

Sonderdruck aus:

Günter Fischer – Susanne Moraw
(Hrsg.)

Die andere Seite der Klassik

Gewalt im 5. und
4. Jahrhundert v. Chr.

Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn,
Kunst- und Ausstellungshalle
der Bundesrepublik Deutschland,
11.–13. Juli 2002



Franz Steiner Verlag Stuttgart 2005

INHALT

Vorwort	7
Abkürzungen	8

Günter Fischer – Susanne Moraw

Einleitung	9
------------------	---

Bildsprache

Adrian Stähli

Die Rhetorik der Gewalt in Bildern des archaischen und klassischen Griechenland	19
--	----

Christian Kunze

Dialog statt Gewalt. Neue Erzählperspektiven in der frühklassischen Vasenmalerei	45
---	----

Susanne Moraw

Bilder, die lügen. Hochzeit, Tieropfer und Sklaverei in der klassischen Kunst	73
--	----

Andrea Ercolani

Gewalt in der griechischen Tragödie	89
---	----

Soziale Räume

Winfried Schmitz

Gewalt in Haus und Familie	103
----------------------------------	-----

Martin Bentz

Spiel um Leben und Tod? Gewalt und Athletik in klassischer Zeit	129
---	-----

Kai Trampedach

Hierosylia. Gewalt in Heiligtümern	143
--	-----

Stefan Schmidt

Gewalt an den Gräbern. Grausame Mythen auf Vasen aus Unteritalien und Sizilien	167
---	-----

Sieger und Besiegte

Susanne Muth

Zwischen Pathetisierung und Dämpfung. Kampfdarstellungen in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.	185
--	-----

Dirk Steuernagel

Sieger und Besiegte in der etruskischen und mittelitalischen Bildkunst des 4. Jhs. v. Chr.	211
--	-----

Ralf von den Hoff

„Achill, das Vieh“? Zur Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern	225
--	-----

Geschlechterrollen

Anja Klöckner

Mordende Mütter. Medea, Prokne und das Motiv der furchtbaren Rache im klassischen Athen	247
--	-----

Stefan Ritter

Eros und Gewalt. Menelaos und Helena in der attischen Vasenmalerei des 5. Jhs. v. Chr.	265
--	-----

Klaus Junker

Geschlechteropposition und Gewalt. Beobachtungen an der klassischen Bauplastik	287
---	-----

Rezeption

Almut-Barbara Renger

Gewalt mit Folgen. Der Tyrannenmord des Jahres 541 v. Chr. und die Hetäre Leaina. Von der griechischen Klassik über die römische Kaiser- zeit bis ins 20. Jahrhundert	305
---	-----

Liste der Autoren und Autorinnen	326
--	-----

EROS UND GEWALT:
MENELAOS UND HELENA IN DER ATTISCHEN
VASENMALEREI DES 5. JHS. V. CHR.

Als Menelaos nach der Eroberung Trojas Helena wiedersieht, will er seine treulose Gemahlin zunächst töten, läßt dann aber, von ihrer Schönheit geblendet, hiervon ab und nimmt sie wieder mit zurück nach Sparta. Die Wiederbegegnung des Paares war ein beliebtes Thema in der attischen Vasenmalerei des späteren 6. und des 5. Jhs. v. Chr. und wurde immer wieder neu gestaltet. Nachdem man die Begebenheit zunächst in recht unspezifischer Weise – als Wegführung einer Frau durch einen Mann – dargestellt hatte, ging man um 500 v. Chr. dazu über, die Wiederbegegnung der beiden ausschließlich als Verfolgung zu schildern: offenbar deshalb, weil der Tötungsvorsatz des schwerbewaffneten Menelaos das spezifische Erzählmoment dieser Geschichte war und eine eindeutige Identifizierung erlaubte.¹ Um dieselbe Zeit begann man auch, Menelaos mit aus der Hand fallendem Schwert darzustellen und auf diese Weise seinen plötzlichen Sinneswandel ins Bild zu setzen.² Der dramatische Gehalt der Begebenheit reizte die Vasenmaler indes noch zu weitergehenden Akzentuierungen. In den Jahrzehnten zwischen etwa 460 und 430 v. Chr. findet sich in einigen Bildern das Geschehen durch einen kleinen Eros bereichert, der auf Seiten Helenas eingreift und Menelaos zum Einhalten bringt.³

Zu den üblichen Abkürzungen findet hier Verwendung: LIMC Helene = LIMC IV (1988) s.v. Helene (L. Kahil).

¹ Die Menelaos/Helena-Darstellungen sind von M. Mangold, *Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (2000) 80–102 (Text); 184–196 (Katalog) übersichtlich zusammengestellt worden. Die Darstellung als Verfolgung findet sich auf insgesamt 41 rotfigurigen Vasen (ebenda Kat. IV 4–44), bis das Thema um 430 v. Chr. in der attischen Vasenmalerei aufgegeben wurde.

² Von den 41 Verfolgungsbildern zeigen 19 Darstellungen Menelaos mit fallendem Schwert (ebenda Kat. IV 19–37). In weiteren 15 Bildern hält er das Schwert in der Hand (ebenda Kat. IV 4–18), und bei den übrigen 7 Darstellungen ist seine Gestik unklar (Kat. IV 38–44). – Zur Bedeutung des Motivs des fallenden Schwertes jetzt: D. Wannagat in: P. C. Bol (Hrsg.), *Untersuchungen und Gedanken zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (2003) 63–67.

³ Ein singulärer Vorläufer ist die Darstellung auf der um 500/490 v. Chr. gefertigten Onesimosschale in Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (ehem. in Malibu). LIMC Helene 277 Taf. 341; D. Williams, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5, 1991, 56 Abb. 8j; Mangold a. O. 93. 192 Kat. IV 19 Abb. 52 (= 161 Kat. I 28, mit Lit.); Wannagat a. O. 65–66 Abb. 16. In der – in einen ganzen Iliupersis-Zyklus eingebundenen – Szene schwebt Eros zwischen Menelaos und Helena, die ihrem Gatten flehend die Hände entgegenstreckt. Eros hat die Arme zu den Köpfen der beiden hin ausgebreitet und wendet sich Helena zu (zum Oberkörper des Eros

Von den zahlreichen anderen, kompositorisch verwandten Verfolgungsszenen, in denen Männer Frauen nachsetzen, unterscheiden sich die Menelaos/Helena-Bilder durch das besondere Aggressionspotential. Es geht um die Androhung und Verhinderung von Gewalt. Bei der Gestaltung dieses Themas stellt die Einfügung des Eros die am weitesten gehende Differenzierung dar. Im folgenden soll gefragt werden, was das Eingreifen des Eros über den Umgang mit dem Phänomen ‚Gewalt‘ im Kontext zwischengeschlechtlicher Beziehungen im 5. Jh. v. Chr. verrät.

DAS EINGREIFEN DES EROS

Auf dem Fragment eines Kolonettenkraters in Tübingen aus der Zeit um 460 v. Chr. stürmt Menelaos – mit einem Adler als Schildzeichen – weit ausgreifenden Schrittes auf Helena los, wird aber von Aphrodite aufgehalten (*Abb. 1*).⁴ Die



Abb. 1: Attisch-rotfiguriger Kolonettenkrater, Tübingen Universität 67.5806

Göttin wendet sich im Lauf zurück und hält dem wütenden Krieger einen kleinen, mit Flügelschuhen ausgestatteten Eros entgegen. Dieser streckt beide Arme zum Schild des Menelaos hin aus. Seine Hände verschwinden hinter dem Schild, doch

auf dem zwar mittlerweile eingefügten, aber noch unpublizierten Fragment [erwähnt bei Williams a. O. 61] s. Wannagat a.O. 66 mit Anm. 32). Der plötzliche Wendepunkt der Geschichte wird hier allein durch das Motiv des fallenden Schwertes angezeigt. Der schwebende Eros deutet lediglich die emotionale Bindung zwischen den beiden Kontrahenten an, ist aber – noch – nicht in die prägnante Zuspitzung des Geschehens eingebunden. Dieser Schritt wurde erst um 460 v. Chr. vollzogen: als man Eros als gezielt gegen Menelaos vorgehend darzustellen begann.

⁴ Tübingen, Antikenslg. der Universität 67.5806. ARV² 585,27; CVA Tübingen (4) Taf. 15,1–2; 16,1–7; 17,1–2; LIMC Helene 265 Taf. 338; Mangold a. O. 95. 193 Kat. IV 25.

zeigt die Vorzeichnung, wie sein Agieren zu verstehen ist: Eros hält dem Menelaos eine gesenkte Phiale entgegen.⁵ Der massive Einsatz der Göttin und ihres Erfüllungsgehilfen ist erfolgreich: Menelaos läßt sein Schwert fallen. Hier wie in den anderen Menelaos/Helena-Bildern ist die Präsenz des Eros an den Erfolg seines Einsatzes gekoppelt.⁶

Die Präsenz des Eros bei der Wiederbegegnung von Helena und Menelaos ist recht erstaunlich, wenn man sich vor Augen hält, in welchen szenischen Kontexten Eros sonst in Erscheinung tritt. Seinen eigentlichen Funktionsbereich mag – um bei der Figur der Helena zu bleiben – die Wegführung Helenas durch Paris auf dem bekannten Bostoner Skyphos des Malers Makron, aus der Zeit um 490/80 v. Chr., exemplifizieren (*Abb. 2a*).⁷ Hier führt der voranschreitende Paris, sich zurückwendend, Helena an der Hand. Hinter Helena erscheint Aphrodite, die die Hände zum Haupt ihres Schützlings ausstreckt und dieses soeben mit dem Mantel bedeckt hat. Vor Helenas Gesicht fliegt ein kleiner Eros, der sich an ihrem Diadem zu schaffen macht und auf diese Weise seiner Herrin Aphrodite zur Hand geht.

