

Meinen Eltern

Kindsmord und Wahnsinn

Untersuchungen zur Überlieferung mordender Eltern
in der Antike.

Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades

vorgelegt der
Philosophischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität
zu Heidelberg
am 27. Juni 2006

von
Karin Hesse
aus
Darmstadt

Erstgutachter: Prof. Dr. Reinhard Stupperich

Zweitgutachter: Prof. Dr. Tonio Hölscher

Danksagung

Die vorliegende Arbeit wurde am Institut für Klassische Archäologie der Universität Heidelberg unter Anleitung von Herrn Prof. Dr. Reinhard Stupperich angefertigt, der mit großer Hilfsbereitschaft ihr Werden unterstützt und begleitet hat, wofür ihm herzlich gedankt sei.

Mein Dank gilt überdies Herrn Prof. Dr. Tonio Hölscher, der sich freundlicherweise bereit erklärt hat, die Aufgabe des Zweitgutachters zu übernehmen. Er hat die Entstehung der Arbeit mit Interesse verfolgt und mit zahlreichen Anregungen bereichert.

Zudem wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen ohne die liebevolle Unterstützung meiner Familie: Meinen Eltern und meinen Schwestern Silke und Kirsten gilt daher ebenfalls mein wärmster Dank.

Schließlich sollen all jene nicht vergessen werden, die durch ihre Hilfe zur Verbesserung der Arbeit beigetragen haben: Dr. Markus Arnolds, Dr. Ruth Bielfeldt, Marlis Jahraus und Celia Krause.

Die mühsame Arbeit des abschließenden Korrekturlesens haben lebenswürdigerweise Julia Kruse und Jutta Reinisch auf sich genommen, wofür ich ihnen sehr dankbar bin.

1	EINFÜHRUNG	3
2	ZWEIFEL AN GÖTTLICHER MACHT: DAS SCHICKSAL DER DIONYSOSFREVLER.....	7
2.1	Der Pentheus-Mythos	8
2.1.1	Pentheus in der literarischen Überlieferung	8
2.1.1.1	Euripides, „Die Bacchen“	8
2.1.1.2	Theokrit, 26. Idyll	22
2.1.1.3	Die frührömische Tragödie.....	27
2.1.1.4	Ovid, Metamorphosen 3, 511ff.	27
2.1.1.5	Die Mythographen der mittleren Kaiserzeit	32
2.1.1.6	Oppian von Apameia, Kynegetika 4, 230ff.	33
2.1.1.7	Nonnos von Panopolis, Dionysiaka 44, 15ff.	36
2.1.1.8	Sonstige	40
2.1.1.9	Zusammenfassung	41
2.1.2	Die griechische Ikonographie der Zerreißung des Pentheus	43
2.1.2.1	Attische Darstellungen der Mordszene.....	44
2.1.2.2	Die Zerreißung des Pentheus in der unteritalischen Kunst	57
2.1.2.3	Calenische Reliefgutti.....	67
2.1.2.4	Hellenistischer Silberteller	67
2.1.2.5	Zusammenfassung	68
2.1.3	Die römische Ikonographie der Zerreißung des Pentheus.....	70
2.1.4	„Kopftrophäendarstellungen“ mit Bezug zum Pentheus-Mythos	85
2.1.5	Zusammenfassung	109
2.2	Der Lykurg-Mythos.....	112
2.2.1	Lykurg in den literarischen Quellen	112
2.2.1.1	Die griechische Überlieferung.....	113
2.2.1.2	Die römische Überlieferung	115
2.2.2	Lykurg in der griechischen Vasenmalerei	118
2.2.3	Lykurg in der römischen Kunst	125
2.2.4	Ergebnis	126
2.3	Wahnsinnige Kindsmörderinnen: Minyaden und Proitiden.....	127
2.3.1	Literarische Quellen zu den Kindsmörderinnen	127
2.3.2	Die Ikonographie der kindsmordenden Mänade	132
2.3.3	Zusammenfassung	140
2.4	Der Mythos von den Dionysosfrevlern in der antiken Gesellschaft..	141
2.4.1	Dionysosfrevler in der attischen Kunst	141
2.4.2	Die Dionysosfrevler im 4. Jahrhundert v. Chr.	153
2.4.3	Die Dionysosfrevler im Hellenismus	161
2.4.4	Dionysosfrevler in der römischen Kaiserzeit	166
2.4.5	Ergebnis	180
3	DIE RACHE HERAS	184
3.1	Athamas und Ino	184
3.1.1	Literarische Quellen zu Athamas und Ino	184
3.1.1.1	Euripides, „Medea“, 1284ff.....	185

3.1.1.2	Ovid, Metamorphosen 4, 416ff.	186
3.1.1.3	Ovid, Fasti 6, 485	187
3.1.1.4	Pausanias, Periegesis Hellados 1, 44, 7f.....	189
3.1.1.5	Hyginus, Fabulae 2. 4. 5	189
3.1.1.6	(Pseudo-)Apollodoros, Bibliotheke 1, 84 (9, 2). 3, 28 (4, 3).....	191
3.1.1.7	Nonnos, Dionysiaka 10, 45ff.....	192
3.1.1.8	Kallistratos, Ekphraseis 14	194
3.1.1.9	Zusammenfassung	195
3.1.2	Die Ikonographie des wahnsinnigen Athamas	196
3.2	Der rasende Herakles	198
3.2.1	Der rasende Herakles in der schriftlichen Überlieferung	198
3.2.1.1	Euripides, Herakles mainomenos	199
3.2.1.2	Die hellenistische Überlieferung	207
3.2.1.3	Die Quellen zwischen Späthellenismus und früher Kaiserzeit....	209
3.2.1.4	Seneca, Hercules furens.....	211
3.2.1.5	Die Mythographen der Mittleren Kaiserzeit.....	217
3.2.1.6	Scholien und Kommentare	217
3.2.2	Der rasende Herakles in der ikonographischen Überlieferung.....	218
3.2.3	Die schriftliche Überlieferung bildlicher Darstellungen des rasenden Herakles	226
3.2.4	Ergebnis	227
3.3	Der von Hera motivierte Kindsmord.....	230
4	KINDSMORD UND WAHNSINN.....	234
4.1	Dionysos und Hera	234
4.2	Kindsmord und Menschenopfer	242
4.3	Kindsmord als mythisches Bild für Initiationsriten?	245
4.4	Zusammenfassung	257
5	SCHLUSS	258
	KATALOG.....	263
	VERZEICHNIS ABGEKÜRZTER LITERATUR.....	298
	VERWENDETE QUELLENTEXTE UND ÜBERSETZUNGEN.....	302
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	303

1 Einführung

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit war die Fragestellung, wie in der Antike ein gewaltsames Verhältnis zwischen Eltern und ihren Kindern gewertet wurde und inwiefern sich im Laufe der Zeit Veränderungen in dieser Wertung feststellen lassen. Die griechische Mythologie ist voll von grausigen Geschichten über Kinder, die ihre Eltern – absichtlich oder unabsichtlich – töten, und über Eltern, die ihre Kinder aussetzen und ermorden. Themen also, die auch heute noch Aktualität besitzen und immer wieder Entsetzen auslösen, insbesondere wenn es sich um den Fall von Müttern handelt, die ihre eigenen Kinder mißhandeln oder zu Tode bringen¹. Heutzutage folgen hierauf psychologische und soziologische Untersuchungen, die sich mit diesem Phänomen auseinandersetzen, von den gerichtlichen Konsequenzen ganz zu schweigen. Im Gegensatz zur modernen Gesellschaft zählten derartige Ereignisse in der Antike jedoch zur mythischen Tradition: Sie waren untrennbar mit der Gesellschaft verbunden und sowohl in der literarischen als auch in der ikonographischen Überlieferung gegenwärtig. Die Frage nach der gesellschaftlichen Realität stößt demgegenüber rasch an ihre Grenzen: In den antiken Quellen wird einerseits von Kindesaussetzungen, andererseits von Kindern, die ihre Eltern ermorden, berichtet. Allerdings liegen hierbei zumeist materielle Gründe vor: Man setzte Kinder (insbesondere wenn sie weiblichen Geschlechts waren) aus, weil man sie nicht ernähren konnte², oder man wünschte den Tod der Eltern, um über das Vermögen verfügen zu können – ein Motiv, das sich insbesondere in der römisch-republikanischen Gesellschaft verstärkt zeigt, da die gesamte Familie dem *pater familias* bis zu seinem Tod unterworfen war³. Das bedeutete für die Söhne bis ins hohe Alter die Abhängigkeit vom Vater, von der sie sich befreien wollten⁴. Zeugnis für die Konflikte zwischen Eltern und Kindern im antiken Griechenland sind die Gesetze Platons, in denen er den unabsichtlichen Mord, der straffrei ist, vom Mord im Jähzorn unterscheidet: Nach Platon sollten die Eltern, die ihre Kinder ermordet hatten, verbannt werden, wohingegen Kinder, die ihre Eltern töteten, die Todesstrafe erwartete. Selbige wurde in jedem Falle gültig, wenn es sich um einen berechnenden Mord handelte. Im Gegensatz zum römischen *pater familias* besitzt das griechische Familienoberhaupt somit keine

¹ Zum Beispiel: G. Friedrichsen, *Der Fall Weimar* (1988); H. Plate, *Kindsmord* (1988); R. van Dülmen, *Frauen vor Gericht* (1991); K. Michalik, *Kindsmord* (1997); G. Maurer, *Medeas Erbe. Kindsmord und Mutterideal* (2002).

² R. Oldenziel, in: J. Blok – P. Mason (Hrsg.), *Sexual Asymmetry* (1987) 87ff.; M. Meumann, *Findelkinder, Waisenhäuser, Kindsmord* (1995).

³ Y. Thomas, in: Pellizer/Zorzetti (1983) 115ff.

⁴ A. Maffi, in: Pellizer/Zorzetti (1983) 11f.

unumschränkte Macht über das Leben seiner Angehörigen⁵.

Andere Überlieferungen zu Gewaltausübung innerhalb der Familie sind so gut wie nicht vorhanden.

Die Mythologie hingegen weist diesbezüglich eine große Variationsbreite auf: Die Hauptmotive für einen derartigen Mord sind Rache – Orest rächt seinen Vater, Prokne ihre Schwester, Althaia ihre Brüder – oder Angst vor dem Nachwuchs. So fürchten Laios und Akrisios aufgrund eines Orakelspruchs, daß der ihnen geborene Sohn bzw. Enkel sie töten wird, und Kronos verschlingt seine göttlichen Kinder, da sie ihm die Macht streitig machen könnten. Ein weiterer Themenkreis sind die Kindsopfer: Die Götter sind verstimmt und bringen daher Unheil über eine Stadt, woraufhin sich der König gezwungen sieht, sein eigenes Kind zu opfern, um sie zu versöhnen. Dieses bietet sich häufig freiwillig als Opfer dar, so z.B. im Falle der Chthonia, der Tochter des Erechtheus, und in anderen Überlieferungen opfert sich auch Iphigenie⁶.

Gerade diese Aspekte der familiären Gewalt wurden in der letzten Zeit intensiv bearbeitet: So enthielt der Kolloquiumsband „Die andere Seite der Klassik“ unlängst einen Aufsatz A. Klöckners zum Thema der mordenden Mütter, in dem sie sich mit Medea und Prokne auseinandersetzt, es erschienen Aufsätze zum Muttermord Orests und Publikationen zur Opferung des eigenen Kindes⁷.

Der Themenkreis, dem sich diese Arbeit widmet, ist demgegenüber nur in einzelnen Punkten beleuchtet worden, nämlich die Verbindung von Kindsmord und Wahnsinn: Die Götter verhängen den Wahnsinn über die Eltern, die daraufhin über ihre eigenen Kinder herfallen. Diese Mythen stehen fast ausschließlich in Verbindung mit dem dionysischen Sagenkreis, der den Kampf des Gottes um Anerkennung und die Etablierung seines Kultes zum Thema hat. Dionysos rächt sich furchtbar an den Herrschern oder deren Töchtern, wenn diese ihm die Aufnahme in die Stadt verweigern und seinen ekstatischen Kult massiv bekämpfen; so zählen Lykurg, Pentheus und die Proitiden bzw. die Minyaden zu seinen Feinden.

⁵ Plat. Leg. 869c. 873a-b. A. Maffi a.O. 19f. (Anm. 4).

⁶ A. J. N. W. Prag, *The Oresteia* (1982); J. Bremmer, in: *Interpretations of Greek Mythology* (1990) 41ff.; C. Calame (Hrsg.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* (1988) 37ff. 71ff. 170ff.; Vernant/Vidal-Naquet (1988) 95ff. 72ff.; J. Wilkins, in: Powell (1990) 177ff.

⁷ A. De Lazzar, *Il suicidio delle vergini* (1997); M. Gruman, *Storie da un delitto, Ostraka* 14/1, 2005, 35ff.; A. Klöckner, in: Fischer/Moraw (2005) 247ff. Zu Prokne: K. Stähler, in: S. Gödde – T. Heinze (Hrsg.), *Skenika. Festschrift für H.-D. Blume* (2000) 175ff. Besonders häufig treten in den letzten Jahren Publikationen zu Medea auf, beispielsweise: J. J. Clauss – S. Iles Johnston (Hrsg.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (1997); R. Uglione (Hrsg.), *Atti delle giornate di studio su Medea* (1997); L. Corti, *The Myth of Medea and the Murder of Children* (1998); H. A. Glaser, *Medea* (2001); L. Lütkehaus (Hrsg.), *Mythos Medea* (2001).

Eine andere Gottheit, die mit mörderischem Wahnsinn zu strafen pflegt, ist Hera, die auf diese Weise den Helden Herakles heimsucht. Ihr Motiv ist in ihrem Haß auf die unehelichen Kinder ihres Gatten Zeus zu suchen: Daher verfolgt sie nicht nur Herakles, sondern auch Dionysos, den sie nicht nur selbst mit Wahnsinn schlägt, sondern dessen Zieheltern Athamas und Ino sie ebenfalls ins Verderben stürzt, indem sie Athamas im Wahn gegen seine Familie wüten läßt.

Die Forschung hat sich ausschließlich mit einzelnen Gesichtspunkten dieser Mythen befaßt: Man hat die literarischen Quellen einzeln und von den verschiedensten Blickwinkeln aus zu deuten versucht – insbesondere die euripideischen Tragödien riefen Philologen ebenso wie Psychologen und Religionswissenschaftler auf den Plan. In der Archäologie wurde das Bildmaterial einzelner Themenkreise gesammelt und ausgewertet, teilweise unter Heranziehung literarischer Quellen, wie z.B. O. Jahn in einer frühen Arbeit oder J. March in ihrem neueren Aufsatz bezüglich des Pentheus-Mythos⁸. Schließlich haben Religionswissenschaftler wie W. Burkert, A. Henrich und R. Seaford nach Erklärungen für das Bild des Kindsmords, insbesondere im Zusammenhang mit dem Mänaden-Ritual, gesucht⁹.

Das Anliegen dieser Arbeit ist es, ein Bild der Entwicklung des mit Wahnsinn verknüpften Kindsmordmotivs im Laufe der Antike zu gewinnen: Wie häufig werden derartige Themen jeweils aufgegriffen, inwiefern verschieben sich die Schwerpunkte, und wie sind diese Verschiebungen gesellschaftlich zu erklären? Ist womöglich eine kontinuierliche Neigung zu einer Dämpfung der Grausamkeit zu beobachten, wird der Kindsmord also beispielsweise in Darstellungen römischer Zeit „beschönigt“?

Zunächst werden daher die erhaltenen literarischen und archäologischen Überlieferungen im einzelnen untersucht und jeweils der aktuelle Forschungsstand diskutiert. Auf dieser Basis soll versucht werden, die erhaltenen Texte und Bilder als Gesamtheit zu betrachten und in den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext einzuordnen. Die zentrale Frage hierbei ist, ob sich eine einheitliche Tendenz hinsichtlich der chronologischen Entwicklung sowie der Behandlung in Literatur und bildender Kunst beobachten läßt und wie diese gegebenenfalls erklärt werden kann. Zu diesem Zweck wird zunächst die literarische und ikonographische Überlieferung zu den Dionysosfrevlern unter Berücksichtigung des Forschungsstands jeweils getrennt betrachtet. Da der Pentheus-Mythos bereits in der Spätarchaik überliefert ist, steht dieser am Anfang, es folgt der Lykurg-Mythos, der im

⁸ Jahn (1841); March (1986).

⁹ W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, GrRomByzSt 7, 1966, 87ff.; Henrichs (1978); Burkert (1972) 189ff.; R. Seaford, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, ClQ 31/2, 1981, 252ff.; Bremmer (1984) 382.

Zusammenhang mit Kindsmord seit Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr. sicher zu fassen ist, und schließlich die Minyaden und Proitiden, deren Mythos sich nur in Quellen römischer Zeit erhalten hat und die in der Ikonographie nicht eindeutig identifizierbar sind. Daran anschließend setzt sich eine zusammenfassende Untersuchung mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten auseinander, in welche die dionysischen Kindsmord-Mythen eingebettet waren. Danach wird dasselbe Prinzip auf die mit Hera verbundenen Mythen angewendet, die Kindsmord und Wahnsinn verknüpfen.

Das letzte Kapitel befaßt sich mit der Frage, wo die Wurzeln dieser Mythen zu suchen sind und warum es ausschließlich die Gottheiten Dionysos und Hera sind, die den zum Kindsmord führenden Wahnsinn verhängen. Denn wenngleich auch andere Gottheiten Verblendung und Irrsinn über die Menschen bringen können – Platon nennt unter anderem Pan, Apollon und Aphrodite¹⁰, in der Tragödie tritt beispielsweise auch Athena als sinnesverwirrende Gottheit in Erscheinung¹¹ –, so endet dies doch niemals mit dem Mord am eigenen Nachwuchs. In der Religionswissenschaft wurden diesbezüglich Theorien entwickelt, welche in den Kindsmord-Mythen eine Parabel für den rituellen Tod bei Initiationsriten sehen. Es fragt sich also, inwieweit dies für den durch Wahnsinn ausgelösten Kindsmord Gültigkeit besitzt und ob sich derartige Ursprünge anhand des Materials tatsächlich fassen lassen¹².

¹⁰ Plat. Phaidr. 244f.

¹¹ Soph. Ai. 85.

¹² Eine anthropologische und psychologische Untersuchung – etwa im Hinblick auf die potentielle Gefährdung des Kindes, die sich unter anderem in den Märchen von bösen Hexen niederschlägt – würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen. Hierzu vgl. aber: Burkert (1972) 120ff.; Girard (1992) 177ff.; Corti a.O. 8ff. (Anm. 7).

2 Zweifel an göttlicher Macht: Das Schicksal der Dionysosfrevler

„Die Welt des Leids und Triumphes, der Verwandlung, des Lärmes und der Stille, des Lebens und des Todes, ist die des Dionysos. Ihr Symbol ist die Maske, bannendes Gegenüber und absolute Leere; Fülle des Seins und Nichts.“

Waldmann (1962) 89.

In drei verschiedenen Mythen wird berichtet, wie Dionysos Menschen, die ihm die Verehrung verweigern bzw. ihn verfolgen, durch Mord an ihren Kindern bzw. Ermordung durch ihre Eltern bestraft. Das am umfangreichsten überlieferte dieser Themen ist die Erzählung von Pentheus, wie sie insbesondere Euripides in den „Bacchen“ darstellt: Der thebanische König widersetzt sich der Einführung des Dionysoskults in seiner Stadt, denn er hält den Gott für einen Scharlatan. Daraufhin leitet dieser in die Wege, daß Pentheus im Gebirge von seiner mit bacchischem Wahnsinn geschlagenen Mutter und deren beiden Schwestern, die ihn für ein wildes Tier halten, zerrissen wird. Der zweite Mythos berichtet von Lykurg, einem König der Thraker, der Dionysos ebenfalls den Krieg erklärt, ihn ins Meer treibt und seine Anhänger verfolgt. Schließlich verhängt Dionysos auch über ihn den Wahnsinn, so daß er im Glauben, eine Weinrebe zu zerstören, seinen eigenen Sohn, einer anderen Version zufolge auch seine Frau, mit dem Beil tötet. Im Gegensatz zum Pentheus-Mythos ist die Überlieferung der Geschehnisse um Lykurg uneinheitlicher, es gibt auch mehrere Varianten der Sage, die nichts von einem Kindsmord wissen. Ein dritter Kreis befaßt sich mit Mythen von drei Königstöchtern, den Minyaden von Orchomenos oder den Proitiden von Argos, die sich der Teilnahme an dem neuen Dionysoskult verweigern und daher mit dionysischer Raserei gestraft werden, die in der Ermordung des kleinen Sohnes einer der Schwestern gipfelt. Auch die Überlieferung dieser Mythen ist uneinheitlich und verzichtet gelegentlich auf das Motiv des Kindsmords.

2.1 Der Pentheus-Mythos

2.1.1 Pentheus in der literarischen Überlieferung

Bereits für das Ende des 6. Jahrhunderts v.Chr. ist der Pentheus-Mythos in Form jeweils einer Tragödie von Hekataios¹³ und Thespis¹⁴ belegt, wovon sich aber wenig mehr als der Hinweis erhalten hat, daß diese Schriften einst existierten. Dasselbe gilt auch für die Trilogie des Aischylos, die sich aus den Tragödien „Pentheus“, „Xantriai“ und „Bacchai“ zusammensetzte, sowie für den Großteil weiterer griechischer Autoren, darunter beispielsweise auch die Tragödie „Bacchai“ des Xenokles von 415 v.Chr. sowie vermutlich eine weitere Tragödie des Iophon¹⁵.

2.1.1.1 Euripides, „Die Bacchen“

Die früheste vollständige Überlieferung ist in Form einer Tragödie des Euripides mit dem Titel „Die Bacchen“ erhalten. Das Stück wurde 406 v.Chr. postum uraufgeführt. Vermutlich entstand es in Makedonien, wohin sich der Dichter auf Einladung des makedonischen Königs Archelaos in hohem Alter zurückgezogen hatte. Dies führte zu verschiedenen Spekulationen über eine Beeinflussung durch den wilderen makedonischen Dionysoskult¹⁶. Allerdings kann Euripides ebensogut durch die orgiastischen Kulte geprägt worden sein, welche in der 2. Hälfte des 5. Jahrhunderts in Athen eingeführt wurden¹⁷. Tatsache ist, daß die „Bacchen“ als einzige der überlieferten Tragödien einen Gott als Protagonisten präsentieren: Dionysos kehrt nach seinem erfolgreichen Indienfeldzug in seine ursprüngliche Heimatstadt Theben zurück, die Geburtsstadt seiner Mutter Semele, um dort erstmals in ganz Griechenland seinen Kult zu etablieren. Die Schwestern seiner Mutter, Agaue, Ino und Autonoe, bezweifeln die Liaison Semeles mit Zeus und damit auch die Göttlichkeit des jungen Dionysos¹⁸. Als Strafe für diese Ungläubigkeit, die dem Gott in ganz Theben begegnet, treibt er alle thebanischen Frauen in dionysischer Ekstase ins Gebirge, wo sie als Mänaden umherschweifen. Pentheus, der junge König von Theben und Nachfolger des Kadmos auf dem Thron, verweigert

¹³ FGtH 1 F 31 (als Tenthos, nicht als Pentheus benannt). F. Vian, *Les origines de Thèbes. Cadmos et les Spartes* (1963) 179ff.; Bierl (1991) 11.

¹⁴ TrGF I² 1 F 1 C.

¹⁵ Xenokles: TrGF I² 33 F 1; Iophon: TrGF I² 22 F 2. Vgl. die Zusammenstellung in: Gantz (1993) 481f.; LIMC VI (1994) 306f. s.v. Pentheus (Bažant/Berger-Doer).

¹⁶ Zum Beispiel E. Coche de la Ferté, in: R. Bloch, *Recherches sur les religions de l'Antiquité classique* (1980) 110.

¹⁷ E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides* (1952) 211f.; Dodds (1960) XLII; H. Diller, *Die Bacchen und ihre Stellung im Spätwerk des Euripides*, in: Schwinge (1968) 470; Roux (1970) 9f.; Zimmermann (1986) 137.

¹⁸ Wie A. M. van Erp Taalman Kip herausgearbeitet hat, besteht für die thebanische Königsfamilie nicht nur Grund, an der Göttlichkeit, sondern auch an der Existenz des Dionysos zu zweifeln, da das Kind Semeles seiner Überzeugung nach im Mutterleib verbrannt sein mußte: Mnemosyne

Dionysos trotz dieses Machtbeweises die Verehrung, weshalb Dionysos persönlich und in menschlicher Gestalt sein Gefolge in den Krieg gegen Pentheus führen will.

All dies berichtet Dionysos selbst im Prolog. Den Chor bilden die Mänaden aus seinem Gefolge, lydische Frauen, die sich im Gegensatz zu den Thebanerinnen freudig dem Dionysoskult hingeben und dem jungen Gott folgen¹⁹. Die einzigen Thebaner, die sich freiwillig für die Ausübung des ekstatischen Dionysoskults entscheiden, sind die beiden Greise Kadmos und Teiresias, die sich aus diesem Grund mit Pentheus auseinandersetzen müssen. Dieser vermutet hinter den bacchischen Riten sexuelle Ausschweifungen, und die feminine Schönheit des Dionysos, welcher vorgibt, der Priester des neuen Kultes zu sein, scheint seinen Verdacht zu bestätigen. Obgleich Pentheus sich von den Reizen des Gottes auch angezogen fühlt, nimmt er Dionysos mit seinem Gefolge gefangen, fesselt jedoch im Wahn, den jener ihm auferlegt, einen Stier. Der Gott bringt den Palast des Pentheus zum Einsturz und befreit alle gefangenen Mänaden. Als ein Bote dem jungen König von dem teils wilden, teils idyllischen Treiben der thebanischen Mänaden im Kithairon-Gebirge berichtet, beschließt dieser, die Frauen mit Gewalt heimzuholen. Dionysos schreitet ein, indem er Pentheus rät, sich in Frauenkleidern den Mänaden zu nähern, um ihren Aufenthalt auszuspionieren. Immer stärker von Wahn befangen, willigt Pentheus in diesen Plan ein, wird von dem Gott auf einem Baum in der Nähe der Bacchantinnen versteckt und verraten: Die Frauen zerren ihn herab, und seine Mutter und deren Schwestern zerreißen ihn in dem Glauben, einen jungen Löwen vor sich zu haben. Agaue zieht im Triumph mit dem Haupt ihres Sohnes in Theben ein, noch wähnend, einen jungen Löwen zur Strecke gebracht zu haben, erwacht jedoch schließlich, durch die Fragen ihres Vaters Kadmos wieder zu sich gebracht, aus ihrer Verblendung und muß die schreckliche Wahrheit erkennen. An dieser Stelle fehlt leider ein großer Teil der Tragödie, die damit endet, daß Agaue sich von Kadmos verabschiedet, um ins Exil zu gehen, nachdem Dionysos diesem angekündigt hat, daß er und seine Gattin Harmonia in Schlangen verwandelt würden.

Da die zeitlich vorausgehenden Vasenbilder eine ganz andere, offensichtlich nicht von Euripides beeinflusste Version des Mythos bieten, die im nachfolgenden Kapitel noch zu betrachten sein wird, ergibt sich für die Forschung die Frage, welche Teile der Tragödie tatsächlich auf frühere Bestandteile der Sage zurückzuführen sind und welche Teile Euripides hinzugedichtet hat. In einem ausführlichen Artikel über die Darstellungen der

Serie 4, 50, 1997, 596f.

¹⁹ Ch. Bron, in: Bérard/Bron/Pomari (1987) 145.

Vasenbilder und die euripideische Tragödie hat J. March²⁰ nachzuweisen versucht, daß die Vorstellung von einem als Mänade verkleideten Pentheus nicht dem ursprünglichen Mythos entsprach, sondern daß Pentheus in früheren Versionen vielmehr sein Heer gegen die Mänaden ins Feld führte (βάκχαις ἔστρατήγησεν θεός; Aisch. Eum. 25f.) und im Laufe des Krieges von diesen zerrissen wurde. Sie stellt hierbei auch in Frage, ob es tatsächlich seine eigene Mutter ist, die für den Tod des Pentheus verantwortlich ist²¹. Ihre Argumentation basiert im wesentlichen darauf, daß sich erstens Dionysos direkt am Anfang zu einem Krieg gegen Pentheus und seine Thebaner bereit erklärt und nichts seine plötzliche Entschlußänderung von Vers 810 ankündigt und daß zweitens Pentheus häufig mit kriegerischen Ausdrücken bezeichnet wird²². Außerdem nennt Euripides in „Medea“ nur Ino als Kindsmörderin²³. Diese Annahme hat ihre Berechtigung in Anbetracht der Tatsache, daß auf griechischen Vasen Pentheus meist nur mit Chlamys bekleidet oder ganz nackt und oft auch bewaffnet erscheint. Allerdings ist es fraglich, ob er tatsächlich ein Heer in den Kampf führt, denn die Bilder zeigen ihn immer allein, also ohne Kampfgefährten. Auch ist Agaue niemals namentlich gekennzeichnet: Auf dem frühesten Gefäß (PE 1, Taf. XXII), das überdies eines der wenigen mit Namensbeischriften ist, wird eine der Mänaden als Galene, also mit einem gängigen Nereiden- und Mänadennamen²⁴, bezeichnet, allerdings ist nicht eindeutig, auf welche der Frauen sich das bezieht. Mit Sicherheit kann also nur davon ausgegangen werden, daß der Kern der Sage darin bestand, daß Pentheus von den Dionysosverehrerinnen zerrissen wurde, denn Pausanias berichtet von Holzbildern im Zusammenhang mit einem Dionysoskult in Korinth, die aus dem Holz des Baumes geschnitzt gewesen sein sollen, auf dem sich Pentheus einst versteckt hat. Er verzichtet jedoch in seiner kurzen Inhaltsangabe des Pentheus-Mythos darauf zu erwähnen, daß der junge König verkleidet und eine seiner Mörderinnen seine Mutter ist²⁵. Außerdem gilt Ino, ebenso wie gelegentlich auch Autonoe und Agaue, in der Überlieferung zugleich als Ammen des Dionysoskindes, wohingegen sie sich bei Euripides dem Dionysoskult verweigern wollten²⁶ – ein solcher Widerspruch klärt sich, wenn man davon ausgeht, daß die ältere Version die drei Frauen als Ammen des Gottes

²⁰ March (1989) 35f.; Dies., in: Powell (1990) 49. Daß die Verkleidung des Pentheus eine Erfindung des Euripides oder vielleicht auch des Aischylos sei, meint zudem J. Bremmer, in: *L'initiation I* (1992) 192.

²¹ Hartwig (1892) 158; Bierl (1991) 183. Dagegen: Greifenhagen (1966) 5.

²² March (1989) 38. 43.

²³ Eur. Med. 1284ff. J. March, in: Powell (1990) 50.

²⁴ Hartwig (1892) 158; LIMC IV (1988) 151ff. s.v. Galene (Icard-Gianolio/Kossatz-Deissmann).

²⁵ Paus. 2, 2, 7. Nihard (1912) 350; T. W. Mackay, *Pentheus: The Literary and Artistic Evidence*, AJA 74, 1970, 199f. Dagegen: Kalke (1985) 421.

²⁶ Opp. kyn. 4, 230ff. vgl. Kap. 2.1.1.6. Merkelbach (1988) 42.

gegen Pentheus kämpfen ließ und erst Euripides die verwandtschaftliche Beziehung herstellte. Es ist demzufolge wahrscheinlich, daß die Rolle der Mutter bei dem Mord erst von Euripides hinzugefügt wurde – steigert doch die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Mörderinnen und Opfer die Härte der göttlichen Strafe und die Tragik des Geschehens. Als sicher gelten kann hingegen die Annahme, daß die älteren Versionen des Mythos nichts von der Verkleidung des Pentheus wußten – hierfür spricht das bereits erwähnte Schweigen des Pausanias und aller übrigen erhaltenen Quellen über diesen Tatbestand²⁷.

Auch ohne Berücksichtigung der älteren Quellen, die dem Dichter vorgelegen haben könnten, wurde um diese letzte Tragödie des Euripides viel gerätselt: Zunächst glaubte man, darin ein Echo auf die problematische Einführung des aus dem Osten stammenden Dionysoskults zu finden, was sich aber heute als Trugschluß erwiesen hat, da der Name des Dionysos bereits auf bronzezeitlichen Linear-B-Täfelchen vorzufinden ist²⁸.

Die heutige Diskussion läßt sich in ungefähr fünf verschiedene Aspekte einordnen: Zum einen gibt es den religionswissenschaftlichen Ansatz, welcher in der Tragödie starke Anklänge an Initiationsriten und Opferkult erkennen möchte. Damit eng verknüpft ist die soziologische Interpretation, die sich mit den Fragen nach der Stellung der Gewalt, der Kollektivschuld und den Geschlechterrollen auseinandersetzt. Die psychologische Deutung konzentriert sich weitestgehend auf Pentheus und untersucht seine Position im und seinen Anteil am Geschehen, teilweise wird sein Charakter auch einer regelrechten Psychoanalyse unterworfen. Ein anderer Teil der Forschung befaßt sich mit dem Motiv des von Dionysos, dem Gott des Theaters, selbst in Szene gesetzten Stückes innerhalb der Tragödie, dem sogenannten metatheatralischen Aspekt. Schließlich gibt es den strukturalistischen Interpretationsansatz, der sich insbesondere mit den Gegensätzen und der Polarisierung beschäftigt, welche das Stück prägen, und es in diesem Rahmen deutet. Sehr oft wurde überdies die Frage nach der zeitgeschichtlichen Stellung der „Bacchen“ und damit nach ihrer von Euripides beabsichtigten Aussage aufgeworfen.

Besonders stark betont wurde immer wieder die Rolle des Pentheus als Opfer: Im Kern handele es sich um die Darstellung eines dionysischen Opfers, und zwar in den drei rituellen Abschnitten von πομπή, ἄγών und κομμός in Form von Aufbruch des Pentheus in Begleitung des Gottes, welcher ihn zu den „Spielen“ (ἄγῶνες) begleitet, und schließlich der eigentlichen Feier mit der Opferklage²⁹. Euripides selbst bezeichnet Agaue

²⁷ Dagegen: Kullmann (1993) 259.

²⁸ Moraw (1998) 17 Anm. 84. 23.

²⁹ Foley (1980) 116; Foley (1985) 208ff. Dazu auch: Bierl (1991) 208f.; Kullmann (1993) 257f.

als „Priesterin des Mords“ (ἱερέα φόνου, Eur. Bacch. 1114)³⁰, zugleich aber ist auch Pentheus gewaltbereit, denn er selbst ist seinerseits damit einverstanden, die Frauen zu opfern, wenn sie sich ihm nicht fügen³¹: Er wird, indem seine Machtposition zunehmend von Dionysos untergraben wird, schließlich vom Jäger zum Gejagten, vom Opferer zum Geopferten³². Charakteristisch für das mänadische Opfer ist die Verblendung der Mordenden, die ihr Opfer für ein, zumeist junges, Tier halten³³. In seinem Buch „Das Heilige und die Gewalt“ legt R. Girard dar, daß das Wesentliche eines jeden Opfers die gemeinschaftliche Ausübung von Gewalt gegen ein ausgewähltes Lebewesen, Tier oder auch Mensch, ist. Seiner Ansicht nach dient jeglicher Opfervorgang *a priori* dazu, die innerhalb einer Gesellschaft ständig schwelende Gewalt zu koordinieren und in einer Art Blitzableiterprinzip in einem gemeinsamen Mord zu bündeln und damit zu entkräften³⁴. In diesem Sinne ist es von größter Wichtigkeit, daß die Tötung kollektiv vollzogen wird³⁵. Tatsächlich läßt gerade der Charakter dionysischer Festlichkeiten vermuten, daß die Gesellschaft sich bestätigt, indem sie zu einem bestimmten Termin ihre eigenen Regeln ins Gegenteil verkehrt³⁶. In den „Bakchen“ brechen die Frauen aus ihrem gewohnten Umfeld aus, die Greise Kadmos und Teiresias geben ihre Würde auf, um mit dem dionysischen Gefolge zu ziehen, die sonst unumstößliche Macht des Herrschers wird in Frage gestellt. Indem Dionysos Pentheus bei seiner Verkleidung behilflich ist, vollzieht er, so R. Girard, die rituelle Berührung, die den jungen König als Opfer prädestiniert³⁷. Der gemeinschaftliche Mord an dem jungen König bedeutet den Höhepunkt. Danach schwindet die Aggression, die Frauen kehren in die Stadt zurück, die gesellschaftliche Ordnung wird wieder etabliert in Gestalt des neu eingeführten Dionysos-Kultes. Der Verkleidungsvorgang an sich wird in der Forschung häufig mit Initiationsriten in Verbindung gebracht³⁸. In einen umfassenderen Zusammenhang stellt M. B. Hatzopoulos diese Szene, demzufolge die Travestie Teil der Übergangsriten vieler Kulturen ist: An der Schwelle von dem sexuell mehr oder minder „neutralen“ Kindesalter zur Geschlechtsreife nimmt der Initiand für eine kurze Zeit die äußerlichen Merkmale des entgegengesetzten

sowie besonders B. Seidensticker, in: G. W. Bowersock u.a. (Hrsg.), *Arktouros. Hellenic Studies presented to B. M. W. Knox* (1979) 182ff.

³⁰ Coche de la Ferté a.O. 131ff. (Anm. 16).

³¹ Eur. Bacch. 796.

³² Dodds (1960) XXVIII; Saïd (1978) 239f.; March (1989) 63; D. Obbink, in: Carpenter/Faraone (1993) 72f.; Segal (1997) 24. 34ff. 46ff. 51.

³³ Vernant/Vidal-Naquet (1988) 152; R. Schliesier, in: Carpenter/Faraone (1993) 123f.

³⁴ Girard (1992) 13.

³⁵ Hierzu auch: Saïd (1978) 231.

³⁶ Girard (1992) 177ff.

³⁷ Saïd (1978) 194.

³⁸ J. Bremmer, in: *L'initiation I* (1992) 194. 198.

Geschlechts an³⁹. C. Gallini sieht in der Verkleidung des Pentheus einen Hinweis auf den Kindheitsmythos des Gottes⁴⁰, der von seiner Amme Ino-Leukothea als Mädchen verkleidet wurde, um ihn vor Hera zu verstecken⁴¹. Zugleich markiert die Szene einen Umschwung: Pentheus gibt seine aggressive Attitüde zugunsten einer Verweiblichung auf⁴², ohne daß es ihm aber gelingen würde, sich dem Gott anzunähern: „In imitating the god he does not acquire, as he expects, extraordinary powers over his environment, but the cerements of death.“⁴³ Damit bleibt ihm die Welt der Bacchanten unverständlich⁴⁴. Die Behauptung, daß Pentheus betrunken sei und aus diesem Grunde in den Mummenschanz einwillige, läßt sich anhand des Textes m.E. nicht nachweisen⁴⁵. Gegen diese rationalistische Annahme argumentiert auch R. Dodds, welcher meint, daß Dionysos sich durch „supernatural invasion of the man’s personality“ und nicht durch Alkohol, Drogen oder Hypnose Zutritt zu Pentheus’ Persönlichkeit verschaffen muß⁴⁶. Die Verkleidung hat jedoch noch einen weiteren Effekt, denn durch sie gleicht sich Pentheus an das Erscheinungsbild des Dionysos an. Dies führte zu der Vorstellung, daß er letztlich als Doppelgänger des Gottes erscheint, bzw. daß Dionysos zum *alter ego* des Pentheus wird: Die durch die verwandtschaftlichen Bande (die beiden sind Vettern)⁴⁷ bereits vorhandene Verbindung wird zusätzlich dadurch verstärkt, daß Pentheus viele Charakterzüge mit Dionysos gemeinsam hat, insbesondere die Gewaltbereitschaft, die sich auch gegen ihm Nahestehende richten kann⁴⁸. Hinzu kommt die Todesart, die beide Gestalten verbindet: Pentheus wird von den Mänaden zerrissen, wie Dionysos Zagreus in seinem Kindheitsmythos von den Titanen zerrissen wird⁴⁹, ein Mythos, der vielleicht mit einem frühen Fruchtbarkeitsritus in Verbindung steht. Diese These vertrat bereits A. G. Bather 1894: „So in slaying Pentheus, the women were in reality slaying the representative of the suffering of the dead season. He is in fact from one point of view the scapegoat, sacrificed for the whole people, just as in time of plague one of a herd of cattle

³⁹ E. Pellizer, in: Pellizer/Zorzetti (1983) 34ff.; M. B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine* (1994) 74. Zur Verkleidungsszene als Darstellung eines Übergangsritus auch: Segal (1997) 169ff.

⁴⁰ C. Gallini, *Il travestimento rituale di Penteo*, *StMatStoRel* 34/2, 1963, 218. Travestie als Teil des Dionysos-Kults: Evans (1988) 21.

⁴¹ Dazu auch J. Bremmer, in: *L’initiation* (1992) 193f.

⁴² Mücke (1982) 31; Seaford (1998) 133.

⁴³ Foley (1980) 115.

⁴⁴ V. K. Gold, *Εὐκοσμίαι* in Euripides’ *Bacchae*, *AJA* 98, 1977, 14f.

⁴⁵ J. I. González Merino, in: J. G. Montes Cala u.a. (Hrsg.), *Plutarco, Dioniso y el vino*, *Actas del VI simposio Español sobre Plutarco* (1999) 269ff.

⁴⁶ Dodds (1960) XXVIII.

⁴⁷ Bierl (1991) 67; Girard (1992) 96.

⁴⁸ Saïd (1978) 245.

⁴⁹ Schlesier (1985) 11; March (1989) 63.

is sacrificed for all.“⁵⁰ Der Gedanke, daß es sich beim Tod des Pentheus letztlich um die Opferung eines Sündenbocks für die Gemeinschaft handelt, wurde auch in späteren Arbeiten immer wieder aufgegriffen⁵¹. J. Marchs diesbezügliche Bemerkung, daß durch den Tod des Königs zum Wohle der Stadt das Ansehen des Pentheus trotz seiner Erniedrigung durch den Gott in den Augen des Publikums gehoben werde⁵², ist aber nicht nachvollziehbar, da er sich nicht bewußt opfert, sondern vielmehr der List des Gottes erliegt. Daß es möglicherweise die Fürsorge für seine Stadt und ihre Bürger ist, die ihn in diese Situation bringt, ändert nichts an der Tatsache der unfreiwilligen Selbstopferung. Was Pentheus als ideales Opfer erscheinen läßt, ist nicht seine „Zustimmung“ zur Opferung, wie sie auch bei Tieropfern unabdingbar war, sondern die Tatsache, daß er sich schuldig gemacht hat, indem er gegen den Gott frevelte – auch dies ein Motiv, das aus einigen griechischen Riten, z.B. den Bouphonia Athens, bekannt ist: Mehrere Ochsen wurden um den Zeusaltar getrieben, auf dem Getreide ausgestreut lag. Das Tier, das als erstes von der Gabe an die Götter fraß, machte sich des Frevels schuldig und mußte getötet werden. Dennoch mußte der Priester – wie auch Agaue – nach der „Ermordung“ des Schuldigen fliehen⁵³. W. Kullmann kritisiert grundsätzlich die Auffassung des Pentheus als Sündenbock, da er wegen seiner Stellung als König von Dionysos als Opfer ausgewählt und nicht von den Thebanern bewußt für den Loskauf geopfert worden sei⁵⁴. Umgekehrt ist aber der König auch repräsentativ für die ganze Stadt, so daß ein neuer Kult auf seine Zustimmung angewiesen ist: Wenn der König frevelt, macht sich die ganze Stadt des Frevels schuldig, wie dies auch beim sophokleischen „Oedipus“ der Fall ist, der durch seine Schuld die ganze Stadt verunreinigt und auf diese Weise eine Epidemie hervorruft. Wie auch im Oedipus-Mythos wenden sich die Verhältnisse in der *polis* auch in den „Bacchen“ wieder zum Guten, wenn der Frevler entdeckt und – als Sündenbock eben – verjagt oder getötet worden ist. In gewisser Hinsicht läßt sich diese Rolle auch auf Agaue übertragen: Sie widersetzt sich dem Dionysoskult und zweifelt, ebenso wie ihre Schwestern, daran, daß Semele die Geliebte des Zeus war⁵⁵. Als Königsmutter ist sie jedoch die einzige, die ins Exil gehen muß. Weder Pentheus noch Agaue wird von der Gemeinschaft bewußt als Sündenbock auserwählt. Das Ergebnis ihrer Vernichtung bzw. Vertreibung aber paßt vollständig in dieses Muster: Die Stadt ist bis auf weiteres von

⁵⁰ A. G. Bather, *The Problem of the Bacchae*, JHS 14, 1894, 258.

⁵¹ A. P. Burnett, *Pentheus and Dionysus: Host and Guest*, ClPhil 65, 1970, 15ff.; Bierl (1991) 214f.; Segal (1997) 42ff.

⁵² March (1989) 56.

⁵³ Burkert (1977) 350f.

⁵⁴ Kullmann (1993) 261 Anm. 44.

⁵⁵ Eur. Bacch. 26ff.

allem Übel befreit.

Inwiefern Pentheus tatsächlich um das Wohl seiner Stadt besorgt oder ob ihm vielmehr am Machterhalt gelegen ist, darüber gehen die Meinungen weit auseinander. Immer wieder wurde seine Charakterisierung als typischer Bühnentyrann betont. Bereits R. Nihard schätzt ihn in einem Aufsatz von 1912 als engstirnigen Machtmenschen ein: „Penthée est un esprit fort, uniquement soucieux de l'ordre public, n'entendant rien au mysticisme, aveuglé par des préjugés et fermant obstinément les yeux aux avertissements qu'il reçoit sous toute espèce de forme. [...] Penthée est donc bel et bien le type traditionnel du tyran.“⁵⁶ Dieser Einschätzung haben sich bislang zahlreiche Forscher angeschlossen⁵⁷, allerdings gibt es auch Gegner dieser Auffassung. So hält J. Roux Pentheus für einen guten König wie Oedipus und bemerkt, daß der Konflikt zwischen König und göttlicher Macht durchaus ein traditionelles Element der Tragödie ist⁵⁸, und H. S. Versnel hält die Ansicht, Pentheus sei lediglich ein engstirniger Tyrann, für zu einseitig⁵⁹. J. March betont indessen die Jugendlichkeit des Königs, der in seiner Unerfahrenheit den Intrigen des Gottes hilflos ausgeliefert ist⁶⁰, und J. Carrière ist der Meinung, daß Pentheus hier seine angestammte (und durchaus nicht negativ zu wertende) Autorität zu wahren sucht⁶¹. Mit derselben Argumentation wendet er sich gegen die häufig vertretene Ansicht⁶², Pentheus sei der Prototyp eines *theomachos*, eines gottlosen Frevlers: „Ce serait, d'autre part, mal lire ce texte que de découvrir en Penthée un impie ou un athée, alors qu'on nous parle quelque part de « ses prières » [v. 45]. Ce qu'il n'admet pas, c'est l'introduction dans la cité d'une divinité nouvelle [...]“⁶³ Pentheus sieht also in Dionysos genau das, was er selber unwillentlich tatsächlich ist, nämlich einen *asebeios*, einen Götterfrevler. Hierin besteht das tragische Paradox, denn wäre Dionysos nicht tatsächlich ein Gott, hätte Pentheus gottesfürchtig gehandelt, indem er den Hochstapler bekämpfte⁶⁴. Das eigentliche Problem ist, daß Pentheus dem Dionysischen völlig verständnislos gegenübersteht⁶⁵: Er sieht nur, daß die herkömmliche Ordnung der

⁵⁶ Nihard (1912) 333.

⁵⁷ Dodds (1960) XLIII; H. Diller, in: Schwinge (1968) 475f. 480f.; Seidensticker (1972) 46. 59; Zimmermann (1986) 134; Vernant (1990) 240; Bierl (1991) 68; Segal (1997) 56.

⁵⁸ Roux (1970) 25. 27.

⁵⁹ Versnel (1990) 162f.

⁶⁰ March (1989) 44.

⁶¹ Carrière (1966) 128ff.

⁶² Saïd (1978) 246; Padel (1995) 202f.; Khan (1996) 14.

⁶³ Carrière (1966) 130. Ebenfalls gegen eine Deutung als *theomachos*: Diller a.O. 476 (Anm. 57).

⁶⁴ Versnel (1990) 174.

⁶⁵ E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides* (1952) 214f.; Rohdich (1968) 138; Lesky (1972) 499.; B. K. Gold, *Εὐκοσμίαι* in Euripides' *Bacchae*, *AJA* 98, 1977, 14f.; Foley (1980) 108; Vernant/Vidal-Naquet (1988) 393. 395; March (1989) 44; B. Effe, in: Binder/Effe (1990) 69f.

polis gefährdet wird⁶⁶, da die Frauen ihren Pflichten nicht mehr nachkommen, und befürchtet, daß der lydische Fremde sie unter dem Vorwand eines Kultes zum Ehebruch verleitet – ob man darin allerdings einen Beleg für die Frauenfeindlichkeit des Pentheus sehen kann, wie dies A. Evans tut, ist zweifelhaft⁶⁷. Vielmehr bedroht das Ausbrechen der Frauen aus der *polis* ebenfalls seine Macht, und seine Reaktion, die zu Beginn, da ihm zu Ohren gekommen ist, daß die Frauen sexuelle Orgien ausleben, noch verständlich ist, stellt sich im Laufe der Ereignisse als übertrieben heraus. „Er verliert in dem – an sich berechtigten – Kampf gegen das Maßlose schon nach kurzer Zeit jedes Maß. Darin ist er Kreon in Sophokles’ *Antigone* verwandt [...]“⁶⁸

Während Dionysos für Pentheus als personifizierte Bedrohung und Lasterhaftigkeit erscheint, fasziniert ihn zugleich die Erscheinung des Fremden, der ihm als Verkörperung des Anderen gegenübertritt, das jegliche Ordnung aufhebt⁶⁹. Indem er als nahezu fanatischer Rationalist⁷⁰ dem dionysischen Wahnsinn verfällt, tritt er in Widerspruch zu sich selbst, verliert seine Identität als Hoplit⁷¹ und wird zur nahezu lächerlichen Gestalt und Parodie seiner selbst⁷². Völlig vereinnahmt von dem göttlich verhängten Wahn, sieht er auf einmal die Wahrheit, z.B. daß die menschliche Gestalt des Dionysos nur Maskerade war⁷³, ohne jedoch mit dem Kult an sich in Einklang zu stehen⁷⁴. Worin seine Schuld eigentlich besteht, ist unklar: Einerseits macht er sich schuldig, indem er den neuen Gott nicht anerkennen will und in Opposition zu ihm tritt, speziell auf Dionysos bezogen ist Pentheus also durchaus ein *theomachos*⁷⁵. Zudem ist es der Gedanke des Sehens von Verbotenem, der Frevel eines Nicht-Initiierten, den die Neugierde antreibt⁷⁶. Der psychoanalytische Ansatz deutet dieses „Sehenwollen“ des jungen Königs wiederum als Ausdruck seiner unterdrückten und verleugneten Sexualität und legt auch den Wahnsinn des Pentheus als Folge seiner unterdrückten Triebe aus⁷⁷. Tatsächlich ist von

⁶⁶ March (1989) 61.

