

**Zur Rolle des Hundes bei der Liebeswerbung auf
attischen Vasenbildern zwischen
dem 6. und dem 4. Jahrhundert v. Chr.**

Dissertation

zur

Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

der Fakultät für Kulturwissenschaften

der Eberhard-Karls-Universität Tübingen

vorgelegt

von

Anja Hoppe

aus Stuttgart

2010

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät
für Kulturwissenschaften der
Eberhard-Karls-Universität Tübingen

Gutachter: Prof. Dr. Bettina von Freytag gen. Löringhoff
Prof. Dr. Friedhelm Prayon

Tag der mündlichen Prüfung: 17.12.2007

Dekan: Prof. Dr. Thomas Schäfer

Meinen Eltern

in Liebe

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	5
1. Einleitung.....	6
2. Der Hund in der antiken Literatur	10
3. Homoerotische Liebeswerbung	12
3.1 Knabenliebe in der Antike: Not am Mann?	12
3.2 Exkurs: Die Bedeutung der Jagd als Erziehungsmittel.....	22
3.3 Liebeswerbung zwischen mehreren Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden.....	26
3.3.1 Zusammenfassung	83
3.4 Liebeswerbung zwischen zwei Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden	90
3.4.1 Zusammenfassung	133
4. Heterosexuelle Liebeswerbung	141
4.1 Die Beziehung zwischen Mann und Frau: Geld oder Liebe?	141
4.1.1 Die Heirat als Ausdruck der Bürgerethik	144
4.1.2 Das Hetärentum.....	149
4.1.3 Der Konkubinat	151
4.2 Liebeswerbung zwischen mehreren Frauen und Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden	153
4.2.1 Zusammenfassung	201
4.3 Liebeswerbung zwischen einem Mann und einer Frau im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden	209
4.3.1 Zusammenfassung	232
4.4 Exkurs: die Frau und ihr Hund	236
4.4.1 Zusammenfassung	250
5. Resumée	253
5.1 Zu Liebeswerbungen zwischen Männern im Beisein eines oder mehrerer Hunde	253
5.2 Zu Liebeswerbungen zwischen Männern und Frauen im Beisein eines Hundes oder mehrerer Hunde.....	259
6. Synthese	267
7. Abbildungsnachweise.....	269
8. Literatur	273
9. Katalog.....	285
10. Tafeln.....	

Danksagung

Die vorliegende Veröffentlichung wurde als Dissertation von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Tübingen angenommen.

An dieser Stelle möchte ich Prof. Dr. Baronesse Bettina von Freytag gen. Löringhoff sowie Prof. Dr. Friedhelm Prayon für die hervorragende Begleitung und Betreuung sowie ihre stetige Bereitschaft, auf Fragen und Diskussionen einzugehen, sehr herzlich danken. Ebenso möchte ich Dr. Heide Mommsen meinen allerherzlichsten Dank aussprechen. Sie stand jederzeit hilfreich mit Photo- und Textmaterial zur Verfügung und war für ein klärendes oder aufmunterndes Gespräch stets bereit. Ihre ideenreichen Anmerkungen habe ich ebenso genossen wie ihre geduldige Art, auf meine vielzähligen Fragen einzugehen. Dr. Ingrid Hitzl und Prof. Dr. Konrad Hitzl standen mir von Beginn an mit Unterstützung, Zuspruch und zahlreichen Inspirationen zur Seite. Meinen Kommilitonen Dr. Karin Geppert, Patricia Stasch, Dr. Natascha Kreutz, Claudia Drosihn, Daniela Piras, Ela Kazy, Stefanie Haffner, Cornelius Bodmer und Julian „Robert“ Spohn sowie dem Rest des legendären „Teetisches“ danke ich sehr für so viele entspannende gemeinsame Tassen Tee, Unterstützung bei den aufwändigen Recherchen und ihre nie versiegende humorvolle Begeisterung. Bei den Endkorrekturen konnten Anita Goldner-Bofinger und Dr. Jörg Bofinger ihr ur- und frühgeschichtliches Textverständnis erfolgreich umsetzen. Von ganzem Herzen bedanke ich mich bei meinem Mann Thomas, ohne dessen Wissen, Unterstützung und liebevolle Motivation diese Arbeit nie hätte entstehen können. Meinen Eltern widme ich sie in Liebe.

Und zum Schluss soll „Hopp-Sing“ nicht unerwähnt bleiben, der zauberhafte Podenco Canario meines Bruders Clemens, der meine Studien am lebenden Objekt durch seine afrikanische Abstammung, seine ‚antike‘ Gestalt, sein Jagdverhalten sowie zahlreiche zärtliche Pfotenstupsen unterstützte und mich immer begeistert am Thema hielt.

1. Einleitung

Der Hund ist das älteste Haustier des Menschen. Neben Pferd und Vogel ist er das in der griechischen Vasenmalerei am häufigsten dargestellte Tier. Weit über 1.400 Bildszenen lassen sich in der wohl zur Zeit umfassendste Datenbank zu griechischen antiken Vasen, der Datenbank des Beazley Archivs, ermitteln. Dennoch fanden die Hundedarstellungen auf Vasen oder anderen Denkmalgattungen bis heute nur sehr spärliche Beachtung.

Walter Placht widmet sich in seiner 1933 erschienenen Dissertation „Die Darstellung des Hundes auf griechischen Bildwerken“ im Hauptteil den Hunden auf Vasenbildern. Sein Hauptanliegen ist der Versuch „an Hand des archäologischen Materials eine Einteilung und, wo es möglich sein sollte, auch eine Benennung der einzelnen dargestellten rassistischen Typen vorzunehmen.“¹ Auf die Bedeutung und Rolle des Hundes in den Darstellungen geht der Autor nicht ein.

Die 1937 erschienene Dissertation von Herbert Scholz „Der Hund in der griechisch-römischen Magie und Religion“ beschäftigt sich – auf rein philologischer Basis – mit der „profanen Auffassung des Hundes, die seinen guten Eigenschaften gerecht wird ... und der religiösen Auffassung, in der er eine schädigende Aura besitzen soll.“²

1964 erscheint dann das Werk von Denison Bingham Hull, „Hounds and Hunting in Ancient Greece“³, das sich jedoch aus der Sicht des passionierte Jägers ausschließlich mit dem Jagdhund, seiner Aufzucht und Haltung sowie den verschiedenen Jagdtechniken befasst.

¹ Placht 1933, 1.

² Scholz 1937, 5.

³ Hull 1964.

Sarah Lilja analysiert 1976 in ihrem philologischen Werk „Dogs in Ancient Poetry“⁴ die antike Literatur auf die Bedeutung des Wortes 'Hund' hin sowie seine Varianten und Derivate und kommt zu dem Schluss, dass der Hund sowohl positiv als auch negativ konnotiert wird und somit eine ambivalente Bedeutung besitzt.

Maria Zlotogorska nimmt in ihrer Dissertation von 1994 „Darstellungen von Hunden auf griechischen Grabreliefs“, das Thema erneut auf, um „die verschiedenen Darstellungsmotive herauszuarbeiten“ und um „mit dem Hund ein neues Datierungskriterium zu gewinnen, das außerhalb des Stils liegt.“⁵ Es gelingt ihr, eine Chronologie der verschiedenen Hundetypen aufzustellen. Zudem stellt sie fest, dass ein inniger Kontakt zum Menschen auf Grabreliefs nur selten zum Ausdruck kommt.

Insgesamt betrachtet hat sich bisher nur Walter Placht⁶ mit Darstellungen von Hunden in Vasenbildern eingehender beschäftigt, kam jedoch über eine Aufstellung der verschiedenen Rassen nicht hinaus.

Drei Hundetypen⁷ der Antike werden in der Literatur klassifiziert:

- der Jagdhund, im allgemeinen Lakoner genannt, ein etwa kniehoher kräftiger Hund mit muskulösen Läufen und spitzer Schnauze
- der Haus- und Hofhund, der sogenannte Molosser, ein überkniehohes massiger Hund mit runder Schnauze
- der Kinder-, Spiel- und Schoßhund, der Melitäer oder Malteser, ein robuster, unterkniehohes Spitzartiger, der aufgrund seiner Gutmütigkeit bei hervorragender Wachsamkeit ein Kinderbegleithund war.

Der Hund ist dasjenige Haustier, welches sich während einer

⁴ Lilja 1976.

⁵ Zlotogorska 1994, 2.

⁶ Placht 1933

⁷ Da nicht bekannt ist, ab wann genau Hunde gezielt gezüchtet wurden, kann der Begriff 'Hunderasse' nicht verwendet werden.

Domestikationsphase von ca. 15.000 Jahren am engsten an den Menschen angepasst hat. Mensch und Hund haben über die Jahrtausende eine sehr enge Bindung aneinander entwickelt: Sie leben beide in einem engen Familienverband, es gibt eine große Anzahl von Aggressions- und Unterwürfigkeitsgesten, alle 'Rudelmitglieder' kümmern sich um die Aufzucht der Jungen, sie jagen planvoll und organisiert, sind beide Fleischfresser und vieles mehr⁸. Diese Ähnlichkeiten gab es mit Sicherheit bereits schon in der Antike und wäre es erstaunlich, wenn sich die antiken Vasenmaler, obschon sie den Hund so häufig darstellen, einzig auf die Wiedergabe des Hundetyps konzentrierten.

Bei eingehender Betrachtung der Vasenbilder mit Darstellungen von Hunden fällt auf, dass die Szenen, die 'Alltagsleben' zeigen, förmlich von Hunden durchsetzt sind. So finden sich bei sogenannten 'Kriegerabschiedsszenen' zahlreiche Hunde, die mit dem Krieger hinausziehen oder diesen mit der Familien zusammen verabschieden. Natürlich begleiten sie die Jäger auf der Pirsch und hetzen Wild oder Hasen, spielen mit Kindern und sitzen bei den Frauen in ihren Gemächern. Sie haschen nach heruntergefallenen Leckerbissen unter den Symposionsklinen ihrer Herren, auf dem Markt ärgern sie die Händler, indem sie mit Öl und Wein gefüllte Amphoren umwerfen, sie werden von Jünglingen trainiert und ausgebildet, begleiten diese in die Palästra.

Besonders bemerkenswert erscheinen die Darstellungen von Liebeswerbungen, bei denen die anwesenden Hunde weit bewegter agieren, als in anderen Alltagsszenen: Sie drehen ihre Köpfe, heben die Pfote, ducken sich, springen auf und vieles mehr. Die Vasenmaler lassen die Hunde durch Gesten, Bewegungen und Mimik die 'Hundesprache' sprechen, die derjenigen, mit der 'moderne' Hunde sich ausdrücken, verblüffend ähnlich ist. Die Hunde aller drei obengenannten Typen begleiten Männer wie Frauen bei der homoerotischen wie auch bei der heterosexuellen Liebeswerbung. Dieses

⁸ Benecke 1994, 123.

Phänomen tritt erstmals im 6. Jh. auf und lässt sich bis in das 4. Jh. v. Chr. verfolgen.

In der vorliegenden Untersuchung soll folgenden Fragen nachgegangen werden: In welchem Zeitabschnitt genau und warum finden Liebeswerbungen in Anwesenheit von einem oder mehreren Hunden statt und welche Intention verfolgen die Vasenmaler damit? Ist der Hund ein 'reales' Bildelement in der idealisierten Darstellung der Liebeswerbung? Kann über die Hundesprache, wie wir sie heute kennen, im Vergleich mit derjenigen, die die Hundedarstellungen ausdrücken, auf die vorhergehende Frage eine Antwort gefunden werden? Begleiten die Hunde nur Männer oder auch Frauen? Handelt es sich dabei um Männer und Frauen einer besonderen Gesellschaftsschicht (z.B. Hetären oder Bürgerinnen) und kann dies durch den Hundetyp oder durch das Verhalten des Hundes näher eingegrenzt werden? Gibt es spezifische Hundetypen, die nur Frauen oder nur Männer begleiten? Nicht zuletzt bleibt zu erwarten, dass uns die Hunde und ihre Hundesprache ein, wenn auch kleines, Bildfenster in die idealisierte Bildwelt der Antike öffnen.

Zur Untersuchung der Fragen möchte ich mich auf Vasenbilder attischer Provenienz beschränken, die zwischen dem 6. Jh. v. Chr. und dem 4. Jh. v. Chr. entstanden sind. Da mir hierbei die Darstellungen des 'alltäglichen Lebens' ein besonderes Anliegen sind und die Fülle des Bildmaterials einer gewissen Eingrenzung bedarf, habe ich zudem bewusst auf mythologische Darstellungen verzichtet⁹.

⁹ In einem Fall allerdings ist eine Göttin in Begleitung eines Hundes zu sehen, doch wird gesondert darauf hingewiesen (EF 4).

2. Der Hund in der antiken Literatur

Die antike Literatur gibt insgesamt nur sehr vereinzelt Hinweise auf die Beziehung zwischen Mensch und Hund; viel spärlicher noch sind Einblicke in das Verhalten der Hunde bei den Liebeswerbungen zwischen Männern und Jünglingen sowie zwischen Männern und Frauen. Der folgende Überblick soll diese raren Quellen kurz zusammenfassen:

Bereits in den Epen des Homer wird der Haushund genannt. Homer unterscheidet die Hunde nach ihren Aufgaben: Jagdhunde, Hirtenhunde, Wachhunde und Tischhunde. Er beschreibt niemals explizit einzelne Hunderassen, doch scheint Odysseus' Hund Argos ein Lakoner gewesen zu sein und Eumaeus' Hirtenhund ein Molosser¹⁰. Die wichtigsten Eigenschaften eines idealen Jagdhundes waren für Homer Kraft, Schnelligkeit und eine gute Nase¹¹. Die Beziehung zwischen Hund und Mensch wird von ihm durchaus positiv beschrieben, was durch Odysseus' Hund Argos, der seinen Herrn nach langjähriger Abwesenheit wiedererkennt, obwohl dieser nie eine gute Beziehung zu ihm hatte, verdeutlicht wird¹². Sollte es sich bei Homer wirklich um einen Blinden gehandelt haben, so könnte diese positive Konnotation im engen Bezug zu seiner eigenen Beziehung zu Hunden vermutet werden¹³.

Hesiod schenkt uns den Hinweis auf einen effizienten und freundlichen Wachhund, der vor Dieben schützen soll und vielleicht ein Vorgänger des 'Oikoshundes' des 5. Jhs. v. Chr. war¹⁴.

Pindar und Sophokles heben des Lakoners scharfen Geruchssinn hervor¹⁵.

¹⁰ Lilja 1976, 35. „...but these are of course, mere conjectures.“

¹¹ Hom. Od. XVII, 313

¹² Hom. Od. XIV, 29f., XVI, 4f., 159f.

¹³ Lilja 1976, 36, nimmt sogar an, dass er, wie Blinde in der heutigen Zeit, ebenfalls von einem Hund begleitet wurde.

¹⁴ Hes. Theog, 769f.

¹⁵ Pind. Hyporchemata, Frgm. 106; Soph. Aias, 7-8.

Xenophon beschreibt in seinem Buch 'Über die Jagd'¹⁶ (Kynegetikos) zum ersten Mal sehr ausführlich unterschiedliche Hunderassen, Aufzucht der Hunde, deren Namensgebung, Ausbildung und Pflege. Auch hebt er die große Bedeutung der Jagd für die Erziehung der jungen Männer hervor. Für ihn waren die Hunde in erster Linie Nutz- und Arbeitstiere, die aber auch das Ansehen der Jäger vermehren konnten. Aus dem Kynegetikos ergibt sich insgesamt jedoch kein Hinweis auf eine nahe Bindung zwischen Mensch und Hund.

Die ergiebigsten Quellen liefern die Komödien des Aristophanes. Er lässt in den 'Wespen' zwei Hunde miteinander ein Gespräch führen, in dem es um sizilianischen Käse geht, den der eine Hund, Labes, ganz alleine verschlungen hat, was ihn der andere Hund, der Cydathenier, büßen lassen will¹⁷. Die beiden Tiere wurden vermutlich von zwei Schauspielern dargestellt¹⁸, die die menschlichen Gedankengänge auf Hundart präsentierten. Dies ist zum ersten Mal ein Hinweis auf die den Hunden übertragenen 'menschlichen' Eigenschaften, auf die metaphorische Bedeutung von Hunden, die sich auch in ihrer Darstellung im Beisein von Liebeswerbungen abzeichnen.

Und auch der 'Oikoshund', der sich im 5. Jh. v. Chr. in den Frauengemächern aufhält, ist bei Aristophanes belegt. Cleon wird als οἰκουρός bezeichnet, ein Wachhund, der das Haus bewacht¹⁹. Und in der Lysistrata gibt es einen speziellen Wachhund für das Frauengemach²⁰.

So ergiebig Aristophanes für die Untersuchung zur Rolle von Hunden bei Liebeswerbungen auch ist, die 'Hundesprache', in der die Schauspieler der beiden Hunde sicher auch 'gesprochen' haben, wird in seinem Werk nicht beschrieben.

¹⁶ Xen. Kyn., ca. 380 v. Chr. entstanden.

¹⁷ Aristoph. Wasps, 837-898.

¹⁸ Lilja 1976, 73.

¹⁹ Aristoph. Wasps, 970. Laut Liddell und Scott ist οἰκουρός zudem eine Bezeichnung für die Frau des Hauses („mistress of the house, the housekeeper“), was wiederum eine passende Verbindung zum Frauengemach als bevorzugten Aufenthaltsort für Oikoshunde herstellt.

²⁰ Aristoph. Lys., 1215.

Auch spätere antike Autoren, wie Plinius und Plutarch, die überwiegend naturwissenschaftliche Kommentare zum Thema Hund²¹ verfassten, sowie Aelian, der in seinen 'Tiergeschichten' das Naturwissenschaftliche Wissen immer wieder mit Wundersamem vereint²², lassen keine neuen Erkenntnisse zur 'Hundesprache' aufkommen.

3. Homoerotische Liebeswerbung

3.1 Knabenliebe in der Antike: Not am Mann?

„Eine wahrhafte Liebe, ein *dikaios eros*, gegründet auf den seelisch-geistigen Einklang, konnte nur zwischen ebenbürtigen, ethisch hochstehenden Partnern entstehen. Frauen konnten solche Partner in jener Gesellschaft nicht sein“²³.

Diese Feststellung von C. Reinsberg umfasst und beschreibt in bestechender Kürze das gesamte Phänomen der antiken Knabenliebe.

Die Knabenliebe (*Päderastie*) wurde in der Antike oft der Frauenliebe gegenübergestellt, ihr nicht selten vorgezogen. Die Reden über den Eros im platonischen Symposium sprechen beide Arten der Liebe an, den Vorrang hat allerdings die Knabenliebe. Im Symposium des Xenophon steht dagegen an erster Stelle die eheliche Frauenliebe, für die Sokrates engagiert Partie ergreift²⁴.

Beide Spielarten, die eheliche Liebe wie auch die Knabenliebe, rangieren im gesellschaftlichen Wertesystem nebeneinander. Der Grund der Parallelität liegt in der Zuneigung zwischen freien Bürgern bei beiden Formen. So nahm die

²¹ Siehe hierzu bei Lilja 1976, 119.

²² Siehe hierzu ausführlich Perfahl 1983.

²³ Reinsberg 1989, 215.

²⁴ Siehe hierzu ausführlich Erbse 1966, 201-220.

Liebe zu Hetären, also unfreien Frauen, einen sehr viel niedrigeren Rang im Wertesystem ein.

Die Entscheidung zu der einen oder anderen Form der Liebe war nicht die Frage einer individuellen Konditioniertheit, sondern der gesellschaftlichen Konvention, abhängig von Alter und Status²⁵. Die Knabenliebe als homoerotische Verhaltensweise war keineswegs verpönt oder ein Grund, sich zu schämen und sie verborgen zu halten.

Ursprung und Herkunft der griechischen Knabenliebe konnten bislang nicht eindeutig geklärt werden. In der homerischen Gesellschaft existierte das Phänomen 'Knabenliebe', den Epen nach zu urteilen, noch nicht. In der Archaik hatte die Knabenliebe hingegen eine große Bedeutung. Sie zeichnete ebenso wie der Sport den freien Mann aus. Um 600 v. Chr. war die Päderastie bereits eine Verhaltensweise, die als eine gesellschaftliche und nicht als eine private empfunden wurde²⁶. Sie war und blieb immer ein Privileg des Adels.

Zugrunde liegt die Vorstellung, dass der Eros, die Liebe, den erwachsenen Liebhaber bewegt, seinem jugendlichen Geliebten Tugendvorbild zu sein, und umgekehrt jener ihm in Bewunderung und Anerkennung der vermittelten Werte nacheifert. Diese Konstellation schafft eine Konkurrenz zwischen den Partnern im Bemühen um ein Verhalten und Handeln, das höchste ethische Ansprüche erfüllt²⁷.

Platon sieht in der Knabenliebe als Verbindung gleichgeschlechtlicher Menschen ein engeres Verhältnis als in der ehelichen Gemeinschaft, denn der Liebhaber achtet niemanden höher als den Liebling, „sondern Mutter, Brüder und Freunde sämtlich vergisst“²⁸ er, wenn er nur bei ihm liegen kann. Er liebt in dem Knaben das ihm ähnliche Wesen, das er nach seinen Vorstellungen

²⁵ Reinsberg 1989, 163f.

²⁶ Sol. Frag.13.

²⁷ Reinsberg 1989, 170f.

²⁸ Plat. *Phaidr.* 252a.

formen und sich angleichen kann.

„Denn was diejenigen in ihrem Leben leiten muss, welche schön und recht leben wollen, dieses vermag weder die Verwandtschaft ihnen vollkommen zuzuwenden, noch das Ansehen, noch der Reichtum, noch sonst irgend etwas wie die Liebe“²⁹.

Durch die feste Freundschaft eines reifen Mannes zu einem schönen Knaben, gewinnt der Liebhaber selbst die Erkenntnis des Schönen schlechthin und erreicht dadurch menschliche Vollendung³⁰. Natürlich musste der Knabe schön sein, denn in einem hässlichen Menschen lässt sich nach Platons Ansicht³¹ keine Tugend erzeugen³².

Der Knabe benötigte die Hilfe des Älteren auf dem Weg zu schönen Sitten und Handlungsweisen. Dafür schuldete er seinem Liebhaber in jeder Weise Dank und musste ihm gefällig sein³³.

Das Spezifische war die Verbindung eines erwachsenen Mannes, des Erasten (Liebender, Liebhaber) zu einem Jugendlichen bzw. eines Jünglings zu einem Knaben, dem Eromenos (der geliebt wird, Geliebter). Die altersbedingte physisch-geistige Ungleichheit der beiden Liebespartner war dabei eine wesentliche Voraussetzung. Entfiel diese Ungleichheit durch das Erwachsenwerden des Knaben, wurde die gleichgeschlechtliche Liebe zwischen zwei Männern anstößig³⁴. Ein respektables päderastisches Verhältnis durfte also nur so lange bestehen, wie der Eromenos das schickliche Alter nicht überschritten hatte. Die zweite Voraussetzung einer solchen Verbindung war, dass das Liebesbegehren allein auf der Seite des Erastes lag und dieses vom

²⁹ Plat. *Symp.* 178c-d.

³⁰ Plat. *Symp.* 211b.

³¹ Plat. *Symp.* 209b.

³² Reinsberg 1989, 185. Per Inschrift ο παῖς καλός loben die Vasenmaler seit dem mittleren 6. Jh. v. Chr. bis in die Hochklassik hinein die Schönheit der Knaben. Ausführlich zur Bedeutung der Kalos-Inschriften für die Knabenliebe siehe unter Dover 1983, 102-112.

³³ Plat. *Symp.* 184d.

³⁴ Plat. *Prot.* 309a.

Eromenos nicht erwidert wurde. Der Heranwachsende sollte dem liebenden Mann im Gegenzug einzig freundschaftliche Zuneigung auf Grund von Hochschätzung und Bewunderung entgegen bringen. Allerdings schenkte er ihm nur allzu oft auch sexuelle Befriedigung, wie aus den zahlreichen Darstellungen auf Vasenbildern von eng umschlungenen Liebespaaren inmitten oder kurz vor dem Schenkelverkehr sowie aus der Literatur deutlich hervorgeht³⁵. Während der Schenkelakt offenbar die einzige legitime Art des homosexuellen Geschlechtsverkehrs darstellte, war der Analkoitus, in der Komödie die übliche homosexuelle Verkehrsform³⁶, hingegen verpönt und gehörte ausschließlich in den Bereich der Prostitution oder des Symposions. Der aktiv Liebende war jedoch immer der erwachsene Mann, der Knabe nahm dessen Liebesbezeugungen ohne eigenes sexuelles Engagement hin³⁷. Eine feste Reglementierung des sexuellen Verhaltens in der Knabenliebe schützte den Eromenos, den zukünftigen Bürger, vor der Gefahr, zum Unterlegenen oder zum Objekt zu werden und damit die Normen zu verletzen, denen das Handeln eines freien Mannes und athenischen Bürgers unterlag. Das Unbeteiligtsein am Sexualgenuss unterschied den Eromenos maßgeblich von einem weiblichen

³⁵ Es fehlt nicht an unmissverständlichen Andeutungen erotischer Freuden und sexuellen Genusses. Selbst den Verfechtern der keuschen Liebe, wie sie Platon lehrte, war gelegentlicher Liebesgenuss selbstverständlich und akzeptabel (Plat. *Phaidr.* 256b). Die archaische Lyrik umschreibt das Zulassen sexueller Zärtlichkeiten mit Begriffen wie *gefällig sein*, *einen Gefallen tun* (Plat. *Symp.* 182A; 184d) und *dienen* (Xen. *Hier.* 1, 37) und *von Seiten des Liebenden bekommen, was man will* (Plat. *Phaidr.* 231a) oder *einfangen* (Plat. *Symp.* 182 d). Die archaische Dichtung hält sehr eindrucksvolle Metaphern bereit, wie das Bild des *Reiters, der das Fohlen zäumt und zureitet* (Anakr. 57, 78), *den das Pferd trägt* (Thgn. 1267f.), *nach dem sich das Pferd sehnt* (Thgn. 1278 f.), oder das Bild des *Löwen, der ein Hirschkitz ergreift, aber nicht tötet* (Thgn. 1278f.).

³⁶ In klassischer Zeit nannte die Komödie, zumindest dort, wo in der Alten Komödie derb sexuelle Bilder zum humoristischen Repertoire zählten, homosexuellen Verkehr offen beim Namen. So wurde der Dichter Agathon, der bekanntlich mit dem Politiker Pausanias (Plat. *Prot.* 315 d-e) ein lange währendes päderastisches Verhältnis hatte, verhöhnt, dass man ihn *Steissling* nannte (Aristoph. *Thesm.* 201) und ihm nachsagte, am Penetriert werden Vergnügen gefunden zu haben (206). Passive Homosexuelle wurden verhöhrend *weitärschig* (Aristoph. *Thesm.* 35; 200; 206) genannt. Dover 1983, 130.

³⁷ Die Herausarbeitung dieser Regeln verdanken wir K. Dover. Siehe ausführlich bei Dover 1983, 39-43, 51-55 sowie 86-94. Xen. *Hier.* 11.11, „...du müsstest ihre Annäherungsversuche an Dich ertragen!“. „In die verliebt sein, die schön und keusch sind, definiere ich als ein Gefühl, das von einer Seele erlebt werden kann, die menschenfreundlich ist...Und meiner Ansicht nach ist es ehrenhaft, das Ziel von Eros zu werden, ohne verdorben zu sein, aber schändlich, sich selbst aus Gier nach Bezahlung prostituiert zu haben.“ (Aisch. *Tim.* I 137)

Liebespartner und trennte ihn von der entsprechend weiblichen Rolle, nämlich von der Rolle des Unterworfenen³⁸.

Eromenos konnte ein *pais* nur in der Pubertät sein, wenn er auf der Schwelle von der Kindheit zum Erwachsen sein stand. Bereits mit 12 Jahren fanden Knaben das Interesse der erwachsenen Männer, mit 16 bis 17 Jahren erreichten sie die Blüte und mit etwa 18 Jahren war diese Zeit beendet. Der Zeitpunkt des Höhepunktes der Jugendschönheit, der *akmé*, wie auch ihr Ende, war natürlich individuell verschieden. Als Zeichen des erwachsenen Mannes galten der Bartwuchs sowie die Körperbehaarung überhaupt. Während der erste Wangenflaum noch keinen Anstoß erregte, galt stacheliger Haarwuchs an Beinen und Gesäß eines Eromenos hingegen als anstößig³⁹.

Während seines Daseins als Eromenos konnte ein junger Mann bereits selbst einen Eromenos haben, also selbst Erastes sein. Für die Erastai gab es keine Altersgrenze, was zur Folge hatte, dass das Zahlenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi recht unausgewogen war: Auf eine kleine Gruppe von 12- bis 18-jährigen kam die große Masse der erwachsenen männlichen Bürger Athens. Verschärft wurde diese Unausgewogenheit durch die Schönheitsforderung, die nicht alle aufgrund ihres Alters in Frage kommenden Knaben begehrenswert machte. Es gab also viel zu viele interessierte Männer für viel zu wenige interessante Knaben. Dies war sicherlich unter anderem der Grund dafür⁴⁰, dass oft mehrere Erastai um die Gunst eines Eromenos buhlten⁴¹. Ein weiterer Grund war sicherlich, dass sich die Aristokratie der archaischen Zeit stark auf das homerische Lebensideal bezog, das das Leben als sportlichen Wettstreit begriff. Angefangen von kriegerischen und sportlichen Übungen bis zu Musik, Gesang und Tanz konnte für die Griechen alles zum *agon* werden, d.h. zur Konkurrenz, um den Besten herauszufinden, der seinen Staat oder seine Stadt

³⁸ Xen. Sym. 8,21. „Denn der Knabe teilt – anders als die Frau – mit dem Manne nicht die Wonnen des Liebesgenusses, sondern sieht nüchternen Sinnes einen von Liebe berauschten.“

³⁹ Ant. Pal. 12, 41.

⁴⁰ Ein weiterer Grund hierfür lag sicherlich in der agonalen Auffassung der Liebeswerbung. Siehe die spätere Erklärung hierzu.

⁴¹ Plut. Alkib. 193,4 und 194,6.

und seine Mitbürger ehrenhaft vertrat. Brautwerbungen gingen als *agon* vonstatten, entsprechend galt dies auch für die Knabenliebe⁴². Als Erastes musste man daher ständig den Verlust des Eromenos befürchten⁴³.

Der Hauptschauplatz für Begegnung und Annäherung war die Palästra, der Sportplatz, auf dem die jungen Athener einen Großteil ihrer Zeit verbrachten. Die Körpererziehung, die ursprünglich ein Teil adliger Lebensführung war, wurde spätestens seit Einrichtung der Demokratie pädagogisches Allgemeingut. Jeder Bürger schickte seinen Sohn täglich in die Palästra, um ihn dort von einem Sportlehrer in den einzelnen Disziplinen unterrichten zu lassen. Die Palästra, die man auch als Jüngling und Mann noch besuchte, begünstigte die Päderastie in vieler Hinsicht: Die Anwesenheit der vielen des Sports wegen unbedeckter Knaben forderte die Begierde der Erastai geradezu heraus. Die Palästra bot die besten Möglichkeiten, dem begehrten Knaben zu begegnen und den Geliebten zu treffen. Zwanglos ergab sich die Gelegenheit des Kontaktes, zumindest ein Austausch von Worten oder Blicken. Der Besuch eines Erwachsenen in der Palästra setzte voraus, dass dieser über freie Zeit verfügte, also von eigener Arbeit unabhängig war und von der Notwendigkeit enthoben, seinen Lebensunterhalt verdienen zu müssen⁴⁴.

Hatte ein Mann sich verliebt, versuchte er mit dem Liebling ins Gespräch zu kommen, durch Geschenke sein Interesse zu wecken und ihn sich geneigt zu machen. Die hohen Kosten einer Knabenwerbung verursachte nicht das einzelne Geschenk, sondern die ständige Wiederholung, um die einmal errungene Gunst eines Knaben gegen die Konkurrenz anderer Liebhaber zu behalten. Die Annahme der Liebesgeschenke verpflichtete den Eromenos zur erwarteten Gegenleistung, er musste dem Liebesbegehren des Erastes

⁴² So prüft Kleisthenes von Sikyon um 575 v. Chr. die Freier seiner Tochter ein Jahr lang mittels Agonen. „Sie hatten sich durch Herkommen und Erziehung, aber vor allem durch hervorragende Eigenschaften, wie Tapferkeit, Schnelligkeit und List auszuzeichnen. Der Preis für ihre Leistung war die Braut.“ Koch-Harnack 1983, 37.

⁴³ Plat. Phaidr. 232c.

⁴⁴ Zur päderastischen Praxis und Liebeswerbung siehe ausführlich bei Reinsberg 1989, 179-187.

nachkommen. Die Annahme von Geldgeschenken galt als unehrenhaft, zumindest als unziemlich⁴⁵. Ein Eromenos der archaischen Zeit, der Geld für seine Zuneigung annahm, 'käuflich' war, verlor damit den Status des gleichwertigen Ranges innerhalb der Gesellschaft und wurde zum rangniederen ' pornos'⁴⁶. In der klassischen Zeit schien das päderastische Geldgeschenk nicht mehr als anstößig zu gelten⁴⁷.

Das Hauptziel der Knabenliebe lag in ihrer pädagogischen Funktion⁴⁸. Die erotische Anziehung des Mannes durch den Knaben war dabei die eigentliche Triebkraft, der 'pädagogische Eros', während der sexuelle Kontakt bestenfalls komplettierende Wirkung hatte. Der erwachsene Erastes sollte den geliebten Knaben Verhaltensideale lehren und ihm Wertmaßstäbe auf den Weg geben. Es galt, dem Heranwachsenden das gesellschaftliche Ideal der Kalokagathia nahezubringen und ihn zu einem καλοσκαγαδός (schönen und guten Mann)⁴⁹ zu erziehen. Der Terminus *kalokagathia* bildete den Leitbegriff männlicher Vorbildlichkeit und Tugend. Er umfasste körperliche Schönheit und Tüchtigkeit ebenso wie sittliche Tadellosigkeit, wobei sich dieses Ideal seit dem späten 5. Jh. v. Chr. zunehmend zugunsten geistiger Inhalte wandelte⁵⁰. Die Erziehung der Knaben war eine Forderung, die aus der Adelsgesellschaft übernommen worden war. Über die große Bedeutung, die die Weitergabe von Idealen, des idealen Wertes schlechthin, der Areté, innerhalb von Männerbeziehungen hatte, belehrt uns Platons Symposion. Sowohl Kraft, Tapferkeit⁵¹, Treue wie

⁴⁵ Aristoph. *Plut.* 147.

⁴⁶ Plat. *Symp.* 184 a; Xen. *Mem.* 1, 6, 13.

⁴⁷ Siehe hierzu ausführlich Koch-Harnack 1983, 161-172, die nach Analyse der Darstellungen mit päderastischen Geldgeschenken zum Schluss kommt, dass diese durch den moralischen Verfall in klassischer Zeit begründet sind, in der Besitzdenkens sowie höhere Bewertung des Reichtums zunehmen.

⁴⁸ Koch-Harnack 1983, 48-54, kommt zu dem Schluss, dass die Vorteile des Eromenos offensichtlich darin begründet liegen mussten, dass die Knaben etwas in der Lehrerschaft der älteren Geliebten fanden, das sie nicht in ihren eigenen Familien finden konnten. Es war eine Ehre für einen Eromenos, von möglichst vielen Erastai begehrt zu werden.

⁴⁹ Koch-Harnack 1983, 34.

⁵⁰ Siehe hierzu ausführlich Reinsberg 1989, 170-172.

⁵¹ Plat. *Leg.* 8.836d.

Enthaltsamkeit und Selbstbeherrschung⁵² waren nach griechischer Auffassung anerziehbar und bedurften ständiger Einübung.

Die erzieherische Funktion der Knabenliebe kommt in Geschenken zum Ausdruck, mit denen die Erastai um ihre Geliebten werben. Neben Präsenten von rein ideellem Wert, wie Kränzen und Zweigen, schenkte man den Knaben Sportgeräte wie Strigilis, Ball und Salbgefäß, oder Gegenstände, die ihrer musisch-geistigen Ausbildung dienten, z.B. eine Schreibtafel oder eine Leier⁵³. Bei Geschenken dieser Art liegt der pädagogische Zweck auf der Hand, wenngleich die Leier auch beim Symposion Verwendung fand und hier den Liedvortrag, einzeln oder im Wettstreit, unterstützte. Dem musisch gebildeten Menschen kam ein besonderer sozialer Rang zu. Der Gesang gab jedem Symposiasten zu erkennen, dass er sich unter Gleichgesinnten befand, da die Liedtexte bestimmte Wertvorstellungen vermittelten, die von allen Tischgefährten verstanden, akzeptiert und damit zugleich propagiert wurden⁵⁴. Weniger offensichtlich und lange nicht in dieser Funktion erkannt, waren die weitaus beliebteren Tiergeschenke⁵⁵. Am häufigsten scheinen Hasen und Hähne verschenkt worden zu sein. Der Hase stellte allerdings nicht das Streicheltier dar, das die Kleinkinder mit sich trugen, sondern er wurde zur Jagd verwendet: Man setze ihn aus und ein Hund wurde auf ihn gehetzt. So war er einerseits Symbol für die Jagd, andererseits machte er durch seinen tatsächlichen Einsatz als Beutetier dieses Ideal erfahrbar⁵⁶. Spielerisch lernten die Eromenoi die Gesetzmäßigkeiten der Jagd, ihre Freude am Verfolgen und Erlegen wurde geweckt. Jagd und Jagdlust wurden so als positive männliche Werte vermittelt.

⁵² Xen. *Symp.* 8.8 (übers. B. v. Hagen, 1911).

⁵³ Koch-Harnack 1983, 155.

⁵⁴ Schäfer 1997, 16 f., 27f.

⁵⁵ Deren erzieherischen Sinn H. Koch-Harnack überzeugend herausarbeiten konnte. Siehe ausführlich unter Koch-Harnack 1983, 80-82, 239-243.

⁵⁶ Es kam zuweilen vor, dass auch tote Hasen verschenkt wurden. Diese wurden dann auch als exemplarisches Geschenk, das die Jägertugenden des Schenkenden demonstrierten verschenkt. Man könnte sie aber auch als Naturaliengeschenk ansehen. Alles Wichtige zu toten Hasengeschenken siehe bei Koch-Harnack 1983, 89-93.

Die pädagogische Intention des Hahnengeschenkes unterschied sich davon nur marginal. Hähne wurden beim Hahnenkampf verwendet. Dieses Kampfspiel zwischen gleichartigen Gegnern führte den Heranwachsenden in kompromissloser Endgültigkeit das agonale Prinzip vor Augen. Außer der Verwendung als Kampfhahn, der im Falle des Sieges auch den materiellen Gewinn des Preises einbrachte, spielte beim Verschenken der reine Symbolcharakter des Hahnes eine Rolle. Das aggressive Tier galt als Äquivalent für den Kampf. Darüber hinaus verkörperte der Hahn auch männliche sexuelle Potenz.

Die Haupterziehungsinhalte der Werbe- und Liebesgeschenke waren also Jagd und Kampf. Das Jagdleitbild wurde nicht nur durch das Verschenken von Hasen, sondern auch von anderen Jagd- und Beutetieren wie Rehen, Hirschen, Wasservögel, Jagdhunden und Jagdgeparden vermittelt. Der Eromenos wurde zur 'Jagdbeute' und der Erastes war der 'Jäger' um dessen Liebesgunst. So wurde Sokrates in Platons Protagoras⁵⁷ gefragt: „*Woher kommst du, Sokrates? Nun, ich denke, dies ist offenkundig: vom Jagen (wörtlich: Jagen mit den Hunden) nach Alkibiades' Schönheit?*“⁵⁸

Erziehung lag in der archaischen Zeit, die noch keine öffentlichen Schulen kannte, ganz in den Händen von Männern der Oberschicht, die selbst genügend Muße hatten, und sie blieb mehr oder weniger das Privileg der Elite. Den Rahmen bot die Sitte der Päderastie. Das Verhältnis eines älteren zu einem jüngeren Standesgenossen führte zur Weitergabe von ständischen Idealen und Verhaltensweisen und die Übernahme von erlebten Vorbildern ergab sich wie selbstverständlich. Der Erastes erfüllte die Vaterrolle, er leistete Erziehungsarbeit, auch wenn die sexuelle Anziehungskraft der eigentliche Beweggrund für eine päderastische Beziehung war.

⁵⁷ Plat. Protag. 309a.

⁵⁸ Interessant ist, dass auch Frauen den Männern 'nachjagen'. So berichtet Xenophon, Mem. I, 2.24, dass viele vornehme Frauen auf Alkibiades wegen dessen Schönheit 'Jagd' machten.

In klassischer Zeit verlor die Knabenliebe keineswegs ihren Wert als gesellschaftliches Statussymbol. Sie diente nun in der demokratischen Isonomie mehr den je der gesellschaftlichen Differenzierung. Das Festhalten an altüberlieferten Adelsgepflogenheiten wurde zum Mittel, sich standesmäßig zu definieren und abzugrenzen. Spätestens jetzt wurde die Päderastie zur aristokratischen Konvention, über die man seinen sozialen Stand dokumentierte. Zu Beginn der eben eingerichteten Demokratie hatte die Knabenliebe als traditionelle Institution der Aristokratie mehr denn je die Funktion eines Standessymbols, war Ausdruck gesellschaftlicher Eigenständigkeit und Exklusivität. In der Demokratie entstand neben der gänzlichen Ablehnung der Päderastie als erotischem sexuellen Phänomen ein neues Ideal: der Eros in der Knabenliebe war die Kraft, die durch Sublimierung möglichst jeder sexuellen Erfüllung zu dem geistigen Akt der Erkenntnis des Schönen und Guten führte⁵⁹.

Auch in hochklassischer und spätklassischer Zeit, als es die einschlägigen Darstellungen päderastischer Werbung nicht mehr gab, blieben Jagd und vor allem Kampf weiterhin zentrale Inhalte der Erziehung. Die Bewährung im Kampf, Tapferkeit und Einsatzwille blieben Hauptanliegen päderastischer Pädagogik.

Natürlich hatte das Prinzip von Kampf und Vormacht für den jungen Aristokraten archaischer Zeit eine andere Bedeutung als für den athenischen Bürgersohn in der Demokratie des 5. Jhs. v. Chr. Hier mussten die dem Einzelnen angestammten Machtverhältnisse und Privilegien gegen die konkurrierenden Adelsfamilien behauptet und erweitert werden. Dies Bestreben fand seinen Ausdruck in der Machtergreifung des Tyrannen Peisistratos wie auch im Widerstand dagegen, und es konnte unter der endgültigen Tyrannis und der weitgehenden politischen Ausschaltung des Adels nur noch ein Anspruch sein.

⁵⁹ Reinsberg 1989, 187.

Im 5. Jh. v. Chr. dagegen galt es, für den athenischen Polisstaat einzutreten, der die Freiheit der Demokratie garantierte, und seine hegemonialen Interessen innerhalb der griechischen Welt wahrzunehmen und zu schützen.

Trotz der unterschiedlichen Zielrichtungen des Machtstrebens, bediente sich auch der demokratische Erzieher der alten Adelssymbole. Selbst im späten 5. Jh. v. Chr. wurden den Knaben nachweislich noch Hähne und verschiedene Jagdtiere geschenkt⁶⁰. Hier zeigten sich die altaristokratischen Wurzeln der Knabenliebe, die noch in der Klassik das päderastische Mannesideal bestimmten. Alles zielte auf den Prototyp des schönen, edlen Adligen ab, den sein Besitz unabhängig machte, eigener Arbeit enthob und ihm ein gewisses Maß an Macht garantierte. Angesichts der Tatsache, dass die Päderastie stets ein Phänomen der Athener Oberschicht blieb, die weitgehend aus den alten Adelsgeschlechtern gebildet wurde, wird verständlich, dass es die traditionellen Standeskennzeichen und Privilegien waren, auf die hin die „jeunesse dorée“ von Athen erzogen wurde⁶¹.

3.2 Exkurs: Die Bedeutung der Jagd als Erziehungsmittel

Die zentrale Stellung, die der Jagd im griechischen Erziehungssystem zukam, wird durch Xenophons Werke *Kynegetikos*, *Kyropaideia* und *Lakedaimonion Politeia* sowie durch Platons Gesetze unterstrichen.

Nach Xenophon sind Hunde und Wild ein Geschenk der Götter, die Jagd selbst von göttlicher Herkunft⁶². Die Ausübung der Jagd bedeutete gleichsam die Anerkennung der Götter. Und obwohl die Kunst des Jagens den Menschen durch die Göttin Artemis verliehen wurde, war die Jagd die ureigene Domäne der Männer. Es bedeutete für sie, sich selbst und andere ihren Muts, ihre

⁶⁰ Aristoph. *Av.* 705 ff.

⁶¹ Reinsberg 178.

⁶² Xen. *Kyn.* I, 1.

Tapferkeit, ihre körperlichen Gewandtheit sowie ihre Intelligenz zu beweisen. Und weiterhin galt die Jagd auch als beste Vorbereitung der Jünglinge für den Krieg.

*„Ich ermahne deshalb die Jungen, die Jagd und die sonstigen Bildungsmittel nicht zu vernachlässigen, denn dadurch werden sie tüchtig wie für den Krieg, so für alles andere, was mit Notwendigkeit dahin führt, edel zu denken, zu reden, zu handeln.“*⁶³

Die Fertigkeit zu Jagen verleiht dem Körper Kraft, auf beschwerlichen Wegen die Last der Waffen zu ertragen, sie härtet gegen schlechtes Wetter und schlechtes Lager ab. Sie weckt und schärft die Sinne und befähigt dadurch, sich in der Wildnis unter schwierigen Verhältnissen zurechtzufinden. Durch die Jagd gewöhnt man sich zudem an Gefahren.

Für Xenophon bildet die Jagd die Grundlage aller Tugenden. In Sparta war sogar jeder Bürger zum Jagen verpflichtet, und der Staat unterhielt abgerichtete Hunde, die den Bürgern, sofern sie keine eigenen besaßen, zur Verfügung standen⁶⁴.

Platon betont ebenfalls die Gleichwertigkeit der Jagd und des Krieges und preist sie als Beweis der Tapferkeit und Mannhaftigkeit. Er definiert, welche er für die edelste Jagd hält:

*„Da bleibt also für alle als einzige und beste Jagd nur die auf Vierfüßer übrig mit Hilfe von Pferden und Hunden und mit dem Einsatz der eigenen Körperkräfte, wobei die Jäger, denen es um die göttliche Tapferkeit zu tun ist, alle diese Tiere mit eigener Hand durch Lauf, Schlag und Wurf überwinden.“*⁶⁵

Wie eng Jagd und Krieg in der Gedankenwelt der Griechen verbunden waren, bezeugen die von Xenophon vorgeschlagenen Namen für Jagdhunde, wie

⁶³ Xen. Kyn. 1.18.

⁶⁴ Xen., De rep Lac. IV, 3. Kynosura hieß ein Stadtteil von Sparta, dessen Name auf die staatliche Hundehaltung hinweisen könnte. Keller 1937, 254.

⁶⁵ Plat. Leg. 7.824 a

Portax (Schildgriff), Styrax (Lanzenschaft), Logche (Lanzenspitze, Speer) und Aichmé (Speer). So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass wir in zahlreichen Vasenbildern Jäger und Krieger mit Hunden antreffen. Der 'Kriegerabschied' findet vielfach im Beisein eines oder mehrerer Hunde statt, zahlreiche Schilde der Krieger tragen Hundedarstellungen und auch in die Schlachten werden Krieger vom Hund begleitet. Bereits zur Mitte des 6. Jhs. v. Chr. erscheinen Krieger- und Jagdszenen zugleich auf den Gefäßen. Gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. ist dann eine Tendenz zur Verschmelzung von Jagd- und Kriegerszenen zu beobachten. Jäger tragen Helme, Beinschienen und Schilde, Speere spielen zunehmend eine unwichtigere Rolle, sie werden durch Schwerter ersetzt⁶⁶. Jagd und Krieg blieb der wohlhabenden aristokratischen Schicht vorbehalten, da diese von der Arbeit anderer lebte und sich so mit der Jagdausbildung beschäftigen oder in der Kriegskunst üben konnte.

Die Jugendlichen sollten, bevor sie an einer richtigen Jagd mit Erwachsenen teilnehmen durften, durch Vorübungen in die Jagdmethoden eingeführt werden⁶⁷: An mageren, alten oder lahmen Tieren erlernten sie die Hetzjagd oder das Töten des Wildes. Dies war keine Jagd im Freien, sondern man übte sich in der Palästra. Jagd und Sport waren die wichtigsten Bestandteile des Adelslebens seit archaischer Zeit und spielten eine herausragende Rolle im sozialen Leben der Epheben⁶⁸. Ein tüchtiger Krieger und Verteidiger seiner Heimat wird nur, wer bei guter Kondition und auf die Verteidigung entsprechend vorbereitet ist.

Eine derartige Verquickung von Erziehung, Jagd und Krieg⁶⁹ erhielt ihre soziologische Bedeutung dadurch, dass sie durch Xenophon und Platon, zumindest für das 4. Jh. v. Chr. zur programmatischen Erziehungsethik in Athen erhoben wurde, die den Typus des *καλὸς καγαθὸς ἀνὴρ* hervorbringen sollte.

⁶⁶ Hierzu ausführlich Barringer 2001, 42-46.

⁶⁷ Schnapp 1997, 147.

⁶⁸ Siehe hierzu auch ausführlich Schnapp 1997, 123-163; Barringer 2001, 42-53.

⁶⁹ Aymard 1951, 469.

Platon geht sogar so weit, die Jagd auf Tiere und auf Menschen – im konkreten wie im übertragenen Sinne in einem Atemzug zu nennen, und zeigt damit, dass sie dem gleichen Instinkt unterliegt. Sie vermittelt die gleiche Spannung und im Falle des Erfolges ein ähnliches Hochgefühl.

„...vielgestaltig ist die Jagd zu Lande, nicht nur die auf wilde Tiere, sondern, wie wohl zu bemerken ist, auch die auf Menschen, und zwar nicht nur im Kriege,

sondern oft auch jene, die zur Gewinnung einer Freundschaft unternommen wird...“⁷⁰

Hier ist von der Jagd zur Gewinnung einer Freundschaft die Rede, der Jagd von Männern auf Knaben, aber durchaus auch auf Frauen⁷¹, ihre Verfolgung und ihre Eroberung.

Zumeist werden die Jäger auf der Pirsch von ihren tüchtigen Jagdhunden begleitet, sei es nun auf der Jagd auf Eber oder Rotwild oder bei der Hasenhetzjagd⁷². Die Hunde, deren Aufzucht und Ausbildung ausführlich von Xenophon beschrieben wird⁷³, nehmen die Spur des verfolgten Tieres auf, führen den Jäger zu ihm hin und halten es gegebenenfalls so lange fest, bis der Jäger eintrifft. Dies alles tun die Hunde der Jäger auf den Vasenbildern auch bei 'menschlicher Jagdbeute', sowohl bei der Liebeswerbung zwischen Erastai und Eromenoi als auch bei der Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen.

⁷⁰ Plat. Leg. 7.823b

⁷¹ Auf zahlreichen Vasenbildern bemühen sich Jünglinge und Männer in Anwesenheit ihrer Jagdhunde um ein und dieselbe Frau. Doch machten auch umgekehrt Frauen 'Jagd' auf Männer. Xenophon. Mem. I. 2.24 „*Alkibiades aber, auf den seiner Schönheit wegen viele und vornehme Frauen Jagd machten...*“; Koch-Harnack 1983, 214. „Es fand also nicht nur eine gewerbebedingte Jagd von Huren auf junge Männer statt, sondern auch innerhalb der tonangebenden Athener Damen-Gesellschaft gab es Konkurrenzobjekte.“

⁷² Siehe zu den verschiedenen Arten der Jagd ausführlich Hull 1964 und Barringer 2001.

⁷³ Xen. Kyn.

3.3 Liebeswerbung zwischen mehreren Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden

Bereits um 560 v. Chr. wird der Zusammenhang zwischen der Jagd auf Wild und der Erotik⁷⁴ im männlichen Alltagsleben auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Boston, deren Maler nicht identifiziert ist (**MM 1, Taf. 19**), evident.

In drei unterschiedlich breiten bemalten Bändern wird das erziehungsethische Programm in wichtigen Stationen der Palästraausbildung aufgezeigt. Ganz unten, über einem Strahlenkranz, stehen sich zwei Hähne kampfbereit gegenüber und zwei Jagdhunde hetzen einen Hasen, über dem ein Lagobolon schwebt, in ein Netz. Im mittleren Band galoppieren sechs Reiter hintereinander⁷⁵, davon zwei unbekleidet. Und im obersten und breitesten Band werben Erastai um die Gunst der Eromenoi, wobei ein Paar in der Bildmitte steht und sich von links drei und von rechts zwei weitere Männer und Jünglinge mit Geschenken nähern. Nonsense-Inschriften befinden sich vorwiegend im mittleren Band, und ziehen sich bis ins oberste Band durch.

In der Bildmitte bewegt sich ein Erastes schnellen Schrittes, die Hände im 'up-and-down'-Gestus, auf einen ihm gegenüber stehenden Eromenos zu. Mit seiner linken Hand berührt er bereits dessen Kinn. Der Eromenos steht aufrecht, die Beine eng nebeneinander, und versucht, mit der ausgestreckten rechten Hand den Unterarm des Erastes zu greifen, vielleicht um dessen Zugriff zu kontrollieren. Ein etwas unterkniehoher, kräftiger Jagdhund mit nur leicht

⁷⁴ Schnapp 1997, 325, konstatiert einen direkten Zusammenhang. „Dans la peinture attique, l'érotique est la conclusion logique de la chasse. L'usage du gibier obéit à des règles de convenance sociale, à un affichage qui l'enracine profondément dans la gamme des comportements érotique juvéniles.“ Der Zusammenhang sei deutlich an den Tieren, die als Liebesgeschenke zwischen hetero- und homosexuellen Liebespaaren, übergeben werden, zu erkennen.

⁷⁵ Sie sind als Teilnehmer eines hippischen Agons zu verstehen, da die assoziativen Darstellungen auf den beiden anderen Friesen einen inhaltlichen Bezug zu ihnen herstellen und die sportliche Interpretation majorisieren. Siehe zu Griechischen Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang ausführlich bei Maul-Mandelartz 1990. Dies. 60., „...galoppieren Reiter von Pferderennen...zurückgelehnt...“ „Die sehr jungen Jockeys ...reiten nackt und ohne Waffen.“

angestellter Rute steht neben dem Erastes⁷⁶ und hat seinen Kopf mit den leicht nach hinten angelegten Ohren entspannt und freundlich erwartungsvoll zum Eromenos erhoben. Von links nähern sich dem Paar ein Jüngling mit einem Hahn im Arm, ein Erastes mit einem Diskos⁷⁷ in der linken Hand sowie einem weiteren etwas unterkniehohen kräftigen Jagdhund neben sich. Dieser erschnuppert mit gesenktem Kopf eine Fährte am Boden, die Rute hängt entspannt herab. Ganz links folgt ein weiterer Jüngling mit zwei Speeren und einem Aryballos in den Händen. Von rechts nähert sich dem Paar im Laufschrift ein Jüngling, der einen Hasen in den Händen hält sowie ein Erastes mit einem Hahn in seinen Händen. Ganz rechts befindet sich ein Hahn auf dem Boden. Alle Männer sind unbekleidet.

Sämtliche wichtigen Tugenden der aristokratischen Jugend werden uns vom unbekanntem Maler aufgezeigt⁷⁸. Fast wie aufeinander aufbauend werden die Tätigkeiten in den Bändern rund um die Lekythos gestaffelt, zuunterst der Hahnenkampf sowie die Hasenjagd. Sie implizieren den Sieg des Überlegenen und das Beute machen. In der Mitte ist der hippische Agon das Thema. Und auf beiden unteren Bänder aufbauend begeben sich die Jünglinge dann in die interessanteste Jagd ihres Lebens: Erastai buhlen um ihre Gunst⁷⁹. Man befindet sich im Palästraumfeld, angedeutet durch den jugendlichen Palästriten ganz links mit Aryballos und zwei Speeren. Auch der Diskos in der Hand des Bärtigen in der linken Reihe weist auf ein sportliches Ausbildungsprogramm hin. Dass es sich hierbei auch um eine Jagd nach dem schönsten Eromenos

⁷⁶ Beazley 1947, 7, alpha 2, weist den Hund dem Erastes zu. „...the man, with his dog beside him, ...“

⁷⁷ Beazley 1947, 8, alpha 2, beschreibt als Ball. Vermeule 1969, 10, hingegen erkennt in dem runden Gegenstand einen Diskos.

⁷⁸ Barringer 2001, 103, „The Attic black-figure lekythos of c. 550 in Boston...exhibits three Aspects of the life of the ephebe: courtship, riding, and hare hunting, the world of kalokagathia.“

⁷⁹ Xen. Mem. III. 11.7 benutzt Jagdmetaphern beim Einfangen von Freunden. Sokrates rät der Hetäre Theodora: *„Du darfst nicht glauben, daß das edelste Wild, die Freunde, ohne alle Kunst zu erjagen ist...“* und sie fragt (III.11.15) *„Möchtest Du nicht, o Sokrates, beim Einfangen der Freunde mein Jagdgenosse werden?“* Bei Athenaios XIV.619 findet man ein ländliches Lied zitiert: *„Eriphanes, die Lyrikerin, verliebte sich in Menalkas, als er jagte, und sie selbst jagte ihn, danach suchend, ihre Wünsche zu erreichen.“*

handelt⁸⁰, ist deutlich am Hund neben diesem Mann zu erkennen, der mit seiner Nase dicht am Boden eine Fährte verfolgt. Und diese Fährte führt zum Eromenos. Ein weiterer Eromenos mit Hahn bewegt sich auf das Paar in der Mitte zu. Den Hahn hat er vielleicht selbst gerade von einem Erastes als Liebesgeschenk erhalten. Vorstellbar wäre auch, Bezug nehmend auf den untersten Fries, dass dieser Hahn für den Hahnenkampf steht, und er somit zusammen mit den Speeren, dem Aryballos, dem Diskos zu den 'Sportgeräten' zählt, die bei der Palästraausbildung Verwendung fanden. Auch der sich von rechts dem Paar in der Mitte nähernde Jüngling mit dem Hasen in der Hand könnte diesen übergeben wollen oder erhalten haben, oder aber dieser Hase dient als Symbol für die Jagd, ebenso wie der Hahn des ihm folgenden Erastes wohl entweder als Geschenk dienen sollte oder als Symbol für den Kampf steht. Das gleiche gilt für den am Boden befindlichen Hahn. Der Erastes, der dem beehrten Eromenos mit schnellen Schritten entgegeneilt, hat den Wettkampf mit den anderen Anwärtern um den besten Platz gewonnen und berührt den Geliebten bereits zärtlich am Kinn. Er hat seine Beute erhascht, wie man am Hund an seiner Seite gut erkennen kann, der seinen Kopf in freudiger Erwartung zum Eromenos hoch reckt. Er spiegelt die Körperhaltung seines Herrn wieder, der bereits zur Liebkosung übergegangen ist und sicherlich eine positive Reaktion des Jünglings erwartet. Der Akzent dieser Darstellungen liegt auf den Themen 'Jagd und Beute' wie 'Kampf und Sieger'.

Wenig später, um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr., legt die E-Gruppe den Akzent der Darstellung auf ein Ungleichgewicht zwischen älteren Verehrern und beehrten Jünglingen, das offenbar für kurze Zeit bestand⁸¹. Auf einer schwarzfigurigen Amphora (**MM 2, Taf. 20**), die sich heute im Vatikan befindet, beschreibt ein Maler dieser Gruppe sehr anschaulich die Bemühungen von

⁸⁰ Barringer 2001, 86: ...“that is, the courtship images borrow hunting motifs to express the metaphorical hunt that takes place between erastes and eromenos...”

⁸¹ Zwischen 560 und 540/530 v. Chr. wird dieses Ungleichgewicht zugunsten der älteren Erastes dargestellt, d.h. deutlich mehr Erastai werben um die Gunst von nur wenigen Eromenoi.

sieben Erastai um zwei Eromenoi. Die Darstellung ist in drei Teile gegliedert. In der Mitte befindet sich ein männliches Paar, rechts und links davon steht je eine weitere Männergruppe jeweils für sich. Links ein Eromenos und zwei Erastai, rechts drei Erastai. Beide Hunde der Darstellung gehören zu Männern der Seitengruppen.

In der Bildmitte der Amphora legt ein von der Schönheit des ihm gegenüberstehenden kräftig gebauten Eromenos ergriffener Erastes in knieweicher Haltung seine rechte Hand an dessen Geschlecht. Mit seiner Linken berührt er das Kinn des Jünglings in zärtlicher Geste, und es scheint, als wolle er mit dieser Zärtlichkeit den direkten und gierigen Zugriff der anderen Hand ausgleichen⁸². Neben verfolgt ein etwas überkniehoher Jagdhund mit eifrig erhobener Rute und aufmerksam angelegten Ohren den Skrotumgriff des älteren Mannes mit seiner Schnauze und schnuppert freudigem Interesse am Geschlecht des Jünglings. Der Jüngling steht aufrecht und stolz mit fast geschlossenen Beinen vor dem Erastes und nimmt dessen Annäherung sowie diejenige des Hundes ungerührt entgegen. Einzig seine beiden Hände, mit denen er beide Unterarme⁸³ des Erastes umschließt, weisen darauf hin, dass er den Zugriff des Verehrers zu kontrollieren vermag. Der Hund gehört nicht etwa zum Erastes, sondern wird von einem sich dem Paar von rechts nähernden weiteren Verehrer mit der linken Hand an der Leine gehalten, so dass diese sich um den unteren Rücken des Verehrers legt⁸⁴. Zudem hält dieser in der

⁸² Beazley 1947, 6, benannte diese Geste eines Erastes im Annäherungsstadium als ›up and down-Geste‹, das heißt, der Erastes hebt die eine Hand in Richtung des Kinns des Eromenos, während er mit der anderen Hand nach unten auf dessen Geschlecht deutet. Siehe hierzu auch Koch-Harnack 1983, 94, 120 Abb. 54.

⁸³ Deutlich ist der Griff des Eromenos an den rechten Unterarm des Erastes zu erkennen, während dieser am linken Unterarm nur durch eine geringfügige Verdickung desselben zu erahnen ist. Vorstellbar wäre, dass der Eromenos mit seiner rechten Hand den zum Kinn erhobenen Unterarm des Erastes umschließt, wie er dies bereits am anderen Arm tut, und so die Verdickung des Unterarmes entsteht. Es handelt sich hierbei um die Hand des Eromenos. Zu vergleichen mit einer Darstellung auf der schwarzfigurigen Amphora, München 1686 des Malers von Cambridge 47 (ABV 315 oben 3, 326,5, CVA, München 7, Taf. 343), auf der ein Jüngling in ähnlicher Weise das Handgelenk seines Verehrers umfasst.

⁸⁴ Albizzati 1924, 138, bemerkt, dass die Farbe der Hundeleinen verblasst sei. Die Verlauf der Hundeleine um die Oberschenkel des Erastes ist dennoch nachvollziehbar. Ob dieser das Ende der Leine zusätzlich zum Kranz in der Hand hält, oder ob es dem Maler genügte, dass

selben Hand noch einen Kranz. Sein rechter Arm mit der geschlossenen Faust ist leicht nach vorne ausgestreckt, vielleicht wird er das muskulöse Hinterteil des ihm den Rücken zuwendenden Eromenos berühren. Weiter rechts im Bild steht ein Erastes mit einem weißen Hahn im Arm zwei weiteren Erasten gegenüber, dreht jedoch seinen Kopf zum Paar nach hinten um. Aus der Dreiergruppe links, die sich aus zwei Erasten und einem Eromenos zusammensetzt, nähert sich dem Liebespaar in der Bildmitte ein Erastes mit erhobener linker Hand heftig in ihre Richtung gestikulierend. In seiner rechten Hand liegt die Hundeleine eines Jagdhundes, der, erschreckt durch das Gedränge vor ihm zurückgewichen zu sein scheint, so dass sich die Leine vor den Bauch seines Herrn gelegt hat⁸⁵. Die Vorderpfoten in den Boden gestemmt, den Kopf erhoben, die Rute erwartungsvoll aufgerollt, die Ohren angelegt und vermeintlich am Hinterteil seines Herrn schnuppernd, läuft er beinahe auf diesen auf. Neben dem Hund hält der Eromenos der Dreiergruppe einen Hahn und eine Henne⁸⁶ im Arm, die er vielleicht vom hinter ihm stehenden und mit seiner Hand seinen erigierten Penis berührenden Erasten überreicht bekam. Alle Männer sind unbekleidet und wenden ihren Blick dem Liebespaar in der Bildmitte zu.

In dieser Darstellung, die auf Grund der zahlreichen direkten sexuellen Aufforderungen der Männer untereinander für die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. nicht untypisch ist, dreht sich die Aufmerksamkeit aller um das Liebespaar in der Bildmitte, genauer um den schönen und begehrenswerten Eromenos mit kräftig muskulösem Körperbau. Eine ganze Gruppe älterer Verehrer mit ihren Hunden bemüht sich um die Gunst des Jünglings. Das Geschehen mutet wie eine

der Betrachter den Hund mit Leine dem Erasten zugehörig befand und es somit nicht wichtig erschien, dass dieser die Leine auch wirklich hielt, bleibt unklar.

⁸⁵ Auch die Farbe dieser Hundeleine ist verblasst, Albizzati 1924, 138, doch dieser Erastes hält eindeutig das Leinenende in der Hand. Aufgrund der Handhaltung des Mannes oberhalb der Hüfte in Verbindung mit der Leinenstraffung in Richtung des Oberschenkels des Mannes, muss sich die Leine vor seinen Bauch legen, damit die zu erkennende Straffung entstehen kann.

⁸⁶ Bei Albizzati 1924, 138 als „La 2a e la 7a figura tengono un gallo bianco...“ beschrieben, erkennt Beazley 1947, 11, α 13, beim Eromenos der linken Gruppe zwei Hähne (oder einen Hahn und eine Henne), beim Erastes aus der rechten Gruppe jedoch einen einzelnen Hahn auf dem Arm.

Jagdszene an. Die Männer haben die 'Beute' mit ihren Hunden umstellt, bereit, sie zu 'erlegen'. Ein Erastes greift bereits beherzt und gierig nach dem Geschlecht des Eromenos, wobei ihn der Jagdhund, nach der 'Beute' schnuppernd, unterstützt. Ein solch direkter Hinweis des Malers auf die promiskuitive Ausstrahlung des Eromenos bleibt trotz der in dieser Zeit üblichen orgiastischen Einfärbung der Darstellungen von Liebesbeziehungen unter Männern im Beisein von Hunden selten und wird nur auf einer etwas jüngeren Vase noch einmal zu sehen sein⁸⁷. Der umworbene Jüngling, der unbeteiligt und desinteressiert wirken musste⁸⁸, versucht, der Gier des Älteren Einhalt zu gebieten, indem er an dessen beide Unterarme greift. Er ist regelrecht umzingelt von interessierten älteren Männern, so scheint ihm der sich von links nähernde Verehrer verbal ein Angebot zu unterbreiten, das er mit aufgeregtem Redegestus unterstützt. Dessen Hund, der ob des tumultartigen Geschehens erschreckt zurückweicht, bildet so eine optische Verbindung zu einem weiteren links befindlichen Liebespaar. Der Eromenos hat das Liebesgeschenk, einen weißen Hahn sowie eine Henne, bereits erhalten, und somit das Angebot des Erastes angenommen⁸⁹. Dennoch schauen beide interessiert zum Paar in der Bildmitte.

Auch die Aufmerksamkeit der vier Erasten rechts des Paares in der Bildmitte ist ganz auf diese beiden Männer ausgerichtet. Besonders interessiert am Liebesgeplänkel scheint der Hund des Erasten zu sein, der dem Paar zugewandt steht. Dieser Hund hat sich soweit wie möglich von seinem Herrn entfernt und drängt sich förmlich zwischen das Liebespaar in der Bildmitte, die

⁸⁷ Siehe MM 3.

⁸⁸ Reinsberg 1989, 194.

⁸⁹ Häufig wird in der männlichen Liebeswerbung ein Hahn, als Sinnbild für Kampf verschenkt. Der Hahnenkampfes wurde von den Jünglingen aus didaktischen Gründen betrieben, um daraus bestimmte Verhaltensweisen zu erlernen. Darüber hinaus wurde er als Bildformel zur Andeutung der erotischen Potenz benutzt. Koch-Harnack 1983, 99. Seltener kommen Geschenke von Hahn und Henne vor. Nach einer Untersuchung von Koch-Harnack war eine einzelne Henne als Liebesgeschenk für einen Jüngling nicht geeignet, da sie weder als Kampfsymbol noch als Symbol der erotischen Potenz gesehen wurde. Eine einzelne Henne war nicht auf ein männliches, sondern auf ein weibliches Gegenüber abgestellt. Eine Henne in Verbindung mit einem Hahn jedoch ließe aufgrund der vorstellbaren Verpaarung wiederum erotische Assoziationen zu. Koch-Harnack 1983, 97-105. Vergleiche die Jünglinge auf beiden Seiten der Amphora M 1.

Schnauze dicht am Geschlecht des Eromenos, um nur ja nichts zu verpassen. Er spiegelt damit das Interesse seines Herrn am Eromenos wider. Dieser streckt seinen Arm nach vorne in Richtung des Eromenos aus, wohl in der Absicht, sich mit der Berührung dessen Rückens Aufmerksamkeit zu verschaffen. Ein weiterer Erastes hält in seinem Arm einen Hahn und eine Henne, Liebesgeschenke, die er wohl ebenfalls dem Eromenos in der Mitte überreichen wollte, vielleicht wurden seine Geschenke nicht angenommen und er steht aus diesem Grunde mit dem Rücken zum Paar in der Bildmitte. Weitere zwei Erastai harren rechts am Bildrand der Dinge.

Es sind uns nur wenige Darstellungen von Hunden der E-Gruppe überliefert⁹⁰, die meisten von ihnen befinden sich in jagdlichem oder kriegerischem Milieu. Einzig die Darstellung auf der vatikanischen Amphora zeigt Hunde im Beisein von männlicher Liebeswerbung. So sind die beiden neugierig schnuppernden Jagdhunde einerseits sicherlich naturgemäß als Statusattribute für die edlen Männer zu verstehen, andererseits jedoch nehmen sie die emotionale Stimmung der Szene auf. Sie spüren die zunehmende sexuelle Gier ihrer Herren und bestärken diese einerseits durch ihr Schnuppern an den einschlägigen Körperteilen und andererseits durch ein erschrockenes Zurückweichen. Diese früheste Darstellung einer Liebeswerbung unter Männern im Beisein von Hunden gibt uns eine Vorstellung davon, dass schöne, gut gebaute Jünglinge rar und somit umkämpft zu sein schienen. Ein jeder auf diesem Bild begehrt den Schönen in der Mitte. Um ihn ist ein Wettkampf entstanden. Ein solches kompetitives Element stand ganz in der archaischen Tradition des Agon zwischen Männern der homerischen Gesellschaft⁹¹. Zudem gewähren uns der linke, vermeintlich am Hinterteil des Mannes schnuppernde

⁹⁰ Auf nur 13 von insgesamt rund 190 Bildern spielen Hunde eine Rolle. Die oben beschriebene Darstellung ist die einzige uns überlieferte, die eine Liebeswerbung unter Männern im Beisein von Hunden zeigt. Die restlichen 12 Bilder zeigen Hunde in Verbindung mit Männern im jagdlichen oder kriegerischen Kontext. Auf allen 13 Darstellungen ist in etwa der selbe Jagdhundetyp abgebildet: etwas überkniehoch groß, buschige Hinterläufe mit buschiger Rute und länglicher Nase.

⁹¹ Siehe hierzu Schäfer 1997, 14-24.

Hund sowie der beinahe das Hinterteil des Eromenos berührende Verehrer, die Einsicht, dass der später noch des öfteren dargestellte Schenkelverkehr wohl nicht die einzige Art der sexuellen Vereinigung gewesen sein mag⁹². Diese Darstellung zeigt insgesamt eine harte, direkte und ungeschönte Art der sexuellen Werbung von Männern untereinander. Die Ausweglosigkeit aus dieser Situation erscheint für den Eromenos in Anbetracht der Menge der Verehrer erschreckend und erdrückend.

Das Vasenbild der Gegenseite zeigt eine Amazonomachie.

Eine ähnlich bedrängende Situation für die Eromenoi stellt der Maler von Berlin 1686⁹³ auf einer schwarzfigurigen Amphora dar, die um 540 v. Chr. entstanden ist und sich heute im San Antonio Museum of Art, Texas, befindet. (**MM 3, Taf. 21**)

Fünf Erastai bemühen sich um die Gunst dreier Eromenoi, wobei der Maler die Männergruppen, ähnlich MM 2, symmetrisch arrangiert hat. Ein Männerpaar in der Mitte und je rechts und links davon eine männliche Dreiergruppe. In der Bildmitte umklammert ein Erastes, von den anderen durch einen Kranz im Haar abgesetzt, deutlich erregt in knieweicher Haltung mit beiden Armen einen gut gebauten Eromenos. Sein Kopf liegt an dessen Schulter, seine Knie sind eng an die des Jünglings geschmiegt, er ist im Begriff Schenkelverkehr auszuüben. Der Eromenos steht aufrecht und stolz mit geraden Beinen und lässt die Annäherung unbeteiligt über sich ergehen. Er hat die rechte Hand erhoben, so als grüße er währenddessen jemand anderen. Beide halten in der Hand einen Kranz. Rechts des Paares schmiegt sich ein etwas unterkniehoher Jagdhund,

⁹² Doch war der Analkoitus als päderastische Liebetechnik verpönt und wurde als erniedrigend für den penetrierten Partner angesehen. Die Verachtung, die man für den passiven Partner der analen Kopulation empfand, lag in der Vorstellung begründet, dass der Mann auf diese Weise eine Frauenrolle übernehme und sich weibisch verhalte. Reinsberg 1989, 191f.

⁹³ Von H. A. Shapiro (Shapiro 1995, 93, Nr. 43) und G. Puhze (Galerie Günther Puhze, Verkaufskatalog 4 (1982), Nr. 185) dem Maler von Berlin 1668 zugewiesen. Doch Jody Maxmin, *The painter of Berlin 1686*, 72-77, weist diese Amphora dem Maler von London W39 zu. (Leider ist die Dissertation von J. Maxmin bislang unveröffentlicht geblieben. Einzusehen ist die Arbeit bei H. Mommsen, die sie mir dankenswerter Weise zur Verfügung stellte.)

der mit leicht erhobener geöffneter Schnauze hechelnd, angestellter Rute und nach hinten gelegten Ohren das Geschehen interessiert und erwartungsvoll betrachtet, zwischen den Beinen eines Erastes hindurch, der zur Dreiergruppe im rechten Bildfeld gehört. Er ist einer der beiden Erastai, die in erregtem Zustand einen ihnen zugewandten Eromenos bedrängen, wobei der direkt vor dem Jüngling stehende seine Hand an dessen Geschlecht legt und der hintere Erastes seine Hand wiederum auf des vorderen Erastes´ Hinterteil. Auch dieser Eromenos nimmt in aufrechter und stolzer Haltung diese Annäherungen unbewegt hin und hält in der rechten erhobenen Hand einen Kranz. Von links tanzen zwei Erasten mit einem Eromenos in der Mitte auf das kopulierende Paar zu. Der Eromenos trägt einen weißen Hahn im Arm. Er schaut sich nach hinten zu einem ihm folgenden Erastes mit erigiertem Penis um. Der vor ihm tanzende Erastes hat seinen rechten Arm um die Taille des Jünglings geschlungen, während er mit dem linken Arm eine Tanzgeste ausführt. Auch er wendet seinen Blick zum Jüngling. Von welchem Erastes der Eromenos den Hahn als Liebesgeschenk erhalten hat, ist nicht auszumachen⁹⁴. An der Wand hängt eine Girlande. Alle Männer sind unbekleidet.

Auf der Gegenseite thront ein Gott auf einem Diphros okkladias. Links stehen zwei männliche Figuren, rechts eine weibliche Figur, Hermes und ein Jüngling. Unter dem Diphros okkladias sitzt ein Hase.

In einer durch Kränze und die Girlande angedeuteten festlichen Atmosphäre werben acht Männer heftig umeinander. Einzig die Bemühung des Erastes in der Bildmitte ist von Erfolg gekrönt, denn dieser ist im Begriff, sein linkes Knie zwischen die eng gestellten Beine des Eromenos zu schieben, um sein

⁹⁴ Im Katalog Galerie Günther Puhze, Kunst der Antike, 1982, Nr. 185, wird der sexuell erregte Verfolger als Geber des Geschenks angenommen. Desgleichen auch Shapiro 1995, 93, Nr. 43, „a large white cock as a love gift from the suitor...“. Doch J. Maxmin, 'The painter of Berlin 1686, 77, bemerkt überzeugend, dass der Hahn sowohl ein Geschenk des Verfolgers als auch des zweiten vor dem Eromenos tanzenden Erastes sein könnte, da dieser den Jüngling wohl mit seinem linken Arm umfasst. „The likelihood that they are a couple is suggested by the apparent...overlapping of their upper arms. The hand emerging on the far side of the bird is most likely the man's... The youth's left arm is probably to be thought of as disappearing behind the man's back.“

erigiertes Glied zwischen die Oberschenkel des Jünglings zu legen und so in den Schenkelverkehr überzugehen. Der Eromenos lässt dieses Ansinnen auf den sexuellen Akt des Erastes teilnahmslos über sich ergehen. Mit seiner rechten erhobenen Hand grüßt er wohl einen der Männer aus der links tanzenden Dreiergruppe. Dieser Gruß degradiert den ganz auf den sexuellen Akt konzentrierten Erastes noch zusätzlich, der völlig in die eigene Ekstase versunken scheint. Ein Jagdhund, dem es gelungen ist, sich durch das Gewühl von Männerbeinen hindurch zu schlängeln, beobachtet, zwischen den Beinen des zum Jüngling am rechten Bildrand gewandten Erastes stehend, interessiert das Geschehen. Wie alle Hunde im Beisein eines sich umarmenden Paares hat er keine vermittelnde, sondern nur noch eine beobachtende Rolle inne. Ob er zum Erastes in der Bildmitte gehört bleibt unklar, doch scheint es als nehme er Blickkontakt zu diesem auf. Vielleicht wartet er auf seinen Herrn, dessen treuer Begleiter er ist. In all dem Gewühl von erregten und tanzenden Männern, bei dem verschiedenartigste erotische Verwicklungen dargestellt sind, scheint die Beziehung zwischen Mann und Hund diejenige zu sein, die klar definiert und verlässlich ist. Die Bewerber um die begehrten Jünglinge rechts und links des Paares sind eher zahl- als erfolgreich⁹⁵. Die Eromenoi werden derart massiv bedrängt, dass entgegen jeder Konvention der linke von ihnen nur in der Flucht vor seinem Verehrer einen Ausweg sieht, wohingegen der rechte mit dem Rücken zur Wand steht und keine Fluchtmöglichkeit hat. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als sich der Situation so teilnahmslos wie möglich zu stellen. Auch der Maler von Berlin 1686 offenbart eine bedrängende und unangenehme Situation für die begehrten Jünglinge. Er weist deutlich auf das ungleiche Mengenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi hin, doch nicht ohne mit humorvollem Blick auf die wahre und beständige Konstante im Leben eines gestandenen edlen Mannes, seinen Jagdhund.

⁹⁵ In dieser Szene werden alle verschiedenen Intimitätsstadien zwischen Männern aufgelistet, die Beazley unterschied: der Typ Alpha (Erastes der rechten Männergruppe, der den Eromenos im „up-and-down-Gestus“ liebkost), den Typ Beta (Geschenke verteilend oder annehmend) sowie den Typ Gamma (im Schenkelverkehr begriffen). Siehe hierzu Beazley 1947, 7-31.

Auf der Gegenseite der Amphora ist vermutlich eine Athenageburt angedeutet, wobei Zeus auf dem Diphros okkladias sitzt. Ein Bezug zwischen beiden Seiten kann also nicht konstatiert werden. Ein einziger kleiner Hinweis scheint trotz allem bemerkenswert: unter dem Diphros okkladias sitzt ein kleiner Hase, der, wie der Hahn, ein beliebtes Geschenk bei der männlichen Liebeswerbung war⁹⁶.

Auf einer schwarzfigurigen Amphora in Bologna, die um 540 v. Chr. entstanden sein muss, gewährt uns auch der Affecter, der sich in seinem Werk häufig den päderastischen Liebesbeziehungen widmete⁹⁷, einen Blick auf die bestehende Überzahl an Erastai bei der Liebeswerbung um die Gunst eines Eromenos. **(MM 4, Taf. 22)**

Der Affecter bevorzugt ebenfalls, wie schon bei den Darstellungen zuvor zu beobachten war, einen symmetrischen Bildaufbau, jedoch mit verminderter Personenanzahl. Das Liebespaar in der Bildmitte wird von nur je einem weiteren Erasten an den Seiten rechts und links flankiert.

Ein unbedeckter Erastes bedrängt auf der A-Seite der Amphora einen Eromenos im kurzen Mantel, indem er ihm einen prächtigen Hahn anbietet und zudem mit der freien Hand dicht vor dessen Gesicht die entsprechende anzügliche Geste dazu ausführt. Hierzu legt er Daumen und zwei Finger so zusammen, dass ein Loch entsteht⁹⁸. Der Eromenos im kurzen offenen Himation wehrt den zudringlichen Verehrer jedoch mit seinem rechten Arm und mit geballter Faust ab und wendet sich zum Gehen. Neben dem Erastes steht

⁹⁶ H. A. Shapiro sieht im Hasen die einzige Verbindung zur Liebeswerbung auf der A-Seite der Amphora: „The hare would seem more at home in the courting scenes on the obverse, as a love gift, but otherwise there seems no apparent connection between the two sides.“ Shapiro et al. 1995, 92, Nr. 43.

⁹⁷ Mommsen 1975, 56f..

⁹⁸ Mommsen 1975, 57, Anm. 299. Pellegrini verwechselt bereits den Arm des Jünglings mit dem des älteren Mannes, was dann später im CVA wiederholt wird. Die Gestenhand gehört dem Erastes, also dem werbenden älteren Mann

mit dem Körper in entgegengesetzter Richtung, den Kopf jedoch in dessen Laufrichtung gewendet, ein kniehoher Jagdhund erwartungsvoll hechelnd mit geöffneter Schnauze, leicht nach hinten angelegten Ohren sowie aufgerollter Rute. Er trägt ein Halsband. Je ein weiterer Erastes nähert sich tänzelnd dem Paar von links und von rechts. Der Rechte hält einen Speer und führt einen etwas unterkniehohen Jagdhund mit Halsband mit sich, der sich, nahezu symmetrisch zum ersten Hund, ebenfalls mit dem Körper entgegen der Laufrichtung des Mannes, den Kopf jedoch ihm zugewendet, an dessen Bein schmiegt. Die beiden Männer sind, wie schon der Erastes des Liebespaares, unbekleidet, ihre Mäntel sind haben sie über ihre Arme gelegt. Ihre ursprünglich erigierten Glieder sind modern übermalt. Girlanden, mit denen sie sich vielleicht zum Symposion geschmückt haben, liegen schräg über ihren Brüsten, ihre Häupter sind bekränzt. .

Auf der B-Seite der Amphora bemühen sich vier Erastai um die Gunst eines Eromenos. Die Szene beinhaltet keine Hunde.

Der Affecter entwickelt entgegen der damaligen Konvention ein eindeutiges Fluchtschema⁹⁹ des Eromenos vor der Aufdringlichkeit seiner überzähligen Verehrer, welches Beazley dazu veranlasste, diese Szene nicht als Liebesszene einzustufen¹⁰⁰. Aufgrund der vielen typischen Merkmale wie z.B. die Unterscheidung von Erastes und Eromenos, dem Hahn als Liebesgeschenk, den beiden tanzenden Erastai, der ithyphallischen Erregtheit aller Erastai, handelt es sich hierbei jedoch eindeutig um eine päderastische Liebeswerbung¹⁰¹.

⁹⁹ Einen hervorragenden Überblick über Verfolgungen auf Vasenbildern bietet Kaempf-Dimitriadou 1979, 43-47. Auch sie konstatiert „Liebesverfolgungen von Männern und Jünglingen in der archaischen Zeit erkennen wir nur auf dem Amphoren des 'Affecters'.“

¹⁰⁰ Beazley 1947, 19, „this is certainly not a courting scene“.

¹⁰¹ Mommsen 1975, 59f, stellt diese Flucht plausibel als spezielle künstlerische Auffassung des Affecter dar: „Seine inhaltliche Abwandlung, die in der sonst nicht üblichen Weigerung des Eromenos besteht, steigert der Affecter zu dem Verfolgungsschema.“ Erst sehr viel später lässt der Affecter mit seinen Jünglingen reden.

Ein von hinten bedrängter Eromenos wehrt einen ihm lästigen Verehrer ab und flieht vor diesem, wobei er einem sich von rechts nähernden weiteren Erastes beinahe in die Arme läuft. Der links am Bildrand stehende Erastes wirkt vom Gesamtgeschehen etwas abgetrennt. Diese Situation wird durch die beiden Hunde bestätigt. Sie sind sicherlich zuallererst als Jagdhunde¹⁰² vom Maler eingesetzt, um den Status der dargestellten Männer zu unterstützen. Doch ihre symmetrische Platzierung, die Gruppe der drei Männer rechts und links flankierend, schirmt diese Gruppe gegenüber dem vierten Mann ganz links ab. Genau betrachtet ist dieser auch derjenige, der, zumindest von seiner Ausgangsposition her, die wenigsten Chancen beim von allen umschwärmten Eromenos zu haben scheint. Steht er ja noch hinter dem bereits abgewehrten Erastes mit Hahn. Zwischen den beiden Hunde spielt sich also die bewegte Liebeswerbung respektive -ablehnung ab. Insofern sind die Hunde nicht nur Statussymbole der edlen Erastai, sondern sie klären zudem die Situation. Doch wo die anderen Maler zuvor noch erfolgreiche Liebeswerbungen abbildeten, geht der Affecter dazu über, nur noch erfolglose Werbung darzustellen. Nicht einmal mehr die edelsten Erastai, obgleich mit Jagdhunden und Liebesgeschenken reichlich ausgestattet, haben Chancen bei diesem begehrten Jüngling. Vorstellbar wäre, dass dieses Fluchtschema, das der Affecter in der päderastischen Liebeswerbung entwickelt, ein von ihm eingesetztes Stilmittel sein könnte, um auf die enorme Überzahl der Erastai im Verhältnis zu den begehrten Eromenoi und eine damit einhergehende in Belästigung ausartende Jagd¹⁰³ um die Eromenoi hinzuweisen. Die anzügliche Geste des Erastes, die in dieser Art, nämlich Daumen und Zeigefinger nach vorne gehalten¹⁰⁴, nur vom Affecter eingesetzt wird und die eindeutig als

¹⁰² Zu den Hunden des Affecter siehe auch MM 8.

¹⁰³ Einem Jüngling nachzustellen, entsprach ja der Jagd und somit dem Agon.

¹⁰⁴ Diese Geste der zusammengeführten Daumen und Zeigefinger wird in der rotfigurigen Malerei oft eingesetzt, um eindeutige Angebote zu unterstreichen. Doch immer werden die beiden zusammengeführten Finger zum Gesicht des Gestikulierenden hin gedreht. Siehe als Vergleich die rotfigurige Hydria des Kleophrades Malers (Beazley Archiv Datenbank Nr. 20172, ARV² 189,75). Wenn nun die Rundung, die durch das Zusammenlegen der beiden Finger entsteht, symbolhaft für den Anus steht, was sehr gut möglich ist, so würde der Erastes von MM 4 dieses Symbol dem Eromenos direkt vor das Gesicht halten. Ein solch

obszöne Geste zu sehen ist¹⁰⁵, verstärkt diesen Eindruck noch. Eine nachfolgende, an der Zahl überlegene Eromenoigeneration könnte der Grund dafür sein, dass die Jünglinge des Affecter rund 10 Jahre später umgänglicher werden und eine gewisse Entspannung in seinen päderastischen Szenen eintritt.

Offenbar empfand der Manierist, der nach Art des Amasis-Malers¹⁰⁶ zeichnete, die Überzahl der Erastai in ähnlichem Maße wie die beiden Maler der zuvor beschriebenen Darstellungen, denn auch er lässt um 540 v. Chr. auf einem schwarzfigurigen Skyphos in Rom (**MM 5, Taf. 22**) einen Erastes übermütig mit seinem Hund einem vor ihm fliehenden Eromenos folgen.

Der Bildaufbau ist symmetrisch angeordnet. Eine Dreiergruppe, bestehend aus zwei Eromenoi und einem Erasten wird rechts und links von je einer weiteren, aus drei Männern bestehenden, Gruppe flankiert.

Der Eromenos hat bereits eine lebende Hirschkuh als Liebesgeschenk angenommen und flieht mit dieser im Arm ausholenden Schrittes nach links vor einem ihm folgenden aufdringlichen Verehrer, während er sich im Lauf nach hinten zu diesem umschaute. Der Erastes folgt ihm mit der rechten erhobenen Hand aufgeregter gestikulierend, wobei ihm in der Aufregung eine kleine Lekythos, die ihm wohl am Unterarm hing, in seine Armbeuge gerutscht ist. Er hält einen unterkniehohen Jagdhund an der gespannten Leine vor sich, der sich, voll Übermut mit angestellter Rute und angelegten Ohren ebenfalls im schnellen Lauf begriffen, auf Höhe des Eromenos befindet. Dem Paar nähert sich von links ein weiterer Jüngling im Laufschrift, der aufgeregter mit der linken Hand in Richtung des Erasten gestikuliert. Links der Dreiergruppe greift ein

starkes Angebot eines Erastes gegenüber einem Eromenos würde den Tatbestand der Belästigung noch um einiges verstärken. Beazley sieht diese Geste als Ausdruck für „perfekt!“. Beazley 1947, 19, β 5.

¹⁰⁵ Mommsen 1975, 57 mit Anm. 300 und 301; Koch-Harnack 1983, 71f..

¹⁰⁶ In der Datenbank des Beazley Archivs Nr. 24890 wird der Skyphos dem Amasis-Maler durch Unbekannt zugewiesen. N. Malagardis jedoch relativiert diese Zuweisung, indem sie den Maler als einen von „...les deux maniéristes qui ont fait dans un style sous influence amaséenne...“. Malagardis – Iozzo 1995, 204.

sexuell stark erregter Erastes einem ihm gegenüberstehenden Jüngling im 'up-and-down'-Gestus mit der rechten Hand an dessen Geschlecht, während er mit der linken Hand das Gesicht des Jünglings liebkost. Der Eromenos lässt diesen Zugriffsversuch mit nahezu geschlossenen Beinen aufrecht stehend und ungerührt über sich ergehen. Er hält einen Hahn unter seinem Arm, der ihm wohl bereits vom Liebhaber als Geschenk überreicht wurde. Zwischen den beiden steht in Richtung des Erastes ein etwas unterkniehoher, glatthaariger Jagdhund mit buschig angestellter Rute, der seinen Kopf erwartungsvoll zum Erasten erhoben hat, so als erwarte er eine Liebkosung. Links am Bildrand beobachtet ein Zuschauer das Geschehen. Rechts der mittleren Dreiergruppe versucht ein Erastes in tänzelnder Bewegung einem ihm gegenüber befindlichen Eromenos mit der linken Hand an dessen Geschlecht zu greifen. Seine rechte Hand hat er an seinen Haaransatz gehoben, entweder um den Kranz abzunehmen und ihm dem schönen Jüngling zu überreichen oder in einfacher Tanzgeste. Der Eromenos steht aufrecht mit nahezu geschlossenen Beinen vor dem Verehrer, hält ebenfalls einen Hahn unter dem Arm und geht mit der linken Hand gestikulierend auf das Gespräch mit dem Älteren ein. Rechts am Bildrand liebkost ein weiterer bärtiger Mann mit seiner linken Hand die Schnauze eines vor ihm stehenden unterkniehohen, glatthaarigen Jagdhundes, der erwartungsvoll zu ihm hinauf schaut. Seinen rechten Arm hat er zum Gruß erhoben. Alle Eromenoi tragen langes Haar und sind, wie die anderen Beteiligten auch, unbekleidet. An der Wand hängen Tänien. Zwischen den Männern sind mehrere nicht zu entziffernde Inschriften aufgebracht. Auf der Gegenseite befinden sich ein deutlich erregter Erastes und ein ungewöhnlich kräftig wirkender Eromenos im Moment vor der Vereinigung im Schenkelverkehr. Rechts und links der beiden tanzen je vier weitere Männer. An der Wand hängen Hasen und Tänien. Die Szene beinhaltet keine Hunde.

Der hier vor seinem Verehrer weglaufende Eromenos stellt eine Steigerung der bisher beschriebenen fliehenden Eromenoi dar, da er sich nicht mehr wie die vorher beschriebenen Jünglinge einfach vom Älteren abwendet, sondern sich in

vollem gestreckten Lauf vom zu aufdringlichen Verehrer wegbewegt. Wie bereits auf der Darstellung des Malers von Berlin 1686 (**MM 3, Taf. 21**), hält er das ihm vom Erastes übergebene Liebesgeschenk fest im Arm. Hirschkühe waren seltene Geschenke bei der Liebeswerbung, die wohl zur Schulung der Jugendlichen wie auch der Hunde verschenkt wurden und somit dem jagdlichen Erziehungsprogramm entsprachen¹⁰⁷. Diese Hirschkuh wurde vom Maler mit Bedacht gewählt, denn sie verstärkt den Eindruck einer jagdlichen Szene, bei der der Erastes mit seinem Jagdhund dem fliehenden Eromenos hinterher jagt. Dem Paar eilt ein weiterer Jüngling entgegen, der dabei heftig mit dem Erastes diskutiert. Offensichtlich möchte er diesen auf diese Weise ablenken und damit dem Fliehenden die Chance zu entkommen geben. Da alle in die Liebeswerbung verwickelten Eromenoi dieser Szene ein Liebesgeschenk im Arm halten, darf vermutet werden, dass es sich bei diesem zur Hilfe eilenden Jüngling wohl nicht um einen Eromenos handelt, sondern vielmehr um einen jugendlichen Erastes. Er ähnelt auffällig dem Erastes des Paares links der mittleren Dreiergruppe. Auch dieser trägt keinen Bart und kurzes Haar und ist wegen seiner deutlichen sexuelle Erregung definitiv als Verehrer des vor ihm stehenden Jünglings zu identifizieren. Der Eromenos flieht also mit dem im Vergleich zu den Hähnen¹⁰⁸ der anderen Eromenoi weitaus edleren Geschenk des älteren Verehrers in die Richtung eines jüngeren Verehrers. Einen deutlicheren Hinweis des Amasis-Malers auf den Sieger dieses 'Wettstreits' kann es nicht geben. Die Jugend gewinnt gegen den alten jagderfahrenen Adel. Die Jagdhunde dieses Bildes sind vom bevorzugten Hundetyp des Amasis-Malers¹⁰⁹. Der Hund der Szene in der Bildmitte ist aufgrund der Leinenführung

¹⁰⁷ Es gibt nicht allzuviele Vasen mit solchen Liebesgeschenken. Es handelt sich immer um lebende Tiere, die von den Erastai oder von den Eromenoi getragen werden. Koch-Harnack 1983, 119-121.

¹⁰⁸ Koch-Harnack 1983, 99. Die Hähne wurden zum Hahnenkampf eingesetzt und sollten ihre Besitzer Kampfesmut und Siegeswillen lehren.

¹⁰⁹ Von rund insgesamt 170 Darstellungen auf Vasen des Amasis-Malers zeigen 25 Stück Hunde des immer gleichen Jagdhundetyps: glatthaarig mit langer, teils buschiger Rute. Einzig die Größe variiert etwas. Die meisten Hunde sind im Zusammenhang mit kriegesischen oder jagdlichen Szenen dargestellt, nur fünf der 25 sind in homoerotische Szenen eingebunden. (M 2, M 9 sowie die beiden masturbierenden Satyrn auf der Schale Boston, Museum of Fine Arts, 10.651 (v. Bothmer 1985, Kat. Nr. 61) und die Oinochoe

dem Erastes zuzuordnen. Er befindet sich wie sein Herr im vollen Lauf, doch obwohl die 'Beute', der Eromenos, klar definiert ist, hat man keineswegs den Eindruck, dass der Hund den Eromenos ebenfalls als 'Beute' ansieht. Er läuft übermütig neben der 'Beute' her. Dem Maler ging es hier wohl vorrangig darum, die Jagd an sich und nicht das Beutemachen abzubilden. Während also dieser Hund als Jagdhund in Aktion gesehen werden soll, haben die beiden anderen eine etwas unterschiedliche Funktion. Sicherlich sind sie ebenfalls Jagdhunde und somit natürlich Statussymbole ihrer edlen Herren, doch sind sie nicht jagdlich eingesetzt, sondern bemühen sich beide eifersüchtig um die ungeteilte Aufmerksamkeit ihrer Herren. Der linke Hund versucht sich zwischen die Liebenden zu drängen, um eine Liebkosung seines Herrn zu erhaschen¹¹⁰, und das gerade in dem Moment, in dem dieser beginnt, sich mit dem Geschlecht des Jünglings zu befassen. Die Liebenden haben sich gefunden, der Hund gerät als Statussymbol wie auch als Sportkamerad ins Hintertreffen. Der Hund ganz rechts im Bild erfährt sogar noch eine Steigerung. Er wendet sich an den Mann, der keinen Partner gefunden hat und dieser liebkost ihn mit der einen Hand exakt in der Weise, in der er auch an das Geschlecht eines Eromenos greifen würde. Der Hund erfährt die Zärtlichkeit in einer Art Übersprungshandlung, die nicht ungewöhnlich ist, da sie wenig später auch auf einem Vasenbild des Malers der Nicosia Olpe¹¹¹ sowie in der Darstellung einer einzelnen Frau mit Hund des Nikosthenes-Malers¹¹² zu sehen sein wird.

Alle drei Werbungsgruppen unseres Bildes befinden sich noch im Stadium der Annäherung zueinander. Der Amasis-Maler legte auf dieser Gefäßseite die Betonung auf den köstlichen Moment der Werbung umeinander, auf den agonalen Wettstreit, bei dem er den mittleren Hund als jagdliches Attribut einsetzt. Die beiden Hunde rechts und links müssen nicht mehr mit ihren Herrn

Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 17771 (v. Bothmer 1985, Kat. Nr. 38). Der Amasis-Maler setzte die Hunde immer sehr differenziert in die jeweilig dargestellte Situation ein. Ob der ihm verwandte Maler des Skyphos dies ebenso tat, bleibt ungeklärt.

