

Eleni Manakidou, *Frauentänze für Dionysos in der spätarchaischen Vasenmalerei Athens. Akanthikos*, Band 2. Akanthus Verlag für Archäologie, Kilchberg 2017. 120 Seiten mit 55 Abbildungen.

Die vorzustellende Monographie ging hervor aus der Bearbeitung der attischen und korinthischen Importkeramik der Grabung von Karaburnaki bei Saloniki. Sie gilt einer dort häufig anzutreffenden Gruppe von Vasen – attisch schwarzfigurige Skyphoi der Reihe *Gattung* (Beazleys »White Heron Class«) mit Darstellung tanzender Frauen – und bietet eine willkommene Ergänzung der Studien zu den häufig unterschätzten spätschwarzfigurigen Vasen aus Athen.

Eine Kapitelzählung gibt es nicht. Das Buch ist in Abschnitte unterteilt, die jeweils noch einmal in Unterabschnitte differenziert werden. Das Inhaltsverzeichnis ist auf eine Doppelseite verteilt und gut zu überblicken. Der erste Abschnitt »Frauen unter sich« (S. 18–25) führt ein ins Bildthema. Er skizziert zunächst allgemein das Spektrum an Motiven, innerhalb dessen einzelne Frauen oder häufiger Frauengruppen auf attisch schwarzfigurigen Vasen dargestellt werden können, und wirft dann einen detaillierteren Blick auf Szenen, die tanzende Frauen beinhalten. Zu beiden Aspekten wird zahlreiche Sekundärliteratur genannt; auch in den anderen Abschnitten ist die Anlage der Fußnoten vorbildlich und zeugt von großer Sorgfalt.

Der zweite Abschnitt »Bildträger« (S. 26–36) stellt die spezifische Gefäßform vor, den Skyphos der Reihe *Gattung*. Von verschiedenen Malern dekoriert, wurden diese Skyphoi von etwa 525 bis 475 v. Chr. produziert und in den ganzen Mittelmeerraum sowie das Schwarzmeergebiet exportiert. Das Fassungsvermögen der meisten Exemplare liegt bei ungefähr drei Litern.

Diejenigen Skyphoi mit der Darstellung tanzender Frauen stammen aus dem frühen fünften Jahrhundert. Sie werden in einem Katalog (Katalog I, S. 94–101) zusammengestellt, von der Verfasserin in eine chronologische Reihe gebracht und zum Teil Malerhänden zugewiesen.

Mit dem Abschnitt »Schemata des Frauentanzes« (S. 37–43) beginnt die ikonographische Analyse. Der Tanz wird in drei Gruppen unterteilt. Als »Reigentanz« (dargestellt auf neunzehn Skyphoi) gilt eine Gruppe von vier oder fünf Tänzerinnen, die sich gemeinsam nach rechts auf eine Aulosspielerin zu bewegen und sich in der Regel an den Händen fassen. Beim »freien Gruppentanz« (dreizehn Skyphoi) bildet eine ruhig stehende Aulosspielerin den kompositorischen Mittelpunkt der Szene; rechts und links bewegen sich je zwei Frauen, ohne einander zu berühren. Das Ganze ist als wildes Herumwirbeln individueller Tänzerinnen um die Musikantin zu denken. Nur drei Skyphoi bieten eine Spezifizierung, den »freien Tanz um die Dionysos-Maske«. Kompositorischer Mittelpunkt ist hier die an einer Säule befestigte große Maske des Gottes, gerahmt jeweils von einer Flötenspielerin und einer Tänzerin. Diese Maske spezifiziert den Tanz zu Ehren des Dionysos. Den Bildhintergrund füllende Ranken verorten das Kultgeschehen im Freien (S. 42). Zudem sind sie meines Erachtens als Hinweis auf eine die Realität transzendierende dionysische Welt zu interpretieren. (Vgl. die spätschwarzfigurige Lekythos Abb. 30, auf der Mänaden durch eine Säulenhalle stürmen: Den Bildhintergrund füllen vergleichbare Ranken, ein im Thiasos mitziehendes Reh sowie ein Ziegenbock machen klar, dass die Szene nicht als Abbild der Realität zu verstehen ist; vgl. weiterhin die Ranken auf Abb. 38; 41–43).