⁶⁷ Eur. *Bacch.* 217-238. Evans (1988) 31. Daß das Mißtrauen gegen Frauen als Zeitphänomen von Euripides kritisiert wird, meint auch Seidensticker (1972) 47.

⁶⁸ E. Lefèvre, in: B. Zimmermann (Hrsg.), *Griechisch-römische Komödie und Tragödie* (1995) 168.

⁶⁹ Vernant/Vidal-Naquet (1988) 33ff.; Vernant (1990) 224; Bierl (1991) 70; A. Henrichs, in: Carpenter/Faraone (1993) 21; Vernant (1995) 89f.

⁷⁰ Lesky (1972) 499.

⁷¹ Segal (1997) 105. 196.

⁷² Foley (1980) 116. 120. 122; Mücke (1982) 31; March (1989) 54f.; Khan (1996) 13; G. Guidorizzi, in: F. Conca (Hrsg.), *Ricordando Raffaele Cantarella* (1999) 195f.

⁷³ Zur Maske des Dionysos: Merklin (1964) 154f.; Foley (1980) 123; Vernant/Vidal-Naquet (1988) 395f.; A. Henrichs, in: Carpenter/Faraone (1993) 38; Padel (1995) 81.

⁷⁴ Rohdich (1968) 154.

⁷⁵ Vgl. Anm. 62.

⁷⁶ Ch. Bron, in: Bérard/Bron/Pomari (1987) 145; Vernant/Vidal-Naquet (1988) 393.

⁷⁷ Kalke (1985) 416f.; Segal (1986) 284ff. Zum Motiv des Sehens in den „*Bacchen*“ allgemein: J.

einer derartigen Unterdrückung im Text wenig zu spüren: Pentheus geht es um die Wahrung der Macht, die er durch den Dionysoskult zu verlieren glaubt, da er nicht begreift, daß er als Ausgleich für eine Gesellschaft nötig ist⁷⁸. Ebenso gibt H. Diller zu Recht zu bedenken, daß Dionysos den jungen König zwar von innen überwindet, daß dies aber noch lange keine Identifikation und Charakterisierung des Gottes als unterdrücktes *alter ego* des Pentheus bedeuten muß⁷⁹. Die Psychoanalyse sieht die Gegensätze in Pentheus selbst: Er ist geprägt von Angst vor dem Weiblichen und eingesperrt in sein eigenes patriarchalisches Weltbild, das Dionysos zu zerstören droht, indem er die Polaritäten auflöst, aus denen sich dieses Weltbild zusammensetzt⁸⁰. Sein Oedipuskomplex äußert sich darin, daß er die Frauen, und auch seine Mutter, um jeden Preis zurückzuholen, d.h. zu besitzen wünscht, sich gleichzeitig aber an die mütterliche Brust zurücksehnt – entsprechend fällt er in der Szene seiner Ermordung in das Verhaltensmuster eines Kindes zurück⁸¹. Der Übergang von Kindheit zu Erwachsenendasein ist mißlungen. Ch. Segal formuliert dies folgendermaßen:

„From a psychoanalytic perspective the episode of Pentheus’ death suggests the hero’s unresolved ambivalence between delusions of phallic potency on the one hand and rejection of his masculinity in submission to the mother (dressing as a Maenad) on the other. The phallic imagery of the elevation in the tree is obvious. It is fairly likely too that the uprooting of the tree and the wild women’s consequent dismemberment of the youth who plunges violently to earth (1109ff.) reflect fears of castration by the mother.“⁸²

Zum Oedipuskomplex käme also noch die Kastrationsangst hinzu. Sowohl in der Psychoanalyse als auch im Strukturalismus erscheint Dionysos als eine Art Anti-Pentheus, als *alter ego* des jungen Königs, das diesen mit seinen eigenen verdrängten Trieben konfrontiert⁸³.

Wie bereits E. Lefèvre feststellt, besteht die Schwäche des psychoanalytischen Interpretationsansatzes darin, daß er sich nahezu ausschließlich auf die Gestalt des Pentheus konzentriert und „Dionysos als gegebene Größe“ hinnimmt⁸⁴. Eine solche Einschränkung wird der Vielschichtigkeit der Tragödie jedoch nicht gerecht:

Gregory, Some Aspects of Seeing in Euripides’ Bacchae, GaR 32 Ser. 2, 1985, 23ff.

⁷⁸ Vernant/Vidal-Naquet (1988) 402.

⁷⁹ H. Diller, in: Schwinge (1968) 477f. In dieselbe Richtung argumentiert: Vernant/Vidal-Naquet (1988) 397. Zum Doppelgängermotiv: Rohdich (1968) 149f.; Segal (1997) 171. 188; Seaford (1998) 138.

⁸⁰ Segal (1986) 284.

⁸¹ Segal (1986) 283f.; Segal (1997) 186ff.

⁸² Segal (1986) 289.

⁸³ Segal (1986) 293.

⁸⁴ Lefèvre a.O. 160 (Anm. 68).

Beispielsweise drückt sich die dionysische Ambivalenz nicht minder darin aus, daß Dionysos, der als Befreier auftritt, Andersdenkende zu ihrem Glück zwingen will, oder daß der Chor einerseits die dionysische Freude rühmt, andererseits aber die schreckliche Tat Agaues als Sieg des Gottes feiert⁸⁵. Überdies wird Dionysos auf eine Personifizierung menschlicher Triebe reduziert, ohne daß der Tatsache, daß er als Gottheit wahrgenommen und verehrt wurde, Genüge getan wird⁸⁶. Auf diese Weise kann die Tragödie wie jeder beliebige Text zwar gedeutet werden, man wird dem antiken Verständnis damit jedoch gewiß nicht gerecht, zumal eine solche Deutung auf einer einzigen Quelle fußt und andere antike Zeugnisse außer acht läßt.

Der Strukturalismus sieht im Pentheus-Mythos, so wie er von Euripides in Szene gesetzt wird, eine Verkörperung der grundlegenden Widersprüche und Polarisierungen innerhalb einer Gesellschaft (und auch innerhalb des Menschen⁸⁷), nämlich die Schwierigkeit, irrationale Kräfte in ein Gemeinwesen zu integrieren, ohne daß es von diesen zerstört wird, und als Visualisierung des Widerspruchs zwischen Mensch/Zivilisation und Natur bzw. Mensch und Gott⁸⁸. Dionysos ist hier die Kraft, welche Grenzen auflöst und damit das gesellschaftliche Gefüge gefährdet, während Pentheus, dessen Bereich eigentlich die festgefügte Polisordnung ist, in der freien Natur den Frauen zum Opfer fällt, deren eigentliches Wirkungsfeld der *oikos*⁸⁹ ist: „The Dionysus who breaks down the king's defences and walls against his own instinctual and animal impulses is also the Dionysus who leaps his carefully defended barriers between city and wild, man and nature.“⁹⁰

Der Vollständigkeit halber sei der metatheatralische Interpretationsansatz erwähnt, welcher von einer Inszenierung von Theater innerhalb des Theaters ausgeht: Dionysos schlägt Pentheus mit theatralischen Waffen, nämlich durch Verkleidung und Maske, welcher seinerseits glaubt, als unbeteiligter Zuschauer dem dionysischen Geschehen beiwohnen zu können⁹¹. Allerdings wird das Bild des vom Publikum beobachteten Beobachters dadurch gestört, daß die Zuschauer nicht dem Geschehen selbst beiwohnen, sondern dasselbe von einem Boten berichtet wird. Damit geht der metatheatralische

⁸⁵ Lefèvre a.O. 164f. (Anm. 68).

⁸⁶ A. Henrichs, in: Carpenter/Faraone (1993) 24ff.

⁸⁷ Lesky (1972) 499.

⁸⁸ W. C. Scott, Two Suns over Thebes, *TransactAmPhilolAssoc* 105, 1975, 346; H. J. Tschiedel, Natur und Mensch in den „Bacchen“ des Euripides, *AuA* 23, 1977, 74f.; March (1989) 61; Vernant (1990) 239; Segal (1997) 57ff. 62f. 113ff. 151ff. Gegen den strukturalistischen Ansatz: Kullmann (1993) 261.

⁸⁹ „[...] the term *oikos* is used in a material sense. It can refer not only to a family as part of the polis but also to the politically entrepreneurial family unit.“ Definition von J. Maitland, *Dynasty and Family in the Athenian City State: A View from Attic Tragedy*, *ClQ* 42/1, 1992, 27.

⁹⁰ Segal (1986) 286.

⁹¹ Foley (1980) 107ff.; Foley (1985) 223ff.; Mücke (1982) 34; Vernant (1990) 246; Bierl (1991)

Effekt weitgehend verloren⁹². In den „Bacchen“ zeigt Dionysos Pentheus, so A. F. H. Bierl, „was negatives Theater bedeutet.“⁹³ Seiner Ansicht nach demonstriert Euripides in dieser Tragödie, daß es keinen souveränen Zuschauer gibt, sondern daß Pentheus als Stellvertreter des Zuschauers emotional zerrissen wird: Das athenische Publikum begreife die Lektion des Theatergottes, „während die Figuren Thebens stellvertretend für sie das schlimmste Leid auf sich nehmen.“⁹⁴

Immer wieder wurde versucht, von den „Bacchen“ auf das persönliche Verhältnis des alternden Euripides zu den griechischen Göttern zu schließen. Dabei teilen sich die Meinungen in völlig entgegengesetzte Richtungen: Die einen wollen darin eine sophistische Infragestellung des althergebrachten Glaubens sehen, die anderen erkennen im Gegenteil eine Rückkehr des Dichters zu den traditionellen Göttern⁹⁵. Eine Zwischenposition nehmen jene Forscher ein, welche, wie beispielsweise R. Dodds, in den „Bacchen“ keine besondere religiöse Stellungnahme des Euripides wahrnehmen: Vielmehr handele es sich um die Beschreibung einer irrationalen, ekstatischen Religion⁹⁶ und um die Veranschaulichung der Grausamkeit und Unmenschlichkeit großer Naturprinzipien, die keinen Raum für Götter lassen, welche die Menschen lieben, sondern diese scheitern am Geheimnis irrationaler Mächte⁹⁷ bzw. an der Ambiguität des Dionysischen, dem auch das Theater angehört⁹⁸. Demzufolge wäre der Kern der Tragödie die Auseinandersetzung zwischen dem mythisch-tragischen und dem sophistisch-sokratischen Weltverständnis⁹⁹. So meint auch R. Schlesier, Euripides wolle zeigen, daß es keinen Schutz vor dem Eingriff der Götter, respektive der irrationalen Kräfte, ins Menschenleben gibt, wohl aber einen „Schutz vor der Illusion menschlicher Autonomie“¹⁰⁰. Die Bühne gehört zum Schluß der Tragödie ganz den leidenden

207; Segal (1997) 216ff.; J. Barrett, Pentheus and the Spectator, *AJA* 119, 1998, 337ff.

⁹² Lefèvre a.O. 161f. (Anm. 68).

⁹³ Bierl (1991) 196. Dagegen: Kullmann (1993) 258ff.

⁹⁴ Bierl (1991) 217.

⁹⁵ Vgl. die Zusammenfassung der Standpunkte bezüglich speziell der „Bacchen“ in: Ch. Picard, *La jalousie des dieux et le droit criminel à Athènes*, *RHistRel* 111/112, 1935, 244f.; Merklin (1964) 30f.; Zimmermann (1986) 132; bezüglich Euripides allgemein bei: W. Kullmann, in: *Mythos – Deutung und Bezug*, *Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft* 5, 1987, 7ff.

⁹⁶ „Toute la tragédie est une épiphanie grandiose de Dionysos, une illustration de sa redoutable puissance, tantôt providentielle, tantôt implacable.“ Roux (1970) 21.

⁹⁷ E. R. Dodds, in: Schwinge (1968) 74f.

⁹⁸ Segal (1986) 312; Vernant (1990) 246.

⁹⁹ Rohdich (1968) 131f.; Bierl (1991) 189.

¹⁰⁰ A. Lesky, in: Schwinge (1968) 82; Lesky (1972) 521f.; Schlesier (1985) 43. In dieselbe Richtung: J. March, in: A. Powell (Hrsg.), *Euripides, Women and Sexuality* (1990) 61f. Daß Euripides nicht Göttliches *per se* in Zweifel zieht, sondern nach dessen Wesen und Sinn fragt, meint B. Effe, in: Binder/Effe (1990) 70f.

Menschen: Der Gott, der das Unglück verursacht hat, ist verschwunden¹⁰¹.

Die Vermutung J. Carrières¹⁰², daß es sich um eine Anspielung des Dichters auf zeitgenössische Politik handle, wobei Dionysos als zerstörerischer Egoist für Alkibiades steht, ist sicherlich zu weit hergeholt, denn die Macht des Dionysos wird als überwältigend dargestellt und scheint schwerlich mit einem Menschen vereinbar, wohingegen Pentheus keineswegs nur die positive Ordnung der *polis* verkörpert. Ebenso ist die von E. Lefèvre befürwortete Deutung zu hinterfragen, derzufolge der Chor im Gegeneinander der Mächte die Rolle einer bedingungslosen Anhängerschaft spielt, wie im Athen des ausgehenden 5. Jahrhunderts v.Chr. die Massen für politische Ziele funktionalisiert und fanatisiert wurden. Damit wäre das eigentliche Thema der „Bacchen“ die Irrationalität der Menge, die sich unkritisch an die Gegebenheiten anpaßt, so wie der Chor in seiner dionysischen Hingabe seine Urteilsfähigkeit aufgibt¹⁰³. Allerdings verliert diese Deutung die Tatsache aus den Augen, daß gerade die lydischen Mänaden im Gefolge des Gottes die positive Seite seines Wesens verkörpern. Sie stehen für den positiven dionysischen Rausch, für die Befreiung durch den Gott. Daß sie den Untergang der Gegner des Dionysos mitleidlos befürworten, ist weniger durch ihr Mitläufertum zu begründen als vielmehr durch die Tatsache, daß die Gegner des Gottes auch die von diesem gewährte Glückseligkeit gefährden.

Es ist offensichtlich, daß Euripides in seiner Tragödie die Diskussion seiner Zeit um Götter und Religion aufgreift¹⁰⁴, einer Zeit, in der die Athener durch den Peloponnesischen Krieg tief verunsichert und die Mysterienkulte auf dem Vormarsch waren. Eine eindeutige Stellungnahme beispielsweise gegen die Sophisten, wie sie P. Bonnechere herauslesen möchte, indem er in Pentheus eine Verkörperung der Sophistik und in den „Bacchen“ einen Ausdruck von deren verstörender Wirkung („effets pervers“) sieht¹⁰⁵, ist wohl nicht beabsichtigt, eben aufgrund des zwiespältigen Charakters des Pentheus. Dieser gewinnt im Laufe der Geschehnisse die Sympathie zunehmend für sich, da er der maßlosen Rache des Dionysos hilflos ausgeliefert ist. Andererseits ist aber auch die Annahme einer Rückkehr zum alten Glauben kaum zu rechtfertigen, denn eindeutig wird die göttliche Macht und ihre Auswirkung auf den ihr hilflos und blind ausgesetzten Menschen in Frage gestellt: Es tritt am Ende nicht, wie beispielsweise bei der „Orestie“ des Aischylos, eine versöhnliche Athena auf, die für Gerechtigkeit sorgt, und kein

¹⁰¹ March (1989) 64.

¹⁰² Carrière (1966) 134f.

¹⁰³ M. Hose, *Drama und Gesellschaft* (1995) 165f.; Lefèvre a.O. 174ff. (Anm. 68).

¹⁰⁴ Vgl. auch J. Bremmer, *Greek Religion* (1994) 90f.

¹⁰⁵ Bonnechere (1994) 208.

Götterhain nimmt den unglücklichen Protagonisten auf, wie dies im „Oedipus Koloneus“ des Sophokles der Fall ist¹⁰⁶. Die Menschen werden allein zurückgelassen, das Wesen der Götter bleibt fern und unfaßbar – wenngleich ihre Existenz auch nicht geleugnet wird, so leiten sie den Menschen doch nicht mehr¹⁰⁷. Vielmehr zeigt sich in den Auswirkungen ihrer Affekte ihre Übermacht: Es „wird auf erschreckende und bejammernswerte Weise bewiesen, daß sie anders sind als Menschen, daß zwischen Sterblichen und Unsterblichen ein fundamentaler Unterschied besteht. Götter können Menschen vernichten, und dies weist auf eine Distanz hin, die von Menschen nicht überbrückt werden kann.“¹⁰⁸ Aus diesem Grund ist m.E. den Forschern beizustimmen, die in der Tragödie eine Auseinandersetzung mit den religiösen, sozialen und philosophischen Phänomenen des ausgehenden 5. Jahrhunderts erkennen möchten: In der dionysischen Tragödie wird einer Verunsicherung Ausdruck verliehen, welche den politischen ebenso wie den religiösen Bereich erfaßt hat. Indem die Irrationalität auf alle Bereiche der Gesellschaft übergreift, wird alles in Frage gestellt, wie beispielsweise T. B. L. Webster zum Werk des Euripides im allgemeinen bemerkt: „Euripides with transparent honesty asserts the possible validity of all these theologies [= Philosophie und Glaubensrichtungen des 5. Jahrhunderts v.Chr., K.H.], including the belief of the ordinary man, and draws the conclusion that the reality for men is certain human values such as friendship and loyalty.“¹⁰⁹

Daß in diese Diskussion um das Göttliche auch alte kultische Vorstellungen Eingang finden, zeigt der religionswissenschaftliche Ansatz: Gerade der Aspekt der Schuld, die Pentheus auf sich lädt, um ein geeignetes Opfer abzugeben, scheint charakteristisch für den antiken Gedanken zu sein, daß ein Opfertier entweder seine Zustimmung zum Opfer geben oder eben einen Frevel begehen muß. Wenn tatsächlich die Ermordung durch die Mutter eine Neuerung des Euripides ist, so kommt hier dessen Anliegen zum Ausdruck, das Verhältnis von menschlicher und göttlicher Gerechtigkeit zu hinterfragen, denn es ist gerade die unmäßige Strafe des Mords einer Mutter am eigenen Kind, die den Gott ins Zwielficht rückt.

¹⁰⁶ Aisch. Eum. 752f.; Soph. Oid. K. 1542ff.

¹⁰⁷ H. Förs, Dionysos und die Stärke der Schwachen im Werk des Euripides (1964) 162.

¹⁰⁸ Schlesier (1985) 17f.

¹⁰⁹ T. B. L. Webster, Athenian Culture and Society (1973) 98.

2.1.1.2 Theokrit, 26. Idyll

Am Anfang des 3. Jahrhunderts v.Chr. entstand am alexandrinischen Hof die Dichtung Theokrits¹¹⁰, darunter das 26. Idyll, in dem der Dichter den Pentheus-Mythos aufgreift. Das frühhellenistische Werk ist die erste vollständig erhaltene Überlieferung nach den „Bacchen“ des Euripides, und so stellt sich natürlich zunächst die Frage nach der Abhängigkeit von der älteren und berühmten Version. Außerdem muß, wie im Falle der „Bacchen“, der rituelle oder politische Hintergrund des Werkes diskutiert werden.

Bei Theokrit wird beschrieben, wie die drei thebanischen Königstöchter Ino, Autonoe und Agaue drei Schwärme von Mänaden ins Gebirge führen, wo sie zwölf Altäre für Semele und Dionysos errichten. Pentheus beobachtet sie bei diesem Tun und wird entdeckt, es kommt zu einem kurzen Wortwechsel mit Autonoe, dann packt ihn die Mutter mit dem Brüllen einer Löwin am Kopf, seine Tanten reißen seine Arme aus. Die Fleischbrocken werden unter den Mänaden verteilt. Damit endet die Erzählung des Mythos. Der zweite Teil des Idylls läßt einen Sprecher (bzw. einen Chor, der eine einheitliche Meinung vertritt) zu Wort kommen, welcher zu dem Erzählten Stellung bezieht: Das Schicksal des Pentheus wird als gerechte Strafe für den Gottlosen gewertet. Die folgenden Verse 28 und 29 sind rätselhaft: niemand solle Mitleid mit einem solchen Frevler haben, auch wenn er „neunjährig wäre oder auch in das zehnte träte“. Es folgt ein kurzes Lob der Frommen mit einer ebenfalls rätselhaften Anspielung auf Zeus und den Adler im Vers 31. Der Schluß preist Dionysos und die Töchter des Kadmos.

Während es deutliche Anklänge an Euripides' „Bacchen“ gibt, z.B. die Bedeutung der Dreizahl der Mörderinnen¹¹¹, ist jedoch die Grundaussage eine völlig andere. Zunächst ist das Umkippen der Stimmung von friedlichem Kultgeschehen zu blutigem Mord sehr viel prägnanter formuliert als bei Euripides: „Le charmant tableau bucolique s'est soudain transformé en une image de charnier sanglant qui fait trembler le lecteur.“¹¹² Die Mänaden widmen sich dem Dionysoskult offenbar nicht im Zustand der Ekstase wie bei Euripides, wo sie zwar ebenfalls friedlich sind, jedoch wilde Tiere an ihrer Brust säugen¹¹³. In Raserei versetzt sie erst der Anblick des Pentheus, der hier nicht verkleidet

¹¹⁰ A. v. Blumenthal bezweifelt die Zuschreibung an Theokrit und meint, das Gedicht sei ein „allgemein gehaltener Protest gegen die Gegner des Dionysos“, das zwar von einer alexandrinischen Quelle abhängig, letztlich jedoch eine westgriechische Reaktion auf das Verbot der Bacchanalien durch den römischen Senat 186 v.Chr. sei. In: RE V, A 2 (1934) 2020f. s.v. Theokritos 1 (v. Blumenthal).

¹¹¹ Weitere Parallelen sind ausführlich aufgelistet bei: F. Cairns, Theocritus, Idyll 26, Proc.Cambr.Phil.Soc. 38, 1992, 5ff.

¹¹² B. A. van Groningen, in: Miscellanea di studi alessandrini in memoria di A. Rostagni (1963) 340.

¹¹³ Eur. Bacch. 699ff.

ist und dessen Vergehen deutlich formuliert wird: Während er sich in den „Bacchen“ des Euripides als *theomachos* dem neuen Gott widersetzt und überdies die Mänaden auf Anstiften des Gottes hin beobachten möchte, macht er sich bei Theokrit dadurch schuldig, daß er etwas Verbotenes, nämlich die geheimen Mysterien, tatsächlich sieht. Auch ist sein Versteck nicht die Fichte, sondern ein Mastix-Strauch, der, so F. Cairns, für die Vegetation Boiotiens sehr viel typischer ist¹¹⁴. Außerdem wird der Vorgang des Mordes ganz anders geschildert: Durch den Wortwechsel des Pentheus mit Autonoe wird suggeriert, daß die Frauen in ihm nicht ein Tier sehen, vielmehr wird der Aspekt dionysischer Verblendung, der bei Euripides ganz zentral ist, verschoben. Daß die Frauen sich im Zustand der Raserei befinden, ist nur Vers 15 zu entnehmen, und auch hierin könnte ein unbefangener Leser die reine Wut über den ungebetenen Gast statt der dionysischen Ekstase erkennen: „they do not seem to have been possessed by the god to the point of hallucination, nor does Pentheus.“¹¹⁵ Nicht Pentheus wird von den Mänaden als Löwe gesehen und als solcher getötet, sondern Agaue wird vom Leser bzw. Betrachter als Löwin wahrgenommen, wird also zum Tier. Gleichzeitig läßt der Dichter, wie B. Effe richtig erkannt hat, unterschwellig den Gedanken der verdrehten Welt und zerstörten Ordnung einfließen: Agaue brüllt wie eine Löwin, die geworfen hat, also ihr Junges beschützen wird – aber die Mutter des Pentheus tut gerade das Gegenteil¹¹⁶. Auch die von ihr gezielt gegen den Kopf des Pentheus geführte Attacke ist so nicht bei Euripides zu finden, wo Agaue den Arm des Opfers ausreißt. Noch deutlicher als in den „Bacchen“ des Euripides wird Pentheus hier in die Rolle des Opfertieres gedrängt: Während er dort die Rolle eines Beutetieres spielt, welches durch Dionysos den Mänaden sozusagen zugetrieben wird, gewinnt der Leser bei Theokrit den Eindruck, daß die Altäre allein für seine Opferung errichtet wurden¹¹⁷.

Die Rolle des Dionysos bei dem Mord wird vollständig ausgeblendet: Er wird nur als Empfänger des Opfers genannt und am Ende des Idylls gepriesen. Damit wird die Gottheit als gerecht gefeiert, der Gott zieht keine Genugtuung aus dem blutrünstigen Vorgang¹¹⁸ und wird auch nicht, wie G. Zanker behauptet¹¹⁹, für das menschliche Leiden

¹¹⁴ Cairns a.O. 18 (Anm. 111). K. J. McKay sieht hierin jedoch lediglich die Zusammenstellung von Busch und Felsen als Konventionen der Landschaftsdarstellung in der antiken Kunst: K. J. McKay, *Theokritos' Bacchantes re-examined*, *Antichthon* 1, 1967, 20.

¹¹⁵ F. T. Griffith, *Theocritus at Court* (1979) 100. Dagegen: G. Zanker, *Current Trends in the Study of Hellenic Myth in Early Third-Century Alexandrian Poetry: The Case of Theocritus*, *Antike und Abendland* 35, 1989, 83 ff.

¹¹⁶ B. Effe, *Die Destruktion der Tradition: Theokrits mythologische Gedichte*, *RhM* 121, 1978, 72.

¹¹⁷ Cairns a.O. 4 (Anm. 111).

¹¹⁸ P. Lauciani, *Teocrito Id. XXVI*, *Quad. Urb. Cult. Class.* 77, 1994, 113.

¹¹⁹ Zanker a.O. 88 (Anm. 115).

per se verantwortlich gemacht. Wie ein Fausthieb wirkt der Kommentar des Sprechers zu den vorher berichteten Ereignissen: Er sieht keinen Grund zum Mitleid und ist der Ansicht, daß jeder Unfromme auf diese oder noch schlimmere Weise gestraft werden sollte – auch hier also wieder ein radikaler Bruch mit der euripideischen Tradition, welche das Ende des Pentheus und die Klage Agaues sehr empathisch schildert. Allerdings ist eine ambivalente, vielschichtigere Darstellung der Charaktere auch schwer mit der hymnischen Form des Idylls zu vereinbaren.

Es kann jedenfalls keine Rede davon sein, daß Theokrit sich sklavisch an die Vorlage des euripideischen Theaterstückes hält. So stellt P. Lauciani mit Recht fest, daß Ähnlichkeiten mit Euripides lediglich darauf zurückzuführen seien, daß beide Autoren dasselbe Thema gewählt haben¹²⁰: Zwar verändert er nicht die Handlung an sich – Agaue bleibt nach wie vor Mörderin ihres Sohnes –, aber er gibt ihr einen völlig anderen Sinn.

Gründlich diskutiert wurde in der Forschung die Frage, ob man das 26. Idyll politisch oder kultisch zu verstehen habe. Weitgehend einstimmig ist man hier zu dem Ergebnis gekommen, daß es sich um einen Hymnus handelt, wenn auch in freierer Form. Besonders sorgfältig untersucht F. Cairns die Frage nach dem Charakter und dem Vortragenden des 26. Idylls, das er als „literary hymn“ bezeichnet¹²¹. Er hält es für wahrscheinlich, daß es im Zusammenhang mit dem dionysischen Initiationsritus vorgetragen wurde und deutet dementsprechend den Vers 29 „εἴη δ' ἔνναετῆς ἢ καὶ δεκάτω ἐπιβάνοι“ für einen Hinweis auf den Sprecher selbst, nämlich einen Chor von *paides*, die initiiert werden sollen¹²², wenngleich die grammatikalische Struktur dies eher zweifelhaft erscheinen läßt und der Vers gewöhnlich in dem Sinne interpretiert wird, daß jeder Gottesfrevler, und sei er noch so jung (und damit potentiell unschuldig), seiner gerechten Strafe zugeführt werden muß¹²³. Einen Schritt zu weit geht Cairns m.E. in der Annahme, daß das gesamte 26. Idyll für eine Aufführung in Theben, beispielsweise anlässlich der Agrionia, eines alle drei Jahre stattfindenden Dionysosfestes, bestimmt war¹²⁴: Seine Argumentation, daß Handlungsort und Personen thebanisch seien, trifft ebenso auf die „Bacchen“ des Euripides zu, die definitiv nicht für ein thebanisches Publikum geschrieben worden sind.

Die Annahme eines politischen Hintergrundes des 26. Idylls wurde von U. v. Wilamowitz ins Feld geführt, der in dem beschriebenen Mord Kritik an einem Mord sehen wollte, den

¹²⁰ Lauciani a.O. 113 (Anm. 118).

¹²¹ Cairns a.O. 16 (Anm. 111).

¹²² Cairns a.O. 12 (Anm. 111).

¹²³ G. Giangrande, *Hellenistic Poetry and Homer*, AntCl 39, 1970, 71f.

¹²⁴ Cairns a.O. 18f. (Anm. 111). Die Annahme, das Gedicht sei für ein Dionysosfest geschrieben

beispielsweise ein Prinz an einem jungen Mann verübt haben könnte. Mit Recht wurde dieser Vorschlag jedoch als sehr weit hergeholt abgelehnt¹²⁵: Eine Herrscherkritik ist im Falle der völlig vom Herrscherhaus abhängigen alexandrinischen Dichter undenkbar¹²⁶. Da jedoch der Dionysoskult auch im ptolemäischen Alexandria eine bedeutende Rolle spielte, ist es wahrscheinlich, daß Theokrit durch ihn inspiriert worden ist, zumal sich die ptolemäische Dynastie auf Dionysos zurückführte – man denke nur an die dionysische Prozession unter Ptolemaios II. Philadelphos¹²⁷.

Einen weiteren Interpretationsansatz bietet T. B. L. Webster an, der den Hymnus aitiologisch deutet, indem er in ihm eine Ausdeutung „for the slaying (or mock slaying) of a child at some Dionysiac festival“ sehen will¹²⁸. Allerdings ist damit nicht die merkwürdige Beschreibung und Rechtfertigung des Mythos geklärt, die er selbst bemerkt, und man würde im Falle eines aitiologischen Mythos unbedingt eine Benennung des Ortes erwarten, an dem dieser Ritus stattfand, so wie Pausanias einen bestimmten Kult an einem bestimmten Ort mit dem Pentheus-Mythos verbindet¹²⁹.

Wie auch im Falle der „Bacchen“ hat man die Frage gestellt, ob das 26. Idyll als Glaubensbekenntnis Theokrits oder als Kritik am alten Glauben zu verstehen sei. B. Effe sieht Anlaß, letzteres anzunehmen, da der Bruch zwischen dem grausamen Geschehen des ersten Teils und dem Beifall des Sprechers im zweiten Teil gar zu groß sei und damit für einen eher parodistischen Hintergrund spreche¹³⁰. M. H. van der Valk sieht darin, daß Dionysos im ersten Teil stark zurücktritt und am Mord keinen Anteil hat, ein Argument dafür, daß der Autor, wie auch schon Euripides, Kritik am herkömmlichen Glauben übt: „... the mentality which is in reality an archaic one, was already severely criticised by Euripides and called forth the comments of the philosophers.“¹³¹ Auf der anderen Seite stehen jene Forscher, welche im Text keinen Hinweis auf Ironie erkennen können und von einem ernsthaften Lob der dionysischen Macht ausgehen¹³² – eine Ansicht, die wohl besser zu begründen ist. Denn für eine ironische Wendung spricht lediglich die auffällige Zweiteilung des Gedichtes in einen mythisch erzählenden und einen den Gott lobenden Teil. Die Form selbst aber ist aber die der Gottesehrung, und es ist evident, daß das

worden, bezweifelt auch G. Weber, *Dichtung und höfische Gesellschaft* (1993) 344f.

¹²⁵ van Groningen a.O. 341 (Anm. 112).

¹²⁶ B. Effe, in: G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Affirmation und Kritik: Zur politischen Funktion von Kunst und Literatur im Altertum* (1995) 109.

¹²⁷ Callixenos FGrH 627 F 2 = Athenaios 5, 196a-203b. Griffith, a.O. 99f. (Anm. 115); Rice (1983) 17ff.; W. Burkert, in: Carpenter/Faraone (1993) 261ff.; Lauciani a.O. 114 (Anm. 118).

¹²⁸ Webster (1964) 87.

¹²⁹ Paus. 2, 2, 7. Vgl. S. 10.

¹³⁰ Effe a.O. 73 (Anm. 116).

¹³¹ M. H. A. L. H. van der Valk, *Theocritus XXVI*, *AntCl* 34, 1965, 92.

kultische gegenüber dem mythischen Element überwiegt: Die Strafe erfolgt nicht aufgrund des Unglaubens des Pentheus, sondern weil er die Mysterien bei ihrem geheimen Tun beobachtet. F. Cairns scheint zu implizieren, daß Theokrit selber Mysterienfrevler war und durch sein Gedicht *Ungeweihte* vor Mysterienfreveln warnen wollte¹³³, und M. H. van der Valk kommt zu dem völlig berechtigten Schluß, daß der Dichter von Anfang bis Ende einen ernsthaften Tonfall anschlägt: „Theocrit [...] remains serious from beginning to end, at least he pretends to be so.“¹³⁴ Auch ist das Argument T. F. Griffiths nicht von der Hand zu weisen, welcher auf die Bedeutsamkeit des Dionysoskultes für Alexandria und die ptolemäische Dynastie hingewiesen hat, dessen Parodierung am Hof sicherlich nicht gerne gesehen worden wäre¹³⁵.

Zusammenfassend läßt sich also feststellen, daß sich die Aussage des 26. Idylls im Vergleich zu den euripideischen „*Bacchen*“ dadurch verschiebt, daß es sich nicht um eine Tragödie, sondern um einen mythischen Hymnus in der Tradition alexandrinischer Dichtung handelt¹³⁶: Pentheus wird gerechterweise dafür bestraft, daß er die geheimen Vorgänge der Dionysosmysterien beobachtet. Allerdings nimmt Dionysos selbst auf diese Bestrafung keinen Einfluß und verliert somit den ambivalenten, zwischen Güte und Grausamkeit oszillierenden Charakter, der ihm bei Euripides zu eigen ist. Nicht einmal der Wahnsinn der Mänaden kann ihm eindeutig zugeschrieben werden: Es ist mehr die Wut über den Frevel, welche die Frauen antreibt, als bacchische Raserei. Demzufolge werden auch die drei Schwestern nicht verdammt, sondern sind lediglich Ausführende der angemessenen Strafe, die der Mysterienfrevler auf sich gezogen hat; das empathische Moment geht vollständig verloren. Es ist jedoch offensichtlich, daß Theokrit unter dem Eindruck der Aufführung der euripideischen „*Bacchen*“ stand¹³⁷. Der Form nach war der Text wohl nicht für den öffentlichen Vortrag bestimmt¹³⁸, sondern es dürfte es sich eher um ein Werk der Schrift- und Buchkultur handeln, wie sie im Hellenismus üblich war¹³⁹. Seinem Inhalt und seiner Form nach handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit tatsächlich um einen Hymnus zu Ehren des Gottes, welcher den Ptolemäern, den Brotherren des Dichters also, besonders nahestand.

¹³² Griffith a.O. 100 (Anm. 115); Zanker a.O. 87f. (Anm. 115).

¹³³ Cairns a.O. 20 (Anm. 111)

¹³⁴ van der Valk a.O. 87 (Anm. 131).

¹³⁵ Griffith a.O. 102 (Anm. 115).

¹³⁶ H. Fritzsche (Hrsg.), *Theokrits Gedichte*³ (1881) 226; van der Valk a.O. 89 (Anm. 131); Cairns a.O. 3 (Anm. 111).

¹³⁷ van Groningen a.O. 347f. (Anm. 112).

¹³⁸ Cairns a.O. 20 (Anm. 111).

¹³⁹ B. Effe (Hrsg.), *Theokrit: Gedichte* (1999) 248.

2.1.1.3 Die frührömische Tragödie

Verschiedene, leider bestenfalls fragmentarisch erhaltene, römische Tragödien behandelten den Pentheus-Stoff: Der „Pentheus“ des Pacuvius und die „Bacchae“ des Accius haben sich wohl recht eng an die euripideische Version gehalten¹⁴⁰. An der Tragödie des Pacuvius wird jedoch die Problematik der Überlieferung überdeutlich, wie sie H. Haffter darlegt: Sie wird von Servius in seinem Vergil-Kommentar zur „Aenaeis“ genannt, der auch eine kurze Inhaltsangabe des Mythos hinzufügt¹⁴¹. Zweifelhaft ist dabei, ob er in dieser den Inhalt der Tragödie wiedergibt. Denn während es gerade der Wahnsinn des Pentheus bei Pacuvius ist, der sich für den Vergleich mit dem kommentierten Vers der „Aenaeis“ anbietet, geht Servius in seiner Inhaltsangabe nicht auf dieses Element ein. Es kann sich folglich nicht um eine getreue Wiedergabe der Tragödie handeln¹⁴².

Aufgrund dieser mangelhaften Überlieferung lassen sich also keine Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der Tragödien ziehen, die zu kennen insbesondere für die Einschätzung des Wechselspiels zwischen der römisch-republikanischen Gesellschaft und den griechischen Dionysosmysterien wichtig wäre. Daß diese frühen Theaterstücke die öffentliche Meinung vor der Verfolgung durch den Senat beeinflusst haben, kann also lediglich vermutet werden, wie es auch R. Rousselle formuliert:

„[...] the plays of Livius Andronicus, Plautus, Naevius, and Ennius presented a negative model of ecstatic Dionysiac worship and may well have played a part in forming public opinion before the persecution began.“¹⁴³

2.1.1.4 Ovid, Metamorphosen 3, 511ff.

Bei Ovid ist die Pentheus-Thematik erstmals vollständig in der römischen Überlieferung erhalten. In den Metamorphosen wird der Pentheus-Mythos eingebunden in den Kreis thebanischer Sagen um Kadmos, Aktaion, Semele, Narkissos und Athamas, welcher als Thronfolger des Pentheus erscheint¹⁴⁴. Hier wird Teiresias noch vor der eigentlichen Erscheinung des Dionysos zum vergeblich Warnenden. Als der Einfluß des Gottes seine Wirkung auf die vollständige thebanische Bevölkerung zeigt, wendet sich Pentheus in einer umfangreichen Rede an die „schlangengeborenen Söhne des Mars“ (*anguigenae, proles Mavortia*, Ov. met. 531) und bemüht sich, sie zu ihrer eigentlichen Pflicht, der Kriegsführung, zurückzurufen. Gegen alle Bitten, einschließlich derer seines Onkels

¹⁴⁰ O'Brien-Moore (1924) 156.

¹⁴¹ Serv. Comm. in Verg. Aen. 4, 469.

¹⁴² H. Haffter, Zum Pentheus des Pacuvius, WSt 79, 1966, 290ff.

¹⁴³ Rousselle (1987) 195.

¹⁴⁴ Vgl. hierzu Kapitel 3. 1.1.

Athamas, taub, gibt Pentheus den Befehl, den Führer der Dionysien gefangenzunehmen. Nach einer blutigen Auseinandersetzung bringen seine Männer Acoetes herbei, der sich selbst als Sohn eines Fischers zu erkennen gibt¹⁴⁵. Dieser berichtet sogleich als an Pentheus gerichtete Warnung, wie es zu seiner Bekehrung kam: Die Tyrrenischen Seeräuber hätten versucht, Dionysos auf ihrem Schiff zu entführen, um ihn als Sklaven zu verkaufen, und seien ob dieses Frevels in Delphine verwandelt worden. Trotz dieses Wunderberichts bleibt Pentheus verhärtet und sperrt Acoetes ein, jedoch wird dieser auf wunderbare Weise befreit. Nun eilt Pentheus auf den Kithairon, wo er „die heiligen (Gegenstände)“ (*sacra*, Ov. met. 710) erblickt. Zuerst entdeckt ihn seine Mutter Agaue, welche ihn für einen Eber hält und ihren Thyrsos gegen ihn schleudert. Seine Tanten Ino und Autonoe reißen ihm die Arme ab, und so kann er nicht einmal mehr flehend die Hände erheben, ehe ihm von Agaue der Kopf abgerissen wird. Damit ist der Dionysoskult in Theben etabliert.

Während die Handlung an sich ähnlich wie bei Euripides verläuft – Unglaube des Pentheus, Neugierde, Tod durch die Hände der Mutter und der Tanten – ist der Hintergrund sehr verschieden: Wie auch bei Theokrit bringt es Pentheus den Tod, daß er geheime Kulthandlungen beobachtet, ohne eingeweiht zu sein (*oculis... profanis*, Ov. met. 710), allerdings geht diesem Frevel der Unglaube gegenüber Dionysos voraus. Während also bei Euripides das Belauschen nicht die Ursache, sondern die Gelegenheit für die Vernichtung des Pentheus bietet¹⁴⁶, ist es bei Theokrit alleinige Ursache für dessen Untergang. Ovid hingegen kombiniert beide Versionen, indem er Pentheus zunächst die Existenz des Gottes leugnen läßt (*vanum numen*, Ov. met. 559f.) und ihn dann, möglicherweise auf der Suche nach dem entflohenen Acoetes¹⁴⁷, im Kithairon die Mysterien beobachten läßt, ohne daß er zuvor in den Wahnsinn getrieben worden wäre wie bei Euripides. Ähnlich wie bei Theokrit ist der Pentheus Ovids keine Gestalt, die Mitleid verdienen würde, und er ist auch nicht der Willkür eines sich am Mord beteiligenden Gottes ausgesetzt, wie bei Euripides: Schon zu Beginn wird Pentheus ganz allgemein als Götterfrevler, also nicht nur gegenüber Dionysos feindlich gesonnen, charakterisiert (*contemptor superum, Pentheus*, Ov. met. 514)¹⁴⁸. Sonderbarerweise rückt

¹⁴⁵ Ov. met. 3, 586ff.

¹⁴⁶ D. E. Oppenheim, Pentheus, WSt 31, 1909, 108: „Und so töten ihn die Bacchen nicht als grimme Hüterinnen ihrer heiligen Geheimnisse, sondern vollziehen an ihm das Todesurteil, das von ihrem göttlichen Gebieter verkündet wurde (1018ff).“

¹⁴⁷ Oppenheim a.O. 104 (Anm. 146): Bei Servius, dem Vergilerklärer (Aen. 4, 469f.) ist als Grund für Pentheus' Spionage die Neugierde genannt, nachdem Acoetes wunderbarerweise aus dem Kerker entkommen ist. So wird aus einem „starrten Leugner“ ein „prüfender Zweifler“.

¹⁴⁸ Zu diesem Motiv siehe Vergil Aen. 7, 648; 8, 7. F. Bömer, P. Ovidius Naso: Metamorphosen I (1969) 572.

das Schicksal Agaues weit in den Hintergrund: Es ist nicht die Rede davon, daß auch sie an Dionysos' Göttlichkeit gezweifelt habe und damit ebenfalls schuldig geworden wäre. Gleichwohl ist sie es, die Pentheus definitiv tötet, indem sie ihm den Kopf abreißt – bei Euripides erbeutet sie diesen als Trophäe, nachdem Pentheus schon tot ist¹⁴⁹. Im Gegensatz zu Theokrit inszeniert Ovid den dionysischen Wahnsinn, der die Stadt ergreift. Daher halten die Frauen Pentheus für einen wilden Eber, und so verläuft auch der Mord ähnlich wie eine Jagd. Daraus folgt ein unlösbarer Widerspruch, wie D. E. Oppenheim richtig erkannt hat: „Daß Pentheus ein Mysterienschänder ist, bleibt für die Mänaden nicht flüchtig aufblitzende Erkenntnis, sondern wird entscheidender Beweggrund ihrer Mordtat. Und dennoch sehen sie in dem ertappten Lauscher das aufgescheuchte Wild. Weil aber die Verfolgung wirklich als regelrechte Jagd verläuft, gewinnt die bacchische Wahnidee zugleich mit der Verstärkung ihrer logischen Unmöglichkeit die höhere psychologische Berechtigung. Trotzdem blieb für den Epylliendichter der Widerspruch unüberbrückbar. Darum ließ er Pentheus nur als Mysterienfrevler gelten.“¹⁵⁰ Möglicherweise kann man daraus aber auch auf eine gewisse Verselbständigung eines Sagenstoffes schließen, welcher in römischer Zeit endlich so sehr zum alltäglichen Repertoire gehörte, daß man derartige logische Brüche nicht mehr bemerkte: Man kannte das Jagdmotiv bei Euripides und das Motiv der Mysterienentweihung bei einer vielleicht späteren Quelle¹⁵¹ und hinterfragte sie nicht mehr. Mit dem Motiv der Jagd hätte Ovid auf einen wirksamen dramatischen Effekt verzichtet, und die bewußte Vernichtung des Pentheus durch seine weiblichen Verwandten, wie wir sie von Theokrit kennen, wäre für den römischen – speziell den auf Restauration der alten Religion konzentrierten augusteischen – Geschmack vielleicht zu drastisch gewesen.

Der Dionysos Ovids unterscheidet sich sowohl von Euripides als auch von Theokrit: Bei Euripides ist er vermenschlicht, Pentheus in seiner Verblendung erkennt nicht das Göttliche in dem vor ihm stehenden Sektenführer und wird von diesem systematisch seinem Untergang entgegengeführt, bis sich die Sympathien des Zuschauers dem jungen König zuwenden. Bei Theokrit greift Dionysos nicht direkt in die Handlung ein, er bleibt in olympischer Entfernung. Seine Beteiligung an dem Untergang der Ungläubigen erfolgt ausschließlich durch die Anhängerinnen seines Kults, sein Wirken wird in Form des hymnischen zweiten Teils hervorgehoben. Ovid wählt eine dritte Möglichkeit: Bei ihm greift der dionysische Wahnsinn um sich, und in ihm ist der Gott präsent. In der Gestalt des Acoetes deutet indessen nichts auf göttliche Herkunft oder besondere Fähigkeiten

¹⁴⁹ Oppenheim a.O. 107 (Anm. 146).

¹⁵⁰ Oppenheim a.O. 112 (Anm. 146).

bzw. Begnadung hin. Dionysos wird nur im Zusammenhang mit den Tyrrhenischen Seeräubern und mit jenem neuen Kult erwähnt, jedoch wird seine wirkliche Existenz an keinem Punkt bezeugt, sein Wirken drückt sich nicht, wie im Falle der Minyaden etwa, durch eine Metamorphose aus¹⁵². So beruht denn auch die Darstellung der Ambiguität des Gottes lediglich auf der Erzählung des Acoetes von der gleichzeitig schrecklichen und erheiternden Verwandlung der Tyrrhenischen Seeräuber und ist für Pentheus nicht reell erfahrbar¹⁵³. Ihm steht eben nicht der betörend schöne Jüngling gegenüber wie bei Euripides, sondern ein einfacher Fischer, und gerade deshalb öffnet sich nicht „durch das Zeugnis des Gläubigen ein Blick auf die Epiphanie des jungen Gottes“, wie W. Ludwig meint¹⁵⁴. Es liegt also nicht so sehr an Pentheus’ „relentless psychological strength“¹⁵⁵, daß er bei Ovid dem Kult nicht anheimfällt, sondern eher an den Umständen, welche eine Faszination, wie sie bei Euripides von dem Gott ausgeht, ausschließen. So ist es auch sicherlich nicht das unterdrückte „dionysische Ich“, das Pentheus in den Untergang lockt, sondern seine Wut über das Verschwinden seines Gefangenen und die Unkontrollierbarkeit des Kults: Bei Ovid ist er in der Tat „a cosmic enemy of the god“¹⁵⁶, aber eben diese Tatsache schließt es auch aus, daß er als *alter ego* des Gottes betrachtet werden kann, beispielsweise indem man sich auf das Symbol der Schlange beruft, das sowohl für Pentheus als auch für Dionysos von Bedeutung ist¹⁵⁷. Bei Ovid scheinen es gleichzeitig die fanatische Religiosität der Dionysosanhänger, insbesondere der Bacchantinnen, und der verdiente Tod eines Götterfrevlers zu sein, welche im Mittelpunkt des Interesses stehen.

In den Metamorphosen Ovids ist also zum einen ein großer Abstand zu der Gottheit zu bemerken – der Frevel bezieht sich auf den Kult, der überdies sehr allgemein als *sacra* charakterisiert wird, nicht auf die Verfolgung des Dionysos selbst. Zum anderen ist der Mythos weitgehend geglättet, das Skandalöse wurde – soweit dies bei einem solchen Thema möglich ist – auf ein Minimum beschränkt: Der Weg in den Untergang und der Untergang selbst nehmen einen vergleichsweise geringen Raum ein, den rasenden Frauen gegenüber wird ebensowenig wie gegenüber der Gottheit Stellung bezogen, und auch die Szene, in der Pentheus vergeblich die nicht mehr vorhandenen Arme flehend zu erheben sucht, spricht eher den Voyeurismus an, als daß der Leser wirklich Mitleid mit den

¹⁵¹ Diese These vertritt Oppenheim a.O. 126f. (Anm. 146).

¹⁵² Ov. met. 4, 389ff.

¹⁵³ P. James, Pentheus Anguigena – Sins of the ‘Father’, BICS 38, 1991-1993, 86.

¹⁵⁴ W. Ludwig, Struktur und Einheit der Metamorphosen Ovids (1964) 29.

¹⁵⁵ James a.O. 86 (Anm. 153).

¹⁵⁶ James a.O. 89 (Anm. 153).

¹⁵⁷ James a.O. 89. 91 (Anm. 153).