¹¹⁰ Dies kann auch heute oft bei Hunden beobachtet werden. Stellen sich Liebende eng zusammen und beschäftigen sich miteinander, so drängt sich der Hund dazwischen und verlangt auch eine Liebkosung.

¹¹¹ MM 7, Taf. 24

¹¹² EF 1, Taf. 63

die Beute jagen, der rechte von ihnen wird gar selbst zum amourösen Partner. Auf der Gegenseite des Skyphos ist die Jagd um den begehrten Jüngling beendet, die Liebenden haben zueinander gefunden, man befindet sich bereits in der sexuellen Vereinigung, es bedarf keiner Hunde mehr, die eine Annäherung der beiden befördern müssten.

Eine weitere Darstellung eines in der Liebeswerbung begriffenen homoerotischen Paares sowie eines Paares im Schenkelverkehr auf einer schwarzfigurigen Halsamphora eines Malers der Botkin-Klasse¹¹³

(**MM 6, Taf. 23**), die um 540 v. Chr. entstanden ist und sich heute in privatem Besitz befindet, bestätigt dieses Muster. Der Maler wählt auf beiden Seiten einen nahezu symmetrischen Bildaufbau, wobei er das homoerotische Paar in der Bildmitte platziert, flankiert von je einem tanzenden Erastes rechts und links und einem oder zwei Hunden.

Auf der A-Seite umwirbt ein sexuell erregter Erastes in knieweicher Haltung einen ihm gegenüberstehenden muskulösen Eromenos, indem er den typischen 'up-and-down-Gestus'¹¹⁴ ausführt und mit der rechten Hand im Begriff ist, das Geschlecht des Jünglings zu ergreifen, während er mit der linken Hand dessen Kinn liebkost. Der Eromenos steht aufrecht mit geöffneten Beinen und lässt die Liebkosung scheinbar ungerührt über sich ergehen, doch hat er seine rechte Hand nach vorne ausgestreckt, so als wolle er den an sein Geschlecht fassenden Unterarm des Erastes umfassen, um den Zugriff zu kontrollieren¹¹⁵. In seiner linken Hand hält er einen Speer diagonal, einer Barriere gleich, vor seinen Körper sowie an einer etwas durchhängenden Leine einen kniehohen, kräftigen und glatthaarigen Jagdhund, der mit erwartungsvoll aufgestellter Rute

¹¹³ In der Datenbank des Beazley Archivs ist diese Halsamphora dem Phrynos-Maler von Unbekannt zugeschrieben. H. Mommsen schreibt sie jedoch der Botkin-Klasse zu. Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen A.G., Basel, Verkaufskatalog 51, 14.-15.03.1975, Taf. 23, Nr. 123.

¹¹⁴ Reinsberg 1989, 189 „Dieser Gestus, der in der frühgriechischen Kunst auch bei heterosexuellen Paaren erscheint, ist ein unmissverständlicher Ausdruck sexuellen Begehrens.“

¹¹⁵ Siehe hierzu auch MM 2.

und aufmerksamer Kopfhaltung mit seiner linken in Bettelhaltung erhobenen Pfote auf einen rechts sich tanzend vom Paar wegbewegenden und sexuell erregten Erasten aufmerksam macht. Links des Paares nähert sich tanzend ein ebenfalls sexuell erregter Erastes. Beide Tänzer führen die entsprechenden Armbewegungen zum Tanz aus. Alle Beteiligten sind mit der Chlamys bekleidet und tragen rote Haarbänder. Neben dem Kopf des Erastes des Paares: *EKEYNOI*.

Auf der B-Seite besteht dieselbe Bildaufteilung wie auf der Gegenseite, allerdings wird die Szene noch durch einen zusätzlichen Hund bereichert. Wie bereits auf der Gegenseite übt in der Bildmitte ein unbekleideter Erastes in knieweicher Haltung an einem ihm gegenüberstehenden mit der Chlamys bekleideten Eromenos den Schenkelverkehr aus. Seinen linken Arm hat er um dessen Schultern gelegt und sein erigierter Penis steckt zwischen den eng zusammengestellten Beinen des Jünglings. In seiner rechten Hand hält er einen Speer, einen Kranz sowie einen kniehohen Jagdhund mit zottiger Halsmähne und aufgestellter Rute an der Leine, der sich vom Liebespaar abgewandt hat, doch seinen Kopf erwartungsvoll zurück wendet. Der Jüngling steht aufrecht, hält in der rechten erhobenen Hand einen Kranz und stützt in hilfreicher, fast liebevoller Geste mit der linken Hand den Kopf des sich in höchster sexueller Anspannung befindlichen Erastes. Rechts des Paares entfernt sich ein Erastes mit Speer in der Hand, während sich von links in tänzelnder Bewegung, seinen Kopf vom Liebespaar abwendend, ein weiterer Erastes mit Speer in der Hand nähert, zu dem wohl ein freilaufender, etwas unterkniehoher Jagdhund mit buschiger Halsmähne und aufgestellter Rute gehört, der sich nach links wendet. Beide Erastai sind mit der Chlamys bekleidet. Hinter dem Kopf des Eromenos: *EKEN*. Auf beiden Schulterbildern kämpft Herakles mit dem Löwen zwischen speertragenden Jünglingen und Reitern. Auf den Schulterbildern Inschriften zwischen den Figuren: *EN, KEM, KKM, IKEN*.

Beide Seiten sind sicher im Zusammenhang zu sehen, zwar nicht in direkter

Abfolge, was durch verschiedene vom Maler angefügten Unterschiede wie den zusätzlichen Hund, den fehlenden Mantel des Erastes oder den ungeschmückten Mantel des linken Komasten auf der B-Seite festgestellt werden kann, so doch in einer schematischen Abfolge der Geschehnisse. Auf der A-Seite nähert sich der Erastes dem Eromenos in einerseits zärtlicher und andererseits direkter Weise, nämlich, indem er ihn am Kinn streichelt, und zugleich berührt er ihn in sehr direkter sexueller Aufforderung an dessen Geschlechtsteil. Der Hund, den der Jüngling an der Leine führt, dient einerseits in Verbindung mit dem Speer als Attribut für dessen Status als sportlich jagender attischer Bürger und andererseits lenkt er mit erhobener 'Bettelpfote' die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den rechts des Paares tanzenden Komasten, vielleicht um anzuzeigen, dass dieser sich ebenfalls um die Gunst des Jünglings bewirbt, sich jedoch nun abgewiesen und enttäuscht vom Eromenos wegbewegt.

Auf der B-Seite befinden sich Erastes und Eromenos bereits mitten im Schenkelverkehr, wobei auffallend ist, dass dieser hier tatsächlich ausgeübt wird, d. h., das Glied des Erastes steckt zwischen den Schenkeln des Eromenos. Bei bisherigen Darstellungen war der Akt immer nur angedeutet, zwischen Erastes und Eromenos immer ein kleiner Freiraum geblieben. Die Hundeleine wird nun vom Erastes festgehalten, ebenso wie der Speer. Eine Begründung dafür könnte sein, dass Speer und Hund hier als Attribute des attischen Bürgers verstanden werden sollen. Dass dieser Hund an der Leine des Erastes liegt, scheint vom Maler beabsichtigt, da der andere Hund freiläuft. Der Grund dafür bleibt jedoch leider unklar. Ein Liebesgeschenk war der angeleinte Hund weder auf der A-Seite, noch auf der B-Seite, da er während der Werbung vom Eromenos gehalten wird, beim sexuellen Akt jedoch vom Erastes¹¹⁶. Das Beisein des zweiten Hundes verstärkt den Status der adligen Erastai. Der Eromenos wirkt vom Geschlechtsakt völlig unberührt, an seiner

¹¹⁶ Es kommt außerordentlich selten vor, dass Erastes oder Eromenos während des Liebesaktes einen Hund an der Leine in der Hand halten. Sonst ist dieses Phänomen noch auf M 17 zu beobachten, dort wird der Hund jedoch vom Eromenos gehalten, der naturgemäß besser dazu in der Lage war, da er sich nicht in sexueller Erregung befindet.

Haltung kann der Betrachter bereits erkennen, dass er sich verhält, wie es sich für einen attischen Jugendlichen in einer solchen Situation geziemt: passiv. Allerdings macht er etwas, das sonst bei Darstellungen des Schenkelverkehrs nicht beobachtet werden kann, er fasst mit abgespreizten Fingern an das Kinn des Erastes, als ob er in aufmerksamer und zärtlicher Weise dessen Kopf stützen will.

Der Maler der Botkin-Klasse erzählt von einer adligen Männergesellschaft, bei der sich mehrere Bewerber um die Gunst eines Jünglings bemühen. Dieses Missverhältnis resultierte aus den starken Beschränkungen bezüglich des Alters und der Schönheit, denen die Eromenoi unterlagen, sowie der ungleich größeren Anzahl von älteren Männern, die sich um die Gunst eines solchen schönen und jungen Mannes bewarben. Die Gruppierung mehrerer tanzender Erastai um einen begehrten Liebling sowohl in Werbeszenen als auch in Gelageszenen betont die gegenseitige Konkurrenz der bärtigen, erwachsenen Männer um dessen Gunst. Der Tanz ist folglich als Agon zu verstehen, dessen Preis die Zuneigung des Jünglings ist¹¹⁷.

Eine erstaunliche Variante des 'up-and-down'-Gestus zeigt uns der Maler der Nicosia Olpe auf einer schwarzfigurigen Olpe, die wohl um 540/530 v. Chr. entstanden ist und sich heute in Privatbesitz befindet. (**MM 7, Taf. 24**). Ein Liebespaar steht im Bildmittelpunkt, von rechts und von links nähern sich je ein Jüngling.

Ein Erastes führt in knieweicher Haltung einem Eromenos gegenüber den 'up-and-down'-Gestus aus. Doch während seine linke Hand beinahe das Kinn des Jünglings liebkost, greift seine rechte Hand nicht, wie erwartet, zum Geschlecht des Eromenos, sondern berührt die nach oben, der Hand zugedrehte, Schnauze eines etwas unterkniehohen kräftigen Jagdhundes mit

¹¹⁷ Schäfer 1997, 40.

aufmerksam aufgerollter Rute, der zwar in Richtung des Eromenos steht, doch seinen Kopf nach oben und nach hinten dreht.

Der Eromenos steht sehr aufrecht, die Beine eng aneinander gestellt mit einem Kranz in jeder Hand und lässt sich die Annäherung reglos gefallen. Von links nähert sich ein weiterer Eromenos, die linke Faust kämpferisch erhoben, während er in seiner rechten Hand einen Hasen an den Ohren hält, den er vielleicht zuvor von einem Erastes erhalten hat. Von rechts nähert sich dem Paar ein verhalten gestikulierender Jüngling. Alle Beteiligten sind unbekleidet. Nonsense-Inschrift zwischen Eromenos und dem sich von rechts nähernden Jüngling.

Diese überraschende Variante des 'up-and-down'-Gestus bleibt einzigartig¹¹⁸ und lässt dem Jagdhund an der Seite des Erastes eine sehr erotische Funktion zukommen. Statt an das Geschlecht des begehrten Jünglings greift der Erastes an die warme und feuchte Schnauze seines Hundes. Handelt es sich hierbei um eine Übersprungshandlung? In jedem Fall reagiert der Hund auf die Geste des Mannes¹¹⁹, vielleicht weil er eifersüchtig ist oder aber weil er die Reaktion des Jünglings, der, um seinen Stand zu wahren, keinerlei Entgegenkommen zeigen darf, symbolisch vorwegnimmt. Die Jünglinge, die sich dem Paar von rechts und von links nähern, mischen sich in die Werbung vor ihnen ein. Der linke hat bereits einen Hasen als Geschenk erhalten und er ist nun einem

¹¹⁸ Von insgesamt 44 Vasen des Malers der Nicosia Olpe (Beazley Datenbank s.v. Painter of the Nicosia Olpe) hat er sechs mit Hund/en bemalt. Und nur diese einzige darunter zeigt eine Liebeswerbung unter Männern im Beisein eines Hundes. Beverly Hills, Summa Galleries (Beazley Datenbank Nr. 6187, kein ABV), Privat (Beazley Datenbank Nr. 41360, kein ABV), Heidelberg, Ruprecht-Karl-Universität 254 (CVA Heidelberg 1, Taf.39.4, ABV 698.1BIS), San Simeon, Hearst Corporation 9955 (ABV 453.3, 698), Privat (Beazley Datenbank Nr. 330194, ABV 453.12 und MM 7. Alle Hunde sind vom gleichen Typ: etwas unterkniehohe kräftige Jagdhunde mit langer, leicht buschiger Rute und Halsmähne. Oft recken sie ihren Kopf nach oben. Meist treten sie in Verbindung mit Kriegeren auf, einmal mit Herakles und dem Löwen sowie einmal bei der Liebeswerbung zwischen Männern.

¹¹⁹ Der Hund wird vom Erastes nicht an der Leine geführt, dem Maler scheint also nicht wichtig, ob er dessen Besitzer ist. Es gibt Hunde, die in einer solchen Situation jede Hand, die sich in der Nähe ihrer Schnauze bewegt, lecken würden. Theoretisch könnte der Hund also jedem Beteiligten gehören oder keinem von ihnen.

Erastes verpflichtet¹²⁰. Ob es sich um das Geschenk des vor ihm stehenden Erastes handelt, der sich dem Eromenos mit den Kränzen in den Händen zuwendet, bleibt unklar¹²¹. Es scheint sich insgesamt ein Wandel im Zahlenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi anzudeuten. Bisher waren die Erastai in der Überzahl, was mit den harten Auswahlkriterien, die einen Jüngling zum Eromenos werden ließen, erklärt werden kann. Es könnte nun aus diesem Wandel entweder eine reale Mengenumkehrung um 540/530 v. Chr., eventuell aufgrund weniger harter Auswahlkriterien oder durch geburtenstarke Jahrgänge, abgelesen werden. Oder aber es handelt sich bei dieser Darstellung um den Idealzustand, in dem den Erastai eine größere Anzahl an schönen und begehrenswerten Jünglingen zur Auswahl zur Verfügung stand.

Unter dem Henkel einer schwarzfigurigen Halsamphora in Boston, die wohl um 530 v. Chr. entstanden ist (**MM 8, Taf. 24**), relativiert der Affecter das Zahlenverhältnis von Verehrern zu begehrtem Jüngling auf ein Minimum. Zwei Erastai im Mantel nähern sich mit ausgestreckten Armen eifrig diskutierend einem unbekleideten Eromenos, der sich jedoch von ihnen abwendet. Im Weggehen schaut er sich zu ihnen nach hinten um und streckt seinen linken Arm mit abwiegeler Handbewegung, den Daumen nach unten, nach hinten aus. Zwischen dem Jüngling und den beiden Männern läuft ein kniehoher, glatt- und kurzhaariger Jagdhund mit freudig aufgestellter Rute und Halsband in Richtung der Erastai und dreht den Kopf mit aufmerksam angestellten Ohren nach dem Eromenos.

Eine solche päderastische Unterhenkelgruppe mit Hund taucht im Werk des Affectors zum ersten Mal auf, doch thematisiert er dieses Thema im Folgenden

¹²⁰ Koch-Harnack 76 f.

¹²¹ Obwohl der Eromenos mit Hasen als „young rival“ beschrieben wird, bedeutet der Hase nur, dass dieser Eromenos einen Erastes hat. Andre Emmerich Gallery, Verkaufskatalog 12, 1968, Nr. 10.

gerne¹²². Auch wenn seine Darstellungen solcher Szenen nie so anschaulich und ausführlich wiedergegeben sind, wie bei anderen schwarzfigurigen Vasenmalern¹²³, so steht er diesen doch nicht nach: in der Darstellung von Hunden. Mag der Affecter auch noch so unkonventionelle Darstellungen auf seine Gefäße aufgebracht haben, seine Hunde¹²⁴ sind nicht nur von großer Detailgenauigkeit, sondern er versteht es zudem meisterhaft, sie mittels Haltung und Ausdruck die Stimmung der Szene aufnehmen und für den Betrachter verständlich wiedergeben zu lassen. In so manchem Fall kommentiert einer seiner Hunde eine Art 'versteckte' Dimension der Wahrnehmung für den Betrachter¹²⁵. Die Hunde des Affecters sind allesamt die zu dieser Zeit beliebten Jagdhunde, die den Status ihrer aristokratischen Besitzer verstärken sollten. Damit hält er sich in der archaischen Tradition. Doch setzt er diesen Hundetyp so vielfältig ein, dass man nicht an einer gewissen Absicht zweifeln kann¹²⁶. Auch der Hund auf der Bostoner Amphora ist ein Jagdhund. Er läuft

¹²² Mommsen 1975, 15.

¹²³ Mommsen 1975, zu den päderastischen Szenen des Affecters 56-60, insbes. 57 und zu Unterhenkelbildern 14-19, insbes. 15.

¹²⁴ Von insgesamt rund 143 uns überlieferten Vasen hat der Affecter 12 mit Hunden bemalt: London, British Museum B 152 (Mommsen 1975 Taf. 9, Nr. 76); Florenz, Mus. Arch. Etrusco 3862; Paris, Mus. d. Louvre F 19 (Mommsen 1975, Taf. 3, Nr. 18); Gotha, Schlossmuseum 45 (Mommsen 1975, Taf. 22, Nr. 13); Tarquinia, Mus. Naz. Tarquiniese 625 (Mommsen 1975, Taf. 15, Nr. 1); Paris, Mus. d. Louvre F 27 (Mommsen 1975, Taf. 1, Nr. 5), Bologna, Mus. Civ. Archaeologico 1426 (Mommsen 1975, Taf. 17, Nr. 3); Baltimore, Walter Art Gallery 48.11 (Mommsen 1975, Taf. 25, Nr. 17), Paris, Mus. d. Louvre F 23 (Mommsen 1975, Taf. 18, Nr. 6); Neapel, Mus. Arch. Nazionale (ABV 690.83BIS).

¹²⁵ So stemmt sich z.B. ein kleiner Jagdhund bei einem Kriegerabschied angstvoll in die Gegenrichtung des Zuges (Paris, Musée du Louvre F 19; Mommsen 1975, Taf. 26 B). Und ein wadenhoher Hund mit ergänzter runder Schnauze und Schlappohren steht bei einem Kriegerabschied in entgegengesetzter Richtung neben dem Krieger, stemmt seine Füße in den Boden und lehnt seinen ganzen Körper zurück, während er eine kleine Hirschkuh fixiert. Eine solche Haltung nimmt ein Hund ein, wenn ihm etwas unerwartetes begegnet, er aber noch nicht im Weglaufen begriffen ist (Paris, Mus. d. Louvre F 23 Mommsen 1975, Taf. 18, Nr. 6.).

¹²⁶ Sie drehen oft den Kopf über die Schulter nach hinten: Florenz, Mus. Arch. Etr. 3862 (Mommsen 1975, Taf. 81, Nr. 74B); London, Brit. Mus. B 152 (Mommsen 1975, Taf. 83, Nr. 76A), betteln mit erhobener Pfote: London, Brit. Mus. B 152 (Mommsen 1975, Taf. 84, Nr. 76), zeigen Angst: Paris, Mus. d. Louvre F 23 (Mommsen 1975, Nr. 6, Taf. 1, 18, Beil. O.), Neugierde und Jagdeifer: Paris, Mus. d. Louvre F 27 (Mommsen 1975, Nr. 5, Taf. 1, 18, Beil. L.). Manchmal lässt er sie auch eigene, von der Gesamtszenen losgelöste Situationen erleben wie z. B. auf einer Bauchamphora im Louvre (Louvre F 23, Mommsen 1975, Taf. 1.6), auf der ein Jagdhund einer kleinen Hirschkuh gegenübersteht und, da ihm diese unbekannt scheint, steht er mit erwartungsvoll aufgestellter Rute ein wenig ängstlich nach hinten gelehnt auf seinen Pfoten. Diese außergewöhnlich realistische Darstellung eines

auf den dem Eromenos am nächsten stehenden Erastes zu, wobei er seinen Kopf auffordernd nach hinten zum Eromenos umdreht. Er stellt eine optische Verbindung zwischen den Erastai und dem Jüngling her. Im Gegensatz zum Eromenos und wie es dieser eigentlich ebenfalls tun sollte, läuft der Hund auf die Erasten zu. Man hat den Eindruck, dass er den Jüngling zur Rückkehr auffordern möchte. Dass der Jagdhund zu einem der Männer gehört, ist an seinem Halsband zu erkennen. Doch welcher der Männer sein Herr ist, scheint nicht wichtig zu sein. Dem Affecter ging es hier einzig darum, eine Verbindung zu schaffen. Auch wenn der Eromenos der Zudringlichkeit der Erastai vermeintlich zu entfliehen versucht, so wird er ihnen doch nicht entkommen. Die beiden im Wettstreit um den Eromenos buhlenden Erastai bilden zusammen mit dem Hund als jagdliches Element eine Einheit, die aus dem archaischen Leben nicht wegzudenken war.

Zur gleichen Entstehungszeit wie die Amphora des Affecters, um 530 v. Chr. und damit in seiner mittleren Schaffensphase, legt der Amasis-Maler mit einer seiner eleganten, symmetrischen Kompositionen auf einer schwarzfigurigen Amphora in Paris großen Wert auf den pädagogischen Wert einer päderastischen Beziehung (**MM 9 B, Taf. 25**).

Ein unbekleideter Eromenos zeigt einem ihm gegenüber stehenden älteren Mann im Mantel und mit Speer einen toten Hasen, den er in seiner rechten Hand an den Ohren vor sich hält, während er mit der Linken darauf deutet. Links des Paares nähert sich eifrig zum Jüngling hinüber gestikulierend ein bis auf einen kegelförmigen Pilos¹²⁷ auf dem Kopf und einen Mantel über dem Arm

jungen Jagdhundes in einer alltäglichen Situation weist den Affecter einerseits als sehr guten Beobachter und andererseits als hervorragenden Vasenmaler aus.

¹²⁷ Schnapp 1997, 240 erkennt in diesem Mann aufgrund des kegelförmigen Huts einen skythischen Krieger, den traditionellen Begleiter des Hopliten. Solche Piloï aus Wolle oder Fell wurden einerseits von Kriegern, andererseits jedoch auch von Fischern, Landarbeitern, Schäfern oder Jägern getragen. Pipili 2000, 164f.

unbekleideter bärtiger Mann, an dessen Seite ein etwas unterkniehoher Jagdhund mit Halsmähne und entspannt angestellter Rute läuft, der seinen Kopf nach hinten zum Manne umwendet. Rechts des Paares steht ein beim Amasis-Maler häufig gemalter jugendlicher Zuschauer im Mantel und mit Speer.

Interessant ist die symmetrische Unterteilung, die der Amasis-Maler hier vornimmt: links im Bild die Erwachsenen und rechts im Bild die Jugend. Auf der Seite der Erwachsenen steht der Jagdhund und auf der Seite der Jugend wird der Hase, die klassische Jagdbeute und zudem Liebesgeschenk, gehalten. Ein Jüngling zeigt nach erfolgreicher Jagd die Beute einem Mann, während ein anderer Mann eifrig dem Jagderfolg Beifall zollt und wieder ein anderer nur zuschaut. Vielleicht haben die beiden Unbekleideten die Jagd gemeinsam durchgeführt, den Hasen zusammen gehetzt und erlegt¹²⁸. Sie erwarten dafür nun offensichtlich Lob vom Älteren. Eine solche Situation bietet die perfekte Ausgangsbasis für ein päderastisches Verhältnis zwischen dem Älteren und dem Jüngeren in der Bildmitte. Der links stehende Bärtige, durch den kegelförmigen Pilos, der ihn von allen anderen Beteiligten unterscheidet, als professioneller Jäger erkenntlich gemacht, kann nicht der zugehörige Erastes sein¹²⁹. Aus diesem Grund nimmt der Hund, der zu seinen Füßen steht eine am Geschehen vor sich sehr desinteressierte Haltung ein, stellt Ohren und Rute nicht in voller Aufmerksamkeit auf und wendet zudem noch seinen Kopf in die entgegengesetzte Richtung. Dieser Hund ist gemäß seiner Art einzig an der Jagd interessiert und scheint nach hinten zu blicken¹³⁰. Weder Haltung noch Blickrichtung des Hundes lassen auf eine emotionale Verbindung zum Paar in der Bildmitte schließen. Dies hätte der Amasis-Maler jedoch leicht bewerkstelligen können, wäre es seine Absicht gewesen, wie er bereits bei

¹²⁸ Koch-Harnack 1983, 93.

¹²⁹ Koch-Harnack, 1983, 93. „Nach unseren Sehgewohnheiten ist dies (der Mantelmann) nicht der Erastes, sondern eher der nackte Mann mit dem Hund, der hinter dem Alten steht, der den Jüngling auf der Jagd begleitet und angeleitet hat, und nun dem Jagderfolg des jungen Mannes Gruß und Beifall zollt.“

¹³⁰ v. Bothmer 1985, 94 beschreibt den Blick des Hundes als auf den Mann gerichtet: „...a dog behind his legs looks at him.“ Doch nimmt der Hund weder die Blickrichtung des Mannes auf, noch bezöge sich sein Blick auf etwas anderes als dessen Knie.

anderen Darstellungen unter Beweis gestellt hat¹³¹. Die Anwesenheit eines professionellen Jägers, der offenbar den Eromenos bei der Jagd auf den Hasen unterstützt hat, stellt die aristokratische Stellung des Erastes besonders deutlich heraus. Für den Amasis-Maler stehen bei dieser Darstellung der ideelle sowie der pädagogische und keineswegs der erotische Aspekt der päderastischen Beziehung im Vordergrund. In ihrer deutlichen Wertschätzung dieser Inhalte bleibt diese Darstellung einzigartig unter den denen von männlicher Liebeswerbung im Beisein von Hunden. Auf der Gegenseite laufen Krieger aufeinander zu, links ein geflügelter Jüngling, rechts ein Jüngling im Mantel.

Sehr viel mehr Wert auf den erotischen als auf den pädagogischen Akzent in einer päderastischen Beziehung legt ein Maler, der von Beazley „near Nicosthenes Painter“¹³² genannt wurde, mit seiner Darstellung auf einer schwarzfigurigen Amphora in Orvieto¹³³, die um 530 v. Chr. entstanden sein muss. (**MM 10, Taf. 26**) Ein Eromenos buhlt um die Aufmerksamkeit eines Jünglings, rechts und links stehen je ein weiterer Jüngling, davon hält einer einen Hund an der Leine.

In der Bildmitte stützt sich ein Erastes so auf seinen Stock, dass er die knieweiche Haltung einnimmt, die Erastai sonst direkt vor dem Geschlechtsverkehr zeigen¹³⁴. Diese Haltung lässt ihn besser mit dem etwas kleineren Eromenos Blickkontakt aufnehmen, so dass die Werbung um dessen Gunst erleichtert wird. Den ihm gegenüber stehenden Eromenos lässt die Annäherung des Erastes jedoch scheinbar ungerührt. Er steht aufrecht mit nahezu geschlossenen Beinen vor dem Verehrer und hält einen prächtigen weißen Hahn unter dem linken Arm, der ihm vielleicht vorher vom Älteren als

¹³¹ Siehe hierzu MM 5, hier insbesondere zu den Hunden des Amasis-Malers, sowie 55. Auf beiden Stücken setzt der Maler die Hunde den päderastischen Kontext akzentuierend ein.

¹³² Tosto 1999, 249, erwähnt, dass ihm diese Amphora einzig per Foto bekannt ist und für ihn könnte nur die Art der Zeichnung der Jünglinge Beazley zur der Meinung gebracht haben, dass diese Amphora im Nikosthenischen Umkreis entstanden ist.

¹³³ Museo Civico, bisher unpubliziert.

¹³⁴ Das Geschlecht des Erastes ist nicht zu erkennen, da dieser nur fragmentarisch erhalten ist.

Liebesgeschenk überreicht wurde. Ein kniehohes, kräftiges weißes Jagdhund schmiegt sich in entgegengesetzter Richtung stehend so eng an den Jüngling, dass er mit seiner rechten Hinterpfote auf dessen Fuß steht. Der Hund hält den Kopf steil zum Jüngling erhoben. Seine nur leicht angestellte Rute umwindet die Waden des Erastes und seine kleinen Ohren sind erwartungsvoll nach hinten angelegt. Er gehört jedoch nicht zum Eromenos, sondern zu einem Jüngling, der sich rechts vom Paar entfernt und der den Hund an einer Leine, die um seinen rechten Arm geschlungen ist, mit sich führt. Links entfernt sich ein weiterer Jüngling vom Paar. Beide Jünglinge schauen sich im Weggehen nach hinten zum Paar um und beide tragen einen Speer in der Hand. Alle Beteiligten sind unbekleidet, der Erastes hat seinen Mantel locker über die Schulter gelegt. Signatur: *ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΠΟΙΕΣΕΝ*

Allem Anschein nach hat der Erastes dem Jüngling, der zu einer soeben von Jagdübungen zurückkehrenden Palästritengruppe gehört, bereits als Liebesgeschenk einen prächtigen Hahn überreicht. Zudem versucht er Blickkontakt zu ihm aufzunehmen, vielleicht, um ihn mit Blicken und Worten zu überzeugen. Der Eromenos bleibt scheinbar ungerührt, doch gibt es einige Anzeichen seines Einverständnisses: zum einen hat er den prächtigen Hahn als Liebesgeschenk angenommen und zum anderen steht er in enger Beinhaltung vor dem Verehrer, der ja bereits eine für den Schenkelverkehr typische Haltung eingenommen hat. Die scheinbare Ungerührtheit stellt also eigentlich eine Einladung dar. Der Jüngling begibt sich mit der instinktiven Zustimmung zum Angebot des Älteren in einen anderen Abschnitt seines Lebens, hinaus aus der kindlichen Unbekümmertheit, hinein in das päderastische Verhältnis und in die Erziehung durch einen älteren Mann. Die beiden anderen Jünglinge bemerken dies und wenden sich von ihrem Mitstreiter und seinem Verehrer ab, nicht ohne noch einmal einen Blick auf beide zurück zu werfen. Einzig der Hund, der vom Maler in der gleichen weißen Farbe wie das Liebesgeschenk gemalt wurde, bleibt neben dem Eromenos stehen und es sieht so aus, als wende er seinen Kopf zu diesem hoch. Doch er wäre kein Jagdhund, wenn er nicht den Geruch

des Vogels aufnehmen würde. Für den Hund ist die vielleicht soeben beendete Jagd noch nicht zu Ende, wurde doch gerade ein neues jagdbares Tier ins Spiel gebracht. Zudem scheint er sehr vertraut mit dem Eromenos zu sein, er steht mit einer Pfote auf dessen linkem Fuß. Eine solch tolpatschige Geste unternehmen Hunde, die sich eng am Menschen bewegen, weil sie von diesem entweder Aufmerksamkeit oder eine Belohnung erwarten. In unserem Fall will der Hund ungeduldig an den Hahn gelangen. Während sich die jungen Begleiter des Eromenos bereits abwenden, stellt der Hund durch sein Verharren und durch seinen Glauben an eine neue Jagd ein 'Zwischenglied' zwischen unbekümmerter Kindheit und dem Eromenos-Stadium dar. An der Leine des sich rechts abwendenden Knaben, dicht an die Beine des Eromenos geschmiegt und seine Rute um die Knie des Erastes gewunden, bildet er eine Verbindung zwischen den drei Männern und gleichzeitig zwischen den drei wichtigen männlichen Entwicklungsstadien: Knabe, Eromenos, Erastes. Auffallend ist, dass der Jagdhund in der selben weißen Farbe wie der Hahn, die Jagdbeute, gemalt ist¹³⁵. Eine sehr ähnlicher Hund in Statur und Farbe wird von einer unbedeckten schönen Frau auf dem Hals einer Amphora in ungewöhnlich erotischer Art liebkost¹³⁶. Beide Hunde mit der ungewöhnlich hellen Farbe werden vom Maler in Verbindung mit Erotik eingesetzt und stehen mit den Menschen in engster Verbindung.

Auf der Gegenseite der Amphora stehen Dionysos und eine Frau (Ariadne?) zwischen zwei Satyrn.

Auf einer um 530 v. Chr. entstandenen Amphora in Oxford, die von Nikosthenes signiert (**MM 11, Taf. 26**), getöpfert und vom Nikosthenes-Maler bemalt ist, übernimmt ein Hund die Rolle des Vermittlers zwischen einem Erastes und einem Eromenos. Wie schon bei den Vasen zuvor ist auch auf dieser Amphora die Darstellung symmetrisch aufgebaut: in der Bildmitte das Paar mit Hund,

¹³⁵ Allerdings würde dieser prächtige und starke Hahn nicht kampflos dem Hund unterliegen, was wiederum eine gewisse Spannung impliziert, gleich der, die sich zwischen Erastes und Eromenos aufgebaut hat.

¹³⁶ Siehe EF 1.

rechts und links je ein Jüngling.

Ein mit Blütengirlanden geschmückter Erastes läuft, die Arme im 'up-and-down'-Gestus, auf einen ihm gegenüber stehenden Eromenos zu, der ihm offenbar eine Frage stellt, die er mit seiner linken ausgestreckten Hand und seiner rechten Hand, mit deren Zeigefinger er in Richtung des Geschlechts des Erastes deutet, bekräftigt. Zwischen den beiden sitzt ein schlanker, etwa kniehohes Jagdhund mit aufgestellter Rute und erwartungsvoll gespitzten Ohren in Richtung des Jünglings. Er hat seine linke Vorderpfote zu diesem erhoben, während er seinen Kopf nach hinten zum Erastes wendet. Rechts des Paares tanzt ein Jüngling vom Paar weg, und links bewegt sich ein tanzender Jüngling auf das Paar zu. Alle Beteiligten sind unbekleidet.

Auf der B-Seite der Amphora ist im ähnlich symmetrischen Bildaufbau in der Bildmitte ein Paar dargestellt, welches sich bereits etwas näher gekommen ist, als auf der A-Seite. Ein großer Teil des Paares ist allerdings nicht erhalten. So fehlen Teile des Oberkörpers des Erastes sowie dessen rechter Arm, der größte Teil des Unterkörpers des Eromenos sowie dessen rechter Arm und Teile des linken Arms. Vom Hund zwischen ihnen sind nur das sitzende Hinterteil sowie die Vorderpfoten erhalten.

Der Erastes liebkost im 'up-and-down'-Gestus das Kinn eines ihm gegenüberstehenden Eromenos mit mädchenhaftem Profil. Zwischen beiden sitzt in Richtung des Eromenos ein Hund, der dem auf der A-Seite sehr ähnlich sieht. Seine Rute liegt entspannt am Boden auf¹³⁷. Rechts des Paares entfernt sich tanzend ein Jüngling, von links nähert sich ein ebenfalls tanzender Jüngling. Darüber Inschrift: *ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΙΟΙΕΣΕΝ*

Beide Seiten scheinen sich auf Grund ihres Aufbaus und der Abfolge der Geschehnisse in der Bildmitte aufeinander zu beziehen.

Auf der A-Seite bewegt sich ein Verehrer auf den begehrten Jüngling zu. Ein

¹³⁷ CVA Oxford, Ashmolean Museum III, Taf. 30. Tosto 1999, Kat. Nr. 44, Taf. 106, bietet eine Umzeichnung, auf der zwischen den Männern eine Amphora ergänzt ist, spricht im Katalog jedoch ebenfalls von einem Hund, der zwischen beiden stehe.

Hund ist ihm bereits zuvor gekommen, er sitzt vor dem Jüngling und hält seine Pfote zu diesem erhoben, wohl um seinen Herrn auf diesen aufmerksam zu machen. Der Hund, einer der kniehohen agilen Jagdhunde, die der Nikosthenes-Maler des Öfteren darstellt¹³⁸, unterstützt aufmerksam, wie an seinen gespitzten Ohren zu erkennen ist, das Werben seines Herrn, und übernimmt damit eine ganz aktive Rolle bei der Liebeswerbung. Er ist nicht durch eine Hundeleine als dessen Hund auszumachen, sondern an seinem Blick über die Schulter zurück zu ihm. Es scheint, als warte er mit fragendem Blick zu diesem, bis sein Herr endlich auch ankommt. Der Eromenos kommuniziert mit dem nahenden Erastes und mit dessen offensichtlich impliziertem sexuellen Angebot. Er scheint fragend auf das Geschlecht des Älteren zu deuten. Besonders bemerkenswert ist, dass die erhobene 'Bettelpfote' bei Hunden im Beisein bei homosexuellen Liebeswerbungen auf archaischen Darstellungen bis auf eine weitere spätarchaische Darstellung¹³⁹ einzigartig bleibt. Bei heterosexuellen Liebeswerbungen im Beisein von Hunden kommt sie erst um die klassische Zeit auf. War Nikosthenes vielleicht sogar der 'Erfinder' dieser ungewöhnlich aktiven Haltung eines Hundes? In jedem Fall ist sie ein Beweis für seine unkonventionelle Malweise.

Auf der B-Seite ist dann eine fortgeschrittenere Variante der Annäherung zwischen Erastes und Eromenos thematisiert. Beide sind sich bereits körperlich so nahe, dass der Erastes das Kinn des Jünglings liebkost. Die entgegenkommende neugierigen Haltung des Eromenos auf der A-Seite ist einer steifen und zurückhaltenden Haltung des Jünglings auf der B-Seite in Erwartung intimerer Annäherungen gewichen. Der Hund sitzt ruhig neben dem Erastes und hält seine Pfote nicht mehr erhoben, während sich das Paar immer enger aufeinander zubewegt. Das ist nicht ungewöhnlich, entfernt sich doch der Hund zwischen einem Liebespaar auf allen anderen Darstellungen im gleichen Maße vom Paar, wie dieses sich aufeinander zu bewegt. Die beiden Liebenden

¹³⁸ Zu den Hunden des Nikosthenes-Malers siehe ausführlich unter EF1.

¹³⁹ Siehe MM 13.

auf der B-Seite stehen kurz vor der Umarmung. Spätestens dann müsste der Hund weiter an den Bildrand weichen.

Die auf beiden Darstellungen das Paar rechts und links umrahmenden tanzenden Jünglinge lassen einerseits auf eine festliche Umgebung der Situation schließen, die durch die Blütenkränze der Männer bestätigt wird. Andererseits lassen sie eine Verhältnisumkehrung zwischen Verehrern und Jünglingen erkennen. Wie bereits bei MM 7 beschrieben, fand um 540/530 v. Chr. offensichtlich eine Änderung bei den Darstellungen von Liebeswerbungen im Beisein von Hund(en) statt. Während davor noch weit mehr Erastai im Verhältnis zu den Eromenoi dargestellt waren, so sind von nun an in der Regel mehr Eromenoi als Erastai auf einem Bild zu finden.

Was auf der nikosthenischen Amphora auf zwei Bildseiten dargestellt war, hat ein Maler der Krokotos-Gruppe auf das Innenbild einer wohl um 520 v. Chr. entstandenen schwarzfigurigen Schale im Museum Kurashiki Ninagawa (**MM 12, Tafel 27**), gebannt. Ein Liebespaar kurz vor der Vereinigung im Schenkelverkehr sowie im Hintergrund zwei sich verfolgende Männer im Beisein eines Hundes.

In der Bildmitte klammert sich ein Erastes in knieweicher Haltung an einen zierlichen Eromenos, der die Bemühungen des Älteren ungerührt und mit für den intimen Verkehr erforderlichen eng zusammengestellten Beinen über sich ergehen lässt. Seinen rechten Arm hält der Jüngling angewinkelt und es hat den Anschein, dass er mit der rechten Hand den Oberkörper des Erastes stützt. Doch bleibt ein solch großer Abstand zwischen den Hüften der beiden, dass der Schenkelverkehr mangels Nähe noch nicht stattfinden kann. Hinter dem Liebespaar, leicht in den Bildhintergrund versetzt, verfolgt von links nach rechts ein Erastes mit im schnellen Lauf neckisch hüpfendem Glied einen Eromenos. Zwischen beiden steht in der Laufrichtung der beiden Männer unaufgeregt ein kniehoher, glatthaariger und kräftiger Jagdhund, die Schnauze im Jagdeifer leicht geöffnet, die Ohren nur mäßig angelegt, mit leicht hängender Rute.

Zwischen allen Beteiligten wachsen Weinreben, und alle Personen sind unbekleidet.

Im umlaufenden Fries sitzt Dionysos mit Trinkhorn Ariadne oder Semele gegenüber. Um sie herum laufen, tanzen und musizieren Satyrn und Mänaden, wobei einige von ihnen auf Maultieren reiten. Auf den Außenseiten der Schale sind Dionysos mit Trinkhorn und Ariadne zwischen den Augen sich wiederholend dargestellt.

Die um das Innenbild umlaufenden tanzenden dionysischen Begleiter wie Satyrn und Mänaden sowie Dionysos selbst deuten schon auf ein weinseeliges und orgiastisches Stadium des Geschehens. Die Außenbilder verstärken diesen Eindruck zudem¹⁴⁰. Das Innenbild fügt sich in diesen Gesamteindruck ein: eine beinahe sexuelle Vereinigung und ein sich wild verfolgendes Liebespaar. Ein Liebespaar befindet sich, völlig ungehemmt und ungeachtet der Beobachter, kurz vor der sexuellen Vereinigung, während im Hintergrund ein weiterer Erastes noch dabei ist nach seinem Lieblingsknaben zu haschen. Ein Jagdhund, beliebter Begleiter der Aristokraten, steht hingegen in geradezu entspannter und lockerer Weise zwischen den beiden Häschern, deren Jagd er nacheinander offenbar begleitet. Einerseits gibt er einen Hinweis auf die 'Jagd', die hier der Erastes auf den Eromenos veranstaltet und andererseits soll er wohl auch den Status des Erasten verdeutlichen. Die Entspanntheit des Hundes spiegelt die Stimmung der Szene wieder. Sicherlich wirken die Liebenden im Affekt wild und orgiastisch, doch liegt die Grundtendenz dieser Tummelei in völliger Unbekümmertheit der Männer im Umgang miteinander.

Eine solche Unbekümmertheit ist beim päderastischen Paar auf einem

¹⁴⁰ Villanueva Puig 2002 deutet die Dionysos Doppelungen auf den Außenseiten der Schale als Anspielung des Malers darauf, dass der betrunkene Zecher den Gott des Weines nach starkem Genuss desselben doppelt gesehen habe. Für sie sind die Augen außen auf der Schale die Augen des Zechers.

Pyxisdeckel in Bologna (**MM 13, Tafel 27**), der wohl in das letzte Viertel des 6. Jhs. v. Chr. zu datieren¹⁴¹ ist, nicht mehr zu erkennen. Der unbekannte Maler konzentriert sich ganz auf das Paar im Mittelpunkt des Bildes und, weit entfernt vom bisher so beliebten orgiastischen Zusammentreffen mehrerer Männer mit Jünglingen, verleihen die umstehenden männlichen Personen verschiedener Altersgruppen sowie der Hund durch ihre Anordnung rechts und links des Paares diesem einen ungewohnt häuslich familiären Kontext.

In der Bildmitte stehen ein bärtiger Erast und ein durch seine Lockenpracht feminin wirkender Eromenos¹⁴² von derselben Körpergröße eng umschlungen in einen gemeinsamen Mantel gewickelt. Von links wendet sich ein Manteljüngling dem Paar zu, während neben ihm, teilweise von ihm verdeckt, ein Jagdhund mit aufmerksam aufgestellten Ohren und aufgerollter Rute, erregt hechelnd beide Vorderpfoten wie im Lauf nach vorne vom Boden abgehoben hat. Hinter dem Manteljüngling steht ein kleiner bärtiger Zwerg im Mantel, sein Gesicht in Frontalansicht, den Körper jedoch dem Paar zugewandt. Von rechts nähert sich dem in den Mantel gewickelten Paar ein älterer, kleinerer, bis auf die Chlamys über seinen Schultern, unbedeckter Mann mit deutlich erotisiertem Geschlechtsorgan.

Diese Darstellung scheint in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich: es handelt sich um die früheste Darstellung eines gemeinsamen Mantels in Zusammenhang mit einer erotischen Verbindung zwischen zwei Männern¹⁴³ und eine solche enge gemeinsame Mantelwicklung eines päderastischen Paares bleibt einzigartig. Im

¹⁴¹ Während L. Laurensich, CVA Bologna 2, Taf. 44,2-3, zur Pyxis keine Zeitangabe nennt, datiert Callipolitis-Feytmans 1974, 353, A III 19, den 'Teller' zwischen 520 und 505 v. Chr., Mandrioli Bizzarri 1982, 166, die Pyxis in das Ende des 6. Jhs. v. Chr. und Koch-Harnack 1989, 139, Abb. 9, den Pyxisdeckel in das 3. Viertel des 6. Jhs. v. Chr. Aufgrund der bereits sehr auf das Paar konzentrierten Darstellung innerhalb der Gruppe Liebeswerbung von Männern im Beisein von Hund/en schließe ich mich den Datierungen von Callipolitis-Feytmans und Mandrioli Bizzarri an.

¹⁴² L. Laurensich beschreibt das Paar im CVA Bologna 2, Taf. 44, 2,3, als heterosexuell. Dover 1983, S. 92, Abb. B 538, erkennt zwei Männer im Mantel und Koch-Harnack 1989, 138f., übernimmt überzeugt Dovers Deutung, auch sie sieht ein männliches Liebespaar im gemeinsamen Mantel.

¹⁴³ Koch-Harnack 1989, 139f..

Anschluss sind die Mäntel, mit denen sich päderastische Paare umgeben, weiter geöffnet¹⁴⁴. Dem Maler war offenbar daran gelegen, die enge homosexuelle Verbindung zwischen beiden darzustellen, doch die Einzelheiten schienen nicht immanent¹⁴⁵. Ein weiteres ungewöhnliches Detail ist der kleine bärtige Zwerg¹⁴⁶ ganz links. Er war bisher als kleiner Knabe beschrieben worden¹⁴⁷, was sicher Anlass dafür bot, dass das Paar zu Anfang als ein heterosexuelles angesehen worden war¹⁴⁸. Ein bärtiger Zwerg an der Seite des päderastischen Paares lässt den Bildinhalt jedoch erheblich verändert erscheinen. Ganz in sein kleines Himation gehüllt, wie ein Eromenos, der sich der Konvention entsprechend verhält, folgt er dem vor ihm stehenden Manteljüngling und seinem Hund wie ein kleines Abbild. Der komödiantische Eindruck wird durch seinen Bart, der ihn als deutlich älter als den Manteljüngling ausweist, noch unterstrichen¹⁴⁹. Ebenfalls ungewöhnlich ist die Nacktheit des sich von rechts nähernden bärtigen Mannes, dessen

¹⁴⁴ Wie z.B. auf einer schwarzfigurigen Lekythos in Athen (Athen, National Museum 1121, bei Koch-Harnack 1989, 140, Abb. 10), auf der zwei Jünglinge sich mit einem gemeinsamen Mantel umgeben, der zwar so gewickelt ist, dass nur die Schulter, die Köpfe und die Waden der beiden zu sehen sind, doch stehen sie etwa einen Schritt von einander entfernt und halten ihren Blick innerhalb des Mantels gesenkt, woraus leicht erahnt werden kann, dass sie dort etwas ihnen Interessantes betrachten. Später ist nur noch der weit geöffnete Mantel anzutreffen, z.B. WMM 18, der situativ als Sichtschutz fungieren soll, praktischer Weise jedoch vom Maler geöffnet wurde, da wie Dover richtig feststellt, verdeckte Handlung ein unergiebiges Thema für Vasenmaler sei. Dover 1983, 92. Seiner Meinung nach könnte es Sitte gewesen sein, homosexuellen Verkehr durch den Mantel zu verschleiern. Darauf aufbauend erscheint es wahrscheinlich, dass der gemeinsame Mantel bei Männern auf Vasenbildern von den Malern symbolhaft eingesetzt wurde. Siehe hierzu ausführlich Koch-Harnack 1989, 138-143. Man denke an den verzweiferten Versuch des Alkibiades, Sokrates zu verführen, indem er unter dessen Mantel kroch „...und legte mich unter seinen Mantel, indem ich mit beiden Armen den göttlichen, in Wahrheit ganz wunderbaren Mann umfasste und so lag ich die ganze Nacht.“ (Plat. Symp. 219bc.). Ikonographisch steht die Darstellung des sehr eng gewickelten Mantels am Anfang einer Reihe, die mit weit geöffneten Mänteln im 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. endet.

¹⁴⁵ Koch-Harnack 1989, 139, befindet die beiden Männer „...im Stehen kopulierend...“, doch stehen beide, soweit erkennbar, aufrecht gegenüber. Eine knieweiche Haltung des Erastes, die zwingend zum Schenkelverkehr gehört, ist nicht dargestellt.

¹⁴⁶ Himmelmann 1995, 448. Zwerge, oft als sehr kleine Erwachsene dargestellt, finden ihre Vorbilder in der ägyptischen Kunst, werden in der griechischen Bildwelt jedoch, nicht wie im ägyptischen reich und farbig dargestellt, sondern weit einseitiger und weniger positiv.

¹⁴⁷ CVA Bologna 2, Taf. 44, 2-3, „...seguito da un fanciullo ammantato...“.

¹⁴⁸ Es ist anzunehmen, dass er als das Kind der beiden Verliebten innerhalb einer familiären Szenerie gesehen wurde.

¹⁴⁹ Dasen 1993, 226 und 233, sieht solche Zwerge als kleine Diener aristokratischer Herren, die diese begleiten und deren Hunde ausführen.

Geschlechtsorgan, im Gegensatz zu Mantelpaar und Manteljüngling, deutlich hervorgehoben ist. Eine weitere komödiantisch gedachte Anlehnung an einen Erastes¹⁵⁰ könnte der Grund dafür sein. Die geringe Körpergröße könnte einerseits seine Identifikation als Zwerg unterstützen, doch könnte sie andererseits ebenso aus dem begrenzten runden Bildfeld resultieren. Der den Manteljüngling begleitende Jagdhund ist im Zusammenhang mit einem intimen homoerotischen Paar ungewöhnlich bewegt dargestellt. Obwohl eine genaue Deutung dieser Darstellung aufgrund der ungewöhnlichen Bildelemente dahin gestellt bleiben muss, kann doch konstatiert werden, dass alle Bewegungen und Aktionen von Mantelmann, Hund, Zwerg und älterem Mann zum homoerotischen Paar hin ausgerichtet sind und somit sicher als Reaktion auf dieses verstanden werden dürfen.

In der rotfigurigen Vasenmalerei verschwinden Schenkelverkehr und heftige Umarmungen zwischen den männlichen Liebenden völlig. Auch liegt den Darstellungen nicht mehr der typisch archaische symmetrische Bildaufbau mit einem oder zwei Paaren in der Bildmitte sowie mehreren Einzelpersonen an den Bildrändern zugrunde. Oftmals stehen nun mehrere Paare im Licht der Aufmerksamkeit. Zudem entstehen zwischen den Liebeswerbenden immer größere räumliche Abstände.

Auf einer rotfigurigen Schale des Duris¹⁵¹, die wohl um 500/490 v. Chr. entstanden ist und heute als verschollen gilt (**MM 14, Tafel 28**), werben auf jeder Schalenseite drei Erastai um die Gunst von zwei Eromenoi, die gebührenden Abstand zu einander wahren. Flankiert werden sie auf jeder Seite links von einem Paar und rechts von einer Dreiergruppe. Unter den Schalenhenkeln befindet sich je ein Hund. Da beide Hunde ihre Blickrichtung

¹⁵⁰ Dasen 1993, 222, Taf. 44 a-b. Auf einem Aryballos in Paris, Louvre CA 2183, ARV 813,96, steht ein Zwerg mit einem toten Hasen über der Schulter einem bärtigem, stark brustbehaartem Mann, der auf seinen Stock lehnt, gegenüber. Dasen interpretiert diese Darstellung zu Recht als 'Persiflage' auf Erastes und Eromenos.

¹⁵¹ Ehemals in Dresden, jetzt verloren.

auf eine Seite lenken, ist anzunehmen, dass diese wohl die beabsichtigte Schauseite, also die Hauptseite, für den Maler war. Und um herauszufinden, ob sich diese Hauptseite¹⁵² von der Gegenseite unterscheidet, soll zuerst eine Beschreibung der letzteren erfolgen.

Ganz links überreicht ein auf seinen Stock gestützter Erastes einem ihm gegenüber stehenden Eromenos sein Liebesgeschenk, einen Hasen, in dem er diesen an den Ohren hält. Mit den ausgestreckten abgespreizten Fingern seiner linken Hand führt er dazu einen passenden Überzeugungsgestus aus. Der Eromenos hat seine rechte Hand nach dem Hasen ausgestreckt, um das Liebesgeschenk des Älteren entgegen zu nehmen. Seine linke Hand in der Taille aufgestützt sowie in lockerer Standhaltung macht er einen sehr entspannten Eindruck. Beide tragen ein Himation. Rechts des Paares bewegt sich ein unbekleideter Eromenos mit einem Siegerkranz in den Händen auf einen auf seinen Stock aufgestützten Erastes im Himation zu, der seine linke Hand in einer Art halben 'up-and-down'-Gestus nach vorne in die Richtung seines Geschlechts ausstreckt. Ganz rechts steht ein weiterer Erastes auf seinen Stock gestützt im Rücken des Jünglings und bewirbt sich mit einer Blüte in der linken erhobenen Hand wohl ebenfalls um dessen Gunst. An der Wand hängen zwei Aryballos-Schwamm-Ensembles.

Auf der Hauptseite besteht ein ähnlicher Bildaufbau. Links zeigt ein auf seinen Stock gestützter Erastes einem ihm gegenüber stehenden bis über den Kopf in seinen Mantel eingehüllten und von der Werbung unbeeindruckt wirkenden Eromenos sein Liebesgeschenk, einen Hasen¹⁵³. Rechts des Paares überreicht ein weiterer auf seinen Stock gestützter Erastes ebenfalls einem ihm gegenüber stehenden Eromenos einen Hasen, den dieser mit seiner rechten Hand anzunehmen im Begriff ist. Ganz rechts, im Rücken des Eromenos, steht ein dritter Erastes auf seinen Stock gestützt und mischt sich mit erhobener Hand in die Liebeswerbung vor ihm ein. Alle Beteiligten sind mit einem Himation

¹⁵² Beazley, ARV² 430, 33, benennt 'A-B Youths courting'.

¹⁵³ Aufgrund von Übermalung scheint es, als ob der Hase in der Luft hängt. Den Griff des Erastes an die Ohren des Tieres kann man nicht erkennen.

bekleidet. An der Wand hängen zwei Aryballos-Schwamm-Ensembles.

Unter dem linken Henkel steht mit gespitzten Ohren und leicht angestellter Rute ein glatthaariger, etwas unterkniehoher Jagdhund, wie ihn Duris häufig malt¹⁵⁴, der das Werbungsgeschehen vor ihm sehr aufmerksam verfolgt. Ein ebensolcher Hund sitzt unter dem rechten Henkel und beobachtet ebenfalls mit gespitzten Ohren und erwartungsvoll angestellter Rute das Werbungsgeschehen.

Hinweise auf ein Palästraumfeld dieser Liebeswerbungen geben uns der Jüngling mit dem Siegerkranz sowie die Schwamm-Aryballos-Ensembles an den Wänden. Die Paare befinden sich in verschiedenen Werbungsphasen: dem 'Ansprechen' z.B. beim Liebespaar mit Siegesjüngling auf der Gegenseite, dem Vorzeigen des Geschenkes, bei dem der Hase präsentiert wird, z. B. beim linken Paar auf der Hauptseite sowie bei der Entgegennahme des Geschenkes, z.B. beim rechten Paar auf der Hauptseite sowie beim linken Paar auf der Gegenseite. Warum nur schauen die Hunde auf die eine Seite? Wen oder was beobachten die beiden so aufmerksam. Da die Hunde keine Halsbänder tragen, scheint es nicht wichtig zu sein, sie einem der Männer zuzuordnen. Sie sind auch nicht aktiv an der Werbung zwischen den Männern beteiligt, etwa aufgrund ihrer Nähe zu den Menschen oder aufgrund einer bestimmten Haltung. Sie befinden sich rechts und links der Szene und scheinen diese aufmerksam zu beobachten. Ein frappanter Unterschied ist zwischen dem Geschehen auf beiden Seiten nicht zu erkennen und so ist anzunehmen, dass die beiden Hunde vorwiegend als Begleiter der Männer von edlem Stand gedacht waren¹⁵⁵ und der Maler beide um der Symmetrie willen zur selben Seite schauen lässt. Ihre Herren haben mit der Jagd auf die begehrten Jünglinge begonnen, so werden sie nicht gebraucht und warten an der Seite. Die leichte Überzahl an Erastai betont einzig den kompetitiven Charakter der

¹⁵⁴ Zu den Hunden des Duris siehe unter M 11.

¹⁵⁵ Das Innenbild der Schale unterstützt noch die These, dass hier angesehene Bürger Athens ihren Vergnügungen nachgehen. Der Geldbeutel, den der Mann im Innenbild mit ausgetrecktem Arm zeigt, deutet auf ein gewisses Vermögen hin.

Liebeswerbung, sie soll wohl nicht auf ein Ungleichgewicht zwischen älteren und jüngeren Männern hinweisen.

Im Innenbild der Schale hält ein Mann im Mantel auf den Stock gestützt am ausgestreckten Arm einen Geldbeutel vor sich. Hinter dem Mann ist ein Teil einer Kline zu erkennen. Ein Schwamm-Aryballos-Ensemble hängt an der Wand. Inschriften im Innenbild: Δ[O]P[I]Σ ΕΓΡΑΠΣΕΝ und ΧΑΙΡΕΣΤΡΑΤΟΣΚΑΛΟΣ .

Eine sehr viel aktivere¹⁵⁶ Rolle übernimmt, ganz im Gegensatz zur vorherigen Darstellung, ein Hund auf einer Schale des Duris in Küsnacht, von Python getöpft, die um 490 v. Chr. entstanden ist (**MM 15, Tafel 29**). Alle Bilder der Schale befassen sich mit Päderastie. Auf beiden Seiten der Schale stehen vier jüngere und ältere Männer. Doch während sich auf der A-Seite das Interesse aller einem bis auf die Schwanzspitze fehlenden, kleinen Geparden in der Bildmitte zuwendet, verschiebt sich der Aktionsmittelpunkt auf der B-Seite nach links, auf der ein großer Gepard einen ebenso großen Hund anfaucht.

Ein Mann im Mantel versucht mit aufgeregten Gesten einen vor ihm stehenden großen Molosser zu beruhigen, der sich mit gesenktem Vorderkörper, gefletschten Zähnen und aufgestelltem Fell vor einem Geparden, der angriffslustig von einem Hocker zum Hund herunterfaucht, in Kampfstellung bringt. Der Gepard versucht, mit der Pfote nach dem Hund zu schlagen. Auch er ist in gereizter Stimmung, was an seinem erregt nach oben gerollten Schwanz zu erkennen ist. Hinter dem Hocker lehnt ein weiterer Mann bequem auf seinem Stock, rechts im Bild stehen zwei weitere Männer auf ihre Stöcke gelehnt. Alle Beteiligten tragen einen Mantel, einzig der gestikulierende Mann links ist vollständig, von den drei weiteren Männern sind nur die Unterkörper erhalten, so dass ihr Alter nicht erkennbar ist.

¹⁵⁶ A. Lezzi-Haffner in: Bloesch 1982, 68, „Das Bild ist von einer Lebhaftigkeit, wie man es bei dem eher reservierten Duris nicht eben häufig antrifft.“

Der Gepard¹⁵⁷ ist ein neues Element bei den Darstellungen von Liebeswerbung im Beisein eines Hundes¹⁵⁸. Er war in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts ein Lieblingstier der jungen Leute der Athener Oberschicht¹⁵⁹. Während eine solche Raubkatze auf der einen Schalenseite wohl eher Anschauungs- und Spielobjekt zu sein scheint und hier noch die vier Männer die Szene beherrschen, dominiert auf der anderen Seite die Gegenüberstellung des großen Geparden mit dem Molosser das Geschehen. Der Gepard ist riesig im Vergleich zu anderen sonstigen dargestellten Raubkatzen seiner Art¹⁶⁰ und aufgrund dieser Größe kann er nicht als Spiel- und Belustigungsobjekt von einem Erastes erstanden worden sein. Er ist vielmehr ein Kampfgepard, der dem ihm in Größe und Stärke ebenbürtig scheinenden Molosser gegenübergestellt ist. Es handelt sich um den einzigen von Duris gemalten Molosser. Dieser hat ihn außerordentlich detailliert mit seinen riesigen Pranken, dem großen Kopf, mit einem Ehrfurcht gebietenden Gebiss, dem aufgestellten Fell und mit dem männlichen Geschlecht dargestellt. Molosser waren Kampfhunde und es verwundert nicht, dass ein solcher Hund einem ausgewachsenen Geparden gegenübergestellt wird. Zudem trägt er ein Halsband und es ist anzunehmen, dass er dem gestikulierenden Mann gehört, da er der einzige der vier Männer ist, der auf die Angriffsstellung des Hundes angemessen reagiert. Noch sitzt die Katze auf dem Hocker, was ihr eine dominante Stellung über den Hund schenkt, doch die Situation ist in der Eskalation begriffen; die Katze scheint im nächsten Moment auf den Hund hinunter springen zu wollen. Der einzige, der diese gefährliche Situation zu

¹⁵⁷ Der Gepard ist kleiner als der Leopard. Er trägt schwarze Punkte auf dem gelben Fell und ist die einzige Raubkatze, die vom Menschen gezähmt werden kann. Ihre Ähnlichkeit mit den Caniden im Hinblick auf Aussehen und Anhänglichkeit ist verblüffend. Man hat Geparden auch zur Jagd eingesetzt.

¹⁵⁸ Koch-Harnack 1983, 106f. Das erste Gepardengeschenk taucht auf einer Pariser Kotyle um 550 v. Chr. auf, während die anderen Vasen mit Gepardengeschenken alle in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datieren. Zu Geparden als Liebesgeschenke bei homoerotischen Beziehungen siehe auch WMM 13.

¹⁵⁹ Ashmead 1978, 47. „...as a pet and status symbol for certain sophisticated Athenian young men.“

¹⁶⁰ Ashmead 1978, 38-47.

erkennen scheint, ist der Erastes, der hinter dem Hund steht, er redet offensichtlich, an seiner Gestik gut zu erkennen, beschwichtigend und beruhigend auf seinen Hund ein, der in jedem Fall eher durch Worte zu beruhigen ist als der Gepard. Die anderen drei Männer, so man das bei ihrem Erhaltungszustand erkennen kann, verhalten sich auffällig gelassen, stehen in entspannter Stellung mit teilweise überkreuzten Füßen, was in Anbetracht der aufgebrachten Situation nicht stimmig erscheint. Vielleicht war der Gepard das Geschenk eines Erastes an einen Eromenos, um die anderen Mitbewerber auszustechen, doch es verursacht nur Scherereien¹⁶¹. Dies könnte der Grund dafür sein, weshalb sich die anderen Männer im Bild so ruhig verhalten. Es kommt ihnen gerade Recht, dass der Mitstreiter mit seinem Mitbringsel Schwierigkeiten hat. Duris unterstreicht mit dieser Darstellung die stark kompetitive Konnotation der Werbung von Erastai um ihre jungen Eromenoi. Die Innenseite der Schale zeigt einen auf einem Diphros sitzenden Jüngling mit um die Hüften geschlungenen Himation und Stock in der Hand, der einen kleinen Hasen¹⁶² auf seinem Schoß anzulocken versucht. An der Wand hängen ein Korb sowie ein aufgeklappter Käfig, der wohl für den Hasen bestimmt war. Inschriften, Innenbildrand: ΔΟΡΙΣΕΥΡΑΦΣΕΝ, Außenseite: ΗΙΠΠΟΔΑΜ[Α]Σ ΚΑΛΟΣ¹⁶³. So könnte man eine Art Steigerung der Größe und wohl auch des Wertes der Liebesgeschenke erkennen, die Duris hier zeigt. Im Innenbild das kleine zarte Häschen, auf der A-Seite den kleinen, vielleicht noch jungen Geparden und auf der B-Seite den ausgewachsenen Kampfgeparden. Etwa 20 Jahre später wird dieses Thema vom Katzen-und-Hunde-Maler nochmals aufgegriffen (MM 20), doch sind dessen Tiere kleiner und schwächer und die Darstellung hat viel von der von Duris wiedergegebenen Kraft und Anspannung

¹⁶¹ A. Lezzi-Haffner in: Bloesch 1982, 68. Sie erzählt, sicherlich den päderastischen Kontext der anderen Schalenseite sowie des Innenbilds zugrunde legend, die Geschichte des Erastes, der vielleicht am Piräus einem Afrikaner das Tier abgeschwatzt habe und nun mit diesem großes Aufsehen erregen wolle. Die beiden nur teilweise erhaltenen Männer rechts seien ein weiteres Liebespaar.

¹⁶² Der Hase war wohl mit einer roten Leine gesichert, die mit einem Nagel am Boden eingeschlagen war. Bloesch 1982, 68, Nr. 33.

¹⁶³ A. Lezzi-Haffner in: Bloesch 1982, 68. „Hippodamas...heißt der gepriesene Jüngling, möglicherweise derselbe Hippodamas, der 459/8 v. Chr. als Feldherr fiel, um 490 v. Chr. aber, in den Jahren der Schale, die Männer Athens mit seiner Jugend betörte.“

verloren.

Auch die Darstellungen auf einer rotfigurigen Schale des Brygos-Malers in Rom, die wohl um 490/480 v. Chr. entstanden sein muss (**MM 16, Tafel 30**), stehen ganz im päderastischen Kontext. Nur werden die vielzähligen Erastai bei ihrer Liebeswerbung um die begehrten Eromenoi nicht von Jagd- oder Kampfhunden begleitet, sondern ungewöhnlicher Weise von Maltesern, Kinder- und Jugendhunden also. Auf beiden Schalenseiten wird in der Bildmitte ein Liebesgeschenk von einem Erastes an seinen jungen Geliebten überreicht, rechts und links einzelne Männer, Zweier- und Dreiergruppen von Erastai und Eromenoi sowie ein Malteser. Im Innenbild ein Erastes und ein Eromenos in Begleitung von zwei Maltesern.

Auf der A-Seite werben drei Erastai um drei Eromenoi. In der Bildmitte überreicht ein auf seinen Knotenstock gestützter Erastes mit auffälliger Bauchbehaarung im Himation einem ihm gegenüber stehenden kleineren Eromenos im Himation als Liebesgeschenk einen Hasen, während er in seiner linken Hand, vielleicht zur Betonung seines Reichtums¹⁶⁴, zusätzlich einen Geldbeutel hält. Der Eromenos, wohl eben aus der sportlichen Ausbildung kommend, hält eine Lanze in der linken Hand und streckt seine Hand nach dem Hasen aus. Links des Paares stehen sich ein Erastes im Himation und mit auffälliger Brustbehaarung, auf seinen Stock gestützt und ein kleiner, bis auf seinen Kopf völlig in seinen Mantel gehüllter, Eromenos offenbar im Gespräch gegenüber. Rechts des mittleren Paares schließt sich eine Dreiergruppe an. Ein Jüngling im Mantel sitzt auf einem Hocker, seinen Stock in der Hand. Ihm gegenüber steht ein Erastes im Himation, seinen Stock vor die unbehaarte Brust haltend, gefolgt von einem Knaben im Chiton, der eine Doppelflöte in der

¹⁶⁴ Koch-Harnack 1983, 73, verweist auf die Gegenseite, auf der ein Geldbeutel als Geschenk angeboten wird und mutmaßt auf der A-Seite den Geldbeutel ebenfalls als Geschenk. Doch auf der Gegenseite greift der Eromenos nicht nach dem Geldbeutel, sondern nach der Blüte, was bedeuten könnte, dass auch der Geldbeutel auf der B-Seite nur zur Betonung des Reichtums des Erastes vor dessen Gesicht gehalten wird.

rechten sowie einen Malteserhund an der Leine in der linken Hand hält. Der Malteser ist unterkniehoch, hat seine Ohren interessiert nach vorne gespitzt, seine Rute ist leicht nach oben eingerollt und mit seinen Vorderpfoten scheint er sich in den Boden zu stemmen. An der Wand hängen die typischen Palästragerätschaften wie Aryballoi, Strigilen, ein Netz, ein Diskos.

Auf der B-Seite ist das Verhältnis von Erastai und Eromenoi nicht mehr ganz so ausgeglichen. Hier werben vier Ältere um zwei Jüngere. Und wie auf der A-Seite wird in der Bildmitte wieder ein Liebesgeschenk überreicht. Ein auf seinen Stock gelehnter Erastes im Himation, wieder mit auffallender Bauchbehaarung, bietet einem ihm gegenüberstehenden muskulösen und kleinerem Eromenos im Himation und Speer in der Hand mit der Linken einen Geldbeutel und mit der Rechten eine Blüte an. Der Eromenos streckt seine linke Hand nach der Blüte aus, obwohl der Geldbeutel ganz dicht vor seinem Gesicht schwebt. Links wendet sich ein Erastes vom Paar weg, wobei er nach hinten über die Schulter zurück schaut. Rechts des Paares spielt ein kleiner Eromenos im Himation gedankenverloren mit einem auf den Hinterbeinen hüpfenden, die Vorderpfoten zu ihm erhobenen Malteserhündchen, das er an der Leine hält. Das Hündchen hat die Ohren aufmerksam gespitzt und die Rute in Erwartung der Spielfreude nach oben gerollt. Zwei Bärtige bemühen sich um die Gunst des in seine Gedanken versunkenen Eromenos. Dem Jüngling gegenüber steht ein nach Eromenos-Manier bis auf den Kopf in seinen Mantel gewandeter und dennoch einen Bart tragender Mann und schaut auf den Jüngling hinunter. Im Rücken des Jünglings hält ein Erast im Himation auf seinen Stock gestützt über den gesengten Kopf des Jünglings mit der rechten Hand eine Blüte. An der Wand Palästragerät wie Aryballoi, Strigilen sowie ein Netz. Aus dem Mund des Erastes in der Bildmitte eine sinnlose Inschrift.

Auf dem Innenbild der Schale berührt ein Erastes im Himation auf seinen Stock gestützt und einen Malteser an der Leine haltend einen ihm gegenüberstehenden kleinen Eromenos im Himation, der ebenfalls einen Malteser an der

Leine führt, mit der linken Hand an dessen rechter Schulter, während der Jüngling mit seiner rechten Hand nach der Leine in der Hand des Älteren greift. Die Hunde stehen sich mit gespitzten Ohren und aufgerollten Ruten einander aufmerksam gegenüber.

Obwohl die bevorzugte Hunderasse des Brygos-Malers der glatthaarige Jagdhund ist - diesen stellt er auf 10 von rund 400 Vasen insgesamt dar - beherrschen doch hier die Malteser das Bild. Grund hierfür könnten die zahlreich dargestellten Jünglinge und Knaben sein¹⁶⁵. Auf einem weiteren Innenbild einer rotfigurigen Schale in Brüssel spielt ein Jüngling ebenfalls mit einem Malteser¹⁶⁶, während in den Szenen mit erwachsenen Hundebesitzern, wie beim Symposion, mit Kriegeren oder mit Athleten der Jagdhund vom Maler bevorzugt wird¹⁶⁷.

Und so weist der Malteser auf der A-Seite der Schale, der vom kleinen Diener des Erastes, an der Leine geführt wird, auf dessen Kindlichkeit hin. Der sitzende Jüngling unterscheidet sich allerdings in drei Details von den anderen Eromenoi auf der Schale. Er ist weit größer als diese, er trägt einen Stab und er sitzt. Dass er einen Stab mit sich führt, ist nicht ungewöhnlich, trägt doch der ein oder andere Eromenos auf anderen Vasen ebenfalls einen Stab¹⁶⁸. Seine Körpergröße weist ihn als älteren Jüngling aus und seine Sitzposition verstärkt diesen Eindruck noch. Wie er da so entspannt auf seinem Hocker das Angebot des Erastes anhört, macht er nicht den Eindruck, als wäre er darauf angewiesen. Diese offensichtlich aus Erfahrung resultierende Lässigkeit steht

¹⁶⁵ Die Malteser begleiten vorwiegend Kinder und Jugendliche. Sie waren hervorragende Wachhunde, die ihre kleinen Besitzer im Notfall äußerst lautstark verteidigten.

¹⁶⁶ Brüssel, Musées Royaux R350 (CVA Brüssel, Musées Royaux 1, Taf. 4,4; ARV² 377,99).

¹⁶⁷ Paris, Musée du Louvre G154 (ARV² 369,3); Paris, Cabinet des Medailles L46 (ARV² 370,8); Paris, Cabinet des Medailles 585 (ARV² 372,28); Eleusis, Archeologic Museum o. Inv. Nr. (ARV² 374,54); Florenz, Museo Archeologico Etrusco 14B32 (CVA Florenz 1, Taf. 9.35, 9.40, 14.29.32, ARV²374,58); Rom, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 3962 (ARV² 375,64); Vatican, Museo Gregoriano Etrusco AST274 (ARV² 375,67); Boston, Museum of Fine Arts 01.8038 (ARV 376,93); Wien, Kunsthistorisches Museum 3710 (ARV²380,171; 1649) sowie MM 17.

¹⁶⁸ Siehe hierzu M 15, M 20, M 21, MM 15 und MM 20. Dieses Phänomen ist in der archaischen Vasenmalerei nicht bekannt, es kommt erst im rotfigurigen Stil auf.

im Gegensatz zur gespannt wirkenden Dreiergruppe Erastes, Diener und Hund. Diese mustert den Jüngling so aufmerksam, sogar der Hund spitzt die Ohren, dass man große Hoffnung auf eine positive Reaktion des Jünglings ablesen kann. Ob Hund und Doppelaulos, eventuell sogar in Verbindung mit dem kleinen Dienerknaben, Liebesgeschenke für den sitzenden Jüngling sein sollen, liegt im Bereich des Möglichen, geht doch das eine oder andere Geschenk auf der Außenseite der Schale in den Besitz der Eromenoi über¹⁶⁹. Ein kleiner Diener mit Musikinstrument und Spielhund, also genau das, was ein anspruchsvoller Jüngling zur persönlichen Zerstreuung benötigt, wäre demnach das anspruchsvollste Geschenk auf dieser Vase. Der Erastes in der Bildmitte bietet einen Hasen an und hält zudem noch einen Geldbeutel zum Zeichen seines Reichtums und seines Standes in der Hand. Doch für den kleinen Eromenos scheint ein Hase als Geschenk auszureichen. Einzig dem kleinen Eromenos ganz links, der wie es die Regel verlangte ganz von seinem Himation umschlungen ist, wird kein Geschenk angeboten oder gezeigt. Hier soll wohl das Gespräch mit dem Älteren ausreichen. Es ist also eine Steigerung der Erfahrung und Bereitwilligkeit zur Angebotsannahme der Eromenoi einerseits und andererseits des Wertes der Geschenke von links nach rechts festzustellen.

Auch auf der B-Seite ist eine Abstufung in ähnlicher Weise von links nach rechts zu erkennen. Ganz rechts eine Dreiergruppe mit Hund, deren Erastes einem geistesabwesend mit seinem Hund spielenden Jüngling eine Blüte in der Weise über den Kopf hält, dass nicht dieser in das Spiel mit dem Hündchen Versunkene sie wahrnimmt, sondern der ihm gegenüber stehende vollständig in seinen Mantel Gehüllte, was ihn als 'anständig unbeteiligt' wirkenden Eromenos ausweisen würde, wäre da nicht der Bart in seinem Gesicht. Ein der Pubertät entwachsener, bei dem sich der Bartwuchs bereits einstellte, sollte der Norm nach nicht mehr dem Werbungsangebot eines Erastes nachgeben, wollte er

¹⁶⁹ Koch-Harnack 1983, 73, vermutet den Hund als Geschenk des Erastes.

nicht als 'Prostituierter' gelten¹⁷⁰. War dem Erastes der kleine Eromenos zu kindlich wie er da so mit seinem Kinderhündchen spielt? Wurde hier die Vorschrift umgangen, was de facto passierte¹⁷¹, und hier ein aus dem Ephebenalter Entwachsener umworben? Zuzutrauen wäre dem Brygos-Maler ein solcher Hinweis, ist er doch bekannt für seine realistische Malweise, gepaart mit Direktheit, Tempo und Witz¹⁷². In der Bildmitte wird ganz im Gegensatz zur A-Seite diesmal gleich das Geld angeboten und die Blüte nur zaghaft noch hinzu gehalten. Und, siehe da, der Eromenos greift eindeutig nach der Blüte, die wohl ein Kompliment an seine Schönheit sein soll¹⁷³. Und wie um dies zu bekräftigen, hat der Brygos-Maler den Jüngling mit einer gestählten Bauchmuskulatur versehen, die ihn als sportlich ausgebildet ausweist. Links steht nur noch ein Zuschauer. Die Ausstattung der Erastai mit dichter dunkler Brustbehaarung sowie mit trainierten Bauchmuskelpaketen wird einzig vom Brygos-Maler angewandt.

Auch im Innenbild steht sich ein sehr durchtrainiert wirkendes Liebespaar gegenüber, beide mit einem Malteser an der Leine. Verehrer und Begehrter haben den selben Hund, einen Kinderhund. Anzudenken wäre, dass der Erastes mit einem niedlichen Hündchen auf der 'Kinderebene' das Vertrauen des kleinen Eromenos gewinnen möchte. Und wie beabsichtigt, greift der Eromenos nach der Leine und bemerkt scheinbar nicht, wie er selbst an der Schulter angefasst wird. Es besteht kein Zweifel daran, dass der Hund ein Lockmittel darstellt, das den Jüngling zu gewissen Zugeständnissen körperlicher Art führen soll. Trotz der beiden für Kindheit stehenden Hunde wird hier ein realistischer sexueller Sachverhalt erzählt. Nicht von ungefähr stehen sich beide Hunde in aufmerksamer, kämpferischer Haltung mit gespitzten

¹⁷⁰ Reinsberg 1989, 168f. Als Zeichen des erwachsenen Mannes galt der Bartwuchs und die Körperbehaarung. Ein Erastes, der eine päderastische Beziehung über diesen Punkt hinaus aufrecht erhielt, erntete Spott und Verachtung.

¹⁷¹ Maischberger 2002, 274.

¹⁷² DNP 2, 807 s.v. Brygos-Maler (A. Lezzi-Hafter).

¹⁷³ Schmidt 2005, 49, sieht in der Blüte, die eine Frau in der Hand hält „das alte Kennzeichen von Anmut und Schönheit.“ Umgekehrt kann es dies auch für einen Eromenos der Fall gewesen sein.

Ohren und aufgerollten Ruten gegenüber. Im übertragenen Sinne wird zwischen Erastes und Eromenos um Gunst und Zuneigung gerungen. Die Malteser sind für den Brygos-Maler Hunde, die in die Kinderwelt gehören, und er setzt diese ganz bewusst ein, um die Kindlichkeit der Eromenoi darzustellen. Er gibt dieser Schale einen spielerischen-kindlichen Anstrich, obschon die eindeutig sexuelle Konnotation dominiert. Es herrscht ein ausgewogenes Zahlenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi.

Im Gegenteil zu MM 16 ist die Szenerie einer rotfigurigen Schale desselben Malers im Vatikan nicht mehr als spielerisch-kindlich, sondern vielmehr als ‚erwachsen‘ einzuordnen, die rund 10 Jahre später, also 480/470 v. Chr. (**MM 17, Tafel 31**) entstanden ist. Der Brygos-Maler lässt Jagdhunde die Menschen begleiten. Auf beiden Seiten der Schale werden von mehreren Erastai mehrere Eromenoi umworben. In der Bildmitte steht jeweils ein Erast, der sich um die Gunst eines Jünglings bemüht, rechts und links von weiteren Paaren und Einzelpersonen flankiert. Das Schaleninnere ist undekoriert.

Auf der A-Seite spricht ein durch Größe und Haltung dominant wirkender, auf seinen Stab gestützter Erastes im Mantel und mit auffallend dichter Brustbehaarung ausgestattet, mit einem völlig in sein Himation geschlungenen zaghaft wirkenden Eromenos, der ihm gegenüber steht. Zwischen beiden zieht ein etwas unterkniehoher, glatthaariger Jagdhund ängstlich seine Rute zwischen die Hinterbeine und dreht seinen Kopf in merkwürdig unnatürlicher Weise nach oben. Links steht ein weiteres Paar, beide im Mantel, und schaut interessiert zum Paar in der Bildmitte, wobei der Erastes mit der zum Boden weisenden rechten geöffneten Handfläche einen beschwichtigenden Gestus ausführt. Von rechts nähert sich schnell ein Jüngling im Himation mit erhobener und ausgestreckter rechter Hand. Die Jünglinge tragen Kränze oder Binden im Haar. Im Hintergrund steht ein Baum mit kahlen Ästen. An Baum und Wand sind Aryballoi und Strigilen an Riemen befestigt.

Auf der B-Seite bietet ein Erastes im Mantel, entspannt auf seinen Stab gelehnt, einem Eromenos einen Hasen an, den er ihm an den Ohren gepackt entgegen hält, während er sich nach hinten zu einem hinzu eilenden weiteren Jüngling umdreht, der seinen Arm nach ihm ausstreckt, in einer ähnlichen Geste wie der Jüngling ganz rechts auf der A-Seite. Der Eromenos, ebenfalls im Mantel, hat seine Hand an den Kopf erhoben, um seinen Kranz herunter zu nehmen¹⁷⁴. Rechts steht ein Jüngling ganz in seinen Mantel gehüllt auf seinen Stab gelehnt und schaut zu. Von ganz links nähert sich der Dreiergruppe ein weiterer Erast im Mantel, der sich im Lauf nach hinten zu einem kleinen Knaben umdreht und wie erstaunt seine rechte Hand an seinen Kopf hält, während er seinen Stock waagrecht in der Hand trägt. Der kleine Knabe ist ganz in sein Himation gehüllt und deutet mit der rechten freien Hand hinter sich auf einen kniehohen glatthaarigen Jagdhund mit aufmerksam aufgestellten Ohren und erwartungsvoll aufgerollter Rute. Ein identischer Hund steht unter dem zweiten Henkel. Beide Hunde in Blickrichtung auf die B-Seite. An der Wand hängt Palästragerät: Aryballoi und Strigiles. Die Innenseite der Schale ist undekoriert.

Auf dieser Schale scheint es, als ob uns der Brygos-Maler in seiner ganz eigenen realistisch anmutenden Ausdrucksweise eine Geschichte erzählt. Obwohl die beiden Unterhenkelhunde¹⁷⁵ mit ihrer Blickrichtung auf die B-Seite als 'Schauseite' hinweisen könnten, ist doch der so unangenehm aufdringliche Erastes mit der behaarten Brust auf der A-Seite offenbar die Hauptperson dieser Darstellung. Er hat den vor ihm stehenden Jüngling durch seine Art und vielleicht durch sein Gespräch so eingeschüchtert, dass sogar der Hund, der zwischen beiden steht, voller Angst seine Rute einzieht¹⁷⁶. Das unangenehme

¹⁷⁴ Koch-Harnack 1983, 72, sieht darin einen ganz eindeutigen Einverständnisgestus.

¹⁷⁵ Im folgenden nenne ich diejenigen Hunde, die unter den Henkeln eines Gefäßes sitzen 'Unterhenkelhunde'.

¹⁷⁶ Der Hund dreht seinen Kopf in solch unnatürlicher Haltung nach hinten oben, dass man an einen Malfehler glauben könnte. Doch sind die beiden Unterhenkelhunde sehr detailgetreu gemalt und nehmen eine völlig richtige Haltung ein, so dass ein Fehler verworfen werden kann. Vielmehr sollte wohl diese verdrehte Kopfhaltung das Bemühen des Hundes darstellen, gleichzeitig nach dem Eromenos und dem Erastes zu schauen, und verstärkt so noch die ängstliche Haltung für den Betrachter. Zum Einziehen der Rute zwischen die

Verhalten des älteren Mannes ist so ungewöhnlich, dass das Paar links sich nach ihm umschaute und zu schlichten versucht und der Jüngling rechts die Hand im Einwand erhoben hält.

Die Szenerie der B-Seite zeigt genau das Gegenteil. Hier sind gleich zwei Eromenoi an der Zuneigung eines weit umgänglicher wirkenden Erastes interessiert, ein weiterer Jüngling daneben. Eine sehr ungewöhnliche Darstellung, die einzigartig bleibt, da sie die Eromenoi der Konvention nach niemals selbst aktiv um die Zuneigung eines Erastes bemühen sollten. Und hier scheint es sogar, dass der linke Eromenos interveniert, weil er auf denjenigen, dem das Hasengeschenk angeboten wird, eifersüchtig ist. Der links stehende und sich nach hinten umdrehende Erastes war vielleicht der Begleiter des intervenierenden Jünglings, doch scheint ihn der kleine Knabe erfolgreich davon abzulenken. Ob er nun zum Hund, oder zur Gegenseite der Vase deutet mag dahingestellt bleiben, die Geste reicht jedoch aus, um eine entsetzte Reaktion beim Älteren auszulösen, bei der er sich mit der Hand an den Kopf greift. Vielleicht eine Reaktion auf die Situation der Gegenseite, auf die der Knabe hinweist. Die beiden Jagdhunde unter den Henkeln beobachten aufmerksam, wie die meisten Unterhenkelhunde, die Szenerie und sind Attribute der Erastai und Eromenoi von edlem Stand. Sie rahmen die Szene würdevoll ein und wenden ihre edlen Hinterteile der Gegenseite zu. Auf dieser Seite handelt die Geschichte des Brygos-Malers vom allseits beliebten und umgänglichen Erastes, der Liebesgeschenke verteilt und auf der Gegenseite vom unbeliebten und unangenehmen Erastes, der seine Annäherung an die Jünglinge mittels Einschüchterung und ohne Geschenke versucht. Der Maler löst die idealisierte Darstellungsweise einfach auf und ersetzt sie durch dramatisch eingefärbte Szenen, die sicherlich nahe der realistischen Erfahrungen einzuordnen sind.

Hinterflanken: Natürlich gibt und gab es Windhundtypen, die rassebedingt eine eingezogene Rute haben, doch aufgrund des kräftigen Körperbaus des Hundes sowie im einschüchternden Kontext dieser Darstellung kann das Einziehen als Angst gedeutet werden.

Noch einmal tauchen solche Unterhenkeljagdhunde im Zusammenhang mit einer homoerotischen Liebeswerbung auf einem rotfigurigen Stamnos des Berliner-Malers in Schweizer Privatbesitz auf, der um 480 entstanden ist (**MM 18, Tafel 32**). Interessanterweise sind auf den beiden Gefäßseiten Malteserhunde dargestellt. Eine solche Zusammensetzung zweier verschiedener Hundarten auf einem Gefäß bleibt einzigartig. Auf beiden Seiten wirbt ein jugendlicher Erastes in Konkurrenz zu einem älteren Erastes um die Gunst eines Jünglings im Beisein eines Malteserhunds.

Auf der A-Seite bietet ein auf seinen Stock lehrender Jüngling einem kleineren Jüngling, der vor ihm steht und seinen Stock weit vor sich aufstellt, Geschenke an, einen Hahn und eine Leier. Zwischen beiden steht völlig unbeteiligt ein kleiner Malteserhund mit wenig erhobener Rute und leicht gestellten Ohren in Richtung der Beine des kleineren Jünglings blickend. Links des Paares schaut ein bärtiger Erastes in Vorderansicht, seine Linke auf seinen Stab stützend, mit leicht gesenktem Kopf nachdenklich zum Paar hinüber. Alle Beteiligten tragen einen Mantel.

Auf der B-Seite steht ein kleiner Jüngling aufgeregt gestikulierend vor einem bärtigen Erastes, der auf seinen Stock lehrend, seine rechte Hand an seinen Bart¹⁷⁷ gelegt hat. Er scheint erstaunt über den Jüngling, der ihm eben wohl noch freundlich gesonnen war, sich nun aber nach hinten zu einem anderen Jüngling umwendet, der auf seinen Stab gelehnt, mit ausgestrecktem Arm und weisend vorgestrecktem Zeigefinger auf ihn einredet¹⁷⁸. Zwischen beiden Jünglingen steht ein kleiner Malteser in Richtung des mittleren Jünglings, mit leicht angestellter Rute, der schnuppernd seinen Kopf mit freudig nach hinten gelegten Öhrchen zu diesem erhoben hält. An der Wand hängen Schwamm,

¹⁷⁷ Neumann 1965, 109. „...das der Verlegenheit und Ratlosigkeit...“.

¹⁷⁸ Neumann 1965, 27f. Die weisende Geste unterstreicht den mündlichen Rat oder die Mahnung des Gestenführers.

Salbfläschchen und Strigilis. Alle Personen tragen einen Mantel. Unter beiden Henkeln steht je ein Jagdhund¹⁷⁹.

Der Berliner-Maler zeigt mit diesen Darstellungen Direktheit und Witz. Ganz entgegen der bisherigen Darstellungen dieser Reihe, bei denen meist ein Älterer um einen Jüngling warb, laufen hier auf beiden Vasenseiten die jugendlichen Erastai den älteren Verehrern den Rang ab. Schefold bezeichnet die Seite, auf der Geschenke überreicht werden als 'bewegtere' Seite, doch ist dort eine Art Standardsituation dargestellt. Der jugendliche Erastes wirbt mit einem Arm voll Geschenken und einem kleinen 'Kinderhund' an seiner Seite um den Jüngling, der aber seinen Stab so weit vor sich aufstellt, dass er ihn gewissermaßen als 'Abstandshalter' einsetzt. Er zeigt sich zögerlich gegenüber dem Angebot des Verehrers. Der ältere, bärtige Erastes ganz links hat seine Werbung bereits aufgegeben und wendet sich zum Gehen. Hier hat der Berliner-Maler die bekannte kompetitive Situation zwischen zwei Erastai, wie wir sie bereits zahlreich kennengelernt haben, zum Vorbild genommen und den bisher bärtigen Erastes durch einen unbärtigen Jüngling ersetzt.

Auf der B-Seite zeigt sich der Eromenos jedoch weit interessierter am Werben des jugendlichen Erastes, obwohl dieser nicht einmal Geschenke aufweisen kann. Der junge Verehrer hat in seinem kleinen Hund einen Gehilfen, der ihn bei der Werbung um den begehrten Jüngling unterstützt. Dieser nähert sich dem 'Objekt der Begierde' freundlich schnuppernd und schaut ihn an, um auf sich und den hinter ihm stehenden Verehrer aufmerksam zu machen. Der bärtige Erastes, der sich vielleicht schon siegessicher um die Gunst des Jünglings wähnte, kratzt sich nun verlegen an seinem Bart, denn er hat die Aufmerksamkeit des Jünglings verloren. Welcher Jüngling würde denn auch einem älteren Mann weiter zuhören, wenn sich von hinten ein nur wenig Älterer

¹⁷⁹ Schefold 1960, 50, beschreibt die Hunde „...unter jedem Henkel hochbeinige (lakonische?) Hunde mit spitzer Schnauze und Ringelschwanz...“, bezieht diese jedoch nicht in die Bildaussage mit ein. Bedauerlicherweise sind sie weder auf der Abbildung bei Schefold, noch auf der im Beazley Archiv zu erkennen. Interessant wäre, in welche Richtung sie stehen, d.h. auf welche der beiden Seiten sie schauen.

mit seinem Spielhündchen nähert? Der Berliner-Maler stellt eine realistische und nicht eine idealisierte Situation dar und gewährt uns damit vielleicht einen kleinen Blick in das damalige 'reale Leben'.

Die Malteserhündchen, die Schefold mit Recht als „modisch“¹⁸⁰ bezeichnet, da sie zu dieser Zeit tatsächlich sehr beliebt waren, erfüllen in der Bildkomposition einen ganz besonderen Zweck: sie weisen auf die Kinder- und Jugendwelt hin, in der sich die Jünglinge befinden. Doch benehmen sich zwei der Jünglinge nicht mehr kindgerecht, sie werben um die Gunst zweier kleinerer und jüngerer Jungen, übernehmen also eine Rolle, die der Konvention nach nur dem Ephebenalter Erwachsene spielen durften. Die Ambivalenz dieser Situation spiegeln die Jagdhunde unter den Henkeln wider, die auf den vorangegangenen Darstellungen durchweg als Begleithunde des in der Jagd ausgebildeten, also 'erwachsenen' Adels fungierten.

Die Jugend der Darsteller darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier wie bei den vorhergehenden Darstellungen von Liebeswerbungen im Beisein von Hunden um die Jagd geht, einer edlen Disziplin des Adels. Der Erastes ist der 'Jäger' und der Eromenos wird zur 'Jagdbeute'¹⁸¹. Und so bekommen auch die Jagdhunde unter den Henkeln, die in solcher Position üblicherweise statusverstärkenden Charakter besaßen, und die wie oben bereits erwähnt in der Gemeinschaft mit einer anderen Hunderasse absolut unüblich waren, auch einen Sinn. Während die Malteser helfen sollen, die Darsteller mit Jugendlichkeit zu assoziieren, stehen die Jagdhunde allein für die Jagd. Was sonst, als ein klassischer lakonischer Jagdhund, könnte die Jagd für den Betrachter besser beschreiben? Sie stehen somit quasi 'über dem differenzierten Geschehen', sie sind die Überschrift dazu. Und es verwundert nicht, dass der Berliner-Maler, der während seiner mittleren Schaffensperiode

¹⁸⁰ Schefold 1960, 50.

¹⁸¹ Plat. Protag. 309a. So wurde Sokrates in Platons Protagoras gefragt: „Woher kommst du, Sokrates? Nun, ich denke, dies ist offenkundig: vom Jagen (wörtlich: Jagen mit den Hunden) nach Alkibiades' Schönheit?“

häufig Malteser in homoerotischen Annäherungen darstellt, zu diesen noch die Hundeart gesellt, die er in seiner frühen Schaffensperiode bevorzugt. Offensichtlich befindet sich die Schaffensphase des Malers genau im Übergang von der frühen zur mittleren Periode¹⁸². Mit dieser Darstellung weist der Berliner-Maler, bewusst oder unbewusst, bereits auf die spätere Entwicklung der homoerotischen Liebeswerbung hin, bei der die Werbung eines sehr viel Älteren um die Gunst eines Jünglings einer Art Vorbildverehrung zwischen zwei Jugendlichen weicht, wie sie um 470 v. Chr. verstärkt bei der homoerotischen Liebeswerbung in der Bildreduktion auf zwei Jünglinge zu beobachten ist¹⁸³.

Das kompetitive Element in der Liebeswerbung steht für den Syriskos-Maler im Vordergrund, der einen Jüngling vor die Wahl stellt, sich für einen von zwei Bewerbern zu entscheiden. Auf dem Halsfries eines rotfigurigen Kraters in Athen (**MM 19, Tafel 33**), der wohl um 480 v. Chr.¹⁸⁴ Entstanden und in zwei Teilen erhalten ist, befinden sich in einer Palästraszene mehrere Männer mit mehreren Jünglingen im Gespräch¹⁸⁵.

Auf dem besser erhaltenen Teil des Frieses¹⁸⁶ sind links eine männliche Dreiergruppe sowie rechts davon zwei einzelne Männer abgebildet. Ein unbedeckter sehr muskulöser Jüngling mit Kranz oder Binde im Haar in Dreiviertelansicht ist im Begriff, sich mit einer Strigilis, die er am rechten Arm von sich streckt, zu reinigen. Er steht zwischen zwei älteren, bärtigen Erastai in

¹⁸² Zu den Hunden des Berliner-Malers siehe unter WMM 3.

¹⁸³ Siehe auch M 18, M 19, M 20 und M 21.

¹⁸⁴ Graef – Langlotz 1933, Taf. 63, Nr. 758, datieren den Krater um 490 v. Chr., doch gibt A. Lezzi-Hafter für den Syriskos-Maler die Schaffensperiode von 480 bis 460 v. Chr. an. Siehe hierzu DNP XI (2001) 1187 s. v. Syriskos (A. Lezzi-Hafter).

¹⁸⁵ Graef - Langlotz 1933, Taf. 63, Nr. 758, beschreiben „...7 Männer im Gespräch mit 9 Knaben in einer Palästra. Rechts Säule, in der Mitte Schwamm mit Alabastron an der Wand. Einige Knaben turnen noch, einige reinigen sich mit der Strigilis oder legen ihre Mäntel an. Der eine hat ein Häschen als Geschenk erhalten. Sinnlose Inschriften (in der Zeichnung übersehen).“

¹⁸⁶ Der Halsfries ist in zwei Teilen erhalten. Der besser erhaltene mit Hund wird oben beschrieben. Auf dem schlechter erhaltenen Teil sind insgesamt acht Jünglinge und Männer, teils fragmentarisch erhalten, in der Palästra damit beschäftigt, sich zu unterhalten, verschiedene Sportarten auszuüben oder sich mit der Strigilis zu reinigen. Auf diesem Teil ist kein Hund in die Darstellung mit einbezogen.

Mänteln, die sich auf ihre Stäbe lehnen, und wendet sich dem Linken der beiden zu, der seine Worte mit einer anzüglichen Geste, Daumen und Zeigefinger aneinander gelegt an der ausgestreckten rechten Hand, unterstützt¹⁸⁷. Der rechts stehende Erastes betrachtet die Szene in sehr entspannter Haltung. Vor ihm sitzt ein kniehoher glatthaariger Jagdhund mit Halsband mit aufmerksam gespitzten Ohren und erwartungsvoll leicht erhobener Rutenspitze und hält den Kopf zum Erastes erhoben. Rechts dieser Dreiergruppe ist ein weiterer Jüngling in Dreiviertelansicht im Begriff, seinen Mantel anzulegen, den er bereits über dem linken Arm hält, während er zur Dreiergruppe hinüber schaut. Weiter rechts beobachtet ebenfalls ein weiterer Erastes im Mantel und in Dreiviertelansicht auf seinen Stock lehnend das Geschehen links. Zwischen ihm und dem Jüngling steht ein Diphros, über dem ein Aryballos-Schwamm-Ensemble an der Wand hängt. Auf diesem Teil ist kein Hund dargestellt.