Der griechische Begriff ἔρως ist, wie E. Fischer in einer Untersuchung des Wortfeldes gezeigt hat, nicht einfach mit dem unspezifischen Wort ‚Liebe‘ zu übersetzen, sondern bezeichnet – sehr viel konkreter – ein leidenschaftliches, auf ein bestimmtes Gegenüber gerichtetes Verlangen: eine spontane, heftige Leidenschaft, die bei dem Betroffenen Verstand und Willen aussetzen läßt.⁸ Die elemen-

⁵ s. E. Böhr, CVA Tübingen a. O. 43 mit Textabb. 11 (Umzeichnung).

⁶ Die einzige Ausnahme ist das Fragment eines Kolonettenkraters in Bologna (Museo Civico Archeologico 235, um 460/50 v. Chr. ARV² 517,6; L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955) 83 Kat. 57 Taf. 56,1; LIMC Helene 251; Mangold a. O. 92. 192 Kat. IV 18). Hier verfolgt Menelaos Helena mit dem Schwert in der Hand. Neben Menelaos' Kopf schwebt links und rechts je ein Eros. Der linke Eros greift mit beiden Händen an Menelaos' Helm, der rechte berührt auf Augenhöhe dessen Gesicht. In diesem Bild wurde auf das Motiv des fallenden Schwertes offenkundig deshalb verzichtet, weil man das göttliche Eingreifen selbst – und nicht bereits dessen Ergebnis – möglichst differenziert veranschaulichen wollte: indem man die Figur des Eros verdoppelte und in verschiedenartigen Handlungen darstellte. Die Vermutung von Mangold 92, die beiden Erosen versuchten „das Haupt des Menelaos zu umkränzen“, hat deshalb wenig für sich, weil das, was sie tun, in Anbetracht der ikonographischen Parallelen sich *gegen* Menelaos richtet. Der vom linken Eros praktizierte Griff zum Helm zielt offenkundig darauf ab, Menelaos wehrlos zu machen; dieses Motiv ist aus Kampfszenen, insbesondere aus Gigantomachien, wohlvertraut (s. etwa den einen Giganten am Helm packenden Zeus auf dem Schalen-Fragment in Athen, Akropolismuseum 211, um 520/500 v. Chr. ARV² 29,20; LIMC IV [1988] s.v. Gigantes 299 Taf. 138 [F. Vian]). Die Fixierung des rechten Eros auf das Auge des Menelaos wird als ebenfalls feindliche Geste anhand derjenigen Darstellungen verständlich, die Eros mit einer Phiale vorgehend zeigen; hierzu s. u.

⁷ Boston, Museum of Fine Arts 13.186. ARV² 458,1; N. Kunisch, Makron (1997) 130–131. 191 Kat. 300 Taf. 98 (mit Lit.). – Zur Paris/Helena-Szene: Kahil a. O. 53 Kat. 11 Taf. 4; LIMC I (1981) s.v. Alexandros 64 Taf. 388 (R. Hampe); LIMC Helene 166 Taf. 321; J. H. Oakley in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Ausstellung Basel 1996 (1996) 64–65 Abb. 3; C. Bron, *Kernos* 9, 1996, 300 Abb. 3.

⁸ E. Fischer, *Amor und Eros. Eine Untersuchung des Wortfeldes „Liebe“ im Lateinischen und Griechischen* (1973) 25–34. 47–62 bes. 53–54 (ἔρως als μανία).

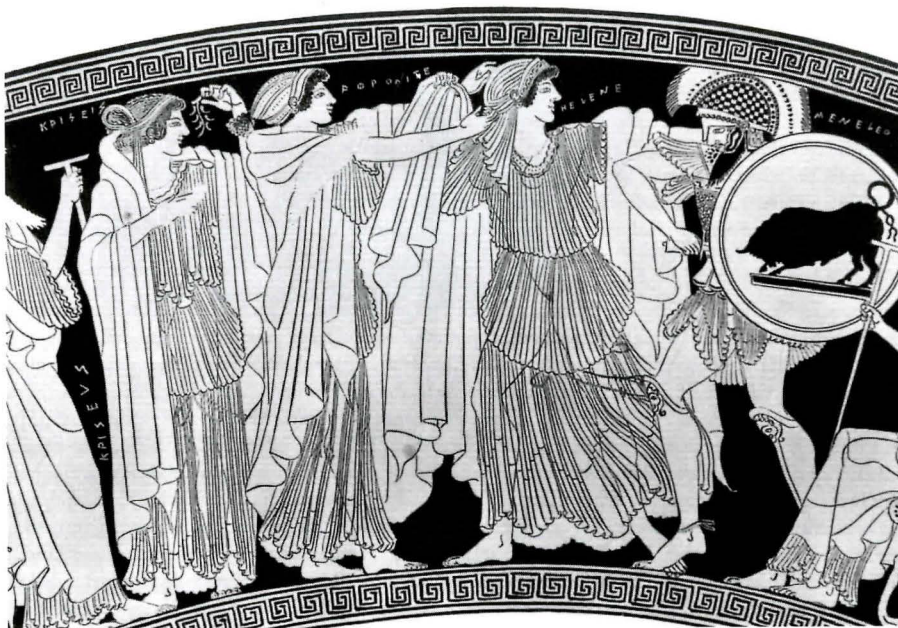


Abb. 2a–b: Attisch-rotfiguriger Skyphos, Boston Mus. of Fine Arts 13.186

tare Macht und Intensität dieses Gefühls spiegelt sich in der Doppelnatur des griechischen Wortes. In den Quellen begegnet ἔρως zum einen als abstrakter Begriff, also passiv: In einer Person kann dieses Verlangen namens ἔρως erregt werden. Zugleich kann ἔρως – beides geht fließend ineinander über – aktiv, als handelnde Person in Erscheinung treten und personelle Individualität gewinnen: Eros als derjenige, der dieses Verlangen erregt.

In der Vasenmalerei tritt Eros, als Verkörperung dieses Verlangens, in ganz unterschiedlicher Weise in Erscheinung. Angesichts seiner besonderen Zuständigkeit für Liebe und Schönheit verwundert es nicht, daß er gerade auch dann immer in Erscheinung tritt, wenn es um das Traumpaar Paris und Helena geht. Auf dem Bostoner Skyphos verkörpert er, wie die hinter Aphrodite schreitende Peitho zeigt, das durch Überredung zustande gekommene Liebesverlangen zwischen den beiden. Man hat zu Recht darauf verwiesen, daß sich diese Vasendarstellung sehr stark an lebensweltlichen Hochzeitsszenen orientiert, in denen der Bräutigam die Braut in ihr neues Heim führt:⁹ Paris ergreift Helena am Handgelenk, so wie sonst der Bräutigam die Braut; Helena hat, so wie sonst die Braut, den Blick züchtig gesenkt und das Haupt mit dem Mantel bedeckt; Aphrodite richtet Helenas Gewand, ganz so, wie es in Hochzeitsbildern die hinter der Braut schreitende Brautführerin tut; und Eros schließlich tritt hier, so wie auch bei namenlosen Bräuten, als Gehilfe Aphrodites in Aktion.¹⁰

Der Umstand, daß Helena ihren Gatten verläßt und sich ein Ehebruch anbahnt, ist in dieser Szene weitgehend ausgeblendet; allenfalls die Bewaffnung des voranschreitenden Äneas und des Paris sowie die Namensbeischriften lassen eine dunkle Ahnung aufkommen. Daß hier Unheil entsteht, wird erst deutlich, wenn man das Gefäß wendet: Auf der gegenüberliegenden Seite wird die fliehende Helena von dem schwerbewaffneten, rasenden Menelaos – bezeichnenderweise mit einem Stier als Schildzeichen – verfolgt, der gerade sein Schwert ziehen will (*Abb. 2b*).¹¹ Was ihn davon abhält, zeigt sich, wenn man seinem gesenkten Blick folgt: Helena hat gerade den Mantel abgenommen, und unter dem dünnen Chiton zeichnen sich deutlich die Konturen ihres nackten Körpers ab. Auch hier ist, so wie auf der anderen Gefäßseite, Aphrodite Helena als deren Schutzgöttin beigesellt.

Eros indes fehlt in diesem Bild. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil die Paris- und die Menelaos-Episode hier ausnahmsweise einmal auf einem Gefäß miteinander kombiniert sind. Die An- und die Abwesenheit des Eros hängt offenkundig vom Charakter des jeweiligen Geschehens ab. Während Helena mit dem jugendlichen Paris durch ein beiderseitiges Liebesverlangen verbunden ist,

⁹ Oakley a. O. 64–65; Bron a. O. 300.

¹⁰ Zu hochzeitlichen Bildelementen in mythologischen Szenen: Oakley a. O. 63–73. Der Paris/Helena-Szene auf dem Bostoner Skyphos ist in den einzelnen Motiven besonders gut vergleichbar eine Lutrophoros in Boston, Museum of Fine Arts 03.802, aus der Zeit um 425 v. Chr.: E. D. Reeder in: Pandora a. O. 165–168 Kat. 24 mit Abb. (mit weiterer Lit.).

