

Barbara E. Borg

EUNOMIA ODER: VOM EROS DER HELLENEN*

Vasendarstellungen aus dem ausgehenden 5. Jahrhundert v. Chr. werden in der Regel etwa folgendermaßen beschrieben: „Die Vasenmalerei, soweit sie auch den Lebenden diente, hatte im allgemeinen nicht solche ernsten Anliegen, sondern wandte den Sinn für das Subjektive, Persönliche ins Sinnliche, Gefällige, Dekorative. [...] Dieser luxuriösen, femininen Pracht entspricht inhaltlich, daß die Themen regelmäßig aus dem aphrodisischen Kreis genommen sind [...]. Man muß sich fragen, welchem inneren Bedürfnis solche mythologischen Idylle zusa- gen. Sind sie Ausdruck der sehnstichtigen Suche nach einer schöneren Traumwelt während der harten Kriegsjahre, oder zeigt sich in ihnen die Genußsucht und der bedenkenlose Leichtsinn der Athener, die sich daranmachten, auch noch Sizilien zu erobern?“¹ Dieses Urteil schien insbesondere eine Gruppe von Vasen zu stützen, auf denen verschiedene weibliche Personifikationen, gewöhnlich gemeinsam mit Aphrodite und/oder Eros, auftreten, welche meist unter dem Begriff ‚Aphroditekreis‘ zusammengefaßt werden.

In der Regel zeigen die Bilder eine Aneinanderreihung mehr oder weniger abwechslungsreich gestalteter Figuren; sofern sie überhaupt eine Handlung im engeren Sinne vollziehen, beschränkt sich diese auf das Tragen oder Überreichen von Kästen, Salbgefäßen, Kalathoi, Ketten, Tänien, Kränzen und ähnlichen Gegenständen. Ort der Zusammenkunft ist gewöhnlich entweder das Haus, angedeutet durch verschiedene Möbelstücke, oder die freie Natur, ein Garten oder Hain, angedeutet durch Bäume und andere Pflanzen. Ikonographisch ähneln die Darstellungen damit zahllosen Vasenbildern mit anonymen Frauenfiguren und sie finden sich auch auf denselben, in den weiblichen Lebenskontext weisenden Gefäßtypen, vor allem Pyxiden, Lekaniden und Bauchlekythen. Die auftretenden Personifikationen sind in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit:² Eunomia (8), Paidia

* Der vorliegende Aufsatz ist die nur mit den notwendigsten Nachweisen versehene schriftliche Fassung meines Günzburger Kolloquiumsbeitrags. Die besprochenen Vasendarstellungen und angeschnittenen Probleme werden ausführlicher behandelt in: B. E. Borg, *Der Logos des Mythos: Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst* (Habilitationsschrift Heidelberg 1999, im Druck). Den Organisatoren des Kolloquiums in Reissensburg sei herzlich gedankt, ebenso wie den Teilnehmern an den dortigen Diskussionen, von denen auch die hier vorgestellten Überlegungen profitiert haben.

¹ Hier als beliebiges Beispiel: V. M. Strocka in: G. Alföldy u. a. (Hrsg.), *Krisen der Antike* (1975), 46 ff.

² Die Statistik bezieht sich auf folgende Gefäße, von denen hier jedoch nur einige näher betrachtet werden können (Verweise im Text entsprechend der hiesigen Numerierung):

a) New York, Metropolitan Mus. of Art 09.221.40: ARV 1328, 99 (Manner of the Meidias Painter); Para 479; Add 364 f.; H. A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation*



Abb. 2: Attisch-rotfigurige Pyxis, London British Mus. E 775

(6), Peitho (6), Eukleia (5), Himeros (4), Hygieia (4), Eudaimonia (3), Harmonia (3), Eutychia (2), Aponia (1), Hedylogos (1), Makaria (1), Pandaisia (1) Panny-chis (1) und Pothos (1) (vgl. *Abb. 1–3. 5*).

of Abstract Concepts 600–400 B.C. (1993) 32 f.; 129; 181; 203; 230 Nr. 1 *Abb. 1*; 83; 141; 162; hier *Abb. 1*.

b) London, British Mus. E 698: ARV 1316 (Painter of the Karlsruhe Paris); Add 362; Shapiro a. O. 63 f. 129; 234 Nr. 18 *Abb. 17*; 84.

c) London, British Mus. E 775: ARV 1328, 92 (Manner of the Meidias Painter); Add 364; Shapiro a. O. 66. 84; 109; 122; 129; 234 Nr. 19 *Abb. 19*; 37; 60; 76; 82; hier *Abb. 2*.

d) London, British Mus. E 697: ARV 1324, 45 (Manner of the Meidias Painter); Para 478; Add 364; Shapiro a. O. 66 f.; 83; 183; 203; 235 Nr. 21 *Abb. 20*; 35; 142; 163; hier *Abb. 5*.

e) ehem. Slg. Hope.: Shapiro a. O. 78; 235 Nr. 24 *Abb. 32*.

f) Neapel, Mus. Arch. Naz. Stg. 316: ARV 1327, 85 (Manner of the Meidias Painter); Add 364; Shapiro a. O. 73; 109; 236 Nr. 26 *Abb. 23*; 61.

g) Mainz, Universität, Archäologisches Institut 118: ARV 1327, 87 (Manner of the Meidias Painter); Add 364; Shapiro a. O. 73 f.; 236 Nr. 27 *Abb. 24*; hier *Abb. 3*.

h) Ullastret, Mus. Monográfico 1486: CVA Ullastret 1 (Spanien 5) 36 f. Taf. 34, 1; Shapiro a. O. 73 f.; 236 Nr. 28 *Abb. 25*.

i) Kansas City, Nelson-Atkins Mus. 31.80: ARV 1248, 8 (Eretria Painter); Add 353; Shapiro a. O. 80–82; 181; 203; 237 Nr. 30 *Abb. 33–34*; 139; 164.

j) ehem. Paris, Slg. Bauville: ARV 1326, 67 (Manner of the Meidias Painter); Shapiro a. O. 84 f.; 237 Nr. 31 *Abb. 38*.

k) Baltimore, Walters Art Gallery 48.205: ARV 1330, 8 (Makaria Painter); Shapiro a. O. 83; 88; 238 Nr. 32 *Abb. 36*; 41.

l) Reading, University, Mus. of Greek Archaeology 52.3.2: ARV 1330, 7 (Makaria Painter); Para 479; Shapiro a. O. 88; 116; 119; 172; 238 Nr. 33 *Abb. 42*; 68; 132.