Bei der Dreiergruppe handelt es sich nicht bloß um einen Sportler und seine Trainer, sondern hier steht ein umschwärmter Eromenos inmitten zweier um seine Gunst buhlenden Erastai. Der Jüngling weiß um seine durch Muskelpakete unterstrichene sportliche Schönheit, er posiert mit seiner Strigilis ein wenig vor seinen Bewunderern. Seine Aufmerksamkeit schenkt er demjenigen, der ihn mit einer obszönen und eindeutigen Geste ins Gespräch verwickelt, der andere Bewunderer hingegen erhält die gesamte Aufmerksamkeit des Jagdhundes, von dem nicht sicher ist, zu wem er gehört. Doch wie in den zahlreichen bereits betrachteten Darstellungen, scheint dies

¹⁸⁷ Mommsen 197, 57 und Koch-Harnack 1983, 71.f., diese Geste der zusammengeführten Daumen und Zeigefinger wird in der rotfigurigen Malerei oft eingesetzt, um eindeutige Angebote zu unterstreichen. Siehe als Vergleich die rotfigurige Hydria des Kleophrades Malers (Beazley Archiv Datenbank Nr. 20172, ARV² 189, 75). Die Rundung, die durch das Zusammenlegen der beiden Finger entsteht, könnte symbolhaft für den Anus stehen. Der Analkoitus war als päderastische Liebestechnik verpönt und sein Vorkommen in pädophilen Kreisen der Athener Bürgerschaft entschieden tabuisiert. Außer mit Frauen konnte ein Athener nur mit Prostituierten in dieser Weise sexuell verkehren. So wurde der Dichter Agathon, der bekanntlich mit dem Politiker Pausanias (Plat. Prot. 315 d-e) ein lange währendes päderastisches Verhältnis hatte, dadurch verhöhnt, dass man ihn einen Steißling nannte (Aristoph. Thesmo. 201 und 206). Reinsberg 1989, 192.

auch nicht wichtig zu sein. Vielmehr soll des Betrachters Blick durch den Hund auf den von diesem anvisierten Mann gelenkt werden. Der Jüngling ist wohl kurzweilig vom obszönen Angebot in Anspruch genommen, doch zeigt das Verhalten des Jagdhundes¹⁸⁸, dass es sich offenbar lohnt, dem Gegenspieler Gehorsam zu zeigen. Dieser scheint der ruhige, gelassene Erastes zu sein, der auch den vor ihm sitzenden Jagdhund, der zudem ein Attribut des edlen Mannes ist, im Griff hat. Er wäre wohl die bessere Wahl und weil ein Hund unbestechlich ist und eine angenehme Art am Menschen erkennt, schenkt er diesem seine ganze Aufmerksamkeit¹⁸⁹. Die beiden rechts Stehenden blicken interessiert zu der Dreiergruppe, wohl, um den Ausgang des 'Wettstreits' um den Schönen mit zu erleben. Der rechte Jüngling ist bei weitem nicht so muskulös gemalt und gehörte wohl nicht zu den umschwärmten Jünglingen. Ein solcher Wettstreit passte naturgemäß in das kompetitive Umfeld einer Palästra. Insgesamt betrachtet hat der Syriskos-Maler hier in detailgenauer Deutlichkeit eine wohl ganz alltägliche Szene beschrieben, in der sich zwei Mentoren, Trainer oder Gönner um die Aufmerksamkeit und Liebesgunst des Schönsten aller dargestellten Jünglinge bewerben. Zum Zahlenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi kann aufgrund der Teilerhaltung nur so viel gesagt werden, dass es einigermaßen ausgeglichen scheint.

Auf der letzten Vase dieser Reihe wird bei einer homoerotischen Liebeswerbung von einem Mann und einem Jüngling um einen Eromenos noch einmal die Gegenüberstellung einer Katze mit einem Hund zum Thema gemacht. Die rotfigurige Schale des Katzen-und-Hunde-Malers, die um 470 v. Chr. entstanden ist und sich heute in Schweizer Privatbesitz befindet (**MM 20, Tafel 33**), ist eine abgeschwächte Form der Darstellung, die wir bereits von einer Schale des Duris (MM 15, Tafel 29) kennen. Auf beiden Seiten der

¹⁸⁸ Zu den Hunden des Syriskos-Malers siehe M 12 und M 13. Für den Maler war der Jagdhund offenbar das Attribut des erwachsenen in der Jagd ausgebildeten Mannes.

¹⁸⁹ Ein ähnliches Verhalten eines Jagdhundes erleben wir auf einer gleichzeitig entstandenen, doch schwarzfigurigen, Hydria des Eucharides-Malers (FF 14).

Schale werben zwei Männer um einen Jüngling. Eine Reduktion der Liebeswerbung, ein Eromenos mit Hase, ist auf dem Innenbild wiedergegeben. Auf der A-Seite steht ein unbekleideter Eromenos in Dreiviertelansicht einem bemäntelten und auf seinem Stock lehnenen Jüngling gegenüber, der mit seinem rechten Zeigefinger auf eine Katze deutet, die auf einem kleinen Tisch vor dem Eromenos posierend von diesem an einer Leine gehalten wird. Der Eromenos bemerkt jedoch den Hinweis des Jünglings nicht, da er sich hinten zu einem Erastes umwendet, der, ebenfalls im Mantel und auf seinen Stock lehnend, mit seinem rechten Zeigefinger hinweisend oder anfeuernd auf ihn deutet. Zu Füßen des Erastes visiert ein überkniehoher glatthaariger Jagdhundrüde mit Halsband in aufmerksamer und angriffslustiger Haltung mit gestellten Ohren und hochgerollter Rute in direkter Blickrichtung die Katze an. Inschrift: ΧΑΡΜΙΔΗΣ ΚΑΛΟΣ¹⁹⁰

Auf der B- Seite steht ein Jüngling im Himation einen Hahn in den Händen haltend einem bärtigen bemäntelten Mann gegenüber, der seine Hände nach dem Hahn ausstreckt. Links des Jünglings befindet sich ein weiterer Jüngling, der zu den beiden hinschaut.

Auf dem Innenbild lehnt ein Jüngling im Himation auf seinen Stock, wobei er einen kleinen Hasen an den Ohren hält. Um den Jüngling läuft die Inschrift: ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ¹⁹¹. Alle drei Darstellungen dieser Vase besitzen eine eindeutige päderastische Intention. Auf der B-Seite wechselt ein Hahn als Liebesgeschenk den Besitzer, und auf dem Innenbild ist ein Häschen das Liebesgeschenk eines nicht sichtbaren Erastes. Nun könnte man annehmen, dass die Katze auf dem Tisch ebenfalls ein Liebesgeschenk war, doch wurde die Katze als solches weder schriftlich noch abgebildet jemals erwähnt¹⁹². Kleine Jagdgeparden hingegen wurden tatsächlich in der Liebeswerbung

¹⁹⁰ Nach Dörig 1975, Nr. 215, wurde dieser Lieblingsname 23 mal auf den Vasen des Providence-Malers aufgebracht. 11 dieser Inschriften fanden sich auf den Vasen des Charmides-Malers. Es könnte sich um den Großvater des Charmides, der sich im Kreis um Sokrates bewegte handeln.

¹⁹¹ Nach Dörig 1975, Nr. 215 handelt es sich bei Glaukon um den Sohn des Léagros, der aus einer noblen Athener Familie stammte und 441/40 v. Chr. zum Strategen wurde.

¹⁹² Koch-Harnack 1983, 112.

verschenkt. Ob es sich um ein solches kleines Raubtier oder etwa eine Wildkatze handelte, ist nicht zu erkennen, die Leine mag keinen Hinweis darauf geben¹⁹³. Die anfeuernden Gesten der beiden älteren Männer rechts und links des Jünglings deutet Koch-Harnack als Hinweis „auf eine mögliche kämpferische Gegenüberstellung der beiden abgebildeten Tiere ... wie sie auf der Athener Katzenbasis¹⁹⁴ auch dargestellt ist“. Doch in Anbetracht der Gegenseite, auf der ein Eromenos einem Erastes den Hahn reicht, was wie Dörig feststellt, diesen stolz und ein wenig beschämt macht¹⁹⁵, sollte bei dieser Darstellung nicht nur auf die Tiere geschaut werden. Der Erastes der Gegenseite ist ganz offensichtlich deshalb stolz, weil er den Vorzug gegenüber dem links stehenden jüngeren Mann bekommt. Auch der Eromenos der A-Seite steht in Richtung des jüngeren Mannes, der wie auf dem Stamnos des Berlin Malers (MM 18, Tafel 32) ein sich noch im Ephebenalter befindlicher Erastes sein könnte, schaut jedoch zum älteren Bärtigen hin. Beide Männer argumentieren bewegt in seine Richtung, wie wird er sich entscheiden? Katze und Hund spiegeln diese Situation wider. Sie stehen sich noch recht neutral gegenüber, messen ihre Kräfte, doch der Betrachter kann sich denken, dass eines der Tiere demnächst den Kampf oder die Jagd beginnen wird. Die Gegenüberstellung gibt uns Aufschluss über den emotionalen Aufruhr des Eromenos. Die Katze also könnte zuvorderst ein Liebesgeschenk gewesen sein¹⁹⁶, doch zeigt sich ihre eigentliche Bestimmung in der Gegenüberstellung

¹⁹³ Koch-Harnack 1983, 112. Die Hauskatze gab es nach Koch-Harnack zu dieser Zeit in Griechenland noch nicht. Benecke 1994, 146 gibt den ältesten naturgeschichtlichen Beleg für die Hauskatze in Griechenland in Kassope im 1. Jh. v. Chr. an. Zudem verweist er jedoch auf ein Marmorrelief aus Pouloupoulos (etwa 480 v. Chr.), das eine an der Leine geführte, und somit deutlich als Haustier erkennliche, Katze zeigt. Doch werden auch viele Geparden auf den Vasenbildern an der Leine geführt. Siehe alles zu Geparden unter WMM 13. Katzen und auch Raubkatzen sind aufgrund ihrer mehr oder weniger ausgeprägten Wildheit nie wirklich leinenführig. Aus diesem Grund wird die Leinenführung kein Hinweis auf die Zähmung der Katze/Raubkatze sein, sondern eher für den Besitzstand dieses wilden Tieres. Man führe es an der Leine, um einerseits stolz seinen Besitz des edlen Tieres zu präsentieren und andererseits um das Tier vor fremden Zugriffen, sei es vor Menschen oder vor anderen Tieren, zu bewahren.

¹⁹⁴ Charbonneau – Martin – Villard 1969, Abb. 303. Relief einer Statuenbasis Athen um 510 v. Chr.

¹⁹⁵ Dörig 1975, Nr. 215, „...qu’il est très fier et un peu gêné devant ce présent...“.

¹⁹⁶ Als Liebesgeschenk hätte man die Katze zur Präsentation auf das Tischlein gestellt, wie es

mit dem Jagdhund, der wohl in erster Bedeutung den Erastes begleitet, um dessen Status als Jäger zu unterstreichen, in zweiter Bedeutung besteht seine Funktion in der Gegenüberstellung mit der Katze.

Während die Darstellungen von Liebeswerbung mehrerer Männer im Beisein von Hund/en um 470 v. Chr. enden, wird die Bildreduktion auf zwei Männer bei der Liebeswerbung im Beisein von Hund/en jedoch noch bis ca. 440 v. Chr. weitergeführt.

3.3.1 Zusammenfassung

Zwei Drittel der Darstellungen dieser Reihe 'Liebeswerbung zwischen mehreren Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden' sind in archaischer Zeit entstanden und nur ein Drittel in klassischer Zeit. Der Beginn liegt um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. und die Reihe endet um 470 v. Chr. Das verstärkte Auftreten in der Archaik wurde zum einen durch die bereits um 600 v. Chr. etablierte Verhaltensweise der Päderastie als gesellschaftliche Verhaltensweise und zum anderen durch die homerische Adelsethik im 6. Jahrhundert und deren Hang, das Symposion als Wettkampfstätte zu nutzen, befördert.

Und so finden sich um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. die ersten Hunde inmitten einer Darstellung, bei der sich mehrere Erastai um die Gunst von nur zwei Eromenoi bewerben (MM 2). Es handelt sich um Jagdhunde, die wohl in erster Linie attributiv, also den Status ihrer edlen Herren unterstützend, vom Maler beigefügt sind. Doch begleiten Sie nicht einfach ihre Herren, sie machen recht begeistert mit bei der 'Jagd'¹⁹⁷ nach dem schönsten Eromenos. Sie

auf einer Darstellung des Agrigent-Malers, ARV² 579,87; British Museum E 171 (CVA London, British Museum 2, Taf. 75, 3), (um 470 v. Chr.) praktiziert wird. Während einer Musikstunde wird ein kleiner Gepard auf einem Tisch von einem Jüngling gefüttert.

¹⁹⁷ Plat. Protag. 309a. So antwortete Sokrates auf die Frage, woher er denn käme „Nun, ich denke, dies ist offenkundig: vom Jagen (wörtlich: vom Jagen mit den Hunden) nach

erweisen sich als gut ausgebildete Jagdhunde: sie schnüffeln, suchen die Fährte, schauen erwartungsvoll zur 'Beute', wedeln begeistert mit der Rute und mit ein wenig Phantasie vermögen wir ihr heiseres Bellen zu hören, wenn sie den schönsten Jüngling aufgespürt haben. Auffällig ist, dass das Zahlenverhältnis zwischen Erastai und Eromenoi auf dieser und den folgenden Darstellungen bis 540/30 v. Chr.¹⁹⁸ immer zu Gunsten der Erastai ausfällt. Als Erklärung könnte zum einen angedacht werden, dass entweder die Anzahl der älteren Bewerber im Verhältnis zu den jüngeren und schönen Eromenoi zu dieser frühen Zeit tatsächlich sehr viel höher war und sich diese Tatsache in den bildlichen Darstellungen niederschlug. Eine andere Erklärung könnte sein, dass die dargestellte hohe Anzahl der älteren sich um die jüngeren bewerbenden Männer den kompetitiven Charakter und somit das archaische Erziehungsprinzip solcher Darstellungen künstlerisch verstärken¹⁹⁹ sollte. Die Tatsache, dass die Eromenoi zudem eine große Anzahl von Liebesgeschenken, insbesondere Hähne, aber auch Kränze, Hasen sowie ein Reh, in den Händen halten, lässt die zweite Möglichkeit plausibler erscheinen, also dass der kompetitive Charakter der Darstellung verstärkt werden sollte²⁰⁰.

Ganz in der Tradition der archaischen Gelage geraten die Erastai in einen orgiastischen Zustand, und ihre sexuellen Übergriffe gegenüber den wenigen Eromenoi werden immer direkter. Es zeigt sich eine harte, direkte und ungeschönte Art der sexuellen Werbung unter Männern. So bemühen sich auf einer Darstellung des Berliner Malers (MM 3) fünf Erastai in äußerst erregtem Zustand um die Gunst dreier Eromenoi. Man übt ungeniert im Schenkelverkehr

Alkibiades' Schönheit?

¹⁹⁸ Insbesondere MM 7 ist hier zu nennen, denn hier sind auf einer Olpe drei Eromenoi und nur ein Erastes gemalt.

¹⁹⁹ Dieses Phänomen erkennt auch Schäfer 1977, 40, der zur 'Unterhaltenden Darbietung beim attischen Symposion in der Zeit von 580/570 bis 530 v. Chr. auswertend beschreibt: „Die Gruppierung mehrerer tanzender Erastai um einen begehrten Liebling sowohl in den Werbeszenen als auch in den Gelageszenen betont die gegenseitige Konkurrenz der bärtigen, erwachsenen Männer um die Gunst des Jünglings.“

²⁰⁰ Schäfer 1997, 40, bestätigt das Modell zusätzlich, indem er den Wettkampfgedanken bereits in homerischer Zeit als grundlegendes Element im Selbstverständnis der Aristokratie verankert sieht.

aus. Der anwesende Jagdhund, der zum den Akt ausübenden Erastes gehört, hält sich zurück, hält sich an der Seite des Liebespaares und wartet das Ende ab. Offensichtlich begreift der Hund diese Art von 'Zusammentreffen' genauso als Intermezzo wie sein Herr. Die in solcherlei Darstellungen anwesende Hunde weichen beim Schenkelverkehr zwischen zwei Männern regelmäßig an die Seite. Ihre Arbeit ist getan, die Jagdbeute ist 'erlegt'. Bleibt ihnen nur zu warten, bis es nach Hause geht.

Während die Eromenoi, die auf Grund ihrer Intensität offensichtlich belästigende Werbung um ihre Gunst meist in untadeliger Haltung und mit unbewegtem Gesichtsausdruck ertragen, lässt uns der Affecter an der eigentlichen emotionalen Wirklichkeit des Eromenos teilhaben, indem er das Thema des 'fliehenden Eromenos', entwickelt. Dieser wendet sich vom Erastes ab und bewegt sich von ihm weg, während er noch mit über der Schulter nach hinten gedrehtem Kopf mit diesem spricht. Auch der Affecter stellt seinen Männern Jagdhunde zur Seite. Diese beteiligt er am Geschehen, indem sie in ebenso eleganter Kopfdrehung wie der 'fliehende Eromenos' entweder das Paar dekorativ miteinander verbinden (MM 8) oder es umrahmen (MM 4).

Der Amasis-Maler nimmt zur gleichen Zeit das Thema des 'fliehenden Eromenos' in sein Repertoire auf (MM 5), doch wird sein Eromenos weniger elegant und dekorativ sondern eher pragmatisch, wie bei einer realen Jagd nach Wild vom Erastes mit dessen Jagdhund an der Leine verfolgt. Es klingt immer wieder ein Hauptmotiv der Homerischen Gleichnisse an, das Koch-Harnack treffend als „unablässige Jagd und Verfolgung“ zusammenfasst²⁰¹.

Um 540 v. Chr. ergreift ein Jagdhund eines Malers der Botkin-Klasse eigene Initiative und macht durch die erhobene Bettelpfote auf einen Erastes aufmerksam, der an der Seite des eigentlichen Liebespaares tanzt (MM 6).

²⁰¹ Koch-Harnack 1983, 179. Sie verweist jedoch in diesem Punkt darauf, dass der Wortlaut der Homer-Texte allgemein bekannt war. Siehe hierzu auch Anm. 393 – 395.

Durch diese Bewegung wird der Hund in den agonalen Wettstreit mit einbezogen, was ihn vom 'Statisten' zum 'Darsteller' befördert.

Die Jagdhunde auf den folgenden Darstellungen sind immer Statussymbole der Jäger, doch entwickeln sie zunehmend Eigeninitiative, indem sie z.B. mit erhobener Bettelpfote oder 'gedrehter Schnauze' Anteil am Geschehen nehmen, in dieses sogar eingreifen.

Eine solche 'gedrehte Schnauze' zeigt uns der Maler der Nicosia Olpe (MM 7) auf einer Olpe, die um 540/530 v. Chr. entstanden ist. In dieser Szene sind die Eromenoi deutlich in der Überzahl, nur ein einzelner Erastes wirbt um die Gunst eines von ihnen. Während er im 'up-and-down'-Gestus den Jüngling zärtlich am Kinn berühren möchte, liebkost er gleichzeitig den zwischen beiden stehenden Hund, der ihm seine Schnauze zu diesem Zweck zudreht. Der Jagdhund empfängt in einer Art 'Übersprungshandlung' die Zärtlichkeit, die für den Eromenos gedacht ist. Er wird vom Nebendarsteller zu einem der Hauptdarsteller erhoben. Er ist nun selbst Empfänger für die Liebkosung geworden und nimmt somit eine stark erotische Konnotation an. Auf einer Amphora aus dem Umfeld des Nikosthenes-Malers nimmt ein Jagdhund eine ähnlich zärtliche Verbindung, diesmal zum Eromenos, auf (MM 10). Neben diesen erotisch konnotierten Jagdhunden werden jedoch weiterhin der eigeninitiative wie auch der begleitende Jagdhund im Beisein von Liebeswerbungen unter Männern gemalt. Snell erklärt diese Wendung, indem er auf die homerischen Epen verweist, in denen sich Menschen wie Tiere benehmen, da sie nach Homers Vorstellung von gleichen Trieben wie diese bewegt werden. Die Tiere seien Spiegel der Menschen²⁰².

Während in den Jahren 540/530 v. Chr., nach einer Phase der intimen Begegnung zwischen den Liebenden, die Darstellung der Annäherung zwischen Erastes und Eromenos den Bildinhalt dominierte, werden die Liebespaare um 520 v. Chr., kurz vor Übernahme des Themas in die rotfigurige

²⁰² Snell 1948(1993), 193.

Vasenmalerei nochmals eine kurze Zeit im Schenkelverkehr (MM 12) oder in enger Umarmung (MM 13) gezeigt. Die Jagdhunde in diesen Szenen rücken dabei wieder an die Seite der Liebenden. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass es sich bei den beiden oben genannten Bildern um ein kurzes Wiederaufblühen des orgiastisch sexuellen Umgangs als archaisch-männlicher Charakterzug unter den Liebenden handelt.

In der rotfigurigen Vasenmalerei kommen solch direkte sexuelle Vereinigungen wie auch innige Umarmungen zwischen Erastai und Eromenoi im Beisein von Hunden nicht mehr vor. Für kurze Zeit halten sich die Jagdhunde zu Beginn der rotfigurigen Vasenmalerei abseits des Geschehens. Während auf einer Schale des Duris, die um die Jahrhundertwende entstanden ist (MM 14), die Erastai mit aufwändigen Geschenken und Gesten um die nun in gleicher Anzahl im Bild vertretenen Eromenoi werben, sitzen die Hunde artig und wachsam die Szenen überblickend unter den Henkeln. Dasselbe Phänomen begegnet uns nur wenig früher in der Darstellung von Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen im Beisein von Hunden auf rotfigurigen Vasenbildern. Vorstellbar wäre es, dass die Maler dies aus der Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen im Beisein von Hunden entlehnt haben.

Um 490 v. Chr. jedoch tritt der Hund wieder in den Vordergrund. So nimmt auf einer Schale des Duris (MM 15) ein riesiger Molosser, übrigens der einzige seiner Art in dieser Reihe, Angriffstellung gegenüber einem großen Geparden ein, offenbar in Erwartung eines Kampfes. Es handelt sich hier nicht mehr um einen Jagd-, sondern um einen Kampfhund, der hier das Liebesgeschenk für einen Eromenos, einen Geparden, reizt. Der Hund übernimmt eine neue Rolle in der Liebeswerbung: Er bietet Unterhaltung.

Wenn auch nicht so groß und kräftig, so waren ebenfalls die um 480 v. Chr. auf einer Schale des Brygos-Malers (MM 16) auftauchenden Malteserhunde zur Unterhaltung gedacht. Die putzigen und verspielten Kinderhunde sind immer bereit, jeden Blödsinn ihrer jungen Herren mitzumachen. Im Innenbild der

Schale sind zwei kleine Malteser der Inhalt eines Gesprächs zwischen einem Erastes und einem Eromenos, der so begeistert von den Hunden ist, dass er eine Handgreiflichkeit des Älteren nicht zu bemerken scheint. Der zunehmende Einsatz von Maltesern in homoerotischen Annäherungen, die auch immer wieder als Kinderbegleithunde dargestellt werden, legt die Vermutung nahe, dass die Jagd als archaisches Erziehungsideal in der Päderastie ab ca. 490 v. Chr. in den Hintergrund tritt und einer Art familiär vertraulicher Palästraatmosphäre zwischen Lehrer und Schüler, Erastes und Eromenos Platz bietet. Diese Hunde sollen die Knaben anlocken und eine Vertrauensbasis für eine päderastische Annäherung schaffen. Zudem geben sie deutlich über das geringe Alter der Umworbenen Auskunft.

Allerdings werden auch weiterhin Jagdhunde in die homoerotische Annäherung mit einbezogen. Einen solchen stellt der Brygos-Maler auf einer Schale im Vatikan (MM 17) zwischen Erastes und Eromenos und verleiht diesem sehr detailgenau eine Angsthaltung, die von der übermächtigen und unangenehmen Art des Erastes herrührt. Zeigt das Ideal der Knabenliebe, eine vertrauliche Beziehung zwischen dem Schüler und dem Lehrer, hier den ersten Riss? Einzig der Brygos-Maler in seiner unnachahmlichen Art verleiht seinem Erastes ein solch angsteinflößendes Äußeres. Ob dies aus eigener Erfahrung geschah, ob er damit eine gewisse Zeitstimmung ausdrücken wollte oder bestimmten Praktiken solcher Erastai mit diesem Bild kritisieren wollte, bleibt sein Geheimnis.

Um 480 v. Chr. verwenden die Maler in der Liebeswerbung zwischen Männern Malteser (MM 18) und kleine Jagdhunde (MM 19, MM 20) gleichermaßen, so dass der Eindruck einer Verbindung zwischen Erastes und Eromenos entsteht, die nicht mehr nur Jagd und Ausbildung zum Inhalt hat, sondern zusätzlich einen vertraut familiären Charakter annimmt.

Die Reihe endet mit der namensgebenden Schale des Katzen und Hunde-Malers, auf dem eine sehr viel abgeschwächtere Form der zwei Jahrzehnte

älteren Gegenüberstellung des Kampfhundes mit der Raubkatze dargestellt ist (MM 20). Ein wohlerzogener Jagdhund fixiert eine kleine, ihm gegenüber auf einem Tisch platzierte Raubkatze, während zwei ältere Männer mit und um einen Eromenos diskutieren. Das offensichtlich hartnäckige und unangenehme Bedrängen der Erastai gegenüber den Eromenoi ist einem entspannten Gegenüberstehen aller beteiligten Personen gewichen. Während sich die Beteiligten um 490 v. Chr. räumlich noch recht nahe standen, teilweise sogar mit Überschneidungen zweier verschiedener Körper gearbeitet wurde, bleibt nun viel Platz zwischen den Erastai und den Eromenoi. Die Eromenoi werden unverändert weiter von zwei Erastai umworben und die Liebesgeschenke sind immer noch dieselben wie Jahrzehnte zuvor, nämlich Häschen, Hähne, Leiern oder Kränze, doch lässt das Stilmittel des freien Raums den Betrachter glauben, die Jünglinge hätten mehr Raum und somit auch mehr Zeit zu überlegen, für welches Angebot sie sich entscheiden. Und so erstaunt es auch nicht, dass sich zu dieser Zeit, etwa um 470 v. Chr. zu den Liebeswerbungen zwischen Männern, ein neuer Bildinhalt entwickelt: Schulszenen im Beisein von Hunden. Die Erziehung der klassischen Zeit liegt nicht mehr in privater Hand und so wandelt sich die Darstellung von Erastes und Eromenos in eine Darstellung von Lehrer und Schüler. Es wird gemeinsam musiziert, rezitiert und diskutiert. Die Hunde in diesen Bildern sind 'arbeitslos' geworden. Es sind meist Jagdhunde, die in diesen Darstellungen zu finden sind, sie liegen oder sitzen entspannt zwischen Schülern und Lehrern und genießen das geschäftige Beisammensein²⁰³. Nichts ist mehr zu spüren von ihrer ehemals bewegten Rolle in der Liebeswerbung unter Männern.

Die Knabenliebe verliert in der klassischen Zeit nicht ihren Wert als gesellschaftliches Statussymbol. Vielmehr dient sie in der demokratischen Isonomie mehr den je der gesellschaftlichen Differenzierung. Das Festhalten an

²⁰³ British Museum, Hydria E 171 (CVA London British Museum 2, Taf. 75, 3); Galerie Günter Puhze, Katalog Nr. 5, 1983, Nr. 189 (hier als Volutenkrater des Kleophradesmalers beschrieben und um 500 v. Chr. datiert, doch später, vermutlich aufgrund Beschreibung bei Sotheby, Sale Catalogue: 8.7.1993, 44-45, Nr. 261, dem Syriskos-Maler, 480 - 460 v. Chr., zugewiesen); Schwerin, Staatliches Museum 707 (CVA Schwerin, Taf. 23, 1-2); London, British Museum E 172 (CVA London, British Museum 5, 75,4; 77,2).

altübelieferten Adelsgepflogenheiten wird zum Mittel, sich standesgemäß zu definieren und abzugrenzen. Spätestens jetzt wird die Päderastie zur aristokratischen Konvention, über die man seinen sozialen Stand dokumentiert oder auch nur den bloßen Anspruch signalisiert, jener Eliteschicht anzugehören.

3.4 Liebeswerbung zwischen zwei Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden

Um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. ist auf einer schwarzfigurigen Dreifußpyxis²⁰⁴ in München zum ersten Mal ein Hund in Verbindung mit einer sich anbahnenden Liebesbeziehung zwischen zwei Männern dargestellt. Während sich auf einem Fuß der Pyxis²⁰⁵ (**M 0B, Taf. 1**) ein Eromenos zwischen zwei Erastai bewegt, die sich um dessen Gunst bemühen, entfällt auf dem zweiten Fuß (**M 0A, Taf. 1**) dieses kompetitive Element und ein einzelner Erastes unterbreitet einem einzelnen Eromenos sein Angebot. Zur Unterstützung führt er einen Hund mit sich. Der dritte Pyxidenfuß ist nicht erhalten.

Ein bärtiger Erastes mit erigiertem Glied, bietet einem ihm gegenüber stehenden kleineren und zierlicheren Eromenos mit der linken Hand einen Kranz an, während er mit der rechten Hand einen überkniehohen, kräftigen Jagdhund an der Leine führt, der mit abgesenkter Rute und leicht angelegten Ohren erwartungsvoll seinen Kopf in Richtung des Eromenos erhoben hat. Der Eromenos hält in seiner linken herunter hängenden Hand ebenfalls einen Kranz, während er mit der rechten erhobenen Hand den Erastes mit nach innen gedrehter Handfläche und abgespreiztem Daumen grüßt. Er trägt ein Halsband und eine weiße Binde im Haar. Beide Beteiligten sind unbekleidet. An den

²⁰⁴ Im CVA München 3, Taf. 140, von 1952 ist diese Pyxis noch in ergänztem Zustand abgebildet. Später wurde die Pyxis wieder in den ursprünglichen Zustand versetzt: Vierneisel - Kaeser 1990, 145, Abb. 21.9.

²⁰⁵ Beazley weist die Pyxis keiner Malerhand zu, im CVA München 3, Taf. 140, 8-9 wird eine Ähnlichkeit mit dem Maler der Amphora CVA Gallatin Collection Taf. 35, 1a-b, festgestellt.

Seiten befinden sich Pseudoinchriften.

Sehr offensichtlich wirbt hier ein durch Bart, Körpergröße und -fülle als deutlich älter gekennzeichneten Erastes um einen Eromenos. Ihre Kränze sind „bescheidene Gaben“, die unter den Werbenden und Umworbene besonders beliebt waren²⁰⁶. Oft war eine solche Werbung um die Gunst eines schönen Knaben ein Konkurrenzstreit unter mehreren Bewerbern²⁰⁷, wie dies auf dem zweiten Fuß der Pyxis²⁰⁸ zu beobachten ist. Das Halten des Kranzes durch den Eromenos darf als Zeichen seiner Einwilligung in ein päderastisches Verhältnis mit dem Erastes gewertet werden²⁰⁹. Dem Gruß des Jünglings ist zu entnehmen, dass beide sich offenbar bereits bekannt sind. Unterstützt wird diese Erkenntnis durch die erwartungsvolle und aufgeschlossene Haltung des Jagdhundes in Richtung des Jünglings. In dieser Weise verhält sich ein Hund nur, wenn ihm der Mensch bekannt ist, und er keine Argwohn diesem gegenüber hegt. Das Verhalten des Tieres wiederum wird durch die freundschaftliche Haltung seines Herrn gegenüber der sich nähernden Person bestärkt. Die Darstellung des Hundes nimmt nicht nur die freundschaftlich erwartungsvolle, sondern auch die erotische Erwartungshaltung seines Herrn gegenüber dem Jüngling auf, wie es der selben diagonalen Linienführung des Hundekopfes, des linken Unterarmes sowie des erigierten Gliedes des Erastes zu entnehmen ist. Der Jagdhund ist also nicht nur Begleiter und Attribut des jählich ausgebildeten edlen Aristokraten, sondern er fungiert auch als 'Stimmungsverstärker'. Ob der Jagdhund ein Liebesgeschenk für den Eromenos war²¹⁰, lässt sich nicht zweifelsfrei feststellen.

²⁰⁶ Blech 1982, 67.

²⁰⁷ Reinsberg 1989, 177.

²⁰⁸ M O B.

²⁰⁹ Reinsberg 1989, 170. Sie bezieht sich hierbei auf eine Amphora in München, bei der sich drei Erastai um einen Eromenos bewerben. Einer tanzt, einer greift dem Jüngling an das Geschlecht und der dritte hat ein Reh geschultert. Laut Reinsberg hat derjenige Erastes, der dem Jüngling an das Geschlecht greift, diesem vorher den Kranz überreicht. M. Blech merkt an, dass die Übergabe des Kranzes niemals dargestellt sei. Blech 1982, 67. Über den emotionalen Wert einer solchen Kranzübergabe heißt es bei Anakreon, Anakr. I, 11, „...und nun vom eigenen Haupte den Kranz herunter nehmend, der alle Wohlgerüche des Sängers von sich hauchte, reicht er mir den, ich nahm ihn und band ihn um meine Schläfe, ich Tor! Seit jener Stunde weiß ich von nichts als Liebe.“

²¹⁰ Während Dover 1983, 87, und Koch-Harnack 1983, 63, Hundegeschenke auf Vasenbildern

Eine Annäherung zwischen zwei Männern, bei der ein Jagdhund eine solch differenzierte Rolle spielt, ist für diese Zeit ungewöhnlich und bleibt lange singulär.

Nur wenig später, im 3. Viertel des 6. Jhs. v. Chr., wird auf einer schwarzfigurigen Amphora des Malers von Louvre 51 in Providence (**M 1, Taf. 2**) ein Jagdhund mit hoher Wahrscheinlichkeit zum 'pädagogischen' Liebesgeschenk. Beide Seiten der Amphora stehen im päderastischen Kontext. Ein Eromenos hat bereits Liebesgeschenke im Arm, während ihm der Erastes noch ein weiteres Tier, einen Hund oder auf der B-Seite einen Hirsch dazu anbietet.

Auf der A-Seite der Amphora hält ein Eromenos bereits einen Hahn und eine Henne²¹¹ im Arm, während ein ihm gegenüber stehender Erastes ihm noch einen kniehohen kräftigen Jagdhund anbietet, den er am ausgestreckten rechten Arm vor sich an der Leine hält. Der Hund hält seinen Kopf in Richtung des Erastes erhoben, die Ohren leicht nach hinten gelegt und die Rute ganz entspannt leicht angestellt, so als warte er demütig darauf, übergeben zu werden.

Bereits auf der frühesten Darstellung dieser Reihe wird die Überschneidung von realer und symbolischer Ebene sichtbar. Falls nicht nur die verschiedenen päderastischen Tiergeschenke zitiert werden sollten, wollte der Maler aufzeigen, was ein Erastes alles unternahm, um den schönen Jüngling zu erobern. Er betonte durch die zahlreichen Geschenke dessen Wert und deutete gleichzeitig die standesgemäße Erziehung durch Jagd²¹² und Hahnenkampf²¹³

ganz allgemein nur als vermutbar und spekulativ deuten, halten Vierneisel - Kaeser 1990, 145, und Schnapp 1997, 251, diesen Hund für ein Liebesgeschenk des Erastes an seinen begehrten Jüngling.

²¹¹ Beazley 1947, beta 9, beschreibt Hahn und Henne, während Schnapp 1997, 251 dagegen zwei Hähne im Arm des Eromenos sieht.

²¹² Die Jagd war wichtiger Teil der erzieherischen Ausbildung eines Erastes gegenüber einem Eromenos. Sie sollte positive männliche Werte vermitteln, die den Jäger für den Oikos und die gesamte Polis gleichermaßen, wichtigen Bestandteil werden ließen. Siehe hierzu

an. Ob der Hund nun ein Liebesgeschenk an den begehrten Jüngling war, bleibt unsicher²¹⁴, doch kann dies zumindest aufgrund der Leinenführung sowie der synonymen Geschenksituation als wahrscheinlich angenommen werden. Der Erastes hat den Hund bereits neben dem Eromenos platziert und hält ihm das Leinenende entgegen. Der Hund wirkt entspannt, er steht seinem Herrn gegenüber und schaut diesen mit einem Ausdruck an, als ob er demütig die nahende Übergabe erwarte. Die Amphora ist somit die das einzige Gefäß in den angeführten Reihen, auf dem ein Hundegeschenk als wahrscheinlich anzunehmen ist.

Auf dem Innenbild einer schwarzfigurigen Kleinmeisterschale des Epitimos-Malers²¹⁵ in Bochum, die um 550 v. Chr. entstanden ist, sind zwei Männer im Schenkelverkehr begriffen. (**M 2, Taf. 3**)

Ein bärtiger Erastes hat seinen rechten Arm um die Schulter und seine linke Hand an den Unterarm eines Eromenos gelegt und zieht diesen eng an sich

-
- Reinsberg 1989, 176. Der Hund auf der A-Seite und der Hirsch auf der B-Seite bilden ein Jagdpaar. Jäger und Beute. Entsprechend der 'Jagd' zwischen Erastes und Eromenos.
- ²¹³ Beazley stellte bei der Publikation der Lydosamphora im Cyprus Museum in Nikosia alle schwarzfigurigen Päderastenszenen zusammen, Beazley 1947 ergänzend Friis Johansen 1960, Schauenburg 1965 und Vermeule 1969. Er hat die zahlreichen Darstellungen des Themas, das seit dem zweiten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. auf schwarzfigurigen Vasen sehr beliebt ist, auf drei Typen verteilen. Bei Typ alpha, der bei weitem am häufigsten ist, nähert sich der Liebhaber dem Jüngling mit nach oben und unten vorgestreckten Armen, bei Typ beta spielt der Hahn als Liebesgeschenk eine Rolle und bei Typ gamma umarmen sich Erastes und Eromenos. Der Hahn in der männlichen Liebeswerbung ist das Sinnbild des Hahnenkampfes, der aus didaktischen Gründen von Jugendlichen betrieben werden sollte, um daraus bestimmte Verhaltensweisen zu erlernen. Darüber hinaus wurde er als Bildformel zur Andeutung der erotischen Potenz benutzt. Koch-Harnack 1983, 99. Seltener kommen Geschenke von Hahn und Henne vor. Nach einer Untersuchung von Koch-Harnack war eine einzelne Henne als Liebesgeschenk für einen Jüngling nicht geeignet, da sie weder als Kampfsymbol noch als Symbol der erotischen Potenz gesehen wurde. Eine einzelne Henne war nicht auf ein männliches, sondern für ein weibliches Gegenüber bestimmt. Eine Henne in Verbindung mit einem Hahn jedoch ließe jedoch aufgrund der vorstellbaren Verpaarung wiederum erotische Assoziationen zu. Koch-Harnack 1983, 97-105. Vergleiche die Jünglinge auf beiden Seiten der Amphora M 1.
- ²¹⁴ Einzig in der Suda werden Hunde als Geschenke erwähnt, Meletos in: Suda II, 1, 665-66. Die Vasenmaler bilden zwar Hunde ab, doch existieren keine eindeutigen Übergabeschemata.
- ²¹⁵ Im Beazley Archiv von unbekannt dem Amasis Maler zugewiesen (www.beazley.ox.ac.uk.. Beazley Archiv Nr. 3878), von Kunisch dem Epitimos-Maler zugeschrieben (CVA Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Taf. 53, 1-2).

heran, um in kniegebeugter Haltung Schenkelverkehr an diesem auszuüben. Am nicht erigierten Glied des Jünglings ist dessen Desinteresse an diesem Akt deutlich zu erkennen. Beide sind unbekleidet und tragen einen Kranz²¹⁶, der Erastes am Oberarm und der Eromenos zum Zeichen seines Einverständnisses in seiner linken Hand. Rechts und links von beiden läuft ins Schalenrund eingepasst je ein kniehoher Jagdhund mit leicht angestellter buschiger Rute und nach hinten gelegten Ohren. Beide Hunde haben im Jagdeifer ihre Mäuler hechelnd geöffnet. Neben den Füßen beider Männer sind Inschriften aufgebracht, wahrscheinlich zwei Namenswörter Neben dem Erastes KONON, ein Zeitgenosse des Solon, und neben dem Eromenos ANTI[O]COS.²¹⁷

Die Werbung des Erastes um den Knaben hatte Erfolg und er „...beugt seine Knie und stößt seinen Penis zwischen dessen Oberschenkel, gerade unterhalb des Skrotums...“²¹⁸. Der aktive Part einer solchen Liebesbeziehung liegt beim Erastes. Der Eromenos zeigt sich ungerührt während des Liebesaktes, ganz wie es die Regeln forderten²¹⁹. Er schaut dem Älteren direkt ins Gesicht, sein Stand ist gerade. Seine eng gestellten Beine verstärken seine Unbeteiligtkeit noch, doch sind sie sein einziges Zugeständnis an den Liebhaber, da sonst der Schenkelverkehr nicht möglich ist. Dies entspricht der Idealvorstellung des Eromenos, der Wohlanständigkeit zeigt²²⁰ und sich so deutlich von der Geliebten weiblichen Geschlechts absetzen soll. Bedauerlicherweise sind uns vom Epitimos-Maler keine weiteren Hundedarstellungen und somit keine Vergleiche erhalten, doch sind die beiden Hunde auf Grund ihrer Statur und Größe sicher als Jagdhunde anzusprechen²²¹, die als Anklang an 'Hunde-Hase-Gruppen' gesehen werden können²²². In diesem Fall handelt es sich um eine Reduktion der Gruppe, da die Beute, der Hase fehlt. Aufgrund der

²¹⁶ Beim Erastes ist der Kranz nur als Farbschatten erkennbar.

²¹⁷ CVA Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Taf. 53, 1-2.

²¹⁸ Dover 1978, 92.

²¹⁹ Reinsberg 1989, 194.

²²⁰ Reinsberg 1989, 196.

²²¹ Solche Jagdhunde wurden vom gleichzeitig arbeitenden Amasis-Maler oft dargestellt. Siehe beispielhaft hierzu v. Bothmer 1985, Nr. 9, 11, 13.

²²² Kunisch 1972, 73.

außerordentlich genauen und detaillierten Zeichenweise des Epitimos-Malers²²³ kann ein versehentliches Weglassen des Hasen ausgeschlossen werden. Absichtlich wurden hier zwei Hunde dargestellt. Die elegante Vermeidung eines Leerraumes kann natürlich nicht ausgeschlossen werden, doch hätte der Epitimos-Maler zu diesem Zweck einfach auch mehrere Binden²²⁴ oder Palästraumentsilien²²⁵ zu den Namenszügen hinzufügen können. Er füllt den Raum um das Liebespaar mit zwei Jagdhunden als Hinweis auf die Jagd und Faszination des Beute machens²²⁶. Beides Tätigkeiten, die untrennbar mit den aristokratischen Männern dieser Zeit verbunden waren. Die Hunde sind Symbole für den Jäger und nicht für die Jagd, da sie entgegen der allgemeinen Laufrichtung bei Hasenhetzjagden, hintereinander, von einander weg laufen. Zusätzlich sind sie noch durch die Namensinschriften verbunden, die zwischen den Füßen der Männer und den Hinterpfoten der Hunde verlaufen. Sind hier zwei einander ebenbürtige 'Jäger' in enger Umarmung dargestellt, bei der eigentlich der Eromenos die 'Beute' sein sollte? Im Vergleich zu den beiden folgenden Darstellungen ebenfalls schenkelverkehrender männlicher Paare, bei denen Hunde und Hasen das Paar umgeben²²⁷, sollte eine solche Intention des Malers wenigstens angedacht werden: äußerlich tugendhaft, ist der Eromenos in Wahrheit doch seinem Liebhaber in Begehren ebenbürtig.

Um 530 v. Chr. laufen in einer der vorhergehenden sehr ähnlichen Darstellung einer Umarmung zwischen zwei Männern ebenfalls ein Hund und ein Hase ins Schalenrund eingepasst am Bildrand entlang. Auf dem Innenbild der schwarzfigurigen Schale in Paris (**M 3, Taf. 3**) umarmen sich ein Erastes und ein Eromenos²²⁸, die im Schenkelverkehr begriffen sind²²⁹. Beide sind

²²³ Hinzuweisen ist hier unter anderem auf Fingernägel und Schambehaarung der Männer sowie auf den Fellbehang der Hunde.

²²⁴ Wie bei M 3.

²²⁵ Wie bei M 4.

²²⁶ Reinsberg 1989, 176. Die Hasenhatz war ein beliebtes Jagdvergnügen, und die Lust daran sollte dem Eromenos vom Erastes als positiver männlicher Wert vermittelt werden.

²²⁷ Siehe M 3 und M 4.

²²⁸ CVA Louvre 8, Taf. 79.6 beschreibt die beiden sich Umarmenden als Jünglinge, obwohl das Gesicht und ein eventueller Bart des rechts stehenden Mannes vom Oberkörper des

unbekleidet. Der Eromenos hält in seiner rechten Hand ein Lagobolon. Links des Paares bewegt sich ein überkniehoher Jagdhund mit langer, herunter hängender Rute, der mit vor Jagdeifer geöffneten Maul dem Erastes direkt in die Augen zu sehen scheint. Rechts des Paares läuft ein großer Hase²³⁰. An der Wand hängen Binden²³¹.

Die Ähnlichkeit der Bildinhalte wie auch des Dekors dieser und der vorhergehenden Darstellung ist verblüffend. Beide Innenbilder sind mit einem Blattstab, abwechselnd rot und schwarz, sowie mit Firnislinien umgeben. Wiederum ist eine Parallelisierung von männlichem Liebesakt und jagdlichem Umfeld, in dem sich adlige Männer entsprechend des herrschenden Ideals aufhielten, dargestellt. Nur umgeben dieses Mal nicht zwei Hunde die Männer, sondern ein Hund und ein Hase, Jäger und Beute. Zum einen könnten beide Tiere Geschenke des Erastes an den Eromenos gewesen sein²³², die eine erzieherische Funktion erfüllten²³³. Zum anderen könnten Hund und Hase, wie bereits bei der vorhergehenden Darstellung symbolische Hinweise auf die Jagd sein, in der sich auch Erastai befanden, die um die Gunst von begehrten

Jünglings verdeckt wird und somit nicht erkennbar ist. Die kniegebeugte Haltung des rechts Stehenden lässt in ihm den sich am Jüngling befriedigenden Erastes vermuten.

²²⁹ Wie bereits dargelegt, ist der Schenkelverkehr aufgrund der typischen kniegebeugten Haltung des rechts Stehenden anzunehmen. Bedauerlicherweise ist genau die Stelle, an der sich die beiden vereinigen, nicht erhalten.

²³⁰ Akerström 1951, 48-59. Bei vielen Darstellungen des Hund-Hase-Motivs, z.B. auf weißgrundigen Lekythen, ist der Hase nur minimal kleiner als der ihn verfolgende Hund. Diese Größenanpassung ist zum einen durch den ornamentalen Charakter des Motivs bedingt, zum anderen hatten Hasen, die in der Antike im Mittelmeergebiet fast überall verbreitet waren, eine Körperlänge von bis zu 70 cm, im Gegensatz zum viel kleineren Kaninchen, das in der Antike vorwiegend in Spanien vorkam. DNP V (1998), 174-176 s. v. Hase (Chr. Hünemörder). Als Beispiel für einen Hasen, der sogar größer als der ihn verfolgende Hund ist, kann eine Hund-Hase-Gruppe auf der weißgrundigen Lekythos Göteborg, Rohsska Museum 27.49 (CVA Göteborg, Public Collections, Taf. 29,3-5 angeführt werden.

²³¹ CVA Louvre 8, Taf. 79.6 beschreibt „draperies“, doch könnte es sich hierbei auch um Teile der Bekleidung der sich Umarmenden handeln.

²³² Koch-Harnack 1983, 82, sieht in Hund und Hase Tiergeschenke, die erzieherische Funktion erfüllten. Sie stellt eine bemerkenswerte Häufung der Bildformel Hase-Hund in Zusammenhang mit Vereinigungen im päderastischen Kontext fest. Beide Tiere, sozusagen 'auf ihren Einsatz wartend' signalisieren, dass der Knabe 'auf dem Weg' zur Anwendung des Geschenkes ist.

²³³ Die Jagd gehörte zur Ausbildung der Areté des griechischen Mannes. Siehe hierzu Koch-Harnack 1983, 82.

Jünglingen warben. Wie bereits bei M 2 jagen auch diese beiden Tiere nicht etwa hintereinander her, sie laufen vermeintlich aufeinander zu und so darf diese Darstellung zum einen als ein Hinweis auf die Jagd an sich, und zum anderen auf Jäger und Beute gesehen werden. Zudem scheint interessant, dass der Eromenos ein Lagobolon in der Hand hält, die Waffe des Jägers. Doch in seiner Beziehung zum Erastes sollte er die Beute sein. Wer jagt also wen? Visiert der Hund mit seinem direkten Blick in die Augen des Erastes die Beute an? Auch wenn sich diese Fragen vorerst nicht beantworten lassen, so wird deutlich, dass die Jagd nicht nur zwischen Tieren, oder Menschen und Tieren, sondern durchaus auch im zwischenmenschlichen Bereich eine wichtige Rolle spielte²³⁴.

Einen ganz andere, weit weniger ‚wilde‘, sondern eher häuslich wirkende, Hund-Hase-Gruppe, in Verbindung mit einer homoerotischen Umarmung findet sich auf dem Innenbild einer rotfigurigen Schale in Gotha des Malers der Gothaer Schale, welche 520/510 v. Chr. entstanden ist. (**M 4, Taf. 4**)

Ein bis auf die Chlamys, die ihm über den Arm hängt, nackter Erastes mit Bartflaum im Gesicht und einem Stock in der linken Hand umarmt einen aufgrund seiner kleineren Körpergröße wohl als jünger gekennzeichneten Knaben, der bis über den Hinterkopf in seinen Mantel gehüllt ist, wobei er die Kehle des Kleineren in zärtlicher Geste mit seiner Rechten berührt. Der Jüngling hält, zum Zeichen seiner musischen Ausbildung, eine Lyra in der linken Hand. Die Gesichter der Dargestellten sind sich so nahe, dass sich ihre Nasenspitzen berühren. Links am Bildrand springt ein unterkniehoher, weißer Jagdhund mit gespitzten Ohren und leicht angestellter Rute zu einem an der Wand hängenden Käfig empor, in dem ein Häschen sitzt. Rechts des Paares hängen Palästra utensilien: ein Schwamm, ein Aryballos sowie eine Strigilis.

²³⁴ Plat. Leb. 7.823b. „...vielgestaltig ist die Jagd zu Lande, nicht nur auf die wilden Tiere, sondern, wie wohl zu bemerken ist, auch die auf Menschen, und zwar nicht nur im Kriege, sondern oft auch jene, die zur Gewinnung einer Freundschaft unternommen wird...“. Barringer 2001, 107. „Perhaps we are meant to read this als the older man being conquered by desire, hunted by Eros, who is embodied in his beloved.“

Von einer Inschrift links neben dem Älteren sind nur noch marginale Reste zu erkennen.

Ein jugendlich wirkender Erastes, der vielleicht vor nicht allzu langer Zeit die Wandlung vom begehrten Knaben zum Erastes durchgemacht hat²³⁵, umarmt den kleineren und jüngeren Eromenos in zärtlicher Weise. Aryballos, Strigilis und Schwamm geben zwar einen Hinweis auf die Palästra als Aufenthaltsort der beiden, doch verleiht der kleine Hase im Käfig, der offenbar nicht als Beutetier²³⁶ im Käfig gehalten wurde, sondern als 'Übungsbeute'²³⁷, der Szene einen privateren häuslicheren Anstrich. Der junge Eromenos ist nach der gängigen Konvention bis auf sein Gesicht ganz in seinen Mantel gehüllt und wirkt so knabenhaft unschuldig und unantastbar. Im Gegensatz dazu präsentieren sich die Eromenoi anderer Darstellungen, die bereits ihr Einverständnis zu weitergehenden sexuellen Zärtlichkeiten wie z.B. zum Schenkelverkehr gegeben haben, durchgehend unbekleidet. Die Leier in seiner Hand, also die Betonung der musisch-pädagogischen Grundlage der Beziehung zwischen Erastes und Eromenos mag der Grund dafür sein, dass es hier wie auf zahlreichen noch folgenden Darstellungen, in denen Erastes oder Eromenos eine Leier halten, nicht zum sexuellen Akt zwischen beiden kommt²³⁸. Der Jüngere ist trotz seiner den Regeln entsprechenden

²³⁵ Reinsberg 1989, 168. „Als Zeichen des erwachsenen Mannes galt der Bartwuchs und die Körperbehaarung...“.

²³⁶ Ein handzahmer Hase verhält sich nicht mehr wie ein wilder Hase und lässt sich schlechter von Hunden jagen, da sein Fluchttrieb nicht mehr ganz so ausgeprägt ist wie beim wilden Hasen.

²³⁷ Schnapp 1997, 345-350, bemerkt tatsächlich in seinem Kapitel 'Le lièvre et l'athlétique', dass zwischen der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. und dem Beginn des 5. Jhs. v. Chr. eine Entwicklung der Hasendarstellungen vom Hasen als Beutetier bei der Jagd im Gelände zum domestizierten Hasen als Attribut des Epheben in Verbindung mit amourösen Machenschaften eine Metapher für dessen Jugendlichkeit und Stärke darstellt. Seit spätgeometrischer Zeit wurden Hasen mit Netzen, Lagobola und/oder Hunden gejagt und gefangen. Siehe ausführlich zur Entwicklung des Hund-Hasen Motivs bei Akerström 1951, 48-53. Doch im oben genannten Zeitraum wurden mehr und mehr junge Athleten mit Hasen ohne das jagdliche Beiwerk dargestellt, und so konstatiert Schnapp einen Wandel von der Hasenhetzjagd zum Hasenlauf, bei der der Athlet mit dem Hasen um die Wette lief, dessen Schnelligkeit und listige Wendungen vielleicht noch übertreffend. Die Örtlichkeit der sportlichen Aktivität wechselte vom freien Gelände zum Stadion.

²³⁸ Siehe zur Leier in der Hand des Erastes oder Eromenos auch M 10, 11, 13, 14 sowie zur Leier an der Wand M 15.

Zurückhaltung auf die Zärtlichkeiten des Älteren der deutlich Unterlegene in dieser Beziehung. Die stürmische Art des Erastes, mit der er den Kleineren zu Liebkosungen auffordert, findet eine Parallele in der stürmischen Art, mit der der Hund nach dem kleinen Hasen im aufgehängten Käfig springt. Der Käfig ist der Schutz des Hasen und findet eine Parallele im umhüllenden und schützenden Mantel des Eromenos. Vielleicht ist der niedliche kleine Hase ein Geschenk des Erastes und soll später im Training eingesetzt werden. Zugleich ist das Tierchen ein Synonym für die liebenswerte Art des Eromenos²³⁹. Ob der Hund dem Erastes gehört oder er zum Hasengeschenk dazugehört, scheint nicht wichtig zu sein. Hund und Hase sind eine Anspielung auf die Jagd und erfüllen somit, wie die Lyra, einen pädagogischen Zweck. Koch-Harnack wertet Hase und Hund als „symbolischen Hinweis auf die Art partnerschaftliche Beziehung der Dargestellten...“²⁴⁰. Der Hund ist trotz mäßiger Größe eindeutig der Stärkere und Überlegene. Genau wie der ältere Jüngling beim männlichen Paar. Der Hase ist zwar der Unterlegene, doch sitzt er sicher im Käfig, hoch aufgehängt. Der Maler erteilt dem Betrachter zusätzlich über die vehemente Sprunghaltung des Hundes den Rat, nicht ganz so stürmisch dem 'behüteten Tier' zu begegnen wie der Hund es tut.

Auf der Außenseite der Schale lagert auf weißem Grund in schwarzer und brauner Farbe gemalt auf jeder Seite ein Symposiast in lasziver Pose am Boden²⁴¹.

Zwei anpassende Fragmente einer rotfigurigen Schale des Onesimos-Malers in Athen, um 510/500 v. Chr. entstanden (**M 5, Taf. 5**), zeigen zwei Paar Männerbeine, je eines teilweise bekleideten und eines unbekleideten Mannes. Je einen Fuß über Kreuz entspannt aufgestellt, standen sich hier zwei Männer nah gegenüber. Zu ihren Füßen liegt nach rechts ein etwa kniehoher Hund mit buschigem Fellbehang und aufgerollter Rute, dessen Vorderpartie nicht

²³⁹ Xen. Kyn. 6.33. „So niedlich aber ist das Tierchen, dass wohl jedermann, wenn er dasselbe aufspüren, finden, verfolgen und fangen sieht, alles was er sonst lieb hat, darüber vergisst.“

²⁴⁰ Koch-Harnack 1983, 81f. sowie Reinsberg 1989, 175.

²⁴¹ Heinrich 2007, R 45.

erhalten ist.

Trotz der starken Fragmentierung der Darstellung, sind einige ihrer Details erhellend für die Untersuchung zu Hunden im Beisein von Liebeswerbungen.

Vom Onesimos-Maler sind insgesamt rund 280 Vasen überliefert²⁴², davon 11, auf denen er einen oder mehrere Hunde gezeichnet hat. Diese lassen sich in vier Hundetypen gliedern: den überkniehohen, schlanken Hund²⁴³, den kniehohen schlanken Jagdhund²⁴⁴, den unterkniehohen Malteser²⁴⁵ und den kniehohen Hund mit buschigem Fell, buschiger Rute und spitzen Ohren²⁴⁶.

Letzter ist mit dem hier dargestellten nahezu identisch. Es handelt sich um einen Hundetyp, der ausschließlich vom Onesimos-Maler eingesetzt wird. Er trägt zwar einen auffallend langen Fellbehang, doch ist er aufgrund seiner langen Beine eher als Jagdhund einzuordnen denn als Malteser. Auf beiden Darstellungen hält er sich bei Männern auf, die sich umwerben. Der Nähe des entspannt liegenden Hundes zu den beiden Männern kann entnommen werden, dass dieser sich in ihrer Gesellschaft wohl fühlt und dass diese freundschaftlich miteinander umgehen. Wie bei M 6 ist der linke Mann zumindest teilweise bekleidet, der rechts Stehende unbekleidet. In Anlehnung an die im folgenden beschriebenen Schale (M 6) kann angenommen werden, in der sich beide Männer kurz vor oder bereits inmitten einer Umarmung befinden. Der Onesimos-Maler deutet hier eine große Nähe und Vertrautheit zwischen Mensch und Hund an, die bei der folgenden Schale in dieser Form nicht mehr zu bestehen scheint.

Das Innenbild einer rotfigurigen Schale im Vatikan, die etwa gleichzeitig mit M 5 entstanden ist, wurde vom Onesimos-Maler mit einer ähnlich ausgestatteten, doch in der Aussage sich gänzlich von der vorhergehenden Szene

²⁴² www.beazley.ox.ac.uk (Onesimos)

²⁴³ z.B. ARV 330.136 (Athen NM 2.463, BA 203391)

²⁴⁴ z.B. ARV 1604; 325.76; 313 (Boston, Mus. of Fine Arts 95.27, BA 203223).

²⁴⁵ z.B. ARV 328.116(Heidelberg, Ruprecht Karls Universität 54, BA 203370).

²⁴⁶ Dieser Hundetyp ist Teil einer Darstellung einer homoerotischen Umarmung zweier Männer, die große Ähnlichkeit mit der Darstellung auf den beiden Fragmenten von M 5 aufweist.

unterscheidend verziert. (**M 6, Taf. 5**)

Ein kleiner unbekleideter Eromenos schmiegt sich an einen bärtigen Erastes im Mantel, der in der Hand seinen Stock haltend seinen Arm um den Jüngling gelegt hat. Der Eromenos schaut zum Älteren auf, während er seinen linken Arm in Richtung eines in geduckter Haltung neben ihm laufenden überkniehohen Hundes mit langem Fellbehang und einer entspannt herab hängenden Rute ausstreckt. Vom Erastes sind nur Teile des Kopfes, Teile des Gewandes sowie ein Arm und seine Füße erhalten. Beim Eromenos fehlt ein großer Teil des Unterkörpers. Zudem fehlt das linke untere Viertel des Innenbildes. An der Wand hängen Aryballos, Schwamm und Strigilis.

Ein durch Körpergröße und Bart als viel älter gekennzeichnete Erastes nimmt einen knabenhaften Eromenos in seinen Arm. Während er selbst bekleidet ist, ist der Jüngling unbekleidet und die Palästrautensilien lassen vermuten, dass der Eromenos sich beim sportlichen Training befindet. Vielleicht möchte er sich das Training betreffend beim Älteren Rat holen und kam deshalb zu diesem gelaufen. Ob dieser Rat mit dem Hund hinter ihm zusammenhängt, in dessen Richtung er seinen Arm ausstreckt, kann nur vermutet werden. Es scheint, dass das Zusammentreffen zwischen Erastes und Eromenos nicht primär sexueller Absicht entsprungen ist. Im links unten fehlenden Viertel des Schaleninnenbildes könnte in Anlehnung an den ähnlichen Bildaufbau der Darstellungen auf M 2 und M 3 ein laufender Hase vermutet werden.

Auf der A und B Seite der Schale sind Palästraszenen mit Schülern und Ihren Trainern abgebildet, man übt sich im Pankration.

Um 500 v. Chr. greift der Douris-Maler die Szene des im Schenkelverkehr begriffenen Paares, erweitert durch einen Hund auf einem Innenbild einer rotfigurigen und fragmentiert erhaltenen Schale in München, letztmals auf (**M 7, Taf. 6**).

Der ältere, bärtige und unbedeckte Erastes klammert sich in knieweicher Haltung an den Eromenos, sein Kopf liegt an dessen Schulter, beide stehen kurz vor dem Schenkelverkehr. Das Glied des Erastes ist deutlich erigiert, das des Eromenos nicht, was sein Desinteresse am sexuellen Akt dokumentiert. Dennoch breitet er fürsorglich mit dem linken ausgestreckten Arm sowie dem rechten in die Taille gestemmten Arm seinen Mantel über sich und dem Erastes aus, um die darunter stattfindende Intimität vor den neugierigen Blicken anderer zu verbergen. Rechts steht ein Stab an die Wand gelehnt, an dem ein Aryballos sowie ein Schwamm²⁴⁷ hängen. Links befindet sich ein Hund, von dem nur noch die buschige Rute erhalten ist.

Hier hatte das Werben des Erastes um den Eromenos Erfolg und beide nehmen die dafür typische Haltung ein²⁴⁸. Homosexueller Verkehr wurde häufig mit einem Mantel verschleiert²⁴⁹. Doch schien es den Vasenmalern wohl nicht sinnvoll ummäntelte Männer zu malen, weswegen der Mantel als Rückendeckung behandelt wurde, damit die Szene für den Betrachter zu sehen war²⁵⁰. Koch-Harnack weist dem Mantel einerseits die klare Funktion zu, den Sexualverkehr zwischen den Männern zu verdecken, andererseits sei der Mantel in einer solchen Situation als ein erotisches Symbol zu werten²⁵¹. Der Hund sei ein typisches 'Requisit' des Erastes²⁵². In Anlehnung an M 2 und M 3, auf denen ebenfalls ein vor dem oder beim Schenkelverkehr befindliches Paar in Ergänzung zweier Hunde oder Hund und Hase dargestellt ist, sollte der

²⁴⁷ Vgl. Buitron-Oliver 1995, Taf. 42, 51, 58 u.a.

²⁴⁸ Dover 1983, 92.

²⁴⁹ Vgl. Asklepiades 1.3 f. „*wenn Liebende von einem Mantel verhüllt sind*“ und Alkibiades verzweifelte Versuch, Sokrates zu verführen, indem er unter dessen Mantel kroch, Plat. Symp. 219 bc. „...*und legte mich unter seinen Mantel, indem ich mit beiden Armen den göttlichen, in Wahrheit ganz wunderbaren Mann umfasste und so lag ich die ganze Nacht.*“

²⁵⁰ Dover 1983, 92f. Ob dies der Grund ist, warum es nicht allzu viele solche Darstellungen gibt, bleibt fraglich. Koch-Harnack 1989, 138-143, gibt zum Motiv „Päderastisches Paar im Mantel“ einen guten Überblick

²⁵¹ Koch-Harnack 1989, 142, leitet den „erotischen Mantel“ aus der Odyssee des Homer ab, in der Telemachos, der zu Gast bei Nestor in Pylos ist und ihm dessen noch nicht verheirateter, also im Ephebenalter stehender, Sohn Peisistratos nach archaischer Sitte als Gastgeschenk zum Bettgenossen gemacht wird. (Hom. Od. III, 400.) An anderer Stelle schreibt Homer, dass anlässlich des Besuches der beiden Männer bei Menelaos und Helena, ein Bett gemacht wurde mit „*wolligen Mänteln als Oberdecke*“. (Hom. Od. IV, 299).

²⁵² Koch-Harnack 1989, 141.

Hund eher als die Reduktion einer Hase-Hund Gruppe angesehen werden und steht somit symbolisch für die Jagd als Attribut der beiden aristokratischer Männer.

Alle neun von Douris überlieferten Darstellungen mit Hunden, zeigen schlanke, glatthaarige Jagdhunde²⁵³. Die fellbehängene, buschige Rute des links des Paares befindlichen Hundes lässt jedoch auf einen ebenso langhaarigen Fellbehang schließen. Einen solchen Hundetyp malt sonst einzig der Onesimos-Maler. Ob Douris sich an den Motiven auf Schalen des Onesimos-Malers orientiert hat, bleibt ungeklärt.

Bei den folgenden Darstellungen rücken Hunde, die die Liebeswerbung zwischen Erastes und Eromenos ergänzen, in den Raum zwischen die beiden und nehmen nicht mehr nur die attributive, sondern eine aktive vermittelnde Rolle ein. Nur einmal noch, um 470 v. Chr., wird das alte Bildschema einer sexuellen Vereinigung von Erastes und Eromenos im Beisein eines an der Seite sitzenden Hundes zu sehen sein²⁵⁴.

Auf einem qualitätvollen, weißgrundigen Alabastron, das aus dem kleinen Heroon der Iphigenie in Brauron stammt (**M 8, Taf. 7**) und um 500 v. Chr. entstanden ist, wurden Erastes und Eromenos vom Diosphos-Maler²⁵⁵ einzeln

²⁵³ Von insgesamt rund 540 von Douris bemalten Vasen und Fragmenten. Siehe hierzu unter www.beazley.ox.ac.uk (Douris). Auf dreien davon sind Hunde Schildzeichen von Kriegern, auf fünf sind Hunde im Beisein von Männern und auf einer einzigen begleitet ein Hund eine Frau (siehe EF 3), doch ist dieser vom Schäferhundtyp: sehr groß und kräftig im Körperbau. Die Hunde des Douris, die im Beisein von Männern dargestellt sind, sind immer etwa kniehoch, glatthaarig, schlank mit dünn auslaufender Rute. Siehe z.B. Basel Antikemuseum Käppeli 425 (ARV 430, 31; Buitron-Oliver 1995, Kat. 51) oder ehemals Dresden Kunstgewerbemuseum, jetzt verloren (ARV 430, 33; Buitron-Oliver 1995, Kat. 56.). Im Innenbild einer Schale sitzt ein Erast und vor ihm steht ein Eromenos. Neben dem Erastes sitzt ein schlanker, glatthaariger Hund auf dem Boden, (Paris, Musée du Louvre S 1351 (zusammengesetzt aus den Fragmenten ARV 436, 102; ARV 436, 99; 436, 107; 441, 195 sowie New York Metropolitan Museum of Art 1976.181.3 und 1983.466.2, Buitron-Oliver 1995, Kat. 145).

²⁵⁴ M 17.

²⁵⁵ Weber 2005, 154. „Im sogenannten 'feinen Stil' sind die qualitätvollsten Malereien des Diosphos-Malers entstanden.“

auf beide Gefäßseiten platziert²⁵⁶.

Auf der einen Seite (**M 8 A, Taf. 7**) neigt ein ganz von seinem Himation bedeckter Eromenos seinen Kopf hinunter zu einem vor ihm auf den Hinterbeinen stehenden Jagdhund²⁵⁷, von dem nur der Kopf, die Schulter sowie die Vorderpfoten erhalten sind. Seine Schnauze hat der Hund hechelnd leicht geöffnet und seine Ohren sind freudig nach hinten gelegt. Seine Größe dürfte etwa mit kniehoch anzunehmen sein. Über dem Kopf des Jüngling schwebt ein Eros, einen Kranz in seinen Händen haltend. Zwischen Kranz und Hundeschnauze ist die Inschrift *ΚΑΛΟΣ* aufgebracht, neben dem Jüngling eine weitere Inschrift *ΚΑΛΟΣ ΗΟΠΑ[ΙΣ]*.

Auf der Gegenseite des Alabastrons (**M 8 B, Taf. 7**) stützt sich ein bis auf eine locker über seinem Rücken liegende Chlamys unbekleideter Erastes mit muskulöser Bauchpartie in Frontalansicht mit überkreuzten Füßen entspannt auf seinen Stock. In seiner linken Hand hält er hinter seinem Rücken einen Hasen an den Ohren, dessen Hinterbau fehlt, und vor ihm auf dem Boden steht ein Hahn, von dem nur Kamm, eine Kralle sowie die hinteren Schwanzfedern erhalten sind. Neben dem Jüngling die Inschrift *ΚΑΛΟΣ* und vor ihm die Inschrift *ΚΑΛΟΣ ΗΟΠΑ[ΙΣ]*²⁵⁸.

Obwohl sie durch der Länge nach aufgebrachte Dekorstreifen in zwei Hälften voneinander getrennt sind, besteht ein Zusammenhang zwischen beiden Seiten, stehen doch Hase und Hahn des Erastes für päderastische Liebesgeschenke²⁵⁹ und fliegt zusätzlich ein kleiner Eros über dem

²⁵⁶ Weber 2005, 47. Es ist das einzige Gefäß, auf dem der Diosphos-Maler eine solche Trennung in Vorderseite und Rückseite unternimmt.

²⁵⁷ Ausführlich zu den Hunden des Diosphos-Malers siehe unter FF 9.

²⁵⁸ Auffallend ist, dass der Diosphos-Maler schon einmal, ebenfalls auf einem weißgrundigen Alabastron mit verbindenden Schriftzügen arbeitet. Bei EF 5, das mit einer Darstellung eines Frauenreigens mit Hunden und Wachtel bemalt ist, führen Pseudo-Inschriften von einigen Frauen zu Tieren, Hunden und einer Wachtel, die nahe bei ihnen stehen. Auf den beiden weiteren ebenfalls besprochenen Gefäßen FF 10 und FF 9, unterlässt er dies jedoch.

²⁵⁹ Koch-Harnack 1983, 63. Bereits seit 570/560 v. Chr. kann man von Tiergeschenken zwischen Erast und Eromenos auf attischen Vasen mit Sicherheit reden. Das Hasen- und

Manteljüngling²⁶⁰. Beide sind unbärtig als Epheben gekennzeichnet, doch weist das Verstecken des Hasen hinter dem Rücken den Epheben der B-Seite als Erastes aus²⁶¹, der am wohlgezogen verhüllten Eromenos interessiert zu sein scheint. Dieser jedoch zeigt, wie es der Sitte entsprach, keinerlei Regung, und blickt zu Boden²⁶². Und wären da nicht Eros und Hund²⁶³, würde der Bildzusammenhang dem Betrachter wohl auch verborgen bleiben. Der Kranz in der Hand des Eros, des Überbringers, galt als Liebespfand²⁶⁴. Ganz im Gegensatz zum Eromenos nimmt der Hund den Eros wahr²⁶⁵, und indem er Schnauze und Pfoten gen Himmel reckt²⁶⁶, will er auf den Eros aufmerksam machen. Barringer erweitert die Entschlüsselung dieser Darstellung noch, indem sie eine Umdrehung der Kräfte zwischen Erastes und Eromenos konstatiert²⁶⁷. Für sie ist der Hund der Jagdhund des Eromenos, der ihn als den Jäger in dieser Beziehung ausweist. Verstärkt wird dies noch durch den Kranz, den der Eros in den Händen hält, den sie als einen Siegeskranz, der den Eromenos zusätzlich als Siegreichen in der Beziehung der beiden ausweisen

Hahngeschenk kommt am häufigsten vor.

²⁶⁰ Ghali-Kahil 1963, 12. „...les deux faces se complètent...“.

²⁶¹ Koch-Harnack 1983, 68. „Der Mann hält sein Verführungsgeschenk, einen Hasen, schon bereit, aber noch hinter dem Rücken versteckt.“ Ein Eromenos hält niemals einen geschenkten Hasen hinter seinem Rücken, sondern immer vor sich.

²⁶² Reinsberg 1989, 164f.. „Die zweite Prämisse legitimer Päderastie war die unbedingte Einseitigkeit des Liebesbegehrens, das allein auf der Seite des Älteren lag und vom Pais nicht erwidert wurde. ...So war der aktiv Liebende auch nur der erwachsene Mann.“

²⁶³ Weber 2005, 216 schlägt vor, den Jagdhund als eventuelles Geschenk des Erastes anzusehen, in Verbindung zum Hahn und zum Hasen. Doch scheint es nicht wichtig, wessen Hund es ist. Vielmehr scheint wichtig, dass der Hund ein Jagdhund ist, das Attribut des edlen Jägers und dass dieser mit seiner außergewöhnlichen Wahrnehmung den Eros bemerkt und auf diesen aufmerksam macht.

²⁶⁴ Reinsberg 1989, 170. „Die Annahme eines solchen Liebesgeschenkes [Kranz] galt als Zeichen der Einwilligung in ein päderastisches Verhältnis und des Einverständnisses mit jenen intimen Zärtlichkeiten...“. Siehe hierzu auch eben solche Kränze in den Händen der Erastes und der Eromenoi von M 0 und M 2.

²⁶⁵ Siehe hierzu auch FF 20. Ob der Hund den Eros wittert oder hört, bleibt ungeklärt. Da er weit ausgeprägtere Sinne besitzt als Menschen, können diese den Eros nicht wahrnehmen. In der Antike war die wissenschaftliche Erklärung für diese ‚Übersinnlichkeit‘ der Hunde nicht bekannt.

²⁶⁶ Harries 1998, 25. Heute nennt man diese Haltung bei Hunden Männchenmachen. Das Männchenmachen ist ein Teil des Imponierverhaltens von Hunden. Der Hund stellt sich auf die Hinterpfoten und macht sich so größer als er in Wirklichkeit ist. Auf EF 7 macht ebenfalls ein Hund 'Männchen', er befindet sich in der Gesellschaft einer Frau.

²⁶⁷ Barringer 2001, 106, „...pursuer and pursued can exchange roles...“ und „Using this model of the interchangeability of power and pursuit, other readings of Attic pederastic paintings are available...“

würde. Der Erastes hingegen sei die Beute und der Unterlegene, ebenso wie der Hase in seiner Hand²⁶⁸. Schnapp hingegen sieht den Kampf um die Gunst und Liebe noch nicht beendet²⁶⁹, da der Eros den Kranz noch in seinen Händen hält²⁷⁰. Die Jagd nach der Gunst dauert noch weiter an.

Auf dem Innenbild einer aus Fragmenten zusammengesetzten, rotfigurigen Schale des Foundry-Malers²⁷¹, in Berlin, die um 490 v. Chr. entstanden ist, begegnen sich Erastes und Eromenos in Gegenwart eines Hundes wieder in einer Szene. (**M 9, Taf. 8**)

Ein Jüngling im Himation gestikuliert, seinen linken Fuß entspannt aufgestellt, auf seinen Stock gestützt, mit der linken Hand. Er richtet seine Worte an den ihm gegenüber stehenden kleineren Jüngling, der sitzsaam bis auf Kopf und Hände von seinem Himation umgeben ist. Der Kleinere steht mit eng aneinander gestellten Füßen und gebeugtem rechten Knie, nicht ganz so lässig wie der Ältere. Seine rechte Hand streckt der Knabe oben aus seinem Gewand heraus. Zu den Füßen des Älteren sitzt ein glatthaariger Jagdhund in Richtung des Jüngeren und reckt seinen Kopf steil zu diesem empor.

²⁶⁸ Barringer 2001, 106f. Leider wurden beim Druck die Begriffe Erastes und Eromenos verwechselt.

²⁶⁹ Schnapp 1997, 417. Weber sieht die Jagd nach der Gunst jedoch erfolgreich, was der Kranz in den Händen des Eros evozierte. Weber 2005, 216.

²⁷⁰ Athen. XV 670a „...sie meinen, daß Liebhaber keine Kränze aufsetzen sollten, bevor sie nicht ihren Sieg in der Liebe gewonnen hätten; das heißt, wenn sie die Unterwerfung des Geliebten abgeschlossen haben und von ihrem Verlangen befreit sind. Das Nichttragen (oder die Abnahme des Kranzes) betrachten wir darum als Zeichen, daß das Ringen noch weitergeht...“.

²⁷¹ Der Foundry-Maler, wohl ein Werkstattgenosse des Brygos-Malers, arbeitete in den ersten Jahrzehnten des 5. Jhs. v. Chr.. Rund 84 Stücke und Fragmente sind bis heute von ihm überliefert (www.beazley.ox.ac.uk). Zwei davon sind mit Hunden verziert: M 9 sowie ein rotfiguriges Schalenfragment (Adria, Museo Archeologico Nazionale B 600 [BA 204368]), auf dem ein fragmentarisch erhaltener unbekleideter Knabe zu sehen ist, der einen Hasen an den Vorder- und Hinterläufen hält und so vor einem sitzenden Mann oder Jüngling steht, von dem nur ein Stück des Gewandes wie der rechte Unterarm, der sich auf einen Stab stützt, erhalten ist. Hinter dem Knaben ist ein Teil eines Hunderückens mit der aufgerollten Rute zu erkennen. Der Verlauf des Hunderückens deutet darauf hin, dass der Hund am Boden schnüffelt. Er steht in engengesetzter Richtung zu den beiden Personen. C. Reinsberg, Reinsberg 1983, 76, klassifiziert die Haltung des Knabens mit Hasen als ein „Halten des Geschenks durch den Eromenos“. Auch beim zweiten Stück des Foundry-Malers mit Hund handelt es sich also um Erastes und Eromenos.

Auf der Außenseite A der Schale sitzt eine spinnende Frau, umgeben von drei Männern bzw. Jünglingen. Einer von ihnen hält einen Wollfaden. Auf der Außenseite B der Schale steht eine Frau umgeben von ebenfalls drei Männern bzw. Jünglingen.

Ein durch Größe und Stock als älter einzuschätzender Ephebe und ein kleinerer, jüngerer Manteljüngling sind in ein Gespräch miteinander vertieft, zu dem der Ältere mit seiner linken Hand eine passende Geste ausführt, indem er im Begriff ist, Daumen und Zeigefinger an den Spitzen aneinander zu legen, während die anderen Finger der Hand ausgestreckt bleiben: die wohl bekannteste rhetorische Geste zur Bekräftigung des Gesprächsinhalts²⁷². Doch ist dies auch eine Geste, die für Werbende im Liebesgespräch charakteristisch ist²⁷³: es stehen sich hier Erastes und Eromenos gegenüber. Die Geste des Eromenos ist in der Bruchkante und durch Abrieb zwar schlecht erhalten, doch hält er seine Hand geöffnet, was Zustimmung und Interesse impliziert. Der den Manteljüngling gebannt anvisierende Jagdhund, als warte er auf eine Reaktion, verstärkt dessen Geste noch. Er ist zum einen das Attribut des jagdlich ausgebildeten Epheben der Athener Oberschicht und zum anderen spiegelt er den Erwartungszustand auf den Ausgang des Gesprächs seines Herrn, des Erastes, deutlich wieder. Interessant scheint, dass die beiden einzigen erhaltenen Hundedarstellungen des Foundry-Malers Liebeswerbung zwischen Männern begleiten²⁷⁴.

In der entspannt interessierten und doch zurückhaltenden Gesprächshaltung der beiden Jünglinge wie im unaufgeregten am Boden liegen des Hundes liegt nichts mehr von der aufgeregten und aggressiven Erotik zwischen Erastes und Eromenos der vorangegangenen Darstellungen auf Schaleninnenbildern, die bis zur Jahrhundertwende zu sehen war (siehe M 4, M 6, M 7). Beide scheinen

²⁷² Neumann 1965, 13. Diese Geste wird bei Beginn und während der Rede zur Steigerung der Aufmerksamkeit des Zuhörers, bei Vorwurf und Widerlegung angewendet.

²⁷³ Neumann 1965, 13.

²⁷⁴ Vergleiche hierzu Anm. 270.

den Gesprächsausgang in positiver Vorfreude zu erwarten. Ein Symposiast, der seinen Wein aus dieser Schale trank, bemerkte als Erstes die angeregte Unterhaltung zwischen Männern und Frauen. Sobald er den Inhalt der Schale genossen hatte, blickte er auf die einzig wirklich erstrebenswerte und im Feld agonaler Auseinandersetzungen auch die einzig vortreffliche Unterhaltung: die zwischen dem jugendlich schönen Erastes besten Alters und dem knabenhaften, ebenfalls schönen Eromenos. Keinerlei offene sexuelle Anspielung ist erkennbar, beide sind züchtig bekleidet. Nach Reinsberg die ideale Darstellung des päderastischen Paares²⁷⁵.

Etwa zur gleichen Zeit wie die Berliner Schale, also um 490 v. Chr., entstand eine rotfigurige Nolanische Amphora des Berliner-Malers (**M 10 A, Taf. 9**) in Mannheim, auf der sich Erastes und Eromenos ebenfalls, ohne sich zu berühren, mit Abstand gegenüber stehen und auf der zum ersten Mal in dieser Gruppe eine Leierübergabe als Liebesgeschenk bei einer homoerotischen Annäherung mit Hund dargestellt ist²⁷⁶.

Ein bärtiger Erastes, der sich entspannt auf seinen Knotenstock stützt, hält in der rechten Hand eine Lyra, an der ein Plektron hängt, einem ihm gegenüber stehenden Eromenos entgegen. Der Eromenos trägt eine Tanie im Haar und streckt seine rechte Hand nach der Lyra aus. Beide sind mit einem Himation bekleidet, der Erastes oberkörperfrei, der Eromenos schulterfrei. Zwischen ihnen steht in Richtung des Erastes ein kräftiger kniehoher, glatthaariger Jagdhund mit wachsam aufgestellten Ohren und aufgerollter Rute, der ein Halsband trägt. An der Wand hängen ein Aryballos und eine Strigilis.

Bei dieser Gegegnüberstellung handelt es sich nicht, wie von Greifenhagen vermutet²⁷⁷, um eine Schüler-Lehrer-Szene, sondern um eine Annäherung

²⁷⁵ Reinsberg 1989, 165-169.

²⁷⁶ Bereits auf der um 520 v. Chr. entstandenen Gothaer Schale (M 4) hält der Eromenos eine Leier in der linken Hand, während er vom Erastes an sich gezogen wird. Auch diese Leier ist ein pädagogisch zu wertendes Element, doch wird oder wurde sie nicht übergeben.

²⁷⁷ CVA Mannheim 1, Reiss Museum, Taf. 17.

zwischen dem älteren, bärtigen Erastes und dem jüngeren Eromenos, wie Oakley überzeugend für eine Nachahmung dieses Motivs durch den Achilles-Maler und somit für das Motiv selbst konstatiert²⁷⁸. Das Instrument war wichtig für die musische Erziehung des Eromenos²⁷⁹. In der Abbildung wird der Erastes durch die Übergabe deutlich als Lehrer und Ausbilder des Eromenos gekennzeichnet, während er sich diesem gleichzeitig auch in erotischer Absicht nähert. Lehrer und Schüler werden eine Beziehung zueinander eingehen.

Dies wird durch den Jagdhund²⁸⁰ zwischen beiden bestätigt, der vom Berliner Maler in der Anfangszeit seines Oeuvres bevorzugt homoerotische Annäherungen begleitet und der der Szene einen jagdlichen und, wie Barringer es postuliert²⁸¹, damit erotischen Charakter verleiht. Die Tatsache, dass vom Berliner Maler keine heterosexuelle Werbungsszene mit Hund existiert, stützt diese These. In seiner mittleren Schaffensphase lässt der Berliner Maler dann den Malteser-Hund die Liebeswerbung begleiten.

Oakley wie auch Greifenhagen sehen den Hund der Mannheimer Amphora zum Eromenos gehörig. Er steht in sehr aufmerksamer, aber nicht feindlich gesinnter

²⁷⁸ Oakley 1997, 45. Siehe hierzu M 21. Der weitaus später arbeitende Achilles-Maler hat sich das Motiv des Berliner Maler zum Vorbild genommen und bemerkenswert ist, dass die Jünglinge beider Bilder den Hund mit sich führen. „...leaving no doubt that this is a scene of courtship.“

²⁷⁹ Koch-Harnack 1983, 154 f. Bereits auf der um 520 v. Chr. entstandenen Gothaer Schale M 4 hält der Eromenos eine Leier in seiner linken Hand, während er vom Erastes umarmt wird. Der knabenhafte Eromenos war in musischer Ausbildung begriffen.

²⁸⁰ Vom Berliner Maler sind uns ca. 413 Stücke und Fragmente überliefert, von denen er acht mit Hundedarstellungen dekoriert hat. www.beazley.ox.ac.uk s.v. Berlin Painter. Zum Berliner Maler allgemein: DNP 2 (1997) 574f. s.v. Berliner Maler (J.H. Oakley) und Cardon 1977. Er unterscheidet zwei Hundarten: den kniehohen, kräftigen, kurzhaarigen Jagdhund und den unterkniehohen Malteser mit buschigem Fell und ebensolcher Rute. Malteser: London British Museum E267 (ARV² 199,28) mittlere Periode, WMM 48 480 v. Chr., München, Antikensammlungen J789 (2453) (ARV 210,186) um 480 v. Chr. Jagdhund: M 10 um 490 v. Chr., New York, Metropolitan Museum 22.139.32 (ARV 210, 186) frühe bis mittlere Periode, Angers, Musée Pince MTC 1012 (ARV 215,7) späte Periode, Genf, Markt (ARV 1635, 185ter, frühe Periode sowie ein Fragment, für das keine Bildvorlage existiert, die Hundart somit nicht ausgemacht werden kann. Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco Vaticano AST 106 (ARV 204,106) frühe Periode. Zumeist lässt der Berliner Maler die Hunde homoerotische Szenen begleiten. Zweimal werden Krieger oder Jäger zusammen mit Jagdhunden dargestellt. Der Wechsel der Hundart könnte in der zunehmenden Beliebtheit des Maltesers als Kinder- und Jugendhund um 480 v. Chr. begründet liegen.

²⁸¹ Barringer 2001, 86 „...the courtship images borrow hunting motifs to express the metaphorical hunt that takes place between erastes and eromenos...“.

Haltung in Richtung des Erastes, der im Begriff ist, dem Jüngling die Leier zu überreichen. Dies muss er über den Hund hinweg tun, der jederzeit nach seiner Hand schnappen könnte, sollte sein Herr auch nur die geringste Aversion gegen den Älteren hegen. Der Hund wird vom Berliner Maler als Hürde zur Gunst des Jünglings eingesetzt, die der Erastes zu erlangen sucht, gleichzeitig spiegelt er durch seine Aufmerksamkeit die hohe Erwartungshaltung der beiden Männer wider. Die Anwesenheit des Hundes sowie seine Platzierung zwischen den beiden Männern lässt die pädagogisch initiierte Leierübergabe zu einer erotischen Annäherung zwischen Erastes und Eromenos werden.

Auf der Gegenseite der Amphora schaut ein Jüngling im Himation in Dreiviertelansicht nach hinten über seine Schulter, während er sich auf seinen Knotenstock stützt.

Einer weiteren homoerotischen Annäherung zwischen Erastes und Eromenos mit einer Leier und im Beisein eines Hundes mit Hund begegnen wir auf einem rotfigurigem Schaleninnenbild des Douris in Paris, welches um 490/480 v. Chr. entstanden ist. (**M 11, Taf. 10**)

Auf einer Horizontallinie im unteren Bildfeld sitzt ein bärtiger Erastes im schulterfreien Himation in majestätischer Haltung auf einem Diphros. Mit der linken Hand hält er eine Lyra in seinem Schoß, in der rechten seinen Knotenstock. Ihm gegenüber steht ein Eromenos, bis auf sein Gesicht, das nicht erhalten ist, ganz in sein Himation geschlungen. Ein schlanker, glatthaariger Jagdhund mit Halsband, der aufrecht stehend etwa kniehoch groß sein dürfte, kauert mit aufmerksam aufgestellten Ohren und hängender Rute wie im Aufspringen begriffen zu Füßen des Erastes. Seinen Kopf hält er erwartungsvoll zum Eromenos nach oben. Zudem hat er seine linke Vorderpfote, vom Boden gehoben. An der Wand sind Teile eines Schwammes²⁸² erkennbar. Zwischen den Männern läuft eine Inschrift

²⁸² Vgl. Buitron-Oliver 1995, Taf. 40, 42, 76, 88, 121.

„Ho[παι]σ καλος“. Im unteren Segment: „ΕΓΕΑΣ“²⁸³.

Ein sich durch seine vollständige Ummäntelung und seine Zurückhaltung sittsam verhaltender 'pais kalos', steht einem älteren Erastes gegenüber, der sowohl die Attribute des athenischen Bürgers mit sich führt, den Knotenstock des Müßiggangs und den edlen Jagdhund, als auch die Leier als ein Attribut für musische Erziehung. Diese Leier gibt dem Betrachter Auskunft zur Beziehung zwischen den Beiden. Der Ältere ist wohl der Lehrer des Jünglings. Der edle Hund an der Seite des Erastes, der von Douris favorisierte Jagdhundtyp²⁸⁴, führt den Betrachter weiter in die emotionale Bindung zwischen Beiden ein: er kauert in gespannter Haltung als sei er im Sprung²⁸⁵ auf den Jüngling zu begriffen. Und damit spiegelt er die Erwartungshaltung, ja die Begierde, seines Herrn hinsichtlich des vor ihm stehenden Jünglings wieder. Er unterstreicht die jagdliche Ausbildung und damit den edlen Stand seines Herrn, akzentuiert jedoch zudem gleichzeitig dessen Wunsch nach der Gunst des Eromenos. Der Schwamm, wohl Teil eines Aryballos/Schwamm-Ensembles²⁸⁶, das zwischen

²⁸³ Bothmer 1977, 219 f., schlägt vor, den Namen Egeas auf den Mann mit der Leier zu beziehen. Er könnte sich auf den Dichter der Nostoi, Agias von Troizen, beziehen.

²⁸⁴ Zum favorisierten Hundtyp des Douris siehe unter: Buitron-Oliver 1995, S. 28. Von insgesamt 525 überlieferten Vasen des Douris (siehe hierzu www.beazley.ox.ac.uk s.v. Douris) sind auf neun davon Hunde dargestellt: Hirschmann Collection Nr. 33 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 89, WMM 30); New York privat (Buitron-Oliver 1995, Nr. 5); Basel, Antikenmuseum Käppeli 425 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 51); Dresden Kunstgewerbemuseum verloren (Buitron-Oliver 1995, Nr. 56, WMM 46); Bryn Mawr, Bryn Mawr College P 936 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 176); Florenz, Museo Archéologico 3960 (Buitron-Oliver 1995, Nr. O 6); Brüssel, Musées Royaux A 718 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 48); München, Staatliche Antikensammlungen 2631 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 79, M 7). Auf dreien davon werden Hunde als Schildzeichen von Kriegerern getragen, auf fünf Darstellungen begleiten Hunde Männern und auf einer wird eine Frau von einem Hund begleitet (siehe EF 3). Die Hunde des Douris, die im Zusammenhang mit Männern dargestellt sind, sind etwa kniehoch, glatthaarig, schlank und besitzen eine schmal auslaufende Rute. Desgleichen auch mit den Hunden, die als Schildzeichen eingesetzt sind. Einzige Ausnahme ist der große und kräftige Molosser auf der Küssnachter Schale. Der Hund, den Douris in Verbindung mit einer Frau malt, ist überkniehoch und sehr kräftig, vom Schäferhundtyp.

²⁸⁵ Harries 1989, 14. Solch eine Haltung nehmen Hunde ein, die zum Spielen auffordern.

²⁸⁶ Man könnte meinen, die erhaltenen Längsstreifen mit rundem Auslauf seien Flügelfedern eines als Liebesgeschenk überreichten Hahnes, aber nach Vergleich mit einem anderen Schaleninnenbild des Douris, Dresden verschollen, ARV 430,33, Buitron-Oliver 1995, Kat. Nr. 56, muss es sich vielmehr um den Rest eines Aryballos/Schwamm-Ensembles, wie Douris es häufig in Palästraszenen aufbringt, handeln. Der einzig überlieferte Hahn von Douris (Paris, Louvre Cp 11386 und Cp12156, ARV 434, 79, Buitron-Oliver 1995, Kat. Nr.

den beiden an der Wand hängt, gibt zusätzlich einen Hinweis auf das für eine solche Darstellung zu erwartende und angemessene Palästraumfeld. Es handelt sich das ideale päderastische Paares²⁸⁷. Dass es sich beim Erastes um den Dichter Agias von Troizen handelt, den Douris in für ihn untypischer Weise mit einer Inschrift kennzeichnet und der Maler außer der Werbeszene zudem seine Affinität zur Poesie verdeutlichen möchte²⁸⁸, kann nur vermutet werden.

Auch der Syriskos-Maler widmet sich dem Thema 'Erastes und Eromenos mit Hund' auf einem in Baltimore befindlichen rotfigurigen Psykter, der um 480 v. Chr. entstanden ist. (**M 12, Taf. 11, 12**) Während auf der A-Seite des Psykters ein kleiner Malteser Athleten beobachtet, begleitet auf der B-Seite ein Jagdhund einen Erastes.

Die Beschreibung richtet sich nach Zeichnungen von G. Mariani, die im Jahre 1875 angefertigt wurden und die ursprünglichen Darstellungen auf dem Psykter wiedergeben²⁸⁹. Auf der B-Seite des Psykters stützt sich ein größerer, also wohl älterer Jüngling im lose über den Arm geschlagenen Himation in höchst instabiler Art und Weise nach vorne gelehnt auf seinen Stock. Er hat beide Arme im 'up-and-down'-Gestus²⁹⁰ zu einem ihm gegenüber stehenden

126) ist Teil einer Liebeswerbung und aufgrund dessen sicherlich dem Kontext 'Liebesgeschenk' zuzuordnen, doch sind seine Flügelfedern nicht erhalten.

²⁸⁷ Reinsberg 1989, 165-169. Buitron-Oliver 1995, 28. Buitron-Oliver bezeichnet die Darstellung auf dem Schaleninnenbild als Werbungsszene zwischen Erastes und Eromenos. Douris beschäftigt sich in seiner mittleren Schaffensphase häufig mit der Darstellung von Männern und Jünglingen: sei es zechend und orgiastisch beim Komos, lernend und musizierend in der Schule, in der Palästra und gegen Ende seiner mittleren Schaffensphase stellt er hauptsächlich solche Werbeszenen dar.

²⁸⁸ Bothmer 1977, 219f. v. Bothmer interpretiert die Darstellung des Agias von Troizen als die von Douris dargestellte Liebe zur Poesie. Dies Bild sei der Beginn eines epischen Gedichtes, in geschickter Weise durch die Namensinschrift von Douris aus der sonst vorherrschenden Anonymität der Vasenbilder herausgehoben.

²⁸⁹ Blanck 1988, 204-208. Der Psykter wurde 1875 von Marzi ausgegraben und stammt aus der Tomba dei leopardi. Im Anschluss fertigte G. Mariani Zeichnungen vom erhaltenen Teil des Psykters an. 1892 ging der zu dieser Zeit bereits stark restaurierte Psykter (der Dienerknabe war zu einem bärtigen Mann geworden) in den Besitz des Don Marcello Massarenti über und wurde von diesem 1902 an Henry Walters für die Walters Art Gallery in Baltimore verkauft.

²⁹⁰ Ein Erast im Annäherungsstadium macht häufig eine sogenannte 'up and down-Geste', indem er die eine Hand in Richtung des Kinns des Eromenos hält, um dessen Kinn zu

kleineren, wohl jüngeren, Knaben, ausgestreckt, wobei er mit seiner rechten Hand nicht, wie sonst bei diesem Gestus allgemein üblich, im Begriff ist, das Kinn des Jüngeren zu liebkosen, sondern eine obszöne Geste zeigt²⁹¹, indem er Daumen und Zeigefinger aufeinanderlegt, wobei sein Handrücken dem Kleineren zugewandt ist. Zudem führt er mit seiner linken Hand in Richtung des Geschlechts des Jüngeren eine fordernde Geste aus. Der Knabe ist bis auf seinen Kopf von seinem Himation umschlungen, beide Hände hält er unter dem Himation verborgen. Beide Jünglinge haben Blickkontakt. Zu den Füßen des Älteren sitzt ein nur im Halsbereich erhaltener, glatthaariger Jagdhund, in Richtung des Manteljünglings, zu dem er seine Schnauze nach vorne streckt.

Auf der A-Seite hält ein Dienerknabe im rechten Arm Himation und Knotenstock seines Herrn bereit, während er ihm mit der linken Hand einen Lederaryballos reicht. Der Ältere steht ihm gegenüber, ist unbekleidet und dabei, sich zu infibulieren. Zwischen beiden sitzt ein Malteserhund, von dem nur Hals und Kopf erhalten sind, in Richtung des Knaben und schaut diesen erwartungsvoll an.

Auf der B-Seite ist wiederum eine Werbeszene, doch diesmal zwischen zwei Jünglingen, einem älteren und größeren sowie einem jüngeren, kleineren dargestellt. Der Ältere wirbt mit dem für homoerotische Beziehungen so typischen 'up-and-down-Gestus' um den Jüngeren. Er steht aber, ganz im Gegensatz zu früheren Darstellungen mit demselben Gestus²⁹², in einiger Entfernung zum begehrten Jüngeren, was nicht nur mit der Anpassung der Darstellung an die Gefäßform zusammenhängt, sondern im Besonderen mit einer zunehmenden Entfernung solcher Paare in den Abbildungen des ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch das nahezu

lieblosen, während er mit der anderen Hand nach unten zu dessen Geschlecht deutet. Koch-Harnack 1983, 94, 120 Abb. 54.

²⁹¹ Eine solche Geste kommt bei der homoerotischen Liebeswerbung des öfteren vor. Siehe auch MM 4 und MM 19.

²⁹² Siehe z. B. M 27 oder MM 1.

vollständige Einhüllen des Jüngeren in sein Himation²⁹³, das das sittsame Desinteresse des Eromenos ausdrücken soll. Diese räumliche Trennung ist vom Maler durchaus beabsichtigt, wie weitere homoerotische Werbeszenen mit Hund des Syriskos-Malers zeigen, denn auf keiner von ihnen berühren sich die umeinander Werbenden²⁹⁴. Der Maler setzt verschiedene Hundetypen gezielt ein. Der Malteser, als Spiel- und Schutzhund²⁹⁵, begleitet Knaben und Jünglinge und verkörpert somit das 'kindlich-spielerische Element'. Der Jagdhund hingegen steht als Attribut des erwachsenen und jagdlich ausgebildeten athenischen Bürgers für die 'erwachsene Ernsthaftigkeit'.