¹¹ Kahil a. O. 81 Kat. 53 Taf. 48; LIMC Helene 243 Taf. 334 (s.a. S. 559); Bron a. O. 303 Abb. 6; M. Mangold, Kassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern (2000) 89. 190 Kat. IV 6 (mit Lit.); Wannagat a. O. 64–65 Abb. 15.

schwebt sie bei der Begegnung mit ihrem älteren Gemahl in akuter Lebensgefahr; daß sie ihm gegenüber Zuneigungsbereitschaft signalisiert, tut sie aus purer Notwehr. Hier muß Aphrodite selbst eingreifen: Die Liebesgöttin, die Helena angestiftet hatte, ihren Mann zu verlassen, muß diese nun vor seiner Rache beschützen. Eros selbst aber scheint den Konflikt zu scheuen. Ein solches Krisenmanagement gehört nicht zu seinen gewohnten Tätigkeiten; dementsprechend fehlt er auch sonst, wenn Männer in gewalttätiger Absicht auf Frauen losgehen, etwa Aias auf Cassandra oder Achill auf Penthesilea.¹²

Um so verwunderlicher ist es, daß Eros mitunter *doch* bei der Wiederbegegnung von Menelaos und Helena auftaucht, und vor allem, was er dabei tut. Mit seinem Erscheinen in diesen Szenen um 460 v. Chr. kam ein Motiv auf, welches sich bald größerer Beliebtheit erfreute: Eros hantiert mit einer Phiale. Während auf dem Tübinger Kolonettenkrater seine Hände hinter Menelaos' Schild verschwinden (*Abb. 1*), ist in den übrigen vier bislang bekannten Darstellungen das Gefäß gut sichtbar dargestellt.¹³ So steht Eros auf dem Fragment einer Pyxis in Brauron auf der Hand der Aphrodite und streckt dem Menelaos mit beiden Händen eine Phiale entgegen; das Gefäß ist hier, in absichtsvoller Parallelisierung zu dem Schild, so gedreht, daß man es von innen sieht (*Abb. 3*).¹⁴

Die Phiale ist bei Eros keineswegs ein singuläres Attribut. Eros ist, was seine Attribute betrifft, höchst flexibel: Er kann mit so verschiedenen Gegenständen auftreten wie Kranz, Spiegel, Fächer, Vogel, Ball, Fackel oder eben einer Spendschale.¹⁵ Allerdings erscheint er mit der Phiale selten – und wenn, dann zumeist allein. So wie bei anderen Gottheiten auch dient dieses ausschließlich im Kult verwendete Gefäß – etwa dann, wenn er eine Phiale über einem Altar ausgießt – dazu, auf seinen göttlichen Status zu verweisen.¹⁶

¹² Zu Aias/Kassandra auf attischen Vasen: Mangold a. O. 34–62. 166–174 Kat. II 1–67. – Zu Achill/Penthesilea: LIMC I (1981) s.v. Achilleus 723–737 Taf. 130. 131 (A. Kossatz-Deissmann); LIMC VII (1994) s.v. Penthesilea 12–39 Taf. 233–235 (E. Berger).

¹³ Hier nicht einbezogen wird ein sehr fragmentarisch erhaltener Glockenkrater in Athen (Agoramuseum P 21352, um 460/50 v. Chr. ARV² 609,12; Kahil a. O. 94 Kat. 75 Taf. 63,1; LIMC Helene 280; Mangold a. O. 100. 195 Kat. IV 42), auf dem Apollon zwischen Menelaos und Helena steht und hinter Helena Eros und die ihn aussendende Aphrodite erscheinen. Da von den Figuren nur der obere Teil erhalten ist und die Vermutung, daß Eros eine Phiale halte (Kahil 94), nicht verifiziert werden kann, sind diese Fragmente für die hier verfolgte Fragestellung unergiebig.

¹⁴ Brauron, Museum. ARV² 631,42; BCH 74, 1950, 302 Abb. 13; Kahil a. O. 93 Kat. 74 Taf. 63,2; LIMC II (1984) s.v. Aphrodite 1477 Taf. 144 (A. Delivorrias u.a.); LIMC Helene 279; Mangold a. O. 99. 195 Kat. IV 39. Rechts ist die fliehende Helena zu ergänzen. – In ganz ähnlicher Weise startet Eros auf einer Nestoris in Malibu (J. Paul Getty Museum 81.AE.183 B, um 440/30 v. Chr. M. Jentoft-Nilsen, in: Ancient Greek and Related Pottery, Symposium Kopenhagen 1987 [1988] 281–282 Abb. 5; LIMC Helene 276 Taf. 341; Mangold a. O. 96. 194 Kat. IV 30) aus Aphrodites Hand und ist damit als deren Werkzeug in Szene gesetzt. Allerdings wendet er sich hier mit vorgestreckten Armen gegen das Gesicht des Menelaos, ohne etwas in den Händen zu halten.

¹⁵ Hierzu s. LIMC III (1986) s.v. Eros 457–483 (mit Phiale), mit S. 852 (zu den literarisch erwähnten Attributen des Eros). 935–936 (zu Eros' Erscheinungsbild in der att.-rf. Vasenmalerei) (A. Hermay u. a.).

¹⁶ Besonders deutlich ist dieser Sinngehalt bei einer Amphora in Paris (Louvre, Inv. G 337,



Abb. 3: Attisch-rotfiguriges Pyxisfragment, Brauron Museum

Die Phiale an sich erstaunt also bei Eros keineswegs. Was aber verwundert, ist die Art, wie er sie gebraucht: Er hält sie nicht, wie sonst, einfach als kennzeichnendes Attribut in einer Hand, sondern er faßt sie mit beiden Händen und hält sie weit von sich gestreckt. Doch nicht nur dies: Auf einer Lekythos in St. Petersburg aus dem mittleren 5. Jh. v. Chr. gießt er, wie die deutlich angegebenen Tropfen zeigen, dem Menelaos eine Flüssigkeit in die Augen (Abb. 4a. b).¹⁷ E. Simon sieht hierin die Anwendung eines betörenden Liebeszaubers.¹⁸

um 470/60 v. Chr. ARV² 654,11; N. Himmelmann-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen Götterbildes [1959] 28 Abb. 29; LIMC III [1986] s.v. Eros 459 [A. Hermay u.a.): Hier hält Eros in jeder Hand eine Phiale und schwebt auf einem Altar zu; aus der Phiale in seiner Rechten fließt die Spende-Flüssigkeit, und die Phiale in der Linken befindet sich über dem Altar. – Zum Thema: Himmelmann-Wildschütz a. O. bes. 28–29. – Als Verweis auf göttlichen Status ist die Phiale auch dann zu deuten, wenn sich Aphrodite mit einer Schale dem Menelaos in den Weg stellt. Dies ist der Fall etwa bei einer Hydria in Rom (Museo Torlonia, um 450/40 v. Chr. Kahil a. O. 89 Kat. 68 Taf. 57,2; LIMC Helene 270 Taf. 339; Mangold a. O. 95–96. 193 Kat. IV 29 Abb. 55), wo Aphrodite den Menelaos – der in seinem unbändigen Zorn einen heiligen Dreifuß umgeworfen hat und eine allgemeine Fluchtbewegung auslöst – mit ihrer ganzen göttlichen Autorität zur Aufgabe zwingt. Auch auf einem schlecht erhaltenen Stamnos in Bologna (Museo Civico Archeologico 175, um 440/30 v. Chr. Kahil a. O. 95 Kat. 77 Taf. 67,1–2; LIMC Helene 282 Taf. 342 [nur Helena abgebildet]; LIMC VIII [1997] s.v. Menelaos 59 Taf. 565 [Menelaos abgebildet] [L. Kahil]; Mangold a. O. 100. 195 Kat. IV 43) tritt Aphrodite selbst mit einer Phiale auf. Die Darstellung zeichnet sich allerdings durch eine Besonderheit aus: Vor dem hellen Hintergrund des von innen sichtbaren Schildes des Menelaos erscheinen – zu Seiten einer als Schildverzierung eingesetzten Palmette – zwei kleine, schwarzfigurige Gestalten, von denen – soweit noch erkennbar – zumindest die rechte geflügelt ist, so daß es sich offenkundig um Eroten handelt. Die ungewöhnliche Darstellung ist möglicherweise dahingehend zu verstehen, daß die beiden Trabanten der Göttin die Deckung des Menelaos durchbrochen haben (zur Gegnerschaft zwischen Menelaos und Eros s. u.).

¹⁷ St. Petersburg, Ermitage b 4524. ARV² 1194,7; L. B. Ghali-Kahil, Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés (1955) 90 Kat. 70 Taf. 62,3; LIMC Helene 272 Taf. 340; Mangold a. O. 98. 194 Kat. IV 32.

¹⁸ E. Simon, Opfernde Götter (1953) 7; dies., AK 7, 1964, 94 (mit überzeugender Ablehnung der von Himmelmann-Wildschütz a. O. 28 postulierten, in diesem Kontext kaum plausiblen Deutung als Spende-Flüssigkeit).