Handelnden empfände – die entsetzliche Erkenntnis der Mutter über ihre Tat wird ihm vorenthalten. Statt dessen steht am Ende die Etablierung des Kultes, die dionysische Ekstase wird in geregelte Bahnen gelenkt. Dies alles spricht dafür, daß zumindest dieser Teil der Metamorphosen nicht in propagandistischer Absicht geschrieben wurde, weder für noch gegen den Princeps¹⁵⁸. Allenfalls die „Zivilisierung“ des dionysischen Kultes kann im Rahmen der augusteischen Religionspolitik gesehen werden: Der Gegner Octavians, Marcus Antonius, hatte sich nach östlichem Vorbild als Dionysos verehren lassen und pflegte als solcher einen Lebensstil des Genusses und Überflusses¹⁵⁹. Gegen diese exzessive Funktionalisierung von Religion opponierte Octavian, der Apollon als ordnende Gottheit zum Schutzgott wählte und die alten römischen Traditionen wiederzubeleben versuchte. Es wäre also denkbar, daß im Pentheus-Mythos die ekstatische Dionysosverehrung bewußt zu einem geregelten Kult transformiert wird. Ob Ovid dieses Element jedoch gezielt einsetzte, um sich das Wohlgefallen des Princeps zu sichern, ist zweifelhaft, da dem Dionysoskult nicht die Aufmerksamkeit zuteil wurde, wie sie beispielsweise Apollon genoß. Das Vermeiden religiöser Anspielungen oder gar einer Verurteilung der Religion spricht dafür, daß es Ovid nicht auf einen Konflikt anlegte. Dagegen meint B. Otis im Hinblick auf den gesamten Theben-Mythos: „There is no overt criticism of Augustus and his court (even Aktaion’s error has probably nothing to do with the error that led to Ovid’s banishment), but there is certainly an implicit criticism of Augustan ideology and practice. What repels Ovid is the mercilessness of absolute power.“¹⁶⁰ Tatsache ist, daß jeglicher Hinweis auf irgendeine politische Ideologie sorgfältig gemieden wird. Es wird mit Motiven der Mysterienkulte, nämlich deren Geheimhaltungszwang und verdächtigen, übel beleumundeten Praktiken, gespielt. Zugleich wird verdeutlicht, daß die Zeiten, in denen die Wildheit der Dionysosanhängerinnen überhandnahm, ein für allemal vorüber sind: Am Ende steht die Einrichtung eines öffentlichen und geregelten Kultes.

Inwieweit Ovids Version auf andere Autoren außer Euripides zurückgreift, ist nicht zu sagen, da die Quellen ganz verloren gegangen oder nur fragmentarisch erhalten sind. Wie bereits erwähnt, nahm D. E. Oppenheim eine hellenistische Tragödie als Vorbild an.

¹⁵⁸ S. Toso ist der Ansicht, daß die auf augusteischen Gemmen dargestellten Mythen, die das Thema bestrafte Hybris behandeln, der Restitution der Gottesfurcht im augusteischen Reich dienen sollten. Eine solche Tendenz läßt sich bei Ovid m.E. nicht erkennen. Toso (2000) 160.

¹⁵⁹ Vgl. S. 163. Plut. Marcus Antonius 60, 3. P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987) 54ff.; G. Marasco, Marco Antonio „nuovo Dioniso“ e il De sua ebrietate, *Latomus* 51/3, 1992, 543. Apollon als Patron des Augustus, z.B.: J. Pollini, in: K. Raaflaub (Hrsg.), *Between Republic and Empire* (1990) 349f.

¹⁶⁰ B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*² (1970) 145; N. Chiarulli, *Ricerche sulle „Fabulae“ di Igino*, (1998) 50ff.

Tatsächlich bot auch die heute großenteils verlorene römische Überlieferung, wie z.B. die Tragödie des Pacuvius¹⁶¹ Anfang des 2. Jahrhunderts v.Chr., sicherlich einige Anregung, so daß die Version Ovids nicht mehr zugeordnet werden kann¹⁶².

2.1.1.5 Die Mythographen der mittleren Kaiserzeit

Aus antoninischer Zeit (*terminus ante quem*: 207 n.Chr.¹⁶³) stammt die Überlieferung des Hyginus, die jedoch sehr knapp ausfällt, da seine „Fabulae“ mehr als ein Handbuch griechischer Mythen zu verstehen sind und dementsprechend ursprünglich den Titel „Genealogiae“ trugen¹⁶⁴. In den „Fabulae“ wird als Begründung für die Ermordung des Pentheus angeführt, daß er weder Dionysos als Gott habe anerkennen, noch die Mysterien des Gottes habe annehmen wollen¹⁶⁵. Im Gegensatz zu Ovid oder Theokrit wird jedoch die Erkenntnis und Flucht Agaues aus Theben erwähnt, so daß vielleicht, wie auch bei einigen anderen von Hyginus nacherzählten Mythen¹⁶⁶, die Tragödie des Euripides zugrunde liegt. Allerdings fehlen sämtliche Einzelheiten des eigentlichen Untergangs: das Auftreten des Gottes bzw. seiner Anhänger, das vorhergehende Beobachten und der genaue Vorgang des Zerreißens (d.h. Agaue steht hier nicht an erster Stelle als Mörderin ihres Sohnes).

Eine ähnliche Sammlung von Inhaltsangaben mythologischer Stoffe bietet Pseudo-Apollodoros, über den man nahezu nichts weiß: Man glaubte zunächst, er sei mit dem Grammatiker Apollodoros von Athen identisch, der im 2. Jahrhundert v.Chr. lebte, geht aber heute davon aus, daß er seine „Bibliothek“ um das 1./2. Jahrhundert n.Chr. schrieb¹⁶⁷. Die Quellen, auf die er sich bezieht, lassen sich nicht ermitteln, obgleich dieser Versuch mehrfach unternommen wurde¹⁶⁸.

Bei Apollodoros steht bei dem kurzen Bericht über die Geschehnisse um Pentheus die Tatsache im Vordergrund, daß dieser die Thebanerinnen, die Dionysos unfreiwillig Folge

¹⁶¹ P. Chuvin geht davon aus, daß die im Kommentar des Servius zu Vergil, Aen. 4, 469f., überlieferte Inhaltsangabe sich nicht direkt auf die Tragödie des Pacuvius bezieht, sondern eine Inhaltsangabe des Pentheus-Mythos allgemein liefert, wie er ihm in Erinnerung war, daß also die Tragödie nicht einmal mehr in Form einer Inhaltsangabe erhalten ist: P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques* (1991) 76f.

¹⁶² Vgl. S. 27. James a.O. 83 (Anm. 153).

¹⁶³ H. I. Rose (Hrsg.), *Hygini Fabulae* (1933) VII.

¹⁶⁴ M. Grant (Hrsg.), *The Myths of Hyginus* (1960) 1f. 4.

¹⁶⁵ Hyg. fab. 184, kurze Erwähnung auch 239.

¹⁶⁶ W. Luppe, Euripides-Hypotheseis in den Hygin-Fabeln Antiope und Ino?, *Philologus* 128, 1984, 41ff.; N. Chiarulli, *Ricerche sulle „fabulae“ di Igino* (1998) 77ff.

¹⁶⁷ RE I 2 (1894) 2875ff. s.v. Apollodoros 61 (Schwartz).

¹⁶⁸ Eine Liste der erschienenen Publikationen mit kurzen Zusammenfassungen findet sich bei: M. Huys, *125 Years of Scholarship on Apollodoros the Mythographer*, *AntCl* 66, 1997, 326ff. Eine Diskussion dieser Frage auch: M. Huys, *Euripides and the Tales from „Euripides“*, *RhM* 140, 1997, 308ff.

leisteten, daran hindern wollte, dessen Kult auszuüben, und sie deshalb beobachtete¹⁶⁹. Von Mysterienfrevel ist also keine Rede, allerdings steht Agaue als Mörderin ihres Sohnes im Mittelpunkt, denn die anderen Bacchen werden nicht als am Mord beteiligt erwähnt.

2.1.1.6 Oppian von Apameia, Kynegetika 4, 230ff.

Etwas später als Hyginus ist der syrische Autor Oppian von Apameia einzuordnen, der seine „Kynegetika“ wohl zwischen 212 und 217 n.Chr. veröffentlichte, da er sie ausschließlich Kaiser Caracalla widmet, über dessen 212 n.Chr. ermordeten Bruder Geta jedoch kein Wort verliert¹⁷⁰. Die ersten drei Bücher beschreiben zunächst verschiedene Formen der Jagd, die für die Jagd geeigneten Pferde- und Hunderassen und schließlich die Eigenheiten der jagdbaren Tiere, darunter außer Hase und Wildesel auch exotische Raubtiere wie Tiger und Luchs. Dabei flicht Oppian in seine Beschreibungen von der Jagd immer wieder mythologische Stoffe ein. Das vierte Buch schließlich handelt von der Jagdmethode für die verschiedenen Beutetiere, unter anderem auch den Leoparden. Hier heißt es, daß die Leoparden ursprünglich Frauen und Dionysosverehrerinnen gewesen seien, nämlich Agaue, Ino und Autonoe. Diese sind hier die Ammen des Dionysoskindes, das sie vor Pentheus verbergen müssen. Damit ihr Versteck auf dem Berg Μηρός (Schenkel) nicht durch das Wimmern des Kindes verraten wird, machen sie durch Tänze und Musik so viel Lärm, daß es übertönt wird. Es folgt eine Reise nach Euboia und die Erziehung des Gottes durch Aristaeus. Als Dionysos alt genug ist, geht er nach Theben, wo ihn Pentheus trotz der Bitten seiner Familie vergebens zu fesseln sucht. Die Anhängerinnen des Gottes jedoch sind über diese Frevelhaftigkeit dermaßen erzürnt, daß sie Dionysos bitten, Pentheus in einen Stier und sie selbst in reißende Bestien zu verwandeln. Der Gott kommt ihrem Wunsch nach und verwandelt sie in Leoparden, die den Stier zerreißen. Es folgt die Beteuerung, daß der schlechte Ruf der Anhängerinnen des Dionysos – gemeint ist wohl das Verschleppen und Mißhandeln von Kindern in dionysischer Ekstase¹⁷¹ – auf Verleumdung beruht. Für die Jagd ist diese Erklärung insofern von Belang, als man – so Oppian – Leoparden anlocken kann, indem man das Wasser der Quelle, aus der sie gewöhnlich trinken, mit Wein vermischt.

In Oppians Version ist jede Ambivalenz der Charaktere zunichte gemacht: Pentheus ist

¹⁶⁹ Apollod. 3, 36 (5, 2).

¹⁷⁰ N. Hopkinson, Greek Poetry of the Imperial Period (1994) 197; C. M. Englhofer, Götter und Mythen bei Oppianos von Apameia, GrazBeitr 21, 1995, 157; A. N. Bartley, Stories from the Mountains, Stories from the Sea (2003) 4; Tratado de Caza: Oppiano, Cynegetica. Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia (2004) 231.

¹⁷¹ Vgl. Kap. 1. 3.

der Bösewicht, der ohne weitere Erklärung aus Prinzip schon seit der Geburt des Gottes ein Feind des Dionysos ist. Dementsprechend wird auch über seine Stellung kein Wort verloren, denn als König, und damit als verantwortlicher Beschützer Thebens, hätte sein Agieren gegen den Gott eine gewisse Berechtigung. Zugleich wird Semele nur bei ihrem Kultnamen Thyone genannt¹⁷², womit sie in den göttlichen Bereich erhöht wird. Die weiblichen Verwandten des Dionysos werden nicht nur zu seinen Anhängerinnen, sondern sogar zu seinen Ammen, was zwar schwer mit der Rolle Agaues als Pentheus' Mutter zu vereinbaren ist, aber offenbar ebenfalls auf eine Sakralisierung der drei Frauen hinausläuft. Die persönliche Rache des Dionysos spielt keine Rolle, der Gott kommt vielmehr dem Rachebedürfnis seiner Verehrerinnen nach, welche im übrigen jedoch keine Anzeichen von Raserei spüren lassen – im Gegenteil sind sie zwar in ihrem Zorn unerbittlich, jedoch keineswegs ohne klares Bewußtsein¹⁷³. Indem sie sich in Tiere verwandeln lassen, vermeiden sie den Vorwurf des Mordes, denn ein Raubtier, das ein Beutetier überfällt, ist wohl kaum als Mörder zu bezeichnen. Agaues Beteiligung an dem Mord wird zudem nicht thematisiert: Es ist anzunehmen, daß auch sie sich unter den Anhängern des Gottes (πᾶσαι βρομῳῳτιοι, Opp. kyn. 4, 300) befindet, sie wird aber nicht mehr explizit genannt¹⁷⁴. Überdies führt die Verwandlung in Stier und Leoparden das Geschehen auf eine weniger furchtbare Ebene: „Oppian verändert also bewußt den geläufigen Mythos von der Zerreißung des Pentheus durch die eigene, von dionysischem Wahn geschlagene Mutter; indem er den σπαραγμός auf tierischer Ebene geschehen läßt [...], nimmt er dem Mythos das unerträgliches Übermaß an Entsetzlichem.“¹⁷⁵

Statt eines religiösen Skandals erlebt der Leser hier einen Schaukampf, der an die *venationes* im Zirkus erinnert. Um einer Schrift über die Jagd gerecht zu werden, rückt der Tierkampf in den Mittelpunkt, der kultische Aspekt ist nur noch sekundär von Interesse. Möglicherweise hat Oppian selbst die Geschichte von der Abhängigkeit der Leoparden vom Wein erfunden, sein Werk weist gelegentlich derartige Skurrilitäten auf. Die ungewöhnliche Aufmerksamkeit, die dem Dionysosmythos in den „Kynegetika“ zuteil wird und die positive Umformulierung der Mythen kann als ein Hinweis darauf gewertet werden, daß Oppian selbst Dionysosmyste war oder zumindest eine große

¹⁷² Der Kleine Pauly V (1975) 808 s.v. Thyone (v. Geisau).

¹⁷³ Englhofer a.O. 170 (Anm. 170).

¹⁷⁴ Aufschlußreich dürfte hier die Illustration aus dem Codex des frühen 11. Jahrhunderts in der Bibliotheca Marciana in Venedig sein, wo nur zwei Leoparden, anstelle der mythischen Dreizahl der Schwestern, den Stier attackieren: J. Spatharakis, *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography* (1996) 175 Abb. 6. 189f.; *Tratado de Caza* a.O. 164 folio 63r (Anm. 170).

¹⁷⁵ Englhofer a.O. 173 (Anm. 170).

Affinität zu diesem Kult hatte¹⁷⁶: Im Gegensatz zu Theokrit ist kein Bruch zu bemerken zwischen dem furchtbaren Untergang des Pentheus und dem Lob des rächenden Gottes, sondern alles ist auf eine Mäßigung und Beschönigung dieses Kultes angelegt; insofern besteht kein Anlaß, an der Ernsthaftigkeit des Autors zu zweifeln. Die Argumentation A. N. Bartleys, welcher keine besondere Neigung Oppians zum Dionysoskult erkennen möchte, ist wenig überzeugend: Seiner Ansicht nach könnten die Ammen, die mit Tanz und Musik lärmten, um das Kind zu schützen, als Hinweis auf die besondere Verehrung eines vorderasiatischen Vegetationskultes dienen, da dies der Geburtsgeschichte des Göttervaters Zeus entspricht, der als Kleinkind vor seinem mörderischen Vater Kronos geschützt werden mußte¹⁷⁷. Dabei übersieht er jedoch m.E., daß auch dies lediglich ein Bestandteil der Glorifizierung des Dionysos ist, der damit seinem göttlichen Vater angeglichen wird. Diese Tendenz ist bereits darin zu erkennen, daß Dionysos *πυρίσπορε* genannt wird¹⁷⁸ und daß er, der aus dem Schenkel des Zeus geboren wurde, auf einem Berg von seinen Ammen gepflegt wird, der Schenkel heißt. In diesem Sinne spricht viel für die These C. M. Englhofers, im Autor der „Kynegetika“ wenn nicht einen Mysteren, so doch wenigstens einen großen Verehrer der Dionysosmysterien zu vermuten. Es wurde jedoch auch die Annahme geäußert, daß der Pentheus-Mythos für Oppian nur als Anlaß für das Spiel mit literarischen Formen, für die Zurschaustellung der Bildung dient, wie A. N. Bartley feststellt: „It is tempting to suppose that this last address to the listener would prove an earnest desire by the poet to present Dionysus in a positive light, but it is possible that this is a pose to imply special knowledge to which others are not privy, cf. l. 20.-1n.“¹⁷⁹ Seiner Ansicht nach ist das Vorbild für diese „conscious innovation“ in den „Halieutica“ Oppians von Korykos zu suchen¹⁸⁰. Die Tatsache, daß der Dichter ausgerechnet das Thema des Dionysosfrevlers *par excellence* für seine Stilübungen gewählt hat, läßt dennoch darauf schließen, daß dies ein durchaus aktueller Stoff seiner Zeit war. Die tiefgreifenden Veränderungen, die Oppian vorgenommen hat, dienen zum einen der Anpassung an das Thema, also die Jagd, zum anderen läßt sich beobachten, daß großer Wert darauf gelegt wird, das grausame Ende des Pentheus zu rechtfertigen. Dieser erleidet als Götterfrevler die gerechte Strafe – die Sympathien, die der Zuschauer oder Leser gegenüber dem euripideischen Pentheus hatte, sind nunmehr vollständig getilgt. Sein furchtbares Ende wird zwar durch die göttliche Macht

¹⁷⁶ Englhofer a.O. 165 (Anm. 170).

¹⁷⁷ Bartley a.O. 130 (Anm. 170).

¹⁷⁸ Opp. kyn. 4, 304.

¹⁷⁹ Bartley a.O. 131 (Anm. 170).

¹⁸⁰ Bartley a.O. 131 (Anm. 170).

ermöglicht, der Gott selbst bleibt dem Geschehen jedoch fern, so daß seine Grausamkeit in den Hintergrund tritt.

2.1.1.7 Nonnos von Panopolis, Dionysiaka 44, 15ff.

Die letzte antike Version des Pentheus-Mythos findet sich in dem umfangreichen Dionysosepos des ägyptischen Autors Nonnos von Panopolis, über den man – abgesehen von seiner Herkunft – nahezu nichts weiß. Er muß Ende des 4./erste Hälfte des 5. Jahrhunderts n.Chr. gelebt haben, in einer Zeit also, die von Unruhen und starken Veränderungen sowohl im politischen als auch im kulturellen bzw. religiösen Bereich geprägt war. Auf diese Weise wäre die Schrift beinahe verloren gegangen, sie gelangte jedoch durch byzantinische Gelehrte über Konstantinopel nach dessen Fall 1452 wieder nach Italien, geriet immer wieder längere Zeit in Vergessenheit und wurde aufgrund ihres schwülstigen Stils und ihrer angeblich fehlenden Originalität häufig verdammt¹⁸¹.

In seiner Dichtung berichtet Nonnos von der doppelten Geburt und Kindheit sowie den Liebschaften des Gottes, den Ereignissen in und um Theben und dem Kampf gegen die Dionysosfrevler.

Im 44. Gesang wird erzählt, wie Pentheus, der seinen Vater vom Thron verdrängt hat, ein Heer rüsten und die Stadt schließen läßt, als sich Dionysos mit seinem lärmenden Thiasos und beunruhigenden Vorzeichen der Stadt Theben nähert. Jedoch die Tore öffnen sich von selbst und die Bevölkerung wird von Angst und dionysischer Raserei ergriffen. Agaue, die Mutter des jungen Königs, erinnert sich an einen Traum, der ihr Pentheus als Mänade verkleidet auf einem Baum zeigte, wo er von wilden Tieren umringt und schließlich zerrissen wurde. In einer Löwin, die ihm den Kopf abreißt, mußte sie sich selbst erkennen, so daß sie tief beunruhigt mit Teiresias, der sie damals über die Bedeutung des Traumes im ungewissen ließ, ein Opfer darbrachte. Nun ergreift der bacchische Taumel die ganze Stadt, aber Pentheus verhöhnt und bedroht in wilden Reden den Gott und gibt Befehl, ihn festzunehmen. Dionysos wendet sich mit einem Gebet an Mene, die gleichzeitig Hekate, Artemis, Persephone und Selene genannt wird. Die Göttin, die sich selbst als „entarteter Tollheit Gebieterin“ bezeichnet (Μήνη Βακχιάς, Nonn. Dion. 44, 227f.), sagt ihm, der nun Dionysos Zagreus genannt wird, ihre Hilfe zu und hetzt die Eumeniden gegen Pentheus. Diese bereiten das Mordgeschehen, das nun folgen soll, sorgfältig vor, unter anderem verstecken sie das Messer, mit dem Prokne ihren Sohn Itys tötete, an dem Ort, wo Agaue ihren Sohn ermorden soll. Indessen erscheint in der

¹⁸¹ Ausführliche Darlegung der Meinungen bei: W. Fauth, *Eidos poikilon* (1981) 16 (mit Literaturverweis); F. Vian, *La théomachie de Nonnos et ses antécédents*, REG 101, 1988, 13ff.; R. Shorrock, *The Challenge of Epic* (2001) 2f. 10ff.

Nacht Bacchos bei Autonoe, der Schwester Agaues, und gibt ihr zu verstehen, daß ihr Sohn Aktaion nicht von Artemis in einen Hirsch verwandelt und von seinen Hunden zerrissen worden sei, sondern als Geliebter der Göttin durch den Kithairon streife.

Im 45. Gesang wird die Erzählung fortgeführt: Autonoe stürmt hinaus ins Gebirge, um ihren Sohn zu suchen, während ihr Agaue, nun ganz Mänade, mit der erklärten Absicht folgt, ihren eigenen Sohn Pentheus zu töten. Teiresias und Kadmos schließen sich den Mänaden an, obgleich Pentheus, taub für ihre Ermahnungen, Dionysos doch die ihm zustehende Verehrung zu gewähren, sie zurückzuhalten versucht. Auch die Geschichte von den Tyrrenischen Seeräubern, die ihm Teiresias erzählt, kann ihn nicht von seinem Haß abbringen: Er verfolgt mit seinen Männern Dionysos, der sich jedoch immer wieder entzieht und schließlich vorgibt, daß ein gefangener Wildstier der Gott sei, welchen Pentheus für einen Konkurrenten um seinen Thron hält. Indessen sorgt Dionysos jedoch weiterhin für Unruhe und Wunder. Seine Mänaden, sofern sie nicht in Gefangenschaft geraten sind, gehen ihrem wilden Treiben als *chimaïrophonoi* nach, Mänaden also, die sogar ausgewachsene Rinder bei lebendigem Leibe zerreißen.

Der 46. Gesang berichtet von der Flucht der Mänaden aus dem Kerker des Pentheus, woraufhin dessen Zorn ins Unermeßliche steigt. Wiederum wütet er gegen den Gott, den er für einen Scharlatan hält, da er sicher ist, daß das Kind Semeles mit seiner Mutter verbrannt ist. Dionysos treibt ihn daraufhin mit Hilfe Menes endgültig in den Wahnsinn: Pentheus verkleidet sich als Mänade, um die Weihen empfangen zu können, und versteckt sich mit Hilfe des Dionysos im Wipfel einer Fichte. Als ihn Agaue entdeckt, reißt sie den Baum mitsamt den Wurzeln aus der Erde. Beim Sturz gewinnt Pentheus seinen klaren Verstand zurück und wird trotz seines Flehens von den rasenden Frauen, die ihn für ein wildes Tier halten, zerrissen, wobei ihm Agaue mit ihrem Thyrsos den Kopf abschneidet. Kadmos bringt seine Tochter wieder zu Verstand, welche ihre Tat erkennt und bitter beklagt. Autonoe jedoch preist sie glücklich, da sie immerhin ihren toten Sohn in seiner wahren Gestalt vor sich habe, während sie selbst nur noch einen Hirsch begraben konnte. Nach dem Begräbnis tröstet Dionysos die Frauen mit seinem Wein und durch hoffnungsvolle Orakel. Damit endet die Pentheus-Episode.

Es ist unübersehbar, daß Nonnos, neben deutlichen Bezügen auf Homer¹⁸², sehr stark auf Euripides' „Bacchen“ zurückgreift¹⁸³, diese jedoch mit anderen Quellen wie Kallimachos'

¹⁸² Fauth a.O. 282ff. (Anm. 181); N. Hopkinson, *Greek Poetry of the Imperial Period* (1994) 122; Ders., in: N. Hopkinson (Hrsg.), *Studies in the Dionysiaca of Nonnos* (1994) 9ff.; F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo* (1998) 66.

¹⁸³ H. Bogner, *Die Religion des Nonnos von Panopolis*, *Philologus* 89, 1934, 321f.; Shorrock a.O. 195f. (Anm. 181).

Hymnus an Delos (75-85) vermischt¹⁸⁴ und um viele Motive, wie z.B. Agaues vorausschauende Visionen, bereichert. Gleichzeitig liegt über dem ganzen Epos eine ausgesprochen schwüle Stimmung aufgetauter Lust, welche sich am Beginn des Pentheus-Mythos bereits bei der Ankunft des Dionysos unter anderem in dem liebeskranken Gebrüll des Löwen ankündigt¹⁸⁵. Die Vorzeichen häufen sich, welche Pentheus, der schon zu Beginn als frevelhafter Herrscher (ἀθέμιστος ἄναξ, Nonn. Dion. 44, 17) und Usurpator des Throns von Theben gebrandmarkt ist, eigentlich von der Göttlichkeit des Nahenden überzeugen sollten¹⁸⁶. Dennoch beharrt er in seinem Widerstand und befiehlt in seiner Hybris schließlich, ihm Dionysos zu bringen, den er seinen lydischen Sklaven nennt (λυδὸν ἐμὸν θεράποντα, Nonn. Dion. 44, 134) – er sieht den Gott also bereits als seinen Diener, ohne seiner überhaupt habhaft geworden zu sein. Dies ist ein charakteristischer Unterschied zu den „Bacchen“ des Euripides: Dionysos ist bei Nonnos niemals in der Gewalt des Königs, sondern steht immer unübersehbar Wunder wirkend als unerreichbare Macht Pentheus gegenüber. Dessen Verblendung wird wiederum überzeichnet, indem er gegenüber den zahlreichen Wundern ungläubig bleibt und den lydischen Neuankömmling für einen menschlichen Gegner und überdies für einen Konkurrenten um den Thron hält¹⁸⁷. In seinem Fanatismus gleicht Pentheus selbst einem Wahnsinnigen, noch ehe Dionysos den bacchischen Wahn über ihn verhängt und ihn mit Hilfe der von Persephone herbeigerufenen Furien dazu veranlaßt, sich als Mänade zu verkleiden¹⁸⁸. Erst ganz am Ende wandelt sich die Stimmung mit Pentheus' ergreifendem Gebet, daß keine andere als seine Mutter ihn ermorden solle, wenn es denn schon von Dionysos so gewollt sei. Auf diese Weise fügt er sich schließlich dem göttlichen Willen und entlastet damit den Gott: Es ist der Wunsch des Pentheus und nicht allein die Boshaftigkeit des Dionysos, die Agaue zur Kindsmörderin macht. Bezeichnenderweise ist Dionysos auch hier nicht beim Untergang seines Kontrahenten zugegen. Agaue entdeckt ohne seine Hilfe das Versteck ihres Sohnes, und am Ende erscheint der Gott, um die Geschlagenen zu trösten, womit die Blutschuld letztlich doch bei den Mänaden selber bleibt: „Il dio, fatto salire Penteo sull'albero (v. 155) e resolo nuovamente sano di mente (vv. 189-90 ma è solo un fugace accenno), non ricompare più sino alla fine del canto (v. 357). Ben diverso è lo svolgimento della ῥῆσις nella tragedia

¹⁸⁴ Tissoni a.O. 92 (Anm. 182).

¹⁸⁵ Nonn. Dion. 44, 32f. P. Collart, Nonnos de Panopolis, Recherches d'archéologie de philologie et d'histoire 1, 1930, 248.

¹⁸⁶ Nonn. Dion. 44, 49f.

¹⁸⁷ Nonn. Dion. 44, 167; 45, 79; 45, 254ff.

¹⁸⁸ Nonn. Dion. 46, 106; 46, 5ff.

euripidea: là Dioniso domina l'azione e le Baccanti sono solo le esecutrici della sua vendetta.¹⁸⁹

Es handelt sich also auch bei Nonnos, obgleich er die Handlung seiner Version stark an Euripides orientiert, um eine zugunsten des Gottes gebläute Version des Pentheus-Mythos. Auffällig sind die Widersprüche, die sich im Laufe der Handlung ergeben: So versteckt beispielsweise die Furie das Messer, das Prokne für den Mord an ihrem Sohn Itys gebraucht hatte, am Ort des zukünftigen Mordes Agaues, es kommt jedoch nicht zum Einsatz, sondern diese durchtrennt Pentheus' Kehle mit dem Thyrsos¹⁹⁰. Zudem verkündet Agaue, als sie ihrer Schwester Autonoe in den Kithairon folgt, Pentheus töten zu wollen, hält ihn jedoch, als sie ihn in seinem Versteck entdeckt, für ein wildes Tier¹⁹¹. Diese Ereignisse sind für den Fortgang der Handlung unwesentlich, steigern jedoch das Pathos und die Schrecklichkeit des Geschehens.

Kennzeichnend für das Werk des Nonnos ist der ausgeprägte Synkretismus, infolgedessen Gottheiten miteinander verschmelzen, und der für die Spätantike charakteristische Glauben an Magie, Orakel und Astrologie, wobei auch orphische Elemente deutlich zum Tragen kommen, indem Dionysos als Zagreus bezeichnet wird¹⁹². Dadurch wird das Schicksal des Pentheus mit dem des orphischen Dionysos parallelisiert, der ebenfalls, allerdings von den Titanen, zerrissen wurde.

Auch Nonnos stellt seinem Publikum also einen blinden, machtbesessenen *theomachos* vor, dem es keineswegs um das Wohl der Stadt, sondern vielmehr um den Erhalt der eigenen Position geht. Dagegen steht Dionysos als erhabener Gott, welcher sich in Form seiner Wunder deutlich zu erkennen gibt und Pentheus nicht seinen Mörderinnen gezielt ausliefert, sondern diese nach vollbrachter Tat sogar noch tröstet. Der rührende Moment kurz vor dem Tod des Pentheus, als dieser hilflos wie ein Kind seine Mutter und die Nymphen um Erbarmen anfleht, dient der Steigerung des Pathos¹⁹³, welches das gesamte Werk bestimmt. Gleichzeitig verstärkt er den Aspekt der *mania* um ein Vielfaches: Keine der handelnden Personen ist davon frei, „Nonnos versucht, die psychische Pathologie seiner Personen als Ausfluß einer allgemeinen atmosphärischen Konsistenz des Dionysischen darzutun“¹⁹⁴. So kommt es zu „rauschhaftem Ritualmord und blutigem Jagdeifer im Medium der *mania*: Auf den Wahn folgt die Verwandlung (des Pentheus zur

¹⁸⁹ Collart a.O. 318 (Anm. 185).

¹⁹⁰ Nonn. Dion. 44, 265ff.; 46, 216.

¹⁹¹ Nonn. Dion. 45, 8ff.; 46, 179f.

¹⁹² Cumont (1923) 17; Bogner a.O. 323ff. (Anm. 183); Vian a.O. 279 (Anm. 181); Shorrock a.O. 13f. (Anm. 181).

¹⁹³ Tissoni a.O. 68 (Anm. 182).

¹⁹⁴ Fauth a.O. 114 (Anm. 181.)

Mänade und in den Augen der Mänaden zum wilden Tier), und darauf folgt die Jagd.¹⁹⁵ Demzufolge ist es nicht mehr der Mysterienfrevel, etwas Verbotenes sehen zu wollen, oder die Neugierde, welche Pentheus in sein Verderben treiben, sondern die bacchische Raserei, die ihm von den Gottheiten der Finsternis (Dionysos bezeichnet auch sich selbst als „νυκτελίδω ... Διονύσω, Nonn. Dion. 44, 203) auferlegt wurde. So erhält Dionysos bei Nonnos seine Macht, die sich in alles ergreifender Ekstase äußert, zurückerstattet. Gerade die Eindimensionalität der Charaktere führt dazu, daß Dionysos als große Gottheit in Erscheinung treten kann. Indem Pentheus als Bösewicht charakterisiert wird und Dionysos die Frauen am Schluß tröstet, wird letzterer als mächtiger, ernstzunehmender, aber auch gnädiger Gott gefeiert. In diesem Sinne möchte man Nonnos unterstellen, daß es ihm auf die Vermittlung von Glaubensinhalten, auf die Restitution der dionysischen Religion ankam. Die blumige Ausdrucksweise und das Pathos dienten demnach dazu, den Leser in den dionysischen Bann zu ziehen. Die dionysischen Mysterien sind nicht mehr Objekt der Handlung, vielmehr stehen die Allmacht und erstmals auch die Gnade des Gottes im Vordergrund.

2.1.1.8 Sonstige

Neben den hier besprochenen umfassenden Überlieferungen gibt es zahlreiche Erwähnungen des Pentheus-Mythos in der römischen Literatur, die beweisen, daß sich die Sage großer Beliebtheit erfreute: So wurde sie nicht nur in Lobgesängen an Dionysos erwähnt¹⁹⁶, sondern auch noch im Theater aufgeführt und gelegentlich ins Lächerliche gezogen¹⁹⁷. Zum Teil wurde die Tragödie des Euripides jedoch auch noch aufgeführt, wie Plutarch berichtet, der das Schicksal des Crassus mit dem des Pentheus vergleicht¹⁹⁸: Bei den Parthern sei dessen Niederlage mit einer Aufführung der „Bacchen“ des Euripides gefeiert worden. Am Schluß habe man das Haupt des Crassus hereingetragen, woraufhin es der Schauspieler, der Agaue darstellte, als das des Pentheus statt einer Maske gepackt und mit den Versen 1169-1171 aus den euripideischen „Bacchen“ besungen habe. D. Braund bemerkt hierzu: „Pentheus was so famous in Plutarch’s day that Tacitus could allude to him in Latin and in a firmly non-Greek context, describing the antics of Messalina and her friends: in addition to drama, it seems that Dionysiac ritual practices fostered a discourse within which Pentheus was a principal symbol“¹⁹⁹. In dieser politischen Deutung, die sich auf die Wahrnehmung der Ereignisse durch Plutarch

¹⁹⁵ Fauth a.O. 130 (Anm. 181).

¹⁹⁶ Prop. 17, 25; Hor. carm. 2, 19, 14.

¹⁹⁷ Iuv. 6, 71f.

¹⁹⁸ Plut. Crassus 33.

¹⁹⁹ D. Braund, Dionysiac Tragedy in Plutarch, Crassus, CIQ 43 (2), 1993, 469.

bezieht, ist es nicht nur die Todesart des Pentheus, die ihn als Pendant des Crassus geeignet erscheinen läßt, sondern auch seine Rolle als Sündenbock für die Stadt: „Crassus was a scapegoat for Rome, as was Pentheus for Thebes. The Roman defeat at Carrhae could be explained away as a consequence of individual folly, not communal failure“²⁰⁰.

2.1.1.9 Zusammenfassung

Offensichtlich wurde in den nacheuripideischen Werken zwar des öfteren auf einzelne Motive der „Bacchen“ zurückgegriffen, insgesamt jedoch muß Euripides mit seiner kritischen Haltung gegenüber Dionysos und seiner nicht gänzlichen Verteufelung des Pentheus als Einzelfall gelten. Die späteren Autoren verzichten auf die Ambivalenz sowohl des Dionysos als auch des Pentheus, eine starke Polarisierung wird spürbar: Theokrit ging es um das Lob des Gottes, wobei es überaus störend gewesen wäre, Pentheus nicht als ausschließlich negativen Charakter darzustellen, der grundlos die Verehrerinnen des Dionysos verfolgt. Agaue hingegen verliert ihre Individualität: Sie ist zwar noch die Mutter des Pentheus und spielt bei seinem endgültigen Tod die entscheidende Rolle, indem sie ihn enthauptet, aber die Entdeckung und auch der Dialog mit ihm ist die Sache Autonoes. Auf der einen Seite gewinnt das Geschehen einen noch grausameren Zug als bei Euripides, da die Mänaden in ihrem Opfer den Menschen bewußt wahrnehmen. Auf der anderen Seite bleibt durch die fehlende Charakterzeichnung der Leser relativ unberührt, die Aussage ist klar: Wehe dem, der den dionysischen Mysterien beizuwohnen wünscht, ohne initiiert zu sein. Es geht also nicht so sehr um Pentheus als Feind des Dionysos, sondern als Störenfried des kultischen Geschehens: Als solcher erhält er die gerechte Strafe, und zwar nicht auf Initiative des Gottes, sondern auf Eigeninitiative der Anhängerinnen des Kults. Indem Dionysos nicht mehr persönlich in Erscheinung tritt, wird die Kluft zwischen Mensch und Gott vergrößert. Der Kult bzw. Ritus stellt die einzige Verbindung zwischen beiden dar und gewinnt damit an Bedeutung.

Auch Ovid richtet sein Augenmerk auf den kultischen Frevel des Pentheus, welcher von Anfang als verstockter Verächter des Übermenschlichen, also des Göttlichen, vorgestellt wird. Dionysos wird von der vergleichsweise trivialen Gestalt des Acoetes vertreten, ist jedoch in Form der Ekstase präsent, welche die Stadtbewohner ergriffen hat. Pentheus verschuldet durch seinen Jähzorn selbst sein Ende, und obgleich die Todesszene sehr anschaulich und grausig dargestellt wird, bezieht sich das Grauen des Lesers überwiegend auf den Vorgang an sich, weniger auf die Person des Pentheus oder auch auf seine Mutter

²⁰⁰ Braund a.O. 474 (Anm. 199).

Agave, deren weiteres Los im ungewissen bleibt. Im Mittelpunkt der Dichtung steht nicht die menschliche Tragödie, sondern der Übergang von einem geheimnisvollen, grauerregenden und wilden Kult zu einer offiziellen und geregelten Religion.

Während Hyginus sich, wie auch Apollodoros, noch stark an Euripides bzw. an mit diesem verknüpften Quellen orientiert, allerdings in sehr verkürzter Form, ist bei Oppian im 3. Jahrhundert n.Chr. eine Relativierung des grausigen Geschehens zu beobachten: Er verwandelt die Protagonisten in Tiere und macht somit aus dem Kindsmord eine Tierkampfszene, wobei er wiederum den Einfluß des Gottes auf ein Minimum beschränkt. Jener greift tatsächlich nur ein, um dem Mord das Ansehen einer Jagd zu geben. Der Zorn der Frauen, die als Ammen des Dionysos bezeichnet werden, gegen ihren Verfolger Pentheus ist völlig nachvollziehbar und berechtigt. Zugleich rückt das kultische Element in den Hintergrund: Pentheus erleidet den Tod nicht als uneingeweihter Beobachter geheimer Riten, sondern als „Erzfeind“ des Gottes, und so ist er auch weniger ein dionysisches Opfer als vielmehr gestrafter Götterfrevler.

Auch bei Nonnos ist trotz des ausgeprägten Pathos eine Milderung des Pentheus-Mythos zu spüren: Pentheus ist wiederum als wilder Götterfeind charakterisiert, welcher gegenüber allen dionysischen Machtdemonstrationen blind ist. Neu aber ist die starke Gewichtung des Wahnsinns bei den Vorgängen: Es sind wahre „Höllenchäfte“, welche die Katastrophe in die Wege leiten und damit wiederum die Schuld von Dionysos ablenken. Dieser tritt zum Schluß als versöhnender Gott auf, wird also durchgängig als positive, zu Unrecht bekämpfte Macht gekennzeichnet.

Es zeigt sich also eine deutliche Neigung, dem von Euripides als menschliche Tragödie gestalteten Mythos die Ambivalenz und in gewissem Rahmen die Grausamkeit zu nehmen. Dabei erfolgt die Relativierung des Schrecklichen nicht so sehr durch die Handlung selbst, sondern durch die Wertung der handelnden Personen: Pentheus ist nicht mehr der fehlgeleitete junge Herrscher im euripideischen Sinne, sondern ein frevlerischer Tyrann. Diese mildernde Tendenz findet ihren Höhepunkt bei Oppian, welcher auch auf das Motiv des „Menschenopfers“ vollständig verzichtet. Zugleich verlagert sich bei den nacheuripideischen Autoren die Gewichtung zunächst deutlich auf den kultischen Aspekt, um sich dann auf das Motiv des Götterfrevlers zu konzentrieren. Zudem wird Dionysos immer versöhnlicher: Grundsätzlich leitet er nicht mehr selbst das Verderben seines Erzfeindes in die Wege, und im 3. Jahrhundert n.Chr. tritt er schließlich als Tröster auf, wie bei Nonnos, bzw. nimmt er dem Mord das Schreckliche, indem er die Beteiligten in Tiere verwandelt, wie bei Oppian. Letztlich wird also die „Schuld“ für den Kindsmord zunehmend dem Opfer selbst zugeschoben, das durch sein Verhalten den Zorn des Gottes heraufbeschworen hat. Gleichzeitig ist der Gott als direkter Verursacher des Mordes

weitgehend ausgeblendet und allenfalls noch in dem epidemieartig um sich greifenden Wahnsinn präsent.

Bis ins 2. Jahrhundert n.Chr. scheint der Mythos überaus aktuell gewesen zu sein, wie unter anderem die Überlieferung bei Plutarch zeigt, der ihn auf politisches Geschehen überträgt. Seit dem 3. Jahrhundert flaute das Interesse offenbar ab, der kultische Aspekt rückte in den Hintergrund. Das erneute Aufgreifen durch Nonnos kann vielleicht im Rahmen letzter Restaurationsversuche der heidnischen Kräfte und Traditionen im zunehmend christianisierten römischen Reich gesehen werden²⁰¹.

Es läßt sich folglich bei den nacheuripideischen Autoren als einheitliche Tendenz die Polarisierung zwischen Pentheus als dem Übeltäter schlechthin und Dionysos, dem gerecht strafenden Gott, erkennen. Der Charakter des Dionysos variiert indessen zwischen dem fernen Olympier Theokrits und dem machtvollen, aber gnädigen Gottesbild des Nonnos.

2.1.2 Die griechische Ikonographie der Zerreißung des Pentheus

Die Vasenbilder zeigen den Tod des Pentheus in drei verschiedenen Momenten: Die Situation nach der Zerreißung, wenn die Mänaden den Körper bereits zerfetzt haben, den Moment, in dem Pentheus noch lebt, aber bereits in aussichtsloser Lage von den Mänaden gepackt wird, und schließlich die Attacke selbst, als Pentheus noch Bewegungsfreiheit hat. Eine weitere Darstellungsweise führt dem Betrachter die Mörderin mit ihrer Trophäe, nämlich dem Kopf des Pentheus, vor Augen, reduziert das Geschehene sozusagen auf eine Formel. Da die früheste überlieferte Pentheus-Szene die Zerreißung selbst bzw. den Augenblick ganz kurz nach dem Mord zeigt, wird die Untersuchung hiermit beginnen und anschließend die Überlieferung der „Kopftrophäenszenen“ und die damit verbundenen Schwierigkeiten erörtern.

Im Gegensatz zu den literarischen Quellen sind die Bilder in mancher Hinsicht schwerer zu deuten, denn während ein Autor mit Worten sehr deutlich seine Schwerpunkte setzen kann, bleibt das Bild immer die Momentaufnahme eines Geschehens. Ein Schriftsteller kann Ereignisse als Zeitabläufe verdeutlichen, wohingegen ein bildender Künstler auf einen begrenzten Raum beschränkt ist und sich auf bestimmte Aspekte des Geschehens konzentrieren muß, die ihm als die wichtigsten erscheinen²⁰². Zudem ist es schwierig, innerhalb eines Bildes Wertungen abzugeben: Während beispielsweise Theokrit im zweiten Teil seines Gedichts die Größe des Dionysos preist und die Grausamkeit der

²⁰¹ A. Demandt, *Geschichte der Spätantike* (1998) 386ff. 397.

²⁰² L. Giuliani, *Bild und Mythos* (2003) 286f.

Mänaden rechtfertigt, kann im Bild nur eine allgemeinere Aussage getroffen werden. So ist Pentheus als jugendlich schöner Jäger charakterisiert, aber auch die Mänaden wirken in ihrer Schönheit durchaus ansprechend, zugleich schrecklich und schön. Es ist das mythologische Hintergrundwissen des Betrachters, das dem Bild Sinn verleiht. Dem Künstler bleibt es überlassen, bestimmte Akzente zu setzen, z.B. indem er durch bestimmte Attribute einen kultischen Rahmen schafft oder das Geschehen in die wilde Natur versetzt.

2.1.2.1 Attische Darstellungen der Mordszene

Das früheste bekannte Beispiel der Pentheus-Darstellungen ist auf dem Fragment eines attischen Psykters (PE 1, Taf. XXII) zu finden, der gegen Ende des 6. Jahrhunderts v.Chr. entstanden ist. An der Identifikation kann aufgrund der Namensbeischrift kein Zweifel bestehen, auch wenn eine der Mänaden den Namen Galene trägt. Es ist immerhin nicht zu vergessen, daß die früheste überlieferte schriftliche Version des Mythos erst mehr als ein Jahrhundert später in Form der euripideischen Tragödie auf die Bühne kam – eine Tatsache, die zu einigen Schwierigkeiten führt und eine grundsätzliche Benennung der Mänaden als Agaue, Autonoe und Ino verbietet. So ist es auch nicht unbedingt erstaunlich, daß Pentheus nicht als zarter Ephebe, sondern als überaus kräftiger, bärtiger Mann dargestellt ist. Anders als im Theaterstück wird dem Zuschauer die blutige Szene drastisch vor Augen geführt: Pentheus ist bereits zerrissen und tot, wie die geschlossenen Augen mit ihren langen Wimpern verdeutlichen, und das Blut fließt in Strömen. Es befleckt auch die feinen Gewänder der Mänaden, die einen wirksamen Kontrast zu dem blutigen Vorgang bilden, und die Mänade, die im Triumph das von ihr abgerissene Bein schwenkt, unterstreicht die schockierende Grausamkeit des Geschehens: Diese Frauen sind nur noch ihrem Äußeren nach als sittsame Bürgerinnen zu erkennen, ihr Tun aber ist bestialisch und befleckt im wahrsten Sinne des Wortes ihr Ansehen. Die Szene bietet jedoch keinerlei Anhaltspunkt für die Beziehung zwischen Gemordetem und Mörderinnen: Es sind junge Frauen, die einen gestandenen Mann angreifen – wohl um den Gegensatz zwischen der Schönheit und der fürchterlichen Wildheit der Frauen zu betonen. Dieselbe Funktion erfüllt auch der Name Galene, der für heitere Stille steht²⁰³.

Eine vergleichbare Ikonographie weist eine um 480 v.Chr. entstandene Schale des Douris auf (PE 6, Taf. XXVII), der ein Schüler des Euphronios war²⁰⁴: Auf dem weniger bewegten, aber dennoch grausamen Bild sind zwei Mänaden mit konzentriertem Gesichtsausdruck dabei, den blutenden Oberkörper des Pentheus endgültig zu zerreißen,

²⁰³ Schefold (1981) 182.

wobei sie ihn in nahezu liebkosender Weise am Schopf fassen, wie auch der Aufbau der Gruppe insgesamt stark an die Geburt der Aphrodite auf dem ludovisischen Thron erinnert²⁰⁵. Beide haben jeweils ein Leopardfell um die Schultern gelegt, das dazu dient, die Wildheit der Frauen und ihre Zugehörigkeit zum dionysischen Bereich zu demonstrieren. Hinter ihnen tanzt selbstvergessen eine dritte Mänade, ohne von der Szene vor ihr Notiz zu nehmen, während die vierte Mänade am linken Bildrand einen Unterschenkel schwenkt. Einen merkwürdigen Kontrast zu der blutigen Szene bildet ein tanzender Satyr am rechten Bildrand, dessen unbeschwerte Fröhlichkeit ein Widerhall der Darstellung auf der anderen Schalseite zu sein scheint, wo Dionysos thront und dem Aulosspiel eines Satyr lauscht, während drei Mänaden mit weiteren Körperteilen ins Bild tanzen. Von ihnen nimmt der Gott jedoch keinerlei Notiz. Vielmehr wird durch die frontale Haltung der Mänaden links und rechts der Betrachter direkt in die Handlung einbezogen: Nur ihm scheinen die beiden die Fetzen des Körpers entgegenzuhalten. Die Chitone der Mänaden sind hauchdünn, so daß sich der Körper deutlich darunter abzeichnet – lediglich die beiden Mänaden, welche jeweils einen Unterschenkel in der Hand halten und mit einem Mantel zusätzlich bekleidet sind, tragen Chitone aus festerem Stoff. Es fällt auf, daß die Hände der Mänaden zum Teil verhüllt sind – eine Darstellungsweise, die häufiger bei Mänaden zu finden und von Beazley als „wing-sleeves“ bezeichnet worden ist: Wie A. Schöne ausführlich darlegt, kennzeichnet diese Form der Ärmel die Ekstase der Frauen und wird überwiegend auf spätarchaischen Vasenbildern und später wieder im Reichen Stil eingesetzt²⁰⁶. Das Verhüllen der Hände erscheint gelegentlich auch bei der Darstellung von Opferzeremonien²⁰⁷ oder aber bei Jagdszenen, wo auf diese Weise die Hände geschützt werden sollen²⁰⁸. Sowohl Opfer als auch Jagd sind für die Darstellungen des sterbenden Pentheus ebenfalls passend: Indem sich die Frauen Freiheiten herausnehmen, die gemeinhin Männern vorbehalten sind, wie z.B. das Durchstreifen der Wildnis, ist die Katastrophe vorprogrammiert. Auf diese Weise sollen die verhüllten Hände möglicherweise die Entgleisung der dargestellten Frauen in die Wildheit zusätzlich unterstreichen²⁰⁹. Als Opfer verstanden, wird die gesamte

²⁰⁴ R. T. Neer, *Style and Politics in Athenian Vase-painting* (2002) 56.

²⁰⁵ E. Simon, *Die Geburt der Aphrodite* (1959) 8. Für den Hinweis habe ich Frau Dr. R. Bielfeldt zu danken.

²⁰⁶ Schöne (1987) 152ff.

²⁰⁷ So verhüllt beispielsweise je ein männlicher Teilnehmer auf einem Kolonettenkrater im Kunsthandel und auf einem Kelchkrater im Athener Nationalmuseum 12491 die Hände: Gebauer (2002) 700 Abb. 51. 722 Abb. 120.

²⁰⁸ K. Schauenburg, *Jagddarstellungen in der griechischen Vasenmalerei* (1969) Taf. 8. 12. 15.

²⁰⁹ Dasselbe Motiv erscheint auch bei der Darstellung des Mordes an Orpheus durch die thrakischen Mänaden auf einem Stamnos in Paris, Louvre G 416: Gebauer (2002) 804 Abb. 369.

Schreckenstat als Tribut an Dionysos gewertet, welcher dem grausamen Geschehen keine Beachtung schenkt, sondern sich dem aulosspielenden Satyr zuwendet. Beide Sphären, die unbeschwert göttliche und die grausig menschliche, durchdringen und bedingen einander – wie der tanzende Satyr in die Szene eindringt, in der Pentheus endgültig zerrissen wird, so dringen die Schrecknisse dieses Vorgangs in die fröhliche Welt ein, wo der Gott würdevoll und überlegen präsent ist.