In aller Regel hat man bei der Interpretation der Darstellungen die Austauschbarkeit der Personifikationen und die weitgehende Handlungslosigkeit der Bilder betont und ihre Bedeutung in den durch die Namen der Figuren allgemein evozierten Vorstellungen sowie in dem Ambiente – ‚Frauengemach‘ und (elysischer) Garten – gesucht. So gilt es als *communis opinio*, daß die Bilder eine ‚heile Welt‘ voller Harmonie und Wohleben wiedergeben – ganz im Sinne des obigen Zitats. Die unterstellte eskapistisch-hedonistische Grundhaltung impliziert gelegentlich einen mehr oder weniger unterdrückten Vorwurf der Seichtheit und Leere, welcher eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Bildern entbehrlich erscheinen läßt. Die Beschriftung der Gefäße als solche wurde dabei ebenso wie die Tatsache, daß die Figuren dadurch zu Personifikationen wurden, als Teil jener Manieriertheit angesehen, die den Darstellungen des Meidiaskreises auch sonst eigen sei und die den Eindruck gefälliger Belanglosigkeit nur zu unterstreichen schien. Entsprechend betont Lucilla Burn in ihrer Monographie über den Meidias-Maler und seinen Kreis, die Personifikationen besäßen in erster Linie dekorative Funktion; ihre Vielzahl faßt sie als „reduplication of images of happiness“ auf, ohne differenziertere Botschaften der Bilder überhaupt in Erwägung zu ziehen.³ Noch weiter geht Dieter Metzler, der in seinem einschlägigen Aufsatz über jene Bilder behauptet, die Auffassung, die Personifikationen seien „schlicht Schöpfungen der Phantasie des Künstlers [...] enthebt zwar der Pflicht zu intensiverem Nachdenken, muß sich aber andererseits den Vorwurf eines platten Positivismus gefallen lassen“, und urteilt: das „Wunschziel [nämlich die durch die Personifikationen verkörperten Vorstellungen] verflüchtigt sich in Abstraktionen, deren hohle Würde mit euripideischer Lyrisierung und gorgianischem Detail prunkt, um sich in kostbarer Veräußerlichung der Form zu verlieren“.⁴

Die Rettung der Darstellungen vor dieser Art von Vorwürfen liegt dagegen in der Behauptung, die Personifikationen seien in Wirklichkeit nicht etwa „schlicht Schöpfungen der Phantasie des Künstlers“, sondern göttliche Wesen, deren Macht die Bilder evozierten, und in einer Verlagerung der Gewichtung der Figuren zugunsten der ‚ernsthaften‘ Personifikationen Eunomia und Eukleia.⁵

Beiden Deutungslinien ist gemeinsam, daß sie sich weniger auf die Interpretation einzelner Bilder und Darstellungsmotive stützen, als vielmehr auf eine allgemeine Deutung der Vasengruppe auf der Grundlage bestimmter, für zentral erklärter Personifikationen zielen. Auch hier können nur einige Motive etwas genauer betrachtet werden, doch wird, so hoffe ich, auch die exemplarische Analyse einiger Bilder die Mühe als lohnend und die Bilder als weniger gleichförmig erweisen, als sie bisher erschienen sein mögen.

m) ehem. Athen, Privatslg.: Shapiro a. O. 242 Nr. 51.

n) London, British Mus. E 222: ARV 1033, 66 (Polygnotos); Shapiro a. O. 113 f.; 243 Nr. 55 Abb. 64.

o) München, Antikensammlung 2520: Shapiro a. O. 119; 181; 244 Nr. 57 Abb. 73; hier Abb. 7.

³ L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) 35 f. und sonst. Ähnlich bereits V. Papadaki-Angelidou, *Αἱ προσωποποιήσεις εἰς τὴν ἀρχαῖαν Ἑλληνικὴν τέχνην* (1960) 128–30.

⁴ D. Metzler, *Hephaistos* 2, 1980, 75. 81.

⁵ z.B. Metzler a. O. 75; R. Hampe, *MDAI (R)* 62, 1955, 107 ff.

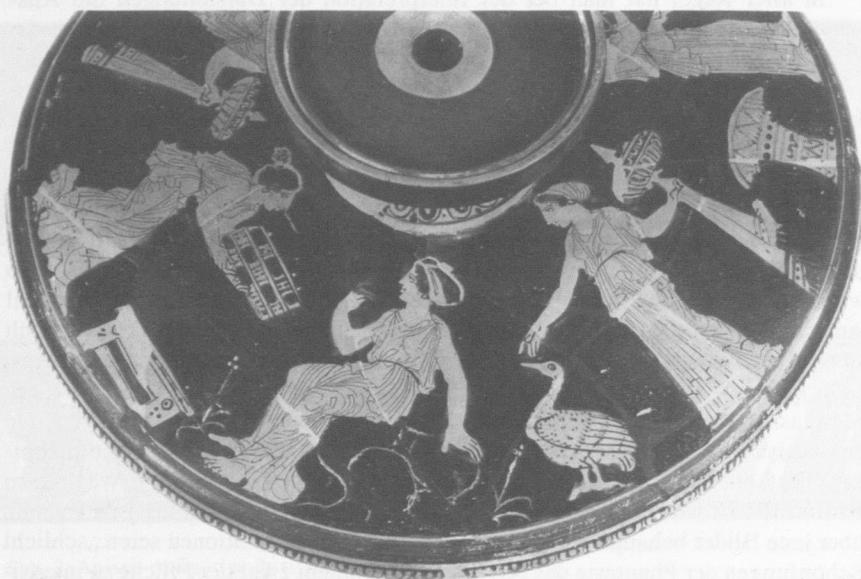


Abb. 3: Attisch-rotfiguriger Pyxisdeckel, Mainz Universitätsslg. 118

Die Handlungen der Figuren sind, dies wurde seit langem mit Recht betont, in der Regel in sofern unspezifisch, als sie nicht einzelnen Personifikationen ausschließlich zukommen, sondern zwischen den verschiedenen Personifikationen ebenso austauschbar sind, wie zwischen diesen und unbenannten Figuren in anonymen ‚Frauengemach-‘ und Gartenszenen der Zeit. Ikonographien und Handlungen sind demnach nicht geeignet, eine Figur ohne Beischrift als eine bestimmte Personifikation zu identifizieren. Eine Ausnahme stellt lediglich die Paidia auf einer Pyxis in New York (a) dar, die das durch sie personifizierte Spiel durch das Balancieren eines Stöckchens auch darstellt (Abb. 1).

