wie wechselhaft Emotionen und erotische Beziehungen dargestellt und eben zum Thema gemacht wurden. Sind aphrodisische Wirkmächte gegenwärtig, führt dies zu Zuständen der Verblendung, des Übergangs, der Veränderung und der Subversion. Die Frage ist eben nicht bloß, ob ein solches Wirken beschrieben wurde, sondern welche Vorstellungen und Interpretationen sich davon ableiten ließen. Zunächst suche ich Antworten darauf in den literarischen und anschließend in den bildlichen Quellen.

¹²⁴ Edmunds 2016, 103.

¹²⁵ Aischyl. Ag. 689-690 (Übersetzung Werner 2011).

3.1 Die homerische Helena¹²⁶

In der Ilias wird Helenas Ehebruch nicht auf ihr eigenes Begehren zurückgeführt, sondern auf den Willen von Paris und/oder Aphrodite¹²⁷. Am Format der Ilias ist interessant, dass Helena und Aphrodite im Dialog stehen. Helena spricht Aphrodite als »Grausame« an und fragt sie unverblümt, ob sie sie verleitet und führt¹²⁸. Paris selbst bezeichnet sein Vorgehen als Raub, jedoch verweist er darauf, unter dem Einfluss von Eros gestanden zu haben¹²⁹.

Der Auszug aus Sparta beziehungsweise der Weg der beiden nach Troja wird in der Ilias nicht erzählt¹³⁰. Es ist vor allem eine Passage im Dritten Gesang, die von dem Einfluss aphrodisischer Kräfte zeugt: Aphrodite hat Paris aus dem Zweikampf mit Menelaos, den er zu verlieren drohte, geholt und in einen Innenraum gebracht. Nun will sie Helena mit ihm vereinen und tritt ihr dafür verkleidet als »wollekrämpelnde [sic!] Greisin«¹³¹ gegenüber. Während Helena der vermeintlichen alten Frau zuhört, beginnt sie aphrodisisches Wirken zu spüren, indem sie die Worte bis in ihr Herz vordringen fühlt. Um diese Wirkung zu erzielen, muss sich die Göttin nicht zu erkennen geben. Letztlich sind es physiognomische Merkmale, wie der bemerkenswert schöne Hals/Nacken, die reizende Brust und die funkelnden Augen, die für Helena die wahre Wesenheit der Frau offenbaren¹³². Helena reagiert nicht besonders erfreut (s. o. Aphrodite, die Grausame) und äußert Unmut darüber, unter dem Einfluss von Aphrodite zu stehen. Sie verweigert sich zuerst dem Willen der Göttin, erneut mit Paris das Bett zu teilen und schlägt dieser sogar vor »der Unsterblichen Wandel«¹³³ zu verlassen und an ihrer Stelle zu gehen. Helena verleiht ihrem Kummer Ausdruck.¹³⁴ Diese Zeilen können als Reminiszenz an eine erste

¹²⁶ Einen Überblick der Forschungsdiskussion zur Datierung Homers bei Fox 2011, 431ff.: Fox geht, u. a. aufgrund des Nestorbechers (740 v. Chr.) von einer Datierung ins 8. Jh. aus und folgt damit nicht W. Burkerts Meinung, der Homer in der 1. Hälfte des 7. Jhs. sieht. Jedenfalls sei Homer vor Hesiod (ca. 710-700) einzuordnen, so Fox. – Zur Datierung von Hesiod durch Burkert siehe Anm. 35.

¹²⁷ Hom. Il. 3, 48 (Übersetzung Voß 1957): »ein schönes Weib zu entführen«, so Paris; Hom. Il. 3, 399-401. – Ausführlicher zum Verbgebrauch im Griechischen siehe Blondell 2010, 2.

¹²⁸ Hom. Il. 3, 400-401.

¹²⁹ Hom. Il. 3, 442 und 446: Paris beschreibt, dass Eros ihm die Sinne (*phrenes*) überwältigt und er von »süßem Verlangen getrieben« ist, in diesem Moment noch mehr, als damals bei der Entführung. Edmunds 2016, 126: »It is amusing that, in the scene, having just disgraced himself in the battlefield, Paris refers to his having ›snatched‹ [...] Helen from Lacedaemon, as if it had been a forcible abduction, whereas Helen was Aphrodite's favor to him then as now«.

¹³⁰ Hom. Il. 3, 443-445: Paris schildert jedoch eine Erinnerung an den Auszug. Nämlich, dass es mit Schiffen übers Meer geschah und es sozusagen einen Zwischenstopp auf der heutigen »Helena-Insel« gab, auf der er und Helena sich liebten. Vgl. Shapiro 2005, 47-48.

¹³¹ Hom. Il. 3, 386.

¹³² Hom. Il. 3, 396-397.

¹³³ Hom. Il. 3, 406.

¹³⁴ Die gesamte Passage, in der sich Helena gegen Aphrodite stellt: Hom. Il. 3, 398-412.

Begegnung mit Paris verstanden werden, die bekanntermaßen zur Folge hatte, dass Helena Menelaos verlässt und sich nun in dieser verzwickten Lage befindet. Helena kann ihre Ablehnung jedoch nicht durchsetzen. Die Passage zeigt weiter auf, dass Helena ihre begangenen Handlungen als Überschreitung versteht. Wenn sie sie schon nicht rückgängig machen kann, so will sie sie wenigstens nicht wiederholen. Aphrodite reagiert auf Helenas Zaghaftheit zornig und gereizt und stellt ihr Hass statt Liebe in Aussicht¹³⁵. Helena findet sich erneut in einer Lose-Lose-Situation vor, in der sie es keiner Seite recht machen kann: Es droht ihr entweder die Schmach durch die Menschen oder der Hass der Göttin. Das Leid lässt sich nicht mehr verhindern. Daraufhin wird Helena von Aphrodite nicht in lieblicher Verblendung, was der Göttin spezifische Wirkmacht wäre, sondern in Furcht geführt¹³⁶.

Als sich alle drei im Zimmer versammelt vorfinden, greift Aphrodite im Zuge ihrer Manipulation von Helena zu einer überraschend banalen, aber wirkungsvollen Methode: Sie greift zu einem Sessel und stellt diesen, vis-à-vis von Paris, Helena in einer auffordernden, stillen Geste hin.¹³⁷ Wir erfahren, dass göttliches Wirken weniger übernatürlich vonstattengehen kann, als im ersten Moment angenommen. Hier ist es der Sessel im Zimmer, der der Umsetzung göttlicher Macht dient. Im Unterschied dazu ist der Hass, den Aphrodite zuvor Helena angedroht hat, eine abstrakte Anspielung göttlichen Wirkens. Das Ausmaß und die Vehemenz dieses Hasses bleiben eine vage Vorstellung. Doch hat die alleinige Vorstellung für Helena ausgereicht, um nachzugeben und sich Aphrodites Willen zu beugen.

Während ihres Vorgehens wird die Göttin als »lächelnd«¹³⁸ beschrieben. Das setzt sie in Kontrast zu Helena, der wohl nicht zu lächeln zu Mute ist und trotzdem nimmt sie Platz. Es ist der eigentliche Moment in dem manifest wird, dass Helena dem aphrodisischen Wirken nachgibt, selbst wenn sie daraufhin Partei für Menelaos ergreift und währenddessen ihren Blick abwendet. Es sind Details wie diese, die Helenas inneren Konflikt offenlegen. Sich hinzusetzen bedeutet, nicht aus der Situation zu gehen, sondern in dieser zu verweilen. Es erlaubt außerdem, die Gliedmaßen locker zu lassen. Das ist, was Aphrodite und Paris von Helena wollen: Ihre Gedanken und ihr Herz sollen

¹³⁵ Hom. Il. 3, 413-417.

¹³⁶ Blondell 2010, 24: »she must use the goddess's gifts or lose them. Helen's existence – as Helen – requires her to keep acting as she acted in the past«.

¹³⁷ Die Szene im Zimmer: Hom. Il. 3, 421-448.

¹³⁸ Hom. Il. 3, 424: (φιλομειδής 'Αφροδίτη) »Aphrodite, die lächelnde«. Aphrodites Lächeln wird ebenfalls in Hes. Theog. 200-206 erwähnt und gehört wesentlich zu ihrer Erscheinung: »Von Anbeginn aber besitzt sie solche Ehre und gewann diesen Bereich unter Menschen und ewigen Göttern: trautes Mädchengeplauder und Lächeln und Trug, süße Lust, Umarmung und Kosen«.

erweichen und sie soll sich fügen. Helena wehrt sich zunächst verbal, wie sie es zuvor bei Aphrodite versucht hat. Sie hätte es bevorzugt, wenn Paris durch die Hand ihres ersten Mannes gestorben wäre¹³⁹. Bevor Helena Paris schließlich folgt – die Rolle der »Gattin« erfüllend – muss dieser sie erst von seiner »Glut« in Kenntnis setzen und wendet mit dieser Form der Überredung aphrodisische Wirkmacht an¹⁴⁰. Durch seine Erregung befindet er sich außerdem bereits in aphrodisischen Gefilden. Er versucht bei Helena die Erinnerung an seine Liebe und seine Umarmung, die er ihr gab, als sie Sparta gemeinsam verlassen hatten, zu wecken. Die Szene endet damit, dass Paris und Helena »im schöngebildeten Bette« ruhen. Paris ging voraus und Helena folgte ihm stumm.¹⁴¹

Indem Homer Helena sogar gegen Aphrodite Widerstand leisten lässt, zeigt er die Intensität der göttlichen Wirkmacht auf, der sie letztlich ausgeliefert ist. Helena entscheidet sich jedenfalls gegen die Konsequenzen des ihr angedrohten göttlichen Hasses und dafür sich weiterhin mit Paris zu vereinen. Paris, der von Eros überwältigt ist, verhält sich beharrlich und schmeichelt und versucht Helena von sich zu überzeugen. Helena ist sich ihrer eingeschränkten Handlungsmacht, mehr noch Ohnmacht, bewusst und richtet diese Gefühle gegen sich selbst: Lieber wünscht sie sich den Tod, als dass all diese Dinge geschehen¹⁴². Eine Kluft zwischen Wollen und Können tut sich auf. Jene Helena, wie sie geboren wurde, war nie in der Lage, anders zu agieren. Homer lässt sie deterministisch argumentieren. Doch wird tatsächlich in keiner Stelle der Ilias deutlich, dass sie die Möglichkeit und Macht gehabt hätte, alldem ein Ende zu setzen.¹⁴³ Homer erweckt den Eindruck, dass Helena keine Wahl hatte.

Kein einziger Protagonist in der Ilias schiebt Helena Schuld zu¹⁴⁴. Priamos beschuldigt sogar die Götter¹⁴⁵. Ruby Blondell¹⁴⁶ merkt in diesem Zusammenhang etwas

¹³⁹ Hom. Il. 3, 428-429.

¹⁴⁰ Paris spricht (Hom. Il. 3, 441): »Komm, wir wollen in Lieb uns vereinigen, sanft gelagert«. Für den ganzen Abschnitt, in dem Paris zu Helena spricht siehe Hom. Il. 3, 437-448.

¹⁴¹ Hom. Il. 3, 448.

¹⁴² Hom. Il. 3, 173-176, außerdem 6, 345-348: »Hätte doch jenes Tages, da zuerst mich die Mutter geboren, Ungestüm ein Orkan mich entführt auf ein ödes Gebirg hin Oder hinab in die Wogen des weitaufrauschenden Meeres, Daß mich die Wogen verschlang, eh solche Taten geschahen!«.

¹⁴³ Blondell 2010, 18 außerdem 21: »This disempowerment frees her from responsibility«.

¹⁴⁴ Es ist Achilles, der sich mit den Worten »entsetzliche Helena« (Hom. Il. 19, 325) am abfälligsten über sie äußert; vgl. Blondell 2010, 4. – Edmunds 2016, 217 setzt die Tatsache, dass niemand Helena die Schuld am Ehebruch und den weitreichenden Konsequenzen gibt in Verbindung mit der griechischen Rechtslage bezüglich Ehebruchs. Diese würde ausschließlich den männlichen Verführer (*moichos*) benennen und beschuldigen, nicht aber den weiblichen, für den es keine Bezeichnung gibt.

¹⁴⁵ Hom. Il. 3, 164 an Helena gerichtet: »Du bist mir nicht schuldig, die Götter, die sind mir schuldig«.

¹⁴⁶ R. Blondell beschäftigte sich wiederholt mit Helena und den divergierenden Bewertungen ihrer Figur. 2010 erschien ein Beitrag mit dem unmissverständlichen Titel »Bitch that I am. Self-Blame and Self-Assertion in the Iliad«. Darin untersucht sie Helena zwischen einer Objektivierung von außen

Wichtiges an, nämlich, dass Helena als Ursache für den Krieg genannt werden kann, ohne aber als Akteurin beschrieben zu werden. Damit ist sie frei von Verantwortung. Und weiter argumentiert sie, dass würde Helena Schuld zugesprochen, sie eine Frau repräsentiert, für die ein Krieg nicht gerechtfertigt wäre.¹⁴⁷ »It is her transgression that has given men the opportunity for κλέος, while she herself is glorified by their choice to continue suffering for her sake«¹⁴⁸, bringt es Blondell auf den Punkt. Zwar machen kein Mann und keine Gottheit Helena für den Krieg verantwortlich, doch ist sie es selbst, die sich eine »grausige, unheilstiftende Hündin«¹⁴⁹ nennt, wodurch sie den Kämpfenden im Grunde den Wind aus den Segeln nimmt¹⁵⁰. Es entspricht einem Verhaltensmuster in heteronormativen, patriarchalen Strukturen, dass Frauen sich Männern unterordnen, indem sie sich selbst abwerten. Demnach wird Helena, trotz ihrer moralischen Verfehlung in der Ilias als *gute Frau* porträtiert¹⁵¹. Zudem verrichtet sie Textilarbeit und kleidet sich unauffällig¹⁵², aber den Troern ist ihre gottgleiche Erscheinung nicht entgangen¹⁵³, was sie wiederum zu einer außergewöhnlichen Frau macht.

Helenas ambivalente Grundstruktur wird in der Odyssee zunehmend sichtbar. Sie, die in ihrer Erscheinung Aphrodite gleicht und außerdem unter göttlichem Einfluss steht, ist eine Frau ohne festen Platz in der Gesellschaft. Sie wandert und scheint, gottgleich, überall zuhause zu sein.¹⁵⁴ Doch auch dem ist nicht so. In der Odyssee ist der Krieg vorüber, Paris und dessen Bruder Deiphobos, der Helena kurzzeitig dritter Gatte, sind tot¹⁵⁵. Helena ist zurück bei ihrem ersten Ehemann Menelaos. Wie diese

und ihrer eigenen Agency in Homers Darstellung und berücksichtigt dabei göttlichen wie menschlichen Einfluss auf sie.

¹⁴⁷ Blondell 2010, 5-6.

¹⁴⁸ Blondell 2010, 28.

¹⁴⁹ Hom. Il. 6, 344; Blondell 2010, 15 – Hom. Il. 3, 174-175: Hier spricht Helena davon, dass sie ihre Freunde und ihren Ehemann verlassen hat, weil sie Paris gefolgt ist. Sie verwendet aktive Verben und verweist dabei auf keinerlei aphrodisischen Einfluss. In der Odyssee bezeichnet sie sich erneut als »hündisch« und gibt sich die Schuld dafür, dass die Archäer nach Troja gezogen sind: Hom. Od. 4, 145-146 (Übersetzung Voß 1957).

¹⁵⁰ Blondell 2010, 9.

¹⁵¹ Blondell 2010, 10.

¹⁵² In ihrem ersten Auftritt in der Ilias webt sie bekanntermaßen: Hom. Il. 3, 125-28 – Zum moderaten Auftreten siehe z. B. Hom. Il. 3, 141-142: Helena verhüllte sich, während sie weinte mit einem silberfarbenen Schleier und wurde beim Verlassen der Kammer von zwei Dienerinnen begleitet. Cairns 2002, 2: Das Bedecken des Kopfes mit einem Schleier sowie die Begleitung von Dienerinnen sind Ausdruck »weiblicher Sittsamkeit«. Cairns schlägt hier außerdem vor, dass sie sich verhüllt, um ihre Tränen zu verbergen oder aus Schamgefühl Menelaos gegenüber.

¹⁵³ Hom. Il. 3, 158-159.

¹⁵⁴ Vgl. Austin 1994, 83.

¹⁵⁵ Zum Tod von Paris: Ilias parva, PEG I, 74; Soph. Phil. 1425f. Die Geschichte, dass sich Paris, lebensbedrohlich verwundet, zu seiner ersten Frau Oinone schleppt, scheint erst im Hellenismus entstanden zu sein: Oinone verweigert ihm ihre eigentlich versprochene Hilfe wegen seiner Untreue, bereut es später aber und sucht ihn auf. Als sie ihn tot vorfindet, erhängt sie sich: Apollod. 3, 154-155.

Wiedervereinigung aussah, wird von Homer nicht beschrieben. Jedenfalls stellt Helenas aphrodisische Wesenheit nun keine unmittelbare Bedrohung mehr dar¹⁵⁶. Sie wird jedoch rückblickend thematisiert: Eumaios, der treue Freund von Odysseus, beschreibt Helena als mit einer Macht ausgestattet, die so vielen Männern die Knie löste, i.e. sie zu Fall brachte. Besser wäre gewesen, ihr gesamtes Geschlecht hätte nie bestanden.¹⁵⁷ Interessanterweise lässt sich hier eine Verbindung zur Wirkmacht von Eros herstellen, der von Hesiod als »gliederlösend«¹⁵⁸ definiert wird. In beiden Fällen gehören die benutzten Wörter zu dem Verb λύω, das *lösen* bedeutet.

Ebenso macht Helena rückblickend Aphrodite für ihre Handlungen und das daraus resultierende Leid verantwortlich. Die Göttin habe sie weit weg von ihrem Zuhause geführt, dabei der Tochter und dem Ehemann entrissen.¹⁵⁹ Penelope sieht es ähnlich und betont, dass Helena, selbst als Tochter von Zeus¹⁶⁰ (oder gerade deswegen!) den sexuellen Begierden nicht widerstehen konnte. Es sei ihr nicht möglich gewesen, unter dem Einfluss göttlicher Kräfte stehend, die Konsequenzen abzusehen. Die Zeilen sind voll Sympathie für Helena, hat Penelope selbst Angst, einem Betrug zum Opfer zu fallen¹⁶¹. Sie lesen sich apologetisch, fast solidarisch und verweisen eindrücklich auf die aphrodisische Kraft. Daraus leitet sich ab, dass Helena von der Göttin korrumpiert wurde und ihr Handeln Widerwillens geschah.¹⁶² Wer unter aphrodisischer Führung steht, dem ist es nicht möglich, Entscheidungen rational abzuwägen. Es ist das aphrodisische Wirken, das die Aufmerksamkeit vom Kopf auf den Körper lenkt. Immer wieder ist es die Ebene der Körperlichkeit, die in irgendeiner Form zum Zweck der Verführung manipuliert wird. Als Helena Odysseus bei einer Begebenheit in Troja unter seiner Verkleidung entdeckt,

Zum Tod von Deiphobos: Hom. Od. 8, 517-521. Er wurde erst nachhomerisch als Helenas dritter Ehemann genannt (Il. parv. p. 74 PEG I; Dictys 4,22).

¹⁵⁶ Austin 1994, 81.

¹⁵⁷ Hom. Od. 14, 68-69.

¹⁵⁸ Hes. Theog. 121.

¹⁵⁹ Hom. Od. 4, 260-263.

¹⁶⁰ Bei Homer ist sie Tochter des Zeus und der Nemesis/ Leda (Hom. Il. 3, 418; Od. 4, 184, 219, 227). Bei Hesiod wird Okeanos als ihr Vater genannt (Hes. Cat. Fr. 24). Edmunds 2016, 105-108 versammelt literarische Quellen zu Helenas Geburt, Eltern und Geschwister.

¹⁶¹ Penelope ist ebenfalls eine Frau, die der Männer Knie löst (Hom. Od. 18, 238). In ihrem Fall handelt es sich um die Freier, die letztlich zu Tode kommen.

¹⁶² Hom. Od. 23, 219-224: »Helena, Tochter von Zeus, zur heimlichen Liebe verleitet, Hätte sie vorbedacht, daß die kriegerischen Söhne Achaias Würden mit Feuer und Schwert sie zurück aus Ilion fordern. Aber gereizt von der Göttin, erlag sie der schnöden Verführung. Und erwog nicht vorher in ihrem Herzen das nahe Schreckensgericht, das auch uns so vielen Jammer gebracht hat!«. Blondell 2013, 93-94 interpretiert diesen Abschnitt dahingehend, dass Penelope, wenn auch empathisch, Helena für ihr Handeln verantwortlich macht, da diese ihren Begierden folgend aktiv Entscheidungen getroffen hat. Diese Auffassung kann ich den zitierten Zeilen nicht entnehmen. Jedoch scheint der Bezug Penelopes Aussage zu sich selbst überzeugend: Solange sich Penelope ihre *metis* bewahrt und danach handelt, wird sie einem Schicksal einer Helena entkommen.

will sie ihn ausfragen, doch dieser weicht ihr wiederholt geschickt aus. Daraufhin versucht sie es nonverbal: Odysseus lässt sich von ihr baden und mit Öl salben sowie mit Kleidern schmücken. Danach spricht er offen zu ihr.¹⁶³

3.2 Helena in archaischer Lyrik

Nachhomerische Lyrik aus archaischer Zeit porträtiert Helena auf vielfältige Weise. Sie bietet sich als Sujet an, weil sich diese Gattung gerne mit Themen wie Schönheit und Eros beschäftigte.¹⁶⁴ Die früheste Erwähnung Helenas in dieser Gattung finden wir in dem sog. Weiberiambos (fr. 7D) von Semonides¹⁶⁵. Helena wird zwar nicht beim Namen genannt, jedoch scheint es sich um eine Anspielung auf sie zu handeln. In diesem Gedicht werden Frauen pejorativ mit Tieren verglichen¹⁶⁶. Die letzten Zeilen (7.115-18) lesen, dass Zeus Frauen als das größte Übel (μέγιστον κακόν) und als Fessel erschaffen habe. Dann wird auf die Toten verwiesen, die Hades empfing, weil sie wegen einer Frau – womit wohl Helena gemeint ist – kämpften.¹⁶⁷

Um 600 entwarf Alkaios ein ebenfalls negatives Bild, indem er Helena durch einen Vergleich mit der Nymphe Thetis von ihr absetzt¹⁶⁸: Thetis war eine Braut, die nicht so war wie Helena. Sie hat in Liebe Peleus geheiratet und anschließend ein Kind geboren, »der Göttersöhne trefflichsten«. Das Gedicht endet damit, dass Troja »um Helenas willen« fiel und mit der Stadt ihre Männer.¹⁶⁹ Im Kern erzählt das Gedicht von Thetis, die für ihre Ehe mit Peleus und für die Geburt von Achilleus gepriesen wird, jedoch eröffnet und endet es mit Helena. »Helen's character and behavior are specified only as

¹⁶³ Hom. Od. 4, 250-256.

¹⁶⁴ Müller-Goldingen 2001, 17 über die frühgriechische Dichtung: Diese sei im Unterschied zur Poesie hellenistischer Zeit unmittelbar verständlich und für ein großes Publikum zugänglich gewesen. Sie setzte keine umfangreiche Bildung voraus.

¹⁶⁵ Zur Datierung ins 7. Jh. siehe Blondell 2013, 96.

¹⁶⁶ Behrmann 1997, 25 weist darauf hin, dass der Text zwar über Vorstellungen von Weiblichkeit aus männlicher Sicht erzählt, jedoch implizit mehr über Männer als über Frauen offenbart: »Über ihre Ängste, z. B. in Bezug auf die weibliche Sexualität und Emotionalität, ihre Unsicherheit im Verhalten gegenüber Frauen, die sie als unberechenbar empfinden (wie das Meer), ihre Angst, manipuliert zu werden (von der Füchsin, die sich immer verstellt), ihr Unbehagen, wenn sie von anderen vor ihrer Frau zurechtgewiesen werden (die bellende Hündin), ihre Angst selbst lächerlich zu werden durch das Verhalten oder Aussehen ihrer Frau [...]« und weiter 26: Behrmann betont, dass er Semonides nicht verteidigen will und der Text sehr wohl misogynen Züge aufweist. Er würde einen Angriff auf Frauen darstellen, jedoch »in witziger Form«, weil er mit Selbstironie und Überspitzung arbeitet. Selbst wenn dies der Fall ist, muss meiner Meinung nach bedacht werden, dass solche Darstellungen, seien sie auch komödiantisch gemeint, Einfluss haben und Stereotype transportieren, die sich wiederum auf die Realität auswirken. Wenn es ein Witz ist, dann geht er auf Kosten der Frauen (und Männer).

¹⁶⁷ Für den sog. Weiberiambos auf altgriechisch siehe Gottwein o. J.

¹⁶⁸ Blondell 2013, 97: »Such oppositional pairing is typical of the poetry of praise and blame, especially where women are concerned«.

¹⁶⁹ Alk. 74 D (Übersetzung Treu 1980).

›not like‹ Thetis, and so, by implication, as nonvirginal, erotically active, impure, and bad«¹⁷⁰, fasst es Blondell zusammen.

Von Alkaios ist ein weiteres Gedicht, in dem Helena eine Rolle spielt, bekannt. Dieses ist jedoch nur in einem Fragment (74 D.) erhalten¹⁷¹: Mehrmals wird darauf hingewiesen, dass Helena durch Liebe berückt ihre Tochter und ihren Mann zuhause zurückließ. In Helenas Brust wurde ein Sehnen erweckt, heißt es genauer. Eventuell ist es der fragmentarischen Überlieferung geschuldet, jedenfalls erfahren wir nicht, wer dieses Verlangen ausgelöst hat. Es könnte sich allein auf Paris, den »Troer«, dem ihre Begierde gilt, zurückführen lassen oder aber auf einen anderen, externen Stimulus, wie er von Aphrodite kommen hätte können¹⁷². Sie war »sinnbetört durch Liebe« (*eros*) zu ihm und er trunken von Wahn (*mania*). Von den Konsequenzen ihrer Vereinigung wird ebenfalls berichtet: »Helenas wegen« wurde vor Troja gestorben. Aber auch Paris wird beschuldigt, indem ihm quasi vorgeworfen wird, dass er zuerst das Gastrecht missachtete und schließlich in seiner Verblendung Brüder im Kampf sterben sah. Helena wird hier selbst von Eros übermannt dargestellt und nicht als alleiniges Objekt der Begierde von Paris: Sie folgt ihm berückt »mit in die Fremde« und wird demnach nicht als Objekt, sondern im Gegenteil als Akteurin, die von ihrer Sehnsucht getrieben handelte, dargestellt.

Ein Fragment eines anderen griechischen Lyrikers, Ibykos, der um die Mitte des 6. Jhs. lebte, bezieht sich auf Helena. Es handelt sich um die Polykratesode, in der Ibykos die Schönheit des Tyrannen in Anlehnung an homerische Figuren preist.¹⁷³ Zunächst wird Helenas Erscheinung als ausschlaggebend für den Krieg genannt. Den Untergang von Troja führt Ibykos anschließend auf die goldgelockte Aphrodite zurück. Ibykos gibt danach an, nicht weiter über jene Geschichten des Trojanischen Krieges erzählen zu wollen, tut es aber paradoxerweise währenddessen: Es soll nicht von Paris handeln, der das Gastrecht missachtet hat, heißt es da. Am Schluss wird deutlich, dass die homerischen Gestalten nur ein Hintergrund sind, vor dem »männliche« Vorstellungen über Schönheit und Ruhm zum Glänzen gebracht werden können¹⁷⁴. Helena ist bereits zu einem Emblem

¹⁷⁰ Blondell 2013, 99.

¹⁷¹ Übersetzung Treu 1980.

¹⁷² Die Ergänzungen gehen in der Zeile 10 auseinander. Nach Treu 1980 heißt es »Tochter der Leda« und bezieht sich damit auf Helena. Nach Blondell 2013, 103 und Edmunds 2016, 126 bezieht sich das [παῖ]δα δ[ί]οις an dieser Stelle auf Aphrodite, die bei Homer Tochter der Dione und des Zeus ist.

¹⁷³ Zur gesamten Übersetzung in deutscher Sprache siehe Müller-Goldingen 2001, 21; Für das Fragment auf Altgriechisch und eine englische Übersetzung siehe Page 1951.

¹⁷⁴ Übersetzung Müller-Goldingen 2001, 21: »Diesen ist für immer Anteil an der Schönheit. Auch du, Polykrates, wirst unvergänglichen Ruhm besitzen, sowie im Lied auch mein Ruhm unvergänglich sein wird«.

geworden, das einer Gottheit ähnlich, spezifische Assoziationen weckt. Sie ist hier sozusagen der Stein, der das Gedicht ins Rollen bringt. Ibykos stellt letztlich sowohl Helena als auch Aphrodite als destruktiv dar.

Mehrmals wird Helena in Gedichten Sapphos – einer Zeitgenossin von Alkaios – behandelt¹⁷⁵. Sie erzählt zum Beispiel von der Schönheit Hermiones, der Tochter Helenas, und vergleicht sie mit ihrer blonden Mutter¹⁷⁶. Aus der Odyssee wissen wir bereits, dass die »liebliche Tochter« Hermione »ein Bild der goldenen Aphrodite« ist¹⁷⁷. Die aphrodisische Wesenheit zieht sich demnach durch. Die ausführlichste Thematisierung Helenas bei Sappho finden wir im Fr. 16 (LP)/27a,bD: Das Gedicht ist wahrscheinlich von Anfang bis Ende erhalten, weist jedoch Lücken auf. Sappho schrieb darin über Helena, die Sterbliche in ihrer Schönheit weit übertraf¹⁷⁸. Und weil sie von der Kypris geleitet wurde – hier ist das Gedicht sehr lückenhaft; eventuell folgte sie Aphrodite »biegsam« und »leichtthin«¹⁷⁹ – verließ sie ohne Nachdenken ihren Mann, ihr Kind und ihre Eltern, um mit dem Schiff nach Troja zu fahren¹⁸⁰. Paris ist hier das Objekt Helenas Begierde¹⁸¹. Das Gedicht handelt, abgesehen von Helena, von der Sehnsucht nach einem Mädchen namens Anaktoria, das sich durch einen »verführerischen Schritt« auszeichnet und von einem »glänzenden Funkeln« umgeben ist¹⁸². In der bekannten Vorrede wird verkündet, dass das Schönste auf der Welt das ist, wonach man in Liebe (*eros*) trachtet.

Andreas Bagordo hält es für denkbar, dass Sappho Helena deshalb als Beispiel nennt, weil die Dichterin selbst Aphrodites Macht unterlag. Das lyrische Ich ist geprägt von der Sehnsucht nach Anaktoria, vergleichbar mit Helenas Sehnsucht für Paris.¹⁸³ Das, was jemand als schön erachtet, evoziert und animiert *eros*. Sappho konzentriert sich allein auf Helenas Agency, die sich jedoch aufgrund aphrodisischen Wirkens erst

¹⁷⁵ Blondell 2013, 111 meint, dass das wiederkehrende Interesse Sapphos an Aphrodite wenig verwunderlich sei, da sich ihre Gedichte mit Schönheit und weiblicher Erotik beschäftigen würden.

¹⁷⁶ Sappho fr. 23 Voigt (Übersetzung Bagordo 2009).

¹⁷⁷ Hom. Od. 4, 14.

¹⁷⁸ Sappho 27 b D (Übersetzung Rupé 1945).

¹⁷⁹ Bagordo 2009, 70.

¹⁸⁰ Vgl. Hom. Od. 4, 261-264; s.o. zur Behandlung Helenas in der Odyssee.

¹⁸¹ Das erinnert an die Stelle in der Ilias (Hom. Il. 3, 390-395) in der Aphrodite, noch bevor sie in ihrer Verkleidung von Helena erkannt wird, Werbung für den schönen Paris macht: »Komm; dich ruft Alexandros, mit mir nach Hause zu kehren. Jener ruht in der Kammer auf zierlichem Lagergestelle, Strahlend in Reiz und Feiergewand. Kaum solltest du glauben, Daß er vom Zweikampf komme; vielmehr er gehe zum Reigen, Oder er sitzt ausruhend vom fröhlichen Reigen ein wenig. Jene sprach's und erregt' ihr das wallende Herz in dem Busen«.

¹⁸² Bagordo 2009, 70.

¹⁸³ Bagordo 2009, 71-72.

dementsprechend formt. Sappho gibt Helena dafür auch keine Schuld. Mehr noch legitimiert sie ihr Vorgehen mit der Präambel.¹⁸⁴

Die älteste Überlieferung, in der Helena von ihrer Schuld gänzlich befreit werden soll, lässt sich auf Stesichoros (ca. *630 – 550)¹⁸⁵ zurückführen. Aus der Suda wissen wir, dass sich Stesichoros mehrfach mit dem Mythenstoff des Trojanischen Krieges befasst hat. Folgende Titel hierzu sind überliefert: *Helena* (inklusive *Palinodia*), *Iliu Persis* und *Nostoi*. Er bedient sich nicht nur thematisch der homerischen Epen, sondern »homerisiert« auch stilistisch.¹⁸⁶ Stesichoros erzählt außerdem Geschichten über Helena, die sich bei Homer nicht finden¹⁸⁷. Zum Beispiel davon, wie um Helena geworben wurde, bevor sie Tyndareos Menelaos versprach und bevor sie, wie Stesichoros schrieb, von Alexandros davongetragen wurde.¹⁸⁸

Aus Platons Phaidros¹⁸⁹ erfahren wir, dass Stesichoros Helena in einem Gedicht geschmäht haben soll und daraufhin erblindete. Jemanden seiner Sehkraft zu berauben, ist in der Antike mit dem generellen Verlust der Fähigkeit zur Begierde gleichzusetzen. Um wieder das Augenlicht zu erlangen, hat der Dichter mit einer Alternativversion versucht, Helena ihre Schuld an den Geschehnissen des Trojanischen Krieges zu nehmen, indem er sie erst gar nicht entstehen lässt. Die wichtigste Quelle zu der Revision der homerischen Erzählung liefert uns weiter Platon¹⁹⁰: In einer Palinodie schrieb Stesichoros, dass die Erzählung von Homer nicht wahr ist, Helena kein Schiff bestieg und daher nie nach Troja gelangte. Aus der Kombination mit einem Testimonium von Stesichoros geht hervor, wie dieser Gedanke gemeint sein konnte¹⁹¹: »An die Trojaner, die dann mit dem Bild der Helena gingen«. Die echte Helena verließ demnach Sparta nicht und konnte sich somit auch nicht schuldig machen. Stattdessen wurde ein Ebenbild entworfen, das nach Troja ging, dort als Projektionsfläche diente, den Männern den Grund zum Kampf bot und die Schuld absorbierte. Helena muss der Geschichte als

¹⁸⁴ Vgl. Blondell 2013, 116; Edmunds 2016, 127.

¹⁸⁵ Stesichoros fiel bereits in der Antike durch seinen formal und inhaltlich innovativen Stil auf: Schade 2003, 3; außerdem Austin 1994, 90.

¹⁸⁶ Schade 2003, 1-2.

¹⁸⁷ Fr. 193 PMG/PMGF, P. Oxy 2506.

¹⁸⁸ Fr. 190 (chol. A Hom. Il. 2, 339), Campbell 1991, 90-91.

¹⁸⁹ Plat. Phaidr. 243ab (Übersetzung Buchwald 1964).

¹⁹⁰ Fr. 192 PMG/PMGF, P. Oxy 2506; Plat. Phaidr. 243ab: »Es gibt für Frevler an der Göttersage einen uralten Sühneritus, von dem Homer zwar keine Ahnung hatte, wohl aber Stesichoros; denn des Augenlichts beraubt wegen seiner Schmähung Helenas verkannte er nicht die Ursache davon wie Homer, sondern als musischer Mensch erkannte er sie und dichtete sofort: Nicht wahr ist diese Geschichte, nicht fuhrst du in wohlgedeckten Schiffen, nicht kamst du zur Burg von Troja. Und nachdem er die ganze sogenannte Palinode gedichtet hatte, konnte er augenblicklich wieder sehen«.

¹⁹¹ Edmunds 2016, 137.

Vehikel erhalten bleiben, sonst kann sie nicht wie bisher bekannt erzählt werden. Dadurch wird Helena als essentiell ausgewiesen. Außerdem muss Helena als Trugbild (*eidolon*) funktionieren und konsequenterweise von den Kombattanten als ein solches unentdeckt bleiben. Denn wer würde wegen eines Phantoms Krieg führen?¹⁹² Es ist der Versuch, das Wesen (*ousia*) von der Form (*eidos*) zu trennen¹⁹³. Der Gedankengang von Stesichoros erweist sich jedoch als kurzsichtig, denn die Reputation der falschen Helena fällt auf die echte zurück. Eine absolute Aufspaltung ihrer Person in einen unschuldigen und einen schuldhaften Teil ist unmöglich. Nicht zuletzt deswegen, weil ein Abbild von Helena im Kern und im Aussehen auf Helena basiert. Im Grunde war es eine schlaue Idee, denn Helena ist eben eine solch vielschichtige Figur, dass es sich anbietet, sie einfach zu verdoppeln¹⁹⁴. Von dem inneren Konflikt der dadurch beim Original entsteht, erzählt Euripides in seinem Stück »Helena«.¹⁹⁵ Mehr dazu später. Norman Austin ist der Meinung, dass Stesichoros durch diesen Trick Helena die Komplexität ihres Charakters genommen hat, sie eben nicht ihren Mann betrogen und verlassen hat. Damit sind Helena, Stesichoros, Sparta und letztlich alle Griechen der Schande entkommen.¹⁹⁶ Im Gegenteil scheint mir die Erfindung der falschen Helena die Sache noch verworrener zu machen. Blondell, die sich in ihrer Untersuchung stark auf Helenas Agency konzentriert, betont, dass Helena nur dann als unschuldig gelten konnte, wenn sie völlig passiv dargestellt wurde.¹⁹⁷ Eine Schlussfolgerung, die sich wie eine Aufforderung als Leitbild für damalige Weiblichkeit verstehen lässt. Die ruhige, treue, aber dennoch schöne Ehefrau hatte demnach weniger zu befürchten.¹⁹⁸

Die Erschaffung eines *eidolon* ist sehr vielsagend in Bezug auf Helena und ihre gedachte Wesenheit, erzählt uns jedoch nichts über aphrodisisches Wirken. Vor dem Hintergrund der homerischen Tradition haftet dem *eidolon* Helenas eigenes aphrodisisches Wirken, als manifest in ihrer Schönheit und ihrer einflussnehmenden Art, an. Denkt man diesen Gedanken zu Ende, verliert die Helena des Stesichoros nicht ihre

¹⁹² Vgl. Edmunds 2016, 138.

¹⁹³ Vgl. Austin 1994, 115: » Stesichorus thus created, or thought he had created, not two *logoi* but one genuine *logos* and one apparent *logos*-the false *logos* objectified as the *eidolon*« und weiter: »Nor would this revised Helen be any longer both wife and mistress, or both Greek and Trojan. She would be all Greek, and a wife plain and simple, with her deadly gaze and her wayward libido displaced onto her idol«.

¹⁹⁴ Zum Doppelungsmotiv im Mythos der Helena siehe Blondell 2013, 118.

¹⁹⁵ Vgl. Fusillo 1996, 206; Blondell 2013, 120.

¹⁹⁶ Austin 1994, 117.

¹⁹⁷ Blondell 2013, 118.

¹⁹⁸ Reeder 1995, 20 zur Vorstellung der idealen Frau im klassischen Griechenland: »She was beautiful, with a beautiful voice, sexy, intelligent (necessary to run a household well), tall, industrious, well-born, and fertile. She was also virtuous, modest, passive, submissive, silent, and invisible«.

Eigenschaften, bloß weil sie dupliziert wird. Sie kann diese aufgrund dessen nur nicht selbst nutzen.

3.3 Helena in der Tragödiendichtung

Wie ändert sich die Sichtweise auf Helena im 5. Jh. durch die attische Tragödie?¹⁹⁹ Bevor Helena erstmals als Protagonistin in Euripides »Troerinnen« im Jahr 415 auf die Bühne gestellt wurde, tauchte sie 458 in der Orestie von Aischylos auf, womit ein Höhepunkt der negativen Bewertungen Helenas erreicht wurde.²⁰⁰ In »Agamemnon«, dem ersten Teil der Trilogie, wird sie mehrfach, beispielsweise vom Chor, erwähnt. Es ist jedoch ihre Schwester Klytaimnestra, die das Stück als »visible embodiment of female evil« dominiert, während Helena ein »sinister shadow lying behind« ist, so Blondell²⁰¹. Wird auf Helenas »Entführung« angespielt, verwendet Aischylos für sie aktive Verbformen²⁰². Zunächst erscheint sie als Akteurin, die von den Troerinnen darauffolgend aber entpersonalisiert wird, indem sie sich auf Signifikanten konzentrieren, die Helena zu einer Idee umformen.²⁰³ Sie wird von ihnen folgendermaßen beschrieben²⁰⁴: »Ein Wesen windlosen Meereslächelns, In sanftem Glühn des Reichtums Kleinod, Holdester Augen zart Geschoß, Herzverwundende Erosblüte«. Gerade die letzte Metapher schält heraus, mit welchen Waffen Helena ausgestattet ist. Es sind, wenig überraschend, aphrodisische.

Menelaos wird als zurückgelassener Ehemann beschrieben, der genau diesen Waffen unterlag und sehnsüchtig nach dem Abwesenden ist. Weiter wird das aphrodisische Wirken auf Menelaos beschrieben, der im Wahn und im Traum Lust verspürt, die aber nur ein Trug ist.²⁰⁵ Der Zusammenhang zwischen Helenas destruktiver Kraft, wie sie bei Aischylos mit *helenaus*, *helandros*, *heleptolis* deutlich wird, und Eros ergibt sich wiederum aus ihrem Namen selbst. Das Verb *helein* wird ebenfalls benutzt, wenn jemand von Eros ergriffen wird. Beispielsweise Anchises, der Aphrodite erblickt²⁰⁶.

¹⁹⁹ Blondell 2013, 122 zu Helena in der Tragödie im Vergleich zur lyrischen Gattung: »She makes her next major appearance in a more cohesive genre, one that though broad, rich, and varied, is nevertheless tied closely to a particular place, period, and mode of performance, and engages, in consequence, with a specific set of historical and cultural circumstances: Athenian tragedy«.

²⁰⁰ Vgl. Blondell 2013, 125; vgl. Shapiro 2005, 49.

²⁰¹ Blondell 2013, 127.

²⁰² Aischyl. Ag. 803: »[...] die frech einst gefolgt war«. Gleichzeitig wird auf Paris Verletzung der Gastfreundschaft hingewiesen und die Sache als Raub beschrieben. Aischyl. Ag. 400-403: Doch obwohl von einem Raub die Rede ist, »durchschritt sie raschen Trittes das Tor, Verwegenes wagend«.

²⁰³ Vgl. Blondell 2013, 128.

²⁰⁴ Aischyl. Ag. 740-743.

²⁰⁵ Aischyl. Ag. 418-425.

²⁰⁶ Hom. h. V.91 (Übersetzung Weiher 1989); Blondell 2013, 130.

Aischylos lässt Helena nicht selbst sprechen, wodurch das Urteil über sie besonders hart ausfallen kann. Der Chor macht ausschließlich Helena für den Krieg und das Leid verantwortlich²⁰⁷. Jedoch ergreift Klytaimnestra das Wort für sie und verteidigt ihre Schwester.²⁰⁸ Es erinnert an die Sympathie für Helena, wie sie Penelope in der Odyssee zeigt²⁰⁹. Letztlich wird Helena aber aufgrund ihres Ehebruchs dafür verantwortlich gemacht, dass Klytaimnestra mordet²¹⁰. Die Ereignisse werden als kausale dargestellt und auf ein Fehlverhalten Helenas zurückgeführt.

In zwei Stücken des Tragödiendichters Euripides spielt Helena eine Rolle. In »Die Troerinnen«, uraufgeführt im Jahr 415 und in »Helena« aus dem Jahr 412. Euripides lässt, seit Homer, Helena wieder selbst zu Wort kommen und zwar verteidigt sie sich das erste und einzige Mal in der literarischen Überlieferung dafür, sich mit Paris davongemacht zu haben. »Die Troerinnen« spielt nach der Eroberung Trojas. Helena wird von einigen troischen Frauen verhasst angeklagt²¹¹. Hekabe fordert dazu auf, sie zu töten und warnt Menelaos vor Helenas Anblick. Bei diesem würde in ihm wieder Begehren für sie geweckt.²¹²

All das spielt sich vor der Szenerie des brennenden Trojas ab, mit der auf Helenas erotisches Feuer angespielt wird. Helenas Bild einer übelbringenden Frau wird außerdem durch ihre Haarpracht signalisiert. Ihr Haar ist wichtig. In den Epen ist davon häufiger die Rede, als von den Haaren der Gottheiten oder der Heroinnen.²¹³ Hier wird die Ambivalenz aphrodisischer Qualitäten sichtbar, indem ihr Haar nun als »mörderisch«

²⁰⁷ Aischyl. Ag. 1456-1460: » Wahnsinns-Helena, du, die allein so viel, Der Seelen so viel Dem Tode geweiht dort vor Troia, Nun flochtst zuletzt ruhmvoll du dir noch blühnde Krön Aus Blut, untilgbar!«.

²⁰⁸ Aischyl. Ag. 1464-1467: » Noch auf Helena kehr deinen Groll und Zorn, Als hab Männerverderbrin - allein sie, soviel Männerseelen Achaias dem Untergang weihend, Unschließbare Wunden geschlagen!«.

²⁰⁹ Blondell 2013, 131.

²¹⁰ Vgl. Blondell 2013, 132: »By blaming the adulterous wife for the murderous wife's act, they imply that killing a husband is less heinous than abandoning him«; Dieser Argumentation kann ich nicht folgen. M. E. wird damit ausschließlich beschrieben, dass Helena die Ereignisse ins Rollen gebracht hat. Das impliziert jedoch nicht, dass der Mord am eigenen Ehemann als weniger abscheulich eingestuft wurde.

²¹¹ Eur. Tro. 766-773 (Übersetzung nach Buschor 1972): » O Tyndars Tochter, nie von Zeus entstammt, [...] Verflucht sind deine schönen Augen, die Dies stolze Reich so jammervoll zerstört!«.