Sowohl der Psykter (PE 1, Taf. XXII) als auch die Schale (PE 6, Taf. XXVII) beinhalten in ihren Darstellungen ein stark ausgeprägtes narratives Element und beziehen sich damit deutlich auf den Pentheus-Mythos. Im Gegensatz dazu stehen diejenigen Bilder, die den Aspekt des Thiasos betonen und den Mänaden die einzelnen zerfetzten Körperteile nahezu attributiv in die Hände geben. So präsentiert ein in das beginnende 5. Jahrhundert v.Chr. datierbarer Stamnos in Oxford (PE 4, Taf. XXV) die Mänaden in ekstatisch wildem Tanz in der Form eines Thiasos, kurz nach dem Zerreißen des Pentheus. Sie schwenken die abgerissenen Gliedmaßen, eine von ihnen trägt den Kopf des Pentheus wie eine Trophäe vor sich her²¹⁰ – dies ist die früheste erhaltene unbärtige Darstellung des Pentheus. Entsprechend der wilden Bewegtheit des Tanzes tragen die Frauen das Haar offen und lang wie auf dem Psykterfragment (PE 1, Taf. XXII). Ein kleiner Löwe deutet die Wildheit und ihre Einheit mit der Natur an, ohne daß er konkret, also beispielsweise als Opfer, in den Thiasos eingebunden wäre²¹¹. Ebenfalls als Thiasos erscheinen vier Mänaden auf einer Schale im Louvre aus der Zeit um 500 v.Chr. (PE 2, Taf. XXIII), die mit den Körperteilen tanzen. Die Tatsache, daß der Kopf des Opfers anscheinend nicht vorgesehen war, ist überraschend, weil damit auf die Spezifizierung des Geschlechts des Opfers verzichtet wurde. Es weist auch nichts darauf hin, daß er möglicherweise auf einer der verlorenen Scherben dargestellt war: Offenbar waren die zerfetzten Körperteile für die Kennzeichnung des Mythos ausreichend, bzw. stehen bei dieser Form der Darstellung nicht so sehr das Opfer, als vielmehr die Täterinnen im Mittelpunkt. Ein Baum und ein Hase, die unterhalb der Henkel auftauchen, dienen der Kennzeichnung der Umgebung als Wildnis²¹². Man hat in der Forschung dazu gerne auf die Tragödien verwiesen, so z.B. auf die Tatsache, daß Pentheus in den „Bacchen“ des Euripides einen Baum ersteigt²¹³ oder

²¹⁰ Auch hier sollte mit einer Benennung als Agaue vorsichtig umgegangen werden: M. Halm-Tisserant, *Céphalophorie*, BABesch 64, 1989, 101.

²¹¹ Zu Panther, die wie Opfertiere von den Mänaden auf den Armen getragen werden, und der Rolle der Raubkatzen im Thiasos allgemein: Moraw (1998) 146. 172ff.

²¹² Zur Rolle des Hasen im Thiasos: K. Schauenburg, in: *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (1979) 151; Moraw (1998) 176f.

²¹³ Eur. Bacch. 1061ff. Jahn (1841) 12; Schauenburg (1975) 550.

daß er den „Eumeniden“ des Aischylos zufolge den Tod eines Hasen stirbt²¹⁴. Die Versuchung ist sehr groß, die überlieferten Texte mit den Darstellungen zu vergleichen, wie dies z.B. H. A. Shapiro tut²¹⁵, obgleich diese erst später entstanden sind und somit sicherlich keinen Einfluß auf die Bilder ausgeübt haben – eine Gefahr, auf die bereits S. Moraw hingewiesen hat²¹⁶. Man sollte nicht vergessen, daß Dionysos auch mit der Hasenjagd verbunden war und selber als Jäger gilt (Zagreus = der mächtige Jäger)²¹⁷. Auf der anderen Seite der Schale wird, sozusagen als Kontrast zu den sich unangemessen verhaltenden, mordenden und kämpfenden Frauen, eine Kriegsszene gezeigt: Hier kämpfen Männer in angemessener Weise mit Waffen gegeneinander und sterben einen heldenhaften Tod, um ihr Gemeinwesen zu schützen und zu fördern. Das Innenbild zeigt wiederum ein dionysisches Motiv, allerdings diesmal den drollig-fröhlichen Aspekt in Gestalt eines tanzenden Satyrs. Es werden also die beiden Aspekte des Dionysischen, der bedrohliche und der heitere, der „Normalität“ der Männerwelt und einem ehrenvollen, „schönen“ Tod²¹⁸ gegenübergestellt.

Eine einzigartige Darstellung auf der Schulter einer Hydria in Berlin, die auf ca. 500 v.Chr. datiert werden kann (PE 3, Taf. XXIV), beschränkt sich ebenfalls auf die Szene kurz nach dem vollzogenen *sparagmos*, also nach dem Zerreißen des Pentheus. Hier erscheinen drei bekränzte Mänaden, die in unterschiedliche Richtungen laufen und Körperteile des Pentheus wie Teile einer Statue mit sich tragen, wobei sein Kopf, den die rechte Frau im Arm trägt, wiederum bärtig dargestellt ist. Der Eindruck der Ekstase ist stark abgeschwächt, die Haltung der Mänaden erinnert vielmehr an eine Flucht, und Thyrsoi fehlen in der Darstellung, möglicherweise weil die Tat als vollständig vollbracht gilt.

Nach den zuvor beschriebenen Darstellungen reißt die Überlieferung zunächst einmal ab, so daß man mit gutem Grund von einer ersten Phase sprechen kann, welche ungefähr vom letzten Viertel des 6. Jahrhunderts bis zum ersten Viertel des 5. Jahrhunderts v.Chr. währt. In dieser Zeit wird Pentheus ausschließlich als schon tot, der *sparagmos* als vollzogen dargestellt. Hierbei wählt ein Teil der Darstellungen eine stärker narrative Szene, welche den Vorgang der Zerreißung noch thematisiert, ein anderer Teil greift auf

²¹⁴ Aisch. Eum. 26. A. Bažant/G. Berger-Doer, in: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 41.

²¹⁵ Shapiro (1994) 172ff.

²¹⁶ Moraw (1998) 159 Anm. 144. Darstellungen eines normalen, d.h. unblutigen Thiasos sind zudem oft von Tieren begleitet, unter anderem auch Hasen, so daß man dieses Detail nicht überbewerten sollte. Hierzu ebenfalls Moraw (1998) 143.

²¹⁷ Merkelbach (1988) 67f.

²¹⁸ Zum Motiv des „schönen“ Todes: Vernant (1991) 50ff.

das übliche Bild des Thiasos zurück, wobei er den Mänaden die zerfetzten Gliedmaßen attributiv als Merkmale schrecklicher dionysischer Raserei in die Hände gibt. Auf erklärende Details wird jedoch in beiden Fällen weitestgehend verzichtet, erst in der zeitlich letzten Darstellung auf der Schale des Douris (PE 6, Taf. XXVII) betritt auch Dionysos das Bildfeld, ohne daß jedoch eine direkte Beziehung zwischen ihm und der Bluttat hergestellt würde.

Erst nach einem knappen halben Jahrhundert setzen die Pentheus-Darstellungen auf attischen Vasen wieder ein, d.h. die Pause entspricht genau der Zeitspanne, in welcher sich das perikleische Ideal der Sophrosyne in Form einer Beruhigung der Ikonographie zwischen 480 und 430 v.Chr. bemerkbar macht. Dies wird in der dionysischen Thematik attischer Vasen besonders deutlich: Während in der spätarchaischen Vasenmalerei die Ekstase der Mänaden im allgemeinen sehr eindrücklich und häufig inszeniert wird, nimmt die Anzahl dieser Darstellungen in früh- und hochklassischer Zeit deutlich ab. Sie wird erst im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v.Chr. wieder aufgegriffen²¹⁹. Dasselbe Phänomen zeigt sich bei den Darstellungen des Pentheus-Mythos: Das früheste aus dieser zweiten Phase überlieferte Stück ist ein Pyxisdeckel, der um 430 v.Chr. zu datieren ist (PE 7, Taf. XXVIII), und hier sind die Symptome der Ekstase noch stark abgemildert. Zum ersten Mal wird nicht die Situation kurz nach, sondern kurz vor dem Zerreißen des Pentheus dargestellt: Zwei Mänaden haben den noch sehr jungen Mann von beiden Seiten an den Gliedern gepackt und machen Anstalten, ihn auseinanderzureißen. Eigenartig ist dabei der nahezu unbeteiligte, schicksalsergebene Ausdruck ihres Opfers und die Kleidung der Mänaden, die von A. Bažant und G. Berger-Doer unter Berufung auf Eur. Bacchae 1114-1127 (hier wird Agaue als ἱερέα φόνου charakterisiert) als „Gewandschürzung der Opferschlächterinnen“ bezeichnet wird²²⁰: Es handelt sich offensichtlich um Chitone, die jedoch an der Hüfte von einer Art Tuchbahn umschlungen werden, die vor dem Leib schmal zuläuft, als sei sie einmal verdreht worden. Eine derartige Tracht erscheint weder bei sonstigen Mänadendarstellungen noch bei Darstellungen mythologischer oder tatsächlicher Opfer. So wird gewöhnlich das Himation um die Hüfte geschlungen, damit es nicht die Bewegungsfreiheit der Arme einschränkt²²¹, opfernde Niken hingegen tragen einen einfachen gegürteten Chiton, der gelegentlich mit über der Brust gekreuzten Bändern versehen ist²²². Insgesamt sind

²¹⁹ Schöne (1987) 151. 192; Moraw (1998) 256. 260.

²²⁰ LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 24 (Bažant/Berger-Doer).

²²¹ U. Kron, Frauenfeste in Demeterheiligümern, AA 1992, 643 Abb. 12.

²²² N. Kunisch, Die stiertötende Nike (1964) 22; LIMC VI (1992) s.v. Nike 168-172 (Gulaki-Voutira).

Frauen beim Opfer²²³ nur selten dargestellt, und oft sind auch diese Darstellungen in ihrer Deutung umstritten. Eine italische Vase zeigt eine Frau, die sich anschickt, ein Böckchen zu opfern²²⁴. Auch sie trägt ihr Himation um die Hüften geschlungen. Eine entfernte Ähnlichkeit des Motivs ist bei Darstellungen opfernder Männer zu beobachten, allerdings bleibt hier der Oberkörper nackt und der zu einer Binde gefaltete Mantel umfaßt die Taille in gleichmäßiger Breite, so z.B. auf einer Schale in Philadelphia²²⁵. Ein vergleichbar geschlungener Mantel läßt sich an zwei alexandrinischen Mänadenstatuetten aus dem 2. Jahrhundert v.Chr. beobachten, die allerdings nichts mit einem Opfer zu tun haben²²⁶.

Möglicherweise handelt es sich also um die verkürzte Darstellung eines zum Opfer fest um die Hüfte geschlungenen Himations, wie es auf zwei allerdings römischen Stuckreliefs aus der Villa Farnesina in Rom²²⁷ überliefert ist: In diesem Falle wäre sowohl auf den Knoten, der das Gewand hält, als auch auf den unteren Teil des Himations verzichtet worden. Zu sichern ist diese Annahme aber nicht.

Der Gott, dem dieses Opfer gilt, erscheint ebenfalls im Bild: Er steht in jugendlicher Schönheit lässig auf seinen Thyrsos gestützt zwischen zwei Mänaden, die mit wehenden langen Haaren von beiden Seiten zu dem Geschehen hineilen, und so ist er zugleich als Zuschauer und Urheber des Geschehens zugegen. Einen bemerkenswerten Widerspruch bietet der Vergleich der vier Mänaden: Die beiden Frauen, die direkt an dem Mord teilhaben, sind überaus zivilisiert, wohlfrisiert mit aufgestecktem Haar und ordentlich geschürzten Chitonen dargestellt. Ihre herzueilenden Gefährtinnen tragen hingegen alle Anzeichen der Ekstase zur Schau: Ihre Chitone flattern heftig, der von rechts herbeieilenden ist er sogar von der Schulter gerutscht, so daß eine Brust entblößt wird, das Haar weht in langen, wilden Locken hinter ihnen her. Auf diese Weise gewinnt man den Eindruck, daß in der Hauptgruppe der Pentheismörderinnen die Ruhe der Komposition konserviert ist, welche die letzte Darstellung der vorhergegangenen Phase auf der Schale des *Douris* (PE 6, Taf. XXVII) auszeichnet, während alle übrigen Figuren einen anderen Geist atmen: Dionysos ist nun der junge, schöne und grausame Gott, als welcher er in den „Bacchen“ des Euripides auftritt, nicht mehr der bärtige, würdevoll thronende Herr der Reben, der sich von dem von ihm inszenierten Geschehen abwendet.

²²³ M. Detienne, in: M. Detienne – J.-P. Vernant, *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks* (1989) 140.

²²⁴ F. Cumont, *The Bacchic Inscription in the Metropolitan Museum*, AJA 37, 1933, 242 Taf. 31, 1; N. Marinatos, in: R. Hägg u.a. (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice, Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June 1986* (1988) 12 Abb. 4.

²²⁵ Gebauer (2002) 706 Abb. 67.

²²⁶ LIMC VIII Suppl. (1997) s.v. *Mainades* 50 (Simon/Krauskopf).

Die Mänaden sind hingegen zu der ekstatischen, schreckenerregenden Wildheit der frühesten Darstellungen, wie z.B. auf dem Stamnos in Oxford (PE 4, Taf. XXV), zurückgekehrt. Indessen setzt sich die erotische Komponente, welche auf der Schale des *Douris* in Form der durchscheinenden Chitone unübersehbar ist, auf dem *Pyxis*deckel in Form der entblößten Brust durch.

Eine um 410 v.Chr. zu datierende *Pyxis* (PE 9, Taf. XXX) stellt in mehrerer Hinsicht eine Ausnahme dar: Sie zeigt *Pentheus* vollständig bekleidet und mit zwei Speeren bewaffnet zwischen zwei Säulen (dies ist einmalig in der *Pentheus*-Ikonographie), also innerhalb eines Palastes oder Tempels. Rechts von ihm widmen sich Mänaden dem *Dionysos*kult: Direkt neben der rechten Säule zerreißen zwei Frauen ein Tier zwischen sich, die linke hält ein Schwert in der Hand, dessen Spitze direkt auf *Pentheus* weist. Dieser hält sich zwar offenbar nicht in der direkten Umgebung der Mänaden auf, aber man kann die bedrohliche Andeutung auf die künftigen Ereignisse beziehen, zumal auch hier beide Mänaden ihren Chiton zum Opfer geschürzt zu haben scheinen²²⁸. Rechts sind weitere Mänaden zum Teil tanzend, zum Teil ruhig stehend, sowie eine sitzende *Tympanistria* zu sehen. Das dritte Merkmal, das dieses Gefäß schwer interpretierbar macht, ist das links der Säulen sitzende Götterpaar, wobei der Gott eine *Lyra* im Arm hält. Dieses Paar wurde unterschiedlich gedeutet: J. Moret möchte in ihm *Apollon* und *Artemis* erkennen, wobei ersterer sozusagen stellvertretend die Ehre des Bruders rettet: „*Apollon défend ici, contre Penthée, les prérogatives d'un frère bafoué.*“²²⁹ *Artemis* hingegen deutet die Distanz zwischen dem Gott und dem menschlichen Geschehen an, verkörpere also sozusagen den *Olymp*. Dagegen halten A. Bažant und G. Berger-Doer das Paar für *Dionysos* und *Ariadne*²³⁰.

Wenn es sich um *Dionysos* handelt, so erscheint er hier in einem überaus zivilisierten Umfeld: Die beiden Säulen deuten, in Verbindung mit den beiden Gottheiten, möglicherweise auf einen Tempel hin, die *Lyra* ist nicht üblich im *Dionysos*kult, und die beiden Gottheiten scheinen auf einem Sitzmöbel zu thronen, was aber nicht sicher erkennbar ist. Neben dem *Aulos* spielen *Satyrn* als Saiteninstrument meistens das *Barbiton*, eine *Lyra* mit sehr langen, geschwungenen Armen (*πήχεις*)²³¹. Indessen kann *Dionysos* selbst durchaus mit *Lyra* erscheinen, wenngleich derartige Darstellungen in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts v.Chr. nicht sehr häufig sind und den Gott auch kaum

²²⁷ Cumont a.O. Taf. 30. 33, 1 (Anm. 224).

²²⁸ Zur Problematik der Opferschürzung vgl. S. 48.

²²⁹ Moret (1982) 117f. Ebenfalls als *Apollon* bezeichnet bei: Curtius (1929) 7.

²³⁰ LIMC VII (1994) s.v. *Pentheus* 1 (Bažant/Berger-Doer).

²³¹ A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik* (1977) 69.

sitzend zeigen²³². Wenn es sich aber um Dionysos handelt, so ist es merkwürdig, daß Pentheus zu ihm hinzueilen scheint, denn es ist wohl anzunehmen, daß der Tempel mindestens einer der beiden Gottheiten geweiht ist.

Apollon hingegen ist der Stadtgott Thebens²³³, ein Gott der Zivilisation und Gesellschaftsordnung – was wäre naheliegender als die Flucht des Königs in sein Heiligtum? Und wenn nicht dem Vasenmaler selbst ein logischer Fehler unterlaufen ist, so ist es gar nicht möglich, daß es für Dionysos überhaupt schon ein Heiligtum gibt, denn dieser versucht ja gerade erst, seinen Kult zu etablieren.

Es handelt sich hier also aller Wahrscheinlichkeit nach um das Heiligtum Apollons, bei dem Pentheus Hilfe und Rat sucht und der als anwesend gedacht ist. Allerdings ist er wohl nicht, wie J. Moret meint²³⁴, als Rächer seines Halbbruders Dionysos aufgefaßt (als solcher erscheint im Mythos allenfalls Zeus), sondern als Schutzherr der *polis* und als Pentheus nahestehende Gottheit. Als Göttin der Jagd ist in dieser Hinsicht auch Artemis nicht deplaciert: Möglicherweise soll sie die Jagd auf die Mänaden mit Erfolg krönen.

Der dargestellte Moment wäre also nicht die Bedrohung des Pentheus durch die Mänaden, obgleich sich sein Tod durch die auf ihn gerichtete Schwertschuppe gleichsam anzukündigen scheint, sondern seine Unschlüssigkeit, wie er dem dionysischen Treiben begegnen soll. Daß es sich um eine euripideische Szene handelt, ist unwahrscheinlich: In diesem Falle müßte es sich um den Palast des Pentheus handeln und die Anwesenheit des Götterpaares ließe sich sehr viel schwerer erklären, denn bei Euripides schweift Dionysos in der Wildnis umher, und Apollon spielt gar keine Rolle.

Wie in der Forschung bereits festgestellt wurde, muß es sich also um den Zeitpunkt vor dem Aufbruch des Pentheus zur Jagd auf die Dionysosanhänger handeln²³⁵.

M. Robertson schlägt für den Jäger aufgrund der Parallelen in der Ausstattung im Vergleich mit dem Krater von Derveni (MI 3, Taf. XXf.) eine Darstellung Lykurgs vor, ohne jedoch darzulegen, welcher Teil des Mythos dargestellt sein sollte²³⁶. Zudem tritt er üblicherweise mit der Doppelaxt bewaffnet auf. Eine letzte, wenngleich unbefriedigende Möglichkeit wäre, auf eine Benennung als Pentheus zu verzichten und in dem Fliehenden lediglich einen – wie auch immer zu benennenden – Jäger zu erkennen, der sich, von dem Schauspiel der rasenden Mänaden entsetzt, zurück in die Stadt flüchtet, vielleicht um Bericht zu erstatten.

²³² Z.B. LIMC III (1986) s.v. Dionysos 720. 834 (Gasparri); Carpenter (1997) Taf. 34 A.

²³³ A. Schachter, *Cults of Boiotia I* (1981) 77ff.

²³⁴ Vgl. Anm. 229.

²³⁵ LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 1 (Bažant/Berger-Doer).

²³⁶ M. Robertson, *Monocrepsis*, *GrRomByzSt* 13, 1972, 45f.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, daß in dieser Darstellung eine Waffe auftaucht. Bereits auf einer weißgrundigen Lekythos (PE 5, Taf. XXVI) um 480 v.Chr. ist eine Frau zu sehen, die einen Männerkopf in der einen, eine Waffe in der anderen Hand trägt, diese wird jedoch erst im folgenden zu besprechen sein²³⁷. Ihrem äußeren Erscheinungsbild nach gleichen die Waffen, die in der Forschung auch gerne als Opfermesser bezeichnet werden²³⁸, eher Schwertern: In der unteritalischen Vasenmalerei handelt es sich gelegentlich eindeutig um ein Schwert, da es, beispielsweise auf einem frühapulischen Glockenkrater, aus der Scheide gezogen wird (PE 13, Taf. XXXIV)²³⁹. Häufig werden Opfermesser auch als solche charakterisiert, indem deutlich eine Schneide und keine Mittelrippe angegeben wird, wie z.B. auf einem rotfigurigen Glockenkrater im Kunsthandel²⁴⁰. Andererseits begegnen auch Waffen bei Opferszenen, die eindeutig Schwertern gleichen und wie die Waffen der hier beschriebenen Mänaden eine Mittelrippe aufweisen, z.B. bei Vasendarstellungen opfernder Niken²⁴¹. Da zudem die Waffen der Thrakerinnen von Orpheus-Darstellungen ganz ähnlich dargestellt werden, obgleich Orpheus mit Haushaltsgeräten, also mit Messern und nicht mit dem Schwert als einer Männerwaffe attackiert wird²⁴², erscheint es berechtigt, wenn S. Moraw hinsichtlich des hier besprochenen Vasenbildes von Opfermessern spricht²⁴³. Anscheinend wurde diese Form der Bewaffnung der Mänaden durch die *chimairophonos*-Darstellungen eingeführt, die um 480 v.Chr. aufkamen²⁴⁴. Das Wort *chimairophonos* „bezeichnet an sich die im Orgiasmus eine Ziege tötende Bacchantin. Das mit den Bacchantinnen verbundene Tier ist aber auf attischen Vasen meist ein Hirschkalb, auf italischen vorwiegend ein Hase.“²⁴⁵ Erst in der italischen Vasenmalerei kommen bewaffnete Mänaden vor, die nicht mit dem Töten eines Tieres verbunden sind²⁴⁶. Damit wird Pentheus offenbar bewußt in die Rolle eines Opfers dionysischer Ekstase versetzt. Eine wilde Darstellung des Reichen Stils findet sich auf einer fragmentarisch erhaltenen Hydria des Meidias-Malers (PE 10, Taf. XXXIf.): Hier packt eine Mänade mit flammenartig fliegendem, langem Haar den jungen Pentheus am Schopf, der hilflos in die

²³⁷ Siehe S. 85.

²³⁸ L. B. Joyce, *Maenads and Bacchantes* (1997) 45; Moraw (1998) 156f.

²³⁹ Siehe S. 57ff.

²⁴⁰ Gebauer (2002) 745 Abb. 197.

²⁴¹ Gebauer (2002) 731 Abb. 143-145.

²⁴² LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 28-63 (Garezou).

²⁴³ Siehe Anm. 238.

²⁴⁴ Schöne (1987) 156f.

²⁴⁵ K. Schauenburg, in: A. Cambitoglou (Hrsg.), *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (1979) 150.

²⁴⁶ Vgl. einen apul. rf. Volutenkrater in Genf: LIMC VIII Suppl. (1997) s.v. *Mainades* 43 (Simon/Krauskopf).

Knie gesunken ist, während ihn eine andere von rechts angreift, von der jedoch nur noch die rechte, mit dem Gewand umwickelte Hand erhalten ist. Eine dritte schwingt von rechts den Thyrsos wie einen Speer, eine vierte mit einem Schwert oder Opferrmesser in der Hand gibt sich ganz dem ekstatischen Tanz hin. Dionysos wohnt der Szene auf einen Stab gestützt bei, der Rest eines Baumes hinter ihm deutet die freie Natur an, in der sich die Szene abspielt. Erstmals ist zu beobachten, daß Pentheus seine freie Hand, die bei einem Hopliten den Schild führen würde, mit seiner Chlamys umwickelt hat. Dieses Motiv wird auf italischen Vasen gerne aufgegriffen und unter anderem bei Darstellungen kämpfender Giganten verwendet, wobei diese mit Tierfellen die Hand gegen Verletzungen schützen, wie es beispielsweise auf einer attischen Schale in Berlin zu sehen ist, die auf dieselbe Zeit, also etwa 410 bis 400 v.Chr., datiert werden kann²⁴⁷. Ebenfalls zum ersten Mal begegnet auf der Hydria das Motiv der „HaarreiBerpose“ bei Pentheus-Darstellungen, wie es auf Architekturfriesen seit dem ausgehenden 5. Jahrhundert v.Chr. erscheint: So packt z.B. auf dem Ostfries des Hephaisteions in Athen ein Kentaur einen auf die Knie gestürzten Lapithen beim Schopf, auf dem Südfries des Athena Nike-Tempels in Athen attackiert ein Grieche auf diese Weise einen Perser, und auf den Friesen der Amazonomachie und Kentaumachie des Apollontempels in Bassai wiederholt sich das Motiv mehrfach²⁴⁸. Auffällig ist hierbei, daß es niemals männliche Griechen sind, die auf diese Weise dem Feind ausgeliefert sind, sondern nur Lapithen, Amazonen, Kentauren sowie Frauen (z.B. Kassandra auf einer Amphora in Cambridge²⁴⁹) sind von diesem Schicksal betroffen. Ausgenommen sind Kampfdarstellungen, in denen Griechen von Griechen besiegt werden, aber auch hier ist das Motiv selten²⁵⁰. Eine derartige Situation signalisiert die Unterlegenheit des so Mißhandelten²⁵¹ und wurde anscheinend als Schande empfunden. Die Tatsache, daß Pentheus nicht nur vor den Frauen in die Knie geht, wie es der Ikonographie der Unterlegenen entspricht, sondern auch noch auf diese Weise von ihnen erniedrigt wird, charakterisiert seinen Tod zweifellos als noch grauenvoller und demütigender als die bloße Tatsache, von Frauen, respektive seiner eigenen Mutter, zerrissen zu werden²⁵². Zudem erlaubt diese Art der

²⁴⁷ Berlin, Staatl. Mus. F 2531. LIMC IV (1988) s.v. Gigantes 318 (Vian).

²⁴⁸ F. Felten, Griechische tektonische Friese archaischer und klassischer Zeit (1984) Taf. 24. 25. 28. 35. Bereits in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei ist zu sehen, wie die gegnerische Amazone am Helmbusch gepackt wird, z.B.: D. von Bothmer, Amazons in Greek Art (1957) 8 Nr. 21 Taf. 11.

²⁴⁹ Cambridge, Corpus Christ College. LIMC I (1981) s.v. Aias II 54 (Touchefeu).

²⁵⁰ M. Guarducci, Epigrafia greca II (1969) 168 Abb. 41; R. Stupperich, Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen (1977) 17.

²⁵¹ A. Stähli, in: Fischer/Moraw (2005) 36.

²⁵² Diese Bewertung der „HaarreiBerpose“ habe ich Herrn Dr. Pflug zu verdanken, der die

Darstellung die Kombination von rasendem Tanz und gleichzeitigem Zerreißen, wie sie bereits auf dem archaischen Psykter (PE 1, Taf. XXII) weitgehend erreicht, auf den späteren Gefäßen aber wieder vernachlässigt worden ist.

Zu der grausamen unteren Szene bildet der obere Fries einen merkwürdigen Gegensatz: Um eine sitzende, reich gekleidete Frau, die einen Eros auf dem Schoß hält²⁵³ und als Helena bezeichnet ist, gruppieren sich weitere Frauen in beschaulicher Häuslichkeit und bieten damit ein Bild des Friedens, das in einem heftigen Kontrast zu den unteren Szenen entfesselter Gewaltsamkeit steht. Die Namensbeischriften benennen unter anderem Klytaimnestra und Orest als Säugling auf dem Arm seiner Amme. Es handelt sich also um die Darstellung Helenas als Braut, welche für die Macht Aphrodites steht und damit, wie A. Schöne meint, die drohende Katastrophe des von Orest verübten Muttermordes bereits ankündigt²⁵⁴. Hier werden also nicht nur „alle Aspekte des mänadischen Wesens und Wirkens zur Darstellung“ gebracht²⁵⁵, sondern alle Aspekte weiblichen Wesens an sich. Auch kann man nicht behaupten, daß die Demonstration dionysischer Macht im Mittelpunkt der Darstellung steht²⁵⁶: Der Gott steht vielmehr abseits des Geschehens unterhalb des vertikalen Henkels, nimmt also eine alles andere als dominante Position ein. Beherrschend wirkt hingegen die obere Bildzone mit der „Frauengemachszene“, welche grundsätzlich positiv konnotiert ist²⁵⁷, jedoch aufgrund der Namensbeischrift wiederum die Gefahr weiblicher Schönheit assoziiert. Thema der Dekoration insgesamt ist mithin die Ambivalenz der zwischen häuslichem Frieden und emotionaler Unberechenbarkeit und Gewaltsamkeit oszillierenden Weiblichkeit. Sowohl das Motiv des oberen Registers als auch die Tatsache, daß es sich um eine Hydria handelt, sprechen dafür, daß das Gefäß für Frauen gemacht wurde²⁵⁸, der Fundort Kerameikos²⁵⁹ läßt einen sepulkralen Zusammenhang vermuten. Die Botschaft der Darstellung an die Frauen ließe sich also als Aufforderung verstehen, ihrer weiblichen Rolle gerecht zu werden und nicht

Bedeutung dieses Motivs in einem Vortrag in Heidelberg im Januar 2005 dargelegt hat. Zum Thema des ehrenhaften Todes vgl. J.-P. Vernant, *L'individu, la mort, l'amour* (1982) 41ff.; Vernant (1990) 52f.; G. Guidorizzi, in: F. Conca (Hrsg.), *Ricordando Raffaele Cantarella* (1999) 195f.

²⁵³ Hierzu vgl. S. Moraw, in: von den Hoff/Schmidt (2001) 216.

²⁵⁴ A. Schöne, *Die Hydria des Meidias-Malers im Kerameikos*, AM 105, 1990, 170f.

²⁵⁵ Moraw (1998) 160.

²⁵⁶ Moraw (1998) 159.

²⁵⁷ H. Killet, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit* (1994) 218.

²⁵⁸ Moraw a.O. 221. (Anm. 253).

²⁵⁹ „Die ältere Opferrinne enthielt neben zahlreichem einfacheren Geschirr auch rotfigurige Prachtgefäße: zwei Hochzeitslebeten des Frauenbad-Malers und mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine Hydria des Meidias-Malers, von der einige Bruchstücke bereits 1915 in einem von Brueckners Suchgräben an gleicher Stelle zutage gekommen waren.“ K. Vierneisel, *Die*

ins Draußen zu schweifen, was nur in die Katastrophe führen kann.

Mit dieser Hydria endet die Reihe der attischen Darstellungen des Pentheusschicksals, das nunmehr auf italischen Vasen weiterlebt. Es läßt sich feststellen, daß die Gefäßformen der ersten Phase ausschließlich dem Symposion dienen. Inwieweit es sich hierbei um Gefäße handelt, die von vornherein für den Grabkult gefertigt wurden, oder ob sie dem Toten tatsächlich als Symposionsgefäß gedient hatten und dann als ihm zugehörig als Beigabe in das Grab gelangten, ist ein grundlegendes und unlösbares Problem. Es läßt sich jedoch festhalten, daß die Gefäße, welche den Tod des Pentheus darstellen und vor 450 v.Chr. gefertigt wurden, potentiell für den männlichen Gebrauch beim Symposion bestimmt waren. Dieses Bild ändert sich in der zweiten Phase: Ab ca. 430 v.Chr. erscheint das Motiv sogar überwiegend auf Gefäßen, welche mit großer Wahrscheinlichkeit durch Frauenhände gegangen sind²⁶⁰, wie die beiden Pyxiden und die Hydria aus dem Kerameikos (PE 10, Taf. XXXIf.), und die Blutrünstigkeit der Darstellungen läßt nach: Es ist nicht mehr der zerstückelte Körper, der im Mittelpunkt des Interesses steht, sondern es wird der vollständige Körper in seiner jugendlichen Schönheit gezeigt, der den Mänaden ausgeliefert, aber noch nicht zum Opfer gefallen ist. Es scheint also, daß sich das Augenmerk von der Darstellung des vollzogenen *sparagmos*, welcher Pentheus nicht anders als die von den Mänaden zerfetzten Tiere wertet, auf die menschliche Tragödie der Situation verschoben hat.

Diese Konzentration der Szenen auf den Vorgang der Zerreißung und ihre gleichzeitige Beruhigung, die charakteristisch für den hochklassischen Stil ist²⁶¹, werden erst auf der Hydria aus dem Kerameikos (PE 10, Taf. XXXIf.) wieder aufgehoben. In der frühen wie auch in der späteren attischen Vasenmalerei scheint die Faszination des Gegensatzes zur Beliebtheit des Pentheus-Darstellungen beigetragen zu haben, sowohl innerhalb der einzelnen Bilder, als auch in der Dekoration der Gefäße insgesamt. Innerhalb desselben Bildes ist es die Umkehrung der Opferrolle, welche betont wird: Pentheus als kräftiger, zumeist junger Mann fällt der Horde schöner junger Frauen zum Opfer, welche in Darstellungen anderer, kriegerischer Themen oft die Vergewaltigten und Wehrlosen sind, wie beispielsweise die zahlreichen Kassandradarstellungen zeigen²⁶². In der Gesamtdekoration der Gefäße fällt auf, daß, sofern es Raum dafür gibt, gerne ein der Zerreißungsszene diametral entgegengesetzter Vorgang visualisiert wird. So wird z.B. der

Ausgrabungen im Kerameikos, AA 1964, 433. 438 Abb. 25.

²⁶⁰ Moraw (1998) 263.

²⁶¹ Dodds (1960) XXXV; Schefold (1981) 8. 15.

²⁶² LIMC I (1981) s.v. Aias II 44-97 (Touchefeu); G. Döblhofer, Vergewaltigung in der Antike (1994) 23ff. 102.

entgleisten Frauenwelt die ehrenvolle Welt des Kriegerturns auf der Schale im Louvre (PE 2, Taf. XXIII), oder das friedliche Frauengemach auf der Hydria aus dem Kerameikos (PE 10, Taf. XXXIf.) gegenüberstellt; noch häufiger erscheinen die beiden Aspekte des Dionysischen, der schrecklich rächende Dionysos Omestes einerseits, der befreiende Dionysos Lysios andererseits.

Neben den Vasendarstellungen ist ein weiteres Kunstwerk überliefert, allerdings nur schriftlich: Pausanias berichtet, daß es im Heiligtum des Dionysos Eleuthereus in Athen einen Gemäldezyklus mit Darstellungen aus der Vita des Gottes gab, darunter auch die Geschichten von Lykurg und Pentheus²⁶³. Mehr ist der Quelle aber auch schon nicht mehr zu entnehmen: Wie das Gemälde aussah und wer es schuf, berichtet Pausanias nicht.

Die archäologischen Untersuchungen im Heiligtum haben gezeigt, daß der Neubau des Tempels, mit dem vermutlich auch die Neuausstattung einherging, die den Gemäldezyklus einschloß, in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v.Chr. zu datieren ist²⁶⁴. Die Vermutung, daß dieses Gemälde Anlaß für die Vasenmaler gewesen sein könnte, die Mythen um die Dionysosfrevler wieder darzustellen, erübrigt sich somit²⁶⁵. Es besteht die Möglichkeit, daß es sich nicht um Wandgemälde, sondern um Tafelbilder handelte, die von einem anderen Bau in den neuen Tempel überführt wurden²⁶⁶ – auch in dieser Hinsicht ist die Überlieferung jedoch zu vage. Allerdings muß man sich fragen, ob das Gemälde berühmt genug war, um tatsächlich als Vorbild auch noch späterer Zeiten zu dienen, denn offenbar kannte Pausanias den Namen des Künstlers nicht mehr oder befand ihn für unwichtig²⁶⁷. Auf die mögliche Beeinflussung der Pentheus-Darstellungen durch dieses Gemälde im athenischen Heiligtum wird später im Zusammenhang mit dem Haus der Vettier noch einmal zurückzukommen sein²⁶⁸.

²⁶³ Es ist unklar, ob es sich um ein oder zwei Gemälde handelt.

Paus. 1, 20, 3: Ταῦτά τε δὴ γεγραμμένα εἰσὶ

καὶ Πενθεύς καὶ Λυκοῦργος ὧν ἐς Διόνυσον ὕβρισαν διδόντες δίκας.

²⁶⁴ Zuletzt J.-Ch. Moretti, *The Theater of the Sanctuary of Dionysus Eleuthereus in Late Fifth Century Athens*, *IllClSt* 24/25, 1999/2000, 381.

²⁶⁵ Ch. Picard, *Parrhasios (?) et les peintures du Dionysion neuf d'Athènes*, *RPhil* 57, 1931, 219.

²⁶⁶ „In any case it is very tempting to guess that the pictures Pausanias lists formed a single cycle, created at the same time as the statue to adorn whatever building it was placed in, and moved with it to the Lycurgan temple.“ M. Robertson, *Monocrepis*, *GrRomByzSt* 13, 1972, 47.

²⁶⁷ Picard a.O. 209ff. (Anm. 265).

²⁶⁸ Siehe S. 70.

2.1.2.2 Die Zerreißung des Pentheus in der unteritalischen Kunst

Für die Darstellung des Pentheus-Mythos greifen die unteritalischen Vasenmaler auf verschiedene bewährte Bildschemata zurück. So läßt sich bei einigen Gefäßen eine ikonographische Ähnlichkeit mit den Aktaion-, Orest- und Gigantenkampfschemata beobachten, wie sie größtenteils bereits in der attischen Vasenmalerei ausgeprägt worden sind. Hinzu kommen Darstellungen, die sich offenbar an Mythen orientieren, welche von der Liebesverfolgung Sterblicher durch Götter berichten.

Auf einem frhapulischen Glockenkrater in Bari (PE 13, Taf. XXXIV) ist Pentheus im Laufschrift gezeit, der sich zu seiner mit einem Schwert bewaffnete Verfolgerin umwendet und zwei Speere gegen sie ausstreckt, ohne daß diese jedoch ernsthaft als Waffe gebraucht würden. Ein ganz ähnliches Motiv zeigen attische Vasenbilder, auf denen Eos einen Jäger, wohl Kephalos, verfolgt: Er ist meistens mit zwei Speeren bewaffnet, die er, sich im Gehen umwendend, gelegentlich ebenfalls gegen die Göttin richtet, ohne sie ernsthaft zu bedrohen, wie auf einer nolanischen Amphora in London zu sehen ist²⁶⁹. In dieselbe Richtung weisen ein apulischer Volutenkrater in St. Petersburg (PE 21, Taf. XXXVIII), eine apulische Patera aus Ruvo (PE 24, Taf. XL) und das Fragment eines apulischen Volutenkraters in New York (PE 25, Taf. XLI), die um 370 bis 350 v.Chr. datiert werden können: Bei allen diesen vier Darstellungen ist Pentheus mit einem Schwert, das er blank in der Hand hält, und zwei Speeren bewaffnet, die er jedoch nicht zum Einsatz bringt. Auf dem Volutenkrater in St. Petersburg sind sie mit der Spitze auf dem Boden aufgesetzt, womit, da die Waffen auf diese Weise stumpf werden, die Unbrauchbarkeit dieser Bewaffnung zusätzlich betont wird – auch dieses Motiv findet sich bereits in leicht abgewandelter Form auf einem attischen Glockenkrater, der die Verfolgung des Kephalos durch Eos thematisiert²⁷⁰. Obgleich die Haltung bei dieser Art der Pentheus-Darstellungen mehr oder weniger stark variiert, zeigt er doch in allen Fällen die charakteristische Haltung des Verfolgten²⁷¹, indem er sich im Laufschrift zurückwendet und seine rechte Hand, in der er meistens ein Schwert hält, gegen seine Verfolgerin ausstreckt. Es ist demnach folgerichtig, daß die früheste italische Darstellung, die Pentheus auf diese Weise zeigt, nämlich der frhapulische Glockenkrater (PE 13, Taf. XXXIV), den klassischen Verfolgungsbildern noch am nächsten steht.

Eine apulische Oinochoe in Sydney (PE 17, Taf. XXXVI) ist vermutlich derselben Gruppe zuzuordnen, allerdings wirkt die Verteidigung des Jägers sehr viel dynamischer

²⁶⁹ London, BM E 320. LIMC III (1986) s.v. Eos 84 (Weiss).

²⁷⁰ Neapel, Mus. Naz. 116119. LIMC III (1986) s.v. Eos 105 (Weiss).

²⁷¹ Vgl. auch Szenen der Verfolgung Ganymeds durch Zeus, z.B. auf einer attischen Amphora in Paris, Cab. Md. 373. LIMC IV (1988) s.v. Ganymedes 80 (H. Sichtermann).

und weniger fluchtbereit: Er hält zwei Speere mit der Spitze nach oben in seiner linken Hand, mit dem Schwert in der Rechten holt er vor seinem Körper machtvoll zum Schlag gegen seine linke Angreiferin aus.

Auch die übrigen italischen Pentheus-Darstellungen zeigen den unglücklichen Heros ausschließlich bewaffnet. Ein Teil von ihnen scheint sich an klassischen Aktaion-Darstellungen zu orientieren, wobei das Schwert allenfalls an einem Gurt um die Schulter getragen, nicht aber gezogen wird. Die Waffe, die zum Einsatz kommt, ist der Speer, mit dem Pentheus auch tatsächlich ausholt, wie dies auf einer apulischen Patera aus Ruvo (PE 18, Taf. XXXVI) zu sehen ist, die um 370/360 v.Chr. datiert wird. Hierbei ist auffällig, daß der Speer nicht gegen die Verfolgerinnen gerichtet wird, sondern vielmehr auf den Boden zeigt. Daraus kann man zum einen ablesen, daß die Mänaden überlegen und nicht ernsthaft bedroht sind, zum anderen ist diese Eigenart jedoch sicherlich auch auf die Aktaion-Ikonographie zurückzuführen, denn der Jäger richtet seinen Speer natürlich auf die Hunde, die viel kleiner sind, wie dies auf einem attischen Glockenkrater in Boston, um 440 v.Chr.²⁷², zu sehen ist. Eine sehr grob bemalte und daher schlecht datierbare campanische Amphora in Köln (PE 27, Taf. XLIII) folgt demselben Schema, was nicht weiter verwundern muß, da sich die spätere campanische Vasenmalerei stark an apulischen Vasen orientiert²⁷³ – es ist also durchaus möglich, daß man das Motiv aus dem Apulischen übernommen hat. Ein verlorenes apulisches Gefäßfragment (PE 22, Taf. XXXIX), auf dem der Jäger mit einer Namensbeischrift als Pentheus gekennzeichnet ist, läßt nicht eindeutig erkennen, ob es sich um das „Aktaionschema“ handelt, da der gesamte Unterkörper fehlt. Er schwingt in ähnlicher Weise den Speer und trägt ein Schwertband, jedoch kommen noch zwei Speere hinzu, welche er mit der Spitze nach unten in seinem linken Arm hält.

Ein apulischer Kelchkrater in Ferrara (PE 19, Taf. XXXVII), der ebenfalls 370/360 v.Chr. entstanden sein wird, steht der Hydria aus dem Kerameikos (PE 10, Taf. XXXIf.) motivisch nahe und erinnert wie diese stark an Gigantomachie-Darstellungen. Wiederum soll die attische Schale in Berlin²⁷⁴ zum Vergleich herangezogen werden, diesmal die Gruppe der Athena, die mit ihrem Speer weit gegen einen jugendlichen Giganten ausholt, der am rechten Bildrand in die Knie gebrochen ist und sich anschickt, das Schwert aus der Scheide zu ziehen. In derselben Weise kniet Pentheus vor den Mänaden, allerdings packt ihn seine linke Angreiferin am Helm, und in seinem Arm hält er noch einen Speer, dessen Spitze bezeichnenderweise nutzlos auf dem Boden aufliegt. Auch in ihrer

²⁷² Boston, Mus. of Fine Arts 00.346. LIMC I (1981) s.v. Aktaion 81 (Guimond).

²⁷³ Trendall (1990) 178.

Wildheit steht die Szene der Darstellung des Reichen Stils auf der Hydria (PE 10, Taf. XXXIf.) nahe, allerdings ist sie durch den Verzicht auf die Haarreißerpose abgemildert, und auch die Haare der Mänade flattern weniger ungebändigt als auf dem früheren Gefäß. Zwei weitere apulische Gefäße orientieren sich an Darstellungen des Orest-Mythos, welche die Bedrohung Orests durch die Erinnyen in Delphi thematisieren: Eine bereits um 440/430 v.Chr. datierbare Situla, die sich ehemals im Kunsthandel befand (PE 12, Taf. XXXIII), zeigt Pentheus, der ähnlich in die Knie gebrochen ist wie auf dem zuvor besprochenen Kelchkrater. Er ist nur mit einem Schwert bewaffnet, dessen Spitze fast auf ihn selbst gerichtet scheint, und versucht, sich zweier Mänaden zu erwehren, die von beiden Seiten heranstürmen und ihn mit ihren Thyrsos bedrohen. Dieselbe Haltung findet sich bei Orest auf attischen Vasen, beispielsweise auf einer Hydria in Berlin²⁷⁵, wobei auch Orest zum Schutz gegen die Erinnyen seine linke Hand in die Chlamys gewickelt hat. Noch häufiger hält er jedoch die Schwertscheide in der freien Hand: So zeigt es ein Kolonettenkrater in Paris²⁷⁶, und so hat es auch ein später apulischer Volutenkrater für den Pentheus-Mythos übernommen (PE 26, Taf. XLIf.). Allerdings steht Pentheus noch aufrecht, wohingegen auf attischen Vasen immer die in die Knie gebrochene Haltung bevorzugt wird. Erst in der apulischen Vasenmalerei steht auch Orest, mit dem Schwert in der einen, der Schwertscheide in der anderen Hand aufrecht, und so scheint diese Haltung auf dem späten Volutenkrater (PE 26, Taf. XLIf.) von den früheren Orest-Darstellungen der apulischen Vasenmalerei für den Pentheus des vorliegenden Kraters regelrecht kopiert worden zu sein. Zumindest ist die Ähnlichkeit beispielsweise mit der Haltung Orests auf einem Volutenkrater aus der Zeit um 360 v.Chr. in Bari frappierend²⁷⁷.

Die Mänaden sind in den Pentheus-Szenen der italischen Vasenmaler überwiegend mit einem stoßbereiten Schwert oder einem wurfbereiten Thyrsos bewaffnet – beides Haltungen, die insbesondere von den kämpfenden Göttinnen attischer Gigantomachie-Darstellungen bekannt sind, wie sie beispielsweise auf einer Amphora in Paris erscheinen²⁷⁸. Mit der Ikonographie der Erinnyen haben sie hingegen in dieser Zeit wenig gemeinsam, obgleich Pentheus gelegentlich Orest angeglichen ist.

Man hat also für die Illustration des Pentheus-Mythos auf die Ikonographie thematisch verwandter Mythen, also Verfolgung bzw. Ermordung eines jungen Mannes oder Jägers durch Frauen – meist eine Gottheit – zurückgegriffen.

²⁷⁴ Siehe Anm. 247.

²⁷⁵ Berlin, Staatl. Mus. F 2380. LIMC III (1986) s.v. Erinys 41 (Sarian).

²⁷⁶ Paris, Louvre K 343. LIMC III (1986) s.v. Erinys 42 (Sarian).

²⁷⁷ Bari, Mus. Arch. 877. LIMC III (1986) s.v. Erinys 55 (Sarian).

²⁷⁸ Paris, Louvre S 1677. LIMC IV (1988) s.v. Gigantes 322 (Vian).

Drei unteritalische Darstellungen fallen aus den bislang besprochenen Schemata indes heraus: Ein apulischer Glockenkrater in Lecce (PE 23, Taf. XXXIX) scheint auf den ersten Blick auf die euripideischen „Bacchen“ Bezug zu nehmen, allerdings in sehr eigenartiger Weise: Pentheus nämlich sitzt erhöht am linken Bildrand, er trägt ein langes Gewand mit über der Brust gekreuzten Bändern, wie sie bei Mänaden gelegentlich auftreten²⁷⁹, und hinter ihm ist ein Zweig sichtbar. Von rechts nähern sich zwei Mänaden, wobei nur die vordere durch eine entblößte Brust als solche zu erkennen ist, denn Thyrsos oder ähnliche Attribute fehlen völlig. Statt dessen hält die eine ein Schwert in der Hand, die andere zieht es gerade theatralisch über dem Kopf aus der Scheide. Rechts geben eine Tänierin und ein Gegenstand, der vielleicht ein Brunnen sein könnte, möglicherweise ein kultisches Umfeld an, aber Pentheus wendet dieser Szenerie den Rücken zu – er ist demzufolge gerade nicht der Spion, als welchen ihn Euripides charakterisiert. Zudem ist auch die Bewaffnung der Mänaden uneuripideisch, so daß letztlich einzig und allein die Verkleidung des Pentheus als Verweis auf die „Bacchen“ bewertet werden könnte. Aus diesem Grund handelt es sich auch in diesem Falle nicht um eine Szene aus der euripideischen Tragödie, sondern entweder um eine andere Version des Mythos oder aber eine freie Umsetzung der Thematik.

Eine ebenfalls apulische Hydria in München (PE 20, Taf. XXXVIIIf.) zeigt Pentheus zwischen zwei Bäumen kauern. Von beiden Seiten eilen Mänaden mit Thyrsos und Schwertern herbei, gegen die er abwehrend den mit der Chlamys umwickelten Arm hebt, von hinten nähert sich tanzend eine *chimaïrophonos*. Wenngleich Pentheus in diesem Falle als Beobachter charakterisiert ist, so fehlen andererseits die euripideischen Elemente der Verkleidung und der unbewaffneten Mänaden, die mit bloßen Händen einen Mann zerreißen können. Auf der anderen Seite des Gefäßes ist eine Kriegerszene zu sehen, was insofern ungewöhnlich ist, als die italischen Vasenmaler hier meistens eine friedliche dionysische Szene aus Kult oder Mythos, oder aber neutrale Figuren wie Manteljünglinge wählen.

Zuletzt muß auf eine originelle, wenn auch etwas unpassende Darstellung auf einem campanischen Kelchkrater in Catania (PE 16, Taf. XXXV) hingewiesen werden, der um 400/380 v.Chr. entstanden sein wird. Hier ist Pentheus in einer befremdlichen, nahezu tänzerischen Haltung mit weit ausgebreiteten Armen zu sehen, die in diesem erzählerischen Zusammenhang keinen Sinn ergibt. Offenbar hat der Vasenmaler auf das Bildschema eines relativ seltenen Mythos zurückgegriffen, das um 400 v.Chr. aufkam, nämlich den Tod des bronzenen Mannes Talos, der dreimal täglich Kreta als Wächter

²⁷⁹ Siehe S. 87.

umkreiste, bis ihn die Argonauten mit Hilfe Medeas umbrachten. Exakt diese Haltung zeigt Talos, der auf einem attischen Volutenkrater in Ruvo von den Dioskuren an beiden Armen festgehalten wird²⁸⁰. Es handelt sich folglich um eine Haltung, die Hilflosigkeit signalisieren soll und aus diesem Grund wohl auf den Pentheus-Mythos übertragen wurde, denn ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen beiden Mythen läßt sich nicht herstellen.