Auf dem Baltimorer Psykter ist auf der B-Seite eine 'erwachsen-ernsthafte' Werbung dargestellt, während auf der A-Seite der kleine, den Dienerknaben begleitende Malteser das 'kindlich-spielerische' Element einer nicht erotischen Begegnung ist. Eine solche war zwischen einem Sklaven und einem Bürger absolut undenkbar.

Eine in der Tat 'kindlich-spielerische' homoerotische Annäherung des Syriskos-

²⁹³ Reinsberg 1989, 194. „Vom pais war unbedingt sexuelle Teilnahmslosigkeit gefordert.... Die feste Reglementierung des sexuellen Verhaltens in der Knabenliebe schützte den Eromenos, den zukünftigen Bürger, vor der Gefahr, ..., die Normen zu verletzen.

²⁹⁴ Vom Syriskos Maler sind rund 107 Vasen erhalten, vier davon sind mit Hunden dekoriert: außer M 12 noch Salerno, Museo Nazionale 1132 (ARV² 263,50), Athen, National Museum Akr. Coll. 633 (ARV² 260,4) sowie ein Volutenkrater in Privatbesitz, angeboten durch Sothebys London als vom Syriskos Maler (Sotheby's, sale catalogue 08. Juli 1993, 44-45, Nr. 261), 10 Jahre zuvor im Handel durch Galerie G. Puhze als Krater des Kleophradesmalers (Galerie G. Puhze, Kunst der Antike, Katalog Nr. 5, 1983, 21, Nr. 189.) angeboten. Diese vier Hundedarstellungen sind allesamt Bildelemente homoerotischer Annäherung oder Werbung. Sie sitzen oder stehen immer zwischen zwei sich gegenüberstehenden oder -sitzenden Männern verschiedenen Alters. Auf zwei Vasen bevorzugt der Syriskos-Maler einen anderen Hundetyp, nämlich den glatthaarigen Jagdhund, während er sonst den kurzbeinigeren Malteser mit langem Fellbehang und buschiger Rute bevorzugt. Zum einen auf der B-Seite des Psykters in Baltimore und zum anderen auf dem Athener Volutenkrater. Der Grund dafür könnte einmal in einem Wandel der Schaffensperioden liegen. (So stammen die beiden Gefäße mit Jagdhund aus dem Beginn des Schaffens des Malers und die Gefäße mit Malteser stammen aus einer fortgeschrittenen Schaffensperiode.), zum anderen Mal in einer bestimmten Zuordnung der Hundetypen: so begleitet der Malteser als Kinder- und Schutzhund Jünglinge und Knaben, der Jagdhund begleitet Männer.

²⁹⁵ Dies ergibt sich aus der Rasse. Solche Spitzartigen sind auch heute noch wegen ihrer geringen Größe, ihres kuscheligen Fells wie wegen der ihnen eigenen Robustheit bei Kindern sehr beliebt. Diese Rasse ist zudem auch noch äußerst wachsam und oft stark auf Haus oder Hof geprägt.

Malers zwischen zwei Jünglingen mit Malteser ist auf einer rotfigurigen Hydria in Salerno, die um 480 v. Chr. entstanden ist (**M 13, Taf. 13**), dargestellt.

Ein großgewachsener junger Mann im schulterfreien Himation sitzt auf einem Diphros. Mit dem Plektron in der rechten Hand spielt er die Leier, die er mit der linken Hand hält. Ihm gegenüber lauscht ein kleinerer Knabe, der, bis auf seinen Kopf und seine linke Hand in sein Himation eingehüllt ist, dem Spiel. In seiner linken Hand befindet sich ebenfalls eine Leier, deren Schildkrötenpanzer, an dem das Plektron baumelt, nach außen zeigt. Zwischen beiden steht ein unterkniehoher Malteser mit Halsband, den Blick geradeaus gerichtet, die Ohren aufmerksam gespitzt mit entspannt hängender Rute in Richtung des lauschenden Jünglings.

Während sich auf dem Psykter von Baltimore der ältere Jüngling mit deutlichen Gesten um die Aufmerksamkeit des jüngeren bemüht, so scheint es hier auf der Salerner Hydria, als ob sich der jüngere der beiden für den älteren interessiert. Vielleicht bewundert er diesen um dessen Kunst des Lyraspiels. Dieser ist jedoch so sehr in sein Spiel versunken, dass er den Jüngeren nicht zu bemerken scheint. Der kleine Malteser befindet sich etwas näher beim Lyraspieler, so dass man ihn als zu diesem gehörig einordnen möchte. Allerdings lässt der Syriskos-Maler vielfach die Hunde in Blickrichtung ihrer Herren stehen oder sitzen²⁹⁶, und so könnte der Malteser auch zum Jüngeren gehören. Insgesamt scheint die Zuordnung zu einem der Jünglinge nicht vordergründig wichtig zu sein. Auch seine Haltung vermag nichts zur dargestellten Situation beizutragen. Mit den aufmerksam gespitzten Ohren und der hängender Rute übermittelt der Maler dem Betrachter ein diffuses Signal²⁹⁷, welches durch den starren Blick des Hundes nach vorne auf die Beine des Jüngeren noch verstärkt wird. Einzig, dass es sich hier um einen Malteser,

²⁹⁶ Siehe hierzu Anm. 93.(zwei drüber)

²⁹⁷ Die gespitzten Ohren vermitteln Aufmerksamkeit, doch die Rute zeigt absolutes Desinteresse. Der Maler kombiniert hier zwei Haltungen des Hundes, die in dieser Kombination im realen Verhalten von Hunden nicht vorkommen. Siehe hierzu Schlegl-Kofler 2004, 19.

einen Kinder- und Jugendhund, handelt, scheint wichtig zu sein. Dies wird auch in einer Darstellung des Berliner Malers²⁹⁸, in der ein ebensolcher Hund in der selben 'neutralen' Haltung einen Jüngling begleitet, deutlich. Auch auf der Salerner Hydria ist eine Szene aus diesem Themenkreis dargestellt. Bei den bislang besprochenen Bildern lag das Werbungsinteresse immer sehr einseitig beim Älteren, dem Erastes. Der Syriskos-Maler verändert den Bildinhalt mit der Gewichtung des Interesses auf der Seite des Jüngeren ganz entscheidend. Ein solches Interesse eines Eromenos wäre unangebracht und unschicklich. Und so kann festgestellt werden, dass es sich bei dieser Darstellung nicht um eine Liebeswerbung im üblichen Sinne handelt. Der Maler überliefert uns vielmehr in beinahe zärtlicher Weise mit diesem Bild die *kalokagathia* in ihrem beginnenden Stadium. Ihr zugrunde liegt die Vorstellung, dass der Erastes von der Liebe zum Eromenos bewegt wird und dieser ihm umgekehrt in Bewunderung und Anerkennung der vermittelnden Werte nacheifert.²⁹⁹ Bis heute bewundern kleine Buben ältere Burschen, und zu antiker Zeit mag aus dieser Bewunderung beim Älteren das Phänomen der Knabenliebe zum Teil auch mit entstanden sein.

Auf einer rotfigurigen Hydria des Geras-Malers in Athen (**M 14, Taf. 14**), die um 470 v. Chr. entstanden ist, ist die Lyra wieder das gewohnte pädagogische Element bei der homoerotischen Annäherung.

Ein bärtiger Erastes im locker geschlungenen schulterfreien Himation hält, entspannt auf seinem Stock lehnend, mit der linken Hand einem ihm gegenüber stehenden Eromenos eine Leier entgegen, während er seine rechte in die Taille stützt. Der bis auf seinen Kopf ganz in sein Himation gehüllte Jüngling, zeigt keine Regung gegenüber dem Angebot des Erastes, außer dass er Blickkontakt zu diesem hält. Zwischen den beiden springt ein unterkniehoher Malteser mit Halsband, nach hinten gelegten Ohren und aufgerollter Rute den Erastes stürmisch an. An der Wand hängt ein Kästchen für Schreibutensilien.

²⁹⁸ WMM 48.

²⁹⁹ Reinsberg 1989, 170 f..

Der Erastes, lässig auf seinen Stock gestützt³⁰⁰, reicht dem von ihm umworbenen Jüngling eine Leier als pädagogisch zu verstehendes Attribut einer Lehrer-Schüler-Beziehung, was zusätzlich durch das Schreibutensilienkästchen verdeutlicht wird. Allerdings ist die Leierübergabe damit auch als Angebot zu einer päderastischen Liebesbeziehung zu verstehen, wie bereits festzustellen war³⁰¹. Der innige Blickkontakt der beiden bestärkt den Eindruck, dass es sich hier um ein amouröses Werbegespräch zwischen Erastes und Eromenos handelt. Der kleine wilde Malteser³⁰² gehört wohl aufgrund seiner verbreiteten Funktion als Kinder- und Jugendhund zum umworbenen Jüngling. Und seine ungestüme Art, den bärtigen Mann anzuspringen drückt die schiere Willkommensfreude eines Hundes aus³⁰³, die er, im Gegensatz zu seinem jungen Herrn, ohne an gesellschaftliche Konventionen gebunden zu sein, zeigen darf. Trotz der angemessenen Zurückhaltung des Jünglings, bringt der Geras-Maler auf diese Weise zum Ausdruck, dass dieser sich über die Werbung des Älteren freut und ihm diese willkommen zu sein scheint. Der kleine Hund ist einerseits das Attribut der Jugend, doch betont er zusätzlich durch sein Hochspringen am Bärtigen dieses amouröse Zusammentreffen deutlich.

Nach zwei Darstellungen von homoerotischer Annäherung mit Leierübergaben³⁰⁴ sowie drei Darstellungen von homoerotischer Annäherung mit der Leier als pädagogisch-erotisches Element bildet ein weißgrundiges Alabastron des Malers von Kopenhagen 3830 in Bochum (**M 15, Taf. 15**) die

³⁰⁰ Hollein 1988, 94 und 96, Abb. 119.. Nach Hollein warten die älteren Männer in jener Haltung auf die aus dem Gymnasion kommenden Epheben.

³⁰¹ Siehe auch M 4, 10, 11 sowie 13.

³⁰² Ein weiterer Malteser des Geras-Malers auf einer rotfigurigen Pelike in Basel (CVA Schweiz, Basel 2, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, III, I, Taf. 50,5; 51, 1.2. Datiert um 480/470 v. Chr.), der ruhig hinter zwei jugendlichen Komasten hinterherläuft, zeigt, dass der Maler die Hunde bewusst mit entsprechender Haltung und entsprechendem Ausdruck zur jeweiligen Situation passend, einsetzt. Auf rund 47 vom Geras-Maler bemalten Vasen und Fragmenten sind dies die beiden einzigen Hunde. Siehe unter www.beazley.ox.ac.uk s.v. Geras Painter.

³⁰³ Schlegl-Kofler 2004, 44. Mit dem Hochspringen an fremden Personen möchten Hunde die Aufmerksamkeit erwirken.

³⁰⁴ M 10 und M 14.

vorläufig letzte Vase der Reihe von Liebeswerbungen im Beisein von Hunden mit einer Leier. Nur noch einmal, sehr viel später, um 440 v. Chr., wird eine Leier zwischen zwei Jünglingen die Seite wechseln.

Das um 470 v. Chr. entstandene Alabastron ist umlaufend bemalt.

Ein Jüngling eilt mit großen Schritten, seinen Stock weit nach vorne aufsetzend, auf einen vor ihm wartenden Jüngling zu, der sich, auf seinen Stock gestützt, über seine Schulter zu ihm umschaute, während er mit der rechten ausgestreckten Hand in Tailenhöhe seine an den Hinteren gerichteten Worte unterstützt³⁰⁵. Zwischen beiden steht ein Jungfernkranich und eine Blütengirlande hängt an der Wand. Vor dem Wartenden kauert ein kniehohes glatthaariger Jagdhund mit leicht unterwürfig nach hinten gelegten Ohren und langer aufgerollter Rute. Schräg an der Wand hängen eine Leier und eine Lyra. Beide Jünglinge tragen ein Himation, welches ihre rechte Schulter frei lässt.

Auf vier weiteren Alabastra des Malers von Kopenhagen 3830³⁰⁶ sind durchweg Annäherungen zwischen einem Mann und einer Frau im Beisein eines Hundes dargestellt. Auf zweien davon findet sich eine solche Szene unter Hinzufügung eines Jungfernkranichs³⁰⁷. Auf allen vieren stehen die durchgängig kniehohen Jagdhunde. Das Bochumer Alabastron unterscheidet sich also in zwei Punkten von diesen Alabastra. Zum einen sind zwei Jünglinge dargestellt und zum anderen kauert der Hund in einer Haltung, die Hunde sonst nur in Darstellungen unter Henkeln in der Funktion von Oikoshunden in Frauengemächern³⁰⁸ und im reif schwarzfigurigen Stil bei Symposien³⁰⁹ einnehmen: das Hinterteil ist nicht auf dem Boden aufgesetzt. Doch besitzen alle Hunde des Malers von Kopenhagen 3830 die Statur eines Jagdhundes. Da sie jedoch auch öfter im

³⁰⁵ Neumann 1965, 10. „...dem Sprechenden, der durch die Intensität des Gestikulierens seine innere Beteiligung wie seine Einwirkungsabsicht kundtut...“

³⁰⁶ F 5, F 6, F 7, F 8.

³⁰⁷ F 6 und F 7.

³⁰⁸ Siehe hierzu die beiden Hunde unter den Henkeln auf FF 4.

³⁰⁹ Wie auf der schwarzfigurigen Halsamphora des Lydos-Malers datiert um 560 v. Chr. in Florenz, Archäologisches Museum Inv. 70995, ABV 110, 32, sowie einer schwarzfigurigen Amphora um 540 v. Chr. in Paris, F 2, CVA Louvre, 3, Taf. 10 8147).1,4.

häuslichen Bereich zugegen sind, gestaltet sich eine eindeutige Identifizierung als Oikos- oder Jagdhunde schwierig. Der kauernde Hund ist im Aufstehen begriffen, hier wohl in der Folge des schnell ausholend schreitenden Jünglings vor ihm, dem er zu folgen bereit ist, was an seiner erwartungsvoll aufgerollten Rute wie auch an den unterwürfig-freudigen Ohren abzulesen ist. Beide Jünglinge sind in Alter, Kleidung und Rang so gleichartig dargestellt, dass der Bildinhalt durch die Attribute Jungfernkranich, Leier, Hund und Girlande näher aufgeschlüsselt werden muss. Bei den beiden Alabastra des Malers von Kopenhagen 3830, die heterosexuelle Annäherung im Beisein eines Kranichs zum Inhalt haben, konnte der Vogel Hinweis zur Lokalisierung der Szene in einem Frauengemach gedeutet³¹⁰ werden. Der kauernde Hund könnte ein Oikoshund, also ebenfalls ein Indiz für ein Frauengemach sein. Die an der Wand hängende Blütengirlande schmückt das Gemach und kommt zudem vielleicht als Symposiastenschmuck zum Einsatz³¹¹. Eine Deutungsmöglichkeit wäre, dass die beiden Männer sich auf dem Weg zu einem Symposion befinden und durch das Hetärengemach³¹² eilen, um die Hetären abzuholen. Dies würde jedoch voraussetzen, dass der Betrachter diese Situation aufgrund der dargestellten Bildelemente und ihrer speziellen Anordnung zu erkennen vermag. Allerdings existiert meines Wissens nach keine identische oder auch nur ähnliche Darstellung, die diese These stützen würde. Eine andere Möglichkeit der Deutung bestünde auf dem ungewöhnlichen Einsatz spezifisch männlicher Attribute in einem weiblichen Lebensumfeld, wie ihn der Maler von Kopenhagen 3830 bereits zuvor praktizierte, indem er ein spezifisch männliches Attribut, den Hahn, in die Hand einer Frau setzt³¹³, wohl um auf den männlichen Agon hinzuweisen, der ihm in dieser Szene offensichtlich wichtig erscheint. Der

³¹⁰ Badinou 2003, 91, Anm. 218. Böhr 2002, 45f.. Elke Böhr verweist darauf, dass Kraniche sich gern und „ulkig“ zur Musik bewegen und diese Art von Unterhaltung bei den Frauen recht beliebt war.

³¹¹ Blech 1982, 64. „...dienen Kränze zur unerlässlichen Ausstattung eines Gelages, als Schmuck der Teilnehmer sowie der Umgebung...“.

³¹² Es kann sich nur um ein Hetärengemach handeln, da zwei Männer, es sei denn, sie sind verwandt mit den dort lebenden Frauen, keinen Zutritt hätten. Zudem befanden sich die Frauengemächer, sollte es sich um ein solches handeln, in den Privathäusern immer im Obergeschoss, so dass der zügige 'Durchgang' nicht schlüssig wäre.

³¹³ F 6.

Hahn in der Hand hat so ausschließlich symbolische Bedeutung. Nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Maler von Kopenhagen 3830 dies auch im umgekehrten Fall praktiziert, er also spezifisch weibliche Attribute oder Attribute aus dem Bereich der heterosexuellen Annäherung in der homosexuellen Annäherung anwendet. Jungfernkranich und Oikoshund fungierten dann als Hinweise auf die weibliche, häusliche Umgebung und die Lyra stünde für den musisch-pädagogischen Bereich. Die Blütengirlande an der Wand könnte einfach Schmuck sein. Die Absicht des Malers, eine homoerotische Annäherung darzustellen oder einen Hinweis darauf zu geben, ist unsicher. Die Deutung dieses Bildes muss offen bleiben: Zwei Jünglinge, musisch-pädagogisch wie emotional miteinander verbunden, bewegen sich in häuslicher Atmosphäre.

Auf einer rotfigurigen Pelike in Paris (**M 16, Taf. 16A**), die um 480/470 v. Chr. entstanden ist, lässt der Harrow-Maler auf der A-Seite den Hund zwischen Erastes und Eromenos aktiv eine deutliche 'Sprache sprechen'.

Der kniehohe, glatthaarige Jagdhund sitzt in Richtung des Eromenos zwischen einem links stehenden bärtigen Erastes im Himation, der in seiner rechten Hand einen weit vor ihm aufgestützten Knotenstock hält und einem, dem Erastes gegenüberstehenden, bis auf seinen Kopf in sein Himation gehüllten, Eromenos. Der Hund schaut mit aufmerksam aufgestellten Ohren und leicht aufgerollter Rute zum Eromenos empor, während er diesen mit seiner rechten erhobenen Vorderpfote³¹⁴ anbettelt³¹⁵.

Bereits bei F 4 konnte festgestellt werden, dass der Harrow-Maler die von ihm auf seinen Darstellungen eingesetzten Jagdhunde immer einem Mann zuordnet. Auch bei dieser Darstellung verhält es sich so. Die Tatsache, dass hier zwei Männer dargestellt sind, erschwert die Zuordnung keineswegs, denn

³¹⁴ Bei der Liebeswerbung zwischen Männern sowie männlichen Begleitern im Beisein eines Hundes kommt die Bettelpfote bereits um 530 v. Chr. auf. Siehe M 32.

³¹⁵ Schlegl-Kofler 2004, 50.

der Hund sitzt vor den Füßen des Erastes in Richtung des Eromenos. Es darf somit angenommen werden, dass er zum Erastes gehört. Bestärkt wird diese Annahme durch seine Bettelhaltung der Pfote. Er hebt seine Pfote dem Eromenos entgegen, als wolle er die Werbung des Erastes diesem gegenüber bekräftigen. Der Hund verstärkt somit die Erwartungshaltung des Erastes dem Eromenos gegenüber. Der Eromenos ist vermutlich im Begriff, eine Hand oben aus dem Mantel herauszustrecken, wie am um den Hals gelockerten Mantelrand des Eromenos zu erkennen ist. Vielleicht wird er das Angebot annehmen³¹⁶. Es ist der einzige Hund des Harrow-Malers, der einen solch aktiven Part auf einer Darstellung einnimmt, er akzentuiert die Szene sehr deutlich, im Gegensatz zu den beiden Hunden auf den übrigen Darstellungen des Harrow-Malers³¹⁷, die nur attributiven Charakter besitzen.

Auf der nur zu zwei Dritteln erhaltenen Gegenseite der Pelike stehen sich zwei Männer gegenüber.

Auf der rotfigurigen Pelike des Triptolemos-Malers in Mykonos, die um 470 v. Chr. entstanden ist, stehen Erastes und Eromenos so nah beieinander, dass der Hund neben ihnen Platz nehmen muss. **(M 17, Taf. 16)**

Ein Erastes, seinen Mantel über die Schulter gehängt, klammert sich in knieweicher Haltung an einen Eromenos, während er sich zwischen dessen Schenkeln befriedigt. Der Eromenos betrachtet mit geöffnetem Mantel mit eng zusammengestellten Beinen völlig desinteressiert scheinend, mit erfreutem Blick sein soeben erhaltenes Hasengeschenk, das er mit der rechten Hand an

³¹⁶ Koch-Harnack 1983, 66-72, Abb. 5, 6, 8. bringt diese Lockerung des Mantels im vorderen Halsbereich mit dem zu erwartenden Herausstrecken einer Hand in Verbindung. Für sie bedeutet die Gewandlockerung die Phase kurz vor der Annahme eines Werbungsgeschenkes. Eine weitere ähnliche Gewandlockerung des Harrow-Maler ist auf einem rotfigurigen Krater (CVA Palermo, Museo Nazionale (1) Taf. 46) dargestellt. Vergleiche auch mit einer rotfigurigen Kylix (New York, Metropolitan Museum 96.9.36, ARV² 341,82, auf der einem Eromenos ein Hase angeboten wird, sowie mit einem Innenbild einer rotfigurigen Schale in Würzburg (Martin v. Wagner Museum 480, ARV² 478,320, auf dem einem Eromenos ein Hase so dicht vor das Gesicht gehalten wird, dass er jeden Augenblick seine Hand aus dem Himation strecken wird, um diesen entgegen zu nehmen. Vergleiche auch M 9, hier streckt der Eromenos seine Hand oben aus dem Himation, um die Rede des Erastes mittels eines Gestus zu erwidern.

³¹⁷ F 4.

den Ohren hochhält. In der linken Hand hält er einen kniehohen, glatthaarigen, windhundartigen Jagdhund an der Leine, dessen Kopf nicht erhalten ist³¹⁸. Der Hund ist so schlank, dass sich seine Rippen durch das Fell abzeichnen. Zudem sitzt er auf seinem eingezogenen Schwanz, wie es Windhundartige typischerweise tun. Die gespannte Leine soll den Hund vermutlich davon abhalten, nach dem Hasen zu springen. Links lehnt der Knotenstock des Erastes an einem Pfeiler.

Schon auf der Münchener Schale M 7 nehmen Erastes und Eromenos diese intime Haltung ein. Dort wie hier hatte das Werben des Erastes um den Eromenos Erfolg³¹⁹. Die 'Jagd' um den begehrten Jüngling ist sozusagen beendet. Und wie um dies zu bekräftigen, hat der Maler Jäger und Beute aus der Tierwelt dieser Darstellung hinzugefügt. Einen Hasen, der hilflos an seinen Ohren gehalten in der Hand des Eromenos baumelt und einen vom Maler mit Bedacht gewählten, windhundartigen Jagdhund³²⁰, bis heute als schneller Hetzer auf Hasenjagden bekannt, der an der Leine neben dem Eromenos sitzt. Beide Tiere, den Hund und den Hasen, gibt der Maler dem Eromenos in die Hände, so dass er sich im Besitz der Beute und auch des helfenden Jägers befindet. Übertragen auf die Situation zwischen Erastes und Eromenos könnte dies bedeuten, dass, wie Barringer postuliert³²¹, der Eromenos in dieser

³¹⁸ Auf der Zeichnung von Mariani, um 1875, ist der Kopf zwar in Umzeichnung zu sehen, doch fehlen alle Details, so dass anzunehmen ist, dass der Kopf von Mariani ergänzt wurde.

³¹⁹ Dover 1983, 92. „ der erastes umfaßt den eromenos, legt seinen Kopf auf dessen Schulter (oder etwas tiefer), beugt seine Knie und stößt seinen Penis zwischen dessen Oberschenkel, gerade unterhalb des Skrotums....Götter lieben die selben Methoden wie Menschen.“

³²⁰ Der Triptolemos-Maler wählt diese Hundart mit Bedacht aus, hat er sich doch von insgesamt rund 145 seiner Vasenbilder auf vieren davon mit Hunden, auf zwei Gefäßen sind Jagdhunde und auf den anderen beiden Malteser dargestellt, beschäftigt: www.beazley.ox.ac.uk, Nr. 8843 in Privatbesitz (Tompkins 1983, 70-71, Nr. 11), Berlin, Antikensammlung F 2178 (ARV² 362,24, CVA Berlin, Antikensammlungen 9, Taf. 7.1-3, 56.6), Vatican, Mus. Greg. Etr. Vat. 629, ARV² 364,49 und M 17. So stammt z. Bsp. eine der beiden überlieferten Hundetrainingsszenen auf einer im privaten Handel befindlichen Schale von ihm (www.beazley.ox.ac.uk, Nr. 8843 (Tompkins 1983, 70-71, Nr. 11). Die zweite Darstellung stammt vom Eucharides-Maler (Abb.Leipen 1985, Nr. 11).

³²¹ Barringer 2001, 86 vermutet zum einen, dass die wirkliche Jagd auf die zwischen Männern übertragbar ist „...to express the metaphorical hunt that takes place between erastes and eromenos...“, und zum anderen erkennt sie auch, dass der Liebhaber nicht immer der 'Jäger' sein muss dies. 108 „...that a fluidity exists in the roles of hunted and hunter...“.

Beziehung der 'Jäger' sein könnte, der die 'Beute', den sich hilflos an ihn klammernden Erastes, erhascht hat. Auf dies alles reagiert der Jüngling mit aufrechtem Stand, offensichtlichem Desinteresse am sexuellen Akt und erfreutem Blick auf den Hasen, die Beute in seiner Hand, ganz wie es sich gehört für einen sittsam lebenden jungen Mann dieser Zeit. Hund und Hase wurden vom Maler in erster Linie als Attribute für die erfolgreiche Jagd eines ausgebildeten Jägers der Darstellung beigefügt, und erst in zweiter Linie als Liebesgeschenke des Erastes an den begehrten Jüngling³²². Der Hund sitzt, ganz im Gegensatz zu den vorher beschriebenen Hunden, die sich zwischen den Männern aufhalten, am Rande der Darstellung, das Geschehen nur beobachtend. Er ist nicht mehr der 'Vermittler' zwischen den beiden Männern, wie auf vorhergehenden Darstellungen, er ist reiner 'Beobachter' geworden. Seine Rolle ist situationsabhängig abgeschwächt, da die beiden Männer in dieser Szene bereits zusammen gefunden haben.

Ebenfalls als Beobachter fungiert auch der Hund auf einer Pelike des Tyskiewicz- Malers in Boulogne sur Mer, die um 470 v. Chr. entstanden ist.

(M 18 A, Taf. 17) Ein junger, bartloser Erastes im nahezu oberkörperfreien Himation steht auf seinen Stock gestützt einem Eromenos gegenüber und reicht diesem mit der rechten Hand einen Hahn, während er mit seiner vom Himation verdeckten Linken einen Geparden an der Leine hält. Dieser springt, auf seinen Hinterpfoten stehend, auf den Eromenos zu. Der Eromenos lächelt, während er seinen rechten Arm nach vorne ausstreckt, vielleicht um den Hahn entgegenzunehmen. In der linken Hand hält er einen Speer, außerdem trägt er, wie der Erastes, ein oberkörperfreies Himation. Rechts am Bildrand sitzt in Frontalansicht ein etwa kniehohes, glatthaariges Jagdhund mit Halsband und nur leicht angehobener, buschiger Rute, der, von der Situation neben sich völlig unbeeindruckt, seinen Kopf mit 'pikiertem' Ausdruck zum Geparden wendet.

³²² Koch-Harnack 1983, 79-82. Koch-Harnack hält es für fraglich, ob der Hund ein Geschenk an den Eromenos war, beim Hasen hingegen ist sie sich jedoch sicher. „Infolge der Ambivalenz dieser Topoi steht es uns frei, beide Tiere primär als symbolische Hinweise auf die Art der partnerschaftlichen Beziehung der Dargestellten zu werten.“ .

Auf der Gegenseite der Pelike steht ein Bärtiger, einen Hasen in der Hand haltend, einem Jüngling gegenüber, der einen Tierschenkel in der Hand hält.

Der Gepard³²³ bildet ein neues Element bei den Darstellungen von Liebeswerbung im Beisein eines Hundes?³²⁴. Er war in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts ein Lieblingstier der jungen Leute der Athener Oberschicht³²⁵ und der Tsyskiewicz-Maler hat ihn auf einem einzigen seiner insgesamt rund 120 Vasenbilder³²⁶ mit aufgenommen. Auch Hunde sind von diesem Maler nicht häufig überliefert. Es finden sich lediglich zwei auf seinen Vasenbildern³²⁷.

Dem Eromenos wird ein Hahn als Liebesgeschenk angeboten, doch streckt er seine Hand nicht direkt nach diesem aus, sondern es scheint, als zeige die ausgestreckte Hand in Richtung der Gepardenleine³²⁸. Der Gepard springt freudig auf den Jüngling zu. Vielleicht findet dieser den seltenen Geparden begehrenswerter als den Hahn. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass der Maler beide Tiergeschenke mit symbolhaftem Charakter versehen hat und die Hand des Eromenos nicht nach einem der beiden greift, sondern zwischen beide, da nicht die Annahme der Geschenke, sondern das Angebot des Erastes im Vordergrund steht. Zudem füllt die Hand den sonst unausgefüllten Raum. Bestärkt wird diese Annahme noch durch den Blickkontakt zwischen beiden Jünglingen.

Der Eromenos, dem gleich zwei Geschenke gemacht werden, tritt selbstsicher mit nahezu entblößtem Oberkörper auf, er weiß um seine Ausstrahlung. Diese

³²³ Der Gepard ist kleiner als der Leopard. Er trägt schwarze Punkte auf dem gelben Fell und ist die einzige Raubkatze, die vom Menschen gezähmt werden kann. Ihre Ähnlichkeit mit den Caniden im Hinblick auf Aussehen und Anhänglichkeit ist verblüffend. Man hat Geparden auch zur Jagd eingesetzt.

³²⁴ Koch-Harnack 1983, 106f. Das erste Gepardengeschenk taucht auf einer Pariser Kotyle des Amasis-Malers auf, die um 550 v. Chr. entstanden ist (Louvre A 479, Para 65,90), während die anderen Vasen mit Gepardengeschenken alle in die erste Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. datieren.

³²⁵ Ashmead 1978, 47. „...as a pet and status symbol for certain sophisticated Athenian young men.“

³²⁶ www.beazley.ox.ac.uk, s.v. Tsyzkiewicz Painter

³²⁷ ARV² 292,32 und M 9.

³²⁸ Koch-Harnack 1983, 108.

Selbstsicherheit zeigt uns auch sein Hund. Ashmead³²⁹ wie auch Koch-Harnack³³⁰ lassen den „Hund die Witterung des Raubtieres aufnehmen“, doch macht er keinerlei Anstalten einer Bewegung, außer, dass er den Kopf über seine Schulter in Richtung der Raubkatze wendet. Man sollte doch annehmen, dass ein Hund bei einer solchen Begegnung anders reagieren würde. Der Hund liegt im Übrigen nicht an einer Leine, er könnte, wenn er wollte, also sehr wohl aufspringen und die Katze verbellen. Zumindest würde er sich doch erheben. Er tut dies aber nicht, er ist die Ruhe selbst. Der Maler drückt die Selbstsicherheit des Jünglings mit der Haltung des Hundes aus. Zudem hat der Tsyzkiewicz-Maler ihm noch eine 'hochnäsiger' wirkende Mimik verliehen. Auf einer Kalpis des Agrigent-Malers³³¹ im Britischen Museum ist ebenfalls ein solch Windhundartiger zu sehen, der während einer Musikstunde von jüngeren und älteren Männern ganz ruhig auf seinem Hinterteil sitzen bleibt und mit seinem Blick seinen Herrn fixiert, obwohl etwas weiter vor ihm ein kleiner Gepard auf einem Tisch steht, der zudem noch von einem der Schüler gefüttert wird. Eine solche Haltung kann in der Realität nur auf konsequente Erziehung zurückzuführen sein. Als Jagdhund ist er zum einen das Attribut des jagdlich ausgebildeten Bürgersohns, zum anderen verstärkt er durch das Widerspiegeln der Befindlichkeit seines Herrn die Aussage der Szene. Hier wird mit hohem Einsatz um die Gunst eines Jünglings geworben, der sehr selbstbewusst ist und genau weiß, welchen 'Preis' er verlangen kann. Nicht ist mehr von der desinteressiert wirkenden Zurückhaltung der Eromenoi zu spüren, die noch um die Jahrhundertwende wichtiger Teil der Bildaussage war.

Auf einer rotfigurigen Pelike in New York, die um 470 v. Chr. entstanden ist, scheint ein mopsartiger Hund neben dem Erastes zu sehen. **(M 19, Taf. 17)**

Mit entblößtem Oberkörper, seinen Mantel nur locker um die Hüfte geschlungen, sitzt ein bartloser Erastes auf einem Klismos und bietet mit seiner rechten Hand einem ihm gegenüber stehenden Eromenos eine Blüte an.

³²⁹ Ashmead 1978, 45.

³³⁰ Koch-Harnack 1983, 108.

³³¹ ARV² 579, 87 (British Museum E 171), abgebildet in Ashmead 1978, Abb. 5.

Unterstützt wird dieses Angebot mit der rechten leicht nach oben abgewinkelten Hand. Der Eromenos im schulterfreien Himation und in Frontalansicht, ist jedoch im Weggehen begriffen, verschmählt die Blüte, wendet aber seinen Kopf zum Erastes um und streckt seinen rechten Arm beschwichtigend zu seinem Verehrer hin aus. Zu Füßen des Erastes steht ein unterkniehoher, mopsartiger und molliger Hund mit Halsband in Richtung des Eromenos, der mit freundlich nach hinten gelegten kleinen Öhrchen und aufgerollter Rute, seinen Kopf zu diesem erhoben hält.

Der weniger bekannte Schweine-Maler war eines der frühesten Mitglieder einer Manieristen Gruppe rund um Myron³³², die eine Vorliebe für nicht alltägliche Szenen hegte. Und so erstaunt es nicht, dass auf der New Yorker Pelike, sehr im Gegensatz zu gleichzeitig entstandenen Vasenbildern mit Liebeswerbungen, die Ablehnung einer solchen dargestellt ist³³³. Die angebotene Blüte, das Symbol für Anmut und Schönheit³³⁴, wird verschmählt, doch möchte der Eromenos die Worte seines Verehrers nicht verpassen und wendet seinen Kopf zu diesem um. Gleichzeitig streckt er den Arm beschwichtigend nach diesem aus. Er möchte den Verehrer, der ihm da ein Kompliment für seine Schönheit macht, nicht verprellen und dieser ist ihm im Augenblick wohl auch noch freundlich zugetan, drückt doch der bemerkenswerte Hund³³⁵ an seiner Seite durch sein Verhalten freudiges Erkennen aus und spiegelt so die Emotion seines Herrn wider. Der Hund, von geringer Größe, mit kurzem gedrungenen Köpfchen auf breitem Rumpf, erinnert an einen Mops. Eine solche Hundart

³³² Siehe hierzu Driscoll 1993, 83.

³³³ Eine Ablehnung durch Abwenden oder gar Flucht sind uns bisher nur vom Affecter (MM 4 und MM 8) und vom Amasis-Maler (MM 5) in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. bekannt.

³³⁴ Siehe hierzu Anm. 664.

³³⁵ Vom Schweine-Maler sind rund 85 Vasen überliefert (siehe unter www.beazley.ox.ac.uk s.v. Pig Painter), vier davon mit Hunden dekoriert (1.) Hund beim Symposion unter Kline: BA 206435, Paris, Musée du Louvre G335, CVA Paris, Louvre 4, Taf. 25, 8.9.11), 2.) Musikstunde mit Hund und Gepard: BA 206471, Schwerin, Staatliches Museum 1294, CVA Schwerin, Staatliches Museum 1, Taf. 23.1-2), 3.) Musikstunde mit Hund: BA 206472 (London British Museum E172, CVA London, British Museum 5, Taf. 75, 4; 77,2.) und 4.) M 19. Alle Hunde sind verschiedener Art und außer demjenigen unter der Kline, befinden sich alle Hunde zwischen Erastes und Eromenos in Richtung des Eromenos.

gab es sicherlich in der Antike bereits³³⁶, doch wäre diese die einzige Darstellung auf einem Vasenbild. Wahrscheinlicher ist, dass der Schweine-Maler die Kontur des Hundes einfach ungenau gezeichnet hat, wie er das mit dem linken Arm des Erastes bereits getan hat. Einen Hauch von Schlicker mehr am Hals, weniger an den Ohren und an der Schnauze, und schon wandelt sich der Mops in einen Malteser, der diese Szene als Attribut für die Kinder- und Jugendwelt begleitet. Am Halsband erkennbar, befindet er sich im Besitz eines der Jünglinge, wahrscheinlich des jugendlichen Erastes, steht er doch zu dessen Füßen und bekräftigt dessen positive Einstellung gegenüber dem Eromenos.

Auf der Gegenseite, der eigentlichen Hauptansichtsseite der Pelike, nähert sich ein den Doppelaulos spielender Satyr mit einem Löwen an seiner Seite, dem Dionysos, der einen Kantharos in der einen und Weinreben in der anderen Hand hält. Meist setzt der Schweine-Maler auf einem Gefäß eine mythische oder kultische Szene einer in der Aussage leicht 'abgeschwächte' Alltagsdarstellung entgegen³³⁷. Auf der einen Seite zwei, die kraftvoll und in Feierlaune im Beisein eines starken Löwen im Begriff sind ein Trinkgelage abzuhalten. Und auf der anderen Seite der jugendliche Verehrer, der einen Annäherungsversuch mit zweifelhaftem Ausgang unternimmt und dabei von einem Kinderhund begleitet wird. Hier steht die Hoffnung gegen die Wirklichkeit, sicher beides Komponenten, die den Genuss des Weines, der sich in der Pelike befand, rechtfertigen konnten.

Auf einem rotfigurigen Stamnos des Dokimasia-Malers in Oxford, der um 480/470 v. Chr. entstanden ist (**M 20, Taf. 18**), zeigt sich ein Eromenos im schulterfreien Mantel ganz im Gegensatz zur vorherigen Vase sehr interessiert an der Werbung eines Erastes. Er hält nämlich bereits den Hasen an den Ohren am ausgestreckten Arm vor sich und führt so eine typische Geste der

³³⁶ Räber 1993, 634. Der Mops stammt vom Molosser ab.

³³⁷ Siehe hierzu Driscoll 1993, 88. Eine solche 'Abschwächung' einer orgiastischen Lustbarkeit im kultischen Bereich durch die Wiedergabe einer ähnlichen Alltagsszene findet sich auch auf einem Krater in Cleveland. (Cleveland Museum of Art 26.549, Abb. 6, 7.).

Geschenkannahme zwischen Erastes und Eromenos aus³³⁸. Der Jüngling wird wohl auf die Werbung des mit spärlichem Bartwuchs ausgestatteten Erastes, der im schulterfreien Mantel den Fuß locker aufgestützt auf seinem Knotenstock lehnt, eingehen. Der Arm des Erastes ist noch im Übergabegestus ausgestreckt. Der Eromenos wird von einem überkniehohen, glatthaarigen Jagdhund³³⁹ mit Halsband begleitet, der in Richtung des Erastes steht und seine Nase, wie schnuppernd zu diesem erhoben hat, während er seine Ohren leicht anlegt. Und obwohl seine Rute vom Eromenos verdeckt wird, darf aufgrund der Ohren und Kopfhaltung des Hundes angenommen werden, dass dieser, genau wie sein Herr, dem Erastes aufmerksam und freundlich gesonnen ist³⁴⁰.

Ob der große Jagdhund, wie der Hase, ebenfalls ein Geschenk ist, ist nicht zweifelsfrei festzustellen. Bemerkenswerter Weise gibt der Maler beide Tiere, Hund und Hase, dem Eromenos in die Hand bzw. stellt sie ihm an die Seite, so dass dieser sich im Besitz der Beute wie auch des helfenden Jägers befindet. Übertragen auf die Situation zwischen Erastes und Eromenos könnte dies dem Betrachter offenbaren, dass, wie Barringer postuliert³⁴¹, der Eromenos in dieser Beziehung der 'Jäger' sein könnte, der die 'Beute', den Erastes bereits vereinnahmt hat. Bereits auf einer Pelike auf Mykonos (M 17) ist eine solche Szene abgebildet, doch befinden sich Erastes und Eromenos dort im

³³⁸ Koch-Harnack 1983, 76f..

³³⁹ Der Dokimasia-Maler verzierte fünf von insgesamt 58 (siehe unter www.beazley.ox.ac.uk s.v. Dokimasia Painter). von ihm erhaltene Vasen mit Hundedarstellungen. Zusätzlich zum Hund auf dem Oxforder Stamnos existieren zwei weitere Darstellungen von großen, langbeinigen und glatthaarigen Hunden, die beide bärtige Männer begleiten (BA 204493, Ferrara, Museo Nazionale de Spina T931A, ARV² 420,11, 1651, im Innenbild ein Bärtiger mit einem gleichartigen Hund an seiner Seite, und BA 204512, ARV² 414,30: im Innenbild ein Sänger mit demselben Hundetyp an seiner Seite im Lauf. Doch variiert er bei den Hundarten und so zielt ein unterkniehohe Malteser den Schild eines Kriegers (BA 204502, St. Petersburg, Eremitage Museum, ST848, ARV 413,19 und eine Art kurzbeiniger Schäferhund mit buschiger Rute sitzt unter einem Henkel.

³⁴⁰ Schlegl-Kofler 2004, 19. Der Kopf mit aufgerekter Nase sowie die nach hinten gelegten Ohren sind eine Mischung aus Aufmerksamkeit und Unterwürfigkeit.

³⁴¹ Barringer 2001, 86 vermutet zum einen, dass die wirkliche Jagd auf die zwischen Männern übertragbar ist „...to express the metaphorical hunt that takes place between erastes and eromenos...“, und zum anderen erkennt sie auch, dass der Liebhaber nicht immer der 'Jäger' sein muss dies. 108 „...that a fluidity exists in the roles of hunted and hunter...“.

Schenkelverkehr. Der Jagdhund saß an der Seite des Paares als Hinweis, dass die 'Jagd' beendet war. Auf dem Oxforder Stamnos befindet sich jedoch viel Raum zwischen Erastes und Eromenos, und es besteht kein körperlicher Kontakt zwischen beiden, dennoch verwendet der Dokimasia-Maler ganz bewusst den Jagdhund und den Hasen, Tiere, die seit jeher das Thema Jagd symbolisieren. Bei den vorher besprochenen Vasenbildern dieser Gruppe wurden beide Tiere meist in Verbindung mit engem Körperkontakt zwischen Erastes und Eromenos dargestellt³⁴². Dass ein solcher hier nicht gezeigt ist, kann mit der zunehmenden Tendenz seit Beginn des Jahrhunderts erklärt werden, mit Raum zwischen Erastes und Eromenos den auf diese Weise zum Ende des ersten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. offenbar wieder präferierten pädagogischen Charakter einer Verbindung zwischen Jüngling und Bürger deutlich zu machen. Zwar handelt es sich bei dieser Darstellung eindeutig um die Liebeswerbung eines Erastes um einen Eromenos, doch wird ihr Ausgang bewusst offen gehalten. Obwohl der Eromenos alle Hinweise auf das Bemühen des Erastes auf seiner Seite hat, kann keinem Hinweis und keiner Regung entnommen werden, wie er sich entscheiden wird.

Auf einer rotfigurigen nolanischen Amphora in Stuttgart (**M 21, Taf. 18**) greift der Achilles-Maler mit einer letzten Darstellung dieser Gruppe um 435/430 v. Chr. nochmals das Motiv der Leierübergabe zwischen zwei Jünglingen im Beisein eines Hundes auf und stellt damit den pädagogischen Charakter der Beziehung zwischen beiden in den Vordergrund.

Ein Jüngling stützt sich mit aufgestelltem rechten Fuß locker auf seinen Knotenstock. Seinen Mantel trägt er um die Hüfte, die Enden wurden elegant unter den Stock geschlagen. Seine rechte Hand streckt er nach einer Leier aus,

³⁴² Siehe hierzu M 3, M 4, M 17, einzig auf M 8 stehen Erastes und Eromenos weit auseinander. Interessanterweise wird der Eromenos von M 8 zusätzlich von einem kleinen Eros begleitet, der diesen mittels eines Siegeskranzes als den 'Sieger' bei der 'Liebesjagd' zwischen beiden auszeichnet. Auch auf diesem Alabastron entsteht bereits eine Umkehrung des Verhältnisses 'Werbender-Umworbener' entgegen der Norm.

die ein ihm gegenüber stehender Jüngling im schulterfreien Himation in seiner rechten Hand vor sich hält. An seiner Seite steht ein etwas unterkniehoher, glatthaariger Jagdhund mit kräftigen Gliedmaßen, der seinen Kopf mit gespitzten Ohren gesenkt hält, als verfolge er eine Fährte. Zwischen beiden Jünglingen hängt ein kreuzartiges Objekt an der Wand, wie es auf Schuldarstellungen häufiger zu sehen ist.

Der Achilleus-Maler nimmt das Motiv der Leierübergabe zwischen zwei Jünglingen auf insgesamt fünf Vasen³⁴³ in sein Werk auf, wobei nur auf der Stuttgarter Amphora ein Hund in einer solchen Szene dargestellt ist. Auf dem ältesten der fünf Gefäße, einer Amphora in München, die um 440/435 v. Chr. entstanden ist³⁴⁴, stellt er einen Jüngling im oberkörperfreien Himation mit Stock und Leier einem nahezu gänzlich, bis auf seinen Kopf, vom Mantel umhüllten Jüngling gegenüber. Die Leier befindet sich hier, traditionellerweise, in der Hand des älteren Jünglings. Auf den vier jüngeren Amphoren, die um 435/430 v. Chr. entstanden sind, stehen sich immer ein Jüngling im oberkörper- oder schulterfreien Himation mit Stock und ein Jüngling im schulterfreien Himation mit Leier gegenüber. Die Leier befindet sich bei diesen vier Darstellungen immer in der Hand des jeweils jüngeren Knaben. Während auf der Münchner Amphora die Leier vom Älteren leicht vor den Körper gehalten wird und der Jüngere seine Hand aus dem Himation oben herausstreckt, die Leier also offensichtlich übergeben werden soll, ist eine explizite Übernahme oder Übergabe auf den vier jüngeren Amphoren nicht eindeutig auszumachen. Auf zweien von ihnen stützen sich die Jünglinge auf ihren Stock, so dass sie beide Hände für die Übergabe oder die Übernahme der Leier frei haben³⁴⁵, während die Jünglinge auf den beiden anderen Amphoren den Stock in der einen Hand vor sich gestellt haben und sie die andere Hand entweder unter

³⁴³ Oakley 1997, Taf. 23, 54 Munich 2329; Taf. 24. Stuttgart 4231, Hermitage B 1590, Madrid 32670 und London, Privat.

³⁴⁴ Oakley 1997, Taf. 23, 54 Munich 2329 (ARV 990,41).

³⁴⁵ Oakley 1997, Taf. 24: Stuttgart 4131 (ARV 990,42) und Hermitage B 1590 (ARV 990,43).

dem Mantel verborgen halten oder in die Taille stützen³⁴⁶. Für die Stuttgarter Amphora konstatiert Kunze-Götte eine eindeutige Übergabe der Leier des Jüngeren an den Älteren³⁴⁷. Als Vorbild zu dieser Darstellung diente dem Achilleus-Maler eine Szene des Berliner-Malers³⁴⁸ (M 10) bei der die Leier das Werbungsgeschenk eines Erastes an einen Eromenos war. Auch auf der Stuttgarter Amphora verwendet der Achilleus-Maler die richtigen päderastischen 'Attribute' wie z.B. zwei Jünglinge unterschiedlichen Alters, weniger bedeckende Bekleidung beim Älteren der beiden, eine Leier und nicht zuletzt den Jagdhund. Doch, während er diese Motive bei der Münchner Amphora im traditionellen Kontext verwendet, ändert er den Kontext auf der Stuttgarter Amphora, wie auch auf den drei übrigen, in einem wichtigen Punkt ab: er gibt dem Jüngeren, statt traditionell dem Älteren, die Leier in die Hand und dieser übergibt sie dem Älteren. Dies steht in deutlichem Kontrast zur traditionellen Liebeswerbung mit einer Leier, bei der mit diesem pädagogischen Element der Erastes um den Eromenos wirbt. Es darf angenommen werden, dass diese Änderungen beabsichtigt sind. Er lässt nun nicht mehr den Älteren ein päderastisch-pädagogisches Angebot gegenüber dem Jüngeren machen, vielmehr übernimmt nun der Jüngere die Initiative. Dass der Maler immer noch die zarten Einflüsse der homoerotischen Beziehung zwischen den Jünglingen bemüht, zeigt sich in der Kleidung der beiden wie natürlich auch bei der Leier³⁴⁹. Der Hund an der Seite des Jüngeren ist zum einen der ihn begleitende Hund für die Jagd³⁵⁰, einer Tätigkeit, die auch zu dieser Zeit elementar für die

³⁴⁶ Oakley 1997, Taf. 24: Madrid 32670 (ARV 990,44) und London, Privat.

³⁴⁷ CVA Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1, 33, Taf. 26. „Der rechte hält dem anderen die Leier hin. Der linke...streckt die Hand nach der Leier aus.“

³⁴⁸ Siehe M 10 sowie Oakley 1997, 45. „...that they suggest the Achilles Painter's were based originally on a Berlin Painter model...“.

³⁴⁹ Zudem dürfte hier von Interesse sein, dass auf allen Gegenseiten der fünf Gefäße mit Leier ein Mann oder ein Jüngling abgebildet ist. Auf der Gegenseite der Stuttgarter Amphora steht ein Bärtiger im Himation mit Stock.

³⁵⁰ Der Jagdhund entspricht einem heute als Poudenco canario bekannten Hasenhetzhund. Diese Jagdhundeart bringt der Achilleus-Maler auf zwei weiteren Gefäßen auf. Zum einen beim Kriegerabschied auf einem Krater in London (British Museum E463, Oakley 1997, Kat. Nr. 76, Taf. 55). Hier begleitet ein sehr ähnlicher Hund den Krieger. Und zum anderen auf einer Lekythos in Syrakus, auf der ein ähnlicher Hund einen Jäger begleitet (Syracus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orti, 21964; ARV² 1002,13.).

Erziehung der Jugendlichen war, doch zum anderen pirscht er sich schnüffelnd zum Älteren vor, er spiegelt so, genau wie der Hund des Berliner-Malers, exakt die Haltung seines jungen Herrn wieder. Oakley schließt aus der 'Übersetzung' der Szene aus dem gymnasialen in ein schulisch-pädagogisches Umfeld³⁵¹ auf die Absicht des Achilleus-Malers, eine Art Retrospektive auf eine Liebesbeziehung zwischen jungen Männern darstellen zu wollen. Und tatsächlich zeigt uns der Achilleus-Maler einen Jüngling, der einem Älteren eine Leier anbietet, wohl aus keinem anderen Grund, als um ihn zum Musizieren aufzufordern. Er ist um die Aufmerksamkeit des Älteren bemüht, bewundert ihn eventuell. Der Bewunderung eines Jüngeren um das musische Können eines Älteren, also in einem sehr wichtigen Bereich der Erziehung, bildet den Kern der päderastischen Beziehung zwischen Erastes und Eromenos. Die Übergabe der erzieherischen Werte vom Älteren auf den Jüngeren stand im antiken Athen im Vordergrund. Der Achilleus-Maler 'entschärft' die durch den enormen Altersunterschied der beiden Darsteller sehr eindeutig auf Werbung abgezielten Vorbildzeichnung seines Lehrers und übermittelt dem Betrachter die 'Urform' einer solchen Beziehung, nämlich die Bewunderung eines Jüngeren für einen etwas Älteren³⁵². Diese 'Entschärfung' zeigt, wie es um das Verständnis des Malers in Bezug auf homoerotische Liebesbeziehungen am Ende des dritten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. stand. Die eindeutigen Erastes-Eromenos-Liebeswerbungen machten einem Kennenlernen zwischen zwei Jünglingen im schulischen Umfeld Platz. Die Erziehung wurde mit zunehmender Entwicklung der Demokratie von dem persönlichen Verhältnis Erastes-Eromenos weg, hin zu kollektiver Erziehung in öffentlichen Einrichtungen verlagert³⁵³.

³⁵¹ Oakley 1997, 45.

³⁵² Oakley 1997, 45. „The Achilles Painter's adaptation of the older, no longer frequently painted, courtship scenes has more the flavor of a school with brothers, friends, or colleagues, as the cross-shapes object also suggests.“

³⁵³ Koch-Harnack 1983, 245.

3.4.1 Zusammenfassung

Ein Drittel der Darstellungen dieser Reihe 'Liebeswerbung zwischen zwei Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden', die um die Mitte des 6. Jhs. v. Chr. beginnt und um 440 v. Chr. endet, sind in archaischer Zeit entstanden und zwei Drittel in klassischer Zeit. Während bei Liebeswerbungen von Männern im Beisein von Hunden der Großteil der Darstellungen in der Archaik entstanden ist, tritt der größte Teil der Werbungen zwischen zwei Männern im Beisein von Hunden in der Klassik auf. Somit kann eine Tendenz zum einzelnen Paar mit Hund in der Liebeswerbung festgestellt werden.

Ein großer, schlanker und dennoch kräftiger Jagdhund verdeutlicht um 550 v. Chr. eine Liebeswerbung auf einer schwarzfigurigen Dreifußpyxis (M 0) durch seine Haltung gegenüber dem Eromenos so, dass die emotionale Stimmung zwischen Erastes und Eromenos offenbar wird. Solch große Jagdhunde sind in archaischer Zeit typische Begleiter der jagdlich gebildeten Bürger Athens, deren edlen Status sie unterstützen. Einziger Hinweis auf den Jagdhund als Tiergeschenk in der Liebeswerbung bleibt die Darstellung auf einer schwarzfigurigen Amphora in Providence (M 1). Doch auch ohne weitere Bildbelege von Hundeübergaben darf aufgrund der Ergebnisse dieser Auswertung wenigstens angenommen werden, dass der intensive Bezug des Menschen zu seinem Hund diesen als Tiergeschenk in der Liebeswerbung zumindest vorstellbar macht.

Ohne sich einander zu berühren, stehen Erastes und Eromenos im Moment der Annäherung einander gegenüber, während sich die begleitenden Jagdhunde zwischen ihnen befinden (M 0, M 1). Gleichzeitig, um 550 v. Chr., entstehen jedoch auch jene Darstellungen, die für die Dauer von ca. zwei Generationen, bis um 500 v. Chr., vorherrschend sein werden. Sie zeigen Erastes und Eromenos in enger Umarmung oder inmitten des Schenkelverkehrs. Aufgrund der körperlichen Nähe der beiden Menschen, rücken die Hunde nun an den

Rand der Darstellungen (M 2 bis M 7).

Beide, Erastes und Eromenos, befinden sich bereits weit über die Annäherung hinaus, auf dem angestrebten erotischen 'Höhepunkt' der Beziehung zueinander. Aus diesem Grund erstaunt es auch nicht, dass die im Bild mit befindlichen Hunde, oder auch andere Tiere, sich nicht mehr zwischen den Akteuren aufhalten, sondern nurmehr am Rand des Geschehens. Ihre Rolle ist zwar noch immer noch eine die Szene akzentuierende, doch hat sich mit der Heftigkeit der Umarmung auch ihre bisher ruhige Anwesenheit in ein rastloses Rasen verwandelt. Sie sitzen oder stehen nun nicht mehr ruhig, sondern befinden sich zumeist in wildem Lauf oder in der Hetzjagd. Erastes und Eromenos sind in dieser Phase weitgehend unbekleidet abgebildet. Das bevorzugte Medium solcher Darstellungen sind Schalen, insbesondere deren Innenbilder auf denen die Hunde erregt rechts oder links neben dem Liebespaar am Bildrand entlang laufen.

Die Begründung, warum diese fast schon ekstatischen Umarmungen der männlichen Liebespaare mit Hund so zahlreich auf Trinkschalen auftaucht, mag an der Veränderung der Symposia zwischen 580/70 und 530 v. Chr. weg von der ursprünglichen Speisegemeinschaft hin zu Orten der Knabenerziehung liegen³⁵⁴. Die Speisegemeinschaft wurde zur Erziehungsstätte der männlichen Jugend, also zu einem Teil des aristokratischen Erziehungsprogrammes, dessen charakteristischer Ausdruck das Phänomen der Knabenliebe ist³⁵⁵.

Wie bereits von Schäfer ausgeführt³⁵⁶, wird das aristokratische Ideal eines durch Tanz, Musik und Gesang körperlich und geistig ausgebildeten Mannes, wie es in den Gelageszenen und den zeitgenössischen Trinkliedern deutlich formuliert wird³⁵⁷, nicht nur in den Speisegemeinschaften erwachsener Männer

³⁵⁴ Schäfer 1997, 38.

³⁵⁵ Schäfer 1997, 39.

³⁵⁶ Schäfer 1997, 38f..

³⁵⁷ „Die Lyra, der leichte Tanz und Gesang“, damit fasst Theognis das ganze kultivierte Leben der Führungsschicht zusammen: Thgn. 1, 791; Marrou 1977, 97.

vorgeführt, sondern auch als vorbildhaft an die jüngeren Trinkgefährten vermittelt.

So halten auf vielen der folgenden Darstellungen von Liebeswerbungen mit Hund, Erastes oder Eromenos eine Leier in der Hand. Zum ersten Mal geschieht dies auf dem Innenbild der Gothaer Schale (M 4): Während der Eromenos eine Leier in der Hand hält, wird er vom Erastes zärtlich umarmt. Der Jagdhund springt am Bildrand, bewusst neben dem Liebespaar, zu einem Hasen empor. Die Leier wird nicht gespielt, sondern dient vielmehr zur Betonung der pädagogischen Grundlage des Liebesspiels. Später, mit Beginn der Klassik, wird die Leier als gespieltes Instrument in die Liebeswerbung mit eingebracht.

Mit dem Übergang von der Archaik zur Klassik, weichen Darstellungen, bei denen sich Erastes und Eromenos in großer körperlicher Nähe zueinander befinden, sich umarmen oder sexuellen Handlungen nachgehen, wobei der Hund am Rand steht, sitzt oder läuft, solchen, in denen sich die Liebenden ohne jeglichen körperlichen Kontakt gegenüber stehen oder sitzen. Dabei rückt der Hund wieder in die Mitte der Männer.

Seit 520/510 v. Chr. sind die Eromenoi während ihrer Begegnungen mit den Erastai meist züchtig in ein Himation eingehüllt. Nur noch einmal, um 470 v. Chr. (M 17), wird das alte Bildschema der sexuellen Vereinigung in Gegenwart eines Hund zu sehen sein, wobei der Maler allerdings dem Schema der berührungsfreien Vorbilder folgend, den Eromenos im Mantel darstellt.

Die dargestellten Hunde bleiben bis ca. 480 v. Chr. durchgehend die die Aristokratie begleitende Jagdhunde, doch wechseln die Maler um 520 v. Chr. vom glatthaarigen Jagdhundtyp zu einem Hundtyp mit langem Fellbehang und buschiger Rute, der auf Grund seiner kniehohen Größe wohl ebenfalls als Jagdhund eingeordnet werden kann. Insgesamt also ein Hundtyp, der den aristokratischen Stand und die Sportivität seines Herren untermalt.

Nachdem sich Erastes und Eromenos auf der Münchener Schale des Duris (M 7) noch inmitten des Schenkelverkehrs befinden, rücken sie auf einem zur selben Zeit, also um 500 v. Chr., entstandenen Alabastron des Diosphos-Malers in Brauron (M 8) bereits so weit auseinander, dass man beinahe annehmen möchte, der Diosphos-Maler wolle uns die Änderung der Darstellung von homoerotischen Liebeswerbungen sowie deren Fortführung durch sein besonders exemplarisches Vasenbild deutlich anzeigen: Erastes und Eromenos beanspruchen nämlich jeweils eine ganze Gefäßseite für sich allein. Ein neues Ideal war entstanden: der Eros in der Knabenliebe sollte von nun an die Kraft sein, die durch Sublimierung möglichst jeder sexuellen Erfüllung zu dem geistigen Akt der Erkenntnis des Schönen und Guten führte³⁵⁸.

Die pädagogischen Erziehungsinhalte bilden den Rahmen für die Annäherung zwischen Erastes und Eromenos und rücken auf einer rotfigurigen Nolanische Amphora des Berlin-Malers (M 10) in Mannheim deutlich in den Vordergrund. Wurde 20 Jahre zuvor (M 4) die Lyra noch einfach zum Zeichen der musischen Ausbildung des Jugendlichen in dessen Hand gehalten, so übergibt nun der Eromenos aktiv seinem Schützling das Musikinstrument gleichbedeutend einem 'Ausbildungsangebot'. Gleichzeitig beinhaltet dieses pädagogische Angebot auch ein erotisches. Eine Leier in den Händen des erziehenden älteren Mannes findet sich fortan auf mehreren Darstellungen von Liebeswerbungen mit Hund³⁵⁹. Es kommt auch vor, dass eine Leier als Hinweis auf musische Ausbildung und homoerotische Beziehung einfach an einer Wand hängt³⁶⁰. Der zum Ensemble gehörende Hund rückt nun wieder zwischen die beiden.

Mit der Betonung der musischen Erziehungsqualitäten des älteren Mannes wird die neue Intention von Darstellungen homoerotischer Annäherungen mit Hund im Übergang zur frühklassischen Epoche deutlich: Mann dokumentiert seinen sozialen Stand, seine gesellschaftliche Position und die Zugehörigkeit zu einer

³⁵⁸ Reinsberg 187.

³⁵⁹ M 11, M 13, M 14 und M 15.

³⁶⁰ M 15.

Elite.

Die Hunde, die nun folgend von den Vasenmalern eingesetzt werden, bleiben in der Hauptsache weiterhin die seit der Archaik so beliebten Jagdhunde, doch mit dem Ende der Perserkriege werden immer öfter auch Malteserhunde eingesetzt. Da die Malteser eher zu den Schoss- und Spielhunden³⁶¹ zählten und sie auch in anderem Kontext mit Kindern und Jugendlichen in Verbindung gebracht werden, darf angenommen werden, dass sie auch bei den homoerotischen Darstellungen auf die Kinder- und Jugendwelt aufmerksam machen sollen. So verändert der Syriskos-Maler mit der Einführung des Maltesers auf seinen Bildern seine Bildaussage dahingehend, dass sich, im Gegensatz zu vorherigen Bildern, der jüngere, also der Eromenos, in kindlicher Bewunderung um den älteren, also um den Erastes, zu bemühen scheint. Der Einsatz dieser kleinen Kinder- und Jugendhunde zusammen mit erwachsenen Männern zeigt aber auch, dass diese, um ihren Status darzustellen, sich auch und gerade mit kleinen Schosshündchen darstellen lassen, vielleicht, weil sie nach dem Ende der langen Kriegsperiode und vielen durchstandenen Qualen nun im Gegensatz dazu gerne den häuslichen und erzieherischen Charakter ihres Daseins betonen möchten.

Diese Hunde werden fast schon regelhaft eingesetzt: Sie stehen größtenteils zwischen Erastes und Eromenos und wenn sie zum Erastes gehören, dann verhalten sie sich während der 'Ansprechphase'³⁶² in der Grundtendenz gegenüber dem Eromenos unterwürfig³⁶³, interessiert schnuppernd³⁶⁴ oder gar mit der Pfote bettelnd oder manchmal hochspringend³⁶⁵. Sie legen dazu die

³⁶¹ Dies ergibt sich aus der Rasse. Solche Spitzartigen sind auch heute noch wegen ihrer geringen Größe, ihres kuscheligen Fells wie wegen der ihnen eigenen Robustheit bei Kindern sehr beliebt. Diese Rasse ist zudem aber auch noch extrem wachsam und oft stark auf Haus oder Hof geprägt. Sie würden nie jemanden Fremden in ein Haus oder auf ein Gelände einlassen, ohne diesen ordentlich zu verbellen.

³⁶² In dieser Phase nimmt der Erastes mit dem Eromenos Kontakt auf, indem er diesen anspricht und ihm vielleicht sogar schon ein Angebot unterbreitet.

³⁶³ M 9 und M 11.

³⁶⁴ M 19. M 20.

³⁶⁵ M 8, M 16.

Ohren bei gerecktem Kopf an, senken oder heben die Rute und heben manchmal auch eine Pfote. Wenn sie jedoch zum Eromenos gehören, dann verhalten sie sich gegenüber dem Erastes in der Grundtendenz aufmerksam, freundlich aber wachsam³⁶⁶. Hierzu stehen sie mit erhobener Rute, gerecktem Kopf und aufgestellten Ohren. Grundsätzlich ist zu sagen, dass die dargestellten Hunde immer das Verhalten ihres Herrn aufnehmen und widerspiegeln, indem sie eine bestimmte Haltung oder sogar einen 'Mimik' annehmen und dieses so für den Betrachter verstärken.

Auf zwei Stücken allerdings rücken die Hunde nochmals an den Rand des Geschehens, was durch die ungewöhnlichen Darstellungen erklärbar wird. So sitzt auf einer Pelike in Mykonos (M 17) ein Jagdhund, der von einem Jüngling an der Leine gehalten wird, mit beinahe schon 'pikiertem' Gesichtsausdruck auf seinem Hinterteil, während der Erastes an seinem Herrn Schenkelverkehr ausübt. Die Darstellung von solch intimen Handlungen war zu dieser Zeit schon lange nicht mehr üblich, und warum der Triptolemos-Maler sie nach so langer Zeit nochmals aufgreift, lässt sich nicht eindeutig klären. Möglicherweise handelt es sich um eine ironische Wiederaufnahme des Themas. Der Hund hat nur noch eine beobachtende Rolle inne, die Liebenden haben bereits, für jedermann offensichtlich, zueinander gefunden, für ihn gibt es nichts mehr zu tun. Und auf einer weiteren Pelike in Boulogne (M 18) bietet ein Älterer dem jüngeren Eromenos reichlich Geschenke, unter anderem einen selten dargestellten Jagdgepard, dar. Dieses außergewöhnliche Tier steht nun zwischen den Männern und nimmt die Stellung des Hundes ein, dieser rückt an den Rand des Bildes. Obwohl beide Hunde nur noch einen 'Beobachterposten' innehaben, nehmen sie dennoch Emotionen und Gefühle ihrer Herrn auf und spiegeln diese durch Haltung und Mimik wider. Die 'Beobachterrolle' beider Hunde, kenntlich durch die ungewöhnliche Darstellung, bildet die Ausnahme. Auf der New Yorker Pelike des Schweine-Malers (M 19) rückt der Malteser wieder zwischen die beiden Akteure, ebenso auf dem Northwicker Stamnos des

³⁶⁶ M 10, M 6.

Dokimasia-Malers (M 20) und stehen Eromenos wie Erastes in der bewährten freundlichen aber wachsamem Haltung gegenüber.

Die letzte Darstellung dieser Reihe sieht zwar oberflächlich betrachtet aus wie eine späte Remineszenz der Darstellung von Liebeswerbenden mit Leier und Hund, doch bricht der Achilles-Maler die Schemata völlig auf (M 21) und spiegelt mit diese retrospektiven Version einer Liebeswerbung, 'entschärft' durch die Jugend beider Darsteller sowie durch das offensichtliche und in früheren Zeiten nicht denkbare Angebot der Leier vom Eromenos an den Erastes, die neue Erziehungweise klassischer Zeit wieder, die nun nicht mehr von Älteren Werte an Jüngere vermitteln lässt, sondern dieses speziellen Pädagogen überlässt. Leierübergabe und Hund setzt der Achilles-Maler als Zeichen für den bürgerlichen Status der dargestellten Epheben ein.

Später finden sich keinerlei Darstellungen von Liebeswerbung zweier Männer mit Hund mehr, was damit erklärt werden könnte, dass die attische Gesellschaft in der spätklassischen Zeit, um die 40er Jahre des fünften Jahrhunderts v. Chr., zunehmend von Männern bestimmt wurde, die nach der Schlacht von Marathon geboren waren, die die Räumung Attikas und die Schlacht bei Salamis höchstens als Kinder miterlebt hatten, die also in einer Zeit ohne Gefährdung herangewachsen waren und die es infolge dessen nicht mehr gar so nötig hatten, ihre Männlichkeit und ihre Tapferkeit in den archaischen Werten darzustellen.

Abschließend ist festzustellen, dass die Vasenmaler beginnend in der archaischen Zeit bis weit in die klassische Epoche hinein verschiedene Hundarten auf ihren Bildern einsetzen. Auch innerhalb dieser Arten unterscheiden sich die Hunde von einander. So gibt es z.B. Jagdhunde, die ein glattes, kurzes Fell tragen und solche, die einen langen Fellbehang tragen. Mal ist die Rute nur an der Spitze buschig, manchmal aber ist es die gesamte Rute. Es gibt große Ohren und kleine Ohren, stumpfe Nasen und spitze Nasen. Auch bei den Schoss- und Spielhunden sind die Varietäten groß. Vom

malteserartigen Kurzbeinigen bis hin zum mopsartigen Langbeinigen wird variiert. Die Annahme, dass die Vasenmaler die Hunde nicht schablonenhaft, sondern oft nach lebendigen Vorbildern malten, liegt also nahe. Vielleicht hat man sich auch für einzelne Maler-Werkstätten typische Hundearten vorzustellen. Sicher gab es auch zahlreiche frei laufende Straßenhunde, die als Vorbild gedient haben könnten. Mit der 'Sprache' der Hunde, nämlich mit ihren verschiedenen Haltungen des Kopfes, der Ohren, der Rute und der Pfoten, mussten die Maler ebenfalls sehr vertraut gewesen sein, da sie diese diese immer passend zur jeweiligen Bildaussage einsetzten. Offenbar konnten sie davon ausgehen, dass die Käufer dieser Gefäße auch mit dieser 'Hundesprache' vertraut waren, den dargestellten 'Code', die metaphorische Funktion der Hundedarstellung kannten. So kann ebenfalls mit hoher Sicherheit angenommen werden, dass es zumindest für den beschriebenen Zeitraum von ca. 550 bis 400 v. Chr. recht viele Hunde aller Arten in den Oikoi gegeben haben muss. Die Art der Vasenmaler, die Hunde als Beziehungsvermittler, Ausdrucksverstärker sowie als Attribut für Stand und Status des attischen Bürgers einzusetzen, spricht sehr dafür, dass Hunde in der Antike wie eben auch in unserer Zeit eine sehr enge Beziehung zum Menschen inne gehabt haben müssen. So eng, dass sie auf den Vasenbildern, die die Liebeswerbung unter Männern zum Thema haben, bald schon zum unverzichtbaren Teil des geschlossenen Bildensembles gehören.

4. Heterosexuelle Liebeswerbung

4.1 Die Beziehung zwischen Mann und Frau: Geld oder Liebe?

„Zwar haben wir Hetären (*hetairas*) für die Lust, auch Konkubinen³⁶⁷ (*pallakas*) für die tägliche Pflege unserer Körper, aber Ehefrauen (*gynaikas*), damit sie uns legitime Kinder gebären und treue Wächterinnen unserer Häuser sind“³⁶⁸.

Mit diesem Ausspruch versucht ein Redner in einer Gerichtssitzung um 340 v. Chr. gegenüber den Geschworenen Athens Hetären, Konkubinen und Ehefrauen möglichst markant von einander abzusetzen. Zugleich stellt er die besondere Position der Ehefrauen deutlich heraus. Diese kurze Passage legt nahe, dass die Ehe in Athen zwar sehr bedeutend war, dass daneben aber ein Mann mit einer Hetäre oder einer Konkubine andere Arten von Partnerschaften unterhielt.

Bei der Bearbeitung der drei Kapitel zur Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen im Beisein von Hunden fällt auf, dass die Beziehung zwischen Mann und Frau außerordentlich vielfältig dargestellt wird und in der Mehrheit keineswegs eine genaue Unterscheidung zwischen Hetären und Konkubinen sowie Ehefrauen durch den Betrachter vorgenommen werden kann.

Männer genießen die Gesellschaft der Frauen und sehen ihnen bei ihren häuslichen Tätigkeiten zu. Die Kommunikation reicht in einem weiten Fächer von passivem sich Gegenüberstehen, über die entspannte Unterhaltung miteinander, bis zum Verhandeln sexueller Dienstleistungen. Ein solches Treffen beider Geschlechter kann völlig berührungsfrei ablaufen, oder aber man ergibt sich eng umschlungenen Umarmungen oder gar dem exzessiven

³⁶⁷ „Konkubine“ (abgeleitet von lat. *concupina* „Beischläferin“) wird hier für das griechische Wort *pallake/pallakia* verwendet, da bislang kein deutsches Äquivalent für den griechischen Terminus gebildet worden ist (wie etwa Hetäre für *hetaira*).

³⁶⁸ Dem. 59, 122.

Liebesspiel. Ein Tête-a-tête zwischen Mann und Frau ist nicht an einen besonderen Raum gebunden, sondern kann in einem Gemach, ebenso wie im Brunnenhaus oder im Freien stattfinden. Mal treffen sich mehrere Paare, mal nur ein einziges. Hin und wieder werden Gaben dem jeweilig anderen dargeboten, manchmal auch Geld.

Wir erkennen also zahlreiche Schattierungen des Beziehungsgeflechtes zwischen Mann und Frau und so erstaunt die immer wieder auftretende stark polarisierende Darstellung von Ehe einerseits sowie dem Milieu der außerehelichen Erotik andererseits innerhalb der forschungsgeschichtlichen Literatur. Es entsteht ein „Zwei-Typen-Modell“, zum einen die „ehrbare“ Ehefrau und zum anderen die sexuelle Dienste verrichtende Hetäre³⁶⁹. Doch diese strikte Trennung der Frauen in die zwei Kategorien, die sich durch die gesamte Forschungsgeschichte zieht, will einfach nicht zu den vielfältig dargestellten Paarbeziehungen dieser Untersuchung passen.

Der dazugehörige Mann der Paarbeziehung wird bei der Ermittlung des sozialen Status der Frau oft gar nicht in Betracht gezogen, nicht erwähnt oder aber man bringt ihm gegenüber unverhohlenen Sympathie für diese griechische Art männlichen Lebensgenusses zum Ausdruck³⁷⁰.

Seit sich Altertumsforscher mit dem Phänomen Hetären beschäftigen, geschieht dies mit sehr unterschiedlichen Wertungen. Im 19. Jahrhundert waren zu diesem Thema Äußerungen und Abhandlungen regelmäßig mit dem Ausdruck tiefer Abscheu gegenüber diesen Frauen verbunden. Sie galten als „niedrige Kreaturen“ einer „verworfenen Menschenklasse“³⁷¹. Das 20. Jahrhundert brachte dann mit der Freudschen Aufklärung und der Etablierung der Sexualwissenschaften eine Verschiebung der Wertmaßstäbe. Licht hält in seinem umfassenden dreibändigen Werk „die Erotik für den Schlüssel zum Verständnis der alten Kultur“, ja „für die Achse, um die sich das öffentliche

³⁶⁹ Pommerroy 1985, Keuls 1985, Reinsberg 1989.

³⁷⁰ Reinsberg 1989, 80.

³⁷¹ Beckerl 1877, 85f..

Leben drehe“³⁷². Gleichzeitig kommt die Diskussion um die sogenannte „spinnende Hetäre“ auf³⁷³.

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts wird die größere Ungebundenheit der Hetäre gegenüber der verheirateten Frau betont, die ja stets der Bevormundung durch einen Vormund unterworfen gewesen sei. Konkret waren verschiedene Lebensbereiche davon betroffen: Hetären durften sich jenseits des Hauses auf Straßen und Plätzen zeigen, während verheiratete Frauen die meiste Zeit ihres Lebens im Oikos zu verbringen hatten. Hetären konnten selbstständig Geschäfte führen, waren wirtschaftlich unabhängig; sie hatten Zugang zu Bildung und konnten sich ihre Liebhaber selbst auswählen, während die Ehefrau diesbezüglich keine Wahlmöglichkeit hatte³⁷⁴.

Das Konzept einer strikten Trennung zweier Lebensräume zeichnete sich ab: die als 'privat' bezeichnete Sphäre des Oikos, dem der Bereich 'Frauen, Ehe und Familie' zugeordnet wird, und der 'öffentliche' Bereich der Politik, dem der Mann mit allen seinen Belangen, und zu diesen Belangen gehört die Hetäre, angehört.

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts setzt dann eine kritische Reflexion zur Gleichsetzung der privaten mit der weiblichen und der öffentlichen mit der männlichen Sphäre ein³⁷⁵. Es wird zwar zunehmend bezweifelt, dass das im Vergleich zu den verheirateten Frauen freizügigere Leben der Hetären tatsächlich nicht nur Vorteile hatte, da deren Lebensunterhalt in keiner Hinsicht abgesichert war³⁷⁶, doch basiert dieser Zweifel noch immer auf der Trennung beider Sphären.

Erst in den neunziger Jahren gelingt es, den privaten und den öffentlichen

³⁷² Licht 1926, 53,106.

³⁷³ Eine ausführliche forschungsgeschichtliche Aufarbeitung und anschließende Diskussion bei Sutton 1981, 347-380f.

³⁷⁴ Hierzu Reinsberg 1989, 82 kritisch mit Hinweisen auf ältere Studien unter Anm. 6, 7.

³⁷⁵ Hierzu ausführlich siehe bei Hartmann 2002, 21-29.

³⁷⁶ Pomeroy 1985, 133.

Raum nicht als getrennte Welten anzusehen, sondern vielmehr als zwei Extrempunkte innerhalb eines einzigen Systems.³⁷⁷

Auf diesen Erkenntnissen basiert das 2002 erschienene Werk der Historikerin E. Hartmann³⁷⁸, die erfolgreich auf der Basis historischer Quellen eine definitorische Abgrenzung von Ehefrauen, Hetären und Konkubinen unter Einbeziehung sozialer, zeitlicher und räumlicher Komponenten, der politischen Relevanz, der rechtlichen Vorgaben sowie sozialer Normen zur Gestaltung der Partnerschaften vornimmt. Obwohl der Mann eine die Frau dominierende Position innehat, ist auch er an gewisse Regeln, Normen und Gesetze gebunden. Hierbei berücksichtigt sie nur den männlichen athenischen Bürger. Der Mann reist zwischen den verschiedenen Welten hin und her: er besitzt eine Ehefrau, aber er unterhält gleichzeitig eine Verbindung zu einer Hetäre. Und im Anschluss daran wird er von einer Pallake gepflegt.

Im Hinblick auf die folgenden Untersuchungen der bildlichen Darstellungen von Liebesbeziehungen zwischen Männern und Frauen im Beisein von Hunden sowie der anschließenden Auswertung, erscheint es nützlich, die Definitionen Hartmanns in kurzer Zusammenfassung wiederzugeben³⁷⁹.

4.1.1 Die Heirat³⁸⁰ als Ausdruck der Bürgerethik

Für die Eheschließung war einzig die Kenntnisnahme der Öffentlichkeit unabdingbar. Im Rahmen der *engye* wurde die athenische Abstammung der Braut dokumentiert und vor Zeugen versichert, damit die zukünftigen Kinder der

³⁷⁷ Davidson 1999, 132-159, bedient sich einer Metapher: „...für die Männer Athens befinden sich die Frauen von Athen in unterschiedlichen Stadien des Sichtenkleidens. Die äußerste Zurschaustellung der Prostituierten im Bordell und die vollständige Unsichtbarkeit der anständigen Dame zwingt alle anderen Frauen zu einem Striptease zwischen diesen zwei Punkten.“

³⁷⁸ Hartmann 2002.

³⁷⁹ Hierzu beziehe ich mich vorwiegend auf Hartmann 2002. Nur wenn nähere Erklärungen oder Anfügungen ratsam erscheinen werden diese in Fußnoten angegeben.

³⁸⁰ Ausführlich zur Heirat bei Hartmann 2002, 76-130.

Braut ebenfalls das Bürgerrecht besitzen konnten. Das Einholen des Brautwassers wie die Hochzeitszeremonie selbst wurde so öffentlichkeitswirksam wie nur möglich inszeniert. Auch die Hochzeitsopfer wie die Teilnahme der Ehefrauen am Thesmophorienfest spielten eine entscheidende Rolle zur öffentlichen Bekanntmachung. Nicht zuletzt wurde die Geburt eines Kindes, die den langen Prozess einer Heirat schließlich vollendete alsbald den Mitbürgern kundgetan. Erst die Heirat machte die Brautleute zu wahren Mitgliedern der Polis. Ihre Vermehrung war erwünscht und so kam der Ehe eine das Gemeinwesen stabilisierende Wirkung zu.

Es ist nicht bekannt, ob sich Braut oder Bräutigam vor der Hochzeit gekannt oder überhaupt auch nur gesehen haben. Auch wenn davon auszugehen ist, dass gewöhnlich die Eltern der Brautleute die Heirat arrangierten, um eine Verbindung im Sinne der wirtschaftlichen oder freundschaftlichen Interessen zu begründen, darf angenommen werden, dass eine erotische Attraktivität der Partner als unabdingbar für den Vorgang der Paarbildung galt. Begründete doch die hochzeitliche Sexualität das dauerhafte Bündnis der Eheleute. Von den Angehörigen wurde gezielt versucht, das Verhältnis der Eheleute zu erotisieren. Das Verhältnis und insbesondere die Sexualität der Eheleute waren einem übergeordneten Zweck verpflichtet, nämlich dem Fortbestand der Polis als Abstammungsgemeinschaft.

Die Athenerin war 14 bis 15 Jahre alt, wenn sie in die erste Ehe ging. Die Männer heirateten dagegen erst mit ungefähr 30 Jahren, einem Alter, in dem sie in der Regel den Oikos vom Vater übernahmen³⁸¹.

Trotz idealisierter männlicher Dominanz wurde die ideale Ehe als wechselseitiger Freundschaftsbund aufgefasst, der vom einmütigen Sinn der Eheleute geprägt war. Die Heirat begründete nicht nur das für die Polis grundlegende Netz sozialer Zugehörigkeit. Die Beziehung der Eheleute

³⁸¹ Reinsberg 1989, 41.

untereinander, die sich stets auch auf den Oikos als Personenverband, Lebensraum und Wirtschaftseinheit bezog, war das Grundmuster der sozialen Bindung im demokratischen Gemeinwesen generell.

Und natürlich haben die jungen Bürger gegen diese traditionelle Form der Eheanbahnung rebelliert, wie den Komödien Menanders entnommen werden kann. Die Protagonisten Menanders verlieben sich ständig in Frauen, die keineswegs 'standesgemäß' sind – die Geliebte ist ein Findelkind, dessen Herkunft ungewiss ist oder gar eine Hetäre – und wollen die Dame des Herzens sogar zur Frau nehmen³⁸². In den Stücken werden zunächst die gesellschaftlichen Hindernisse überwunden, die solchen Wünschen entgegenstehen, und so wendet sich zum Ende der Komödien meist alles zum Guten: die athenische Herkunft der geliebten Partnerin klärt sich und der Liebesheirat steht nichts mehr im Wege. Die positiven Wendungen der Komödien sind als romantisierende Fiktion anzusehen, die in deutlichem Widerspruch zu den realen Hochzeitsmodalitäten stehen.

Die Brautzeit der Frau galt als Erfüllung ihrer Existenz³⁸³. Die Zeit von der Hochzeit bis zur Geburt des ersten Kindes, also der Übergang von der *nymphe* zur *gyne*, war die Zeit, in der die Frau die erotischste Wirkung auf den Ehemann ausüben sollte, damit es zur Zeugung von Erben kam. Es war aber auch die Zeit, in der den Ehemännern die Aufsicht über die *nymphai* besonders am Herzen lag, damit sich deren Anziehungskraft nicht auf fremde Männer auswirken konnte, herrschte doch allenthalben die Angst vor, dass das Kind, welches die Frau gebar, nicht vom Ehemann selbst war.

Die Ehefrau sowie ihre Sklavinnen hielten sich vorwiegend in einem speziellen Bereich des Hauses auf: im sogenannten *gyneikeion*, so jedenfalls entnehmen wir es den Reden Xenophons Isomachos und Lysias´ Euphiletos. Doch faktisch

³⁸² Menander fr. 40. 41.

³⁸³ Reinsberg 1996, 24.

ist kein Bereich eines Hauses, der ein solcher hätte sein können, erhalten³⁸⁴.

Nach der Geburt des ersten Kindes jedoch lockerten sich die Aufsichtsverhältnisse ein wenig, wie der Athener Euphiletos in der 1. Rede des Lysias berichtete:

„Ich gab auf sie Acht, soweit es möglich war, und richtete nach Schicklichkeit mein Auge auf sie. Als mir aber das erste Kind geboren wurde, da begann ich ihr zu vertrauen und überließ ihr alle meine Angelegenheiten...“³⁸⁵.

Die These der in den Häusern eingeschlossenen Athenerinnen ist inzwischen überzeugend widerlegt und als Topos erklärt worden. Frauen hielten regen Kontakt mit der Nachbarschaft, liehen sich öfters untereinander Gegenstände aus oder hielten ein Schwätzchen³⁸⁶. Sie gingen mit Sklavinnen spazieren und unter bestimmten Umständen arbeiteten sie sogar auf der Agora³⁸⁷. In den Kontexten, in denen das Haus als idealer Aufenthaltsraum der Frauen beschrieben wurde, ging es weniger darum, Frauen einzuschließen, sondern vielmehr darum, sie zu schützen, insbesondere vor der Belästigung fremder Männer. Der unberechtigte Zutritt eines Mannes zu einem fremden Haus wurde als schweres Vergehen angesehen³⁸⁸. Dies resultierte aus dem attischen Eherecht, nach dem eine Frau nach der Geburt ihres ersten Kindes irreversibel in den Oikos des Mannes wechselte. Sie erhielt mehr Freiheiten³⁸⁹ und wurde Wächterin und Sachwalterin des Hauses³⁹⁰, dessen wichtigste Besitztümer Schmuck, Möbel, Geschirr und vor allem Textilien waren. Alles Dinge, die die Frau zum Teil mit ihrer Mitgift mit in die Ehe eingebracht hatte. Und so ergibt es

³⁸⁴ Rotroff-Lamberton 2006, 28

³⁸⁵ Lys. 1, 6 (Ü.: Wöhrle)

³⁸⁶ Schnurr-Redford 1996, 119-140.

³⁸⁷ Brock 1994, 336-346.

³⁸⁸ Lys. 3, 6f.; 23.12, 30.14, 28. Dem. 21 79. 24, 197. 37, 45. 47, 38.; 53; 56; 60f.; 80.

³⁸⁹ Schnurr-Redford 1996, 111. Arist. Lys. 1, 6. Bei Geburten rief man auch die Nachbarinnen zur Hilfe. Und so ist ein gewisser Blepyros sehr erbost darüber, dass seine Frau in den frühen Morgenstunden das Haus verlassen hatte, doch sein eigentlicher Zorn rührt daher, dass er nicht in der Lage ist, seine Kleider zu finden. Sein Nachbar, den er auf der Straße trifft, berichtet ebenfalls, dass seine Frau nicht zu Hause ist. Arist. EkkI. 311-315, 348-350.

³⁹⁰ Ps.-Dem. 59, 122 (Wächterin). Xen. oik. VII 43 (Sachwalterin).

auch einen Sinn, dass die Ehefrauen und nicht etwa eine wachsame und kräftige Sklavin zur Wächterin des Hauses gemacht wurden³⁹¹.

Doch oblag der Ehefrau nicht nur die Obhut, sondern auch die Herstellung wertvoller Textilien. Spinnen und Weben waren die Fähigkeiten, die eine junge Frau nach Aussage Xenophons in die Ehe einbringen sollte³⁹². Die Frauen eines Oikos stellten nicht nur die gesamte benötigte Kleidung her, sondern auch Windeln, Decken, Teppiche und Kissen. So ist es nur allzu verständlich, dass der Webstuhl zum Inbegriff des weiblichen Fleißes wurde³⁹³.

Stellten sich keine Kinder ein, trennte sich der Ehemann von der Frau, die daraufhin kaum mehr in eine Ehe vermittelbar war. Demgegenüber waren die Wiederverheiratungschancen für eine Witwe mit Kind viel besser. Vom Vormund der Witwe, dem *kyrios*, erwartete man, dass er zügig eine Wiederverheiratung anberaumte, ansonsten musste er die Frau in seinen Oikos aufnehmen. Viele Ehen fanden durch den Tod, ausgelöst durch Krankheiten, Kriege und auch das Kindbett ein frühes Ende.

Ledig zu bleiben war nicht gesetzlich verboten, doch deutete dies auf mangelndes Interesse am Erhalt der Polis hin. Von einem Bürger erwartete man, dass er heiratete. Doch sind einige Fälle bezeugt, in denen Männer, deren ältere Geschwister bereits verheiratet waren und erfolgreich Nachwuchs gezeugt hatten, auf eine Heirat verzichteten.

³⁹¹ Hartmann 2002, 120.

³⁹² Xen. oik. VII 6.

³⁹³ Reeder 1996, 200. Rotroff-Lamberton 2006, 34. Frauen benötigten sehr viel Zeit, um einfachste Kleidung herzustellen. So brauchte eine Frau bis zu einem Monat, um die Wolle vorzubereiten. Anschließend eine Woche, um den Webstuhl einzurichten und dann einige Tage, um einen einfachen Stoff zu weben. Offensichtlich war also nicht die Kenntnis zur Herstellung von Textilien das tugendhafte, sondern der Zeitfaktor. Einer Frau, die ihren Lebensunterhalt verdienen musste, blieb nicht die Zeit, alle benötigten Textilien selbst herzustellen. Sie musste sicherlich einiges auch kaufen.

4.1.2 Das Hetärentum³⁹⁴

Die Ursprünge der Sitte, sich als Mann von einer Sklavin oder Metökin beim Gelage unterhalten zu lassen, sind in der aristokratischen Symposionskultur der archaischen Zeit zu finden. Solche Frauen waren für die Unterhaltung und erotische Stimulation der Symposiasten zuständig und unterstanden nicht den geltenden Normen für Bürgerfrauen. In der Forschung werden sie meist pauschal Hetären genannt, was aus folgenden Gründen problematisch erscheint: der griechische Terminus *hetaira*, der wörtlich übersetzt 'Gefährtin' bedeutet, wird zum ersten Mal bei Herodot in der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. zur Bezeichnung einer Thrakerin namens Rhodopis verwendet, die sich Männern sexuell zur Verfügung stellte und auf diese Weise zu Reichtum kam³⁹⁵. Nicht jede Frau, die bei einem Symposion auftrat, stellte ihre sexuellen Dienste zur Verfügung. Sogenannte 'Unterhaltungskünstlerinnen', meist Sklavinnen, wurden von ihren Besitzern vermietet und von den Athenern für Geld für einzelne Abende engagiert. Sie spielten Flöte, Leier, tanzten oder jonglierten, führten Pantomimen oder akrobatische Kunststücke vor³⁹⁶.

Im Gegensatz zu den Unterhaltungskünstlerinnen entsprach der Habitus des 'anmutigen Umgangs', in dem die Hetäre mit ihrem Liebhaber idealiter verkehrte, den Gepflogenheiten der aristokratischen Ethik. In deren Sinne war eine Hetäre wahrhaftig eine 'Gefährtin'. Sie bot einem Mann ihre Schönheit, Schmeicheleien, Unterhaltung oder erotische Finessen dar und erhielt dafür von ihm Geld oder Geschenke, wobei der Anschein der Käuflichkeit streng vermieden wurde. Verbindungen zu Hetären einzugehen entsprach demnach dem Bedürfnis, einen elitären Lebensstil zu adaptieren und eine spezielle Form der Unterhaltung zu genießen³⁹⁷.

³⁹⁴ Hartmann 2002, 133-210.

³⁹⁵ Hdt. II 134, 1f.

³⁹⁶ Xen. symp. II 11.

³⁹⁷ Hartmann 2002, 136f.

Ein Frau hingegen, die als Prostituierte sexuell käuflich war wurde *porne* genannt und in der Literatur streng gegen die *hetaira* abgesetzt³⁹⁸.

Vermutlich wurde es erst notwendig, die Besonderheit der Hetäre zu benennen, als sich gerade in Athen des 5. Jhs. v. Chr. die Schicht jener Männer verbreiterte, die dem Lebensstil der aristokratischen Symposiasten der archaischen Zeit nacheiferten. Jeder konnte sich eine beliebige Flötenspielerin mieten oder eine Bordellprostituierte für ihre Liebesdienste bezahlen, also galt es, die Besonderheiten jener Gefährtinnen, die die ehrwürdigen Konventionen des aristokratischen Umgangs beherrschten, besonders heraus zu stellen³⁹⁹. Erstaunlicherweise wird die sexuelle Verbindung zwischen Hetären und ihren Liebhabern nur sehr selten thematisiert. Einigen Hetären wurde ein gehobenes Bildungsniveau attestiert. So bemerkt Athenaios: „Manche Hetären hielten viel auf sich, weil sie sich um Bildung bemühten und Zeit auf Wissenschaften verwendeten, weshalb sie auch fähig zu flinken Erwidern waren⁴⁰⁰. Ihre Bildung war sicherlich mit ein Grund, weshalb Hetären als Statussymbole präsentiert wurden.

Selbstständige Hetären bewohnten Wohnungen oder Häuser, die sie von ihren Liebhabern gestellt bekamen, die die eigentlichen Besitzer waren⁴⁰¹.

Die Partnerschaft mit einer Hetäre wurde von Rivalen stets in Frage gestellt und so fochten die konkurrierenden Liebhaber während der *komoï*, im Anschluss an ein Gelage, regelrechte Kämpfe um die Hetären aus. Diese Rangeleien, die als ein Gesellschaftsspiel der jungen, unverheirateten Männer angesehen wurden, dienten dazu, informelle Rangordnungen innerhalb von Jugendgruppen auszubilden.

³⁹⁸ Kurke 1997, 107.

³⁹⁹ Hartmann 2002, 159.

⁴⁰⁰ Athen. Deipn. XIII 583f. (Übers.: Treu-Treu)

⁴⁰¹ Dem. 22, 56. Dem. 25, 56.

Problematisch wurde es allerdings, wenn eine Hetäre, die wirtschaftlich nicht abgesichert war, das Umfeld der Symposien verließ und in den Oikos als Lebenswelt der Bürgerfamilien eindrang. Um der Verarmung im Alter zu entkommen, trachteten viele Hetären danach dauerhafte eheähnliche Verbindungen mit wohlhabenden Männern einzugehen.

4.1.3 Der Konkubinat⁴⁰²

Im Athen der klassischen Zeit war es gänzlich verpönt, sexuelle Beziehungen zu mehreren Frauen zu unterhalten, die in einem Haus lebten⁴⁰³ und so unterhielten einige Athener mehrere Häuser, in denen sie jeweils eine Partnerin unterbrachten, obwohl solches Verhalten als Entehrung der Ehefrau aufgefasst und vor allem von den Familienangehörigen missbilligt⁴⁰⁴ wurde. Von einem verheirateten Athener wurde erwartet, dass in seinem Haushalt die eheliche Monogamie gewahrt blieb. Doch wurde es gesellschaftlich akzeptiert, dass ältere Männer, deren Frauen bereits verstorben waren und deren Kinder den väterlichen Oikos bereits verlassen hatten, mit einer als *pallake* bezeichneten Frau in ihrem Haus eine Partnerschaft unterhielten.

Pallake ist kein juristischer Terminus, sondern ein Wort der Umgangssprache, das auf das jugendliche Alter jener Frauen anspielte, die für solche Partnerschaften bevorzugt gewählt wurden. Während die Wahl der Ehepartner unter Bürgern vorwiegend von familiären und ökonomischen Interessen bestimmt wurde, räumte die Form des Konkubinats zumindest älteren Männern die Möglichkeit ein, im Anschluss an eine Ehe eine ihren Neigungen entsprechende Partnerschaft mit einer Frau einzugehen. Es handelte sich bei Konkubinen stets um Frauen, die keinen Bürgerstatus hatten oder diesen zumindest nicht belegen konnten, so dass sie nicht als Ehefrauen in Frage kamen. Eine *pallake* war meist eine Sklavin, die von einem Mann, der an ihr vor

⁴⁰² Hartmann 2002, 212-234.

⁴⁰³ Hdt. II 92.

⁴⁰⁴ Andok. 4, 14.

allem erotisch interessiert war, freigelassen wurde. Der Mann wurde ihr *prostates* und sie war ihm zu bestimmten Dienstleistungen verpflichtet. Durch die Freilassung wurde sie sozial aufgewertet, gleichzeitig schuldete sie ihrem Freilasser Dank und blieb ihm verpflichtet, so dass die Bindung an ihn gefestigt wurde. Bei diesen Frauen handelte es sich in der Regel um jüngere Frauen, die den Mann im Alter pflegten, ihm den Haushalt führten und die Pflichten der verstorbenen Ehefrau übernahmen. Oftmals handelte es sich bei der Konkubine um eine ehemalige Hetäre, doch auch verwaiste, verwitwete, verarmte oder von ihren Familien verstoßene Athenerinnen gingen ein Konkubinatsverhältnis ein. Sie hatten auf dem Heiratsmarkt Athens keinen Wert, weil niemand ihre athenische Herkunft bezeugen konnte oder wollte oder sich eine Heirat für den Bräutigam nicht rentiert hätte.

Mit dem Konkubinatsverhältnis ging kein Vermögenstransfer einher, somit gab es keine Allianzen zwischen zwei Familien.

Die aus einem Konkubinatsverhältnis hervorgegangenen Kinder erhielten *de jure* keinen Bürgerstatus, sie waren vom Erbrecht, vom Familienkult und von der Teilhabe an der Polis ausgeschlossen, waren aber frei.

Das Konkubinatsverhältnis erfüllte für die Polis eine Ventilfunktion: es vermittelte zwischen den Normen, welche die Polis ihren Bürgern im Hinblick auf deren Partnerschaften auferlegte, und den Neigungen der Männer von Athen. Es war als eine quasi-eheliche Beziehung zwischen einem Bürger und seiner Geliebten akzeptiert, sofern der Mann seiner Pflicht, der Polis legitime Kinder zu schenken, bereits nachgekommen war. Die Polis tolerierte das Konkubinatsverhältnis, weil es ihr die Sorge um die sozialen Randgruppen der Witwer und nicht zu verheiratenden Frauen abnahm.

Ob es nun möglich ist, Ehe, Hetärentum oder Konkubinatsverhältnis ebenso auf den bildlichen Darstellungen exakt zu differenzieren, wie dies aufgrund der Quellenlage möglich ist, wird die folgende Untersuchung erweisen.