Abb. 4a–b: Attisch-rotfigurige Lekythos, St. Petersburg Ermitage b 4524

Nun gibt es – allerdings sehr vereinzelt – auch andere Darstellungen, in denen Eros eine Flüssigkeit auf eine Person gießt. So zeigt das Fragment eines Kelchkraters in Tübingen, aus der Zeit um 440/30 v. Chr., wie Dionysos die von Theseus verlassene Ariadne auffindet (Abb. 5).¹⁹ Hinter Ariadne schwebt, inschriftlich bezeichnet, der knabenhafte Himeros, welcher hier die Rolle des Eros übernommen hat.²⁰ Er berührt Ariadne zart am Arm und gießt ihr aus seiner

¹⁹ Tübingen, Antikenslg. der Universität 5439. ARV² 1057,97; S. Kaempf-Dimitriadou, *Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs. v. Chr.*, AK 11. Beih. (1979) 31. 102 Kat. 311 Taf. 23,2; CVA Tübingen (4) Taf. 18,1–7; LIMC III (1986) s.v. Ariadne 111 Taf. 733 (M.-L. Bernhard).

²⁰ Zu Himeros: LIMC V (1990) s.v. Himeros, S. 425–426 (A. Hermay); H. A. Shapiro, *Personifikations in Greek Art* (1993) 110–120.

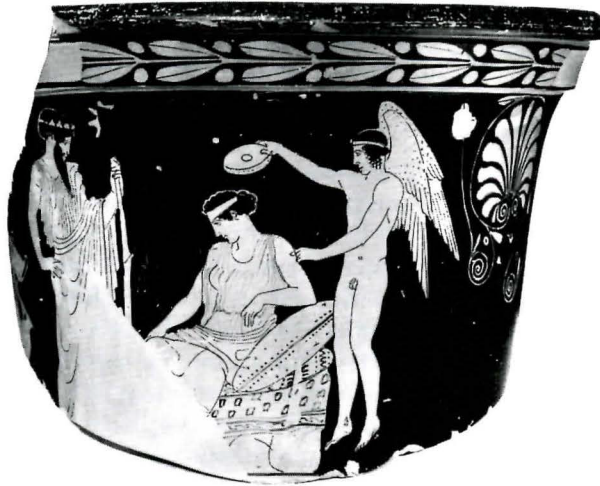


Abb. 5: Fragm. eines attisch-rotfigurigen Kelchkraters, Tübingen Universität 5439

Phiale etwas über das Haupt. Man hat sich gelegentlich Gedanken über Art und Wirkung dieser Flüssigkeit gemacht und gefragt, ob diese eher dazu angetan ist, Ariadne unwiderstehlich für Dionysos zu machen, oder aber dazu, sie ihre Liebe zu Theseus vergessen zu lassen.²¹

Weiterführender scheint mir aber die Frage zu sein, *wie* Eros – bzw. Himeros – jeweils agiert. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß das Ausgießen einer Phiale auf eine Person auch sonst gelegentlich als Tätigkeit des Eros anzutreffen ist: mit dem Ergebnis, daß dieser Akt bei dem oder der Begossenen irgendeine Art von Veränderung bewirkt.

Dies geschieht nun aber in den Menelaos/Helena-Szenen – und hierin liegt der grundlegende Unterschied zu anderen Bildern – nicht in freundlicher Absicht. Eros faßt die Phiale vielmehr mit beiden Händen, streckt sie weit von sich und richtet sie, in zielgerichtetem Anflug, *gegen* eine Person, welcher er den Inhalt in die Augen gießt. Zu fragen ist, weshalb Eros in den Helena/Menelaos-Szenen – und nur hier – das Gefäß in dieser singulären Weise handhabt.

VERWANDTE VASENBILDER

Der übliche Weg, nach einer Erklärung zu suchen, ist der, in den literarischen Quellen nach Belegen für ein solches Bildmotiv zu suchen. In unserem Falle fruchtet dies nichts, denn in den überaus zahlreichen Belegstellen, die über das Wirken des Eros Auskunft geben, findet sich nirgends die Phiale als sein Attribut erwähnt.

²¹ E. Simon, AK 6, 1963, 15–16 zu Taf. 5,1; Kaempf-Dimitriadou a. O. 31 mit Anm. 234; Shapiro a. O. 115–116 zu Kat. 56 Abb. 66.

Da es sich also um ein reines Bildmotiv handelt, ist es ratsam, zunächst in der Bilderwelt zu bleiben und allgemeiner nach der Darstellungsabsicht zu fragen. Zu fragen ist, in welchen erzählerischen Kontexten die hier verwendeten Figurentypen und Handlungsmotive sonst vorkommen: um zu verstehen, wie der antike Betrachter diese Szenen aufgrund seiner Sehgewohnheiten, also im Kontext der ihm vertrauten Bilder lesen und ihre Besonderheiten konnotieren konnte.

Die Wiederbegegnung zwischen Menelaos und Helena ist nach dem Schema der sog. ‚Liebesverfolgungen‘ gestaltet: jener im 5. Jh. v. Chr. überaus häufigen Bilder, in denen eine – zumeist männliche – Person einer anderen – zumeist weiblichen – mit dem Ziel der Eroberung nachstellt.²² Hierbei tritt der Verfolger zwar des öfteren mit einer Waffe auf. Doch im Falle von Gottheiten handelt es sich hierbei – etwa bei Poseidon, der mit seinem Dreizack Amymone verfolgt – um deren kennzeichnendes und darum unverzichtbares Attribut. Und wenn Heroen etwa einen oder mehrere Speere halten, so offenkundig deshalb, um der beabsichtigten Eroberung einer Frau den Anstrich einer Jagd geben.²³

Eros tritt bei solchen Verfolgungsszenen nur gelegentlich in Erscheinung, so auf einem Alabastron aus dem frühen 5. Jh. v. Chr., das die Verfolgung des Ganymed durch Zeus zeigt.²⁴ Der Göttervater hat dem schönen Knaben schon die Hand auf die Schulter gelegt, wird aber seinerseits von Eros verfolgt, der ihn mit einem Kentron, einer Peitsche, antreibt: ein schönes – und das früheste – Beispiel dafür, daß selbst der oberste Gott von Eros, dem Liebesverlangen, getrieben werden kann.

Wichtig für unsere Frage ist nun, daß der Verfolger zwar eine Waffe tragen kann, in der Regel aber nicht als schwerbewaffneter Hoplit erscheint. Wenn ein Mann, der einer Frau nahetritt, als Krieger gekennzeichnet ist, dann nimmt die Geschichte kein gutes Ende. So wird auf einer Schale in Paris, aus der Zeit um 430 v. Chr., Cassandra von dem mit Helm, Schild und Lanze gerüsteten Aias verfolgt.²⁵ Sie hat sich zu einem Standbild der Athena geflüchtet, doch vergeblich, denn sie wird schon von Aias gepackt. Was solche Darstellungen von den Menelaos/Helena-Bildern unterscheidet, ist das böse Ende, welches durch verschiedene Motive kenntlich gemacht ist. Cassandra ist – im Gegensatz zu der stets bekleideten Helena – entweder nackt oder, wie hier, weitgehend entblößt: ein Motiv, welches im Kontext von Verfolgungsszenen die Schutzlosigkeit und

²² Zu den Darstellungen von ‚Liebesverfolgungen‘ und deren Deutung: A. Stewart in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Ausstellung Basel 1996 (1996) 74–90.

²³ Dies ist etwa der Fall bei einer Oinochoe in Paris (Louvre G 439, um 450 v. Chr. ARV² 775,5; LIMC VI [1992] s.v. Kirke 23 Taf. 27 [F. Canciani]; C. Benson in: *Pandora* a. O. 403–405 Kat. 132 mit Abb.), die Odysseus – mit dem Schwert in der einen Hand und einem Speer in der anderen – bei der Verfolgung der Kirke zeigt.

²⁴ ehem. Berlin, Staatl. Museen F 2032 (seit 1945 verschollen). Kaempf-Dimitriadou a. O. 7–8. 76 Kat. 3 Textabb. 1; K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1981) 211 Abb. 289. 290; LIMC IV (1988) s.v. Ganymedes 10 (H. Sichtermann).

²⁵ Paris, Louvre G 458. ARV² 1270,11; LIMC I (1981) s.v. Aias II 67 Taf. 264 (O. Touchefeu); M. Mangold, *Cassandra in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern* (2000) 56. 174 Kat. II 66 Abb. 35.

das Ausgeliefertsein des weiblichen Opfers anzeigt.²⁶ Cassandra wird – anders als die fliehende Helena – von ihrem Verfolger erreicht; und die Götter, hier in Gestalt der Athena, können das Verhängnis nicht aufhalten.

Und noch ein Unterschied fällt auf, nämlich in der Kennzeichnung des Täters. Abgesehen davon, daß nur bei Menelaos die Angriffswaffe zu Boden fallen kann, hält Aias, wenn er einen Schild trägt, den Schildarm nach hinten, um mit der freien Hand sein Opfer packen zu können.²⁷ Menelaos hingegen hält, ob er von links oder von rechts naht, den Schild stets vor sich und greift, dergestalt geschirmt, genau so an, wie Krieger in Kampfszenen aufeinander losgehen.²⁸ Im Kontext der Verfolgungsszenen ist ein derartiges Auftreten freilich höchst ungewöhnlich: Menelaos stürmt schwer bewaffnet und mit vorgehaltenem Schild auf eine schutzlose Frau los, ohne daß ein adäquater Gegner in Sicht wäre.

Nun hat Menelaos in einigen Bildern aber durchaus einen direkten Gegenspieler: nämlich dann, wenn Eros zwischengeschaltet ist. Im Unterschied zu Aphrodite, die in den Menelaos/Helena-Bildern häufig von der allgemeinen Fluchtbewegung erfaßt wird, wendet sich Eros dem Verfolger entgegen. Dies ist etwa der Fall auf dem Fragment einer Hydria in Boston, aus der Zeit um 450 v. Chr., wo er in der einen Hand eine Phiale hält und mit der anderen Menelaos' Schild faßt.²⁹ Hier zeigt sich besonders deutlich, daß das Aufeinandertreffen von Menelaos und Eros als Zweikampf konzipiert ist.