Das Motiv des sich verzweifelt und vergebens zur Wehr setzenden Pentheus prägt beinahe die gesamte apulische Vasenmalerei. Neu ist dabei die Darstellung verschiedener Waffen, durch welche er in die Nähe anderer jugendlicher Jäger wie z.B. Meleagers oder Aktaions gerückt wird: In allen erhaltenen Darstellungen ist er mindestens mit einem Schwert, oft auch noch mit zwei Speeren zusätzlich und einem boiotischen Helm (κυνή) bewaffnet. Auf diese Weise ist er kein hilfloses Opfer mehr, und es wird impliziert, daß die Kraft der Frauen übernatürlichen Ursprungs ist.

Zugleich entwickeln die Darstellungen eine große motivische Bandbreite, indem Pentheus sich in verschiedenen Stadien der Todesnähe befindet: Während auf einem apulischen Glockenkrater zwei Mänaden den Nichtsahnenden beschleichen (PE 23, Taf. XXXIX), wird er auf diversen anderen Gefäßen gerade angegriffen (PE 17, PE 18, Taf. XXXVI; PE 21, Taf. XXXVIII; PE 25, Taf. XLI) bzw. ist sein Tod bereits absehbar (PE 19, Taf. XXXVII; PE 24, XL; PE 26, Taf. XLif.). Fast allen Darstellungen ist die Akzentuierung des tragischen Helden als schöner, junger Mann mit athletisch durchtrainiertem Körper gemeinsam, der meist frontal dem Betrachter präsentiert wird. Man hat es also mit einer bewußten Gegenüberstellung von jugendlich-männlicher Kraft und Schönheit, also dem idealen Krieger auf der einen, und weiblicher, aus ungezügelter Wildheit erwachsender und damit bedrohlich aggressiver Kraft auf der anderen Seite zu tun. Dementsprechend wird in der apulischen Vasenmalerei weitgehend auf die für ein ideales Männerbild unhaltbare „Haarreißerpose“ verzichtet, die in der zweiten Phase der attischen Darstellungen den Status des Pentheus so stark herabgewürdigt hat²⁸¹. Außerdem ist Pentheus niemals vollständig zusammengebrochen, stets hält er seine Waffen noch in der Hand – eine Haltung, die in der attischen Vasenmalerei nur ausnahmsweise auf der schwer deutbaren Heidelberger Pyxis (PE 9, Taf. XXX) vorkommt. Nur einmal wird er auf einem apulischen Kelchkrater (PE 19, Taf. XXXVII) dadurch als Unterlegener charakterisiert, daß eine der Mänaden ihn am Helm packt.

Die Mänaden werden als wilde, aggressive Frauen oft mit Nebris (z.B. PE 19, Taf.

²⁸⁰ Ruvo, Mus. Jatta J 1501. LIMC VII (1994) s.v. Talos I 4 (Papadopoulos). G. Libertini, Una nuova rappresentazione del mito di Penteo, *ASAtene* 1-1, 1939/1940, 140.

XXXVII) oder entblößter Brust (z.B. PE 24, Taf. XL) dargestellt, um zu verdeutlichen, daß sie ihrem eigentlichen kulturellen Umfeld entfremdet sind und für den dargestellten Moment nur noch der dionysischen Welt wilder Natur angehören. Während die entblößte Brust im Zusammenhang anderer Mythen, beispielsweise bei Szenen des Mordes Orests an Klytaimnestra, auch als Zeichen für die Mutterschaft verstanden werden kann²⁸², erhält das Motiv nunmehr eine ausschließlich erotische Konnotation: Die jugendliche Schönheit macht die Frauen begehrenswert, ihr Tun hingegen ist grauenvoll und läßt ihre Schönheit zugleich bedrohlich erscheinen. Damit wird wiederum der Kontrast zwischen der eigentlichen Bestimmung der Frauen, nämlich der Mutterschaft, und ihrem furchtbaren Tun betont. Während Pentheus mit den Waffen ausgerüstet ist, die ihm als männlichem Krieger zustehen, ergänzt die Kampfmethodik der Mänaden das Bild weiblicher Entgleisung: Auf der Situla im Kunsthandel (PE 12, Taf. XXXIII) prügeln sie mit ihren Thyrsosstäben regelrecht auf den in die Knie gesunkenen Pentheus ein, dessen kämpferisches Geschick offenbar angesichts dieser wilden Regellosigkeit versagt, und auf dem Volutenkrater in der Ermitage (PE 21, Taf. XXXVIII) stürmt eine Mänade heran, die mit ihrem Opfermesser etwas ungeschickt zum Schlag ausholt.

Das Ambiente, in welchem der Mord geschieht, wird in der apulischen Vasenmalerei oft durch Pflanzen und Steine als Bereich des Außen, der wilden Natur gekennzeichnet. Dieses Phänomen läßt sich insbesondere bei den späteren Vasen ab dem zweiten Viertel des 4. Jahrhunderts v.Chr. beobachten (PE 18-PE 21, Taf. XXXVI – XXXVIII ; PE 23-PE 26, Taf. XXIX – XLII). Es wurde vermutet, daß die Angabe von einem Baum auf die Überlieferung bei Euripides zurückzuführen ist, derzufolge sich Pentheus auf einem Baum versteckt²⁸³. Eine solche Konkretisierung ist indes nicht nötig – es genügt, wie auch bei dem Bild des Hasen auf der attischen Schale in Paris (PE 2, Taf. XXIII), die Angabe von Flora und Fauna als Kennzeichen von wilder Natur zur Kenntnis zu nehmen, in der sich das dionysische Geschehen abspielt. Eine bemerkenswerte Neuerung bzw. Ausnahme in der Naturdarstellung ist das Halsbild eines Volutenkraters, der um 320 v.Chr. entstanden sein wird und damit die späteste der erhaltenen apulischen Vasen mit Pentheus-Thematik ist (PE 26, Taf. XLIf.): Hier hat sich die wilde Natur geradezu in ein Idyll verwandelt mit exotischen Blüten, fliegenden Tauben und einem kunstvoll

²⁸¹ Vgl. S. 53.

²⁸² Z.B. LIMC VI (1992) s.v. Klytaimnestra 31 (Morizot). Hier zeigt Klytaimnestra um Erbarmen heischend ihrem Sohn ihre Brust, um ihn daran zu erinnern, daß sie ihn genährt und großgezogen hat. Dasselbe Motiv wird von Homer in der Ilias 22, 77ff. beschrieben, wo Hekabe versucht, durch das Entblößen der Brust, die ihn genährt hat, ihren Sohn Hektor vom Kampf zurückzuhalten: G. Kaminski, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst* (2003) 82.

gearbeiteten Thymiaterion. Die Zügellosigkeit der Mänaden, welche Pentheus angreifen, ist gemildert, sie sind anständig gekleidet und reich geschmückt, und ihre Gefährtinnen im rechten Bildteil erscheinen nur noch in der Rolle frommer Dionysosverehrerinnen. Der junge Mann mit der Situla, der von links auf die Gruppe der Pentheustötung zuschreitet, ist vermutlich im Zusammenhang der stärkeren Betonung des Kultischen zu verstehen, welche das gesamte Bild prägt. Hierfür mag auch die Fackel sprechen, mit der Pentheus attackiert wird: Dieses Detail, das verdeutlicht, daß es sich um eine nächtliche Szene handelt, erscheint auch auf der attischen Pyxis, die sich ehemals in einer Heidelberger Privatsammlung befand (PE 9, Taf. XXX). Hier ist die Fackel ebenfalls in einen kultischen Zusammenhang eingebunden, indem sie von einer neben der Tympanistria stehenden Mänade gehalten wird²⁸⁴. Um so überraschender ist angesichts dieses eher idyllischen Ambientes des Pentheismordes, daß es sich bei diesem späten Gefäß um die einzige erhaltene Darstellung der „Haarreißerpose“ in der apulischen Vasenmalerei handelt. Es zeigt sich dasselbe Phänomen, das auch bei den attischen Pentheus-Darstellungen der zweiten Phase zu beobachten ist: Das späteste Gefäß trägt auch hier wieder dieses demütigende Motiv, das Pentheus in seiner Wertigkeit als Krieger herabsetzt, man hat also jeweils gegen Ende einer Phase den Skandal stärker betont, den sein schändlicher Tod bedeutet. Der Urheber der Tragödie, Dionysos, steht, wie immer in göttlicher Überlegenheit, am linken Rand und hebt seine Hand, um seine Urheberschaft zu verdeutlichen.

Die Anwesenheit des Gottes während des Mordgeschehens ist auch auf den italischen Vasen nicht die Regel, aber meistens ist er wenigstens indirekt, also auf der gegenüberliegenden Seite des Gefäßes (z.B. PE 24, Taf. XL), gegenwärtig. Er greift niemals direkt in die Handlung ein, sondern gibt allenfalls durch eine Handbewegung seine Anteilnahme bzw. seine Urheberschaft zu erkennen, so z.B. auf dem Volutenkrater in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) und auf einem Kelchkrater in Ferrara (PE 19, Taf. XXXVII). Auf einem der frühesten italischen Gefäße, der wohl um 430 v.Chr. entstandenen Situla im Kunsthandel (PE 12, Taf. XXXIII), thront im oberen Bildteil Dionysos mit Ariadne, ohne an dem Geschehen Anteil zu nehmen. Ein herbeischwebender Eros vollendet die göttliche Idylle, es entsteht ein ähnlicher Eindruck olympischen Gleichmuts wie bereits auf der frühen attischen Schale des Douris (PE 6, Taf. XXVII). Allerdings wird die Verknüpfung zwischen beiden Bildebenen (und damit zwischen menschlichem und göttlichem Bereich) durch einen kleinen Pan hergestellt, der mit einem Stein auf Pentheus

²⁸³ Schauenburg (1975) 550.

²⁸⁴ Zur Fackeldarstellung auf einer apulischen Kalpis (PE 20, Taf. XXXVIIf.): Jahn (1841) 10.

zielt: Er übernimmt sozusagen spielerisch die Rachegeste, die dem Gott zustünde, und betont zusätzlich die hilflose Lage des jungen Mannes, der bereits in die Knie gebrochen ist und dessen Schwertspitze eher gegen ihn selbst gerichtet scheint als gegen seine Angreiferinnen. Zu dieser olympischen Überlegenheit bemerkt O. Jahn: „Denn während der Mensch in ohnmächtiger Wuth gegen die Gottheit zu kämpfen sich abmüht, wird die selige Heiterkeit der Unsterblichen, auch wenn sie strafen, nicht getrübt.“²⁸⁵ Es wird überwiegend das dionysische Wesen mit seinen Widersprüchen veranschaulicht, wobei der Gott überlegen präsent ist und zugleich ohne persönliches Eingreifen die Rache vollzieht. Nur selten wird auch ein anderer Mythos programmatisch dem Pentheus-Mythos gegenübergestellt: Zum Beispiel ist auf einer Schale in Neapel (PE 18, Taf. XXXVI) der Perseus-Mythos zu sehen, also auf der einen Seite der *theomachos*, welcher der göttlichen Rache unterliegt, auf der anderen Seite der *theophilos*, welcher mit göttlicher Hilfe den Sieg davonträgt.

Eine Bevorzugung bestimmter Darstellungsweisen innerhalb der Entwicklung apulischer Vasenmalerei läßt sich nicht erkennen, allerdings stammen die meisten Gefäße aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v.Chr. Nur die Situla im Kunsthandel (PE 12, Taf. XXXIII) entstand im 5. Jahrhundert v.Chr.; aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v.Chr. ist der Volutenkrater in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) sicher überliefert. Dies ist insofern bemerkenswert, als die Produktion apulischer Vasen allgemein ab 360 v.Chr. eher zunahm²⁸⁶: Anscheinend verlor man also das Interesse an der Pentheus-Thematik, wenn man nicht einen Überlieferungszufall annehmen will. Nicht minder verwunderlich ist es, daß die Darstellungen auf den apulischen Vasen keinen Bezug zum Theater bzw. zu den Bacchen des Euripides aufweisen²⁸⁷: Ein einziger, bereits erwähnter Glockenkrater in Lecce (PE 23, Taf. XXXIX)²⁸⁸ könnte Bezug auf die Tragödie nehmen, aber die Tatsache, daß Pentheus den Mänaden und dem vermutlichen Kultgeschehen den Rücken zuwendet, läßt die Verbindung mit der schriftlichen Überlieferung fragwürdig erscheinen. Auf allen anderen erhaltenen Vasen erscheint Pentheus, wie bereits in der späteren attischen Vasenmalerei, als junger, bartloser Mann nur mit Chlamys bekleidet, auf die Verkleidung als Mänade wird verzichtet, und er ist bewaffnet. Obgleich also gerade im 4. Jahrhundert v.Chr. das Ansehen des Euripides, der zu seinen Lebzeiten im Vergleich zu Sophokles einen eher mäßigen Erfolg verzeichnen konnte, beträchtlich stieg²⁸⁹ und die

²⁸⁵ Jahn (1841) 15.

²⁸⁶ Trendall (1990) 95.

²⁸⁷ Zu diesem Thema ausführlich: March (1989) 36ff.

²⁸⁸ Siehe S. 60.

²⁸⁹ Lesky (1972) 281.

apulische Vasenmalerei bekannt dafür ist, daß sie ihre Motive gerne dem Theater, nicht zuletzt euripideischen Tragödien, entlehnt²⁹⁰, nahmen die „Bacchen“ keinen sichtbaren Einfluß auf die Bilderwelt der Gefäße. Möglicherweise ist der Umstand, daß die Verkleidung des Pentheus kaum thematisiert wird, darauf zurückzuführen, daß gerade die Jugend und Schönheit des Todgeweihten an einem nackten Körper besser zu exemplifizieren ist, um einerseits das Pathos zu steigern, andererseits vielleicht auch, um der Verwendung der Gefäße als Grabbeigabe gerecht zu werden. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß auf einem der Volutenkratere (PE 26, Taf. XLIf.) der Pentheus-Mythos mit dem Raub der Persephone kombiniert ist, also einem typischen „Totenmythos“.

Der Einsatz von Waffen, auf den die apulischen Vasenbilder im Gegensatz zu der Handlung der „Bacchen“ niemals verzichten, dient möglicherweise der genaueren Charakterisierung des Pentheus als Krieger und Jäger sowie auch der Spannungssteigerung. Vielleicht konnte man sich mit den Bildern des *sparagmos* nicht mehr identifizieren, da sich der Kult zu weit davon entfernt hatte – vermutlich hatte das Verschlingen rohen Fleisches nie zum historischen Mänadentum gehört, und bereits im Hellenismus war das Mänadentum zum bloßen Mummenschanz verkommen²⁹¹. Überdies wird durch die Bewaffnung die gottgewollte Kraft der Mänaden betont, wohingegen Pentheus seine Rolle als hilfloses Opfer verliert.

In der campanischen Vasenmalerei sind Darstellungen des Pentheus-Mythos sehr viel seltener als in der apulischen, was damit zusammenhängt, daß campanische Vasen grundsätzlich nicht den Mythos als thematischen Schwerpunkt setzen²⁹².

Insgesamt betrachtet zeigt sich, daß sich das Pentheusmotiv im 4. Jahrhundert v.Chr. wie in der ersten attischen Phase auf *a priori* für das Symposion bestimmte Gefäße beschränkt und zudem ausgesprochen häufig ist: Die Bilder finden sich auf allen erdenklichen Kraterformen, gelegentlich auch auf anderen Weingefäßen und Paterae. Auf der Gegenseite werden nicht mehr Frauengemachszenen und ähnliches dargestellt, wie dies Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. der Fall war, sondern entweder dionysische Szenen oder andere Mythen, wie z.B. Perseus. Häufig sind es nur zwei Mänaden, die Pentheus attackieren, gelegentlich auch nur eine – die klassische Dreizahl hingegen ist relativ selten anzutreffen. Bemerkenswert selten sind auch Darstellungen, welche die Mänaden in erotisch derangierten Gewändern, also sehr dünnen Stoffen und/oder mit entblößter Brust zeigen.

²⁹⁰ Trendall/Webster (1971) 11; A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen (1978) 6.

²⁹¹ Henrichs (1978) 147f. 155.

²⁹² Trendall (1990) 178.

Während die Bewegung und die Komposition der Bilder sehr viel stärker auf die Dramatik der augenblicklichen Aktion ausgerichtet ist, bleibt das Ganze vergleichsweise „harmlos“: Es fließt kein Blut, meist wird Pentheus nicht einmal von den Mänaden berührt, sondern nur aus einer gewissen Entfernung attackiert, was H. A. Shapiro zu der Einschätzung veranlaßt: „The gruesome spectacle of the dismembered Pentheus was clearly more than the refined tastes of Late Classical art could endure.“²⁹³ Tatsächlich sind die so dramatisch inszenierten Darstellungen also eher zivilisiert zu nennen, vergleicht man sie mit den attischen Vasen, auf denen der *sparagmos* immer wieder ungeschönt thematisiert wird. In diesem Sinne ist vermutlich auch die idyllisch anmutende, sehr späte Darstellung auf dem Volutenkrater in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) zu verstehen: Trotz der an sich rohen „Haarreißerpose“ wirkt Pentheus nicht besonders bedrängt, denn er steht noch aufrecht und hat den Schwertarm frei, und auch der Griff der rechten Mänade ist alles andere als energisch zu nennen – in dieser Hinsicht ist das Zupacken der Mänaden auf dem hochklassischen Pyxisdeckel in Paris (PE 7, Taf. XXVIII) von ganz anderer Qualität. Hierin ist die Tendenz der Kunst des 4. Jahrhunderts v.Chr. zu erkennen, wie sie von A. H. Borbein formuliert wurde: „Der Betrachter sieht die dargestellten Gegenstände gleichsam überlagert von Stimmungen, Emotionen und Pathos“²⁹⁴ – die erzählende Darstellung und der Realismus treten demgegenüber in den Hintergrund. In der Vasenmalerei Unteritaliens lieben es die Künstler, mit den Darstellungsmöglichkeiten des dramatischen Moments zu spielen, der dem Tode des Pentheus vorausgeht. Das Motiv der Mänaden, die siegreich die zerstückelten Glieder ihres Opfers schwenken, ist – abgesehen von einem faliskischen Kelchkrater (PE 14, Taf. XXXIV), der ein barbarisches Menschenopfer im Schema des Pentheus-Mythos zeigt²⁹⁵ – vollständig verdrängt. An die Stelle thiasotischer Raserei ist das bewußte Angreifen eines Götterfrevlers getreten, der Gedanke gerechter göttlicher Rache hat sich durchgesetzt, und das Opfer ist nicht mehr anonym, wie in den alten Darstellungen der Mänaden, welche die zerrissenen Glieder ihres Opfers schwenken. Die Mänaden der unteritalischen

²⁹³ Shapiro (1994) 176.

²⁹⁴ A. H. Borbein, in: W. Eder (Hrsg.), Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v.Chr., Symposium Bellagio 1992 (1995) 447.

²⁹⁵ Der Krater zeigt vermutlich nicht den Tod des Pentheus, sondern den des Orpheus oder eines anonymen Opfers, wie C. Isler-Kerényi meint, da sich hier auch ein Mann am Geschehen beteiligt und die Kleidung der Frauen sehr ungewöhnlich ist und nicht auf Mänaden hindeutet. C. Isler-Kerényi, „La felicità e lo strazio“, NumAntCl 14, 1985, 97ff.

Vasen sind, verglichen mit den frühen Darstellungen, in denen die Frauen mit blutbesudelter Kleidung wiedergegeben werden, meist sehr gepflegte Erscheinungen: Sie tragen häufig reichen Schmuck und sind wohlfrisiert, wie man es auch von Frauengemachsszenen her kennt.

2.1.2.3 Calenische Reliefgutti

Aus dem späteren 4. Jh.v.Chr. sind zudem auch vier Gutti der sogenannten calenischen Reliefkeramik²⁹⁶ überliefert, die sich alle an demselben Vorbild orientieren (PE 28-PE 31, Taf. XLIII f.): In dem runden Bildfeld ist ein mit Chlamys bekleideter junger Mann nach rechts gesunken und versucht, sich gegen einen Panther zu verteidigen, der ihn in die Flanke beißt. Eine langgewandete Gestalt, deren Deutung als Dionysos wahrscheinlich ist, nähert sich mit einem Thyrsos in den Händen kampfbereit von links. Vermutlich handelt es sich bei dieser Darstellung nicht um Pentheus, sondern um einen Giganten, da dieses Bildschema auf zahlreichen Phalerae und weiteren Objekten der Kleinkunst erscheint, die F. Vian zusammengestellt hat²⁹⁷, wobei auch andere Gottheiten in Aktion treten und die Angegriffenen gelegentlich Schlangenbeine haben.

2.1.2.4 Hellenistischer Silberteller

Das späteste Erzeugnis griechischer Kunst, welches sich der Thematik der Zerreißung des Pentheus durch die Mänaden widmet, ist eine Silberschale, die sich in Privatbesitz befindet und von G. Berger²⁹⁸ in den beginnenden Späthellenismus datiert wird (PE 32, Taf. XLIV), in eine Zeit also, als sich Silber in privaten Haushalten als Demonstration von Wohlstand zunehmend verbreitete²⁹⁹. Hier wird ganz das Bild übermenschlicher, wilder Gewalt evoziert, indem sich die Mänaden anschicken, vollkommen unbewaffnet das hilf- und bewegungslos am Boden liegende Opfer zu zerreißen. Bei den beiden Frauen links im Bild hat sich der Chiton gelöst, so daß jeweils eine Brust entblößt ist. Die Mänade rechts im Bild scheint ihr Gewand mit einem breiten Band unterhalb der Brust umschlungen zu haben, so daß A. Bažant und G. Berger-Doer wiederum von einer Opfergürtung sprechen³⁰⁰. Im Gegensatz zu allen früheren Darstellungen ist Pentheus hier

²⁹⁶ Zu den unteritalischen Gutti findet sich eine Zusammenfassung mit weiterführender Literatur bei: Z. Kotitsa, *Hellenistische Keramik im Martin von Wagner Museum* (1998) 93f.

²⁹⁷ F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain* (1951) Taf. 52f. Vgl. auch einen Silberspiegel, der Artemis im Kampf gegen einen Giganten in demselben Schema darstellt: LIMC II (1984) s.v. Artemis 1341 (Kahil). Als Gigantenkampfdarstellungen werden sie auch im Göttinger Katalog geführt: M. Benz – F. Rumscheidt, *Griechische Vasen aus Unteritalien* (1987) 40 Nr. 18.

²⁹⁸ LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 27 (Bažant/Berger-Doer).

²⁹⁹ A. Oliver, *Silver for the Gods* (1977) 69.

³⁰⁰ Vgl. Anm. 221f.

bereits unfähig, sich zu wehren, eine Tatsache, die dem Motiv die dramatische Bewegung nimmt, welche bislang charakteristisch war, und es in dieser Hinsicht in die Nähe der frühesten Darstellungen der ersten attischen Phase, beispielsweise des Psykterfragmentes (PE 1, Taf. XXII), rückt. Gleichzeitig wird die Wildheit der Frauen durch die aufgelösten Gewänder und das energische Zupacken verdeutlicht: Angesichts dieser Gruppe von Mänaden kann man glauben, daß sie den Körper im nächsten Moment in Stücke reißen werden, trotz der etwas unbeholfenen künstlerischen Ausführung. Die Tatsache, daß es drei Mänaden sind und eine von ihnen den Fuß in den Nacken des Pentheus stützt, deutet darauf hin, daß sich der Künstler hier erstmals an der Tragödie des Euripides orientiert hat, denn auch dieser beschreibt, wie Agaue den Fuß in die Seite ihres Opfers stemmt, um besseren Halt zu finden³⁰¹. Die Stoffbahn, die über den Körper des Pentheus verläuft, kann vielleicht als Frauengewand gedeutet werden, das im Kampf herabgerutscht ist, während bei den früheren Darstellungen eindeutig eine Chlamys dargestellt wird. Es scheint also, daß erst im Hellenismus der Pentheus-Mythos als eine Art von „Illustration“ der euripideischen Tragödie in Szene gesetzt wurde. Daß eine, wenn auch vermutlich nicht sehr umfangreiche, hellenistische Tradition von „Illustrationen“ zu den „Bacchen“ auf Kunstwerken denkbar ist, zeigt eine etruskische Bronze-Cista, die in einer einmaligen Darstellung Pentheus im langen Gewand zeigt, den eine mit einem Messer bewaffnete Frau am Schopf packt (Taf. XLV)³⁰². Das dionysische Ambiente wird durch eine aulospielende Figur links von ihr und eine Mänade mit Thyrsos sowie einen tanzenden Satyr rechts gekennzeichnet. Es ist immerhin denkbar, daß es für diese Darstellungsweise griechische Vorbilder gegeben hat, die heute verloren sind.

2.1.2.5 Zusammenfassung

Es läßt sich für die Zerreißungsszenen auf griechischen Vasen festhalten, daß sie zunächst den bereits getöteten und zerrissenen Körper zeigen: Die Tat ist vollbracht und wird in sehr realistischer Form vor Augen geführt. Eigentliches Thema sind bei dieser Art der Darstellung die Mänaden und ihr furchtbares Tun, nicht ihr Opfer.

In frühklassischer Zeit verschwindet das Motiv, um seit der späten Hochklassik vereinzelt wieder aufgegriffen zu werden. Nun wird der Moment gewählt, welcher der Zerreißung unmittelbar vorausgeht: Die Mänaden haben ihr Opfer gepackt, das hilflos zwischen ihnen hängt – obgleich die Szene wenig bewegt ist und auf die ostentative Wildheit der Frauen verzichtet, wird die Bedrohlichkeit der Situation unmißverständlich vor Augen

³⁰¹ Eur. Bacch. 1125ff.

³⁰² Chicago, Field Mus. of National History 25034. LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 19 (Bažant/Berger-Doer).

geführt. Die Darstellung des Reichen Stils schließlich greift in typischer Weise auf die wilde Bewegung der Figuren und Gewänder zurück: Die Mänaden, die erstmals in einer Zerreißungsszene bewaffnet sind, haben Pentheus in die Knie gezwungen, sein Untergang ist gewiß. Hier stimmen die dramatische Zuspitzung der Situation und die dramatische Inszenierung überein. Diese Übereinstimmung geht in der unteritalischen Vasenmalerei weitgehend verloren: Die Gesten haben nichts von ihrer Bedrohlichkeit eingebüßt, aber Pentheus ist ihnen nicht mehr vollkommen hilflos ausgesetzt, da er zumeist noch aufrecht steht und immer bewaffnet ist.

Es verändert sich also im Laufe der Zeit hauptsächlich die Rolle des Pentheus: Während er in spätarchaischer Zeit wie ein tierisches Opfer in Fetzen gerissen wurde, erscheint er in der hochklassischen Zeit und im Reichen Stil als schöner junger Mann, der seinen Mörderinnen jedoch nach wie vor hilflos ausgeliefert ist. In der unteritalischen Vasenmalerei wird diese Hilflosigkeit schließlich relativiert, indem er als bewaffneter Jäger von den Frauen bedrängt wird. Dies betont einerseits die übermenschliche Kraft und Verwegenheit derselben, führt aber auf der anderen Seite dazu, daß Pentheus aus der Rolle des hilflosen Opfers heraus- und dem Betrachter als kriegerischer Held entgegentritt. In ihrer Erscheinung sind die Mänaden überdies häufig sehr kultiviert, sie tragen Schmuck und sind ordentlich frisiert. Die Gefährlichkeit der Situation selbst wird stärker durch dramatische Gesten zum Ausdruck gebracht, als daß eine reale Bedrohung vorläge: Pentheus wird immer als Attackierter gezeigt, jedoch kaum in verzweifelter Lage.

In allen Phasen aber bleibt die Verantwortung für das Geschehen eindeutig bei den Mörderinnen, deren Zahl erheblich variieren kann: Dionysos erscheint nicht regelmäßig und greift auch nicht in das Geschehen ein, so daß ihn keine Schuld zu treffen scheint.

Eine Rückkehr zur Rolle des hilflosen Opfer deutet sich auf dem späthellenistischen Silberteller an, der als früheste „Illustration“ der „Bacchen“ gesehen werden kann. Während also die früheren griechischen Darstellungen den Pentheus-Mythos frei ins Bild umsetzen bzw. ihn an von anderen Mythen bekannte Schemata anpassen, scheint sich die hellenistische Ikonographie stark an der euripideischen Tragödie zu orientieren.

2.1.3 Die römische Ikonographie der Zerreißung des Pentheus

Die Zerreißung des Pentheus ist in der römischen Kunst in einigen Kunstgattungen überliefert, am häufigsten aber auf Sarkophagen. Das wohl eindrucksvollste nicht-sepulkrale Beispiel aus dem 1. nachchristlichen Jahrhundert ist das Wandgemälde aus dem Triclinium in der Casa dei Vettii, das sich in Pompeji erhalten hat (PE 43, Taf. XLIXf.). Hier wird der in die Knie gesunkene Pentheus von drei Mänaden umringt, die wild an seinen Gliedmaßen reißen. Eine von ihnen schickt sich an, einen Stein auf ihn hinabzuschleudern. Dieses Motiv könnte von den „Bacchen“ inspiriert sein, wo beschrieben wird, wie die rasenden Frauen zunächst versuchen, Pentheus durch das Werfen von Steinen von seinem Baum herunterzutreiben. Die beiden Furien, die jeweils in den oberen Ecken als Vollstreckerinnen des göttlichen Willens erscheinen, unterstreichen die Schrecklichkeit des Geschehens und die Wildheit der Frauen, die ihrerseits kaum noch von Furien zu unterscheiden sind. Im Gegensatz zu den attischen Vasenbildern gehen hier das Pathos und die Tragik des Ausdrucks Hand in Hand mit der Visualisierung realer Bedrohung: Pentheus, der flehend die Hand erhebt, wird mit dem Fuß roh zurückgestoßen, während die Spitze des Thyrsos bedrohlich auf seinen ungedeckten Körper gerichtet ist. Gleichzeitig schwebt wie ein Damoklesschwert der große Feldstein über seinem Kopf, und die rechte Mänade packt energisch seinen linken Arm, um ihn im nächsten Augenblick zu sich hin zu reißen – dieser Aspekt läßt an den späthellenistischen Silberteller (PE 32, Taf. XLIV) denken. Ebenfalls unübersehbar ist die erotische Stimmung, die das Bild vermittelt: Dem jugendlich schönen, wohlproportionierten Körper des Pentheus dient sein Mantel als Prospekt, die Kleidung der Mänaden läßt die weichen Frauenkörper deutlich durchschimmern, soweit sie diese in der wilden Bewegung nicht vollständig freigeben.

Wie bei vielen pompejanischen Mythenbildern wurde erwogen, ob man es nicht mit der Kopie eines klassischen Originals, womöglich des Gemäldes aus dem Tempel des Dionysos Eleuthereus³⁰³, zu tun habe oder ob es sich bei dem Vorbild um eine späthellenistische Schöpfung handelt, was in der neueren Forschung mehr Befürworter fand³⁰⁴. Zudem nähert sich die Darstellungsweise in gewisser Hinsicht an den hellenistischen Silberteller (PE 32, Taf. XLIV) an: Auch hier wird Pentheus direkt bedroht, die Drastik der Darstellung (hier durch den Felsbrocken, der niedergeschmettert werden soll, dort durch den gegen den wehrlos zusammengesunkenen Körper gestemmen Fuß) geht mit der Inszenierung körperlicher Schönheit einher. Die

³⁰³ Vgl. S. 56.

³⁰⁴ Vgl. Andreae (1956) 62ff.; Archer (1981) 455f. Anm. 10.

Auffassung des Geschehens scheint mithin sehr ähnlich zu sein.

Neben der Pentheus-Darstellung ist in demselben Raum der Casa dei Vettii an den Wänden der kleine Herakles zu sehen, wie er die von Hera gesandten Schlangen erwürgt, und Dirke, die von Amphion und Zetos für ihre Mißachtung Antiope gestraft wird, indem sie an einen Stier gebunden und von diesem zertrampelt wird³⁰⁵. Wir haben es also in allen Fällen mit Mythendarstellungen zu tun, die jedoch in keiner näheren Beziehung zueinander zu stehen scheinen: Herakles ist die Verkörperung des positiven Helden, der unschuldig vieles erdulden und sich bereits im Kindesalter bewähren muß. Dirke hingegen muß dafür büßen, daß sie ihre Nichte Antiope wegen deren Liaison mit Zeus, welcher Amphion und Zetos entstammen, mißhandelt. Pentheus endlich ist der Prototyp des Gottesfrevlers, des unverbesserlichen Zweiflers. Eine ähnliche Zusammenstellung der Motive findet sich im Triclinium p, das dem zuvor besprochenen Raum mit dem Pentheus-Mythos symmetrisch zugeordnet ist³⁰⁶ (Taf. L): Hier ist Ixion, der als der erste Verwandtenmörder und Götterfrevler gelten darf³⁰⁷, zusammengestellt mit der wie Dirke von göttlicher Strafe heimgesuchten Pasiphae und dem glücklichen Mythos der Auffindung Ariadnes durch Dionysos. Obgleich römische Wandbilder in einem Raum häufig keine thematischen Zusammenhänge aufweisen, sondern ähnlich wie eine Pinakothek griechisches Kulturgut zur Schau stellen³⁰⁸, sind den hier besprochenen Darstellungen zwei Themen gemeinsam: Sie handeln zum einen von (sexuellem) Verrat und seinen Folgen³⁰⁹, zum anderen von der von Göttern bzw. Halbgöttern geübten Rache. Hera rächt den Seitensprung ihres Göttergatten, indem sie seinen unehelichen Sohn zu ermorden sucht. Dirke muß dafür büßen, daß sie Antiope, eine andere Geliebte des Zeus, aus Eifersucht mißhandelt hat und nach deren Flucht bei einem Dionysienfest gefangennimmt. Und Pentheus schließlich bekämpft, wie Dirke, indirekt die Geliebte des Zeus, indem er die göttliche Abstammung von Semeles Sohn bezweifelt, und zwar ebenfalls in einem dionysischen Umfeld. Es handelt sich also durchaus nicht um eine völlig willkürliche Aneinanderreihung mythischer Themen, sondern sie haben einen gemeinsamen Hintergrund, der über die Beziehung von Göttern und Menschen im

³⁰⁵ Eine Zusammenstellung der Motive findet sich in: L. Richardson jr., *A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae* (2000) 110f. Abgebildet sind sie zu einem großen Teil in: A. De Franciscis (Hrsg.), *La Pittura di Pompei*² (1999) Taf. 53ff. Abb. 66ff.

³⁰⁶ T. Wirth, *Zum Bildprogramm in der Casa dei Vettii*, RM 90, 1983, 453.

³⁰⁷ Bei Pindar ist das Opfer nicht genannt, später heißt es, Ixion habe seinen Schwiegervater ermordet: DNP VI (1999) 119 s.v. Ixion (Graf).

³⁰⁸ P. Zanker, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology*, Amsterdam 1998 (1999) 42f.

³⁰⁹ R. Brilliant, *Visual Narratives* (1984) 71. 72. 74.

allgemeinen hinausgeht, wie sie A. Coralini feststellt³¹⁰. Möglicherweise identifizierte sich der Besitzer mit den Bildern der gottesfürchtigen und ungerechterweise verfolgten Helden (Herakles) und wollte seine eigene Frömmigkeit durch die Kontrastierung mit den Frevlern bestätigt wissen. In jedem Falle scheint ihm daran gelegen zu sein, die Verwicklungen menschlicher Schicksale mit den Göttern und die daraus resultierenden Ereignisse zu thematisieren. Allerdings sind solche Gedanken rein spekulativ, wie T. Wirth zu Recht bemerkt: „Es wird damals kaum anders gewesen sein als heute: Mancher Zeitgenosse macht sich über die Hintergründe seines Wandschmuckes ja auch kaum Gedanken.“³¹¹

Ikonographisch sehr ähnlich ist das Motiv auf einem der sogenannten Rhône-Medaillons (PE 49, Taf. LVII) aus dem ersten Jahrhundert n.Chr. Diese wurden wohl seit dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts n.Chr. bis ins 2. Jahrhundert n.Chr. in Lyon und Vienne produziert und als Schmuck auf Gefäße appliziert. Sie zeigen alle erdenklichen Motive, von Götter- und Kaiserdarstellungen über Tierbilder bis hin zu mythologischen und erotischen Szenen. Vermutlich fanden sie bei Festen Verwendung, möglicherweise bei Neujahrsfeiern, wie dies bei Gefäßen aus dem Donaugebiet der Fall ist, die allerdings im Unterschied zu den Rhône-Medaillons mit Neujahrswünschen und dergleichen versehen sind³¹². Die Pentheus-Applike ist stark zerstört: Der junge Mann ist in die Knie gebrochen, zwei Mänaden reißen an seinen Gliedmaßen, und er wird von einem kleinen Panther angefallen. Die Haltung des Pentheus gleicht in der Darstellung stark dem Gemälde im Haus der Vettier (PE 43, Taf. XLIXf.), wo die linke Mänade mit ähnlich flatternden Gewändern herbeieilt und ebenfalls ihren rechten Fuß auf den Oberschenkel ihres Opfers setzt. Der angreifende Panther hingegen scheint eher auf die Bildtradition der calenischen Reliefgutti bzw. der Gigantomachie zu verweisen.

Ein gallo-römisches, reliefiertes, zylindrisches Fragment in Toulouse wird als Statuenbasis, Säulentrommel oder Altar gedeutet (PE 47, Taf. LVI)³¹³. Der obere Teil ist mit einem Profil abgeschlossen, der untere Teil jedoch abgebrochen, so daß eine Zuordnung schwierig ist. Jedenfalls sitzt die Fußleiste nicht direkt auf dem Boden auf, die

³¹⁰ A. Coralini, *Hercules Domesticus* (2001) 126.

³¹¹ Wirth a.O. 454 (Anm. 306). Ebenso R. Ling, der davon ausgeht, daß mehr der persönliche Geschmack, ästhetische Gesichtspunkte oder die Mode die Auswahl der Wandbilder bestimmt haben als das Interesse an irgendwelchen moralischen oder intellektuellen Programmen: R. Ling, *Roman Painting* (1991) 139; Ders., *Stucco Work and Painting in Roman Italy* (1999) 249f.

³¹² P. Willeumier – A. Audin, *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône* (1952) 9ff.

³¹³ *Espérandieu II* 417 Nr. 1647, 2; H. Walter, *La colonne ciselée dans la Gaule romaine* (1970) 98ff. Taf. 37. 39. Für die Informationen danke ich herzlich Mme Claudine Acquet vom Musée Saint-Raymond.

darunter folgende Bruchstelle könnte also sowohl als Anschlußstelle für eine neue Darstellung wie auch als abgebrochenes Profil betrachtet werden. Hier ist die Szene der Zerreißung des Pentheus dargestellt, aber der am Boden liegende Körper ist vom Rücken her gesehen. Dennoch ist die Komposition den Pentheus-Szenen sehr ähnlich, so daß tatsächlich dieser Mythos gemeint sein muß: Wie auch auf den im folgenden besprochenen Sarkophagreliefs stemmt die rechte Mänade ihren Fuß auf das Opfer, während sie an seinem Arm zerrt, die mittlere Mänade attackiert es von oben und eine dritte reißt an seinem Bein. Zwei weitere Gestalten fliehen schreckerfüllt, wobei die eine ein Schwert in der Hand trägt. Die von E. Espérandieu vorgeschlagene Deutung als Orpheus ist aufgrund des für den Pentheus-Mythos typischen Figurenschemas und der fehlenden Kennzeichnung des Opfers als thrakischer Sänger abzulehnen³¹⁴.

Ein Relief aus dem 1. Jahrhundert n.Chr., das von der Wand eines Columbariums in Rom³¹⁵ stammt, zeigt Pentheus, der sich stehend mit dem Schwert gegen zwei Mänaden zu verteidigen sucht, welche mit Thyrsos auf ihn eindringen (PE 48, Taf. LVII). Stilistisch läßt sich das Relief in die Gruppe der Schmuckreliefs einordnen, wie sie gewöhnlich als Dekor für die Wände von Villen und anderen Anlagen eingesetzt wurden. Der Umstand, daß nur ein Exemplar mit der Pentheus-Darstellung überliefert ist, muß insofern nicht überraschen, als Reliefs mit mythischen Darstellungen häufig nur Einzelstücke sind³¹⁶. Diese Darstellung steht unverkennbar in der spätklassischen Tradition und findet sich in frappierender Ähnlichkeit bereits auf dem in die ausgehende Klassik datierten apulischen Volutenkrater in Basel (PE 26, Taf. XLIf.). Das Motiv wurde lediglich um einige Details bereichert: Im Gegensatz zu der Darstellung des Volutenkraters besteht kein Körperkontakt zwischen den Mänaden und Pentheus, sondern die Haltung ihrer von Schlangen umwundenen, bedrohlich gegen den Frevler ausgestreckten Arme ist eine für die Erinnyen typische Geste. Sie ist insbesondere bei der Verfolgung Orests zu beobachten³¹⁷, so z.B. auf einem römischen Sarkophag im Vatikan³¹⁸, der ikonographisch jedoch zahlreiche Vorläufer in der italischen Vasenmalerei hat. Insbesondere sei hier auf eine lukianische Nestoris in Neapel³¹⁹ hingewiesen: Nicht nur die von beiden Seiten drohenden Erinnyen sind in ihrer Komposition sehr ähnlich, sondern auch die Haltung

³¹⁴ Vgl. Anm. 313.

³¹⁵ NSc 1887, 186f. Da die Fundumstände somit nachgewiesen sind, handelt es sich also nicht um ein modernes Relief, wie Hartwig (1892) 154 Anm. 4 meint.

³¹⁶ H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh.v.Chr. (1981) 3.

³¹⁷ L. Borsari, Di un bassorelievo con rappresentanza relativa al mito di Penteo, BCom 15, 1887, 216.

³¹⁸ H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (1975) 52f. Nr. 53 Taf. 133, 2.

³¹⁹ LIMC III (1986) s.v. Erinys 68 (Sarian).

Orests mit dem Schwert in der einen, der Scheide in der anderen Hand weist auf dieselbe Tradition hin. Diese setzt sich auf den römischen Orest-Sarkophagen fort, wo der Held ebenfalls stehend mit dem Schwert in der einen und der Schwertscheide in der anderen Hand erscheint, während sich von rechts die Furien nahen³²⁰. Die Art und Weise, wie die Mänaden auf dem Relief mit ihren Thyrsoi ausholen, ist auf einem Meleager-Sarkophag in den Kapitolinischen Museen in Rom³²¹ bei einer Erinnyis zu beobachten, nur daß diese eine Fackel schwingt. Es ist also unübersehbar, daß die vorliegende Darstellung das dem Volutenkrater in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) zugrundeliegende spätclassische Motiv mit der Ikonographie des Orest-Mythos kombiniert, ohne daß dadurch ein Bruch entstünde, denn die Schlangen sind seit früher Zeit auch ein für Mänaden übliches Attribut³²² und, wie Dionysos selbst, ambivalent: Sie sind Vermittler zwischen Ober- und Unterwelt, aber auch immer eine potentielle Gefahr³²³. Die Mänaden werden somit eindeutig als Rächerinnen charakterisiert: So wie die Erinnyen/Furien die rächende göttliche Macht im allgemeinen Sinne verkörpern, tun es hier die Mänaden im Namen ihres Gottes Dionysos, wie auch umgekehrt die Furien oft als mänadenhaft gekennzeichnet werden³²⁴. Warum aber hat man den fröhlichen, hoffnungsvollen Aspekt des Dionysoskults in dieser Form ausgeklammert? Gerade im funerären Kontext – das Relief stammt, wie erwähnt, aus einem Columbarium – wird den Mythen von den Dionysosfrevlern meist allenfalls eine Randposition zugestanden. Auf Sarkophagen überwiegen die Bilder glückseliger Ekstase und Ausgelassenheit, oder aber man reihte das Geschehen in die Biographie des Gottes ein³²⁵. Wenn auf dem Relief nur der Augenblick der Bedrohung aufgegriffen wird und die Mänaden furienhaft auftreten, so mag man am ehesten an unteritalische Vasenbilder denken, die ebenfalls furchtbare Ereignisse thematisieren. S. Schmidt hat in diesem Zusammenhang die These aufgestellt, daß es weniger um die Inhalte der Mythen ging, sondern daß der Unfaßbarkeit und dem Grauen des Todes auf diese Weise Ausdruck verliehen wurde³²⁶. So, wie der These Schmidts zufolge Achilleus auf den Vasenbildern die Rolle eines Todesdämons übernimmt, werden auch die Mänaden als Wesen der Unterwelt charakterisiert. Vielleicht ist in dieser Darstellungsweise aber auch ein Anklang an literarische Vorlagen zu erkennen, wie sie Nonnos vielleicht später ebenfalls

³²⁰ Z.B. der Sarkophag in den Musei Vaticani 2513. R. Bielfeldt, *Orestes auf römischen Sarkophagen* (2005) 335 Kat. I. 5 Taf. 10.

³²¹ LIMC III (1986) s.v. Erinys 108 (Sarian).

³²² Z.B. LIMC VIII (1997) s.v. Mainades 36. 39 (Krauskopf/Simon/Simon). Schlangen und Dionysos: Bierl (1991) 73.

³²³ Padel (1992) 145ff. bes. 146.

³²⁴ R. Seaford, in: Carpenter/Faraone (1993) 140.

³²⁵ Siehe hier S. 75.

³²⁶ S. Ritter, in: Fischer/Moraw (2005) 181f.

verwendete, als er die Vorbereitung des Mordes durch die Furien beschrieb³²⁷.

Am häufigsten findet sich die Zerreißungsszene in einem anderen Medium des Sepulkralbereiches, nämlich auf Sarkophagen. Es sind bislang acht Sarkophagreliefs bzw. Fragmente von solchen (PE 56-PE 64, Taf. LXIV-LXVIII) sowie eine Aschurne in Boston (PE 65, Taf. LXIX) bekannt, welche die Zerreißung des Pentheus zeigen. Bei der Darstellung aus Pisa (PE 56, Taf. LXIV) und dem Fragment aus Ostia (PE 61, Taf. LXVII) handelt es sich um Teile von Sarkophagdeckeln. In Anbetracht der Tatsache, daß mehr als 450 Sarkophage mit dionysischen Themen erhalten sind, nehmen die Pentheus-Darstellungen also einen vergleichsweise geringen Raum ein.

Die Hauptgruppe, die etwa zwei Drittel der erhaltenen Sarkophage ausmacht, zeigt ein sehr eindrucksvolles Motiv, das in dieser Form in keiner anderen römischen Kunstgattung überliefert ist: Pentheus ist nach rechts wehrlos zu Boden gesunken und wendet dem Betrachter demonstrativ den nackten, jugendlich schönen Körper zu, während eine Mänade ihm von hinten einen Fuß in den Nacken stemmt und mit beiden Händen an seinem linken Arm zerrt. Eine zweite Mänade kauert vor ihm am Boden und reißt an seinem rechten Bein, und eine dritte nähert sich von hinten, wobei sie einen großen Knüppel schwingt. Oft enthält die Komposition auch noch eine vierte Mänade, die ihn am Schopf packt. Dieser Gruppe liegt dasselbe, wohl hellenistische, Vorbild zugrunde wie dem späthellenistischen Silberteller (PE 32, Taf. XLIV).

Dieses Motiv ist, sofern mehr als ein Fragment erhalten ist, auf sehr verschiedene Weise in die Ikonographie der Sarkophage eingefügt: Auf dem um 160/170 n.Chr. datierten Sarkophagdeckel in Pisa (PE 56, Taf. LXIV) rahmt die Darstellung zusammen mit einem rätselhaften Bild, welches vermutlich den kleinen Dionysos an der Brust seiner Amme und rechts davon zwei Männer mit einem Hund zeigt, die Tabula, welche den Namen des Toten trägt. Ein kleinasiatischer Säulensarkophag, der einzige seiner Art, der den Pentheus-Mythos wiedergibt (PE 57, Taf. LXV), zeigt auf der Rückseite dieselbe Szene, die von F. Matz als der kleine Dionysos mit seinen Ammen Ino, Autonoe und Agaue (nach Vorlage Oppians) und als Aktaion-Szene für die Lokalisierung im Kithairon-Gebirge interpretiert wird³²⁸. Auf dem Sarkophag im Palazzo Giustiniani in Rom (PE 62, Taf. LXVII) wird die Szene von einem musizierenden Kentaurenpaar auf der einen und einer trauernden Frau und Lyssa auf der anderen Seite gerahmt³²⁹. Dieser Sarkophag fällt

³²⁷ Vgl. S. 36.

³²⁸ F. Matz, ASR III 4 (1969) Nr. 230.

³²⁹ Matz a.O. Nr. 231 (Anm. 328). F. Matz hält die seitlichen Teile, d.h. die Kentauren und die sitzende Frau mit Schlange, für Ergänzungen. Zudem will er in der von links heranstürmenden Gestalt nicht Lyssa, sondern Dionysos selbst erkennen, da das Bocksfell, mit welchem sie

auch ikonographisch ein wenig aus dem Rahmen: Nicht nur, daß hier eine Furie auftritt, sondern auch ein Panther stürzt hervor, um Pentheus ins Bein zu beißen. Die Tatsache, daß dieser einen Baumstumpf umklammert, verleiht der Szene zusätzliche Dramatik, da er somit als noch lebendig, aber schon völlig geschwächt gekennzeichnet wird. Alle Stücke der Hauptgruppe sind in die Zeit vor 200 n.Chr. zu datieren.

Eine zweite, kleinere und die Szene stark variierende Gruppe von Sarkophagen zeigt ein anderes Motiv, das gewöhnlich auf der rechten Seite von Thiasos-Sarkophagen erscheint: Pentheus ist nach rechts vornüber auf die Knie gefallen und umfaßt mit seinem linken Arm einen dort wachsenden Baum. Es attackieren ihn entweder zwei oder drei Mänaden direkt, wobei jedoch auf das Motiv verzichtet wird, wie eine von ihnen Pentheus einen Fuß in den Nacken stemmt – es läßt sich hier eine ähnliche Tendenz beobachten wie in der italischen Vasenmalerei, nämlich eine Steigerung des Pathos, ohne daß die Bedrohung akut erscheint, denn die Bewegungen wirken wie erstarrt. Ein Sarkophag in Warschau (PE 64, Taf. LXVII) zeigt einen Thiasos, der sich aus Kindern bzw. Eroten zusammensetzt, die Pentheus-Szene ist von dieser „Verniedlichung“ jedoch nicht betroffen. Auf der Urne in Boston (PE 65, Taf. LXIX) wendet Pentheus sich mit flehender Gebärde um, auf dem Sarkophag aus der vatikanischen Nekropole (PE 63, Taf. LXVIII) greift er mit der anderen Hand das Geäst des Baumes. Auch die Anordnung und Tätigkeiten der ihn umgebenden drei Mänaden variieren jeweils erheblich, sie haben ihn aber immer fest in ihrer Gewalt. Die Ikonographie dieser Gruppe scheint etwas später als die der Hauptgruppe aufgekommen zu sein, also gegen Ende des 2. Jahrhunderts n.Chr., und erscheint noch im 3. Jahrhundert.