²¹² Eur. Tro. 890-895: » O töte sie, ich preise dich darum! Schau sie nicht an, sie weckt die alte Glut! Sie fängt die Männer, sie zerstört die Stadt, Verbrennt die Häuser mit dem Zauberblick, Wir alle kennen ihn zu unserm Leid«. Das Wort »Glut« wird hier für griechisch *pothos* »Verlangen, Sehnsucht nach etwas; ein Mangel, das Vermissten« benutzt. Die Verbindung zwischen erotischer Ausstrahlung und Zauberei, wie sie hier von Hekabe für Helena hergestellt wird, kennen wird bereits aus Hom. Il. 14, 215-217: Von Aphrodites Brust löste sich ein buntes Band, das allerlei Zauber enthielt: »Dort war schmachtende Liebe und Sehnsucht, dort das Getändel Und die schmeichelnde Bitte, die selbst den Weisen betöret«.

²¹³ Blondell 2013, 186.

bezeichnet wird²¹⁴. Es ist der missglückte Versuch, sie in ihrer anziehenden Erscheinung zu desavouieren.

Dann setzt Helena zu ihrer Apologie an, für die sie eine Strategie wählt, nach der alle anderen nur nicht sie selbst schuld an den Geschehnissen sind. Helena zeigt die sinnlose Unendlichkeit auf, die sich eröffnet, wenn mit sturer Kausalität argumentiert wird.²¹⁵ Sie endet jedoch mit Aphrodite, die es ihrer Meinung nach eigentlich zu bestrafen gilt: »Die größte Göttin kam mit diesem Mann« (i.e. Paris). Helena berichtet, bei dem Raub durch den »Fremden«, als sie »Haus und Land verriet«, nicht willig gewesen zu sein. Wie könne man sie zur Verantwortung ziehen, fragt sie, wenn sogar Zeus der Wirkmacht der Aphrodite unterliegt.²¹⁶ Euripides stellt damit Homers Darstellung, in der Helena sich selbst beschuldigt, jedoch niemand sonst, auf den Kopf. Blondell verweist auf die umgekehrte Psychologie, die damit erreicht wird²¹⁷: »In the epic she is convinced of her guilt and therefore seems less guilty; in Trojan Women she claims innocence and therefore seems less innocent«.

Spannend an dem Stück von Euripides ist, dass Hekabe Helenas Argumenten widerspricht, indem sie ihre Entscheidung nach Troja zu gehen, auf ihren alleinigen Willen zurückführt²¹⁸: »Aphrodite« würde als Name von Sterblichen bloß ins Spiel gebracht, um sich von ihren Dummheiten zu distanzieren. Blondell fasst zusammen²¹⁹: »The play presents us with a world in which women are responsible for their actions, capable both of controlling their desires and of exercising virtuous, rational agency«. Im Gegensatz zu früheren Darstellungen Helenas, in denen sie in ihrem Handlungsspielraum sehr beschränkt blieb, gesteht sich diese Helena aktiv ein, aphrodisischer Wirkmacht völlig ausgeliefert gewesen zu sein und tut sich damit absolut keinen Gefallen. Es ist interessant zu sehen, wie sich das Blatt wendet. Eine Helena, die selbst spricht und für die nicht gesprochen wird, geriert sich als Opfer. Es wundert nicht, dass Euripides Helena mit dem Handwerk der sophistischen Rede ausstattet. Wie im anschließenden Abschnitt zu Gorgias deutlich werden wird, haben die verbale Form der Verführung Gemeinsamkeiten mit der optischen Form aphrodisischer Wesenheit. Auge und Ohr

²¹⁴ Eur. Tro. 880.

²¹⁵ Eur. Tro. 904, Helena spricht: »Ich sterbe schuldlos, wenn ich sterben muß.« Dann zeigt sie mit dem Finger (Eur. Tro. 919f.): »Des Unheils erste Wurzel ist dies Weib, Des Paris Mutter, dann der Vater, [...]«. Weiter führt sie das Parisurteil als ausschlaggebend an. – Vgl. Blondell 2013, 188; Vgl. Edmunds 2016, 128.

²¹⁶ Eur. Tro. 938-950.

²¹⁷ Blondell 2013, 188.

²¹⁸ Eur. Tro. 981-990.

²¹⁹ Blondell 2013, 190-191.

werden gleichermaßen affiziert. Helena benutzt diese Fähigkeit, um mit Worten auf ihre Körperlichkeit zu verweisen, auf ihre, von Aphrodite gerühmte Schönheit, deren Opfer sie ist²²⁰. Dabei handelt es sich um eine Aussage, die sie mit der idealen Haltung der *sophrosyne* brechen lässt und sie trotz oder wegen der Opferrolle in eine Arroganz erhebt, die für eine Frau ungewöhnlich erschien.²²¹

Euripides hat eine Helena erschaffen, der gesagt wird, sie würde sich auf Aphrodites Wirken ausreden – eine Helena, die sich nicht wie bei Homer selbsterniedrigt, sondern eigenmächtig ihre Person verteidigt. Im Gegensatz zu ihrer epischen Version gelingt es dieser Helena aber nicht mit ihren Worten zu verführen, jedenfalls nicht die Frauen. Damit lenkt Euripides die Aufmerksamkeit zurück auf Helenas körperliche Argumente, über denen Menelaos letztlich die Selbstbeherrschung verliert.²²² Ihr Körper ist aber einfach, er existiert, während sie ihre Worte aktiv wählen, formulieren und aussprechen muss.

Euripides hat sich in einem anderen Stück erneut mit Helena befasst. Dieses ist sogar nach ihr benannt. In »Helena« greift er jene Abweichung von der homerischen Mythenversion auf, die eventuell bereits von Hesiod²²³ und jedenfalls von Stesichoros thematisiert wurde. Demnach ging nicht Helena, sondern ein *eidolon* nach Troja, wodurch ihr ambivalenter Charakter schlichtweg aufgeteilt wird, wie bereits erwähnt (s. o.). In dem Stück wird für Helenas absolute Unschuld plädiert, doch befreit sie das nicht von Konsequenzen. Gleich im ersten Monolog der Helena heißt es²²⁴: »Ich bin die leidgeprüfte Helena«.

Der Schauplatz der Tragödie ist Ägypten, wohin Hermes die echte Helena, in ein »Wolkenkleid« gehüllt, gebracht hat²²⁵. Helena erzählt, dass Hera, die, aufgrund Aphrodites Sieg im Parisurteil erbost war, ein Ebenbild (*eidolon*) von Helena aus »Himmelsluft« schuf und es dem durch Wahn geblendeten Paris mitgab²²⁶. Weiter spricht

²²⁰ Eur. Tro. 929-931 und 936-937 – Vgl. Worman 1997, 197: »Using her physical attraction and her verbal representation of her body's power, she has wielded that same force of immortal desire to which she attributed her actions«.

²²¹ Blondell 2013, 195-196.

²²² Eur. Tro. 1041-1042: Helena ist auf die Höhe der Knie von Menelaos gesunken und bittet um seine Gnade und weiter 1047-1059: Menelaos befiehlt, Helena auf ein Schiff zu bringen, jedoch nicht seines, und sie vorerst am Leben zu lassen. Hekabe spricht aus, was unausgesprochen zu tragen kam: »Wer je entbrannt war, löscht nicht wieder aus«.

²²³ Es handelt sich dabei um ein fragwürdiges Fragment; siehe Edmunds 2016, 136 mit Anm. 174.

²²⁴ Eur. Hel. 22 (Übersetzung nach Buschor 1972) und weiter die Zeilen 66-67, in denen Helen äußert: »Den Griechen ist mein Name lang entehrt, Doch sei mein Leib hier jeder Schande bar«.

²²⁵ Eur. Hel. 44-45.

²²⁶ Eur. Hel. 23-36. und weiter 42-43 spricht Helena: »Der Griechen Siegerpreis im Phrygerkampf war ich – doch war ichs nur dem Namen nach«.

sie davon, Menelaos, »des treuesten Mannes und weisesten« das Bett rein zu wahren. Es ist eine bittere, sich offenbarende Wahrheit, dass dieser Mann sein »geraubtes Weib« am falschen Ort sucht.²²⁷ Sie weist darauf hin, dass sie zwar die bekannte Schönheit besitzt, Aphrodite mit ihr aber kein Spiel zu spielen braucht. Die Erschaffung einer Doppelgängerin und die Entführung nach Ägypten zeugen allerdings von göttlichem Wirken, das Eingriffe in Helenas Dasein bedeutete²²⁸. Sie bleibt ein Spielball unterschiedlicher Agenten²²⁹.

Das Ebenbild hat Konsequenzen mit sich gezogen, die an der echten Helena nicht vorbeigezogen sind.²³⁰ Als Teukros sie in Ägypten antrifft, will er »diese Ähnlichkeit« am liebsten gleich töten. (75-76). Helena erwidert: »Kein Wunder, daß dir Helena verhaßt!« (85). Eine bizarre Form der Selbstablehnung. Zwar war Helena für ihr Double nie verantwortlich, doch kann diese posthomerische Version dahingehend interpretiert werden, dass Helena ihr ursprünglich eigenes Verhalten verurteilt. Diese Perspektive können selbstredend nur Rezipierende, die mit der Mythen tradition vertraut sind, einnehmen.

Teukros berichtet Helena auf ihr Nachfragen hin vom Kriegsverlauf. Sie zeigt sich ungläubig: »So echt erscheint euch dieses Wahngebild?«²³¹. Menelaos sei mit diesem verschollen oder tot und Leda habe sich aufgrund der Schande ihrer Tochter erhängt²³². Teukros endet das Gespräch mit der Erkenntnis, dass Helena dem *eidolon* zwar im Aussehen gleicht, ihr Geist (*phrenes*) aber von anderer Art sei und sie glücklich sein soll²³³. Hier zeigt sich wieder die Dualität zwischen Körper und Geist und dass es darauf ankommt, wie mit sich selbst umgegangen wird.

Aphrodite ist aufgrund des *eidolon* keineswegs entschuldigt. Helena gibt der »tückischen, mörderischen Kypris« dezidiert die Schuld. Weil das *eidolon* die Schönheit der originalen Helena besaß, war es aphrodisisches Wirken, dass Paris zum Raub verführt hat.²³⁴ Helenas Begierde gilt die ganze Zeit über ausschließlich Menelaos, der letztlich

²²⁷ Eur. Hel. 47-51.

²²⁸ Vgl. Fussillo 1996, 206 – Dieses Wirken wird jeweils mittels Wolken umgesetzt.

²²⁹ Eur. Hel. 360-363: »Ein Opfer der drei Göttlichen Frauen und des Priamossohns«.

²³⁰ Helena sucht stöhnend nach »Lieder der Tränen, der Klagen, der Leiden, der Seufzer, O wehe!« (Eur. Hel. 164-168). Sie äußert sich weiter zu ihrer ungerechten Lage wie folgt (Eur. Hel. 267-272): »Wer von den Göttern nur in einem Ziel Enttäuscht wird, trägt es bitter, doch er trägt; Ich aber bin von Übeln ganz umringt. Vor allem: schuldlos steh ich im Verruf, Und das ist schlimmer als gerechte Schmach, Wenn einer abbüßt, was er nie beging«.

²³¹ Eur. Hel. 121.

²³² Eur. Hel. 123-138.

²³³ Eur. Hel. 158-163.

²³⁴ Eur. Hel. 238-242.

den Weg nach Ägypten zu ihr findet²³⁵. Die treue Helena stellt einen Handlungsstrang dar, der an die wartende Penelope erinnert. Das Stück verlagert dadurch den Fokus. Es ist das Wirken Heras, das mit dem aphrodisischen Anspruch an Helena interveniert und eheliche Pflichten als solche verteidigt²³⁶. Wir lesen von einer Helena, die selbst niemals in den Konflikt mit Eros verführerischer, destruktiver Kraft geriet.²³⁷ Trotzdem besteht eine Verbindung zwischen der echten Helena und Aphrodite. Helena sagt, was sie von Aphrodite nicht will und zählt dabei das Wirken der Göttin auf²³⁸: »Willst du mich töten, so gescheh es erst In Sparta! Willst du unersättlich sein In Liebesgluten, Trug und Ränkespiel, In Liebeszaubern und im Liebesmord? O halte Maß! Du bist – was jeder spürt – Die liebste, süßeste der Göttinnen!«.

Außerdem erfahren wir, dass zuerst Aphrodite angefleht werden muss, damit Helena mit Menelaos zurück nach Sparta kann. Diese Ehe scheint demnach nicht der aphrodisischen Vorstellung für Helena zu entsprechen. Gleichzeitig ist es Hera, die sich trotz oder wegen der Trugbildsache immer schon für die beiden eingesetzt haben soll.²³⁹ Die einzige Möglichkeit für Helena ihren Ruf wiederherzustellen besteht darin, mit Menelaos in die Heimat zurückzukehren und den Schwindel auffliegen zu lassen²⁴⁰. Die beiden schaffen es letztlich auf ein Schiff. Das Ende bleibt offen.

Helena in »Die Troerinnen« wird als Ursache der Übel angeklagt, während sie aktiv versucht, sich aus der Verantwortung zu reden. Nun vermischt es sich, indem die echte, unschuldige Helena sich mit ihrem Trugbild unweigerlich identifiziert und sich dadurch die Schuld überträgt²⁴¹. Helena bleibt mit ihrer aphrodisischen Anlage ausgestattet die schönste Frau unter den Sterblichen, will davon jedoch nichts wissen und macht von diesem Vorzug auch nicht Gebrauch. Helena fragt: »Ward ich der Welt als Ungetier bestimmt?« Ihre Schönheit, von Kypris geschenkt, erachtet sie als Fluch und lieber wäre ihr, ihr Bild wäre ausgelöscht²⁴². Sie negiert einen wesentlichen Teil ihrer

²³⁵ Eur. Hel. 540: »Wann kommst du endlich, heißersehnter Mann?«. – Das Wolkengebilde löste sich nach Kriegsende auf (Eur. Hel. 605-606).

²³⁶ Zum Wirken der Hera und der Aphrodite siehe Theonoë (Eur. Hel. 882-891) und weiter Helena dazu (Eur. Hel. 1093-1100): » O große Hera, die das Lager teilt Des Zeus, sieh dieses schwergeprüfte Paar, Das seine Arme hoch zum Himmel streckt. Zum Sternengewimmel deines hohen Throns! Und du, der ich zum Schönheitspreis verhalf, Diones Tochter Kypris, schone mich! Mit wieviel Flecken hast du mich befleckt - Dem Namen nach, als ich nach Troja fuhr!«

²³⁷ Eur. Hel. 795: »Von keinem andern ist mein Bett berührt«. – Blondell 2013, 205.

²³⁸ Eur. Hel. 1102-1106.

²³⁹ Eur. Hel. 1024-1027.

²⁴⁰ Eur. Hel. 926-933.

²⁴¹ Eur. Hel. 198-199 und 202: »Durch mich, die Mörderin/Mein Name schuf all dieses Leid [...] Um meine Schande«.

²⁴² Eur. Hel. 365ff.

selbst und wie wir als Rezipierende wissen, ihrer Geschichte.²⁴³ Helena bedient sich ihrer gottgegebenen Macht nicht und versucht sich aphrodisischem Wirken zu entziehen. Was ihr letztlich auch gelang. Sie entschied sich aktiv dafür, während ihres Aufenthaltes in Ägypten, 17 Jahre lang Versuchungen zu widerstehen und die Kontrolle zu behalten, um sich letztlich in einer Art »Happy End« mit Menelaos zurück zu ihrer gemeinsamen Tochter nach Sparta zu begeben. »Which is the ›real‹ Helen, which the ›imitation‹?«²⁴⁴, fragt Blondell zu Recht.

3.4 Gorgias' Helena, »an emblem of the power of language«²⁴⁵

Die Flucht aus der Schuld via Double, wie sie Stesichoros und Euripides erzählt haben, stellt keine direkte Verteidigung Helenas Vorgehen dar. Schließlich hat nicht sie selbst, sondern ein Abbild ihrer selbst gehandelt. In Euripides' »Troerinnen« weist Helena die Schuld von sich, indem sie mit dem Finger auf andere zeigt. Gorgias von Leontinoi ging in seiner »Lobrede auf Helena«, die ins letzte Viertel des 5. Jhs. datiert wird, noch etwas weiter²⁴⁶. Er hat sich nicht weniger vorgenommen, als *die Wahrheit* über Helena zu berichten und damit vorangegangene Verleumdungen zu berichtigen. Sein proklamiertes Ziel ist, von Helenas Unschuld zu überzeugen.

Zwischen der sophistischen Rede, Helena und aphrodisischem Wirken bestehen Zusammenhänge. Das griechische Wort für Wahrheit *aletheia* und Helenas »gottgleiche Schönheit«, die sie *ou lathousa*, »unverdeckt trug«, wie es Gorgias anführt, gehen beide auf das Adjektiv *lantano* für verborgen, zurück. Helenas Körper kann dementsprechend semiologisch als eine nackte Wahrheit betrachtet werden.²⁴⁷ Solch ein Wortspiel zeigt bereits die rhetorische Finesse sowie den Anspruch Gorgias' an Sprache auf. In Anbetracht der kursierenden negativen Bewertungen Helenas wird zudem Gorgias' Agenda sichtbar, der sie in einer Art imaginären Gerichtsprozess verteidigt. Im Sinne der Sophistik ist es sein Anliegen, Funktionen von Sprache und deren gezielte Anwendung vorzuführen.

²⁴³ Vgl. Blondell 2013, 209; Eur. Hel. 262-263: »Wär ich ein ausgelöschtes Bild und nähm/Statt meiner schönen Züge ekle an!«.

²⁴⁴ Blondell 2013, 221.

²⁴⁵ Blondell 2013, 172.

²⁴⁶ Zur Datierung siehe Blondell 2013, 165 – Die Lobrede: Gorg. Hel. 1 und 2 (Übersetzung nach Buchheim 2012).

²⁴⁷ Groddeck 1995, 28; Börnchen 2009, 338 – Platon stellt in Kratylos eine Verbindung zwischen *soma* (Körper) und *sema* (Zeichen) her (Plat. Krat. 400cd Übersetzung nach Schleiermacher 2016). Hierbei sind Szenen Homers erwähnenswert: Jemand, der aphrodisisch ist, kann das nicht verbergen, zumindest nicht vor jemandem, der es ebenfalls ist. Helena lässt sich von der Verkleidung Aphrodites als Greisin nicht täuschen. Auch Odysseus und Telemachos werden von Helena rasch erkannt. Es scheint ihr aufgrund ihres Wesens die Fähigkeit gegeben zu sein, hinter die Fassade blicken zu können. Eine schöne Eigenschaft, die sie sehr tiefgründig macht und über ihre reine Oberfläche hinausragt.

Gorgias porträtiert nicht wie Homer eine Helena, die dem Ruhm männlicher Kampfeslust dient, sondern führt an ihrem Beispiel die – primär männliche – Hinwendung zur Rhetorik vor. Helenas *Fall* stellt eine willkommene Herausforderung dar, um Methoden der epideiktischen Rede sozusagen *coram publico* zu demonstrieren. Letztlich ging es Gorgias um nichts weniger als die Macht der Überredung und die Überzeugungskraft, die in gut gewählten Worten liegen kann²⁴⁸. Hier kommt es zu wesentlichen Überschneidungen mit Vorstellungen über aphrodisisches Wirken, jedoch nennt Gorgias Aphrodite kein einziges Mal beim Namen²⁴⁹. Gorgias führt hingegen vier (andere) Faktoren an, die für Helenas Gang nach Troja ausschlaggebend gewesen sein könnten²⁵⁰: »Entweder nämlich nach dem Willen des Geschicks (*tyche*), den Ratschlüssen der Götter und der Abstimmung der Notwendigkeit tat sie, was sie tat, oder aber mit Gewalt geraubt oder mit Reden bekehrt {oder vom Eros gefangen}«. Die Distinktion nützt der detaillierten Auslegung. Selbstverständlich greift das eine in das andere über. In jedem Fall kommt Helena schuldlos davon.

Gehen wir sie durch: In Bezug auf die Frage nach dem Schicksal/göttlichem Einfluss auf Helena sieht sie Gorgias entschuldigt, da sie als Schwächere *qua natura* der stärkeren göttlichen Mächte unterlegen ist.²⁵¹ Insofern würde der Mensch bei einer göttlichen Intervention zur Gänze seine Eigenmächtigkeit, aber auch seine Verantwortung einbüßen. Gorgias präsentiert Helena weiter als Opfer ihrer Umstände. Wenn sie nämlich gewaltsam geraubt wurde, so trifft die Schuld wieder nicht sie. Er nennt Paris nicht beim Namen und erwähnt auch nicht, ob Aphrodite führte. Jedenfalls müsse der Hass dem »Frevler« gelten und nicht Helena.²⁵² Weiter führt Gorgias die Rede als solche an, die »ein großer Bewirker«²⁵³ ist: »sogar wenn die Vernunft weiß, daß es einen Zwang bedingen wird, hat es doch dieselbe Wirkkraft. Rede nämlich, die Seele-bekehrende, zwingt stets die sie bekehrt, den Worten zu glauben und den Taten zuzustimmen«²⁵⁴. Ein überraschend ehrlicher Zug von Gorgias, der ja mit seiner Lobrede selbiges beabsichtigt und die Zuhörenden zur Zustimmung verführen will. Von besonderem Interesse für die vorliegende, bildwissenschaftliche Arbeit ist der von Gorgias zuletzt angeführte Punkt

²⁴⁸ Blondell 2013, 165.

²⁴⁹ Edmunds 2016, 128.

²⁵⁰ Gorg. Hel. 6 und zusammenfassend 20 – Vgl. Worman 1997, 175: »For the pleasure of his audience, then, Gorgias avoids any conventional narration of how Helen went to Troy and what precise role Paris had in that journey. Instead he offers abstract categories of motivation to explain the event, and allows the agents in the events to recede«.

²⁵¹ Gorg. Hel. 6.

²⁵² Gorg. Hel. 7.

²⁵³ Gorg. Hel. 8.

²⁵⁴ Gorg. Hel. 12.

über die Wirkungsweise von Eros²⁵⁵. Entweder besitzt Eros »der Götter göttliche Wirkkraft« oder er ist »ein menschlich Gebrechen«²⁵⁶. Gorgias bezieht diese Ambivalenz auf die Wirkung des Optischen. Er betont, dass das Gesehene einen sofortigen Effekt auf die Psyche hat, der positiv oder negativ ausfällt²⁵⁷. Auffallend ist die starke psychologische Ebene, die von Gorgias nicht bloß berücksichtigt, sondern bewusst bespielt wird, um für Helena Mitleid zu erregen (und sich selbst als erfolgreichen Redner zu präsentieren).²⁵⁸ Es fällt schwer auf jemanden mit dem Finger zu zeigen, für den genuin Mitleid empfunden wird.

Weiter legt Gorgias Wert darauf, den Menschen als generell fehlbar darzustellen, indem er auf die ständige Möglichkeit der Irreführung, der Arglist und der Täuschung aufmerksam macht. Nicht nur die Ohren, auch die Augen würden demnach verführt²⁵⁹ Es werden Motive gewichtet, die in den Mythen um Helena wiederkehren. In der Ilias zum Beispiel, ist sich Helena Aphrodites Arglist bewusst. Wann ist jemand in seiner Entscheidungsfindung jemals frei, wenn man sich auditiver und visueller Stimuli ausgesetzt sieht? Gorgias untergräbt sukzessive die vermeintliche Willensfreiheit Helenas (und der Zuhörenden), indem er aufzeigt, wie sehr sie emotional sämtlichen äußeren Reizen ausgeliefert war. Er spielt ganz bewusst auf ihre Befindlichkeiten an und lädt subtil dazu ein, sich mit diesen zu identifizieren. Das Auge ist demnach leicht anfällig, sodass Helena beim Anblick des wunderschönen Paris eine durch Eros hervorgerufene Ignoranz entwickelte, die als Konsequenz eine moralische Blindheit mit sich zog²⁶⁰. Blondell hebt in ihrer Abhandlung der Lobrede Gorgias hervor, dass sowohl die Rede als auch Eros als etwas aufgefasst wurde, das jemanden von außen kommend überwältigt und dadurch starke Emotionen evoziert²⁶¹: »It is this that enables him to treat Helen as a mere object without responsibility for acting in response to her feelings, whether those feelings are inspired by the gods, words, or the sight of the beautiful Paris«, so Blondell.

Meiner Meinung nach gelingt es Gorgias, Helena von Schuldzusprüchen zu befreien, weil er die Umstände ihrer Handlungen abstrahiert. Was Helena passiert ist, laut

²⁵⁵ Gorg. Hel. 15.

²⁵⁶ Gorg. Hel. 19.

²⁵⁷ Gorg. Hel. 17: »So schmerzt das eine und weckt Verlangen [*pothos*] das andre von sich aus in seinem Anblick. Vieles aber erregt in vielen nach vielem Eros und Verlangen, nach Sachen und nach Körpern«.

²⁵⁸ Zur Seele siehe Gorg. Hel. 19, zum Mitleid siehe Gorg. Hel. 7.

²⁵⁹ Siehe Anm. 256 und 257.

²⁶⁰ Gor. Hel. 19: »es kam nämlich, wie es kam, aufgrund von Befangenheit der Seele, nicht durch Ratschlüsse des Denkens«.

²⁶¹ Blondell 2013, 171.

Gorgias dezidiert was sie »erlitt«²⁶², kann demnach jeden ereilen und niemand will das Gefühl der Schuld empfinden. Er zieht nicht sie als Ursache für den Trojanischen Krieg heran, sondern betrachtet Helenas Entscheidungsfindungen ursächlich und lenkt dabei den Blick auf Einflüsse. Genau das macht Gorgias besonders spannend im Vergleich mit Bildsprache, die über Helena und aphrodisisches Wirken erzählt.

Seine abschließende Anmerkung, dass diese Lobrede zum Vergnügen²⁶³ dient, zeigt ihr manipulatives Potential auf. Er zerlegt moralische Konstanten und eliminiert zwischenmenschliche Direktiven, indem er verallgemeinert, Individuen objektifiziert und schließlich alles zu einer Art Witz erklärt. Selbst wenn er seine Worte keiner Ernsthaftigkeit verschreibt, sind sie sehr wohl eine Wucht in ihrer zersetzenden Kraft. Gorgias spielt *Advocatus Diaboli*. »Gorgias has not only defended the most notorious of mythic adulterers, but done so using arguments that undermine all moral judgement«²⁶⁴, so Blondell. Darin ähnelt er aphrodisischem Wirken. Ein, im Denken provokanter Ansatz hebt Normen aus und hinterfragt alles und jeden. Ursachen und Motivationen werden als von außen kommend deterministisch verstanden und entlassen daher einen jeden Handelnden aus der Verantwortung und dem Bewusstsein. Denn in letzter Konsequenz ist der von Gorgias am Exempel der Helena beschriebene Mensch des Widerstandes nicht fähig und jeglichem Reiz ausgeliefert.

Gorgias hat es somit geschafft, Helena ihre Verantwortung zu nehmen, jedoch gilt selbiges nicht für seine Worte als solche, mit allen Implikationen. Ist Gorgias ein Gott oder eine Krankheit? – um es mit seinen eigenen Worten, die er für eine Beschreibung von Eros verwendete, auszudrücken.²⁶⁵ Erachtet man Eros als subversive Kraft, so hat Gorgias etwas mit ihm gemein. Natürlich beeinflussen Emotionen Entscheidungsfindungen, jedoch hat Gorgias gleich zu Beginn der Lobrede festgelegt, dass die Ordnung (*kosmos*) der Psyche die Weisheit (*sophia*) ist²⁶⁶. Gorgias hat letztlich mit seiner Rede Weisheit gefördert, indem er die Zuhörenden über die Wirkmechanismen äußerer Einflüsse aufgeklärt. Er hat zumindest deren Sinne dafür geschärft²⁶⁷.

²⁶² Gorg. Hel. 7.

²⁶³ Gorg. Hel. 21: παίγνιον »Spiel« oder »Scherz« auch »Spielzeug«.

²⁶⁴ Blondell 2013, 175.

²⁶⁵ Siehe Anm. 256.

²⁶⁶ Gorg. Hel. 1.

²⁶⁷ Vgl. Worman 1997, 199: »In the fifth century Gorgias transforms Sappho's association of Helen with the visual impact inherent in the dynamics of desire into a playful study of how persuasive language can reinvent the field of vision, inducing the same reaction in the listening audience that objects sight – such as fearsome armies or beautiful bodies – have on the viewer«.

3.5 Zusammenfassung – Divergenzen in den Darstellungen Helenas

Homer beschreibt eine Helena, die durch aphrodisisches Wirken beeinflusst und von Aphrodite sogar bedroht wird. Diese *äußeren Umstände* ändern jedoch nichts an den Konsequenzen, die sie und andere tragen und auch nichts daran, dass sie sich schuldig fühlt. Allerdings gibt niemand dezidiert ihr die Schuld am Krieg, denn schließlich wird um sie gekämpft. Helena muss eine Frau sein, die es wert ist, all das auf sich zu nehmen. Mit der Betonung ihres wechselhaften Charakters und einer generell nachsichtigen Haltung ihr gegenüber, schuf Homer ein recht humanes Bild von Helena.

Weiter arbeitet Homer Ambivalenzen ihrer Figur gut heraus. Helena ist schuldhafte Ehebrecherin und zugleich sittsame Frau von Paris. Helena selbst besitzt aphrodisischen Reiz und macht davon gelegentlich Gebrauch. Doch wenn von außen mit ähnlichen Methoden der Überredung und Verführung auf sie eingewirkt wird, unterliegt sie diesem Wirken. Helena agiert aktiv und sagt ihre Meinung, sogar Aphrodite, jedoch hält sie letztlich nicht stand und verfällt in eine passive Haltung.

Das aphrodisische Wirken wird mittels Täuschung (Aphrodite als Greisin), mittels Rede, mittels Drohung (ebenfalls verbal) und schließlich über die Manipulation der Körperhaltung umgesetzt. Aphrodite stellt Helena einen Sessel hin und bringt sie damit sozusagen in die gewünschte Position.

In der Odyssee werden wir Zeug:innen davon, wie Helena auf andere Personen Einfluss übt. Bisher nicht erwähnt wurde die Szene, in der Helena ein anxiolytisches *pharmakon* (*Nepenthes*) zubereitet²⁶⁸. Auch das ist eine Art des besonderen Wirkens, zu welchem sie fähig ist. Helena hat sich in der Odyssee mit der Vergangenheit arrangiert, wenn auch in Kummer. Weil sie jedoch Aphrodite verantwortlich macht, entgegnet ihr Penelope mit Sympathie.

In der lyrischen Gattung archaischer Zeit ließ sich eine Tendenz zur negativen Bewertung der Helenafigur feststellen. Bei Semonides werden Frauen und wohl auch Helena als übelbringend beschrieben und in dem Vergleich von Alkaios mit Thetis sieht sie ebenfalls schlecht aus. Weiter wird sie bei Alkaios als *Casus Belli* ins Spiel gebracht. Es wird zudem auf ihren durch Liebe entrückten Zustand eingegangen, der sie quasi unzurechnungsfähig werden ließ. Sie folgte Paris, dessen Schuld ebenfalls angedeutet wird. Zwar wird die aphrodisische Wirkung beschrieben, jedoch nicht das Wirken selbst. Ibykos stellt sowohl Helena als auch Aphrodite am Untergang Trojas beteiligt dar. Sappho

²⁶⁸ Hom. Od. 4, 219-232.

schrieb, dass Aphrodite Helena leitete, was sie kopflos handeln ließ. Es wird aber wiederum nicht darauf eingegangen, wie man sich dieses Wirken vorstellen kann. Hier wird Aphrodites Einfluss wohl auf ihre bloße Existenz und Präsenz reduziert. Sie tut aber nichts bestimmtes, um auf Helena einzuwirken. Jedenfalls wird keine Handlung beschrieben. Stesichoros erfand eine alternative Version des gängigen Mythos. Mit ihm ist erstmals gesichert die Idee des Helenatrugbildes überliefert. Indem nur ein *eidolon* nach Troja ging, trifft Helena keine Schuld.

In der Tragödiendichtung finden wir verschiedene Ansätze. Die früheste Erwähnung Helenas in diesem Genre gibt es bei Aischylos. Helena wird darin die alleinige Schuld am Krieg gegeben. Sie sei Paris aktiv und raschen Schrittes gefolgt, auch wenn es sich um einen Raub handelte. Die Frage dabei ist, aus welcher Sicht von Raub gesprochen werden kann. Da Paris das Gastrecht bricht, raubt er sie. Gleichzeitig handelt es sich um die Durchsetzung Aphrodites Versprechen beim Parisurteil. Weiter wird Helenas aphrodisisches Wesen beschrieben, sie als »Herzenverwundende Erosblüte« bezeichnet. Außerdem erfahren wir von aphrodisischem Wirken auf Menelaos, der von einer traumhaften Sehnsucht nach Helena geplagt wird. Dementsprechend kann von einem Wirken die Rede sein, das sogar in Abwesenheit Helenas und mittels Erinnerung funktioniert. Jedoch müsste in diesem Fall von einer Art Nachwirkung gesprochen werden.

In dem ersten Stück von Euripides, das Helena als Protagonistin auftreten lässt, verteidigt sie sich. In »Die Troerinnen« sieht und gibt sich Helena als Opfer der Aphrodite. Jedoch wendet sie dabei Redekunst an, mit der sie zu überzeugen und zu verführen versucht. Sie selbst besitzt deutlich aphrodisische Züge, die sie nicht abschütteln kann und in diesem Fall auch nicht will. Ihr aphrodisisches Wirken passiert zudem über ihre Erscheinung. Ihr Antlitz erweckt in Menelaos *pothos*. Helena verleiht ihrem Wirken durch Worte Nachdruck, indem sie letztlich Menelaos auf Knien anfleht, sie zu verschonen, was ihr auch gelingt durchzusetzen. Hekabe ist die skeptische, kritische Stimme im Stück. Sie ist sich des aphrodisischen Wirkens bewusst und warnt davor. Außerdem ist sie der Meinung, dass sich Sterbliche auf Aphrodite ausreden, wenn sie Dummheiten begehen.

In »Helena« griff Euripides die Idee des *eidolon* auf und präsentiert uns eine zunächst unwissende Helena in Ägypten. Die Doppelung der Helena will sie von ihrer Ambivalenz befreien, verstärkt diese paradoxerweise jedoch. Die originale Helena kämpft mit den Konsequenzen, ausgelöst durch ihr Double. Sie leidet an der Übertragung von Schuld und versucht sich von dieser zu lösen. Die einzige Entschädigung, die sie leisten

kann ist, mit Menelaos nach Sparta zurückzukehren und den Trug aufzuklären. Somit hätte wenigstens die Qual ihrer Tochter ein Ende. Eine von Hera erschaffene, falsche Helena wirkt mit ihrem aphrodisischen Wesen und sorgt für den bekannten Verlauf der Dinge. Und die echte Helena, die Aphrodites Macht entsagt, hängt sich dem Wirkbereich Heras an und bemüht sich, treue Ehefrau von Menelaos zu sein und zu bleiben.

Gorgias verteidigt Helenas Vorgehen mit Methoden der sophistischen Rede. In seinen Augen agiert er aufklärend, indem er die Wahrheit aufzeigt, die seiner Meinung nach Helenas Unschuld ist. Er versucht Einflüsse auf Helena aufzuzeigen und darauf aufmerksam zu machen, was ihr Handeln bedingt hat. Einerseits stellt er sie als Opfer da, so wie ein jeder Opfer göttlichen Willens sein kann. Andererseits behauptet er, dass sie einem Wirken, das auf den Ebenen des Hörens und des Sehens operiert, unterlag. Letztlich schärft Gorgias die Sinne für solche Reize.

Die Beschäftigung mit den literarischen Quellen hat gezeigt, dass Helena in ihrem Aussehen unveränderlich ist. Was sich jedoch ändert, ist ihr Umgang mit ihrer Rolle sowie die Bewertung ihres Handelns durch involvierte Figuren der Erzählung. Ihr Charakter wird immer wieder neu entworfen, während ihre aphrodisische Wesenheit, ihre überall beachtete Schönheit, ihre erotische Ausstrahlung und ihr Verführungspotential bleiben. Aus der literarischen Überlieferung geht hervor, dass die Vorstellung vertreten wurde, Aphrodite, Eros und Pothos waren an Entscheidungsfindungen beteiligt.

4 Die Bildanalyse

Bilder stellen insofern keine Illustrationen von Erzählungen dar, als dass sie über eigene Darstellungsmöglichkeiten verfügen. Jedoch entstanden sie im Umfeld anderer Ausdrucksformen, wie sprachlicher Medien oder im Bereich kultischer Aktivitäten, die ebenfalls mythische Inhalte aufgriffen und tradierten.²⁶⁹ Ich werde analysieren, wie Bildsprache erzählt und wie sich Darstellungsweisen mit der Zeit verändert haben. Welche Assoziationen wurden anhand bewusst gewählter Bildzeichen gestreut? Was wurde über und anhand von Helena erzählt? Was wurde an ihrer Figur als bildwürdig empfunden? Letztlich gilt, dass Bildsprache immer hoch suggestiv ist. Eine hohe Plausibilität bei der

²⁶⁹ Edmunds 2016, 104: »Not only did the vasepainters and sculptors know the story but the viewers of their work knew it, too. The subtle nature of the iconography shows what could be expected of viewers«. – außerdem Bert Kaeser 2005, 25 zum Verhältnis von Schrift und Bild: »Bei Sagenbildern musste der Betrachter die Sage kennen, um das Bild zu erkennen«. – Borg 2002, 221 Nicht nur Dichtung, sondern auch Bilder wurden »im Dialog mit literarischen, umgangssprachlichen, kultischen und alltäglichen Ausdrucksformen entworfen, rezipiert und in verschiedenen Kontexten aktualisiert«.

interpretativen Einordnung der Darstellungen wird erreicht, wenn bei der Analyse mit bildimmanenten Kontexten und Vergleichen gearbeitet wird. Zu beachten sind dabei Formensprache, Komposition, Figurenkonstellation, Verhältnisse der Figuren im Bildfeld zueinander, Interaktion, Gesten, Körperhaltung, Gewandung, Attribute, generelle Darstellungskonventionen und für die Benennung der Figuren eventuelle Beischriften. Mit der Berücksichtigung dieser Faktoren wird einer Willkür vorgebeugt, die darüber entscheiden würde, was als signifikant aufgefasst wird. Obwohl im Vorfeld literarische Quellen behandelt wurden, muss möglichst offen und allumfassend auf das Bildmaterial geschaut werden, damit Resultate nicht unbeabsichtigt verzerrt werden²⁷⁰.

Die Figuren in den Bildern sind keine leeren Hüllen. Mit ihnen und der Art und Weise ihrer Darstellung werden *ethos* (Charakter) und *pathos* (Emotion) vermittelt. In der archaischen und klassischen Bilderwelt geschieht dies nicht über die Mimik.²⁷¹ Ein expressiver Gesichtsausdruck ist sehr selten, jedoch lässt sich meistens eine Aussage über die Haltung des Kopfes und die Blickrichtung treffen. Dieser kann beispielsweise einen Zustand des Kontrollverlusts beschreiben, wenn er *en face* abgebildet ist²⁷². Eine Figur kann sich von jemandem ab- oder zu jemandem hinwenden, indem der Kopf in die eine oder anderer Richtung geneigt ist. Außerdem lässt sich ausmachen, ob sich Blicke von Figuren kreuzen oder jemand Blickkontakt vermeidet²⁷³.

Bei der Interpretation der Bilder muss weiter beachtet werden, dass die Figuren mehr repräsentieren können (als Signifikat), als der bloßen Wiedergabe einer Handlung zu dienen²⁷⁴. Tatsache ist, dass anhand von Helena aphrodisische Wirkmacht thematisiert

²⁷⁰ Sourvinou-Inwood 1991, 6: »First, the evidence should be studied in the most exhaustive detail possible, without preconceived notions of what is ›important‹ or ›representative‹, since such selections depend on *a priori*, inevitably culturally determined, as well as subjective, judgements«. Vgl. außerdem Meyer 2009b, 23: »Die These der Offenheit der Bilder – im Sinne eines Verzichts auf Lenkung und Parteinahme – bringt m. E. gerade die Gefahr, die explizit vermieden werden soll, nämlich das Übertragen neuzeitlicher Konzepte«.

²⁷¹ Vgl. Räuchle 2019, 84: »Outright manifestations of emotions through features, such as broad smiles, open mouths, angry scowls, disgusted grimaces, or sad frowns, are extremely rare and tend to be restricted to non-Greek figures or members of the lower classes«.

²⁷² Ein sehr schönes Beispiel ist die Darstellung eines liegenden Silens auf einem Krater des Lydos (um 560) in **New York, Met. Mus. 1997.388a-eee**: siehe Hedreen 2016, 212f., Figure 37; BAPD 46026. Zu sehen ist sein frontal abgebildetes Gesicht. Er genießt Fleisch und Wein, dabei ist sein Glied erigiert. Aufgrund einer Beischrift kennen wir seinen Namen: Οὐκαλέγῳν, was übersetzt so viel wie »Ist mir egal« bedeutet. – Außerdem Reeder 1995, 413: »The frontal face is reserved in Greek art for the monstrous and bestial, for the dying, and for otherworldly and liminal beings (including Hermes Psychopompos in the scene of Persephone's return from the Underworld, no. 82), who were thought to inhabit a special sphere, distinct from the everyday world of men«.

²⁷³ Masters 2012, 30 nennt es »parallel gazes«.

²⁷⁴ Himmelmann-Wildschütz 1967, 79: »Der besondere Erzählgehalt der einzelnen Figur und des einzelnen Gegenstandes zeigt sich auch sehr sinnfällig in Darstellungen einer einfachen Handlung, in denen die äußere Erscheinung des Protagonisten nicht auf den Vorgang bezogen ist«.

wird. Helena ist eine Frau, deren Umgang mit ihrer eigenen Lust immer wieder beleuchtet wurde. Die Frage ist letztlich, warum. Helenas Handlungsmacht ist von aphrodisischem Wirken beeinflusst, was zu einer lasziven Bereitschaft veranlasst. Helenas aktive Beteiligung kann insofern in einer passiven Haltung liegen. Die Grenzen sind fließend, jedoch gibt es auf der Ebene der Bildsprache aktive und passive Elemente, die sich analysieren lassen.

Wird von einer Kausalität ausgegangen und ihre Handlungen als ausschlaggebend für den Trojanischen Krieg dargestellt, ist daraus zu folgern, dass weibliche (ungezügelter) Lust destruktive Züge hat. Da jede antike Frau per se etwas von Aphrodite hat, wurde jede Frau als potentiell zerstörerisch erachtet²⁷⁵. Wir wissen, dass die Vorstellungen über Sexualität in der griechischen Antike von einem generellen Konkurrenzdenken und vor allem von Dominanzverhältnissen geprägt waren. Sexuelle Akte galten als »natürlich«, wenn sie die vorherrschende Hierarchie der Gesellschaft widerspiegeln.²⁷⁶

Was sagen nun die Bilder? Erzählen sie von Helenas Lust, ihrer Transgression, ihrem Ehebruch, von ihrer Tochter Hermione? Verweisen sie auf ein Schuldbewusstsein Helenas oder auf einen inneren Konflikt? Wie viel Flexibilität wird Helena als Agentin in den Bildern zugeschrieben? Auf welche Weise werden aphrodisische Einflüsse auf sie sichtbar? Wie Nikolaus Himmelmann-Wildschütz bereits herausgearbeitet hat, ändert sich in den Darstellungen das Verhältnis zwischen Göttlichem und Menschlichem von der Archaik zur Klassik²⁷⁷.

4.1 Die Vorläufer

Wo liegen die Anfänge? Wann taucht Helena in der griechischen Bilderwelt auf? Wodurch wird sie als solche identifizierbar? Innerhalb welcher ikonographischen Motive lässt sie sich verorten?

Ein spätgeometrisches Becken aus der Zeit um 700²⁷⁸ steht in der Tradition des Dipylonmeisters und zeigt neue ikonographische Elemente.²⁷⁹ Neben der frühesten

²⁷⁵ Siehe Winkler 1997, 80 zu polarisierten Geschlechterverhältnissen in der Antike: »So ist ›die Frau‹ nicht nur das Gegenteil des Mannes, sie ist auch eine potentiell bedrohliche ›innere Emigrantin‹ der männlichen Identität«.

²⁷⁶ Welche Praktiken das idealerweise ein- bzw. ausschloss siehe Winkler 1997, 64-66.

²⁷⁷ Himmelmann-Wildschütz 1959, 11-13.

²⁷⁸ Datierung von Shapiro 2005, 49 – Aus der Zeit um 700 stammen die ersten Darstellungen, die auf den Trojanischen Krieg Bezug nehmen: siehe **London, British Museum 3205**, Böotische Bogenfibel, Giuliani 2003, Abb. 10.

²⁷⁹ **London, British Museum 1899,0219.1**: LIMC IV Helene 181; Schefold 1964, Taf. 5c; Snodgrass 1998, Giuliani 2003, 55, Abb. 5; Shapiro 2004, Figure 5. 3.

Darstellung attischer Reiter (Seite B) ist auf Seite A (**Abb. 1**) erstmals ein Schiff mit Ruderern zu sehen. Für die vorausgeschickte Fragestellung sind jene beiden Figuren, die neben dem Schiff platziert, relevant. In ihrer Körpergröße sind sie relativ überdimensioniert. Sie sind eindeutig als Stereotypen von Mann und Frau erkennbar: Als weibliche Merkmale gelten hier das lange, offene Haar, das in dicken, glatten Strähnen angedeutet und ein knöchellanges Gewand, das mit einem Gittermuster versehen ist. Die männliche Figur zeichnet sich dadurch aus, dass eben genannte Elemente fehlen und vor allem die Beinmuskulatur gut erkennbar ist. Während die Körper frontal wiedergegeben sind, besteht eine Verbindung zwischen den beiden Figuren, indem sich ihre profilierten Köpfe einander zuwenden. Ein weiteres Detail weist auf eine Interaktion hin: Die männliche Figur, die ein Bein angewinkelt hat und damit suggeriert, das Schiff besteigen zu wollen, fasst mit einer Hand nach hinten. Er umfasst mit dieser das Handgelenk der weiblichen Figur (*cheir' epi karpō*), deren Finger ausgestreckt in die Höhe ragen. Ihr aktives Bewegungsmotiv liegt darin, die andere Hand ebenfalls abgewinkelt nach oben zu halten. Mit dieser umklammert sie einen Kranz²⁸⁰.

Es stellt sich nun die Frage, ob wir es hier mit der ältesten Darstellung von Helena zu tun haben. Das Schiff würde auf die Überfahrt Helenas von Sparta nach Troja verweisen, wie sie in der Ilias angedeutet wird²⁸¹. Der Mann steht zwischen dem Schiff und der Frau, die er auf dieses zu führen scheint. Ihr Gewicht hat sie auf beiden Beinen gleichmäßig verlagert, im auffallenden Gegensatz zur Schrittbewegung der männlichen Figur. Jedoch deutet das nicht notwendigerweise auf eine Fort- oder Entführung hin, denn eine relativ unbewegte Haltung für weibliche Figuren entspricht der Darstellungskonvention der geometrischen Zeit²⁸².