Dieses Duell unterscheidet sich nun freilich in der Beschaffenheit der beiden Kontrahenten überdeutlich von den gängigen Kampfszenen. Die merkwürdige Konstellation, daß ein kleiner, leichtgewichtiger Flügelknabe gegen einen gestandenen, bärtigen Hopliten antritt, läuft der aus unzähligen Kampfszenen vertrauten Vorstellung eines agonalen Wettstreites vollkommen zuwider. Hier messen sich nicht gleichwertige, d. h. in Größe und Bewaffnung einander ebenbürtige Widersacher miteinander, sondern es fehlt vielmehr jede sportliche Note. Doch nicht nur dies. Der Schwerbewaffnete verliert den Kampf und vor allem – bei kampferprobten Helden gänzlich unüblich – auch noch sein Schwert: ein Motiv, welches die Vollständigkeit seiner Niederlage anzeigt.

Wie sehr das Aufeinandertreffen der beiden Kontrahenten als kontrastives Gegenbild zu den gängigen Kampfszenen akzentuiert werden konnte, zeigt ein Glockenkrater in Paris, aus der Zeit um 450 v. Chr. (*Abb. 6*).³⁰ Hier stürmt

²⁶ Mangold a. O. 60–61.

²⁷ s. etwa Mangold a. O. 52–58 Kat. II 54–56. 61. 62. *Abb. 30–34*. Aias naht dabei stets von rechts, bis auf eine Ausnahme: Auf einem Volutenkrater in Malibu (J. Paul Getty Museum 79.AE.198, um 440/30 v. Chr. LIMC VII [1994] s.v. Cassandra I 126 Taf. 681 [O. Paoletti]; Mangold a. O. 36 mit Anm. 217 zu Kat. II 64) kommt er von links, hält den Schild eng am Körper und packt Cassandra mit der vorgestreckten Rechten.

²⁸ vgl. etwa den Zweikampf zwischen Achill und Memnon auf einem Kelchkrater in Boston, Museum of Fine Arts 97.368, um 470 v. Chr. ARV² 290,1; LIMC I (1981) s.v. Achilleus 833 Taf. 139 (A. Kossatz-Deissmann).

²⁹ Boston, Coll. Blakey Vermeule. LIMC Helene 279 bis Taf. 342; Mangold a. O. 99. 195 Kat. IV 40.

³⁰ Paris, Louvre G 424. ARV² 1077,5; L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955) 88 Kat. 66 Taf. 63,3; CVA Louvre (4)



Abb. 6: Attisch-rotfiguriger Glockenkrater, Paris Musée du Louvre G 424

Menelaos auf Helena los, die im Fliehen erschrocken die Arme hebt. Aphrodite steht diesmal ausnahmsweise außerhalb der Hauptgruppe, so daß Eros ganz allein dem Menelaos gegenübertritt. Er fliegt, von der links außen stehenden Aphrodite gesandt, mit einer Phiale in den Händen auf den Anstürmenden los. Auffallend ist hier, daß Menelaos seinen Schild so weit erhoben hat, daß er das Gesicht verdeckt: wie um sich gegen einen besonders gefährlichen Angriff zu verteidigen.

Im Kontext der kompositorisch und motivisch verwandten Vasenbilder wird also deutlich, daß die besondere Pointe dieser Szenen in ihrer Gestaltung als Zweikampf zwischen Eros und Menelaos liegt. Und so liegt es nahe, in der merkwürdigen Duell-Konstellation auch den Grund für das ungewöhnliche Gebaren des Eros und dabei insbesondere auch für den Einsatz der Phiale zu suchen. Es ist offenbar die augenscheinliche Ungleichwertigkeit des Eros gegenüber Menelaos, die ihn zum Einsatz dieses Attributes veranlaßt.

Taf. 23, 4–6; LIMC II (1984) s.v. Aphrodite 1474 Taf. 144 (A. Delivorrias u.a.); LIMC Helene 268; C. Bron, *Kernos* 9, 1996, 303–304 Abb. 7; Mangold a. O. 95. 193 Kat. IV 26.

VASENBILDER UND LITERARISCHE BILDER

Was tut Eros mit seiner Phiale genau? Die Vasenbilder selbst bieten, wie gesehen, keine hinreichende Erklärung, und in den literarischen Quellen wird die Phiale als Attribut des Eros nicht erwähnt. Daher liegt es nahe, die literarischen Quellen aus einem weiteren Blickwinkel zu konsultieren und zu fragen, wie in ihnen die Wirkungsweise des Eros beschrieben wird.

Wie erwähnt, bezeichnet ἔρως ein auf ein bestimmtes Gegenüber gerichtetes, leidenschaftliches ‚Liebesverlangen‘, welches den Betroffenen schlagartig und gewaltsam erfaßt. Auf welche Weise dies geschieht, darüber hatte man sehr genaue Vorstellungen, und diese sind gerade auch in den Schilderungen der Wiederbegegnung von Menelaos und Helena zu finden.

In den Schriftquellen werden zwei alternative Erklärungen dafür geboten, weshalb Menelaos Helena *nicht* tötet. Entweder wird er – die unspektakulärere Variante – durch das göttliche Eingreifen der Aphrodite umgestimmt oder aber dadurch, daß Helena ihre Brüste entblößt.³¹ Diese profanere Version findet sich etwa in der *Andromache* des Euripides³² oder auch in der *Lysistrate* des Aristophanes, wo der Sinneswandel des Menelaos knapp dergestalt begründet wird: „Auch König Menelaos warf sein Schwert schnell weg, / als er der Helena entblößte Brüste sah.“³³

Interessant ist hier zunächst das Motiv des fallenden Schwertes, da es sich unmittelbar in den Vasenbildern wiederfindet. Dahinter steht eine offenkundig recht verbreitete Vorstellung davon, welche Auswirkungen das Eingreifen des Eros und Aphrodites haben kann. Aphrodite und Eros werden – schon seit Hesiod³⁴ – gern mit dem Attribut λυσι-μελής, ‚glieder-lösend‘, bezeichnet, so etwa in Sapphos Klage: „Gliederlösender Eros treibt wieder mich um...“³⁵ Dieser Topos findet sich, noch genauer spezifiziert, auch mit dem Bild des Kampfes verbunden: in dem häufigen Begriff λυσι-μαχος bzw. λυσι-μάχη, also ‚kampf-lösend‘. So fordert etwa Lysistrate ihre Geschlechtsgenossinnen mit folgenden Worten dazu auf, durch sexuelle Verweigerung ihre kriegsführenden Männer zum Frieden zu bewegen: „Wenn Eros, der herzenerfreuende Gott, / Aphrodite auch von Kypros, / über Busen und Schoß uns den wonnigen Reiz / süßlockenden Zaubers verbreitet / und das Feuer der Lust in den Männern entfacht / und nach uns läßt gierig verlangen, / dann wird ‚Kampflöserin‘ jede von uns / im Land der Hellenen wohl heißen.“³⁶

³¹ Zu den Quellen: Kahil a. O. 15–44; LIMC Helene S. 499–500; Mangold a. O. 81–82.

³² Eur. Andr. 627–631. Hier wird Menelaos von Peleus folgendermaßen beschimpft: „In Troja – denn ich folg’ auch dorthin dir – erschlugst / Du nicht die Gattin, die in deine Macht man gab. / Nein, ihre Brust erblickend, warfst du hin das Schwert, / Empfingst die Küsse, kostest um das falsche Weib, / Der Kyprios Sklave wie zuvor, du feiger Wicht!“ (Übersetzung J. J. Donner).

³³ Aristoph. Lys. 155–156 (Übersetzung J. J. Donner).

³⁴ Hes. theog. 121.

³⁵ Sappho fr. 137 Diehl: Ἐρως δηῦτέ μ’ ὁ λυσιμέλης δόνει (Übersetzung M. Treu).

³⁶ Aristoph. Lys. 551–554 (Übersetzung J. J. Donner).

Die Begriffe „glieder-“ und „kampf-lösend“ bezeichnen genau das, was in den Vasenbildern mit Menelaos passiert: Der kriegsgerische Angreifer verliert seine Körperkontrolle, die Finger lösen sich, und er läßt sein Schwert fallen – ein treffendes Bild für das physische, im Wortsinne ‚entwaffnende‘ Resultat dessen, was Aphrodite und Eros tun.

Das Motiv der entblößten Brust Helenas nun ist zwar in den Bildern *nicht* zu finden, ist aber dennoch in unserem Zusammenhang nicht ohne Interesse. Dahinter steht die in den Quellen gut belegte Vorstellung, daß das Liebesverlangen durch den Anblick des Schönen ausgelöst wird. In der Vorstellung der Griechen gehörten Sehen und Lieben unmittelbar zusammen.³⁷ Diese enge inhaltliche Verknüpfung findet sich gerade auch dann, wenn es um Helena geht, die Schönste der Sterblichen, deren außergewöhnlicher Zauber – so etwa bei Euripides – Männeraugen derart fesselt, daß diese von einem hochgradig gefährlichen Sehnen erfaßt werden.³⁸ Das Motiv der entblößten Brust ist nichts anderes als ein besonders starkes *literarisches* Bild, um als Auslöser für Menelaos' Sinneswandel einen intensiven optischen Sinnenreiz zu beschreiben.