4.2 Liebeswerbung zwischen mehreren Frauen und Männern im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden

Ein Hahn ist Gegenstand einer Werbung von mehreren Männern um eine Flötenspielerin auf einer schwarzfigurigen Olpe des Princeton-Malers in Basel, die um 540/530 v. Chr. entstanden ist⁴⁰⁵ (FF 1, Taf. 34). Die Bildaufteilung ist symmetrisch, in der Bildmitte unterhält sich ein Paar, zwischen ihnen ein Knabe, rechts und links flankiert je ein Jüngling das Paar.

Ein Jüngling im schulterfreien Himation, die linke Hand zur Begrüßung erhoben und in der rechten Armbeuge einen weißen Hahn, wendet sich einer Frau zu, die ihm gegenüber steht. Sie trägt ein leichtes Gewand, das sie mit der rechten Hand rafft, dazu einen Kranz im offenen Haar. In der linken Hand hält sie einen Doppelaulos. Vor ihr steht ein unbekleideter kleiner Knabe, der seine Hände zu ihr nach oben erhoben hat, so als wolle er von ihr aufgenommen werden. Hinter ihr nähert sich ein unbekleideter Jüngling, der sie mit der rechten Hand an der Schulter berührt und der in der linken Hand einen glatthaarigen kräftigen Jagdhund mit buschiger Halsmähne und entspannt gestellter Rute an der Leine hält. Dieser steht in Richtung der Frau und dreht sich, seinen Kopf mit leicht angelegten Ohren, die Schnauze zum Hecheln geöffnet nach hinten zum Jüngling um. Er knickt mit den Hinterpfoten leicht ein, als sei er im Begriff, sich zu setzen. Links des Paares in der Bildmitte nähert sich ein weiterer Jüngling, die Chlamys über den Schultern, der wie bereits der Jüngling vor ihm seine linke Hand zum Gruß erhoben hat und der ebenfalls einen kräftigen Jagdhund mit buschiger Halsmähne an der gespannten Leine hält. Der Hund drängt nach vorne zum Mann im Mantel. Seinen Kopf mit den freudig angelegten Ohren hat er leicht erhoben und er hechelt mit leicht geöffneter Schnauze, während seine

⁴⁰⁵ J.-P. Descoedres datiert die Olpe um 550 v. Chr. (CVA Basel 1, Taf. 26), Schneider 2000, 2, dagegen datiert sie um 520 v. Chr. Mein Dank geht an Heide Mommsen, die mir den wertvollen Hinweis gab, dass die Olpe aufgrund des Vergleichs mit der Henkelpalmette der Amasis Amphora Basel Kä 420 (Para 65, BA 35046) um 540/530 v. Chr. zu datieren sei. Siehe auch Boardman 2001, Abb. 79, „After mid-6th C. BC.“.

Rute entspannt herunter hängt⁴⁰⁶.

Eine Flötenspielerin soll von den drei Jünglingen engagiert werden⁴⁰⁷, doch sind die Verhandlungen noch nicht abgeschlossen, beide der Frau gegenüber stehende Jünglinge sind noch im Gruße und somit in der Annäherung begriffen⁴⁰⁸. Die Jünglinge sind mit Attributen ausgestattet, die aus der Liebeswerbung unter Männern bekannt sind. Der weiße Hahn in der Armbeuge des Jünglings im Mantel wäre in der homoerotischen Liebeswerbung das Tiergeschenk eines Erastes⁴⁰⁹ und würde ihn als begehrten Eromenos auszeichnen. Auf diese Darstellung übertragen könnte der Hahn in seinem Arm bedeuten, dass er der Begehrteste, der 'Schönste', der *pais kalos*, von den Dreien ist⁴¹⁰, was durch seine Stellung direkt gegenüber der Frau sowie seine direkte Ansprache an sie bekräftigt würde. Ebenfalls könnte der Hahn als Tiergeschenk in einer Liebeswerbung den erotischen Sinngehalt dieser Begegnung ausdrücken⁴¹¹. Als pragmatische Bezahlung für die musikalischen oder anderen Dienste der Flötenspielerin scheint der Hahn unangebracht⁴¹².

⁴⁰⁶ Schlegl-Kofler 2004, 49. So nimmt der Hund Kontakt zu einer ihm bekannten Person auf.

⁴⁰⁷ CVA Basel 1, 83, Taf. 26.

⁴⁰⁸ Descoedres, CVA Basel 1, Taf. 26, beschreibt die erhobene Hand mit ausgestreckten Fingern als Verhandlungsgeste, doch Neumann 1975, 44-45, befindet einen Grußgestus.

⁴⁰⁹ Bei den dreien handelt es sich eindeutig um Jünglinge, da alle unbärtig sind. Zu dieser Zeit sind Eromenoi immer unbärtig, während Erastai einen Bart tragen. Dieses Schema wird erst gegen 480 v. Chr. aufgelöst. Unbärtige Erastai siehe z.B. bei M 18, M 19, M 20.

⁴¹⁰ Der Kampfahh galt als Wettkampfsymbol. Natürlich hatten Musikantinnen oder Hetären oft mehrere Männer, die sich um ihre Gunst oder Dienste bewarben. Ja, es gehörte sogar zum Gesellschaftsspiel einem Konkurrenten seine Hetäre auszuspannen. Gelegentlich wurden aus Sparsamkeitsgründen Sklavinnen als Hetären auch von zwei Männern geteilt. Siehe hierzu ausführlich Hartmann 2002, 191-199.

⁴¹¹ Koch-Harnack 1983, 102-104.

⁴¹² Descoedres, CVA Basel 1, Taf. 26 schlägt eine Deutung des Hahns als Zahlungsmittel vor. Er verweist dabei auf K. Schauenburg, AA 1965, 863, der jedoch in Hahn, Fuchs und Hase „Liebesgaben“ erkennt. Auch Koch-Harnack 1983, 132f., die außer der „pädagogisch-gesellschaftspolitischen Funktion von Tiergeschenken auch noch eine ganz „pragmatische“ sieht, kann nicht recht überzeugen. Sie führt ein Alabastron (Athen, Nationalmuseum 1239, ARV² 101,3) an, auf dem ein Jüngling einen Hahn im Arm hält, während er mit einem Knaben, der einen Vogel und einen Tintenfisch in den Händen hält, vor einer Frau steht. Koch-Harnack sieht einen Verehrer, der einer Hetäre Geschenke bringt und somit den Hahn als 'Bezahlung'. Für die Tiere des Knaben trifft diese Vermutung sicher zu, doch muss der Hahn nicht zwingend ebenso ein Geschenk sein. Seine Funktion als Wettkampfvogel und als Liebesgeschenk unter Männern könnte im übertragenen Sinne auch bedeuten, dass der Jüngling den Kampf mit einem anderen Mann um die Gunst der Frau gewonnen hat oder

Wie der Hahn sind auch die beiden Jagdhunde zur Männerwelt gehörende Attribute, die zum einen für die exklusive, aristokratische, am Wertekanon homerischer Epen orientierte Lebensweise der Jünglinge stehen⁴¹³, doch zum anderen lässt ihre Haltung auf die emotionale Situation der Darstellung schließen. Während der Hund des Jünglings links des Paares nach vorne drängt, so dass die Leine sich spannt und er somit ganz die Erwartungshaltung auf den positiven Ausgang des Gesprächs seines Herrn und des Mannes vor ihm widerspiegelt, verhält sich der Hund des Jünglings rechts des Paares zurückhaltend und abwartend. Er schaut sich unsicher zu seinem Herrn um und ist dabei sich zu setzen. Damit gibt er die vorsichtige und zurückhaltende Weise des Jünglings wieder, mit der dieser sich von hinten der Frau nähert. Er will sie nicht erschrecken und berührt sie leicht an der Schulter, vielleicht um sie mit dieser Geste zusätzlich zu überreden oder aufzufordern⁴¹⁴. Der kleine Knabe fühlt sich von so vielen Jünglingen, die um seine Mutter herum sind, verunsichert und hebt beide Arme der Mutter⁴¹⁵ entgegen, um von ihr hoch genommen zu werden⁴¹⁶. Die schöne und leicht gekleidete Flötistin ist vom Ansturm der drei Jünglinge so in Anspruch genommen, dass sie den dringenden Wunsch ihres Kindes nicht wahrnimmt. Diese für die archaische Zeit emotional recht bewegte Szene beschreibt exzellent eine lebensnahe Situation, wie sie sicherlich des Öfteren vorkam.

einfach nur, dass er ein begehrter Jüngling, ein '*pais kalos*', ist.

⁴¹³ Schneider 2000, 36.

⁴¹⁴ Ein „an der Schulter fassen“ wird von E. Keuls in einer Brunnenhausszene sogar als belästigende Geste angesehen. Keuls 1985, 238f. Die leichte Berührung des Jünglings jedoch wirkt in diesem Zusammenhang eher sanft und keineswegs belästigend.

⁴¹⁵ Natürlich hatten auch Hetären Kinder, siehe hierzu Reinsberg 1989, 149 sowie Hartmann 2002, 202-204. Schon kleinste Kinder strecken ihre Ärmchen empor, um von der Mutter in den Arm genommen zu werden. Vergleiche hierzu Rühfel 1984b, 22, Abb. 9a sowie 34, Abb. 18. In Anbetracht der vielen Männer und Hunde um ihn herum, fremdelt er und sucht Schutz bei der Mutter.

⁴¹⁶ Descoeurdes, CVA Berlin 1, Taf. 26, erkennt im Heben beider Arme den Wunsch des Knaben, auf der Flöte spielen zu dürfen, doch wäre ein Zeigegestus mit einer Hand zur Übermittlung dieses Wunsches ausreichend gewesen.

Ein Jagdhund mit völlig anderer Bedeutung ist auf der schwarzfigurigen Amphora in Fiesole des Schaukelmalers (**FF 2, Taf. 35**), die zwischen 525 und 520 v. Chr. entstanden ist⁴¹⁷, dargestellt.

Gemeinsam bis zum Haarscheitel in ein Manteltuch gehüllt, stehen sich zwei Frauen gegenüber. Beide tragen ein ähnliches Gewand, doch ist die links stehende Frau von deutlich voluminöserer Körperfülle als die rechts stehende Frau. Die Enden des Manteltuchs haben sie jeweils über den Außenarm gelegt. Beide halten die Hand des Außenarms ausgestreckt, den Daumen abgespreizt. Den Innenarm haben beide erhoben, die Hand zu einer Faust geballt, während ein Finger, Daumen oder Zeigefinger, ausgestreckt bleibt. Zwischen den Frauen steht in Richtung der rechts stehenden Frau ein etwa kniehohes männlicher Jagdhund in tief gebeugter Haltung, Kopf und Rute nach unten gesenkt, die Ohren halb nach hinten gelegt. Von links nähert sich den Frauen mit leicht angewinkelten Armen sowie nach unten gewandtem Blick ein unbekleideter Jüngling im Laufschrift. Seine linke Hand ist ausgestreckt, während er seine rechte Hand ebenfalls zur Faust geballt hat. Rechts der Frauen steht ein weiterer Jüngling, vollständig in seinen Mantel gewickelt.

Auf der Gegenseite der Amphora kämpfen zwei Krieger miteinander, unter ihnen liegt ein bereits gefallener Krieger und ein vierter Krieger läuft nach links weg.

Koch-Harnack sieht beide Frauen im gemeinsamen Mantel im homoerotischen Kontext, der durch die beistehenden Männer sowie den Hund unterstützt wird⁴¹⁸. Doch gerade der Hund, in einer extrem unterwürfigen Haltung

⁴¹⁷ Böhr 1982, 56, Nr. 72.

⁴¹⁸ Koch-Harnack 1989, 152. „Der linke nackte Mann macht eine lüsterne Handbewegung, wie wir sie sonst bei Satyrn sehen, zum Gesäß der vor ihm stehenden Frau hin. ...Als neues Bildelement ist der Hund eingeführt.“ Ein Vergleich mit der Londoner Amphora, London B 163, ABV 134, 28, auf der sich ebenfalls zwei ähnlich aussehende Frauen in einem gemeinsamen Mantel gegenüberstehen, darunter ein Vogel (Taube?), die jedoch rechts und

⁴¹⁹dargestellt, ist es, der sich nicht so recht in einen erotischen Kontext einfügen möchte. Auch ist die links stehende Frau weitaus fülliger dargestellt als die ihr gegenüber stehende. Und dies ist keineswegs eine Unachtsamkeit des Malers, sondern durchaus beabsichtigt⁴²⁰. Die fülligere Frau besitzt zudem noch eine etwas breiter angelegte Kopfform im Profil, während bei der rechts stehenden Frau alles etwas zierlicher erscheint. Und so kann angenommen werden, dass die links stehende Frau älter ist als die rechts stehende⁴²¹. An Blickkontakt und Gestik gut erkennbar, stehen beide Frauen miteinander in Kommunikation. Beide haben die dem Mantel zugewandte Hand zu einer Faust geballt, aus der sie einen einzigen Finger heraus strecken. Es könnte sich um Daumen oder Zeigefinger handeln, wobei ein abgespreizter Zeigefinger eine Geste der Verehrung in kultisch-feierlichem Zusammenhang⁴²² bedeuten könnte. Mit der jeweils anderen Hand unterstützen beide Frauen ihre Rede. Der sehr demütig und niedergeschlagen aussehende Jagdhund steht ebenfalls vom Manteltuch umgeben, was bedeutet, dass er mit den Frauen eine gemeinsame Einheit

links von Satyrn flankiert werden und deshalb als Mänaden gedeutet werden, CVA London British Museum 3, Taf. 29, 1a-d, bringt sie zu folgender Deutung: „Offenbar dienten den Malern hier die Satyrn, ebenso wie der Mantel, als erotisch aufgeladene Requisiten, um weibliche Liebesbeziehungen zu umschreiben bzw. zu untermalen. Leider wissen wir zu wenig über die Interdependenz zwischen weiblicher Homoerotik und dionysischem Kult, aber das, was wir wissen, spricht für sexuelle Kontakte jeder Art bei den orgiastischen dionysischen Feiern und Umzügen. Siehe hierzu auch Anm. 130. Schauenburg 1975, 215-217, benennt die kultische Handlung von Frauen im gemeinsamen Mantel hingegen als „...noch immer umstritten...“ und möchte auch einen erotischen Kontext nicht annehmen. Er nimmt bei zwei Frauen im gemeinsamen Manteltuch zuerst einmal einen häuslichen Hintergrund an. Als Begründung gibt er zum einen die häuslichen Tiere an, die sich bei den Frauen befinden sowie zum anderen die meist sterblichen Männer im Umkreis. Böhr 1982, 51, schließt im Vergleich mit den Mantelfrauen des dem Schaukelmaler nahe stehenden Princeton-Malers eine kultische Begegnung der beiden Frauen aus und möchte sie wegen der Anwesenheit des Hundes eher im häuslichen Bereich einordnen, doch auch sie lässt eine endgültige Deutung offen.

⁴¹⁹ In der Hundesprache bedeutet die geduckte Haltung mit geneigtem Kopf, angelegten Ohren und nicht aufgestellter Rute eine Demutshaltung, ein Kleinmachen ohne Machtansprüche. CVA Fiesole 1, Taf. 7, 1 beschreibt den Hund „...il cane neghittoso e malinconico...“, also bewegungslos und traurig.

⁴²⁰ Böhr 1982. Tafeln. Der Schaukelmaler gibt auf seinen Vasen Frauen mit den unterschiedlichsten Figuren wieder. Die jungen Mädchen auf der Schaukel sind durchgängig schlank wiedergegeben. Taf. 64, 163, 191. Und im Gegensatz dazu ist eine Käuferin eines Weinschlauches sehr voluminös dargestellt. Taf. 106.

⁴²¹ Pfisterer-Haas 1989, 47-49. Auch Koch-Harnack 1989, 147, setzt Schlankheit mit jugendlichem Alter gleich.

⁴²² Neumann 1965, 82-83.

bildet. Interessant ist, dass es sich hierbei explizit um einen männlichen Hund⁴²³ handelt und er somit einen deutlichen Gegensatz zu den beiden Frauen bildet. Er befindet sich in derselben 'trauernden' Haltung, die Hunde mitunter bei Kriegerabschieden einnehmen⁴²⁴. Die beiden Männer hingegen scheinen keinen rechten Bezug zu den Frauen zu haben, was durch das Manteltuch, das die Einheit Frauen und Hund abgrenzt noch verstärkt wird. Es handelt sich um zwei Jünglinge, einer nackt und zu Boden schauend⁴²⁵ und einer wie ein sich züchtig verhaltender Eromenos in seinen Mantel gewickelt⁴²⁶. Obwohl so manche Unklarheit eine Deutung der Darstellung erschwert, möchte ich im Bezug zur Gegenseite, die den Hoplitenkampf über gefallenem Krieger zeigt, dennoch eine solche wagen: zwei Frauen eines Oikos, vielleicht Mutter und Tochter oder Schwiegertochter bilden mit einem männlichen Jagdhund in trauriger Haltung eine Hoffnungsgemeinschaft, die um das Wohlergehen und die Wiederkehr des ausgezogenen Hopliten aus ihrem Oikos besorgt ist, der da womöglich auf der Gegenseite kämpft. Die beiden Jünglinge rechts und links sind vielleicht als noch nicht kriegsbereite Jugendliche zu verstehen. Die Frauen und der Hund jedoch, von den Jünglingen abgetrennt durch das gemeinsame Manteltuch, und für den gesamten Oikos stehend, bilden eine Art inneren Kern der gesamten hoffenden und wartenden Gesellschaft. Der ausgezogene Krieger und sein Oikos standen im Fokus der Krieger-

⁴²³ Die Hunde des Schaukelmalers sind immer gleich wiedergegeben: muskulöse Jagdhunde, mit Halsmähne und buschiger Rute. In der Größe variieren sie nur mäßig, von etwas unterkniehoch bis etwas überkniehoch. Nur selten ist ihr Geschlecht explizit angegeben. Alle begleiten sie kriegerisches oder jagdliches Geschehen. Böhr 1982, Tafeln 4, 9, 25, 37, 70, 78, 95, 115, 131, 168, 178. Der Hund zwischen den Frauen bleibt einzigartig im häuslichen Bereich.

⁴²⁴ Ein ganz ähnlicher Hund des Schaukelmalers begleitet einen Krieger beim Abschied (Böhr 1982, Nr. 112, Taf. 115, ABV 309, 94). Ein ebenso ähnlicher Hund des Schaukelmalers begleitet einen Krieger (Böhr 1982, Nr. 124, Taf. 131, ABV 309,87). Auch auf einer Lekythos aus dem Umkreis des Taleides Malers findet sich ein solch 'trauriger' Hund (Athen, NM 414. ABV 177.BA 301145).

⁴²⁵ Böhr 1982, 51, sieht den Blick des nackten Jünglings auf den Hund gewandt, doch scheint es unwahrscheinlich, dass er den Hund im Manteltuch überhaupt wahrnehmen könnte. Auch die von Koch-Harnack 1989, 152, als anzügliche Handbewegung gedeutete scheint ebenfalls unwahrscheinlich, eher scheint es sich um eine aus der Bewegung des Jünglings entstandene tänzerische Handbewegung zu handeln.

⁴²⁶ Allerdings ist der einzige erhaltene Eromenos des Schaukelmalers unbekleidet. (Böhr 1982, 50, Nr. 104 B, Taf. 106, ABV 308, 68)

abschiedsbilder jener Zeit, die die Ausziehbereitschaft wie auch die Leistungsbereitschaft des Hopliten andeuteten, der damit der Erwartungshaltung der Polis entsprach. Hauptadressatengruppe der Abschiedsbilder war die männliche Jugend sowie die wehrpflichtige Generation der Hopliten⁴²⁷.

Eine ähnliche Haltung nehmen auch die Hunde auf einem schwarzfigurigen sogenannten „Cypro-jug“ attischer Provenienz des Malers des Vatikan 365 ein, der in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. entstanden sein muss und heute in London steht (**FF 3, Taf. 36**). Die Hunde begleiten zwei prozessionsartige Züge von Männern und Frauen, die sich auf einen Sitzenden zu bewegen.

Ein bärtiger Mann in Chiton und Himation und mit einem Speer in der linken Hand, sitzt nach rechts auf einem Diphros. Von links und rechts nähern sich ihm zwei Reihen von Menschen. Von rechts, also ihm zugewandt, nähert sich als erste in der Reihe eine Frau im Chiton, der ein unbekleideter Jüngling mit einem Kranz in der rechten Hand folgt. Neben ihm steht ein überkniehoher, sehr kräftiger Jagdhund mit zum Boden hinab gebeugtem Kopf, leicht nach hinten gelegten Ohren und aufgerollter Rute. Hinter Jüngling und Hund folgt eine Frau im Himation, dahinter nochmals ein unbekleideter Jüngling mit einer Binde in der rechten Hand und im Anschluss als letzte der Reihe wieder eine Frau im Himation. Von links, also von hinten, nähert sich dem Sitzenden eine weitere Reihe Menschen, die jedoch nur zu einem Drittel erhalten ist. Angeführt wird sie von einer Frau im Chiton, einen Kranz in der linken Hand haltend. Zwischen ihr und dem Sitzenden ist ein kleiner Farbrest erhalten, der zu einem weiteren Hund gehören könnte. Hinter ihr folgt ein unbekleideter Jüngling mit einem überkniehohen Hund an seiner Seite, von dem jedoch nur Kopf, Teile der Beine und ein Teil der Rute erhalten ist. Der Hund steht entgegen der Laufrichtung der Menschenreihe. Er hält seinen Kopf ebenfalls mit leicht

⁴²⁷ Spieß 1992, 142f.

angelegten Ohren zu Boden gesenkt, die Rute ist aufgerollt. Dem Jüngling mit Hund folgt eine Frau im Himation, der im Anschluss eine weitere Person im Mantel nicht identifizierbaren Geschlechts folgt. Alle Personen, die keinen Kranz oder eine Binde in der Hand halten, tragen diese noch auf dem Kopf.

Der Krug ist eines von insgesamt fünf attischen Gefäßen, die wohl speziell für den zypriotischen Markt hergestellt wurden⁴²⁸. Einzig Reyes unternimmt die etwas aufwändigere Deutung einer Prozession⁴²⁹, wobei er jedoch nur einen der Hunde beschreibt. Sollte es sich beim Farbrest zwischen Frau und Sitzendem des linken Prozessionszuges tatsächlich um einen Teil eines Hundes handeln, dann wären es drei Hunde, die die Jünglinge und Frauen begleiten. Alle neun Personen sind in Richtung des Bärtigen unterwegs. Manche von Ihnen halten eine Binde oder einen Kranz in der Hand, die sie vielleicht vorher von den Köpfen genommen haben und die sie wohl dem Bärtigen als Zeichen der Verehrung übergeben wollen⁴³⁰. Während in der von rechts stehenden Reihe immer abwechselnd ein Mann auf eine Frau folgt und der Hund in Laufrichtung steht, ist diese gleichförmige Aufstellung der Menschen in der links stehenden Reihe nicht mehr eingehalten worden. Auch der Hund steht entgegen der Laufrichtung. Beide Hunde nehmen eine Haltung ein, die es so in der Hundesprache eigentlich nicht gibt. Die Rute nach oben aufgerollt, den Kopf an den Boden gesenkt und die Ohren nach hinten gelegt. Hier werden zwei Botschaften miteinander vermischt. Zum einen die Aufregung der Fährtensuche mit gesenktem Kopf und aufgerollter Rute und zum anderen das unterwürfige Anlegen der Ohren⁴³¹. Lapidar zusammengefasst: freudige Demut. Interessant erscheint, dass der Maler des Vatikan 365 diese beiden

⁴²⁸ Reyes 1994, 142f. Beazley fasste drei davon als 'cypro-jugs' zusammen, Gjerstad fügte noch zwei weitere der Gruppe dazu.

⁴²⁹ Reyes 1994, Abb. 51. "Scene shows a seated man with a procession of women, youths and a dog in front of him."

⁴³⁰ Sutton 1981, 310; Blech 1982, 67; Reinsberg 1989, 170. Kränze gehörten zu den beliebtesten Attributen der Werbenden und Umworbener. Sie besitzen erotische Symbolik. Die Kranzübergabe galt als Zeichen des Einverständnisses.

⁴³¹ Harries 1998, Umschlag. In der Hundesprache bedeutet die aufgestellte Rute Herausforderung durch Freude und der gesenkte Kopf mit gelegten Ohren bedeutet Unterordnung und Verzicht auf Machtansprüche.

nicht zusammen vorkommenden Haltungen eines Hundes zusammenfügte. Beide Jagdhunde sind groß und stark gebaut, obwohl der Hund der links vom Bärtigen stehenden Reihe nicht auf diesen zuläuft, so nimmt er doch die freudige Demutshaltung ein. Die Hunde spiegeln offensichtlich beabsichtigt die Stimmung der Menschen auf der Bildszene wider. Ohne sie wäre diese für den Betrachter nur neutral anzusehen.

Eine sehr viel bewegtere und lebendigere Szene im Beisein von Hunden ist auf einer rotfigurigen Schale des Ambrosios-Malers in Privatbesitz, die wohl um 510/500 v. Chr. entstanden ist, dargestellt⁴³². (**FF 4, Taf. 37**) Innenbild und Außenfries zeigen die Vorbereitungen zu einem Symposion. Auf dem Innenbild bindet sich ein Jüngling die Sandale und auf dem Außenfries besuchen fünf bärtige Männer sechs Frauen in unregelmäßiger Aufteilung auf beiden Schalenseiten, offensichtlich, um sie zu einem Gelage abzuholen. Unter den Henkeln sitzt je ein Hund und da beide Hunde auf die Seite A blicken, scheint diese für die Untersuchung interessanter als Seite B⁴³³.

Namensinschriften: Innenmedaillon: ΚΑΛΙΑΣ, Außenfries A: ΡΟΔΟ (Rhodo), ΛΙ (Lichas), ΑΤΙΦΑΝΕ (Antiphane), ΑΡΙΣΤΟΜΥΜΟΣ (Aristomymos), Außenfries B: Αφροίς (Aphrodisia), ΟΒΟΛΕ (Obole), Fußgraffito: ΔΥΗ.

Links sitzen sich ein Mann auf einem Diphros und eine Frau auf einem Diphros okladias gegenüber. Der Bärtige im Mantel hat seine linke Hand auf den Stock gelegt, den er vor sich aufgestellt hat. Er schaut der elegant gekleideten Frau in Chiton und Sakkos zu, wie sie sich die Sandale bindet. Über dem Kopf der Frau ist der Name ΡΟΔΟ zu erkennen. Rechts daneben ist ein bärtiger Mann im Mantel, lässig auf seinen Stock gestützt, im Begriff einen Kranz anzunehmen, der ihm von einer auf einem Diphros sitzenden Frau in Chiton und mit geöffnetem langem Haar mit beiden Händen gereicht wird. Links neben dem

⁴³² Immerwahr 1984, 13.

⁴³³ Aufgrund dieser Hunde bezeichnen Immerwahr 1984, 10 und Sutton 1981, 358, diese Seite A als „...more important...“.

Kopf des Mannes ist ein Fragment eines Namens zu erkennen, ΑΙ der zu Lichas ergänzt wird. Neben ihr Fragmente eines Namens, ΑΤΙΦΑΝΕ, die zu Antiphane ergänzt werden. Weiter rechts, im Rücken der sitzenden Frau steht ein weiterer bärtiger Mann im Mantel auf seinen Stock gelehnt. Offenbar hat er zum Paar vor sich etwas anzumerken, denn er gestikuliert mit ausgestreckter Hand in Richtung der vor ihm sitzenden Frau. Auf beiden Seiten des Mannes ist die Aufschrift des Namens ΑΡΙΣΤΟΜΥΜΟΣ zu erkennen, wohl ein Schreibfehler, denn der Mann heißt wahrscheinlich Arystonimos⁴³⁴. Rechts und links der Szene kauert mit auf dem Boden aufliegenden Vorderpfoten und etwas vom Boden erhobenen Hinterteil unter jedem Henkel je ein großer, kräftiger und glatthaariger Hund mit entspannt hängender Rute. Der Rechte von ihnen hat die Ohren nach hinten angelegt, beim Linken ist der Erhaltungszustand des Kopfes so schlecht, dass man die Ohren nicht erkennen kann. Ein Farbrest am Hals des rechts sitzenden Hundes könnte auf ein Halsband hindeuten, beim links sitzenden Hund ist der Farbabrieb so groß, dass man dies nicht erkennen kann. Auf der Gegenseite schauen zwei Männern vier Frauen bei der Ausübung ihrer häuslichen Tätigkeiten wie Wollknäule verpacken, Spinnen oder Musizieren zu. An der Wand hängen Flötenfutterale.

Immerwahr deutet die Szene mit den aufblickenden Hunden im Zusammenhang mit Gegenseite und Innenbild der Schale als Vorbereitung auf ein Symposion, welches zu Ehren der Rückkehr der Aristokraten nach Athen stattfinden soll, die 510 v. Chr. die Demokratie begründeten⁴³⁵. Der Jüngling auf dem Innenbild könnte seiner Meinung nach der *kalos* der Feier sein. Die Frauen identifiziert er, erkennbar an ihren typischen Namen, als Hetären⁴³⁶. Sutton sieht ein hauptsächlich sexuell begründetes Hauptinteresse der Männer an den Frauen und weist ausdrücklich auf eine zusätzliche Femität der Frauen hin, die sie für die Männer interessant erscheinen lässt. Sie finden Erholung und Entspannung

⁴³⁴ Zu den Namensinschriften siehe ausführlich Immerwahr 1984, 11.

⁴³⁵ Immerwahr 1984, 10. „...Preparations for a Party...“ und 13.

⁴³⁶ Immerwahr 1984, 10-13. Seiner Meinung nach ist nun ein für allemal bewiesen, dass spinnende Frauen auch Hetären sein können.

im Zuschauen und in der Konversation mit den Frauen⁴³⁷. Ganz im Gegensatz zu Immerwahr möchte er keine Differenzierung des Malers zwischen ehrbaren Frauen und Hetären erkennen⁴³⁸. Allerdings stützt die Tatsache, dass Männer im Frauengemach üblicherweise nicht zugelassen waren, außer sie waren Verwandte der dort befindlichen Frauen, die Deutung Immerwahrs der Frauen als Hetären, die sich in den Vorbereitungen auf ein Symposion befinden, immens. Die beiden Hunde sind Oikoshunde⁴³⁹, wie sie von Aristophanes beschrieben werden⁴⁴⁰, die die Situation aus der Entfernung beobachten. Die beiden Hunde sind Oikoshunde⁴⁴¹, die die Situation aus der Entfernung beobachten. Sie sitzen nicht entspannt, sondern kauern in halberhobener Haltung, immer bereit aufzuspringen⁴⁴², entweder, um ihre Herrinnen beim

⁴³⁷ Sutton 1981, 359.

⁴³⁸ Sutton 1981, 356f. Nach seiner Meinung spinnen und verarbeiten Hetären wie ehrbare Frauen Wolle. Der wirtschaftliche Aspekt der Szene wird zu Gunsten eines idealisierten romantischen Aspektes unterdrückt.

⁴³⁹ Außer diesen Hunden ist uns nur noch eine Hundezeichnung des Ambrosios-Malers überliefert: ARV² 174,15 (BA 201578). Es handelt sich um einen Hund, der sich in einer Jagdszene in den Hals einer Hirschkuh verbeißt. Der Hund ist ebenfalls groß und glatthaarig, besitzt eine Halsmähne, trägt ein Halsband und seine Rute ist aufgerollt. Der Ambrosios Maler unterscheidet offensichtlich nicht zwischen Jagd- und Oikoshunden über die Hundegröße, oder den Hundetyp, sondern über das Geschlecht des Hundes. Der Hund der Jagdszene ist eindeutig ein Rüde, während die Oikoshunde unter den Henkeln nicht als solche gekennzeichnet sind, obwohl dieses möglich gewesen wäre. Anzunehmen ist, dass zu den Jägern respektive den Männern der männliche Hund gehört und zu den Frauen der weibliche Hund. Siehe auch den Hund bei EF 2, der eine Frau begleitet und ebenfalls überkniehoch groß und sehr kräftig ist, desselben auch EF 4 und EF 6.

⁴⁴⁰ Aristoph. Wespen, 970. Laut Liddell und Scott ist *οἰκουρός* zudem eine Bezeichnung für die Frau des Hauses („mistress of the house, the housekeeper“), was wiederum eine passende Verbindung zum Frauengemach als bevorzugten Aufenthaltsort für Oikoshunde sprechen würde.

⁴⁴¹ Außer diesen Hunden ist uns nur noch eine Hundezeichnung des Ambrosios Malers überkommen: ARV² 174,15 (BA 201578). Es handelt sich um einen Hund, der sich in einer Jagdszene in den Hals einer Hirschkuh verbeißt. Derselbe Hundetyp wie unsere Hunde, groß, glatthaarig, mit Halsmähne, Halsband und aufgerollter Rute. Der Ambrosios Maler unterscheidet offensichtlich nicht zwischen Jagdhunden und Oikoshunden über die Hundegröße, oder den Hundetyp, sondern über das Geschlecht des Hundes. Der Hund der Jagdszene ist eindeutig ein Rüde, während die Oikoshunde unter den Henkeln nicht als solche gekennzeichnet sind, obwohl dies möglich gewesen wäre. Anzunehmen wäre, dass zu den Jägern resp. den Männern der männliche Hund gehört und zu den Frauen der weibliche Hund. Siehe auch den Hund bei EF 3, der eine Frau begleitet und ebenfalls überkniehoch groß und sehr kräftig, desselben auch EF 9 und EF 5.

⁴⁴² Die Hunde kommen mit ihrem Hinterteil nicht ganz zu Boden, sie nehmen eine Art Zwischenstellung zwischen der Liegenden und der Vorderkörpertiefstellung ein. In der Hundesprache ist das eine Haltung, die Hunde einnehmen, die wachsam sind und bereit, jeden Moment aufzuspringen.

Ausgang zum Fest zu begleiten, oder um diese vor dem Zugriff der Männer zu beschützen⁴⁴³. Vorwiegend sind die Hunde unter den Henkeln als Statussymbole der Frauen zu verstehen, die diesen eine gewisse Sicherheit verleihen und andererseits geben sie eine gewisse Aufbruchstimmung wieder.

Einer weiteren groß angelegten Szene mit mehreren Liebespaaren und einem Unterhenkelhund begegnen wir auf einer rotfigurigen Schale des Peithinos-Malers in Berlin, die kurz vor 500 v. Chr. entstanden ist. (**FF 5, Taf. 38**) Auf der einen Seite nähern sich drei Paare von Jünglingen und Mädchen einander an und auf der anderen Seite der Schale befinden sich vier Paare von Erastai und Eromenoi in körperlichem Kontakt zueinander, während ein weiterer Jüngling dabei steht. Auf dem Innenbild ringen Peleus und Thetis miteinander.

Inschriften: Innenbild: Πελευσ Θετιζ Πειθινοζ εγγραφσ εν Αθenoδοτοζ καλοζ (rot), Seite A: καλοζ (mehrfach), οπαιζ [ν]αιχι , Seite B: καλοζ (mehrfach), καλε (mehrfach), ναιχι

Der kniehohe männliche Hund mit Halsband, dessen ausgeprägte Muskulatur detailgenau wiedergegeben wurde, schaut mit leicht angelegten Ohren und aufgerollter Rute sowie erhobener linker Vorderpfote zum Jüngling des ihm am nächsten stehenden Paares. Dieser lehnt sich auf einen Knotenstab, während ihm eine Frau mit der rechten Hand, die Handfläche dem Jüngling zugewandt und die Finger leicht gebeugt, zuwinkt und mit der linken Hand ihren Gewandsaum leicht anhebt. Weiter rechts ein weiteres Paar in ähnlicher Haltung zueinander. Die Frau jedoch hält diesmal eine Blüte in der rechten, dem Jüngling zugewandten Hand, während sie die linke in Hüfthöhe erhoben hat. Auch die Frau des dritten Paares winkt mit ihrer linken Hand dem Jüngling

⁴⁴³ Im 15. Epyllion des Theokrit wird ein Haushund erwähnt, der hereingeholt werden muss, da die Hausherrin ausgehen möchte und ihr Kind bei der Sklavin im Haus lässt. Der Hund soll das Haus beschützen. Schnurr-Redford 1996, 131. Diese großen, kräftigen Hunde waren speziell dazu da, die Frauengemächer zu beschützen. Lilja 1976, 79. Aristoph. Tesm. 414. Aristoph. Lys.1215.

zu, während sie mit der Rechten den Gewandzipfel anhebt. Der ihr gegenüberstehende Jüngling stützt seine rechte Hand auf dem vor ihm aufgestellten Knotenstab auf. Alle Jünglinge tragen Mäntel, die sich oft so eng an ihre Körper anschmiegen, dass ihre Körperkonturen gut zu erkennen sind. Alle Frauen sind mit Chiton und Himation bekleidet.

Obwohl sich keines der sich gegenüberstehenden Paare in direktem Körperkontakt zueinander befindet, ist die erotische Ausrichtung der Kontaktaufnahme unübersehbar. Die Frauen winken den Jünglingen neckisch zu und heben ihre Gewandzipfel einladend an⁴⁴⁴. Die Jünglinge tragen solche enge Gewänder, dass der Betrachter trotz fehlender Berührungen den Bildinhalt leicht durchschaut. Im Besonderen scheint das mittlere Paar bereits in fortgeschrittenem Stadium der Kontaktaufnahme zu stehen. Deutlich nimmt der Jüngling unter dem Mantel eine geöffnete Körperhaltung ein, so dass sein Geschlecht zu erkennen ist, mit seiner rechten Hand betont er die Hüfte. Die ihm angebotene Blüte könnte einerseits seine Schönheit betonen, oder, direkter, ein in diesem erotischen Kontext oft eingesetztes Symbol für den Austausch von sexuellen Diensten, darstellen⁴⁴⁵. Der große Hund unter dem Henkel nimmt aktiv an der Szene teil, indem er seine Pfote bettelnd erhebt. Diese Haltung der Hunde wurde in der homoerotischen Werbung bereits um 540 v. Chr. eingesetzt, um durch den Hund auf etwaige andere Erastai oder Eromenoi aufmerksam zu machen⁴⁴⁶. Es könnte sich hierbei sowohl um einen

⁴⁴⁴ Das archaische Motiv des Gewandraffens, typisch für die Korenstatuen der Akropolis, ist bereits an ostgriechischen Skulpturen der Mitte des 6. Jhs. anzutreffen. Vgl. die weiblichen Mitglieder der samischen Familiengruppe, Fuchs 1983, 162. Zu den Koren der Akropolis vgl. Boardman 1978, Abb. 118.141.142.151.152.153.155.158.159.177.184.

⁴⁴⁵ Athen. XII, 553 e-554 c, „...Denn in Wirklichkeit benutzen sie diese Mittel als einen Schritt zu einem Treffen und eben als ein Zeichen ihrer Wünsche danach. Sie, die darauf aus sind, angesprochen zu werden, und die es darauf absehen, ein Zeichen zu geben, dass sie auch selbst Anteil an der Schönheit haben wollen. Denn die Bewerbung, gemacht in Form von schönen Blumen und Früchten, laden die, die sie annehmen, ein, im Austausch dagegen die Schönheit ihrer Körper zu geben.“ Schmidt 2005, 49, sieht in der Blüte, die eine Frau in der Hand hält „das alte Kennzeichen von Anmut und Schönheit.“ Koch-Harnack 1989, 79, macht auf die bei Athenaios geschilderte Austauschfunktion: Blüte gegen Blüte, Blüte gegen Geschenk, Blüte gegen Körper fällt als ihre Grundfunktion in Darstellungen von heterosexuellen Beziehungen auf.

⁴⁴⁶ Schlegl-Kofler 2004, 50. Mit der erhobenen Pfote macht der Hund eine Aufforderungsgeste.

Oikos- als auch um einen Jagdhund handeln. Leider sind vom Peithinos-Maler keine weiteren Hundedarstellungen erhalten und so kann auch nur die Annahme ausgesprochen werden, dass sein deutlich männliches Geschlecht in Verbindung mit der Bettelpfote auf den männlichen Teil der Darstellung anspielt. Der Hund offenbart die emotionale Stimmung der Jünglinge, die sich nicht durch Haltung, Gesten oder Gebärden, sondern einzig durch die sich unter den Mänteln abzeichnenden Körperkonturen erahnen lässt. Insgesamt schildert die Schale auf ihrer Außenseite und dem Innenbild ihrem männlichen Benutzer den Facettenreichtum erotischer Kontaktaufnahme, wobei der homoerotische Kontakt zu den Eromenoi offenbar schnell zustande kam, die Annäherung an Hetären mit größerem (emotionalen?) Abstand vorstatten ging, und die Beziehung zwischen Mann und Frau geradezu ein einziger Kampf war⁴⁴⁷. Dennoch bleibt die gesamte Darstellung von einer gewissen zurückhaltenden Erotik geprägt, wie sie auf Vasenbildern mit Darstellungen heterosexueller Liebeswerbung im Beisein von Hund(en) gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. noch vorherrschte⁴⁴⁸.

In einer Steigerung der körperlichen Annäherungen und der körperlichen Kontaktaufnahme zu den vorhergehenden Bildszenen findet sich auf einer rotfigurig bemalten, attischen Schale des Pedieus-Malers in Paris, die um 510 v. Chr. entstanden ist, (**FF 6, Taf. 39**) die einzige Symplegma-Szene zwischen Männern und Frauen, bei der ein Hund in Haltung und Ausdruck direkt auf die dargestellte Szene reagiert ja sogar mit einbezogen wird⁴⁴⁹. Auch in

⁴⁴⁷ Entweder bittet er um Aufmerksamkeit oder einen Leckerbissen. Siehe MM 6, MM 11, M 16. Keuls 1985, 56, sieht in der Kombination der beiden Seiten der Schale sowie des Innenbildes „violence governing all aspects of the Athenian man’s sex life: in his concept of marriage (*Peleus und Thetis*), in the ethos governing his pederastic love life (*Seite A*), and even in his relations with prostitutes (*Seite B*).“

⁴⁴⁸ Reinsberg 1989, 114-120, vermisst ebenfalls die demonstrierte sexuelle Übermacht des Mannes. Die Hetäre stand in jener Zeit sozial tief unter ihrem Liebhaber.

⁴⁴⁹ Solche Szenen im Beisein von Hunden sind selten genug und diese Hunde halten sich nahezu teilnahmslos am Rand des Geschehens auf. Beispiele hierfür sind zwei Symposionsszenen, bei denen Hunde während des Symplegmas wohl anwesend sind, jedoch keine abweichende Haltung oder Reaktion als die, die sie sonst auch bei diesen Gelegenheiten einnehmen, zeigen. Auf einer rotfigurigen Hydria (Athen Nationalmuseum 402, BA 402, Marcadé 1962, Taf. 137) kopuliert ein Paar akrobatisch anmutend auf einer

Darstellungen von homosexueller Vereinigung, dem Schenkelverkehr, im Beisein von Hunden⁴⁵⁰, werden diese niemals mit in das erotische Geschehen mit einbezogen.

Auf beiden Seiten der Pariser Schale befinden sich jeweils zwei Gruppen von Männern und Frauen in erotischer Vereinigung. Der einzige Hund steht unter einem Henkel in Richtung der B-Seite. Auf dem Innenbild legt ein bekränzter Jüngling im Himation mit einer Schale und Knotenstock in der Hand lächelnd den Arm um eine im reich gefältelten Chiton gekleidete Leierspielerin, die in der Hand eine Leier hält. Inschrift rund um das Innenmedaillon: *ΕΠΙΛΥΚ [Ο] ΣΚΑΛΟΣ*.

Eine Frau⁴⁵¹, die mit angezogenen Beinen seitlich auf einem Diphros liegt, wird von einem bärtigen Mann penetriert, der eine Sandale in der rechten Hand hält, wohl um sie damit zu schlagen. Von links übt ein Jüngling Fellatio an der Liegenden aus. Rechts der Gruppe übt ein Jüngling an einer auf einem Kissen knienden Frau Fellatio aus, während diese wohl von einem weiteren Mann, von dem jedoch nur die auf Zehen stehenden Füße erhalten sind, penetriert wird.

Kline, unterstützt von je einem Mann rechts und links der Kline stehend. Unter der Kline liegt ein kleiner Hund in entspannter Lage, aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes ist sein Gesichtsausdruck nicht zu erkennen. Hundetyp wie –haltung entsprechen den kleinen fuchsartigen Jagdhunden, die um die Jahrhundertwende zumeist bei Symposionsszenen unter den Klinen liegen. Und auf einer älteren schwarzfigurigen Schale (Paris, Louvre F 2, CVA Louvre 3, Taf. 10, 1.4) sind gleich zwei Paare auf einer Kline im Geschlechtsakt begriffen. Unter der Kline kaut ein Hund ganz entspannt an einem Knochen. Auch dieser Hund entspricht in Typ und Haltung den Hunden, die zu dieser Zeit während des ohne Symplegma dargestellten Symposions unter den Klinen liegen und an den Resten kauen, die ihnen zugeworfen wurden, oder die heruntergefallen sind.

⁴⁵⁰ Siehe M 2, M 3, M 7, M 17. Hier rücken die begleitenden Hunde an den Rand des Geschehens.

⁴⁵¹ 1977 identifiziert H. Giroux, CVA Paris, Louvre 19, 44-45, die auf dem Diphros liegende Person als Jüngling. H. Giroux leitet seine Deutung zum Jüngling wohl aus der rechten Hand der Person ab, die sie, verdeckt für den Betrachter, vor den Bauch hält. Für ihn masturbiert der Jüngling gleichzeitig zum weiteren sexuellen Geschehen. 10 Jahre später beschreibt Peschel 1987, 62, diese auf der Seite liegende Person als Hetäre. Ebenso Reinsberg 1989, 110 und zuletzt Hartmann 2002, 153. Gestalt wie auch Frisur lässt keine eindeutige Zuweisung zu. Doch lassen die Tatsache, dass in allen sonstigen erotischen Gruppen auf dieser Schale die Frauen entweder penetriert werden oder den Männern und Jünglingen sonst wie zu Willen sind sowie die gleiche 'Vorderkörpertiefstellung' von Hund und Frau unter den Henkeln, den Schluss zu, dass es sich bei der liegenden Person um eine Frau handeln dürfte.

Weiter rechts sind dann ein weiteres Paar Füße, ein einzelner Fuß sowie zwei ausgestreckte Finger einer Hand erhalten, die allesamt in Richtung des rechts unter dem Henkel stehenden Hundes ausgerichtet sind. Der glatthaarige Hund mit buschiger Halsmähne und Halsband hat die 'Vorderkörpertiefstellung' eingenommen, er beugt seinen Oberkörper tief nach unten, während er auf aufrechten Hinterpfoten steht. Sein Kopf befindet sich unter der Hand, von der die beiden Finger erhalten sind. Er hat seine Ohren nach hinten angelegt, wie in Erwartung einer Streicheleinheit. Ob die Hand, die wohl zu einer auf dem großen Zeh balancierenden Hetäre⁴⁵² direkt vor dem Hund gehört, einen Kontakt zu diesem herstellen will, bleibt ungeklärt. Eine ganz ähnliche Haltung wie der Hund nimmt eine Frau ein, die auf der Gegenseite einen auf einem Kissen knienden Jüngling oral befriedigt. Sie hat beide Unterarme auf dem Boden aufgelegt, während sie auf den Zehenspitzen steht und ihr Hinterteil in die Höhe reckt. Links neben diesem Paar wird eine weitere Frau penetriert, zwei Männer laufen herbei. Die Frauen sind im Gegensatz zu den Männern massig und unförmig dargestellt. Alle Beteiligten sind unbekleidet.

Der große Gegensatz der Darstellungen zwischen dem Innenmedaillon, auf dem Zärtlichkeit demonstriert wird, und den Außenbildern, auf denen es weit drastischer zugeht, ist auffällig. Vom Pedieus-Maler sind uns insgesamt 10 Gefäße erhalten, auf denen er seiner Vorliebe für sexuelle Anspielungen des Öfteren nachgibt⁴⁵³. Jedoch zeigt nur eines davon eine annähernd intensive und dicht gedrängte sexuelle Szenerie wie auf der Pariser Schale⁴⁵⁴. Der Hund unter dem Henkel ist der einzige vom Pedieus-Maler überlieferte. Dies legt nahe, dass der Maler den Hund nicht zu dekorativen Zwecken, sondern plausibel platzierte. Bereits Peschel bemerkt einen eklatanten Unterschied zwischen der Darstellung der männlichen und der weiblichen Körper auf den Außenbildern. Die Körper der Frauen sind wesentlich massiver und unförmiger

⁴⁵² Peschel 1987, 65.

⁴⁵³ ARV² 85 f. sowie 1578.16 nebst Supplementen in der Beazley Archiv Datenbank.

⁴⁵⁴ Louvre G 13. Nackte Frauen in einem Gemach, aufgehängte Penisse an der Wand.

dargestellt als die der Männer, Gesäß und Lendengegend werden besonders akzentuiert⁴⁵⁵. Beide auf dem Boden knienden Frauen, nehmen die gleiche Haltung ein wie der Hund, wobei eine der Frauen und der Hund halb unter einem Henkel stehen. Peschel, Reinsberg und Sutton bewerten die Darstellungen, speziell die Rolle der Hetäre dabei, durchweg negativ⁴⁵⁶. Hartmann erkennt einerseits idealisierte Dominanz und Gewalt in diesem Bild, aber andererseits versinnbildlicht sich für sie in der übersteigerten Darstellung dionysische Ekstase. Sie wertet die Hässlichkeit infolge dessen keineswegs als Indiz für eine zunehmend negative Beurteilung der Hetären wie Peschel, Reinsberg und Sutton vor ihr, besonders im Zusammenspiel der Außenszenen mit dem fast zärtlichen Innenbild. Im Gegenteil stelle der drastische Unterschied zwischen Innenbild und Außengestaltung der Schale eine Steigerung der Erotik dar, die dem Ergötzen des aus der Schale Trinkenden diene⁴⁵⁷.

Die Haltung des Hundes unterstützt diese Vermutung Hartmanns. Zum sexuellen 'a tergo-Akt' nimmt ein Hund keineswegs die Vorderkörpertiefstellung ein und auch nicht, um Fressen zu erbetteln. Diese Haltung mit dem zum Boden geneigten Vorderkörper ist einzig dazu gedacht, einen Artgenossen oder einen Menschen zum Spiel oder zur Rangelei aufzufordern⁴⁵⁸. Und es ist sicher auch kein Zufall, dass der Hund halb unter dem Henkel steht, denn dort sitzen, wie bei den vorhergegangenen Bildszenen zu erkennen war, oft die Schutz- und Wachhunde der Frauen sowie die Jagdhunde der Männer, bereit, bei Gefahr einzugreifen⁴⁵⁹. Der Hund, der in der Hauptsache einzig um den Schutz und das Wohl seiner Besitzer(innen) besorgt sein sollte, hat sich von seinem

⁴⁵⁵ Peschel 1987, 66.

⁴⁵⁶ Peschel 1987, 66 sieht in dieser ironisch-sarkastischen Phrase des Malers, den Hund in dieser Haltung als Aufforderung zur Unterwerfung und sexuellen Penetration. Reinsberg 1989, 117, nennt diese Haltung „demütiges Verharren auf allen Vieren“. In den verhäßlichenden Körperdarstellungen erkennt sie ein unmissverständliches Zeichen für die Minderwertigkeit der dargestellten Frauen, die an der Seite von um Fressen bettelnden Hunden dargestellt werden. Sutton 1981, 89, sieht ebenfalls einen degradierende Akt für die Frauen.

⁴⁵⁷ Hartmann 2002, 113 f..

⁴⁵⁸ Harries 1998, 48f., 14f..

⁴⁵⁹ Siehe hierzu FF 4 und FF 5.

Platz unter dem Henkel erhoben, kommt darunter hervor und fordert die Person, der die fragmentarisch erhaltenen Hand gehört zum Spiel, zur Rangelei, auf. Er bedeutet dem Betrachter auf diese Weise, dass er die Situation als nicht gefährlich einschätzt, sondern es sich um ein 'Spiel' handelt. Ein Spiel selbstverständlich für Männer, die beim Trinken die Bilder der Schale Revue passieren lassen konnten. Besonders deutlich wird dies durch die Frau unter dem anderen Henkel, die eine dem Hund ähnliche Haltung einnimmt. Der Pedieus-Maler lässt den Hund auf der Pariser Schale auf humorvolle Weise die 'auf dem Zeh balancierende Hetäre vor sich' zum Spiel auffordern, vielleicht, um so einen Mann oder Jüngling zu ersetzen, der diese Rolle eigentlich übernommen hätte, wenn die drohende Nähe zum Henkel nicht nur einen niedrigen 'Spielpartner', einen Hund eben, zugelassen hätte. Diese Platzhalterfunktion mag vielleicht auch die Einzigartigkeit der Hundedarstellung des Pedieus-Malers erklären.

Einen sehr viel zärtlicheren Akt der Annäherung zwischen einem Mann und einer Frau zeigt ein schwarzfigurig bemalter Teller (**FF 7, Taf. 40**) in Athen aus dem ersten Viertel des 5. Jahrhunderts v. Chr. Die Darstellung ist durch eine Horizontallinie im unteren Bildbereich in zwei Bildfelder unterteilt. Im oberen Bildfeld das Paar, im unteren, sehr viel kleineren Bildfeld ein Wagengespann.

Eine Frau von großer Statur in Chiton und Himation ist im Begriff, mit der linken Hand das Kinn eines ihr gegenüber auf seinem Stock gestützt stehenden bärtigen Mannes im Himation zu lieblosen. Der Mann hält ihr mit der rechten Hand einen nicht näher identifizierten Gegenstand (Blüte/Frucht?) entgegen. Ein unterkniehoher zierlicher Hund mit Halsband steht neben ihm in Richtung der Frau. Seine Ohren wie auch die Rute sind aufmerksam aufgestellt. Das Paar flankieren rechts und links jeweils eine auf einem Diphros sitzende Frau in Chiton und Himation, die je eine Blüte (?) in der Hand vor sich hält. An der Wand hängen ein Alabastron, eine Lekythos sowie ein Kranz oder eine Binde. Zwischen den Personen verlaufen Weinranken. Im unteren Bildfeld fährt eine

Person mit langer Gerte einen Wagen, dem vier Pferde vorgespannt sind, auf eine Säule zu.

Die an der Wand hängenden Utensilien lassen ein Frauengemach als Ort für die Annäherung des Paares erahnen. Die Weinreben deuten den dionysischen Charakter der dargestellten Frauengemeinschaft an. Die zärtliche Berührung der Frau am Kinn des Mannes wirkt ungewöhnlich, da man diese vom werbenden Manne ausgehend erwarten würde⁴⁶⁰ und da der eigentlich dazu gehörige Griff in Richtung des Geschlechts fehlt, wirkt sie zärtlich, fast ein wenig mütterlich. Vielleicht soll diese Geste den Mann sich wohl fühlen lassen in diesem Gemach, in dem sich mehrere Frauen aufhalten. Er bietet ihr in einer Geste der Verehrung, der Zuneigung und des Austausches von Gefühlen eine Blüte oder eine Frucht (?) an⁴⁶¹. Die Frauen rechts und links halten ebenfalls Blüten oder Früchte in der Hand, ob sie diese erhalten haben, sie verschenken möchten, oder diese symbolisch für Anmut oder Schönheit standen⁴⁶², muss offen bleiben. Da der Mann einen Stock mit sich führt, kann angenommen werden, dass er nicht zu diesem Haushalt gehört, er also nicht der Ehemann der ihn liebkosenden Frau ist⁴⁶³. Der Stock wie auch der ihn begleitende kleine Jagdhund mit Halsband unterstützen seinen sozialen Status als attischer

⁴⁶⁰ Dover 1983, 89. Das früheste Beispiel dieser Geste ist in der heterosexuellen Liebeswerbung des 7. Jh. v. Chr. dargestellt (kretische Kanne aus Arkades, siehe Schefold 1964, Taf. 27b), bei der Theseus mit der einen Hand das Kinn der Ariadne berührt, während er seine andere Hand hinunter zu ihrem Geschlecht führt. Ariadne umfasst mit ihren Händen beide Unterarme des Theseus. Später wurde die so genannte 'up and down'-Geste in der männlichen Liebeswerbung häufig eingesetzt. Eine Hand des Erastes berührt das Kinn des Eromenos, während dessen andere Hand nach unten auf dessen Geschlecht deutet siehe hierzu Koch-Harnack 1983, 94, 120 Abb. 54. Immer geht diese Geste jedoch vom werbenden Manne aus. Neumann 1965, 68f., weist zusätzlich auf dieses Motiv als Zeichen der Zärtlichkeit in archaischen und klassischen Darstellungen, die Eltern mit ihren Kindern verbunden zeigen, hin.

⁴⁶¹ Koch-Harnack 1989, 177, weist auf ähnliche Gestik im homo- und heterosexuellen Bereich hin.

⁴⁶² Siehe Anm. 665.

⁴⁶³ Reinsberg 1989, 122, bezeichnet Männer, die einen Stock als Ausgehutensil in einem Frauengemach mit sich führen als „...vorrübergehenden Gast in jenem Haus...“. Er müsste der Ehemann oder ein naher Verwandter sein, um zum bürgerlichen Frauengemach Zutritt zu erhalten

Bürger. Er bildet damit einen Gegensatz zu den trotz wohlhabender Kleidung offensichtlich nicht bürgerlichen Frauen, den Hetären, in deren Gemach er sich befindet⁴⁶⁴. Dies erklärt die 'männliche' Geste der Frau, die sich damit um die Gunst und Zuneigung des Mannes bemüht hat. Diese wird, an der angebotenen Blüte oder Frucht zu erkennen, von ihm erwidert. Vielleicht hatten sich die beiden sitzenden Frauen ebenfalls um seine Gunst beworben, aber das 'Rennen' verloren, das im unteren Bildfeld mit dem Rennwagen, der sich auf eine Wendesäule zubewegt symbolisch angedeutet wird. Bei einem männlichen Wagenlenker wäre hiermit einfach der kompetitive Charakter bei der Liebeswerbung betont, bei einer weiblichen Wagenlenkerin, evtl. sogar Athena, die ja eine besondere Beziehung zu Pferden hatte und die Schutzgöttin der Frauenarbeit war⁴⁶⁵, wäre dies ein deutlicher Hinweis.

Eine sehr viel aktivere Rolle bei der Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen spielt ein Hund auf einer weißgrundigen Lekythos des Sappho-Malers, in einer Privatsammlung in Lugano, die wohl zwischen 494 und 490 v. Chr.⁴⁶⁶, in der Spätphase des Sappho-Malers, entstanden ist. (**FF 8, Taf. 41**) Auf dem vorderen Bereich der Lekythos sind zwei Liebespaare, je ein heterosexuelles sowie ein homosexuelles, dargestellt, rechts daneben steht ein Hund.

Ein bärtiger Mann im Himation, in der Linken eine Lanze, berührt mit seiner Rechten eine ihm gegenüber stehende Frau in Chiton und Himation an deren linken erhobenen Arm. Rechts daneben hält ein unbekleideter Eromenos zwei Lanzen in der rechten Hand sowie einen Hahn unter dem rechten Arm. Mit der Linken hält er einen ihm gegenüber stehenden, sich äußerst labil auf seinen Stock lehenden⁴⁶⁷, älteren Erastes mit Mantel über der Schulter am Oberarm. Rechts daneben steht ein überkniehohes glatthaariges Hund, der seinen Kopf

⁴⁶⁴ Reinsberg 1989, 122. „Die Hetäre empfängt ihn stehend oder sitzend im Hausinneren... Im Habitus einer achtbaren Frau sitzt sie vornehm und zurückhaltend...“

⁴⁶⁵ DNP II, 159-167 s.v. Athena (A. Ley)

⁴⁶⁶ Weber 2005, 354.

⁴⁶⁷ Hollein 1988, 17. Hollein identifiziert hier den Skole-Typus. Für ihn steckt ein Schwund des Aktivpotentials der Aristokratie hinter dieser labilen Stellung.

mit nach hinten gelegten Ohren zum Jaulen in die Höhe geworfen hat. Nonsense-Inschriften.

Obwohl die Darstellung zweier Liebespaare vom Sappho-Maler nur auf zwei Lekythen wiedergegeben wurde⁴⁶⁸, stellt sie doch eine typische Szenerie des alltäglichen Lebens dar. Beide Paare zeigen die erotischen Vergnügungen eines gestandenen attischen Bürgers, erkennbar an Lanze, Stock und Jagdhund. Mann und Frau des heterosexuellen Paares sind züchtig bekleidet⁴⁶⁹, die Annäherung des Mannes besteht darin, dass er ihr „zärtlich“⁴⁷⁰ an den Arm greift. Seine Bemühungen scheinen allerdings noch nicht so weit gediehen wie bei der homosexuellen Annäherung, bei der der Eromenos den Hahn bereits von ihm als Liebesgeschenk angenommen hat⁴⁷¹. Die Speere in der Hand des Eromenos deuten zum einen auf eine Palästra-Umgebung hin und zum anderen bilden sie vielleicht die Verbindung zum Speer in der Hand des Mannes des heterosexuellen Paares und somit auf eine Identifikation als ein und denselben Mann in beiden Liebeswerbungen. Der große Hund rechts neben den beiden Paaren stellt den vom Sappho-Maler bevorzugten Hundetyp⁴⁷² dar. Er zeigt eine sehr typische Reaktion, die auch bei modernen Hunden beobachtet werden kann: Zwei Menschen nähern sich in liebevoller Absicht und der Hund jault oder bellt auf, streckt dazu seinen Kopf, mit geöffneter Schnauze und angelegten Ohren in die Höhe⁴⁷³. Hunde tun dies,

⁴⁶⁸ Weber 2005, 117. Dem Sappho-Maler wurden bis heute 102 Gefäße zugewiesen. Dies. 216, Kat. 33 und 25.

⁴⁶⁹ Weber 2005, 217 lässt offen, ob es sich bei der Frau um eine Hetäre handelt. Es gebe keine erkennbaren Anzeichen dafür.

⁴⁷⁰ Münzen und Medaillen A.G. Basel, Auktion 26 5. Oktober 1963, Nr. 117, Taf. 40.

⁴⁷¹ Koch-Harnack 1983, 98. Erastes und Eromenos haben ihren erotischen Kampf bereits hinter sich.

⁴⁷² Der Sappho-Maler arbeitete zwischen 510-490 v. Chr. Ca. 75% seiner Werke befinden sich auf Lekythen. Fast die Hälfte seiner Bilder sind weißgrundig. Siehe hierzu ausführlich DNP XI (2001) 49ff. s.v. Sappho-Maler (H. Mommsen) sowie Weber 2005. Auf insgesamt neun Darstellungen hat er Hunde gemalt: in mythischen Szenen, bei der Jagd, beim Symposion, in Begleitung von Kriegern, Männern und Frauen. Auffällig ist, dass er immer einen in der Größe wenig differierenden Hundetyp einsetzt, gleich, ob es sich um einen Jagdhund oder um einen Oikoshund handelt. Seine Hunde sind immer kräftig und glatthaarig, tragen eine Halsmähne und meist ein Halsband. Ihre Ohren sind immer angelegt.

⁴⁷³ Auf einem Lekythenfragment desselben Malers tanzt eine Frau Krotala in beiden Händen haltend und ein Hund, von dem leider nur der Kopf erhalten ist, nimmt die gleiche

wenn sie eifersüchtig auf die Liebkosungen sind und sich vom Rudel ausgeschlossen glauben. Aufgrund der Verwendung des immer gleichen Hundetyps durch den Sappho-Maler, gleich ob der Hund ein Jagd- oder ein Oikoshund ist, kann hier nicht zwischen diesen beiden Arten differenziert werden. Auch zu welcher der vier dargestellten Personen der Hund gehört, bleibt ungewiss. Denkbar wäre, dass er keiner bestimmten Person zuzuordnen ist, sondern die emotionale Stimmung der Gesamtszenerie wiedergeben soll. Der Hund als Kommentator des Geschehens.

Ein in der Six-Technik bemaltes Alabastron des Diosphos-Malers in San Antonio, das um 500 /490 v. Chr. entstanden ist (**FF 9, Taf. 42**), zeigt die erste erotische Umarmung eines Mannes und einer Frau im Beisein eines Hundes.

Eine auf einem Klismos sitzenden Frau in Chiton und Himation und hochgebundenem Haar schlingt ihre Arme um den Hals eines bekränzten und bis auf eine Chlamys unbedeckten Jüngling, der offenbar im Laufschrift auf sie zugeeilt ist, seinen Stock hinter sich her ziehend. Das Paar hält intensiven Blickkontakt. Links des Paares schaut ein auf seinen Stock lehrender bekränzter Jüngling, ein sogenannter 'Onlooker' im Himation dem Paar zu. Um seinen rechten Arm trägt er eine Binde. Rechts des Paares läuft ein unbedeckter Knabe schnellen Schrittes davon, der einen schlanken, hochbeinigen Jagdhund an der Leine hinter sich her zieht. Der Hund ist jedoch stehen geblieben und schaut sich zum Paar nach hinten um, was den Knaben ebenfalls veranlasst, zum Hund hinter sich zu schauen und diesen zur Eile anzutreiben. An der Wand hängt eine Binde.

Solche Szenen, die das Zusammentreffen zwischen Mann und Frau schildern, sind typisch für den Diosphos-Maler⁴⁷⁴. Er bietet zwischen vielen Amazonen-,

hochgereckte Kopfhaltung ein wie bei unserem Bild. Nur ist diese Jaulstellung hier eindeutig erklärbar, es wird Musik gespielt und der Hund „singt mit“. Dies kann man auch bei Hunden unserer Zeit beobachten. Adriani – Arias – Manni – Natoli – Tusa 1971, Taf. 47a.

⁴⁷⁴ Dem Diosphos-Maler, einem zeitweiligen Werkstattgenossen des Sappho-Malers wurden insgesamt 284 Werke zugewiesen, mehr als 66% davon sind Lekythen. Ausführlich zum

mythischen und homoerotischen Szenen immer wieder kleine Einblicke in die Welt der Frauen. Ob es die Wollverarbeitung ist, das Frauengemach oder wie hier eine Liebesszene, immer ist der Augenblick sehr real wirkend eingefangen. Oft akzentuiert er seine Bildaussage durch Beifügung bestimmter Hundarten, die ein bestimmtes Verhalten zeigen und dadurch dem Betrachter die Bildentschlüsselung erleichtern⁴⁷⁵. Hier ist es ein hochbeiniger Jagdhund, der, da er vom Knaben an der Leine geführt wird, offensichtlich nicht zum Oikos der Frau, sondern eher zum umarmten Jüngling gehört. Dieser hatte sich vielleicht, wie der Knabe der und Hund bereits zum Gehen gewandt, war jedoch noch einmal umgedreht, um sich der Zärtlichkeit der Frau hinzugeben. Der Hund schaut ihm nach und der Knabe, vielleicht der Sklave oder der Eromenos des Jünglings, will ihn zum Weiterlaufen anregen. Klismos wie die an der Wand hängende Binde weisen darauf hin, dass sich die Szenerie in einem Raum abspielt, in dem die sitzende Frau offenbar zu Hause ist⁴⁷⁶. Die lose Binde in der Hand des „Onlookers“ lässt in ihm einen Symposionsteilnehmer, vielleicht ebenfalls einen Verehrer der Frau, vermuten⁴⁷⁷. Doch gleichgültig, ob die Jünglinge nun unterwegs zu einem Symposion waren und die Frau dahin mitnehmen wollten oder man sich beim Besuch der Hetäre befand, schien es dem Diosphos-Maler vorrangig wichtig, die Zärtlichkeit zwischen Jüngling und Frau und das Glück des Zusammentreffens beider zu übermitteln. Beide scheinen versunken in die Umarmung, nehmen die Umstehenden nicht mehr wahr, deren Aufmerksamkeit dem Paar gilt. Der kleine Hund ist ebenso

Maler: DNP XI (2001) 49f. s.v. Sappho-Maler (H. Mommsen) sowie Weber 2005, 119. 394. Folgende Gefäße vom Diosphos-Maler bemalt, finden sich in dieser Arbeit: FF 10, FF 9, M 8 und EF 5. 16 Bildszenen enthalten einen oder mehrere Hunde. Im Gegensatz zu seinem Werkstattgenossen, dem Sappho-Maler, malt der Diosphos-Maler verschiedenartige Hundetypen. Den Oikohund (EF 5), den fuchsähnlichen Jagdhund (FF 10), den etwas größeren Jagdhund (FF 9) sowie den Spielhund (M 8). Wie beim Sappho-Maler begleiten die Hunde des Diosphos-Malers Reiter, Krieger, Frauen oder Götter.

⁴⁷⁵ Wollverarbeitung: Louvre MNC 624 und mit Hund: Leiden, Rijksmuseum 11955.1.2. (FF 10). Frauen und ihre Hunde im Frauengemach: Musée Auguste Rodin 533 (EF 5). Siehe auch Haspels 1972, 103-109.

⁴⁷⁶ Webster 1972, 216. „In the scenes of men visiting women the woman is normally seated, which implies that she is at home.“

⁴⁷⁷ Krug 1967, 115 u.127. Die Binde galt als Liebesgeschenk, doch auch bei Komos und Symposion war die Binde profaner Festschmuck für den Zecher.

interessiert an der Szene wie der „Onlooker“ links des Paares. Das Tier steht dem Menschen in seiner Empfindung in nichts nach. Es nimmt nicht Wunder, dass sich eine solche Szene der Zärtlichkeit auf einem Parfümölgeläß befindet, welches traditionell von Frauen benutzt wurde. Von Hetären und ehrbaren Bürgerinnen gleichermaßen.

Zwei folgende Darstellungen auf Epinetra, die „men visiting women“⁴⁷⁸ zeigen, sollen daraufhin untersucht werden, ob es sich hier um erotische Begegnungen zwischen Mann und Frau handelt, oder ob sie ihrem Beinamen gerecht werden und hier nur ein Verwandter eine Frau besucht.

Auf einem schwarzfigurig bemalten Epinetron des Diosphos-Malers in Leiden, entstanden um 490/480 v. Chr., (**FF 10, Taf. 43**) befindet sich auf jeder Seite eine Dreiergruppe bestehend aus zwei Männern und einer Frau, auf der rechts am Bein erscheinenden Seite im Beisein eines Hundes.

Eine Frau, mit Chiton und Himation bekleidet, die Haare zum Krobylos aufgebunden, sitzt im Profil nach rechts auf einem Diphros, den Kopf zu einem vor ihr stehenden Wollkorb geneigt. Halb neben ihrem Hocker kauert ein fuchsartiger Jagdhund mit aufmerksam gestellten Ohren und aufgestellter buschiger Rute. Rechts und links der Frau sitzen ebenfalls im Profil nach rechts zwei Männer auf Diphroi, einer von ihnen auf einem Diphros okladias. Sie tragen ihre Mäntel locker um die Hüften geschlungen, so dass ihre Oberkörper frei bleiben und stützen beide eine Hand auf dem vor sich aufgestellten Stock auf. Der rechts sitzende wendet sich dabei nach hinten zur Frau um. An der Wand hängen ein Alabastron und mehrere Binden. Auf der links am Bein erscheinenden Seite des Epinetrons steht eine Frau in Chiton und Mantel im Profil nach rechts. Rechts und links stehen zwei Männer im Himation, ebenfalls im Profil nach rechts. Der links stehende hält einen Spiegel in der linken Hand

⁴⁷⁸ Webster 1972, 216. Solche „men visiting women“-Szenen kommen schon vereinzelt im Spätarchaischen auf, haben aber ihre Blüte im Frühklassischen und in der reifen Klassik und verschwinden wieder gegen Ende des 5. Jhs. v. Chr.

und gestikuliert mit der Rechten. Der rechts stehende Mann hat seine linke Hand auf seinem Knotenstock aufgelegt und schaut sich nach hinten zur Frau um. Zwischen den Männern und der Frau stehen *klismoi*. An der Wand hängen Tücher und Wollstränge.

Spinnen war eine klassische Frauenbetätigung⁴⁷⁹ und das Epinetron⁴⁸⁰ somit ein Gegenstand, der ausschließlich von Frauen benutzt wurde. Die darauf befindlichen Darstellungen wurden von der Spinnerin selbst wie auch von den umstehenden Spinnerinnen betrachtet. Die an der Wand aufgehängten Utensilien lassen als Ort der Szenerie einen Raum erahnen, in dem Frauen leben und Wolle verarbeiten, ein *gyneikeion*. Doch war in einem bürgerlichen *gyneikeion* Männerbesuch nicht zugelassen, außer es handelte sich um Verwandte⁴⁸¹. Ist das ein Indiz dafür, dass es sich bei der Frau um eine Hetäre handelt? Ihre Kleidung entspricht der einer Bürgersfrau, korrekt bedeckt und in keiner Weise lasziv. Auch die Utensilien an der Wand wie der Wollkorb auf dem Boden lassen keine Rückschlüsse auf Differenzierung zwischen Hetärinnen- oder Bürgerinnengemach zu⁴⁸². Gleichwohl gaben sich Hetäre gerne einen bürgerlichen Anschein, um durch ein wohlhabendes Ambiente die Begehrtheit

⁴⁷⁹ Xenophon, oik. 7, 19-21.

⁴⁸⁰ Ein Epinetron ist eine gewölbte, in diesem Fall tönerner, Unterlage, die beim Reinigen und Kämmen roher Wolle Oberschenkel und Knie schützen sollte. Auf ihm wurde das Vorgarn hergestellt, indem man mit der rechten Hand das Flor aus dem in der linken Hand befindlichen Rohmaterial auszog und diesen auf dem Epinetron hin und her rieb. Die durch Ritzung oder Schuppen aufgerauhte Oberfläche des Epinetrons verhinderte ein Abrutschen des Materials. Ausführlich zum Epinetron: DNP III (1997) 1146 s.v. Epinetron (I. Scheibler). Badinou 2003, 18-20. Mercati 2003, 17-31. Bakalakis 1960, 199-207.

⁴⁸¹ Schnurr-Redford 1996, 111. Es konnten Ehemänner, Söhne oder angemeldete Besucher des Oikos sein. Auch für Badinou 2003, 30, ist die Anwesenheit der Männer in einem ehrbaren Frauengemach nicht erklärbar, sie identifiziert diese aufgrund ihrer Stöcke als Fremde/Nicht-Verwandte und beschreibt die Darstellungen als „...szène de flirt...“. Hierbei sollte jedoch angedacht werden, dass der Stock ein Attribut des bürgerlichen Mannes war. Auch Hartmann 2002, 120, schließt ein *gyneikeion* als Ort für die Szenerie aus, da Hunde dort keinen Zutritt gehabt hätten. Wer allerdings schon einmal einen Hund besessen hat, weiß, dass es für das Tier keinen Raum im Haus gibt, zu dem es sich nicht Zutritt verschafft. Zumal, wenn dort viele Menschen zusammen sind. Dass Hunde in *gyneikeia* anwesend sein konnten zeigen auch EF 5, FF 4, FF 7 und FF 10. Pomeroy 1985, 123, schließt aufgrund der langen Haartracht der Frau aus, dass es sich um eine Sklavin handelt, mit der Männer zusammentreffen konnten. Doch sind Sklaven nicht immer so eindeutig von Bürgern zu trennen.

⁴⁸² Badinou 2003, 30.

der Männer anzufachen⁴⁸³. Zudem sollte bedacht werden, dass Vasenmaler vorwiegend für einen breit gestreute Käufer(innen)kreis herstellten. Die Darstellung musste also wohl so beschaffen sein, dass sie eine Situation schilderte, die Frauen aller sozialer Schichten ansprach und gefiel und die zugleich in einem geschützten Frauengemach einer Bürgerin statthaft war. Vielleicht kann der Hund Aufschluss geben? Es handelt sich um einen Jagdhundtyp, der in der schwarzfigurigen Malerei in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. seinen Herrn zum Symposion begleitet und dabei unter seiner Kline liegt⁴⁸⁴. Aufgrund seiner Nähe zum links sitzenden Mann könnte angenommen werden, dass der Hund zu diesem gehört. Dass er halb neben dem Hocker der Frau kauert, mag übermitteln, dass dieser Mann, trotz seiner Sitzposition hinter ihr, sie besser kennt oder eine nähere Verbindung zu ihr hat, als der Mann, der sich nach ihr umschaute. Der Hund scheint die Frau zu kennen, sonst würde er nicht so vertrauensvoll neben ihr kauern. Diese Haltung sowie die aufgestellte Rute und die aufgestellten Ohren weisen darauf hin, dass er seine Umwelt aufmerksam wahrnimmt, bereit, jederzeit aufzuspringen⁴⁸⁵, vielleicht um seinen Herrn und die Frau zu einem Symposionsbesuch zu begleiten, zu dem die Männer die Frau im Begriff sind, einzuladen. So würde der Hund die Erwartungen seines Herrn in seiner Haltung widerspiegeln.

Wenn nun die Darstellung dieser Seite des Epinetrons im Zusammenspiel mit

⁴⁸³ Frauen aller sozialer Stellungen waren mit der Textilherstellung beschäftigt. DNP XII/1 (2002) 227 s.v. Textilherstellung (A. Pekridou-Gorecki) „Ein großer Teil des textilen Eigenbedarfs der Familien wurde von Frauen ohne Ansehen ihrer sozialen Stellung allein oder mit Hilfe anderer weiblicher Personen hergestellt. Die Textilherstellung in den Haushalten konnte nicht immer den gesamten Bedarf in den Familien decken; gerade in den größeren Städten war die ärmere Bevölkerung wohl darauf angewiesen, Kleidung zu kaufen.“ Die ärmere Bevölkerung hatte nämlich schlicht nicht die enorme Zeit, die zur Herstellung von Textilien benötigt wurde. Siehe hierzu auch Exkurs 'Ehefrau, Hetäre, Konkubine'. Pomeroy 1985, 138, „Wir wissen von einigen Hetären, dass sie versuchten, als Bürgersfrauen zu leben.“ Hierzu auch Killet 1994, 125-127, Reinsberg 1989, 123f., und Sutton 347-353.

⁴⁸⁴ Auf einem frühkorinthischen Kolonettenkrater in Paris sitzen solche Hunde unter den Klinen (Herakles, Staatliche Antikensammlungen München, 2003, Ausstellungskatalog, Abb. 40.1, 247). Ein ähnlicher Hund trauert auf FF 2 um seinen Herrn.

⁴⁸⁵ Solche sprungbereiten Kauerstellungen finden wir auch bei den Hunden auf FF 4, diese erwarten womöglich den Aufbruch zu einem Symposion.

der Gegenseite betrachtet wird, auf der nun tatsächlich ein Mann mit dem Spiegel als Geschenk in seiner Hand um die Zuneigung der Frau wirbt⁴⁸⁶, so fällt auf, dass die Personen auf der Darstellung mit Hund während des Gebrauchs des Epinetrons in Richtung von Oberschenkel bis Knie der wollverarbeitenden Frau sitzen und die Personen auf der Gegenseite vom Knie bis zum Oberschenkel stehen⁴⁸⁷. Dies vermittelt den Anschein, als ob es sich um zwei nacheinander laufende, in Verbindung miteinander stehende Bildszenen handelt. Wenn man nun von links nach rechts lesen würde, wäre unsere Darstellung mit Hund also der Anfang und die Gegenseite vielleicht die Fortsetzung der kleinen Geschichte, die erzählt wird. Eine Geschichte, einer Frau, die überredet werden soll, Männer zu begleiten. Auf der einen Seite der werbende und überredende Dialog und auf der anderen Seite wird Überzeugungsarbeit mittels Geschenken geleistet. Vielleicht stellte diese kleine Geschichte den Stoff der Geschichten dar, die die Frauen sich während der Wollarbeit erzählten.

Eine weitere 'men visiting women'-Szene ist auf einem Epinetronfragment⁴⁸⁸ der Golonos Gruppe in Istanbul dargestellt, das wohl um 480 v. Chr. entstanden ist.
(FF 11, Taf. 44)

⁴⁸⁶ Der Spiegel, den der Mann der Frau entgegenhält, soll laut Badinou eindeutig ein Geschenk sein. Badinou geht sogar so weit zu sagen, dass der Spiegel den gleichen Rang wie Geld unter den Geschenken hat. Badinou 2003, 31.

⁴⁸⁷ Bei schwarzfigurig bemalten Epinetra kommt diese Sitzanordnung von hintereinander stehenden Diphroi oder Klismoi häufig vor, es werden jedoch auch vereinzelt sich gegenüber sitzende Personen dargestellt. So kann daraus geschlossen werden, dass diese nicht durch die Maltechnik bedingt ist, sondern beabsichtigt war. Auf unserem Epinetron dreht der Mann sich aufwändig nach hinten um, um sich mit der hinter ihm sitzenden Frau zu unterhalten. Er könnte sich auch der Einfachheit halber andersherum hingesezt haben. Auch auf einem weiteren Epinetron des Diosphos-Malers dreht sich eine Frau zu einer von hinten kommenden anderen Frau um. Badinou 2003, E 19. Auch im Rotfigurigen kommt dieses Nachhintendrehen vor. Siehe hierzu das Epinetron des Etretria-Malers, Badinou 2003, E 55.

⁴⁸⁸ Es existiert noch ein weiteres Fragment, das vielleicht zum selben Epinetron gehörte. Badinou 2003, E 9. Hierauf ist neben einem Teil eines Klismos, einem Kalathos darunter, ein Stück eines knotigen Stockes zu erkennen, der zu einem weiteren Mann gehören könnte. Zudem ist nach Vergleichen mit anderen Epinetra mit ähnlichen Darstellungen davon auszugehen, dass außer diesen beiden Personen auf dem Fragment wohl noch mindestens eine weitere Person dargestellt gewesen sein müsste. Auf vollständig erhaltenen Epinetra sind immer mindestens drei Personen auf einer Seite dargestellt. Siehe hierzu ausführlich Badinou 2003, E 1 bis E 68.

Eine Frau in Chiton und Himation, das Haar offen nur mit einem Band festgehalten, sitzt auf einem Klismos und zieht mit der rechten Hand Wolle aus einer Spindel in ihrer linken Hand. Ihr gegenüber steht ein bärtiger Mann im Himation, eine Binde im Haar, auf einen Stab gestützt. Hinter der Frau sitzt oder kauert ein großer, glatthaariger Hund, von dem nur der Vorderkörper erhalten ist. Er trägt ein Halsband, seine Ohren sind angelegt und die linke Vorderpfote leicht erhoben. Von seinem Hals aus führt ein gerader Strich, vielleicht eine Leine, nach links oben. An der Wand hängen Wolldocken sowie eine Mütze.

Wieder ist unklar, ob es sich hier tatsächlich um eine Liebeswerbung handelt, oder ob hier nur der Ehemann seine Frau besucht, um mit ihr zu sprechen⁴⁸⁹.

Die Frau sitzt zu Hause in ihrem Gemach⁴⁹⁰, neben der Wolle wäre auch der Kalathos auf dem eventuell dazu gehörenden Epinetronfragment ein Indiz dafür⁴⁹¹. Der bärtige Mann, mit Binde im Haar, der der Frau gegenübersteht ist aufgrund seines Äußeren und seiner typischen Haltung als Bürger auszumachen. Die beiden haben Blickkontakt und vielleicht sprechen sie soeben miteinander. Der Mann bietet der Frau keine Gaben an, über die die Situation als Werbung um die Gunst der Frau auszumachen wäre. Vielleicht haben wir hier ein ähnliches Gespräch vor Augen, welches Isomachos mit seiner Gattin führt⁴⁹². Auffallend ist, dass im Rücken der Frau ein großer Hund sitzt, der die linke Vorderpfote angehoben hält und sein Maul leicht geöffnet hat. Es handelt sich um einen recht großen Hund. Solche großen Hunde treten zu dieser Zeit häufig im *gyneikeion* auf. Es sind meist überkniehohe Hunde von starker Statur. Sie wurden vorzugsweise als Wach- und Schutzhunde eingesetzt, es handelt sich um Oikoshunde⁴⁹³. Die Frau auf unserem Bild ist also gut bewacht und beschützt. Etwas jedoch erregt des Hundes

⁴⁸⁹ Weber 2005, 217, weiß ebenfalls nicht sich zwischen einem Ehemann oder einem Fremden zu entscheiden.

⁴⁹⁰ Webster 1972, 216. „In the scenes of men visiting women the woman is normally seated, which implies that she is at home.“

⁴⁹¹ Götte 1957, 3.

⁴⁹² Xenophon, oik. 7, 19-21.

⁴⁹³ Keller 1937, . 115-118.

Aufmerksamkeit so, dass er sich bewegt⁴⁹⁴. Seine Ohren sind allerdings nicht wachsam oder drohend aufgestellt, wie es sich bei Hunden verhält, die Gefahr wittern, sondern sie liegen an, wie es bei Hunden der Fall ist, die einen ihnen bekannten Menschen begrüßen⁴⁹⁵. Zusätzlich hebt er die Pfote, wie das von Hunden bekannt ist, die auf etwas oder jemanden aufmerksam machen wollen. Begrüßt er also den ankommenden Mann oder macht er gar darauf aufmerksam, dass sich auf der anderen Seite ein weiterer Mann befindet? Mercati befindet den Hund eindeutig als zur Frau gehörig⁴⁹⁶. Und obwohl Badinou in der Frau eindeutig eine Hetäre erkennt⁴⁹⁷, da sie mit der eventuell zu diesem Fragment gehörigen Scherbe einen weiteren Mann im Bild vermutet, und einer Ehefrau den Kontakt mit zwei Männern gleichzeitig abspricht, bleibt dies eine reine Vermutung. Dargestellt ist das Interesse eines oder zweier Bürger an einer Frau, die die angesehenste Tätigkeit einer Hausfrau der damaligen Zeit im Beisein ihres Hundes ausübt, das Textilhandwerk.

Auf einer schwarzfigurigen Pelike des Eucharides-Malers in der Eremitage von St. Petersburg, die um 480 v. Chr. entstanden ist, wird eine Frau von ihrem Hund begleitet. **(FF 12, Taf. 45)** Auf beiden Seiten der Pelike stehen drei Personen im Beisein eines Tieres. Auf der A-Seite ein Silen mit Panther zwischen zwei Männern, und auf der B-Seite eine Frau mit Hund zwischen zwei Männern.

Eine Frau in Chiton und Himation steht zwischen zwei Männern. Ihren rechten, vollkommen unter dem Himation verborgenen Arm hält sie vor sich, während sie mit ihrer linken Hand die linke Hand des vor ihr stehenden bärtigen und mit Chlamys bekleideten Mannes ergriffen hält. Rechts daneben steht ein Klappdiphros. Neben der Frau steht ein überkniehoher kräftiger Hund mit

⁴⁹⁴ Wenn der Strich, der zu seinem Hals führt, eine Leine ist, bedingt sich seine zurückhaltend freudige Bewegung dadurch.

⁴⁹⁵ Schlegl-Kofler 2004, 19. In der Hundesprache bedeuten angelegte Ohren und Heben der Pfote Unterwürfigkeitsgesten, die bei der Begrüßung vom Hund gezeigt werden.

⁴⁹⁶ Mercati 2003, 41. „...un cane, accovacciato dietro la padrona.“

⁴⁹⁷ Badinou 2003, 35.

Halsband, aufmerksam aufgestellten Ohren und entspannt hängender Rute in Richtung des Mannes. Links der Frau steht ein weiterer bärtiger Mann im Himation. Seinen Knotenstock hält er in der rechten Hand geschultert, während er mit der Linken gestikuliert, als wolle er die Frau auf sich aufmerksam machen. Beide Männer tragen Kränze.

Auf der Gegenseite der Pelike steht ein Silen mit erigiertem Glied zwischen zwei mit Speeren bewaffneten Männern. Neben ihm, in Richtung des rechts stehenden Mannes, steht ein Panther, den Kopf in Frontalansicht.

Der Hund neben der Frau auf unserer zu besprechenden Seite ist ein typischer Oikoshund des Eucharides-Malers⁴⁹⁸, der seine Herrin zwar aufmerksam, aber nicht besonders wachsam begleitet. Er reagiert in keiner Weise aufgeregt auf das 'Handgemenge' zwischen ihr und dem vor ihr stehenden Mann. Vielleicht möchte sie mit der Hand seinen Zugriff abwehren⁴⁹⁹ und hält dazu ebenfalls den unter dem Mantel verborgenen Arm vor ihren Körper. Beide Männer sind bekränzt⁵⁰⁰, der linke von ihnen trägt den Knotenstock, das Attribut des

⁴⁹⁸ Der Eucharides-Maler hat insgesamt 12 Werke mit Hunden bemalt. Außer der Petersburger Pelike: Paris Louvre G47 (CVA Louvre 1, Taf. 1.9), Jerusalem Borowski Collection (Leipen 1985, 198, 15, Abb. 11), London British Museum B178 (CVA London British Museum 3, Taf. 32.3), Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe 1966.34 (AA 1969, 353, Abb. 37 a,b,c), Kopenhagen, National Museum 124 (siehe FF 13), Würzburg Martin-von-Wagner Museum 516 (Stähler 1967, Taf. 11) hier trägt auch einer der Krieger einen Hund im Schild, Museo Nazionale di Napoli 86332 (CVA Neapel 5, Taf. 45), München Antikensammlung 1727 (Shapiro 1989, Taf. 8d), Malibu, J.-P.-Getty Museum 85.AE.471.1.-4 (CVA Malibu 7, Taf. 351.2); *Glimpses of Excellence A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection* 18 December 1984 to 30 June 1985, 15, Nr. 11.

Er unterscheidet zwischen drei Hundetypen: dem kleinen, glatthaarigen Jagdhund (Jagdhunde fallen Aktaion an, AA 1969, 353, Abb. 37a, b, c), dem großen, kräftigen Oikoshund mit breitem Hals und Halsmähne (auf zwei Kriegerabschiedsszenen steht der große Oikoshund neben den Frauen: London British Museum B178, Museo Nazionale di Napoli 86332. Und auf einem rotfigurigen Volutenkrater werden 6 Hunde von jungen Männern trainiert: alle groß und kräftig. *Glimpses of Excellence A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection* 18 December 1984 to 30 June 1985, 15, Nr. 11) sowie dem kleinen kurzbeinigen Spielhund (es handelt sich jedoch nicht um Malteser: Malibu, J. P.-Getty Museum 85.AE.471.1.-4.).

Die meisten seiner Hunde tragen Halsbänder. Diese sind nicht willkürlich angebracht, sondern haben praktischen Wert. So tragen die Jagdhunde des Aktaion keine Halsbänder, um ein Festhängen an Büschen oder Bäumen zu verhindern.

⁴⁹⁹ In der homoerotischen Liebeswerbung kommt ein solcher abwehrender Griff des Eromenos vereinzelt vor. Siehe hierzu MM 2 und MM 6.

⁵⁰⁰ Langridge 1993, 262, 380, E 106, sieht Männer, die sich auf eine Reise begeben und begründet dies mit Petasoi, die beide tragen, doch bei deren Kopfschmuck handelt es sich

Bürgers, und vielleicht auf dem Weg zum Symposion. Dass es sich bei der Frau um Ariadne handelt, die Dionysos gegenüber steht und beide von einer weiteren göttlichen Gestalt begleitet werden, bleibt eine Vermutung⁵⁰¹. Eine Vorliebe des Eucharides-Malers war es, zwei Seiten einer Vase im Zusammenhang zu bemalen. Eine davon stellt meist eine ernstzunehmende Situation der attischen Bürgerwelt dar, auf der Gegenseite persifliert er diese Situation, zusätzlich verleiht er dieser noch einen groben sexuellen Einschlag. So verabschiedet sich z.B. auf einer schwarzfigurigen Amphora in London ein Krieger mit Pferd und Hund von seiner Familie und auf der anderen Seite steht Dionysos mit einem Ziegenbock, dessen Geschlecht schlaff zwischen seinen Beinen hängt zwischen zwei Satyrn⁵⁰². Oder auf einem rotfigurigen Krater in Eleusis steht auf der einen Seite ein attischer Krieger neben seinem Pferd und auf der anderen Seite führt ein Satyr einen Esel mit erigiertem langem Glied des Wegs⁵⁰³. Ähnlich verhält es sich auch auf der Petersburger Pelike. Auf der einen Seite bedrängen zwei Männer eine Frau mit Hund, die in diesem Moment sicherlich keine erotischen Abenteuer im Sinn hat, und auf der Gegenseite wird ein sexuell stark erregter Silen in Begleitung eines Panthers von zwei Männern in die Gefangenschaft abgeführt.

Einen weiteren humorvollen Einblick, diesmal in die Entscheidungsnöte eines Jünglings bei der Wahl zwischen zwei schönen Frauen gewährt uns der Eucharides-Maler auf einem zur gleichen Zeit wie die St. Petersburger Pelike entstandenen rotfigurigen Stamnos in Kopenhagen. (**FF 13, Taf. 46**) Beide Seiten zeigen einen Jüngling zwischen zwei Frauen. Über jedem Henkel schwebt ein Eros, jeweils darunter steht ein Speisetisch. Inschrift: *EΥΧΑΡΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ*

um Kränze und nicht um Petasoi.

⁵⁰¹ Pharmakowsky 1912, 340, zieht vermutlich über die Gegenseite der Pelike, nämlich die Gefangennahme des Silenen, diesen Rückschluss zum dionysischen Thema. Siehe hierzu DNP 11 (2001) 552f. s.v. Silen (T. Heinze).

⁵⁰² London, British Museum B 178 (CVA London British Museum 3, Taf. 32.3).

⁵⁰³ Eleusis, Museo Archeologico 2242, ARV² 228.25.

Auf der A-Seite sitzt ein Jüngling mit entblößtem Oberkörper, den Mantel locker um die Hüften geschlungen, nach rechts auf einem Diphras. Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf seinem neben ihm aufgestellten Knotenstock auf, während er mit der linken Hand einer rechts von ihm stehenden Frau einen Geldbeutel anbietet. Die Frau trägt ein stoffreiches, elegant den Körper umspielendes Gewand und ist im Begriff ihr Haar mit einem Band zu einem kunstvollen Krobylos zu binden. Ihren Blick hat sie abwesend zu Boden gerichtet, sie scheint versunken in die verschönernde Tätigkeit. Und obwohl der Jüngling dieser Frau sein Geld anbietet, dreht er sich doch nach hinten um zu einer links stehenden Frau, die ebenfalls in ein stoffreiches Gewand gehüllt ist. Sie hat das Haar bereits kunstvoll frisiert, hält einen Spiegel in ihrer linken Hand und mit der rechten Hand hat sie ihren Gewandzipfel neckisch angehoben. Auch diese Schöne scheint mit abwesendem Blick ganz in ihre Betrachtung versunken. Zwischen ihr und dem Jüngling sitzt ein etwa kniehohes, glatthaariger Jagdhund mit Halsband auf seiner zwischen den Hinterläufen eingezogenen Rute in Richtung des Jünglings. Mit freudig angelegten Ohren hält er seine linke Vorderpfote zum Jüngling erhoben. An der Wand hängt ein Flötenfutteral.

Auf der B-Seite der Stamnos steht ein Jüngling im Himation, in der rechten Hand den Knotenstock, in der linken Hand einen Geldbeutel, frontal zwischen zwei sitzenden Frauen, die mit der Wollverarbeitung beschäftigt sind. An der Wand hängt ein Korb.

Die je über einem Henkel schwebenden Erosen fliegen beide nach links, der auf die A-Seite zufliegende hält eine Blüte in der Hand, während der auf die B-Seite zufliegende einen Kranz in der Hand hält.

Auf jeder Seite des Stamnos ringt ein Jüngling um die Entscheidung für eine von beiden ihn umgebenden Frauen, während höherer Mächte bereits die Erwählte kennen. So fliegen die beiden Erosen auf die jeweils rechts vom

Jüngling stehende zu, mit Blüte oder Kranz in der Hand⁵⁰⁴. Auf der A-Seite streckt der Jüngling tatsächlich auch der rechts von ihm stehenden Frau den Geldbeutel entgegen, der nicht als Liebesgabe dient, sondern als Attribut des Jünglings verstanden werden sollte⁵⁰⁵, wie an der desinteressierten Haltung der Frau am Beutel abzulesen ist. Freilich wird der Jüngling durch die Schönheit der anderen, neben ihm stehenden Frau in der Entscheidung verunsichert, und der Hund, der ihn da mit der Bettelpfote wohl auf die links stehende Frau aufmerksam macht, tut sein Übriges dazu. Dieser ist im Vergleich mit den anderen Hunden des Eucharides-Malers als Jagdhund und somit zum Jüngling gehörig, einzuordnen⁵⁰⁶. Er sitzt in ängstlicher Haltung⁵⁰⁷ hinter dem Mann, fast so, als wolle er ihn darauf aufmerksam machen, dass da eine viel schönere Frau⁵⁰⁸ hinter ihm steht, bei der sich der Einsatz eher lohnen würde. Des Hundes Ängstlichkeit spiegelt den Entscheidungszwang des Jünglings wieder. Die Sitzhaltung des Jünglings verstärkt seine Inaktivität und Unentschlossenheit. Die beiden recht bewegten Frauen hingegen scheinen vordergründig geradezu um seine Gunst zu buhlen. Doch genau besehen, richten sie ihre Aktivität nicht auf den Jüngling, sondern auf sich selbst⁵⁰⁹. Nicht der sexuelle Reiz, sondern die weibliche Ausstrahlung der Hetären⁵¹⁰ überwältigen hier Jüngling und Hund in solchem Maße, dass beide nicht die von den Eroten, von höherer Liebesmacht also, angedeuteten Verhältnisse wahrnehmen. Und gerade diese Tatsache scheint die vom Eucharides-Maler

⁵⁰⁴ Sutton 1981, 294, sieht in den Eroten Hinweise auf die Wahl des Jünglings. Blüte und Kranz sind Liebesgaben.

⁵⁰⁵ Schäfer 1997, 70, bezeichnet den Geldbeutel als „Liebesgeschenk“. Meyer 1989, 110, und Killet 1994, 127, sind jedoch der Ansicht, dass der Geldbeutel ein seine Eigenschaften verstärkendes Attribut darstellen soll.

⁵⁰⁶ Zu den Hunden des Eucharides-Malers siehe unter FF 12.

⁵⁰⁷ Schlegl-Kofler 2004, 48. Die durch die Hinterpfoten gezogene Rute steht für Angst.

⁵⁰⁸ Für Keuls 1983, 219, steht der Spiegel gleichermaßen für Tugend und weiblichen Charme, wobei sie sich bei 'Tugend' auf den Spinnrocken bezieht, mit dem der Spiegel aufgrund der gleichen Darstellungsweise verwechselt werden kann.

⁵⁰⁹ Meyer 1988, 106. M. Meyer sieht aufgrund der Inaktivität aller Personen keinerlei Handlungszusammenhang zwischen ihnen. Leider erwähnt sie den Hund nicht, der meines Erachtens die Kommunikation zwischen Mann und Frau übernimmt.