Alan Shapiro spricht sich dafür aus, dass es sich um eine Szene mit Helena und Paris handelt²⁸³. Er bezieht sich dabei auf Anthony Snodgrass, der, ohne ein konkretes Argument anzuführen, von einer mythischen Darstellung ausgeht. Eine alltägliche Begebenheit kann diese Darstellung seiner Meinung nach nicht widerspiegeln, denn die

²⁸⁰ Giuliani 2003, 54: Dieser Kranz steht im Zusammenhang mit festlichen Aktivitäten, wie etwa als Requisite beim Tanz.

²⁸¹ Diese Interpretation kann als »homerische Lesart« bezeichnet werden; siehe Snodgrass 1998, 33. Abgesehen von dem Vorhandensein eines menschlichen Paares und eines Schiffs, deutet ikonographisch nichts eindeutig auf Helena hin. Andere mythische Erzählungen wurden in der Forschung für diese Darstellung in Betracht gezogen: unter anderem Ariadne und Theseus oder Medea und Jason. – Haug 2017, 12 setzt das Schiffmotiv in den Kontext der geometrischen Bilderwelt: »Hochzeits- und Entführungsszenen fehlen im visuellen Spektrum der Zeit vollständig, während Schifffahrt ein relevantes Themenfeld darstellt«.

²⁸² Haug 2017, 12.

²⁸³ Shapiro 2005, 49.

Frau habe »the look of a heroine, even of a *femme fatale*«²⁸⁴. Auch diese Annahme lässt er unbegründet und ich kann sie nicht nachvollziehen. Jedenfalls handelt es sich um ein sehr frühes Beispiel einer Darstellung von einer Frau, die von einem Mann am Handgelenk gehalten wird. Dieses Motiv ist in frühen Darstellungen schwer zu deuten, wird aber in späteren Bildern wiederkehren, in denen eindeutig Helena auszumachen ist. Der Griff ans Handgelenk kommt einerseits auf Bildern mit hochzeitlichem Kontext vor, jedoch erst ab dem 6. Jh. Einzelne Motive anachronistisch zu vergleichen ist problematisch. Luca Giuliani weist andererseits darauf hin, dass diese Geste im homerischen Epos im Zuge einer Verabschiedung verwendet wird²⁸⁵. Annette Haug plädiert dafür, bei der Interpretation der Geste Bildvergleiche aus geometrischer Zeit heranzuziehen und stellt fest, dass damit nicht ausschließlich männliche Dominanz ausgedrückt werden musste. Würden Frauen beim Tanz dargestellt, so konnten diese ebenfalls mit Griffen ans Handgelenk dargestellt sein. M. E. ist es jedoch ein Unterschied, ob es sich um eine Gruppe von Frauen oder um eine Mann-Frau-Konstellation handelt. Der Griff ans Handgelenk kann trotzdem nicht als Indiz für eine (gewaltsame) Entführung gelten.²⁸⁶ Letztlich können wir die Geste in diesem Fall nur beschreiben. Eine konkrete Zuschreibung zu einem mythischen Paar lässt sich für die Darstellung auf diesem Becken nicht treffen²⁸⁷. Da keine positiven Indizien für eine Identifizierung Helenas vorliegen, sollte von einer spontanen Zuschreibung abgesehen werden.

Eine kykladische Reliefamphora (um 670) behandelt mit größter Wahrscheinlichkeit den Trojanischen Krieg, da sich im oberen Halsregister eine Darstellung des hölzernen Pferdes befindet²⁸⁸. Die Benennung der übrigen Figuren ist jedoch umstritten. In siebzehn Bildfeldern werden Frauen mit oder ohne Kinder gezeigt, die von bewaffneten Männern physisch aggressiv bedroht werden. Es handelt sich um Gewaltakte, die mehr oder weniger explizit demonstriert werden. Eines dieser Register sticht heraus (**Abb. 2**): Eine männliche, mit einem Schwert bewaffnete Figur, hat einer weiblichen Figur ums Handgelenk gefasst. Es handelt sich um die gleiche Geste wie auf dem spätgeometrischen Becken. Die Frau hat hier jedoch keinen Kranz in der Hand, sondern hält mit dieser ihren Schleier fest. Der Mann hält mit seiner anderen Hand das

²⁸⁴ Snodgrass 1998, 35.

²⁸⁵ Giuliani 2003, 54. – Hom. Od. 18, 258: Odysseus verabschiedet sich in dieser Weise von Penelope.

²⁸⁶ Haug 2017, 11-12.

²⁸⁷ Giuliani 2003, 56 spricht sich dezidiert gegen eine mythische Interpretation aus: »Das Bild beschreibt eine Standardkonstellation, und diese führt abermals in die Welt des Adels«; denn wer eine Geschichte erzählen will, müsse sich festlegen und das sei hier nicht geschehen.

²⁸⁸ **Mykonos, Archäologisches Museum 2240**: Ervin 1963, Taf. 22, Abb. 18; LIMC IV Helene 225; Hedreen 1996, Fig. 8; Giuliani 2003, Abb. 11e.

Schwert aufrecht zwischen sich und die Frau. Diese hebt sich von den anderen weiblichen Figuren der übrigen Register durch ihre Bekleidung ab. Sie trägt bodenlange, vielfältig gemusterte Textilien, die sich überlappen. Zudem hat sie als Einzige auf der Amphora einen Schleier über den Kopf gezogen²⁸⁹. Der Zipfel des Schleiers fällt parallel zur Schwertklinge herab. Die hier als weiblich und männlich definierten Sphären treffen im Zwischenraum der beiden Figuren aufeinander. Im Kontext aller Darstellungen auf der Amphora scheint es sich in diesem Fall bei dem Griff ans Handgelenk der Frau nicht um eine freundliche Abschiedsgeste zu handeln, sondern um eine besitzergreifende Handlung des Hopliten. Der Schleier dient hier nur deshalb als möglicher Hinweis auf eine Darstellung Helenas, weil er eben nur in einem Bildfeld benutzt wurde²⁹⁰. Ansonsten ist er nicht ausschließlich für Helena spezifisch. Sowohl mythische als auch nicht-mythische Frauenfiguren können mit einer solchen Kopfbedeckung dargestellt sein²⁹¹. Aus den literarischen Quellen wissen wir, dass *eine* Frau dem Untergang Trojas glimpflich entkommt: Helena. Den anderen Frauen auf der Amphora scheint keine Zukunft gegeben zu sein. Aber reichen der mythische Kontext des Trojanischen Krieges und die Gewandung aus, um Helena erkennen zu dürfen? Explizit gegen eine solche Benennung sprach sich Meret Mangold aus und begründet das folgendermaßen²⁹²: Das Register hat keine zentrale Position auf der Amphora; die reiche Gewandung sei kein Charakteristikum Helenas; der Schleier würde von der weiblichen Figur mehr zum Schutz vor dem männlichen Aggressor dienen, als eine *anakalypsis* andeuten²⁹³; der Griff ans Handgelenk und das Schwert seien gängige Komponenten in Frauenraubszenen und ebenfalls nicht signifikant für Helena. Auch L. Giuliani zeigt sich skeptisch. Wenn von ihm argumentiert wird, dass der Schleier auf dieser Amphora keine weitere Bedeutung impliziert, als eine Frau als weiblich auszuzeichnen, stelle ich die berechtigte Frage, weshalb trotzdem nur eine Figur einen solchen trägt. Außerdem gibt es in anderen Registern weibliche Figuren, die ebenfalls mit gezogenem Schwert bedroht werden und

²⁸⁹ Llewellyn-Jones 2003, 54 unterscheidet zwischen Himation und Pharos. Letzteres bedeckt ausschließlich den Kopf und die Schultern und umhüllt nicht den gesamten Körper.

²⁹⁰ Giuliani 2003, 92 plädiert für die Anonymität der Frau und gegen eine Identifizierung als Helena. Mit der Repetition und Variation der Darstellungsmotive in den Registern würde eine Uniformität erzeugt. Ich bin der Meinung, dass gerade wegen dieser homogenen Ikonographie ein Distinktionsmerkmal, wie der Schleier hier eines ist, eine Aussage trifft und eben etwas hervorheben soll.

²⁹¹ Masters 2012, 38-39.

²⁹² Mangold 2000, 83-84.

²⁹³ Im Gegensatz zur Interpretation von Llewellyn-Jones 2003, 104, der die Geste als Entschleierung deutet und auf die Überlieferung von Ibykos und Lesches aus dem 6. Jh. verweist. Damit wird das Problem deutlich, dass in der Forschung oftmals nicht zwischen einer Ver- und einer Entschleierung im Bild unterschieden werden kann. Zur sog. *Anakalypsis*-Geste siehe Anm. 313.

keinen »Schutz« hinter einem Schleier suchen. Giuliani sieht in den Bildern der Amphora keine Einzelschicksale, sondern meint, dass eine »in dieser Entsetzlichkeit wohl auch einmalige Katastrophe« vor Augen geführt wird²⁹⁴. Letztlich erscheint mir aufgrund der Alleinstellungsmerkmale und der Thematisierung des trojanischen Krieges eine Darstellung Helenas plausibel. Die reiche Gewandung und vor allem der Schleier wollen diese eine Frau als besonders auszeichnen²⁹⁵.

Auch wenn diese beiden frühgriechischen Beispiele keine zweifelsfreie Identifizierung Helenas erlauben, weisen sie erstmals ikonographische Motive auf, die sich auch in späteren Darstellungen wiederfinden. Durch das Schema *cheir' epi karpō* werden zwei Figuren in einen passiven und einen aktiven Teil dividiert²⁹⁶. Oakley betont, dass das Halten am Handgelenk auch beim Tanzen von Relevanz ist. Dadurch wird angedeutet, dass ein fester Griff notwendig ist bzw. dass eine Bewegung gemeinsam umgesetzt wird.²⁹⁷ Jedenfalls signalisiert es eine Bindung, ob nun temporär oder für die Dauer bestimmt. Außerdem machen besprochene Exemplare etwas deutlich, was generell auf Bilder von Helena zutrifft: Es gibt keine physiognomischen oder attributiven Distinktionsmerkmale, die nur für Helena gelten. Und zuletzt möchte ich festhalten, dass in diesen frühen Beispielen keinerlei aphrodisisches Wirken präsent ist. Anschließend werde ich analysieren, welche Darstellungen für Helena im 6. Jh. entwickelt wurden.

4.2 Das 6. Jahrhundert

4.2.1 Darstellungen auf der Kypseloslade

Die Kypseloslade, die heute verloren ist und deren Bilderschmuck nur anhand einer Beschreibung von Pausanias²⁹⁸ rekonstruiert werden konnte, behandelt nicht nur den Trojanischen Krieg, sondern zeigt erstmals Personifikationen von Abstrakta, die für die Darstellung Helenas noch von Bedeutung sein werden. Die Datierung ist in der Forschung

²⁹⁴ Giuliani 2003, 94.

²⁹⁵ Überlegungen, ob hier außerdem dargestellt ist, dass eine Brust der Frauenfigur entblößt ist, scheinen mir müßig. Wenn nach der Nacktheit gesucht werden muss, ist diese höchstwahrscheinlich nicht dargestellt, denn dabei handelt es sich um ein bedeutungsvolles Bildzeichen. Seit der spätgeometrischen Zeit werden Frauen im Allgemeinen bekleidet gezeigt. Siehe zum Thema der weiblichen Nacktheit Kaminski 2003.

²⁹⁶ Der Griff ans Handgelenk als ein gängiges Motiv der Brautführung: siehe Himmelmann-Wildschütz 1967, 28; Borg 2002, 127.

²⁹⁷ Sutton 1981, 189; Oakley - Sinos 1993, 32.

²⁹⁸ Paus. 5, 17, 5-19, 10 (Übersetzung nach Laager 1999).

umstritten. Ich schließe mich B. Borg an, die einen Entstehungszeitraum in der 1. Hälfte des 6. Jhs. annimmt und sich an Humfry Paynes Vorschlag von 580/70 orientiert hat²⁹⁹.

Die Kypseloslade markiert sozusagen einen ikonographischen Übergang: Auf den beiden besprochenen Vorläufern sind, abgesehen von der jeweils männlichen Figur, keinerlei Einflüsse auf die weibliche dargestellt. Es lassen sich keine Aussagen über Motivationen, Gemütszustände und Stimmungen treffen. Um 500 änderte sich das. Dazu später mehr. Für die Fragestellung ist von Relevanz, dass im 6. Jh. eine Bildsprache entwickelt wurde, die eine Fusion von menschlichen, göttlichen und personifizierten Figuren in den darauffolgenden Darstellungen Helenas ermöglichte³⁰⁰. Werden Personifikationen und andere nicht-menschliche Entitäten in die bildlichen Erzählungen über mythische/sterbliche Figuren hinzugefügt, entsteht eine inhaltliche Präzisierung der dargestellten Vorgänge. Den Rezipierenden wird eine Interpretationsebene eröffnet, die vorher schlichtweg nicht vorhanden war.³⁰¹

In den Registern der Kypseloslade sind neben olympischen Gottheiten die Personifikationen Eris, Ker, Phobos, Nyx, Hypnos, Thanatos, Dike und Adikia zu sehen. Pausanias beschreibt eine Darstellung, auf der Ares bewaffnet Aphrodite führt. Wie das genau ausgesehen hat, erfahren wir leider nicht, jedoch ist aufgrund von Darstellungskonventionen der Zeit davon auszugehen, dass er sie dabei am Arm berührt.³⁰² Es handelt sich um eine ungewöhnliche sowie auch einzigartige Darstellung der beiden Gottheiten. Aphrodite wird aufgrund des Schemas als passiv im Vergleich zum aktiv agierenden Ares beschrieben. Ares wird betont als Aggressor inszeniert, der in seiner spezifischen Funktion als Gottheit den kriegerischen, gewaltvollen Bereich abdeckt. Laut Borg ergreift er die Macht über Aphrodite, deren Wirken durch Überredung und Verführung hier nicht zur Geltung kommt.³⁰³ Doch kann anders argumentiert werden: Aphrodite macht vor, was von jemandem, der aphrodisisch ist, erwartet wurde. Nämlich, sich innerhalb eines erotischen Verhältnisses aktiv führen zu lassen. Um 500 tauchen Darstellungen in der griechischen Bilderwelt auf, die zeigen, wie Gottheiten von

²⁹⁹ Zur Datierungsfrage siehe Borg 2002, 105-106.

³⁰⁰ Borg 2002, 120: »Das subjektive Empfinden, von äußeren Mächten bewegt zu werden, Mächten, die unter Umständen miteinander im Widerstreit stehen, war nicht nur die Grundlage der griechischen Religion schlechthin, sondern eine wesentliche Art der Welterfahrung [...]«. – Vgl. Sappho, fr. 130 LP (Übersetzung nach Schlesier 1986/87), die mittels Gegensatzpaaren Eros bzw. seine Wirkung beschrieb: »Eros jetzt wieder mich der Gliederlöser wirbelt, / [...] Süßbitteres hilfloses/unbezwingbares Tierwesen.« Mit diesem Fragment von Sappho handelt es sich zudem um die früheste Überlieferung, die Eros mit der Vorstellung von »bittersüß« in Verbindung bringt.

³⁰¹ Borg 2002, 115.

³⁰² Paus. 5,18,5.

³⁰³ Borg 2002, 126-127.

ihrem eigenen Wirken ergriffen sind. Es würde sich hiermit um ein Beispiel handeln, welches einige Jahrzehnte älter ist. Jedoch muss berücksichtigt werden, dass sich Pausanias zu seiner Zeit eventuell andere Bilder beim Lesen der Beischriften vorstellte, als Betrachtende des 6. Jhs.

Die Darstellungen auf der Kypseloslade fordern zu einer Lesart auf, die allgemeine Inhalte betont. Weniger geht es darum, »Einzelschicksale und Psychologie« zu thematisieren, als deutlich zu machen, dass jene Figuren bestimmte Prinzipien verkörpern.³⁰⁴ Insofern wird in weiterer Folge darauf zu achten sein, wie das Verhältnis zwischen Helena und anderen Gestalten – seien es Aphrodite als Gottheit, Personifikationen von Abstrakta oder mythische Figuren – im Verlauf des 6. und 5. Jhs. dargestellt wurde.

In den Beschreibungen von Pausanias finden sich auch Angaben über mehrfache Darstellungen Helenas auf der Kypseloslade. Auf einer soll Menelaos, mit Panzer und Schwert ausgestattet anrücken, um Helena zu töten. Dieser Akt würde, so Pausanias, deutlich machen, dass Troja eingenommen wurde.³⁰⁵ Demnach ist das Aufeinandertreffen der beiden in dieser Darstellung von Gewalt geprägt. Ein Wirken Aphrodites wird hier nicht angedeutet. Diesbezüglich ist es interessant, dass Pausanias darauffolgend eine Szene beschreibt, in der Medea auf einem Thron sitzt, während Jason zu ihrer Rechten und Aphrodite zu ihrer Linken stehen. Bei dieser Vereinigung wird demnach auf äußere Kräfte aufmerksam gemacht. Ein Epigramm bestätigt das³⁰⁶: »Jason heiratet Medea, wie es Aphrodite wünscht«.

Ein weiterer Vergleich lässt sich zu der oben beschriebenen Szene mit Ares und Aphrodite ziehen. So wie Ares den kriegesischen Aspekt repräsentiert, tut dies Menelaos. In beiden Fällen scheinen einmal Aphrodite und einmal Helena dieser als männlich definierten Kraft ausgeliefert. Mit dem gleichen Resultat: Ihr jeweiliger Handlungsspielraum wird offensichtlich beschnitten, selbst dann, wenn es zur aphrodisischen Wesenheit gehört, eine gewisse Bereitschaft zur Passivität mitzubringen.

In der Vasenmalerei des 6. Jhs. bleibt es schwierig Helena zweifelsfrei zu identifizieren. Um 560 kommt es zu einem generellen Anstieg an Mythenbildern in der attischen Produktion³⁰⁷. Obwohl aus den literarischen Quellen hervorgeht, dass die sog.

³⁰⁴ Borg 2002, 129.

³⁰⁵ Paus. 5,18,3; siehe auch Mangold 2000, 83. – Die anderen Szenen sind Helena zwischen den Dioskouroi (Paus. 5,19,2), Aithra liegt bei den Füßen Helenas und die Söhne von Tyndareos tragen Helena (Paus. 5,19,3).

³⁰⁶ Paus. 5,18,3; siehe dazu Borg 2010, 90 und 92-93; ebenfalls bei Breitenberger 2007, 79.

³⁰⁷ Mangold 2000, 141.

Entführung der Helena durch Paris durchaus Thema war, sind keine attisch-schwarzfigurigen Vasen mit dementsprechenden Darstellungen überliefert³⁰⁸. Hingegen bilden Helena-Menelaos-Szenen in der attischen Vasenmalerei die häufigsten Darstellungen aus dem Trojanischen Sagenkreis, wenn sie als solche interpretiert werden³⁰⁹. Jedoch weisen jene Bilder, welche ein Zusammentreffen (ob Begegnung, Wegführung oder Verfolgung³¹⁰) mit Menelaos thematisieren, eine Ikonographie auf, die nicht ausnahmslos für dieses Paar verwendet wurde. Ich möchte auf diese schwarzfigurigen Beispiele eingehen und die Zweifel an einer Identifizierung Helenas aufzeigen. Weiter sind in diesen Darstellungen keinerlei aphrodisische Elemente involviert, allerdings kommt es im 6. Jh. in anderen thematischen Kontexten zu einer bildsprachlichen Definition dessen, was in der vorliegenden Arbeit als aphrodisisches Wirken benannt wird. Die Anwesenheit aphrodisischer Figuren ist, wenn keine Namensbeischriften auf den Vasen zu finden sind, ein möglicher Hinweis auf eine Darstellung Helenas. Darüber hinaus eröffnen diese Figuren Einblicke in die Stimmungslage, Motivationen und Beziehungen der Figuren. Diesen Aspekten widme ich mich im zweiten Abschnitt des Kapitels.

4.2.2 Helena mit Menelaos

In der Forschung wurden auf den folgenden Darstellungen immer wieder Helena und Menelaos gesehen³¹¹. Oftmals schien für eine Identifizierung des Paares die folgende Figurenkonstellation ausschlaggebend gewesen zu sein³¹²: eine weibliche Figur, die einen Schleier trägt, wird von einer männlichen, bewaffneten Figur, der ihr gegenüber steht, dominiert. In den kompositorischen Zusammenstellungen gibt es Abstufungen. Er kann

³⁰⁸ Shapiro 2005, 49. – Aus dem späten 6. Jh. ist eine Amphora, **München, Antikensammlung 1415** (BAPD 4652), überliefert, die Paris mit Beischrift als Hopliten zeigt. Jedoch handelt es sich um eine singuläre Darstellung und ist daher nicht weiter hilfreich bei der Identifizierung Helenas auf Bildern des 6. Jhs.

³⁰⁹ Stansbury-O'Donnell 2014, 246-247; Recke 2002, 32: Das Bildthema taucht erstmals 580-560 auf und erreicht seinen Höhepunkt 540-520. In den ersten beiden Jahrzehnten des 5. Jhs. wurde das Thema selten dargestellt. Von 480-460 ist es in der rotfigurigen Vasenmalerei noch einmal sehr beliebt.

³¹⁰ Zur Unterscheidung und Bestimmung der Typologie siehe Mangold 2000, 80-81.

³¹¹ Kahil 1988, 537-552, Nr. 210-367; Mangold 2000, 80-102, 184-196, Abb. 47-56; Recke 2002, 31-41, im Kat. 271-280, Taf. 17-21; Stansbury-O'Donnell 2014, 242-252, 243: chronologische Auflistung der Helena-Menelaos-Szenen nach »Action Type«.

³¹² Stansbury-O'Donnell 2014, 242: »The links between literary versions and vase paintings have been critiqued and in the absence of any extensive literary sources, it is hard to associate any of the actions with a specific poem since the sequence of actions – Menelaos looking for, pursuing/charging, confronting, and leading/taking back Helen – would be included in almost any full narrative of the episode«. – zu den einzelnen Bildkomponenten dieses Motivs vgl. Meyer 2008, 168-169; Meyer 2009a, 93.

sie am Arm fassen und oder mit dem Schwert bedrohen. Sie kann ihren Schleier in der Geste der *anakalypsis* zücken³¹³. Aufgrund dessen wird der Eindruck vermittelt, dass die Frau dem Mann zugehörig bzw. diesem unterlegen ist, jedenfalls physisch, denn er bemächtigt sich ihrer. Doch reichen diese Bildelemente allein nicht aus, um zweifelsfrei Helena erkennen zu können. Die Bekleidung der weiblichen Figuren auf genannten Vasen ist ebenfalls kein Distinktionsmerkmal für Helena³¹⁴. Daher stelle ich die Frage: Welche Elemente im Bild sprechen für eine Darstellung Helenas?

Ich beginne mit einer Bauchamphora (**Abb. 3**) aus dem mittleren 6. Jh., die dem Maler Lydos zugeschrieben wird³¹⁵. Diese Darstellung gilt als die früheste, die Helena mit Menelaos zeigt. Die große Sicherheit bei der Benennung ergibt sich aus dem thematischen Zusammenhang innerhalb des Bildfeldes. Helena und Menelaos stehen am Rande einer bewegten Szene, die die Ermordung von Priamos und Astyanax behandelt. Auf der anderen Seite des Altars, auf dem Priamos sitzt, sind als kompositorisches Gegenstück zwei stehende Frauenfiguren dargestellt, die auf das Geschehen mit Gesten der Trauer und der Bitte reagieren. Helena sieht als Einzige auf dem Bild von der Gewalttat weg. Ihre Aufmerksamkeit gilt Menelaos, der sie in kriegerischer Montur mit seiner linken Hand vermutlich am Rücken berührt. Helenas Schleier wirkt wie eine Art Vorhang, der sie von den tödlichen Konsequenzen des Krieges trennt und sie schützt. Sie ist nicht eine der Frauen, die Trauerarbeit leisten, sondern steht im direkten Kontrast zu diesen.

³¹³ Zur sog. *anakalypsis*-Geste siehe Llewellyn-Jones 2003, 98-107: Bei dieser Geste handelt es sich um eine der am weitesten verbreiteten in der griechischen Bildwelt, vom frühen 7. Jh. bis in römische Zeit hinein (99). Das Wort *anakalypsis* kommt von dem Verb *anakalyptesthai*, was den Akt der Entschleierung bezeichnet (100). Weiter handelt es sich bei der *anakalypteria* um das spezifische Ritual der Entschleierung einer Braut im hochzeitlichen Kontext. Es muss differenziert werden. Wird in literarischen Quellen auf die Verhüllung der Frau angespielt, so meist im Zuge einer Verschleierung oder eines kompletten Ablegens. Es wird jedoch kein Ziehen am Schleier oder einer anderen Stoffpartie beschrieben (101). Der Terminus der *anakalypsis*-Geste ist modernen Ursprungs und entstand für die ikonographische Benennung. Neumann 1965, 41 geht – ich nenne es intuitiv, was das Problem offenbart – von einer Entschleierung aus, die er als Geste der höflichen Begrüßung deutet. Llewellyn-Jones 2003, 103f. weiter: Helena wird mit dieser Geste in Verfolgungsszenen gezeigt, jedoch gibt es auch Darstellungen mit dieser Geste von unverheirateten, göttlichen Figuren, wie Hygieia. Letztlich ist der Terminus *anakalypsis* (Entschleierung) irreführend, da es sich genauso gut um den Akt einer Verschleierung handeln kann. Es muss innerhalb des jeweiligen Bildkontextes entschieden werden. In weiterer Folge soll daher der Begriff »Schleier-Geste« zur Anwendung kommen. Gemeinsames Merkmal: das Schleierziehen.

³¹⁴ Masters 2012, 38 nennt Ariadne, Deïaneira, Hera, Semele, Polyxena und Aphrodite als Vergleichsbeispiele.

³¹⁵ **Berlin, SMB F 1685**: Kahil 1988, 537, Nr. 210; Mangold 2000, 21, Fig. 10 (A), Meyer 2008, 168, Abb. 1; Stansbury-O'Donnell 2014, 243, Fig. 1; BAPD 310170.

Bei einer um 550 entstandenen Bauchamphora des Amasis-Malers³¹⁶ scheint mir eine Identifizierung Helenas unwahrscheinlich. Der thematische Kontext der Vase lässt nicht auf sie schließen und kompositorische Details nähren die Unsicherheit. Auf Seite B (**Abb. 4**) sehen wir eine weibliche Figur, die an ihrem Schleier zieht und einem Krieger, der sein Schwert senkrecht nach oben hält, zugewandt ist. Er wendet sich zu ihr um, sodass sie Blickkontakt haben. Das gibt den beiden Figuren einen besonderen Status in der Komposition, da sie sich als einzige direkt ansehen. Drei männliche, mit Speeren ausgestattete Figuren flankieren die beiden. Sie alle schauen zu ihnen. Verwirrend ist, dass der Krieger hinter der Frau in seiner Aufmachung dem anderen gleicht. Er ist ebenfalls mit einem kurzen Chiton bekleidet und zeichnet sich durch einen Helm sowie ein Schwert aus. Damit bildet das Zentrum der Komposition eine Dreiergruppe. Die beiden äußersten Figuren rahmen diese, sind unbekleidet und tragen ausschließlich Speere. Das Thema der Darstellung auf Seite B gibt zudem keinen Hinweis auf den Trojanischen Sagenkreis, respektive Helena. Darauf ist eine dionysische Szene wiedergeben.

Eine weitere schwarzfigurige Amphora³¹⁷ aus dieser Zeit (**Abb. 5**) weist eine ähnliche Ikonographie auf. Eine Frau steht, hält ihren Schleier mit einer Hand vom Körper weg und blickt dabei in die Richtung eines Hopliten, der ihr mit seinem Schwert, das hier waagerecht gehalten wird, zu drohen scheint. Mit der anderen Hand fasst er der Frau an den Schleier. Hinter der Frau entfernt sich ein weiterer Hoplit, der zurück zu ihr blickt. Eine dritte männliche, jedoch unbewaffnete Figur, die in ein Himation gehüllt ist, schaut von der anderen Seite auf die Szene³¹⁸.

Diese Art der Dreierkonstellation mit einer Frau in der Mitte, der von zwei Kriegern durch ihre Drohgebärden zu verstehen gegeben wird, dass sie nicht frei handeln kann, finden wir auch auf einer Amphora des Antimenes-Malers (**Abb. 6**)³¹⁹. Zusätzlich steht hier links und rechts der Gruppe jeweils ein bartloser, unbewaffneter Mann in ein

³¹⁶ **München, Antikensammlung 1383**: Kahil 1955, Pl.1 (B); LIMV IV Helene 157 (B); Recke 2002, 33, Taf.17b; Masters 2012, 38, fig. 2.1; BAPD 310434.

³¹⁷ **Vatikan 16589**: LIMC IV Helene 213 (B); Recke 2002, 33, Taf.17a; Stansbury-O'Donnell 2014, 244, Fig. 3; BAPD 310352.

³¹⁸ Stansbury-O'Donnell 2006 beschäftigte sich mit dem bildimmanenten Phänomen der »spectators«, 231-233: Diese kommen in der 2. Hälfte des 6. Jhs. auf und verschwinden in dieser Form im 5. Jh wieder; zur Typologie siehe ebenda 24. Weiter ebenda 131: In den hier besprochenen Beispielen handelt es sich um in ein Himation gehüllte, männliche Figuren ohne Bart, die keine expressiven Gesten mit den Händen vornehmen und ruhig stehen. Diese entsprechen Typ M.1 »Inert/Inactive Spectators«, 134: »The frequency of this type of spectator signals its importance as a model for viewing« und weiter 230: »The predominance of the inert spectators overall suggest that calm reflection is the basic model for contemplating narrative images, [...]«.

³¹⁹ **Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 57.9**: LIMV IV Helene 346; BAPD 320089.

Himation gehüllt, der zum Geschehen gewendet ist. Auf der anderen Seite der Vase (**Abb. 7**) befindet sich eine Darstellung des Parisurteils³²⁰: Drei weibliche Figuren folgen einer männlichen, die im Ausfallschritt ihren Kopf umwendet. Der Gebrauch von Attributen erlaubt eine Zuschreibung der Gottheiten. Es stehen demnach Aphrodite, Athena und Hera hinter Hermes. Hermes ist am *kerykeion*, *petasos* und den Flügelschuhen leicht wiederzuerkennen. Athena trägt einen Helm und ein Zepter und Aphrodite und Hera halten eine Blume. Da Hera zusätzlich ein Zepter besitzt, lassen sich die beiden unterscheiden. Letztlich macht die Wahl dieses Themas eine Identifizierung Helenas auf der anderen Seite der Vase wahrscheinlicher, jedoch nicht in dem Maße, wie auf der Amphora von Lydos, wo innerhalb eines Bildfeldes Episoden des Trojanischen Krieges behandelt werden.

Die Varianz dieses Bildtypus »Krieger führt Frau« ist auffällig und erschwert eine Identifizierung Helenas. Abgesehen davon, dass die männlichen »Bystanders« sich in ihrer Gewandung, Bezugnahme zur weiblichen Figur und Quantität unterscheiden, gibt es Darstellungen, auf denen eine zweite Frau zu sehen ist. Eine Halsamphora (um 540) (**Abb. 8**) erinnert typologisch an soeben besprochene Vasen³²¹: Einer Frau, die an ihrem Schleier zieht, steht ein bewaffneter Mann gegenüber. Die beiden sind sich einander zugewandt. Auf diesem Exemplar sind insgesamt fünf Figuren abgebildet. Zwei Paargruppen aus Mann und Frau sowie ein unbewaffneter Mann in Himation am Rand platziert. Einer der Krieger trägt ein Schild und nähert sich der Frau, was aus seiner Kniestellung hervorgeht. Der andere hat sein Schwert gezückt und greift mit einer Hand hinter die Frau. Da seine Knie in die andere Richtung weisen, ist davon auszugehen, dass er sie führt. Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass Rezipierende in dieser Darstellung Helena sahen (und sehen), jedoch erlauben alle Elemente zusammengenommen keine konkrete Zuschreibung. Auf der zweiten Seite dieser Vase ist außerdem ein *Komos* dargestellt. Eine Gruppe nackter, männlicher Figuren tanzt enthemmt und gelöst miteinander. Thematisch besteht hier keine offensichtliche Korrelation, jedenfalls nicht explizit mit dem Trojanischen Krieg.

Und eine Darstellung auf einer Dreifußpyxis aus dem letzten Viertel des 6. Jhs. (**Abb. 9**) zeigt eine männliche Figur, gesäumt von zwei weiblichen, die Kränze in ihren

³²⁰ Siehe Anm. 316 für BAPD.

³²¹ **New York, Met. Mus. 56.171.18**: LIMC IV Helene 305; Masters 2012, fig. 2.14.

Händen halten³²². Keine von beiden zieht an ihrem Schleier. Der behelmte Krieger hält jedoch wie zumeist ein Schwert in seiner Hand. Warum hier eine der beiden Frauen nun Helena sein soll, erschließt sich mir nicht. In ihrer Gestalt gleichen sie sich vollständig. Es können nur vage Spekulationen über die Identität der zweiten weiblichen Figur angestellt werden.³²³ Eine Erklärung für die Anwesenheit einer zweiten Frau in dieser Szene wäre, dass es sich um Aphrodite handelt³²⁴.

Samantha Masters bringt die Willkür bei einer solchen Interpretation, die in den Figuren mythische erkennen will, auf den Punkt und schlägt folgenden Ausweg vor: »Rather than viewing them as primarily mythological scenes that degenerated into something more generalized, one should explore them as scene types that are originally concerned with a particular kind of human conduct«³²⁵. Die Ikonographie ist in den meisten der vorliegenden Exemplare nicht aussagekräftig genug, um mythische Figuren feststellen zu können³²⁶. Es ist nicht ausgeschlossen, dass Betrachtende der Antike mythische Vorbilder sahen, jedoch habe ich aufgezeigt, weshalb diese Quellen aus bildwissenschaftlicher Perspektive oftmals reine Willkür bei der Zuschreibung zulassen würden. Das wichtigste Indiz dafür, um von einer Wiedererkennungsszene zwischen Helena und Menelaos auszugehen, bleibt das gezückte Schwert³²⁷. Das allein reicht allerdings nicht aus. Erst bei der Analyse rotfiguriger Vasen wird dieses Motiv zu einem Signifikanten³²⁸. Wie anschließend deutlich werden wird, sind jedoch weitere Bildzeichen – ich greife vor: das Schwert fällt zu Boden; Figuren, die aphrodisisches Wirken repräsentieren – notwendig, um eindeutig von Helena ausgehen zu können. Die Darstellung eines Mannes, der eine Frau mit einem Schwert bedroht, ist zunächst eine

³²² **Paris, Louvre F151**: LIMC IV Helene 319; Masters 2012, fig. 2.16; Edmunds 2016, 115, Fig. 13; BAPD 41221. – Vgl. Darstellung mit zwei flankierenden Frauen auf einer Hydria (keine weiteren Angaben): Recke 2002, Taf.18a.

³²³ Exkurs: Ähnlich verhält es sich mit einer Darstellung des Aktaionmordes auf einer schwarzfigurigen Lekythos im Stil des Emporion Malers aus dem ausgehenden 6. Jh, **Athen, NM A488**, siehe Alexandridis 2010, 265, Figure 1, Barringer 2001, 132, Figure 73. Aus der literarischen Überlieferung geht hervor, dass Aktaion bei der Jagd Artemis nackt gesehen hat, ob unbeabsichtigt oder absichtsvoll. Die jungfräuliche, kourotrophe Göttin der Jagd auf diese Weise zu erblicken, stellt einen Eingriff in ihre Wesenheit dar, daher hetzt sie die Jagdhunde auf ihn. Sie zerfleischen ihn. Auf der Lekythos ist Aktaion zu sehen, wie er von den Hunden attackiert wird. Auch hier wird diese Szene von zwei sich quasi spiegelnden Frauen begleitet. Wen die beiden darstellen sollen, darüber kann nur spekuliert werden. Die Ikonographie von Aktaion ist jedoch so eindeutig, dass die Anwesenheit einer zweiten weiblichen Figur keine Zweifel an seiner Identifizierung aufkommen lässt.

³²⁴ Edmunds 2016, 113 erwähnt diesen Gedanken, ohne sich dafür auszusprechen.

³²⁵ Masters 2012, 49

³²⁶ Vgl. Recke 2002, 278-280 im Katalog unter »Ausgeschlossene Darstellungen«.

³²⁷ Hedreen 1996, 165 Anm. 55 dabei Kunze und J.-M. Moret folgend; Recke 2002, 34.

³²⁸ Dazu Masters 2012, 46: »Iconographic schemes should be applied retrospectively with a measure of caution but where there is such overt continuity, this should be taken seriously«.

allgemeine Aussage über Vorgang im Krieg, der nicht an benennbare Figuren gebunden ist. Es wurde als selbstverständlich erachtet, dass Frauen durch Krieger abgeführt wurden. Dieses Bildmotiv ist daher weder für Helena noch für andere mythische Figuren spezifisch³²⁹.

Letztlich können jene Figuren, die anonym gedacht waren oder keine dezidierte Vorlage aus dem Mythenstoff erkennen lassen, als Stellvertreter:innen für zwei konträre, emotionale, ethisch-moralische Konzepte, *cholos* und *aidos*, angesehen werden³³⁰. Der Krieger positioniert sich zur Frau, seine Kraft und Entschlossenheit demonstrierend, ob drastisch ausgeführt oder durch Kriegsbekleidung als potentiell vorhanden angegeben. Die weibliche Figur wird also von dem Krieger bedroht. Für sich allein genommen zeigt sie zudem durch die Schleier-Geste an, dass sie zu einem Mann, der aber nicht notwendigerweise dieser Krieger ist, gehört³³¹. Die Art der Darstellung dieses Bildtypus entspricht der archaischen Erzählweise, wie sie Himmelmann-Wildschütz analysiert hat. Der »Erzählwert« hängt vorrangig von den einzelnen Figuren ab und weniger von konkret dargestellten Situationen³³²: »Jede Figur trägt sozusagen ihre eigene Erzählung am Leibe«³³³. In dem Fall die verschiedenen, verallgemeinerten Erzählungen über Erfahrungen innerhalb kriegerischer Auseinandersetzungen für Männer und Frauen.

Insofern eine Identifizierung möglich ist, sind im mittleren und späten 6. Jh. Darstellungen mit der Wiedererkennungsszene von Helena und Menelaos vorhanden. Wie bereits erwähnt, werden zu dieser Zeit keine Bilder produziert, die zeigen, wie Helena von Paris »entführt« wird. Obwohl Dichter des 6. Jhs. diesen Mythos thematisierten, taten es Vasenmaler nicht. Jedoch finden wir bereits zeitgleich das Motiv der sog. Frauenraubszene, in der eine Frau von einem Mann buchstäblich weggetragen werden kann, indem er sie aufhebt.³³⁴ In diesen Bildern werden Frauen nicht von bewaffneten Kriegern als Beute geraubt, sondern zur Brautgewinnung³³⁵.

³²⁹ Vgl. Amphora in Mykonos (**Abb. 2**): Darstellungen von bewaffneten Männern, die Frauen und Kinder bedrohen.

³³⁰ Masters 2012, 62.

³³¹ Meyer 2009a, 87.

³³² Himmelmann-Wildschütz 1967, 28.

³³³ Himmelmann-Wildschütz 1967, 13.

³³⁴ Meyer 2009a, 88: Bei archaischen Hochzeitsdarstellungen stehen Mann und Frau ruhig nebeneinander. Wird die Frau vom Mann hochgehoben, handelt es sich um eine sog. Frauenraubszene; Oakley – Sinos 1993, 31: Der Akt des Hochhebens verweist auf eine Entführung; Jedenfalls wird dabei Kontrolle über die Frau ausgeübt bzw. gibt sie aktiv ihre Kontrolle ab. Dabei wird nie mit Waffengewalt vorgegangen.

³³⁵ Bernhardt 2007, 16-18 unterscheidet mehrere Bildtypen der sog. Frauenraubszene und hat einen herausgearbeitet, den sie »Bildschema der Umfassung« nennt.

Eine schwarzfigurige Hydria (um 510-500) zeigt wie eine Frau, gekleidet in Chiton und Himation, das sie über ihren Kopf gezogen hat, von einem Mann bei der Hüfte gehalten, hochgehoben und nun weggetragen wird (**Abb. 10**)³³⁶. Ihre Beine baumeln in der Luft, während er einen großen Schritt macht. Währenddessen streckt sie ihre Arme zwei Frauen entgegen, die zu ihr zu eilen scheinen. Ein eindeutiges Indiz dafür, dass die Entführte von der plötzlich eingetretenen Situation überfordert, zumindest überrascht ist beziehungsweise schlichtweg nicht entrissen werden will. Diese beiden Frauen nähern sich der Geraubten in einem dynamischen Ausfallschritt. Eine der beiden streckt ihr zusätzlich die Arme entgegen. Bei dieser Darstellung handelt es sich um ein Beispiel einer sog. Frauenraubszene. Die Figuren lassen sich allerdings nicht eindeutig zuordnen.

Auf einer rotfigurigen Amphora des Euthymides aus derselben Entstehungszeit ist ebenfalls eine solche Szene zu sehen, bei der wir aufgrund von Beischriften mit Sicherheit von einer Darstellung Helenas ausgehen können (**Abb. 11**)³³⁷. In diesem Fall ist es aber nicht sie, die geraubt wird. Eine Frau mit der Namensbeischrift Korone³³⁸ wird von Theseus seitlich geschultert, mit den Armen umklammert und davongetragen. Helena, die zu dem Paar heraneilt und dieses an Arm und Himation packt, versucht offensichtlich die Entführung zu verhindern. Weitere Details der Vase geben Aufschluss über die möglichen Beweggründe ihres Verhaltens. Guy Hedreen hat einige humoristische Elemente festgestellt, die hervorkehren, dass Helena keine Hilfe leistet, sondern an Theseus zerrt, weil sie diejenige ist, die es dem traditionellen Mythos folgend zu rauben gilt. Helena will entführt werden und handelt agonistisch. Korone scheint sich in Theseus Armen auch durchaus wohl zu fühlen, da sie mit ihren Fingern mit den Haarlocken ihres Entführers spielt. Mit der anderen Hand hält sie sich an diesem fest, indem sie ihm am Handgelenk fasst. Diese Details vermitteln, dass sie entgegen gängiger Erwartungen Spaß an den Vorgängen hat. Die Art, wie sie sich an ihren Entführer klammert, könnte als Umkehr des Griffs ans Handgelenk, wie er sonst von Männern vorgenommen wird, gedeutet werden. Zwar führt der Mann die Frau weg, doch hält sie sich zugleich an ihm fest. Beide tragen zur Durchführung der Entführung bei. Laut Hedreen würde es sich um eine Umkehr der gängigen Mythenversion handeln. Ich würde es keine direkte Umkehr nennen, jedoch zeigt diese Vase, mit welcher verspielten

³³⁶ **London, British Museum 1843,1103.75:** bei Gahli-Kahil 1955, pl. 103.1; LIMC IV Helene 30; Bernhardt 2007, Taf. 34, Abb. 97; Masters 2012, fig. 2.21.

³³⁷ **München, Antikensammlung 2309:** LIMC IV Helene 41; Hedreen 2016, 272, Figure 59; BAPD 200157; AVI 5260.

³³⁸ Hedreen 2016, 272.

Offenheit an Mythos herangegangen werden konnte. Das spielerische Moment wird durch eine weitere Figur verstärkt. Neben Helena ist auf der anderen Vasenseite eine zweite prominente Frau, nämlich Antiope, dargestellt³³⁹. Ihr ist die Zeile »Ich sehe sie, lass uns gehen!« beigeschrieben, als würden sie und ihre Begleiterinnen sich auf einer Verfolgungsjagd befinden. Über diese Ebene wird suggeriert, dass sich die dargestellten Figuren ihrer Lage bewusst sind. Hedreen nennt es »»meta-fictional« awareness«.³⁴⁰ Humor funktioniert bekanntlich nur dann, wenn er bei den Rezipierenden Anklang findet. Und das kann er nur, wenn die Abweichungen des Mythos nachvollziehbar sind, indem Erfahrungen aus dem Alltag aufgegriffen wurden.³⁴¹

4.2.3 Eine Bildsprache für aphrodisisches Wirken

Aphrodite agiert auf der Kypseloslade als alleiniger Indikator einer erotischen Stimmung in den »Liebesgeschichten«³⁴², wie es Barbara Breitenberger nennt. In diesen Szenen, wie jene mit Helena und Menelaos, sind jedoch keine Personifikationen von Abstrakta involviert. Breitenberger empfindet diesen Umstand als auffällig, denn in der Ilias wurde bereits darauf verwiesen, dass Aphrodite spezifische Reize besitzt, i.e. sich ihr Wirken auf bestimmte Weise äußert³⁴³. Es geht allerdings nicht hervor, ob diese genannten Vorstellungen von Abstrakta in Form von Personifikationen gedacht wurden.³⁴⁴ Von Relevanz für die weitere Analyse ist, dass aphrodisisches Wirken bereits bei Homer definiert ist und wir eine Vorstellung der abgedeckten Bereiche erhalten. Aphrodisisches Wirken steht also im Zusammenhang mit Sehnsucht, Flirt, Schmeichelei, Bitten und Schmachten. In der Bilderwelt wurde aphrodisisches Wirken erst ab der Mitte des 6. Jhs. mittels Personifikationen dieser Abstrakta dargestellt³⁴⁵.

³³⁹ Die Amazone Antiope wird auf anderen Darstellungen, wie etwa am Westgiebel des Apollontempels in Eretria, von Theseus geraubt. Siehe dazu Bernhardt 2007, 106-110.

³⁴⁰ Hedreen 2016, 272.

³⁴¹ Mit Humor in der griechischen Bilderwelt hat sich Mitchell 2014 beschäftigt. Für einen Fokus auf Gender siehe Mitchell 2015.

³⁴² Breitenberger 2007, 79.

³⁴³ Hom. Il. 14, 214-217: *κεστόν ἱμάντα* »des Zaubers Reize« werden mit Philotes »schmachtende Liebe«, Himeros »Sehnsucht«, Oaristos »Getändel«, i.e. Flirt und Parphasis »schmeichelnde Bitte« benannt. Philotes gilt in Hes. Theog. 224 als Kind von Nyx und Geschwisterchen von Hypnos und Thanatos. Oaristos und Parphasis tauchen nach dieser Erwähnung nicht mehr auf. Breitenberger 2007, 80 sieht diese beiden in der Personifikation von Peitho vereint.