Andererseits scheinen die Handlungen doch nicht völlig beliebig zu sein, denn die Personifikationen werden durch sie oftmals in ein bestimmtes, sinnstiftendes Verhältnis zueinander gesetzt. Wenn etwa auf einem Fragment aus Ullastret (h) Dike oder Nike – die Lesung ist unklar – einen Felsen erklimmt, um der darauf sitzenden Eukleia eine Kette zu präsentieren, oder wenn Eukleia auf einem Deckel in Mainz (g) der sitzenden Eunomia einen Kasten offeriert (Abb. 3), dann lassen sich diese Gesten des Dienens und Gebens durchaus metaphorisch auf die personifizierten Konzepte übertragen: Ein Sieg trägt zweifellos ebenso wie Gerechtigkeit zu einem guten Ruf bei und ein guter Ruf ist ein wesentlicher Beitrag zur guten Ordnung.

Damit sind wir aber auch schon bei jener Personifikation angelangt, die vor allem Hampe und Metzler, in ihrer Folge aber auch andere, zum Ausgangspunkt ihrer Deutungen gewählt haben. Hampe leitete aus den Vasendarstellungen einen

sonst erst für die Kaiserzeit überlieferten gemeinsamen athenischen Kult für Eunomia und Eukleia ab,⁶ der nun seinerseits in geradezu zirkulärer Weise zur Grundlage der Interpretation der Vasenbilder wurde.⁷ Die Existenz eines Kultes für Eunomia und Eukleia wie auch für einige andere Personifikationen bürgte Hampe und seinen Nachfolgern dabei für die Ernsthaftigkeit der auch religiösen Empfindung ihnen gegenüber und für ihre Bedeutung in der Gesellschaft wie im einzelnen Bild, das nun endlich nicht mehr nur Darstellung einer oberflächlichen Idylle war; der vermutete politisch-religiöse Zusammenhang des Kultes definierte den Charakter der Personifikation, der dann auf die Vasenbilder übertragen wurde. Ein solches Vorgehen kann, muß aber nicht zu einer überzeugenden Deutung der Vasenbilder führen. Die Existenz eines Kultes verbürgt keineswegs eine absolute und unveränderbare Identität einer Personifikation, die nun etwa auch auf Vasen immer mit diesem Kult zu assoziieren wäre. Vielmehr muß die Relevanz des Kultes für die Interpretation des Bildes in jedem Einzelfall erst erwiesen und aus dem Kontext der Darstellung begründet werden.

Dasselbe gilt für die Zentralität oder Marginalität einer bestimmten Personifikation). Im Anschluß an Hampe ist vor allem Metzler von einer Schlüsselposition der Eunomia ausgegangen, die er als Verkörperung eines politischen, antidemokratischen Ideals staatlicher Ordnung in einer konservativen, an Sparta orientierten Verfassung auffaßte. Alle übrigen Personifikationen deutete er ebenso wie Aphrodite selbst im Rahmen dieses Konzeptes, so daß die Bilder schließlich zu Darstellungen politischer „Ideologien“ wurden.⁸ Wenngleich wohl nur wenige Metzlers Deutung in jeder Konsequenz folgen werden, ist sein (und Hampes) Ansatz doch für all jene grundlegend geblieben, die den Bildern mehr als seichte Oberflächlichkeit abgewinnen wollten.

Dagegen wird jedoch einem auch nur halbwegs unvoreingenommenen Betrachter zunächst das aphrodisisch-erotische an vielen der Bilder ins Auge springen, so daß weniger Aphrodite, Eros, Himeros usw. erklärungsbedürftig erscheinen als vielmehr Eunomia und Eukleia. Aphrodite und das Aphrodisische sind in vielen Fällen der zentrale Fokus der Bilder. Oft ist sie kompositionelles Zentrum der Darstellung oder durch ihre Ikonographie (z.B. ihr Sitzen) besonders hervorgehoben. Daß der aphrodisisch-erotische Bereich der zuerst ins Auge fallende Kontext der Bilder und damit die primäre Rezeptionsebene ist, auf die sich daher auch die spontane Deutung der einzelnen Figuren bezieht, wird man angesichts der in Literatur, Kunst und Kult vornehmlich für den erotisch-sexuellen Bereich zuständigen Göttin kaum weg diskutieren können. Entsprechend darf man unterstellen, daß auch die antiken Betrachter die Deutung der Bilder insgesamt wie auch der einzelnen Personifikationen aus diesem und in Hinblick auf diesen aphrodisischen Kontext gewannen. Hier ist nun aber das Gartenambiente vieler Darstellungen nicht mehr nur ein beliebiger Garten, sondern erhält jene erotischen Konnotationen, die Blumenwiesen, Haine und Gärten seit Ilias und Odys-

⁶ Hampe a. O.

⁷ Etwa A. Kossatz-Deissmann in: LIMC IV (1988) 63 s.v. Eunomia; Metzler a. O. 75.

⁸ Metzler a. O. 84 ff.



Abb. 4: Attisch-rotfigurige Hydria, Florenz Museo Archeologico 81947

see in der gesamten griechischen Literatur besitzen.⁹ Von den Personifikationen lassen Himeros und Pothos, Verkörperungen von Sehnsucht, Begierde und starkem Verlangen, am wenigsten an Deutlichkeit zu wünschen übrig, selbst wenn, oder vielmehr gerade wenn man der Suggestivkraft von Eros und Eroten aufgrund ihrer weiten Verbreitung gewisse semantische Abnutzungserscheinungen unterstellt. Wenn demnach auf einer berühmten Hydria des Meidias-Malers¹⁰ über die Laube mit Phaon und Demonassa Aphrodite in einem Wagen dahinbraust, der von Himeros und Pothos gezogen wird (Abb. 4), so ist die Symbolik eindeutig: sinnliche Liebe wird von Leidenschaft und Verlangen in Bewegung gesetzt und vorangetrieben. Analog wird man auch die Darstellung auf einer Londoner Pyxis (c) deuten, auf der Aphrodites Wagen von Pothos und Hedylogos gezogen wird (Abb. 2), auch wenn die Darstellung insgesamt etwas verhaltener ist: Hier sind die Triebfedern der Liebe sehnsüchtiges Verlangen und süße Reden. Auch die der Aphrodite ein Kanoun überreichende Peitho auf einer Londoner Lekythos (d) (Abb. 5) muß nun nicht mehr unbedingt (nur) auf ihre der Aphrodite untergeordnete Rolle im Kult verweisen, sondern kann auch im übertragenen Sinne verstanden werden: *peitho*, ein Konzept, das alle gewaltlosen, verbalen wie

⁹ Zum Motiv vgl. allgemein J. Bremmer, *Mnemosyne* 28, 1975, 268 ff.; C. Calame, *L'Éros dans la Grèce antique* (1992) 187–97; zu den Vasen auch Burn a. O. 29 f.