⁵¹⁰ Schäfer 1997, 70. „Ein Flötenfutteral und die zwei Speisetische, auf denen jeweils ein Skyphos steht, machen wahrscheinlich, dass die Frauen zugleich Musikantinnen sind, die ihre Künste auch beim Trinkgelage vorführen.“ Zum Anheben des Gewandzipfels vergleiche mit FF 5. Auch hier sind Hetären dargestellt.

angestrebte humorvolle Pointe zu sein, denn Hunde im Beisein von Liebeswerbungen erspüren immer die Anwesenheit der Eroten⁵¹¹.

Eine der vorherigen ganz ähnlichen Entscheidungssituation für einen Mann zeigt eine schwarzfigurige Hydria des Eucharides-Malers in München, die ebenfalls um 480 v. Chr. entstanden ist. (**FF 14, Taf. 47**) In einer Brunnenhausszene steht wieder ein Mann in Begleitung seines Hundes vor der Entscheidung zwischen zwei Frauen.

Ein bärtiger, bekränzter Mann greift mit seiner rechten Hand an die Schulter einer vor ihm stehenden Frau, während er mit der linken Hand seinen Stock vor sich aufgestellt hält. Die Frau, elegant mit Chiton und Himation bekleidet, ihr Haar im Krobylos zusammengesteckt, steht vor der Wasserfontäne, ihre Hydria hat sie bereits unter den Löwenkopfwasserspeier gestellt. Mit der linken Hand prüft sie den Wasserstrahl und mit der rechten Hand greift sie sich in ihr Haar, während sie sich nach hinten zu dem Mann umschaute, der sie da an ihrer Schulter berührt. Ein kniehohes, glatthaariges Jagdhund mit Halsband, der sich zu dessen Füßen befindet, beobachtet mit aufmerksam aufgestellten Ohren sowie aufgerollter Rute eine links stehende Frau. Sie ist in Chiton und Himation gekleidet, das Haar aufgesteckt. Sie balanciert eine Hydria liegend auf ihrem Kopf, während sie in der linken Hand einen Spiegel hält. Im Hintergrund befinden sich Efeuranken.

Es scheint erstaunlich, dass der Eucharides-Maler diese schwarzfigurige Darstellung zur gleichen Zeit wie die vorher besprochene rotfigurige Darstellung (FF 13) geschaffen hat, doch war er ein Vasenmaler, der während seiner Schaffenszeit zugleich beide Malstile beherrschte⁵¹². Bei Brunnenhausszenen

⁵¹¹ Siehe M 8 und FF 20.

⁵¹² Weber 2005, 387, gibt folgende Hauptgründe für die Beibehaltung der schwarzfigurigen Technik bei gleichzeitiger Ausübung der rotfigurigen Technik an: Beibehaltung der alten Technik aus Tradition (siehe hierzu ihre Anm. 2095), Konservativer Geschmack der Käufer (siehe hierzu ihre Anm. 2096) sowie Billigware (siehe hierzu ihre Anm. 2097).

handelt es sich um seltene schwarzfigurige Zusammenhänge, bei denen Frauen aktiv und als Hauptdarstellerinnen erscheinen⁵¹³. Die Brunnenanlagen waren einer der wenigen Begegnungsorte zwischen den beiden Geschlechtern und boten deshalb die passende Umgebung für erotische Abenteuer. Die Männer besuchten die Brunnen nicht um Wasser zu holen, sondern um die dort versammelten Frauen zu bewundern und sich ihnen zu nähern⁵¹⁴.

Auch auf in diesem Bild findet eine erotische Interaktion zwischen den Geschlechtern statt und im Gefolge des vorhergehenden rotfigurigen Stamnos erstaunt es nicht, dass der Eucharides-Maler ebenfalls einen Hund als „Kommunikationsübermittler“ einsetzt. Bei diesem handelt es sich um einen ganz ähnlichen Hundetyp wie auf dem Stamnos zuvor (FF 13). Zwar ist er nicht ganz so differenziert gemalt wie der rotfigurige Hund auf dem Kopenhagener Stamnos, was man der schwarzfigurigen Technik zugrunde legen kann⁵¹⁵, doch kann er, nach einem Vergleich mit anderen Hundetypen des Eucharides-Malers⁵¹⁶ als Jagdhund identifiziert werden. Genauer als der Jagdhund des zwischen den beiden Frauen stehenden Mannes. Dieser kann durch den Hund wie auch den Stock als attischer Bürger angesprochen werden⁵¹⁷.

Langridge 1993, 52. „It should be noted that the Eucharides Painter did not begin painting in the black-figure technique and then, suddenly, switch to the red-figure technique. Rather his black-figure vases always showed a certain amount of influence from contemporary red-figure and, throughout his career as a painter, he worked in both techniques.“ Doch Langridge, 52 Anm. 99, sagt auch: „It is in the red-figure technique that he is most proficient and in which he does best work. His earliest known vases are also in red-figure.“

⁵¹³ Manakidou 1992/3, 51. Über den sozialen Status der wasserholenden Frauen als freie Athenerinnen äußerte sich überzeugend L. Hannestad. Hannestad 1984, 254.

⁵¹⁴ Manakidou 1992/93, 68, Abb. 14-17, verweist auf eine kleine Vasengruppe, bei der Frauen zusammen mit Männern im Bild erscheinen und bei der die Maler bewegtere, fast dramatische Darstellungen bevorzugen. Dies. 71. Sie sieht in den schwarzfigurigen Brunnenhausszenen eine gewisse Analogie zu den späteren rotfigurigen Verfolgungsszenen und schließt eine gegenseitige Zuneigung der beteiligten Personen aus, möchte sich aber nicht der Vermutung von Keuls 1983, 214, anschließen, die in der Darstellung von Brunnenhausszenen eine vom Maler beabsichtigten Voyeurismus der Männer erkennt.

⁵¹⁵ Langridge 1993, 53.

⁵¹⁶ Siehe zu den anderen Hunden des Eucharides-Malers bei FF 12.

⁵¹⁷ Ganz im Gegensatz zu einer weiteren sehr ähnlich gestalteten Darstellung einer Brunnenhausszene desselben Malers. Vatican, Museo Gregoriano Etrusco Inv. 17729 (Keuls 1985, 238, 239. Abb. 212, ABV² 397,31) auf der Keuls einen Sklaven ausmacht, der eine Frau belästigt. Eine weitere Frau nähert sich von hinten. Keuls beschreibt diese Szene folgendermaßen: „Slave molesting woman at fountain house.“

Dieser berührt die Frau vor ihm in einer vertraulichen Geste mit der Hand an ihrer Schulter. Ob sie nun den Arm gehoben hat, um seinen Zugriff abzuwehren⁵¹⁸, oder ob sie einfach nur im Begriff ist, ihre Tyle⁵¹⁹ zurecht zu rücken, bleibt dahin gestellt. Währenddessen bemerkt der Jagdhund des Mannes jedoch eine weitere Frau, die dieser nicht wahrnimmt. Der Hund begrüßt diese Frau freudig⁵²⁰. Auch sie trägt eine Hyria auf dem Kopf, die sie mit Brunnenwasser füllen möchte, doch im Gegensatz zur Frau, die vor ihr vom Mann berührt wird, und gleich der Frau auf dem Kopenhagener Stamnos, die um die Gunst des Mannes mit einer anderen konkurriert, hält sie zudem einen Spiegel in der Hand, was sie als tugendhafte Frau mit großer Ausstrahlung ausweist⁵²¹. Der Jagdhund sieht eine offenbar schönere Frau als die, um die sein Herr sich bemüht. Er sieht mehr als sein Herr, denn er ist ein guter Jagdhund und spürt das „Wild“ weit vor seinem Herrn auf. Die Szene 'Mann zwischen zwei Frauen' wäre ohne Hund für den Betrachter bereits einfach zu entschlüsseln. Doch durch den Hund wird zusätzlich ein humorvoller Kommentar des Malers an den Betrachter übermittelt. Der Hund erfüllt somit mehrere Funktionen: Durch seine Begleitung weist er attributiv den Mann als Bürger Athens aus. Durch seine konträre Standrichtung zu seinem Herrn lenkt er des Betrachters Blick weg vom Hauptgeschehen, nach links. Und seine Einfügung in die Gesamtkomposition verleiht der gesamten Szene erst den humorvollen Einschlag.

⁵¹⁸ Auffallend ist, dass die Frau des Bildes im Museo Gregoriano Etrusco Inv. 17729, Keuls 1985, Abb. 212, ABV² 397,31) die am Brunnen steht, dieselbe Handhaltung vollführt, wie die Frau am Brunnen auf der Münchener Kalpis. Keuls befindet diese Haltung als Protest gegen die unschickliche Art seiner Annäherung. „Her raised arm indicates protest.“

⁵¹⁹ Manakidou 1992/93, Anm. 21. Dieses halbrunde Polster hilft auch beim Tragen anderer Gegenstände auf dem Kopf wie z. B. Kisten, Lebetes oder Likna bei hochzeitlichen oder religiösen Prozessionen. Die Männer tragen die Hydrien immer auf der Schulter.

⁵²⁰ Harries 1998, Umschlag. Die aufgestellten Ohren sowie die angestellte Rute bedeuten Aufmerksamkeit und Freude in der modernen Hundesprache.

⁵²¹ Keuls a. O. (Anm. 507) bei FF 13. Nun ist ein Spiegel nicht gerade ein praktisches Utensil, das eine Frau zum Wasserholen in das Brunnenhaus mitnehmen würde und so erkennt Manakidou 1992/93, 55, darin ein „...repräsentatives Ausdrucksmittel der archaischen Ikonographie für das Bild der vornehmen Frau schlechthin.“

Es folgen nun vier der insgesamt sechs weißgrundigen Alabastra des Emporion-Malers. Die Reihe findet mit den restlichen beiden im Kapitel „Liebeswerbung zwischen Mann und Frau im Beisein eines Hundes“ ihre Fortsetzung. Mit teuren Ölen gefüllt, galten Alabastra als beliebte Geschenke von Männern an Frauen. Deshalb erstaunt es nicht, dass der Emporion-Maler mit Vorliebe Konversationsszenen zwischen Männern und Frauen auf seinen Alabastra aufbringt⁵²². Szenen, mit denen die Ausstrahlung, die Schönheit und die Begehrtheit der Frauen besonders hervorgehoben wurden. Allen diesen Konversationsszenen hat er einen oder mehrere Hunde als verdeutlichendes Bildmittel beigefügt.

Das weißgrundige Alabastron des Emporion-Malers in München, das um 470 v. Chr. entstanden ist (**FF 15, Taf. 48**), gibt im konträren Schema zu FF 13 und FF 14, bei denen ein Mann in Begleitung seines Hundes zwischen zwei Frauen steht, eine Frau in Begleitung ihres Hundes zwischen zwei Männern wieder.

Die Frau in Chiton und Himation, zwei Flöten⁵²³ in der rechten Hand, schreitet auf einen Jüngling im Mantel zu, der vor ihr auf seinen Stock gelehnt nach rechts steht und sich nach hinten zu einem zwischen ihm und der Frau stehenden Hund umwendet, wobei er seine rechte Hand an den Kopf gehoben hält. Der überkniehohe, glatthaarige Hund trägt ein Halsband und hat seinen Kopf mit angelegten Ohren zum Jüngling erhoben, seine Rute freudig angestellt. Und obwohl die Frau sich auf diesen Jüngling zu bewegt, schaut sie sich zu einem zweiten Jüngling im Himation um, der hinter ihr lässig auf seinem Stock lehnt.

Der Schönheit, der Ausstrahlung und vielleicht sogar dem musikalischen

⁵²² Das Gesamtwerk des Emporion-Malers umfasst rund 150 Vasen (ABV 584-586 sowie Addenda in www.beazley.ox.ac.uk s.v. Emporion Painter), insgesamt werden ihm rund 20 Alabastra zugeordnet. Ein Hund oder mehrere Hunde sind auf acht Alabastra aufgebracht: davon zeigen sechs Konversationsszenen FF 18, FF 15, F 2, FF 16, FF 17 und F 3. Außerdem sind auf zwei Alabastra Krieger mit Hund dargestellt. Er arbeitet nur in der schwarzfigurigen Technik.

⁵²³ CVA Barcelona 1, Taf. 15.1. „...an autre personnage féminin...la main droite tient deux objets allongés (flutes?). Bestätigt werden die Flöten von Badinou 2003, A 52, Taf. 55.

Können der Flötenspielerin wird diese Darstellung gerecht, bewerben sich doch zwei Männer gleichzeitig um ihre Gunst. Sie selbst scheint sich für den hinter ihr stehenden Jüngling zu interessieren, doch ihr Hund lenkt den Blick des Betrachters auf den vor ihr stehenden Jüngling und verdeutlicht so die Wechselbeziehung zwischen beiden. Damit übernimmt der Emporion-Maler das Schema des 'Hundes als Konversationshelfer', das der Eucharides-Maler zuvor in konträrem Geschlechterverhältnis einsetzt. Doch wird die Flötenspielerin nicht von einem Jagdhund begleitet, der beim Eucharides-Maler für seinen Herrn die 'Beute' aufspürt, sondern von einem großen Oikoshund, der die Frau als Wach- und Schutzhund begleitet⁵²⁴. So wandelt sich der Bildinhalt vom Humoristischen, bei der Wahl eines Mannes zwischen zwei Frauen des Eucharides-Malers zum sehr real anmutenden Abwehren eines der beiden Verehrer. Obwohl ihre gesellschaftliche Rolle damit deutlich herausgestellt wird: sie wählt nicht, wie der Mann zwischen zwei Frauen, sondern ist bemüht, die Verehrer zurückzuweisen⁵²⁵, unterstützte eine solche Darstellung dennoch schmeichelnd die Schönheit und Ausstrahlung einer Frau. Doch scheint der angewinkelte Arm mit der an den Kopf geführten Hand nicht unbedingt ein Verteidigungsgestus⁵²⁶ gegen die Annäherung des Hundes zu sein, vielmehr handelt es sich hierbei um eine Geste, die typisch für die Malweise des Emporion-Malers ist⁵²⁷, und von der eher anzunehmen ist, dass sie dazu dienen

⁵²⁴ Derselbe Oikoshund steht bei F 3 hinter der Frau. Allerdings hat der Jagdbegleithund des Mannes eine ähnliche Statur: einen schlanken, überkniehohen Körper, lange Beine, voluminöse Pfoten, eine lange, meist aufgerollte Rute, einen kurzen Kopf mit stumpfer Schnauze (FF 16, FF 17). Diesen Hundetyp setzt er auch bei Darstellungen in Zusammenhang mit Kriegerern ein: Barcelona Museo Archeologico 383 (Badinou 2003, A 53) und Barcelona Montaner (Badinou 2003, A 68). Die Kriegerbegleithunde stehen beide Male auf dieselbe Weise mit nach oben aufgerollter Rute und nach oben, zu einem der Krieger, hoch gerecktem Kopf. Des Weiteren malt der Emporion-Maler noch den kleinen Spielhund mit gedrungenem Körper, kurzen Beinchen und spitzer Schnauze sowie Stehohren (FF 18 und F 2). Einige Hunde tragen Halsbänder, hierbei ist kein Schema erkennbar.

⁵²⁵ Meyer 1989, 106f., sieht grundlegende Unterschiede in der Rollenverteilung: Der Mann muss eine Entscheidung treffen, er ist Handlungsträger. Dies bleibt er auch bei Szenen, die eine Frau zwischen zwei Männer stellen: Er wirbt aktiv um die Gunst der Frau, versucht durch Gesten oder Geschenke auf diese einzuwirken. Nie ist eine Frau als Überlegene oder Wählende gezeigt.

⁵²⁶ Ein idealisierter attischer Bürger durfte sich sicher nicht von einem Oikoshund öffentlich erkennbar einschüchtern lassen.

⁵²⁷ Siehe hierzu besonders F 3. Hier winkelt der Jüngling seinen rechten Arm stark an, um seine

sollte, ein Abnehmen der Binde oder des Kranzes des Jünglings als Gunstbeweis des Jünglings anzudeuten. Ob es sich bei der Flötenspielerin um eine Hetäre handelt, oder um eine Bürgerin, die ja immer auch musikalisch gebildet war, und ob diese idealisiert von zwei Männern umworben wurde, muss offen bleiben.

Eine ganz ähnliche Konstellation findet sich auch auf einem weiteren weißgrundigen Alabastron des Emporion Malers in Barcelona (**FF 16, Taf. 44**), das um 470 v. Chr. entstanden ist. Wieder befinden sich auf dem Gefäß eine Frau sowie zwei Männer in Gegenwart eines Hundes.

Die Frau mit kurzem Haar, ganz in den gesternten Mantel⁵²⁸ gehüllt, steht regungslos einem Jüngling gegenüber, der sich auf seinen Stock lehnd und seinen Mantel um die Hüfte raffend zur Frau nach hinten umwendet und ihr seinen rechten Arm, an dem eine Binde hängt, entgegenstreckt. Hinter der Frau steht ein bärtiger Mann im Himation auf seinen Knotenstock gestützt, den rechten Arm angewinkelt. Ein hinter diesem stehender Hund beobachtet den Älteren mit zu ihm erhobenen Kopf, angelegten Ohren und freudig aufgerollter Rute.

Wieder werben zwei Männer, diesmal ein Jüngling und ein Älterer um die Aufmerksamkeit einer jüngeren, völlig gleichgültig wirkenden Frau⁵²⁹. Sie hat

Hand oberhalb der Hüfte aufzustützen. Auch die auf dem Stuhl sitzende Frau winkelt ihren linken Arm stark an, um diesen über der Stuhllehne aufzulegen. Aber auch auf FF 17 beugt sich eine Frau über ihre Stuhllehne nach hinten, wobei sie ihren Arm ebenfalls in ähnlicher Manier anwinkelt

⁵²⁸ Frickenhaus 1908, 29. Abb. 131, beschreibt einen Mann im gesternten Mantel. Garcia y Bellido 1948, 159, Abb. 39, Nr. 84, erkennt jedoch Frau zwischen einem Älteren und einem Jüngeren. „Viejo apoyado en un bastón nudoso, figura femenina en pie, hacia la derecha, y joven apoyado en una vara y mirando a la izquierda, hacia la que extiende el brazo, del que pende un lazo (?). Siguele un perro galgo.“ Badinou 2003, A 67, 108, befindet die Person als einen Mann „...un homme ...regarde deux jeunes gens...“. In der Beazley Pottery Database Nr. 331178 als „woman“ beschrieben, irritierend, da im ABV 584,5 von Beazley selbst nicht identifiziert. Auf FF 18 (Emporion-Maler) und F 8 (Maler von Kopenhagen 3830) sind ebenfalls Frauen mit solch kurzem Haar dargestellt.

⁵²⁹ Ob die kurzen Haare der Frau in der Umzeichnung detailgetreu wiedergegeben sind, bleibt unklar. Badinou 203, 89, identifiziert eine weitere kurzhaarige Frau (F 8) als Sklavin und

Blickkontakt zum Jüngling aufgenommen, scheint den Älteren überhaupt nicht wahrzunehmen. Damit entspricht sie dem bekannten Schema aus der homoerotischen Liebeswerbung⁵³⁰. Der Jüngling bietet ihr eine Binde als Liebesgeschenk⁵³¹. Der Hund jedoch, schaut den bärtigen Mann sehr aufmerksam mit zurückgelegten Ohren, aber doch hoch erhobenem Kopf und freudig aufgestellter Rute an⁵³² und lenkt so die Aufmerksamkeit des Betrachters auf den Bärtigen. Vielleicht zollt er dem Mann die Aufmerksamkeit, die ihm die Angebetete momentan nicht schenken will. Ob der Hund speziell einer Person zugeordnet werden kann, bleibt dahingestellt. Schon einmal trat ein Hund solcher Größe im Zusammenhang mit einer heterosexuellen Liebeswerbung auf⁵³³. Er stand dabei hinter der Frau. So darf angenommen werden, dass es sich hierbei um einen Oikoshund handelt. Damit bildet er ein zusätzliches Argument zur Identifikation der mittleren Person als Frau. Und wie der Hund von FF 15 strahlt er, besonders durch seine Größe sowie in hohem Maße durch sein Geschlecht, Sicherheit und Schutz aus und ist als Attribut für die Frau und somit gleichzeitig für den Oikos anzusehen. Gleichzeitig betont er die Szene, indem er den Blick des Betrachters auf den Bärtigen lenkt und so von der offensichtlichen Interaktion zwischen Jüngling und Frau ablenkt. Der Hund zollt dem Bärtigen mehr Aufmerksamkeit und Respekt als die beiden anderen Personen. Vielleicht haben wir im Bärtigen den Ehemann der Frau zu sehen, die von einem jüngeren Mann abgelenkt wird und die im Augenblick zu vergessen scheint, dass der ganze Oikos im wahrsten Sinne des Wortes hinter ihr steht. Eine solche Deutung würde eine humorvolle Seite des Emporion-Malers erkennen lassen.

unfrei und somit als Hetäre. Kurtz 1988, 142 f., sieht in Frauen mit kurzen Haaren nicht nur Sklavinnen oder Dienerinnen, sondern durchaus auch jüngere Frauen. Eine jüngere Frau wäre gleichzeitig ein plausibles Pendant zum Eromenos.

⁵³⁰ In entsprechender Haltung steht in der homoerotischen Liebeswerbung der umworbene Eromenos. (Siehe MM 14, MM 16 und MM 17). Sicher bot diese Tatsache den Grund zur Annahme von Frickenhaus 1908, 29, Nr. 131, dass es sich bei der mittleren Person um einen Jüngling handelt.

⁵³¹ Blech a.O. (Anm. 204).

⁵³² Harries 1998, Umschlag. In der Hundesprache bedeutet eine solche Haltung Freude, jedoch mit vorsichtiger Zurückhaltung.

⁵³³ Siehe F 3. Die Hunde ähnlicher Art des Emporion-Malers, die Jäger oder Krieger begleiten, sind durchweg kleiner.

Ein drittes weißgrundiges Alabastron des Emporion-Malers auf Rhodos, das ebenfalls um 470 v. Chr. entstanden ist, (**FF 17, Taf. 49**) gibt nochmals die Situation der beiden um die Frau werbenden Männer im Beisein eines Hundes wieder.

Eine Frau im Chiton sitzt auf einem Klismos, an dessen Lehne eine Binde hängt, und dreht sich nach einem hinter ihr stehenden Schwan um, der in ihre Richtung steht und dessen gebeugter Hals mit einer Binde an ihrem rechten Handgelenk festgebunden ist. Zudem hält sie in der rechten Hand Krotala. Links des Schwans stützt sich ein Bärtiger im Himation auf seinen Stock, während er der Frau mit seiner rechten Hand eine Blüte anbietet. Auch sein Handgelenk ist durch eine Binde mit dem Hals des Schwans verbunden. Rechts der Frau spielt ein Jüngling, das Himation locker um die Hüften geschlungen, so dass der Oberkörper unbedeckt ist, mit einem Hund⁵³⁴. Zwischen den Männern befindet sich eine Säule, zu der beide mit dem Rücken stehen.

Ein weiteres Mal bemühen sich zwei Männer um die Aufmerksamkeit einer Frau. Die Säule deutet das Innere eines Gebäudes an, in dem sich das Bild abspielt. Der ältere bärtige Mann fährt allerhand Geschütze auf, um die Aufmerksamkeit der Frau zu erlangen. Eine Blüte, um seiner Anbetung ihrer Schönheit Ausdruck zu verleihen⁵³⁵ und vielleicht auch den Schwan, der wegen seines weißen Gefieders und eleganten langen gebogenen Halses und nicht zuletzt seiner lebenslangen Monogamie ein beliebtes Tier war⁵³⁶. Zeus hatte sich Leda als Schwan genähert. Durch die Tānie, die den Schwan mit den Handgelenken der Frau wie des älteren Mannes verbindet, wird der Eindruck

⁵³⁴ Auch nach mehrfacher Bemühung war leider keine Abbildung dieses Alabastrons aus Rhodos zu erhalten, auf dem der Hund zu sehen ist. Es muss sich jedoch um einen ähnlichen Spielhund von gedrungener Statur handeln, wie er auch auf FF 18 dargestellt ist, da für einen der Riesenhunde, die auf FF 16 und FF 15 zu sehen sind, nicht genügend Raum vorhanden ist.

⁵³⁵ Koch-Harnack 1989, 79. „Die bei Athenaios geschilderte Austauschfunktion: Blüte gegen Blüte, Blüte gegen Geschenk, Blüte gegen Körper fällt als ihre Grundfunktion in Darstellungen von heterosexuellen Beziehungen auf.“

⁵³⁶ DNP XI (2001) 272 f.s.v. Schwan (C. Hünemörder)

erweckt, dass alle drei eine Art Schicksalsgemeinschaft sind, vielleicht gehören der Ältere und die Frau bereits seit länger Zeit zusammen. Und diese Zusammengehörigkeit wird durch einen Jüngling gestört, der sich spielerisch, über den Kontakt zu ihrem Hund, der Frau nähert. Er steht mit entblößtem Oberkörper vor ihr und lenkt durch sein neckisches Spiel mit dem Hund ihre Aufmerksamkeit auf sich⁵³⁷. Wenn der Hund von gleicher Art und in der selben Manier gemalt ist, wie der Emporion Maler seine Spielhunde gewöhnlich wiedergibt, kann angenommen werden, dass der Hund auf den Hinterpfoten steht, die Vorderpfoten in der Luft und entweder nach der Hand des Jünglings oder aber nach einem Spielzeug springt⁵³⁸. Zwei ganz verschiedene Männer werben hier also um die Zuneigung der Frau. Zum einen der treue, Geschenke machende und zum anderen der junge, verspielte. Der Emporion-Maler versteht es, ähnliche Situationen mit immer neuen Mitteln interessant und humorvoll für den Betrachter zu gestalten, wobei er nie die Schönheit und Anziehungskraft

der Frau, für die der Inhalt des Alabastrons ja sicherlich gedacht war, außer Acht lässt.

Auf einem vierten, weißgrundigen Alabastron des Emporion-Malers in Dresden, das ebenfalls um 470 v. Chr. entstanden ist, wird erneut eine junge Frau von zwei Männern in Anwesenheit eines Hundes umworben. (**FF 18, Taf. 50**).

Die Frau mit kurzem Haar, den Körper ganz in ihren Mantel gehüllt, streckt eine Hand⁵³⁹ einem ihr gegenüber stehenden Jüngling entgegen. Der Jüngling jedoch rafft mit der linken Hand sein Himation, das er locker um die Hüfte geschlungen hat, so dass sein Oberkörper entblößt ist, und ist im Gehen begriffen. Doch scheint ihn ein kleiner Hund, der sich zwischen ihm und der

⁵³⁷ Jeder hat diese Situation schon einmal erlebt: jemand spielt mit einem niedlichen Hündchen auf besonders einnehmende Weise und schnell ist man ins Gespräch miteinander verwickelt.

⁵³⁸ Siehe F 2, hier springt der kleine Hund nach einem Ball. Sowie FF 18, hier springt der Hund nach der Hand des Jünglings, in der sich offensichtlich eine Leckerei befindet.

⁵³⁹ Bedingt durch eine Bruchstelle ist nicht zu erkennen, ob sie einen Gegenstand, eine Blüte vielleicht, in der Hand hält.

Frau befindet, aufzuhalten, zu dem er sich nach hinten umwendet und diesem etwas mit seiner rechten Hand anbietet. Am Ellenbogen seines rechten ausgestreckten Armes hängt eine Binde. Der unterkniehohe, glatthaarige Hund mit buschiger Rute hat sich auf die Hinterpfoten gestellt, um die Hand des Jünglings zu erreichen. Hinter der Frau beobachtet ein Mann⁵⁴⁰ auf seinen Stock lehrend das Paar. Auch er trägt am Ellenbogen seines rechten Armes, den er in die Taille stützt, eine Binde. An der Wand hängen weitere Binden. Nonsense-Inschriften.

Eine dem Bild auf FF 17 sehr ähnlich dargestellte Situation. Die junge Frau⁵⁴¹ steht zwischen einem durch seinen Stock wohl als älteren zu identifizierenden Mann und einem Jüngling, die offenbar dasselbe Anliegen haben, tragen sie doch beide eine Binde am Ellenbogen. Ob diese Binden als Zeichen der Zuneigung an die Frau weitergegeben werden sollten, oder ob sie für den gemeinsamen Symposionsbesuch der Männer stehen, bleibt unklar⁵⁴². Anzudenken wäre, dass beide Männer die Frau zum Symposion abholen wollen. Doch scheint die junge Frau sich einzig für den Jüngling mit entblößtem Oberkörper zu interessieren, ja sie unternimmt sogar eine aktive Geste mit der Hand in dessen Richtung. Er beschäftigt sich jedoch so intensiv mit dem kleinen Hund, dass es den Anschein hat, dass er ihr Anliegen nicht bemerkt⁵⁴³. Die gesamte Bewegung in diesem Bild spielt sich zwischen Frau, Jüngling und Hund ab. Zu wem der Hund gehört, ist nicht eindeutig zu klären. Es handelt sich nicht um den großen schweren, immer in Verbindung mit Frauen auftretenden

⁵⁴⁰ Das Gesicht, Teile des Oberkörpers sowie der linke Arm sind nicht erhalten.

⁵⁴¹ Kurtz a.O (Anm. 528). Zudem läge es im Bereich des Möglichen, dass die Frau durch ihre kurzen Haare als Sklavin oder Dienerin gekennzeichnet ist, doch wäre für mich nicht erklärbar, warum dieser Sachverhalt auf einem Gefäß für Parfümöl dargestellt sein sollte, das ja von einer solchen Frau benutzt würde, da er meines Erachtens nicht schmeichelhaft war. Eher als schmeichelhaft scheint mir die durch die Kurzhaarfrisur angedeutete Jugendlichkeit der Frau zu gelten.

⁵⁴² Blech a.O.(Anm. 204). Krug 1967, 127, sieht in Binden Liebesgaben, doch dienten sie bei Komos und Symposion auch als profaner Festschmuck für den Zecher.

⁵⁴³ Das kann man heute im gesellschaftlichen Zusammenspiel noch oft beobachten: ein junger Mann, der zu schüchtern ist, sich seiner Angebeteten direkt zu nähern, beschäftigt sich eingehend mit etwas, was sich in ihrer Nähe befindet, um auf diesem Weg Ihre Aufmerksamkeit zu erlangen.

Oikoshund, den der Emporion-Maler so gerne in seine Bilder einfügt, sondern um einen kleinen Spielhund, der in den Bildern des Emporions-Malers immer schwungvoll Kontakt zu einem Mann aufnimmt⁵⁴⁴. Der Jüngling schenkt dem Hund die Aufmerksamkeit, die sich in Wahrheit die Frau von ihm erhofft und man erwartet förmlich, dass in einer Art Übersprungshandlung, dass der Arm des Jünglings nach oben zur Frau wandert und sich ihre Hände berühren. Eine junge Frau wird von zwei Männern begehrt, während der Ältere von beiden ihr 'Rückhalt' bietet, indem er ruhig beobachtend hinter ihr steht, verursacht ihr der Jüngere wohl das Gefühl der Verliebtheit, von 'Schmetterlingen im Bauch'. Eine romantische und gleichzeitig schmeichelhafte Szene, die dieses Behältnis für duftende Parfümöle schmückt.

Auf einem aus dem Beginn des 4. Jhs. v. Chr. stammenden Choenkännchen (**FF 19, Taf. 51**), das auf der Agora in Athen gefunden wurde und sich heute im Agora Museum befindet, wurde das Bild 'Frau zwischen zwei Männern im Beisein eines Hundes' entsprechend dem Anlass der Kinderweihe am Choentag, in die Kinderwelt übertragen.

Ein Mädchen im Chiton, einen Kuchen in den Händen haltend, und ein Knabe mit Chlamys über der Schulter und Zweig in der rechten Hand, laufen schnellen Schrittes aufeinander zu. Zwischen beiden springt ein den Kindern bis zum Knie reichender Malteserhund mit freudig aufgestellter Rute und gespitzten Ohren in Richtung des Knaben. Links steht ein weiterer Knabe, unbekleidet bis auf ein Amulett-Band quer über dem Oberkörper, in Dreiviertelansicht. Mit weit auseinander gestellten Beinen in Positur stehend hält er in seiner rechten Hand einen Kuchen, während er seine linke Hand mit nach oben gedrehter Handfläche nach dem Mädchen ausstreckt. Beide Knaben tragen Kronen.

Beide Jungen haben am Choentag des Anthesterienfestes ihr 3. Lebensjahr nach Geburt gefeiert. Zu dieser Feier werden die Kinder traditionell mit einer

⁵⁴⁴ Siehe F 2, hier ist ebenfalls noch der Oikoshund mit ins Bild eingefügt. Wahrscheinlich nimmt ein solcher Hund auch auf FF 17 Kontakt zum Jüngling auf.

Krone geschmückt, ein aus der Erwachsenenwelt übernommener Brauch, denn dem Sieger des Trinkwettbewerbs wurde ebenfalls eine Krone überreicht⁵⁴⁵. Auch die Kuchen in der Hand des unbekleideten Knaben wie des Mädchens sind aus der Erwachsenenwelt entlehnte Siegespreise⁵⁴⁶. Der rechts stehende Knabe soll also seinen 'Siegespreis' noch aus der Hand des Mädchens erhalten und die Pose des unbekleideten Knaben könnte als 'Ankündigung' dazu verstanden werden. Er gibt spielerisch den 'Sieger' bekannt. Die Kinder sind wie kleine Erwachsene wiedergegeben⁵⁴⁷ und der Malteser, der typische Kinderbegleithund, ist das einzige verlässliche Anzeichen dafür, dass wir uns in der Kinderwelt befinden⁵⁴⁸. Seine freudige Sprunghaltung vermittelt dem Betrachter, dass es sich bei unserer Szene um eine Spielszene handelt. Doch sind in dieser Kinderdarstellung alle Elemente der Liebeswerbung zwischen Erwachsenen enthalten: ein Mädchen zwischen zwei Knaben wird von einem stürmischen kleinen Hund begleitet. Sie hat vielleicht zuvor den Kuchen dem linken Knaben überreicht, nun ist sie im Begriff, dem rechten Knaben einen solchen zu überreichen. Spielerisch fließt hierbei das kompetitive Element zwischen beiden Knaben ein. Das Bild bietet bereits einen kleinen Ausblick auf die späteren Entscheidungswirren zwischen Erwachsenen.

Auf einem rotfigurigen Deckel einer Lekanis des Malers der Eleusinischen Peliken in St. Petersburg aus der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. (FF 20, Taf. 52) ist

⁵⁴⁵ Philostratos, Heroicus 12.2 (720). Hamilton 1992, 57, T72. Hamilton bezeichnet diese Quelle als „key testimonium“, merkt allerdings an, dass Philostratos nicht den Choentag im Speziellen erwähnt, sondern nur, dass die Kinder Athens im Monat Anthesterion bekrönt wurden. Zur Krone des Siegers beim Trinkwettbewerb: Aristoph. Achar. 1002. Hamilton 1992, 12, T8.

⁵⁴⁶ van Hoorn 1951, 41. „The cake at first sight a treat for children, was no less important for the grown-up Athenian: whoever drains his chous first in the drinking-contest received a cake as his prize. This shows once more that the pictures on the „children´s jugs“ are not exclusively concerned with the childish world.“

⁵⁴⁷ Rühfel 1984b, 171, sieht den Grund in einem gewissen Desinteresse der Kännchenmaler. „Das Typische der kindlichen Erscheinung, das sich in den Formen der nackten Knabkörper ausdrücken lässt, kann an den von langen Kleidern eingehüllten Mädchengestalten weniger glücklich hervortreten. Dazu lässt das dem Kindergesicht nicht gerecht werdende „griechische Profil“ die Mädchen eher wie kleine Frauen aussehen. Den Liebreiz, den die Vasenmaler der Nachparthenonzeit auf das Frauenantlitz legen, in kleinemädchenhaften Liebreiz zu übersetzen, bemühen sich die Kännchenmaler nicht.“

⁵⁴⁸ Die Kännchenmaler brauchten den Figuren keine besonders kindliche Erscheinung zu verleihen, sie malten einfach den typischen Kinderbegleithund dazu und dieser vermittelte dem Betrachter die Kinderwelt.

eine für diese Zeit typische Frauengemachsszene in Gegenwart eines Jünglings und eines Hundes dargestellt. Insgesamt 14 Frauen sind mit den Vorbereitungen der Hochzeitsfeierlichkeiten sowie den Schmückungen und Beschenkungen der Braut beschäftigt, zahlreiche kleine Erosen helfen gleich kleinen Dienerknaben.

Im Zentrum der 14 Frauen und des Jünglings stehen, sich gegenüberliegend auf jeder Deckelseite, zwei Dreiergruppen, die je aus drei Personen bestehen: einer sitzenden Frau sowie zwei Frauen oder einer Frau und dem Jüngling. Auf der einen Seite hat eine junge Frau im Chiton und mit Halskette im Profil nach links auf einem Diphros Platz genommen. Ihre Füße sind auf einem Kissen gebettet. Sie wird von je einer rechts und links stehenden Frau frisiert. Im Rücken der rechts stehenden Frau verfolgt hinter einer dort aufgestellten frontalansichtigen ityphallischen Herme an der eine weitere Frau lehnt, bei der es sich vielleicht um Aphrodite selbst handelt⁵⁴⁹, ein kniehohes, glatthaariges und schlankes Hund ohne Halsband mit flatternden Ohren und abgestellter Rute in vollem Lauf einen kleinen Eros, der eine mit Binden geschmückte Lutrophore im Arm trägt. Auf der gegenüberliegenden Seite des Deckelfrieses sitzt eine matronenhafte Frau mit Doppelkinn in Chiton und mit Halskette in Dreiviertelansicht auf einem weißen und reich mit Schnitzereien verzierten Thron, ihre Füße hat sie auf einen davor stehenden Schemel gestellt. Sie hält ein geöffnetes Kästchen in den Händen. Links betrachtet sich eine junge Frau in einem Spiegel, rechts des Thrones lehnt ein unbekleideter Jüngling auf seinem Stock, sein Mantel dient als Polster. Unten schwingt ein kleiner Eros mit ausgebreiteten Flügelchen am Stock herum. Zwischen beiden Dreiergruppen bereiten sich weitere 9 Frauen auf das bevorstehende Fest vor. Teils sitzen sie, teils stehen sie. Sie schmücken sich mit Binden und Geschmeide, sie

⁵⁴⁹ Rückert 1998, 148. weist diese ityphallische Herme in den Bereich der Aphrodite und damit in den Bereich der Göttin, die speziell für Ihre Wirkung auf Sexualität und Zeugung verehrt wurde. Sie schlägt zudem vor, dass es sich bei der auf der Herme lehrenden Frau mit Strahlenkranz um den Kopf sowie Lorbeerzweig in der Hand um Aphrodite selbst handeln muss. Auch Rückert sieht wie Schefold übrigens die Braut in der neben der Herme sitzenden Frau. Zu Aphrodite: DNP I (1996) 839 s.v. Aphrodite (V. Pirenne-Delforge).

entnehmen Kästchen Accessoires, sie bereiten Kuchen⁵⁵⁰. Alle diese Frauen sind mit faltenreichen und kostbaren Chitonen bekleidet, manche tragen noch einen Mantel dazu. Alle sind sorgsam frisiert und reich geschmückt. Zwischen den Frauen tummeln sich 5 Erogen am Boden, die Gegenstände halten oder beim Schmücken helfen. Ein weiterer Erot fliegt in der Luft, einen Lorbeerkranz und eine Kette in beiden Händen haltend. Am Boden stehen verschiedene Utensilien, die am Festtag benötigt werden: ein Opferkorb, Thymiateria, eine Hydria, eine Ente, ein Vogel im Käfig sowie der bereits erwähnte Hund. Zudem steht noch ein mit Früchten behängtes Bäumchen am Boden und an der Wand hängen ein Kästchen und einige Ketten.

Diese luxuriös ausgestattete Szene zeigt viele Frauen, wie sie sich auf den schönsten Tag einer Frau, die Hochzeit, vorbereiten. Eine solche Lekanis wurde am Tag der Epaulia⁵⁵¹, angefüllt mit Kuchen und Spielzeug, der Braut überreicht⁵⁵². Welche der beiden Frauen der Dreiergruppen nun die Braut ist, ist nicht eindeutig zu ermitteln. Entweder ist es die junge Frau auf dem Diphros und die matronenhafte Frau auf dem Thron ist deren Mutter, wobei der Jüngling, der neben dieser lehnt, der Bräutigam sein dürfte⁵⁵³. Oder ist die Braut die matronenhaft aussehende Frau mit dem Jüngling als Bräutigam

⁵⁵⁰ Moraw 2001, 218. „Eine Begleiterin der Braut bereitet in einem Becken etwas zu, vermutlich den Teig für den traditionellen Hochzeitskuchen; rechts davon verarbeiten zwei andere den Teig bereits in flache Scheiben.“

⁵⁵¹ DNP V (1998) 649-651 s.v. Hochzeitsbräuche und –ritual (M. Haase). Nach Abschluss des Ehevertrages folgte die eigentliche Hochzeit, eine rein religiöse Feier. Am Vorabend opferte man im Haus der Braut. Braut und Bräutigam reinigten sich durch ein rituelles Bad. Am Hochzeitstag fanden im Haus des Brautvaters ein Opfer und ein Festmahl statt. Die Braut wurde nach dem Festmahl entschleiert und erhielt vom Bräutigam Geschenke. Am Abend wurde die Braut auf einem Wagen oder zu Fuß zum Haus des Bräutigams geleitet. Dort hießen sie die Eltern des Bräutigams mit einem Teil des Brautkuchens willkommen. Die Braut musste den neuen Herd umschreiten, auf diese Art wurde sie in der Hausgemeinschaft aufgenommen. Darauf begab sich das Brautpaar in das Hochzeitsgemach, während die Festgesellschaft derbe Sprüche riss. Am Morgen danach fanden von neuem Opfer und ein Festmahl statt, die *επαυλια*; das Brautpaar empfing Geschenke von Verwandten und Freunden. Mit der Eintragung des Ehebündnisses in die Phratie-Liste endeten die Hochzeitsfeierlichkeiten. Die erste sexuelle Annäherung des Ehemannes hatte also vor Überreichung der Lekanis bereits stattgefunden, dennoch ist darauf die Vorbereitung der Braut wie auch die aufgeregte Stimmung in Vorausschau auf diese Annäherung abgebildet.

⁵⁵² CVA Tübingen (4) 107.

⁵⁵³ Schefold 1934, 5 u. 6.

neben sich und die junge Frau auf dem Diphros ist eine weitere Angehörige des Oikos⁵⁵⁴. Der den Eros jagende Hund erfüllt drei Funktionen: er könnte als Jagdhund des Jünglings dessen Bürgerlichkeit⁵⁵⁵ und somit auch die Bürgerlichkeit der Braut Gesamtszene betonen, da ja eine Hochzeit zwischen zwei Bürgern angestrebt wird. Zudem verfolgt er hinter der Herme und vor Aphrodite laufend den kleinen Erosen und damit ist er der einzige dieser Szene, der die Erosen offenbar sehen oder vielleicht auch nur wittern kann, so dass er ihm zu folgen vermag⁵⁵⁶. Er spürt die Vorfreude auf die zu erwartende Situation zwischen Braut und Bräutigam nach deren Hochzeit und tut diese dem Betrachter kund, indem der Maler ihn den kleinen Erosen haschen lässt, der ausgerechnet auch noch die Lutrophore mit dem Wasser für das rituelle Brautbad⁵⁵⁷ in den Armen trägt. Und wenn dieser Hund zudem noch, die Treue und die Anhänglichkeit als die Charakteristika der Frauen, die für den Zusammenhalt des Oikos wichtig waren, verkörpert⁵⁵⁸, dann wäre diese Herme-Aphrodite-Hund-Eros-Einheit eine dem antiken Betrachter sicherlich schnell aufzuschlüsselnde Kundgebung des Malers zur allgemeinen Stimmung dieser

⁵⁵⁴ Moraw 2001, 217, glaubt die Verbindung der Thronenden und des Jünglings am kleinen am Stock des Jünglings schwingenden Erosen auszumachen. „Hier jedoch macht der Kontext klar, dass es sich um Braut und Bräutigam handeln muß.“

⁵⁵⁵ Uns sind insgesamt 5 Gefäße des Malers der eleusinischen Pelike überliefert. Auf der Petersburger Lekanis ist der einzige Hund dargestellt. Auf einem sehr ähnlich verzierten Lekanisdeckel eines unbekanntes Malers (Ferrara, Museo Nazionale di Spina, T19EVP; einzige Abb. Im Beazley Archiv Nr. 230826) ist ein Hund neben einem sitzenden unbedeckten Jüngling in beinahe identischer Laufhaltung abgebildet. Doch ist nicht ersichtlich, aus welchem Grund er sich in vollem Lauf befindet. Auf diesem Lekanisdeckel ist die Braut unter den vielen Frauen noch schwieriger auszumachen als auf der Petersburger Lekanis und so kann hier auch nicht festgestellt werden, dass der Hund sich in Richtung der Braut bewegt. Er scheint einzig als Attribut des Jünglings und dessen Bürgertum zu dienen. Zudem ist auf einem anderen Lekanisdeckel desselben unbekanntes Malers in Tübingen (Tübingen Universitätssammlung S./10 1665, CVA Tübingen 4, Taf. 49) eine Frauengemachszene ohne Jüngling dargestellt. Auf dieser ist, da der Hund dem Maler nur als Attribut des Mannes wichtig schien, auch kein Hund dargestellt.

⁵⁵⁶ Scholz 1937, 25. „Als dämonisches Tier war er natürlich durch seine Fähigkeiten besonders geeignet, das Nahen anderer....Geister festzustellen, ja er konnte überhaupt auch Unglück vorher erkennen, wie man ihm auch zutraute, daß er böse Menschen von guten unterschied.“ Auch auf M 8 erspürt der kleine Jagdhund den fliegenden Erosen.

⁵⁵⁷ Hartmann 2002, 85. „Ein kleiner geflügelter Eros in der Nähe der herangetragenen Lutrophore deutet darauf hin, dass das Badewasser der Verschönerung der Braut dient, die am folgenden Tag als Verkörperung der Aphrodite ihrem neuen Mann übergeben wird.“

⁵⁵⁸ Killet 1994, 206. „Hunde in Frauengemachbildern könnten an diese Charakteristika bei Frauen erinnern...“.

Hochzeitsvorbereitungsszene. In diesem Falle allerdings wäre eine Verkörperung der Braut durch die neben der Herme sitzende junge Frau mehr als wahrscheinlich.

4.2.1 Zusammenfassung

Der Bildtypus der Liebeswerbung zwischen Mann und Frau wurde aus dem päderastischen Bereich übernommen⁵⁵⁹, für den er gegen 560 v. Chr. entwickelt worden war und dessen Anforderungen er eher entsprach; verlangte das Werben um einen Knaben dem Erasten doch einen ungleich größeren Aufwand ab als es bei einer heterosexuellen Beziehung der Fall war⁵⁶⁰. Dies kann bereits an den verschiedenen Stufen des Werbeverhaltens des Erastes abgelesen werden: Ansprechen, Vorzeigen des Geschenkes, Signale des Einverständnisses, Entgegennahme und Halten des Geschenkes durch den Eromenos sowie die abschließende Gegenleistung, der sexuelle Verkehr⁵⁶¹. Die Erastai sollten die Heranwachsenden in die Männerwelt mit ihren Werten und ihren Regeln einführen, die Eromenoi sollten ihre Liebhaber bewundern und anerkennen und sich auf diesem Wege die gesellschaftlichen Normen der älteren Generation aneignen. Es ist diese pädagogische Komponente, die das Phänomen der Päderastie von der gesellschaftlich geächteten Knabenprostitution unterschied. Um diese pädagogische Absicht deutlich ins Bewusstsein zu rücken, wurde ein Bildtypus entwickelt, der keinen körperlichen Kontakt, sondern ein ruhiges Gegenüber von Erast und Eromenos zeigt, wobei der Erast oftmals ein Geschenk für den Jugendlichen bereithält oder anbietet⁵⁶². Die Knabenwerbung war ein Feld agonaler Auseinandersetzung, der

⁵⁵⁹ Meyer 1991, 20. „und lassen erkennen, dass der Bildtypus von dem der Liebeswerbung für Knaben übernommen ist.“

⁵⁶⁰ Reinsberg 1989, 180. Die Kosten einer Knabenwerbung verursachten nicht das einzelne Geschenk, sondern ihre Folge und immer währende Wiederholung gegen die Konkurrenz anderer Liebhaber, um die einmal errungene Gunst eines Knaben zu behalten.

⁵⁶¹ Koch-Harnack 1983, 66-79.

⁵⁶² Meyer 1991, 9; Reinsberg 1989, 187: Der materielle Wert des Geschenkes war für die Wahl des Eromenos offenbar nicht ausschlaggebend.

Liebese Erfolg eines Mannes sichtbarer Beweis seiner Vortrefflichkeit⁵⁶³. Bei diesen päderastischen Liebeswerbungen, wie auch beim anschließenden sexuellen Akt wurden Hunde mit ins Bild aufgenommen.

Trotz einer Zunahme an Frauendarstellungen in der frühklassischen Zeit, resultierend aus der zunehmenden Popularität der männlich-weiblichen Interaktion sowie der Szenen des 'täglichen Lebens'⁵⁶⁴, wurde die Liebeswerbung zwischen Mann und Frau dennoch bei weitem nicht so häufig dargestellt wie diejenige zwischen Mann und Mann. Eine Erklärung hierfür könnte sein, dass zum ersten die Liebe in der Ehe zwar Teil der Idealvorstellung⁵⁶⁵ war, doch oft nicht gelebt werden konnte⁵⁶⁶, da Ehen zwischen bürgerlichen Brautleuten meist aus wirtschaftlichen Gründen vermittelt wurden. Zum zweiten lag sicherlich auch einfach ein Mangel an Gelegenheit vor, denn im klassischen Athen gab es weitaus weniger Frauen als Männer⁵⁶⁷. Und zum dritten könnte die seltenere Darstellung darin begründet liegen, dass die Liebeswerbung zwischen Mann und Frau zu einer anderen Art Bindung zueinander führte als die zwischen Mann zu Mann⁵⁶⁸ und sich ein stärkeres Käuferinteresse für solche Darstellungen schon aus der Werbungshäufigkeit ergab. Bei Liebeswerbungen zwischen Mann und Frau fehlte der pädagogische Charakter der päderastischen Liebeswerbung. Es fehlte die verbreitete männliche Käuferschicht für solche Darstellungen.

Bis zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. war es dennoch diese männliche

⁵⁶³ Reinsberg 1989, 187.

⁵⁶⁴ Sutton 1981, 458-467.

⁵⁶⁵ Hartmann 2002, 132. „Trotz der idealisierten männlichen Dominanz wurde die ideale Ehe als wechselseitiger Freundschaftsbund aufgefaßt.“ Lesky 1976, 62. Erst Euripides entfaltet in seinen Dramen eine bis dahin noch unentdeckte Dimension der Ehe: die menschliche Verbundenheit und Liebe, die auf der ethischen Ebenbürtigkeit der Gatten beruht.

⁵⁶⁶ Hartmann 2002, 131. Hartmann spricht den Brautleuten eine erotische Attraktivität allerdings nicht ab, da eine solche ja die Basis des nachfolgenden Vollzugs der Ehe war. Pomeroy 1985, 96. „Der Zweck der Ehe bestand in der Fortpflanzung. Mit der Geburt eines Kindes, besonders eines Sohnes war der Zweck der Ehe erfüllt.“

⁵⁶⁷ Pomeroy 1985, 96 und 102-106.

⁵⁶⁸ Die umworbenen Jünglinge waren keine „käuflichen“, doch musste ein Erast auch keine „Ehe“ eingehen. Die Gunst eines Jünglings konnte schnell einem Konkurrenten zufallen und so begann das „Spiel“ wieder von vorne.

Käuferschicht, die den Absatzmarkt für Gefäße mit Darstellungen von Liebeswerbungen im Beisein eines Hundes oder mehrerer Hunde bildete, denn sie waren vorwiegend auf Amphoren, Schalen, Krügen und einer Olpe zu finden. Mit Beginn der Klassik jedoch wandelte sich offenbar mit der Intention dieser Darstellungen auch die Zielgruppe. Fortan finden sich Liebeswerbungen im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden vorwiegend auf Lekythen, Alabastra und Epinetra, Gefäßen, die von Frauen genutzt wurden.

Eine Abstufung, ähnlich der Werbung unter Männern, ist auch bei Liebeswerbung zwischen Mann und Frau auszumachen: Ansprechen, Liebesgeschenke, die angeboten, übergeben und angenommen werden sowie die abschließende Gegenleistung, der sexuelle Verkehr. Mann und Frau stehen sich in ähnlich distanzierter Weise, wie es bei den homoerotischen Werbungen der Fall ist, gegenüber. Wie bei den Liebeswerbungen zwischen Männern finden auch viele der Liebeswerbungen zwischen Frauen und Männern im Beisein von Hunden statt.

Bereits um 540 v. Chr. wird der Hund nicht mehr nur attributiv, das heißt Stand und Stellung des Besitzers verstärkend, sondern zusätzlich die Situation in der Bildszene akzentuierend, eingesetzt. Der Hauptakzent liegt jedoch immer noch deutlich auf der attributiven Rolle, wobei der Hund für den Betrachter eindeutig zu einer Person gehörig dargestellt ist. Noch wird er an der Leine mitgeführt und sein Besitzer ist ein Mann (FF 1). Der Hund dieser Zeit ist ein kniehoher, durchweg kräftiger Jagdhund mit Halsmähne und buschiger Rute. Er steht für die exklusive, aristokratische, am Wertekanon homerischer Epen orientierte Lebensweise seines Herrn. Dies spiegelt sich auch an den Gefäßformen wieder, auf denen solche Darstellungen in archaischer Zeit erscheinen: eine Olpe, eine Amphora, ein Krug und Schalen. Gefäße, die vorwiegend in der männlichen Welt benutzt wurden.

Wenig später, im Spätarchaischen, wird der Hund „von der Leine gelassen“ und

entwickelt innerhalb des Bildkontextes eine eigenständige Rolle als treuer Begleiter des Menschen, des Mannes (FF 3) wie auch der Frau (FF 3), sowie als Übermittler emotionaler Befindlichkeiten der dargestellten Menschen an den Betrachter (FF 3). Der Hund ist nicht mehr das an der Leine mitgeführte, also unfreie Tier und Statussymbol, sondern bewegt sich frei mit dem Menschen mit (FF 3) und trägt häufig sogar nicht einmal mehr ein Halsband, an dem eine Leine befestigt werden könnte. Die Vasenmaler lassen den Hund die Stimmungen und Gefühle der dargestellten Menschen aufnehmen und an den Betrachter übermitteln, indem sie die den Hunden ureigene „Hundesprache“ in Haltung und Ausdruck darstellen. Hierzu waren genaue Kenntnis und Verständnis dieser „Hundesprache“ vonnöten, diese schienen die Maler ebenfalls bei den Käufern, also Betrachtern der Bilder voraussetzen. Und obwohl uns keinerlei schriftliche Überlieferung zur Übersetzung einer solchen 'Hundesprache' vorliegt, darf aufgrund des immer selbstverständlicher werdenden Einsatzes der 'Hundesprache' angenommen werden, dass die Menschen der damaligen Zeit offenbar recht genau mit ihr vertraut waren. Das mag bedeuten, dass zahlreiche Hunde sowohl in den Oikoi als auch auf den Strassen lebten.

Der erste Hund, der in enger Verbindung mit Frauen gemalt ist, ist noch ein zum Mann gehöriger Jagdhund, der jedoch die Stimmungen und Gefühle der Frauen seines Oikos aufnimmt und durch seine Haltung für den Betrachter eine bedrückte und traurige Situation übermittelt (FF 2).

Zu Ende des 6. Jahrhunderts sitzen vermehrt Hunde unter den Henkeln von Gefäßen, die mit Frauengemachsdarstellungen geschmückt sind. Es hat den Anschein, dass die Hunde über die Gemächer und ihre Bewohnerinnen wachen. Die durchweg großen, kräftigen Hunde sind keine Jagdhunde mehr, sondern Oikoshunde. Ihre Funktion war der Schutz der im Oikos lebenden Menschen. Die Hunde, die innerhalb des Oikos offenbar nicht angeleint waren, hielten sich mit Vorliebe in der Nähe von Menschen auf. Und es liegt nahe,

dass sie somit viel Zeit im Frauengemach verbrachten, einem Ort, an dem immer mehrere Frauen des Hauses mit Wollarbeiten beschäftigt waren.

Ab und an trägt ein solcher Hund ein Halsband (FF 5), doch ist es für den Betrachter nicht leicht zu erkennen, zu wem der Hund gehört, was sicherlich aus seiner Funktion als für den ganzen Oikos zuständigen Wach- und Schutzhund resultiert.

Während in der schwarzfigurigen Vasenmalerei der Hund im Beisein von Annäherung zwischen Männern und Frauen zwar bereits durch Haltung und Ausdruck einen Hinweis auf die emotionale Situation der dargestellten Szene geben, so übernehmen sie in der rotfigurigen Vasenmalerei einen aktiven Mitsprachepart und werden, losgelöst aus dem direkten Verbund mit dem Eigentümer, eigenständige Teile des Bildes. So hebt ein Oikoshund auf einer Schale des Peithinos-Malers, die um 510/500 v. Chr. entstanden ist, die Pfote und nimmt die sogenannte 'Bettelhaltung' ein, mit der er die ihn umgebenden Menschen um Aufmerksamkeit bittet (FF 5).

Dass die Hunde im Besonderen im Beisein von zwischenmenschlichen Annäherungen so agieren, ist aufgrund ihrer fast ebenso menschlich zu nennenden Fähigkeit, zum Menschen eine Beziehung aufzubauen nicht verwunderlich und bestätigt einen sehr engen Kontakt zum Menschen, mehr noch, eine intensive Anteilnahme an dessen Lebenswandel. Die Vasenmaler dieser Zeit erkennen dies, sicherlich auch aus eigener Erfahrung, und machen sich diese Eigenschaft zu Nutze, um, so hat es den Anschein, den Hund diejenige emotionale Beschaffenheit der dargestellten Szene verdeutlichen zu lassen, die durch die traditionellen Bildformeln und -kompositionen nicht darstellbar sind.

Die selbständige Rolle des Hundes gipfelt dann gegen Ende des Jahrhunderts in einer für diese Zeit so typisch stark erotisierten, orgiastischen Symplegmadarstellung (FF 6), in der der Hund sich am 'Liebesspiel' zu

beteiligen versucht, in dem er die sogenannte 'Vorderkörpertiefstellung' einnimmt, eine Haltung, mit der Hunde zum Spiel auffordern.

Mit der Wende zum 5. Jh. v. Chr. finden Vasenmaler zunehmend Gefallen am Thema der Liebeswerbung im Beisein eines oder mehrerer Hunde und Maler wie der Diosphos-Maler (FF 9, FF 10), der Eucharides-Maler (FF 12, FF 13, FF 14) oder der Emporion-Maler (FF 15, FF 16, FF 17, FF 18) nehmen dieses Thema gleich mehrfach auf. Einmal noch wird ein Hund an der Leine dargestellt, doch dient diese Leinenführung keineswegs dazu, eine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Menschen anzuzeigen, sondern mittels dieser Leine soll der Hund von den Menschen weggezogen werden, bei denen er offensichtlich gerne verbleiben möchte (FF9).

Nach einer Zeit der fast ohne Tabu dargestellten sexuellen Annäherung und Vereinigung von Männern und Frauen besinnen sich die Maler zunehmend auf die zärtlich erotischen Bande zwischen den beiden Geschlechtern. Es entstehen im Folgenden zahlreiche Alabastra und Lekythen, deren Bemalung das Thema der Werbung um das andere Geschlecht im Beisein eines oder mehrerer Hunde zum Inhalt hat. Alabastra und Lekythoi waren begehrte Liebesgeschenke, gefüllt mit teurem, duftendem Parfümöl. Doch sind auch eine Amphora, eine Pelike, eine Hydria sowie zwei Choenkännchen mit solcherlei Darstellungen verziert.

In der Übergangszeit von der Archaik zur Klassik berühren sich die Paare hin und wieder noch, doch im späteren Verlauf, gegen das Ende des 1. Viertels des 5. Jahrhunderts v. Chr., nimmt der physische Kontakt der dargestellten Personen ganz ab. Die deutlich knisternde und prickelnde Erotik zwischen den Paaren kann vom Betrachter dennoch deutlich wahrgenommen werden, nicht zuletzt, da der Hund die Rolle des Verstärkers oder Hinweisgebers der emotionalen Stimmung in der dargestellten Szene übernimmt.

So zeigen die beiden Gefäße des Diosphos-Malers (FF 9 und FF 10) diesen Verlauf deutlich. Während sich ein Paar auf dem Alabastron, das um 500/490 v.

Chr. entstanden ist, noch inniglich umarmt (FF 9), findet auf dem Epinetron aus der Zeit um 480/470 v. Chr. desselben Malers (FF 10) eine entspannte Werbungssituation zwischen Mann und Frau ganz ohne physische Berührung statt. Beide Male übernehmen die Hunde, die jeweils wohl zu einem der Männer gehören, eine Rolle als Stimmungsübermittler oder Hinweisgeber. Sie verstärken in Darstellung und Haltung für den Betrachter jeweils das Interesse ihres Herrn an der umworbenen Frau.

Einhergehend mit der zunehmenden Beachtung der Frauenwelt, die sich in vermehrten Darstellungen auf Gefäßen des 5. Jhs. v. Chr. manifestiert, übernehmen nun auch Hunde die Rolle der Stimmungsübermittler oder Hinweisgeber, die deutlich zu den Frauen in den jeweiligen Darstellungen gehören. Anzunehmen ist auch, dass sie die weiblichen Charaktereigenschaften wie Treue und Anhänglichkeit widerspiegeln.

Gegen Ende des 1. Viertels des 5. Jahrhunderts v. Chr. sind dies große, schäferhundartige Oikoshunde, im 2. Viertel desselben Jahrhunderts werden Frauen zunehmend von kleineren Spiel- und Schoßhunden begleitet. Die Jagdhunde der Männer sind immer schwerer durch ihre Statur von den Oikoshunden zu unterscheiden. So unterscheidet der Eucharides-Maler (FF 13 und FF 14) noch zwischen 3 Hundetypen: dem Oikoshund, dem Jagdhund und dem Spielhund, wohingegen der Emporion-Maler (FF 15, FF 16, FF 17, FF 18) nur noch zwischen zwei Hundetypen, dem kleinen Spielhund und dem großen bis riesigen Jagd- oder Oikoshund, unterscheidet. Jagd- und Oikoshund des Emporion-Malers besitzen dieselbe Statur.

Die Hunde sind eifrig bemüht, ihren Herrn oder ihren Herrinnen bei der Suche und Auswahl der geeigneten Partner behilflich zu sein, und so offenbart sich der offensichtliche Humor es Eucharides-Malers, darin, dass, noch während der Mann sich um die Gunst einer Frau bemüht, die er für die 'Richtige' hält, der Hund eine andere, noch schöner Frau für ihn findet (FF 13, FF 14).

Der Emporion-Maler hingegen beschreibt in seinen Darstellungen mit Vorliebe eine Konkurrenzwerbessituation, in der sich zwei Männer um die Gunst einer Frau bemühen. Der Hund übernimmt dabei die Rolle des Hinweisgebers, der dem Betrachter das Interesse der Frau an dem einen oder am anderen Mann bedeuten soll (FF 16, FF 18). Solche Darstellungen waren überaus schmeichelhaft für die Besitzerin des Alabastrons, auf dem sie zu finden waren.

Um 400 v. Chr. übernimmt der auf Vasendarstellungen in Mode gekommene Malteserhund, ein Spitzartiger, inmitten von Kinderdarstellungen auf Choenkännchen verstärkt die Rolle des Hinweisgebers und Stimmungsübermittlers und weist den Betrachter auf das Interesse der kindlichen Frau für den jeweilig kindlichen Auserwählten hin. (FF 19)

Bis in das 2. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. hinein, fungiert der Hund für die Vasenmaler in deren Darstellungen als Attribut für Bürgerlichkeit, als Verkörperung der weiblichen Charakteristika wie Treue und Anhänglichkeit, aber auch als Hinweisgeber. So verkörpert ein Hund auf einem Lekanisdeckel (FF 20), auf dem die Institution der Ehe keineswegs als jene Zweckgemeinschaft zur Bewirtschaftung des Oikos zur Erzeugung der Nachkommenschaft präsentiert, als die sie etwa Xenophon beschrieb, als Bindeglied zwischen Braut und Bräutigam, der Göttin der Liebe, Aphrodite, sowie den höheren Liebesmächten, den Eroten. Der Hund nimmt als einziger den kleinen Eros war und schenkt uns zum letzten Mal einen Hinweis auf Liebe und Romantik, die auf dem Lekanisdeckel deutlich im Vordergrund stehen, denn im Anschluss verschwinden die Darstellungen, in denen Hunde Annäherung und Liebeswerbung zwischen Männern und Frauen als treue Freunde, Stimmungsübermittler oder Hinweisgeber begleiten.

4.3 Liebeswerbung zwischen einem Mann und einer Frau im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden

Die Reihe beginnt in der frühklassischen Zeit und hier handelt es sich vorwiegend um Alabastra und Lekythoi⁵⁶⁹. Und sie endet mit einer Lekythos sowie zwei Choenkännchen spätklassischer Machart⁵⁷⁰.

Eine schwarzfigurige Pelike des Theseus-Malers (**F 1, Taf. 53**) in Colorado, die zwischen 500 und 480 v. Chr. entstanden ist, gewährt uns einen Blick auf die erotische Seite des Musikspiels. Auf beiden Seiten lauscht ein bärtiger Mann der Musik eines Musikanten oder einer Musikantin, die von je einem Tier begleitet werden.

Auf der B-Seite der Pelike spielt eine Frau in Chiton und Himation den Diaulos für einen ihr gegenüberstehenden bärtigen, bekränzten Mann im Himation, der auf seinen Stock lehnt. Neben ihr, in Richtung des Mannes steht ein überkniehoher Hund mit buschiger Halsmähne, aufmerksam gestellten Ohren sowie entspannter buschiger Rute. Beide Personen sind mit Zweigen geschmückt.

Auf der Gegenseite, der A-Seite, lauscht ein im Aussehen dem Bärtigen auf der B-Seite sehr ähnlicher bärtiger, bekränzter Mann⁵⁷¹ auf seinen Stock lehnd dem Lyraspiel eines Jünglings im Himation, neben dem, in Richtung des Bärtigen, ein Ziegenbock steht. Auch hier sind beide Personen mit Zweigen geschmückt.

⁵⁶⁹ F 2, F 3, F 5, F 6, F 7, F 8, F 9.

⁵⁷⁰ F 10, F 11.

⁵⁷¹ Außer, dass ihm nicht wie auf Seite B zwei rudimentäre Ranken, sondern nur eine den Rücken hinunter hängt und dass er die Ferse seines Spielfußes etwas höher vom Boden gehoben hat.

Der Theseus-Maler ist für seine ruhig gruppierten und dennoch einfallsreichen Darstellungen 'aus dem Leben' bekannt. Häufig bezieht er die Themen der Vorder- und Rückseiten aufeinander, manchmal zeigen beide Seiten die gleiche Szene⁵⁷². Insgesamt bemalte er über 200 Stücke auf sieben davon hat er einen Hund mit ins Bild einbezogen.

Auf beiden Seiten lauscht ein bekränzter, also als Symposiast gekennzeichnete bärtiger Mann, der Musik eines Jünglings und einer Frau. Bei den Symposiendarstellungen des ausgehenden 6. und des beginnenden 5. Jhs. v. Chr. übernahmen Hetären dieselben Aufgaben wie die Symposienpaides: sie reichten den Zechern den Wein, kümmerten sich um deren Wohlergehen und sorgten für die musikalische Unterhaltung⁵⁷³. Aus diesem Grunde wie auch aufgrund des ähnlichen Bildaufbaus sowie der beinahe identischen älteren Männer auf beiden Seiten, sollten diese im Zusammenspiel gesehen werden. Die Reduktion einer Symposionsdarstellung auf ein einzelnes Paar ist im ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. nicht ungewöhnlich⁵⁷⁴. Diese Akzentuierung konnte zweierlei Entwicklungsmöglichkeiten bergen. Einerseits die Weiterung über Körperkontakt bis hin zu sexueller Vereinigung und andererseits, dass die Kontaktaufnahme und Sonderung auf wirkliche Zweisamkeit zielte, die in der Folge das Gemeinschaftsfest in Frage stellte⁵⁷⁵. Beiden Musikanten sind Tiere zur Seite gestellt. Dem Jüngling ein Ziegenbock und der Frau eine große Hündin⁵⁷⁶. Der Ziegenbock an der Seite des jungen Leierspielers sollte auf eine

⁵⁷² Borgers 1998, 87. Insgesamt werden ihm rund 200 Werke zugeschrieben. Sieben davon zeigen einen Hund. Er unterscheidet zwischen dem Jagdhund, der unterkniehoch, glatthaarig mit langer Rute dargestellt wird (CVA Palermo, Collezione Mormino 1, III H. 16, Taf. 19.4-6, BA 4236), dem Oikoshund, einem schäferhundartigen, überkniehohen und kräftigen Hundetyp mit Halsmähne (der Hund begleitet hier ebenfalls eine Frau: ABV² 703, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, BA 306786) sowie einem kleinen, kurzbeinigen Kinderhund (New York, Metropolitan Museum Inv. 1982.27.6: ABV² 716.17TER, BA 307007)

⁵⁷³ Schäfer 1997, 64f. sowie Reinsberg 1989, 61f. und 91f.

⁵⁷⁴ Peschel 1987, 85. „Mit Beginn des letzten Jahrzehnts des 6. Jhs. v. Chr. wird ein Wandel spürbar. Das Darstellungsinteresse wendet sich zunehmend der Wiedergabe von Paar- und Einzelsituationen zu, so dass...das einzelne Paar...an Bedeutung gewinnt.“

⁵⁷⁵ Peschel 1987, 86

⁵⁷⁶ Da das Geschlecht des Bocks deutlich gezeichnet ist und dieses beim dargestellten Hund jedoch nicht erkennbar ist, darf angenommen werden, dass es nicht wichtig war, den Hund als Rüden auszuweisen, dass es sich also um eine Hündin handelt.

komastische und sexuelle Note in dieser Paardarstellung hinweisen⁵⁷⁷. Der Ziegenbock gilt gemeinhin als sexuell aktiv, vielfach wird er als Symbol für derartige Aktivitäten verwendet⁵⁷⁸. Im Gegensatz zum Ziegenbock entstehen für die die Flötistin begleitende Hündin zweierlei Deutungstendenzen, einerseits ist sie die treue Gefährtin und Beschützerin der Frau, verkörpert deren Charakteristika⁵⁷⁹, und andererseits standen Hündinnen unter dem Ruf, sich ungeniert überall von Rüden bespringen zu lassen⁵⁸⁰. Beide Tiere setzen einen erotischen Akzent, betonen jedoch gleichzeitig die unterschiedlichen Eigenschaften der Geschlechter. Während der männliche Lyraspieler mit sexueller Ungestümheit und Stärke konnotiert ist, zeigt sich die Diauloispielerin zwar einerseits sexuell ungeniert im passiven Sinne und gleichzeitig schutzbedürftig. Während Musikanten und Tiere vom Maler eindeutig diversifikativ benutzt werden, scheint der ältere Zuhörer hingegen austauschbar zu sein. Da er den Musikvorträgen beider Musikanten, des Lyraspielers wie auch der Diauloispielerin, ähnlich genussvoll lauscht, darf vermutet werden, dass die Pelike den 'Doppelgenuss' eines gestandenen älteren Mannes im positiven Sinne verkörpert. Da die Pelike kein explizites Symposionsgefäß war, ist der Hinweis auf Symposionsteilnehmer als Anzeige des Status des älteren Mannes zu verstehen. Zusammengenommen mit seinem fortgeschrittenen Alter und seinem Stock, auf den er sich mit Muße lehnt, ist hier ein Athener Bürger dargestellt, der seinen Genuss in beiden Welten fand, in der ausschließlich männlichen Welt der aus der Archaik tradierten Speisegemeinschaft wie auch in Begleitung einer Frau.

⁵⁷⁷ Auf einem schwarzfigurigen Skyphos des Theseus-Malers in Athen ist bei einem Komos ein ähnlicher Ziegenbock unter dem Henkel aufgemalt. CVA Athen, Nationalmuseum 1, Taf. 4.1-3.

⁵⁷⁸ Theokrit 41 f. übers. D. Ebener 1973. „Als ich das Arschloch dir stopfte und schmerzlich Du stöhntest! Die Ziegen meckerten Beifall, und eifrig durchstieß sie der Bock mit dem Bohrer.“ Nach Platon können Tiere auch menschliche Potenzen und Seelenkräfte verkörpern: „Bricht das Tierische im Menschen los, so ist er zu allem fähig, zu Inzest, zu sexuellem Umgang.“ Plat. Phaidr. 253 c.

⁵⁷⁹ Killet 1993, 206f. „Hunde...könnten an die[se] Charakteristika der Frauen erinnern, die für den Zusammenhalt des Oikos wichtig waren.“

⁵⁸⁰ Hunde waren wegen ihrer Ungeniertheit bei der Paarung verrufen. Die Hündinnen ließen sich auf offener Strasse ungeniert von Rüden bespringen. Siehe hierzu ausführlich Keller 1937, 97.

Ein um 470 v. Chr. entstandenes, weißgrundiges Alabastron (**F 2, Taf. 54**) des Emporion-Malers in St. Petersburg zeigt hingegen das Zusammentreffen zwischen beiden Geschlechtern im Beisein mehrerer Hunde weitaus romantischer.

Eine große, elegant gekleidete Frau in Himation und Chiton, das Haar zum Krobylos aufgebunden, reicht einem Jüngling, der vor ihr auf einem Stock lehnt, mit beiden Händen einen Kranz. Das Himation des Jünglings ist locker um dessen Hüften geschlungen, so dass sein Oberkörper unbekleidet ist. Er trägt ein Band ihm Haar und hält seinen Kopf tief hinunter gebeugt zu einem vor ihm aufspringenden unterkniehohen, glatthaarigen Hund mit leicht angelegten Ohren und leicht gestellter Rute. Über dem Hund schwebt ein Ball in der Luft. Ein weiterer, etwas größerer Hund, steht hinter der Frau, den Kopf zu ihr erhoben, die Rute erwartungsvoll aufgerollt. An der Wand hängen weitere Tānien.

Das Alabastron ist das bei weitem qualitativste Gefäß einer Reihe von Alabastra des Emporion-Malers⁵⁸¹, auf denen eine junge Frau entweder von einem Jüngling oder von einem Jüngling und einem Mann im Beisein von einem oder mehreren Hunden mehr oder weniger intensiv umworben wird. Auf keinem seiner anderen Alabastra lässt der Maler die Frau derart aktiv ihre Zuneigung zum Auserkorenen zeigen. Die elegante Frau beherrscht eindeutig die Bildszene. Aufrecht stehend und damit beinahe die gesamte Höhe des Bildfrieses einnehmend, flankiert von zwei Hunden, verkörpert sie die selbstbewusste, wohlhabende⁵⁸² Frau in den eigenen Gemächern⁵⁸³. Als Zeichen ihrer Zuneigung überreicht sie dem Jüngling einen Kranz⁵⁸⁴, es bleibt

⁵⁸¹ Siehe auch: FF 15, FF 16, FF 17, FF 18 sowie F 3.

⁵⁸² Zlotogorska 1997, 116. „...der Besitz von Schoß- und Jagdhunden setzt einen gewissen Wohlstand voraus. Man muss nämlich Zeit und Geld für ihre Pflege haben.“ Laut Theokrit, Idyllen XXI, 15 und Aelian, Tiergeschichten VI, 10, galt es als Zeichen großer Armut, wenn einer sich den Besitz eines Hundes, dieses treuesten Freundes, nicht leisten konnte.

⁵⁸³ Die an der Wand hängenden Tānien deuten darauf hin.

⁵⁸⁴ Blech 1982, 67f. und 75f., bezeichnet Kränze als das „beliebteste Attribut der Werbenden

jedoch unklar, ob dieser seinen Kopf hinunter beugt, um sich den Kranz überlegen zu lassen, oder, um nach dem kleinen Hund vor ihm zu schauen. Nicht erkennbar ist, ob der Hund nach dem Manne springt oder nach dem Ball⁵⁸⁵, der da zu ihm herunterfällt. Ein Ball verkörpert Reinheit und Respektabilität⁵⁸⁶, aber er steht auch für Erotik in Verbindung mit Jugend und Unschuld⁵⁸⁷. Aufgrund der niedrigen Flughöhe des Balls erscheint wahrscheinlich, dass er von der Frau fallen gelassen wurde, oder, sollte es sich um ein Jojo handeln, dass dieses an der rechten Hand der Frau befestigt ist. Alle erotischen Bildelemente befinden sich entweder in der Hand der Frau oder gehen von ihr aus. Eine solche Szene auf einem Alabastron unterstützt die Vermutung von Ursula Knigge⁵⁸⁸, dass es sich bei solchen Gefäßen vielfach um Liebesgeschenke gehandelt haben muss. Wohlgemerkt um Liebesgeschenke von Männern an Frauen. Und dass ein Liebesgeschenk eines Mannes eine Darstellung der verstärkten Liebeswerbung einer Frau an einen Mann trägt, ist verwirrend. Es sei denn, es handelt sich hierbei nicht um die aktive Liebeswerbung einer Frau an einen Mann, sondern Kranz, Ball und Hund sind Platzhalter für die überwältigende erotische Ausstrahlung⁵⁸⁹ einer schönen Frau, der ein Jüngling fast demütig gegenüber steht. Ohne die beiden Hunde ist

und Umworbene“ in der homoerotischen Liebeswerbung. Da die Darstellungen von Liebeswerbungen von Männern im Beisein von Hund(en) als Vorbild für die von Männern und Frauen im Beisein von Hund(en) dienen, ist gut vorstellbar, dass die Kranzübergabe mit übernommen wurde. Zudem fand der Kranz im Verlauf einer Hochzeit vielfach Verwendung: als Hausschmuck, als Kranz der Teilnehmer, als *stephanos* der Braut. Auf Hochzeitsgefäßen halten im Frauengemach fliegende Erosen vielfach Kränze zur Beschmückung der Braut in den Händen. Sutton 1981, 310, wertet eine Übergabe eines Kranzes durch eine Frau an einen Mann aufgrund der langen Geschichte des Kranzes als Zeichen der sexuellen Einladung oder als Zeichen des Einverständnisses als eindeutig erotisch.

⁵⁸⁵ Bälle auf anderen Vasenbildern werden nach oben geworfen, dieser Ball jedoch fällt nach unten. Es könnte sich bei dem runden Objekt deshalb auch um ein Jojo handeln, das ebenfalls als Liebesgeschenk diente. Ausführlich zum Jojo: Weiss-Buhl 1990, 494-505.

⁵⁸⁶ Sutton 1981, 325. Er verweist auf den Ballspielplatz auf der Athener Akropolis für die *Arrephoroi*.

⁵⁸⁷ Sutton 1981, 324. Schauenburg 1976, widmet der Erotik des Ballspiels einen Aufsatz.

⁵⁸⁸ Knigge 1964, 109. „Vorwiegend aber...galten sie als Liebesgeschenk.“

⁵⁸⁹ DNP IV (1998) s. v. Erotik 94 (R. Hunter). „Eros, elementarer Ausdruck menschlicher Kommunikation, durchzieht alle Erscheinungs- und Beziehungsformen von Liebe. Eros umschließt Geistiges und Leibliches, ist geistig-seelische Entfaltung der Geschlechtlichkeit, spielt bewusst oder unbewusst mit körperlichen Reizen. Im sexuellen Bereich ist *eros* ein plötzliches, heftiges Begehren eines Mannes nach Vereinigung mit einer bestimmten Frau, das in der Regel durch den Anblick ihrer Schönheit ausgelöst wird.“

diese Szene wohl auch vorstellbar, doch bringen beide eine gewisse Dynamik hinein. Der größere Hund, der hinter der Frau steht, ist der zu ihr und zu ihrem Oikos gehörige Wach- und Schutzhund⁵⁹⁰. Er drückt mit erhobenem Kopf und erhobener Rute eine gewisse Erwartungshaltung aus⁵⁹¹. Die Zugehörigkeit des kleinen Hundes vor ihr bleibt hingegen ungewiss. Auf einem weiteren Alabastron des Emporion-Malers⁵⁹² springt ein ähnlicher kleiner Spielhund einem Jüngling entgegen, der über den Hund Kontakt zur vor ihm stehenden Frau aufnimmt. Eine ähnliche Funktion als 'Kontaktanbahner' des kleinen Hundes wäre für das Petersburger Alabastron ebenfalls denkbar. Der kleinere Hund ist der Schoß- und Spielhund des Emporion-Malers⁵⁹³. Warum der Emporion-Maler, der sonst des Öfteren auf seinen Alabastra zwei Männer um eine Frau werben lässt⁵⁹⁴, die sich daraufhin nicht ganz so intensiv wie die Frau auf dem Petersburger Alabastron dem von ihr Erwählten zuwendet⁵⁹⁵, diesmal nur einen Jüngling in das Bild einfügt, bleibt offen.

Auf einem weiteren, sehr flüchtig bemalten weißgrundigen Alabastron des Emporion-Malers in Wien (**F 3, Taf. 55**), das ebenfalls ca. 470 v. Chr. entstanden ist, verwendet der Maler völlig andere Symbole für die Anziehungskraft einer Frau, um deren Aufmerksamkeit sich wieder nur ein einziger Jüngling bemüht.

Diesmal sitzt die Frau in Chiton und Himation, das lange Haar mit einem Band gebunden, so dass es ihr über die Schultern fällt, entspannt auf einem Diphros okladias. Den linken Arm hält sie angewinkelt, in der rechten Hand hält sie einen Spiegel oder einen Spinnrocken⁵⁹⁶. Vor ihr steht ein Kalathos. Ihr

⁵⁹⁰ Der Emporion-Maler unterscheidet zwischen zwei Hundetypen: dem kleinen, kurzbeinigen Spiel- und Jagdhund, der in Begleitung von Männern zu finden ist, und dem großen Oikohund, der immer der Begleithund von Frauen ist. Siehe hierzu ausführlich unter FF 15.

⁵⁹¹ Leider ist nicht zu erkennen, wie das Tier die Ohren stellt.

⁵⁹² FF 18.

⁵⁹³ Siehe ausführlich unter FF 15.

⁵⁹⁴ Siehe FF 18, FF 15, FF 16, FF 17.

⁵⁹⁵ Siehe auch F 3.

⁵⁹⁶ Es könnte sich auch der Form nach um einen Spinnrocken handeln. Siehe auch Anm. 597. FF 13.

gegenüber lehnt ein Jüngling entspannt auf seinem Stock, sein Himation hält er in der Taille gerafft, so dass sein Oberkörper zum größten Teil unbedeckt ist. Hinter der Frau steht ein beinahe hüfthoher, kräftiger Hund, den Kopf zu ihr nach oben gehoben, mit aufmerksam aufgerollter Rute. An der Wand hängen Kränze.

Der, der 'man-visiting-woman' Szene auf dem Epinetron der Golonos-Gruppe (FF 11) sehr ähnliche Bildaufbau zeigt zuerst einmal nur einen Jüngling, der vor einer Frau steht, die mit der angesehensten Arbeit beschäftigt ist, die eine Frau ausüben kann, der Wollverarbeitung⁵⁹⁷. Die Wolle befindet sich im Kalathos vor ihr. Der Wollkorb lässt auch vermuten, dass sie keinen Spiegel in der Hand hält⁵⁹⁸, sondern einen Spinnrocken, dessen Form ganz ähnliche Merkmale aufweist und der deshalb oft mit dem Spiegel verwechselt wird⁵⁹⁹. Die Frau sitzt entspannt auf einem Lehnstuhl, was impliziert, dass sie sich zuhause befindet und sich das Zusammentreffen mit dem Jüngling in ihrem mit Kränzen geschmückten Gemach abspielt. Die Kränze könnten einerseits einfach zum Schmuck aufgehängt sein, andererseits könnten Sie jedoch auch auf eine Liebeswerbung zwischen Jüngling und Frau hinweisen, da sie zu den beliebtesten Attributen zwischen Werbenden und Umworbenen gehörten⁶⁰⁰. Der große Hund in ihrem Rücken ist ein Oikoshund, den der Emporion-Maler üblicherweise nur im Beisein von Frauen darstellt⁶⁰¹. Demnach kann angenommen werden, dass der Hund zur Frau gehört und diese beschützt oder

⁵⁹⁷ Killet 1994, 123.

⁵⁹⁸ Badinou 2003, 89, fragt sich ebenfalls, ob der Gegenstand in ihrer Hand ein Spiegel oder ein Spinnrocken ist, entscheidet sich jedoch für einen Spiegel, da die Frau sich in diesem betrachten würde.

⁵⁹⁹ Keuls 1983, 219, hält eine Differenzierung in das eine oder das andere für eher unerheblich, für sie verkörpern beide Gegenstände gleichermaßen Tugend und weiblichen Charme.

⁶⁰⁰ Blech 1982, 67, 75. Doch waren Bräute und Brautgemächer ebenfalls mit Kränzen geschmückt.

⁶⁰¹ Ähnliche Hunde sind auch auf folgenden Alabastra des Emporion-Malers zu sehen: FF 15 und FF 16. Wobei auch diese Hunde die Rute wie auch den Kopf auf ähnliche Weise erhoben halten. Badinou 2002, 89f., hält den Hund für zum Jüngling gehörig und versucht so zu erklären, dass der Jüngling ein Fremder im Gemach der Frau sein muss, um daraufhin die Frage zu stellen, ob es sich bei der Frau um die Ehefrau des Jünglings oder die Hetäre handelt. „L'attitude du jeune homme accompagné du chien indique qu'il vient de l'extérieur. Mais s'agit-il du mari de la femme ou du client d'une hétaire?“

bewacht⁶⁰². Er ist der Frau attributiv beigefügt und bestätigt dem Betrachter ihren Status innerhalb des Oikos. Ob es sich bei der Frau um eine Bürgerin oder um eine Hetäre handelt bleibt ungewiss⁶⁰³. Beim Jüngling kann es sich eindeutig nicht um den Ehemann der Frau handeln, da bürgerliche Ehemänner meist viel älter als ihre Frauen waren⁶⁰⁴. Da diese Darstellung jedoch auf ein Alabastron gebannt ist, welches oft als Liebesgeschenk für eine Frau diente, ist anzunehmen, dass diese Darstellung schmeichelhaft für die Besitzerin sein sollte. Stand der bürgerliche Jüngling selbst symbolhaft für die große Anziehung der Besitzerin des Alabastrons? Eine Frau mit einem gewissen Status im Oikos, die der Wollverarbeitung nachgeht, also nicht für Ihren Lebensunterhalt sorgen musste, wird von einem jungen, halbnackten Mann edlen Standes besucht. Ein solches Wunschbild gefiel sicherlich allen Frauen, gleich ob Bürgerin oder Hetäre.

Dass es sich bei der Begegnung zwischen einer Frau und einem Jüngling im Beisein eines Hundes ganz sicher um eine Liebeswerbung handelt, da beide von Eroten flankiert werden, lässt sich auf der A-Seite eines Kolonettenkraters des Harrow-Malers in Rom (**F 4, Taf. 56**), der um 470 v. Chr. entstanden ist, nicht verleugnen.

⁶⁰² Badinou 2002, 89f. Badinou hält den Gegenstand in der Hand der Frau für einen Spiegel als Zeichen für ihre Schönheit. Den Hund spricht sie dem Jüngling zu und schließt daraus, dass der Jüngling von außen kommt. Der Hund trägt ein Halsband, wie alle diese Oikoshunde des Emporion-Malers und P. Badinou schreibt es nicht explizit, doch ergibt sich sicherlich aus dieser Tatsache für sie, dass der Hund von außen kommt. Das muss jedoch nicht zwingend der Fall sein, denn diese großen Oikoshunde tragen durchweg sehr aufwändig verzierte Halsbänder und könnten somit auch einfach ein Hinweis auf den reichen Oikos sein. Die kleinen Spiel- und Jagdhunde des Emporion-Malers tragen übrigens nie ein Halsband.

⁶⁰³ Badinou 2002, 90, unternimmt den Versuch, den Jüngling aufgrund seines mitgeführten Stockes als 'von außen' kommend, als Gast im Gemach der Frau zu deuten. Da eine Bürgerin keine männlichen Gäste empfangen durfte, es sei denn sie waren Verwandte, könnte so auf ein Hetärendasein der Frau geschlossen werden.

⁶⁰⁴ Reinsberg 1989, 41. Aristot. Pol. 7, 16, 1335a. Ältere Männer wurden in der schwarzfigurigen Vasenmalerei bärtig dargestellt. Dass alte Männer unerotisch waren, erzählt ein Fragment des Mimnermos aus Kolophon, das beschreibt, dass das Alter den erotischen Freuden ein jähes Ende bereite: Es mache den Mann so hässlich, dass er den Frauen verachtenswert sei. Mimn. fr.1 West. (Harmann 2002, 146.)

Auf der frühesten rotfigurigen Darstellung einer Liebeswerbung zwischen einer Frau und einem Jüngling im Beisein eines Hundes hält ein auf seinen Knotenstock lehrender Jüngling mit muskulösem Oberkörper, sein Himation locker um die Taille geschlungen, zum Zeichen seiner Prosperität einen Geldbeutel in der linken Hand⁶⁰⁵. Aufmerksam blickt er zu einer Frau in Chiton und Himation, das Haar sorgsam aufgebunden, die in der linken Hand eine Lotosblüte hält und mit aneinander gelegtem Zeigefinger und Daumen in der erhobenen rechten Hand eine weitere Blüte hält, die jedoch nicht mehr erhalten ist. Zwei kleinere schwebende Eroten flankieren das Paar. Beide Eroten gestikulieren mit ausgestreckten Armen in ähnlicher Weise. Hinter dem Jüngling sitzt am Boden ein unterkniehoher glatthaariger Jagdhund mit Halsband, aufmerksam und folgsam zu seinem Herrn empor schauend. Seine aufgerollte Rute ist vom Maler säuberlich in die das Bild links begrenzende Efeureihe eingearbeitet. Hinter der Frau steht ein Kalathos.

Die Gegenseite des Kraters schmückt eine Szene aus dem Komos. Der Hals des Gefäßes ist im Gegensatz zur A-Seite nicht mit einem Fries geschmückt.

Es handelt sich um eine der selteneren 'Konversationsszenen' zwischen Mann und Frau des Harrow-Malers, der vorwiegend solche Szenen zwischen Männern gemalt hat⁶⁰⁶. Obwohl der Inhalt der Szene sich allein schon durch

⁶⁰⁵ Sutton 1981, 290-297, konnte insgesamt 50 Szenen mit dem Thema „Werbung um eine Frau mittels Geldgeschenk“ ausfindig machen, 45 davon rotfigurig, fast alle ausschließlich aus der ersten Hälfte des 5. Jhs. v. Chr., was durch den in dieser Zeit üblich gewordenen Gebrauch von Münzen bedingt war. Eine neue 'Klasse' von Männern war entstanden, die sich durch andere Werte als die ihrer Vorgänger auszeichnete. Geldbörsen verschwinden gegen 430 v. Chr. völlig aus den Vasenbildern.

⁶⁰⁶ Von 136 Werken zeigen 90 sogenannte 'Konversationsszenen' (siehe Beazley Pottery Database s.v. Harrow Painter sowie ARV² 272-278), darunter nur wenige zwischen Mann und Frau. Insgesamt hat er nur fünf Hunde gemalt: M 16, F 4, Baltimore, John Hopkins University, B 13 (CVA Baltimore, Robinson Collection (2) Taf. 29, 17A-B; 30,1), ARV² 276, 76 (MuM 63, 1983, Nr. 43) sowie ein Krater in privatem Besitz. Der Harrow-Maler kennt zwei Hundetypen: den Jagdhund mit glattem, kurzen Fellbehang, spitzer Schnauze, nach vorn gestellten Ohren und nicht ganz kniehoch, sowie den Malteser, den Spitz, mit langem Fellbehang, buschiger Rute und wadenhoch. In einigen Fällen tragen die Hunde ein Halsband, immer sind sie zu einem Mann gehörig. Die die Männer begleitenden Jagdhunde sind, bis auf einen, nur attributiv eingesetzt. Siehe hierzu M 16; hier bettelt der Jagdhund.

den Geldbeutel erschlossen hätte, hat der Maler sie mit allerhand zusätzlichem erotischem Beiwerk ausgeschmückt. Gerade so, als wolle er dem Betrachter übermitteln, dass, obzwar Geld⁶⁰⁷ im Spiel, diese Liebeswerbung doch von höheren Mächten geführt wird. Der Jüngling bietet den Geldbeutel der Frau auch nicht an, sondern hält ihn lässig in seiner Hand, während er völlig versunken in den Anblick der Frau auf seinen Stock gestützt steht⁶⁰⁸. Zwischen beiden herrscht intensiver Blickkontakt. Die Frau hält mit Liebreiz und Schönheit⁶⁰⁹ dagegen, angezeigt durch die Lotosblüte in der linken Hand sowie eine weitere Blüte in der rechten Hand. Diese Blüten wurden nach Athenaios nicht nur dazu benutzt, Interesse am anderen zu bekunden, sondern in letzter Konsequenz sogar im Austausch gegen Körper gegeben wurden⁶¹⁰. Um das erotische Ambiente noch zu verstärken, werden beide durch den „göttlichen Eros zusammengeführt“⁶¹¹. Hingegen stellen Wollkorb⁶¹² und Jagdhund den

Sie verstärken die jagdsportliche Ausstrahlung des attischen Bürgers.

⁶⁰⁷ Meyer 1988, 119.

⁶⁰⁸ Da er bloß gehalten wird und nicht der Frau angeboten, stellt der Geldbeutel hier wohl kein 'Tauschmittel' für sexuelle Gegenleistungen dar, sondern soll dem Betrachter potentielles Vermögen andeuten. Siehe zum Thema 'Männer mit Geldbeutel' Meyer 1988, 115-119. Den Geldbeutel als „economic phallus“ sieht auch Keuls 1983, 229. Für sie steht der Geldbeutel nicht als das direkte Tauschmittel für sexuelle Dienstleistungen, sondern vielmehr als 'Kontrollorgan' zwischenmenschlicher Interaktion.

⁶⁰⁹ Nach Meyer 1993, 12, stehen die Blüten für eine gewisse Eleganz und einen gewissen Lebensstil. Schmidt 2005, 49, sieht in der Blüte „das alte Kennzeichen von Anmut und Schönheit“.

⁶¹⁰ Koch-Harnack 1989, 72 führt die Fixierung der Blüte als erotisches Symbol in der griechischen Kunst auf eine Schilderung bei Homer zurück, in der er Lotosblüten bei der Liebesvereinigung von Zeus und Hera erwähnt. Hom. Il. XIV, 347f. Auch Athenaios verbindet Blüten mit körperlicher Hingabe: Athen. XII, 553 e- 554 c. Klearchos von Soloi sagt in den Erotikoi: „Warum ist es so, daß wir in unseren Händen Blumen und Äpfel und solche Dinge herumtragen? Geschieht es darum, weil die Natur durch die Liebe zu diesen Dingen diejenigen bezeichnet, die das Verlangen nach Schönheit haben? Oder halten sie diese Dinge sozusagen als Beweis ihrer Natur in Händen und freuen sich darüber? Oder sind da eigentlich zwei Gründe, aus denen sie sie herumtragen? Denn in Wirklichkeit benutzen sie diese Mittel als einen Schritt zu einem Treffen und eben als ein Zeichen ihrer Wünsche danach. Sie, die darauf aus sind, angesprochen zu werden, und die es darauf absehen, ein Zeichen zu geben, daß sie auch selbst Anteil an der Schönheit haben wollen. Denn die Bewerbung, gemacht in Form von schönen Blumen und Früchten, laden die, die sie annehmen, ein, im Austausch gegen die Schönheit ihrer Körper zu geben.“ Für Meyer 1988, 105, gilt es als unwahrscheinlich, dass der Mann der Frau die Blüte zuvor geschenkt hat und somit einen Austausch implizierte, denn „nie wird vom gleichen Mann ein weiteres Geschenk (außer dem Geldbeutel) gereicht“

⁶¹¹ Reinsberg 1989, 124.

⁶¹² Reinsberg 1989, 125, sieht die Frau als Hetäre: „Der Habitus sittsamer Zurückhaltung und fraulichen Anstandes war es, der die größte Anziehungskraft auf die Athener Männerwelt

Status akzentuierende Attribute beider Personen dar⁶¹³. Die Attribute beider Personen sind ausgeglichen verteilt. Beide werden sie durch diese Attribute in die bürgerliche Welt versetzt. Die Frau scheint dem Jüngling in nichts unterlegen. Die Bildaussage der A-Seite verbindet materielle wie emotionale Anziehungskraft zwischen den Geschlechtern, beschreibt eine erotische Szene innerhalb des Oikos. Im Gegensatz dazu beschreibt die B-Seite mit der Komosdarstellung die Vergnügungen der Männergesellschaft außerhalb des häuslichen Bereichs. Auf beiden Seiten ein respektabler Jüngling von Stand mit großer Anziehungskraft in der weiblichen wie auch in der männlichen Welt, eine passende Darstellung für einen Krater, der von respektablen und standesbewußten Symposiasten gekauft und benutzt wurde.

Mit dem nächsten Gefäß beginnt eine Reihe von vier Stücken des Malers von Kopenhagen 3830 (F 5)⁶¹⁴.

Ein rotfigurig bemaltes Alabastron des Malers von Kopenhagen 3830 in Oxford, das um 480 v. Chr. entstanden ist, (**F 5, Taf. 57**) zeigt ein Paar im Beisein eines Hundes.

⁶¹³ ausübte und der in Gestalt von Wollkorb und Spindel die Qualität einer Hetäre anzeigte.“
⁶¹³ Da das Paar sich bereits inmitten der 'Verhandlungen' befindet, ist der Hund als zusätzlicher 'Kommunikationsverstärker' überflüssig und nimmt einzig die Funktion ein, den gesellschaftlichen Status zu akzentuieren.