Der Abschnitt »Hauptelemente der Tanzszenen« (S. 44–59) beginnt mit einer Diskussion der Tänzerinnen. Diese sind barfuß (wie alle in der attischen Vasenmalerei dargestellten Menschen), tragen ein langes gegürtetes Gewand und eine purpurrote Tanie im Haar. Sie sind weder als Kinder noch als Greisinnen charakterisiert, sondern als schöne junge Frauen im gebärfähigen Alter. Der Status als Ehefrau, wie Manakidou suggeriert (S. 45), lässt sich anhand der Bilder weder beweisen noch ausschließen. Eine ruhig stehende, zusätzlich mit dem Mantel bekleidete Aulosspielerin begleitet auf den meisten Szenen die Tänzerinnen. Ob sie zur selben gesellschaftlichen Gruppe gehört wie die Tänzerinnen oder von diesen für das Ereignis engagiert wurde, muss offenbleiben. Ebenso wenig ist meines Erachtens die Identität der Gottheit zu klären, der diese von Flötenmusik begleiteten Tänze gelten: Weder auf den hier behandelten spätschwarzfigurigen Skyphosbildern noch auf den genannten Vergleichsstücken lässt sich »das

dionysische Element« (S. 50) immer postulieren oder gar erkennen (Vgl. J. B. Connelly, *Portrait of a Priestess. Women and Ritual in Ancient Greece* [Princeton 2007] 29 f.). Bei einem Skyphos weist eine schlanke dorische Säule auf Architektur (S. 53); die im selben Bild dargestellten aufgehängten Tänien lassen an einen Innenraum oder zumindest die architektonische Umfassung eines Raumes denken (S. 59). Ich wäre allerdings vorsichtig, das genannte Skyphosbild in direkte Beziehung zu dionysischen Szenen mit einer oder mehreren Säulen, Ranken und eventuell einer Maske des Gottes zu setzen und für alle eine Verortung im Dionysoskult zu postulieren (so S. 53–55). Die Seiten 56 bis 58 gelten dem Dionysoskultbild, das auf drei der Skyphoi erscheint. Diese werden zu Recht dem Corpus der sogenannten Lenäenvasen zugeordnet; vor einer Verallgemeinerung (S. 56: »finden wir nur auf drei der Skyphoi mit Frauentanz eine direkte Angabe für den dionysischen Charakter dieser Vorführungen [sc. insgesamt]«) sei allerdings gewarnt.

Der Abschnitt »Kollektive Frauentänze. Ihre Bedeutung für das athenische Frauenbild der Spätarchaik« (S. 60–67) knüpft an die weiter oben (S. 21–25) beschriebenen Darstellungen tanzender Frauen in der attischen Vasenmalerei an. Der Fokus liegt jetzt auf spätschwarzfigurigen Werken. Vorgestellt werden Frauen beim Tanz erstens mit Männern oder Satyrn, zweitens allein, drittens im Kollektiv und viertens um eine Dionysosmaske herum. In manchen Fällen weisen ikonographische Elemente (z. B. Satyr, Maske, Ranken, Efeukranz, Krotalen, Thyrsos, umgehängtes Tierfell, wilde Tiere als Begleitung) auf den dionysischen Bereich, in anderen nicht. Es folgt eine kurze Besprechung der rotfigurigen Stamnoi aus der Gruppe der sogenannten Lenäenvasen. Der Hauptcharakteristikum ist die »Frauen-Zusammenkunft mit dem Wein als Mittelpunkt« (S. 67), dazu kommen Mahl und Tanz. Nicht ganz klar wird, wie die Verfasserin die vorgestellten Bilder interpretieren möchte. Folgender Aussage ist zuzustimmen, auch wenn sie nicht besonders elegant formuliert ist (S. 61): »Sicher beziehen sich nicht alle diese Tanzszenen auf den kultischen oder dionysischen Bereich, die meisten davon haben aber einen feierlichen Tonfall, der als beabsichtigt zu verstehen ist. Bekanntermaßen (sic) waren das Erlernen und die Aufführung von Musik und Tanz nicht den Hetären und professionellen Unterhalterinnen vorbehalten, sondern beides gehörte auch zur Ausbildung der vornehmen Frauen im Rahmen ihrer Erziehung und »Sozialisation.« Konterkariert wird diese Erkenntnis allerdings durch den beständigen Rekurs auf Dionysisches, nicht nur im vorangegangenen Abschnitt zu den Bildelementen.