¹⁰ Florenz, Archäologisches Mus. 81947: ARV 1312, 2; Shapiro a. O. 67 f. 117. 129. 234 Nr. 17 Abb. 21. 69. 80.



Abb. 5: Attisch-rotfigurige Lekythos, London British Mus. E 697

nonverbalen Formen von Überredung und Verführung umfaßt, steht im Dienst der Aphrodite bzw. der *aphrodisia* als ihr eigentliches und seit alters ureigenstes Machtmittel.¹¹

In diesem Kontext dürfte auch *Paidia* gelegentlich mehr implizieren als die sorglose Beschäftigung kindlichen Spielens, sondern jene Zweideutigkeit entfalten, die *paidià* und *paizein* auch in anderen erotischen Kontexten besitzen, wo sie geläufige Euphemismen für die verschiedensten Varianten des Liebesspiels sind.¹² Diese Zweideutigkeit nutzt auch das Innenbild einer bekannten Schale in Würzburg,¹³ auf der sich ein Satyr namens Chorillos mit einer Nymphe namens *Paidia* vereinigt (Abb. 6). Sich auf einen unsichtbaren, wohl felsigen Untergrund stützend hat sie das rechte Bein auf seine Schulter gelegt, während er tief zwischen ihren Schenkeln steht und in seinem rechten Arm ihr linkes Bein hält. Die Szene hat nichts von den teils rüden teils unbeholfenen Überrumpelungsaktionen anderer Satyr-Nymphen-Begegnungen, sondern ist als äußerst vergnügliche Aktion geschildert: Beide blicken sich tief in die Augen (durch die bekanntlich *eros* in die Menschen dringt)¹⁴ und ihr rechter Arm führt in Richtung seiner linken Schulter, wie um die Vereinigung in der etwas labilen Lage zu stabilisieren. Zu der Stimmung des Bildes paßt ihr euphemistisch sich auf den Akt beziehender

¹¹ Vgl. R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy* (1982) passim.

¹² Vgl. J. Henderson, *The Maculate Muse* ²(1991) 157. Nr. 240 s.v. *paizein* mit Belegen auch außerhalb der aristophanischen Komödien in Anm. 28; ergänzend 249 f. Nr. 240.

¹³ Würzburg, Wagner-Mus. L 492 = H 4633: ARV 1512, 18; LIMC III (1986) 274 s.v. Chorillos (A. Kossatz-Deissmann); V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis* (1994) 54–56 Nr. 5 Taf. 22, 2.

¹⁴ Vgl. F. Frontisi-Ducroux in: N. B. Kampen (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art* (1996) 81–100.



Abb. 6: Attisch-rotfigurige Schale, Würzburg Wagner-Mus. L 492

Name ebenso wie der des Satyrn: Tänzer(chen). χορεύω bezeichnet neben dem Tanz im Chor auch allgemein den (Freuden-)Tanz. In Analogie zu Aristophanes, Lys. 409, wo das äquivalente Verb ὀρχέομαι – wie übrigens viele ähnliche Worte für rhythmische Bewegungen – als Euphemismus für die sexuelle Vereinigung gebraucht wird,¹⁵ mag man durchaus überlegen, ob nicht auch der Satyrname in diesem Sinne gedacht war.

Gewissermaßen als subtilere Variante dieses Schalenbildes kann man die Darstellung einer Lekythos in München (o) lesen, auf der Himeros auf einer Schaukel sitzt und von Paidia angestoßen wird (Abb. 7), wenn man etwa „übersetzt“: „Das Liebesspiel gibt Leidenschaft und erotischem Verlangen Schwung,“ eine Weisheit, die auch Aristophanes nutzt, wenn er Lysistrata (225 ff.) für den

¹⁵ Henderson a. O. 41; 125 Nr. 75.

Ann. d. Inst. 1857.

Tav. d'agg. A.



Abb. 7: Attisch-rotfigurige Lekythos, München Antikenslg. 2520

Fall, daß sich die für den Frieden streikenden Frauen ihren Männern nicht entziehen könnten, ausdrücklich die Verweigerung verspielterer Liebestechniken in den Schwur aufnehmen läßt. Darüber hinaus könnte auch das Schaukelmotiv selbst als Anspielung verstanden und als eine Form des Spiels metaphorisch übertragen werden, wobei die rhythmische Bewegung des Schaukelns der Metapher zusätzliche Anschaulichkeit verliehe.¹⁶ Die allegorische Darstellung verhält sich somit zu der ausdrücklicheren Schilderung der Würzburger Schale wie Aristoteles zufolge die Neue Komödie mit ihrer *hyponoia* – später Synonym zu *allegoria* – zur Alten Komödie mit ihren offenen Obszönitäten (eth. Nic. 4, 1128a18).

Vor diesem Hintergrund erscheint nun die innige Verbindung der Paidia mit Eunomia auf der Lekythos (d) (Abb. 5) nicht mehr nur als zärtliche Geste, sondern läßt sich im Sinne einer Beschränkung des potentiell ausgelassenen, die Grenzen der Selbstkontrolle und damit auch der guten Ordnung sprengenden Liebesspiels durch die gute Ordnung verstehen. Damit wäre nun aber ein Interpretationsansatz gefunden, der weit über dieses Einzelmotiv hinaus trägt. Wie auch immer man die Haltung der Athener zu den *aphrodisia* im 6. und früheren 5. Jahrhundert einschätzen mag, im fortgeschrittenen 5. Jahrhundert waren sexuelle Begegnungen gleich welcher Art ein überaus problematisches und mit klaren Wertvorstellungen und Verhaltensidealen umgebenes Feld sozialer Kontakte.¹⁷

¹⁶ Vgl. auch die gängigen Metaphern für den sexuellen Akt auf der Grundlage der Analogie der rhythmischen Bewegung in Henderson 49; 151 Nr. 205 f. mit teilweise drastischeren, obszönen Konnotationen in den Komödien.