In unserem Zusammenhang besonders wichtig sind nun einige Stellen, in denen das Wirken des Eros als ein auf die Augen gerichtetes Hantieren mit Flüssigkeiten beschrieben wird. So beklagt sich Archilochos darüber, daß Eros ihm „dichtes Dunkel über die Augen goß“.³⁹ Und im *Hippolytos* des Euripides wendet sich der Chor mit folgenden Worten an Eros: „Eros, Eros, der du ins Auge die Sehnsucht träufelst, / mit süßer Freude erfüllend die Herzen derer, / gegen die du zu Felde ziehst, / o mögest du nie mir erscheinen im Unheil, / nie kommen als Feind!“⁴⁰

Hier findet sich zum einen die auch sonst häufig belegte Vorstellung, daß Eros als potentieller Feind zu fürchten ist. Noch wichtiger aber ist, daß beschrieben wird – und dies ist, wie das Archilochosfragment zeigt, ein alter Topos –, *auf welchem Wege* das Liebesverlangen den Menschen befällt: Dieses Verlangen wird durch einen starken optischen Reiz ausgelöst, und es dringt in flüssigem Zustand durch die Augen in den Körper ein, um dort seine Wirkung zu entfalten.

³⁷ E. Fischer, *Amor und Eros. Eine Untersuchung des Wortfeldes „Liebe“ im Lateinischen und Griechischen* (1973) 33. 57–58 (mit Belegstellen).

³⁸ Eur. Tro. 890–894. Hier beklagt sich Hekabe mit folgenden Worten bei Menelaos über Helena: „Ich lob' es König, gibst du deinem Weib den Tod. / Doch, siehst du sie, so fliehe: Sehnen faßte dich! / Sie fesselt Männeraugen, stürzt die Städt' in Staub, / Entflammt die Häuser: solcher Zauber wohnt in ihr. Ich, du und jeder kennt ihn, der's mit uns erfuhr.“ (Übersetzung J. J. Donner).

³⁹ Archil. fr. 112 Diehl: φιλότιτος ἔρως... πολλήν κατ' ἀχλὺν ὁμμάτων ἔχευεν (Übersetzung: Fischer a. O. 59).

⁴⁰ Eur. Hipp. 525–529: Ἔρως Ἔρως, ὃ κατ' ὁμμάτων / στάζεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν / ψυχῇ χάριν οὗς ἐπιστρατεύσει, / μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης / μηδ' ἄρρυθμος ἔλθοις. (Übersetzung: D. Ebener).

DEUTUNG DER BILDER

Bei den Menelaos/Helena-Bildern fällt nun auf, daß Eros seine Phiale entweder gegen Menelaos' Gesicht oder, wenn genauer angegeben, gegen dessen Augen richtet.

Die Heranziehung von literarischen Belegen zur Deutung von Bildern kann sich mitunter als problematisch erweisen: nämlich dann, wenn man versucht, direkte Abhängigkeiten zwischen beiden Medien nachzuweisen und etwa bestimmte Bildvarianten auf verschiedene literarische Überlieferungsstränge zurückzuführen. Für die Frage nach dem Verhältnis zwischen Literatur und Bildkunst ist nun die Figur des Eros besonders aufschlußreich: wegen der sehr stark begrifflichen Vorstellung, die man von ihm und seinem Wirken hatte, und weil er in den Quellen zugleich als Begriff *und* als handelnde Figur begegnet.

Im Fall der Menelaos/Helena-Bilder reicht es nicht aus, in den Schriftquellen allein nach Belegen für bestimmte Einzelmotive zu fahnden. Beim Wiedersehen von Menelaos und Helena ist es allein das Motiv des fallenden Schwertes, dessen Gebrauch ebenso in den Schriftquellen wie in den Bildern belegt ist. Bei anderen Motiven indes ist eine direkte Parallelisierung nicht möglich: Die Phiale findet sich nur in den Bildern, das Motiv der nackten Brust Helenas nur in den Texten.

Das Wirken des Eros wird in der Sprache der Bilder und derjenigen der Worte unterschiedlich formuliert. Daher ist hier erst dann weiterzukommen, wenn man in den beiden ‚Sprachen‘ nicht nur nach denselben Vokabeln – wie ‚Phiale‘ oder ‚nackter Busen‘ – sucht, sondern sich auf der übergeordneten Vorstellungsebene von Sätzen bewegt. In unserem Fall sind es allgemeine, den Quellen zufolge verbreitete und zu Bildern verdichtete Vorstellungen vom Wirken des Eros, welche den Schlüssel zum Verständnis dessen liefern, was Eros in den Vasenbildern mit seiner Phiale tut: Er flößt dem Menelaos das Liebesverlangen, welches er selbst verkörpert, durch die Augen ein und verändert dadurch schlagartig dessen Wahrnehmung. Und auch wenn Menelaos diese Attacke noch abzuwehren sucht, indem er in Deckung geht und seine Augen schirmt (*Abb. 6*): Eine Chance hat er, wie das fallende Schwert zeigt, nicht; Eros kommt stets zum Erfolg und setzt Menelaos schlagartig außer Gefecht.

Das Entstehen dieser Bildidee wird man sich also wohl in etwa folgendermaßen vorstellen dürfen:

In der Zeit um 460 v. Chr. kam in der attischen Vasenmalerei das Bedürfnis auf, das traditionsreiche Thema der Wiederbegegnung zwischen Menelaos und Helena differenzierter als zuvor zu gestalten und auszudeuten. Hierbei konnten verschiedene Akzente gesetzt werden. Man konnte die Szene um Aphrodite und andere olympische Gottheiten bereichern und damit den Aspekt göttlichen Eingreifens akzentuieren; oder man konnte einen Altar und/oder ein Kultbild als Fluchtziel der Helena einsetzen und dem gewaltsamen Vorgehen des Menelaos somit den Anstrich eines religiösen Frevels geben.⁴¹ Der zentrale Aspekt ist hier

⁴¹ So flieht etwa auf einem Glockenkrater in Toledo (Ohio) (Museum of Art 67.154, um 440/30 v. Chr. CVA Toledo [1] Taf. 43,1; LIMC Helene 274 Taf. 340; M. Mangold, *Kassandra*

jeweils die außerordentliche, die Götter herausfordernde Gefährlichkeit des Menelaos.

In den Szenen mit Beteiligung des Eros hingegen versuchte man etwas anderes: nämlich genauer darzustellen, auf welche Weise der Sinneswandel des Menelaos zustandekommt.

Als möglicher Auslöser kam zweierlei in Betracht: zum einen das Eingreifen der Aphrodite und/oder anderer Götter, und zum anderen die überwältigende Schönheit Helenas. In der Bildkunst waren dies freilich keine einander ausschließenden Alternativen. Anders als bei einer sprachlichen Schilderung, bei der man sich für *eine* Erklärung entscheiden mußte, konnte in einem Bild beides zugleich dargestellt werden: In manchen Bildern greift Aphrodite ein *und* wird zusätzlich auf die körperlichen Reize Helenas verwiesen.⁴²

Die Möglichkeiten, Helenas Schönheit zu präsentieren, waren nun freilich aufgrund der Darstellungskonventionen im mittleren 5. Jh. v. Chr. begrenzt. Die gänzliche oder weitgehende Nacktheit kennzeichnete im Kontext von Verfolgungsszenen eine Frau als tatsächliches Opfer: ein Schicksal, welches Helena ja erspart blieb. Und so geht ihre Entblößung in keinem dieser Bilder weiter, als daß eine Körperseite – und dies auch nur teilweise – aus dem Gewand hervortritt.⁴³

Das Differenzierungsinteresse der Vasenmaler richtete sich also nicht darauf, möglichst pointiert die körperlichen Reize Helenas als auslösendes Moment herauszustellen, sondern vielmehr darauf darzustellen, *auf welchem Wege* Menelaos zur Aufgabe gezwungen wird. Hierfür stellte das Bildrepertoire die Figur des Eros zur Verfügung, der als Aphrodites Bote und Erfüllungsgehilfe um 460 v. Chr. in der Vasenmalerei längst eine wohlvertraute Gestalt war.

Das, was Eros in dieser besonderen Situation zu tun hatte oder zu tun haben könnte, wich nun freilich von seinen üblichen Aufgaben deutlich ab. Er hatte keine zarten Liebesbände zu knüpfen, sondern einen Rasenden zum Einhalten zu bringen. Die Vorstellung, daß Eros als möglicher Feind zu fürchten ist und eine hohe Kampfkraft besitzt, war zwar geläufig; doch zur Darstellung dessen, wie sich Eros im Einsatz gegen einen hochgerüsteten Krieger verhält, standen keine Vorbilder zur Verfügung und war erst noch eine adäquate Bildformel zu finden.

Im Mythos wird Menelaos dadurch zur Aufgabe veranlaßt, daß der Anblick Helenas bei ihm ein plötzliches, übermächtiges Verlangen hervorruft: ein Ver-

in Athen. Die Eroberung Trojas auf attischen Vasenbildern [2000] 98. 194 Kat. IV 34) Helena zu einem Altar. – Ähnlich konnotiert ist die Darstellung auf einer Oinochoe im Vatikan (Museo Gregoriano Etrusco 16535, um 430/25 v. Chr. ARV² 1173; Kahil a. O. 90–91 Kat. 72 Taf. 66; E. Simon, AK 7, 1964, 91–95 Taf. 30, 1–3; LIMC II [1984] s.v. Aphrodite 1259 Taf. 127 [A. Delivorrias u.a.]; LIMC Helene 272^{bis} Taf. 340; Mangold a. O. 97–98. 194 Kat. IV 35 Abb. 56 [mit Lit.]), wo Helena sich zu einem Kultbild der Athena geflüchtet hat. In diesem Bild steht Aphrodite zwischen Menelaos und Helena und schickt dem heranstürmenden Krieger einen kleinen Eros entgegen, der diesmal offenbar eine Halskette in den Händen hält (so Simon a. O. 94).