Nur der Sarkophag aus der vatikanischen Nekropole (PE 63, Taf. LXVIII), der einzige, der *in situ* gefunden wurde, und zwar in der Nekropole von S. Pietro in Rom, nimmt deutlich Bezug auf die bei Euripides überlieferte Version des Mythos: Der Griff in den Baum signalisiert, daß Pentheus soeben aus dem Wipfel herabgeglitten ist. Er hält in seiner Linken noch den Thyrsos, zu seinen Füßen liegt ein Tympanon, und der lange Mantel, der ihm als Verkleidung diente, ist ihm von der Schulter gerutscht³³⁰. Auch auf den Darstellungen der Hauptgruppe ist gelegentlich ein längeres Manteltuch zu sehen, aber es ist nicht klar, ob es tatsächlich eine Anspielung auf seine Maskerade im euripideischen Sinne ist oder ob es ganz allgemein als Chlamys gedeutet werden kann.

Die Laufzeit der beiden Darstellungstypen umfaßt insgesamt gerade gut ein halbes

bekleidet ist, nicht zu Lyssa paßt.

³³⁰ F. Matz, ASR IV 2, 298ff. Nr. 159 Taf. 174, 1. 176-179.

Jahrhundert: Alle Pentheus-Sarkophage sind anscheinend vor 230 n.Chr. entstanden³³¹. Das bedeutet, daß man sich nicht mit dem Pentheus-Mythos identifizieren konnte: Pentheus und die Mänaden konnten eben nicht als strahlende Helden erscheinen, die übermäßigem göttlichen Rachegeiz zum Opfer fallen, wie beispielsweise Hippolytos, der auf Sarkophagen im Laufe der Entwicklung zunehmend in den Vordergrund gerückt und mit Porträtzügen versehen wird³³². Im Gegensatz etwa zur Auffindung der Ariadne ist es hier unvorstellbar, einem der Beteiligten Porträtzüge zu verleihen. Die Einbindung in den erzählenden Kontext ist für Pentheus unverzichtbar und drückt sich auch darin aus, daß dieser Mythos in der Hauptgruppe zwar auch eine zentrale Position einnehmen kann (vgl. z.B. den Säulensarkophag PE 57, Taf. LXV), jedoch überwiegend, und in der zweiten Gruppe ausschließlich, an den Rand der Darstellung „verbannt“ und damit als „Nebenhandlung“ zur eigentlichen Erzählung, nämlich dem triumphalen Einzug des dionysischen Thiasos, gekennzeichnet wird. Da auf den meisten Sarkophagen beider Gruppen, soweit diese noch vollständig erhalten sind, somit die glückliche Seite des dionysischen Daseins, also die Auffindung Ariadnes und der Thiasos, erscheinen, ist sicherlich R. Turcan in der Annahme recht zu geben, daß die Zerreißung des Pentheus in das Bildprogramm aufgenommen wurde, um die Seligkeit der Gläubigen und die Unbeschwertheit der Thiasoten³³³ gegenüber der Schrecklichkeit des Todes um so wirksamer herauszuheben³³⁴. Zudem sieht er in der Pentheus-Thematik einen Hinweis auf die schwierige politische Lage des römischen Reiches unter Marc Aurel, welche für den Kampf der guten Mächte gegen den Tod und das Böse stehen: „Mais il faut vaincre la mort et les forces du mal, ces Lycurge, ces Penthée, ces Dériade qui résistent en tout homme à l’appel du bonheur et du salut. La génération héroïque et meurtrie de Marc-Aurèle reconnaît dans les luttes du dieu civilisateur les épreuves des défenseurs de l’ordre romain sur l’Euphrate, le Danube et le Rhin [...]“³³⁵. Tatsächlich wurde der 166 n.Chr. siegreich aus den Partherkriegen zurückkehrende Lucius Verus in Anlehnung an den Sieg des Gottes über die Inder als *neos Dionysos* gefeiert³³⁶, und in ungefähr derselben Zeit kommen die Dionysosfrevler auf den Sarkophagreliefs auf. Möglicherweise handelt es sich um eine Metapher für die Bedrohung dionysisch-römischen Wohlstands und Glücks

³³¹ Turcan (1966) 456.

³³² Zanker/Ewald (2004) 45ff.

³³³ Daß die bacchischen Darstellungen weniger auf ein Leben im Jenseits als vielmehr auf das diesseitige Glück der Gläubigen abzielen, legt überzeugend S. Guettel Cole dar, in: Carpenter/Faraone (1993) 292f. Evans (1988) 126f. bezieht sie hingegen auf das Jenseits.

³³⁴ Turcan (1966) 454. Zu den Darstellungen von Verdammten als Kontrast zur Erlösung der Mysterien vgl. E. Pettenò, *Cruciamenta Acherunti* (2004) 179.

³³⁵ Turcan (1966) 627f.

³³⁶ IGR. IV 1374 (aus Maeonia). T. Hölscher, *Victoria Romana* (1967) 37.

durch frevlerische Feinde.

Diese Deutung erhält einige Wahrscheinlichkeit für sich, wenn man bedenkt, daß in zwei Fällen der Pentheus-Mythos seinen Platz an öffentlichen Bauten fand. In beiden Fällen ist er als Teil der Dionysosvita, also des dionysischen Siegeszuges im weitesten Sinne, begriffen, beide sind östlicher Provenienz, und beide Beispiele stammen aus dem späteren 2. und frühen 3. Jahrhundert n.Chr.

Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um den Teil einer Theaterdekoration in Perge (PE 66a, Taf. LXIX). Die *scenae frons* des typisch römischen Theaterbaus verlangte im Gegensatz zu dem offenen Baustil griechischer Theater geradezu nach figürlichem Schmuck und wurde mit Nischen, in denen Statuen standen, aber auch mit Friesen ausgestattet. Insbesondere in Kleinasien behandelten diese Friese häufig dionysische Themen, so beispielsweise in Nysa, aber eben auch in Perge³³⁷. Eines der von dort stammenden, stark zerstörten Reliefs zeigt Pentheus, der nach links an einem Baum in die Knie geht, dem Betrachter jedoch seinen Oberkörper frontal zuwendet. Von links stürmt eine Mänade in langem Gewand heran, hinter der ein kleiner Panther erscheint. Zwei weitere Mänaden nähern sich von rechts, und alle drei schwingen vermutlich Thyrsos, von denen allerdings nichts erhalten ist. Es handelt sich also hier um eine Szenerie, die sehr eindeutig Bezug auf den euripideischen Mythos zu nehmen scheint: Die Dreierheit der Mänaden ist gewahrt, und auch der Baum ist vorhanden, von dem Pentheus möglicherweise gerade heruntergefallen ist. Allerdings ist er nicht als Mänade verkleidet, und auch der von rechts heranspringende Panther ist eine Zutat des Bildhauers.

Das zweite Beispiel für das Erscheinen der Pentheus-Sage an öffentlichen Bauten im östlichen Bereich findet sich in Leptis Magna (PE 66, Taf. LXX-LXXII): Einmal hat die Mänade den Kopf des Pentheus auf ihren Thyrsos gesteckt – diese Darstellung wird im folgenden Kapitel näher zu betrachten sein. Darunter ist der Angriff einer Mänade auf Pentheus im Beisein des Dionysos zu sehen. Es handelt sich um die Severische Basilica in Leptis Magna³³⁸, welche zwischen 209/210 und 216 n.Chr. errichtet wurde. Die große dreischiffige Halle besitzt an ihren Schmalseiten jeweils eine Apsis, die auf jeder Seite von jeweils zwei Pilastern gerahmt ist. Die inneren Pilaster der Ostapsis zeigen in Weinranken gerahmte Szenen aus dem Leben des Herakles, die der Westapsis Szenen aus der dionysischen Biographie³³⁹. Die Pentheus-Szenen sind auf der rechten Seite des

³³⁷ R. Stupperich, in: S. Gödde – T. Heinze (Hrsg.), Skenika. Festschrift zum 65. Geburtstag von H.-D. Blume (2000) 216ff.

³³⁸ J. B. Ward-Perkins, *The Severian Buildings of Lepcis Magna* (1993) 55ff.; A. Di Vita, *Leptis Magna*, AW 27/3, 1996, 187f.

³³⁹ F. Floriani Squarciapino, *Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna* (1974) 93ff.

Pilasters dargestellt, der die Westapsis rechts rahmt: Im dritten Bild von oben ist die Mänade zu sehen, welche den Kopf des Pentheus auf ihren Thyrsos gespießt hat, ganz unten hingegen ist Pentheus zu Füßen des Dionysos zusammengesunken und wird von einer Mänade am Schopf gepackt, während sie mit dem Thyrsosstab gegen ihn ausholt. Auch hier scheint deutlicher Bezug auf die „Bacchen“ des Euripides genommen worden zu sein, worauf zudem das lange, hochgeschlossene Gewand des Gottes hindeuten könnte, das allerdings nicht, wie im Falle eines Kostüms zu erwarten wäre, langärmelig ist³⁴⁰. Zugleich läßt sich ein ähnliches Phänomen wie bei der zweiten Gruppe der Sarkophage beobachten: daß nämlich der Pentheus-Mythos keine zentrale Stellung in der Zusammensetzung der Bildmotive einnimmt, sondern mehr am Rande erwähnt wird. Man hat also die Bestrafung der Gottlosen der zentralen dionysischen Glückswelt beigeordnet, die sie bedrohen. Im Sinne R. Turcans gedeutet thematisiert auch das politisch motivierte Bildprogramm der severischen Basilica in Leptis die Bedrohung der römischen Welt durch frevlerische Mächte: Sowohl Herakles, dem die Darstellungen der gegenüberliegenden Apsis gewidmet sind, als auch Dionysos sind ständig bedroht von Feinden der Zivilisation bzw. der dionysischen Glückseligkeit.

Ein weiteres Zeugnis für den Pentheus-Mythos im Sepulkralbereich befindet sich in der Nekropole unter S. Pietro in Rom: Es handelt sich um ein großteils zerstörtes Fassadenmosaik aus dem frühen 3. Jahrhundert n.Chr., das zwei Mänaden und einen Tiger zeigt, die sich angriffslustig um einen Baum scharen (PE 70, Taf. LXXIV). Allerdings deutet H. P. L'Orange die linke Figur als Dionysos, aber offensichtlich ist sie, ebenso wie ihre Gefährtin, mit einem übergegürteten Chiton bekleidet, welcher das rechte Bein wie nackt erscheinen läßt, und auch die Erregung und Aktion der Gestalt paßt nicht zum üblichen Habitus des Dionysos in der Pentheus-Ikonographie³⁴¹. Von dem im Baum sitzenden Pentheus ist nur noch ein Gewandzipfel erhalten. Die Darstellung betont sehr stark den erotischen Aspekt: Im Eifer des Gefechts haben sich die Gewänder gelöst und geben Beine und Brust frei, eine weitere nur halb bekleidete Frau, die von F. Feraudi-Gruénais³⁴² als Ortsnymphe bezeichnet wird, erscheint am rechten Rand. Es ist offensichtlich, daß das Mosaik, wie auch der Sarkophag in S. Pietro (PE 63, Taf. LXVIII) sich an den Beschreibungen des Euripides orientiert, wo Pentheus auf einem Baum die Mänaden beobachtet hat und bemerkt wird³⁴³, wobei der Tiger als dramatische Ausschmückung der bildlichen Szene zu verstehen ist.

³⁴⁰ Zum Theaterkostüm allgemein: D. Taylor, *The Greek and Roman Stage* (1999) 18.

³⁴¹ H. P. L'Orange, *Likeness and Icon* (1972) 179.

³⁴² Feraudi-Gruénais (2001) 60.

³⁴³ Eur. Bacch. 1095.

Auch ein Skulpturfragment im Vatikan (PE 67, Taf. LXXIII) wurde in der Forschung als Pentheus-Darstellung angesehen³⁴⁴. Allerdings blieb dessen Rekonstruktion immer unklar, da nichts weiter als ein knorriger Baumstamm erhalten ist, an dessen Fuß eine Mänade tanzt, und eine sehr viel größere Hand, die den oberen Teil des Baumes umfaßt. Nichts deutet darauf hin, daß Pentheus in irgendeiner Weise mit dem Baum verbunden war, denn der Arm muß zu einer überlebensgroßen Statue gehören. Neuerdings hat Ch. Vorster eine überzeugende Deutung als Stütze einer Dionysosstatue vorgelegt, wie sie seit spätantoinischer Zeit aufkamen, so daß also kein Zusammenhang mit dem Pentheus-Mythos besteht³⁴⁵.

Eines der zeitlich spätesten Beispiele der Pentheus-Darstellungen ist in Form einer Reliefpelike der sogenannten Oinophorengruppe (PE 68, Taf. LXXIII) überliefert, deren Entstehungsort unbekannt, aber mit Sicherheit im Osten, vielleicht in Alexandria zu suchen ist³⁴⁶. Diese sehr späte, kleinformatige (höchstens 25 cm hohe) Keramikgattung wurde aus zwei in der Matrize hergestellten Hälften zusammengesetzt. Die Gefäße zeigen sehr oft Darstellungen aus dem dionysischen Kreis, aber gelegentlich auch andere Gottheiten und Mythen, wie z.B. Asklepios und Hygieia, Leda und den Schwan oder die Dioskuren. Es besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß die Gattung, welche in allen Teilen des römischen Reiches gefunden wurde, überwiegend dem Grabkult diente, aber beweisen läßt sich das nicht, da die Fundzusammenhänge meist verloren sind und nur etwa drei Gefäße nachweislich aus Gräbern stammen³⁴⁷. Bei dem hier zu betrachtenden Gefäß (PE 68, Taf. LXXIII) ist der Fundzusammenhang ebenfalls verloren. Die Komposition der Darstellung steht offensichtlich in der Tradition des Wandgemäldes im Haus der Vettier (PE 43, Taf. XLIXf.), wengleich die Ausführung sehr unbeholfen ist und die dritte Mänade das Opfer noch nicht packt. Die Rückseite der Pelike zeigt wie die Vorderseite einen Mythos, der die Bestrafung derer behandelt, welche Dionysos mißachten, nämlich das Abenteuer mit den Tyrrhenischen Seeräubern, die von dem Gott in Delphine verwandelt wurden, da sie seine Göttlichkeit verkannten. Auch in der

³⁴⁴ H. P. L'Orange, in: K. Weitzmann (Hrsg.), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend* (1955) 12 Taf. 3, 4f.; F. Matz, *ASR IV* 3, 405 Anm. 10. Als Tischfuß gedeutet in: H. Mielsch – H. v. Hesberg, *Die heidnische Nekropole unter St. Peter*, in: *Rom MemPontAc* 16/2, 1995, 255.

³⁴⁵ Die erhaltene Gesamthöhe beträgt 1,94 m, die Mänade ist 0,65 m hoch. Ch. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit*, *Museo Gregoriano Profano ex Laterense* (2004) 73f. Nr. 34 Taf. 47, 1-3.

³⁴⁶ Die neuere Forschung geht von verschiedenen Werkstätten aus: U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit* (1988) 9ff. Vgl. auch U. Hausmann, *OINOΦΟΡΟΙ*, *AM* 69/70, 1954/55, 143.

³⁴⁷ Hausmann a.O. 143f. (Anm. 346).

römischen Literatur wurden beide Themen gerne miteinander verknüpft³⁴⁸, die als exemplarisch für das Schicksal von Dionysosfrevlern gelten können.

Eine Darstellung, die ganz unzweifelhaft die „Bacchen“ des Euripides illustriert, findet sich auf einer spätantiken Bronzescheibe, die in der Villa Giulia in Rom aufbewahrt wird (PE 69, Taf. LXXIV). In drei Registern werden Szenen aus dem Theaterstück gezeigt, aufgeführt von Schauspielern in langen Bühnengewändern und mit Kothurnen. Während die oberste Szene die Gefangennahme des Dionysos darstellt, nimmt die Zerreißungsszene die Mitte ein: Pentheus macht einen großen Ausfallschritt nach rechts, wendet sich aber frontal dem Publikum zu, während zwei mit Fackeln bewaffnete Mänaden von beiden Seiten auf ihn zueilen. Zwei weitere, ebenfalls mit Fackeln versehene Frauen folgen von links. Auf dem Bildfeld darunter sind vier Trauernde zu sehen.

Im Gegensatz zu den Sarkophagen, wo der Pentheus-Mythos, wenn überhaupt, am Rand oder auf dem Deckel erscheint, steht hier der tragische Tod des jungen Mannes im Vordergrund, denn schließlich ist dies auch das zentrale Thema, welches das Stück, auch wenn das Ereignis nur in Form eines Botenberichts auf die Bühne kam, zur Tragödie macht. Da kein Fundkontext überliefert und die Bronzescheibe überdies ein Einzelstück ist, können über ihren Verwendungszweck keine Aussagen gemacht werden – Vorschläge, sie als Cistendeckel oder Spiegelfragment zu deuten, wurden von O. Jahn berechtigterweise abgelehnt³⁴⁹. R. Bartoccini, der sie als Spiegelfragment betrachtet, hält sogar, wenn auch ohne Gründe anzugeben, ihre Authentizität für zweifelhaft³⁵⁰, wofür es aber keinen Anlaß zu geben scheint. Aufgrund der Silbereinlage am Rand wird es sich um einen Gegenstand handeln, der, wie die dekorierten Silberteller, in erster Linie als Schmuck, nicht für den Hausgebrauch bestimmt war³⁵¹, wenngleich er für einen Teller zu klein ist. Insofern ließe sich das Motiv auch als Demonstration einer Vorliebe für das Theater bzw. die griechische oder auch speziell euripideische Tragödie verstehen.

Zudem sind aus dem 3. Jahrhundert n.Chr. Beschreibungen von Bildern erhalten, welche die Zerreißung des Pentheus thematisieren: Philostrat, der wohl Anfang des 3. Jahrhunderts n.Chr. in seinen „Imagines“ verschiedene Gemälde einer Galerie in Neapel beschrieb, die vermutlich Bilder aus dem 2. Jahrhundert n.Chr. enthielt, nennt auch eine Pentheus-Darstellung³⁵². Hierbei ist allerdings die tatsächliche Existenz dieser Bilder

³⁴⁸ Ov. met. 3, 582-691; Nonn. Dion. 45, 105-168.

³⁴⁹ O. Jahn, AZ 25, 1867, 74.

³⁵⁰ R. Bartoccini, *Il nuovo Museo di Villa Giulia* (1955) 59 Taf. 53.

³⁵¹ J. M. C. Toynbee, *Silver Picture Plates of Late Antiquity*, *Archaeologia* 108, 1986, 15.

³⁵² Philostr. imag. 18. Zur literarischen Form der Ekphrasis: G. Anderson, *The Second Sophistic*

umstritten, da es sich auch um Erfindungen rein rhetorischer Natur handeln könnte, was heute meistens angenommen wird³⁵³. Für die vorliegende Arbeit ist die Frage nach der Existenz der von Philostrat beschriebenen Bilder irrelevant: Von Bedeutung ist allein die Tatsache, daß ein Pentheus-Gemälde in dieser Zeit denkbar war und wie es beschrieben wird.

Das Gemälde, das er schildert, scheint in mindestens zwei Szenen aufgeteilt zu sein³⁵⁴, die vielleicht hintereinander gestaffelt zu denken sind: In einer üppigen dionysischen Gebirgslandschaft, ähnlich wie sie Euripides beschreibt³⁵⁵, scheint ganz hinten das fröhliche Treiben der Bacchantinnen dargestellt zu sein, wohingegen wohl im mittleren Teil des Gemäldes, jedoch immer noch im Bereich der Gebirgslandschaft, Pentheus mit der umgestürzten Tanne zu sehen ist, der von seinen weiblichen Anverwandten zerrissen wird und vergebens um Gnade fleht, während Dionysos dem Geschehen beiwohnt. Im Vordergrund beschreibt Philostrat die Stadt, in der sich die Szene nach der Ermordung des Pentheus abspielt: Die Verwandten sammeln die zerfetzten Körperteile ein, um sie zusammenzufügen und zu begraben. Wie man sich diese Szene genau vorzustellen hat, bleibt jedoch ungewiß, da die Frauen beschrieben werden, wie sie bedrückt auf der Erde kauern, während Agaue herbeieilt. Dabei bleibt unklar, ob man sich dieses Szenario als Teil der Beerdigungsszene – zu der eine solche Passivität nicht so recht passen will – denken muß oder ob es sich um eine weitere Szene handelt. Außerdem beschreibt Philostrat die Verwandlung des Kadmos und seiner Gattin Harmonia in Schlangen³⁵⁶, die ebenfalls Platz finden muß. Daher ist wohl eher von einer einzigen Szene auszugehen, welche die Frauen zeigt, wie sie sich um den Leichnam kauern, um ihn wieder zusammenzufügen. Insgesamt ist es anhand der Beschreibung recht gut möglich, sich ein Gemälde vorzustellen, und auch im Falle einer reinen Rhetorikübung ist die Quelle aufschlußreich, da aus der Bemerkung Philostrats deutlich hervorgeht, daß er sowohl mit dem Ermordeten in seiner zarten Jugend als auch mit den mörderischen Frauen Mitleid empfindet, wie er auch das Entsetzen des Königspaares angesichts ihrer Verwandlung in

(1993) 144ff.; J. Elsner, *Art and the Roman Viewer* (1995) 23ff.; B. Zimmermann, *Poetische Bilder*, *Poetica* 31, 1999, 61ff.

³⁵³ O. Schönberger (Hrsg.), *Philostratos: Die Bilder* (1968) 26ff.; N. Bryson, in: S. Goldhill – R. Osborne (Hrsg.), *Art and Text in Ancient Greek Culture* (1994) 255ff.; O. Schönberger, in: G. Boehm – H. Pfotenhauer (Hrsg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung* (1995) 162ff.; B. Noack-Hilgers, *Philostrat der Jüngere, Gemäldebeschreibungen*, *Thetis* 5/6, 1999, 203ff.; L. Abbondanza, *Immagini della fantasia*, *RM* 108, 2001, 111ff.

³⁵⁴ F. Steinmann, *Neue Studien zu den Gemäldebeschreibungen des älteren Philostrat* (1914) 127.

³⁵⁵ Eur. *Bacch.* 1048ff. Steinmann a.O. 58f. (Anm. 354).

³⁵⁶ Dieses Ereignis wird von Euripides bereits in den „*Bacchen*“ 1330ff. beschrieben, wo Kadmos und Harmonia von Dionysos verwandelt werden. In späteren Quellen werden verschiedene Versionen des Vorgangs genannt, dem meist Städtegründungen oder Kriege vorangehen. Eine

Schlangen teilnahmsvoll beschreibt. Zugleich erwähnt er die Mitleidlosigkeit des Dionysos, zwar ohne darauf näher einzugehen (καὶ τῷ Διονύσῳ ἔλεειν, Philostr. 18, 2, 6), aber der Gott bleibt dem Leser dennoch als Verkörperung der Grausamkeit im Gedächtnis. Hingegen ist Pentheus nicht die erniedrigte Gestalt in Frauengewändern, wie sie uns Euripides vor Augen führt, sondern es scheint eher seine Charakterstärke zu sein, die ihn vor dem bacchischen Wahnsinn bewahrte und damit eine eigene Art von Wahnsinn, gemeint ist wohl Hybris, entwickeln ließ (ἐμαίνετο δὲ αὐτὸ τὸ μὴ μετὰ Διονύσου μαίνεσθαι, Philostr. 18, 2, 9f.). Damit wird der Kindsmord in ein Licht göttlicher Willkür und Grausamkeit gerückt.

Eine zweite Quelle, die ebenfalls aus der Zeit um 200 n.Chr. stammt, ist der Roman „Daphnis und Chloe“ des Longos, welcher im Tempel von Mytilene auch einen Bilderzyklus rund um Dionysos beschreibt³⁵⁷. Da Longos selbst aus Lesbos zu stammen scheint³⁵⁸, ist es wahrscheinlich, daß dieses Gemälde tatsächlich existierte, es wird jedoch nur nebenbei als Zerreiβung des Pentheus erwähnt (Πενθέα διαιρούμενον, Longos 4, 3, 2).

Es zeigt sich, daß die Darstellungen der Zerreiβung des Pentheus in der römischen Kunst zunächst weitgehend auf spätclassische oder hellenistische Vorbilder zurückgreifen, ohne sich jedoch auf eine bestimmte, uns bekannte schriftliche Überlieferung zu stützen. Erst seit dem 3. Jahrhundert erscheinen regelrechte „Illustrationen“ zu den „Bacchen“ des Euripides, wie sie in der griechischen Kunst nicht überliefert sind und vermutlich nicht existiert haben. Darauf läßt die Tatsache schließen, daß diese Illustrationen in der römischen Kunst ganz unterschiedlich ausfallen und anscheinend ohne bestimmtes Vorbild entstanden sind.

Der Pentheus-Mythos erscheint auf ganz unterschiedlichen Gattungen und ist keineswegs auf einen bestimmten Bereich festgelegt: Er kann ebenso als Zimmerschmuck in Form eines Wandgemäldes dienen wie als Sarkophagdekoration. Dabei ist es auffällig, daß die Darstellungen der frühen Kaiserzeit auf das Erscheinen des Dionysos im Bild verzichten. Erst auf Sarkophagen ist er mit seinem Thiasos zu sehen, und man könnte auf den Gedanken verfallen, daß der Thiasos das eigentliche Thema der Grabkunst war, gäbe es nicht einige Beispiele, die das Bildfeld ausschließlich dem Pentheus-Mythos vorbehalten, wie beispielsweise auf dem Relief aus Rom (PE 48, Taf. LVII) oder dem Säulensarkophag (PE 57, Taf. LXV). Auf diese Weise bleibt schwer nachvollziehbar,

Zusammenstellung der Quellen findet sich in: LIMC V (1990) 864f. s.v. Kadmos I (Tiverios).

³⁵⁷ Longos 4, 3, 2.

³⁵⁸ P. S. Paraskewaïdes, Η ρωμαϊκή Λέσβος (1978) 86.

warum man sich ausgerechnet diesen blutigen Mythos als Grabschmuck wünschte, dessen Held alles andere als eine rühmliche Figur war.

Bei den Bildern, die den Tod bzw. die Bedrohung des Pentheus durch die Mänaden alleine vor Augen führen, könnte tatsächlich der Gedanke des durch einen grausamen Tod jäh aus dem Leben gerissenen schönen Mannes eine Rolle spielen. Dies trifft zumindest mit großer Sicherheit für das Relief aus dem Colombarium in Rom (PE 48, Taf. LVII) zu, wo die Mänaden wie Todesdämoninnen erscheinen. Die Darstellungen hingegen, die Pentheus als Randszene des ausgelassenen Thiasos einbeziehen, mögen tatsächlich für die Bedrohung der dionysischen Glückswelt durch frevlerische Mächte stehen, die in jedem Falle unterlegen sind. Die Szenen dienen im Normalfall also mehr als zusätzliche Erklärung zur Steigerung des göttlichen Ruhmes, also als Vollendung des Siegeszuges des Bacchus, als daß man in ihnen einen Bezug zu dem Verstorbenen gesehen hätte. Darauf deutet auch die Dekoration des Säulensarkophages (PE 57, Taf. LXV) hin: Auf der einen Seite wird, soweit es der sehr schlechte Zustand des Reliefs erkennen läßt, die Kindheit des Dionysos visualisiert, auf der anderen Seite steht der Pentheus-Mythos für die Vollendung des dionysischen Siegeszuges und die endgültige Anerkennung als Gott. Derselbe Gedanke läßt sich auf der Reliefpelike (PE 68, Taf. LXXIII) erkennen, deren Zusammenstellung mit dem Mythos der Tyrrenischen Seeräuber, der ebenfalls Dionysos als noch jungen Gott erscheinen läßt, auf die ältere Tradition zurückgeht, obgleich das Gefäß bereits der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n.Chr. angehört. Auch die Beschreibungen der Gemälde im klassischen Dionysostempel von Athen und dem von Longos in seinem Roman beschriebenen Dionysosheiligtum von Lesbos deuten darauf hin, daß Pentheus mehr als ein Teil der Dionysosvita verstanden wurde denn als eigenständiger Heros.

Die römischen Pentheus-Darstellungen stehen also bis zum 2. Jahrhundert n.Chr. nicht nur motivisch in der Tradition spätklassischer und hellenistischer Vorbilder, sondern sind auch überwiegend als Teil des dionysischen Triumphes, im Sinne einer finalen Nebenszene im Kampf des Gottes um Anerkennung, zu verstehen. Dies ändert sich ab dem 3. Jahrhundert n.Chr.: Die Zerreißung weist nun deutliche Bezüge zur euripideischen Tragödie auf, was zu einer motivischen Vielfalt führt, da es hierfür vermutlich kaum griechische Vorbilder gab. Im Falle des Mosaiks auf der Grabfassade der vatikanischen Nekropole lassen sich zwei Motivationen denken: Einerseits eine Vorliebe des Verstorbenen für die griechische Tragödie, andererseits wiederum das Bedürfnis, dionysische Sieghaftigkeit zu demonstrieren. Allerdings fehlt in diesem Falle die Darstellung der Glückswelt.

Die Ikonographie des Mythos wird im 3. Jahrhundert n.Chr. weitgehend auf die berühmte

Tragödie reduziert. Erst wenn die Bezugnahme auf die literarische Vorlage eindeutig zutage tritt, ist es auch möglich, die Beteiligten als Mutter bzw. Tanten des Opfers sicher zu benennen. Bis dahin muß, wie auch in der griechischen Ikonographie, die Frage offenbleiben, ob es sich bei den Darstellungen tatsächlich um das euripideische Familiendrama handelt, oder ob sie sich auf eine andere Version beziehen, welche vielleicht die Mutter-Sohn-Beziehung von Mörderin und Opfer gar nicht kannte. Somit rückt das Schicksal des Pentheus als Feind des Dionysos in den Vordergrund, ohne daß der Gott im Bild erscheinen muß: Es sind seine Anhängerinnen, welche den *theomachos* strafen. Die familiäre Verbindung ist nicht von Interesse. Hierin ist möglicherweise die Ursache für die Unbefangenheit im Umgang mit diesem blutigen Mythos zu suchen: Es spielte nur eine untergeordnete Rolle, ob hier eine Mutter ihren Sohn tötete. Es ging vielmehr darum, göttliche Allmacht und gerechte Bestrafung eines Frevlers vor Augen zu führen – in diesem Zusammenhang mußte die familiäre Bindung vielmehr störend wirken, denn der euripideische Dionysos ist keineswegs eine gerechte und unanfechtbare Gottheit³⁵⁹.

2.1.4 „Kopftrophäendarstellungen“ mit Bezug zum Pentheus-Mythos

Eine Reihe von Darstellungen, die Frauen zeigen, die den Kopf eines jungen Mannes in der einen, ein Schwert in der anderen Hand halten, haben zu der Frage geführt, ob es sich um Pentheus- oder um Orpheusdarstellungen handelt. So ist eine weißgrundige Lekythos in Kiel (PE 5, Taf. XXVI), die um 480 v.Chr. datiert werden kann, im LIMC unter „Orpheus“³⁶⁰ geführt, wird aber von K. Schauenburg dem Pentheus-Mythos zugeordnet³⁶¹. Hier ist eine wohl mit langem Chiton bekleidete Frau dargestellt, die keinerlei Anzeichen von Raserei erkennen läßt und den Männerkopf wie eine Trophäe vor sich herträgt. Eine Hydria in Paris (Taf. XXVI)³⁶², die ungefähr auf dieselbe Zeit zu datieren ist, zeigt eine Frau mit Kopftrophäe in vergleichbarer Haltung, allerdings ist diese mit einem reich gemusterten kurzen Gewand bekleidet.

Die Frage, ob es sich bei einer Zerreißungs- bzw. Mordszene um Orpheus oder Pentheus handelt, ist relativ einfach zu beantworten, sofern man es mit Darstellungen zu tun hat, die den ganzen Körper des Opfers zeigen, denn Orpheus ist durch sein Lyraspiel berühmt geworden, und ein antiker Künstler wird sicherlich nicht auf das Instrument verzichten, um dem Betrachter die Identität des Opfers zu verdeutlichen. So ist denn die Lyra auf

³⁵⁹ Vgl. S. 19.

³⁶⁰ LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 66 (Garezou).

³⁶¹ Schauenburg (1975) 546ff. Abb. 7-9.

³⁶² Paris, Cab. Méd. 456. LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 67 (Garezou).

allen rotfigurigen Vasenbildern anzutreffen, die den Tod des Orpheus thematisieren³⁶³. Zudem werden die Angreiferinnen häufig als Thrakerinnen charakterisiert, sei es durch ihre Tracht oder durch Tätowierungen. Wenn nun jedoch nur der Kopf dargestellt wird, ergeben sich schwerwiegende Probleme bei der Benennung. Sowohl im Pentheus- als auch im Orpheus-Mythos spielt der von den als Mänaden umherschweifenden Frauen³⁶⁴ abgerissene bzw. abgetrennte Kopf eine wichtige Rolle: Hier ist er die Trophäe und der Beweis der schrecklichen Tat in den Händen der Mutter, dort steht er für ein mystisches Weiterleben des Heros in Form eines Orakels, nachdem er von den thrakischen Frauen in den Fluß Hebron geworfen und von dort nach Lesbos gespült wurde³⁶⁵. Orpheus wird von den Thrakerinnen, die aber auf den Vasen nicht immer eindeutig als Barbarinnen gekennzeichnet sind, mit Waffengewalt getötet und zerstückelt, Pentheus mit bloßen Händen zerrissen – das allerdings ist die euripideische Version. Auf den späteren attischen und den italischen Vasen erscheinen häufig Mänaden mit Messern (z.B. PE 21, Taf. XXXVIII), die Pentheus attackieren, so daß also auch nach der Tragödie des Euripides die Darstellungen von dessen Version weitgehend unberührt blieben.

Bezüglich der Kieler Lekythos (PE 5, Taf. XXVI) sieht man sich also mit dem Problem konfrontiert, daß die Frau und ihr Opfer nicht ausreichend gekennzeichnet sind. Es ist aber doch fraglich, ob ein antiker Künstler, der Orpheus hätte darstellen wollen, nicht zu den entsprechenden ikonographischen Merkmalen gegriffen hätte: z.B. indem er die Frau durch Tätowierungen oder Tracht eindeutig als Thrakerin charakterisiert, wie dies auf der bereits erwähnten Hydria in Paris (Taf. XXVI) durch das kurze Gewand geschehen ist³⁶⁶. Oder man hätte den Männerkopf mit einer phrygischen Mütze ausgestattet, wie es beispielsweise auf einigen Vasenbildern mit Orpheusdarstellungen³⁶⁷ und einer Gemme der Fall ist, die später zu besprechen sein wird (PE 41, Taf. XLVIII)³⁶⁸. Denn der entscheidende Unterschied zwischen Orpheus und Pentheus ist die thrakische Herkunft des ersteren, und so wird auch auf einem frühfaliskischen Krater (PE 14, Taf. XXXIV)

³⁶³ LIMC VII (1994) s.v. Orpheus Nr. 28-51 (Garezou).

³⁶⁴ Allerdings ist die Frage umstritten, wann die Version aufkam, daß Orpheus aufgrund seiner ausschließlichen Verehrung Apollons von Dionysos durch die Mänaden gestraft wurde. So vertrat I. M. Linfoth die Ansicht, daß nichts für die Datierung ins 5. Jahrhundert v.Chr. spricht, und gab lediglich das 3. Jahrhundert v.Chr. als *terminus ante quem* an: I. M. Linfoth, Two Notes on the Legend of Orpheus, *TransactAmPhilAss* 62, 1931, 17.

³⁶⁵ LIMC VII (1994) 101 s.v. Orpheus (Garezou); E. R. Panyagua, La figura de Orfeo en el arte griego y romano, *Helmantica* 56, 1967, 199.

³⁶⁶ Siehe Anm. 362.

³⁶⁷ Kolonettenkrater, Neapel Mus.Naz. 146739; Kolonettenkrater, Ferrara Mus.Naz. 2795; Hydria Frgt., Princeton Univ. Art Mus. y 1986-59; Schalenfrgt., Jena Univ. 0500 (813 a). LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 22. 43. 57. 59 (Garezou). Die Vasenbilder zeigen seit spätestens 460 v.Chr. Orpheus mit Elementen phrygischer Tracht.

³⁶⁸ Siehe S. 93.

durch die exotische Kleidung der Frauen sowie durch die Anwesenheit eines Mannes verdeutlicht, daß der zerfetzte Körper nicht dem Pentheus-, sondern eher dem Umfeld des Orpheus-Mythos zuzurechnen ist³⁶⁹ – daß es sich um den nordgriechischen Raum handelt, deutet überdies der „makedonische“ Stern an, der das Gewand einer Frau über dem Henkel zielt. Statt dessen sind die über der Brust gekreuzten Bänder das einzige Merkmal des Gewandes: Sie dienen seiner Fixierung und sind hauptsächlich bei „untypischen“ Frauengestalten anzutreffen, wie z.B. Hekate³⁷⁰, Nike³⁷¹ oder bei Amazonen³⁷², aber auch bei Mänaden (PE 26, Taf. XLIf.), also bei Frauen, welche sich heftig bewegen und infolgedessen nicht in das übliche Frauenbild passen. Bei Thrakerinnen erscheint dieses Accessoire jedoch nicht. Mit diesen Feststellungen sind die Deutungsmöglichkeiten weitgehend ausgeschöpft: In bezug auf die Lekythos bedeutet dies, daß es sich angesichts der Tracht mit den Kreuzbändern höchstwahrscheinlich um eine Mänade handelt. Eine eindeutige Benennung der Darstellung ist jedoch nicht möglich, da auf der anderen Seite das Charakteristikum des Pentheus-Mythos fehlt, nämlich die Anzeichen der Ekstase. Damit übernimmt die Mänade die Haltung einer Kopfjägerin, wie sie z.B. bei Kriegerdarstellungen zu beobachten ist³⁷³. Formal greifen sowohl die Hydria in Paris (Taf. XXVI)³⁷⁴ als auch die weißgrundige Lekythos (PE 5, Taf. XXVI) auf Darstellungen des Perseus mit dem Gorgoneion zurück, wie sie in der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts v.Chr. nicht selten sind. Beispielsweise erscheint er auf einer attischen Pelike in London³⁷⁵ im Laufschrift nach rechts, in seiner rechten Hand hält er die Harpe, die bei den Mänaden durch ein Schwert ersetzt worden ist, in der linken Hand hält er die Kibisis, die das Haupt der Medusa enthält. Bekleidet ist Perseus mit einem kurzen Gewand, wie auch die Frau auf der Hydria in Paris (Taf. XXVI). Grundsätzlich ist der Kopf als wichtige Kriegstrophäe bereits bei Homer und Herodot überliefert und erscheint in Zusammenhang mit einem Kriegeranzug auch auf einer Lekythos des 5. Jahrhunderts v.Chr.³⁷⁶ In diesem Sinne scheint den frühen Darstellungen eine bestimmte Benennung gar nicht so wichtig gewesen zu sein. Die besondere Pikanterie der Darstellungen auf der Hydria und der Lekythos besteht gerade in der Tatsache, daß es kein siegreicher Heros

³⁶⁹ C. Isler-Kerényi ist der Ansicht, daß es sich um eine allgemeine Darstellung barbarischen Kults handelt, die sich aber an Pentheusikonographie orientiert: C. Isler-Kerényi, „La felicità e lo strazio“, *NumAntCl* 14, 1985, 97ff.

³⁷⁰ LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 78 (Garezou)

³⁷¹ N. Kunisch, Die stiertötende Nike (1964) 22; LIMC VI s.v. Nike 168-172 (Gulaki-Voutira).

³⁷² Z.B. Nordfries von Bassai: Ch. Hofkes-Brukker, Der Bassai-Fries in der ursprünglich geplanten Anordnung (1975) 80f.

³⁷³ M. Halm-Tisserant, Cephalophorie, *BABesch* 64, 1989, 105ff. Taf. Ib.

³⁷⁴ Siehe Anm. 362.

³⁷⁵ London, BM E 399. LIMC VII (1994) s.v. Perseus 141 (Jones Roccas).

ist, der den Kopf eines Monsters erkämpft, sondern eine Frau, die einen Mann ermordet hat. In diesem Sinne ist die Darstellung vielleicht in die Nähe des Bildes auf einer Lekythos in Paris³⁷⁷ zu stellen, wo ein Satyr als Perseus auftritt. Sowohl der Satyr als auch die Mänade stehen für das Gegenteil von Heldentum, und insbesondere eine Frau mit Kopftrophäe dürfte als Bild einer aus den Fugen geratenen Welt verstanden worden sein. Zugleich wird ihr auf diese Weise sehr viel mehr Bedeutung beigemessen als dem Opfer: Dieses wird zu einem bloßen Attribut „herabgewürdigt“, ohne daß eine bestimmte Beziehung zwischen beiden hergestellt würde.

Sind Anzeichen der Ekstase gegeben und fehlen alle Hinweise, die eine Deutung als Thrakerin bzw. des Opfers als Thraker³⁷⁸ ermöglichen, so spricht nichts gegen eine Benennung als Pentheus. Dieser Fall tritt bei einer fragmentierten Schale in der Villa Giulia (PE 8, Taf. XXIX) ein, die das zweite und letzte überlieferte Beispiel einer Kopftrophäendarstellung in der attischen Vasenmalerei darstellt: Hier sind sowohl im Innen- als auch auf dem Außenbild jeweils zwei hintereinander herschreitende Frauen zu sehen, die beide mit einem Schwert bewaffnet sind. Die vordere trägt den Kopf eines jungen Mannes in der gesenkten Linken, die hintere deutet eine Tanzbewegung an, und auf dem Außenbild erscheinen zusätzlich zwei tanzende Satyrn. Damit ist der dionysische Kontext des Gefäßes eindeutig und eine Deutung als Prokne und Philomela, wie sie M. Halm-Tisserant³⁷⁹ vorschlägt, auszuschließen, da Dionysos mit deren Mord an Itys nichts zu tun hat: Prokne findet ihre Schwester Philomela zwar während eines Bacchus-Festes, wie Ovid überliefert, aber der Mord selbst erfolgt bei vollem Bewußtsein ihrer Tat³⁸⁰. Daß auf den verlorenen Fragmenten weitere Körperteile des zerrissenen Opfers zu sehen waren, ist nicht auszuschließen, aber unwahrscheinlich, da die hintere Mänade der Außenseite offenbar eine ziemlich genaue Kopie der Mänade in der Innenseite ist, und diese trägt eindeutig kein weiteres Körperteil in der Hand. Zudem ist auch auf einem campanischen Skyphos (PE 15, Taf. XXXV), der zwischen 410 und 380 v.Chr. angesetzt wird, das Motiv in ganz ähnlicher Weise nur mit Kopftrophäe, d.h. ohne weitere Gliedmaßen, dargestellt. Die einzige Ergänzung ist hier der Baum anstelle des Schwertes in der Hand der zweiten Mänade, der auf die übermenschliche Kraft³⁸¹ hindeutet, die ihr seine Entwurzelung ermöglicht hat.

³⁷⁶ E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Pottery* (1979) 107f. Abb. 24.

³⁷⁷ Paris, Louvre CA 1728. LIMC VII (1994) s.v. Perseus 31 (Jones Roccas).

³⁷⁸ Zur Ikonographie der Thrakerinnen: D. Tsiaphaki, *Η θράκη στην αττική εικονογραφία του 5ου αιώνα π. Χ.* (1998).

³⁷⁹ Halm-Tisserant a.O. 105ff. (Anm. 373).

³⁸⁰ *Ov. met.* 6, 421ff. B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*² (1970) 213.

³⁸¹ L. Robert, *Documents d'Asie mineure*, BCH 101, 1977, 79.

Das Motiv der Frau, die einen Männerkopf in der Hand trägt, ist also in der Vasenmalerei insgesamt sehr selten: Es scheint, als habe man die Figur aus einem Ensemble, wie sie auf dem Stamnos in Oxford (PE 4, Taf. XXV) zu sehen ist, isoliert, ein wenig damit herumexperimentiert und das Motiv dann fallenlassen – die italischen Vasenmaler interessieren sich, von dem erwähnten, früh datierten campanischen Skyphos einmal abgesehen, überhaupt nicht mehr dafür.

Demgegenüber erfreuten sich Gemmen mit Bildern von tanzenden Mänaden, die einen Männerkopf in der Hand halten, großer Beliebtheit. In der zweiten Hälfte und dann insbesondere gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. wurden auf Gemmen erstmals Mänaden als Einzelfiguren dargestellt, die verschiedene Attribute in den Händen halten konnten, beispielsweise Thyrsoi oder Tympana³⁸². Aus dieser Zeit des Reichen Stils stammt auch ein in Syrien gefundener Goldring (PE 11, Taf. XXXIII), auf dem sich eine Mänade mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf ganz dem wilden Tanz hingibt, so daß ihr umherwirbelnder Chiton am unteren Rand dekorative Falten wirft. In ihrer vorgestreckten Hand hält sie einen Männerkopf, in der nach hinten gestreckten ein Schwert.

Die Annahme S. Tosos, daß diese Form der Darstellung als „*excerptum*“ früherer Pentheusbilder aufgefaßt werden kann³⁸³, ist nicht nachvollziehbar: Die frühen Vasenbilder, auf denen die Mänaden mit den Körperteilen ihres zerfetzten Opfers umhertanzen, weisen dem Kopf keineswegs eine besondere Position zu, sondern er ist vielmehr ein Körperteil wie auch alle anderen, der nicht einmal unbedingt dargestellt werden muß, denn auf der Schale in Paris (PE 2, Taf. XXIII) fehlt er ganz.

Das Vorbild für das Motiv auf der Gemme ist vielmehr im Bereich der Mänadenreliefs des Kallimachos³⁸⁴ zu suchen, die ebenfalls ins späte 5. Jahrhundert v.Chr. datiert werden: Hier werden tanzende Mänaden mit verschiedenen Haltungen und Attributen wiedergegeben. Unter anderem erscheint hier auch eine *chimairophonos*, eine tiertötende Mänade, wobei insbesondere eine der Reliefkopien in Madrid sehr gut mit dem Motiv auf dem Goldring vergleichbar ist³⁸⁵. Auch in der attischen Vasenmalerei dieser Zeit taucht die *chimairophonos* als Einzelfigur auf, beispielsweise auf einem Oinochoenfragment des

³⁸² W. H. de Haan-van de Wiel – M. Maaskant-Kleibrink, Mänadentypen auf Gemmen, FuB 14, 1972, 164ff.

³⁸³ S. Toso, Miti di Hybris punita nelle gemme di I secolo a.C., Ostraka 9, 2000, 152.

³⁸⁴ Schefold (1981) 184; L.-A. Touchette, The Dancing Maenad Reliefs, BICS Suppl. 62, 1995.

³⁸⁵ Madrid, Prado, 43-E. LIMC VIII (1998) s.v. Mainades 144 e (Krauskopf/Simon).

späten 5. Jahrhunderts v.Chr. in Kavala³⁸⁶, wo sie ein zerrissenes Tier in der vorgestreckten Hand hält. Zudem wird sie häufig auf ebenfalls um 400 v.Chr. datierbaren Gefäßen als Teil einer Gruppe gezeigt, z.B. auf einem Pyxisdeckel aus Kertsch³⁸⁷, wo sie und ein Satyr ein Kitz zwischen sich zerreißen. Ob sich das Bild der *chimairophonos* aus den Darstellungen von Mänaden herleitet, die beim Tanzen andere Attribute in den Händen halten, oder ob sich diese aus den tanzenden *chimairophonos*-Bildern entwickelt haben, ist unklar.

Während der Goldring das einzige Beispiel für die Kopftrophäendarstellungen auf klassischen Gemmen ist, wird das Motiv seit dem fortgeschrittenen 2. und dann insbesondere im 1. Jahrhundert v.Chr., einhergehend mit einer allgemeinen Blüte dionysischer Motive, erneut und vermehrt aufgegriffen. Vom griechisch-hellenistischen Osten gelangten mit den übrigen dionysischen Themen auch die Kopftrophäen-Bilder in das republikanische Rom. Eine Unterscheidung in römische oder griechische Gemmen ist überaus problematisch, wie sich an einer Gemme in New York (PE 36, Taf. XLV) zeigt, die von G. M. A. Richter als römisch eingeschätzt, im LIMC hingegen unter den griechischen Gemmen aufgelistet wird³⁸⁸. Auch waren in augusteischer Zeit viele griechische Gemmenschneider in Rom tätig, welche in späthellenistischem Stil weiterarbeiteten³⁸⁹. Aus diesem Grund ist eine Unterteilung in römische oder griechische Gemmen als nicht sinnvoll zu erachten, so daß der Schwerpunkt auf der typologischen Untersuchung liegen muß. Eine weitere Schwierigkeit besteht in der Identifizierung des Gegenstands, den die Mänade in der Hand hält: So hält D. Plantzos ihn beispielsweise im Falle der Gemme in Berlin (PE 37, Taf. XLVI) für eine Weintraube, wohingegen sich W. H. de Haan-van de Wiel und M. Maaskant-Kleibrink vorsichtig für einen Kopf aussprechen³⁹⁰.

Da sich die größte Anzahl der „Kopftrophäendarstellungen“ ikonographisch an der Darstellungsweise des klassischen Goldrings (PE 11, Taf. XXXIII) orientiert, kann diese als Haupttypus gelten: Ihm sind drei Gemmen sowie eine Münze zuzurechnen, die hier jeweils vom Original, nicht vom Abdruck ausgehend, besprochen werden. Die Haltung der Arme kann je nach Form und Größe des Bildfelds variieren. Grundsätzlich ist die Mänade jedoch von vorn gesehen, streckt die Waffe senkrecht nach hinten von sich und trägt vor sich den Kopf ihres Opfers in der Hand.

³⁸⁶ Kavala Mus. 1937. LIMC VIII (1997) s.v. Mainades 71 (Krauskopf/Simon).

³⁸⁷ Odessa. LIMC VIII (1997) s.v. Mainades 40 (Krauskopf/Simon).

³⁸⁸ Richter (1956) Nr. 410; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 47 (Bažant/Berger-Doer).

³⁸⁹ E. Zwierlein-Diehl, Griechische Gemmenschneider und Augusteische Glyptik, AA 1990, 540ff.

³⁹⁰ Haan-van de Wiel –Maaskant-Kleibrink a.O. 165 Nr. 12 (Anm. 382); Plantzos (1999) 128 Nr.