¹⁷ Von der mittlerweile fast unüberschaubaren Sekundärliteratur seien hier nur einige zentrale und neuere Werke zitiert, die weitere bibliographische Hinweise enthalten: M. Foucault, *L'usage des plaisirs. Histoire de la sexualité II* (1984); dazu jetzt W. Detel, *Macht, Moral, Wissen. Foucault und die klassische Antike* (1998); J. J. Winkler, *The Constraints of Desire* (1990) 45–70; Henderson a. O. passim; M. Halperin – J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (Hrsg.), *Before*

Problematisch war Sexualität jedoch nicht etwa im Sinne einer grundsätzlich negativ bewerteten Notwendigkeit oder als etwas irgendwie ‚schmutziges‘ oder ‚befleckendes‘. Besonders in neueren Arbeiten wurde darauf hingewiesen, daß zumindest die extremeren Varianten der Ansicht, die Ehe sei ausschließlich eine Zweckgemeinschaft zur Produktion legitimen Nachwuchses und zur gewinnbringenden Organisation des Oikos, in der Erotik und Verführung keinen Platz hätten, zum einen auf einer unausgewogenen, die misogynen Texte einseitig überbewertenden Quellenselektion beruhen und zum andern aus der vorschnellen Gleichsetzung von Ideologie und sozialer Praxis resultieren. Wenn die bekannten Topoi über die sexuelle Unersättlichkeit der Frauen auch ausgeprägte Züge männlicher Wunsch- bzw. Schreckbilder besitzen mögen, so ist andererseits die aristophanische Komödie *Lysistrata* ohne die auch in das reale Leben übertragene Voraussetzung eines regelmäßigen und lustvollen ehelichen Liebeslebens schlechterdings undenkbar. Die Verweigerung der Liebesfreuden durch die athenischen Frauen als repressive Maßnahme, um ihre Männer von deren anderer Leidenschaft, dem Kriegsführen, zu kurieren, wäre nur ein fader Witz geblieben und hätte niemals eine ganze Komödie tragen können, wenn die Zuhörer ihre Lust tatsächlich in erster Linie aushäusig bei Knaben oder Hetären gestillt hätten. Daß umgekehrt die (Ehe-)Männer die Verführungskunst und Leidenschaft der (Ehe-)Frau als attraktiv und luststeigernd erlebten, machen neben medizinischen Texten¹⁸ auch die literarischen Quellen deutlich: Die zahllosen Tiermetaphern für junge Mädchen und Frauen erweisen sich in ihrem Kontext häufig als Ausdruck der besonderen Faszination und erotischen Anziehungskraft, die man mit ihrer Ausgelassenheit und Wildheit verband.¹⁹ Die Zwangsläufigkeit und Allgemeingültigkeit der Vorstellung, in einer arrangierten Ehe könne Sex ausschließlich als nicht zu vermeidende eheliche Pflichterfüllung und eine Art Vergewaltigung empfunden worden sein, scheint vor allem eine moderne und westliche zu sein und wird durch ethnologische Studien eindeutig widerlegt.²⁰

Sexuality. The construction of erotic experience in the ancient Greek world (1990); D. Cohen, *Law, Sexuality, and Society* (1991); vgl. auch die Beiträge von A. Stähli und S. Moraw in diesem Band.

¹⁸ Vgl. A. E. Hanson in: Halperin – Winkler – Zeitlin a. O. 315 mit Anm. 32–33; daß es in den medizinischen Texten nicht um die Lust der Frauen um ihrer selbst willen geht, sondern um ihre Fruchtbarkeit, mindert nicht den Wert der Quellen für unsere Frage.

¹⁹ Vgl. etwa E. D. Reeder in: dies. (Hrsg.), *Pandora*, Ausst. Kat. Basel (1996) 299 f.; die Pferdemetapher auch angewendet auf die drei Göttinnen beim Parisurteil (z.B. Eur. Andr. 277 f.): dazu J. Gould, *JHS* 100, 1980, 53 mit weiteren Beispielen; D. Castriota, *Myth, Ethos, and Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens* (1992) 53 mit weiteren Beispielen in Anm. 35.

²⁰ Vgl. die Zusammenstellung reichen ethnologischen Materials und seine Diskussion bei Cohen a. O. passim. Daß ethnologische Vergleiche, so zahlreich sie sein mögen, für das antike Athen natürlich nichts *beweisen* können, steht außer Frage, doch können sie immerhin die Annahme einiger moderner Historiker widerlegen, in einer Gesellschaft mit arrangierten Ehen, strengem Moralkodex und untergeordnetem Status von Frauen müsse das Frauenleben, zumal in sexueller Hinsicht, zwangsläufig ein freudloses gewesen sein.

Das bedeutet umgekehrt nicht, ins andere Extrem zurückzufallen und solche Empfindungen grundsätzlich zu leugnen oder womöglich die Situation der athensischen Frauen insgesamt zu idealisieren; ihre Abhängigkeit von ihren *kyrioi* und ihre weitgehende Rechtlosigkeit sind ohne Zweifel Quellen persönlichen Unglücks gewesen und wurden keineswegs immer als selbstverständlich oder gar unproblematisch angesehen. Dies zeigt schon die Tatsache, daß die Kritik an den sich aus dieser Situation ergebenden Mißständen selbst in die männliche Publikumserwartungen bedienenden Tragödien eindringt: man denke an die aischyleischen Danaiden, an die berühmte erste Rede der euripideischen Medea (Eur. Med. 230–51) oder das oft mit dieser verglichene Fragment aus Sophokles' Teureus (fr. 524 Nauck). Auch wäre es zweifellos verwegend, ausführlicher über die realen Verhältnisse zu spekulieren. Entscheidend ist für unsere Fragen die allgemein anerkannte, sozusagen öffentliche Beurteilung weiblicher Sexualität, da zu vermuten steht, daß die Botschaften von Vasenbildern, die vielleicht zur Hochzeit gefertigt und/oder geschenkt wurden, sich zumeist in diesen Bahnen bewegt haben dürften. Daß die Ablehnung der *aphrodisia* als unnatürlich und letztlich hybrid galt, belegen jedenfalls nicht zuletzt Mythen und Tragödien wie diejenigen um Atalante, Melanion, Hippolytos oder wiederum die Danaiden.²¹ In unserem Zusammenhang ist es entscheidend festzustellen, daß Verführungskunst und die Lust an der sinnlichen Liebe nicht grundsätzlich in den Bereich der außerehelichen Beziehungen gehörten und in der Ehe als etwas schlechtes oder zu meidendes angesehen wurden, sondern im Gegenteil auch und gerade nach männlicher Ideologie ein selbstverständlicher, gesunder und positiver Aspekt der Ehe für beide Partner war, der zur gegenseitigen *philia* beitrug.