⁴² Etwa auf dem Bostoner Skyphos (Anm. 7 Abb. 2b), wo Helenas Körperformen unter dem Gewand hervortreten.

⁴³ So auf dem Krater in Toledo (Anm. 41). Bezeichnenderweise bleibt die Brust hier aber vom Gewand verhüllt.

langen also, das durch einen über die Augen wahrgenommenen Sinnenreiz ausgelöst wird.

Den literarischen Quellen zufolge stellte man sich diesen Vorgang dergestalt vor, daß das Liebesverlangen in flüssigem Zustand durch die Augen in den Körper eindringt, bevor es dann – so, wie auch andere einschlägig bekannte Flüssigkeiten, etwa der Zaubertrank der Kirke oder der Wein des Dionysos⁴⁴ – schwerwiegende Veränderungen in der Körperbeherrschung und im Wahrnehmungsverhalten hervorbringt. Und so lag die Idee gar nicht fern, in den Bildern darzustellen, daß Eros das von ihm selbst verkörperte Verlangen dem Menelaos durch eben jenen Teil des menschlichen Körpers einflößt, der für Feuchtigkeit besonders empfänglich ist: die Augen.

Um diesen Vorgang ins Bild zu setzen, war es vonnöten, Eros einen Flüssigkeitsbehälter in die Hände zu geben. Hier stand mit der Phiale ein denkbar geeignetes Gefäß zur Verfügung: ein etabliertes Götterattribut, mit dem sich plausibel machen ließ, weshalb Eros, trotz seiner augenscheinlichen Unterlegenheit, über einen so ungleich imposanteren Gegner wie Menelaos siegen kann: nämlich aufgrund seiner göttlichen Übermacht. Seine allbekannte Macht war die Voraussetzung dafür, seine Begegnung mit Menelaos überhaupt als ein derart ungleiches Duell gestalten zu können: als ein Duell, bei dem es die Größe und Gewalt des Gegners erlaubten, die Sieghaftigkeit des Eros besonders pointiert darzustellen.

Und so bereicherte man das etablierte Darstellungsschema um einen Zwischenschritt: Waren zuvor lediglich Anfangs- und Endpunkt des Geschehens gezeigt worden – Menelaos verfolgt Helena und läßt plötzlich sein Schwert fallen –, so schob man nun einen Zwischenschritt ein, indem man darstellte, *auf welchem Wege* der Sinneswandel des Menelaos zustandekommt: Eros schiebt sich vor Menelaos' Augen und verändert dessen Blick, mit dem Ergebnis, daß Menelaos seine einstige Gattin gewissermaßen ‚mit neuen Augen‘ sieht.

Dieser Bildidee war freilich kein langes Leben beschieden. Das Wiedersehen zwischen Menelaos und Helena fand zwar noch an denkbar prominenter Stelle Eingang in die sog. Hochkunst: am Parthenon, wo dem Thema innerhalb des Iliupersis-Zyklus der Nordmetopen zwei Bildfelder eingeräumt sind. Auf der linken Metope (Nord 24) stürmt Menelaos, von einem Gefährten begleitet, nach rechts, wo sich auf der Nachbarmetope (Nord 25) Helena zu einem Standbild der Athena geflüchtet hat.⁴⁵ Aphrodite hat sich schützend vor Helena gestellt und

⁴⁴ So hält auf der erwähnten Oinochoe in Paris (Anm. 23) die von Odysseus verfolgte Kirke den Becher mit ihrem Zaubertrank in der Hand, der bei Odysseus freilich nichts gefruchtet hat. Auf anderen Vasen wird das Gefäß aus ihrer Hand fallend dargestellt, um – ganz so, wie in den Menelaos/Helena-Bildern das Motiv des fallenden Schwertes eingesetzt wird – den plötzlichen Umschwung innerhalb der Geschichte darzustellen; hierzu s. D. Wannagat in: P.C. Bol (Hrsg.), *Untersuchungen und Gedanken zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (2003) 67–69.

⁴⁵ C. Praschniker, *Parthenonstudien* (1928) 17–21 Abb. 9–12 Taf. 6. 7 (Zustand). 98–104 Abb. 75. 76 (Rek.); L.B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955) 91–92 Kat. 73 Taf. 65, 2. 3; F. Brommer, *Die Metopen des Parthenon* (1967) 48–51 Taf. 101–110; E. Berger, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zu den Metopen* (1986) 37–39 Taf. 3. 18–23; LIMC Helene 283 Taf. 343; Mangold a. O. 96–97. 151. Aufgrund

sendet einen kleinen Eros aus, der mit vorgestreckten Armen dem Menelaos entgegenfliegt. Um was es sich bei dem abgeschlagenen Gegenstand in den Händen des Eros handelte, ist nicht mehr sicher festzustellen. Angesichts des Umstandes aber, daß Eros in den meisten attischen Vasendarstellungen desselben Themas eine Phiale gegen Menelaos richtet, hat die Ergänzung einer Phiale die größte Wahrscheinlichkeit für sich, zumal man bei der Anlehnung an diese wohlvertraute Darstellungskonvention am ehesten auf die Verstehbarkeit dessen, was Eros gegen Menelaos unternimmt, rechnen konnte.⁴⁶

In der Vasenmalerei wurde bald darauf, um 430/20 v. Chr., das Thema vollständig aufgegeben, und damit verabschiedete sich auch Eros mit seiner Phiale. Die Erklärung ist wohl im Zusammenhang damit zu suchen, daß damals die sog. ‚Liebesverfolgungen‘ generell aus der Bilderwelt der athenischen Vasen verschwanden. Diese Verfolgungsszenen sind, wie man gezeigt hat, als männliche Phantasien anzusehen, in denen das Thema der Annäherung an das weibliche Geschlecht pointiert als Jagd, also mit einem hohen Gewaltpotential gestaltet ist.⁴⁷ A. Stewart erklärt das Aufhören dieser Szenen nach der Mitte des 5. Jhs. plausibel damit, daß diese Art, das Verhältnisses zwischen den Geschlechtern zu charakterisieren, in perikleischer Zeit grundlegend fragwürdig wurde: weil sich die – damals in vielen Bereichen aktuelle – Forderung nach maßvoller Selbstbeherrschung auch auf das Geschlechterleben und dessen bildliche Gestaltung auswirkte.⁴⁸

Dieser Paradigmenwechsel läßt sich am Beispiel der Helena besonders gut nachvollziehen. Denn zur selben Zeit, als – um 430 v. Chr. – Menelaos als ihr Partner aus der Vasenmalerei verschwindet, wird auf einmal das Liebesverhältnis zwischen Helena und Paris populär.⁴⁹

Sehr deutlich wird der Unterschied zu den Menelaosbildern etwa auf einer Pelike des frühen 4. Jhs. v. Chr. in Paris, auf der Paris in prachtvollem persischen

der starken Zerstörung ist hier nicht mehr zu erkennen, ob Menelaos das Schwert hielt (wie von Praschniker a. O. 99–100 Abb. 75 rekonstruiert) oder fallenließ.

⁴⁶ Aus diesem Grund hat der Vorschlag von Praschniker a. O. 20, es könne sich (in Anlehnung an die Oinochoe im Vatikan, ebenda 99 Abb. 74; s. o. Anm. 41) um einen Kranz gehandelt haben (ein solcher ist auch in der Rekonstruktionszeichnung ebenda 101 Abb. 76 ergänzt) wenig für sich. Kahil a. O. 91 Anm. 3 favorisierte mit der knappen Begründung, der Kranz sei „un attribut plus rare“, eine Phiale (beipflichtend: J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italote I* [1975] 37 Anm. 2). Diese Argumentation hat allerdings bislang kaum Anklang gefunden; in der Literatur zur Nordmetope 25 wird die Ergänzung des von Eros gehaltenen Gegenstandes zumeist offengelassen (so E. Simon, *AK* 7, 1964, 94; Brommer a. O. 50; Berger a. O. 38; LIMC Helene 283).

⁴⁷ A. Stewart in: E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Griechenland*, Ausst. Basel 1996 (1996) 74–90 bes. 84–85.

⁴⁸ ebenda 86–89.

⁴⁹ Dies zeigt anschaulich die zahlenmäßige Verteilung der von L. Kahil in LIMC Helene zusammengestellten Paris/Helena-Darstellungen in der attischen Vasenmalerei des 5. und 4. Jhs. v. Chr.: Das Thema findet sich hier nur in insgesamt 8 Darstellungen aus den Jahrzehnten zwischen etwa 510 und 430 v. Chr. (LIMC Helene 84. 85. 108. 139. 162. 166. 167. 186), hingegen in 27 Bildern aus den Jahrzehnten nach 430 v. Chr. (LIMC Helene 70. 80. 86–99. 109. 110. 119. 120. 128. 131. 140–142. 171. 172).