Zunächst ist dem Haupttypus eine fast runde Gemme aus Sardonyx (PE 39, Taf. XLVII) zuzuordnen. Diese zeigt die Mänade mit weit ausgreifender Armbewegung, so daß der Trophäencharakter des Kopfes, den sie weit vor sich herträgt, stärker betont wird. Die Spitze des Schwertes, das sie in ihrer Linken trägt, weist nach unten. Dieselbe weit ausgreifende Geste ist auf einer weiteren, nur im Abdruck erhaltenen Gemme (PE 40, Taf. XLVII) sowie auf einer Münze zu beobachten, welche in Amastris in der Provinz Paphlagonien³⁹¹ im 1. Jahrhundert n.Chr. geprägt wurde (PE 42, Taf. XLVIII): Während der Avers den Kopf Homers zeigt, als dessen Geburtsstadt sich Amastris verstand, ist auf dem Revers eine Mänade zu sehen, wie sie dem Haupttypus der Gemmen entspricht. Da Amastris zwar seit der Annektierung des Königreichs Pontos durch Pompeius 65 v.Chr. zum Römischen Reich gehörte, aber als freie griechische Gemeinde anerkannt wurde, war ihm das Recht einer eigenen Münzprägung erhalten geblieben. Auf der vorliegenden Münze sind noch die Buchstaben T und P zu erkennen, die zu der wohl umlaufenden, auf den Abbildungen jedoch kaum noch zu erkennenden Umschrift AMAC TP IANΩN gehörte, wie sie auf allen kaiserzeitlichen Münzen von Amastris vorhanden ist³⁹². Die Darstellung einer tanzenden Mänade ist insofern nicht allzu verwunderlich, als Dionysos nach Zeus und Hera als wichtigste Gottheit von Amastris galt: Es wurde von der vornehmen Jugend ein bacchischer Tanz als Agon aufgeführt, der Satyros, und es wurde ein trieterisches Fest zu Ehren des Gottes gefeiert³⁹³. Inwieweit die Stadt sich tatsächlich mit der Pentheus-Darstellung identifizieren konnte, ist schwer zu sagen. Vielleicht sollte sie als Warnung in einer Zeit dienen, als der Glaube an die Macht der traditionellen Götter nachzulassen drohte, aber solche Überlegungen sind reine Spekulation. Möglicherweise wollte man auf diese Weise auch lediglich den Gott besonders ehren. Darstellungen von tanzenden Mänaden im allgemeinen sind auf Münzen sonst sehr selten, sowohl in Amastris im Speziellen wie auch auf sonstigen antiken Münzen³⁹⁴. Die Münzen von Amastris, die Homer auf dem Avers tragen, zeigen auf ihrer Rückseite oft den Flußgott Meles, Nike oder sonstige Gottheiten wie Hermes oder Athena. Dionysos selbst tritt nicht auf, eine Münze aus antoninischer Zeit, die Zeus Strategos auf dem Avers trägt, zeigt auf der Rückseite einen Bullen, der unter anderem

425.

³⁹¹ L. Robert, *A Travers l'Asie Mineure* (1980) 159ff.; Ch. Marek, *Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia* (1993) 88ff. bes. 95ff.

³⁹² W. Wroth, *Catalogue of Greek Coins in the British Museum* Bd. 12 (1964) 85-89 Nr. 11-35.

³⁹³ Lukian, *Peri Orchesos* 79. Ch. Marek, *Amastris*, *IstMitt* 39, 1989, 386f.

³⁹⁴ Eine Münze aus Lesbos, 340-330 v.Chr. datiert, zeigt z.B. das Brustbild einer Mänade auf dem Avers, eine kaiserzeitliche Münze um 250 n.Chr. zeigt das Gespann des Dionysos zusammen mit einer tanzenden Mänade auf dem Revers: H. Bloesch, *Griechische Münzen in Winterthur II* (1997) 59 Nr. 2870. 150 Nr. 3821.

das heilige Tier des Dionysos und vielleicht als versteckter Hinweis auf diesen zu verstehen ist³⁹⁵, allerdings auch auf Zeus bezogen werden kann. Vermutlich kann man also in dem Mänadenmotiv der vorliegenden Münze eine Reverenz gegenüber Dionysos erkennen, die Darstellung hat sich jedoch offenbar nicht durchgesetzt, ganz im Gegensatz zum „Porträt“ Homers, das, von den Kaiserporträts abgesehen, in antoninischer Zeit sehr häufig auf Münzen erscheint.

Zuletzt ist dem Haupttypus noch eine Variante des Motivs hinzuzufügen, wie sie sich auf einer Gemme in New York befindet (PE 36, Taf. XLV)³⁹⁶: Hier wird die Mänade in weit ausgreifender Schrittstellung gezeigt und wendet sich frontal dem Betrachter zu.

Neben dem Haupttypus ist auf einer Glaspaste in Berlin (PE 37, Taf. XLVI) und auf einer Glaspaste in London (PE 38, Taf. XLVI) ein Nebentypus erhalten, der sich im wesentlichen dadurch unterscheidet, daß die Mänade beim Tanzen dem Betrachter den Rücken zuwendet, so daß die Glutäen unter dem dünnen Gewand deutlich sichtbar sind. Diese komplizierte Drehung der Mänade ist bereits, wie auch der Haupttypus, am Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. zu beobachten, allerdings tritt sie nie als Einzelfigur in Erscheinung: So zerreißt sie auf einem Pyxisdeckel in London (MI 1, Taf. XVIII.) zusammen mit einer Mänade, die im Haupttypus dargestellt ist, ein Tier. Möglicherweise ist der zweite Typus als Einzelfigur erst in attizistischen Werkstätten entwickelt worden, wo sich nach dem Vorbild der bereits erwähnten Mänadenreliefs des Kallimachos³⁹⁷, die ebenfalls ins späte 5. Jahrhundert v.Chr. datiert werden, tanzende Mänaden in verschiedenen Haltungen herausbildeten. Insbesondere eine der Reliefkopien in Madrid³⁹⁸, die ebenfalls eine *chimaïrophonos* darstellt, bietet sich für einen Vergleich an. In jedem Falle sind einzelne Rückenfiguren erst seit römisch-republikanischer Zeit geläufig³⁹⁹: Auf einem späteren Sarkophag erscheint eine Mänade in derselben Haltung, welche jedoch ein Tympanon schlägt⁴⁰⁰. Überwiegend wurde der Haupttypus auf die Reliefkunst übertragen, der zweite Typus blieb bis auf eine Ausnahme, nämlich die Rundbasis im Vatikan (PE 51, Taf. LVIII f.), auf die Gemmen beschränkt.

Für alle bislang besprochenen Typen kann die fehlende Charakterisierung der Frau als Barbarin, bzw. des Männerkopfes als barbarisch, als Hinweis darauf gelten, daß die

³⁹⁵ Wroth a.O. S. 87 Nr. 24 (Anm. 392).

³⁹⁶ Eine weitere, unpublizierte violette Glaspaste desselben Motivs mit der Inv.-Nr. 69788 befindet sich im Thermenmuseum Richter (1956) Nr. 410. Die Museumskartei beschreibt das Attribut der Mänade allerdings als Situla, wie mir Frau Dott. Rita Paris von der Soprintendenza in Rom freundlicherweise mitteilte.

³⁹⁷ Schefold (1981) 184; L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs*, BICS Suppl. 62, 1995.

³⁹⁸ Madrid, Prado, 43-E. LIMC VIII (1998) s.v. *Mainades* 144 e (Krauskopf/Simon).

³⁹⁹ Haan-van de Wiel –Maaskant-Kleibrink a.O. 171 (Anm. 382).

⁴⁰⁰ Rom, Mus. Naz. Geyer (1977) Taf. 1, 2.

Benennung als Pentheus zutreffend ist. Auch sind die Anzeichen von Ekstase, die für den Pentheus-Mythos von höchster Wichtigkeit sind, ebenfalls vorhanden.

Eine sehr sonderbare und einmalige Darstellung einer Mänade, die sich seitlich aufstützt und sinnend den Kopf eines wohl bärtigen Mannes mit phrygischer Mütze betrachtet, ist hingegen ein Beispiel dafür, daß es sich auch bei den Gemmen nicht unbedingt um den Pentheus-Mythos handeln muß, wenn eine Frau mit einem Männerkopf in der Hand erscheint (PE 41, Taf. XLVIII). Die phrygische Mütze ist nämlich als Kopfbedeckung für Pentheus untypisch, der, wenn überhaupt, einen Helm trägt. Auf der anderen Seite wäre dies die einzige Darstellung, auf der eine Mörderin des Orpheus über ihre Tat nachsinnend erscheint, und die Bärtigkeit paßt zu Orpheus ebensowenig wie zu Pentheus. Zudem werfen die Thrakerinnen das Haupt des Orpheus in den Hebron⁴⁰¹, welcher es ins Meer und nach Lesbos spült. Erst dort beginnt das Haupt des Sängers Orakel zu sprechen. Möglicherweise hat hier also der Gemmenschneider seiner Phantasie freien Lauf gelassen und mehrere Aspekte des Orpheus-Mythos – seine Ermordung und seine Funktion als Orakel – in einem Bild zusammenzufassen versucht. Dafür spricht die Tatsache, daß sich das an Bildern der nachdenklich einen Helm betrachtenden Venus Victrix orientiert, die ebenfalls schräg von hinten gesehen wird und auf Gemmen des 1. Jahrhunderts n.Chr. überliefert ist⁴⁰².

Münzen wie Gemmen gehörten bis zum Ende der Antike und darüber hinaus zum Alltag und sind als Massenprodukte zu verstehen. Um so bemerkenswerter ist es, daß die Darstellungen tanzender Mänaden, die auch als *chimairophonos* oder mit Bändern und anderen Gegenständen in den Händen auftreten, in dieser Kunstgattung mit der frühen Kaiserzeit weitgehend aufzuhören scheinen⁴⁰³: Sie sind recht häufig auf klassischen Siegeln zu sehen⁴⁰⁴ und erleben im Späthellenismus bzw. in der beginnenden Kaiserzeit eine Blüte im Zuge der klassizistischen Tendenzen dieser Zeit⁴⁰⁵. Daß die Gemmenschneider so vollständig das Interesse an dem Thema der tanzenden Mänaden verloren, sei es nun mit oder ohne Kopf des Pentheus, ist um so überraschender, als derartige Darstellungen sich weiterhin großer Beliebtheit erfreuten – nur eben in anderen Kunstgattungen, wie z.B. auf Kandelabern⁴⁰⁶.

⁴⁰¹ Vgl. S. 86. Außerdem: L. Brisson, ANRW II 36, 4 (1990) 2874.

⁴⁰² J. Spier, *Ancient Gems and Finger Rings* (1992) 102 Nr. 245. 246.

⁴⁰³ W. H. de Haan-van de Wiel – M. Maaskant-Kleibrink listen lediglich eine Gemme des 3. Jahrhunderts n.Chr. auf, die eine Mänade zeigt: de Haan-van de Wiel – Maaskant-Kleibrink a.O. 170 Nr. F 6 (Anm. 382).

⁴⁰⁴ J. Boardman, *Greek Gems and Finger Rings* (1970) 288 Nr. 684. 685.

⁴⁰⁵ Plantzos (1999) 87.

Mit der Münzdarstellung des 1. Jahrhunderts n.Chr. endet also die Überlieferung des Pentheus-Mythos in der Numismatik und Glyptik. Zu den Kunstgattungen, in denen das Motiv weiterlebte, zählt unter anderem auch die Malerei: So war die mit dem Haupt des Pentheus tanzende Mänade Bestandteil der Dekoration eines Larariums in Pompeji IX, 9, 11 (18), die heute leider zerstört ist (PE 44, Taf. L). Sie erschien unterhalb der Darstellung eines Laren und des Dionysos, in dessen Gefolge sich auch ein Silen und weitere Bacchen befanden⁴⁰⁷. Es handelt sich also um eine Darstellung der Penaten, d.h. der Schutzgottheiten des Hauses, Laren wie auch anderer Gottheiten, die dem Hausherrn besonders wichtig waren. So sind Bilder des Bacchus zumeist in Häusern zu finden, deren Besitzer einen mit Wein zusammenhängenden Beruf ausübten, wie z.B. in einer *taberna vinaria* in Herculaneum II, 9⁴⁰⁸. Eine sakrale Konnotation der Darstellung kann also nicht verkannt werden, und dieses Beispiel sollte nachdenklich stimmen, wenn es darum geht, Bilder des Thiasos als reine Dekoration anzusehen, da beide Ebenen ineinander übergehen und oft nicht zu trennen sind.

Eine weitere Darstellung der mit dem Kopf des Pentheus tanzenden Mänade findet sich in dem Hypogäum vor der Porta Maggiore in Rom (PE 45, Taf. LI-LIV), dessen Deutung große Schwierigkeiten bereitet: Es handelt sich um eine Anlage basilikaler Bauform mit einer Apsis im Osten und einem kleinen Atrium als Vorraum im Westen. Die Maße der dreischiffigen Basilika betragen 12 x 9 m, wobei der Grundriß erstaunlich unregelmäßig ist (Taf. LI). Jeweils drei Pfeiler auf jeder Seite tragen die Bögen. Den Pfeilern waren Basen vorgelagert, und zwischen den Bögen stand jeweils eine weitere Basis, wobei von sämtlichen Basen jedoch nur noch die Aussparungen im Mosaikfußboden zu sehen sind. Ein Altar befand sich in der Mittelachse in der Nähe des Eingangs, ein zweiter vielleicht vor der Apsis⁴⁰⁹. In der Apsis selbst ist der Mosaikfußboden ebenfalls beschädigt, da hier ein größerer Einbau, ein Thron⁴¹⁰ oder eine Basis⁴¹¹, gewaltsam entfernt wurde. Im Boden darunter fanden sich zwei Löcher, in⁴¹² oder bei⁴¹³ denen die Skelette eines Ferkels und

⁴⁰⁶ Siehe S. 101.

⁴⁰⁷ A. Mau, RM 5, 1890, 250f.

⁴⁰⁸ Bruhl (1953) 151; T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten (1991) 39. 43; S. Wyler, Les motifs dionysiaques dans les maisons pompéiennes et romaines, MEFRA 116/2, 2004, 945ff.

⁴⁰⁹ Bendinelli (1926) 836f.

⁴¹⁰ G. Bagnani, The Subterranean Basilica at Porta Maggiore, JRS 9, 1919, 78f.

⁴¹¹ Bendinelli (1926) 834f.

⁴¹² Bendinelli (1926) 832f.

⁴¹³ Aus dem Bericht der Ausgräber geht die Lage der Skelette in der Apsis nicht eindeutig hervor: „Il pavimento, nella zona semicircolare, ha un vano, scavato nel terreno vergine, che si estende fin sotto il muro di fondazione dell'apside, formando un piccolo loculo, entro il quale si trovarono gli

eines Hundes entdeckt wurden.

Die Wände und die Decke des Bauwerks sind durchgehend mit Stuckreliefs dekoriert: Es finden sich hier Darstellungen von Sakrallandschaften, Gorgoneia, Ammonsmasken, Wesen des Thiasos und Mythendarstellungen wie z.B. die Danaiden, wie sie auch für die Stuckverzierungen anderer, allerdings fast ausschließlich später zu datierender Grabbauten belegt sind⁴¹⁴. Daneben gibt es jedoch auch eher untypische und schwer deutbare Darstellungen, wie z.B. einen Mann, der vor einer sitzenden Frau steht, die ein archaisierendes Kultbild der Athena im Arm hält: Hiermit ist entweder Helena gemeint, welche Diomedes und Odysseus beim Raub des trojanischen Palladions behilflich war, oder Iphigenie auf Tauris mit Orestes. Die Mitte der Decke nimmt eine große Darstellung eines geflügelten Genius ein, der einen jungen Mann raubt, welcher gewöhnlich als Ganymed bezeichnet wird (Taf. LIV)⁴¹⁵. Sollte es sich um Ganymed handeln, so ist irritierend, daß es sich bei dem Entführer nicht um einen Adler, wie in der römischen Ganymed-Ikonographie üblich, oder um Zeus selbst handelt, wie auf griechischen Darstellungen⁴¹⁶.

Das wohl rätselhafteste Bild befindet sich aber in der Apsis (Taf. LIII): Eine junge Frau, die mit der einen Hand ihren sich blähenden Mantel faßt und in der anderen eine Kithara hält, stößt sich in leicht vornüber gebeugter Haltung von einem Felsen ab oder wird anscheinend vielmehr von einem kleinen Eros gestoßen. Unterhalb des Felsens erscheint in den Wellen des Meeres eine Gestalt mit einem wie ein Sprungtuch ausgebreiteten Mantel. Ob es sich dabei um eine Nereide oder einen Triton handelt, ist nicht ganz klar. Daneben ist ein Triton zu sehen, der in ein Muschelhorn stößt. Die Szene wird gewöhnlich als Selbstmord der Sappho gedeutet, wie er bei Horaz beschrieben ist⁴¹⁷. Gegenüber der „Sappho“ steht Apollon, der die eine Hand nach ihr ausstreckt, in der anderen den Bogen hält. Am Rand des Bildes sitzt ein Mann in nachdenklicher oder trauernder Haltung auf einem Felsen – auch seine Deutung ist umstritten⁴¹⁸. In jedem Falle besteht offenbar kein thematischer Zusammenhang zwischen den Darstellungen der

scheletri di due animali, l'uno di cane, l'altro di maiale. Notevole è la presenza di due fossette concave, scavate sopra due piani differenti, e servite con molta probabilità per il sacrificio dei suddetti animali, allorchè fu consacrato l'edificio.“ E. Gatti – F. Fornari, NSc 1918, 36. Die Version, die Skelette seien bei den Löchern gefunden worden, findet sich auch bei: E. Strong – N. Jolliffe, *The Stuccoes of the Underground Basilica Near the Porta Maggiore*, JHS 44, 1924, 68.

⁴¹⁴ Z.B. Mielsch (1975) 161f. 171f.; Feraudi-Gruénais (2001) 173.

⁴¹⁵ LIMC IV (1988) s.v. Ganymedes 267 (Sichter mann).

⁴¹⁶ LIMC IV (1988) s.v. Ganymedes 52-56. 192-256 (Sichter mann).

⁴¹⁷ C. Cruciani, *Il suicidio di Saffo nell'abside della basilica sotterranea di Porta Maggiore*, Ostraka 9, 2000, 165.

⁴¹⁸ So wurde z.B. eine Deutung als Nicht-Eingeweihter, Phaon oder Odysseus angeregt. Eine ausführliche Diskussion der Vorschläge mit Literaturhinweisen findet sich bei: Cruciani a.O.

Stuckreliefs, auch wenn A. Bruhl in ihnen Parallelen zu Ovids Metamorphosen zu erkennen glaubte⁴¹⁹. Hingegen vermutete J. Carcopino, daß die Dekoration pythagoräische Lehren versinnbildlicht und deutete das Hypogäum daher als Versammlungsort einer neupythagoräischen Vereinigung.

Ein großes Problem bei der Deutung des Bauwerks besteht darin, daß es bei seiner Auffindung vollständig ausgeplündert war. Es gibt also weder Hinweise auf eine Sekte noch auf ein Grab. Heute läßt sich als gesichert betrachten, daß die Anlage nicht lange in Gebrauch war, da keine Spuren von Abnutzung, z.B. Schwärzung durch Rauch, zu sehen sind, und daß sie ganz im Osten der Horti Statilii lag. Diese *gens* war durch T. Statilius Taurus, einen militärischen Führer und politischen Vertrauten des Augustus, zu großem Ansehen und Reichtum gelangt, aber bereits nach ein oder zwei Generationen starb das Geschlecht aus: Der letzte Sproß war wohl der Enkel des Statilius Taurus, der unter Claudius Selbstmord beging, da er wegen magischer Umtriebe angeklagt war⁴²⁰. Damit verschwand die Familie wieder von der Bildfläche der Geschichte. Es bleibt also ein sehr enger Zeitraum für die Datierung der unterirdischen Anlage innerhalb der Regierungszeit von Augustus bis Claudius. Aufgrund der architektonischen Merkmale, insbesondere anhand des *opus reticulatum* im Atrium⁴²¹, sowie der stilistischen Merkmale des Dekors⁴²², neigen die meisten Forscher zu einer Datierung in das frühe 1. Jahrhundert n.Chr. Die Datierung G. Saurons in das späte erste Jahrhundert v.Chr. erscheint hingegen sehr forciert, da er den Zeitpunkt des Todes des T. Statilius Taurus 10 v.Chr. mit der Einrichtung eines Ahnenkults abgleichen muß⁴²³.

Für die Deutung des Gebäudes stehen im wesentlichen zwei Vorschläge im Raum: Der von G. Bendinelli⁴²⁴ vorgeschlagenen Deutung als Grabbau schließen sich unter anderem P. Mingazzini, H. Mielsch und H. v. Hesberg⁴²⁵ an. In diesem Falle wären auf den zerstörten Basen zwischen den Pfeilern die Urnen aufgestellt gewesen. Die neuerdings⁴²⁶ wieder vollständig aufgegriffene Deutung als Versammlungsort einer pythagoräischen Sekte wurde auf Grundlage der Forschungen F. Cumonts ausführlich von J. Carcopino⁴²⁷

167ff. (Anm. 417).

⁴¹⁹ Bruhl (1953) 143f.

⁴²⁰ Tac. Ann. 12, 59. Tacitus ist der Ansicht, daß dieser Prozeß Agrippina d.J. zu verdanken war, die es auf den großen Besitz der Statilier abgesehen hatte.

⁴²¹ Gatti – Fornari a.O. 32 (Anm. 413).

⁴²² Mielsch (1975) 33 datiert die Stuckreliefs in frühclaudische Zeit.

⁴²³ Siehe u. Anm. 428.

⁴²⁴ Vgl. Anm. 409.

⁴²⁵ P. Mingazzini, in: E. Homann-Wedeking – B. Segal (Hrsg.), FS E. v. Mercklin (1964) 90ff.; Mielsch (1975) 29; H. v. Hesberg, Römische Grabbauten (1992) 83.

⁴²⁶ Cruciani a.O. 165ff. (Anm. 417).

⁴²⁷ F. Cumont, La basilique souterraine de la Porta Maggiore, RA 22, 1918/2, 53ff.; Carcopino

entwickelt.

Eine neuere Theorie von G. Sauron⁴²⁸ kombiniert die Deutungsmöglichkeiten als Grabbau und als geheimer Versammlungsort: Er vermutet hier einen Ort des Ahnenkults, der dem unter Augustus so erfolgreichen T. Statilius Taurus galt, welcher tatsächlich Anhänger der Neupythagoräer gewesen sei. Seiner Ansicht nach war oberhalb des Hypogäums ein monumentaler Grabbau errichtet, dessen Architektur gleichzeitig das Impluvium des Unterbaus schützte.

G. Bendinelli hat sich in seiner sehr ausführlichen Arbeit für eine Deutung als Grabbau ausgesprochen: Er rekonstruiert auf den, nunmehr zerstörten, Basen zwischen den Bögen, die die Seitenschiffe abtrennen, Urnen (Taf. LIII). Seiner Ansicht nach ist die Ikonographie der Stuckreliefs durchaus vergleichbar mit Grabbauten dieser Zeit, beispielsweise der Cestius-Pyramide.

Die Deutung als Grabbau ist jedoch in vielerlei Hinsicht unbefriedigend⁴²⁹: Zunächst erinnert die Bauform stärker an – allerdings oberirdisch angelegte – Vereinshäuser der Kaiserzeit, wie z.B. das rechteckige Gebäude („edificio rettangolare“) in Sybaris-Copia⁴³⁰. Die Aufstellung der Urnen wäre ebenfalls ungewöhnlich, zumal von ihnen keinerlei Reste gefunden worden sind. Und auch die Dekorationsform entspricht durchaus nicht der in der frühen Kaiserzeit üblichen Norm: Das Bildrepertoire der Grabbauten dieser Zeit ist im Vergleich eher bescheiden und beschränkt sich in dem am reichsten ausgestatteten Columbarium in Ostia auf dionysische bzw. allgemein kultische Szenen, Tierszenen, Gorgoneia, Eroten, Kränze, Masken und dergleichen Elemente mehr⁴³¹. Mythische Szenen sind selten und lassen sich nicht mit der außergewöhnlichen Ikonographie aus dem Hypogäum vergleichen, die im übrigen auch im späteren 1. Jahrhundert n.Chr., als die Ausstattung der Gräber eine große Motivvielfalt entwickelt, nicht ihresgleichen findet. Komplexere Bildprogramme sind in der frühen Kaiserzeit hingegen in Thermen oder auch Häusern zu beobachten, wofür besonders das Haus unter der Villa Farnesina mit seinen deutlich auf den Dionysoskult bezogenen Darstellungen als Beispiel angeführt werden kann⁴³². Sie erscheinen also primär im Bereich der Lebenden. Der Topographie zufolge kann die Basilica sowohl der Nekropole an der Porta Maggiore zugerechnet worden als auch Teil des Anwesens der Statilier gewesen sein. Bedauerlicherweise fehlen jegliche Hinweise auf Aufbauten oberhalb des Hypogäums, so

(1943).

⁴²⁸ G. Sauron, *Quis deum?* (1994) 611ff.

⁴²⁹ Beard/North/Price (1998) 273f.

⁴³⁰ B. Bollmann, *Römische Vereinshäuser* (1998) 394ff. Abb. 45.

⁴³¹ Mielsch (1975) 115 K 11.

daß dieses Problem nicht geklärt werden kann.

J. Carcopino hat in seiner sehr ausführlichen und auch eindrücklichen Arbeit dargelegt, daß einiges für die Nutzung des Baus als Treffpunkt für eine neupythagoräische Sekte spricht. 181 v.Chr. wurden pythagoräische Schriften, die in einem unterirdischen Gelaß, dem sogenannten Grab des Numa Pompilius, gefunden worden waren, öffentlich verbrannt. Der Senat hat sich also fünf Jahre, nachdem er gegen den orgiastischen Bacchuskult hart vorgegangen war, auch von der pythagoräischen Lehre bedroht gefühlt, deren Nähe zu orphischen und bacchischen Sekten unklar ist⁴³³. In jedem Falle standen auch die Anhänger pythagoräischer Sekten in dem Ruf, Magie zu treiben, und wurden daher bis in die erste Hälfte des 1. Jahrhunderts n.Chr. vertrieben und verfolgt⁴³⁴. Es wäre also naheliegend gewesen, ihren Versammlungsraum unterirdisch anzulegen. Hinzu kommt die oben erwähnte Information des Tacitus, daß der letzte der Statilier wegen magischer Umtriebe verfolgt worden sei, die möglicherweise gleichbedeutend mit der Zugehörigkeit zu einer neupythagoräischen Sekte sind. Hinweise auf den Neupythagorismus glaubt J. Carcopino zahlreich in der Anlage und Ausstattung des unterirdischen Baus zu erkennen: So legt er beispielsweise dar, daß sowohl der Grotte als auch dem Licht in der pythagoräischen Lehre besondere Bedeutung zukommt. Für die Errichtung des Hypogäums, das 9m unterhalb des Niveaus der antiken Via Praenestina gelegen ist, wurde erheblicher Aufwand getrieben⁴³⁵. Durch das Impluvium fiel Licht in den Vorraum und damit auch in den Hauptraum der Basilika, der überdies von zwischen den Säulen aufgehängten Lampen erleuchtet wurde. Auf die Bedeutung des Lichts weisen auch die häufigen Darstellungen von Kandelabern in der Stuckdekoration hin⁴³⁶. Auch die übrigen Stuckmotive lassen sich J. Carcopino zufolge mit der pythagoräischen Lehre verbinden und in drei Bedeutungsebenen gliedern: Zum einen gibt es Bilder, die die Strafe in dieser Welt bzw. das Los der Uneingeweihten thematisieren, wozu neben Agaue auch die Pygmäen, Marsyas und die Danaiden gehören⁴³⁷. Zum anderen erscheinen Motive, die er unter dem Oberbegriff des himmlischen Paradieses („paradis céleste“) zusammenfaßt, wie die Viktorien, Seewesen, Gorgonenhäupter, etc. Auch die Eroten sind ohne Schwierigkeiten in Verbindung zu Pythagoras zu bringen, welcher Iamblichus

⁴³² Mielsch (1975) 111ff. K 8.

⁴³³ E. S. Gruen, *Studies in Greek Culture and Roman Politics* (1990) 163ff.; Paillet (1995) 669ff.

⁴³⁴ Cic. Vatin. 6, 14; Hor. epod. 5; Ps.-Cic., *Invectiva in Sallustium* 5, 14. R. Schilling, *Rites, cultes, dieux de Rome* (1979) 85f.; P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic* (1995) 318; Beard/North/Price (1998) 220ff. 228ff.

⁴³⁵ Carcopino (1943) 208.

⁴³⁶ Carcopino (1943) 216f.

⁴³⁷ Carcopino (1943) 287ff.

zufolge in Amor eine den Menschen überaus wohl gesonnene Gottheit sieht⁴³⁸. Hinzu kommen die mythischen Bilder, die zum Teil auch auf die Befreiung der Seele bezogen werden können. So kann die Darstellung der sich in die Tiefe stürzenden Sappho in der Apsis als Personifikation der Seele aufgefaßt werden, die durch den Sprung die ewige Verbundenheit mit dem Göttlichen erreicht, „enivrée de l’harmonie des sphères et transportée par elle, vivra éternellement de cette communion divine.“⁴³⁹ Auf diese Weise ist unter anderen auch die Szene des Hauptschiffs zu deuten, in der Ganymed von einem geflügelten Jüngling ergriffen und in eine der kosmischen Sphären entrückt wird (Taf. LIV)⁴⁴⁰.

J. Carcopino hat auch versucht, die Skelette der Schweine bzw. des Hundes, in denen er Opfer an chthonische Gottheiten sehen wollte, zugunsten der Deutung des Baus als Kultraum ins Feld zu führen⁴⁴¹. Diese Deutung erscheint, folgt man der Argumentation G. Bendinellis, sehr unwahrscheinlich, welcher der Meinung ist, daß die Tiere durch die heutzutage ausgebesserte Beschädigung der Decke in die Apsis herabgestürzt sind. Das Skelett eines Schweins, das im Atrium, also ebenfalls unter einer Deckenöffnung, dem Compluvium, gefunden wurde, scheint diese Annahme zu unterstützen. Angesichts der Tatsache, daß die meisten pythagoräischen⁴⁴² wie auch orphischen⁴⁴³ Sekten den Verzehr von Tieren ebenso wie auch blutige Opfer ablehnten⁴⁴⁴, ist der Theorie J. Carcopinos damit aber kein Abbruch getan: Auch wenn es im Hypogäum keine Tieropfer gegeben hat, kann es dennoch als Versammlungsort einer pythagoräischen Sekte gedient haben.

G. Saurons Theorie basiert demgegenüber im wesentlichen auf der Deutung des Apsisbildes sowie auf der Bedeutung des Statilius Taurus als wichtiger Feldherr Octavians. Er deutet den Apollon des Apsisbildes als Apollon Actius, dem im Leben des Statilius Taurus besondere Bedeutung zukam, da dieser das Landheer Octavians bei der

⁴³⁸ Iambl. v. P. 52. Carcopino (1943) 295.

⁴³⁹ Carcopino (1943) 381.

⁴⁴⁰ Carcopino (1943) 359f.

⁴⁴¹ Carcopino (1943) 91ff.

⁴⁴² Der Bezug zwischen der italisch-pythagoräischen Tradition und der römisch-neupythagoräischen Tradition ist allerdings umstritten. Zu dieser Diskussion: A. Storchi Marino, in: M. Tortorelli Ghidini u.a. (Hrsg.), *Tra Orfeo e Pitagora, Atti dei seminari Napoletani 1996-1998* (2000) 335ff.

⁴⁴³ M. Detienne, in: *Atti del XIV. Convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto* (1975) 60; Ders., *Dionysos mis a mort* (1977) 148; Vernant (1995) 93f.

⁴⁴⁴ P. Ellinger, in: M.-M. Mactoux – E. Geny (Hrsg.), *Mélanges Pierre Lévêque* (1992) 79; P. Kingsley, *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic* (1995) 283 Anm. 19. Bei Ovid met. 15, 88-90 klingt der pythagoräische Verzicht auf das Töten sehr ausschließlich, allerdings meint L. Brisson übereinstimmend mit W. Burkert, daß die Pythagoräer eine gewisse Anzahl an Kompromissen eingegangen seien, um ihre Lehre von der Seelenwanderung mit der Institution des blutigen Opfers vereinbaren zu können. L. Brisson, *Orphée et l’Orphisme dans l’Antiquité gréco-romaine* (1995) 97.

Schlacht bei Actium geführt habe. Im übrigen deutet auch Sauron das Bild in neupythagoräischem Sinne, beispielsweise indem er den links im Apsisbild sitzenden Mann als Odysseus identifiziert, der in seiner Sehnsucht nach der Heimat als Sinnbild der Seele nach ihrer transzendentalen Heimat fungiere: „Apollo Actius est au centre du décor, et nous voyons à gauche un personnage de l'âge des héros, Ulysse, symbole probablement de l'âme enfermée dans le corps et aspirant à retrouver sa patrie céleste [...]“⁴⁴⁵ Außerdem hat es, so Sauron weiter, in der boiotischen Stadt Thespai einen Kult für den vergöttlichten Statilius Taurus gegeben. Daraus zieht er den Schluß, daß es sich bei dem Hypogäum um einen Ort des Totenkults handelt und vermutet, daß die Apsis eine Statue des Statilius Taurus beherbergt habe. Wie und wo man sich das eigentliche Grab desselben vorzustellen hat, geht aus der Untersuchung jedoch nicht hervor. Zudem erscheint es fragwürdig, ob ein regelrechter Kult für einen vergöttlichten Toten im frühkaiserzeitlichen Rom denkbar ist – sogar Augustus wurde gemeinsam mit Dea Roma oder auch als Genius, nicht aber als für sich stehender Gott verehrt, und Angleichungen von Privatpersonen an Götter sind in Rom selbst erst seit spätclaudischer Zeit belegt⁴⁴⁶. Auch der Vorschlag Saurons ist mithin nicht überzeugend.

Es spricht also einiges gegen eine Deutung als Grabbau, aber auch die Deutung als Treffpunkt einer Sekte läßt sich nicht sichern. Tatsache ist jedoch, daß die Baustruktur stark an einen Versammlungsraum erinnert, der einer kleineren Gruppe, wie man sie beispielsweise auch von den Mithrasmysterien her kennt, Platz geboten haben könnte.

Das Stuckrelief mit der „Kopftrophäenszene“ befindet sich im linken Seitenschiff und zeigt drei tanzende Mänaden. Die mittlere hält einen Männerkopf mit ungewöhnlich langem Haar in der Hand und weist in ihrer Haltung große Ähnlichkeit mit den tanzenden Mänaden des Haupttypus auf, wie er auf dem klassischen Goldring (PE 11, Taf. XXXIII) zu sehen ist. Links steht eine Tympanistria, rechts nähert sich eine weitere Frau in wildem Tanz. Es wurden neben der Deutung als Pentheus auch Orpheus⁴⁴⁷ oder Zagreus⁴⁴⁸ vorgeschlagen. Für eine Darstellung des Pentheus-Mythos spricht zum einen die Tatsache, daß ausgerechnet drei Mänaden in Erscheinung treten, die eine Benennung als Ino, Autonoe und Agaue suggerieren. Zum anderen ist zwei Bilder weiter die Bestrafung des Marsyas, also eines weiteren Götterfrevlers, durch Apollon zu sehen, während die übrigen Darstellungen überwiegend Szenen des Dionysos- und Apollonkultes zeigen. Es

⁴⁴⁵ Sauron a.O. 614 (Anm. 428).

⁴⁴⁶ H. Wrede, *Consecratio in formam deorum* (1981) 67.

⁴⁴⁷ H. M. R. Leopold, *La basilique souterraine de la Porta Maggiore*, *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 39, 1921/1922, 184.

⁴⁴⁸ E. Strong – N. Jolliffe, *The Stuccoes of the Underground Basilica Near Porta Maggiore*, *JHS*

scheint hier also das Motiv des Götter- bzw. Kultfrevels das verbindende Element zu sein, ähnlich wie im Haus der Vettier (PE 43, Taf. XLIXf.).

Es bleibt festzuhalten, daß, wie immer das Hypogäum zu deuten ist, die Pentheus-Darstellung an dieser Stelle das Wirken des Dionysos verdeutlicht: Ekstase und Befreiung auf der einen, aber auch machtvolle Rache an den Verächtern seines Kultes auf der anderen Seite. Wie auch in der Gegenüberstellung von apollinischem Kult und Machtbeweis, werden verschiedene Facetten des Göttlichen aufgezeigt.

Vergleichsweise häufig erscheint das Motiv der mit dem Kopf des Pentheus tanzenden Mänade auf Marmorkandelabern, also dreiseitigen Basen, die eine meist verlorene Schale oder ähnliches trugen. In der Regel dienten sie wohl zum Verbrennen von Weihrauch oder aber für die Beleuchtung und sind als Statussymbol anzusehen: Sie stammen fast ausschließlich aus Rom und Umgebung, ihre Produktion setzte mit der ausgehenden Republik ein und gelangte in frühaugusteischer Zeit zur Blüte. Im ersten Jahrhundert n.Chr. ebte die Produktion aus ungeklärten Gründen ab, nahm in hadrianischer Zeit noch einmal zu, um dann mit dem Ende der antoninischen Zeit ganz zu verschwinden. Wohl zu Recht erkennt U. Cain in seiner ausführlichen Arbeit den Grund für das Aufkommen dieser Gattung in dem gesteigerten Bedürfnis nach Repräsentation in Rom, als dieses durch die Eroberung der hellenistischen Königreiche zur Welthauptstadt geworden war⁴⁴⁹: Die repräsentativen Geräte kamen sowohl in Heiligtümern als auch in profanen öffentlichen Gebäuden und privaten Villen zum Einsatz. Daß der Ursprung dieser repräsentativen Form des Thymiaterions im kultischen Bereich zu suchen ist, macht jedoch die Thematik der Darstellungen wahrscheinlich: Neben Figuren des dionysischen Thiasos erscheinen archaische Götterdarstellungen und Bilder von Kultteilnehmerinnen, wie z.B. Kalathiskostänzerinnen – auf der Kandelaberbasis in St. Petersburg (PE 53, Taf. LXI) verschmilzt dieser Aspekt mit den dionysischen Darstellungen, da Agaue mit der Schilfkrone und dem kurzen Gewand der Kalathiskostänzerinnen auftritt. Diese scheinen ursprünglich auf den dorischen bzw. lakonischen Kult für Apollon Karneios zurückzugehen, zu dessen Ehren der Tanz mit der Schilfkrone aufgeführt wurde⁴⁵⁰. Offenbar ist jedoch früh auch ein dionysisches Element in die Ikonographie der Karneia-Feiern eingedrungen: Auf einer Vase in Tarent sind neben einem als „Karneios“ bezeichneten Pfeiler Knaben und ein Mädchen mit

44, 1924, 91.

⁴⁴⁹ Cain (1985) 4ff., bes. 6ff.

⁴⁵⁰ Burkert (1977) 354ff.

Schilfkronen zu sehen⁴⁵¹. Darüber springen Satyrn herum, die zwar zu einer Szene mit Perseus gehören, der das Gorgonenhaupt emporhält, aber auch auf der Gegenseite des Kraters erscheint ein dionysisches Bild, so daß anscheinend ein Zusammenhang zwischen Karneia und dionysischer Welt besteht. Außerdem ist eine Kalathiskostänzerin auch von Weinlaub umrankt auf einem Fragment arretinischer Reliefkeramik zu sehen⁴⁵². Dieser Befund paßt zu der Tatsache, daß die Teilnehmer an den zu den Karneia stattfindenden Wettläufen *staphylochromoi*, Traubenläufer, genannt wurden, wenngleich die Weinlese nach dem Monat Karneios stattfand⁴⁵³. Aus diesem Grund bestand vermutlich bereits eine Affinität zwischen Kalathiskostänzerin⁴⁵⁴ und Mänade, die zu der ikonographischen Angleichung auf dem Kandelaber in St. Petersburg (PE 53, Taf. LXI) führte⁴⁵⁵.

Bislang sind drei Kandelaber bekannt, die auf einer Seite eine Mänade zeigen, die mit einem Kopf in der einen und einem kleinen Baum (PE 54, Taf. LXII) oder einem Messer (PE 53, Taf. LXI; PE 55, Taf. LXIII) in der anderen Hand vor einem Flammenaltar tanzt. Durch diesen erhält die Szene eine kultische Bedeutung in einem ähnlichen Sinne, wie die Errichtung der Altäre in der literarischen Überlieferung dem Geschehen einen rituellen Charakter verleiht. Während die Darstellungen mit dem Messer sehr deutlich in der Bildtradition der Gemmen stehen, ist der Baum wahrscheinlich als erklärendes Attribut anzusehen: Nicht das Messer besiegelte das Schicksal des Pentheus, sondern die übermenschliche Kraft, die der dionysische Rausch verleiht und die es Frauen sogar ermöglicht, ganze Bäume auszureißen⁴⁵⁶. Unverkennbar ist auch, daß alle Kandelaber in der „klassizistischen“ Tradition stehen. Obgleich der Fundzusammenhang in allen Fällen verloren ist, kann angenommen werden, daß das Motiv der tanzenden Agaue eine religiöse Thematik profaniserte, ähnlich wie die Campana-Platten, welche in spätrepublikanischer und frühaugusteischer Zeit in Mode waren⁴⁵⁷. Vielleicht läßt sich das kurzfristige Produktionswachstum mit der augusteischen Religionspolitik erklären, welche um die Wiederbelebung alter Kulte und Rückkehr zu althergebrachten Werten bemüht war.

⁴⁵¹ Volutenkrater, Tarent 8263. P. Willeumier, *Questions de céramique italique*, RA 29, 1929, 198; P. E. Arias – M. Hirmer, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (1960) Taf. 230ff.

⁴⁵² G. E. Rizzo, *Thiasos* (1934) Abb. 29.

⁴⁵³ Burkert (1977) 356f.

⁴⁵⁴ Vielleicht sind die Kalathiskos-Tänzerinnen auf neuattischen Reliefs ebenso wie die tanzenden Mänaden auf ein Vorbild des Kallimachos zurückzuführen: C. Rolley, *La sculpture grecque II* (1999) 152ff.

⁴⁵⁵ Möglicherweise trug auch die enge Kultbeziehung zwischen Apollon und Dionysos zu der Angleichung bei, wie sie insbesondere für Delphi belegt ist. Aus Delphi stammt auch die Säule mit den Kalathiskos-Tänzerinnen: Rolley a.O. 381ff. (Anm. 454). Zur Kultgemeinschaft von Dionysos und Apollon vgl. E. Simon, in: *In memoria di Enrico Paribeni II* (1998) 451ff.

⁴⁵⁶ L. Robert, *Documents d'Asie mineure*, BCH 101, 1977, 79.

Grabaltäre sind, neben Porträts und sonstigen direkt auf den Toten bezogenen Darstellungen, meist mit sakralen Symbolen wie Opfergeschirr, Ammonsköpfen oder Götterattributen geschmückt. Tanzende Mänaden im allgemeinen sind eher selten zu finden und nehmen meist eine Randposition ein, wie auf einem Grabaltar in Florenz, wo die Mänade einen Thyrsos in der einen, in der anderen Hand aber einen Kantharos hält, oder auf einem weiteren in Kopenhagen, auf dem sie mit Messer und Zicklein erscheint⁴⁵⁸. Auf der Vorderseite des rechteckigen Grabaltars des Terpnus, der sich ebenfalls in Florenz befindet, erscheint eine mit einem Männerkopf in der vorgestreckten linken Hand tanzende Mänade unterhalb von zwei Girlanden, welche die Grabinschrift umschließen (PE 52, Taf. LX). Auf einer runden Basis in den vatikanischen Museen ist sie von Gefährtinnen umgeben (PE 51, Taf. LVIII f.). Während die dem Thiasos angehörigen Relieffiguren üblicherweise als Hinweis „auf einen angenehmen, sorgenfreien Zustand fern von den Mühen des Alltags“⁴⁵⁹ gedeutet werden, erscheint eine derartige Konnotation für die hier behandelte Thematik fragwürdig. Möglicherweise ging es dem Grabinhaber darum, das Schicksal der Gotteslästerer in Kontrast zu setzen zu dem durch Dionysos zu erwartenden Glück, das normalerweise mit Bildern ekstatischen Tanzes assoziiert wird.

Ebenfalls überwiegend in die frühe Kaiserzeit sind die Oscilla genannten runden Marmorscheiben zu datieren, welche zur Dekoration zwischen den Säulen beispielsweise des Peristyls aufgehängt wurden und gewöhnlich auf beiden Seiten eine Darstellung trugen, wobei die zum Garten hin ausgerichtete Vorderseite sorgfältiger ausgearbeitet ist als die Rückseite⁴⁶⁰. Gewöhnlich zeigen die Reliefs dionysische Motive, später kommen auch Eroten und Seethiasoten hinzu. Ursprünglich glaubte man, daß die Hausbesitzer den Oscilla reinigende Wirkung zuschrieben, was jedoch in der neueren Forschung angezweifelt wird. J.-M. Pailler sieht in ihnen einen Dekor, allerdings ein „décor sacré“, das die Schutzgottheiten des Hauses ergänzt⁴⁶¹. Eine solche Deutung berührt wieder die Fragestellung, inwieweit Götterdarstellungen im Haus, wie beispielsweise auch auf Campana-Platten, tatsächlich als Götterbilder im eigentlichen Sinne wahrgenommen wurden und ob man sich mit diesen Darstellungen möglicherweise unter den Schutz der dargestellten Gottheiten stellte. Mit Sicherheit kann dies für Bilder gelten, die im

⁴⁵⁷ A. H. Borbein, *Campanareliefs*, RM Ergh. 14, 1968.

⁴⁵⁸ D. Boschung, *Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms* (1987) Taf. 43 Nr. 836. Taf. 58 Nr. 973.

⁴⁵⁹ Boschung a.O. 51 (Anm. 458).

⁴⁶⁰ I. Corswandt, *Oscilla* (1982) 64ff.; Pailler (1995) 91f.; L. Grasso, in: *Munera a Gioia Rosa De Luca* (2001) 191f.

⁴⁶¹ Pailler (1995) 96f.; L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs* (1995) 42f.

Zusammenhang mit den Lararien standen, also für die Statuetten und dort angebrachten Wandmalereien, wie dies bereits für das Bild der mit dem Kopf tanzenden Mänade in einem Lararium in Pompeji gezeigt wurde (PE 44, Taf. L)⁴⁶². Für die Oscilla läßt sich aufgrund der Motive, die überwiegend die Lebensfreude von Gestalten des Thiasos und Meerwesen thematisieren, vermuten, daß es hierbei mehr der Aspekt des Lebensgenusses war, der die Auswahl des Schmucks bestimmte. Immerhin diene das Peristyl der Entspannung und auch dem Empfang höher gestellter Gäste⁴⁶³. Die Annahme J.-M. Paillers, daß die Anbringung der dionysischen Motive zwischen den Säulen des Peristyls als Ausdruck der Ambivalenz zwischen Innen und Außen gelten kann, ist in Anbetracht der Tatsache, daß die Oscilla eine breite Motivvielfalt bieten, die sich keineswegs nur auf dionysische Szenen beschränkt, wohl zu kurz gegriffen⁴⁶⁴, eine religiöse Bedeutung kann jedoch nicht ausgeschlossen werden.

Ein bis 1945 in Berlin aufbewahrtes, danach verschollenes Oscillum (PE 46, Taf. LV) zeigt auf seiner Rückseite eine vor einem Flammenaltar tanzende Mänade, die in der Hand den Kopf des Pentheus hält. Die Darstellung wirkt bemerkenswert unbeholfen, und auch sonst gibt das Stück einige Rätsel auf, wie bereits I. Corswandt festgestellt hat⁴⁶⁵. Das Motiv des Flammenaltars, über den die Mänade den Kopf des Pentheus hält, und das nach hinten weggestreckte, mit der Spitze nach oben weisende Messer erinnern an die Darstellungen auf den Kandelabern, auf denen sich auch der schematisch wiedergegebene Faltenwurf am Saum findet (besonders PE 54, Taf. LXII), welcher freilich auf dem Oscillum sehr flächig und grob gearbeitet ist. Das muß jedoch nicht verwundern, da, wie bereits erwähnt, die Rückseite in der Regel nachlässiger als die Vorderseite ausgearbeitet wurde. Hier bietet die Darstellung also kaum triftige Gründe dafür, das Stück für eine Fälschung zu halten. Die Vorderseite jedoch, die eine Ammonsmaske mit sehr tief eingerissenen Bohrungen im Haar zeigt, ist stilistisch fragwürdiger: Die Art der Bohrungen erinnert an severische Kunst, wirkt jedoch unkoordinierter als diese, und überdies wäre die Datierung eines Oscillums in eine Zeit weit nach Hadrian sehr außergewöhnlich. Aufgrund dieser stilistischen Uneinheitlichkeit ist das Stück also nur unter Vorbehalt in die Untersuchung einzubeziehen.

Ein attizistischer Relieffries wohl aus der mittleren Kaiserzeit in Turin (PE 72, Taf. LXXV) zeigt einen Zug tanzender Mänaden, unter denen sich auch eine befindet, die

⁴⁶² Siehe S. 94.

⁴⁶³ A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum* (1994) 47; J.-A. Dickman, *Domus frequentata* (1999) 348ff.

⁴⁶⁴ Pailler (1995) 97.

⁴⁶⁵ Corswandt a.O. 126 B 1 (Anm. 460).

einen Kopf in der Hand trägt und den Thyrsos schultert. Sie entspricht im Typus weitgehend der Variante des Haupttypus, wie sie auf der Gemme in New York (PE 36, Taf. XLV) zu sehen ist: Wie jene wendet sie sich frontal dem Betrachter zu, während sie im Laufschrift nach links eilt und in ihrer nach hinten gestreckten Hand den Kopf trägt. Die Hand jedoch, welche sonst das Schwert hält, packt den Schaft des Thyrsos. Der Kopf ihres Opfers ist in diesem Falle eindeutig als Theatermaske stilisiert, wodurch die Szene von vornherein als unwirklich präsentiert und die Grausamkeit damit relativiert wird. Daher kann die Darstellung in die Nähe der späteren Darstellungen, wie z.B. dem Bronzeteller in Rom (PE 69, Taf. LXXIV) gerückt werden, die eindeutigen Bezug auf die Tragödie nehmen.

Die späteste Überlieferung des Motivs einer Frau, die einen Männerkopf als Trophäe mit sich trägt, ist auf dem bereits beschriebenen Pilaster in der severischen Basilica von Leptis Magna zu finden (PE 66, Taf. LXXI)⁴⁶⁶. Dies ist die einzige Darstellung, in welcher die Mänade den Kopf ihres Opfers auf ihren Thyrsos gesteckt hat, wie es Euripides beschreibt⁴⁶⁷.