Dieser grundsätzlich positiven Einstellung stand jedoch die Besorgnis hinsichtlich der Macht sinnlicher Begierden gegenüber. Vom Empfinden der Macht und Unwiderstehlichkeit erotischer Anziehung zeugt eine breite schriftliche Überlieferung quer durch alle Genres; Euripides' Hippolytos, Aristophanes' Komödien und Gorgias' Enkomium für Helena seien nur stellvertretend für viele andere genannt. Konkret bezog sich die Besorgnis beim Mann vor allem auf die Beachtung seiner männlich-souveränen Rolle im Verhältnis zum (männlichen oder weiblichen) Partner, aber auch auf ein Ideal der Selbstkontrolle, demzufolge erst die Beherrschung der eigenen Leidenschaften auch die gute Führung und Regierung von Menschen und Staatswesen garantierte.²² In Bezug auf die Frau sicherte das gleiche Ideal eine geordnete Bewirtschaftung und Organisation des Oikos, vor allem aber die eheliche Treue, die für die Reputation des Mannes, vor allem aber für die Sicherung legitimer Nachkommenschaft von zentraler Bedeutung war.

²¹ Vgl. bes. F. I. Zeitlin, *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature* (1996) 123–71; 219–84. Den hippokratischen Schriften zufolge ist sexuelle Abstinenz auf Dauer zudem ungesund und mangelnde Lust ein Zeichen von Krankheit, vgl. Hanson a. O. 312 mit Anm. 9; 316; 318 f.

²² Dieser Aspekt erstmals ausführlich, wenn auch zu einseitig ausgeführt und belegt von Foucault a. O.; dazu Detel a. O.; Cohen a. O. passim, bes. 171–202; A. Stähli in diesem Band.

Vor diesem Hintergrund gewinnt man den Eindruck, daß die Sorge um die potentiell gefährlichen Züge der *aphrodisia* die Häufigkeit, mit der Eunomia in den aphrodisischen Vasenbildern erscheint, ebenso erklärt wie die gleichfalls mehrfach auftretende Eukleia und die ‚redenden‘ Namen, die zu einem großen Teil mit dem Stamm *kle-* gebildet sind.²³ Eunomia kann dabei sowohl aktivisch aufgefaßt werden als die gute Ordnung, die dafür sorgt, daß *eros* nicht gänzlich – und mit den bekanntesten fatalen Folgen – die Herrschaft übernimmt (so am anschaulichsten auf der Londoner Lekythos [d] *Abb. 5*); und sie kann passivisch oder besser attributiv als (erwünschte) Eigenschaft der Aphrodite bzw. der *aphrodisia* verstanden werden und sinnliche Leidenschaft mit Maß propagieren. *Eunomia*, und speziell ihr in den Vasenbildern zum Ausdruck kommender, auf ‚privates‘ Wohlverhalten gerichteter Aspekt, entspricht somit weitgehend dem bei den Philosophen des 4. Jahrhunderts so zentralen Begriff der *sophrosyne*.²⁴ Daß auch Eukleia ein Gebot wie ein Ergebnis maßvoller Liebe war und in diesem Sinne auch auf den Vasen aufzufassen ist, erscheint nun wenig überraschend – auch ohne die Annahme eines gemeinsamen Kultes mit Eunomia. Das vielleicht sprechendste Bild ist das bereits erwähnte auf dem Lekanidendeckel in Mainz (g), wo Eukleia Eunomia einen Kasten überreicht (*Abb. 3*).

In diesem Rahmen können nun auch Personifikationen wie Eudaimonia und Makaria, Eutychia, Aponia, Peitho und selbst Eros, Himeros, Pothos und Hedylogos den ihnen nach Komposition und Ikonographie der Bilder zukommenden Platz in der Gesamtdeutung der Darstellungen erhalten. Wenn nicht mehr die übrigen Personifikationen das Konzept der *eunomia* erklären und erläutern, sondern Eunomia einen Kommentar zu Aphrodite und den *aphrodisia* und damit auch zu den genannten Personifikationen darstellt, ist man auch nicht mehr genötigt, deren im aphrodisischen Kontext geläufige primäre Bedeutung abzuschwächen oder umzudeuten. Ihrem Inhalt nach kann man die Bilder als eine Art Komplement zu den dionysischen Welten des Aristophanes lesen, die etwa von den Protagonisten der Acharner und des Frieden als utopische Insel friedvollen Zusammenlebens oder glückliches Finale nach Beendigung des Krieges errichtet werden, und vor allem durch den sorglosen Genuß aller nur denkbaren sinnlichen Freuden gekennzeichnet sind. Was im Rahmen der Komödien auch exzessivere Ausmaße annimmt, dürfte, so hat man sicher zu Recht aus dem Erfolg dieses wiederkehrenden Komödienmotivs geschlossen, im Kern auch den Wünschen der Athener während des Peloponnesischen Krieges entsprochen haben. Insofern sind die bisherigen Deutungen der Bilder als hedonistische Darstellungen nicht völlig verfehlt, aber eben unpräzise und einseitig. Da diese Wünsche nicht grundsätzlich moralisch verwerflich, sondern nur wegen ihrer Tendenz, den Menschen völlig zu beherrschen, potentiell gefährlich waren, mußte außerhalb der Komödienenergählung dafür Sorge getragen werden, daß diese Gefahr gebannt blieb. Liebe, Glückseligkeit und Wohlleben dürfen genossen werden, aber nicht rauschhaft-

²³ Zu Eukleia s. auch Zeitlin a. O. 219–84.

²⁴ Zu *eunomia* im Sinne von *sophrosyne* s. G. Grossmann, Politische Schlagwörter aus der Zeit des Peloponnesischen Krieges (1959) 70–89 und M. Ostwald, Nomos and the Beginnings of Athenian Democracy (1969) 62–85.

exzessiv sondern in Maßen und im Rahmen der für den bzw. die Einzelne(n) wie für die Gesellschaft akzeptablen Grenzen.

So gedeutet, erhalten die Bilder eine die gleichmütig-idyllische Stimmung übersteigende, dieser aber nicht entgegengesetzte, sondern im Ergebnis auf sie hinführende Spannung zwischen divergierenden Mächten und Konzepten. In diesem Sinne wird man die auf den ersten Blick widersprüchlichste und problematischste Darstellung unter den genannten Beispielen, jene auf der Londoner Pyxis (c) (*Abb. 2*), verstehen können. Versuchsweise in abstrakte Sprache umgesetzt, lautete ihre Botschaft vielleicht etwa folgendermaßen: Die sinnliche Liebe ist eine zentrale Macht (Aphrodite mit Wagen als dominantes Element des Bildes), deren Triebkräfte sehnsüchtiges Verlangen (Pothos) und süße Reden (Hedylogos) sind; Begierde und Leidenschaft (Himeros) tragen zu Glück und Wohlergehen (Eudaimonia) bei. Aber nur wenn das Liebesspiel (Paidia) in den Bahnen der gesunden guten Ordnung gesellschaftlicher Regeln (Eunomia) bleibt, sind Freude, Liebe und Gesundheit (Hygieia) in harmonischem Einklang (Harmonia) garantiert.