Der letzte Abschnitt des Haupttexts »Deutungen« (S. 68–79) ist dreigeteilt. Teil 1 gilt den tanzenden Frauen auf den spätschwarzfigurigen Skyphoi. Er beginnt mit der Feststellung, dass sowohl Inhalt und Adressat des Tanzes als auch die Identität der Tänzerinnen sich nicht eindeutig bestimmen lassen (S. 68), um dann genau diese Bestimmung doch durchzuführen: Es handle sich um Tänze zu Ehren des Dionysos, allerdings weder um die rituelle Ekstase der Mänaden noch um »spezifisch heilige Tänze«, sondern um eher spontane Veranstaltungen bei offiziellen und halböffentlichen Feiern. (Dafür müsste dann eventuell spontan eine Flötenspielerin engagiert und ein Dionysoskultbild hergerichtet worden sein.) Der genaue Ort dieser Tänze lasse sich nicht bestimmen. Bei den Tänzerinnen handle es sich »um verheiratete – also »ehrbar« – Athenerinnen« (S. 70). Teil 2 gilt der Gefäßform Skyphos als einem von Frauen verwendeten Behälter für Wein. Nach Ausweis der Vasenbilder fanden Skyphoi zum einen bei Symposion und Komos Verwendung, in den Händen von Teilnehmern beiderlei Geschlechts. Zum anderen gibt es Darstellungen, die Frauen unter sich und in einem vermutlich rituellen, auf Dionysos als den Gott des Weines bezogenen Kontext zeigen. Dargestellt ist das feierliche Tragen oder Präsentieren des Weines im Skyphos, nicht dessen Konsumierung. Werden Frauen tatsächlich beim Trinken dargestellt (Abb. 39 f.), verändert sich das Vasenbild zur Karikatur weiblicher Trunksucht, einem in der Antike beliebten misogynen Topos. Die Verfasserin vertritt in Bezug auf die spätschwarzfigurigen großen Skyphoi die plausible These, dass diese realiter von Frauen bei rituellen Anlässen verwendet wurden (S. 75). Teil 3 gilt Frauen und dionysischen Feiern, nimmt noch einmal die Deutungen aus Teil 1 auf und führt sie aus: Die hier monographisch vorgestellten Skyphoi mit der Darstellung tanzender Frauen seien Zeugnisse für das Aufkommen von Feiern mit weiblichen Teilnehmern zu Ehren des Dionysos im spätarachaischen Athen – parallel zu den großen, vor allem an männliche Bürger gerichteten Dionysosfeiern der Polis und im eher halboffiziellen Rahmen (S. 78). Echten mänadischen Kult hingegen habe es erst später gegeben (S. 79). Eine Begründung für dieses Postulat wird nicht geliefert; die gleichzeitigen rotfigurigen Vasen, die deutlich erkennbare Mänaden abbilden (vgl. hier die Schalenbilder des Makron Abb. 44–49 und S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs [Mainz 1998] 252–255), werden ignoriert.

Es folgen zwei Exkurse. Der erste (S. 80–82) stellt Skyphoi der hier vorgestellten Gattung vor, die andere dionysische Szenen tragen: Anspielungen auf die Schiffskarrenprozession in Athen und

Darstellungen von Mänaden auf Ziegenböcken oder anderen Reittieren. Der Interpretation, dass es sich hier um die quasi-photographische Darstellung echter Umzüge in Athen mit als Dionysos, Satyrn und Mänaden verkleideten Menschen handelt, würde ich nicht folgen. Mir erscheint die traditionelle Deutung der dionysischen Bilder – ein virtuos und bewusstes Szillieren zwischen verschiedenen Realitätsebenen in ein und demselben Bild (vgl. *La cité des images. Religion et société en Grèce antique* [Paris 1984]) – als dem Gegenstand angemessener. Der zweite Exkurs (S. 83–87) gilt vier Schalen des im ersten Viertel des fünften Jahrhunderts tätigen Vasenmalers Makron, der in der rotfigurigen Technik arbeitete. Auf allen vier Exemplaren vollführen Mänaden ihre ekstatischen Tänze und sind klar als solche definiert durch wild flatterndes Haar, Efeukranz, Thyrsos, Tierfell, lebendiges Tier, einmal Dionysosmaske. Viele der Frauen sind entsprechend dem Bildträger, einem Symposiongefäß, deutlich sexualisiert und erscheinen unter ihren Gewändern fast nackt. Auf dreien gehört zu den Attributen der Tänzerinnen ein großer Skyphos. Kollektiver Frauentanz und Skyphos (einmal als Bildträger, einmal als Bildelement) verbinden diese Schalen mit den spätschwarzfigurigen Skyphoi; das Maskenidol der Berliner Schale (Abb. 32) entspricht der Dionysosmaske auf drei der Skyphoi. Eine Definition des Verhältnisses zwischen den beiden Gruppen von Vasen ist nicht einfach: War der Schalenmaler Makron das Vorbild, von dem sich die deutlich weniger begabten Skyphosmaler inspirieren ließen (als These S. 87 formuliert)? Oder rekurrten beide auf reales Kultgeschehen und setzen es je nach eigenen Fähigkeiten und intendiertem Rezipientenkreis unterschiedlich um?