³⁴⁴ Breitenberger 2007, 79.

³⁴⁵ Ich folge Borgs Definition für Personifikationen von Abstrakta (Borg 2002, 49-50): »Der Begriff Personifikation wird daher im folgenden unterschiedslos auf alle anthropomorphen und anthropopsychen Gestalten angewendet, deren Name gleichzeitig als abstraktes Substantiv oder Bezeichnung für einen unbelebten Gegenstand existiert«.

Die früheste Darstellung, die Aphrodite mit den ihr zugeschriebenen Wirkungsbereichen als Personifikationen zeigt, ist auf einem Pinaxfragment überliefert (**Abb. 12**)³⁴⁶. Der Pinax (um 570-560) weist Namensbeischriften auf. Wir sehen eine weibliche, bekleidete Figur mit einem Haarschmuck. Diese hält jeweils in ihren abgewinkelten Armbeugen eine unbekleidete, männliche Figur. Die beiden sind von viel geringerer Körpergröße als jene Frauenfigur im Zentrum. Während diese ihre Arme vor der Brust verschränkt und für Stabilität sorgt, gestikulieren die Männlein wild, indem sie ihre Arme nach oben erhoben haben, die Finger dabei ausgestreckt und gespreizt, wie Astgabeln einer Baumkrone. Alle drei haben ihren Kopf im Profil und in dieselbe Richtung gewandt. Was auch immer ihre Aufmerksamkeit erregt haben muss, ist leider verlorengegangen.

Es ist stark davon auszugehen, dass es sich bei der mittleren Figur um Aphrodite handelt, da eine Beischrift »Himeros« und die zweite höchstwahrscheinlich »Eros« lautet, wobei nur ein Epsilon erhalten geblieben ist³⁴⁷. Die Figurenkonstellation und die Art, wie Aphrodite die beiden Figuren im Arm hält, weckt Assoziationen an Darstellungen von Frauen mit Kindern. Ob es sich um ein mütterliches Verhältnis handelt, wie das Himmelmann-Wildschütz und Shapiro meinen³⁴⁸, oder bloß ein kourotropes, sei dahingestellt³⁴⁹. Jedenfalls bezeugt die Darstellung ein Naheverhältnis und lässt die kleinen Gestalten Eros und Himeros als von Aphrodite abhängig, zumindest dazugehörig erscheinen. Das ist interessant, denn die Darstellungsweise divergiert von den frühen, literarischen Quellen. In der Theogonie von Hesiod waren Eros und Himeros als Figuren bereits vor Aphrodite »vorhanden«³⁵⁰: Kurz nachdem Aphrodite geboren wurde, wurde sie von Eros geleitet und Himeros folgte ihr. Aus dem Homerischen Hymnos an Aphrodite erfahren wir wiederum, dass sie Himeros, übersetzt mit »süßem Verlangen«, in fast allen Gottheiten sowie in Menschen und Tieren erweckt³⁵¹. In dieser Beschreibung ist Himeros dezidiert etwas, das von Aphrodite ausgeht. Sie macht *himeros* und nicht Himeros macht.

³⁴⁶ **Athen, Nationalmuseum Akropolis 2526/ 15131**; Himmelmann-Wildschütz 1959, Abb. 3; Greifenhagen 1957, 39, 29; Shapiro 1993, Kat. 52, fig. 62; Borg 2002, Abb. 24; Breitenberger 2007, 92, Plate 6; Thomsen 2011, 270, Abb. 112.

³⁴⁷ AVI 1182: Um Himeros' Kopf herum: *ἡμερος*, retr. Über Eros' Kopf: *Ε[ρος]*.

³⁴⁸ Himmelmann-Wildschütz 1959, 15 und Shapiro 1993, 28 und 112 – Vgl. Figurenkonstellation auf einem attisch-schwarzfigurigen Kolonettenkrater, jedoch ohne Beischriften, 510-490, **Paris, Louvre Cp 11260**: CVA 12 pl. 168, 2; BAPD 10568 und auf einer Amphora, **University of Mississippi, Robinson Collection 1977.3.61A-B**: BAPD 7710 sowie auf einer anderen Amphora, **London, British Museum B 213**: Borg 2002, 283, Abb. 23.

³⁴⁹ Vgl. Borg 2002, 132 die Aphrodite ebenfalls als Kourotropos betont.

³⁵⁰ Hes. Theog. 201-202 – Vgl. Breitenberger 2007, 80 zu Himeros.

³⁵¹ Außer bei Athena, Artemis und Hestia, wie aus dem Hom. h. 5, 1-77 (Übersetzung Weiher 1989) hervorgeht; Meyer 2009a, 85 Anm. 2.

In der Bilderwelt taucht Himeros erst wieder ein gutes halbes Jahrhundert nach dem Pinax auf, etwa um 480, womit wir bereits bei einem frühen Beispiel der Klassik sind³⁵². Auf einem Stamnos (**Abb. 13**) sind drei nackte, männliche Figuren als schwebend dargestellt, da sie mit ihren Füßen nicht den Untergrund, der als flächige Wellenlinie angegeben ist, berühren. Alle drei sind mit Flügeln versehen und jede trägt ein Objekt in den Händen. Himeros hat als einziger eine Namensbeischrift und schaut zu den anderen beiden zurück, denen lediglich jeweils *kalos* beigeschrieben ist. Eventuell handelt es sich hier um eine Darstellung von Eros und Pothos, der Personifikation »der Sehnsucht nach etwas Abwesendem«³⁵³. Die drei geflügelten Figuren werden anhand der anderen Vasenseite thematisch in den Zusammenhang mit der Odyssee gebracht, denn hier ist die bekannte Darstellung von Odysseus an den Schiffsmast gefesselt zu sehen, der von den Sirenen umgeben ist.

Wir sehen auf diesem Beispiel also eine Darstellung von aphrodisischen Personifikationen, ohne eine zwingende Anwesenheit Aphrodites. Und weiter haben diese Figuren Flügel, was jedenfalls für Eros und Himeros ab der 2. Hälfte des 6. Jhs. geläufig wurde³⁵⁴. Alle soeben genannten Personifikationen sind nicht als Gefolge oder Diener der Aphrodite zu verstehen, sondern vermitteln in ihrer Gesamtheit das, wofür Aphrodite steht³⁵⁵. Daher ist in dieser Arbeit von aphrodisischem Wirken und nicht allein vom Wirken der Aphrodite die Rede.

Das Verhältnis zwischen Eros und Aphrodite ist speziell und von unterschiedlichen Vorstellungen geprägt. Eros beeinflusst beinahe jeden und ist als eine kosmogonische Kraft omnipotent, was dazu führt, dass er schwierig zu definieren ist³⁵⁶. Wie bereits erwähnt, ist er bei Hesiod eine der ältesten, ursprünglichsten Entitäten mit »gliederlösender« Kraft.

In der Bilderwelt (s. o. Pinax als ältestes Beispiel) gibt es die Optionen, Eros als Kind der oder mit Aphrodite erscheinen zu lassen oder er flattert, in seiner Gestalt multipliziert, als Gruppe von Eroten um diese herum³⁵⁷. Welche wichtige Funktion Eros

³⁵² London, British Museum 1843.11-3.31: Stamnos, Sirenen-Maler: Greifenhagen 1957, 32, Abb. 25; Borg 2002, 289, Abb. 36-37; Shapiro 1993, 112, Kat. 53, fig. 63.

³⁵³ Für die deutsche Übersetzung siehe Meyer 2009a, 85 – Zur Annahme, dass es sich um Himeros und Eros handeln könnte siehe Greifenhagen 1957, 39.

³⁵⁴ Meyer 2009a, 85 Anm. 7.

³⁵⁵ Vgl. Meyer 2009a, 86; Thomsen 2011, 131 nennt Eros beispielsweise einen »Trabant der Fruchtbarkeitsgöttin Aphrodite«.

³⁵⁶ Breitenberger 2007, 85 und 193.

³⁵⁷ Breitenberger 2007, 192 – Siehe **Abb. 20**.

auf den Bildern der Helena im 5. Jh. einnehmen wird, führe ich im Unterkapitel »*Eros – subversiv*« aus.

Gegen Ende des 6. Jh., zwischen 510 und 500, wurde die Darstellungsweise aphrodisischen Wirkens um die Personifikation der Überredung *Peitho* erweitert. Auf einer fragmentierten, rotfigurigen Oinochoe (**Abb. 14-16**) ist eine Darstellung des Parisurteils zu sehen³⁵⁸. Die Vase ist mit einem Fragment aus einer privaten Sammlung zu ergänzen, auf dem Finger sowie die Inschrift [P]EITHO erhalten sind³⁵⁹. Ein das Gefäß umlaufendes Bildfeld zeigt Hermes, der den Zug der drei Göttinnen Athena, Hera und Aphrodite anführt. Aphrodite hat ihr Himation über den Kopf gezogen und zieht mit einer Hand den Schleier über ihrer Schulter nach oben. Hinter Aphrodite ist eine weitere weibliche Figur platziert³⁶⁰. Interessanterweise fasst sie der Göttin mit ausgestreckten Armen in ähnlicher Manier an den Schleier, wie es auf einem späteren Beispiel einer Schale von Makron³⁶¹ die Göttin selbst bei Helena tut³⁶².

Peitho ist auf der Oinochoe als Letzte gereiht. Beim Parisurteil versucht jede der Göttinnen Paris von ihren Vorzügen zu überzeugen.³⁶³ Guy Hedreen argumentiert mit Verweis auf Gorgias' Enkomion der Helena, in dem Mechanismen der Überredung thematisiert werden, dass Peitho auf dieser Oinochoe mit der Darstellung des Parisurteils diesen Aspekt repräsentiert. Nämlich deshalb, weil Helena nicht anwesend ist und Aphrodite Paris verbal ihr Wesen vor Augen führt. Peitho betont demnach nicht nur die Kraft der Überredung, die sich beim Anblick eines Subjekts entfaltet, sondern auch die Kraft, die im Wort liegt.³⁶⁴ Aphrodite wirbt um die Stimme von Paris, indem sie ihm die schönste Frau zusichert. Überredung wird demnach als eine besondere Fähigkeit der Aphrodite visualisiert. Es ist allgemein bekannt, wem Paris den Erisapfel geben wird. Auf dieser Oinochoe bewegt er sich jedoch großen Schrittes von den Göttinnen weg, was von einem Erschrecken in Ehrfurcht durch die Epiphanie der Gottheiten zeugt sowie von dem möglichen Versuch, sich der Verantwortung zu entziehen³⁶⁵. Der Oberkörper von Paris

³⁵⁸ **New York, Met. Mus. 1981.11.9**: Rosenzweig 2004, Fig. 5a-d; Hedreen 2016, 288, Figure 65; BAPD 9988.

³⁵⁹ Shapiro 1993, 189, Abb. 147, Kat – AVI 5731.

³⁶⁰ Shapiro 1993, 189 gibt ohne Erklärung an, dass es sich bei dieser Figur um Iris handelt. Ebenfalls Rosenzweig 2004, 20.

³⁶¹ Siehe **Abb. 17**.

³⁶² Auf einem anderen Exemplar, wo ebenfalls das Parisurteil dargestellt ist, ist es ein kleiner Eros, der Aphrodite den Schleier richtet, siehe Himmelmann-Wildschütz 1959, Abb. 15: **London, British Museum E 289**.

³⁶³ Borg 2002, 159-160.

³⁶⁴ Hedreen 2016, 291-292.

³⁶⁵ Dazu Himmelmann-Wildschütz 1959, 16 – Außerdem Lemos 2009, 142: Die ikonographische Variante des Parisurteils, in welcher sich Paris zur Flucht wendet, ist hauptsächlich auf

ist leider nicht erhalten, sodass keine Aussage über die Blickrichtung getroffen werden kann. Er kommt seinem Schicksal aber nicht aus, was dadurch verdeutlicht wird, dass Hermes bereits zur Stelle ist und ihn an seiner Lyra packt.

4.3 Das 5. Jahrhundert

Um 500 wurden in der Bilderwelt neue Motive und Darstellungsweisen gewählt, um Helena zu visualisieren. Einerseits werden aphrodisische Figuren in Bildern, die Helena zeigen, eingesetzt. Andererseits werden aufgrund von weiteren Innovationen der Bildsprache Feinheiten in der äußeren, respektive inneren Beschaffenheit Helenas herausgearbeitet. Trifft Helena auf Paris oder Menelaos, wird ebenfalls aphrodisischer Einfluss auf diese Figuren nachvollziehbar dargestellt. All das trägt dazu bei, dass die Bildsprache begonnen hat, mehr Wert darauf zu legen *wie* etwas passiert anstatt darauf *was* passiert.

Im Unterkapitel »*Helena – falsche Braut*« untersuche ich, ob Helena in einer Vielschichtigkeit, wie sie aus literarischen Quellen hervorgeht, dargestellt wurde und wenn ja, auf welche Weise. Vasenmaler mussten Entscheidungen treffen und sich festlegen. Es fällt auf, dass mit visuellen Strategien von Vergleich, Angleichung und Gegenüberstellung gearbeitet wurde, wohl um gezielte Assoziationen bei aufmerksamen Betrachtenden zu wecken. Außerdem wird deutlich werden, auf welche Limitationen Vasenmaler innerhalb ihrer entwickelten, formalen Möglichkeiten damaliger Bildsprache gestoßen sind bzw. innerhalb welcher inhaltlichen Grenzen sie sich bewegten. Die Überlieferung des Bildmaterials könnte aber auch schlicht auf ein Desinteresse für gewisse Erzählungen hinweisen.

Im darauffolgenden Unterkapitel »*Eros – subversiv*« konzentriere ich mich auf einen bestimmten Aspekt aphrodisischen Wirkens. Eros gilt als Figur, die in der Lage ist, das Phänomen einer abrupten Stimmungsumkehr, wie sie aphrodisische Einflüsse hervorrufen, zu veranschaulichen. Es handelt sich dabei vor allem um Darstellungen der Wiedererkennungsszene von Helena und Menelaos, wobei aphrodisische Wesen auf einen guten Ausgang dieser emotional aufgeladenen Situation verweisen.

Das anschließende Unterkapitel mit dem Titel »*Helenas krisis*«³⁶⁶ behandelt Darstellungen, die Helena dabei zeigen, wie sie über sich und ihr weiteres Vorgehen

schwarzfigurigen Vasen zwischen 580-520 zu finden. Dieses Motiv bleibt darüber hinaus erhalten und taucht vereinzelt bis zum Ende des 2. Viertels des 5. Jhs. auf.

³⁶⁶ Der Titel bezieht sich auf Hölscher 2020 »The *krisis* of Paris«.

abzuwägen scheint. Wir sehen Helena in Kontemplation versunken. Diese Bilder kontrastieren jene, auf denen sie unmittelbar auf einen Mann reagiert oder sich zumindest mit diesem in Interaktion befindet. Was sagt dieser neue Fokus auf ihre Figur aus? Vergleiche bestimmter Bildzeichen gibt Aufschluss darüber.

Im abschließenden Unterkapitel »*Idyll – scheinbar*« befinden wir uns im letzten Viertel des 5. Jhs. und bei einer Art von Vasenmalerei, die mit lose zusammengestellten, vielfigurigen Kompositionen arbeitet, in denen die einzelnen Figuren einen entspannten Eindruck machen. Es handelt sich um Bilder erotisch-aphrodisischer Thematik, von denen ich zwei herausgegriffen habe, die dem Meidias-Maler zuzuordnen sind. Einmal sehen wir Helena und einmal Aphrodite in solch einer unbeschwerten Umgebung. Doch eröffnen bei genauer Betrachtung bestimmte Bilddetails eine semantische Komplexität, die die Figuren in ein anderes Licht rückt, als durch die unaufgeregte Komposition suggeriert wird.

4.3.1 Helena – falsche Braut

Anhand eines Skyphos von Makron (um 490/80), der in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten ist, wird gleich verständlich, worin genannte Neuerungen bestehen³⁶⁷. Auf **Abb. 17** sehen wir ein Gefäß mit einem umlaufenden Bildfeld, gesäumt von Mäanderbändern. Auf diesem werden Episoden des Trojanischen Krieges thematisiert. Es sind genauer zwei Ereignisse, die den Krieg zeitlich rahmen. Beide werden in dynamischer Bildsprache erzählt, wobei es sich um einen Aufbruch und eine Rückkehr von Helena handelt, i.e. Bewegungen. Einerseits der Casus Belli, Helena und Paris verlassen Sparta, und andererseits die Wiedererkennungsszene mit Menelaos, die im Zuge des Falls von Troja stattfindet. Dazwischen liegen zehn Jahre Krieg. Der Umstand, dass Helena zweimal abgebildet ist, rückt sie ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Er macht außerdem evident, dass nicht nur ihr eigenes Schicksal verhandelt wird, sondern ebenfalls Schicksale, die von ihrem abhängig sind. Zumindest werden diese dadurch als von ihr abhängig inszeniert. Welche beiden Bilder hat Makron nun von Helena entworfen?

Der Beschreibung der Darstellungen möchte ich vorausschicken, dass abgesehen von einem Buben, der unterhalb des Henkels platziert ist, alle Figuren mit Beischriften

³⁶⁷ **Boston, MFA 13.186:** LIMC IV Helene 166 und 243; Shapiro 1993, 190, Abb. 148, Kat. 123.; Oakley 1995, 64, Fig. 3; Sutton 1997/1998, 29, Fig. 2; Hedreen 1996, Fig. 6a-b; Hedreen 2001, 53-57, Fig. 9a-b; Borg 2002, 273, Abb. 1-2; Recke 2002, Taf. 22a; Bol 2003, Taf. 8, Abb. 15; Rosenzweig 2004, Fig. 6; Ritter 2005, 268, Abb. 2a-b; Shapiro 2005, 48, Fig. 5.1. und 5.2; Meyer 2009a, 90-94, Taf. XVII, Abb. 8; BAPD 204681.

versehen und daher eindeutig benennbar sind. Es handelt sich somit um die älteste, bekannte Darstellung, die völlig zweifelsfrei Helena wiedergibt.³⁶⁸

Wir sehen Helena einmal in einer Komposition aus insgesamt sechs Figuren mit Paris gehen. Die Figuren lassen sich zu unterschiedlichen Gruppen zusammenfassen. Im Zentrum steht das Paar: Helena ist an vorderster Stelle eines Zuges aus drei weiblichen Figuren abgebildet und wird von Paris am Handgelenk gehalten. Paris trägt einen kurzen Chiton und ein Himation sowie lose einen Helm am Hinterkopf, sodass sein Gesicht frei bleibt. Er bewegt sich schnellen Schrittes fort und folgt damit einer weiteren männlichen Figur, bei der es sich um Äneas handelt. Er trägt einen Schild und einen Speer. Zwischen Paris und Helena flattert ein kleiner, geflügelter Eros, der an Helenas *stephane* hantiert.

Nun folgt eine Art Zäsur in der Gliederung der Figuren, denn es vervollständigt sich der Zug mit drei weiblichen Figuren, wobei eine von ihnen eben Helena ist. Diese heben sich aufgrund ihrer Körperhaltung und ihrer Gewandung von jenen beiden Männergestalten ab. Die Figuren stehen oder machen einen kleinen Schritt. Sie tragen jeweils einen knöchellangen Chiton und ein um beide Schultern geworfenes Himation. Sie lassen sich allerdings anhand ihrer Kopfbedeckung unterscheiden. Hinter Helena steht Aphrodite, die sich ihr mit ausgestreckten Armen nähert und den Schleier am Kopf von ihr berührt. Aphrodite trägt im Gegensatz einen *shaal*³⁶⁹. Die letzte weibliche Gestalt in dieser Reihe ist Peitho, die personifizierte Überredung. Sie hat keinen Körperkontakt mit der Göttin, die vor ihr platziert ist. Um ihren Kopf hat sie eine Tanie gebunden und zwischen den Fingern ihrer rechten, erhobenen Hand hält sie eine Blume. Der andere Arm befindet sich rechtwinkelig abgebogen vor ihrem Oberkörper. Abgeschlossen wird dieser Aufreihung von einer in ein Himation gehüllten Knabengestalt, die sich bereits unterhalb des Henkels befindet. Diese ahmt die Körper- und Armhaltung von Peitho in einer Art von *Mimesis* nach. Darauf werde ich in der anschließenden Interpretation zurückkommen.

Auf der anderen Vasenseite wiederholen sich einige kompositorische Elemente. Wie bereits erwähnt, spielt Makron mit der Dualität der Bildfelder auf dem Gefäß sowie der thematischen Brücke. Auch das wird für die Analyse von Relevanz sein. In diesem Bildfeld, das mit fünf Figuren gefüllt ist, sticht Helena aufgrund einer frontalen Wiedergabe des Körpers und einer breiten Schrittstellung heraus. Dadurch nimmt ihre

³⁶⁸ AVI 2775.

³⁶⁹ Zum schulterlangen Schleier (*shaal*) siehe Llewellyn-Jones 2003, 56-59: Diese Art von Schleier taucht um 520 auf und hält sich bis etwa 420. Llewellyn-Jones führt Aphrodite, Helena, Hera und Amphetrite als Beispiele an, die in Bildern den *shaal* tragen.

Figur den meisten Platz ein. Ein Chiton bedeckt ihren Körper, während ein Himation, über die Oberarme geschlagen, am Rücken herabhängt³⁷⁰. Makron hat die Konturen des Körpers gemalt, sodass der Stoff transparent und Helena quasi nackt erscheint. Die Arme hält sie horizontal vom Körper weggestreckt. Mit der rechten Hand zieht sie das Himation in die Höhe. In beinahe übereinstimmender Manier mit der anderen Vasenseite nähert sich ihr Aphrodite, die an Helenas Kopfbedeckung fasst. Aphrodites Körper ist zu ihr gedreht.

Von der anderen Seite nähert sich Helena in kriegesischer Bekleidung Menelaos. Er trägt Beinschienen und hält einen Schild vor seinen Körper. Sein Schwert hält er am Griff und er scheint in Begriff zu sein, es gegen seine Frau zu richten. Auf die Bedeutung dieses Details werde ich noch näher eingehen.

An der Begegnung zwischen Helena und Menelaos haben weitere Figuren teil. Hinter Aphrodite ist eine Frauengestalt zu sehen. Diese ähnelt in ihren gestalterischen Details – Tanie im Haar und Blume in der Hand – zwar der Darstellung von Peitho, wird aber inschriftlich als Chryseis ausgewiesen. Ihr Körper wird, wie jener Helenas, frontal gezeigt, jedoch umhüllt der Stoff ihren ruhig stehenden Körper weitestgehend. Hinter Chryseis steht ihr Vater Chryses, bärtig sowie mit Chiton und Himation bekleidet. In seiner Hand hält er einen Stab. Er blickt gemeinsam mit seiner Tochter, Aphrodite und Helena zu Menelaos. Die letzte Figur in dieser Konstellation ist als einzige sitzend dargestellt. Es handelt sich um Priamos, der sich durch seine Halbglatze als betagt ausweist. Mit Chryses vergleichbar, trägt auch er Chiton mit Himation und hält in seiner ausgestreckten Hand einen Stab.

Die anschließende Interpretation ergibt sich einerseits aus einer Analyse der jeweiligen Vasenseite als geschlossene Komposition. Andererseits erweist es sich in diesem Fall als besonders ergiebig, die beiden Darstellungen miteinander zu vergleichen. Eine Gegenüberstellung erlaubt es, die Bildentwürfe wie eine Art Fehlersuchbild zu entdecken. Die Analyse umfasst folgende Aspekte: Figuren des aphrodisischen Bereichs (Aphrodite, Peitho und Eros); Helenas Frauenrollen (*gyne* – *nymphe* – *parthenos*) und ihre Befindlichkeiten; hochzeitliche Bildelemente (Hand am Handgelenk, Verschleierung, Rolle der *nympheutria*, Eros); Peithos Anwesenheit als (Vor-)bild der Überredung; Fragen der Kausalität, Konsequenzen, Schuldhaftigkeit und Verantwortung; Helenas *eidolon*. Von dieser Untersuchung lassen sich Darstellungsstrategien ableiten,

³⁷⁰ Hedreen 1996, 158 hat darauf aufmerksam gemacht, dass Makron stilistisch dazu neigt, Konturen des Körpers *unter* der Kleidung hervorzuheben und somit den darunterliegenden Körper sichtbar zu machen.

die Makron wohl bewusst verwendet hat, um Aussagen über Figuren zu treffen. Er hat eindeutige bzw. mehrdeutige Entscheidungen für seine Malereien getroffen.

Ich beginne mit der Analyse und Interpretation der Figuren des aphrodisischen Bereichs. Auf dem Bild mit Paris zählen Eros, Aphrodite und Peitho dazu, während in der Wiedererkennungsszene mit Menelaos ausschließlich Aphrodite zugegen ist. In der Frage nach deren Darstellungsweise liegen Antworten über kausale und emotionale Zusammenhänge. Allein die Tatsache, dass es zu einer Akzentuierung der dargestellten Verhältnisse von Helena zu ihren Männern kam, ist bedeutsam. Der Einzug aphrodisischen Wirkens bzw. Tuns legt einen deutlichen Fokus auf die Wechselwirkung von äußeren und inneren Sphären. Die Existenz göttlicher Kräfte sollte offensichtlich hervorgehoben werden, sonst hätte dieser Bereich auch weiterhin abwesend bleiben können. Doch wie sieht die Gestaltung dieser Sphären im Detail aus? Was meint diese Vergegenwärtigung überhaupt?

Die Existenz des Aphrodisischen ist an Helenas Existenz geknüpft, insofern, da beide Darstellungen von ihr im Zeichen dieses Bereichs stehen. Die Art und Weise, wie Helena vor einem Mann fliehend dargestellt wird, erinnert an die Darstellung von *parthenoi*³⁷¹. Die frontale Wiedergabe ihres Körpers verweist auf Helenas Attraktivität. Eine Frau galt im Stadium der *parthenos* als offensichtlich begehrenswert³⁷². Helena ist jedoch nicht mehr vierzehn Jahre alt, hat bereits geheiratet, sogar ein Kind geboren und trotzdem wurde auf die Ikonographie für fliehende *parthenoi* zurückgegriffen³⁷³. Die Tatsache, dass sich Aphrodite unmittelbar neben Helena befindet, verstärkt ihre anziehende Ausstrahlung. Weiter deutet die Anwesenheit von Eros zwischen Paris und Helena an, dass ein gegenseitiges Begehren vorhanden ist, Helena nicht Widerwillens geraubt wurde. Ein dritter Punkt ist zu nennen: Ich habe in der Beschreibung bereits auf die kompositorischen Feinheiten von Makron aufmerksam gemacht. Dabei nannte ich die Figurengruppe auf dem Bild mit Paris als »Zug«. Die drei weiblichen Figuren wirken

³⁷¹ Stewart 1995, 87-88 listet heterosexuelle Verfolgungs- und Entführungsszenen auf attischen Vasen aus dem 5. und 6. Jh. und unterteilt diese vom Verfolger ausgehend in drei Gruppen: Gottheiten, Heroen, Sterbliche (anonym); Stewart 1995, 74: Dieses Thema kam in der attischen Vasenmalerei erstmals kurz vor 550 auf. – Sourvinou-Inwood 1987, 131 hatte sich ebenfalls mit Verfolgungsszenen auf Vasen beschäftigt und unterschied zwei Typen, je nachdem, ob der junge Mann/Ephebe, der eine weibliche Figur verfolgt, einen Speer trägt oder nicht. – Stansbury-O'Donnell 2009, 344: Im 6. Jh. treten häufig Bilder auf, die zeigen, wie Peleus Thetis und wie Ajax Cassandra verfolgen. Außerdem sei es ein Unterschied, ob ein Heros eine weibliche Figur mit gezogenem Schwert verfolgt oder nicht. Ist der Verfolger bewaffnet, sei es weniger angebracht von »erotic pursuit« zu sprechen.

³⁷² Siehe dazu Lefkowitz 1995, 32-36.

³⁷³ Der Definition von Deacy 2002, 43 folgend, handelt es sich bei *parthenoi* um » »marriageable but unmarried females«, who are typically represented as incapable of resisting sex through their own initiative and as a subject to some degree of violent coercion«.

aufgrund der gemeinsamen Gehrichtung, der Parallelität ihrer Körper, der physischen Nähe und der übereinstimmenden Gewandung im Gegensatz zu den beiden männlichen Figuren als einheitliche Gruppe. Ihre Himatia fließen ineinander. Eine Trias weiblich gestalteter, erotischer Energie, die auf Paris trifft, dazwischen Eros.

Ich stimme mit Borg überein, dass die aphrodisischen Figuren generell etwas über Helena aussagen und nicht bloß zur Handlung dazugehören. Als anthropomorphe Gestalten, die mehr oder weniger miteinander agieren, gibt es eine oberste Ebene der Interpretation, nach welcher sich alle, ob sterblich oder unsterblich, auf derselben Realitätsstufe befinden – Ausgenommen Eros, der durch seine Flügel bereits eindeutig einer anderen Sphäre zuzuordnen ist. Aphrodite, Eros und Peitho verkörpern zudem aphrodisische Wirkmächte, die nicht zwingend an Helena gebunden und damit universeller sind. Sie konkretisieren zugleich die dargestellten Vorgänge, sind Teil von Helenas Verhalten und bieten vor allem eine Erklärung dafür an.³⁷⁴

Als nächste Figur des aphrodisischen Bereichs untersuche ich die Rolle der personifizierten Überredung auf der Darstellung des Makronskyphos. Peitho ist neben Eros eine jener Figuren, die nur in einer der beiden Darstellungen vorkommt. Es stellt sich die Frage, ob sich daraus ein qualitativer Unterschied ergibt? Shapiro erachtet Helena auf der besagten Vasenseite als passiv, weder zustimmend noch sich sträubend³⁷⁵. Worauf aber stützt sich seine Auffassung? Diese Interpretation unterstützend kann argumentiert werden, dass es Eros, Aphrodite und Peitho benötigt, um Helena in die Arme von Paris buchstäblich zu treiben. Dies ohne deren Zutun nicht geschehen würde³⁷⁶. Helenas Bewegungsspielraum ist offensichtlich visuell begrenzt, von vorne wie hinten, da sie dicht gedrängt zwischen Paris und Aphrodite steht. Das wäre auf kompositorischer, oberflächlicher Ebene der Interpretation ein Indiz dafür, dass Helena zu ihren Handlungen *überredet* werden musste. Wie aber aus der Untersuchung der literarischen Quellen deutlich wurde, wird im Zuge einer erfolgreichen Überredung auf das Mittel der Manipulation zurückgegriffen und wir wissen, dass sowohl Aphrodite als auch Helena sich dieser Methode bedienen. In diese Richtung argumentierend, manipuliert Helena durch ihr Auftreten – sehen können wir den Schmuck und den Schleier – Paris, dessen

³⁷⁴ Borg 2002, 66.

³⁷⁵ Shapiro 2005, 48.

³⁷⁶ Vgl. Shapiro 1993, 190; Oakley – Sinos 1993, 33 interpretieren die Anwesenheit von Peitho dahingehend, dass Helena bereits überredet wurde und nun freiwillig mit Paris geht. Diese Art von kausaler Abfolge kann im Bild nicht nachgewiesen werden, jedoch greift Peitho nicht aktiv ein, sondern steht ruhig am Rande der Szene. Peitho steht ebenfalls ruhig am Rand in den Darstellungen **Abb. 27-29** und **Abb. 29-32**.

Handgriff wiederum suggeriert, dass er mit ihr ist. Allerdings braucht es Peitho ausschließlich in der Szene mit Paris, während auf der anderen Vasenseite bei der Begegnung mit Menelaos die letztgereichte Frauenfigur eben Chryseis ist³⁷⁷. Daraus kann gefolgert werden, dass sich Peitho explizit auf die Beziehung von Helena und Paris bezieht, während sie für die erneute Vereinigung mit Menelaos keine Rolle spielt, obwohl auch bei dieser eine Art von Überredung stattfindet, damit Helena als Ehebrecherin gut davon kommt³⁷⁸. Hierfür braucht es stärkere Argumente: die frontale Wiedergabe des Körpers von Helena, der in einen transparent gestalteten Chiton gehüllt ist, macht deutlich, wodurch der Stimmungsumschwung bei Menelaos erreicht wurde, nämlich durch Helenas physische Attraktivität³⁷⁹.

Ich möchte eine weitere Interpretation der Peithofigur auf diesem Bild vorschlagen. Wie bereits erwähnt, ist es auffällig, dass Peitho und der Junge neben ihr dieselbe Körperhaltung einnehmen. Ebenso wie sich diese beiden dadurch zu einem Paar zusammenfügen, erscheinen Aphrodite und Helena sowie Paris und Äneas als ein solches. Das kann als kompositorisches Ordnungsprinzip erachtet werden. Jedoch fällt im Falle Peithos der Junge aus dem Rahmen, weil dieser als einziger auf der Vase keine namentliche Beischrift besitzt. Neben ihm können wir »*Makron egraphsen*« lesen, die Signatur des Vasenmalers. Als anonyme Figur ist er auf qualitativer Ebene den Betrachtenden der Vase näher, als jene göttlichen oder mythischen Gestalten bei aller Projektion je sein könnten. Ich möchte ihn daher als eine gezielte Möglichkeit erachten, die Rezipierenden ins Bild zu holen. Der anonyme Junge dient demnach als eine Art aktiver Zuseher, als ein Link zwischen den Betrachtenden und dem Bildgehalt. Zudem steht diese Figur nicht bloß am Rande, sondern scheint Peitho eben zu imitieren. Keine andere Figur ist auf dieser Vase mit dieser Gestik – ein Arm leicht abgewinkelt erhoben;

³⁷⁷ Die Anwesenheit von Chryseis und ihrem Vater Chryses sowie von Priamos lassen Helena als Trojanerin erscheinen und platzieren sie zudem in Troja. Die Entführung von Chryseis hat durch Bitten ihres Vaters Apollon dazu veranlasst, die Pest zu bringen. Daher ist sie, wenn man so will, ebenfalls eine im Trojanischen Krieg »übelbringende Frau«, an deren Schicksal viele Tote hängen.

³⁷⁸ Für die Erwähnung des Aufeinandertreffens von Helena und Menelaos in literarischen Quellen siehe Clement 1958, 50-52; Hedreen 1996, 158-159; Wannagat 2003, 65-66; Landfester 2019, 85, 155f.: Aus Scholien zu Euripides und Aristophanes wissen wir, dass die Geschichte der Wiederbegegnung mit Schwertfall bereits im 6. Jh. bei Ibykos und bei Lesches in der Kleinen Ilias erzählt wurde. Spätere Überlieferungen mit der ergänzenden Beschreibung Helenas nackter Brust sind zu finden in Eur. Andr. 628-632, Aristoph. Vesp. 713-714, Aristoph. Lys. 155-156. – Helena wird jedoch nicht in der Bilderwelt mit entblößter Brust dargestellt!

³⁷⁹ Vgl. Recke 2002, 39: Es ist auf Aphrodites Wirken zurückzuführen, dass Menelaos die Waffen fallen lässt.

der andere vor dem Oberkörper gehalten – dargestellt³⁸⁰. Diese Doppelung meint wohl etwas Bestimmtes. Da es sich um eine Bubengestalt handelt, die sozusagen jünger als Peitho ist – sofern eine Personifikation ein Alter hat – hat sie eventuell eine vorbildliche Funktion. Der Junge als potentieller Schüler der Überredung? Er verstärkt jedenfalls die Anwesenheit dieser Wirkmacht im Bild bzw. wirkt er als Zeuge der Vorgänge. Und aufgrund dessen, dass es sich um eine anonyme Gestalt handelt, wird die Personifikation in ihrer Allgemeingültigkeit betont. Wir sehen die Macht der Überredung demnach auf ein spezifisches, mythologisches Ereignis bezogen sowie als abstraktes Anwendungsgebiet, als eine potentielle, erlernbare, menschliche Qualität.

Als nächstes widme ich mich den Darstellungen von Aphrodite und schließlich von Eros auf dem Bild mit Paris. Im Zuge dessen eröffnet sich der Blick auf Motive, die an hochzeitliche Rituale erinnern³⁸¹. Ich möchte die Quellenlage zu Hochzeitsdarstellungen in der attischen Vasenmalerei kurz umreißen: Die ältesten Beispiele stammen aus dem 7. Jh., wobei es sich hauptsächlich um Wagenprozessionen handelt. Dieser Typus wurde im 6. Jh. gängig, um in der klassischen Epoche von einem neuen verdrängt zu werden.³⁸² In dieser Zeit wurde das Brautpaar gemeinsam zu Fuß gehend – *chamaipous*³⁸³ – gezeigt. Die Darstellung auf dem Makronskyphos zählt zu den frühesten, bekannten Beispielen dieses Schemas.³⁸⁴ Paris, der einerseits durch seine Bewaffnung als Krieger ausgewiesen wird, hält andererseits als Bräutigam Helena am Handgelenk. Helena wird demnach als *nymphe*, als eine Braut dargestellt³⁸⁵. Weitere Details, wie die *stephane* und der Schleier deuten darauf hin³⁸⁶. Weil Aphrodite das Himation über den Hinterkopf von Helena zu ziehen scheint, wurde die Göttin in der Forschung mehrfach als *nympheutria* bezeichnet³⁸⁷. Bei einer *nympheutria* handelt es sich

³⁸⁰ Vgl. Stansbury-O'Donnell 2006: Die Körperhaltung und die Geste lassen sich nach Stansbury-O'Donnells Modell für Typen männlicher Zuseher am ehesten mit Nummer Y.3b vergleichen; siehe 148, Fig. 42. Demnach handelt es sich um einen aktiven Zuseher (152-155).

³⁸¹ Oakley 1995, 63: »But wedding motifs are also employed in scenes of myth where no wedding proper takes place, lending these images more than one layer of meaning, just as a metaphor, simile, as other literary devices do in literature«.

³⁸² Oakley 1995, 63.

³⁸³ Oakley 1995, 64.

³⁸⁴ Sutton 1997/1998, 29 argumentiert, dass dieser seit klassischer Zeit beliebte »pedestrian type« die hochzeitliche Wagenprozession verdrängt habe, weil er eine größere emotionale Nähe des Brautpaares visualisieren kann, u. a. durch den Augenkontakt; siehe ebenda Fig. 3: Loutrophoros, Polygnotos (um 430-420) **Toronto, Royal Ontario Museum 929.22.3** – Meyer 2009a, 87: Dieser Typus macht deutlich, dass der Bräutigam etwas tut, während mit der Braut etwas getan wird.

³⁸⁵ Reeder 1995, 126 und weiter 128: Eine Frau behält den Status beziehungsweise die Bezeichnung *nymphe*, bis sie ihr erstes Kind geboren hat.

³⁸⁶ Oakley 1995, 64.

³⁸⁷ Sutton 1997/1998, 29 – Zur Verschleierung: Oakley – Sinos 1993, 33; Ritter 2005, 267.

um eine erwachsene Frau, die nicht die Mutter der *nymphe* ist. Sie übernimmt im Zuge der Hochzeitsvorbereitungen die Aufgabe, die Braut herzurichten³⁸⁸. Paris führt Helena bereits, was durch den breiten Ausfallschritt und den Griff ans Handgelenk deutlich ist, während Helena von Aphrodite zum wiederholten Male zur Braut gemacht wird. Durch diese Bewegung unterscheidet sich die Schleiergeste auch von jener, in der eine *nympheutria* an der Braut die *anakalypteria*, die Entschleierung vor dem Bräutigam, vollzieht³⁸⁹.

Einerseits ist zu bejahen, dass Aphrodite die Rolle einer *nympheutria* zukommt, andererseits scheint mir diese Interpretation zu einseitig. Aufgrund der Doppelung beider Figuren, Aphrodites und Helenas, lässt sich feststellen, dass die Göttin auf eine bestimmte Weise ihre Wirkmacht umsetzt. Auf beiden Darstellungen fasst sie Helena an die Kopfbedeckung, jedoch handelt es sich nur auf dem Bild mit Paris um einen Schleier, wie ihn ebenfalls eine Braut trägt. Im anderen Bild wird Helena, wie bereits erwähnt, als fliehende *parthenos* inszeniert. Ausschließlich Betrachtende, die wissen, dass Helena nach dem Krieg wieder mit ihrem ersten Mann zusammenkommt, können hier eine Wiedervereinigung eines bereits verheirateten Paares sehen. Somit stellt sich mir die Frage, ob es ausreichend ist, Aphrodite in jener Darstellung mit Paris mit einer *nympheutria* gleichzusetzen. Jedenfalls handelt es sich um keine gewöhnliche *nympheutria*. In Berücksichtigung beider Vasenseiten hat Makron eine Darstellungsweise gefunden, um Aphrodites Modus Operandi zu vergegenwärtigen. Sie macht etwas mit Helena und zwar auf der Ebene ihrer Erscheinung. Sie manipuliert ihr Aussehen, um den Blick anderer auf sie zu verändern und zu lenken. Damit gewährleistet Aphrodite den Schutz Helenas in ihren Beziehungen mit Männern. Die Idee hinter diesen Darstellungen einer Gottheit-Mensch-Beziehung erinnert an klassische Bilder, die Athena dabei zeigen, wie sie Herakles auf seinem Weg begleitet.

In der Wiedererkennungsszene mit Menelaos spielt Aphrodite eine etwas andere Rolle, jedoch ist es in beiden Darstellungen der Fall, dass Aphrodite Helena berührt, ihr wortwörtlich zur Seite steht. Wie an anderer Stelle angemerkt, weist sich Helena durch ihre Frontalität, die ihren Körper preisgibt und das Darstellungsschema einer fliehenden, weiblichen Figur als attraktiv aus. Sie zeigt sich auf diese Weise ihrem ersten Gatten Menelaos. Die Frontalität gilt allerdings bzw. darüber hinaus den Betrachtenden der Vase. Helena wird als aphrodisisches Wesen präsentiert, wobei sich die Ursache und

³⁸⁸ Reeder 1995, 127.

³⁸⁹ Llewellyn-Jones 2003, 109, Fig. 118: Loutrophoros-Hydria, **Boston, MFA 10.223**, Phiale Maler (um 430-420).

damit die Erklärung für die Vorgänge aus der Anwesenheit Aphrodites schöpfen. Einerseits ist Aphrodite aktiv Tuende: Sie greift ins Geschehen ein, indem sie Helena an die Kopfbedeckung fasst³⁹⁰. Andererseits zeigt sich bereits ihre Wirkung einmal anhand Helenas Attraktivität und andererseits an dem Stimmungsumschwung von Menelaos³⁹¹.

Nun komme ich zu Eros. Dieser weist auf einen qualitativen Unterschied in den Beziehungen, die Helena zu Paris und zu Menelaos hat, hin. Zudem handelt es sich bei dem Makronskyphos um die älteste Darstellung, die Eros zwischen einem Brautpaar flatternd zeigt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass es sich um kein gewöhnliches Hochzeitsbild handelt. Darstellungen, in denen Eros (fallweise auch Pothos oder Himeros) mit einem Ehepaar gemeinsam zu sehen ist, etablieren sich erst kurz nach 450, etwa eine Generation später als der Makronskyphos, wodurch dieser vorbildlich ist³⁹².

Ein Vasenbild auf einer Loutrophoros (um 425) (**Abb. 18**) zeigt eine vergleichbare Prozession eines anonymen Brautpaares³⁹³. Vergleichbar ist, dass die Figuren zu Fuß gehend gezeigt werden, ein Mann eine Frau an der Hand hält und zu dieser zurückschaut. Weiter steht hinter der Braut eine weibliche Figur, die ihr an den Schleier fasst. Und zuletzt schweben um die *nympe* herum zwei kleine Erogen, wobei einer an ihrer *stephane* und der andere am Schleier hantiert. Doch warum wurde Eros, im Singular oder Plural, in die Ikonographie von Hochzeitsprozessionen inkludiert und was hat das mit Helena zu tun³⁹⁴?

Auf dem Makronskyphos ist nur ein Eros abgebildet. Auffallend ist, dass dieser ausschließlich in der Komposition mit Paris vorkommt. Das entspricht nicht dem Bildtypus, bei dem Eros im Aufeinandertreffen von Helena und Menelaos dargestellt wird. Dazu im anschließenden Kapitel mehr. Auf dem Skyphos von Makron hat aufgrund der direkten Gegenüberstellung zweier Episoden die Darstellung von Eros eine große Aussagekraft. Helena und Paris sind beide Ergriffene und pathetisch ausgedrückt, Opfer

³⁹⁰ Zu den Kopfbedeckungen: Helena trägt hier einen *shaal* und Aphrodite einen *sakkos*. Zum *sakkos* siehe Llewellyn-Jones 2003, 31 – Lee 2015, 159: Ein *sakkos* wurde für Darstellungen von erwachsenen Frauen, Hetären und Sklaven verwendet.

³⁹¹ Vgl. Recke 2002, 39: Es ist auf Aphrodites Wirken zurückzuführen, dass Menelaos die Waffen fallen lässt.

³⁹² Sutton 1997/1998, 32.

³⁹³ **Boston, MFA 03.802:** Oakley – Sinos 1993, fig. 1; Reeder 1995, 166, Nr. 24.

³⁹⁴ Blondell 2010, 19: »The problem of assessing her complicity in her own abduction thus mirrors the problem of identifying women's subjectivity in the Greek wedding, and more generally their finely-calibrated position between coercion and consent in marriage«. – Das Konstrukt der Ehe bestimmt schließlich zu einem überwiegenden Teil das eigene Empfinden und die Agency von Frauen (und Männern).

aphrodisischer Macht, die sie erleiden³⁹⁵. Ritter merkte an, dass es sich bei den beiden dargestellten Szenen um Begegnungen unterschiedlicher Art handelt. Helena und Paris stellen ein von einvernehmlicher Begierde verbundenes Paar dar, während das Wiedersehen mit Menelaos von Gefahr und potentieller Gewalt geprägt ist³⁹⁶. Wie wir allerdings noch sehen werden, ist Eros genau für diese, von Mordlust aufgeladene Begegnung überaus relevant. Makrons Vasenbild von Helena und Paris beinhaltet für sich allein genommen keinen Verweis auf den eigentlich schlechten Ausgang dieses, von verliebter Verblendung geleiteten Unterfangens. Eros lässt die Betrachtenden der Vase wissen, dass sich Helena hier nicht einer männlichen Aggression oder Repression unterwirft, sondern in willfähriger Passivität und vor allem Zuneigung mit Paris geht. Eros muss hier fast zwingend inkludiert sein, denn der Aufbruch von Helena und Paris ist ein hoffnungsvoller, sonst hätten sie es auch gleich sein lassen können. Selbst wenn sich Helena des Ehebruchs und der negativen Folgen in diesem Moment bewusst gewesen sein mag, handelte sie mit Herz und nicht mit Hirn. In dieser Darstellung sind Paris und Helena zukünftige Eheleute, deren Ideal von einem anhaltenden, gegenseitigen Begehren lebt. Dieses Begehren wurde von Makron inszeniert und für die Betrachtenden speziell durch die Anwesenheit von Eros nachvollziehbar gemacht. Anschließende Vergleiche werden diese Bedeutung von Eros bestätigen.