Die Vasenbilder sind demnach offenbar alles andere als beliebige Aneinanderreihungen von Figuren, die in ihrer Gesamtheit eine diffuse Atmosphäre von Glückseligkeit verbreiteten. Zwar belegt schon die moderne Rezeption in diesem Sinne, daß sie bei oberflächlicher Betrachtung so aufgefaßt werden können – und wer wollte bestreiten, daß auch eine antike Betrachterin sie unter Umständen so gesehen hat. Doch geschieht dies nur um den Preis der groben Mißachtung zahlreicher Bildelemente, die geeignet sind, erheblich differenziertere Inhalte zu transportieren. Die Bilder lassen sich vielmehr recht konkret im Sinne eines allegorischen Kommentars zu den verkörperten Ideen und Vorstellungen verstehen und transportieren, in dieser Weise ernst genommen, letztlich eine (im antiken Sinne des Wortes) moralphilosophische Botschaft, die sie zu Allegorien über die Freuden und Grenzen der *aphrodisia* macht. Gegen die allgemeine Forschungsmeinung bedeutet dies aber, daß die Bilder einerseits auch unter Akzeptanz ihrer erotisch-hedonistischen Elemente und andererseits ohne Rekurs auf bestimmte Kulte alles andere als seicht und inhaltsarm sind.

Diese Überlegungen haben Konsequenzen über die Einzelinterpretationen hinaus. Offensichtlich ist es für die allegorische Struktur der Darstellungen ebenso wie für den Kern ihrer Botschaft *unerheblich*, ob man die Personifikationen als dichterische Fiktionen oder göttliche Gestalten auffaßt: In dem Moment, in dem man in einen reflektierenden Diskurs über die Darstellungen unter Einbeziehung der Namen ihres Personals eintritt, löst sich die abstrakte Bedeutung von der vordergründig dargestellten. Dem entgehen auch Hampe und Metzler nur solange, wie sie meinen, die von ihnen behaupteten Inhalte der Bilder seien ausschließlich irgendwie intuitiv vermittelt worden. Ein antiker Betrachter, der sich diese Inhalte aber bewußt gemacht hätte, wäre – ebenso wie die modernen Interpreten selbst – notwendigerweise zum Allegoristen geworden.

Zum Verständnis dieses zunächst vielleicht überraschenden Ergebnisses mag ein Blick auf das Konzept der Fiktionalität in der antiken Literatur beitragen. In der

archaischen und klassischen Zeit waren, anders als in der Moderne, die Kategorien ‚(historische) Tatsache‘ und ‚Fiktion‘ für die Einschätzung von Erzählungen offenbar meist nicht wesentlich.²⁵ Dies bedeutet nicht, daß man sich über die Fiktionalität (im modernen Sinne des Wortes) von Dichtungen und Erzählungen nicht im klaren gewesen wäre: Wenn Odysseus Penelope im 19. Buch der Odyssee seine erfundene Autobiographie als kretischer Königssohn vorträgt, der den angeblich verschollenen Odysseus bewirte, und Homer abschließend bemerkt: „Vielerlei log er zusammen und manches war ähnlich der Wahrheit“ (ἴσκε ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὅμοια, Hom. Od. 19, 203), so dürfte ausreichend klar sein, daß Homer zwischen einer erfundenen und einer historisch wahren Geschichte durchaus unterscheiden konnte. Ähnliche mehr oder weniger ausdrückliche Hinweise darauf, daß antike Dichter und ihre Rezipienten sich der Konstruiertheit gedichteter Mythen durchaus bewußt waren, finden sich seitdem immer wieder.²⁶ Fiktionalität ist demnach seit Homer bewußt, stellt aber offenbar keine entscheidende Denkkategorie dar. Sie ist nicht in unserem Sinne problematisch und für den ‚Wahrheitsstatus‘ einer Erzählung zumeist nicht zentral, da dieser in aller Regel in ethisch-moralischen Kategorien statt in Kategorien der Historizität und Faktizität gedacht wurde. Nur so läßt sich auch erklären, weshalb Platon sogar so weit gehen konnte, ein *pseudos*, eine (als solche auch bewußte) Lüge (im Sinne unserer Fiktion) unter gewissen Umständen als legitime weil effektivste Möglichkeit zur Vermittlung von Wahrheit anzusehen.²⁷ Vor diesem Hintergrund läßt sich auch besser verstehen, daß für die Bedeutsamkeit und Wahrheit einer Erzählung oder bildlichen Darstellung offenbar nicht (oder jedenfalls nicht unbedingt) der Glaube an die tatsächliche Existenz der in dieser Erzählung agierenden Protagonisten entscheidend war, sondern der Glaube, daß die von den Protagonisten verkörperten Eigenschaften und Konzepte existent und wirksam und daß die Handlungen relevant und moralisch lehrreich und/oder gut waren. Dies scheint mir im übrigen auch ein Grund dafür zu sein, daß die für die moderne Forschung so bedeutsame Entscheidung, ob eine bestimmte Ausdrucksweise figurativ oder ‚wörtlich‘ zu verstehen sei, in der Antike offenbar unwesentlich war: nicht, weil man nicht hätte unterscheiden können, sondern weil der für uns offenbar so relevante Unterschied nicht schon immer relevant gewesen ist, so daß die verschiedenen Ausdrucksweisen nebeneinander stehen konnten, ohne in Konflikt zu geraten. Nur in einem monotheistischen Glaubenskonzept kann daher die Feststellung, der Name (eines) Gottes sei rein figurativ verwendet, skandalös sein; für einen antiken Griechen wurde eine Erzählung von Göttern erst dann zum Skandal, wenn das Verhalten dieser Götter nicht den herrschenden Moralvorstellungen entsprach – weshalb die Mythenallegoresen unter Umständen nicht nur die Mythen (und deren Dichter), sondern eben auch die Götter ‚retten‘ konnten. So scheint es, daß auch in einer Allegorie für einen antiken Hörer/Leser oder Betrachter der Status einer Personifikation hinsichtlich ihrer Fiktionalität oder

²⁵ C. Gill in: ders. – T. P. Wiseman (Hrsg.) *Lies and Fiction in the Ancient World* (1993) 38–87; vgl. aber auch die übrigen Beiträge im selben Band.

²⁶ Gill a. O. 69–81 mit Lit.

²⁷ Gill a. O. 52–66.

Göttlichkeit nicht entscheidend gewesen sein dürfte, solange nur die Botschaft moralisch gut und wichtig war.