Es folgen zwei Anhänge (S. 88–91 zu einem fragmentierten Skyphos aus der Karaburnakigrabung, S. 92f. mit vier Zeichnungen von Skyphos-Profilen) sowie drei Kataloge: Katalog I listet alle bekannten Skyphoi der Reihergattung mit kollektiven Frauentänzen auf (S. 94–101), Katalog II gleichzeitige Schalen mit vergleichbaren Szenen (S. 101–104), Katalog III (S. 104–108) Darstellungen von Skyphoi in Frauenhänden in einem rituellen Kontext. Zu monieren ist hier das Fehlen von Zeitbestimmungen. Für eine Datierung der Stücke aus Katalog I muss man sich durch den Text von S. 33–35 kämpfen, für den Rest die angegebene Sekundärliteratur konsultieren.

Den Abschluss bilden ein Museumsregister (S. 109–114), ein Namen- und Sachregister (S. 115–117) sowie Abbildungsverzeichnis und Fotonachweis (S. 118–120). In den Text eingefügt sind einundfünfzig Fotos von durchweg sehr guter Qualität sowie vier Profilzeichnungen. Man sieht dem Buch an, dass es vom Verlag höchst liebe-

voll und sorgfältig produziert wurde. Layout und Schriftbild sind von ausgezeichneter Qualität.

Meine Anmerkungen zum Text betreffen vor allem drei Punkte. Der erste bezieht sich auf die Verwendung von Führungszeichen und Ähnlichem: Warum müssen Wörter wie *Botschaft*, *Chiffre* oder *Sozialisierung* (alle S. 60 f., es gäbe aber noch deutlich mehr Beispiele) in gnomischen Führungszeichen stehen? Es gibt keinen Grund, sich von diesen Begriffen zu distanzieren. Unglücklich ist auch die Formulierung »die sogenannten Gender Studies« (S. 19). Der zweite Punkt gilt der Deutung der Tanzszenen auf den Skyphoi. Ich kann der Argumentation insoweit folgen, als die bildtragende Gefäßform, der Skyphos, in Athen vor allem im dionysischen Bereich zu verorten ist und dass die Bilder entsprechend vor allem im dionysischen Kontext rezipiert wurden – von Frauen, die das Maskenidol des Gottes verehrten beziehungsweise ein rituelles Mahl zu dessen Ehren veranstalteten. Signifikant erscheint mir aber der Umstand, dass so wenige Bilder – nur drei von fünfunddreißig – explizit auf einen dionysischen Kontext verweisen. Alle anderen Tanzszenen lassen die Identität der adressierten Gottheit offen und waren damit je nach Bedürfnis der Betrachtenden und Kontext der tatsächlichen Verwendung interpretierbar. Diese Beobachtung führt zum dritten Punkt, der Bedeutung, die den Tanzszenen an ganz anderen Orten als Athen und in ganz anderen Rezeptionssituationen zugemessen wurde. Möglicherweise wurden an anderen Orten Griechenlands derartige Skyphoi für andere Feste und andere Gottheiten verwendet, galt auch der Tanz der Frauen einer ganz anderen Gottheit. Wie in der Einleitung ausgeführt (S. 8), war die große Verbreitung dieser attischen Vasengattung im nordgriechischen Raum einer der Stimuli für das Verfassen der hier besprochenen Monographie. Die Frage, wer diese Skyphoi in Nordgriechenland kaufte und welchem Zweck sie dort dienten, wird leider nicht gestellt und bleibt späteren Untersuchungen überlassen. Als Arbeitshypothese ließe sich im Moment vielleicht festhalten, dass die Tanzbilder auf den Skyphoi von den Vasenmalern auch deshalb so unspezifisch formuliert wurden, um sie für Kunden und Verwendungszwecke auch außerhalb Athens kompatibel zu machen.

Würzburg

Susanne Moraw