Eine weitere Loutrophoros (um 420) kann als zusätzliches Beispiel, wie Eros in eine hochzeitliche Szene eingebunden ist, herangezogen werden (**Abb. 19**)³⁹⁷. Wieder befindet er sich zwischen einem Brautpaar. Das Besondere in diesem Fall ist, dass Eros zwei unterschiedliche, rituelle Gefäße hält: eine Loutrophoros-Amphora und eine Loutrophoros-Hydria. Das zeigt sehr anschaulich, dass sich Eros sowohl auf die Frau als auch auf den Mann bezieht, denn die Loutrophoros-Amphora steht im Zusammenhang mit dem Bräutigam und die Loutrophoros-Hydria mit der Braut.³⁹⁸ Abschließend möchte

³⁹⁵ Vgl. Borg 2002, 66: »Seine Leidenschaft (Eros) wird angestachelt durch die aphroditegleiche Schönheit Helenas [...]« und umgekehrt.

³⁹⁶ Ritter 2005, 269-270.

³⁹⁷ **Oxford, Ashmolean Mus. 1966.888**: Reeder 1995, 169, Nr. 25; Räuchle 2019, 98, Figure 5.9. – Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, dass es sich um ein wunderschönes Beispiel eines Bildes im Bild handelt. Auf der Loutrophoros-Amphora, die der kleine Eros hält, ist eine Vasenmalerei mit der Darstellung einer, in ein Himation gehüllten Frau zu sehen. – Meyer 2009a, 88: Seit dem mittleren 5. Jh. gibt es Darstellungen, in denen Eros der Braut zur Seite gestellt ist.

³⁹⁸ Hiermit schließe ich mich Meyer 2009a, 87 Anm. 21 und 88 Anm. 32 an – Mösch-Klingele 2006, 125: Das eigentliche Hochzeitsgefäß ist die Loutrophoros-Hydria, während die Loutrophoros-Amphora nur bei Begräbnissen für ehelos Verstorbene Verwendung fand; Ein funeraler Kontext lässt sich für das besprochene Beispiel jedoch nicht nachweisen.

ich festhalten, dass die Erosen deskriptiv den Bildinhalt charakterisieren. Sie verdeutlichen, worum es in der dargestellten Beziehung geht³⁹⁹.

Wenn dargestellt ist, dass Helena in aphrodisischer Begleitung willentlich mit Paris geht, wie steht es dann um die Frage ihrer Verantwortung? Gibt es bildsprachliche Darstellungsmöglichkeiten, um eine solche Kausalität nachvollziehbar zu machen? Vasenmaler standen vor dem Problem, Helena als eine Frauenfigur zu visualisieren, die mit den idealerweise vorgesehenen Stadien der Entwicklung (*parthenos* → *nymphe* → *gyne*) bricht⁴⁰⁰. Es galt eine Braut darzustellen, die bereits verheiratet ist und geboren hat sowie eine Ehebrecherin, die wieder mit ihrem ersten Gatten zusammenkommt. Verschiedene Phasen in Helenas »Biographie«. Es gibt für alle drei genannten Abschnitte, die für das Leben von Frauen bestimmend waren, bestimmte Ikonographien, jedoch gibt es keine für eine *gyne*, die so tut als sei sie *parthenos*, die erstmals vermählt wird. Vasenmaler mussten sich aber festlegen. Makron spielte mit diesen Facetten, indem er Helena zweimal, in einer Art Gegenüberstellung abgebildet hat.

Zunächst möchte ich auf die Semantik der Verschleierung zurückkommen. Der Schleier galt als Zeichen für *aidos*, eine gesellschaftlich angesehene Haltung, die Schamhaftigkeit, Sittsamkeit und daraus resultierenden Respekt für sich selbst sowie andere vorsah. Insbesondere wurde dies von Frauen erwartet⁴⁰¹. *Aidos* bezeichnet jedoch nicht nur ein Konzept für die Gemeinschaft, sondern auf individueller Ebene auch ein emotionales, welches sich psychosomatisch äußern kann⁴⁰². Das Himation auf Helenas Hinterkopf hat außerdem eine Konnotation mit dem Brautschleier und verweist daher auf Eigenschaften, die eine verheiratete Frau mitbringen sollte: *aidos* und *sophrosyne*⁴⁰³.

³⁹⁹ Reeder 1995, 169 – Sutton 1997/1998, 27 hat darauf hingewiesen, dass diese Hochzeitsszenen der Bilderwelt klassischer Zeit den literarischen Quellen entgegenstehen. In diesen erfahren wir von einer Vorstellung der Ehe, die nicht primär auf gegenseitigem Begehren, sondern auf einer Vereinbarung zwischen dem Bräutigam und dem *kyrios* der Braut aufbaut.

⁴⁰⁰ Lefkowitz 1995, 32.

⁴⁰¹ Lee 2015, 156-157.

⁴⁰² Zu *aidos* als Emotion siehe Cairns 1993, 5-14: *Aidos*, verstanden als Emotion, löst einerseits somatische Reaktionen aus, die plötzlich auftreten. Auf phänomenologischer Ebene ist z. B. das Erröten zu nennen. Andererseits ist es ein Konzept, das bestimmte Reaktionen in Bezug auf die Wahrnehmung der Welt hervorruft, weil sie als charakteristisch ins Verhalten aufgenommen wurden. Jemand, der Schamhaftigkeit demonstriert, vermeidet Blickkontakt, nimmt eine gebeugte Körperhaltung ein oder bedeckt eben auch den Kopf mit einem Schleier. – Jemand will vor Scham in den Boden versinken, sagt man beispielsweise. Wer den Kopf senkt, verweigert den Kontakt nach außen und macht sich vermeintlich unsichtbar, indem niemand gesehen werden kann – Vgl. Stahlmann 1998, 97.

⁴⁰³ Vgl. Borg 2002, 58: Helena habe ihren Kopf »schamhaft gesenkt« und weiter 61: »Helena ist nicht als leichtfertige oder gar verwegene untreue Gattin dargestellt, sondern als sittsame Frau, die Paris nur widerstrebend folgt. Ihr verhüllter Körper, ihre gebeugte Haltung und ihr gesenkter Blick machen dies unmißverständlich deutlich«; Es sei an dieser Stelle erneut angemerkt, dass die Anwesenheit von Eros gegen eine Interpretation Helenas als sich widerstrebend spricht.

Aufgrund der ikonographischen Parallelen mit späteren Bildern anonymer Hochzeitsprozessionen, scheint der Schleier weniger auf eine akute, emotionale Regung – Helena voller Scham ob ihrer Untreue – als auf eine generelle, typische Eigenschaft einer Braut und zukünftigen Vorsteherin des Oikos anzuspielen. Helena geht erneut ein eheliches Verhältnis ein und wird zumindest in der Ilias als Gattin charakterisiert, die sich an den Kodex einer »guten Ehefrau«, die Vergangenheit außer Acht gelassen, hält⁴⁰⁴.

Die Vergangenheit holt sie jedoch auf dem gegenüberliegenden Vasenbild in Form ihres herannahenden ersten Gattens ein. Ihre Gewandung und Haltung lassen sich hier ebenfalls weniger als Anspielung auf plötzlich empfundenes Scham- und Schuldgefühl verstehen, sondern verdeutlichen die Reaktion auf einen Aggressor, von dem sie Schlimmes zu befürchten hat. Insofern ist sie in diesem Bild keine Exfrau oder Ehefrau, sondern schlicht Fliehende, bildsprachlich einer *parthenos* gleich⁴⁰⁵. Ein weiteres Detail im Bild passt zu dieser Assoziation: die Anwesenheit von Priamos, Helenas Schwiegervater. Guy Hedreen hat darauf hingewiesen, dass Väter oftmals auf Bildern, die eine Entführung von Jungen oder Mädchen zeigen, dargestellt sind⁴⁰⁶. Für eine Ehebrecherin gibt es keine Ikonographie. Helena ist entweder vermeintliche *nymphe* von Paris oder sie ist vermeintliche *parthenos*, die von Menelaos verfolgt wird. Eine Frau, die sich in ständiger Liminalität befindet, muss in bildsprachliche Schemata gezwungen werden, um überhaupt eine Aussage über sie treffen zu können. Einzig Makrons Innovation einer doppelten Darstellung bietet Einblick in diese Übergänge, in Helenas Sprunghaftigkeit und Vielschichtigkeit. Das Bild der Helena mit Schleier suggeriert eine sittsame Ehefrau in spe, der ein Ehebruch nicht anzumerken ist. Bei Helenas Figur überwiegt jedoch die erotische Ausstrahlung, eine Schönheit, die nicht übersehen werden kann und durch Aphrodites Anwesenheit bezeugt ist. Das ist, wofür sie in die Geschichte eingegangen ist. Ich gehe ganz mit Borg, wenn sie folgendermaßen argumentiert⁴⁰⁷: »Ein solch ungewöhnliches Verhalten verlangt nach einer Erklärung, die in göttlichem Einwirken, in dem Wirken von Eros, Aphrodite und Peitho gefunden wird«.

Die Entscheidung des Malers Makron, Helena in zweifacher Ausführung zu zeigen, stellt eine unmittelbare Korrelation zwischen den beiden Vasenseiten her. Da wir wissen, dass es sich in der Erzählung des Trojanischen Krieges um zeitlich aufeinanderfolgende Ereignisse handelt, stellt sich die Frage nach kausalen

⁴⁰⁴ Siehe Anm. 152.

⁴⁰⁵ Vgl. Meyer 2009a, 93.

⁴⁰⁶ Hedreen 1996, 117.

⁴⁰⁷ Borg 2002, 66.

Zusammenhängen. Makron führt uns eine gewisse zeitliche Dauer vor Augen und doch ermöglicht es nur eine Kenntnis der gesamten Erzählung, die die Betrachtenden sehen lassen kann, welche Handlung zeitlich vor der anderen lag. Durch die Verdoppelung Helenas werden die Betrachtenden nichtsdestotrotz dazu angehalten, die beiden Bilder zu vergleichen. Ist das Wissen um die Erzählung bekannt, wird auf die Konsequenzen Helenas Handlungen angespielt, indem gezeigt wird, dass sie zwar mit Paris gehen kann, aber letztlich wieder mit Menelaos sein wird. Eine potentielle Zukunft von Helena ist diesem Vasenbild nicht implizit, wird nicht antizipiert, sondern wird tatsächlich wiedergegeben⁴⁰⁸.

Doch noch etwas anderes wurde mit dieser Darstellungsweise von thematisch eindeutig in Beziehung stehender Bilder erreicht: Im Vergleich kompositorischer Ähnlichkeiten bzw. Angleichungen verschiedener Figuren lassen sich tieferliegende Inhalte freilegen. Paris, der die Bürde des Parisurteils trägt und sich dem aphrodisischen Wirken ausgeliefert hat, hat sich schuldig gemacht, indem er mit Helena durchgebrannt ist. Er bewegt sich in breiter Schrittstellung und seinen ihm zugesprochenen »Preis« am Handgelenk gepackt fort. Dies festgehalten, ist es sehr interessant zu sehen, wie die Körperhaltung und Gewandung Helenas in der Wiedererkennungsszene mit Menelaos gestaltet wurde. Sie macht ebenfalls einen Ausfallschritt, hält die Arme vom Körper weg und den Kopf zu Menelaos. Während Paris in kriegerischer Manier den Speer in der Rechten hält, zieht jene fliehende Helena ihrerseits am Himation⁴⁰⁹. Sie ist frontal abgebildet, während die Konturen ihres Körpers durch den Stoff blitzen. In diesen Komponenten ähnelt sie frappierend der Darstellung von Paris. Diese Übereinstimmungen verbinden die beiden und betonen ihre geteilte Schuldhaftigkeit, ausgelöst durch ihre Offenheit füreinander. Jedenfalls ist eine Angleichung an Paris – die Chronologie der Ereignisse mitgedacht – nachvollziehbar dargestellt⁴¹⁰. In diesem Sinne ist es klar, wem die Wut von Menelaos gilt: beiden, die sich dermaßen gleichen.

⁴⁰⁸ Edmunds 2016, 123: »The abduction of a married woman never succeeds«.

⁴⁰⁹ Vgl. diese Geste mit einer Darstellung der Amphitrite mit ihrem Gatten Poseidon, ebenfalls von Makron (ca. 480) London, **British Museum E 140**, siehe Llewellyn-Jones 2003, 105, Fig. 112. Die Ambivalenz dieser Geste wird von Llewellyn-Jones wie folgt besprochen: »[...] we have a good and modest woman, while simultaneously stressing her idealized beauty and her erotic charms«. – Zu dieser Geste auf Darstellungen des Sujets »erotic pursuit« im Zusammenhang mit *aidos* siehe Rächle 2019, 87.-8. – Zu Eros, der der Braut den Schleier als Zeichen von *aidos* zurechtzückt siehe Sutton 1997/1998, 34.

⁴¹⁰ Zwar zeigt Makron, indem er zwei zeitlich aufeinanderfolgende Episoden auf einem Skyphos gemalt hat, dass er sich sehr wohl mit bildsprachlichen Erzählweisen beschäftigt hat, die darauf abzielten, das Phänomen Zeit zu vermitteln. Allerdings scheint Makron darüber hinaus an der Wechselwirkung von Aktion und Reaktion auf dem Bild selbst interessiert gewesen zu sein. Spannend dabei ist, dass Aktion und Reaktion nicht nur in den einzelnen Bildfeldern behandelt werden, sondern

Makron ging noch weiter: In der Körperhaltung ähneln sich außerdem die sittsame Helena mit gebeugtem, verschleiertem Haupt und Menelaos, der den behelmten Kopf neigt. Während Helenas Körper größtenteils von dem Himation bedeckt ist, verschwindet der Oberkörper von Menelaos hinter dem Schild. Die Beine wirken jeweils auf ihre Art stagnierend und deuten keinen Laufschrift an. Helena hat ihre Füße nebeneinander abgestellt und suggeriert damit zu stehen bzw. Schritte moderaten Tempos zu machen. Die Knie von Menelaos geben in der Vorwärtsbewegung nach und er scheint an Ort und Stelle einzuknicken. Beide vermitteln sie den Eindruck einer Wirkung nachzugeben. Insofern sind sie Überredete, Überwältigte, Zeugen der transgressiven, aphrodisischen Kraft. Zwei Figuren, die sich beugen und eventuell selbst von ihren Handlungen überrascht wurden. Menelaos jedenfalls.

Makron präsentiert Menelaos jene Helena, die scheinbar *parthenos* ist und vor ihrem Entführer bzw. dem Aggressor flieht. Hätte Makron die Intention gehabt, einen forcierten Raub durch Paris darzustellen, wäre dies die passende Ikonographie gewesen. Auf der anderen Seite wiederum zeigt Makron Paris eine Helena, wie sie sich Menelaos gegenüber idealerweise verhalten hätte sollen: als sittsame Braut eben.⁴¹¹ Der Vergleich der beiden Darstellungen Helenas in Verbindung mit Paris bzw. Menelaos führt die Betrachtenden der Vase zur Schuldfrage Helenas. Es ist gerade diese Angleichung der schuldigen Helena, die vor Menelaos im Stil einer unschuldigen *parthenos* flieht, an den ebenso schuldigen Paris, der sie zehn Jahre zuvor zur unrechtmäßigen Braut nahm, was auf die Verantwortung der Protagonist:innen anspielt⁴¹². Eine Helena, die als eigentliche *gyne* in die Rolle einer sittsamen *nymphe* schlüpft, ist genauso wider die »Natur« - im Sinne ihrer aphrodisischen Wesenheit – wie ein Krieger Menelaos, der seine Rage und seine Waffen fallen lässt. Aphrodisisches Wirken scheint demnach recht plausibel als Erklärungsgrundlage für solch unerwartetes Verhalten zu gelten. Selbst wenn sich Helena und Paris sowie Helena und Menelaos aufgrund ihres genderspezifischen Frau- und Mannseins in der Darstellung nicht zum Verwechseln ähneln können, findet eine

auch durch ikonographische Parallelen untereinander. Menelaos reagiert auf das, was Helena und Paris getan haben. Damit hat Makron die Betrachtenden der Vase auf zwei Ebenen aufmerksam gemacht: »auf die Dramatik der unmittelbaren Wechselwirkung in der partikularen Situation einerseits ebenso wie auf den großen Bogen der Handlung im Ganzen andererseits«, Giuliani 2003, 162.

⁴¹¹ Blondell 2010, 18: »One of the paradoxes of Helen is that she serves as an emblem of marriage as well as its transgression«; »As Menelaus's bride she was worshiped in cult by girls about to be married, yet her elopement with Paris appears on vases as an iconic wedding scene«.

⁴¹² Meyer 2009a, 94: Helena hat keine Vorbildfunktion. »Ansonsten ist das sexuelle Verhältnis eines Ehepaares kein Bildthema, das außereheliche einer Frau schon gar nicht. Die Bilder zeigen, dass das, was Helena widerfährt, für eine *parthenos*, nicht aber für eine Ehefrau angemessen ist. Sie zeugen von dem Bewusstsein, dass die Mächte der Aphrodite die soziale Ordnung gefährden können«.

Angleichung über die kompositorische Anordnung, das Bewegungsmotiv, die Körpersprache, die Gestaltung der Gewandung und die Kopfhaltung statt. Dadurch hat Makron die Betrachtungsweise dieser Vasenbilder höchstwahrscheinlich bewusst gelenkt.⁴¹³

Eine weitere Frage drängt sich auf, wenn eine Vase zwei Versionen von Helena zeigt. Aus der literarischen Überlieferung wissen wir, dass es die Vorstellung Helenas als *eidolon*, Trugbild gab⁴¹⁴. Eine »falsche« Helena, die mit der »echten« Helena verwechselt wurde. Doch wie sollten Vasenmaler kommunizieren, dass eine dargestellte Helena ein Trugbild ist? Eine Möglichkeit wäre gewesen, es durch Beischriften ersichtlich zu machen. Es ist jedoch nur eine einzige Vase erhalten, die eine Figur, nämlich Aietes, als *eidolon* inschriftlich markiert⁴¹⁵. Er hebt sich von den anderen Gestalten im Bild dadurch ab, da er als Einziger auf einer Art wolkgigen, rauch- oder gesteinsähnlichen Formation platziert ist. In diesem Fall handelt es sich nicht um einen Doppelgänger, sondern um den Geist von Medeas bereits verstorbenen Vaters⁴¹⁶. Ganz den Worten Winklers folgend »Pictures and descriptions of ghosts are not easy to come by«⁴¹⁷ scheint die Erzählung des trügerischen Wolkenbildnisses Helenas keinen Niederschlag in der Bilderwelt gefunden zu haben⁴¹⁸. Es ist keine Vase erhalten, die diese Thematik nachvollziehbar zeigt. Das lässt auf ein mögliches Desinteresse seitens der Maler oder eine Limitation seitens der damals konventionellen Bildsprache schließen. Die Vasenmaler zeigten demnach nicht anhand der literarisch formulierten Möglichkeit eines Doubles die Unschuld Helenas auf. Es sind eben keine Illustrationen von konkreten Inhalten aus literarischen Quellen auf Vasen zu erwarten.

⁴¹³ Meyer 2008, 171 hat sich mit Strategien visueller Kommunikation beschäftigt und im Zuge dessen festgehalten, wenn Gemeinsamkeiten zwischen unterschiedlichen Bildern erkannt werden, es sich um eine Leistung des Rezipierenden handelt. Vasenmaler haben wohl mit bestimmten Darstellungsweisen solche Betrachtungsweisen gefördert. Er ist es, der Assoziationen streuen kann. Die Betrachtenden aber sind es, die die Verknüpfungen qua ihrer Erinnerungen an bereits Gesehenes herstellen. Weiter: »Es ist aber im Bild auch möglich unterschiedliche Figuren in einer bis zur Verwechslung führenden Übereinstimmung zu zeigen und damit Gemeinsamkeiten mit einer Überzeugungskraft zu präsentieren, wie das sprachlich nicht möglich ist. Man kann die gleiche Geschichte für verschiedene Personen erzählen, aber man kann nicht mit übereinstimmenden Geschichten unterschiedliche Schicksale erzählen«. – Vgl. Anm. 115.

⁴¹⁴ Siehe Kap. 3.2 und 3.3.

⁴¹⁵ Es handelt sich um die sog. Medeia-Vase, ein apulischer Volutenkrater bemalt vom Unterwelt-Maler aus dem 4. Jh.: **München, Antikensammlung 3296**; siehe dazu Bardel 200, 141-142.

⁴¹⁶ Bardel 2000, 142: »[...] the *eidōlon* often stands outside the temporal sequence of the (literary, dramatic or pictorial) narrative proper«.

⁴¹⁷ Winkler 1980, 160 und weiter 163: »The description of revenants, ghosts and demons as smoke, clouds, dream-shapes or shadows is familiar throughout Greek and Latin literature«.

⁴¹⁸ Kahil 1988, 562-563; Shapiro 2005, 54-55.

4.3.2 Eros – subversiv

Der Fokus in diesem Unterkapitel liegt auf Eros, einer Figur, die aphrodisisch wirkt. Die Frage ist, wie das in den Vasenmalereien gezeigt wird. Eros lässt sich generell schwer fassen, da seine Funktionen in Bildern vielfältig sind. Als Verkörperung des sexuellen Begehrens ist er Teil aphrodisischen Wirkens. Er wird entweder mit Aphrodite gemeinsam dargestellt, wobei er attributiv dazu beiträgt, die Göttin in ihren Eigenschaften zu beschreiben. Eine andere Darstellungsmöglichkeit ist es, Eros ohne Aphrodite ins Bild zu setzen bzw. ihn eine konkrete Handlung durchführen zu lassen.

Wenn Eros schlicht vorhanden ist, vielleicht noch Blickkontakt mit jemandem hält, macht er für die Betrachtenden der Vase deutlich, dass sich dargestellte Figuren begehren. Das ergab sich aus der Analyse des Makronskyphos und Bildern hochzeitlicher Szenen mit anonymen Figuren. Doch was geschieht, wenn Eros die Dinge buchstäblich in die Hand nimmt und aktiv ins Geschehen eingreift? Inwiefern ändert sich der Aussagewert in Bezug auf sein personifiziertes Begehren und was sagen seine Handlungen über die Befindlichkeiten anderer aus?

Eros wird oftmals mit Gegenständen in seinen Händen gezeigt. Besonders interessant erweist sich in dieser Hinsicht die Verwendung einer Phiale. Es handelt sich dabei um ein spezifisches Gefäß mit der Funktion, Flüssigkeiten auszugießen. Eros, der eine Phiale benutzt, begegnet uns in Darstellungen der Wiedererkennung zwischen Helena und Menelaos.⁴¹⁹ Die folgende Analyse soll aufzeigen, welche Rolle und welche Funktion Eros in diesen Kompositionen hat.

Wird Eros in vervielfachter Ausführung (i.e. Eroten) dargestellt, kommt ihm in Kombination mit Aphrodite eine beschreibende im Gegensatz zu einer handlungstreibenden Funktion zu. Auf einer Kylix (**Abb. 20**), die in die Jahre 490-480 datiert wurde, befindet sich eine Darstellung des Parisurteils⁴²⁰. Wir sehen Paris auf einem Felsen sitzen und ein Saiteninstrument halten. Um ihn herum tummeln sich Weidetiere,

⁴¹⁹ Generell gilt, dass Eros gerne etwas in den Händen hält, er etwas transportiert (!). Die Gegenstände sind variabel. Es kann sich dabei um eine/n »Kranz, Spiegel, Fächer, Vogel, Ball, Fackel« (Ritter 2005, 270) handeln. Ich ergänze ein spezielles Objekt: Auf einer Hydria des Meidias-Malers (**Abb. 40**), die Aphrodite und Adonis zeigt, hantiert Eros oberhalb dieser mit einem *inyx*, einem kleinen Rädchen auf einem Faden, das dazu benutzt wird, Liebeszauber freizusetzen. – Collard 2016, 88-89 hält ebenfalls fest, dass Eros nicht bloßer Gehilfe von Aphrodite ist. Collard bezeichnet Eros als »un opérateur« und »un moteur«.

⁴²⁰ **Berlin, SMB F 2291**: Greifenhagen 1957, 67, Abb. 51; Himmelmann-Wildschütz 1959, 15, Abb. 4; Hedreen 2001, Fig. 46; Breitenberger 2007, Pl. 8; Dietrich 2018, Abb. 3. 24; Hölscher 2020, Fig. 9.4. – Auf der gegenüberliegenden Vasenseite sehen wir eine Darstellung von Paris, der Helena am Handgelenk führt. Das Motiv ist vergleichbar mit jenem auf dem Makronskyphos, Boston siehe **Abb. 17**.

die ihn als Hirten charakterisieren. Vor ihm steht Hermes mit einer Hand zum Gruß erhoben. Ihm folgen drei weibliche Figuren. Im Zug der Göttinnen steht Aphrodite an letzter Stelle. Sie ist von vier geflügelten, nackten und bubenhaften Gestalten umgeben.⁴²¹ Die Gottheiten wirken allesamt selbstvergessen und für sich alleine stehend, ohne jegliche Bezugnahme. Gezeigt wird, wie die Göttinnen sind, schließlich präsentieren sie sich Paris. Die Eroten visualisieren das aphrodisische Wirken und in diesem Fall explizit Aphrodites Wesenheit, indem die Flügelwesen über ihren Körper hinaus eine Sphäre bilden und somit die Göttin als »Daseinsbild« erscheinen lassen.⁴²² Es wird gezeigt, dass sie in ihrem Dasein eine Ausstrahlung und eine potentielle Wirkmacht besitzt. Die Eroten sind an ihre Erscheinung gebunden bzw. sind ihre Erscheinung. Letztlich dient beides der Darstellung eines bestimmten Charismas einer bestimmten Gottheit.

Auf einigen Darstellungen hat Eros – nun im Singular – Körperkontakt mit Aphrodite, was deren starke Verbindung hervorhebt. Dabei handelt es sich um ein Motiv, bei dem Eros auf Aphrodites ausgestrecktem Arm platziert ist oder von ihrer Hand wegzufiegen scheint. Auf einer Kylix (**Abb. 21**) (um 440-430) ist ebenfalls das Parisurteil Thema⁴²³. Die Komposition umfasst die gleichen Figuren wie jenes, soeben besprochene Beispiel⁴²⁴. Diesmal ist Aphrodite an vorderster Stelle der drei Göttinnen abgebildet. Während sie ihren bedeckten Kopf zu ihren Mitstreiterinnen nach hinten wendet, blickt der kleine, geflügelte Eros auf ihrer Handfläche hockend, zu Hermes und Paris, der hinter diesem sitzt⁴²⁵. Seine Flügel ähneln in der Gestaltung dem Helm von

⁴²¹ Hölscher 2020, 150 betont, dass in dieser Darstellung erstmals die *krisis* von Paris im Mittelpunkt stünde. Davor sei der Schönheitswettbewerb der Göttinnen vorrangig gewesen. Bei dieser Berliner Makron-Schale handelt es sich um eines der frühesten, bekannten Beispiele, bei denen alle drei Göttinnen in einer Darstellung des Parisurteils distinktive Merkmale aufweisen. Im letzten Drittel des 6. Jhs. wurde Athena als Erste von ihnen attributiv definiert. Siehe dazu auch Dietrich 2018, 173ff.

⁴²² Anhand dieses Beispiels beschreibt Himmelmann-Wildschütz 1959, 16 einen typischen Unterschied zwischen der Darstellungsweise der Archaisk und der frühen Klassik. Während im archaischen Parisurteil (siehe **Abb. 14-16**) Hermes die Göttinnen an den Prinzen heranzuführt und dieser auf sie reagiert, indem er erschrocken die Flucht ergreift, wirken in der klassischen Darstellung die Göttinnen nicht involviert, ganz so als würden sie Paris vor seinem inneren Auge erscheinen. Himmelmann-Wildschütz bezeichnet es mit einem »Für-sich-Sein« und weiter: »Nur ist die *Erscheinung* jetzt nicht mehr so sehr Ereignis, als vielmehr *Eigenschaft* der anwesenden Göttinnen«. Zum Schluss seiner Ausführungen (ebenda 31) bezieht er sich auf Platon und vergleicht die zeitlosen »Daseinsbilder«, die physiognomische Distinktionsmerkmale aufweisen, mit der unveränderlichen Ideenwelt. Jede Gottheit tut, was sie ihrem Wesen nach *a priori* tun muss. In dieser »Wesenstreue« sind sie »wirkende Urbilder«.

⁴²³ **Berlin, SMB F 2536**: Hedreen 2001, Fig. 50; Dietrich 2018, 180, Abb. 3. 23; Hölscher 2020, Fig. 9.5. Auf der gegenüberliegenden Vasenseite (**Abb. 35**) wird gezeigt, wie Paris an Helena herangeführt wird.

⁴²⁴ Im Unterschied zur Darstellung mit Eroten, siehe **Abb. 20**.

⁴²⁵ Vgl. eine Darstellung auf einem Terrakottarelief (ca. 460) aus Locri, **München 5042**: Aphrodite mit ausgestrecktem Arm hält Hermes eine Blume entgegen. Eros balanciert auf ihrem Unterarm, hält eine Lyra und schaut zu Hermes; siehe Breitenberger 2007, 93, Pl. 7.

Hermes, mit dem er zudem Augenkontakt hält. Die beiden fungieren als das kompositorische Bindeglied zwischen den Göttinnen und Paris. Beide markieren sie Schwellen und Grenzen sowie das Überschreiten dieser. Eros hält mit ausgestreckten Armen zudem eine Tānie in den Händen. Er ist bildlich gesprochen Aphrodites langer Arm. Ihr Einfluss ist hier am größten und reicht – auch räumlich gesprochen – am weitesten.

Dieses Motiv tauchte in ähnlicher Form bereits auf einer Darstellung aus der 1. Hälfte des 5. Jhs. auf, jedoch in einem anderen thematischen Kontext: der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos, die nicht als Wegführung, sondern als Verfolgung inszeniert wurde⁴²⁶. Seit dem späten 6. Jh. gibt es den Bildtypus der sog. Liebesverfolgung auch für Szenen der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos, der im frühen 5. Jh. beliebt wurde⁴²⁷. Bilder der Verfolgung Helenas durch Menelaos halten sich dann bis ins ausgehende 5. Jh.⁴²⁸ Auf einem Kolonettenkrater (um 460) (**Abb. 22**) sehen wir Aphrodite ebenfalls mit Eros in der Hand, den sie ostentativ Menelaos entgegenstreckt⁴²⁹. Er stürmt behelmt und mit Schild vor dem Körper an die beiden Frauengestalten, die vor ihm weglaufen, heran. Von welcher Relevanz Eros für den Ausgang des emotionsgeladenen Aufeinandertreffens ist, werde ich gleich erläutern. Vorerst möchte ich darauf aufmerksam machen, dass Eros hier wieder eine attributive Qualität zukommt. Es handelt sich bei ihm sozusagen um die Waffe, mit der Aphrodite »kämpft«. Er, als personifiziertes Begehren zeigt, was sie bewirkt. Außerdem ermöglicht einzig seine Anwesenheit eine Identifizierung der beiden auffallend ähnlich gestalteten

⁴²⁶ Siehe Stansbury O'Donnell 2014, 247. – weiter Recke 2002, 36-37: Der Wandel von der relativ unbewegten Fortführung Helenas durch Menelaos, wie es auf schwarzfigurigen Vasen dargestellt ist, hin zu einer dynamischen Verfolgungsszene in der rotfigurigen Technik, vollzieht sich zwischen 520 und 500. Eines der frühesten, bekannten Beispiele hierfür finden wir auf einer Amphora von Oltos bemalt (**Paris, Louvre G 3; LIMC IV Helene 237**; Hedreen 1996, Fig. 1; Hedreen 2001, Fig. 7; Recke 2002, Taf. 21c). – Siehe außerdem Makronskyphos, **Abb. 17**. – Zeitgleich gibt es rotfigurige Vasen, die dem Bildtypus der Fortführung entsprechen, siehe ebenfalls von Oltos eine Schale (**Odessa, Arch. Mus. 21972; LIMC IV Helene 310**; Hedreen 1996, Fig. 2; Recke 2002, Taf. 21b). In beiden genannten Beispielen ist keinerlei aphrodisches Wirken dargestellt. – Meyer 2009a, 93: In der 2. Hälfte des 5. Jhs. gibt es Beispiele, die die Verfolgung von Helena durch Menelaos ikonographisch an die Darstellung der von Ajax verfolgten Cassandra angeglichen haben; siehe dazu Meyer 2008, 167-171 – etliche Beispiele für die sog. Liebesverfolgung (erotic pursuit) gelistet bei Wannagat 2003, 73 Anm. 52.

⁴²⁷ Meyer 2009a, 93; Räuchle 2019, 87.

⁴²⁸ Hedreen 1996, 156.

⁴²⁹ **Tübingen, Eberhard-Karl-Univ., Arch. Inst. 67.5806; LIMC IV Helene 265**; Ritter 2005, 266, Abb. 1; BAPD 206757. Vgl. **Malibu, Getty Mus. 81.AE.183B** (ca. 450-440) siehe LIMC IV Helene 276: eine Darstellung, in der Menelaos auf Helena zuläuft und diese ebenfalls in dynamischer Schrittstellung flieht; dazwischen steht bedacht Aphrodite, die von ihrem ausgestreckten Arm einen kleinen, geflügelten Eros entlässt, der auf Menelaos zufliegt. Eine kompositorisch vergleichbare Darstellung mit jener in Malibu siehe **Rom, Pal. Torlonia, LIMC IV Helene 270**: Hier hält Aphrodite jedoch nicht Eros, sondern eine Phiale dem Menelaos entgegen.

Frauenfiguren. Beim Ziehen an der Kleidung handelt es sich nämlich nicht um ein eindeutiges Distinktionsmerkmal, denn sowohl Helena als auch Aphrodite können auf diese Weise dargestellt sein⁴³⁰.

Auf einer Amphora (um 480-460) sehen wir ein weiteres Beispiel dafür, wie Vasenmaler mit der Verwechslungsgefahr der schönsten sterblichen und der schönsten unsterblichen Frau kokettierten. Der Altamura-Maler zeigt Menelaos diesmal gerahmt von den beiden (**Abb. 23**)⁴³¹. Beinahe hilflos erscheint die einzige Männergestalt in dieser Komposition, umgeben von zwei weiblichen Figuren, die sich zwar vor ihm zur Flucht gewandt haben, ihm jedoch ihrer Blicke zuwerfen und ihre Hand entgegenstrecken. Diese beiden Frauengestalten wirken weniger erschrocken als verspielt. Menelaos ist beidseitig von aphrodisischem Wirken umgeben. Ich kann nur eine gute Vermutung abgeben, welche der Figuren Helena und welche Aphrodite ist, denn hier wurde auf Eros verzichtet. Einziges Indiz für eine Identifizierung ist Menelaos selbst, der sich höchstwahrscheinlich schnellen Schrittes Helena und nicht Aphrodite nähert, denn schließlich ist sie es, der seine Handlung, sein Schwert gelten soll. Helena und Menelaos befinden sich auf derselben Realitätsstufe, während Aphrodite sinnbildlich Helenas Wesenheit verdeutlicht und für das Überleben ihres Schützlings sorgt. Menelaos jedoch reagiert nur auf den Anblick seiner Frau. Aphrodite kann als Erklärungsgrundlage für die Art der Reaktion von Menelaos, die eben wohlgesinnt ausfällt, herangezogen werden. Wie bereits beim vorherigen Beispiel zu sehen war, lässt er auch hier sein Schwert fallen bzw. fällt es ihm aufgrund der entwaffnenden Erscheinung Helenas aus der Hand.

Dabei handelt es sich um eine bildsprachliche Innovation, die die Vorstellung von aphrodisischen Kräften sichtbar gemacht hat. Das fallende Schwert können wir erstmals auf einer Schale des Onesimos um 500 nachweisen⁴³². Es macht offensichtlich, dass Menelaos Helena kein Leid antun wird, obwohl er diesen Entschluss gefasst hatte⁴³³. Außerdem wird durch die Darstellung eines fallenden Gegenstandes den Betrachtenden eindrücklich ein Zeitkonzept, nämlich das eines dramatischen Augenblicks, vermittelt⁴³⁴. Damit setzt im 5. Jh. ein neuer Erzählstil ein. Onesimos ist zudem der erste uns bekannte Maler, der Eros in die Wiederbegegnung von Helena und Menelaos integriert hat. Auf

⁴³⁰ Vgl. Makronskyphos, **Abb. 17**: Helena zieht an ihrer Kleidung.

⁴³¹ **London, British Museum E263**: LIMC IV Helene 264; Recke 2002, Taf. 22c.

⁴³² **Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia 121110**: LIMC IV Helene 277; Hedreen 1996, Fig. 4; Rizzo 1997, 73, 11; Mangold 2000, Abb. 14; Hedreen 2001, Fig. 6b; Recke 2002, Taf. 22b; Bol 2003, Taf. 9, Abb. 16; Giuliani 2003, Abb. 43a und c; Wannagat 2003, 67, Textabb. 1; BAPD 13363.

⁴³³ Hedreen 2001, 34; Recke 2002, 37.

⁴³⁴ Wannagat 2003, 60.

der fragmentiert erhaltenen Innenseite der Kylix (**Abb. 24 und 25**) sind zwei unterschiedliche Aufeinandertreffen zwischen einer Frau und einem Mann dargestellt. Der Begegnung von Helena und Menelaos liegt auf der Schaleninnenseite einer Darstellung der Schändung Kassandras durch Ajax gegenüber. Die Dramatik der Erzählung kulminiert in der Nacktheit Kassandras, die sich am Boden kauern an eine Athena klammert. Während sie mit einem ausgestreckten Arm versucht, den Aggressor auf Abstand zu halten, hat dieser sie bereits am Schopf gepackt. Die Anwesenheit von Athena deutet nicht auf einen Schutz für Cassandra hin, sondern hebt die Hybris von Ajax hervor. Dieser schändet eine Frau an einem heiligen Ort. Das drastische Bild betont stark kontrastierend, dass die Begegnung zwischen Helena und Menelaos einen guten Ausgang nimmt.⁴³⁵ Helena hat ihre Arme weit vom Körper weggestreckt und hält sie Menelaos hin⁴³⁶. Ihre Körperhaltung ist angespannt. Sie geht in die Knie, um sich Halt zu verschaffen. Während der Körper von Menelaos frontal abgebildet ist, ist Helena ihm in einer flehenden Geste zugewandt. Dadurch entsteht zu ihrem bewaffneten Ehemann eine Art schützende Distanz, die wiederum kompositorisch einen Zwischenraum auftut, der mit einem fliegenden Eros ausgefüllt ist. Hinter Helena lässt sich mehr schlecht als recht eine weitere Frauenfigur erkennen, bei der es sich nur um Aphrodite handeln kann⁴³⁷. Der Unterschied zwischen Helena und Cassandra ist, dass Erstere glimpflich den Fall von Troja übersteht⁴³⁸. Diesen qualitativen Unterschied im prekären Aufeinandertreffen einer Frau mit einem Mann hat das aphrodisische Wirken herbeigeführt. Die Anwesenheit von Aphrodite und Eros schützt Helena⁴³⁹. Eros greift aktiv ins Geschehen ein, indem er auf Menelaos zufliegt. Doch das allein würde den Betrachtenden noch nicht verständlich machen, dass Menelaos Helena nichts tun wird. Es ist das zu Boden fallende Schwert, dass auf das soeben von Eros etablierte Begehren verweist. Dadurch, dass der Eingriff und die Wirkung in der Komposition parallel gezeigt werden, wird der emotionale

⁴³⁵ Siehe Anm. 426. – Helena und Menelaos sind anhand von Beischriften identifizierbar: AVI 4972.

⁴³⁶ Vgl. Amphora Oltos, Louvre G 3, siehe Anm. 426.

⁴³⁷ Wannagat 2003, 68; Collard 2016, 87.

⁴³⁸ Vgl. Giuliani 2003, 211: »In allen drei Fällen geht es um das Schicksal von Schutzflehenden in einem Heiligtum, auch wenn dieses Schicksal jeweils ganz unterschiedlich ausfällt: Priamos wird ermordet, Cassandra geschändet, nur Helena findet Rettung«.

⁴³⁹ Meyer 2008, 169-170 macht außerdem auf einen weiteren Aspekt in den Darstellungen aufmerksam: Bilder, in denen sich Helena vor Menelaos zur Flucht gewandt hat können ab dem 5. Jh. eine Statue von Apollon als definiertes Ziel der Zuflucht beinhalten. Seit dem mittleren 5. Jh. gibt es zudem Darstellungen, die die lebendige, anwesende Gottheit selbst zeigen. Apollon vermag folgendes zu akzentuieren: Helena wird in ihrer Funktion als trojanische Prinzessin verfolgt. Der Vasenmaler zeigt damit *m. E.* eben genau das, was Menelaos überhaupt erst in Rage versetzt hat.

Umschwung des Protagonisten, die Metabole, anschaulich gemacht⁴⁴⁰. Es wird demnach nicht nur ein Moment, sondern eine kausale Verkettung von Ereignissen vor Augen geführt.

Die Augen sind ein wichtiges Stichwort und dienen als thematische Brücke zu einer weiteren Neuerung bzw. Spezifizierung in der Ikonographie der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos. Ab etwa 460 wird Eros mit einer Phiale in der Hand dargestellt⁴⁴¹. Er benutzt die Schale dafür, Menelaos Flüssigkeit in die Augen zu träufeln⁴⁴². Damit wird definiert, auf welche Weise der Sinneswandel bei Menelaos eingeleitet wird. Die sinnliche Wahrnehmung und die Geisteshaltung von Menelaos werden über die Ebene des Körpers beeinflusst. Eros agiert demnach nicht nur subversiv, sondern auch invasiv. Attraktion wird zu einer Frage der Betrachtung. Diese hängt davon ab, was Menelaos in Helena sieht. Durch den aphrodisischen Eingriff sieht er nicht mehr nur die Ehebrecherin, sondern seine wunderschöne, von ihm begehrte Gattin. Eros kann in den Augen von Menelaos den Ehebruch Helenas quasi ungesehen machen und neues Begehren erzeugen. Der visuelle Eindruck überwiegt die Ratio des wütenden Mannes.

Ein Krater (um 450-440) zeigt sehr anschaulich (**Abb. 26**), wie Eros mit der Phiale in den ausgestreckten Händen auf Menelaos zufliegt⁴⁴³. Das Gefäß befindet sich auf einer Fluchtlinie mit den Augen von Menelaos. Es ist jedenfalls logisch zu folgern, dass etwas aus der Phiale in seine Augen gelangen soll. Zwar hält er in kriegerischer Manier und eventuell zum Schutz vor aphrodisischen Kräften seinen Schild hoch vor den Körper, doch ist ihm das Schwert bereits entglitten. Helena hat fliehend ihre beiden Arme

⁴⁴⁰ Vgl. Giuliani 2003, 161-162: »Jede Erzählung setzt interagierende Protagonisten voraus; in jeder Erzählung wird die Interaktion normalerweise in einer dramatischen Begegnung kulminieren, die mit einer qualitativen Veränderung der Verhältnisse einhergeht«. – Wannagat 2003, 60 erläutert, dass in bildlichen Darstellungen des 5. Jh. neben der bekannten Stille, bzw. Vermittlung von »Ruhemomenten« ein weiterer Zeitaspekt visuell entwickelt wurde. Dabei handelt es sich um die Darstellung von »Momenten äußerster Flüchtigkeit« wie es in dem vorliegenden Beispiel der Fall ist.

⁴⁴¹ Ritter 2005, 266 sieht bereits in der Darstellung auf dem Kolonettenkrater in Tübingen (**Abb. 22**) einen Eros mit Phiale. Für eine solche Annahme spricht, dass Eros in seinen gesenkten Armen ein solches Gefäß halten könnte. Dagegen spricht, dass die Phiale nicht zu sehen ist. Warum sollte ein Vasenmaler ein solch wichtiges Detail mit Absicht hinter einem Schild verstecken? Vgl. eine für mich nicht nachvollziehbare Umzeichnung CVA Tübingen, 43, Abb. 11.

⁴⁴² Zur Erwähnung einer Korrelation von Eros und visuellen Stimuli in literarischen Quellen siehe Ritter 2005, 178 und Räuchle 2019, 96. – Padel 1992, 61: » Eyes ›flower‹ with fluid emotion, for overflowing is a kind of flowering. *Anthos*, ›flower‹, is often used for the frothy surface of sea or wine«.

⁴⁴³ **Paris, Louvre G424**: LIMC IV Helene 268; Sutton 1997/1998, 35, Fig. 13; Ritter 2005, 276, Abb. 6; Räuchle 2019, Figure 5.8. – Drei weitere Vasen, alle aus dem mittleren 5. Jh., weisen das Motiv des Eros mit Phiale bei der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos auf. Siehe **St. Petersburg, Eremitage b 4524**: LIMC IV Helene 272; Ritter 2005, 272, Abb. 4a-b (hier ist sogar die Flüssigkeit zu erkennen); **Brauron Museum**: LIMC IV Helene 279; Sutton 1997/1998, 34, Fig. 9; Ritter 2005, Abb. 3; **Boston, Coll. Blakey Vermeule**: LIMC IV Helene 279^{bis}.

erhoben, während Aphrodite das Geschehen am Bildrand platziert beobachtet. Sie steht mit beiden Beinen am Boden, hält mit einer Hand ruhig ein Zepter und deutet mit der anderen auf das Paar. Während Aphrodite Helenas Attraktivität bezeugt, macht Eros sichtbar, dass Menelaos sie (wieder) begehren soll bzw. dass ihm nichts anderes übrigbleibt, als sie zu begehren. Aphrodite, Helena und Eros schauen alle zu Menelaos. Zu dritt übermannen sie ihn.

Helena nimmt im Verfolgungsschema gegenüber Menelaos einen aktiveren Part ein, als sie es im Typus der Fortführung tut. Ihr Handlungsspielraum wird dynamischer inszeniert und das nicht nur aufgrund bewegter Körpersprache. Aphrodite und Eros funktionieren wie ein bildsprachliches Ursache-Wirkungs-Prinzip. Die Ursache liegt in Helenas Attraktivität, die eine Anziehungskraft besitzt, sodass Menelaos seine eigenen Prinzipien nicht durchsetzen und der aphrodisischen Macht nicht widerstehen kann. Helena besitzt eine anhaltende, dauerhafte, substanzielle, aphrodisische Ausstrahlung, während bei Menelaos punktuell durch aphrodisisches Wirken ein Stimmungsumschwung erzeugt wurde. Er wird temporär von diesem Wirken, für das Helena beispielhaft zentral ist, gelenkt. Spätestens diese Bilder zeigen, dass Helenas Handlungsmacht eine aphrodisische ist. Ihr Handlungsspielraum wird durch Aphrodite und Eros räumlich-figurativ dargestellt.