⁶¹⁴ Ihm wurden bis heute 17 Gefäße zugeschrieben www.beazley.ox.ac.uk s.v. Harrow Painter. Seine bevorzugten Themen sind Frauengemachszenen sowie die Liebeswerbung zwischen Mann und Frau. In der Hauptsache bemalt er Alabastra im rotfigurigen Stil aber auch weißgrundig sowie weißgrundige Lekythen. Sein Malstil auf weißgrundigen Gefäßen ist fast comicähnlich: Frauen besitzen rundliche Gesichtsformen im 'Kindchenschema' mit großen runden Augen, in die Stirn fallenden Löckchen, Bändern im Haar sowie Schmuck an den Ohren. Ihre Gewänder sind stoff-, falten- und verzierungsreich wiedergegeben. Bei den männlichen Akteuren trifft das in ähnlicher Weise zu (siehe hierzu F 6 und F 8). Im rotfigurigen Stil ist dieser Stil nicht ganz so ausgeprägt, was sicherlich auf die geänderte Technik zurückzuführen ist. Von den insgesamt 17 Gefäßen hat er auf fünf einen Hund in das Bild mit aufgenommen. Er malt nur einen Hundetyp, unabhängig davon ob dieser zu einer Frau oder zu einem Mann gehört, ob es sich um einen Oikohund oder um einen Jagdhund handelt. Auch seinen Hunden verleiht der Maler von Kopenhagen 3830 einen comicähnlichen Ausdruck. Es handelt sich um durchweg überkniehohe, schlanke Hunde mit kurzer Schnauze, langen Beinen und langer Rute. Oft sind sie so detailgenau gezeichnet, dass einzelne Bauchhaare zu erkennen sind und in einem Fall trägt der Hund denselben, zur Gesamtstimmung des Bildes passenden, Ausdruck zur Schau, wie der Mensch, den er begleitet (F 8).

Eine Frau in Chiton und Himation, ihr Haar im Sakkos zusammengebunden, streckt ihren Arm, in der Hand eine weiße Taube, einem Jüngling entgegen, der, ebenfalls im Himation, mit der rechten Hand seinen vor sich aufgestellten Stock hält. Zwischen beiden läuft ein überkniehoher, weißer Hund mit aufgerollter Rute in Richtung des Mannes.

Die Taube, die die Frau dem Jüngling reicht⁶¹⁵, galt in der Antike als sanftmütiges und unschuldiges Tier, friedfertig und ohne Streitlust. Sie stand als Symbol für das Furchtsame, Zarte und Scheue. Auch die Gattenliebe dieser Vögel war hinreichend bekannt, sicherlich mit ein Grund, warum Tauben mit Vorliebe als Liebesgeschenke verwandt wurden⁶¹⁶. Beim Jüngling dürfte es sich nicht um den Ehemann der Frau handeln, zumindest nicht in realer Gestalt, da Ehemänner des idealen Ehepaares um 480 v. Chr. im Allgemeinen um einiges älter als ihre Frauen waren⁶¹⁷. Doch auf einem Behältnis für Parfümöle, das vorwiegend von Frauen benutzt wurde und oft als Liebesgeschenk in ihren Besitz kam, dürfte ein männliches Pendant mit wirkungsvoller erotischer Ausstrahlungskraft erwartet werden. Die Darstellung sollte nicht nur der Benutzerin, sondern sicherlich auch dem Schenkenden⁶¹⁸ schmeichelhaft erscheinen. Eine schöne Frau übt erotische Anziehungskraft auf einen schönen Jüngling aus. Das Darreichen der Taube ist in diesem Zusammenhang wohl nicht als wirkliches Geschenk an den Jüngling gedacht, sondern bedeutet, dass von dieser Frau Sanftmut, Unschuld und Zartheit ausgehen, die sie für den Jüngling anziehend macht. Auch der Hund scheint eine Art symbolhafte Bedeutung zu haben. Aus seiner Laufrichtung auf den Jüngling zu darf angenommen werden, dass er zur Frau gehört. Es handelt sich um einen Oikohund, der sie als wertvolles und zu schützendes Mitglied eines Oikos

⁶¹⁵ Aufgrund der Armhaltung des Jünglings, eine Hand auf dem Stock aufliegend, die andere bleibt vom Himation verhüllt, darf ausgeschlossen werden, dass es sich bei der Taube in der Hand der Frau um ein zuvor vom Jüngling übergebenes Geschenk handelt.

⁶¹⁶ DNP XII/1 (2002) 45-47 s.v. Taube (C. Hünemörder).

⁶¹⁷ Reinsberg 1989, 41. „Die Athenerin war 14-15 Jahre alt, wenn sie in die Ehe ging. Die Männer heirateten dagegen erst mit ungefähr 30.“

⁶¹⁸ Mimnermos von Kolophon beklagt den unausweichlichen Vefall der erotischen Attraktivität im Alter. Das Alter mache den Mann hässlich, so dass er den Knaben verhasst und den Frauen verachtenswert sei. Mimn. fr.1 West.

ausweist und der Szene einen häuslichen Charakter verleiht. Seine Rute aufmerksam erhoben, läuft er dem Jüngling entgegen. Er verkörpert Bewegung von der Frau zum Jüngling hin. Dass der Hund zwischen beiden steht, baut eine gewisse Spannung in der Darstellung auf denn, ein Tier, das wie kein anderes menschliche Schwingungen wahrnimmt, würde dem Jüngling bei der leisesten unlauteren Absicht den Zutritt zur Frau verwehren. Ohne ihn wäre diese Szene zwar als erotische erkennbar⁶¹⁹, doch bliebe sie ohne Spannung. Ob es sich bei der Frau nun um eine Bürgerin oder um eine Hetäre handelt, steht nicht zur Debatte. Sie ist in Kleidung und Habitus neutral dargestellt, durch das Attribut Taube, den Hund wie auch den Jüngling werden ihre Herkunft, Schönheit, Charis und ihre Anziehungskraft besonders betont. Durch seine neutrale Darstellung war das kleine Alabastron als Behälter teuren Parfümöls wohl gut verkäuflich.

Eine sehr ähnlich dargestellte Szene eines Paares mit Hund findet sich auf einem weiteren, diesmal jedoch weißgrundigen Alabastron⁶²⁰ in Palermo, das um 480/470 v. Chr. entstanden ist (**F 6, Taf. 58**). Doch lässt der Maler von Kopenhagen 3830 diesmal durch den Einsatz ganz anderer Attribute als beim vorhergehenden Alabastron einen Blick auf den Status der dargestellten Personen zu.

Eine Frau in Chiton und Himation, ihr langes Haar mit einem Band um den Kopf gehalten, bietet einem auf seinen Stock lehenden Jüngling, der bis zum Hinterkopf in sein Himation gehüllt ist, mit mit beiden Händen eine Henne an. Wieder steht ein überkniehoher, schlanker Hund mit aufgerollter Rute und leicht angestellten Ohren zwischen den beiden Personen mit Blick in Richtung des Jünglings. Diesmal jedoch ist der Hund an einer langen Leine angebunden, die hoch über ihm an der Wand befestigt ist. Hinter der Frau steht ein Kranich. An

⁶¹⁹ Götte 1957, 18, ordnet einer ähnlichen Bildszene auf einem Alabastron, Ashmolean Museum Oxford 1916.6, eine „erotische Thematik“ zu. Dort hält die Frau allerdings einen Apfel in der Hand.

⁶²⁰ Die Bemalung erfolgte mit rotem Schlicker.

der Wand hängen eine Binde und ein Korb, wie man ihn des öfteren in Gemächern aufgehängt findet⁶²¹, woraus angenommen werden kann, dass das Paar sich in einem Haus befindet⁶²², genauer in einem Frauengemach, da Kraniche dort von den Frauen als beliebte und unterhaltsame Vögel gehalten wurden⁶²³.

Mit dieser Darstellung überliefert der Maler von Kopenhagen 3830 eine Remineszenz an die Liebeswerbungen zwischen Erasten und Eromenoi. Die dem Jüngling angebotene Henne erinnert an die Hähne, die beliebte Geschenke von Erasten an Eromenoi waren. Ein Hahn besaß bei der homoerotischen Werbung nicht nur eine agonale, sondern auch eine eindeutig erotische Bedeutung⁶²⁴. Er verkörpert Paarungswilligkeit, aber auch gleichzeitig große Kampfeslust. Die Henne hingegen, als weibliches Gegenstück zum Hahn, steht somit als Paarungspartnerin und für die Aufzucht der Nachkommen. Der Maler entlehnt nicht einfach die Symbolik aus der homoerotischen Liebeswerbung, sondern er variiert und spielt mit den Attributen. Der Jüngling, nahezu völlig in sein Himation eingehüllt, nimmt die typische Haltung der Eromenoi ein, die, stolz ihren Status wahrend, unbeteiligt gegenüber der Werbung des Erastes blieben.

Und wie bereits auf F 5 stellt die Henne kein reales Geschenk an den Jüngling dar, sondern soll die Eigenschaften der Frau beschreiben, die sie für die männliche Welt attraktiv macht.⁶²⁵ Sollte die Henne ebenso wie der Hahn eine gewisse Kampfeslust verkörpern, könnte dies eine Anspielung auf eine

⁶²¹ Badinou 2003, 91, bezeichnet ihn als Korb, wie er gewöhnlich bei Bankettszenen an der Wand hängt. Doch hängen fast identische Körbe des öfteren in Frauengemächern, wie auf einem Epinetron des Diosphos-Malers (Louvre MNC 624, Badinou 2003, E 19) oder auf einem Alabstron des Triptolemos-Malers (Providence, Rhode Island School of Design 25.087, Badinou 2003, A 232) oder auch auf F 7.

⁶²² Badinou 2003, 91, Anm. 218.

⁶²³ Kraniche stehen für das ruhige, friedliche Leben im Frauengemach und sind oft in erotischen Werbungsszenen zu finden. Bloesch 1982, 78. Sie waren in der Antike beliebte Haustiere, da sie von Natur aus zutraulich und anhänglich sind und man sie zudem als nützliche Hofbewacher und unterhaltsame Spieltiere einsetzen konnte. (Rühfel 1984b, 120 Anm. 119) Kraniche sind gut zähmbar, gewöhnen sich rasch an ihre Umgebung, lieben Gesellschaft und sind aufmerksame Hauswächter. Böhr 2002, 39.

⁶²⁴ Koch-Harnack 1983, 99.

⁶²⁵ Badinou 2003, 91. Badinou sieht den Hahn als Geschenk an den Jüngling. Er soll die Aufmerksamkeit des Jünglings auf sich und somit auf die Frau ziehen.

kampflustige Frau sein, die im verbalen aber auch im erotischen Sinne den Jüngling vor ihr reizt. Vielleicht weist die Henne zudem auf den männlichen Agon hin, denn um die Gunst der Hetären wurden unter Männern regelrechte Kämpfe ausgefochten⁶²⁶. Der Hund steht sehr aufmerksam⁶²⁷ zwischen Frau und Jüngling. Wie auf F 5 handelt es sich um einen Oikoshund, der der Frau zuzuordnen ist. Doch ganz im Gegensatz zu jenem ist dieser angeleint. Obwohl er die Frau beschützt, ihren häuslichen Status unterstreicht, kann er doch dem Jüngling nichts anhaben, sollte dieser sich der Frau in unlauterer Absicht nähern. Er liefert den dritten Hinweis auf die Identität der Frau als Hetäre. Nicht alle Männer, die ein Hetäremgemach aufsuchten, kamen mit lauterer Absichten. Mit dem graziilen Kranich soll die anheimelnde, häusliche Atmosphäre betont werden, mit der Hetären versuchten, Verehrer anzulocken. Da Kraniche zumeist lebenslang mit einem Partner zusammen bleiben, bildet sich für den Betrachter aufgrund dessen eine Kluft zwischen Wirklichkeit und Wunsch⁶²⁸, die jedoch manchmal nicht allzu tief war, gab es doch Männer, die in mehr oder minder dauerhaften Verbindungen mit einer Konkubine zusammenlebten⁶²⁹. Der Jüngling steht zurückhaltend, in sein Himation gewickelt, abwartend auf seinen Bürgerstab gestützt da und „umwirbt“ die Frau seinerseits mit nichts als mit seiner Anwesenheit. Alle Bewegung der Szene geht von der Frau, ihrem Kranich sowie ihrem Hund aus und ist einzig auf den Jüngling gerichtet. Und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass diese Szene auf ein Alabastron aufgebracht ist, dessen Inhalt eine Frau wohl noch attraktiver für den Jüngling machen sollte, als sie es schon war. Zahlreiche Indizien weisen darauf hin,

⁶²⁶ Hartmann 2002, 196. Sehr aufschlussreich ist eine bei Demosthenes überlieferte Begebenheit, die sich eines Abends auf der Agora abspielte und die einen Prozess zur Folge hatte: Ein Mann sei während eines Komos von einem gewissen Konon und seinen Söhnen angegriffen und nicht nur geschlagen, sondern auch noch kopfüber in eine Pfütze getaucht worden, während der daneben stehende Konon sich die Hände unter die Achseln klemmte, mit den Ellenbogen schlug wie der Hahn mit den Flügeln und krächte! Dem. 54, 7-9. Nach Hartmann ging es offenbar um eine Hetäre. J.J. Winkler interpretiert dieses merkwürdige Gebaren sinnvoll als Nachahmung eines jener Kampfhähne, die in Tavernen und auf Wettplätzen aufeinander gehetzt wurden. Winkler 1994, 79 mit Hinweis auf Aischin. 1, 53.

⁶²⁷ In der Hundesprache bedeutet diese Haltung erhöhte Aufmerksamkeit.

⁶²⁸ Böhr 2002, 43, sieht im Kranich die „...anheimelnden, häuslichen Atmosphäre, die Hetären vorzugeben verstehen.“

⁶²⁹ Pomeroy 1985, 135-136.

dass es sich bei der Frau dieser Darstellung um eine Hetäre handeln könnte, deren Schönheit und Anziehungskraft auf dem Alabastron betont wird. Ein Gefäß mit einer solchen Darstellung war somit sicherlich nur für den Gebrauch einer solchen Frau bestimmt und keinesfalls für eine bürgerliche Ehefrau. Dass Vasenmaler für einen solch speziellen Käuferkreis produzierten, ließe erkennen, dass eine Koexistenz von Hetäre und Ehefrau im Leben eines attischen Bürgers als Normalität begriffen wurde.

Auf einem weißgrundigen Alabastron desselben Malers in Paris (**F 7, Taf. 59**)⁶³⁰, das um 470 v. Chr. entstanden ist, erfährt die Liebeswerbung zwischen einer Frau und einem Jüngling im Beisein eines Hundes noch eine Steigerung, da diesmal der Jüngling aktiv mit einem Geschenk um die Frau wirbt.

Ein Jüngling im Himation auf seinen Knotenstock lehnd reicht mit der erhobenen rechten Hand einer Frau einen Kranz, während er den linken Arm in Hüfthöhe nach vorne ausstreckt, wobei die Handinnenfläche nach oben zeigt. Die Frau in Chiton und Himation, das Haar im Sakkos zusammengebunden, reicht dem Jüngling mit der vorgestreckten rechten Hand eine apfelähnliche Frucht, der linke Arm bleibt unter dem Gewand verborgen. Zwischen beiden steht ein überkniehoher, schlanker Hund mit aufgestellten Ohren und aufgerollter Rute in Richtung Frau, den Kopf nach hinten zum Mann gewandt. Links, hinter dem Jüngling steht ein Kranich, an der Wand hängt ein Korb.

Der Jüngling ist bei dieser Liebeswerbungsszene zum ersten Mal in dieser Reihe von Darstellungen des Malers von Kopenhagen 3830 aktiv beteiligt⁶³¹, da er der Frau einen Kranz, das beliebteste Attribut aller Werbenden und

⁶³⁰ Leider erhalte ich trotz mehrfacher Anfrage kein Photo des Alabastrons aus Paris. Doch P. Badinou wird es ähnlich gegangen sein, denn auch in ihrer 2003 erschienen Publikation (Badinou 2003) ist das Gefäß wohl im Katalog aufgenommen, doch nicht abgebildet. Ich muss mich leider nur mit der Umzeichnung zufrieden geben.

⁶³¹ Bei F 5 und F 6 war ja nur die Frau als Geschenkgeberin aktiv, während der Jüngling sich zurückhaltend gab. Bei F 8 ist der Jüngling immerhin noch aktiver Geschenkannehmer, wenn er auch selbst der Frau nichts schenkt.

Umworbenen⁶³², anbietet, während er mit der linken Hand einen Teil des 'up-and-down'-Gestus ausführt, mit ein Erastes bei der homosexuellen Werbung in Richtung des Geschlechts des Eromenos deutet. Sie reicht ihm einen Apfel⁶³³, einen Granatapfel⁶³⁴ oder eine Quitte⁶³⁵, alles drei begehrten Früchte, die Luxus und Fruchtbarkeit ausdrückten, aber auch Liebessehnsucht⁶³⁶. Hinter dem Jüngling steht anmutig ein Kranich mit gefiedertem Schopf als Indiz dafür, dass dieses Treffen in einem Frauengemach stattfindet⁶³⁷. Der an der Wand aufgehängte Korb ist von der Art wie ihn der Maler von Kopenhagen 3830 des öfteren in Frauengemächern installiert⁶³⁸. Eigenartigerweise hat der Maler Jüngling und Frau auf diesem Gefäß genau spiegelbildlich zum Alabastron in Palermo (F 6) dargestellt. Kranich und Korb befinden sich diesmal hinter Jüngling und auch der Hund steht in Richtung der Frau. Dies lässt den Jüngling, umringt von Attributen der Frauenwelt, eher in dieses Gemach gehören erscheinen, als die Frau, die ihm beinahe ein wenig verloren gegenüber steht. Vielleicht mag dies ein Indiz dafür sein, dass der Jüngling sich in diesem Gemach 'wie zuhause' fühlt. Der Hund zwischen beiden kann weder der Frau noch dem Jüngling sicher zugeordnet werden. Durch seine Standrichtung in Zusammenhang mit dem Umwenden seines Kopfes verkörpert er die Interaktion zwischen dem Paar, die auf keiner vorhergehenden Darstellung des

⁶³² Blech 1982, 67. Doch auch „als wertvoller Schmuck bot der Stephanos sich neben kostbaren Gewändern und Geschmeiden zur Hochzeitsgabe an.“

⁶³³ Koch-Harnack 1983, 157. „Denn die Bewerbung, gemacht in Form von schönen Blumen und Früchten, laden die, die sie annehmen, ein, im Austausch dagegen die Schönheit des Körpers zu geben.“ (Klearchos aus Soloi, Erotikoi). Doch galt der Apfel auch als luxuriöses Attribut. Athenaios XII 553 e-554c „...Jeder Mann saß mit einem Minzezweig oder einer Rose oder einer Lilie an seinem Ohr in der Versammlung; schlenderte auf dem Markt herum mit einem Apfel oder einem Stab in der Hand.“

⁶³⁴ Baumann 138. Kerne des Granatapfels galten als Fruchtbarkeitssymbol.

⁶³⁵ Baumann 139. Junge Brautleute mussten in der Hochzeitsnacht eine Quitte essen.

⁶³⁶ Sutton 1981, 324, „to have a deeper significance, symbolizing not only sexuality, but the consequent fertility and renewal of life.“ Interessant hierzu ist, dass knapp 100 Jahre zuvor Granatäpfel auch schon von Männern an Männer überreicht wurden. Bsp. bei Mommsen 1975, Kat.Nr. 74, Taf. 82 und Kat. Nr. 76, Taf. 83. Pfisterer-Haas 2003, 94, bringt Quitten und Granatäpfel aus dem Nymphengarten mit Liebessehnsucht in Zusammenhang und sie interpretiert das Bildmotiv „Frauen im Obstgarten“ unter anderem folgendermaßen: „Sie zeigen Mädchen im heiratsfähigen Alter....die duftende Früchte pflücken...Gleichzeitig spielen sie mit dem Gedanken, eine solch begehrten Frucht einem geliebten Menschen zu schenken...“.

⁶³⁷ Zum Kranich in Frauengemächern ausführlich: F 6.

⁶³⁸ Siehe auch den Korb auf F 6.

Malers von Kopenhagen 3830 so deutlich zu Tage trat wie auf dem Pariser Alabastron⁶³⁹. Das Tier akzentuiert durch seine Haltung sowie durch seine Aufmerksamkeit die emotionale Spannung zwischen dem Paar. Eine Identifikation des Status der Frau als Ehefrau oder Hetäre war vom Maler offensichtlich nicht beabsichtigt, die Darstellung bleibt neutral.

Ein ganz ähnlicher Hund macht durch seine Haltung auf die Interaktion eines Paares auf einem weiteren weißgrundigen Alabastron des Malers von Kopenhagen 3830 in Heidelberg, das um 470 v. Chr. entstanden ist, **(F 8, Taf. 60)** aufmerksam.

Ein Jüngling im Himation mit einem Band im Haar, dessen Enden lange über seinen Rücken hinunter hängen, lehnt auf seinen Knotenstock und streckt seine rechte Hand nach vorne zu einer Frau hin aus, während er mit der Linken einen Hund an der Leine hält. Die Frau, in Chiton und Himation, das kurze Haar mit einem Band zusammengehalten, hält in der rechten erhobenen Hand einen Kranz, während ihre Linke unter dem Himation verborgen bleibt. Der überkniehohe, schlanke Hund, dessen Knochen und Muskeln unter dem Fell sichtbar gezeichnet sind, steht mit erhobener Rute und gespitzten Ohren locker an der Leine zwischen den beiden in Richtung der Frau, wendet jedoch seinen Kopf mit leicht geöffneter Schnauze nach hinten zum Jüngling um, so dass der Eindruck des Erstaunens entsteht. Offensichtlich handelt es sich um einen Rüden. Hinter dem Mann befindet sich ein Kranich. An der Wand hängen eine Wolldecke⁶⁴⁰ und eine Binde. Zwischen beiden die Aufschrift ΚΑΛΟΣ .

Auch dieser Jüngling nimmt eine aktive Haltung in dieser Liebeswerbung ein, denn er scheint nach dem Kranz zu greifen, den ihm die junge⁶⁴¹ Frau als

⁶³⁹ Die Jünglinge blieben bisher inaktiv und so gab es für die Hunde keinen Grund, sich umzuwenden.

⁶⁴⁰ Badinou 2003, 89 beschreibt dies als eine Symposionsbinde, doch da keine herunterhängenden Enden zu erkennen sind, könnte es sich ebensogut um eine Wolldecke handeln. Vgl. auch FF 11.

⁶⁴¹ Badinou 203, 89, meint in der Frau durch deren kurze Haartracht eine Unfreie, eine Sklavin zu erkennen, doch scheint es wahrscheinlicher, dass es sich um eine junge Frau handelt, zumal es wenig schmeichelhaft für die Besitzerin des Alabastrons zu sein schien, dass eine

Geschenk ihrer Zuneigung und vielleicht auch als Angebot⁶⁴² reicht. Doch scheint der Hund zwischen den beiden verwundert darüber zu sein. Der Rüde gehört, durch die Leine erkenntlich, eindeutig zum Jüngling, und verstärkt dessen Status als attischer Bürger. Zudem ist der Jüngling von attraktiver Schönheit, sein Haar ist mit langen Bändern geschmückt. Die Kalosinschrift unterstreicht dies zusätzlich. Kranich wie Wolldecke sind Indizien für ein Frauengemach als Ort des Stelldicheins. Dass ein solch schöner Jüngling realiter Zutritt zu einem Frauengemach hatte, war jedoch sehr unwahrscheinlich und dass es sich um einen Verwandten der Frau handelte, kann aufgrund des Kranzangebotes ausgeschlossen werden⁶⁴³. Auch dieser *pais kalos* ist auf das Gefäß aufgebracht worden, um die starke Attraktivität der jungen Frau zu unterstreichen. Und dass dieser schöne Jüngling, den die Werbung einer jungen Frau im heiratsfähigen Alter aufgrund seines Standes nicht interessieren müsste, eine Geste unternimmt, um den Kranz entgegenzunehmen, erstaunt offenbar sogar seinen Hund. Dass der Kranich wie bereits auf F 7 hinter dem Jüngling steht, deutet eine Vertrautheit des Jünglings mit diesem Gemach an. Auch ohne den Hund wäre diese Szene mühelos als erotische Liebeswerbung zu erkennen gewesen, doch nimmt er mit seiner Haltung die Bewegung des Jünglings in Richtung Frau auf und gibt deren Angebot mittels seiner Kopfhaltung an den Mann wieder zurück. Für den Betrachter akzentuiert er so das erotische 'Hin- und Her' zwischen beiden. Auch mit dieser Szene versteht es der Maler von Kopenhagen 3830 eine erotische Begegnung zwischen Mann und Frau im Beisein eines Hundes so lebensecht darzustellen, dass man meinen könnte, den überspringenden Funken förmlich zu sehen.

Sklavin darauf abgebildet war. Zu kurzem Haar bei Frauen siehe unter FF 16.

⁶⁴² Blech 1982, 67. Sutton 1981, 310. Sutton wertet die Übergabe eines Kranzes durch eine Frau an einen Mann aufgrund der langen Geschichte des Kranzes als Zeichen der sexuellen Einladung oder als Zeichen des Einverständnisses als eindeutig erotisch.

⁶⁴³ Badinou 2003, 89 sieht im Jüngling aufgrund des Hundes an der Leine einen vorübergehenden Besucher, der eine Hetäre besucht, die ihn für ein Symposion schmücken will.

Auf einer weißgrundigen Lekythos des Timokrates-Malers in Athen, die um 460/450 v. Chr. entstanden ist (**F 9, Taf. 61**), findet sich noch einmal eine Werbungsszene zwischen einem Jüngling und einer Frau im Beisein eines Hundes, der eindeutig zum Jüngling gehört. Doch nachdem der Maler von Kopenhagen 3830 die Jünglinge in geradezu verwegener Art aktiv auf die Werbungen und Angebote der Frauen reagieren ließ, so erscheint die Darstellung auf der Athener Lekythos ungleich konservativer.

Eine Frau in Chiton und Himation bietet einem Jüngling, der bis auf seinen Kopf in sein Himation eingehüllt ist und sich auf seinen Stock lehnt, mit beiden Händen je eine granatapfelförmige Frucht⁶⁴⁴ an. In der Linken eine rote und in der rechten Hand eine gelbe⁶⁴⁵. An der Seite des Jünglings steht ein kniehocher, weißer Jagdhund mit Halsband, aufmerksam gestellten Ohren und entspannt hängender Rute. Zwischen beiden eine Inschrift, die den 'schönen Lichas' nennt: *ΛΙΧΑΣ ΚΑΛΟΣ*⁶⁴⁶.

Der attische bürgerliche Jüngling, erkennbar an den typischen Attributen Himation, Stock und Jagdhund, steht der Annäherung einer jungen Frau passiv gegenüber und hält sich 'bedeckt', ganz in seinen Mantel eingehüllt. Er muss mit nichts mehr um die Gunst der Frau werben, als mit seinem bürgerlichen Status. Die Frau hingegen bietet ihm zwei granatapfelförmige Früchte an, die für Fruchtbarkeit stehen, das wertvollste Gut, das eine Frau dieser Zeit zu bieten hattete⁶⁴⁷. Der Hund⁶⁴⁸ ist in dieser Szene vom Maler nicht als Übermittler des 'erotischen Funkens' zwischen Jüngling und Frau eingesetzt, vielmehr soll er einzig die adelige Ausstrahlung und die Sportivität des Jünglings bestärken.

⁶⁴⁴ Auf einer anderen Lekythos des Timokrates Painters, The J. Paul Getty Museum, 84.AE.745 (Kurtz 1989, 124f., Fig. 5a-d), hält ein junger Mann im Himation eine sehr ähnliche Frucht in der Hand, die Kurtz ebenfalls nur als „fruit“ bezeichnet. Hingegen wird die Frucht in der Beschreibung der Datenbank des Beazley Archivs www.beazley.ox.ac.uk, Nr. 16202, „Pomegranate“ genannt.

⁶⁴⁵ Klein 1898, 162.

⁶⁴⁶ McMahon 1907, 18, Abb. 1 und Klein 1898, 162.

⁶⁴⁷ Siehe zur Bedeutung des Granatapfels bei F 7. Dort reicht die umworbene Frau dem Jüngling eine ähnliche Frucht.

⁶⁴⁸ Auf nur rund 16 überlieferten Vasen und Fragmenten des Timokrates-Malers bleibt dieser Hund der einzige. Siehe ARV² 743-744.

Auf dieser Lekythos des Timokrates-Malers ist die Welt noch in Ordnung: die dargestellte Frau verkörpert die Fruchtbarkeit, mit der der Oikos am Leben erhalten wird; der sie umwerbende Jüngling verkörpert ebenfalls das höchste Ideal, er ist ein junger, schöner und vornehmer Bürger Athens⁶⁴⁹, der eine jagdliche Ausbildung besitzt, die ebenfalls dem Oikos zugute kommt⁶⁵⁰. Solch eine Lekythos wäre ein passendes Geschenk und damit Kompliment für eine Frau und einen Jüngling gleichermaßen⁶⁵¹.

Eine um 430 v. Chr. entstandene, rotfigurige Bauchlekythos (**F 10, Taf. 62**) zeigt eine liebevolle Szene zwischen einem Jüngling und einer Frau im familiären Kontext im Beisein eines Hundes.

Der Jüngling trägt seine Chlamys locker über der Schulter, den Petasos nach hinten geschoben und bis auf seine Sandalen ist er ansonsten unbekleidet. Seinen linken Fuß stellt er entspannt auf einen Felsen vor sich auf und stützt sich mit seiner Rechten auf ein auf dem Boden aufgestelltes Lagobolon, während seine linke Hand, nach vorne ausgestreckt, eine Blütenkelchphiale⁶⁵² entgegen zu nehmen. Diese reicht ihm eine Frau im elegant fallenden Peplos. An der Seite des Jünglings, vom Felsen halb verdeckt, steht ein überkniehoher, schlanker Hund ohne Halsband mit gespitzten Ohren in Richtung der Frau.

Seine Kleidung⁶⁵³, wie das Lagobolon in der Hand des Jünglings, lässt eher eine Deutung der Szene als Auszug des Jägers zur Jagd als den Abschied eines Epheben in den Krieg⁶⁵⁴ zu. In jedem Fall wird mit der Phiale, die die Frau

⁶⁴⁹ Vielleicht handelt es sich um den 'schönen Lichas' selbst.

⁶⁵⁰ Barringer 2001, 42-46. Die Jagd sollte die Jünglinge auf die harten Anforderungen des Krieges schulen, in dem sie ihren Oikos zu verteidigen hatten.

⁶⁵¹ Obwohl Kurtz 1989, 128, bemerkt: „none of the lekythoi assigned to the Timokrates Painter has overtly funerary iconography“, kann die Herstellung der Lekythos zum Zwecke der Grabbeigabe nicht ganz ausgeschlossen werden.

⁶⁵² Luschey 1939, 163, 31.32.

⁶⁵³ Barringer 2001, 62, stellt in einer Auflistung fest, dass Jäger auf Wildschweine oder Großwild oftmals nur mit Petasos, Chlamys und ansonsten unbekleidet dargestellt sind.

⁶⁵⁴ Nach Spiess 1992, 129, 174, könnte es sich hierbei um den Kriegerabschied eines so genannten Epheben handeln, der im auslaufenden 5. Jahrhundert v. Chr. mit Chlamys und

ihm reicht, das allgemein übliche Trankopfer angedeutet, das vor Reiseantritt vollzogen wurde⁶⁵⁵. Vielleicht sollte ein guter Ausgang der Jagd erbeten werden. Die Verabschiedung findet im Freien statt, was durch den Felsen kenntlich gemacht wird, auf dem der Jüngling seinen Fuß so lässig aufstützt. Doch erhält die Szene durch die elegante Frau wie auch durch den Hund einen familiären Charakter. Die Frau ist idealisiert dargestellt: schön, jung und elegant. Dass sie die Phiale hält, zeichnet sie als Mitglied des Oikos aus, von dem sich der Jüngling verabschiedet. Der Hund besitzt die typische Größe eines Oikos-Hundes, doch da er kein Halsband trägt⁶⁵⁶ sowie seine Stellung an der Seite des Jünglings, könnte es sich auch um einen Jagdhund handeln. Doch scheint eine Differenzierung nicht beabsichtigt gewesen zu sein. Der Hund sollte durch sein aufmerksames Verhalten in Richtung der Frau die Aufmerksamkeit des Jünglings verstärken, die dieser auf die ihn verabschiedende Frau richtet. Und auch wenn es sich hier nicht um ein umeinander werbendes Liebespaar handelt, so wird doch die innige Verbundenheit beider Personen deutlich, die vom Maler durch das Hinzufügen des Hundes unterstrichen wird.

Eine letzte Darstellung der Reihe Liebeswerbung zwischen Mann und Frau im Beisein eines Hundes zeigt ein rotfiguriges Choenkännchen in St. Petersburg aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. (**F 11, Taf. 61**)

Ein Mädchen im langen Festgewand, in der linken Hand eine nicht entzündete Fackel und in der rechten Hand einen Korb gefüllt mit Kuchen und Früchten

Petasos bekleidet dargestellt ist. Er ist der noch in militärischer Ausbildung befindliche Jungkrieger, ein junger Verwandter eines Hopliten, sein Sohn oder ein jüngerer Bruder, zwischen 18 und 20 Jahre alt und muss sich im Kampf erst noch auszeichnen.

⁶⁵⁵ Spiess 1992, 172. In klassischer Zeit ist ein schematisiertes Trankopferbild zu beobachten, da der Spendevorgang auf ein bloßes Halten der Spendegeräte durch den Krieger und durch die Frau reduziert ist. Pfisterer-Haas 1990, 431. Im privaten Bereich wurden vor Reiseantritt Trankopfer vollzogen. Gericke 1970. Häufig findet die Phiale als Spendegefäß beim Kriegerabschied Verwendung.

⁶⁵⁶ Hunde bei der Jagd trugen keine Halsbänder, da die Gefahr, sich in Buschwerk anzuhängen, zu groß war.

haltend, ist im Begriff, hinter einem Jüngling herzulaufen, der ein Tympanon in der linken Hand hält, doch schaut sie sich zu einem links hinter ihr nähernden Erosen um, der mit dem Zeigefinger seiner rechten ausgestreckten Hand in ihre Richtung zeigt. Zwischen dem Mädchen und dem Erosen springt ein kniehohes Malteserhund mit gespitzten Ohren und aufgerollter Rute zum Früchtekorb empor. Die Geste des Erosen wirkt, als ob er dem Hund bedeuten möchte, hin zur Frau zu springen.

Van Hoorn deutete diese Szene als Kinderkomos⁶⁵⁷. Kinder und Ältere veranstalteten im Anschluss an das Rauschfest oft noch einen „Ersatz-Komos“. Man lief bei Fackelschein durch die Gassen und Plätze der Stadt⁶⁵⁸. Der Maler verleiht den Kindern eine fast erwachsene Erscheinungsweise⁶⁵⁹. Opferkorb, Fackel, Tympanon, aber vor allem der Eros, sind Elemente der Erwachsenenwelt, während der Malteserhund, ein Kinderhund, durch seine ungewöhnliche Größe im Vergleich zur Statur des Mädchens deutlich macht, dass hier Kinder dargestellt sind. Aber auch die Vasenform, ein Choenkännchen, wie es oft zum Choenfest Kindern zum Geschenk gemacht wurde, lässt die Darstellung von Kindern erkennen. Während der Eros, der mit dem Finger auf das Mädchen zeigt, wohl um den Hund dorthin zu leiten, ein Vorgriff auf die Erwachsenenwelt bedeutet, und auf die die Kinder später einmal erzielende Liebe zueinander hinweist, so missversteht der Hund, der bei den zuvor besprochenen Erwachsenen Darstellungen der Liebeswerbung zwischen Mann und Frau oftmals die Beziehung akzentuierend eingesetzt wird, die Geste des Eros und springt einzig nach den Leckereien im Korb. Alles ist noch ein Spiel. Der Malteserhund steht für die Kindheit und ist der Kindfrau attributiv beigegeben. Gleichzeitig wird er vom Eros jedoch zur Bewegung angeleitet und verkörpert somit die Verbindung von Zukunft und Gegenwart.

⁶⁵⁷ van Hoorn 1951, 137, Nr. 589, Fig. 106.

⁶⁵⁸ Peschel 1987, 339. Zum Komos von 450-400. „Das Aufkommen der Fackel-Komoi hängt eng mit dem Auslaufen des traditionellen Bewegungs-Komos zusammen.

⁶⁵⁹ Rühfel 1984a, 171.

4.3.1 Zusammenfassung

Während Darstellungen von Liebeswerbungen zwischen Männern und Frauen im Beisein von einem oder mehreren Hunden bereits in reifarchaischer Zeit entstehen, finden Darstellungen von Liebeswerbungen, bei denen nur ein Paar, also ein Mann und eine Frau, in Begleitung eines oder mehrerer Hunde umeinander werben, erst in der frühen Klassik Verbreitung.

Diese Liebeswerbungen enthalten aufgrund ihrer Fokussierung auf ein Paar eine weit größere Intensität als diejenigen, bei denen mehrere Akteure beteiligt sind.

Insofern sie nicht sitzen, stehen die Frauen aufrecht und mit einer dem Mann ebenbürtigen Körpergröße diesem gegenüber und nehmen direkten Blickkontakt zu ihm auf (F 1, F 4, F 5, F 6, F 7, F 8, F 9, F 10). Sie sind stets elegant gekleidet und gut frisiert, wirken sehr gepflegt. Ihre Schönheit wird durch Spiegel in der Hand noch verstärkt. Tänen, Kränze und Körbe an der Wand lassen erkennen, dass sich innerhalb eines Hauses aufhalten (F 2, F 3, F 4, F 7, F 8). Kalathoi und Kraniche unterstreichen die angenehme und wohlsituierte Atmosphäre in den Frauengemächern (F 3, F 4, F 7).

Einzig auf dem ersten Gefäß der Reihe, einer schwarzfigurigen Pelike, musiziert eine Unterhaltungskünstlerin auf einem Doppelaulos für den ihr gegenüber stehenden älteren, durch einen Bart gekennzeichneten Mann, wobei im Zusammenhang mit der Darstellung auf der Gegenseite noch eine deutliche sexuelle Anspielung erfolgt (F 1). Auf den chronologisch folgenden Gefäßen, außer einem rotfigurigen Krater, durchgehend weißgrundige oder rotfigurige Alabastra und Lekythoi, unterbleiben direkte Anspielungen auf die Sexualität völlig.

Kennzeichen der Männer ist stets das Himation sowie der Stock, wobei die Haltung leicht variiert wird, indem der Betreffende sich auf den Stock stützt

oder diesen in der Hand hält. Die Männer sind bis auf einen bartlos, also Jünglinge.

Unter diesen Werbungsszenen bilden diejenigen, in denen ein Geschenk angeboten wird, die größte Gruppe. Dieses Motiv wird seit ca. 510 v. Chr. dargestellt und kommt bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. und darüber hinaus häufig vor. In diesen Szenen reicht entweder eine Frau einem Jüngling ein Geschenk an oder umgekehrt, oder man reicht sich gegenseitig Gaben. Nun wird bereits deutlich, warum der Begriff der 'Werbungsszene' problematisch erscheint. Denn wenn mit dem Anbieten eines Geschenkes immer die Werbung um den Beschenkten verbunden ist, wären hier auch Frauen als Werbende dargestellt, was man sich aufgrund der literarischen Überlieferung noch nicht einmal für Hetären, die Kunden gewinnen wollen, vorstellen kann.

Bei den Frauen sind drei Gruppen von Geschenken zu unterscheiden:

Gebrauchsgegenstände wie Bälle, Jojos und verschiedene Früchte.

Tiere wie Hähne, Tauben.

Geschenke ohne materiellen Wert, die eine bestimmte Wertschätzung des Beschenkten ausdrücken, nämlich Blumen, Kränze, Tänien.

Da häufig keine Reaktion des Mannes auf die Gabe gezeigt wird, liegt es nahe, diese eher als Attribut der Frau zu betrachten. So überreicht eine Frau einem Jüngling einen Kranz (F 2, F 8), um treue Verbundenheit auszudrücken, andere Frauen bieten Früchte wie z. B. Äpfel oder Granatäpfel (F 7, F 9) zum Zeichen der Fruchtbarkeit an. Eine Taube (F 5) steht für Treue oder ausdauernde Beziehungsfähigkeit und ein Hahn (F 6) verkörpert gleichermaßen Fruchtbarkeit und Kampfeslust. Auch ein Jojo wird als beliebtes Geschenk unter Verliebten angeboten (F 2).

Die weniger zahlreichen Gaben seitens der Jünglinge sind ein Geldbeutel sowie ein Kranz. Der Geldbeutel wird jedoch vom Jüngling eher präsentiert als

angeboten, so dass nahe liegt, ihn als die Prosperität des Jünglings unterstreichendes Attribut zu verstehen (F 4).

Alle Liebeswerbungen finden im Beisein eines oder mehrerer Hunde statt, die verschiedene Funktionen erfüllen. Ein schäferhundartiger Oikoshund begleitet die Unterhaltungskünstlerin zu ihrem Schutz, doch lässt er zudem einen gewissen Wohlstand der Auletin erahnen (F 1). Nach dem ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. wechselt die Statur des Oikoshundes vom schäferhundähnlichen Tier zum großen bis sehr großen doggenähnlichen Hund. Diese Oikoshunde stehen entweder passiv hinter den Frauen (F 2, F 3), was als Hinweis auf Schutz gesehen werden darf, oder aber sie stehen zwischen Frau und Jüngling, meist in Richtung des Jünglings, und übernehmen eine aktive Rolle als Schutz- und Wachhund der Frau, die nur 'über den Hund' erobert werden konnte; gleichzeitig vermitteln sie auch eine große Vertrautheit des Paares miteinander⁶⁶⁰ (F 5, F 6, F 7). Auch der kleine bis kniehohe Jagdhund ist Teil der Liebeswerbungen. Er ist das Attribut des gutsituierten und jagdlich ausgebildeten Bürgers (F 4, F 8, F 9), auf einem Alabstron in Heidelberg lässt er außerdem durch seinen Ausdruck ein Erfassen der emotionalen Atmosphäre der Szene zu (F 8). Der unterkniehohe Spiel- und Schoßhund übernimmt die Kontaktaufnahme springend, auf den Hinterpfoten stehend zwischen dem Paar (F 2, F 11). Er überwindet durch das Hochspringen die gewisse Typisierung der Personen.

Ob es sich bei den dargestellten Frauen um Hetären handelt, bleibt schwierig festzustellen, da die Szenen der Liebeswerbung, im Unterschied zu den orgiastischen und sexuell oft eindeutigen Symposiumsszenen, kaum sexuelle Anhaltspunkte liefern. Die Personen stehen sich mit Abstand gegenüber, oftmals steht der Hund dazwischen. Nur auf der Pelike des Harrow-Malers bieten fliegende Eroten unterstützende Hinweise (F 4). Oft fehlen die Indizien

⁶⁶⁰ Immer wieder ist zu beobachten, dass Hunde sich zwischen ihr Besitzerpaar drängen, um damit ihrer Rudelzugehörigkeit Ausdruck zu verleihen.

zur Ortsermittlung und so könnte es sich entweder um vereinbarte Zusammenkünfte beider Personen handeln, bei denen wir eher die Bürgerin vermuten könnten. Es könnte sich aber auch um bloße Zufallstreffen handeln, was wiederum eher für eine Hetäre sprechen würde. Die stärkste Verunsicherung hinsichtlich des gesellschaftlichen Standes der Frau liefert jedoch die Reduktion der Werbungsszene auf zwei Personen. Eine für Männer quasi öffentlich zugängliche Hetäre ist in Begleitung mehrerer Männer sicher auszumachen. Doch ein Stelldichein zwischen nur einem Mann und einer Frau birgt keinen großen Erkenntniswert hinsichtlich der sozialen Einordnung der Frau.

In den Bildern wird nicht Werbung im Sinne konkreter Handlung dargestellt, sondern die Wertschätzung der Frau durch den Mann. Das Anbieten von Geschenken durch die Frauen verdeutlicht Gefühle von Bewunderung und Wertschätzung, die in dieser Zeit zum einen durch äußerliches Handeln, zum anderen durch die begleitenden Hunde zum Ausdruck gebracht werden konnten. Die Frauen sind als Gegenstand der Bewunderung dargestellt. Ihre Ausgestaltung mit reicher Kleidung und sorgfältiger Frisur liefert eine Begründung für die erfahrene Wertschätzung, nämlich ihre Schönheit. Die Früchte verweisen auf ihre Fähigkeit zur Fortpflanzung und Erhaltung des Oikos, die Beschäftigung mit Wollarbeiten auf ihre Bedeutung für den Haushalt, die Tiere auf ihre Haltung zur langjährigen Partnerschaft. Im Besonderen die Oikoshunde liefern den Hinweis auf den Schutz des Oikos wie auf den dazugehörigen Wohlstand. Die Spiel- und Schoßhunde lassen ein sorgenloses Leben erahnen. Trifft diese Deutung zu, erhebt sich die Frage, ob es sich um Hetären oder bürgerliche Frauen handelt nicht mehr, denn dann sind hier Männer und Frauen allgemein gemeint.

4.4 Exkurs: die Frau und ihr Hund

Da die Frau in der Antike gemeinhin nicht mit Jagd, Krieg oder Sport in Verbindung gebracht wird, also mit den üblichen Betätigungsfeldern eines Mannes dieser Zeit, bei dem er einen Hund an seiner Seite führte, ist es für den Betrachter heutiger Zeit schwierig zu erkennen, welche Intention der Vasenmaler bei einer Darstellung einer oder mehrerer Frauen in Begleitung von einem oder mehreren Hunden verfolgt hat. Folgende Fragen ergeben sich: Werden Frauen von bestimmten Hundetypen begleitet? Bei welcher Betätigung oder in welcher Situation führt eine Frau einen Hund an ihrer Seite? Führten die Frauen eine ähnlich innige Beziehung zu ihren Hunden wie Männer? Welche Frauen wurden mit Hunden gemeinsam dargestellt? Lässt sich erkennen, ob es sich um Bürgerinnen, Hetären oder Sklavinnen handelt? Inwieweit ist die Gefäßform für die Darstellung von Frauen in Begleitung von Hunden wichtig? Eine Reihe von sechs Bildmotiven 'einzelne Frau mit Hund' sowie zwei Darstellungen des Motivs 'mehrere Frauen mit Hund(en)' soll Aufschluss darüber geben.

Den Beginn der Reihe bildet eine ungewöhnliche Halsamphora⁶⁶¹ 'nikosthenischer Form' in Paris, gefertigt um 525/520 v. Chr., bemalt in Six-Technik vom „Painter of the Nicosthenic Amphora“⁶⁶² (**EF 1, Taf. 63**). Sie stammt aus Etrurien, vermutlich aus Cerveteri.⁶⁶³ Der Amphorenkörper ahmt eine etruskische Buccheroform nach, nur Hals und Henkel sind bemalt. Auf beiden Henkeln ist je ein Dreifuß aufgemalt. Inschrift auf der Schulter unter A: *ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣ ΕΜΠΟΙΕΣΕΝ*.

⁶⁶¹ Tosto 1999, 4. Diese Amphora fällt aus dem üblichen Dekorationsschema des Nikosthenes Malers, da sie nur am Hals bemalt wurde und darüber hinaus keinerlei Verzierungen aufweist.

⁶⁶² DNP 939 s.v. Nikosthenes (H. Mommsen). Tosto 1999, 46, folgt der Meinung Beazleys, dass die Amphora nicht dem Nikosthenes Maler zuzuschreiben ist, und weist sie einem dem Nikosthenes-Maler künstlerisch nahe stehenden Maler zu, den er mit „Painter of the Nicosthenic amphora“ bezeichnet. Ders. 7.

⁶⁶³ Cohen 2006, 81; Tosto 1999, 221, Kat. Nr. 81.

Auf der Halsseite B steht eine unbekleidete, bekränzte Frau im Profil nach rechts, das Haar fällt ihr bis über die Schultern. Ein Band schmückt ihren Kopf. In der erhobenen linken Hand hält sie eine Blüte vor ihr Gesicht, wie um an dieser zu schnuppern. Mit der rechten Hand lockt sie einen in ihre Richtung vor ihr springenden, überkniehohen muskulösen Hund, ohne Blickkontakt mit ihm aufzunehmen. Seinen Vorderkörper tief nach unten gebeugt, die rechte Vorderpfote erhoben, die Ohren nach hinten gelegt und die Rute freudig aufgerollt, versucht er mit einer Kopfdrehung die lockende Hand der Frau zu erhaschen⁶⁶⁴. Er trägt ein Halsband.

Auf der A-Seite des Halses ist eine nahezu identische Szene aufgemalt. Auch hier steht eine unbekleidete, bekränzte Frau mit langem offenen Haar nach rechts im Profil, die sich an einer vor ihr Gesicht gehaltenen Blüte delectiert, während sie mit der rechten Hand einen Hund lockt, der in ähnlicher Haltung wie bereits der Hund auf der gegenüber liegenden Halsseite den Kopf verdrehend vor ihr springt, in der Absicht, ihre Hand zu erhaschen. Das Gesicht der Frau ist allerdings durch Abrieb nur noch zu einem geringen Teil erhalten, der Hund erscheint ein wenig fülliger als sein Pendant auf der Gegenseite.

Auf außergewöhnlich zärtliche, doch auch höchst erotische Weise ist hier eine schöne Frau⁶⁶⁵ im Spiel mit einem Hund dargestellt. Aufgrund ihrer Nacktheit und im Zusammenspiel mit den Dreifüssen auf den Henkeln wird sie als Hetäre gedeutet⁶⁶⁶. Als Darstellung einer einzelnen Frau könnte ihr unbekleideter makelloser Körper ebenso gut symbolisch für Ihre anbetungswürdige Schönheit

⁶⁶⁴ Schlegl-Kofler 2004, 21. In der modernen Hundesprache heißt diese Haltung, in der der Hund sich befindet „Vorderkörpertiefstellung“. Er fordert sein Gegenüber damit zum Spiel auf, bereit jeden Moment aufzuspringen. Cohen 2006, 82. Cohen beschreibt es als Begrüßung des Hundes seiner Herrin.

⁶⁶⁵ Schmidt 2005, 49, sieht in der Blüte, die eine Frau in der Hand hält „das alte Kennzeichen von Anmut und Schönheit.“ Koch-Harnack 1989, 79, erkennt in der Blüte ein Geschenk im Austausch zu körperlicher Liebe.

⁶⁶⁶ Cohen 2006, 82f., beispielsweise sieht aufgrund der Nacktheit wohl eine Hetäre: „probably hetairai – important early examples of Archaic nonmythological female nudes“. Zudem lässt Cohen den männlichen Betrachter aus den Dreifüßen auf den Henkeln in Verbindung mit den unbekleideten Frauen auf die Darstellung einer Hetäre schließen. Zur Charis der Hetären siehe auch bei Hartmann 2002, 169-172.

stehen⁶⁶⁷, doch setzt der Hund mit dem sie spielt den entscheidenden Akzent. Er tänzelt vor ihr her und begibt sich in eine spielerische Erwartungshaltung, die Brust an den Boden gedrückt. Seine Schnauze befindet sich nah an ihrem unverhüllten Geschlecht. Zudem hat er seine bettelnde rechte Vorderpfote ebenfalls in Richtung ihres Geschlechts erhoben. Er hascht nach ihrer Hand⁶⁶⁸, mit der sie ihn nicht etwa von sich stößt, sondern vertraulich neckt. Durch die Nähe zu ihrem Geschlecht verkörpert er einen „erotischen“ Spielgefährten und führt den Blick des Betrachters weg von der bloßen Betrachtung eines schönen nackten Frauenkörpers hin zum neckischen Liebesspiel. Ob es sich bei dem Hund um den eigenen Hund der Frau handelt oder ob er zu einem imaginären männlichen Symposiasten gehört, kann nicht geklärt werden, da die einzig mit diesem vergleichbaren Hunde des Nikosthenes-Malers⁶⁶⁹ ebenfalls nicht einer

⁶⁶⁷ Kreilinger 2005, 11, kommt nach einem Vergleich von Nacktheit bei Männern mit der bei Frauen zu dem Schluss, dass Nacktheit bei Frauen im Wesentlichen als Hinweis auf deren körperliche Qualitäten zu verstehen ist: als Hinweis auf ihre Schönheit, ihre Verführungskraft sowie möglicherweise ihre Empfängnisbereitschaft und vielleicht auch ihre sportlichen Qualitäten. Sie regt zum Umdenken an hinsichtlich der bisherigen Forschungsmeinungen, die in allen nackten Frauen Hetären sehen.

⁶⁶⁸ In der Hand hält sie vielleicht eine Leckerei für ihn bereit.

⁶⁶⁹ Vom Nikosthenes-Töpfer sind uns insgesamt 13 Gefäße mit aufgemalten Hunden überliefert: New York, Callanopoulos (ARV 127,7); Vatican, Museo Gregoriano Etrusco 363 (ABV 221, 43); Orvieto, Museo Civico (ABV 224,5); Malmaison, Empress Josephine 299 (ABV 225.9); London, British Museum B 151 (ABV 226, 7); Tarquinia, Museo Nazionale Tarquinese (ABV 227, 13); Louvre F 100 (ABV² 216.2); Oxford 215 (1885.654) (ABV² 216.3); Louvre F 102 (ABV² 216.4). Nicht vom Nikosthenes-Maler: Louvre F 114 (EF 1); Paris, S. Niarchos A 036 (ABV 225.6,7); Beazley Pottery Database No. 4553; Cambridge, Fitzwilliam Museum GR3 (ARV 1700). Neun dieser Gefäße sind vom Nikosthenes-Maler bemalt, drei, darunter EF1, sind vom „Painter of the Nicosthenic amphora“. Der Nikosthenes-Maler kennt 3 Hundetypen, den unterkniehohen, zierlichen, schmalen Windhundartigen (Oxford 215, Louvre F 102), den im Körperbau etwas kräftigeren, etwa Kniehohen (Louvre F 100) sowie den überkniehohen, sehr kräftigen Hund mit Halsmähne (Tarquinia, Museo Nazionale Tarquinese, ABV 227, 13). Alle seine Hunde tragen ein Halsband. Die kleinen windhundartigen Tiere sind am sehr bewegt dargestellt. Sie heben eine Pfote in Bettelstellung und drehen meist den Kopf. Die kniehohen, etwas kräftigeren Hunde stehen ruhig unter den Henkeln und bei dem überkniehohen sehr kräftigen Hund handelt es sich um einen Jagdhund, der im Begriff ist, einen Hirsch zu reißen. Alle diese Hunde sind dunkelhaarig. Wenn sie in direkter Verbindung mit Menschen auftreten, dann immer zusammen mit Männern und in diesen Fällen handelt es sich immer um den unterkniehohen zierlichen Windhundtyp. Zwei mittelgroße, etwas kräftigere Hunde, die den beiden hellen, vor den Frauen stehenden Hunden auf EF 1 am ähnlichsten sehen, stehen unter den Henkeln einer Amphora, auf der unter anderen auch eine Frau dargestellt ist. Jedoch sind diese in unbewegter Haltung dargestellt. Der Hund des „Painter of the Nicosthenic Amphora“ ist von heller Fellfarbe und agiert in deutlicher Hundesprache in enger Verbindung mit einer Frau. Der „Painter of the Nicosthenic Amphora“ entlehnt seinen Hundetyp offenbar nicht vom Nikosthenes-Maler, der drei Hundetypen unterscheidet, die er jedoch meist mit Männern oder unbewegt darstellt, sondern er kreiert

bestimmten Person zugeordnet werden können. Von seiner Statur her könnte es sich um einen Jagdhund wie auch um einen Oikoshund handeln. Eine solchermaßen dargestellte schöne, anmutige und nackte Frau war sogar für den mit allen Spielarten der Erotik vertrauten Athener eine Seltenheit⁶⁷⁰, doch welchen emotionalen Aufruhr wird die Darstellung beim etruskische Käufer hervorgerufen haben⁶⁷¹? Er lebte in einem Gesellschafts- und Familiengefüge, in dem Hetären nicht vorkamen. Bei Banketten wurden die Männer von ihren Ehefrauen begleitet. Und diese wurden immer bekleidet dargestellt. Und sogar die Tänzerinnen, die bei solchen Banketten für Unterhaltung sorgten, waren niemals unbekleidet⁶⁷². Vielleicht war es also gerade diese verwegene, 'sehr griechisch wirkende' Nacktheit der Frau, die auf den etruskischen Käufer anregend wirkte. Ob diese Vase nun für den griechischen oder für den etruskischen Käufer bestimmt war, in jedem Fall war darauf eine wunderschön und anmutig dargestellte Frau zu erkennen, die auf sehr erotische Weise mit einem Hund spielt, der auch für den Etrusker ein bekanntes Element seiner Kultur darstellte. Da die Hundesprache überall auf der Welt und zu allen Zeiten gleich geblieben ist, war es dem Etrusker ebenso wie dem Athener möglich, die Bildsprache des Malers über das Verhalten des Hundes zu verstehen. Der Hund, ein Völker verbindendes Element?

Zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. entsteht das Motiv der Barbiton spielenden Frau im Beisein eines Hundes, das sich bis in die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. hält.

einen ganz eigenen Hundetyp.

⁶⁷⁰ Heide Mommsen danke ich für den Hinweis auf die Hesperiden, die Atlas auf einer schwarzfigurigen Halsamphora, Münchner Antikensammlungen 1486 (CVA München 8, Taf. 428), stützen. Auch sie sind unbekleidet und besitzen eine ausgeprägt ausladende Brustpartie, doch sind sie bei weitem nicht so wohlproportioniert wie die Frau mit Hund. Doch sind laut H. Mommsen auch die Hesperiden eindeutig im erotischen Kontext zu sehen. Sie stützen Atlas seitlich an den Armen. Sobald dieser jedoch einen Versuch unternähme, die Brüste der beiden zu berühren, käme sein gesamter Körper in Bewegung und die Welt, die er hält, würde herunterfallen.

⁶⁷¹ Cohen 2006, 73, setzt voraus, dass diese Amphora für den Verkauf auf dem etruskischen Markt bestimmt war.

⁶⁷² Hier danke ich Friedhelm Prayon für den Hinweis, dass es keine Darstellungen von nackten Frauen bei den Etruskern gibt.

Auf dem Innenbild einer rotfigurigen Schale des Douris⁶⁷³ in Paris (EF 2, Taf. 64), die um 500/490 v. Chr. entstanden ist, schreitet eine mit Chiton und Mantel bekleidete Frau singend und auf einem Barbiton⁶⁷⁴ spielend nach rechts. An ihrer Seite läuft ein überkniehoher, kräftiger, schäferhundartiger Hund mit buschiger Halsmähne und ebensolcher Rute in ausholender Laufbewegung.

Auf den Außenseiten der Schale findet sich ein Eromenos mit Hase sowie ein sich auf seinen Stock lehrender Jüngling.

Der Hund⁶⁷⁵ trägt kein Halsband, doch läuft er ebenso schnell wie die Frau und hält sich ihr 'bei Fuß'. Dem Betrachter vermittelt dies, dass er es offenbar gewohnt war, mit der Frau unterwegs zu sein. Er ist so groß und kräftig, dass er einzig als ihr Schutz- und Wachhund zu verstehen ist. Ganz offensichtlich begleitet er die Frau auf ihrem Weg. Doch wohin dieser führt, bleibt offen. Vielleicht ist sie unterwegs zu einem Symposium, oder aber sie kommt von einem ebensolchen zurück. Aufgrund der sich im homoerotischen Kontext

⁶⁷³ Buitron-Oliver 1995, 3, Kat. Nr. 22.

⁶⁷⁴ DNP 8, 545 s. v. Musikinstrumente (F. Zamminer). Zamminer sieht ein Barbiton im dionysischen Treiben, bei Silenen, bei schwärmenden Jünglingen, bei Gelagen, aber auch im Frauengemach. Zum versonnenen nach oben gerichteten Blick der Frau vgl. eine andere Schale von Douris, Louvre G 127, Buitron-Oliver 1995, Taf. 1. Hier spielt ein Jüngling die Leier, seinen Kopf hält er ebenso wie die Frau versonnen nach oben. Sein Mund ist zum Singen geöffnet. Ein ähnliches Schaleninnenbild, nur dass statt der Frau ein die Leier spielender und singender Mann von einem Hund begleitet wird, zeigt eine spätarchaische Schale des Dokimasiamalers in Ferrara, T. 931 (ARV² 412.11).

⁶⁷⁵ Von Douris sind uns außer diesem Hund noch acht weitere Hunde auf Vasen überliefert (Hirschmann Collection Nr. 33 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 89); New York privat (Buitron-Oliver 1995, Nr. 5); Basel, Antikenmuseum Käppeli 425 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 51); Dresden Kunstgewerbemuseum verloren (Buitron-Oliver 1995, Nr. 56); Bryn Mawr, Bryn Mawr College P 936 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 176); Florenz, Museo Archeologico 3960 (Buitron-Oliver 1995, Nr. O 6); Brüssel, Musées Royaux A 718 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 48); München, Staatliche Antikensammlungen 2631 (Buitron-Oliver 1995, Nr. 79). Alle diese acht Hunde stehen im männlichen Kontext, das heißt, sie begleiten Krieger, Athleten oder werbende Männer. Die von Douris bevorzugte Hundart ist der kniehohe, schlanke und glatthaarige Jagdhundtyp (Basel, Antikenmuseum Käppeli 425; Buitron-Oliver 1995, Nr. 51). Zudem kennt er noch den Molosser riesigen Ausmaßes (Hirschmann Collection Nr. 33; Buitron-Oliver 1995, Nr. 89). Der schäferhundartige Typ in direkter Verbindung zu einer Frau bleibt einzigartig.

haltenden Schalenaussenseiten und weil sie allein musizierend nur mit ihrem Hund unterwegs ist, darf eine Identität der Frau als Hetäre vermutet werden⁶⁷⁶. Dem Symposiasten, dem Schalennutzer, zeigen sich also insgesamt drei Bilder, die die Zerstreuungen und Vergnügungen der männlichen Welt repräsentieren. Nun würde sich eine laufende und musizierende Frau ohne Hund als Begleitung im Bild ebenso identifizieren lassen. Warum also hat der Maler ihr eine solch mächtigen Schutzhund an die Seite gestellt? Er sollte sie vor Zu- oder Angriffen schützen. Sie war also nicht leicht ansprechbar auf ihrem Weg, sondern der Hund sicherte ihre Strecke in einem solchen Maße, dass sie völlig in ihre Musik versunken und nicht auf Gefahren achtend ihres Weges laufen konnte. Diese äußere Sicherheit mag wohl auch zu einer größeren inneren Sicherheit geführt haben. Zudem musste die Frau, um einen solch großen Hund um sich zu haben, Platz für seine Unterkunft wie auch einige finanzielle Mittel zu seiner Versorgung besitzen⁶⁷⁷. Dem Betrachter zeigt sich auf diesem Innenbild eine gut beschützte, dadurch selbstsichere, und nicht mittellose Frau. Also eine Gefährtin, die 'anmutigen Umgang' mit einem Bürger Athens pflegte, der den Gepflogenheiten der aristokratischen Ethik entsprach⁶⁷⁸.

Zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. opfert auf einer rotfigurigen Lekythos in Athen (EF 3, Taf. 65) eine elegant gekleidete Frau einen kleinen Hund, wohl einen Welpen⁶⁷⁹. Sie hält den kleinen, steifen⁶⁸⁰, fast nackt wirkenden, Hund mit der

⁶⁷⁶ Auf einem Innenbild einer rotfigurigen Schale in Paris, Louvre G 13, CVA Paris, Louvre (19 Taf. 68), datiert um 510 v. Chr., hält eine Frau in einer erotischen Szene ebenfalls eine Leier in der Hand, während sie von einem jungen Mann umarmt wird. Vergleiche auch F 1.

⁶⁷⁷ Zlotogorska 1997, 116.

⁶⁷⁸ Hartmann 2002, 210. Verbindungen zu Hetären einzugehen entsprach dem Bedürfnis, einen elitären Lebensstil zu adaptieren und eine spezielle Form der Unterhaltung zu genießen

⁶⁷⁹ Deubner 1932, 43 f., sah hier ein Ferkel, das geopfert wurde, doch die neuere Forschung erkennt hier eindeutig einen Hund als Opfertier. Osanna 2001, 108 „Il sacrificio del cane...presenta generalmente il carattere di un sacrificio purificatorio, destinato a divinità dalle valenze ctonie.“ (Nach Inaugenscheinahme von Ferkeln bin ich selbst zu dem Schluss gekommen, dass es sich hier um einen Hund handeln muss.) Ein Ferkel ist dem dargestellten Tier im Körperbau wohl ähnlich, doch sind dessen Pfoten hufartig und der Schwanz geringelt.

⁶⁸⁰ Er ist mit solch steifen Gliedern dargestellt, dass man annehmen kann, dass es sich hierbei

rechten Hand am Rutenansatz und beugt sich ein wenig nach vorne, um ihn in eine vor ihr befindliche Opfergrube zu werfen, die dem Betrachter durch im Boden steckende Fackeln angezeigt wird. In der linken Hand hält sie einen Opferkorb.

Der Hund ist Teil eines Reinigungsrituals im Zusammenhang mit einer chthonischen Gottheit. Die Frau opfert den jungen Hund der Hekate vielleicht auch, um sich Fruchtbarkeit zu erbitten⁶⁸¹. Sie kann also sowohl Bürgerin als auch Metökin oder Hetäre sein, doch scheint dies in diesem Zusammenhang nicht wichtig. Frauen und Hunde standen im kathartisch-apotropäischen Opferritus wie auch beim Fruchtbarkeitsritus in ganz enger Beziehung zueinander. Was anderes könnten Frauen als Gabe an eine Göttin opfern als das Zweitliebste, was sie außer den bereits geborenen Kindern besitzen, als ihren kleinen Hund?

Auf einer Votivscheibe des Kleibolos-Malers in Tübingen aus dem 1. Viertel des 5. Jhs. v. Chr. (**EF 4, Taf. 65**) läuft eine kurzhaarige Frau (Artemis⁶⁸² oder Hekate⁶⁸³?) im Chiton nach rechts. In der vorgestreckten Rechten hält sie Pfeil und Bogen und in der Linken vermutlich eine brennende Fackel. Neben ihr läuft ein taillenhoher, kräftiger Hund⁶⁸⁴ mit langer, angestellter Rute und erstaunlich zierlichen Ohren.

um einen toten Hund handelt. Bei einem lebenden Hund fände die Frau mit ihrer Hand an der Rute keinen Halt.

⁶⁸¹ Scholz 1937, 19.

⁶⁸² Xenophon bezeichnet Artemis als „geistige Mutter“ der Jagd mit Jagdhunden. Xen. Cyneg. 1.

⁶⁸³ CVA Tübingen 3, 45, Taf. 34,1.

⁶⁸⁴ Allerdings findet sich ein Kerberos von ähnlich großer Statur auf einer Halsamphora in New York (CVA New York, The Metropolitan Museum of Art 4, Taf. 37, 1-4). Kerberos ist oft als solch großes und starkes Tier dargestellt worden, siehe unter LIMC VI, 2, 12-16 s. v. Kerberos, was daraus resultiert, dass Kerberos eben der Wachhund der Unterwelt war.

Die Göttin befindet sich auf der Jagd, ihre Beute bleibt für den Betrachter unsichtbar. Doch führt sie nicht etwa den kleinen, wendigen Jagdhund mit sich, den der Kleibolos-Maler auf einem Teller im Nationalmuseum in Athen einem Mann zur Seite stellt, und den Jäger gemeinhin auf Vasenbildern dieser Zeit mit sich führen⁶⁸⁵, sondern einen riesenhaften, doggenähnlichen Hundetyp⁶⁸⁶. Die brennende Fackel in der Hand der Göttin könnte einen Hinweis auf die Großkatzenjagd bieten, bei der sie als Hilfsmittel verwendet wurde⁶⁸⁷. Noch bis in unsere Zeit hinein nahm man zur Jagd auf große Raubkatzen große, doggenähnliche Hunde zur Hilfe, da sie an Furchtlosigkeit und Kraft der Beute einiges entgegen zu setzen haben mussten. Ihre Aufgabe bestand darin, den Löwen aufzuspüren, zu stellen und durch Umkreisen am Ausbrechen so lange zu hindern, bis der Jäger eintraf⁶⁸⁸. Eine mutige und unverwundbare Göttin begibt sich auf Raubkatzenjagd, wohl eine der gefährlichsten Jagdarten. Da verwundert es nicht, dass sie einen riesigen, kräftigen Hund mit sich führt, der ihre göttlichen Kräfte um ein Ansehnliches verstärkte. Dem Maler gelingt es, den attributiven Charakter des Hundes als Schutzhund der Göttin mit der realen Bestimmung des Tieres, als Löwenjagdhund, zu vereinen.

Gleichzeitig mit den Darstellungen einer einzelnen Frau in Begleitung eines Hundes, nämlich ebenfalls zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr., finden sich auch zwei

⁶⁸⁵ Ein solcher Lakoner des Kleibolos-Malers begleitet auf einem Teller einen Mann (FF 7). Zu diesem ist noch ein weiterer Hund dieses Malers überliefert: ein kleiner pudelähnlicher Spielhund (Athen, Agora Museum P 5001).

⁶⁸⁶ Hier danke ich einem Hinweis von Daniela Piras, die selbst einmal eine Dogge besessen hatte und die erstaunliche Ähnlichkeit mit dem dargestellten Hundetyp sofort erkannte. Die auffallend zierlichen Ohren könnten ihrer Meinung nach soeben kupierte und verbundene Ohren sein, die den modernen Hund aggressiver aussehen lassen sollten. In der antiken Literatur existiert zwar keinerlei Hinweis auf das Kupieren von Hundeohren, Xenophon beschreibt den perfekten Jagdhund „der die Ohren bei der Jagd hängen lässt“. Xen. Kyneg. 4, 3, doch existiert ein Hinweis auf das Kupieren einer Hunderute. Plut. Alk. IX. Alkibiades kaufte einen wunderschönen Hund für 70 Minen und schnitt ihm seine Rute ab, um Aufsehen damit zu erregen.

⁶⁸⁷ Hull 1964, 101. Das Feuer, könnte dazu gedient haben, die Beute aufzuscheuchen und in eine bestimmte Richtung zu treiben. Große Raubkatzen wurden vom Jäger mittels Fackeln in große Netze gejagt. Nach Aristoteles waren große Raubkatzen sehr ängstlich vor Feuer. Arist. 629b.21.

⁶⁸⁸ Räber 2001, Bd. 2, 429. Bis in die 60er Jahre wurde zur Raubtierjagd in Afrika der afrikanische Löwenhund 'Rhodesian Ridgeback' eingesetzt. Er spürte die Katzen mit der Nase, nicht mit Ohren und Augen auf.

Darstellungen von mehreren Frauen in Begleitung eines Hundes zwischen von mehreren Hunden.

Auf einer frühmanieristischen, rotfigurigen Hydria in Stanford, die zwischen 500 und 480 v. Chr. entstanden ist, sind fünf Frauen im Beisein eines Hundes in ihrem Gemach versammelt (**EF 5, Taf. 66**). Drei von ihnen sitzen auf Klismoi und verarbeiten Wolle⁶⁸⁹, je eine von ihnen am Bildrand sowie eine Frau in der Mitte. Die beiden entstandenen Zwischenräumen läuft je eine Frau mit flatterndem Gewand auf die in der Mitte Sitzende zu. Alle Frauen sind mit faltenreichen Chitonen bekleidet, die Sitzenden haben ihr Haar im Sakkos, die Laufenden im Krobylos zusammengebunden. Die links laufende Frau neckt mit ihrer linken Hand einen in ihre Richtung stehenden unterkniehohen, fuchsartigen Hund, der seinen Vorderkörper tief hinunter zum Boden beugt, während er seinen Kopf mit den angelegten Ohren zur Frau erhoben hat. Seine Rute ist dabei locker angestellt. Hund und Frau haben Blickkontakt. Ganz links sitzt ein Hahn am Boden.

Wie die Hunde auf EF 1 nimmt der kleine Hund hier dieselbe Spielhaltung ein. Doch im Gegensatz zu EF 1 scheint die Frau den Hund mit ihrer Hand nicht zu necken, sondern eher zurecht zu weisen. Sie ist in Eile, ihr Chiton fliegt ihr dabei um die Beine und dieser kleine Hund will mit ihr spielen. Im Gegensatz zu EF 1 nimmt sie Blickkontakt zum Hund auf, den sie auch benötigt, um ihn vom Spiel abzuhalten. Der Hund ist vielleicht einfach nur der Spiel- und Schoßhund der Frauen, der dem Betrachter vermitteln soll, dass die in diesem Gemach lebenden Frauen ausreichend Muße, Geld und Platz besitzen, um einen Hund halten zu können. Doch könnte der links im Bild sitzende Hahn dem Hund eine ganz andere Bedeutung verleihen. Der Hahn ist ein immer wieder

⁶⁸⁹ Man könnte in der Hand der mittig sitzenden Frau einen Spiegel vermuten, doch E.C. Keuls hat überzeugend dargelegt, dass Spinnrocken und Spiegel von den Malern in einer solch ähnlichen Weise dargestellt werden, dass man sie leicht verwechseln kann. Keuls 1983, 219. Da der Kontext des Bildes jedoch die Wollverarbeitung zeigt, ist hier sicherlich ein Spinnrocken in der Hand der Frau zu vermuten.

vorkommendes Motiv bei Darstellungen homosexueller Liebeswerbung, galt er doch als beliebtes Geschenk vom Erastes an den Eromenos⁶⁹⁰. Der kleine Hund ist von der Art ein typischer Jagdhund, wie er in spätarchaischen Symposionszenen des Öfteren zu sehen ist⁶⁹¹. Also eigentlich ein Hund wie er typischerweise einem Mann gehören würde. Doch ist kein Mann im Bild zu sehen. Da bereits der Hahn als ein 'männliches Element' in diesem Frauengemach steht, könnte vielleicht auch der Hund ein solches 'männliches Element' verkörpern. Vielleicht handelt es sich um den Hund eines männlichen Besuchers und er bietet zusammen mit dem Hahn einen Hinweis darauf, dass hier keine bürgerlichen Frauen, sondern Hetären mit der tugendhaft wirkenden Wollverarbeitung beschäftigt sind. Hahn und Hund könnten aber auch ganz allgemein Hinweise auf die Männerwelt darstellen, auf die das ganze Ansinnen eines Frauengemachs gerichtet ist. Der kleine unscheinbar wirkende Hund wäre in beiden Fällen ein wichtiger Symbolträger für den Betrachter und würde die Szene für diesen auf eine andere Ebene führen.

Auf einem weißgrundigen Alabastron des Diosphos-Malers⁶⁹² in Paris (**EF 6, Taf. 67**), das um 490/480 v. Chr. entstanden ist, stehen drei Frauen im Beisein von zwei Hunden in einer Reihe hintereinander, eine vierte steht entgegen der Laufrichtung der anderen. Alle sind mit Chitonen und teilweise mit Mänteln bekleidet und halten Kränze in den Händen. Eine der Frauen hält zusätzlich einen Spiegel, eine andere ein Exaleiptron in der anderen Hand. Am Boden steht eine Wachtel⁶⁹³. Zwischen den Frauen Nonsense-Inschriften.

⁶⁹⁰ Grabow 2003, 140-141. Sie sieht im Hahn als Verkörperung unheimlicher Mächte, als Wesen eines nicht wirklichen Lebensbereiches, als Geister abschreckendes Tier. Koch-Harnack 1983, 102, sieht im Hahn den symbolischen Bezug zum Mann.

⁶⁹¹ Keller 1937, 123.

⁶⁹² Zu den Hunden des Diosphos-Malers siehe ausführlich unter FF 9.

⁶⁹³ Badinou 2003, 82, erkennt im Vogel eine Wachtel. Weber 2005, 148, Anm. 808, schlägt einen Kranich mit frontal gehaltenem Schnabel vor.

Ein kniehoher, kräftiger Hund fordert die Frau mit dem Spiegel zum Spiel auf, indem er bei erhobener Hinterhand seinen Vorderkörper in Richtung des Bodens neigt und seinen Kopf zu ihr erhoben hält. Doch steht sie mit dem Rücken zu ihm und nimmt seine Aufforderung nicht wahr. Die hinter dem Hund folgende Frau mit dem Exaleiptron in der Hand, würdigt ihn ebenfalls keines Blickes, da sie ihren Kopf wiederum zur hinter ihr stehenden Frau umgewandt hat. Eine gegenüber der Frau mit dem Spiegel stehende weitere Frau mit einem Kranz in jeder Hand schaut verwundert einem überkniehohen, sehr kräftigen Hund mit erhobener linker Vorderpfote, leicht angelegten Ohren und nur mäßig angestellter Rute, hinterher, der wenig aufmerksam an ihr vorbei, weg von der Frau mit dem Spiegel trottet.

Dass die vier Frauen sich in ihren Gemächern befinden, wird weder durch besonderes Inventar eines Frauengemachs, noch durch an der Wand hängende Binden, Kränze, Körbe oder ähnliches angezeigt, darf jedoch aufgrund der Gegenstände in den Händen der Frauen, die an Hochzeitsvorbereitungen erinnern⁶⁹⁴, sowie aufgrund der die Frauen umgebenden Tiere, die Hunde und die kleine Wachtel am Boden, vermutet werden⁶⁹⁵. Die Wachtel war einerseits wegen ihrer bekannten Paarungslust ein begehrtes Liebesgeschenk für eine schöne Frau, doch wurde sie andererseits auch, wie die Hähne, für Wachtelkämpfe eingesetzt⁶⁹⁶ und bildet so ein kompetitives, erotisches, weibliches Element in dieser Darstellung. Auch die beiden großen Oikoshunde⁶⁹⁷ verhalten sich recht gegensätzlich in der Nähe der Frau mit dem Spiegel, die einen gewissen Mittelpunkt dieser

⁶⁹⁴ Badinou 2003, 82, bemerkt ebenfalls, dass die Gegenstände wie Exaleiptron, Spiegel und Kränze an Szenen erinnern, in denen sich Frauen auf eine Hochzeit vorbereiten, doch scheinen diese sie nicht zu überzeugen, dass die Frauen sich in ihren Gemächern befinden, sie konstatiert eine Verortung „...loin de ces quartiers...“.

⁶⁹⁵ CVA, Paris, Musée Rodin, Taf. 20.3, 6-9, beschreibt es als „réunion de femmes“, also Versammlung von Frauen. Badinou 2003, 83, sieht diese Frauen fern ihrer Gemächer, auf einer Feier, zu der auch Männer erwartet werden, die durch die Hunde verkörpert werden. Für sie sind die Frauen deshalb Hetären.

⁶⁹⁶ DNP 12/2, 358 s.v. Wachtel (Chr. Hünemörder).

⁶⁹⁷ Zu den Hundarten des Diosphos-Malers siehe ausführlich unter FF 9.

Frauenversammlung bildet. Der kleinere Hund heischt geradezu um die Aufmerksamkeit dieser Frau, findet jedoch keine Beachtung, der größere Hund trottet desinteressiert von ihr weg, doch ihm schaut man hinterher. Einerseits sind die beiden Hunde Schutz- und Wachhunde der Frauen, andererseits verkörpern sie gegensätzliches Aufmerksamkeitsverhalten⁶⁹⁸. Auch die zahlreichen Kränze in den Händen der Frauen, begehrte Attribute der Umworbene⁶⁹⁹, bieten dem Betrachter eine Ahnung, wie sehr um diese Frauen geworben wurde. Und nicht zuletzt lässt die Gefäßform selbst keinen Zweifel am amourösen Charakter der Darstellung, war solch ein Alabastron doch ein begehrtes Liebesgeschenk für Frauen, die teure Parfümöle schätzten⁷⁰⁰. Aus diesem Grund sollte angenommen werden, dass darauf eine für die Besitzerin des Alabastrons schmeichelhafte Situation dargestellt ist. Alle vier Frauen halten Gegenstände in den Händen, die an Hochzeitsvorbereitungen erinnern. Eine Hochzeit war sicherlich der Höhepunkt im Leben einer bürgerlichen Frau, bildete den Grundstein für Nachwuchs und somit für die Erhaltung des Oikos. Unter ihnen scheint die Schönste diejenige mit dem Spiegel in der Hand zu sein. Sie besitzt außer ihrer Schönheit genügend Muße, Geld und Raum, um sich mit zwei großen Schutzhunden zu umgeben, die sie treu begleiten und um ihre Aufmerksamkeit buhlen⁷⁰¹. Alle dargestellten Attribute waren erstrebenswert für eine Frau, gleich ob Bürgerin oder Hetäre, die mit dem Besitz dieser Lekythos den Lebensstil einer bürgerlichen Frau adaptierte.

Die zunehmend enger werdende Beziehung einer Frau zu ihrem Hund zeigt eine in ihrer Darstellung einzigartige, rotfigurige Abbildung auf einer Lekythos des Providence Malers⁷⁰², die um 460/450 v. Chr. entstanden ist. (**EF 7, Taf.**

⁶⁹⁸ Badinou 2003, 83, erwägt männliche Symbolik verkörpert durch die Hunde. Sie würden das männliche Verhalten gegenüber den Frauen widerspiegeln.

⁶⁹⁹ Blech 1982, 67.

⁷⁰⁰ Wehgartner 1983, 212 Anm.19. „Ursula Knigge sieht in ihnen deshalb vor allem Liebesgeschenke.“

⁷⁰¹ Eine Spielaufforderung wie die des kleineren Hundes gegenüber einer Frau begegnet uns bereits bei EF1 sowie bei FF 6. In diesen beiden Darstellungen hatte der Hund eine besondere erotische Bedeutung, die sie hier in dieser Darstellung sicherlich auch besitzt.

⁷⁰² Bulaz 1952, 119, sieht diese Lekythos vom Aischines-Maler bemalt, bemerkt aber, dass

68) Eine Frau in Chiton und Mantel beugt sich zu einem kleinen Malteserhund mit Halsband hinunter, um diesem einen Leckerbissen zuzustecken. Der kleine Hund sitzt auf dem Hinterteil und streckt sein Köpfchen und beide Vorderpfoten nach oben, in freudiger Erwartung des Leckerchens. Rechts davon eine dorische Säule.

Die Säule liefert einen Hinweis auf die häusliche Umgebung, in der sich Frau und Hund befinden. Der kleine Malteser, der hier auf äußerst lebendige Weise mit der Frau kommuniziert, ist ein Kinder- und Spielhund und lässt das junge Alter seiner Herrin erahnen⁷⁰³. Erstaunlich ist die Einzigartigkeit einer solchen Darstellung, bisher werden nur Jünglinge und Männer in Verbindung mit 'Männchen-machenden' Hunden gezeigt⁷⁰⁴. Sicherlich kümmerten sich zahlreiche Mädchen und Frauen um das Wohlergehen des Schoß- oder Oikoshundes, gehörten diese doch zum ureigensten Bereich der Frauen, dem Oikos. Doch scheint wohl das Dressieren kleiner Hunde nicht zu den hervorstechendsten Tugenden einer Frau zu zählen, zumal wenn der Hund ihr offensichtlich Gehorsam schenkt⁷⁰⁵. Es darf angenommen werden, dass nicht die Dressur des Hündchens, sondern die Jugend des Mädchens sowie dessen Häuslichkeit die schmeichelhaft dargestellten Eigenschaften waren, die zum Kauf der Lekythos anregen sollten. Das Hündchen, hier nur Attribut, gewährt doch unverhofft einen Einblick in das familiäre Leben einer jungen Frau.

Auf einer weißgrundigen Lekykos des Bowdoin-Malers (**EF 8, Taf. 68**),

Beazley nicht damit konform gehe und diese Lekythos dem Providence-Maler zuweise. Es ist die einzige Hundedarstellung des Providence-Malers.

⁷⁰³ Bulaz 1952, 119.

⁷⁰⁴ Eine Fütterszene zwischen Mann und Jagdhund existiert allerdings nur einmal, auf einer weißgrundigen Lekythos in Athen, die zwischen 500 und 480 v. Chr. entstanden ist (Beazley Archive Pottery Database Nr. 9016842, Athen, National Museum N 969 (12351), Abb. bei Thomson 1949, Taf. 52,2). Doch bleibt die Frau, die einen Männchen machenden Malteser füttert dennoch einzigartig und ohne Vergleich in ihrer Darstellung, da der Hund auf der Athener Lekythos ein Jagdhund ist und er auf den Hinterbeinen steht. Hunde, die auf Palästraszenen den Abfall der Strigilis fressen, sind hiervon ausgenommen, da ich dies nicht als Füttern verstehe.

⁷⁰⁵ Damit wäre der Frau öffentlich Befehlsgewalt verliehen, und sei es auch nur über einen Hund.

entstanden um 450 v. Chr. ist wieder das bereits bekannte Thema der musizierenden Frau in Begleitung eines Hundes dargestellt⁷⁰⁶.

Eine Frau in Chiton und Mantel, das Haar im Sakkos zusammengebunden, spielt auf einem Barbiton⁷⁰⁷. Vor ihr springt ein kniehoher Hund mit leicht aufgerollter Rute und gespitzten Ohren von ihr weg. Er steht auf den Hinterpfoten, die beiden Vorderpfoten sowie die Schnauze reckt er hoch in die Luft. Der Hund, der dem Jagdhundtyp des Bowdoin-Malers entspricht⁷⁰⁸, bringt einige Bewegung in das Bild. Er begleitet die musizierende Frau aufmerksam vor ihr her springend. Aufgrund des anzunehmenden Grabkontextes des Gefäßes läuft er der Frau auf dem Weg in die Unterwelt voraus, in die er sie als treuer Freund und Beschützer begleitet⁷⁰⁹.

Dasselbe Motiv findet sich nochmals auf einer rotfigurigen Lekythos des Ikarus-Malers⁷¹⁰ (**EF 9, Taf. 66**), die ebenfalls um 450 v. Chr. entstanden ist.

Wieder läuft eine Frau in Chiton und Mantel, das Haar mit einem Band zu einem Knoten aufgebunden, ein Barbiton spielend nach rechts. Und auch diesmal wird sie von einem etwa kniehohen Jagdhund begleitet. Nur steht dieser im Unterschied zum Hund von EF 8 vor ihr und wittert mit aufgerollter

⁷⁰⁶ Siehe auch EF 2 und EF 9.

⁷⁰⁷ DNP 8, 545 s. v. Musikinstrumente (F. Zamminer), erwähnt das Barbiton im dionysischen Treiben, bei Silenen, bei schwärmenden Jünglingen, bei Gelagen, aber auch im Frauengemach.

⁷⁰⁸ Vom Bowdoin-Maler sind insgesamt 6 Hundedarstellungen überliefert (Oxford, Ashmolean Museum 1966.512; Wien, Kunsthistorisches Museum 394; Paris, Cabinet des Médailles 467; Athen, NM CC 964 (1973) und Mainz, Johannes-Gutenberg-Universität 35 und EF 8). Vier davon sind kniehohe Jagdhunde im männlichen Kontext. Zwei Hunde sind im weiblichen Kontext gemalt: EF 8 sowie ein windhundartigen, sehr langbeinigen Hund (Mainz, Johannes-Gutenberg-Universität 35). Der dem Hund auf EF 8 am ähnlichsten sehende Hund ist ein Jagdhund, der einen Jäger begleitet, der soeben dabei ist, einen Hasen zu erbeuten (Athen, NM CC 964 [1973]). Er nimmt dieselbe Sprunghaltung ein wie der Hund auf EF 8.

⁷⁰⁹ Zlotogorska 1997, 124, erwähnt, dass die schriftlichen Quellen Frauen begleitende Hunde auf Grabstelen die Vorzüge der Frauen als fürsorgliche und treu sorgende Mütter zum Ausdruck bringen.

⁷¹⁰ Es ist die einzige Hundedarstellung dieses Malers.

Rute, den Kopf nach vorne gelegt, die Ohren leicht angelegt, aufgeregt in der Luft.

Eine solche Haltung nehmen Hunde an, die etwas vor ihnen nicht richtig erkennen können, deshalb vorsichtig stehen bleiben und versuchen, durch Schnüffeln zu erkunden, ob da vor ihnen Freund oder Feind steht. In Anlehnung an EF 8 darf hier sicherlich, auch ohne eine Vermutung eines Grabkontextes für das Gefäß, konstatiert werden, dass die Musikantin von ihrem treuen Freund und Beschützer begleitet wird, der vorsichtig den Weg ins Ungewisse auswittert, um der Frau eventuelle Gefahren anzudeuten.

4.4.1 Zusammenfassung

Die Darstellungen von einzelnen Frauen in Begleitung eines Hundes sowie von mehreren Frauen in Begleitung eines oder mehrerer Hunde sind zwischen dem letzten Viertel des 6. Jhs. v. Chr. und der Mitte des 5. Jhs. v. Chr. entstanden und finden sich hauptsächlich auf Lekythoi oder Alabastra, beides Gefäße, die von Frauen häufig benützt wurden, doch auch auf einer Halsamphora, einer Hydria sowie einer Schale und einem Teller.

Während der Hund zum Ende des 6. Jhs. v. Chr., der weder eindeutig als Oikohund, noch als Jagdhund ausgewiesen werden kann, im neckischen Spiel mit einer unbekleideten Frau die männlich erotische Welt der Archaik verkörpert (EF 1), nimmt der Oikohund zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. einen festen Platz an der Seite der Barbiton spielenden Frau ein, die Bestandteil eines Motivs ist, das sich bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. hinein erhält (EF 2). Kaum ein Symposion klassischer Zeit fand ohne die Unterhaltungskünstlerinnen statt, die durch ihre künstlerischen Darbietungen die Gäste animieren und stimulieren sollten. Im Verlaufe des Gelages fand sicher der eine oder der andere ungewünschte Übergriff belästigender Art durch Symposiasten statt, dem ein

Begleithund Einhalt gebot. Auch in den bürgerlichen Gemächern wurde das Barbitonspiel von den Frauen gepflegt und nicht immer ist der soziale Status der Frauen, die von Hunden begleitet werden, eindeutig erkennbar. Der große, kräftige Oikoshund akzentuiert den Status der Frau, gleich, ob Bürgerin (EF 6) oder Hetäre (EF 2). Er hält sich ständig an ihrer Seite, begleitet sie auf ihrem Weg oder tummelt sich in ihrer Nähe im Frauengemach (EF 6). Um die Mitte des 5. Jhs. v. Chr. wird der große Oikoshund im Motiv der Barbiton spielenden Frau durch einen kleineren Hundetyp ersetzt, der die musizierenden Frauen wachsam auf ihrem Weg (EF 9), auch dem ins Jenseits (EF 8), begleitet. Beim kleineren Hundetyp scheinen nicht mehr Größe und Stärke die hervorragendsten Eigenschaften zu bilden, sondern die Wachsamkeit, die sich durch seine ganze Haltung ausdrückt. Die mächtige Sicherheit und starke Muskelkraft, die Frauen noch zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. begleiten, weichen einer quirligen Wachsamkeit gegen Mitte des 5. Jhs. v. Chr., was als Hinweis auf immer seltener stattfindende belästigende Übergriffe auf die Musikantinnen, ausgelöst durch eine Tabuisierung von Sexualität, die mit der demokratischen Bürgerethik nicht mehr vereinbar schien, verstanden werden darf.

Den Stellenwert des Hundes im sakralen Bereich macht eine Opferdarstellung auf einer Lekythos im Athener Nationalmuseum deutlich. Hund und Herrin stehen im kathartisch-apatropäischen Opferritus wie auch beim Fruchtbarkeitsritus in enger Beziehung zueinander (EF 3). Seine Fähigkeit, Menschen wie Gerüche, die auf bestimmte Geschehnisse hinweisen, wie z. B. Feuer, durch seinen ausgeprägten Geruchssinn weit früher als der Mensch wahrzunehmen, beschert dem Hund das Ansehen eines Unheil abwehrenden Tieres nicht nur im häuslichen Bereich. Und es erstaunt auch nicht, dass der Hund als dem Tier, das der menschlichen sozialen Rangfolge am nächsten steht, als Opfertier in der Bitte um baldigen Kindersegen Verwendung findet.

Bei einer weiteren sakralen Darstellung derselben Entstehungszeit wird die Größe und Stärke des eine jagende Göttin begleitenden Hundes bis ins Riesenhafte überzogen, um den Mut und die Kraft der Göttin zu akzentuieren

(EF 4). Solch große und kräftige Hunde vermochten nicht nur, die begleitete Frau überaus wachsam zu beschützen und im Falle eines Angriffs zu verteidigen, sie verliehen ihr eine große äußere Sicherheit.

Die Behauptung, Hunden sei der Zutritt zum Frauengemach untersagt gewesen, kann zuverlässig widerlegt werden. Sie begleiten ihre Herrinnen ständig, fordern die Frauen in ihren Gemächern zum Spiel auf (EF 5 und EF 6) und dokumentieren so die enorme Nähe zu den Frauen. Sie fungieren als Attribute für Reichtum, Begehrtheit und Sicherheit der Frauen.

Frauendarstellungen auch ohne Hund finden sich im Verlauf des 5. Jhs. v. Chr. zunehmend häufiger. Sie werden in allen möglichen Situationen wiedergegeben: Als Musikantin, als Gefährtin, unter ihresgleichen in ihren Gemächern, bei der Arbeit, im Kult. Sie erlangen deutlich mehr Aufmerksamkeit als noch in den Jahren zuvor und bilden eine neue Ziel- und somit auch Absatzgruppe für die Vasenmaler dieser Zeit.

Die Hunde sind in das Alltagsleben der Frauen integriert und bewegen sich ohne Halsband und Leine unter und mit ihnen. Die Vertrautheit zwischen Frau und Hund gipfelt zu Ende des zweiten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. in einer Darstellung von einem Mädchen, das einem Männchen machenden Hund vor ihr eine Leckerei zusteckt (EF 7). Der kleine Malteserhund sitzt in possierlicher „Männchenhaltung“ auf seinem Hinterteil, die buschige Rute von sich gestreckt, die kleine Schnauze ein wenig geöffnet, schaut er zu seiner Herrin auf, bereit, die Leckerei zu empfangen. Die Darstellung zeigt eine einzigartige enge und zärtliche Verbindung zwischen Frau und Hund. Die Hunde werden zwar noch in der Funktion als Begleithunde dargestellt, haben aber bereits die Größe und Haltung des possierlichen Freundes der Frau angenommen. Während der soziale Status der durch den Hund begleiteten Frauen meist gut erkennbar ist, wird er gegen Mitte des 5. Jhs. v. Chr. so neutral beschrieben, dass er für den Betrachter nicht mehr von Bedeutung zu sein scheint und in der Folge verschwinden die Darstellungen von einer Frau, die von einem Hund begleitet

wird, völlig. Die individuelle Frauendarstellung weicht nun vermehrt auftretenden Darstellungen von Frauengruppen in ihren Gemächern.

5. Resumée

5.1 Zu Liebeswerbungen zwischen Männern im Beisein eines oder mehrerer Hunde

Die Jagd nahm im griechischen Erziehungssystem eine zentrale Stellung ein und war die ureigene Domäne des freien Mannes. Sie bedeutete für ihn, sich selbst und anderen Mut, Tapferkeit, körperlichen Gewandtheit sowie seine Intelligenz zu beweisen. Zudem galt die Jagd als ausgezeichnete Vorbereitung für den Krieg. Gut trainiert, abgehärtet und mit exzellenter Geländekenntnis versehen, zogen Männer aus, um die Ihren, den Oikos und die Polis zu verteidigen. Sowohl im Krieg wie auch auf der Jagd wurden sie von ihren Hunden begleitet, die als Fährtsensucher, Lautgeber und Beutemacher nützliche Hilfe leisten konnten. So ist es auch nicht verwunderlich, dass in zahlreichen Vasenbildern Jäger und Krieger zusammen mit ihren Jagdhunden dargestellt werden und so deren aristokratischen Status unterstreichen.

Auch in Darstellungen der bereits um 600 v. Chr. etablierten Verhaltensweise der Päderastie, die durch die homerische Adelsethik gefördert wurde, waren Jagdhunde die Attribute der Männer edlen Standes. Bezug nehmend auf den Agon galt die Päderastie auch als eine Jagd im zwischenmenschlichen Bereich, wobei der Erastes als der 'Jäger' und der Eromenos als die 'Beute' dargestellt wurden.

Bereits um 550 v. Chr. ist festzustellen, dass ein Jagdhund, der einen Erastes bei der erotischen Annäherung zu einem Eromenos begleitet, durch interessiertes Schnuppern in Richtung des Eromenos weist, und damit nicht mehr nur attributiv, das heißt den Status des jagdlich gebildeten Aristokraten betonend, dargestellt ist, sondern die Szene als Chiffre erläuternd und sinngenebend akzentuiert.

In den darauf folgenden 100 Jahren, also etwa zwischen 560 v. Chr. und 440 v. Chr., entstehen zahlreiche Vasenbilder, die die Liebeswerbung zwischen Männern im Beisein von einem oder mehreren Hunden zeigen, wobei die Hunde eine zunehmend bedeutungsvollere Rolle bei der Werbung zwischen Männern spielen. Von allen Darstellungen homoerotischen Werbens zeigt in der Archaik noch der größte Anteil der Bildmotive der Szenen mehrere Männer mit Hunden, während in der Klassik die Darstellung von nur zwei Männern zusammen mit Hunden dominiert.

Während sich Erastes und Eromenos zwischen 560 v. Chr. und 540 v. Chr. vorsichtig einander nähern und die Jagdhunde ihre Herren begeistert bei der Jagd nach dem schönsten, dem begehrenswertesten Eromenos unterstützen, indem sie zwischen beiden stehen und die Fährte des Eromenos aufnehmen, geraten die Erastai ganz in der Tradition der archaischen Gelage in einen orgiastischen Zustand und ihre sexuellen Avancen gegenüber den wenigen Eromenoi werden immer direkter. Es zeigt sich eine harte, direkte und 'unschöne' Art der sexuellen Werbung unter Männern, die im Schenkelverkehr ihre Erfüllung findet. Die in solcherlei Darstellungen anwesende Hunde weichen beim sexuellen Akt zwischen den Männern regelmäßig zurück, das heißt an die Seite der Männer, ihre Arbeit ist getan, die Jagdbeute ist gefunden.

Die Eromenoi ertragen die auf Grund ihrer Intensität offensichtlich belästigende Avancen um ihre Gunst meist in untadeliger Haltung und mit unbewegtem Gesichtsausdruck. Der Affecter lässt uns an der eigentlichen emotionalen

Wirklichkeit des Eromenos teilhaben, indem er das Motiv des 'fliehenden Eromenos', entwickelt, das vom Amasis-Maler übernommen wurde. Die 'fliehenden Eromenoi' verkörpern umso mehr die fliehende Beute, indem sie von den Hunden der Erastai verfolgt, ja regelrecht gehetzt werden.

Um 540 v. Chr. erscheint zum ersten Mal ein Hund mit einer erhobenen Pfote, der den Eromenos auf einen weiteren Bewerber um dessen Zuneigung aufmerksam macht. Diese Geste bezieht den Hund in den agonalen Wettstreit mit ein.