Diese Überlegungen sollen allerdings nicht einen wesentlichen Unterschied zwischen antiken und modernen Personifikationsallegorien verdecken, der auf einer grundsätzlich verschiedenen Art der Weltwahrnehmung und der Konzeption des Göttlichen beruht. In einer Gesellschaft, die ihre Götter als personalisierte Kräfte und Mächte konzipiert und empfindet, sind einerseits diese Kräfte und Mächte bei Nennung der Götter immer schon mitgedacht, während andererseits eine lebhaft empfundene Macht jederzeit göttlichen Status erlangen kann (was wiederum nicht heißt, man habe beide nicht trennen können). Dies bedeutet aber einerseits, daß Personifikationsallegorien unter Umständen auch ohne bewußten Reflex auf die abstrakte Ebene in ihren Grundzügen, d.h. soweit sich die Ebenen decken, verstanden werden können, und andererseits, daß es letztlich nicht nur unmöglich ist, (bestimmte) Personifikationen von göttlichen Wesen grundsätzlich zu unterscheiden, auch nicht nur unnötig, sondern nicht einmal unbedingt wünschenswert, denn gerade diese ‚Schnittstelle‘ zum Göttlichen, die grundsätzlich alle Personifikationen besitzen, ist ebenso Ausdruck wie Ursache der Lebhaftigkeit des Eindrucks, den die Darstellungen vermittelten. Die zuvor unternommenen Deutungen der Vasenbilder dürften, was auch immer ihre Unzulänglichkeiten sein mögen, diesen Punkt deutlich gemacht haben. Trotz ihrer rationalisierbaren Botschaft sind nicht die Bilder kalt und uninspirierend, sondern kalt wird erst die intellektualisierte Umsetzung in nichtfigurative Rede.

Entsprechend wird man auch über die äußere Form der Darstellungen sagen dürfen: Je lebendiger und unmittelbarer die Darstellung, je überzeugender und lebhafter die Figuren sind, um so ansprechender (und vielleicht wirkungsvoller) ist auch die (Lehre der) Allegorie. Die Lebendigkeit von Personifikationen und ihren Handlungen ist demnach kein Kriterium zur Unterscheidung zwischen Gottheit und fiktiver Gestalt oder zwischen mythischer und allegorischer Darstellung, sondern allenfalls eine Frage der Qualität von ‚Kunst‘ (wenn dieses Kriterium denn als Qualitätsmaßstab anerkannt wird), sei sie nun allegorisch oder nicht. Die semantische Unschärfe bildlicher Darstellung läßt darüber hinaus der Inspiration der einzelnen Interpreten (innerhalb der durch die ‚rhetorische‘ Strategie gesetzten Grenzen) einen Spielraum, der ebenfalls zum Reiz der Bilder beigetragen haben dürfte und ihnen zudem ein Bedeutungspotential verleiht, das in Gestalt abstrakter Rede nur schwer und umständlich abzudecken wäre. Und schließlich erlaubt gerade die Allgemeinheit der durch Allegorien veranschaulichten Botschaften deren Aktualisierung in unterschiedlichen Kontexten (etwa Götterkult, Grabkult, Hochzeit, ‚Alltagsleben‘ usw.). Insofern kann man die geläufigen Vorwürfe an die Allegorie, die ihnen die jeweiligen Defizite sowohl der Kunst (mangelnde logisch-rationale Stringenz) als auch des logisch-rationalen Arguments der Philosophie und Wissenschaft (mangelnde künstlerische Inspiration) anlasteten, ebenso gut umkehren, indem man die Allegorie als Verbindung der jeweiligen positiven Leistungen der beiden Darstellungsformen betont, der imaginativen (und hier potentiell in den metaphysischen Bereich übergleitenden)

Kraft der Kunst und ihres Apells an die Emotionen sowie der Deutlichkeit und Allgemeinheit der Botschaft. In diese Richtung scheinen jedenfalls auch die Beurteilungen rhetorischer Allegorien durch die späteren Theoretiker zu weisen, die sie als Schmuck der Sprache preisen und empfehlen, die den Reden Lebhaftigkeit und Wirkung verleihen, durch ihren Glanz der *delectatio* des Publikums dienen, durch ihre Kürze und Prägnanz komplexe Gedanken knapp zusammenfassen und durch ihren Witz Aufmerksamkeit erwecken und den Scharfsinn der Zuhörer herausfordern.²⁸ Berücksichtigt man zudem die verbreitete antike Ansicht, Bilder seien letztlich wirksamer und prägten sich leichter ein als Sprache,²⁹ so scheinen sich gerade die allegorischen Darstellungen des späten 5. Jahrhunderts diese Überzeugungen zunutze zu machen, lange bevor die ersten Theoretiker über sie reflektierten und sie als Teil einer Mnemotechnik niederschrieben.³⁰

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: nach G. M. A. Richter – L. Hall, *Red-Figured Athenian Vases* (1936) Taf. 159

Abb. 2: nach L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) Taf. 18

Abb. 3: nach K. Junker (Hrsg.), *Aus Mythos und Lebenswelt* (1999) Abb. 59

Abb. 4: nach E. Simon, *Die griechische Vase* (1976) Taf. 218

Abb. 5: nach E. Simon, *Die griechische Vase* (1976) Taf. 219

Abb. 6: nach V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis* (1994) Taf. 22

Abb. 7: nach *Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica* 29, 1857, Taf. A

²⁸ Dazu ausführlich: R. Hahn, *Die Allegorie in der antiken Rhetorik* (1967).

²⁹ Dazu zusammenfassend L. Giuliani, *Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei* (1998) 127–36; ausführlich H. Blum, *Die antike Mnemotechnik, Spudasmata XV* (1969) 164 ff.

³⁰ Wegen der notorischen Schwierigkeiten bei der Definition von ‚Allegorie‘ seien noch die folgenden Bemerkungen erlaubt: Aus dem vorangegangenen dürfte deutlich geworden sein, daß ich den Begriff Allegorie weit fasse und im Sinne eines Äquivalents zur Bezeichnung eines literarischen Genres mit (mindestens) zwei voneinander trennbaren und durch rationale Reflexion auflösbaren Bedeutungsebenen verstehe (und aus den dargelegten Gründen insbesondere auf die Bedingung der Fiktionalität ihres Personals verzichte). Eine ausführlichere Begründung für diese Terminologie, die sich im übrigen ganz aus einer pragmatischen Suche nach einem praktikablen Vokabular zur Beschreibung antiker Bildsemantik ergibt, wird in der oben, Anm. *, zitierten Arbeit der Verf. erfolgen.