Eine weitere Personifikation, jene der Überredung, taucht ebenfalls in der Ikonographie der vor Menelaos flüchtenden Helena auf. Es ist allerdings nur ein einziges Beispiel erhalten⁴⁴⁴. Auf einer Oinochoe des Heimarmene-Malers (um 430-420) (**Abb. 27-29**) sehen wir Peitho, wie sie teilnahmslos am Rande des Geschehens steht⁴⁴⁵. Gemeinsam mit Aphrodite, die ebenfalls ruhig stehend, aber zwischen Menelaos und Helena platziert ist, und Eros, der mit einem Kranz auf Menelaos zufliegt, bewirkt sie, dass die Verfolgung endet⁴⁴⁶. Wie bereits besprochen, finden wir Peitho auf dem Makronskyphos Anfang des 5. Jhs., jedoch nur in der Szene mit Paris. Und das ist auch das Verhältnis, für das Peitho in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. in der Bildsprache eingesetzt wurde. Im nächsten Unterkapitel wird näher auf Darstellungen, die Helena in

⁴⁴⁴ Collard 2016, 90-91.

⁴⁴⁵ **Rom, Vatikan 16535**: LIMC IV Helene 272^{bis}; Shapiro 1993, Kat. 130, fig. 150; Mangold 2000, Abb. 56; Hedreen 2001, Fig. 8a-c; Borg 2002, Abb. 43; Recke 2002, Taf. 22e; Meyer 2008, 170, Abb. 3.

⁴⁴⁶ Borg 2002, 161: »Aphrodite, Peitho und Eros als die unwiderstehlichen Mächte sinnlichen Liebe, Verführung und Erotik, Menelaos als mythisches Paradeigma des diesen Mächten hilflos ausgelieferten Mannes«. Ich ergänze Helena, die all das in ihrem Wesen vereint und somit diesen Mächten angehört. Bildsprachlich ist es eben notwendig, jene aphrodisischen Figuren zu zeigen, um das verständlich zu machen.

einer *krisis* zeigen, eingegangen. Inwiefern dabei Überredung eine Rolle spielt, wird aufgezeigt. Damit rücken jedenfalls Helenas Befindlichkeiten und innere Regungen in den Mittelpunkt. Zwar sind in den Wiedererkennungsszenen die aphrodisischen Wirkmächte der eigentliche Akteur, trotzdem steht Menelaos im Zentrum. Es ist seine eigene Zerrissenheit, die durch Eros, Peitho, Aphrodite, Helena, die einsinkenden Knie und das zu Boden fallende Schwert visualisiert wird. Die Bildsprache hat es somit fertiggebracht, einen persönlichen, inneren Konflikt einer Person darzustellen⁴⁴⁷. Letztlich hat Menelaos keinerlei Kontrolle, weder über seine eigentliche Intention, der er nicht Herr wird – eben Helena für den Ehebruch zu bestrafen – noch über das aphrodisische Wirken, das er mit Vehemenz am eigenen Körper erfährt. Bei alledem können ihm die Betrachtenden aufgrund aussagekräftiger Bildsprache zusehen. Trotz dieser Aufmerksamkeit für Menelaos darf nie vergessen werden, dass es letztlich Helena ist, um die sich sein Konflikt dreht.

Um 430 verschwindet Menelaos aus den Bildern der Helena und damit auch Eros mit seiner Phiale⁴⁴⁸. Generell läuft das Schema der sog. Liebesverfolgung Ende des 5. Jhs. aus.⁴⁴⁹ In der Ikonographie von Helena kommt es zu einer Schwerpunktverschiebung: Nun ist es Paris, der an Helenas Seite in den Darstellungen beliebt wird⁴⁵⁰.

Zusammenfassend zur Entwicklung der Darstellungsweisen in der Wiedererkennungsszene von Helena und Menelaos: Auf schwarzfigurigen Vasen finden wir den Typus der Fortführung, der aus den folgenden Komponenten besteht: Ein Mann hält eine Frau am Handgelenk (*cheir epi karpo*). Dieser Mann ist zumeist bewaffnet und macht einen größeren Schritt als die Frau. Die auf ihn folgende Frau trägt ihren Kopf zumeist bedeckt und steht mit den Beinen parallel. Es sind weder Aphrodite, noch Personifikationen von Abstrakta dargestellt⁴⁵¹. Zudem ist es in den meisten Fällen nicht

⁴⁴⁷ Ritter 2005, 284.

⁴⁴⁸ Sehr prominent blieb dieses Bildthema jedoch als Nordmetope seit ca. 440 auf dem Parthenon sichtbar. Auf den benachbarten Platten 24 (Menelaos in dynamischer Schrittbewegung mit zweiter männlicher Figur) und 25 (Aphrodite stehend; auf der Schulter Eros; dieser hält eine Phiale oder einen Kranz; Helena fliehend zu einem Athenabild); Dazu Ritter 2005, 281-282; Meyer 2017: 110-111, Abb. 142-145.

⁴⁴⁹ Ritter 2005, 282.

⁴⁵⁰ Ritter 2005, 282 Anm. 49 hat unter Helena-Paris-Darstellungen bei Kahil 1988 LIMC IV Helene nachgezählt und listet acht Bildbeispiele für die Zeit von 510 bis 430 und insgesamt 27 für die Jahrzehnte danach.

⁴⁵¹ Obwohl Borg 2002, 105-130 nachgewiesen hat, dass mit der Kypseloslade bereits im 6. Jh. Personifikationen von Abstrakta in der Bildsprache vorhanden waren.

möglich, bei diesen Mann-Frau-Paaren überhaupt Helena und Menelaos identifizieren zu können.

Zwischen 500 und 520 kam es zu einer Übergangsphase: Einerseits wurde der soeben besprochene Typus, nunmehr ebenfalls in der rotfigurigen Technik, fortgesetzt. Hierfür ist die Vase von Oltos zu nennen (Oltos, Odessa 21972). Andererseits setzten eine innovative Entwicklung und eine Verfeinerung der Darstellung dieses Aufeinandertreffens ein. Ende des 6. Jhs. zeigte erstmals Oltos (Paris G 3) die Wiedererkennung der beiden als Verfolgung. Helena flieht und Menelaos hat sein Schwert gezückt.

Um 500 kam es zu weiteren Veränderungen: Der Makronskyphos (um 480) (**Abb. 17**) ist eines der ältesten Beispiele für eine Verwendung aphrodisischer Figuren in diesem genannten Schema. Der Sinneswandel von Menelaos wird bereits durch seine stagnierende Körperhaltung angedeutet. Seine Knie scheinen nachzugeben und es ist unklar, ob er sein Schwert ziehen wird oder nicht, was wiederum seine Unentschlossenheit verdeutlicht. Mit der Schale von Onesimos um 500 (**Abb. 24 und 25**), die etwas älter als der Makronskyphos ist, sehen wir zwei Neuerungen in der Ikonographie. Es handelt sich jedoch nicht um das Verfolgungsschema und auch nicht um eine Fortführung. Helena steht Menelaos gegenüber und streckt ihm flehend ihre Arme entgegen. Die Erfindungen von Onesimos sind folgende: Menelaos ist das Schwert nun eindeutig entglitten. Er hat es nicht in der Hand und es scheint zu Boden zu fallen. Bis 460-440 verdrängte diese Darstellungsweise jene des gezückten Schwertes. Der Fokus liegt nicht mehr auf der Rache von Menelaos und dem kriegerischen, destruktiven Potential, sondern auf dem aphrodisischen Wirken und dem damit verbundenen guten Ausgang. Außerdem taucht bei Onesimos neben Aphrodite nun auch Eros als Sinnbild des Sinneswandels auf. Dieses Motiv entwickelte sich um 460 weiter, indem Eros aktiv eingreifend dargestellt wurde. Er fliegt mit einer Phiale in der Hand auf Menelaos zu und führt, indem er eine Flüssigkeit in seine Augen träufelt, eine positive Wahrnehmung herbei. Folglich verschont er Helena⁴⁵². Eros ist nicht nur Motor einer einschneidenden Veränderung, sondern demonstriert dadurch zugleich die Wirksamkeit eines Vorganges⁴⁵³. Gegen 430 verschwinden Darstellungen der Verfolgung Helenas durch Menelaos aus der Bilderwelt.

⁴⁵² Das Motiv des Eros mit Phiale in der Hand taucht auch in anonymen hochzeitlichen Szenen auf, in denen er auf den Bräutigam zufliegt. Siehe dazu Sutton 1997/1998, 35, Fig. 12.

⁴⁵³ Collard 2016, 124.

4.3.3 Helenas *krisis*

Auf drei Fragmenten eines weißgrundigen Kraters (um 460) (**Abb. 28**) sehen wir mit großer Wahrscheinlichkeit eine Begegnung zwischen Helena und Paris⁴⁵⁴. Es lassen sich insgesamt vier Figuren feststellen, wobei Helena, Aphrodite und Eros mit namentlichen Beischriften versehen sind⁴⁵⁵. Ob es sich bei der männlichen Figur mit Chlamys und Petasos um Paris handelt, kann nicht mit Sicherheit angegeben werden, ist jedoch aufgrund der Figurenkonstellation anzunehmen⁴⁵⁶. Die Erscheinung der beiden weiblichen Figuren sowie jener männlichen ist geprägt durch einheitlich gesenkte Köpfe. Zudem scheinen sie alle drei zu stehen⁴⁵⁷. Helena blickt zu Aphrodite, von deren Hand weg, Eros in ihre Richtung fliegt⁴⁵⁸. Paris schaut ebenfalls zu Helena, ist jedoch hinter der Göttin platziert. Die beiden Frauenfiguren tragen ihr Haar zusammengebunden und zusätzlich eine *stephane*. Es ist außerdem zu erkennen, dass sie jeweils mit Chiton und Himation bekleidet sind. Während Helena ihr Himation, das ihr einseitig über die Schulter fällt, mit einer Hand vor der Brust festhält, zieht Aphrodite ihrerseits das Tuch in die Höhe.

Die Tatsache, dass Eros auf Helena zufliegt, ist für die Interpretation von Relevanz. In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurden zwei Möglichkeiten für Eros vorgestellt: Entweder befindet er sich zwischen einem Paar und zeigt somit an, dass ein gegenseitiges Begehren vorhanden ist oder er wurde dazu eingesetzt, visuell einen Sinneswandel bei Menelaos zu beschreiben, indem er mit einer Phiale zu ihm fliegt. Nun aber sehen wir, wie Eros sich in Helenas Richtung aufmacht. Leider ist aufgrund des fragmentierten Erhaltungszustandes nicht mehr erkennbar, welchen Gegenstand Eros in der Hand hält und ob das überhaupt der Fall ist. Eine u-förmige Linie, die etwas vor den Oberschenkeln von Eros sichtbar ist, könnte auf einen Kranz hindeuten. Jedenfalls wird durch diese Komposition, in Erinnerung an jene besprochenen Wiedererkennungsszenen zwischen Menelaos und Helena, der Eindruck erweckt, dass bei Helena nachgeholfen werden muss. Diese Interpretation wird dadurch verstärkt, dass Eros, Aphrodite und Paris allesamt zu Helena blicken und sie zu diesen zurück. Damit wird insinuiert, dass in dem Moment, wo sich Helena und Paris gegenüberstehen und sehen können, sozusagen der

⁴⁵⁴ **Cincinnati Art Mus. 1962.386-388**: LIMC IV Helene 139; BAPD 207351. Ich bedanke mich bei Kathleen M. Lynch, die mich auf dieses Stück aufmerksam gemacht hat.

⁴⁵⁵ AVI 3187.

⁴⁵⁶ Shapiro 2005, 50.

⁴⁵⁷ Shapiro 2005, 50: Shapiros Spekulation, dass Helena hier eventuell sitzend dargestellt sein könnte, erschließt sich mir nicht. Jedenfalls kann ich nicht einen Hinweis dafür auf dem Fragment erkennen.

⁴⁵⁸ Vgl. dieses Motiv auf **Abb. 22**.

Funke überspringt. Bisher wurde stets Helenas aphrodisische Wesenheit demonstriert. In diesem singulären Beispiel geht das aphrodisische Wirken nicht von ihr aus, sondern kommt auf sie zu. Die Mann-Frau-Rollen sind hier umgekehrt. Es wird nicht gezeigt, wie Menelaos oder Paris auf Helenas entwaffnenden Anblick reagieren, sondern wie sich Helenas Empfindungen für einen Mann verändern. Das rückt ihre Befindlichkeit in den Mittelpunkt der Darstellung.

Im letzten Drittel des 5. Jhs. können wir ein neues Bildmotiv fassen, das mit den bisherigen Darstellungsschemata für Helena bricht. Zwei Vasen zeigen Helena in Kontemplation versunken. Auf einem Amphoriskos des Heimarmene-Malers (**Abb. 29-32**) (um 430⁴⁵⁹) befindet sich ein die Vase umlaufendes Bild⁴⁶⁰. Es sind insgesamt fünf weibliche sowie zwei männliche Figuren, von denen eine Flügel hat, dargestellt. Da alle von ihnen stehen, fällt die Aufmerksamkeit der Komposition auf ein Paar, das sitzend zu sehen ist. Bei diesem handelt es sich um Helena, die auf Aphrodites Schoß platziert ist⁴⁶¹. Während sich Helena durch einen Schleier und eine verschlossene Körperhaltung auszeichnet, trägt die Göttin eine *stephane* und wirkt zugänglich. Ihnen nähert sich eine weitere Frauengestalt, die aufgrund einer Beischrift als Peitho angesprochen werden kann. Sie trägt ein Kästchen an das sitzende Paar heran. Die übrigen Figuren sind in Zweiergruppen geordnet auf der Vase verteilt und nehmen mehr oder weniger Bezug auf Helena und Aphrodite.

Einige, teilweise fragmentiert erhaltene Beischriften erleichtern die Identifizierung folgender Figuren: APHRODI[TE], PEI[THO], NEMESIS, HIME[ROS]⁴⁶². Bei diesen Inschriftenergänzungen herrscht in der Forschung *communis opinio*. Andere können aufgrund der Figurenkonstellation oder anhand von Vergleichen identifiziert werden. Darauf werde ich jeweils näher eingehen.

Helena und Aphrodite sind sich mit ihren Oberkörpern und den Köpfen zugewandt, jedoch nicht zur Gänze, sodass sich ihre Brustbereiche zu den Betrachtenden hin öffnen und wie durch eine Art perspektivische Flucht dazu einladen, hinzusehen. Der Faltenwurf der Gewänder ist detailliert gemalt und lässt dünne Stoffe erahnen, unter

⁴⁵⁹ Zur Datierung siehe Schwarzmaier 2012, 20.

⁴⁶⁰ **Berlin, SMB 30036**: LIMC IV Helene 140; Neumann 1965, Abb. 8a-b; Shapiro 1993, Kat. 129, Abb. 151-154; Sutton 1997/1998, Fig. 19a-b; Borg 2002, Abb. 77; Shapiro 2005, Fig. 5.7-5.11; Masters 2012, figs. 6.5-6.11; Schwarzmaier 2012, Abb. 1-8, 12-19; Sinos 2020, fig. 11.

⁴⁶¹ Die Identifizierung Aphrodites ist anhand einer Inschrift möglich; siehe Schwarzmaier 2012, 17.

⁴⁶² Schwarzmaier 2012, 23-28 mit Detailaufnahmen der Inschriften. AVI 2491 listet zudem [T]Y[CH]E, wobei ich mich Schwarzmaier 2012, 26 (respektive Neumann 1965, 21-22) und der Ergänzung als Eutychia anschließe. – Außerdem ist im AVI HEIMAR[MENE] angegeben, jedoch hat Schwarzmaier 2012, 26 eine andere Lesart für die schlecht erhaltene Beischrift vorgeschlagen: Eukleia, Personifikation des guten Rufes.

denen sich jeweils die Brüste abzeichnen. Aphrodite nimmt verstärkt Bezug auf Helena, indem sie ihr mit der linken Hand ans Schienbein fasst und mit dem rechten Arm um ihre Schultern greift. Dabei sieht sie Helena an. Diese wiederum scheint sich der Offenheit, die von der Göttin ausgeht, zu verschließen. Das ist an ihrer gebeugten Haltung, dem gesenkten Kopf, dem Blick in die Leere, und den, vor dem Körper verschränkten Armen, wobei eine Hand ans Kinn gehalten wird, zu erkennen.

Zwar ist es auffallend, dass gerade Helena keine Beischrift hat, jedoch kann es sich meiner Meinung nach nur ihre Figur handeln⁴⁶³. Diese Komposition finden wir auf späteren neuattischen Reliefs wieder, wobei auf einem die Figuren namentlich genannt sind⁴⁶⁴. Ein semantischer Vergleich mit einem Artefakt, das Jahrhunderte später entstand, ist riskant. Die Tatsache, dass mehrere solche Stücke erhalten sind, die Helena und Paris auf gleiche Weise zeigen, deutet darauf hin, dass zumindest *ein* berühmtes Mythenpaar auf dem Amphoriskos zu sehen ist. Wird ein Motiv immer wieder von verschiedenen Bildmedien aufgegriffen, ist von einer ehemals monumentalen Darstellung, die verlorengegangen ist, auszugehen⁴⁶⁵. Es ist unwahrscheinlich, dass ein solches, einstmals wohl viel beachtetes Bildwerk mit Vorbildwirkung um ein anonymes Paar kreiste. Demnach kann es sich m. E. nur um Helena handeln, die auf Aphrodites Schoß sitzt.

Dass Helena und Aphrodite das Zentrum der Komposition bilden, macht zudem die Gestaltung der Nemesis deutlich. Ihre Figur lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden auf das Paar, indem sie mit ihrem ausgestreckten Arm ostentativ auf dieses zeigt. Den anderen Arm hat sie um die Schulter einer weiteren weiblichen Figur gelegt. Bei dieser könnte es sich aufgrund einer Rekonstruktion einer fragmentierten Beischrift, bei der ein »E« schwach erkennbar ist, um Eutychia, die Personifikation eines »glücklichen Ereignisses«⁴⁶⁶, handeln⁴⁶⁷. Jedenfalls hat auch sie ihren Arm um die Schulter von Nemesis gelegt und blickt mit dieser gemeinsam auf das sitzende Paar.

⁴⁶³ Zuletzt Sinos 2020, 36. – Masters 2012, 188 findet es auffällig, dass gerade diese beiden Figuren, bei denen es sich um Helena und Paris handeln soll, keine Namensbeischrift haben und spricht sich daher gegen eine solche Identifizierung aus.

⁴⁶⁴ **Neapel Mus. Arch. 6682**: neuattisches Relief, Peitho, Aphrodite, Helena und Alexandros mit Beischriften, siehe Zanker 1998, Abb. 27; Stafford 1999, Figure 2. – **Rom Mus. Capitolini 1200**: auf einem römischen Marmorkrater ist eine weitere Darstellung dieses Motivs zu finden, siehe Grassinger 1991, 190-192, Kat. 33, 280, Abb. 102.

⁴⁶⁵ Shapiro 1993, 194 Anm. 436; Sutton 1997/1998, 38.

⁴⁶⁶ Schwarzmaier 2012, 28.

⁴⁶⁷ In der Forschung wurde außerdem ([T]υ[χ]ε) vorgeschlagen; Zur Etymologie von *tynchanein* »treffen, zuteil werden, sich zufällig ereignen« siehe Johannsen 2006. – Shapiro 1993, 227-228: Es gibt in der 2. Hälfte des 5. Jhs. nur zwei Darstellungen von Tyche, die beide unsicher sind; Rosenzweig 2004, 20 interpretiert ebenfalls als Tyche. – Für die Interpretation als Eutychia siehe Anm. 462.

Es gibt jedoch auch zwei Paare, die nicht unmittelbar auf Helena und Aphrodite reagieren. Heimarmene/Eukleia scheint sich auf einen Vogel⁴⁶⁸ zu konzentrieren, der wiederum auf dem Finger einer ihr zugewandten weiblichen Figur, die Schwarzmaier als Eunomia – die Personifikation der guten Ordnung – identifiziert hat, sitzt⁴⁶⁹. Die beiden sind mit sich beschäftigt und beziehen sich nicht auf andere Figuren der Darstellung⁴⁷⁰.

Neben diesen beiden befindet sich das Paar aus männlichen Figuren, das aufgrund des Geschlechts und der Nacktheit auffällt. Himeros ist mit dem Rücken zum sitzenden Paar dargestellt und zieht mit seinen Händen am Arm von Paris, der zu ihm hinunterblickt. Dieser ist bartlos mit einem Kranz im Haar gemalt und hat ein Himation über den in der Hüfte abgestützten Unterarm gehängt. In dieser Beuge lehnt zudem ein Speer. Paris ist, neben Helena, ebenfalls ohne Beischrift. In Verbindung mit Himeros und, wie bereits erwähnt, im Vergleich mit späteren neo-attischen Reliefs, die dieses Bildmotiv offensichtlich aufgegriffen haben, kann Paris mit großer Wahrscheinlichkeit identifiziert werden⁴⁷¹.

Als nächstes gehe ich der Frage nach, was es bedeutet, dass Helena auf Aphrodites Schoß sitzend dargestellt wurde. Wir finden bereits in der Ilias eine Szene, in der eine erwachsene Tochter am Schoß ihrer Mutter Zuwendung sucht. Zum Thema passend, handelt es sich dabei um Aphrodite, die sich im Kampf verwundet hat und sich nun von Dione, ihrer homerischen Mutter physisch und psychisch stützen lässt.⁴⁷² In diesem Sinne bezieht sich die Verwundbarkeit auch auf den emotionalen Bereich, ausgedrückt durch die Zuflucht am mütterlichen Schoß bzw. einer älteren Bezugsperson.

Eine ikonographische Parallele ist auf einem Lebes gamikos (um 410-400) (**Abb. 33**) zu finden⁴⁷³. Er zeigt eine Ansammlung weiblicher Figuren. Unter ihnen befinden sich zwei Frauengestalten, die im Sitzmotiv mit der Darstellung Helenas und Aphrodites am Amphoriskos vergleichbar sind. Eine erwachsene Frau sitzt einer anderen auf dem Schoß. In diesem Fall sitzen sie nicht bloß da, sondern es wird zusätzlich eine Handlung durchgeführt. Die Frau, die auf einem Hocker platziert ist, bekrönt jene, die auf ihr sitzt mit einer *stephane*. Zudem schwebt ein geflügelter Eros zwischen den beiden und hält

⁴⁶⁸Schwarzmaier 2012, 37: Eventuell handelt es sich um einen Sperling, der Sexualität repräsentiert.

⁴⁶⁹ Ich gehe mit der überzeugenden Rekonstruktion der Beischriften von Schwarzmaier 2012, 28 – Shapiro 1993, 193 schlug für jene Frau mit Vogel Themis vor.

⁴⁷⁰ Schwarzmaier 2012, 26-28 spricht sich gegen eine Ergänzung der Inschrift als Heimarmene aus und dafür, dass es sich bei den beiden sich zugewandten Frauenfiguren um Darstellungen von Eukleia und Eunomia handelt.

⁴⁷¹ siehe Anm. 464.

⁴⁷² Hom. Il. 5, 370-417: Dione umarmt Aphrodite mütterlich, streichelt sie, redet ihr gut zu und verarztet die Wunde.

⁴⁷³ **Athen NM 1454:** Oakley – Sinos 1993, fig. 28-29; Rosenzweig 2004, fig. 49; Sinos 2020, fig. 12.

mit ausgestreckten Armen Kränze über deren Köpfe. Eros verdeutlicht, dass die Frau begehrt gemacht wird und erfüllt eine prospektive Funktion. Er deutet an, dass mit diesen vollzogenen Handlungen ein späteres Begehren zwischen dem Ehepaar ermöglicht wird. Die beiden Sitzenden werden von weiteren Frauenfiguren gerahmt. Eine von ihnen ist mit einem Peplos bekleidet und trägt ein Kästchen heran. Diese Figur ähnelt stark der Darstellung von Peitho auf dem Amphoriskos. Hinter der Frau, die auf dem Schoß sitzt, steht eine weibliche Figur, die einen Handspiegel hält.

Die genannten Gegenstände werden nicht nur dazu eingesetzt, die Figuren eine Handlung durchzuführen zu lassen oder um die Szene in einem Innenraum zu verorten. Die *stephane*, das Kästchen und der Spiegel repräsentieren gewisse weibliche Qualitäten, wie etwa *charis* (Anmut), die als vorbildlich galten⁴⁷⁴.

Weshalb taucht dieses Sitzmotiv im Bild einer solchen sog. Brauteinstimmung auf? Die Hochzeit stellte für eine Frau einen Übergang dar. Sie ließ ihre vertraute Umgebung des Oikos, in dem sie aufgewachsen ist, zurück, um von nun an mit einem Mann in einem neuen Haushalt zu leben⁴⁷⁵. Die Antizipation dieser Vorgänge wird wohl mit einer gewissen Aufregung einhergegangen sein. Hierbei handelt es sich um eine Phase der Liminalität, auf welche die Gemeinschaft mit Riten antwortete, um den Weg ins subjektiv Unbekannte möglichst zu ebnen.

Rebecca Sinos hält es für sehr wahrscheinlich, dass es sich bei den beiden sitzenden Figuren auf dem Lebes um Mutter und Tochter handelt⁴⁷⁶. Wenn es darum geht, ein Naheverhältnis zwischen zwei erwachsenen Frauen zu beschreiben, darf die bekannteste Mutter-Tochter-Beziehung der Mythologie zwischen Demeter und Kore nicht fehlen. Eine Kertscher Vase (um 360-340) (**Abb. 34**) zeigt eine Darstellung der beiden⁴⁷⁷. Demeter, die eine prächtige Krone trägt, ist auf einem stufenartigen Unterbau platziert. Auf ihrem Schoß sitzt in weißer Farbe hervorgehoben Kore. Demeter stabilisiert sie zusätzlich, indem sie ihr Kind am Oberschenkel festhält. Kore lehnt sich mit ihrer Schulter am Oberkörper von Demeter an, sodass ihre Köpfe nahe beieinander sind. Um

⁴⁷⁴ Vgl. Stähli 2005, 90-91: »Es macht den Anschein, als würde die Situation dieser Frauen sich in den allenthalben herumstehenden oder herumtragenden Truhen und Kästen reflektieren, in die sie ihre Stoffe und Gewänder verräumen – Metaphern des Eingeschlossenseins und der dadurch ausgeübten sozialen Kontrolle über die Frauen« und weiter 93: »den Bildern geht es offenbar weniger darum, soziale Relationen unter den Frauen zu präzisieren, als eher darum, kumulativ weibliche Rollencharakteristika zu entfalten: Anmut (*charis*), Arbeitsamkeit (*philergia*) und Dezenz (*aidos*)«.

⁴⁷⁵ Dieser Trennung wird laut Sinos 2020, 39 in antiken Quellen wenig Beachtung geschenkt.

⁴⁷⁶ Sinos 2020, 39.

⁴⁷⁷ **Sofia NM 7721**: Sinos 2020, Color Plate 5.

das Paar herum befinden sich weitere Figuren, die als Hermes, Iakchos, Triptolemos und Dionysos identifiziert wurden.⁴⁷⁸

Es zeugt von Vertrauen und Intimität, sich auf jemandes Schoß zu setzen. In allen drei genannten Bildbeispielen verhält sich die Figur, die am Schoß sitzt, passiv, während der stützende Part etwas tut. Dieses Tun besteht zuvorderst darin, die andere Frau zu stabilisieren und festzuhalten. Weiter kann durch Blicke oder tatsächlich durch das Aufsetzen einer *stephane* eine Verbindung zum Ausdruck gebracht werden.

Aphrodite mag auf dem Amphoriskos eine Art Patrona mit durchaus mütterlichen Zügen darstellen. Aphrodite ist jedoch nicht die biologische Mutter Helenas und daher stellt sich die Frage, welchen Unterschied das für die Interpretation macht. Wir sehen hier keine Mutter mit ihrer Tochter, sondern eine Göttin, die sich einer sterblichen Frau gegenüber mütterlich verhält. Zwar ist Aphrodite für Helena eine körperliche Stütze, doch ist sie im selben Moment Ursache für Helenas *krisis*. Das Bild ist eine Visualisierung der Tatsache, dass das Wirken der Aphrodite in Helena die Notwendigkeit bewirkt, ihr Tun abzuwägen. Die Bildparallelen zu Darstellungen anonymer Frauen, die auf ihre Eheschließung vorbereitet werden, lassen jedoch an Helenas Entscheidungsfreiheit zweifeln. Der Weg in die Ehe scheint unausweichlich. Paris kann in seiner *krisis* tatsächlich zwischen den drei Göttinnen wählen. Während er mit den Schwierigkeiten und der Abwägung potentieller Konsequenzen in Bezug auf seine Wahl beschäftigt ist, sind *parthenoi* und Helena in der Rolle einer *parthenos* mit ihrem Schicksal als zukünftige Ehefrau konfrontiert.

Dazu passen die beiden Personifikationen Eukleia und Eunomia, die zudem häufig auf Gefäßen dargestellt sind, die auf das sog. Frauengemach (als sozialer Raum) und die Hochzeit verweisen. Demnach bezieht sich die Verkörperung des guten Rufes *sogar* auf Helena.⁴⁷⁹

Zurück zum Amphoriskos: Helena befindet sich in der Schwebe, denn sie überlegt. Ihr Begehren für Paris, der sich in seiner ganzen Pracht frontal präsentiert, bringt sie als verheiratete Mutter ins Wanken. Aphrodite hat diese Vorgänge eingeleitet und unterstützt sie auch. Sie sorgt für Halt, während Helena kaum Boden unter den Füßen hat. Allein ihre abgestützten Zehenspitzen bieten keine Stabilität. Mit ihrem Gewicht lagert sie jedenfalls auf dem Körper der Göttin. Zwar bilden sie in ihrer Einheit eine geschlossene Gruppe, doch sind hier zwei Parteien teilweise miteinander verschmolzen,

⁴⁷⁸ Sinos 2020, 39-40.

⁴⁷⁹ Schwarzmaier 2012, 29.

die sich zugleich voneinander absetzen. Das spiegelt jenes Spannungsfeld, das Helena in sich trägt und sich ebenfalls durch die literarischen Quellen zieht, wider. Einerseits ist sie aphrodisisches Wesen und andererseits versucht sie sich (oder alle anderen seit Jahrtausenden) immer wieder davon zu distanzieren und damit von der Göttin selbst. Während sich Aphrodite auf diesem Bild also Helena öffnet, verschließt sich diese. Woran ist das zu erkennen? Helenas Rücken bildet eine leichte Rundung und ihr Kopf ist devot gesenkt, wodurch sie sich klein macht. Zudem hat sie ihre Arme an ihren Körper angezogen. Sie versammelt sich, sodass nichts nach außen ragt. Einen Arm verschränkt sie vor ihrem Bauch, den anderen hat sie senkrecht abgewinkelt an ihr Kinn gehoben. Mit ihrem Zeigefinger und Daumen umfasst sie diese, sodass ihre Lippen verdeckt sind. Es ist gut zu erkennen, dass sie ihren Kopf in ihre Hand gelegt hat, jedoch stützt sie ihn nicht in der Manier der modernen Skulptur von Rodin »Le Penseur« auf dem nach innen gerichteten Handrücken ab. Eine Geste, die in unserem heutigen Verständnis Nachdenken schlechthin bedeutet. Es bedürfe eine ausführliche Untersuchung der Grübeleien in der griechischen Bilderwelt, um konkrete semantische Differenzierungen vorschlagen zu können. Muss in der Bedeutung unterschieden werden, wenn ein Kopf auf einer geballten Faust aufliegt oder dieser in die locker geöffnete Hand genommen wird? Die Geste finden wir jedenfalls in verschiedenen Kontexten: im sepulkralen Bereich als Ausdruck von Trauer und Klage⁴⁸⁰, als Kontemplation wie etwa bei der sinnenden Athena en face⁴⁸¹ oder gemischt wie bei Penelope⁴⁸², die eine Rückkehr ihres Gatten besorgt ersehnt und währenddessen klug und besonnen ihre *metis* spinnt. Damit weist die Geste in die Vergangenheit und in die Zukunft. In der Gegenwart findet eine Art Evaluierung der Situation statt. Diese Darstellungen haben gemeinsam, dass es sich um einen Rückzug, eine Abschirmung von umliegenden Begebenheiten handelt. Athena auf der Amphora in London ist zudem durch ihre Frontalität eindeutig in einer anderen Sphäre zu denken.

Helena ist in-sich-gekehrt, während Aphrodite sie berührt und anschaut. Jemand, der aktiv Kontakt herstellt, führt eine Handlung aus und jemand, der handelt, stülpt sich nach außen und tut etwas in der Welt. Helena tut das nicht. Sie ist für sich und denkt nach. Es könnte höchstens argumentiert werden, dass sie sich Aphrodites Blicken aktiv verweigert. Die Tatsache, dass Helena den Blickkontakt mit Aphrodite zu vermeiden

⁴⁸⁰ Siehe **Athen Nationalmuseum 3790**, Grabnaiskos der Phylonoe (ca. 380-370): Walter-Karydi 2015, Abb. 165.

⁴⁸¹ Siehe **London, British Museum 1873,0820.365 (ehem. E 316)**, Amphora, Trophy Painter (ca. 450-440): Girard 2015, Fig. 77a.

⁴⁸² Siehe **Chiusi 1831**, Skyphos, Penelope Maler (ca. 440): Cohen 1995, Plate 17. – Zum Vergleich der nachdenklichen Pose Helenas mit Penelope siehe Sinos 2020, 39.

scheint, könnte darauf anspielen, dass in diesem eine Kraft liegt⁴⁸³. Aphrodisisches Wirken als Ansichtssache⁴⁸⁴. Aphrodite scheint wie Helenas Spiegel, doch schaut Helena nicht hinein⁴⁸⁵.

Interessanterweise sehen sich Helena und Paris auch nicht an. Sie präsentieren sich nicht gegenseitig, sondern vermitteln jeweils den Betrachtenden der Vase wer sie für sich bzw. in Auseinandersetzung mit aphrodisischem Wirken sind. Beide sind sie gleichermaßen verwickelt. Es scheint die Erklärung plausibel, dass sie von ihrer Attraktion noch nicht überzeugt sind, weil sie sich noch gar nicht gesehen haben. Sie sind schlicht noch keine Zeugen ihres gegenseitigen Begehrens. Der Sehsinn ist für Erotik von ausschlaggebender Bedeutung. Mit solchen Spekulationen lehne ich mich bei der Interpretation aber zu weit aus dem Bildfeld. Sich zu fragen, welcher Moment vorher oder nachher liegt, lässt sich anhand der Komposition nicht beantworten und ist daher obsolet. Wir können einzig und allein feststellen, dass kein Blickkontakt dargestellt werden sollte. Abgesehen davon entzieht sich das Bild der Momenthaftigkeit, indem es durch die ergänzenden Personifikationen in das Zeitlose versetzt wird. Gerade das erzeugt große Spannung. Eine Darstellung des spezifischen Augenblicks der *krisis* Helenas gepaart mit der Immanenz der figürlichen Abstrakta. Ein gutes Beispiel dafür, wie sehr Bildsprache konstruiert und nicht bloße Illustration von Worten ist.

Shapiro spricht aufgrund der vier weiblichen Personifikationen von einer Allegorie⁴⁸⁶. Nemesis kann als Hinweis auf die Zukunft, i.e. die Auswirkungen Helenas Entscheidung verstanden werden⁴⁸⁷. Im Gegensatz dazu verweist Heimarmene auf die

⁴⁸³ »Die Sichtbarkeit ist eine Falle.«, so Foucault 1977, 257. – Zur Thematik des Blickes, unter anderem der Helena in der Tragödie siehe Rabinowitz 2013.

⁴⁸⁴ Vgl. **Oxford Ashmolean Mus. 1927.4067**, Loutrophoros, Maler von Athen 1454, um 425-415: Sutton 1997/1998, Fig. 18; Sutton 1997/1998, 38: Diese Vase mit hochzeitlicher Szene zeigt ein vergleichbares Sujet. Eine Frau sitzt und schaut ins Leere. Auf ihrer Schulter steht ein kleiner Eros, der mit einem bartlosen, stehenden Mann Augenkontakt hält. Sutton spricht sich aufgrund der Bekleidung der männlichen Figur (*Chlamys* und ein orientalisierendes *ependytes*) für eine Identifizierung als Paris und Helena aus. Abgesehen davon liegen keine Indizien für diese Identifizierung vor, daher spreche ich mich für eine Darstellung anonymer Figuren in einer »Brauteinstimmung« aus. An die sitzende Frau wird zudem von einer weiteren weiblichen Figur eine Kiste und eine Plemochoe herangetragen.

⁴⁸⁵ Padel 1992, 62: »In cultures where there is alert belief in the evil eye, as there was in fifth-century Greece, eye contact is a charged symbol of the relationship human beings make with the world about them, or which the world makes with them«.

⁴⁸⁶ Shapiro 1993, 194-195. – Borg 2002, 41 zur Definition des Begriffs *Allegorie*: »Als kreativer Prozeß ist die Allegorie demnach eine indirekte Ausdrucksweise, die mit der vordergründigen Aussageebene, dem sog. Literalsinn, einen Hintersinn, eine zweite, oftmals die eigentlich wichtige Aussage verbindet«.

⁴⁸⁷ Neumann 1965, 21 weist darauf hin, dass Nemesis in diesem Fall nicht wie auf der Kultbildbasis von Rhamnous, als Helenas Mutter inszeniert wird; siehe dazu außerdem Knittlmayer 1999, 20; Shapiro 1993, 194. – Zudem Stahlmann 1998, 103: Helena äußert sich in der *Ilias* (Hom. Il. 6, 350-354) über Paris in einer Haltung der Scham. Die Menschen würden auf ihn mit *nemesis* und *aischea*

Vergangenheit, die göttliche Determination, Helenas Fatalismus⁴⁸⁸. Zusammen mit Tyche interpretiert Shapiro die Darstellung als ein Bild der wirkenden Kräfte der Vergangenheit (Heimarmene), der Gegenwart (Tyche) und der Zukunft (Nemesis) als beispielhaft gemacht an einem mythischen Ereignis⁴⁸⁹. Obwohl durch die paarweise Zusammenstellung und die teilweise stattfindende, gestische Bezugnahme eine Bewegung auf dem Bild vorhanden ist, ist keine konkrete Handlung festzustellen. Diese Ruhe und die Darstellung von Personifikationen münden in der Interpretation des Bildes als allegorisch.

Schwarzmaiers Interpretation der Personifikationen folgend, führt dies zu einem anderen, dennoch allegorischen Gehalt: Wie bereits erwähnt, verweisen Eukleia und Eunomia auf die Ehe als solche. Weiter verweist sie auf das Heiligtum in Rhamnus, wo Nemesis – spätestens gegen Ende des 4. Jhs. gemeinsam mit Themis, der »Wahrerin des Rechts« – in ihrer strafenden Funktion sowie als eine ordnende Kraft für die Gesellschaft verehrt wurde. Damit wird zusammen mit Eutychia das Hochzeitsereignis zu einem positiven gemacht.⁴⁹⁰ Wenn Paris und Helena schon ihre Sexualität gemeinsam ausleben, dann jedenfalls in einer Ehe.

Gerade die deiktische Geste der Nemesis lenkt die Aufmerksamkeit auf das sitzende Paar. Selbst wenn es sich nicht um Helena auf Aphrodites Schoß handeln würde, sondern um eine Frau ohne mythischen Kontext, bleibt die allegorische Bedeutung dieselbe⁴⁹¹. Denn es ist ein Charakteristikum der Allegorie, die individuelle Ebene zugunsten einer Allgemeingültigkeit zu abstrahieren. Dadurch hat die Allegorie ungeachtet einer konkreten Handlung einen Aussagewert. Je größer die Interaktion der Figuren und die momenthafte Darstellung eines Ereignisses, desto eher kommt Personifikationen eine kommentierende Funktion im Hintergrund zu. Der Großteil der Aufmerksamkeit wurde dann auf die Handlung selbst gerichtet. Helena als Figur des Mythos wirkt aber wiederum paradigmatisch für den allegorischen Gehalt, der ebenfalls anhand einer anonymen Frau exemplifiziert werden könnte. Der Unterschied ist jedoch,

reagieren, da er sich im Krieg zurückhält und nicht nach *aidos* handelt. *Aischa* meint, laut Stahlmann, eine unmittelbare Schmähung des Anderen und *nemesis* eine empörte Reaktion der Anderen auf ein Fehlen von *aidos*.

⁴⁸⁸ Das Wort »Heimarmene« lässt sich etymologisch einerseits von *eriein* »fügen« oder von *heimros aition* »Ursachenverknüpfung« ableiten; siehe Frede 2006 – Shapiro 1993, 194: die Darstellung einer personifizierten Heimarmene ist in den bildlichen wie literarischen Quellen aus klassischer Zeit einmalig. Folgt man jedoch Schwarzmaiers Lesung (siehe Anm. 462) sind diese Ergebnisse müßig.

⁴⁸⁹ Shapiro 1993, 195.

⁴⁹⁰ Schwarzmaier 2012, 32.

⁴⁹¹ Masters 2012, 191: »These personifications act as rhetorical devices that discuss profound concerns and anxieties related to a woman's erotic life in particular«.

dass im Falle Helenas der negative Ausgang einer potentiellen Vereinigung mit jener männlichen Figur antizipiert werden kann. Daher impliziert diese Darstellung Helenas eine auffordernde Geste an die Betrachtenden, die Konsequenzen des im Bild verhandelten Moments zu bedenken, was einer moralischen Abwägung gleichkommt. Diese moralische Komponente ergibt sich vor allem durch die Personifikationen.

Eine Kylix des Malers von Berlin 2536 (**Abb. 35**), die etwa aus derselben Zeit stammt wie der Amphoriskos des Heimarmene-Malers, zeigt Helena ebenfalls sitzend⁴⁹². Die andere Seite der Schale (**Abb. 21**) habe ich bereits behandelt. Auf beiden Seiten sind jeweils sechs Figuren dargestellt. Die beiden Bildfelder stehen zudem thematisch in Verbindung: Wir sehen jeweils eine Dreiergruppe (einmal aus weiblichen Figuren mit Hera, Athena und Aphrodite – einmal aus männlichen mit Äneas (?), Paris und Menelaos⁴⁹³) und eine am Rand sitzende Figur, wobei es sich um Helena sowie Paris handelt. Zwischen diesen kompositorischen Bildelementen befinden sich weitere Figuren. Für die Darstellung des Parisurteils habe ich die Funktion von Hermes und Eros bereits erläutert⁴⁹⁴. Auf der Vasenseite mit Helena sind ebenfalls aphrodisische Figuren dargestellt. Zu Helenas Füßen kniet ein nackter Knabe, dessen Flügel in ihrer Dimension etwa die Körpergröße der stehenden Figuren erreichen. Es scheint sich recht eindeutig um Eros zu handeln, der etwas mit seinen Händen tut⁴⁹⁵. Direkt daneben ragt eine weibliche Gestalt, die einen Peplos trägt, empor, sich mit einer Hand an ihre Haarbinde fast und mit der anderen einen Handspiegel zu ihrem Gesicht hält⁴⁹⁶. Ob hiermit Aphrodite gemeint ist, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Reeder nennt die Figur eine »Kameradin« und Shapiro eine »Begleiterin« Helenas⁴⁹⁷. Jedenfalls soll diese Figur in ihrer erotischen Ausstrahlung betont werden. Eros und diese Frau mit Spiegel halten ihre Köpfe zwar zu Helena, sind aber in ihren Tätigkeiten selbstvergessen, sodass kein Augenkontakt besteht. Dadurch wirken sie wie in eine andere Sphäre versetzt, wie

⁴⁹² **Berlin, SMB F 2536:** Reeder 1995, 66, Fig. 8; Sutton 1997/1998, 33, Fig. 7; Shapiro 2005, 52, Fig. 5.12.

⁴⁹³ Zwei der drei Männergestalten tragen kurzes Haar, *chlamydes* und *petasoi*, Stiefel und jeweils Doppelspeere in den Händen. Im Gegensatz zu ihnen, die sie bartlos sind, ist die dritte Figur bärtig und hat relativ langes Haupthaar. Außerdem ist sie barfuß, hat ein Himation umgelegt und ein bodenlanges Zepter an die Schulter gelehnt.

⁴⁹⁴ Siehe Kap. 4.3.2, 88-89.

⁴⁹⁵ Reeder 1995, 66 ebenso Shapiro 2005, 53 und Masters 2012, 185 schlagen vor, dass Eros der *nymphe* im Zuge der Hochzeitsvorbereitung die speziellen Sandalen (*nymphides*) bindet. Sandalen sind, wenn überhaupt, schwer zu erkennen, jedoch ist die Vase an dieser Stelle leicht beschädigt. Aufgrund der Ausrichtung scheint es wahrscheinlich, dass Eros bei einer solchen Tätigkeit gezeigt wird.

⁴⁹⁶ Zum Motiv des Spiegels siehe Blondell 2013, 200-201: »[...] the mirror is an emblem of female beauty, luxury, and vanity, indicating a self-conscious awareness of one's erotic power«.

⁴⁹⁷ Reeder 1995, 66 und Shapiro 2005, 53.

visualisierte Gedanken von Helena. Eros als Personifikation entstammt ohnehin einer anderen Realitätsstufe.

Die Körpersprache Helenas verrät Zusätzliches über ihre innere Haltung. Sie sitzt matronenhaft auf einem *klismos*, was ein gängiges Motiv auf Darstellungen des 5. Jhs. ist. Auf ihrem Schoß lagert ein Kästchen, über das sie eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinder hält. Neben den beiden ihr vorgelagerten Figuren deutet diese Kiste darauf hin, dass sich Helena bei ihrer Toilette befindet⁴⁹⁸. Die Kiste als Objekt kann darüber hinaus als Metapher für weibliche Reize und Erotik verstanden werden. Auf einer späteren apulischen Lekythos aus dem mittleren 4. Jh. (**Abb. 36**) ist, auf einem *klismos* sitzend, Aphrodite zu sehen, die anhand weiterer Figuren und Gegenständen als sinnlich und nährend charakterisiert wird⁴⁹⁹. Ich möchte auf die kleine Kiste aufmerksam machen, die vor ihren Füßen platziert ist. Der Deckel ist geöffnet und entlässt eine Schar an kleinen, geflügelten Erosen. Einer von ihnen lässt sich auf ihrem Schoß nieder und nuckelt wie ein Baby an ihrer Brust. Die erotische Energie wird freigelassen.