Bei der Hundart, die in dieser Zeit am häufigsten dargestellt wird, handelt es sich um einen kniehohen, durchweg kräftigen Jagdhund mit Halsmähne und buschiger Rute. Er steht für die exklusive, aristokratische, am Wertekanon homerischer Epen orientierte Lebensweise seines Herrn. Dies spiegelt sich auch in den Gefäßformen wider, auf denen solche Darstellungen in archaischer Zeit erscheinen: Olpen, Amphoren, Krüge und Schalen. Gefäße, die vorwiegend von Männern benutzt wurden. Die Jagdhunde entwickeln in den zeitlich nachfolgenden Darstellungen zunehmend Eigeninitiative, indem sie z.B. mit erhobener Bettelpfote oder mit zur Liebkosung 'gedrehter Schnauze' Anteil am Geschehen nehmen, in dieses sogar aktiv eingreifen. Der Jagdhund empfängt in einer Art 'Übersprungshandlung' die Zärtlichkeit, die für den Eromenos gedacht ist. Er wird vom Statisten zum Darsteller, empfängt selbst Liebkosungen und erhält so eine starke erotische Konnotation. Ob der Hund in alleiniger Darstellung, also ohne den direkten Bezug auf Liebeswerbungen, für den Betrachter ein erotisches Symbol darstellte, ist anzunehmen. Doch wird ein einzeln dargestellter Hund ebenfalls als Chiffre für Jagd, Treue oder Schutz gegolten haben.

Bei der Liebeswerbung, eines einzelnen homoerotischen Paares, verwandelt sich zusammen mit der Heftigkeit der Umarmung auch die bisher ruhige Anwesenheit des Jagdhundes in ein rastloses Rasen. Die nicht mehr

glatthaarigen, sondern langhaarigen, fast zotteligen Jagdhunde mit dazu passender buschiger Rute sitzen oder stehen nicht mehr nur ruhig, sondern befinden sich zumeist in wildem Lauf oder in der Hetzjagd. Erastes und Eromenos sind in dieser Zeit weitgehend unbekleidet. Das bevorzugte Medium solcher Darstellungen sind Schalen, insbesondere deren Innenbilder, auf denen die Hunde erregt rechts oder links am Bildrand laufen. Der Grund, warum diese fast schon ekstatischen Umarmungen der männlichen Liebespaare in Anwesenheit eines Hundes so zahlreich auf Trinkschalen auftauchen, mag an der Veränderung der Bedeutung der Symposia zwischen 580/70 und 530 v. Chr. weg von der ursprünglichen Speise- und Trinkgemeinschaft hin zu Orten der Knabenerziehung liegen⁷¹¹. Das Symposion wurde also zu einem Teil des aristokratischen Erziehungsprogrammes, dessen charakteristischer Ausdruck das Phänomen der Knabenliebe war⁷¹²

Einzig Andeutung auf einen Jagdhund als Tiergeschenk in der Liebeswerbung bleibt die Darstellung auf einer schwarzfigurigen Amphora in Providence (Kat. Nr.: M 1), doch darf aufgrund der Ergebnisse dieser Auswertung wenigstens angenommen werden, dass der intensive Bezug des Menschen zu seinem Hund diesen als Tiergeschenk in der Liebeswerbung zumindest gut vorstellbar macht.

In der rotfigurigen Vasenmalerei kommen direkte sexuelle Vereinigungen wie auch innige Umarmungen zwischen Erastai und Eromenoi in Gegenwart von Hunden nicht mehr vor. Ab etwa 500 v. Chr. sind Erastes und Eromenos immer bekleidet dargestellt. Damit entfällt auch die Bedeutung des Hundes in Darstellungen von homoerotischen Liebeszenen.

Während in der Archaik die Männer ausschließlich von Jagdhunden begleitet werden, treten mit Beginn der Klassik auch andere Hundarten zusammen mit

⁷¹¹ Schäfer 1997, 38.

⁷¹² Schäfer 1997, 39.

den werbenden Männern auf. So findet sich um 490 v. Chr. eine spannungsgeladene Gegenüberstellung eines riesigen Molossers mit einem großen Geparden. Um 480 v. Chr. übernehmen dann vermehrt die zu dieser Zeit in Mode kommenden Malteser die Rolle des Begleiters der Erastai und Eromenoi. Die Jagd als archaisches Erziehungsideal in der Päderastie tritt in den Hintergrund und weicht einer familiär vertraulichen Palästraatmosphäre zwischen Lehrer und Schüler. Die possierlichen Kinderhunde schaffen eine Stimmung des Vertrauens und eine Basis für päderastische Annäherung und geben zudem über das geringe Alter der Umworbene Auskunft. Gleichzeitig mit den Maltesern zeigen die Maler in Motiven der Liebeswerbung zwischen Männern aber auch einen kleinen, unterkniehohen Jagdhundtyp, der der Verbindung zwischen Erastes und Eromenos einen familiären Charakter verleiht.

Der Einsatz dieser kleinen Kinder- und Jugendhunde im Verbund mit erwachsenen Männern ist sehr wahrscheinlich als ein Hinweis auf eine Betonung des häuslichen und erzieherischen Charakters zu sehen. Dieser gewinnt nach dem Ende der langen Perserkriegsperiode und den zahlreichen damit verbundenen Qualen stark an Bedeutung.

Das offensichtlich hartnäckige und unangenehme Bedrängen der Erastai gegenüber den Eromenoi in der archaischen Zeit ist einem entspannten Gegenüberstehen aller beteiligten Personen gewichen. Während sich die Protagonisten um 490 v. Chr. auf den Abbildungen räumlich noch recht nahe standen – es wurde teilweise sogar mit Überschneidungen zweier Körper gearbeitet - wird jetzt viel Platz zwischen den Erastai und den Eromenoi gelassen. Die Liebesgeschenke sind zwar immer noch dieselben wie Jahrzehnte zuvor, nämlich Häschen, Hähne, Leiern oder Kränze, doch lässt das Stilmittel des freien Raums den Betrachter glauben, die Jünglinge hätten mehr Raum und somit auch mehr Zeit zu überlegen, für welches Angebot sie sich entscheiden wollen. Und so erstaunt es auch nicht, dass sich zu dieser Zeit,

etwa um 470 v. Chr., zusätzlich zu den Liebeswerbungen zwischen Männern, ein neues Szenarium entwickelt: Schulszenen im Beisein von Hunden. Die Erziehung der klassischen Zeit liegt nicht mehr in privater Hand und Die Darstellung von Erastes und Eromenos wandelt sich in ein Motiv von Lehrer und Schüler. Es wird gemeinsam musiziert, rezitiert und diskutiert.

Bereits um 520 v. Chr. hält ein Eromenos auf dem Innenbild der rotfigurigen Gothaer Schale eine Leier in der Hand, während er vom Erastes zärtlich umarmt wird. Der Jagdhund springt derweil am Bildrand, deutlich neben dem Liebespaar, zu einem Hasen empor. Die Leier wird nicht gespielt, sondern dient zu dieser Zeit lediglich als Chiffre für die pädagogische Wertevermittlung als Grundlage der Liebeswerbung. Später, mit Beginn der Klassik, wird die Leier vom Erastes an den Eromenos als Ausbildungsangebot oder vom Eromenos an den Erastes als Ausbildungsbegehrt mit eingebracht.

Mit der Betonung der musischen Erziehungsqualitäten des älteren Mannes wird die neue Intention von Darstellungen homoerotischer Annäherungen mit Hund im Übergang zur frühklassischen Epoche deutlich: Mann zeigt seinen sozialen Stand, seine gesellschaftliche Position und die Zugehörigkeit zur Elite.

Die Hunde verhalten sich fast schon regelhaft bei der Liebeswerbung zwischen Männern: Während der Annäherungsphase zwischen Erastes und Eromenos halten sie sich zwischen beiden Männern auf. Sobald das Paar eng umschlungen steht oder sich im Schenkelverkehr befindet, weichen sie an den Bildrand. Wenn sie zum Erastes gehören, dann verhalten sie sich während der 'Ansprechphase' in der Grundtendenz gegenüber dem Eromenos unterwürfig, interessiert schnuppernd oder gar mit der Pfote bettelnd und sogar manchmal hoch springend. Sie legen dazu die Ohren bei gerecktem Kopf an, senken oder heben die Rute und heben manchmal auch eine Pfote. Wenn sie jedoch zum Eromenos gehören, verhalten sie sich gegenüber dem Erastes in der Grundtendenz aufmerksam, freundlich, aber wachsam. Hierzu stehen sie mit

angestellter oder aufgerollter Rute, gerecktem Kopf und gestellten Ohren. Allgemein ist zu festzustellen, dass sie immer das Verhalten ihres Herrn aufnehmen und widerspiegeln, indem sie eine bestimmte Haltung oder einen gewissen Gesichtsausdruck annehmen und dieses so für den Betrachter verstärken.

Die Hunde in den Schulszenen sind dann sozusagen 'arbeitslos' geworden. Es sind meist Jagdhunde, die in diesen Darstellungen zu finden sind, sie liegen oder sitzen entspannt zwischen Schülern und Lehrern und genießen das geschäftige Beisammensein. Nichts ist mehr zu spüren von ihrer ehemals bewegten Rolle in der Liebeswerbung unter Männern.

Ab ca. 440 v. Chr. finden sich keinerlei Darstellungen mehr von Hunden in Szenen mit Liebeswerbung zwischen Männern. Das ist vielleicht damit zu erklären, dass die attische Gesellschaft in der spätklassischen Zeit, um die 40er Jahre des 5. Jhs. v. Chr., mehr und mehr von Männern dominiert wurde, die nach der Schlacht bei Marathon geboren waren, die die Räumung Attikas und die Bedrohung durch die Perser höchstens als Kinder miterlebt hatten, die also in einer Zeit ohne Gefährdung herangewachsen waren und die es infolge dessen nicht mehr gar so nötig hatten, ihre Männlichkeit und ihre Tapferkeit in den archaischen Werten darzustellen.

5.2 Zu Liebeswerbungen zwischen Männern und Frauen im Beisein eines Hundes oder mehrerer Hunde

Der Bildtypus der Liebeswerbung zwischen Mann und Frau wurde aus dem päderastischen Bereich übernommen, für den er gegen 560 v. Chr. entwickelt worden war und dessen Anforderungen er viel eher entsprach: verlangte das Werben um einen Knaben dem Erasten doch einen ungleich größeren Aufwand ab als es bei einer heterosexuellen Beziehung der Fall war.

Trotz einer Zunahme von Frauendarstellungen in der frühklassischen Zeit, resultierend aus der zunehmenden Popularität der männlich-weiblichen Interaktion sowie der Szenen des 'täglichen Lebens', wurde die Liebeswerbung zwischen Mann und Frau dennoch bei weitem nicht so häufig dargestellt wie diejenige zwischen Mann und Mann. Eine Erklärung hierfür könnte in der Tatsache zu suchen sein, dass zum einen die Liebe in der Ehe zwar Teil einer Idealvorstellung war, selten jedoch tatsächlich gelebt werden konnte, da Ehen zwischen bürgerlichen Brautleuten meist aus wirtschaftlichen Gründen vermittelt wurden. Zum anderen könnte die seltenere Darstellung darin begründet liegen, dass die Liebeswerbung zwischen Mann und Frau zu einer anderen Art von Bindung untereinander führte als diejenige zwischen Männern. Damit ergab sich ein stärkeres Käuferinteresse für solche Darstellungen schon aus der Werbungshäufigkeit. Bei Liebeswerbungen zwischen Mann und Frau fehlte der pädagogische Charakter der päderastischen Annäherung und damit die verbreitete männliche Käuferschicht für solche Darstellungen.

Bis zu Beginn des 5. Jhs. v. Chr. war es dennoch gerade diese männliche Käuferschicht, die die Interessenten für Gefäße mit Darstellungen von Liebeswerbungen im Beisein eines oder mehrerer Hunde bildeten, denn sie waren vorwiegend auf Amphoren, Schalen, Krügen und einer Olpe zu finden. Mit Beginn der Klassik jedoch wandelte sich offenbar mit der Intention dieser Darstellungen auch die Zielgruppe. Fortan finden sich Liebeswerbungen im Beisein von einem Hund oder mehreren Hunden vorwiegend auf Lekythen, Alabastra und Epinetra, also Gefäßen, die vornehmlich von Frauen benutzt wurden.

Eine Abstufung, ähnlich der Werbung unter Männern, ist auch bei Liebeswerbungen zwischen Mann und Frau zu konstatieren: Ansprechen, Liebesgeschenke, die angeboten, übergeben und angenommen werden sowie die abschließende Gegenleistung, der sexuelle Verkehr. Mann und Frau stehen sich in ähnlich distanzierter Weise gegenüber, wie es bei den homoerotischen

Werbungen der Fall ist.

Bereits um 540 v. Chr. nimmt ein kniehhoher, muskulöser und glatthaariger Jagdhund auf einer schwarzfigurigen Olpe die Stimmung seines Herrn auf und spiegelt diese in seiner Haltung wider. Damit ist er nicht mehr nur das Attribut des jagdlich ausgebildeten freien Bürgers, sondern hat Anteil am Geschehen und an den Emotionen. Noch wird er an der Leine mitgeführt und sein Besitzer ist der Mann.

Wenig später, im Spätarchaischen, wird der Hund 'von der Leine gelassen' und entwickelt innerhalb des Bildkontextes eine eigenständige Rolle als treuer Begleiter des Menschen, des Mannes wie auch der Frau, sowie als Übermittler der Emotionen der dargestellten Menschen an den Betrachter. Der Hund ist nicht mehr das an der Leine mitgeführte, also unfreie, Tier und Statussymbol, sondern bewegt sich frei mit dem Menschen und trägt häufig sogar nicht einmal mehr ein Halsband, an dem eine Leine befestigt werden könnte.

Der erste Hund, der in enger Verbindung mit Frauen gemalt ist (Kat. Nr.: FF 2), ist noch ein zum Mann gehöriger Jagdhund, der jedoch die Stimmungen und Gefühle der Frauen seines Oikos aufnimmt und durch seine Haltung für den Betrachter eine bedrückte und traurige Situation übermittelt.

Zu Ende des 6. Jahrhunderts sitzen große, kräftige Hunde unter den Henkeln von Gefäßen, die mit Darstellungen von Frauengemächern geschmückt sind. Die Oikoshunde wachen über die Gemächer und deren Bewohnerinnen. Ihre Funktion war der Schutz der im Oikos lebenden Menschen. Die Hunde, die innerhalb des Oikos offenbar nicht angeleint waren, hielten sich mit Vorliebe in der Nähe von Menschen auf. Und es liegt nahe, dass sie somit viel Zeit im Frauengemach verbrachten, einem Ort, an dem meist mehrere Frauen des Hauses gleichzeitig mit Hausarbeiten, Wollarbeiten oder Körperpflege beschäftigt waren.

Ab und an trägt ein Oikoshund ein Halsband, doch weist dieses einzig auf eine

Zugehörigkeit des Hundes zum Oikos allgemein hin, für den er als Wach- und Schutzhund zuständig war, nicht etwa auf einen bestimmten Besitzer oder eine Besitzerin. Oikoshunde, οίκουρόι, wie sie in den 'Wespen' von Aristophanes genannt werden, war zudem die Bezeichnung für Frauen, die sich um das Haus kümmerten und darauf aufpassten. Oikoshunde waren vor dieser Untersuchung von der Forschung nicht berücksichtigt worden.

Während in der schwarzfigurigen Vasenmalerei Hunde in Gegenwart von einer Annäherung zwischen Männern und Frauen bereits durch Haltung und Ausdruck einen Hinweis auf die emotionale Situation der dargestellten Szene geben, tragen sie in der rotfigurigen Vasenmalerei zum dargestellten Geschehen aktiv bei und werden aus dem direkten Verbund mit dem Eigentümer losgelöst. So hebt ein Oikoshund auf einer Schale des Peithinos-Malers, die um 510/500 v. Chr. entstanden ist, die Pfote und nimmt die sogenannte 'Bettelhaltung' ein, mit der er bei den ihn umgebenden Menschen um Aufmerksamkeit heischt.

Die selbständige Rolle des Hundes gipfelt dann gegen Ende des Jahrhunderts in einer für diese Zeit so typisch stark erotisierten, orgiastischen Symplegmadarstellung, in der der Hund sich am 'Liebesspiel' zu beteiligen versucht, in dem er die sogenannte 'Vorderkörpertiefstellung' einnimmt, eine Haltung, mit der Hunde zum Spiel auffordern.

Mit der Wende zum 5. Jh. v. Chr. finden Vasenmaler zunehmend Gefallen am Thema der heterosexuellen Liebeswerbung im Beisein eines oder mehrerer Hunde und Maler wie der Diosphos-Maler, der Eucharides-Maler oder der Emporion-Maler nehmen dieses Thema gleich mehrfach auf.

Während Darstellungen von Liebeswerbungen zwischen mehreren Männern und mehreren Frauen im Beisein von einem oder mehreren Hunden bereits in reifarchaischer Zeit entstehen, finden Darstellungen von Liebeswerbungen, bei

denen nur ein Paar, also ein Mann und eine Frau, in Begleitung eines oder mehrerer Hunde umeinander werben, erst jetzt, in der frühen Klassik, Verbreitung. Diese Liebeswerbungen enthalten aufgrund ihrer Fokussierung auf ein Paar eine weit größere Intensität als diejenigen, bei denen mehrere Akteure beteiligt sind.

Nach einer Zeit der fast ohne Tabu dargestellten sexuellen Annäherung und Vereinigung von Männern und Frauen, besinnen sich die Maler zunehmend auf die zärtlich erotischen Bande zwischen den beiden Geschlechtern. Es entstehen im Folgenden zahlreiche Alabastra und Lekythoi, deren Bemalung das Thema der Werbung um das andere Geschlecht im Beisein eines oder mehrerer Hunde zum Inhalt hat. Alabastra und Lekythoi waren begehrte Liebesgeschenke, gefüllt mit teurem, duftendem Parfümöl. Doch sind auch eine Amphora, eine Pelike, eine Hydria sowie zwei Choenkännchen mit solcherlei Darstellungen verziert.

Die Frauen sitzen oder stehen aufrecht, dem Mann an Körpergröße ebenbürtig diesem gegenüber und nehmen direkten Blickkontakt zu ihm auf. Sie sind stets elegant gekleidet und gut frisiert, wirken sehr gepflegt. Ihre Schönheit wird durch Spiegel in der Hand noch verstärkt.

Kennzeichen der Männer ist stets das Himation sowie der Stock, wobei die Haltung leicht variiert wird, indem der Betreffende sich auf den Stock stützt oder diesen in der Hand hält. Die Männer sind bis auf eine Ausnahme bartlos, also Jünglinge.

Unter diesen Werbungsszenen bilden diejenigen, in denen ein Geschenk angeboten wird, die größte Gruppe. Dieses Motiv wird ab ca. 510 v. Chr. aufgenommen und kommt bis zur Mitte des 5. Jhs. v. Chr. und darüber hinaus häufig vor. In diesen Szenen reicht entweder eine Frau einem Jüngling ein Geschenk, oder umgekehrt, auch reicht man sich gegenseitig Gaben.

In der Übergangszeit von der Archaik zur Klassik berühren sich die Paare hin und wieder noch, doch im späteren Verlauf, gegen das Ende des ersten Viertels des 5. Jahrhunderts v. Chr., findet der physische Kontakt der dargestellten Personen nicht mehr statt. Die deutlich knisternde und prickelnde Erotik zwischen den Paaren kann vom Betrachter dennoch deutlich wahrgenommen werden, da der Hund durch seine 'Sprache' auf die Stimmung in der dargestellten Szene hinweist oder diese verstärkt.

In allen Szenen von Liebeswerbungen mit Hunden haben diese verschiedene Funktionen zu erfüllen. Ein schäferhundartiger Oikoshund begleitet z.B. die Unterhaltungskünstlerin zu ihrem Schutz, doch lässt er zudem einen gewissen Wohlstand der Auletin erahnen (F 1). Nach dem ersten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. wandelt sich die Statur des Oikoshundes vom Schäferhundähnlichen zum großen bis sehr großen Doggenähnlichen. Diese Oikoshunde stehen entweder passiv hinter den Frauen (F 2, F 3), was als Hinweis auf ihren Schutz gesehen werden darf, oder aber sie stehen zwischen Frau und Jüngling, meist in Richtung des Jünglings, und übernehmen eine aktive Rolle als Schutz- und Wachhund der Frau, die nur 'über den Hund' erobert werden kann. Gleichzeitig vermitteln sie aber auch eine große Vertrautheit des Paares miteinander⁷¹³. Ebenfalls ist der kleine bis kniehohe Jagdhund Teil der Liebeswerbungen. Er ist das Attribut des gutsituierten und jagdlich ausgebildeten Bürgers. Auf einem Alabstron in Heidelberg lässt er außerdem durch seinen Ausdruck ein Erfassen der emotionalen Atmosphäre der Szene zu. Der unterkniehohe Spiel- und Schoßhund vollzieht die Kontaktaufnahme springend, auf den Hinterpfoten stehend zwischen dem Paar. Er überwindet durch das Hochspringen die strenge Typisierung der Personen.

Ob es sich bei diesen Frauen um Hetären handelt, ist kaum festzustellen, da die Szenen der Liebeswerbung, im Unterschied zu den orgiastischen und

⁷¹³ Immer wieder ist zu beobachten, dass Hunde sich zwischen ihr Besitzerpaar drängen, um damit ihrer Rudelzugehörigkeit Ausdruck zu verleihen.

sexuell oft eindeutigen Symposionsszenen, kaum sexuelle Anhaltspunkte liefern. Die Personen stehen sich mit Abstand gegenüber, oftmals befindet sich der Hund dazwischen. Nur auf der Pelike des Harrow-Malers liefern fliegende Erote zusätzliche Hinweise. Oft fehlen die Indizien zur Ortsermittlung und so könnte es sich entweder um vereinbarte Zusammenkünfte beider Personen handeln, bei denen wir eher die Bürgerin vermuten könnten. Ebenso könnte es sich aber auch um bloße Zufallstreffen handeln, was dann in der abgebildeten Frau eine Hetäre erkennen lässt. Die stärkste Verunsicherung hinsichtlich des gesellschaftlichen Standes der Frau liefert jedoch die Reduktion der Werbungsszene auf zwei Personen. Eine für Männer quasi öffentlich zugängliche Hetäre ist in Begleitung mehrerer Männer sicher auszumachen. Doch ein Stelldichein zwischen nur einem Mann und einer Frau birgt keinen großen Erkenntniswert hinsichtlich der sozialen Einordnung der Frau.

In den Bildern wird nicht Werbung im Sinne konkreter Handlung dargestellt, sondern allgemein die Wertschätzung der Frau durch den Mann. Das Anbieten von Geschenken durch die Frauen verdeutlicht Gefühle von Bewunderung und Wertschätzung, die in dieser Zeit zum einen durch Handeln, zum anderen durch die begleitenden Hunde zum Ausdruck gebracht werden konnten. Die Frauen sind als Objekt der Bewunderung dargestellt. Ihre Ausgestaltung mit reicher Kleidung und sorgfältiger Frisur liefert die Ursache für die erfahrene Wertschätzung, nämlich ihre Schönheit. Die Früchte verweisen auf ihre Fähigkeit zur Fortpflanzung und so zur Erhaltung des Oikos. Die Beschäftigung mit Wollarbeiten zeigt ihre Bedeutung für den Haushalt, die Tiere ihre Haltung zur langjährigen Partnerschaft. Besonders die Oikoshunde liefern den Hinweis auf den Schutz des Oikos wie auf den dazugehörigen Wohlstand. Die Spiel- und Schoßhunde lassen ein sorgenloses Leben erahnen. Trifft diese Deutung zu, stellt sich die Frage, ob es sich speziell um Hetären oder bürgerliche Frauen handelt, nicht mehr, denn dann sind hier Männer und Frauen allgemein gemeint.

Einhergehend mit der zunehmenden Beachtung der Frauenwelt, die sich in vermehrten Darstellungen auf Gefäßen des 5. Jhs. v. Chr. manifestiert, übernehmen nun auch Hunde die Rolle der Stimmungsübermittler oder Hinweisgeber, die deutlich zu den Frauen in den jeweiligen Darstellungen gehören. Anzunehmen ist, dass sie idealisierte weibliche Charaktereigenschaften wie Treue und Anhänglichkeit widerspiegeln.

Ab dem zweiten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. werden Frauen zunehmend von kleineren Spiel- und Schoßhunden begleitet. Die die Männer begleitenden Jagdhunde sind aufgrund ihrer ähnlichen Statur immer schwerer von den Oikoshunden zu unterscheiden.

Liebeswerbungen zwischen mehreren Frauen und Männern in Gegenwart von Hunden werden vorwiegend mittels einer Konkurrenzwerbesituation, in der sich zwei Männer um die Gunst einer Frau bemühen, dargestellt. Der Hund weist den Betrachter durch sein Verhalten auf das Interesse der Frau an dem einen oder am anderen Mann hin.. Solche Darstellungen gleich mehrerer Bewerber um eine Frau schmeichelten der Besitzerin des Alabastrons, auf dem sie zu finden waren.

Um 400 v. Chr. übernimmt der auf Vasendarstellungen in Mode gekommene Malteserhund, ein Spitzartiger, inmitten von Kinderdarstellungen auf Choenkännchen verstärkt die Rolle des Hinweisgebers ein.

Bis in das zweite Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. hinein fungiert der Hund im Beisein von heterosexueller Liebeswerbung einerseits als Attribut für Bürgerlichkeit, und andererseits als Verkörperung weiblicher Tugenden wie Treue, Anhänglichkeit und die Neigung, sich um das Haus zu kümmern, seinen Inhalt zu schützen.

6. Synthese

Insgesamt ist also bei Darstellungen von Liebeswerbung zwischen Männern sowie Männern und Frauen in der Anwesenheit von Hunden ein zwar leicht zeitversetzter, doch in etwa ähnlicher Verlauf zu beobachten. Diejenige zwischen mehreren Männern beginnt um 560 v. Chr. und endet gegen 470 v. Chr. Einzelne Darstellungen von Liebeswerbung zwischen zwei Männern entstehen zwar ebenfalls schon um die Mitte des 6. Jhs v. Chr., doch kommt das Gros dieser Abbildungen erst mit Beginn der Klassik auf. Während die Männer sich bei der Liebeswerbung in der Archaik berühren, umarmen oder sich gar dem Schenkelverkehr hingeben, rücken die Figuren mit der Fokussierung auf ein einzelnes Männerpaar weiter auseinander und bleiben im Verlauf berührungsfrei. Die jeweiligen, die Szene begleitenden Hunde sind aktiv mit in die Annäherung einbezogen und befinden sich dann zwischen Erastes und Eromenos. Wenn allerdings während des Schenkelverkehrs zwischen den Männern kein Platz mehr für den Hund ist, rückt dieser an den Bildrand. Aufgrund der großen räumlichen Kapazität bei Liebeswerbungen der klassischen Zeit befinden sich die Hunde dann zumeist wieder zwischen Erastes und Eromenos.

Bei Liebeswerbungen zwischen Männern und Frauen verläuft die Entwicklung ähnlich. Diejenigen zwischen mehreren Männern und Frauen entstehen nur ca. 20 Jahre später als die mehrerer Männer, um 540/530 v. Chr., und enden im 4. Jh. v. Chr. Die Liebeswerbung eines einzelnen heterosexuellen Paares nimmt allerdings erst zur Jahrhundertwende, um 500 v. Chr., ihren Verlauf und endet gleichzeitig mit den Darstellungen von mehreren Männer und Frauen. Bemerkenswert erscheint, dass Abbildungen, die eine Frau zusammen mit ihrem Hund zeigen, jedoch schon eine Generation vor denen der einzelnen Paare aufkommen, sich jedoch nur bis etwa 450 v. Chr. halten.

Während sich die werbenden Männer ganz in der Tradition der archaischen Gelage zunehmend direkter um den Angebeteten oder die Angebetete bemühen und dies gegen Ende des 6. Jhs. v. Chr. in einer expliziten Darstellung orgiastischer sexueller Zustände mündet, wird das gesamte Procedere in klassischer Zeit in ein elegant-freundliches Licht getaucht. Überall ist das Bemühen, eine Atmosphäre freundschaftlicher Harmonie entstehen zu lassen, zu erkennen. Das archaische, bloße, männliche Sich-Ausleben weicht einem entspannten Werben zweier Partner umeinander. Die Jagdhunde, Oikoshunde, Spiel- und Schoßhunde stehen in sehr enger Bindung zum zeitgenössischen Menschen, zum Mann wie zur Frau gleichermaßen. Rund 200 Jahre lang werden Männer und Frauen auf attischen Vasen in Darstellungen der Annäherung zueinander von demjenigen Tier begleitet, das noch heute in ähnlichen Situationen dieselbe Funktion ausübt, die des Fährtensuchers, des Hinweisgebers, des treuen Begleiters. Der antike Hund spricht dieselbe 'Hundesprache' wie der Hund in der heutigen Zeit und bringt durch deren Kenntnis den modernen Betrachter dem Verständnis der dargestellten Bildintentionen antiker Darstellungen so nahe, wie es keine andere Bildchiffre vermag.

7. Abbildungsnachweise

Abbildungsnachweise Männer/ Hund(e)

- MM 1 Antike Kunst 12, 1969, Taf. 4, 1-4.
- MM 2 Koch-Harnack 1983, Abb. 76.
- MM 3 Galerie Günter Puhze, Kunst der Antike, Verkaufskatalog 4 (1982), Nr. 185.
- MM 4 Mommsen 1975, Taf. 17, Nr. 3 a, b.
- MM 5 Ephemeris Archaologike, 134 (1995), Taf. 53.
- MM 6 Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen AG, Basel, Verkaufskatalog 51 (14.-15.3.1975), Taf. 23, Nr. 123.
- MM 7 Andre Emmerich Gallery, Art of the Ancients: Greeks, Etruscans and Romans, Verkaufskatalog (7.2.-13.3.1968), (New York 1968), Nr. 10.
- MM 8 CVA, Boston, Museum of Fine Arts 1, Taf. 22.1-2, 23.1-4.
- MM 9 von Bothmer 1985, Nr. 11.
- MM 10 Beazley Archiv Datenbank Nr. 302826.
- MM 11 CVA, Oxford, Ashmolean Museum 3, Taf. 30. 2-6.
- MM 12 Beazley Archiv Datenbank Nr. 302651.
- MM 13 CVA Bologna 2, Taf. 44, 2-3.
- MM 14 Buitron-Oliver 1995, Taf. 40, Nr. 56.
- MM 15 Buitron-Oliver 1995, Taf. 59, Nr. 89.
- MM 16 von Reden 1995, Taf. 2.
- MM 17 Archäologische Mitteilungen des DAI, Athenische Abteilung, 111, 1996, Taf. 21.1.
- MM 18 Schefold 1960, Abb. 213.
- MM 19 Graef – Langlotz 1933, Taf. 63, Abb. 758.
- MM 20 Dörig 1975, Nr. 215.

Abbildungsnachweise Mann/ Mann/ Hund

- M 0 Vierneisel – Kaeser 1990, 145, Abb. 21.9.
- M 1 CVA USA, Providence, Museum of the Rhode Island
School of Design 1, Taf. 9.
- M 2 CVA Bochum 1, Taf. 53,1.
- M 3 Koch-Harnack 1983, Abb. 18.
- M 4 CVA Gotha 1, Taf. 42.
- M 5 Graef – Langlotz, 1933, Taf. 9, Abb. 205.
- M 6 Beazley Archiv Datenbank Nr. 275180.
- M 7 Buitron-Oliver 1995, Taf. 77.
- M 8 Ghali-Kahil 1963, Taf. 20, 1.2.
- M 9 CVA Berlin, Antiquarium 2, Taf. 71.
- M 10 CVA Mannheim 1, Taf. 24,1; 25, 1.
- M 11 Buitron-Oliver 1995, Taf. 145.
- M 12 CVA Baltimore, Walter Art Gallery, Taf. 28, 1.2.
Zeichnung: Jdl 103, 1988, Abb. 1-6.
- M 13 Allocca 1974, Abb. 13b.
- M 14 CVA Athen, Nationalmuseum 1, Taf. 8,3; 9,1.
- M 15 CVA Bochum 2, Taf. 68, 5-8.
- M 16 Beazley Archiv Datenbank Nr. 202868.
- M 17 Koch-Harnack 1983, Abb. 15.
- M 18 Koch-Harnack 1983, Abb. 44.
- M 19 Beazley Archiv Datenbank Nr. 206481.
- M 20 Beazley Archiv Datenbank Nr. 204516.
- M 21 CVA Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum 1, Taf. 26.

Abbildungsnachweise Männer/ Frauen/ Hund(e)

- FF 1 Schneider 2000, 4, Abb. 2-5.
- FF 2 Böhr 1982, Taf. 72 A.B, 74.
- FF 3 Steinhart 1995, Taf. 16.4.
- FF 4 Immerwahr 1984, Taf. 2-3 (Gesamtaufnahme); Münzen und Medaillen A.G., Basel, sale catalogue 51 14.-15.03.1975, Taf. 33, Nr. 148 (Ausschnitt).
- FF 5 CVA Berlin, Antiquarium 2, Taf. 60, 1-4 (ohne und mit Hund links und rechts); Taf. 61, 2-3 (Henkel)
- FF 6 CVA Paris, Musée du Louvre 19, Taf. 68, 1-2 (Innen + Hund), Taf. 69, 2-3 (Seite Hund+ ohne Hund)
- FF 7 Callipolitis-Feytmans 1974, Taf. 87.12.
- FF 8 Münzen und Medaillen A.G., Basel, sale catalogue 26 14.-15.03.1975, Taf. 33, Nr. 148 (Ausschnitt).
- FF 9 Shapiro 1995, No. 66.
- FF 10 Badinou 2003, Taf. 17, E 28.
- FF 11 Badinou 2003, Taf. 6, E 8.
- FF 12 Pharmakowsky 1912, Abb. 25-26.
- FF 13 Schäfer 1997, Taf. 36, 2-4.
- FF 14 Manakidou 1992/93, Fig. 15.
- FF 15 Badinou 2003, Taf. 55, A 52.
- FF 16 Badinou 2003, Taf. 60, A 67.
- FF 17 Badinou 2003, Taf. 58, A 62.
- FF 18 Müller 1925, Fig. 12.
- FF 19 v. Hoorn 1951, Fig. 522; Rühfel 1984b, Fig. 101.
- FF 20 A. Furtwängler, K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 1904-32, Taf. 68.

Abbildungsnachweise Frau/ Mann/ Hund

- F 1 CVA Columbia (Missouri) University, Taf. 61.2.
 F 2 Badinou 2003, Taf. 58, A 64.
 F 3 Badinou 2003, Taf. 61, A 69.
 F 4 CVA, Villa Giulia 4, 12, Fig. 3, Taf. 7
 F 5 Badinou 2003, Taf. 108, A 297.
 F 6 Badinou 2003, Taf. 111, A 298.
 F 7 de Ridder 1902, 372, Fig. 88.
 F 8 Badinou 2003, Taf. 106, A 293; Museumsphoto Universität
 Heidelberg, Antikensammlung (nur Hund).
 F 9 McMahon 1907, 18, Fig. 1.
 F 10 BCH 100 (1976), 594, Fig. 11.
 F 11 v. Hoorn 1951, Fig. 106, Nr. 589.

Abbildungsnachweise Frau/ Hund

- EF 1 Cohen 2006, Abb. 15.1-3.
 EF 2 Beazley Archiv Datenbank Nr. 205054.
 EF 3 BaBesch 49 (1974), 179, Fig. 30.
 EF 4 CVA Tübingen 3, Taf. 34.
 EF 5 AJA 69, 1965, Taf. 19.
 EF 6 Badinou 2003, A 27, Taf. 46.
 EF 7 JHS 72, 1952, Taf. 8, 3.
 EF 8 Kurtz 1975, 16, Abb.3.
 EF 9 Beazley Archiv Datenbank Nr. 208422

8. Literatur

- Adriani u.a. 1971** A. Adriani - P. E. Arias - E. Manni - L. Natoli - V. Tusa (Hrsg.) Odeon ed altri monumenti "archeologici" (Palermo 1971).
- Akerström 1951** A. Akerström, Architektonische Terrakottaplatten in Stockholm, Lund (1951).
- Albizzati 1924** C. Albizzati, Vasi Antichi dipinti del Vaticano, Rom (1924).
- Allocca 1974** I Musei degli Enti Locali della Campania, A. Allocca et al., Neapel (1974).
- Ashmead 1978** A. Ashmead, Greek Cats in: Expedition 20/3, 1978, 38-47.
- Aymard 1951** J. Aymard, Les Chasses Romaines des origines á la fin du siècle des Antonins, Paris (1951).
- Bakalakis 1960** G. Bakalakis, Zur Verwendung des Epinetrons in: ÖJh 45, 1960, 199-207.
- Barringer 2001** J. M. Barringer, The Hunt in Ancient Greece, Baltimore (2001).
- Beazley 1947** J. D. Beazley, Some Attic Vases in the Cyprus Museum, The proceedings of the British Academy. XXXIII, London-(1947).
- Becker 1840** W. A. Becker, Charikles. Bilder altgriechischer Sitte II, Leipzig (1840).
- Benecke 1994** N. Benecke, Archäozoologische Studien zur Entwicklung der Haustierhaltung, Berlin (1994).
- Blanck 1988** H. Blanck, Funde aus der Tomba die Leopardi (Tarquinia) in: Jdl 103, 1988, 205-208.
- Blech 1982** M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen, Berlin (1982).
- Bloesch 1974** Das Tier in der Antike. 400 Werke ägyptischer, griechischer, etruskischer und römischer Kunst aus privatem und öffentlichem Besitz. Ausstellungskatalog Zürich (1974).

- Bloesch 1982** H. Bloesch, Griechische Vasen der Sammlung Hirschmann, Zürich (1982).
- Boardman 1978** J. Boardman, Greek Sculpture. The Archaic Period, Norwich (1978).
- Boardman 1989** J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen, Mainz (1989).
- Boardman 1999** J. Boardman, The Greeks Overseas, London (1999).
- Boardman 2001** J. Boardman, The History of Greek Vases, London(2001).
- Böhr 1982** E. Böhr, Der Schaukelmaler, Mainz (1982).
- Böhr 2002** E. Böhr, Mit Schopf an Brust und Kopf: Der Jungfernkranich in: Essays in Honor of Dietrich von Bothmer, A. J. Clark - J. GauntAmsterdam (2002), 37-48.
- Borgers 1998** O. Borgers, Some Subjects and Shapes by the Theseus Painter in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12 - 17, 1998, (1999) 87-89.
- Brijder 2000** H. A. G. Brijder, Siana Cups III, Amsterdam (2000).
- Brock 1994** R.Brock, The labour of women in classical Athens in: Classical Quarterly 44, 1994, 336-346.
- Buitron-Oliver 1995** D. Buitron-Oliver, Douris, Mainz (1995).
- Bulaz 1952** K. Bulaz, Three Vases from the Dutuit Collection, JHS 72, 1952, 119.
- Callipolitis-Feytmans 1974** D. Callipolitis-Feytman, Plats attiques a figures noires, Paris (1974)
- Cardon 1977** C. M. Cardon, The Berlin Painter and his school, New York (1977).
- Carpenter u. a. 1989** T.H. Carpenter, Th. Mannack und M. Mendonca, Beazley Addenda, Oxford (1989).
- Charbonneaux u. a. 1969** J. Charbonneaux, R. Martin, F. Villard, Das archaische Griechenland, München (1969).
- Cohen 2006** B. Cohen, The Colors of Clay, Los Angeles (2006).
- Coulson 1994** W. D. E. Coulson, The Archaeology of Athens and Attica

- under the Democracy, Oxford (1994).
- Dasen 1993** V. Dasen, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece, Oxford (1993).
- de Ridder 1902** A. de Ridder, Catalogue des Vases peints de la Bibliothèque Nationale (1902).
- Deubner 1956** L. Deubner, Attische Feste, Berlin (1956).
- Dörig 1975** J. Dörig (Hrsg.), Art Antique Collections privées de Suisse romande, Mainz (1975).
- Dover 1979** K. J. Dover, Homosexualität in der griechischen Antike, München (1979).
- Driscoll 1993** A. Driscoll, The Pig Painter: Parties, Poets and Pollaiuolo in: The Bulletin of The Cleveland Museum of Art 80, 1993, 83-111.
- Erbse 1966** H. Erbse, Sokrates und die Frauen in: Gymnasium 73, 1966, 201-220.
- Frazier Benbow 1975** P. Frazier Benbow, Epinetra, Harvard (1975).
- Frickenhaus 1908** A. Frickenhaus, Griechische Vasen aus Emporion, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1908, 1-46.
- Friis Johansen 1960** K. Friis Johansen, ActaArch 1960,
- Fuchs 1983** W. Fuchs, Die Skulptur der Griechen (München 1983).
- Furtwängler - Reichhold 1904** A. Furtwängler - K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei (München 1904).
- Garcia y Bellido 1948** A. Garcia y Bellido, Hispania Graeca Tomo 2 (Barcelona 1948).
- Gericke 1970** H. Gericke, Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen (Berlin 1970).
- Ghali-Kahil 1963** L. Ghali-Kahil, Quelques vases du sanctuaire d'Artémis à Brauron, AntK Beiheft 1 (Neue Ausgrabungen in Griechenland) (Olten/Schweiz 1963) 5-29.
- Gorbunova 1983** K. Gorbunova, Chernofigurnie atticheskie vazi v Ermitazhe (Leningrad 1983).

- Götte 1957** E. Götte, Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts (München 1957).
- Grabow 2003** E. Grabow, Der Hahn - Haustier oder Dämon? Frühe Hahnbilder auf griechischen Vasen in: B. Schmaltz - M. Söldner (Hrsg.), Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. bis 28.09.2001(Paderborn 2003) 140-142.
- Graef - Langlotz 1933** B. Graef – F. Langlotz, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen (Berlin 1933).
- Grant - Hazel 2000** M. Grant – J.Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten (München 2000).
- Hamilton 1992** R. Hamilton, Choes & Anthesteria Athenian Iconography and Ritual (Ann Arbor1992).
- Hannestad 1984** L. Hannestad, Slaves and the Fountain House Theme in: H. A. G Brijder (Hrsg.), Ancient Greek and Related Pottery, Proceedings of the International Vase Symposium Amsterdam 12 - 15 April 1984 , Allard Pierson Series Vol. 5 (Amsterdam1984), 252-255.
- Harries 1998** B. Harries, Hundesprache verstehen (Stuttgart 1998).
- Hartmann 2002** E. Hartmann, Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen (Frankfurt 2002).
- Haspels 1936** C. H. E. Haspels, Attic Black-Figured Lekythoi (Paris 1936).
- Haspels 1972** C. H. E. Haspels, Le peintre de Diosphos, Revue Archéologique 1972, 103-109.
- Hedreen 1992** G. M. Hedreen, Silens in Attic Black-figure Vase-painting (Ann Arbor 1992).
- Heinrich 2007** F. Heinrich, Bodengelage im Reich des Dionysos in: M. Meyer (Hrsg.), Besorgte Mütter und Sorglose Zecher (Wien 2007), 101-153.
- Himmelmann 1995** N. Himmelmann, Literaturkritik Vironique Dasen, Dwarfs in Ancient Egypt and Greece (Oxford 1993) in: Klio 77, 1995, 458f.
- Hollein 1988** H.-G. Hollein, Bürgerbild und Bildwelt der attischen Demokratie auf den rotfigurigen Vasen des 6. - 4. Jhs. v.

Chr. (Frankfurt 1988).

- Hull 1964** D. B. Hull, Hounds and Hunting in ancient Greece (Chicago 1964).
- Immerwahr 1984** H. R. Immerwahr, An inscribed cup by the Ambrosios Painter in: *Antike Kunst* 27 (Basel 1984) 10-13.
- Jucker 1970** I. Jucker, Aus der Antikensammlung des Bernischen Historischen Museums (Bern 1970)
- Kaempf-Dimitriadou 1979** S. Kaempf-Dimitriadou, Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jhs v. Chr. (Bern 1979)
- Keller 1937** O. Keller, Die antike Tierwelt Bd. 2 (Leipzig 1913) 91-151.
- Keuls 1983** Eva C. Keuls, Attic Vase-Painting and the Home Textile Industry in: W. G. Moon (Hrsg.) *Ancient Greek Art and Iconography* (Wisconsin 1983) 209-230.
- Keuls 1983** E. C. Keuls, The Hetaera and the Housewife. The Splitting of the Female Psyche in Greek Art, *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 44-45, 23-40.
- Keuls 1985** E. C. Keuls, *The reign of the phallus* (New York 1985).
- Killet 1994** H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit (Berlin 1994).
- Klein 1898** W. Klein, Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften (Leipzig 1898).
- Knigge 1964** U. Knigge, Ein rotfiguriges Alabastron aus dem Kerameikos, *Athener Mitteilungen* 79, 1964, 129-134.
- Knötzele 2000** P. Knötzele, Der Hund ist des Thrones wert - Hunde in der Antike (Karlsruhe 2000).
- Koch-Harnack 1983** G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke (Berlin 1983).
- Koch-Harnack 1989** G. Koch-Harnack, *Erotische Symbole* (Berlin 1989).
- Kreilinger 2005** U. Kreilinger, Anwendung der Gender-Forschung: Das Phänomen der Nacktheit in der attischen Vasenmalerei in: *Schriften des Deutschen Archäologenverbandes* XVI 2005, 7-16.

- Kunisch 1972** N. Kunisch, Antiken der Sammlung Julius C. und Margot Funcke (Bochum 1972).
- Kunisch 1997** N. Kunisch, Makron (Mainz 1997).
- Kurke 1997** L. Kurke, Inventing the Hetaira: Sex, Politics and Discursive Conflict in Archaic Greece in: *Classical Antiquity* 18, 1997, 106-154.
- Kurtz 1975** D. C. Kurtz, Athenian White Lekythoi (Oxford 1975).
- Kurtz 1988** D. C. Kurtz, Mistress and Maid in: *Annali di archeologia e storia antica. Istituto universitario orientale. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico.* 10 (Neapel 1988) 141-149.
- Kurtz 1989** D. Kurtz, Two Athenian White-ground Lekythoi in: E.Kahn (Hrsg.), *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, Vol. 6* (Malibu 1989) 113-131.
- Lacey 1968** W. K. Lacey, Die Familie im antiken Griechenland (Mainz1968).
- Langridge 1993** E. M. Langridge, The Eucharides Painter and his Place on the Athenian Potter's Quarter (Ann Arbor1993).
- Leipen 1985** N. Leipen, Glimpses of Excellence A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection Royal Ontario Museum Exhibition 18 Dec 1984 - 30 June 1985.
- Lesky 1976** A. Lesky, Vom Eros der Hellenen (Insbruck 1976).
- Licht 1926** H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands II (Dresden 1926).
- Lilja 1976** S. Lilja, Dogs in ancient poetry, *Commentationes Humanarum Litterarum* 56 (Helsinki1976).
- Luschey 1939** H. Luschey, Die Phiale (Bleicherode 1939).
- Maischberger 2002** M. Maischberger, Was sind Männer? Bilder von Mann und Männlichkeit in klassischer Zeit in: *Die Griechische Klassik Idee oder Wirklichkeit. Ausstellungskatalog* (Berlin 2002) 271-285.
- Malagardis - Iozzo 1995** N.Malagardis – M. Iozzo, Amasis et les autres - Nuovi documenti del Pittore di Amasis, *Ephemeris Archaologike* 134 1995, 185-208.

- Manakidou 1992/93** E. Manakidou, Athenerinnen in schwarzfigurigen Brunnenhausszenen, *Hephaistos* 11/12, 1992/1993, 51-91.
- Mandrioli Bizzarri 1982** A. R. Mandrioli Bizzarri in: Chr. Morigi Govi - Daniele Vitali (Hrsg.), *Il Museo Civico Archeologico Di Bologna* (Bologna 1982).
- Mannack 2002** Th. Mannack, *Griechische Vasenmalerei* (Darmstadt 2002)
- Marcadé 1962** J. Marcadé, *Eros Kalos* (Hamburg 1962).
- Marrou 1977** J. Marrou, *Die Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum* (Mainz 1977).
- Maul-Mandelartz 1990** E. Maul-Mandelartz, *Griechische Reiterdarstellungen in agonistischem Zusammenhang* (Frankfurt 1990).
- McMahon 1907** R. C. McMahon, *The Technical History of White Lecythoi*, *AJA* 11, 907, 227-297.
- Meyer 1988** M. Meyer, *Männer mit Geld*, *JDI* 103, 1988, 87-125.
- Meyer 1991** M. Meyer, *Der kleine Unterschied. Ideelle und materielle Aspekte der "Liebeswerbung" in der Antike*, *Akzidenzen* 6, *Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft* (Stendal 1991).
- Mommsen 1975** H. Mommsen, *Der Affecter* (Mainz 1975).
- Moraw 2001** S. Moraw, *Unvereinbare Gegensätze? Frauengemachbilder des 4. Jahrhunderts v. Chr. Und das Ideal der bürgerlichen Frau in: R. v. den Hoff - S. Schmidt, Konstruktionen von Wirklichkeit Bilder im Griechenland des 5. Und 4. Jahrhunderts v. Chr.* (Stuttgart 2001) 211-225.
- Müller 1925** W. Müller, *Erwerbungen der Antiken-Sammlungen in Deutschland*, *AA* 1925, 110.
- Neumann 1965** G. Neumann, *Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst* (Berlin 1965).
- Oakley 1997** J. H. Oakley, *The Achilles Painter* (Mainz 1997).
- Oeser 2004** E. Oeser, *Hund und Mensch Die Geschichte einer Beziehung* (Darmstadt 2004).
- Osanna 1988** M. Osanna, *Il problema topografico del santuario di Afrodite Urania ad Atene*, *Annuario della Scuola*

Archeologica di Atene et delle Missioni Italiane in Oriente, N.S. 50-51, 1988/1989 (Rom 1993) 73-93.

- Osanna 2001** M. Osanna, AZIONI RITUALI E OFFERTE VOTIVE in: M. L. Nava, M. Osanna (Hrsg.), RITUALI PER UNA DEA LUCANA IL SANTUARIO DI TORRE DI SATTRIANO (Potenza 2001) 107-115.
- Perfahl 1983** J. Perfahl, Wiedersehen mit Argos (Mainz 1983).
- Peschel 1987** I. Peschel, Die Hetäre bei Symposion und Komos in der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei des 6. - 4. Jhs. v. Chr. (Frankfurt 1987).
- Pfisterer-Haas 1989** S. Pfisterer-Haas, Darstellung alter Frauen in der griechischen Kunst (Frankfurt 1989).
- Pfisterer-Haas 1990** S. Pfisterer-Haas, Wein beim Opfer in: K. Vierneisel - B. Kaeser (Hrsg.) Kunst der Schale Kultur des Trinkens (München 1990).
- Pfisterer-Haas 2003** S. Pfisterer-Haas, Frauen im Obstgarten - Zur Deutung eines Motivs im Zusammenhang mit Grab und Heiligtum in: B. Schmaltz - M. Söldner (Hrsg.) Griechische Keramik im kulturellen Kontext, Akten des Internationalen Vasen-Symposiums in Kiel vom 24. bis 28.09.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel (Paderborn 2003) 93-96.
- Pharmakowsky 1912** B. Pharmakowsky, Archäologische Funde im Jahr 1911, Rußland, AA 1912, 340.
- Placht 1933** W. Placht, Die Darstellung des Hundes auf griechischen Bildwerken (Wien 1933).
- Plantain 1981** P.-H. Plantain, Interessantes und Amüsantes aus der Welt der Tiere in: So lebten sie im alten Griechenland (Paris 1981).
- Pomeroy 1985** S. Pomeroy, Frauenleben im klassischen Altertum (Stuttgart 1985).
- Räber 2001** H. Räber, Enzyklopädie der Rassehunde (Stuttgart 2001).
- Reeder 1996** E. Reeder, Pandora. Frauen im klassischen Griechenland, Ausstellungskatalog Antikensammlung Basel und Sammlung Ludwig, Basel (Mainz 1995).
- Reinsberg 1989** C. Reinsberg, Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland (München 1989).

- Reyes 1994** A. T. Reyes, *Archaic Cyprus* (Oxford 1994).
- Richter 1932** G. M. A. Richter, *Handbook of the classical collection*. (Rezension) in: *Gnomon* 8, 1932.
- Rossini 2003** M. Rossini, *Canis carissimus, eine Kulturgeschichte antiker Hundedarstellungen*. Dissertation 2003, unpubliziert.
- Rotroff - Lamberton 2006** *Women in the Athenian Agora* (Athen 2006).
- Rückert 1998** B. Rückert, *Die Herme im öffentlichen und privaten Leben der Griechen Untersuchungen zur Funktion der griechischen Herme als Grenzmal, Inschriftenträger und Kultbild des Hermes* (Regensburg 1998).
- Rühfel 1984a** H. Rühfel, *Das Kind in der griechischen Kunst* (Mainz 1984).
- Rühfel 1984b** H. Rühfel, *Kinderleben im klassischen Athen* (Mainz 1984).
- Schäfer 1997** A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (Mainz 1997).
- Schauenburg 1965** K. Schauenburg, *Erastes und Eromenos auf einer Schale des Sokles* (Berlin 1965).
- Schauenburg 1975** K. Schauenburg, *Zwei Amphoren in deutschem Privatbesitz* in: *AA* 1975, 219.
- Schauenburg 1976** K. Schauenburg, *Erotenspiele 2. Teil, Antike Welt* 4, Heft 1976, 28-35.
- Schefold 1934** K. Schefold, *Kertscher Vasen* (Berlin 1934)
- Schefold 1960** K. Schefold, *Meisterwerke griechischer Kunst* (Basel 1960).
- Schefold 1964** K. Schefold, *Frühgriechische Sagenbilder* (München 1964).
- Schlegl-Kofler 2004** K. Schlegl-Kofler, *Hundesprache richtig deuten & verstehen* (München 2004).
- Schmidt 2005** S. Schmidt, *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin 2005).

- Schnapp 1979** A. Schnapp, Pratiche e immagini di caccia nella Grecia antica, *Dialoghi di Archeologia* 1979, 36-59.
- Schnapp 1984** A. Schnapp, Eros en chasse La Cité des images - Religion et Sociéti en Grece antique (Paris 1984).
- Schnapp 1997** A. Schnapp, Le chasseur et la cité, chasse et erotique dans la Grèce ancienne (Paris 1997).
- Schneider 2000** C. Schneider, Herr und Hund auf archaischen Grabstelen, *Jdl* 115, 2000, 1-36.
- Schnurr-Redford 1996** C. Schnurr-Redford, Frauen im klassischen Athen. Sozialer Raum und reale Bewegungsfreiheit (Berlin 1996).
- Scholz 1937** H. Scholz, Der Hund in der griechisch-römischen Magie und Religion (Berlin 1937)
- Shapiro et al. 1995** H. A. Shapiro, C. A. Picon, G. D. Scott (Hrsg.), Greek vases in the San Antonio Museum of Art (San Antonio 1995).
- Shapiro 1981** H.A. Shapiro, Courtship Scenes in Attic Vase-Painting, *American Journal of Archaeology* 85, 1981, 133-143.
- Shapiro 1989** H. A. Shapiro, Art and Cult under the Tyrants in Athens (Mainz 1989).
- Shapiro 1995** H. A. Shapiro, Greek vases in the San Antonio Museum of Art (San Antonio 1995).
- Snell 1993** B. Snell, Die Entdeckung des Geistes (Göttingen 1993).
- Spieß 1992** A. Spieß, Der Kriegerabschied auf attischen Vasen der archaischen Zeit (Frankfurt 1992).
- Stähler 1967** K. P. Stähler, Eine unbekannte Pelike des Eucharidesmalers (Köln 1967).
- Steinhart 1995** M. Steinhart, Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz, 1995).
- Sutton 1981** R. F. Sutton, The interaction between men and women portrayed on attic red-figured pottery (*Ann Arbour* 1981).
- Thomson 1949** H. A. Thomson, Archaic Gravestone from Agora, *Hesperia Supplement* 8, 1949, 373-377.
- Tompkins 1983** J. F. Tompkins (Hrsg.) *Wealth of the Ancient World* The

- Nelson Bunker Hund and William Herbert Hunt Collections. Ausstellungskatalog Kimbell Art Museum Fort Worth (Fort Worth 1983).
- Tosto 1999** V. Tosto, The Black-figure Pottery Signed NIKOSTHENESEPOIESEN (Amsterdam 1999).
- v. Bothmer 1977** D. v. Bothmer, Revue du Louvre, 4, (Paris 1977) 218f.
- v. Bothmer 1985** D. v. Bothmer, The Amasis Painter and his world (Malibu 1985).
- van Hoorn 1951** G. van Hoorn, Choes and Anthesteria (Leiden 1951).
- Vermeule 1969** E. Vermeule, Some erotica in Boston, Antike Kunst 12 (Bern 1969).
- Vierneisel - Kaeser 1990** K. Vierneisel - B. Kaeser (Hrsg.), Kunst der Schale, Kultur des Trinkens (München 1990).
- Vilá et al. 1997** C. Vilá - P. Savolainen - J.E. Maldonado – R. Amorim - J. E. Rice - R. L. Honeycut - K. A. Crandall - J. Lundberg - R. K. Wayne, Multiple and Ancient Origins of the Domestic Dog, Science, 276, 13. Juni 1997, 1687-1689.
- Villanueva-Puig 2002** M.-Chr. Villanueva-Puig, Voir double dans l'univers dionysiaque in: BCH Supplement 40, 2002, 45-54.
- J. Jouanna et Villard 2002** V. Villard, Vin et Santé en Grèce ancienne (Lyon 2002) 45-54.
- von Reeden 1995** S. von Reeden, Exchange in Ancient Greece (London 1995).
- Walker 1983** S. Walker, Women and Hous in classical Greece: The Archeological Evidence in: A. Cameron - A. Kuhrt (Hrsg.), Images of Women in Antiquity, 81-91.
- Weber 2005** S. Weber, Sappho- und Dioshos-Maler Studien zur attisch spätest-schwarzfigurigen Keramik, Diss. (Wiesbaden 2005).
- Webster 1972** T. B. L. Webster, Potter and Patron in classical Athens (London 1972).
- Webster 1973** T.B.L. Webster, Athenian Culture and Society (London 1973).
- Wehgartner 1983** I. Wehgartner, Attisch Weissgrundige Keramik (Mainz 1983).

- Weiss-Buhl 1990** C.Weiss – A. Buhl, Votivgaben aus Ton. Jojo oder Fadenspule, AA 1990, 494-505.
- Williams 1983** D. Williams, Women on Athenian Vases: Problems of Interpretation in: A. Cameron - A. Kuhrt (Hrsg.) Images of Women in Antiquity, (London 1983) 92-106.
- Winkler 1994** J. J. Winkler, Der gefesselte Eros Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland (Marburg 1994).
- Zlotogorska 1997** M. Zlotogorska, Darstellungen von Hunden auf griechischen Grabreliefs (Hamburg 1997).

9. Katalog

Kat. Nr.: MM 1 (Tafel 19)

Beazley Archiv Nr. 300851
 Gefäßform: Lekythos
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 560 v. Chr. (Schnapp)
 Inschrift: Nonsense
 Aufbewahrungsort: Boston, Museum of Fine Arts, 08.291
 Literatur: Beazley 1947, 7, α 2; Haspels 1936, Taf. 8,2.;
 Vermeule 1969, 9, Abb. 1-4; Koch-Harnack 1983, Nr. 163, 217;
 Schnapp 1997, 256, Nr. 195.

Kat. Nr.: MM 2 (Tafel 20)

Beazley Archiv Nr.: 301064
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 550 v. Chr. (Koch-Harnack)
 Maler: E-Gruppe
 Fundort: Etrurien, Vulci
 Aufbewahrungsort: Rom, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco
 Vaticano, 352
 Literatur: Beazley 1947, 10, α 13; Koch-Harnack 1983, 149,
 Abb. 76;
 Dover 1983, Abb. B 76.

Kat. Nr.: MM 3 (Tafel 21)

Beazley Archiv Nr. 7277
 Gefäßform: Amphora B
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: ca. 540 v. Chr. (Shapiro)
 Maler: Maler von Berlin 1686
 Aufbewahrungsort: San Antonio, San Antonio Museum of Art
 86.134.44
 Literatur: Shapiro 1995, 93, Nr. 43; Galerie Günter Puhze,
 Kunst der Antike, No. 4, 1982, Freiburg, Nr. 185.

Kat. Nr.: MM 4 (Tafel 22)

Beazley Archiv Nr. 301360
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 540 v. Chr. (Mommsen)
 Maler: Affecter (Karo)
 Fundort: Etrurien
 Aufbewahrungsort: Bologna, Museo Civico Archeologico, PU
 189
 Literatur: ABV, 245.67; Beazley 1947, 19, β 5; Mommsen 1975,
 56f., 85.

Kat. Nr.: MM 5 (Tafel 22)

Beazley Archiv Nr.: 24890
 Gefäßform: Skyphos
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 540 v. Chr.
 Maler: nach Art des Amasis (Malagardis)
 Aufbewahrungsort: Rom, Mus. Naz. Etrusco di Villa Giulia,
 36061
 Literatur: Malagardis – Iozzo 1995, Taf. 53 (A, B)

Kat. Nr.: MM 6 (Tafel 23)

Beazley Archiv Nr. 14
 Gefäßform: Halsamphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 540 v. Chr.
 Maler: Botkin-Klasse (Mommsen)
 Inschrift: Neben dem Kopf des Erastes des Paares: *EKEYNOI*.
 Hinter dem Kopf des Eromenos: *EKEN*. Auf den Schulterbildern
 Inschriften zwischen den Figuren: *EN, KEM, KKM, IKEN*.
 Aufbewahrungsort: im freien Verkauf
 Literatur:
 Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen, A.G., 179, Fig.
 3B;
 Schnapp 1997, 251, Nr. 183 (A,B);
 Sotheby, sale catalogue, 13-14.7.1981, Nr. 244, 108-109.

Kat. Nr.: MM 7 (Tafel 24)

Beazley Archiv Nr. 12281
 Gefäßform: Olpe
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 540-530 v. Chr. (A. Emmerich Gallery)
 Maler: Painter of the Nikosia Olpe
 Aufbewahrungsort: Privat
 Literatur: Andre Emmerich Gallery, 2.7-3.19.1968, 12, No. 10.

Kat. Nr.: MM 8 (Tafel 24)

Beazley Archiv Nr. 301313
 Gefäßform: Halsamphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 540/530 v. Chr. (Mommsen)
 Maler: Affecter
 Fundort: Vulci
 Aufbewahrungsort: Boston, Museum of Fine Arts, 99.517
 Literatur: ABV 241.25; Mommsen 1975, 103, Nr. 78, Taf. 9, 85, 86; CVA USA, Boston, Museum of Fine Arts 1, 16-17, Abb. 23, Taf. 22.1-2, 23.1-4;

Kat. Nr.: MM 9 (Tafel 25)

Beazley Archiv Nr.: 310432
 Gefäßform: Amphore
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 550-530 v. Chr.
 Maler: Amasis Maler
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre, F 26
 Literatur: v. Bothmer 1985, Nr. 11; Koch-Harnack 1983, 92, Abb. 26.

Kat. Nr.: MM 10 (Tafel 26)

Beazley Archiv Nr.: 302826
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 530 v. Chr. (Tosto)
 Inschrift: *ΝΙΚΟΣΘΕΝΕΣΕΠΟΙΕΣΕΝ*
 Aufbewahrungsort: Orvieto, Museo Civico
 Literatur: ABV, 224, 5; Beazley 1947, β13; Tosto 1999, 164 mit Anm. 742

Kat. Nr.: MM 11 (Tafel 26)

Beazley Archiv Nr. 302752
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: ca. 530 v. Chr. (CVA)
 Maler: Nikosthenes
 Töpfer: Nikosthenes
 Fundort: Caere
 Aufbewahrungsort: Oxford, Ashmolean Museum, 215
 Literatur: CVA Oxford, Ashmolean Museum III, Taf. 30, 2-6;
 Tosto 1999, Kat. Nr. 44, Taf. 26.

Kat. Nr.: MM 12 (Tafel 27)

Beazley Archiv Nr. 302651
 Gefäßform: Schale A
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 520 v. Chr. (Villanueva-Puig)
 Maler: Krokotos Gruppe (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Kurashiki, Ninagawa, 27
 Literatur: ABV 207; Para, 98; D. Martens, Une esthétique de la transgression: le vase grec de la fin de l'époque géométrique au début de l'époque classique (Brüssel 1992) 225-226, Abb. 101-103; Villanueva-Puig 2002, 45-54.

Kat. Nr.: MM 13 (Tafel 27)

Beazley Archiv Nr. 8573
 Gefäßform: Pyxis
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: Ende 6. Jh. v. Chr. (Mandriolo Bizzarri)
 Fundort: Athen
 Aufbewahrungsort: Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 - PU239 (vorher 1434)
 Literatur: CVA Bologna, 2, Pl. 44.2-3;
 Callipolitis-Feytmans 1974, Taf. 60.19; Mandrioli Bizzarri 1982, 167;
 Dover 1983, 92, B538; Koch-Harnack 1989, 139, Abb. 9.

Kat. Nr.: MM 14 (Tafel 28)

Beazley Archiv Nr. 205077

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: 500/490 v. Chr.

Maler: Douris

Inschrift: Innenbild: Δ[O]P[Ι]Σ ΕΓΡΑΠΙΣΕΝ und
ΧΑΙΡΕΣΤΡΑΤΟΣΚΑΛΟΣ

Aufbewahrungsort: verloren, ehemals Dresden,
Kunstgewerbemuseum

Literatur: ARV² 430,33; 1569; Taf. 40, Nr. 56; Reinsberg 1989,
185, Abb. 103; Carpenter u. a. 1989, 236; Coulson 1994 157,
Abb. 10-11;

Buitron-Oliver 1995.

Kat. Nr.: MM 15 (Tafel 29)

Beazley Archiv Nr. 7242

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: ca. 490 v. Chr. (Bloesch)

Maler: Douris (Bloesch)

Inschrift: ΗΙΠΟΔΑΜΑΣ ΚΑΛΟΑ,

Signatur: ΔΟΥΡΙΣΕΓΡΑΦΣΕΝ

Aufbewahrungsort: Küsnacht, Hirschmann Collection, G 64

Literatur: Bloesch 1982, 69, Nr. 33; Schnapp 1984, 81,
Taf. 118; Carpenter u. a. 1989, 396;

Buitron-Oliver 1995, Taf. 59, Nr. 89.

Kat. Nr.: MM 16 (Tafel 30)

Beazley Archiv Nr. 203960

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: um 480 v. Chr. (Koch-Harnack)

Maler: Brygos-Maler

Fundort: Vulci, Etrurien

Aufbewahrungsort: Florenz, Museo Archeologico Etrusco,
12B16

Literatur: ARV² 374.62; Koch-Harnack 1983, 73, Abb. 10;
von Reden 1995, Taf. 2.

Kat. Nr.: MM 17 (Tafel 31)

Beazley Archiv Nr. 203966
 Gefäßform: Kylix
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 480/470 v. Chr. (Cambitoglou)
 Maler: Brygos-Maler (Beazley)
 Fundort: Etrurien, Vulci
 Aufbewahrungsort: Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco Vaticano, H550
 Literatur: Cambitoglou 1968, 15, Taf. VI;
 Koch-Harnack 1983, 72, Abb. 9, Kat. 10.

Kat. Nr.: MM 18 (Tafel 32)

Beazley Archiv Nr. 201962
 Gefäßform: Stamnos
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 480 v. Chr. (Schefold)
 Maler: Berliner-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Lausanne, Privatbesitz
 Literatur: ARV² 207.143; Schefold 1960, 50, Abb. 213;
 Cardon 1977, Nr. 187, 108, 131.

Kat. Nr.: MM 19 (Tafel 33)

Beazley Archiv Nr.: 202958
 Gefäßform: Volutenkrater
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 480 v. Chr.
 Maler: Syriskos-Maler
 Literatur: ARV²260.4; Graef – Langlotz 1933, Taf. 62.758.

Kat. Nr.: MM 20 (Tafel 33)

Beazley Archiv Nr.: 211392
 Gefäßform: Schale
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 470 v. Chr. (Koch-Harnack)
 Maler: Katzen und Hunde-Maler (Beazley)
 Inschrift: ΞΑΡΜΙΔΗΣ ΚΑΛΟΣ, ΓΛΑΥΚΟΝ ΚΑΛΟΣ
 Aufbewahrungsort: Schweiz, Privatbesitz
 Literatur: Beazley, Addenda 1989.299; Ars Ant Luzern, Nr. 215 (4.12.1969) Lagerkatalog; Dörig 1975, Abb. 215a-d;
 Koch-Harnack 1983, Abb. 49.

Kat. Nr.: M 0 (Tafel 1)

Beazley Archiv Nr.: 9533
 Gefäßform: Pyxis Fragment
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 550 v. Chr. (Vierneisel/Käser)
 Aufbewahrungsort: München, Antikensammlung, 2290A
 (J1255)
 Literatur: Dover 1978, B 502; Vierneisel – Kaeser 1990, 145,
 Abb. 21.9

Kat. Nr.: M 1 (Tafel 2)

Beazley Archiv Nr. 301624
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 3. V. 6. Jh. v. Chr. (Beazley)
 Maler: Maler von Louvre F 51
 Aufbewahrungsort: Providence, Museum of the Rhode Island
 School of Design, 13.1479
 Literatur: Beazley 1947, 20, 39; ABV 314,6; Beazley Addenda,
 85; CVA, USA, Providence, Museum of the Rhode Island
 School of Design,
 Taf. 9.1 A-C; Koch-Harnack 1983, 104, Kat. Nr. 61, Abb. 41/42;
 Schnapp 1993, 251, Nr. 182.

Kat. Nr.: M 2 (Tafel 3)

Beazley Archiv Nr.: 3878
 Gefäßform: Schale
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 550 v. Chr. (Kunisch)
 Maler: Epitimos-Maler
 Inschrift: Nonsense
 Aufbewahrungsort: Bochum, Kunstsammlungen
 der Ruhr-Universität, S 1024
 Literatur: CVA Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-
 Universität,
 Taf. 53, 1-2.; Kunisch 1972, 72f., Nr. 68; Schnapp 1997, 254,
 Abb. 193; Brijder 2000, 584; Barringer 2001, 73 mit Anm. 27;
 83.

Kat. Nr.: M 3 (Tafel 3)

Beazley Archiv Nr.: 7479

Gefäßform: Schale

Malstil: schwarzfigurig

Entstehungszeit: um 530 v. Chr. (Koch-Harnack)

Fundort: Etrurien

Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre CP 55 (F85BIS)

Literatur: CVA Louvre, 8, Pl. 79, 511.6; Koch-Harnack 1983, 83, Abb. 18; Schnapp 1979, 54, Taf. 16; Schnapp 1984, 76, Taf. 109.; Schnapp 1997, 254, Abb. 192; Barringer 2001, 83, Abb. 48.

Kat. Nr.: M 4 (Tafel 4)

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: 520/510 v. Chr. (Heinrich)

Maler: Maler der Gothaer Schale

Fundort: Koliai

Aufbewahrungsort: Gotha, Schlossmuseum, Ahv. 48

Literatur: ARV² 20; Para 322; CVA Gotha 1, Taf. 42, 1-2; Koch-Harnack 1983, 82, Abb. 17., Heinrich 2007, R 45 (Datierung).

Kat. Nr.: M 5 (Tafel 5)

Beazley Archiv Nr. 203388

Gefäßform: Schalenfragment

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: kurz vor 500 v. Chr. (G&L)

Maler: Onesimos-Maler (Beazley)

Fundort: Athen, Akropolis

Aufbewahrungsort: Athen, Nationalmuseum, Acropolis Coll. 2.205

Literatur: ARV² 329.133; Graef – Langlotz 1933, Taf. 9.205

Kat. Nr.: M 6 (Tafel 5)

Beazley Archiv Nr.: 275180
Gefäßform: Schale
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: kurz vor 500 v. Chr.
Maler: Onesimos-Maler (Beazley)
Aufbewahrungsort: Vatican City, Museo Gregoriano Etrusco
Vaticano, AST 705
Literatur: ARV² 1646.37 Bis.

Kat. Nr.: M 7 (Tafel 6)

Beazley Archiv Nr.: 205269
Gefäßform: Schale
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 500 v. Chr.
Maler: Douris (Beazley)
Aufbewahrungsort: München, Antikensammlung, 2631
Literatur: ARV² 443.224; Beazley, Addenda, 240;
Buitron-Oliver 1995, Taf. 52, Nr. 79.

Kat. Nr.: M 8 (Tafel 7)

Beazley Archiv Nr. 361432
Gefäßform: Alabastron
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: um 500 v. Chr. (L. G.-Kahil)
Maler: Diosphos-Maler (Beazley)
Fundort: das kleine Heroon der Iphigenie in Brauron
Aufbewahrungsort: Archeological Museum, Brauron, A 20
Literatur: Para, 249; Ghali-Kahil 1963, 5-29, Taf. 4.1-2;
Schnapp 1997, 417, Abb. 469; Badinou 2003, 107;
Weber 2005, Kat. D 14, Taf. 14, 2a-b.

Kat. Nr.: M 9 (Tafel 8)

Beazley Archiv Nr. 204399

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: um 490 v. Chr. (CVA)

Maler: Foundry-Maler (Beazley)

Fundort: Cerveteri, Etrurien

Inschrift: Nonsense

Aufbewahrungsort: Berlin, Antikensammlung (Antiquarium),
3240

Literatur: ARV² 405; CVA, Berlin, Antiquarium, 2, 25, Taf. 71.1-7, 108,4; Beazley Addenda, 114.

Kat. Nr.: M 10 (Tafel 9)

Beazley Archiv Nr. 201872

Gefäßform: Halsampora

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: ca. 490 v. Chr. (CVA)

Maler: Berliner-Maler (Beazley)

Fundort: Capua, Italien

Literatur: ARV² 201.64; CVA Mannheim, Reiss-Museum 1, 37,
Taf. 24.1.

Kat. Nr.: M 11 (Tafel 10)

Beazley Archiv Nr. 205145

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: 490/480 v. Chr.

Maler: Douris

Inschrift: Innenbild: *HO(ΠAI)ΣΚΑΛΟΣ* und *ΕΛΕΑΣ*

Literatur: ARV² 436.99, 43.102;

Buitron-Oliver 1995, 81f., 22f., Taf. 86, Nr. 145.

Kat. Nr.: M 12 (Tafel 11, 12)

Beazley Archiv Nr. 202734
Gefäßform: Psykter
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 480 v. Chr. (CVA)
Maler: Syriskos-Maler (Beazley)
Fundort: Etrurien, Tarquinia
Aufbewahrungsort: Baltimore, Walters Art Gallery, 48.77
Literatur: Blanck 1988, 205 f.;
CVA Baltimore, Walters Art Gallery¹, 22-24, Abb. 7.1, Taf. 27.2-3, 28.1-2.

Kat. Nr.: M 13 (Tafel 13)

Beazley Archiv Nr. 202732
Gefäßform: Hydria
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 480 v. Chr.
Maler: Syriskos-Maler
Fundort: Italien, Fratte
Aufbewahrungsort: Salerno, Museo Nazionale, 1132
Literatur: ARV² 263,50; Alloga 1974, 160 f., Abb. 13;
G. Greco, A. Pontrandesto, Fratte, un insediamento etrusco-campano (Modena 1990) 193, Abb. 322.

Kat. Nr.: M 14 (Tafel 14)

Beazley Archiv Nr. 202602
Gefäßform: Hydria
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 470 v. Chr. (CVA)
Maler: Geras Maler
Fundort: Attica, Pikrodaphni
Aufbewahrungsort: Athen, Nationalmuseum, CC1172
Literatur: ARV² 287.31; CVA Athen, Nationalmuseum, 1, Taf. 8.3, 9.1.

Kat. Nr.: M 15 (Tafel 15)

Gefäßform: Alabastron
 Malstil: weissgrundig
 Entstehungszeit: 470 v. Chr. (CVA)
 Maler: Maler von Kopenhagen 3830
 Aufbewahrungsort: Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Inv. S 1206
 Literatur: CVA Bochum, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität (2),
 Taf. 68, 5-8.

Kat. Nr.: M 16 (Tafel 16)

Beazley Archiv Nr. 202868
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 480/470 v. Chr.
 Maler: Harrow- Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre, CP10789
 Literatur: ARV 274,32.

Kat. Nr. M 17 (Tafel 16)

Beazley Archiv Nr. 203813
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 470 v. Chr. (Reinsberg)
 Maler: Triptolemos-Maler (Beazley)
 Fundort: Delos, Rheneia
 Aufbewahrungsort: Mykonos, Archäologisches Museum, 7
 Literatur: Koch-Harnack 1983, 176, Abb. 15;
 Reinsberg 1989, 175, Abb. 96 A

Kat. Nr.: M 18 (Tafel 17)

Beazley Archiv Nr. 203021
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: ca. 470 v. Chr. (Koch-Harnack)
 Maler: Tyszkiewicz-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Boulogne, Musée Communale, 134
 Literatur: ARV² 293.47; Koch-Harnack 1983, 109, Abb. 44;
 Ashmead 1978, 39, Abb. 12, 13.

Kat. Nr.: M 19 (Tafel 17)

Beazley Archiv Nr. 206481
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 470 v. Chr.
 Maler: Schweine-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: New York, Metropolitan Museum, 56.171.43
 Literatur: ARV² 566.5.

Kat. Nr.: M 20 (Tafel 18)

Beazley Archiv Nr. 204516
 Gefäßform: Stamnos
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 480/470 v. Chr.
 Maler: Dokimasia-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Oxford, Ashmolean Museum, 1965.121
 Literatur: ARV² 414.34, 1651.

Kat. Nr.: M 21 (Tafel 18)

Beazley Archiv Nr. 213863
 Gefäßform: Amphora
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 435/30 v. Chr. (Oakley)
 Maler: Achilles-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Württembergisches Landesmuseum,
 V 138 (KAS118, 4131)
 Literatur: Oakley 1997, 45 f.; CVA Stuttgart,
 Württembergisches Landesmuseum, Taf. 26 1-3.

Kat. Nr.: FF 1 (Tafel 34)

Beazley Archiv Nr.: 320424
 Gefäßform: Olpe
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: ca. 550 v. Chr. (CVA)
 Maler: Princeton-Maler
 Aufbewahrungsort: Basel, Antikenmuseum und Sammlung
 Ludwig, KA411
 Katalog: ABV, 299.25, 451.10; Beazley Addenda, 78; Para 130,
 CVA Basel, Antikenmuseum I, Taf. 26; Jdl, 115, 2000, 4-5, Fig.
 2-5.

Kat. Nr.: FF 2 (Tafel 35)

Beazley Archiv Nr.: 340558
 Gefäßform: Amphore
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 525-520 v. Chr. (E. Böhr)
 Maler: Schaukelmaler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Fiesole, Sammlung A. Constantini
 Literatur: Beazley Addenda, 80; Para, 134, 21 TER;
 Böhr 1982, 51, 89, Nr. 72, Taf. 74; CVA Fiesole 1, Taf. 7, 1-2.,
 8, 1-2.

Kat. Nr.: FF 3 (Tafel 36)

Beazley Archiv Nr.: 301608
 Gefäßform: Oinochoe
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 2. Hälfte 6. Jh. v. Chr. (Reyes)
 Maler: Maler des Vatican 356 P (Beazley)
 Fundort: Zypern, Amathus
 Aufbewahrungsort: London, British Museum, 1894.11-1.476
 Literatur: ABV 312. 441,1; Reyes 1994, 143, Fig. 51; Steinhart
 1995, Taf. 16,4 (Teil); Boardman 1999, 107, Abb. 123 (Teil)

Kat. Nr.: FF 4 (Tafel 37)

Beazley Archiv Nr. 788
 Gefäßform: Schale
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 510-500 v. Chr. (Immerwahr)
 Maler: Ambrosios (Beazley)
 Inschrift: Innenmedaillon: ΚΑΛΙΑΣ, Außenfries A: ροδο (Rhodo), λικας (Lichas), αντιφανει (Antiphane), αριστομυμος (Aristomymos), Außenfries B: αφροδισια (Aphrodisia), οβολει (Obole), Fußgraffito: ΔΥΗ.
 Aufbewahrungsort: Privatbesitz München
 Literatur: Antike Kunst, 27 (1984), Pl. 2-3 (I,A,B, Teile);
 Vierneisel - Kaeser 1990, 234, Fig. 37,8;
 Kunstwerke der Antike: Münzen und Medaillen, A.G. Basel,
 Verkaufskatalog, 51 (14-15.3, 1975), Pl. 31, 33 No. 1

Kat. Nr.: FF 5 (Tafel 38)

Beazley Archiv Nr.: 200977

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: kurz vor 500 v. Chr. (CVA)

Maler: Peithinos-Maler

Fundort: Vulci, Etrurien

Inschrift: Innenbild: Πελευσ Θεθιζ Πειθινοζ εγραφσ εν

Αθηνοδοτοζ καλοζ (rot), Seite A: καλοζ (mehrfach), οπαιζ [ν]αιχι
, Seite B: καλοζ (mehrfach), καλε (mehrfach), ναιχι

Aufbewahrungsort: Berlin, Schloss Charlottenburg, F2279

Literatur: ARV², 115.2, 1626, 1567; CVA Berlin, Antiquarium 3,
19, Pls 122.2.6, 134.3.; Keuls 1985, 56, Abb. 37, 222, Abb.

196.7 (A,B,I); Dover 1978, R 196; Boardman 1975, Abb. 214;

AJA 85, 1981, Taf. 26, Abb. 7-10; Reeder 1996, 298, 341, 343,

Nr. 106; Shapiro 1989, Taf. 55E; Reinsberg 1989, 168, 208,

Abb. 91, 117; Beazley Addenda, 174; Bulletin of the Walters Art
Gallery: April 1995, 5, Abb. 2.**Kat. Nr. FF 6 (Tafel 39)**

Beazley Archiv Nr. 200694

Gefäßform: Schale

Malstil: rotfigurig

Entstehungszeit: um 510 v. Chr. (CVA)

Maler: Pedieus-Maler

Inschrift: rund um das Innenmedaillon: ΕΠΙΛΥΚ [Ο] ΣΚΑΛΟΣ.

Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre, G 13

Literatur: ARV² 1578,16; 86,A; CVA Louvre 19, Taf. 68.1-2,
69,1-3; Marcadé 1962, Taf. 138; Keuls 1985, 184, Abb. 166;

Reinsberg 1989, 95, Abb. 36 und 50 a-c;

Pfisterer-Haas 1989, Kat. III 1, Abb. 68, 69. Sutton 1982, 89, L
30, Taf. 5; Peschel 1987, 61-67, Kat. 37;**Kat. Nr.: FF 7 (Tafel 40)**

Beazley Archiv Nr. 7918

Gefäßform: Teller

Malstil: schwarzfigurig

Entstehungszeit: 1. Viertel 5. Jh. v. Chr. (Burow)

Maler: Kleibolos-Maler (Callipolitis-Feytmans)

Aufbewahrungsort: Athen, National Museum, MN 11558

Literatur: Callipolitis-Feytmans 1974, Pl. 87.12.

Kat. Nr.: FF 8 (Tafel 41)

Beazley Archiv Nr. 361400
 Gefäßform: Lekythos
 Malstil: Six-Technik
 Entstehungszeit: 494-490 v. Chr. (Weber)
 Maler: Sappho-Maler (Beazley)
 Inschriften: Nonsense
 Aufbewahrungsort: Privatsammlung, Lugano
 Literatur: Para, 247; Münzen und Medaillen, Aukt. 26, Basel, Taf. 40, 117; Weber 2005, Kat. S33, 144, 216.

Kat. Nr.: FF 9 (Tafel 42)

Beazley Archiv Nr. 9357
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: Six-Technik
 Entstehungszeit: 500-490 v. Chr. (Shapiro)
 Maler: Diosphos-Maler
 Aufbewahrungsort: San Antonio Museum of Art, 86.25.1
 Literatur: Shapiro 1995, Nr. 66. 131f.; Galerie Gunter Puhze, Katalog Nr. 5, 1983, Nr. 203; Badinou 2003, A 11, pl. 38.

Kat. Nr.: FF 10 (Tafel 43)

Beazley Archiv Nr. 1157
 Gefäßform: Epinetron
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 490-480 v. Chr. (Weber)
 Maler: Diosphos-Maler(CVA)
 Fundort: Athen
 Aufbewahrungsort: Leiden, Rijksmuseum van Oudheden, 1-11955.1.2
 Literatur: CVA, Leiden 2, Taf. 68, 1-5; Artefact, 150 Jahr Rijksmuseum van Oudheden (1818-1968), Leiden 1968, Taf. 110 (A);
 Badinou 2003, 29, 31-34, 36, 51, Taf. 17;
 Weber 2005, Kat. D 87, 116, 157, 218.

Kat. Nr.: FF 11 (Tafel 44)

Beazley Archiv Nr. 303424
 Gefäßform: Epinetron Fragment
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 500-480 v. Chr. (Frazier Benbow)
 Maler: Golonos Gruppe
 Fundort: Rhodos, Lindos
 Aufbewahrungsort: Istanbul, Archäologisches Museum, 2691
 Literatur: ABV² 480; Ch. Blinkenberg - K.F. Kinck, Lindos
 Fouilles et recherches 1902 -1914 I les petits objets, 1931, Taf.
 129; Webster 1972, 217; Frazier Benbow 1975, Nr. 18;
 Badinou 2003, 34f., Taf. 6, Nr. E 9; Weber 2005, 217.

Kat. Nr.: FF 12 (Tafel 45)

Beazley Archiv Nr. 302993
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: um 480 v. Chr. (Langridge)
 Maler: Eucharides-Maler (Beazley)
 Fundort: Kertsch, Krim, Südrussland
 Aufbewahrungsort: St. Petersburg, State Hermitage Museum,
 1911.10
 Literatur: Para 173, AA 1912, 341-42; LIMBC VIII, Pl. 570,
 MIDAS 22 (A); Langridge 1993, E 106, 262.

Kat. Nr.: FF 13 (Tafel 46)

Beazley Archiv Nr. 202230
 Gefäßform: Stamnos
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 480 v. Chr. (Langridge)
 Maler: Eucharides-Maler
 Inschrift: ΕΥΧΑΡΙΔΕΣ ΚΑΛΟΣ
 Aufbewahrungsort: Kopenhagen, National Museum, 124
 Literatur: ARV² 229,35, 1580;
 Para 347; Meyer 1988, 106, Fig. 11-12 (A,B);
 Schäfer 1997, Taf. 36.2-4 (A,B,AH);
 Langridge 1993, 257, E 119; Sutton 1981, G 13.

Kat. Nr.: FF 14 (Tafel 47)

Beazley Archiv Nr. 302999
 Gefäßform: Hydria
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 480 v. Chr. (Langridge)
 Maler: Eucharides-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: München, Antikensammlungen, J 477
 (1728)
 Literatur: ABV 397.30; Hephaistos 11/12 (1992/93) 69, Abb. 15;
 Langridge 1993, E 133.

Kat. Nr.: FF 15 (Tafel 48)

Beazley Archiv Nr. 331183
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: weißgrundig
 Entstehungszeit: 470 v. Chr. (Badinou)
 Maler: Emporion-Maler (Beazley)
 Fundort: Ampurias, Spanien
 Aufbewahrungsort: Barcelona, Museo Arqueologico, 384
 Literatur: ABV 584.1; CVA, Barcelona, Musee Archeologique 1,
 Taf. 15,1; Badinou 2003, A 52, Taf. 55; J. Barbera - E.
 Sanmarti, Arte Griego en Espana (Barcelona 1987), 16, Abb. 6,
 85, Abb. 99, 179, Abb. 233; G. Trias de Aribas, Ceramicas
 Griegas de la Peninsula Iberica (Valencia 1967-68), Taf. 40.

Kat. Nr.: FF 16 (Tafel 44)

Beazley Archiv Nr. 331178
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 470 v. Chr. (Badinou)
 Maler: Emporion-Maler (Haspels)
 Aufbewahrungsort: unbekannt (vorher: Barcelona, Montaner,
 331178)
 Literatur: ABV 584.5; Frickenhaus 1908, 29, Abb. 41, Nr. 131;
 Haspels 1936, 5; Badinou 2003, 108, A 67, Taf. 60.

Kat. Nr.: FF 17 (Tafel 49)

Beazley Archiv Nr. 14350
Gefäßform: Alabastron
Malstil: weissgrundig
Entstehungszeit: 470 v. Chr. (Badinou)
Maler: Emporion-Maler (Haspels)
Fundort: Rhodos, Camiros
Aufbewahrungsort: Rhodos, Archäologisches Museum
Literatur: Haspels 1936, 263.11; CVA Rhodos 2, Taf. 1.2,4;
Badinou 2003, A 62, Taf. 58.

Kat. Nr.: FF 18 (Tafel 50)

Beazley Archiv Nr. 247
Gefäßform: Alabastron
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: 470 v. Chr.
Maler: Emporion-Maler (Haspels)
Inschrift: ΚΑΛΟΣ
Aufbewahrungsort: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,
Albertinum, 1-2776
Literatur: Haspels 1936, 236.6; AA, 1925, 110, Abb. 12 (Teil).

Kat. Nr.: FF 19 (Tafel 51)

Beazley Archiv Nr. 10223
Gefäßform: Chous
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 400 v. Chr.
Fundort: Athen, Agora
Aufbewahrungsort: Athen, Agora Museum, P7685
Literatur: van Hoorn 1951, Abb. 522; Rühfel 1984b, 171,
Abb. 101.

Kat. Nr. FF 20 (Tafel 52)

Beazley Archiv Nr. 230433
 Gefäßform: Lekanis
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: Mitte 4. Jh.v. Chr. (Rückert)
 Maler: Maler der Eleusinischen Peliken (Schefold)
 Fundort: Kertsch, Krim, Südrussland
 Aufbewahrungsort: St. Petersburg, State Hermitage Museum, ST1791 (Q 9)
 Literatur: ARV² 1476,3; Para 496; Beazley Addenda, 381; Furtwängler - Reichhold 1904, Taf. 68; Schefold 1934, 6, Nr. 10; J. Bohac, Kerckse Vazy (Prag 1958), 41.49, Taf. 20; Rückert 1998, 183, III 14; Moraw 2001, 218.

Kat. Nr.: F 1 (Tafel 53)

Beazley Archiv Nr.: 351532
 Gefäßform: Pelike
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 500-480 (CVA)
 Maler: Theseus-Maler (Beazley)
 Aufbewahrungsort: Colorado Universität, 61.2 /Columbia Missouri
 Literatur: Para, 256; A. Noble, The Techniques of painted attic pottery, 1965, 246 (nur Seite A); CVA Columbia (1) Pl. 15,2.

Kat. Nr.: F 2 (Tafel 54)

Beazley Archiv Nr.: 8218
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: weißgrundig
 Entstehungszeit: um 470 v. Chr. (Gorbunova)
 Maler: Emporion-Maler (Gorbunova)
 Aufbewahrungsort: St. Petersburg, State Hermitage Museum, 1-5219
 Literatur: Gorbunova 1983, 185, No. 159; Badinou 2003, A 64, pl. 58.

Kat. Nr.: F 3 (Tafel 55)

Gefäßform: Alabastron
 Malstil: weißgrundig
 Entstehungszeit: um 470 v. Chr.
 Maler: Emporion-Maler
 Aufbewahrungsort: Wien, Kunsthistorisches Museum, AS IV
 1664
 Literatur: Badinou 2003, A 69, pl. 61, 89f.

Kat. Nr.: F 4 (Tafel 56)

Beazley Archiv Nr.: 202886
 Gefäßform: Kolonettenkrater
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 470 v. Chr. (A. Schäfer)
 Maler: Harrow-Maler
 Fundort: Falerii, Italien
 Aufbewahrungsort: Rom, Mus. Naz. Ertusco di Villa Giulia, 1054
 Literatur: ARV² 275.50; Reinsberg 1989, 124, Fig. 68 (A);
 Schäfer 1997, 69, Abb. 35.2 (B).

Kat. Nr.: F 5 (Tafel 57)

Beazley Archiv Nr.: 208901
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 480 (CVA)
 Maler: Maler von Kopenhagen 3830
 Fundort: Griechenland
 Aufbewahrungsort: Oxford, Ashmolean Museum, 1919.36
 Literatur: ARV² 724.8; CVA Oxford, Ashmolean Museum 1, 33,
 Pl. (133) 41.5-6, Badinou 2003, A 297, pl. 108.

Kat. Nr.: F 6 (Tafel 58)

Beazley Archiv Nr.: 2718
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: um 480/470 (CVA)
 Maler: Maler von Kopenhagen 3830
 Aufbewahrungsort: Palermo, Collezione Mormino, 796
 Literatur: CVA, Palermo, Collezione Mormino 1, III.Y.3, Pl. 1.1-
 4, Badinou 2003, 90f., A298, Taf. 111.

Kat. Nr.: F 7 (Tafel 59)

Beazley Archiv Nr.: 208895
Gefäßform: Alabastron
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: 470 v. Chr. (Badinou)
Maler: Maler von Kopenhagen 3830
Aufbewahrungsort: Paris, Cabinet des Medailles, 507
Literatur: de Ridder 1902, 372; ARV² 723.2; Badinou 2003, A 291.

Kat. Nr.: F 8 (Tafel 60)

Beazley Archiv Nr.: 208897
Gefäßform: Alabastron
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: 470 v. Chr. (Badinou)
Maler: Maler von Kopenhagen 3830
Aufbewahrungsort: Antikenmuseum der Universität Heidelberg,
Inv. Z 40
Literatur: ARV 724,4; Badinou 2003, 89, A 293.

Kat. Nr.: F 9 (Tafel 61)

Beazley Archiv Nr.: 209192
Gefäßform: Lekythos
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: 460/450 v. Chr.
Timokrates Maler (Beazley)
Fundort: Athen
Inscription: Schriftzug zwischen beiden dargestellten Personen
Literatur: ARV² 744; AJA 11, 1907, 18.

Kat. Nr.: F 10 (Tafel 62)

Beazley Archiv Nr.: 2926
Gefäßform: Lekythos
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 430 v. Chr.
Aufbewahrungsort: Athen, Privatsammlung
Literatur: BCH 100 (1976) 594, Abb. 10,11; Archailogika
Analekta ex Athenon 108 (1975) 108, Abb. 6,7.

Kat. Nr.: F 11 (Tafel 61)

Beazley Archiv Nr.: 15830
 Gefäßform: Choenkännchen
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 4. Jh. v. Chr.
 Fundort: Kertsch, Südl. Krim, Russland
 Aufbewahrungsort: St. Petersburg, State Hermitage Museum,
 1-KAB25L
 Literatur: van Hoorn 1951, Nr. 589, Abb. 106.

Kat. Nr.: EF 1 (Tafel 63)

Beazley Archiv Nr.: 302837
 Gefäßform: Halsamphora
 Malstil: Six-Technik
 Entstehungszeit: 525-520 v. Chr. (B. Cohen)
 Maler: Painter of the Nicosthenic amphora (Tosto)
 Inschrift: auf Schulter unter A: NIKOSTHENES EMPOIESEN
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre, F 114
 Literatur: ABV 226; CVA Paris, Louvre 4, III. He. 22, Taf.
 37.9.12-13.16, 38.1; Beazley Addenda² 58; Tosto 1999, 7, 45-
 46, 52-53, 59, 68, 87, 91, 131, 173-174, 179, 196, 199, 221, No.
 81, pl. 25, fig. 49, pls. 64e, 66b, 128.81; Cohen 2006, 81-83,
 Abb. 15.1-3.

Kat. Nr.: EF 2 (Tafel 64)

Beazley Archiv Nr.: 205054
 Gefäßform: Schale
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 500-450 v. Chr.
 Maler: Douris
 Inschrift: Signatur Douris
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée du Louvre G122
 Literatur: ARV² 428.10; Beazley Addenda² 235; Buitron-Oliver
 1995, Taf. 13, Nr. 22.

Kat. Nr.: EF 3 (Tafel 65)

Beazley Archiv Nr.: 2765
 Gefäßform: Lekythos
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 490/480 v. Chr.
 Aufbewahrungsort: Athen, National Museum 1695
 Literatur: Deubner 1956, Taf. 2; Babesch 49 (1974), 179, Fig. 30;
 Osanna 2001, 107-115.

Kat. Nr.: EF 4 (Tafel 65)

Beazley Archiv Nr. 6050
 Gefäßform: Teller
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 1. Viertel 5. Jh. (Burow)
 Maler: Kleibolos-Maler
 Aufbewahrungsort: Sammlung der Universität Tübingen S./10 1518
 Literatur: CVA Tübingen 3, 45, Taf. 34,1.

Kat. Nr.: EF 5 (Tafel 66)

Beazley Archiv Nr.: 275754
 Gefäßform: Hydria
 Malstil: rotfigurig
 Entstehungszeit: 500-480 v. Chr. (Webster)
 Aufbewahrungsort: Stanford, Stanford University, 17.412
 Literatur: Para 393.56BIS; AJA 69, 1965, Taf. 19, Abb. 6.

Kat. Nr.: EF 6 (Tafel 67)

Beazley Archiv Nr.: 305523
 Gefäßform: Alabastron
 Malstil: schwarzfigurig
 Entstehungszeit: 490-480 v. Chr. (Weber)
 Maler: Diosphos-Maler (Beazley)
 Inschrift: Nonsense
 Aufbewahrungsort: Paris, Musée Auguste Rodin, Co 1257 (alt TC 533)
 Literatur: ABV 237.112; CVA, Paris, Musée Auguste Rodin, Pl. 20.3, 6-9; Badinou 2003, 82f., 160, Kat. Nr. A 27;
 Weber 2005, 46f., 148f., 157, D 28, Taf. 5,6.

Kat. Nr.: EF 7 (Tafel 68)

Beazley Archiv Nr.: 207462
Gefäßform: Lekythos
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: 460/450 v. Chr. (Bulaz)
Maler: Providence-Maler (Beazley)
Aufbewahrungsort: Rom, Accademia di Lincei, 2478
Literatur: ARV²642.107; Bulaz 1952, 119; Minervini Barone Taf. 12,3.

Kat. Nr.: EF 8 (Tafel 68)

Beazley Archiv Nr.: 208165
Gefäßform: Lekythos
Malstil: weißgrundig
Entstehungszeit: um 450 v. Chr. (Kurtz)
Maler: Bowdoin-Maler
Aufbewahrungsort: Athen, National Museum CC1019 (1792)
Literatur: ARV² 686.207; Kurtz 1975, 16, Abb. 3.

Kat. Nr.: EF 9 (Tafel 66)

Beazley Archiv Nr.: 208422
Gefäßform: Lekythos
Malstil: rotfigurig
Entstehungszeit: um 450 v. Chr.
Maler: Ikarus-Maler (Beazley)
Aufbewahrungsort: München, Sammlung Preyss, 8421
Literatur: ARV² 700.7.