Kostüm vor die sitzende Helena tritt.⁵⁰ Helena wird von einer Dienerin mit Phiale und Oinochoe und einem nackten Jüngling gerahmt. Ihr Gewand ist herabgeglitten, so daß der Oberkörper und damit – aber eben erst jetzt – auch die Brust entblößt ist. Von Helenas Schoß aus startet ein knabenhafter Eros und legt seine Hand auf Paris' Haupt.

Dieses Beispiel mag, stellvertretend für viele andere, zeigen, welch grundlegende Umgewichtung sich im späteren 5. Jh. in den bildlichen Darstellungen von Helenas Liebesverhältnissen vollzog. Die männliche Annäherung wird nicht mehr als Verfolgung, sondern als Werben ins Bild gesetzt. An die Stelle des gewalttätigen, seine Selbstkontrolle verlierenden Menelaos ist der auf seine Attraktivität vertrauende, kultivierte Paris getreten. Helena bekommt, indem sie ihrem Partner direkt gegenübertritt und stolz ihre körperlichen Reize zur Schau stellt, als Frau ein deutlich höheres Eigengewicht. Und da Mann und Frau hier nicht mehr als Täter und Opfer aufeinandertreffen, kann auch Eros friedlich und entspannt zu Werke gehen: Er stellt – auf der Pariser Pelike durch direkte, physische Überbrückung – eine Liebesverbindung her. Aber die Macht der Götter ist nicht der ausschlaggebende Faktor. Eros begünstigt und verkörpert lediglich eine Zuneigung, die sich – in diesem Fall besonders deutlich – bereits zwischen den Liebenden selbst hergestellt hat: Paris und Helena blicken, an Eros vorbei, einander in die Augen.

GEWALTAUSÜBUNG ALS MANGELNDE SELBSTKONTROLLE

Der Rollenwechsel, der sich in der Ablösung des Menelaos durch Paris manifestiert, zeigt, daß es in den Menelaos/Helena-Bildern um die Rolle männlicher Gewalt bei der Annäherung an eine Frau geht.

Zugunsten dieser Akzentuierung sind andere Aspekte des mythischen Stoffes weitgehend ausgeblendet. So wird der Betrachter etwa nicht dazu aufgefordert, über die Schuldfrage zu reflektieren: Daß Helena aus freiem Willen ihren Gatten verlassen hat, daß sie – so wie etwa auch Medea – ohne äußeren Zwang ihre familiären Bindungen aufgegeben und damit eine entsprechende Gegenreaktion provoziert hat, wird nicht thematisiert, denn in den Bildern steht Helena stets unter dem göttlichen Schutz Aphrodites. Die vornehmliche Darstellungsabsicht lag andererseits auch nicht darin, an einem geeigneten mythischen *exemplum* die göttliche Allmacht der Aphrodite vorzuführen: Obwohl das übermächtige Wirken des Eros hier in besonders differenzierter Weise veranschaulicht wird, sind weder Eros noch Aphrodite – ebensowenig wie Helena – die Hauptfiguren.

Die zentrale Figur, um die es geht, ist Menelaos. Er ist die Bezugsperson aller übrigen Akteure. Gezeigt wird, was mit Menelaos und in ihm passiert: Er wird zwischen zwei elementaren Leidenschaften hin- und hergerissen, zwischen rasender Gewalt und übermächtigem Liebesverlangen.

⁵⁰ Paris, Louvre CA 2261. Kahil (wie Anm. 45) 169–170 Kat. 130 Taf. 21; CVA Louvre (8) Taf. 49, 4–6. 8–9; LIMC Helene 95 Taf. 309.

Diese beiden Leidenschaften werden freilich in sehr unterschiedlicher Weise ins Bild gesetzt, und diese Unterscheidung sagt etwas über ihre Wahrnehmung in klassischer Zeit aus. Der Umstand, daß das Phänomen ‚eros‘ – nach Auskunft der Schriftquellen – ein eigenständiges Diskursthema war, findet in der Sprache der Bilder seine Entsprechung darin, daß ‚Eros‘ hier als eigenständige Figur ausgelagert begegnet: Er agiert *zwischen* mehreren Akteuren und wird damit als kollektives, in zwischenmenschlichen Beziehungen erfahrbares Phänomen reflektiert und in seinen Facetten differenziert. Demgegenüber begegnet das eindimensionalere Phänomen ‚Gewalt‘ – welches nur indirekt, in den Auswirkungen auf die Körpersprache des Menelaos sichtbar gemacht ist – *nicht* als eigenwertiges, um seiner selbst willen gestaltetes Bildthema, sondern gewinnt lediglich sekundäres Interesse: unter Fokussierung auf das als ungleich darstellungswürdiger geltende Thema ‚eros‘.

Die besondere Pointe der besprochenen Bilder liegt darin, daß der Widerstreit zwischen rachsüchtiger Gewalt und übermächtiger Liebesleidenschaft als ein *innerer*, in Menelaos selbst stattfindender Vorgang visualisiert wird. Der zugrundeliegende Mythenstoff wurde hier offenkundig zu dem Zweck gewählt, etwas darzustellen, was in einem ‚lebensweltlichen‘ – d.h. auf visuell erfahrbare Alltagsrealität rekurrierenden – Bild gar nicht darstellbar war: einen inneren, sich im einzelnen Menschen abspielenden Konflikt. Die Grenze zwischen ‚Mythos‘ und ‚Lebenswelt‘ verschwimmt hier: Die pointierte Negativbewertung des Menelaos ergibt sich nicht aus seiner Rolle in der Mythenerzählung, sondern aus der in den Bildern selbst konstruierten, aus der Erfahrung des Zusammenlebens zwischen Mann und Frau gespeisten Handlungskonstellation. Der Vorsatz zur Gewaltausübung wird hier im spezifischen Kontext zwischengeschlechtlicher Beziehungen als individuelle Handlungsmöglichkeit reflektiert und in der Figur des geschlagenen Menelaos als mangelnde Selbstkontrolle desavouiert.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Foto Antikensammlung der Universität Tübingen

Abb. 2a–b: nach FR Taf. 85

Abb. 3: nach L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (1955) Taf. 63,2

Abb. 4a–b: Foto The State Hermitage Museum, St. Petersburg

Abb. 5: Foto Antikensammlung der Universität Tübingen

Abb. 6: Foto Réunion des Musées Nationaux Paris, Agence photographique

Chronologische Übersicht über die Menelaos-Helena-Bilder und verwandte Vasendarstellungen des 5. Jhs. v. Chr.

(kursiv: die hier besprochenen Darstellungen)

Zeit (ca.)	Menelaos & Helena	Verwandte Bildthemen
550/40 v. Chr.	- Menelaos/Helena-Szenen setzen ein/ Varianten: a) Men. trifft auf Helena (bis ca. 520) b) Men. führt Helena, sie bedrohend, fort (bis ca. 490)	- Paris/Helena-Darstellungen setzen ein: Paris führt Helena weg
510/500	- Menelaos verfolgt Helena: das Verfolgungsschema dominiert fortan (41 rf. Darst. bis ca. 430/20)	- ‚Liebesverfolgungen‘ setzen ein - Paris/Helena-Thema selten (8 Darst. bis ca. 430/20)/ Helena in der Rolle als Braut und Schützling der Aphrodite - die Figur des Eros wird populär/ Eros bekommt eine eigene Ikonographie
500/490	- das Motiv des fallenden Schwertes kommt auf (19 Darst. bis ca. 430/20) - zunehmendes Eingreifen von Göttern, v.a. der Aphrodite - Eros greift erstmals ein: <i>Schale Rom (Anm. 3)</i> Menelaos- und Paris-Episode kombiniert: <i>Skyphos Boston (Anm. 7. 11. 42 Abb. 2a. b)</i>	- andere Iliupersis-Szenen hören auf, nur die ‚Liebesverfolgungen‘ bleiben (Menelaos/Helena, Aias/ Kassandra)
460/50	- Eingreifen des Eros: a) Eros mit Phiale: <i>Krater Tübingen (Anm. 4 Abb. 1)</i> <i>Pyxis Brauron (Anm. 14 Abb. 3)</i> <i>Hydria Boston (Anm. 29)</i> <i>Krater Paris (Anm. 30 Abb. 6)</i> <i>Lekythos St. Petersburg (Anm. 17 Abb. 4a. b)</i> (dazu: <i>Parthenon-Nordmetope 25 [Anm. 45. 46]</i>) b) Eros oder zwei Eroten (ohne Phiale): <i>Krater Bologna (Anm. 6)</i> <i>Nestoris Malibu (Anm. 14)</i> <i>Stamnos Bologna (Anm. 16)</i> <i>Oinochoe Vatikan (Anm. 41. 46)</i> c) Attribut des Eros unklar: <i>Krater Athen (Anm. 13)</i>	- Eros zunehmend in der weiblichen Sphäre (Gynaikaion-, Hochzeits- etc. Szenen) und auf entsprechenden Gefäßen (Loutrophoren, Pyxiden, Lebetes gamikoi) <i>Bsp.: Krater Tübingen (Anm. 19 Abb. 5)</i> - Paris/Helena: Überredung Helenas
430/20	- Menelaos/Helena-Szenen hören auf	- ‚Liebesverfolgungen‘ hören auf - Eros zunehmend in der Sphäre des Dionysos und der Aphrodite - Paris/Helena-Thema wird – unter Beteiligung des Eros – populär, v.a.: a) der werbende Paris tritt vor Helena <i>Bsp.: Pelike Paris (Anm. 50)</i> b) triumphale Wegführung Helenas