Zurück zu Helena, die hier eben nicht von solch einer blühenden Ausstrahlung zeugt. Zwar ist der *klismos* zu den anderen aphrodisischen Figuren hingewandt, jedoch dreht sie ihren Oberkörper von diesen weg. Das erweckt den Eindruck, dass sie kein oder zumindest ein zaghaftes Interesse an einer Interaktion hat. Ihren Arm stützt sie noch dazu auf der Lehne und ihren Kopf in der Handfläche ab. Zur Geste der Versunkenheit habe ich mich bereits geäußert. Es ist ihre Hinwendung zur teilnahmslosen Abwendung, die im Vergleich zu den aktiven, aphrodisischen Figuren auffällt. Dieser Vergleich ist ausschlaggebend, um Helenas Körpersprache zu begreifen. Ohne die aphrodisischen Figuren könnte jene sitzende Frau beispielsweise Trauer ausdrücken. Doch mit diesen wird deutlich, dass Helena, wie bereits für den Amphoriskos festgestellt, ihr Tun aufgrund aphrodisischen Wirkens abwägt.

Zwei Figuren stechen aus den Kompositionen im Vergleich der beiden Vasenseiten heraus. Aphrodite, weil sie als einzige der drei Göttinnen den Kopf von Paris wegdreht (**Abb. 21**) und auf der anderen Seite ist es jene männliche Figur der Dreiergruppe, die in der Mitte steht (**Abb. 35**). Warum ist diese augenfällig? Sie befindet sich im Gegensatz zu den anderen beiden in einer Schrittbewegung, bei der das eine Bein vor das andere gesetzt ist. Die rechte Hand ist locker ausgestreckt. Mit der anderen Hand hält sie einen Speer schräg vor dem Körper, im Unterschied zu den anderen beiden

⁴⁹⁸ Siehe ausführlicher zum Objekt der Kiste im Zusammenhang mit Frauen, Hochzeit und Eros bei Reeder, 1995 98-100.

⁴⁹⁹ **Taranto Mus. Naz. 4530**: Reeder 1995, Fig. 14; Blondell 2013, Fig. 1.1.

männlichen Figuren, deren Speer bzw. Zepter am Boden abgestellt sind. Die mittlere Figur ist außerdem als einzige der drei in Begriff, sich Helena zu nähern. Interessanterweise blickt sie dabei genau so wenig zu ihr, wie sie zu ihm. Wieder haben die beiden keinen Augenkontakt. Die Tatsache, dass sie einander nur mit ihren Körpern, nicht aber ihren Köpfen zugewandt sind, spricht für sich. In ihrem Verhalten ähneln sie sich. Beide sind weder besonders aktiv noch passiv. Die Komposition macht insgesamt einen beruhigten Eindruck, was es ermöglicht, auf das Innenleben der dargestellten Personen aufmerksam zu machen. Aufgrund der Gegenpole Helena und Paris an den Rändern der Bildfelder wird jedoch eine Spannung erzeugt. Es wird Aphrodisisches an sie herangetragen. Ohne, dass eine direkte Interaktion gezeigt wird, scheint es sich um eine Anbahnung von Gefühlen zu handeln, die sich nicht zuletzt mit Eros manifestieren.

4.3.4 Idyll – scheinbar

Nachdem ich auf Bilder eingegangen bin, die einen größeren Fokus auf das Innenleben Helenas gerichtet haben, als das noch in den Bildern der Fortführung und der Wiedererkennung der Fall war, möchte ich auf eine weitere Darstellungsweise eingehen, die in das letzte Viertel des 5. Jhs. datiert wurde. Weniger ist dabei mehr. In diesen Bildern wird weniger dynamische Interaktion gezeigt, wodurch ein ganzheitlicher Eindruck, mit einer ausgeglichenen Betonung der einzelnen Figuren entsteht. Der bereits besprochene Amphoriskos aus Berlin weist ebenfalls diese Tendenz auf. Aussagen werden anhand subtiler Details getroffen, die viel Aufmerksamkeit von den Betrachtenden erfordern. Jedenfalls sind sie subtiler als ein schwingendes Schwert oder eine fliehende Frau. Bilder können Figuren aufeinander reagieren lassen und damit eine Geschichte erzählen. Wie wir bereits gesehen haben, können Figuren ihre Geschichte auch am Körper tragen, indem mit Attributen gezeigt wird, was sie in ihrer Wesenheit auszeichnet. Ich erinnere an dieser Stelle an Aphrodite, die in einer Darstellung des Parisurteils von einem Schwarm kleiner, flatternder Erogen umgeben wird und somit ihr erotisches Glühen sichtbar gemacht wurde. Darüber hinaus wird explizit gemacht, dass Aphrodite auf eine bestimmte Weise wirkt⁵⁰⁰.

Von den Vasenmalern wurden unterschiedliche Darstellungsweisen entwickelt, um Figuren gewisse Qualitäten zu verleihen. Im auslaufenden 5. Jh. entstanden Bilder, auf denen Figuren, ohne konkret Bezug aufeinander zu nehmen, zu Ensembles zusammengestellt wurden. Sie wirken wie angehalten, zeitlos und versunken. Und gerade

⁵⁰⁰ Siehe Anm. 422 und **Abb. 20**.

auf solchen Bildern beginnen allegorische Figuren ihr ganzes Potential zu verwirklichen. Sie sind nicht mehr nur Kommentar oder Erklärungsgrundlage einer Handlung, sondern verweisen auf ihr eigenes Abstraktum, das sich beliebig auf alles und jeden anwenden ließe⁵⁰¹. Damit erinnern die Bilder an die sophistische Rede von Gorgias⁵⁰². Helena ist dieses und jenes und hat gewisse Entscheidungen getroffen. Figuren werden zu Projektionsflächen, die dazu einladen, weniger über eine konkrete Erzählung als mehr über sich selbst zu erfahren. Helena haften ihre Geschichten an, wenn auch die eine oder die andere Version vorherrschender war und ist. In diesem Sinne ist sie Paradigma, ein Exempel für eine bestimmte *Amour fou*. Auf den Bildern wird sie in Auseinandersetzung mit zumeist männlichen Figuren einmal als Braut, dann wieder als fliehende *parthenos* oder als Nachdenkende inszeniert. Die Komplexität menschlichen Handelns wird vor Augen geführt und Helena wurde als beliebtes Beispiel dafür gewählt.

Vielfigurige Darstellungen mit beruhigter Körpersprache wurden vor allem vom Meidias-Maler entworfen bzw. sind sie in dessen Umfeld entstanden. Auf diesen sind oftmals aphrodisische und dionysische Motive zu finden. Bei Aphrodite und Dionysos handelt es sich um Gottheiten, die Menschen im Innersten berühren und eine gelöste Stimmung hervorrufen können. Wahnsinn in Trunkenheit oder diffuser Liebestaumel sind beiderlei Kontrollverlust, dem der Mensch punktuell ausgeliefert ist. Er wird auf sich und seine Regungen zurückgeworfen und sieht sich, wenn überhaupt handelnd, dann irrational. Genauso konfus wie jene Empfindungen gestalten sich Personifikationen von Abstrakta, die nicht auf eine konkrete Handlung verweisen, sondern auf ein Spektrum von Gefühlen.

Eine Hydria aus dem Kerameikos von eben jenem Meidias-Maler (**Abb. 37 und 38**) weist eine singuläre Darstellung Helenas im Kreise weiterer Frauenfiguren, die anhand von Beischriften identifiziert werden konnten, auf⁵⁰³. Die Frauen sitzen oder stehen, lehnen sich an und sind sich teilweise zugewandt. Zwei Stühle und ein hängender Kranz deuten auf einen Innenraum hin. Alles in allem wirkt die Stimmung gelassen und idyllisch. Diese Szene füllt das obere Bildfeld, während im unteren Register eine Darstellung der Bestrafung von Pentheus, ausgeführt durch die ihn in Stücke reißen den Mänaden, zu sehen ist. Bei dem Bildträger handelt es sich um ein Gefäß, das von Frauen benutzt und in diesem Fall auch mit ins Grab gegeben wurde. Das ist insofern eine relevante Information, da in beiden Registern fast ausschließlich Frauen dargestellt

⁵⁰¹ Borg 2002, 218.

⁵⁰² Für die Behandlung von Gorgias siehe Kap. 3.4 – Vgl. Shapiro 1993, 207.

⁵⁰³ **Athen, Kerameikos 2712**: LIMC IV Helene Taf. 358; Schöne 1990, Beilage 8, Taf. 25-28.

werden. Frauen, die in verwandtschaftlicher Beziehung zueinanderstehen und vor allem Frauen, die im Gegensatz zu gesellschaftlichen Konventionen lebten. Frauen aus dem Mythos. Frauen mit außergewöhnlichen Geschichten, die tradiert und als bildwürdig empfunden wurden.

Helena befindet sich auf einem *diphros* sitzend inmitten ihrer Schwestern und Schwägerinnen dargestellt (**Abb. 37**). Hinter ihr steht und lehnt sich an ihrem Rücken an, Phylonoe. Etwas entfernt befindet sich Klytaimnestra in einem Gespräch mit Phoiba, während neben ihr sitzend die Amme dem Baby-Orestes die Brust gibt (**Abb. 38**)⁵⁰⁴. Außerdem kann Hilaeira durch eine Beischrift nachgewiesen werden. Über einer weiteren sitzenden Figur lassen sich nur mehr wenige Buchstaben rekonstruieren, wobei von dem Namen Timandra, ebenfalls eine Tochter von Tyndareos, ausgegangen wird⁵⁰⁵.

Helena hat zudem einen kleinen Eros auf ihrem Schoß sitzen. Während sie ihn am Oberschenkel mit ihrer rechten Hand stützt, hat er seinen Arm um ihre Schulter gelegt. Sie schauen sich dabei innig in die Augen⁵⁰⁶. Helena wird auf diese Weise in ihrer aphrodisischen Wesenheit beschrieben. Es ist dieses Detail, jener kleine Eros, der ihr Leben und das anderer prägt. Und weil Helena auf dem Bild sonst nichts tut, kommt Eros besonders viel Bedeutung zu. Ihre Schwester Klytaimnestra wird ebenfalls mit einem Säugling in Verbindung gebracht, jedoch hat sie es nicht selbst, sondern die neben ihr sitzende Amme am Schoß. Im Unterschied zu Helena, deren *Baby-Eros* ihr Überleben garantieren wird, bedeutet Klytaimnestras Sohn später ihren Tod. Wieder einmal wird thematisiert, dass es Helenas Verbundenheit mit aphrodisischen Mächten ist, die sie durchs Leben führt und bringt.

Helena wird nicht nur aufgrund von Eros als mütterlich charakterisiert. Die Anwesenheit ihrer Tochter Hermione zeigt sie tatsächlich als biologische Mutter⁵⁰⁷. Hermione steht neben ihr und trägt eine Kiste heran. Ihr Körper ist kaum erhalten, trotzdem lässt sich feststellen, dass weder Helena noch Klytaimnestra ihren Kindern Aufmerksamkeit schenken. Helenas Fürsorge gilt eindeutig Eros und Klytaimnestra wendet sich von Orestes ab, weil sie in ein Gespräch verwickelt ist. Das Unheil versteckt sich in der Genealogie. Es ist die Anwesenheit der nächsten Generation, die die Versäumnisse und die Entscheidungen der Frauen hervorkehren und diese überhaupt erst

⁵⁰⁴ Schöne 1990, 170, außerdem 168-169: Bei Phoibia könnte es sich auch um eine weitere Tochter des Tyndareos und somit Schwester von Helena handeln.

⁵⁰⁵ Schöne 1990, 169.

⁵⁰⁶ Vgl. Darstellung von Aphrodite mit Eros auf **Abb. 36**.

⁵⁰⁷ Eine solche Darstellung von Helena mit ihrer Tochter Hermione ist singulär.

als *gynaikes* auszeichnen. Die Kinder sind es auch, die in die Zukunft verweisen. Hermiones Anwesenheit erinnert an eine Komposition auf einem Skyphos des Penelope-Malers, auf dem Penelope vor einem Gewichtwebstuhl sitzend in Kontemplation zu sehen ist (**Abb. 39**)⁵⁰⁸. Ihre Schultern sind von der Last der Sorge um das Kommende beschwert. Die Freier werben um sie, was die Stellung ihres Sohnes Telemachos als Nachkommen unsicher macht. Dieser steht im Bild ostentativ neben ihr. Dadurch wird Penelope als Mutter ausgewiesen. Zudem werden ihre Pflichten als Vorsteherin eines Oikos und ihre *metis* vom Gewebe im Hintergrund verkörpert. Während sich Penelope demnach als *gute* Mutter erweist, die durch ihre geschickten Handlungen für eine Verzögerung und somit für eine gelungene Rückkehr ihres Ehemannes Odysseus sorgen, wendet sich Helena Eros zu. Die Darstellung von Hermione, die von ihrer Mutter nicht registriert wird, kann somit als Verweis auf Helenas Schuld, ihre Entscheidungen und deren Konsequenzen gelesen werden. M. E. wird anhand dieser Vase deviantes Verhalten von Müttern thematisiert. Und eine daraus abzuleitende Verantwortung, die nicht nur eine *gyne* gegenüber ihrer Nachkommenschaft bzw. ihrem Oikos hat, sondern auch gegenüber ihren eigenen Begierden, die sozusagen von ihrem Schoß ausgehen. Auf der Ebene der Bildsprache bekommen solch *kleine* Details, wie Eros und Orestes es sind, eine große Aussagekraft, gerade weil die Figuren kaum etwas tun.

In Anlehnung an die Vase aus dem Kerameikos möchte ich auf eine letzte Darstellung eingehen (**Abb. 40**). Hierauf ist zwar nicht Helena zu finden, jedoch Aphrodite. Die Göttin selbst wird dabei gezeigt, wie sie gemäß ihrer aphrodisischen Wesenheit mit ihrem Geliebten Adonis am Boden lagert. Bei diesem Paar handelt es sich ebenfalls um eine Liebe ohne Dauer, denn Adonis wird von Ares aus Eifersucht ermordet. Allerdings wird das nicht auf diesem Bild gezeigt. Die Darstellung der beiden befindet sich auf einer weiteren Hydria des Meidias-Malers und ähnelt in der lockeren Figurenkonstellation aus überwiegend weiblichen Gestalten dem oberen Bildfeld der Kerameikos-Hydria⁵⁰⁹. Die Figur des Adonis und Eros bilden die männlichen Ausnahmen. Während auf jener Hydria aus dem Kerameikos eine Ansammlung an ausschließlich mythischen Frauen zu sehen ist, offenbart sich auf der Hydria aus Florenz aufgrund von Beischriften eine Vielzahl an Personifikationen⁵¹⁰. Die Figuren verteilen

⁵⁰⁸ Siehe Anm. 482.

⁵⁰⁹ **Florenz, Mus. Arch. Etrusco 81948:** Shapiro 1993, Fig. 16; Borg 2002, Abb. 49-54.

⁵¹⁰ Eine Aufzählung nach Borg 2002, 173-175: abgesehen von Himeros und Eros, Eurynoe (»die Vielbedenkende oder Vielverstehende«) mit Vögelchen (eventuell Sperling mit unersättlichem Paarungsdrang), Chrysothemis (»goldenes Recht«), Hygieia (»gesundes« Liebesleben), Eudaimonia (Glückseligkeit), Eutychia (Glück, Erfolg), Paidia (in dem Fall erotische Spielerei), Pandaisia

sich über das gesamte Bildfeld, finden sich zu kleinen Gruppen zusammen, berühren sich zart, lehnen aneinander, werfen sich Blicke zu oder spielen mit kleinen Erosen. Inmitten dieser gelösten Stimmung lehnt Adonis, halbnackt und mit wallenden Locken an den Beinen von Aphrodite, die wiederum ihre Hände auf seine Schultern gelegt hat. Diese Position drückt deren Intimität aus. Aphrodite ist eben eine Gottheit, die solch eine Offenheit gegenüber Sterblichen notwendigerweise zulässt. Adonis und Aphrodite schauen zu einem fliegenden Eros, der mit einem *inyx*, einem magischen, aufgefädelten Liebesrädchen hantiert⁵¹¹.

Auf den ersten und durchaus auch auf den zweiten Blick bieten beide erotisch-aphrodisischen Darstellungen der Hydrien eskapistische Momente an. Den Rezipierenden wird eine entspannte Atmosphäre dargeboten. Die Augen können sich an der schönen Helena, die einen lieblichen Eros am Schoß hat oder an dem schönen Paar aus Adonis und Aphrodite, die ihre Zweisamkeit genießen, erfreuen. Alle weiteren Figuren auf dem Bild, seien es zusätzliche Gestalten aus dem Mythos oder Personifikationen, verhalten sich ebenfalls friedvoll und gemäßigt bewegt. Weder Klytaimnestra noch eine der Personifikationen sind bedrohlich dargestellt. Einzig das lange, gelockte und offen getragene Haar von Klytaimnestra deutet im Kontrast zu den ansonsten frisierten Frauen auf ihre rohen Taten hin. Ein Mordinstrument, eine überaus dynamische Körpersprache oder Personifikationen anderer Bereiche, wie etwa Thanatos, würden unmittelbar bedrohlich wirken. Es sind jedoch keine Bildzeichen, die Gewalt suggerieren und daher Angst evozieren würden, vorhanden. Während im unteren Bildfeld auf der Kerameikos-Hydria Frauen i.e. Bacchantinnen dabei gezeigt werden, wie sie etwas frevelhaftes Tun, nämlich ihren König in Stücke zu reißen, deutet im oberen Register nichts auf ein Unheil hin. Es wird ein Unterschied zwischen impliziter und expliziter Gewalt gemacht. Nicht zuletzt erfahren wir aus den Bakchen von Euripides von dem Schicksal, welches Pentheus ereilte. Seine Mutter Agaue verfiel dem dionysischen Wahn, beteiligte sich am *sparagmos* ihres Sohnes, spießte sein Haupt auf und trug es durch Theben⁵¹². Die Bemerkungen von Angelika Schöne, dass im Falle der idyllischen Frauenversammlung im oberen Bildfeld ein »drohendes Verhängnis« bzw. ein »kommendes Unheil« mitzudenken seien, sind nur anhand von zusätzlichem Wissen zugänglich⁵¹³.

(hochzeitliche Festmahl), Pannychis (Festlichkeit während der ganzen Nacht). – Zu den Beischriften siehe ebenfalls Burn 1982, 102-103.

⁵¹¹ Zu *inyx* als Zaubereiwerkzeug und als Vogel siehe Burn 1982, 113-114. – Vgl. Anm. 419.

⁵¹² Dieses Stück wurde 405 uraufgeführt.

⁵¹³ Schöne 1990, 167.

Damit solche Bilder Unbehagen auslösen, bedarf es einer weiteren Stufe der Interpretation, die an die Kenntnis der Betrachtenden appelliert. Ist ein mythologisches Wissen vorhanden, haften den Figuren ihre individuellen Erzählungen an. Doch wie am Beispiel Helenas deutlich wurde, gibt es verschiedene Versionen des Mythos. Die gewaltbegleiteten Schicksale der dargestellten Figuren können nur antizipiert werden. Wird Helena, wie auf der Kerameikos-Hydria mit dem Schicksal ihrer Schwester Klytaimnestra und zudem mit der Hybris der Bacchantinnen in Zusammenhang gebracht, rückt sie das jedoch in kein besonders positives Licht. Und nicht nur sie, sondern auch Eros als Verkörperung aphrodisischen Wirkens.

Selbst wenn der Mythos bekannt war, handelt es sich eben nicht um eine gemalte Momentaufnahme einer Erzählung. Die Vasenmaler haben gezielte Entscheidungen getroffen, was sie mit ihren begrenzten gestalterischen Mitteln zeigen wollten und was nicht. Gerade weil die gezeigten Figuren nicht anonym sind, lässt das Rückschlüsse darauf zu, auf welche Elemente einer Erzählung in den Darstellungen aufmerksam gemacht und worauf verzichtet wurde. Es gibt einerseits eine mythische Erzählung und andererseits einen Bildgehalt. Wenn die Betrachtenden diese Aufmerksamkeit mitbrachten und -bringen, indem sie die einzelnen Details erfassen und in Verbindung zum mythologischen Thema setzen, sind diese Darstellungen wie ein Kippbild. Wurde einmal die Ebene der einsichtigen Reflexion über Gesehenes erreicht, ist es unmöglich das Idyll aufrechtzuerhalten. Diese Bilder sind ein Angebot, prominente Figuren auf bestimmte Weisen zu sehen und treten somit bewusst in einen Dialog mit den Betrachtenden. Insofern fördert die idyllische Szenerie Misstrauen. Die liebliche Stimmung wird zu einem Deckmantel.

Bei aller vermittelten Leichtigkeit bleibt diesen Darstellungen eine Bitterkeit, was als Verweis auf die Ambivalenz der Wirkmacht von Aphrodite und aphrodisischen Figuren verstanden werden kann. Ein Idyll, jedoch nur dem Schein nach. Daraus ergibt sich unweigerlich eine moralische Komponente und der Eindruck verhärtet sich, dass mit diesen Bildern eine Art Warnung einherging. Der Wahnsinn schlummert in jedem. Zustände, in denen Aphrodisisches wirkt, machen einen besonders fragil.

5 Abschließende Bemerkungen

Abschließend möchte ich aufzeigen, inwiefern sich anhand der Bilder eine Veränderung in der Bewertung Helenas abzeichnete. Dabei gilt es auf die Entwicklung der Darstellung für Helena selbst, aber vor allem auf die Einbindung aphrodisischer Figuren zu achten.

Zunächst habe ich die Schwierigkeiten bei der Identifizierung Helenas auf den frühen Bildwerken erläutert⁵¹⁴. Eine der ältesten Darstellungen, die Helena zeigt, ist jene Amphora des Lydos-Malers um die Mitte des 6. Jhs. Der thematische Zusammenhang mit weiteren Figuren aus dem Trojanischen Krieg innerhalb eines Bildfeldes erlaubt die sichere Zuschreibung⁵¹⁵.

In jedem Fall handelt es sich bei all diesen besprochenen Beispielen vor 500 um Darstellungen von Frauen, die sie gemeinsam mit einem Mann, der sie am Handgelenk hält (*cheir' epi karpo*), zeigen⁵¹⁶. Helena wird demnach als reaktiv, wenn nicht sogar passiv beschrieben. Ihr Handlungsspielraum definiert sich über jenen des Mannes. Ist der Mann nicht nur anhand seiner Bekleidung und seiner Bewaffnung als Krieger dargestellt, sondern bedrängt die weibliche Figur ostentativ mit seinem Schwert, wird gezeigt, dass sie unter Androhung von Gewalt widerwillig folgt⁵¹⁷. Abgesehen von dieser Interpretation lassen sich in der Bilderwelt bis zu den Darstellungen auf dem Skyphos des Malers Makron keine weiteren Aussagen über kausale und emotionale Zusammenhänge der Figuren treffen.

Mit der zweifachen Darstellung Helenas auf ein und demselben Gefäß hat Makron Zusammenhänge offensichtlich zum Thema gemacht. Somit wird Helena erstmals in ihrer Vielfältigkeit betont, wie sie aus den literarischen Quellen ebenso hervorgeht. Das Bild der Helena als sittsame *nymphe*, die von Paris am Handgelenk gehalten wird, steht im Kontrast zu dem Bild der Helena als fliehende *parthenos*. Weiter drückt Makron mit der Einbeziehung aphrodisischen Wirkens einerseits emotionale Vorgänge figürlich aus und andererseits gelingt es ihm mit der doppelten Darstellung Helenas eindeutig etwas über die Konsequenzen ihrer Handlungen zu erzählen.⁵¹⁸ Wer eine passive Haltung einnimmt,

⁵¹⁴ Siehe Kap. 4.1: Spätgeometrisches Becken (**Abb. 1**), auf dem eine Frau von einem Mann am Handgelenk gehalten wird. Auf demselben Bildfeld befindet sich die Darstellung eines Schiffes; Kykladische Reliefamphora (**Abb. 2**) um 670, auf der jedenfalls der Trojanische Krieg thematisiert wird. Die Annahme, dass mit jener Frau, die als einzige einen Schleier trägt, Helena gemeint ist, ist zwar wahrscheinlich, reicht aber über eine bloße Vermutung nicht hinaus.

⁵¹⁵ Siehe Kap. 4.2.2 (**Abb. 3**): Menelaos und Helena sind am Rand des Bildes auf der Amphora positioniert, während auf dem restlichen Bildfeld die Ermordung von Astyanax und Priamos dargestellt ist.

⁵¹⁶ Zu vergleichen sind jene Darstellungen auf schwarzfigurigen Vasen, bei denen eine Identifizierung Helenas vor allem aufgrund der Figurenkonstellationen als problematisch ausgewiesen wurden. Siehe Kap. 4.2.2 sowie **Abb. 4**, **Abb. 5**, **Abb. 6** und **7**, **Abb. 8**, **Abb. 9**.

⁵¹⁷ Siehe Kap. 4.2.1 Pausanias beschreibt eine Darstellung auf der Kypseloslade (um 580/70), auf der Menelaos mit einem Schwert anrückt, um Helena zu töten.

⁵¹⁸ Siehe Kap. 4.3.1, **Abb. 17**.

trägt trotzdem aktiv die Verantwortung, indem man den Konsequenzen nicht entfliehen kann⁵¹⁹.

Eine eindeutige Ikonographie *der Schuldigen* gibt es allerdings nicht, jedoch konnten Analysen der Darstellungsweisen aphrodisischen Wirkens auf Bildern, die Helena zeigen, sichtbar machen, dass ihr innerer Konflikt auch in der Bilderwelt thematisiert wurde. Während Helena in Kontemplation versunken dargestellt ist, verdeutlicht die jeweilige Wiedergabe von Aphrodite und/oder Personifikationen abstrakter Ideen ihre Schwierigkeiten im Umgang mit aphrodisischen Wirkmächten⁵²⁰. Diese Kombination von Bildzeichen allein weist Helena noch nicht als schuldhaft aus. Die deiktische Geste der Nemesis, die im Kreis weiterer Personifikationen mit dem Zeigefinger auf Helena, die auf dem Schoß von Aphrodite sitzt, deutet, soll die Aufmerksamkeit auf jene Vorgänge im Hintergrund legen, die letztlich das Schicksal prägen: auf Aphrodite. Helena wird in Momenten der Introspektion und nicht in der unmittelbaren Reaktion auf Menelaos, der potentiell gewalttätig ist, dargestellt⁵²¹. Wenn sie hier auf jemanden reagiert, dann auf Aphrodite. Damit liegt der Fokus eindeutig auf dem aphrodisischen Wirken, denn es sind diese Figuren, die Helenas Handlungsspielraum definieren⁵²². Auf vergleichbare Weise bedeutungsschwanger ist die Darstellung des kleinen Eros, der auf Helenas Schoß sitzt. Eine unaufgeregte Komposition in Verbindung mit aussagekräftigen, aber subtilen Bilddetails verweist auf die Beweggründe Helenas Handlungen und generell tieferliegende Strukturen ihrer Figur.⁵²³

Immer wieder habe ich bei der Analyse von Darstellungen Helenas im Zusammenhang mit aphrodisischen Figuren auf Parallelen zu Bildern mit hochzeitlicher

⁵¹⁹ Vgl. Mangold 2000, 154: »Deutlich wird diese Verlagerung des Interesses auch in der Tragödiendichtung, die weniger die Handlungen der Personen als vielmehr ihre Empfindungen in den Mittelpunkt stellt«.

⁵²⁰ Siehe Kap. 4.3.3, **Abb. 28, Abb. 29-32, Abb. 35.**

⁵²¹ Siehe Kap. 4.2.2, Kap. 4.3.1 und Kap. 4.3.2 für Darstellungen, auf denen Menelaos Helena bewaffnet verfolgt, 1. Hälfte 5. Jh.: **Abb. 17, Abb. 22, Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25**; 2. Hälfte 5. Jh.: **Abb. 26, Abb. 27-29.**

⁵²² Borg 2002, 115: Personifikationen würden immer schon einen Teil der menschlichen Figuren widerspiegeln. Sie gehören zusammen. »Sie erzählen eine Geschichte, die nicht »eigentlich« etwas anderes meint, sondern wörtlich und konkret zu verstehen ist. Eine gedankliche Reflexion über die Darstellungen deutet das Geschehen nicht metaphorisch um, sondern verharrt auf der konkreten Ebene; sie führt höchstens zu einem paradigmatischen Verständnis und auf diese Weise zu einer allgemeinen Aussage oder Lehre«.

⁵²³ Siehe Kap. 4.3.4, **Abb. 37 und Abb. 38:** Helena mit Eros am Schoß. Hermione und Orestes verweisen auf die nächste Generation, für welche die Mütter Helena und Klytaimnestra ihre Verantwortung zu übernehmen verabsäumt haben.

Thematik verwiesen⁵²⁴. Ohne Zweifel scheint Helena im 5. Jh. als eine Art *ewige Braut* inszeniert worden zu sein⁵²⁵. Der Aufbruch mit Paris, der zugleich einen Ehebruch bedeutete, wurde am Makronskyphos als Hochzeitsprozession zu Fuß, wie sie als Bildmotiv im Laufe des späteren 5. Jhs. beliebt wurde, dargestellt. Zudem wurde gezeigt, wie Helena mit der Unterstützung aphrodisischer Figuren auf die Hochzeit vorbereitet wird. Helenas normwidriges Verhalten wurde anhand einer normierten Bildsprache für die Vorstellungen von Eheschließung normenkonform gemacht.⁵²⁶ Diese Bilder können demnach als vorbildhaft für die *zähmende* Wirkung einer Ehe verstanden werden, denn selbst Helena, die der aphrodisischen Wirkmacht dermaßen ausgesetzt war, sodass sich schwerwiegende Konsequenzen ergaben, wurde als sittsame Braut dargestellt. Jedoch wurde – wie am Skyphos von Makron oder an der Kerameikos-Hydria ersichtlich – die Ebene der Verantwortung Helenas in der Bilderwelt nicht ignoriert.

Bilder, auf denen Helena in Kontemplation versunken erscheint, weisen ebenfalls hochzeitliche Elemente auf. Aphrodisische Figuren gerieren sich in vergleichbarer Manier wie anonyme, weibliche Figuren in sog. Brauteinstimmungsszenen. In beiden Fällen weisen jedoch die anderen Vasenseiten Helena als ungewöhnliche Braut aus. Vor allem ist es eine Angleichung an die Darstellung von Paris, die Helena von der alleinigen Rolle der passiven Frau entkoppelt.

Fernande Hölscher hat für Darstellungen des Parisurteils herausgearbeitet, dass es am Beginn des 5. Jhs. zu einer Akzentverschiebung kam. Das zu fällende Urteil wurde als persönliche *krisis* von Paris gezeigt, bei der er eine Entscheidung zwischen Aphrodite, die *hedone* und Athena, die *artete* verkörpert, treffen musste.⁵²⁷ Er wurde in-sich-gekehrt und nicht in einer unmittelbaren Reaktion auf die Epiphanie der Gottheiten dargestellt⁵²⁸. Zu dem Vorgang der Entscheidungsfindung zählt die Abwägung von Argumenten. Dazu passt, dass Peitho in der Bilderwelt ab ca. 500 zu fassen ist⁵²⁹. Die Personifikation der Überredung übt Einfluss und wurde in Handlungsbilder integriert. Es dauerte jedoch

⁵²⁴ Siehe Kap. 4.3.1 und Kap. 4.3.3.

⁵²⁵ Schwarzmaier 2012, 38 verweist auf den gesetzlichen Rahmen für die Ehe unter Perikles, wonach ausschließlich Kindern verheirateter Vollbürger das Bürgerrecht zustanden und weiter auf Thuk. 2,47-54, bei dem zu lesen ist, dass das Bürgerrechtsgesetz in der Zeit des Krieges und der Pest schwierig umzusetzen war. Daher konnten die Vasen jene Vorstellungen einer legitimen Ehe beibehalten haben.

⁵²⁶ Meyer 2009b, 29: »Anstelle der Familie der Braut erscheint jeweils Aphrodite mit ihren Wirkmächten«.

⁵²⁷ Hölscher 2020, 149-151 und 152: »[...] the participation of the demos in the government by vote and the choice between diverse forms of government gave citizens responsibility for themselves. In the same sense they had different options also for their general concepts: this becomes clear in the tragedies by Aischylos and even more in those written by Sophocles«.

⁵²⁸ Siehe **Abb. 20** und Anm. 420.

⁵²⁹ Siehe **Abb. 14-16** und **Abb. 17**.

einige Jahrzehnte, bis Helena im letzten Drittel des 5. Jhs. ebenfalls in Kontemplation gezeigt wurde⁵³⁰. In der Analyse dieser Darstellungen wurde deutlich, dass Figuren des aphrodisischen Bereichs zwar anwesend sind und etwas mit Helena machen – Aphrodite stützt Helena, die auf ihrem Schoß sitzt; Eros bindet Helena eventuell die Sandalen – jedoch kehrt sie sich nach innen. Dadurch wurde ihre potentielle Eigenmächtigkeit im Unterschied zu einem Zustand, in dem sie gänzlich ausgeliefert wäre, betont.

Während Paris ohne Personifikationen am Berg Ida sitzend dargestellt wird, die Göttinnen vor ihm, ist Helena nie völlig für sich. Sie trägt die aphrodisischen Kräfte in sich und als solche nach außen. Es wurde Helenas *krisis* mit sich selbst als aphrodisisches Wesen gezeigt. In dieser Hinsicht war sie Vorbild für jede Frau. Die Männer waren dabei austauschbar. Dass sie darin eine Handlungsmacht besaß, zeigen uns spätestens die Bilder klassischer Zeit. In der Doppelung von Makron wird klar, wie flexibel Helena (auch ikonographisch) gedacht wurde. Diese Art von Anpassungsfähigkeit an die jeweiligen Umstände ermöglichte ihr eine Unsterblichkeit. Doch wer passte sich wem oder was an? Helena war jeweils auf ihren Vorteil, ihr (Über-)Leben bedacht. Und zwar nicht nur sie, sondern vor allem Aphrodite. Das macht nicht Helena zu einer opportunistischen Figur, sondern alle um sie herum und das ist, was die Intensität der aphrodisischen Wirkmacht bezeugt.

⁵³⁰ Siehe Kap. 4.3.3, **Abb. 29-32** (Peitho nähert sich Helena, die auf Aphrodites Schoß sitzt und ins Leere schaut) und **Abb. 35**: Auf dieser Darstellung wird dadurch, dass sich Helena von den aphrodisischen Figuren wegdreht, ihr innerer Konflikt zum Thema gemacht.

6 Literaturverzeichnis

- Alexandridis 2010 A. Alexandridis, *Shifting Species. Animal and Human Bodies in Attic Vase Painting of the 6th and 5th Centuries B.C.*, in: Th. Fögen – M. M. Lee (Hrsg.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin – New York 2010) 261-282.
- Austin 1994 N. Austin, *Helen of Troy and her Shameless Phantom* (Ithaca 1994).
- Bardel 2000 R. Bardel, *Eidôla* in Epic, Tragedy and Vase-Painting, in: N. K. Rutter – B. A. Sparkes (Hrsg.), *Word and Image in Ancient Greece* (Edinburgh 2000) 140-160.
- Barker 2012 C. Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice* (London – Thousand Oaks – New Delhi – Singapore 2012).
- Barringer 2001 J. M. Barringer, *The Hunt in Ancient Greece* (Baltimore 2001).
- Bartholeyns 2019 G. Bartholeyns, *History of Visual Culture*, in: M. Tamm – P. Burke (Hrsg.), *Debating New Approaches to History* (London u. a. 2019) 247-275.
- Behrmann 1997 I. Behrmann, *Der Weiberkatalog des Semonides*, *Forum Classicum* 1/1997, 16– 27.
- Bernhardt 2007 K. Bernhardt, *Brachiale Annäherung. Analyse der sog. Frauenraubdarstellungen* (Dipl. Universität Wien 2007).
- Blondell 2010 R. Blondell, *Bitch that I am. Self-Blame and Self-Assertion in the Iliad*, *TAPA* 140, 2010, 1-32.
- Blondell 2013 R. Blondell, *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation* (Oxford 2013).
- Blumenberg 1979 H. Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher* (Frankfurt am Main 1979).
- Börnchen 2009 S. Börnchen, *Aletheia as Striptease. Gendered Allegories of Truth in Heidegger, Gorgias, and Barthes*, in: G. Pailer – A. Böhn – S. Horlacher – U. Scheck (Hrsg.), *Gender and Laughter* (Leiden 2009) 329-345.
- Borg 2002 B. Borg, *der Logos des Mythos* (München 2002).
- Borg 2010 B. Borg, *Epigrams in Archaic Art. The »Chest of Kypselos«*, in: M. Baumbach – A. Petrovic – I. Petrovic (Hrsg.), *Archaic and Classical Greek Epigram* (Cambridge 2010) 81-99.

- Breitenberger 2007 B. Breitenberger, Aphrodite and Eros. The Development of Greek Erotic Mythology (New York 2007).
- Burkert 2011 W. Burkert, Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche (Stuttgart 2011).
- Burn 1982 L. Burn. An Iconographical Study of the Works of the Meidias Painter and his Associates (Oxford 1982).
- Cairns 1993 D. Cairns, Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature (Oxford 1993).
- Cairns 2002 D. Cairns, The Meaning of the Veil in Ancient Greek Culture, in: L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), Women's Dress in the Ancient Greek World (London – Swansea, 2002) 73-93.
- Cairns 2008 D. Cairns, Look Both Ways. Studying Emotion in Ancient Greek, Critical Quaterly 50, 4, 2008, 43-62.
- Cairns 2019 D. Cairns, Introduction. Emotion History and the Classics, in: D. Cairns (Hrsg.), A Cultural History of the Emotions in Antiquity, Volume 1, London 2019, 5-9.
- Calame 2016 C. Calame, The Amorous Gaze. A Poetic and Pragmatic Koine for the Erotic Melos?, in: V. Cazzato – A. Lardinois (Hrsg.), The Look of Lyric. Greek Song and the Visual (Leiden – Boston 2016) 288-306.
- Clement 1958 P. A. Clement, The Recovery of Helen, Hesperia 27, 1958, 47–72.
- Cohen 1995 B. Cohen, The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey (New York – Oxford 1995).
- Collard 2016 H. Collard, Montrer l'Invisible. Rituel et Présentification du Divin dans l'Imagerie Attique, Kernos. Suppl., 30, (Liège 2016).
- Creighton 1990 M. R. Creighton, Revisting Shame and Guilt Cultures. A Forty-Year Pilgrimage, in: Ethos 18, 3, 1990, 279-307.
- Davreux 1942 J. Davreux, La Légende de la Prophétesse Cassandre d'après les Textes et les Monuments (Liège 1942).
- Deacy 2002 S. Deacy, The Vulnerability of Athena. *Parthenoi* and Rape in Greek Myth, in: S. Deacy – K. F. Pirece (Hrsg.), Rape in Antiquity (London 2002) 43-63.

- Dietrich 2018 N. Dietrich, Das Attribut als Problem. Eine bildwissenschaftliche Untersuchung zur griechischen Kunst (Berlin – München – Boston 2018).
- Dion u. a. 2018 M. L. Dion – J. L. Sumner – S. M. Mitchell, Gendered Citation Patterns across Political Science and Social Science Methodology Fields, *Political Analysis* 26, 2018, 312-327.
- Dodds 1951 E. R. Dodds, *The Greeks And The Irrational* (Berkeley u.a. 1951).
- Duby – Perrot 1997 G. Duby – M. Perrot, Eine Geschichte der Frauen, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), *Geschichte der Frauen. Antike* (Frankfurt am Main 1997) 9-20.
- Edmunds 2016 L. Edmunds, *The Myth of the Abducted Wife In Comparative Perspectives* (Princeton 2016).
- Ervin 1963 M. Ervin, A Relief Pithos from Mykonos, *ArchDelt* 18, 1963, 37-75.
- Foucault 1977 M. Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt 1977).
- Fox 2011 R. L. Fox, *Reisende Helden. Die Anfänge der griechischen Kultur im Homerischen Zeitalter* (Stuttgart 2011).
- Fusillo 1996 M. Fusillo, Die geraubte Identität. Das Doppelgängerthema im Antiken Drama, *WürzbJb* 21, 1996, 199-217.
- Gammerl – Hitzer 2013 B. Gammerl – B. Hitzer, Wohin mit den Gefühlen? Vergangenheit und Zukunft des Emotional Turn in den Geschichtswissenschaften, in: *Berliner Debatte Initial* 24, H3/2013, 31-49.
- Girard 2015 T. Girard, *L'Oblique dans le Monde Grec* (Oxford 2015).
- Giuliani 2003 L. Giuliani, *Bild und Mythos* (München 2003).
- Giuliani 2019 L. Giuliani, Emergenz und soziale Funktion narrativer Bilder in Griechenland. Ein Nachtrag zu Bild und Mythos, in: E. Wagner-Durand - B. Fath - A. Heinemann (Hrsg.), *Image, Narration, Context. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World* (Heidelberg 2019) 21-62.
- Grassinger 1991 D. Grassinger, *Römische Marmorkratere* (Mainz am Rhein 1991).
- Greifenhagen 1957 A. Greifenhagen, *Griechische Eroten* (Berlin 1957).

- Groddeck 1995 W. Groddeck, Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens (Basel – Frankfurt 1995).
- Guettel Cole 1981 S. Guettel Cole, Could Greek Women Read and Write?, *Women's Studies* 8, 1981, 129-155,
- Haug 2017 A. Haug, Handwerkerszenen auf athenischen Vasen des 6. und 5. Jh. v. Chr. Berufliches Selbstbewußtsein und sozialer Status, *JdI* 132, 2017, 1–39.
- Hedreen 2001 G. Hedreen, Capturing Troy. The Narrative Functions of Landscape in Archaic and Early Classical Greek Art (Michigan 2001).
- Hedreen 2016 G. Hedreen, The Image of the Artist in Archaic and Classical Greece. Art, Poetry, and Subjectivity (Cambridge 2015).
- Heit 2007 H. Heit, Der Ursprungsmythos der Vernunft. Zur philosophiehistorischen Genealogie des griechischen Wunders (Würzburg 2007).
- Himmelman-Wildschütz 1959 N. Himmelman-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes (München 1959).
- Himmelman-Wildschütz 1967 N. Himmelman-Wildschütz, Nikolaus, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst (Wiesbaden 1967).
- Himmelman-Wildschütz 2000 N. Himmelman-Wildschütz, Klassische Archäologie. Kritische Anmerkungen zur Methode, *JdI* 115, 2000.
- Hölscher 2017 F. Hölscher, Die Macht der Gottheit im Bild. Archäologische Studien zur griechischen Götterstatue (Heidelberg 2017).
- Hölscher 2020 F. Hölscher, The *krisis* of Paris. Changing Aspects of the Goddesses, in: M. Meyer – G. Adornato (Hrsg.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE. Two Crucial Generations* (Wien 2020) 147-152.
- Hollan 2012 D. Hollan, Cultures and Their Discontents. On the Cultural Mediation of Shame and Guilt, in: *Psychoanalytic Inquiry*, 32, 6, 2012, 570-581.
- Junker 2005 K. Junker, Griechische Mythenbilder. Eine Einführung in ihre Interpretation (Stuttgart 2005).
- Kaeser 2006 B. Kaeser, Texte und Bilder, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Mythos Troja. Ausstellungskatalog* (München 2006) 23-29.

- Kahil 1988 LIMC IV (1988) 498-563 s. v. Helene (L. Kahil).
- Kaminski 2003 G. Kaminski, Aspekte weiblicher Nacktheit und Entblößung in ihrer Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit, in: P.C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (Möhnesee 2003) 79-92.
- Knittlmayer 1999 B. Knittlmayer, Kultbild und Heiligtum der Nemesis von Rhamnous am Beginn des Peloponnesischen Krieges, JdI 114, 1999, 1-20.
- Köhlmeier 2014 M. Köhlmeier, Das große Sagenbuch des klassischen Altertums (München 2014).
- Kunze 1950 E. Kunze, Archaische Schildbänder. Ein Beitrag zur frühgriechischen Bildgeschichte und Sagenüberlieferung (Berlin 1950).
- Kunze 2010/2011 C. Kunze, Rez. zu: S. Muth, Gewalt im Bild (Berlin – New York 2008), BJB 210/211, 2010/2011, 595-602.
- Lee 2015 M. M. Lee, Body, Dress and Identity in Ancient Greece (Cambridge 2015).
- Lefkowitz 1995 M. R. Lefkowitz, The Last Hours of the Parthenos, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Women in Classical Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 1995) 32-38.
- Lemos 2009 A. A. Lemos, Iconographical Divergencies in Late Athenian Black-Figure. The Judgement of Paris, in: J. H. Oakley – O. Palagia (Hrsg.), Athenian Potters and Painters. Volume II (Oxford 2009) 134-146.
- Lesky 1966 A. Lesky, Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus, JHS 86, 1966, 78-85.
- Llewellyn-Jones 2003 L. Llewellyn-Jones, Aphrodite's Tortoise. The Veiled Woman of Ancient Greece (Swansea 2003).
- Loraux 1997 N. Loraux, Was ist eine Göttin?, in: P. Schmitt Pantel (Hrsg.), Geschichte der Frauen. Antike (Frankfurt am Main 1997) 33-66.
- Lorenz 2016 K. Lorenz, Ancient Mythological Images and their Interpretation. An Introduction to Iconology, Semiotics and Image Studies in Classical Art History (Cambridge – New York 2016).
- Mangold 2000 M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (Berlin 2000).

- Marion 1997 P. Marion, Narratologie Médiatique Et Médiagénie Des Récits, Recherches en communication 7, 1997, 61-88.
- Masters 2012 S. Masters, The Abduction and Recovery of Helen. Iconography and Emotional Vocabulary in Attic Vase-Painting c. 550-350 BCE (Diss. University of Exeter 2012).
- Meier 2014 S. Meier, (Multimodale) Diskursanalyse, in: S. Meier – K. Sachs-Hombach – R. Totzke (Hrsg.), Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft (Köln 2014) 229-236.
- Meyer 2008 M. Meyer, Strategien visueller Kommunikation am Beispiel attischer Vasenbilder, in: G. Grabherr - B. Kainrath (Hrsg.), Akten des 11. Österreichischen Archäologentags in Innsbruck 23.-25.3.2006 (Innsbruck 2008) 167-176
- Meyer 2009a M. Meyer, Bilder aphrodisischen Wirkens, in: C. Reinholdt – P. Scherrer - W. Wohlmayr (Hrsg.), Aiakeion. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten (Wien 2009) 85-97.
- Meyer 2009b M. Meyer, Zur Relevanz bildlicher Darstellungen mythischer Figuren, in St. Schmidt - J. H. Oakley (Hrsg.), Bildkonzepte in der Hermeneutik griechischer Vasenmalerei (München 2009) 23-32.
- Meyer 2010 M. Meyer, Heldinnen in Aktion. Zur Problematik weiblicher Vorbilder, in: M. Meyer – R. von den Hoff (Hrsg.), Helden wie sie. Übermensch - Vorbild - Kultfigur in der griechischen Antike (Freiburg 2010) 107-136.
- Meyer 2017 M. Meyer, Athena, Göttin von Athen. Kult und Mythos auf der Akropolis bis in klassische Zeit (Wien 2017).
- Mitchell 2014 A. G. Mitchell, Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour (Cambridge 2014).
- 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) 163-189.
- Mösch-Klingele 2006 R. Mösch-Klingele, Die *loutrophóros* im Hochzeits- und Begräbnisritual des 5. Jhs. v. Chr. in Athen (Bern 2006).

- Muth 1998 S. Muth, Erleben von Raum - Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998).
- Muth 2008 S. Muth, Gewalt im Bild (Berlin – New York 2008).
- Nagy 2019 P. Nagy, History of Emotions, in: M. Tamm – P. Burke (Hrsg.), Debating New Approaches to History (London u. a. 2019), 189-215.
- Neumann 1965 G. Neumann, Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst (Berlin 1965).
- Oakley 1995 J. H. Oakley, Hochzeitliche Bildelemente in nicht-hochzeitlichen mythologischen Szenen, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Women in Classical Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 1995) 63-73.
- Oakley - Sinos 1993 J. H. Oakley – R. H. Sinos (Hrsg.), The Wedding in Ancient Athens (Madison 1993).
- Padel 1992 R. Padel, In and out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self (Princeton 1992).
- Pfaller 2017 R. Pfaller, Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur (Frankfurt am Main 2017).
- Rabinowitz 2013 N. S. Rabinowitz, Women as Subject and Object of the Gaze in Tragedy, Helios 40, 2013, 195-221.
- Räuchle 2008 V. Räuchle, Mythische Mörderinnen. Klytaimnestra, Prokne und Eriphyle auf attischen Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Dipl. Universität Wien 2008).
- Räuchle 2016 V. Räuchle, Die Mütter Athens und ihre Kinder. Verhaltens- und Gefühlsideale in klassischer Zeit (Berlin 2016).
- Räuchle 2019 V. Räuchle, Visual Arts, in: D. Cairns (Hrsg.), A Cultural History of the Emotions in Antiquity, Volume 1 (London 2019) 83–108.
- Reeder 1995 E. D. Reeder, Women and Men in Classical Greece, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Women in Classical Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 1995) 20-31.
- Recke 2002 M. Recke, Gewalt und Leid. Das Bild des Krieges bei den Athenern im 6. und 5. Jh. v. Chr. (Istanbul 2002).

- Ritter 2005 S. Ritter, Eros und Gewalt. Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr., in: G. Fischer – S. Moraw, Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. (Stuttgart 2005) 265-285.
- Rizzo 1997 M. A. Rizzo, La Coppa con Ilioupersis at J.P. Getty Museum di Malibu con dedica ad Hercle ed it Santuario die Hercle a Cerveteri. Storia di una Ricontestualizzazione, BdA Suppl. al no. 101-102, 1997, 64-84.
- Rosenzweig 2004 R. Rosenzweig, Worshipping Aphrodite. Art and Cult in Classical Athens (Ann Arbor 2004).
- Schlesier 1986/87 R. Schlesier, Der bittersüsse Eros. Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik des Metaphernbegriffs, Archiv für Begriffsgeschichte 30, 1986/87, 70-83.
- Schmidt 2005 S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005).
- Schöne 1990 A. Schöne, Die Hydria des Meidias-Malers im Kerameikos. Zur Ikonographie der Bildfriese, AM 105 (1990) 163–178.
- Schwarzmaier 2012 A. Schwarzmaier, Wo ist Heimarmene? Eine neue Deutung des berühmten Amphoriskos in der Berliner Antikensammlung, AA 1, 2012, 15-41.
- Seigfried 1990 C. H. Seigfried, William James's Radical Reconstruction of Philosophy (New York 1990).
- Shapiro 1993 H. A. Shapiro, Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concepts 600-400 BC (Zürich 1993).
- Shapiro 2005 H. A. Shapiro, The judgment of Helen in Athenian art, in: J. M. Barringer – J. M. Hurwit (Hrsg.), Periklean Athens and its legacy. Problems and Perspectives (Austin 2005) 47-62.
- Sinos 2020 R. H. Sinos, Wedding Connections in Greek and Roman Art, in: J. Beneker – G. Tsouvala, The Discourse of Marriage in the Greco-Roman World (Wisconsin 2020) 20-67.
- Snodgrass 1998 A. Snodgrass, Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art (Cambridge 1998).
- Sourvinou-Inwood 1987 C. Sourvinou-Inwood, A Series of Erotic Pursuits. Images and Meanings, JHS 107, 1987, 137-153.

- Sourvinou-Inwood 1991 C. Sourvinou-Inwood, »Reading« Greek Culture. Texts and Images, Rituals and Myths (Oxford 1991).
- 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.
- Stahlmann 1998 I. Stahlmann, Scham. Zu einem Verhaltensregulativ der homerischen Gesellschaft, Psychologie und Geschichte 8, 1998, 85-110.
- Stansbury-O'Donnell 2006 M. D. Stansbury-O'Donnell, Vase painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens (Cambridge 2006).
- Stansbury-O'Donnell 2009 M. D. Stansbury-O'Donnell, The Structural Differentiation of Pursuit Scenes, in D. Yatromanolakis (Hrsg.), An Archaeology of Representations. Ancient Greek Vase-Painting and Contemporary Methodologies (Athen 2009) 342-373.
- Stansbury-O'Donnell 2014 M. D. Stansbury-O'Donnell, Menelaos and Helen in Attic vase painting, in: J. H. Oakley (Hrsg.), Athenian Potters and Painter III (Oxford 2014) 242-252.
- Stewart 1995 A. Stewart, Andrew, Rape?, in: E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora. Women in Classical Greece. Ausstellungskatalog Baltimore (Baltimore 1995) 74-90.
- Sutton 1981 R. F. Sutton, The Interaction between Men and Women Portrayed on Attic Red-Figure Pottery (PhD diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1981).
- Sutton 1997/1998 R. F. Sutton, Nuptial Eros. The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens, JWal 55/56, 1997/1998, 27-48.
- Tamm 2019 M. Tamm, Introduction. A Framework for Debating New Approaches to History, in: M. Tamm – P. Burke (Hrsg.), Debating New Approaches to History (London u. a. 2019) 1-19.
- Thomsen 2011 A. Thomsen, Die Wirkung der Götter. Bilder mit Flügelfiguren auf griechischen Vasen des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. (Berlin – Boston 2011).
- Vernant 1988 J.-P. Vernant, Myth and Tragedy in Ancient Greece (New York 1988).

- Von den Hoff 2019a R. Von den Hoff, Einführung in die Klassische Archäologie (München 2019).
- Von den Hoff 2019b R. Von den Hoff, Vom Heros erzählen. Visuelle Strategien der Heldennarration im antiken Griechenland, in: E. Wagner-Durand - B. Fath - A. Heinemann (Hrsg.), Image, Narration, Context. Visual Narration in Cultures and Societies of the Old World (Heidelberg 2019) 109-136.
- Wagner-Hasel 1982 B. Wagner-Hasel, Zwischen Mythos und Realität. Die Frau in der frühgriechischen Gesellschaft (Frankfurt am Main 1982).
- Walter-Karydi 2015 E. Walter-Karydi, Die Athener und ihre Gräber. 1000-300 v. Chr. (Berlin – München – Boston 2015).
- Wannagat 2003 D. Wannagat, Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jhs. v.Chr., in: P.C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (Möhnesee 2003) 59-77.
- Winkler 1980 J. J. Winkler, Lollianos and the desperadoes', JHS 100, 1980, 155–81.
- Winkler 1997 J. J. Winkler, Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland (München 1997).
- Worman 1997 N. Worman, The Body as Argument. Helen in Four Greek Texts, ClAnt 16, 1, 1997, 151-203.
- Wüschner 2014 P. Wüschner, Über Gefühle sprechen mit Ludwig Wittgenstein, in: V. Räuchle – M. Römer (Hrsg.), Gefühle Sprechen. Emotionen an den Anfängen und Grenzen der Sprache (Würzburg 2014) 21-42.
- Wüschner 2017 P. Wüschner, Scham – Schuld – Strafe. Zur Frage nach der Legitimität von Schamstrafen, in: H. Landweer – F. Bernhard (Hrsg.), Recht und Emotion II. Sphären der Verletzlichkeit (Freiburg - München 2017) 47-78.
- Zanker 1998 P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (Berlin 1998).

Übersetzungen antiker Autoren (alphabetisch nach Übersetzer)

- Bagordo 2009 A. Bagordo (Hrsg. und Übers.) Sappho. Gedichte (Düsseldorf 2009).
- Buchheim 2012 T. Buchheim (Hrsg. und Übers.), Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien (Hamburg 2012).

- Buchwald 1964 W. Buchwald (Hrsg. und Übers.), Platon, Phaidros (München 1964).
- Buschor 1972 G. A. Seeck (Hrsg.) – E. Buschor (Übers.), Euripides. Sämtliche Tragödien und Fragmente, Bd. III und Bd. IV (München 1972).
- Campbell 1991 D. A. Campbell (Hrsg. und Übers.) Greek Lyric. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others (Cambridge – Massachusetts – London 1991).
- Corcilius 2017 K. Corcilius (Hrsg. Und Übers.), Aristoteles. Über die Seele, De Anima (Hamburg 2017).
- Krapinger 2014 G. Krapinger (Hrsg. und Übers.) Platon, Kratylos (Stuttgart 2014).
- Laager 1999 J. Laager (Übers.), Pausanias, Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer aus der Antike. Graeciae Descriptio (Zürich 1999).
- Landfester 2019 M. Landfester (Hrsg. und Übers.), Aristophanes. Lysistrate (Berlin – Boston 2019).
- Lenz 2014 L. Lenz (Hrsg. und Übers.), Aristophanes. Wespen (Berlin – Boston 2014).
- Mueller-Goldingen 2001 C. Mueller-Goldingen (Übers.), Dichter und Herrscher. Bemerkungen zur Polykratesode des Ibykos, AntCl T. 70, 2001, 17-26.
- Page 1951 D. L. Page (Übers.), Ibycus‘ Poem in Honour of Polycrates, Aegyptus, Raccolta di Scritti in Onore di Girolamo Vitelli I, 31, 2, 1951, 158-172.
- Roisman 2008 H. M. Roisman, Helen and the Power of Erotic Love. From Homeric Contemplation to Hollywood Fantasy, College Literature, 35, 4, 2008, 127-150.
- Rupé 1945 H. Rupé (Hrsg. und Übers.), Sappho (München 1945).
- Schade 2003 G. Schade (Hrsg.), Stesichoros. Papyrus Oxyrhynchus 2359, 3876, 2619, 2803 (Leiden – Boston – Köln 2003).
- Schleiermacher 2016 G. Eigler (Hrsg.) – F. Schleiermacher (Übers.), Platon, Phaidon. Das Gastmahl. Kratylos (Darmstadt 2016⁷).
- Schönberger 1999 O. Schönberger (Hrsg. und Übers.), Hesiod. Theogonie (Stuttgart 1999).

- Treu 1980 M. Treu (Hrsg. und Übers.), Alkaios (München 1980).
- Voß 1957 J. H. Voß (Hrsg. und Übers.), Homer, Ilias. Odyssee (München 1957).
- Weiher 1989 A. Weiher (Hrsg. und Übers.), Homerische Hymnen (München – Zürich 1989).
- Weißberger 2017 A. Weißberger (Übers.), Thukydides. Der Peloponnesische Krieg, in: N. Holzberg – B. Zimmermann (Hrsg.), Sammlung Tusculum (Berlin – Boston 2017).
- Werner 2011 B. Zimmermann (Hrsg.) - O. Werner (Übers.), Aischylos. Tragödien (Mannheim 2011⁷).

Webseiten

- Antin 2008 E. Antin, Helen's Odyssey, art21, 2008
<<https://art21.org/watch/extended-play/eleanor-antin-helens-odyssey-short/>> (18.3.2021).
- Bürger – Graw 1989 P. Bürger – I. Graw, Kunst und Lebenspraxis. Interview mit Peter Bürger von Isabelle Graw, aus: Flash Art Nr. 144, Januar/Februar 1989
<<https://www.textezurkunst.de/articles/peter-buerger-kunst-und-lebenspraxis/>> (10.4.2021).
- Cairns 2021 D. Cairns/ University of Edinburgh, The Horror and the Pity. Phrike as a Tragic Emotion, SPHS November Lecture 2014 <<https://youtu.be/XdqVoXWU4Ts>> (18.3.2021).
- Cavallar 2016 G. Cavallar, Postfaktisches Bewirtschaften von Launen, derstandard.at, 28.10.2016
<<https://www.derstandard.at/story/2000046646887/postfaktisches-bewirtschaften-von-launen>> (18.3.2021).
- Davy 2020 D. Davy, The Trial of Helen of Troy Review – The National Hellenic Museum hosts 7th in a Series, Spalsh Magazines, 17.3.2020
<<https://splashmags.com/index.php/2020/03/17/the-trial-of-helen-of-troy-review-the-national-hellenic-museum-hosts-7th-in-a-series/#gsc.tab=0>> (18.3.2021).
- Frede 2006 D. Frede, Der Neue Pauly Online s. v. »Schicksal«, 2006
<http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/1574-9347_dnp_e1103500> (18.3.2021).

- Gottwein o. J. E. Gottwein, Der „Weiber“-Iambos des Semonides von Amorgos, o. J., <<https://www.gottwein.de/Grie/lyr/Semonid02.php#94-118>> (18.3.2021).
- Johannsen 2006 N. Johannsen, Der Neue Pauly Online s. v. »Tyche«, 2006 <http://dx-doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1163/1574-9347_dnp_e1223400> (18.3.2021).
- Khachiyani 2020 A. Khachiyani, Ok Grommer, Red Scare Podcast, 20.6.2020 <https://open.spotify.com/episode/4akAJFbVLjOnyEuby00ugc?si=o-5blGrIRD610O_RzVDonA> (18.3.2021).
- Kim 2020 S. Kim, Helen Of Troy: A Traitor Or A Victim?, WebzChicago, 5.3.2020 <<https://www.wbez.org/stories/helen-of-troy-a-traitor-or-a-victim/be66c81c-5019-45bf-ae6c-3d72268761f7>> (18.3.2021).
- Zur Veranstaltung des National Hellenistic Museum »Trial of Helen of Troy« <<https://www.nationalhellenicmuseum.org/trial/>> (18.3.2021).

7 Abbildungsnachweis

Abb. 1	Online Collection © The Trustees of the British Museum.
Abb. 2	Wiki Commons < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mykonos_vase,_relief_pithos,_capture_of_Troy,_670_BC,_AM_Mykonos,_2240,_detail,_177257.jpg > (30.3.2021).
Abb. 3	LIMC Digital © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.
Abb. 4	nach Stansbury-O'Donnell 2014, 244, Fig.2.
Abb. 5	nach Stansbury-O'Donnell 2014, 244, Fig.3.
Abb. 6 und 7	LIMC Digital © Virginia Museum of Fine Arts.
Abb. 8	Metropolitan Museum Online Collection, Creative Commons.
Abb. 9	LIMC Digital © RMN.
Abb. 10	Online Collection © The Trustees of the British Museum.
Abb. 11	LIMC Digital © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München.
Abb. 12	nach Breitenberger 2007, 92, Pl. 6.
Abb. 13	Online Collection © The Trustees of the British Museum.
Abb. 14-16	Metropolitan Museum Online Collection, Creative Commons.
Abb. 17	Online Collection © Museum of Fine Arts, Boston.
Abb. 18	Online Collection © Museum of Fine Arts, Boston.
Abb. 19	Digital LIMC © Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford.
Abb. 20	Digital LIMC © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.
Abb. 21	Digital LIMC © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.
Abb. 22	Digital LIMC © Museum Schloss Hohentübingen.
Abb. 23	Online Collection © British Museum.
Abb. 24	Digital LIMC © Soprintendenza per i Beni Archeologici dell'Etruria Meridionale.
Abb. 25	nach Rizzo 1997, 73, Abb. 11.
Abb. 26	Digital LIMC © RMN.
Abb. 27-29	nach E. Simon, in: AntKu 7 (1964) Taf. 30, 1-3.
Abb. 28	Online Collection © Cincinnati Art Museum.
Abb. 29-32	Digital LIMC © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.
Abb. 33	Digital LIMC © National Archaeological Museum, Athens.
Abb. 34	nach J. Beneker – G. Tsouvala (Wisconsin 2020) Plate 5.
Abb. 35	nach Sutton 1998/1997, 33, Fig. 7.
Abb. 36	nach Reeder 1995, Fig. 14.
Abb. 37 und 38	nach Schöne 1990, Beilage 8.
Abb. 39	nach M. A. Tiverios, Elliniki Techni. Archaia Angeia (Athen 1996) Abb. 165.
Abb. 40	nach A. M. Esposito - G. De Tommaso, Vasi Attici (Florenz 1993) Abb. 133.

8 Abbildungen



Abb. 1 London, British Museum 1899,0219.1, spätgeometrisches Becken, ca. 700



Abb. 2 Mykonos, Archäologisches Museum 2240, Kykladische Reliefamphora ca. 670



Abb. 3 Berlin, SMB Antikensammlung F 1685, schwarzfigurige Amphora, Lydos, mittleres 6. Jh.



Abb. 4 München, Staatliche Antikensammlung 1383, schwarzfigurige Amphora, Amasis-Maler, ca. 550



Abb. 5 Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16589, schwarzfigurige Amphora, mittleres 6. Jh.



Abb. 6 und 7 Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 57.9, schwarzfigurige Amphora, Antimenes-Maler, ca. 520-510



Abb. 8 New York, Metropolitan Museum 56.171.18, schwarzfigurige Amphora, ca. 540



Abb. 9 Paris, Louvre F151, schwarzfigurige Dreifußpyxis, letztes Viertel 6. Jh.



Abb. 10 London, British Museum 1843,1103.75, schwarzfigurige Hydria, Leagros Gruppe, ca. 510-500



Abb. 11 München, Staatliche Antikensammlung 2309, rotfigurige Amphora, Euthymides, ca. 510



Abb. 12 Athen, NM 2526, schwarzfiguriges Pinaxfragment, ca. 570-560



Abb. 13 London, British Museum 1843.11-3.31, rotfiguriger Stamnos, Sirenen-Maler, ca. 480



Abb. 14-16 New York, Metropolitan Museum 1981.11.9, rotfigurige Oinochoe, Euthymides, ca. 510-500



Abb. 17 Boston, MFA 13.186, rotfiguriger Skyphos, Makron, ca. 490-480



Abb. 18 Boston, MFA 03.802, rotfigurige Loutrophoros, ca. 425



Abb. 19 Oxford, Ashmolean Museum 1966.888, rotfigurige Loutrophoros, ca. 420



Abb. 20 Berlin, SMB Antikensammlung F 2291, rotfigurige Kylix, Makron, ca. 490-480



Abb. 21 Berlin, SMB Antikensammlung F 2536, rotfigurige Kylix, Maler von Berlin 2536, ca. 440-430



Abb. 22 Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut 67.5806, rotfiguriger Kolonnettenkrater, ca. 460



Abb. 23 London, British Museum E263, rotfigurige Amphora, Altamura Maler, ca. 480-460



Abb. 24 Rom, Villa Giulia 121110, rotfigurige Kylix, Onesimos, ca. 500

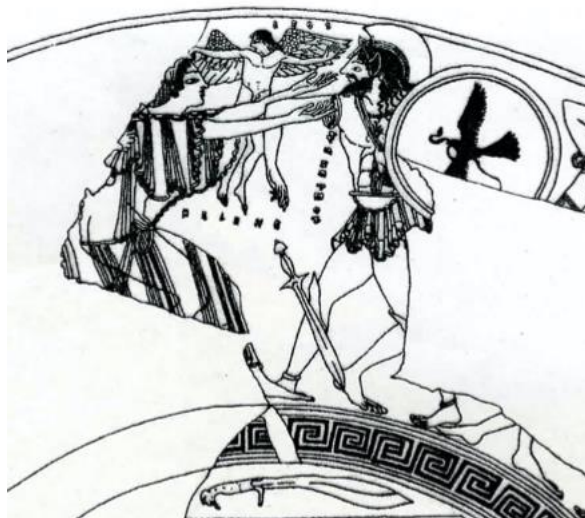


Abb. 25 Rom, Villa Giulia 121110, rotfigurige Kylix, Onesimos, ca. 500, Umzeichnung (Rizzo)



Abb. 26 Paris, Louvre G424, rotfiguriger Glockenkrater, Menelaos Maler, ca. 450-440

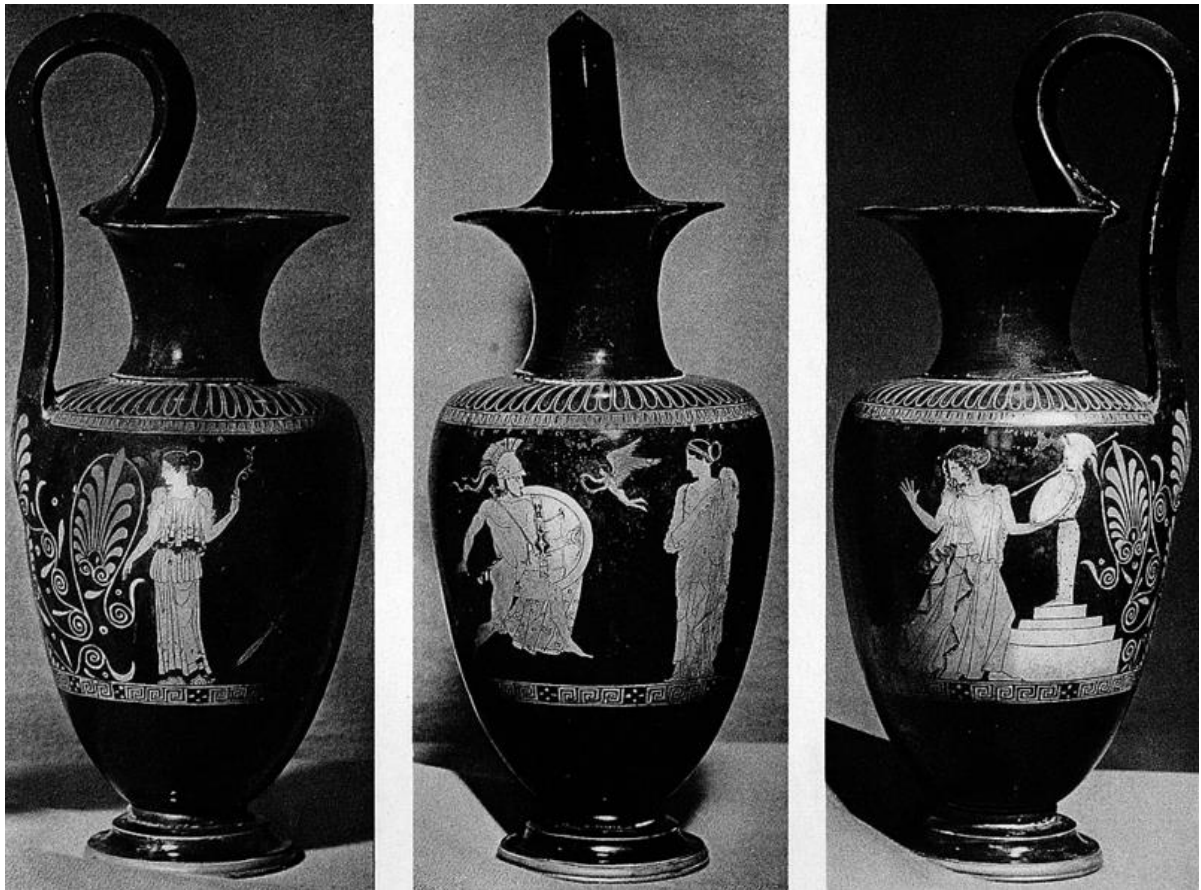


Abb. 27-29 Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano 16535, rotfigurige Oinochoe, Heimarmene-Maler, ca. 430-420



Abb. 28 Cincinnati Art Museum 1962.386-388, weißgrundiger Kelchkrater, ca. 450

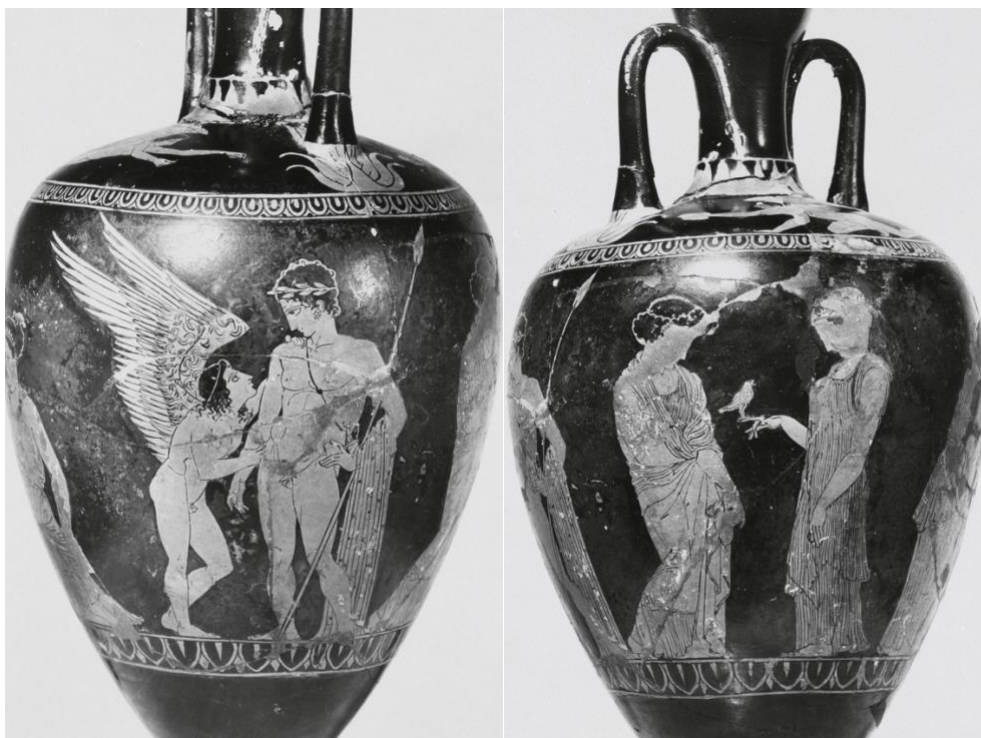


Abb. 29-32 Berlin, SMB Antikensammlung 30036, rotfiguriger Amphoriskos, Heimarmene-Maler, ca. 430



Abb. 33 Athen, NM 1454, rotfiguriger Lebes, Maler von Athen 1454, ca. 410-400



Abb. 34 Sofia, National Museum 7721, rotfigurige Lekythos, ca. 360-340

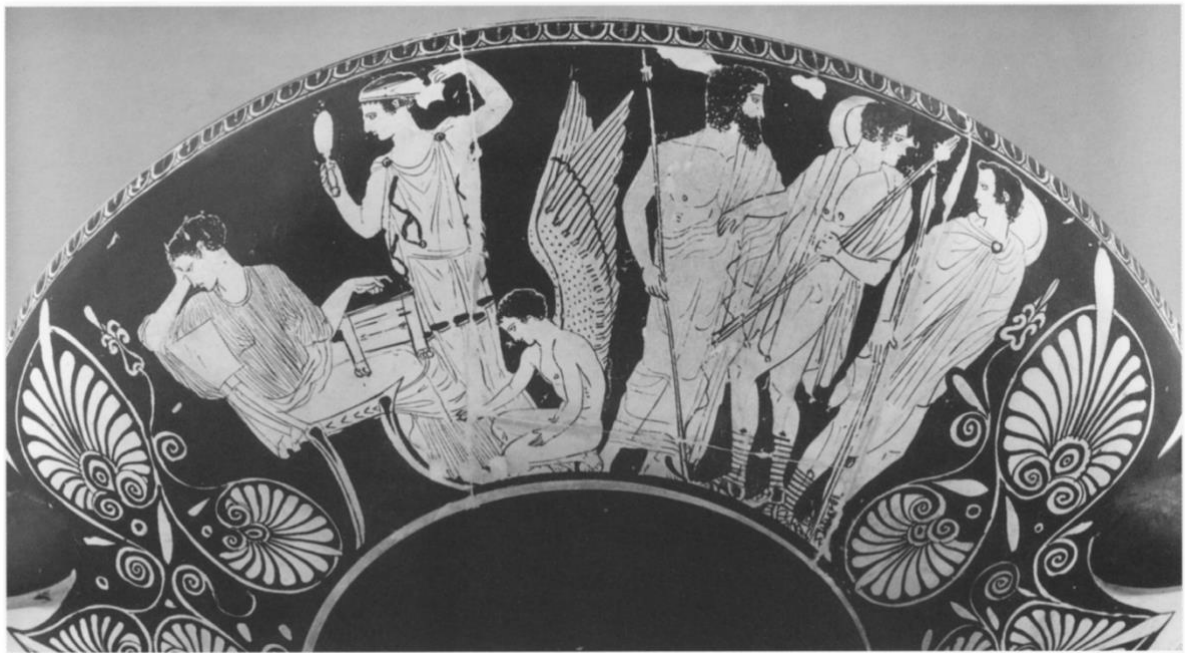


Abb. 35 Berlin, SMB Antikensammlung F 2536, rotfigurige Kylix, Maler von Berlin 2536, ca. 440-430



Abb. 36 Taranto, Museo Nazionale 4530, rotfigurige Lekythos (apulisch), ca. 360-340



Abb. 37 Athen, Kerameikos 2712, rotfigurige Hydria, Meidias-Maler, ca. 420



Abb. 38 Athen, Kerameikos 2712, rotfigurige Hydria, Meidias-Maler, ca. 420

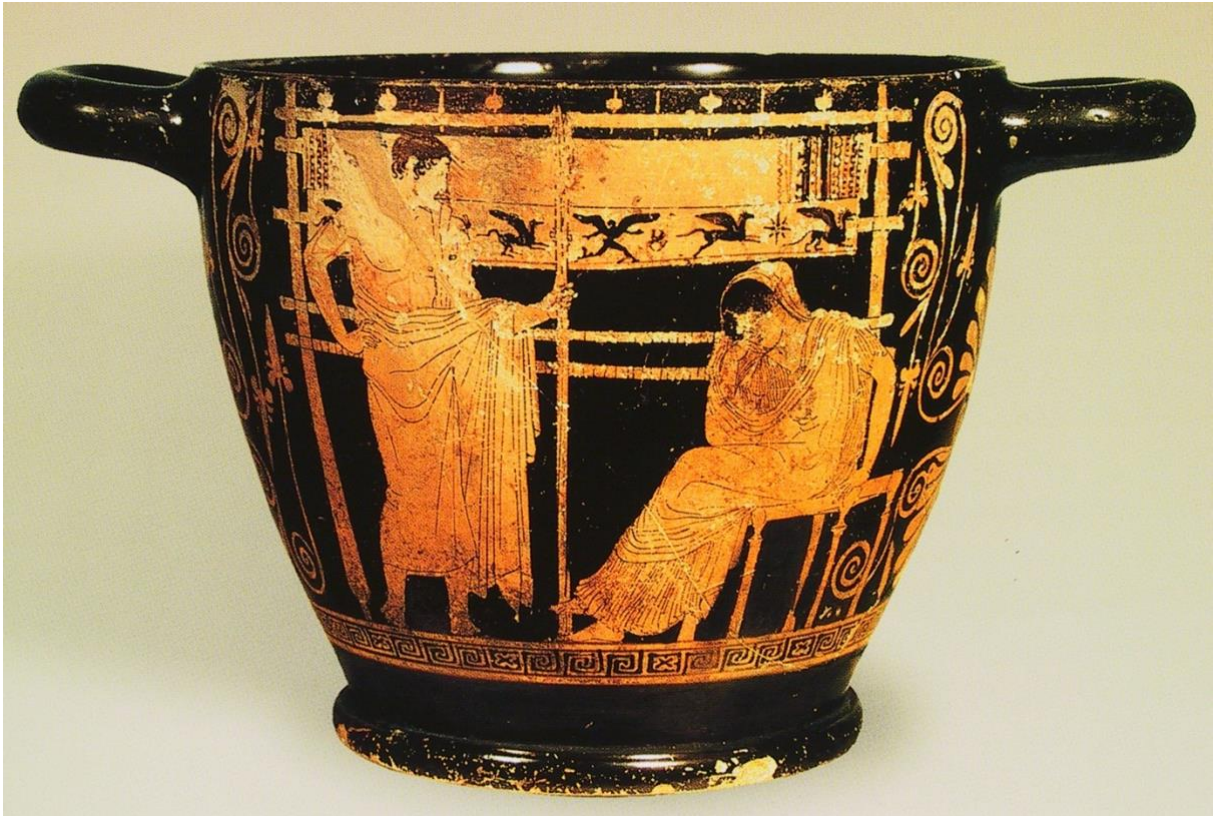


Abb. 39 Chiusi, Museo Archeologico Nazionale 1831, rotfiguriger Skyphos, Penelope-Maler, ca. 440



Abb. 40 Florenz, Museo Archeologico Etrusco 81948, rotfigurige Hydria, Meidias-Maler, ca. 420-410

9 Anhang

9.1 Zusammenfassung

Das Vorhaben der Masterarbeit mit dem Titel *Helena ist Viele* bestand darin herauszufinden, wie Helena im 6. und 5. Jh. in der Bilderwelt der attischen Vasenmalerei dargestellt wurde. Neben Fragen zu Vorstellungen von *Weiblichkeit*, die anhand ihrer Figur transportiert wurden, habe ich mich vorrangig auf die Ausdrucksmöglichkeiten von Bildsprache konzentriert. Dabei habe ich unterschiedliche Darstellungsweisen von Helena und aphrodisischem Wirken, das sich aus Aphrodite, Eros und Personifikationen abstrakter Ideen zusammensetzt, analysiert und interpretiert⁵³¹. Eine Prämisse der Untersuchung war, dass Figuren aphrodisischen Wirkens einen Akzent auf den Bildern setzen, der Aussagen über emotionale und kausale Zusammenhänge erlaubt.

Die Arbeit lässt sich in drei Teile gliedern: In einem ausführlichen ersten Teil gab ich den Rahmen der Untersuchung vor. Ich befasste mich mit der Darlegung der Forschungsfrage, der Forschungsgeschichte und der Methodologie. Beeinflusst von der historischen Emotionsforschung in den Altertumswissenschaften und von aktuellen Diskursen über die Darstellung von Befindlichkeiten in der Öffentlichkeit, hatte ich es als potentiell ergiebig erachtet, aphrodisisches Wirken in Bezug auf Helena zu betrachten. Es ist eine Besonderheit der griechischen Ideenwelt, dass eigentlich unsichtbare Phänomene und Vorgänge – in diesem Fall aus dem Bereich der Erotik und der Sexualität – anhand von anthropomorphen Gestalten mit anderen Figuren in Interaktion visualisiert wurden.

Der zweite Teil widmet sich einer Auswahl literarischer Quellen der Gattungen Epos, Lyrik, Tragödie und sophistische Rede, die Helena unterschiedlich porträtierten. Es ließen sich verschiedene Positionen feststellen, wobei ihr und aphrodisischen Figuren einmal mehr und einmal weniger Schuld am Trojanischen Krieg gegeben wurde. Während in den Epen Homers durchaus von einer Ambivalenz Helenas zwischen ihren Rollen der Ehebrecherin, Mutter und sittsamen Gattin zu lesen ist, machte sie sich

⁵³¹ Folgende Personifikationen abstrakter Ideen kommen in dieser Arbeit auf Bildern vor (alphabetisch geordnet): Chrysothemis, Personifikation des goldenen Rechts; Eros, Personifikation des (gegenseitigen) Begehrens; Eukleia, Personifikation des guten Rufes; Eunomia, Personifikation der guten Ordnung; Eurynoe, die Vielbedenkende/Vielverstehende; Eutychia, Personifikation eines glücklichen Ereignisses; Himeros, Personifikation des Verlangens nach etwas Anwesendem; Hygieia, Personifikation des gesunden Liebesleben; Nemesis, Personifikation der Vergeltung; Paidia, Personifikation des erotischen Spiels; Pandaisia, Personifikation des hochzeitlichen Festmahls; Pannychis, Personifikation der Festlichkeit, die die ganze Nacht wahren; Peitho, Personifikation der Überredung; Pothos, Personifikation des Verlangens nach etwas Abwesendem.

überwiegend selbst Vorwürfe. Die lyrischen Dichter Semonides, Alkaios und Ibykos zeichneten ein negatives Bild. Die Dichterin Sappho, die vermutlich über ihre eigene Anziehung zu einem Mädchen schrieb, erachtete Eros als Legitimationsgrund, denn das Schönste auf der Welt sei das, was begehrt würde. Stesichoros verbreitete eine Revision der homerischen Erzählung, wonach ein *eidolon* Helena aus ihrer Schuld entließ. Gerade in der lyrischen Gattung und bei der sophistischen Rhetorik wird Helena zu einem Topos stilisiert, anhand dessen Themen wie Verführung, Sinneswahrnehmung, Liebesbeziehung, aber auch militärische Tugenden behandelt werden konnten. Die Tragödiendichtung ist wiederum vielfältig: Bei Aischylos kam Helena nicht gut davon, denn er argumentierte kausal und gab ihr, die sie Ehebruch begangen hatte, die Schuld am Krieg und seinen Konsequenzen. Euripides präsentierte uns einmal eine Helena, die sich verteidigt, weil mit dem Finger auf sie gezeigt wurde und einmal eine Helena, die nie nach Troja ging und geduldig und treu auf die Wiedervereinigung mit Menelaos gewartet hat.

Die Erkenntnis der durch diese Quellen entstandenen Vielschichtigkeit ihrer Figur diente als Grundlage um sich im dritten, großen und letzten Teil der Frage zu nähern, welche Eigenschaften Helena in der Bilderwelt zugeschrieben wurden und welche Bewertungen ihrer Figur sich daraus ablesen ließen. Nachdem die Anfänge ihrer bildlichen Darstellung berücksichtigt wurden, zeigte ich für eine Vielzahl schwarzfiguriger Exemplare des 6. Jhs. auf, dass es aufgrund allgemeiner Bildzeichen, fehlender Beischriften und ohne Figuren des aphrodisischen Bereichs oftmals nicht möglich ist, Helena zu identifizieren. Im 5. Jh. wurde die Bildsprache immer differenzierter, weshalb sich die folgende Betrachtungsweise für das Material ergab: Im Zuge einer qualitativen Analyse habe ich mich auf bestimmte Aspekte der Darstellungen, die in einzelnen Unterkapiteln behandelt wurden, konzentriert. Helena verliert auf den ersten Blick größtenteils ihre schuldhafte Seite in der Bilderwelt. Sie wird in ikonographische Schemata – fliehende *parthenos*, *nymphē* bei der sog. Brauteinstimmung bzw. bei der Hochzeitsprozession - gezwungen, anhand derer wiederum allgemeine Aussagen am Beispiel einer mythischen Figur getroffen werden können.

Auf den ersten Blick fielen Motive auf hochzeitlichen Darstellungen (anonymer Figuren) auf: der Griff ans Handgelenk der *nymphē*, der Schleier am Hinterkopf, eine *nymphēutria*, eine *stephane*, die Versammlung weiblicher Figuren, die mit Kisten, Kränzen, Spiegeln und so fort hantieren, Eros, etc. Es ist bemerkenswert, wenn auch letztlich nicht überraschend, dass Helena überwiegend zum Emblem der ewigen Braut

mit ihrer unsterblichen Schönheit gemacht wurde. Und dennoch hätte sie von den Vasenmalern genauso gut in ihrem devianten, destruktiven Potential ausgeschmückt werden können, sodass sie weniger Anlass geboten hätte bzw. es weniger wünschenswert gewesen wäre, sich mit ihrer Figur zu identifizieren.

Auf den zweiten Blick jedoch, der sich verstärkt auf bildsprachliche Darstellungsweisen – Bildaufbau, Komposition, Figurenkonstellation, Angleichungen, Vergleiche innerhalb eines Bildfeldes bzw. der anderen Vasenseite, Körpersprache, Blickrichtungen, Gewandung, Bewegungsschemata – gerichtet hat, wurde deutlich, dass Helena und Figuren aphrodisischen Wirkens sehr wohl in ihrer Ambivalenz, in dem Fall die zerstörerischen Seiten, thematisiert wurden. Demnach wurde – wie in der Tragödiendichtung auch – auf die Verantwortung, die im Umgang mit aphrodisischen Kräften lag, angespielt, was wiederum Helena und ihre Handlungsmacht betont.

Zum Erzählstil der Darstellungen lässt sich zusammenfassend festhalten: Zunächst kam es zu einer Betonung des Momenthaften, des flüchtigen Augenblicks, wobei aphrodisische Figuren primär als Erklärungsgrundlage der gezeigten Handlungen erschienen. Im letzten Drittel des 5. Jhs. entstanden lockere Figurenarrangements in scheinbar idyllischen Szenerien, die die Zeitlosigkeit abstrakter Ideen hervorhoben. Aphrodite, Eros und Personifikationen werden gemeinsam mit mythischen Figuren gezeigt, die dadurch einen exemplarischen Charakter erhielten. Dieser funktioniert eingebettet in einen übergeordneten, allegorischen Gehalt der Bilder.

9.2 Abstract

The main objective of the master thesis entitled *Helena ist Viele* (Manifolded Helen) was to examine how Helen was represented in the imagery of Attic Vase Painting in the sixth and fifth century BCE. In addition to questions about notions of *femininity* that were conveyed through her figure I focused primarily on the expressive possibilities of visual language. In doing so, I analyzed and interpreted different ways of depicting Helen and aphrodisiac activity, which consists of Aphrodite, Eros, and personifications of abstract ideas⁵³². One premise of the study was that figures of aphrodisiac activity place an accent on the images that allows statements about emotional and causal correlations.

⁵³² The following personifications of abstract ideas were mentioned in this master thesis (in alphabetical order): Chrysothemis, personification of golden right; Eros, personification of (mutual) desire; Eukleia, personification of good reputation; Eunomia, personification of good order; Eurynoe, the much-thinking/much-understanding; Eutychia, personification of a happy event; Himeros, personification of desire for something present; Hygieia, personification of healthy love life; Nemesis, personification of retribution; Paidia, personification of erotic play; Pandaisia, personification of

The paper can be divided into three parts: In a detailed first part, I provided the framework of the study. I dealt with the outlining of the subject, positions in previous research and the methodology. Influenced by research on history of emotions in classical studies and by current discourses on the representation of (collective) feelings/states of mind in public, I had found it potentially fruitful to consider aphrodisiac activity in relation to Helen. It is a peculiarity of the Greek world of ideas that phenomena, which are actually invisible – in this case from the areas of eroticism and sexuality – were visualized by means of anthropomorphic figures.

The second part is devoted to a selection of literary sources that portrayed Helen in a diverse way. Among these are the genres epic, poetry, tragedy and sophistic speech. Different positions could be identified, whereby Helen and aphrodisiac figures were either more or less blamed for the Trojan War. In Homer's epics we can certainly read of an ambivalence of Helen, who struggles with her role between an adulteress, a mother and a demure wife, for which she predominantly blamed herself. The poets Semonides, Alcaeus, and Ibycus painted a much more negative picture of her. The poet Sappho, however, who presumably wrote about her own attraction to a girl, considered Eros to be legitimizing because according to one fragment the most beautiful thing in the world was that which was desired. Stesichorus disseminated a revision of the Homeric narrative according to which an *eidolon* freed Helen from her guilt. Especially in the lyrical genre and in sophisticated rhetoric, Helen is stylized as a *topos* by means of which abstract themes such as seduction, sensory perception, love relationships, but also military virtues could be addressed. In tragedy we find both extremes: Aeschylus made Helen come off badly, for he argued causally and blaming her, who had committed adultery, for the war and its consequences. From Euripides we have two different versions of Helen in two plays. He once presented us with a Helen who defends herself because the finger was pointed at her, and once with a Helen who never went to Troy and waited patiently and faithfully to be reunited with Menelaus.

From these sources arose the realization of the complexity of her figure. This served as a basis for the third, large and last part. Here I dealt with the question about the characteristics attributed to Helen in the imagery. Furthermore, I analyzed which evaluations of her figure could be deducted from them. After considering the earliest accounts of her visual representation, I showed for a number of black-figure vases of the

wedding feast; Pannychis, personification of festivity all night long; Peitho, personification of persuasion; Pothos, personification of desire for something absent.

sixth century BCE that it is often not possible to identify Helen due to general pictorial signs, missing labels and the lack of figures of the aphrodisiac sphere. In the fifth century BCE, the visual language became more differentiated, which is why the following approach to the material emerged: In the course of a qualitative analysis, I focused on specific aspects of the representations that I covered in individual subchapters.

At first glance, Helen seems to have mostly lost her guilty side in the imagery. She is forced into iconographic schemata – fleeing *parthenos*, *nymph* at the so-called bridal attunement and at the wedding procession. In turn, on the basis of those schemata, general statements about womanhood can be made. Motifs on nuptial imagery (of anonymous figures) stood out: the grip on the *nymph's* wrist, the veil, a *nympheutria*, a *stephane*, the assembly of female figures handling boxes, wreaths, mirrors, and so on, the presence of Eros. It is remarkable though ultimately not surprising, that Helen was predominantly made the emblem of the eternal bride with her immortal beauty. And yet she could just as well have been depicted by the vase painters in her deviant, destructive potential. That would have offered less offense, or it would have simply been less desirable to identify with her figure, following the depicted ideals.

At second glance, however, which was directed more towards modes of visual representation – pictorial structure, composition, figure constellation, alignments, comparisons within an image field or the other side of the vase, body language, directions of gaze, clothing, movement schemes – It became clear that Helen and figures of aphrodisiac power were very much depicted in their ambiguity. Accordingly – similar to tragedy – the responsibility that lay in dealing with aphrodisiac powers was alluded to, which in turn emphasized Helen and her agency.

The narrative modes of the depictions can be summarized as followed: Initially, there was an emphasis on the momentary, the fleeting instant, with aphrodisiac figures appearing primarily as the explanatory basis for the actions shown. In the last third of the 5th century BCE, loose arrangements of figures in seemingly idyllic settings emerged, referring to a sense of timelessness of abstract ideas. Aphrodite, Eros and personifications were shown together with mythical figures, giving them an exemplary character. This embedded them in a superordinate, allegorical content of the images.