Aus dieser Untersuchung ergibt sich, daß sich das Motiv der ekstatisch mit einem Männerkopf tanzenden Mänade erst im Reichen Stil entwickelt hat. Die frühe Kopftrophäenszene auf der Kieler Lekythos (PE 5, Taf. XXVI) läßt sich vermutlich dem Pentheus-Mythos zuordnen und dient der Darstellung einer verkehrten Welt, in der eine Frau die Verhaltensweise von Heroen und Kriegern annimmt. Auf diese Weise wird das Heldenhafte der Szene, welche den Sieg über einen, wie im Falle des Perseus monströsen, Feind visualisieren sollte, ins Gegenteil verkehrt.

Der dionysische Bezug wird erst in klassischer Zeit eindeutig hergestellt, indem der Szenerie Satyrn beigefügt werden. In jedem Falle hat sich aus der frühen Ikonographie keine dauerhafte Tradition entwickelt. Möglicherweise hat man das Motiv als zu wenig ausdrucksstark empfunden – ein Problem, das in der Tatsache deutlich wird, daß die Deutung auf einen bestimmten Mythos hin verhältnismäßig schwierig ist.

Erst durch die Verknüpfung der Kopftrophäe mit ekstatischem Tanz wurde im späten 5. Jahrhundert v.Chr. der dionysische Bezug klar erkennbar. Die Entwicklung des Haupttypus, wie er exemplarisch auf dem Goldring (PE 11, Taf. XXXIII) erscheint, ist auf den Typus der *chimairophonos* zurückzuführen. Damit wird das menschliche Opfer des Dionysos dem tierischen gleichgesetzt, die Darstellung drückt also letztlich den Gedanken aus, der auch bei Euripides in den „Bacchen“ Ausdruck findet, wo Pentheus

⁴⁶⁶ Siehe S. 78.

⁴⁶⁷ Eur. Bacch. 1140f.

von den Mänaden nur noch als Tier wahrgenommen wird. Zudem ist in dieser Gleichsetzung einerseits die Charakterisierung der Mänaden als Jägerinnen zu erkennen, andererseits „klingt dabei die Omophagie an“⁴⁶⁸, das rituelle Verschlingen rohen Fleisches von dem zuvor mit bloßen Händen zerrissenen Tier.

Die mit dem Kopf tanzende Mänade wird damit zum Symbol für die göttliche, insbesondere die dionysische Überlegenheit gegenüber menschlicher Hybris. Auch wenn die früheren literarischen Quellen verloren sind, so ist doch davon auszugehen, daß die Niederlage des *theomachos* schon immer die Grundaussage des Pentheus-Mythos war. Auffällig ist die Tatsache, daß sich dieses Motiv in der griechischen Kunst auf die Gemmen beschränkt: Während man bis ungefähr zur Hälfte des 5. Jahrhunderts noch mit der Darstellung der *kephalophoros* auf Vasen experimentierte, verschwindet sie in der späteren attischen und in der italischen Vasenmalerei nahezu vollständig aus dem Repertoire. Dies spricht dafür, daß man an einer derartigen Abstrahierung der Aussage des Pentheus-Mythos in der Vasenmalerei nicht interessiert war. In hellenistischer und spätrepublikanischer Zeit wurde das Motiv der mit einem Männerkopf in der Hand tanzenden Mänade vermehrt aufgegriffen und variiert; vielleicht entstand nun der zweite Typus der schräg von hinten gesehenen Tanzenden. Diese zwei Erscheinungsformen, insbesondere aber der Haupttypus, bestimmen in der römischen Kunst weitgehend das Bild und erreichen schließlich in der frühen Kaiserzeit auch andere Kunstgattungen. Im Gegensatz zu den Darstellungen der Zerreißung des Pentheus ist das Augenmerk völlig auf die Mänade gerichtet, die zur Chiffre dionysischer Macht wird. Diesem kultischen Element wurde durch Ergänzungen wie einem Altar oder einem Kalathiskos Ausdruck verliehen.

Offensichtlich spielte die Identität der Mänade oder des Opfers keine sehr große Rolle mehr, obgleich der antike Betrachter sicherlich einen Bezug zum Pentheus-Mythos herstellen konnte. Auf den ersten Blick scheint das Bild eine von unzähligen Darstellungen einer ekstatisch tanzenden Dionysosverehrerin zu sein, die sich begeistert dem Kult hingibt und ganz ohne Erdschwere ist. Erst auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter, daß es sich bei dem Objekt in ihrer Hand nicht um ein harmloses Attribut wie ein Gefäß oder dergleichen handelt, daß also der Triumph der Mänade nicht unschuldig ist. Vielleicht ist dies der Grund, warum der Haupttypus in den meisten Darstellungen beibehalten und nicht auf eine der späteren Darstellungsweisen zurückgegriffen wurde: Dieser Haupttypus war noch immer mit dem Bild der *chimairophonos* verbunden und

⁴⁶⁸ K. Schauenburg, in: A. Cambitoglou (Hrsg.), *Studies in Honour of Arthur Dale Trendall* (1979) 151.

veranlaßte den Betrachter, der ein zerrissenes Tier in den Händen der Mänade zu sehen erwartete, dazu, noch einmal hinzusehen und die Wahrheit zu erkennen. Hingegen konnte der zweite Typus durchaus auch für unblutige Darstellungen verwendet werden, wie beispielsweise auf einem Sarkophag im Thermenmuseum⁴⁶⁹, wo die Mänade Thyrsos und Tympanon hält.

Es scheint also in erster Linie um die dionysische Botschaft zu gehen, die vermittelt werden soll: Der freudige Tanz, das Befreitwerden von gesellschaftlichen Zwängen, also Dionysos Lysios als der befreiende Gott auf der einen Seite⁴⁷⁰. So hat bereits A. Henrichs in seiner Untersuchung zum griechischen Mänadentum festgestellt, daß die Mänade sehr früh bereits als Symbol der menschlichen Stimmung betrachtet wurde⁴⁷¹. Auf der anderen Seite verkörpert die Kopftrophäe aber die furchtbare Rache des Dionysos Omestes, des Rohfleischverschlingenden, an denen, die ihn nicht achten. Deren Identität und Beziehung zueinander ist nur sekundär von Interesse, denn jede der Figuren, sofern man bei einem einzelnen Kopf von einer Figur sprechen kann, verkörpert einen der Aspekte des Gottes: dionysische Ekstase dem Verehrer und furchtbaren Untergang dem Feind des Gottes, der zum dionysischen Opfer wird. So ist vielleicht auch das Erscheinen der Mänade mit Männerkopf auf dem Grabaltar des Terpnus (PE 52, Taf. LX) zu erklären: Die Kopftrophäe als Abkürzung für dionysischen Sieg, so wie es beispielsweise die Greifen auf anderen Grabaltären⁴⁷² für die apollinische Macht sind. Sehr zweifelhaft müssen indes Theorien erscheinen, denen zufolge es bei den Bildern von Mänaden darum geht, den Voyeurismus der männlichen Betrachter zu befriedigen. L. B. Joyce postuliert sogar, daß es sich bei Darstellungen eines Messers in den Händen einer Mänade um einen Ausdruck von Kastrationsangst handle⁴⁷³. Hier muß derselbe Einwand erhoben werden wie im Falle der psychoanalytischen Deutung der „Bacchen“: Es handelt sich um eine neuzeitliche Sicht, die nicht willkürlich auf die antiken Verhältnisse übertragbar ist. Auch darf die Mänade nicht auf ein Bild der Frau innerhalb einer patriarchalischen Gesellschaftsordnung schlechthin reduziert werden, denn hinter ihr steht Dionysos, der als Gott wahrgenommen wurde. In diesem Sinne steht es außer Zweifel, daß die Mänade die dionysische „verkehrte Welt“ symbolisiert, aber daß sie damit auch die von Männern dominierte Gesellschaftsordnung vorübergehend in Frage stellt, ist nur einer von vielen Aspekten. Das Bild der mit einem Männerkopf tanzenden Mänade steht für die

⁴⁶⁹ Geyer (1977) Taf. 1, 2.

⁴⁷⁰ Zur dunklen Seite mänadischer Raserei: Moraw (1998) 17.

⁴⁷¹ Henrichs (1978) 155.

⁴⁷² Boschung a.O. Taf. 42 Nr. 826. 827. 830. Taf. 43 Nr. 838 (Anm. 458).

⁴⁷³ L. B. Joyce, *Maenads and Bacchantes* (1997) X. 142

Ambivalenz des Gottes selbst: Sie ist eine Glücksvision, die jedoch zugleich nicht ohne Bedrohlichkeit ist.

Daß es durchaus Möglichkeiten gegeben hätte, die Darstellungen mit einer Geschichte zu versehen, zeigt die Darstellung an der severischen Basilika von Leptis Magna (PE 66, Taf. LXX-LXXII): Hier ist eindeutig ein Bezug zu der euripideischen Tragödie hergestellt worden, und so ist es in diesem Falle erlaubt, die Mänade als Agaue und ihr Opfer als Pentheus zu bezeichnen. Vielleicht ist dies der Grund für die bemerkenswerte Zurückhaltung der Künstler, wenn es darum geht, die mit einer Kopftrophäe tanzende Mänade als euripideische Agaue zu charakterisieren: Man wollte das Bild dionysischer Macht freihalten von literarischen Traditionen, die den Blick vom Wesentlichen hätten ablenken können. Im Falle des Reliefs in Turin (PE 72, Taf. LXXV), das den Kopf eindeutig als Maske kennzeichnet, mag eine Verharmlosung des Motivs vorliegen, indem man verdeutlichte, daß es sich um eine Theaterszene handelt. Zugleich wird auf diese Weise die enge Verbindung des Dionysischen mit dem Theaterwesen hervorgehoben. Erst im 3. Jahrhundert n.Chr. treten die Mänaden mit Kopftrophäe nicht mehr ohne den Bezug der Tragödie auf, und zugleich verschwinden sie sehr bald ganz aus dem Repertoire – in etwa zu der Zeit also, in der auch der rituelle Mänadenkult nicht mehr zelebriert wurde⁴⁷⁴.

Als Ursprung der dionysischen Kopftrophäenszenen mag tatsächlich die urzeitliche Kriegs- bzw. Jagdpraxis anzusehen sein. Kopfjägerei war bei indogermanischen Völkern, insbesondere Skythen und Kelten, weit verbreitet⁴⁷⁵. Wenn Krieger mit Kopftrophäen in Erscheinung treten, im Mythos z.B. Perseus, so ist dies als Ausdruck von Heldenmut und Kampfeskraft positiv konnotiert. Indem Frauen als Kopfjägerinnen charakterisiert werden, veranschaulichen die Künstler eine „verkehrte Welt“, wie sie Dionysos verkörpert. In den frühen Kopftrophäenszenen wird die mörderische Ekstase der Mänade der für die Gegner verhängnisvollen Kampfeswut des Mannes angeglichen.

Seit dem Reichen Stil setzte sich jedoch das charakteristische Bild weiblicher Ekstase durch: Der Kopf des Opfers in der Hand der Mänade wurde zu einem nahezu beliebigen Attribut, neben Gefäßen oder ähnlich harmlosen Gegenständen. Im Vordergrund stand die befreiende dionysische Ekstase.

⁴⁷⁴ Henrichs (1978) 160.

⁴⁷⁵ Gernet (1981) 128; H.-P. Kuhnen – F. Unruh (Hrsg.), Morituri (2001) 27.

2.1.5 Zusammenfassung

Es ist festzuhalten, daß in der griechischen Vasenmalerei bei den Darstellungen der Zerreißung des Pentheus ein großer Reichtum an Variation herrscht und alle Momente des Geschehens thematisiert werden. Während jedoch die älteren Bilder attischer Vasen den Augenblick nach dem *sparagmos* bevorzugen, wo die Mänaden mit den Körperteilen des Ermordeten tanzen, oder aber die fortgeschrittene Zerreißung als stärker narrative Szene zeigen, ziehen die Bilder der zweiten Phase der attischen Vasenmalerei es meist vor, den Beginn der Zerreißung und den gesamten Körper vor Augen zu führen. Damit verlagert sich der Schwerpunkt von den Mänaden hin zu ihrem Opfer, dessen Jugendlichkeit in der klassischen Kunst seine erbärmliche Situation verdeutlicht.

Selten und ikonographisch ausgesprochen unterschiedlich sind die Darstellungen einer Frau, die einen Kopf in der Hand trägt. Die drei überlieferten Gefäße sind schwer zu deuten, da lediglich auf dem Schalenfragment der Villa Giulia (PE 8, Taf. XXIX) der dionysische Zusammenhang deutlich erkennbar und daher einzig in diesem Fall mit großer Wahrscheinlichkeit der Pentheus-Mythos gemeint ist. Gegen eine Deutung als Orpheus spricht die Tatsache, daß auf die Verdeutlichung des für diesen Mythos charakteristischen thrakischen Umfelds sicher nicht verzichtet worden wäre. Diese frühen Kopftrophäenszenen scheinen ihre Wurzeln in der Tradition des Kopfjgertums zu haben: Für den Mann war es ein Zeichen der Ehre, des Kampfesmuts und des Sieges, wenn er den Feind enthauptet hatte – exemplarisch hierfür ist der Mythos von der Enthauptung der Gorgo durch Perseus. In den Händen einer Frau mußte eine Kopftrophäe jedoch als anstößig, ungewöhnlich und unangemessen empfunden werden, insbesondere, da es sich bei ihrem Opfer nicht um ein Monster, sondern um einen jungen Mann handelt. Auf diese Weise wurde die Mänade, die einen Kopf in der Hand trägt, vermutlich als Bild dionysischer Andersartigkeit aufgefaßt.

In der unteritalischen Kunst des 4. Jahrhunderts v.Chr. wird das Motiv der Frau mit Kopftrophäe kaum noch dargestellt. Statt dessen werden alle möglichen Varianten des Geschehens kurz vor der Zerreißung des Pentheus gezeigt, insbesondere in der apulischen Vasenmalerei erfreut sich das Thema einiger Beliebtheit. Dabei rückt im Gegensatz zu den attischen Vasenbildern ein groerer Abstand zwischen Schlchterinnen und Opfer, die Bedrohung ist weniger handgreiflich, wird jedoch mit um so mehr Pathos in Mimik und Gestik vorgetragen. Die Belauerung des als Mänade verkleideten Pentheus, die auf einem apulischen Krater (PE 23, Taf. XXXIX) erscheint, ist die erste und einzige Darstellung aus dem griechischen Raum, welche in gewisser Hinsicht Bezug auf die Tragödie des Euripides zu nehmen scheint. Die sonstigen italischen Vasenbilder gehen im wesentlichen auf attische Verfolgungsszenen (Eos und Kephalos), Gigantomachie-,

Orpheus- und Aktaion-Darstellungen zurück, also überwiegend auf Mythen, die sich mit dem Thema des von Frauen bedrohten Mannes auseinandersetzen.

Gegen Ende des 4. Jahrhunderts v.Chr. scheint sich die Tendenz von großartigen, nur vordergründig bedrohlichen Gesten hin zu einer idyllischeren Szenerie zu ändern, und dem Bild werden kultische Objekte hinzugefügt, ohne aber in einen bestimmten Ritus eingebunden zu sein. Bald darauf verlieren die hellenistischen Künstler das Interesse an der Pentheus-Thematik. Erst aus dem späteren Hellenismus stammt die Silberschale (PE 32, Taf. XLIV), die Pentheus bereits wehrlos am Boden liegend zeigt, während die Frauen in unbeschönigter Grausamkeit an seinen Gliedmaßen zerren.

Die Tatsache, daß die Vasenmaler auf die Kopftrophäendarstellung verzichten, dürfte in dem überwiegend narrativen Charakter der Vasenbilder zu suchen sein: Während bei den Zerreißungsszenen der dahinterstehende Mythos deutlich erkennbar ist, handelt es sich bei der mit dem Kopf in der Hand tanzenden oder laufenden Mänade um eine Bildchiffre, die eine präzise Benennung extrem erschwert.

Die Darstellungen auf Gemmen, welche die Thematik der Kopftrophäe vom ausgehenden 5. Jahrhundert v.Chr. bis in die frühe römische Kaiserzeit überliefern, gehen auf Vorbilder des Reichen Stils zurück, nämlich auf das Bild der *chimairophonos*, das mit wenigen Abwandlungen tradiert wird. Nunmehr steht der ekstatische Tanz der Mänade im Vordergrund, der Kopf ihres Opfer nimmt die Stelle eines beliebigen Attributs ein – beispielsweise kann statt seiner auch eine Situla in der Hand gehalten werden. Damit wird die Darstellung zur Chiffre, zu einem Mythogramm dionysischer Macht, die sich insbesondere im wilden Tanz äußerte, der befreiend wirkt (Dionysos Lysios, der Befreier), während durch die Kopftrophäe zugleich der bedrohliche Aspekt des Gottes zum Ausdruck gebracht wird (Dionysos Omestes, der Rohfleischverschlinger). Dem antiken Betrachter dürften unversehens die Mythen von dionysischer Rache in den Sinn gekommen sein.

Die Verbreitung des Motivs bis in die römische Kaiserzeit verdankt sich vermutlich der Beliebtheit der Mänaden des Kallimachos in attizistischen Werkstätten. Möglicherweise entstand erst hier der zweite Typus, der die Mänade schräg von hinten zeigt. Allerdings wurde fast nur der Haupttypus in römischer Zeit auch auf Marmorkunstwerke, wie z.B. Kandelaber, übertragen.

Die Zerreißung des Pentheus wurde erst zur frühen und insbesondere in der mittleren Kaiserzeit wieder ein Objekt größerer Beliebtheit. Die Darstellungen orientieren sich hierbei überwiegend an spätklassischen Vorbildern, wie sie aus der späteren apulischen Vasenmalerei bekannt sind, und wohl an einem späthellenistischen Gemälde, das vermutlich dem Fresko im Haus der Vettier (PE 43, Taf. XLIXf.) zugrunde liegt.

Allerdings wird Dionysos meist nicht selbst dargestellt: Es sind nunmehr die Folgen seines Wirkens, die visualisiert werden. Das ändert sich erst auf römischen Sarkophagen, wo die Pentheus-Episode zumeist beiläufig als Teil des Dionysos-Triumphes oder an weniger zentralen Stellen wie dem Deckel auftaucht. Hier läßt sich eine frühere Bildtradition erkennen, welche sich wohl von demselben hellenistischen Vorbild wie der Silberteller (PE 32, Taf. XLIV) ableiten läßt, und eine spätere, die sich zum Teil an den „Bacchen“ orientiert. Dies entspricht der Tendenz im 3. Jahrhundert n.Chr., die Pentheus-Darstellungen überwiegend als eine Art Illustrationen zu den „Bacchen“ zu gestalten. Diese Bilder sind motivisch sehr unterschiedlich, was darauf schließen läßt, daß man in diesem Falle nicht oder wenig auf ältere Vorbilder zurückgreifen konnte oder wollte. Zugleich geht die stärkere Orientierung an literarischen Vorlagen im 3. Jahrhundert mit dem Verschwinden der Kopftrophäen-Darstellungen einher.

Das sehr späte Aufkommen euripideisch inspirierter Pentheus-Szenen muß verwundern. Dies knüpft auch an die bereits von J. March⁴⁷⁶ ausführlich diskutierte Frage an, ob die Vasenbilder, zuzüglich aller nicht-euripideischen Darstellungen allgemein, überhaupt die Version wiedergeben, in der die Mutter ihren eigenen Sohn tötet, oder ob nicht vielmehr eine Erzählung zugrunde liegt, welche von dem Krieg des Pentheus gegen das Mänadenheer des Dionysos berichtete und verloren ist. In diesem Falle ist es aber bemerkenswert, daß diese Version, die in der Bilderwelt so erfolgreich war, in keiner schriftlichen Quelle überliefert wurde. Da diese Frage bislang unbeantwortbar ist, muß man sich umgekehrt grundsätzlich fragen, warum eine so berühmte Version wie eben das Stück des Euripides keinen Nachhall auf den Vasen gefunden hat: Auch wenn es ältere Versionen der Sage gegeben hat, so besteht doch kein Grund, warum man erst ein halbes Jahrtausend nach der Uraufführung auf die Idee kam, die „Bacchen“ bildlich umzusetzen. Für dieses Ignorieren der theatralischen Darstellungsform gibt es zwei Erklärungen: Die erste beruht auf der Charakterisierung des Pentheus als Jäger und jugendlicher Held. Möglicherweise wollte man auf den reizvollen Gegensatz zwischen dem kräftigen Kriegerkörper und den zarten Frauenleibern, und damit auf die demonstrative Umkehrung der Rollen, nicht verzichten. Die zweite Erklärung lautet, daß es um die Strafe des Dionysosfrevlers *per se* ging, daß eine Intensivierung der Schrecklichkeit durch die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Täterinnen und Opfer gar nicht so sehr im Vordergrund stand. In seiner Charakterisierung als mythischer Jäger gleicht Pentheus sich an den Götterfrevler Aktaion an, der seinen Übermut ebenfalls grausam büßen mußte.

⁴⁷⁶ March (1989) 36ff.

Unabhängig davon, ob eine entsprechende literarische Quelle vorlag oder nicht, lag den Künstlern offensichtlich nicht sehr viel daran, die Grausamkeit durch die persönliche Beziehung der Akteure zu verstärken, beispielsweise indem man verschreckte Nebenfiguren einfügte, sondern man hielt die Aussage bewußt allgemein: Wehe dem, der sich Dionysos widersetzt, denn er wird der göttlichen Macht, verkörpert durch die Verehrerinnen des Gottes, zum Opfer fallen. In diesem Fall sind die Pentheus-Darstellungen primär als Bildformel für dionysische Macht und Rache zu verstehen: Pentheus ist der Dionysosfrevler *par excellence*, der den Anhängerinnen des Gottes zum Opfer fällt, die jedoch nicht näher benannt werden. In diesem Sinne ist vielleicht ihre Verwendung im Grabkult zu verstehen, wo Dionysos als Gott der Lebensfreude (Bild der Mänaden) präsent ist, zugleich aber auch als machtvolle Todesgottheit in Erscheinung tritt (Pentheus), da er eng mit der immer neu gebärenden Erde und der Unterwelt verbunden ist. Das erklärt auch das Fehlen jedweder Mitleidsbekundungen, beispielsweise durch Diener oder sonstige Angehörige: Pentheus stirbt einen verdienten Tod. So ist die empathische Beschreibung Philostrats offensichtlich unter dem Eindruck der „Bacchen“ entstanden, in denen Dionysos als grausamer Gott auftritt, da der Mord der Mutter am eigenen Kind als maßlos empfunden wird. Selbstverständlich darf nicht ausgeschlossen werden, daß der Betrachter der Pentheuserreißung die euripideische Version des Kindsmords mit dem Mythos verband. Jedenfalls aber wird sie nicht ikonographisch unmißverständlich formuliert.

2.2 Der Lykurg-Mythos

2.2.1 Lykurg in den literarischen Quellen

Die früheste Quelle, die Lykurg als Dionysosfrevler sein eigenes Kind töten läßt, hat sich bei Sophokles erhalten, der in der „Antigone“ eine knappe Inhaltsangabe des Geschehens gibt⁴⁷⁷: Um sich dafür zu rächen, daß Lykurg ihn verhöhnt hat, versetzt ihn Dionysos in Raserei, so daß er bei dem Versuch, die Weinreben zu zerstören, seinen Sohn tötet. In einen Felsen eingeschlossen, versöhnt sich Lykurg schließlich mit Dionysos und wird dessen Verehrer⁴⁷⁸.

Die schriftliche Überlieferung des Lykurg-Mythos ist im Gegensatz zum Pentheus-Mythos ausgesprochen uneinheitlich⁴⁷⁹: Bereits bei der Herkunft Lykurgs sprechen

⁴⁷⁷ Soph. Ant. 956ff.

⁴⁷⁸ Vgl. auch Waldmann (1962) 72.

⁴⁷⁹ Diod. 3, 62, 3, 65. Deichgräber (1939) 277ff.; R. Dostalova, Der arabische Räuber Lykurgos in Nonnos' Dionysiaka, JbÖByz 44, 1994, 59ff.

manche Autoren von Nysa in Arabien⁴⁸⁰, wohingegen die meisten, unter ihnen bereits Homer, behaupten, er sei der König eines thrakischen Stammes, der Edoner, gewesen⁴⁸¹. In jedem Falle stellt auch er sich Dionysos und seinem Gefolge feindlich entgegen. In manchen Versionen verfolgt er das göttliche Kind und seine Ammen, in anderen hält er den Gott auf dem Weg nach Griechenland auf, nachdem dieser die Inder bezwungen hat. Auch wird er nicht immer durch den Mord an seinem eigenen Sohn gestraft, sondern oft ist er selbst derjenige, der von den Mänaden getötet oder im Gebirge dem Tod anheimgegeben wird.

2.2.1.1 Die griechische Überlieferung

Schon in dem bereits erwähnten Abschnitt der Ilias wird Lykurg von Homer als warnendes Beispiel für alle angeführt, die sich den Göttern feindlich entgegenstellen. Allerdings wird er hier von Zeus geblendet, wohingegen sich der kindliche Dionysos ins Meer zu Thetis flüchtet – weitere Einzelheiten werden nicht angegeben, von einem Kindsmord ist keine Rede.

Von der Tetralogie des Aischylos, die sich aus den „Edonoi“, „Bassarides“, „Neaniskoi“ und „Lykurgos“ zusammensetzte, ist heute bis auf wenige Fragmente alles verloren⁴⁸². Ph. Bruneau und C. Vatin sind der Ansicht, daß bereits Aischylos die Handlung im Mord des wahnsinnigen Lykurg an seinem Sohn kulminieren ließ, da ausschließlich diese Version auf den attischen Vasenbildern, die im folgenden Kapitel besprochen werden, dargestellt wird⁴⁸³. Allerdings ist es sehr fraglich, ob die Vasenbilder tatsächlich die Tragödie des Aischylos thematisieren⁴⁸⁴, da keines von ihnen eine Theaterszenerie erkennen läßt, beispielsweise in Form von Masken, Bühnenaufbauten oder ähnlichem⁴⁸⁵. Eine Anspielung bei Aristophanes⁴⁸⁶ deutet auf Gemeinsamkeiten der aischyleischen Lykurg-Tragödie mit der Szene der „Bacchen“ hin, in der Pentheus den Gott erstmals befragt⁴⁸⁷.

⁴⁸⁰ Antimachos fr. 127 Wyss ; Nonn. Dion. 20, 249ff.

⁴⁸¹ Hom. Il. 6, 130ff.; Aischyl. TrGF III 178ff.; Soph. Ant. 956; Diod. 3,65,4ff.; Apollod. Bibl. 3,5,1 ; Hyg. Fab. 132.

⁴⁸² Aischyl. TrGF III 178ff. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926) 64.

⁴⁸³ Ph. Bruneau – C. Vatin, *Lycurgue et Ambrosia sur une nouvelle mosaïque de Délos*, BCH 90, 1966, 403.

⁴⁸⁴ So vorausgesetzt bei: D. F. Sutton, *A Series of Vases Illustrating the Madness of Lycurgus*, RStCl 23, 1975, 258.

⁴⁸⁵ Vgl. S. 124.

⁴⁸⁶ Aristoph. Thesm. 133ff.

⁴⁸⁷ Eur. Bacch. 453ff. P. Rau, *Paratragodia* (1967) 109; J. G. Griffith, in: *Ancient Bulgaria. Papers presented to the International Symposium on the Ancient History and Archeology of Bulgaria 1*, Nottingham 1981 (1983) 217ff. 218f.

Frühe Quellen zu Lykurgs Kindsmord haben sich also nur sehr spärlich erhalten: Den wenigen Quellen, die andere frühe Überlieferungen des Lykurg-Mythos erwähnen, läßt sich nicht entnehmen, ob es sich dabei um eigenständige Bearbeitungen des Themas oder um bloße Anspielungen auf den Mythos handelte, wie dies letztlich auch in der oben bereits erwähnten „Antigone“ des Sophokles der Fall ist⁴⁸⁸.

Erst ein hellenistischer Hymnus, der auf einem Papyrus als Fragment erhalten ist, thematisiert ausführlich den Kindsmord, wobei die Betonung auf der überwältigenden Epiphanie des Gottes liegt⁴⁸⁹: Der unbekannte Autor beschreibt, wie sich Dionysos in all seinem Glanz zeigt und Lykurg in Angst und Schrecken versetzt. Sein Thiasos attackiert Lykurg zunächst, jedoch wäre ein schneller Tod ein zu gnädiges Ende, und so verhängt der Gott den Wahnsinn über seinen Feind. Seine Frau Kytis und seine Söhne Ardys und Astakios verlassen Theben sofort und eilen zu ihm, als sie von seinem Zustand erfahren. Zunächst treffen sie ihn in normaler geistiger Verfassung an. Bald darauf hetzt Dionysos jedoch Lyssa, die Personifikation der Raserei, gegen Lykurg, welcher sich daraufhin von Schlangen bedroht sieht und im Wahn seine beiden Söhne erschlägt. Nur Kytis wird gerettet, da sie immer versucht hatte, ihren Gatten von der Verfolgung des Gottes abzubringen. Lykurg wird von einer Weinranke umschlungen und erdrosselt, im Hades muß er ewige Qualen erdulden und dient als Warnung für alle Götterfrevler.

Hier sieht sich Lykurg also nicht mehr mit dem kindlichen Dionysos Homers konfrontiert, der sich ängstlich zu Thetis flüchtet, sondern mit einem machtvollen Gott, dessen Feindschaft ihm Verderben bringt. Anders als in den „Bacchen“ gibt er nicht vor, ein menschlicher Dionysopriester zu sein, sondern läßt seine Göttlichkeit erkennen. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Lykurgs Familie aus Theben zu kommen scheint – wahrscheinlich unter dem Einfluß der sonstigen dionysischen Überlieferung – und daß es nicht nur ein Sohn namens Dryas, sondern zwei Söhne sind. Zudem wird ausnahmsweise auch die Gattin Lykurgs, deren Name von den übrigen Quellen nicht erwähnt wird, von Dionysos verschont.

⁴⁸⁸ Siehe S. 112. Deichgräber (1939) 242f.

⁴⁸⁹ D. L. Page, *Select Papyri III. Literary Papyri* (1950) 520ff. Ebenfalls abgedruckt bei Bruneau/Vatin a.O. 424f. (Anm. 483).

2.2.1.2 Die römische Überlieferung

Ebenfalls nur fragmentarisch erhalten hat sich die frühromische Tragödie „Lycurgus“ des Naevius, die wohl zwischen 235 und 201 v.Chr. aufgeführt worden ist⁴⁹⁰. Wie auch bei den frühen Pentheustragödien römischer Autoren⁴⁹¹ ist es denkbar, daß hier insbesondere die Fremdartigkeit und Bedrohlichkeit des exzessiven Dionysoskults, wie er in Unteritalien ausgeübt wurde, im Mittelpunkt standen. Der orientalisch verweichlichte Gott erschien also möglicherweise in keinem besonders guten Licht⁴⁹².

In den römischen Quellen hat sich der Kindsmord Lykurgs erst bei den beiden Mythographen Hyginus und Apollodoros erhalten, wo er jeweils einem Mythenhandbuch entsprechend kurz gehalten ist⁴⁹³. Apollodoros siedelt den Mythos in Thrakien an, das Dionysos von Indien her kommend erreicht⁴⁹⁴: Lykurg verjagt Dionysos und treibt ihn zu Thetis ins Meer. Auch dessen Anhänger müssen fliehen bzw. werden gefangengenommen. Aus Rache verhängt der Gott Wahnsinn über Lykurg, der im Glauben, eine Weinrebe zu vernichten, seinen Sohn Dryas erschlägt. Danach erhält er sein klares Bewußtsein wieder und wird von seinem eigenen Volk dem Tod überantwortet, da die Erde nach dieser Untat verödet und nur durch seinen Tod wieder fruchtbar gemacht werden kann: Lykurg wird im Pangaion-Gebirge ausgesetzt und von wilden Pferden zerrissen. Auch bei Hyginus spielt sich das Geschehen in Thrakien ab, allerdings schreibt er die Untaten Lykurgs dem Weingenuß zu⁴⁹⁵: Nachdem Dionysos vertrieben worden ist, versucht der König zunächst in trunkenem Zustand, seine Mutter zu vergewaltigen⁴⁹⁶, anschließend attackiert er die Weinreben. Erst daraufhin, so scheint es bei Hyginus, sendet der Gott den bacchischen Wahn, der Lykurg zum Mord an seinem Sohn und seiner Frau veranlaßt. Zum Schluß wirft Dionysos ihn seinen Pantheren auf dem thrakischen Berg Rhodope zum Fraß vor. Als Ergänzung fügt Hyginus die Bemerkung an, daß Lykurg sich auch einen Unterschenkel abgeschlagen haben soll in dem Glauben, eine Weinrebe zu zerhacken. Diese Version ist auch relativ häufig, steht allerdings gewöhnlich nicht in Zusammenhang mit dem Mord an seinem Sohn⁴⁹⁷. Eine weitere

⁴⁹⁰ Rousselle (1987) 194.

⁴⁹¹ Vgl. S. 27.

⁴⁹² Rousselle (1987) 195ff.

⁴⁹³ Siehe S. 32.

⁴⁹⁴ Apollod. 3,5,1.

⁴⁹⁵ Hyg. fab. 132.

⁴⁹⁶ Vielleicht ist diese „übertreibende Weiterbildung“ eine hellenistische Erfindung: Deichgräber (1939) 276f.

⁴⁹⁷ Zum Beispiel Ov. fast. 3, 721f. Eine ausführliche Zusammenfassung der verschiedenen Überlieferungen, mit und ohne Kindsmord, findet sich bei: Bruneau/Vatin a.O. 402ff. (Anm. 483).

Version des Mythos, die nur bei Nonnos erhalten ist⁴⁹⁸, berichtet, daß Lykurg auf Heras Weisung hin⁴⁹⁹ den Kampf gegen Dionysos aufgenommen und bei der Verfolgung der Anhänger des Dionysos eine Amme des Gottes namens Ambrosia besonders bedrängt habe. Diese habe in ihrer Verzweiflung die Erdgöttin um Hilfe angerufen, welche sie in eine Weinrebe verwandelt habe, von der Lykurg dann festgehalten und dem Angriff der Mänaden preisgegeben worden sei. Hera befreit ihn zwar, aber nach homerischem Vorbild wird er von Zeus geblendet. Ikonographisch ist die Variante, in der Lykurg selbst direkt gestraft wird, erst relativ spät nachgewiesen, d.h. in hellenistischer Zeit, wo sie auf einem Mosaik auf Delos erscheint⁵⁰⁰. In der Bilderwelt setzte sie sich schnell durch, wie E. Coche de la Ferté gezeigt hat⁵⁰¹ – insbesondere auf römischen Mosaiken wurde der Angriff auf Ambrosia häufig aufgegriffen⁵⁰².

Während bei Homer das Motiv des Widerstandes gegen die Götter eher allgemein formuliert wird und daher Zeus die Rache ausführt, wird in der Version des Kindsmords der Bezug zu Dionysos im besonderen verdeutlicht:

„Aus der äußeren Blendung ist die Strafe der Verblendung in der Mania geworden, welche Dionysos sendet, der Verlust des geistigen Augenlichts. Dionysos ist selbst der Rächer und rächt in dionysischer Weise, mag nun Aischylos das Wahnsinnsmotiv erst in die Lykurgsage eingeführt, d.h. aus anderen dionysischen Sagen in diese Sage übernommen haben, oder mag es in einer bestimmten Gestaltung der Lykurgsage, vielleicht schon bei Stesichoros oder doch bei Polyphrasmon vorgelegen haben.“⁵⁰³

Es ist bemerkenswert, daß Dionysos in der späten Version des Nonnos wieder einer anderen Gottheit die Rache überläßt, denn hier ist es die Erdgöttin, die Ambrosia zur Weinranke und damit zu Lykurgs Verderben werden läßt⁵⁰⁴, so wie im Pentheus-Mythos Selene-Persephone die Rache für Dionysos übernimmt⁵⁰⁵.

Die wenigen erhaltenen Quellen sehen das Verbrechen Lykurgs darin, daß er Dionysos zu

⁴⁹⁸ Nonn. Dion. 20, 149ff. Hyginus überliefert unter Berufung auf Asklepiades von Tragilos, der im 4. Jh.v.Chr. die von den Tragikern überlieferten Mythen zusammengestellt hat, daß sich alle Ammen des Dionysos bis auf Ambrosia gerettet hätten. Die Ambrosia-Geschichte scheint also auf eine klassische Tragödie zurückzugehen, wengleich Hyginus leider nicht darauf eingeht, was mit ihr geschah. Asklep. Trag. FGrH 12 F 18; Hyg. astr. 2, 21. Nonnos ergänzt die Erzählung um die Urheberschaft Heras, welche Lykurg eigens ein Schlachtbeil überreicht, damit er gegen Dionysos zu Felde ziehe, und dem herannahenden Gott zu verstehen gibt, daß Lykurg sein Freund sei, damit er unbewaffnet in die Hände des in dieser Variante arabischen Königs fällt. Bruneau/Vatin a.O. 402ff. (Anm. 483).

⁴⁹⁹ Dieses Motiv stammt vermutlich aus der Europaia des Eumelos: Waldmann (1962) 73.

⁵⁰⁰ Vgl. Anm. 496. LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 33 (Farnoux).

⁵⁰¹ E. Coche de la Ferté, *Le verre de Lycurgue*, *Mon Piot* 48/2, 1954, 139ff.

⁵⁰² LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 34-42 (Farnoux).

⁵⁰³ Deichgräber (1939) 304f.

⁵⁰⁴ Nonn. Dion. 21, 25ff.

vertreiben versucht bzw. seine Göttlichkeit anzweifelt – die Mysterien spielen hierbei keine Rolle. In diesem Sinne ist auch die Rolle Lykurgs weniger tragisch als die des Pentheus, denn Dionysos hat seine Macht (noch) nicht bedroht: Während Pentheus hilflos mit ansehen muß, wie die Frauen ihren Aufgabenbereich verlassen, um sich, wie er argwöhnt, sexuellen Orgien hinzugeben, ist Lykurg einfach ein Wüterich, der ohne Ursache gegen Dionysos zu Felde zieht. Zwar hetzt in der Version des Nonnos Hera, die Erzfeindin des Dionysos, den Thraker gegen diesen auf, aber auch hier ist Lykurg ein Wilder, der sich, auch ohne von dionysischem Wahn befangen zu sein, in seiner Wut wie ein Wahnsinniger gebärdet⁵⁰⁶. Zudem ist der Sohn Dryas ein unschuldiges Opfer, das von Dionysos als Mittel zum Zweck seiner Rache lediglich mißbraucht wird, wohingegen im Pentheus-Mythos alle Beteiligten schuldig sind: Die Protagonisten teilen hier die Ambivalenz des Gottes, indem ihr schreckliches Schicksal Mitgefühl hervorruft, obgleich sie es ihrer eigenen Verblendung zuzuschreiben haben.

Eine weitere Eigenheit des Lykurg-Mythos, wie er bei Nonnos beschrieben wird, ist die Kindsmordorgie unter den Arabern, die von Rheia und Poseidon ausgelöst wird, nachdem Dionysos Lykurg bezwungen hat⁵⁰⁷: Die Frauen zerstückeln im Wahn ihre Säuglinge, die Männer töten die Kinder und verschlingen sie. Hera, die Anstifterin des Kampfes gegen Dionysos, greift ein, um Lykurg zu befreien und die Götter zu besänftigen, Lykurg wird schließlich von den Arabern als Gott verehrt⁵⁰⁸.

⁵⁰⁵ Nonn. Dion. 44, 255ff.

⁵⁰⁶ Nonn. Dion. 20, 188ff. 20, 307. 371.

⁵⁰⁷ Nonn. Dion. 21, 91ff.

⁵⁰⁸ Einer alten Theorie C. Clermont-Ganneaus zufolge ist seit dem 4. Jh.v.Chr. eine kultische Verehrung Lykurgs im pseudo-euripideischen „Rhesos“ überliefert, wo jener *σεμνὸς θεός* genannt werde, allerdings ist die entsprechende Stelle nicht auffindbar, da sie nicht näher bezeichnet worden ist. Möglicherweise liegt eine Verwechslung vor, denn Vers 972f. verwendet diesen Ausdruck, allerdings für Orpheus, der ebenfalls auf dem Pangaion-Gebirge den Tod gefunden haben soll. Die Ansiedelung des Lykurg-Mythos im arabischen Bereich führt Clermont-Ganneau darauf zurück, daß es im nabatäischen Bereich einen Gott Shai' al-Qaum gegeben hat, der seinem Wesen nach Antagonist des Dusares gewesen sei, welcher mit Dionysos gleichgesetzt wurde. Dieser Gott wurde seiner Theorie zufolge mit dem Götterfrevler Lykurg identifiziert, für den in antoninischer Zeit eine Weihinschrift gesetzt wurde: [θε]ῶ Λυκούργω. Diese Inschrift ist bei Waddington überliefert, sonst aber nicht erhalten. Es erscheint also denkbar, daß es einen mit Lykurg gleichgesetzten nabatäischen Gott gab, aber für die Verifizierung wäre eine gründliche neue Untersuchung vonnöten, idealerweise von semitistischer Seite. C. Clermont-Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale* 4, 1901, 397ff. 400.

2.2.2 Lykurg in der griechischen Vasenmalerei

Die Ikonographie des Lykurg-Mythos ist weit weniger umfangreich als die des Pentheus-Mythos, aber auch weniger einheitlich. Zudem ergeben sich Unklarheiten hinsichtlich der Deutung, denn es kann sich bei der Frau, die seinem Angriff zum Opfer fällt, sowohl um seine Gattin handeln als auch um die Nymphe Ambrosia, die Amme des Dionysos⁵⁰⁹. Man sollte meinen, daß Darstellungen des Gattinnenmordes notwendigerweise mit dem Tod des Sohnes einhergehen müssen, da die dionysische Rache sonst weniger wirksam wäre, denn durch die Ermordung seines Sohnes bzw. seiner Söhne und seiner Frau vernichtet Lykurg sein eigenes Haus⁵¹⁰. Dennoch haben sich die italischen Vasenmaler von dieser Vorstellung gelöst, um nur den Tod der Königin allein darzustellen, wie K. Deichgräber darlegt⁵¹¹, allerdings erscheint auf diesen Bildern immer Lyssa, wohingegen die Weinranke fehlt. Wenn also eine Frau und ein oder auch mehrere Knaben als Opfer des Wütens, oft personifiziert durch Lyssa, erscheinen, so sind es mit Sicherheit die Familienmitglieder Lykurgs. Eine von Weinranken umgebene Frau alleine ohne Lyssa und ohne Kinder dürfte hingegen als Ambrosia zu benennen sein⁵¹².

Die früheste Darstellung der Attacke des Thrakerkönigs gegen seine Frau und seinen Sohn erscheint erst um die Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr. auf einer attisch-rotfigurigen Hydria in Krakau (LY 1, Taf. VIII), wobei er von links mit der über dem Kopf geschwungenen Doppelaxt heranstürmt. Seine Frau ist mit einer verzweifelten Geste vor ihm in die Knie gesunken, im Zentrum der Darstellung aber sitzt sein Sohn Dryas auf einem Altar, hinter dem der bärtige Dionysos steht, der einen vielfach verzweigten Weinstock über ihn hält. Im rechten Bildteil tanzt eine Mänade, und ein aulosspielender Satyr sitzt auf einem Felsen. Der Vasenmaler hat also nicht so sehr den rasenden Lykurg in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt, sondern dieser erscheint als nahende Bedrohung. Statt dessen richtet sich das Augenmerk ganz auf den Gott hinter dem Altar, dessen scheinbar schützende Handbewegung dem Knaben, der sich dorthin geflüchtet hat, zum Verhängnis werden wird. Die Weinrebe, die in der Vasenmalerei häufig als einfaches Attribut des Dionysos erscheint⁵¹³, aber auch beim Kampf gegen die Giganten wie eine Waffe gegen den Gegner ausgestreckt werden kann⁵¹⁴, kennzeichnet hier die von

⁵⁰⁹ Vgl. S. 116.

⁵¹⁰ Padel (1995) 208.

⁵¹¹ Deichgräber (1939) 301.

⁵¹² Coche de la Ferté a.O. 139 (Anm. 501); J. van de Grift, *De Lycurgo Insano: The Dionysiac Frieze on a Silver Kantharos*, *JWaltersArtGal* 42/43, 1984/1985, 6ff. Über die Verbreitung dieses Mythos in Ägypten: V. Rondot, *Le dieu à la bipenne, c'est Lycurgue*, *REG* 52, 2001, 219ff.

⁵¹³ Zum Beispiel auf einem Glockenkrater des Altamuramalers: Ferrara, *Mus. Naz. Arch. di Spina* 2738. Simon (1976) Nr. 190.

⁵¹⁴ *Stamnos*, Boston 00.342. F. Vian, *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et*

Irrsinn befangene Wahrnehmung Lykurgs, der nämlich aufgrund der göttlichen Verblendung nur den Weinstock, nicht aber seinen Sohn sieht⁵¹⁵. Es handelt sich um eine überaus ambivalente Szene: Der Gott erscheint hinter dem Altar in ähnlicher Weise, wie Götter schon auf frühen Gefäßen hinter ihre Lieblinge treten, um sie zu schützen. So tritt beispielsweise Athena auf zwei Bauchamphoren des Andokidesmalers in Berlin und Paris⁵¹⁶ hinter Herakles und hält ihren Speer wie schützend über den Helden. Auch dienen die Götter, bzw. ihre Bilder und Altäre, als Zufluchtsstätte, wie auf der Hydria des Kleophradesmalers⁵¹⁷ zu sehen ist, wo sich Cassandra in den Schutz der Stadtgöttin begibt – wie Cassandra wendet sich auch Dryas, dessen sitzende Position auf Dionysos ausgerichtet ist, zu seinem Angreifer zurück. Es ist also eine Geste des Schutzflehens, deren Vergeblichkeit verdeutlicht wird: Der Altar, der eigentlich Schutz bieten sollte und einen heiligen Bezirk markiert, wird zur Mordstätte. Auf diese Weise wird das Verbrechen Lykurgs übersteigert, der damit, wie Aias mit seinem Angriff auf Cassandra im Athenaheiligtum⁵¹⁸, zum zweifachen Götterfrevler wird. Der Satyr und die tanzende Mänade symbolisieren den heiteren Teil des Dionysoskults, das freudige Los der Gläubigen, die sich nicht dem Einfluß des Gottes widersetzen.

Eine wohl attisch-rotfigurige⁵¹⁹ Hydria des Reichen Stils (LY 2, Taf. IXf.) verbindet den Lykurg-Mythos mit anderen Dionysosfrevlern, wobei die Darstellungen in zwei Register aufgeteilt sind: Im unteren Register schwingt Lykurg vor zwei einfachen weiblichen Götterbildern, die offenbar in einer Laube stehen, die Axt gegen einen vor ihm in die Knie gesunkenen Mann, den er bereits enthauptet hat. Die Identität der beiden Götterbilder ist unklar, unter anderem wurden, da der Mythos in Thrakien spielt, Deutungen als thrakische Gottheiten, nämlich Kytoto und Bendis⁵²⁰, oder als „doppelte Aphrodite“⁵²¹ vorgeschlagen. Das Fehlen besonderer Kennzeichnung legt jedoch die Vermutung nahe, daß die Identität der Statuen von nur untergeordneter Bedeutung ist: Offenbar geht es in erster Linie darum, den Ort des Geschehens als sakralen Raum zu kennzeichnen.

Drei zum Teil mit Schwertern bewaffnete Mänaden nehmen die linke Bildhälfte ein, die mittlere von ihnen hält den langhaarigen Kopf des Enthaupteten in der Hand, wobei das

romain (1951) Taf. 41 Nr. 382.

⁵¹⁵ M. L. West, *Studies in Aeschylus* (1990) 31.

⁵¹⁶ Berlin, Staatl. Mus. F 2159; Paris, Louvre F 204. Simon (1976) Nr. 81. 90.

⁵¹⁷ Neapel, Mus. Naz. Arch. 2422. Simon (1976) Nr. 128.

⁵¹⁸ G. Döblhofer, *Vergewaltigung in der Antike* (1994) 102.

⁵¹⁹ Von G. Cultrera und H. Fuhrmann allerdings als unteritalisch eingeschätzt: G. Cultrera, *Hydria a figure rosse del museo die Villa Giulia, Opere d'arte* 8 (1938) 16; H. Fuhrmann, *AA* 1940, 492.

⁵²⁰ W. Oenbrink, *Das Bild im Bilde* (1997) 166.

⁵²¹ M. de Cesare, *Le statue in immagine* (1997) 110.

Haupt durch die leeren Augenhöhlen wie eine Theatermaske erscheint. Im Rücken Lykurgs tanzen zwei weitere ekstatische Mänaden, eine von ihnen packt einen Hasen an den Vorderläufen. Im oberen Register thronen Dionysos und Ariadne oberhalb der Laube mit den Götterbildern auf einer reichverzierten Kline und wenden sich nach links, wo ein Satyr friedlich am Boden kauert und ein kleiner Eros ein Tympanon schlägt. Im Rücken des Götterpaares hingegen hat eine Mänade sich ein Kleinkind über die Schultern geworfen. Die gewalttätigen Szenen spielen sich also ausschließlich jenseits der göttlichen Sphäre ab.

Inmitten der zahlreichen Figuren ist die vertikale Hauptachse deutlich erkennbar, die das Zentrum bildet und damit einen deutlichen Schwerpunkt in der figurenreichen Darstellung setzt: Als „Vermittler“ sind die beiden Götterstatuen eingesetzt, die sowohl im bildlichen Sinne, nämlich durch ihre Gestik, als auch im interpretativen Sinne, nämlich als von Menschen gemachtes Abbild der Götter, die menschliche und die göttliche Ebene verbinden. Diese beiden Sphären sind gänzlich verschieden charakterisiert: Während im unteren Teil Grausamkeit und Durcheinander herrschen, überwiegt im oberen Teil eine auf das Göttliche konzentrierte bzw. dem Göttlichen hingeebene Stimmung. Eine Ausnahme bildet die Mänade, die sich das Kleinkind über die Schultern geworfen hat⁵²² – sie ist auch die einzige, die im oberen Bildteil ein Messer in der Hand hält. Bezeichnenderweise nimmt das göttliche Paar von ihr ebensowenig Notiz wie von der menschlichen Katastrophe des unteren Bildteils. Ebenfalls auffällig ist die Tatsache, daß die männlichen Figuren ausnahmslos nicht dem ekstatischen Tanz verfallen sind wie die Mänaden. Lediglich Lykurg, der Ungläubige, befindet sich in einem Zustand von Raserei, die, seinem anti-dionysischen Charakter entsprechend, zerstörerische Formen annimmt.

Auch in der unteritalischen Vasenmalerei ist der Lykurg-Mythos sehr viel schwächer vertreten als der Pentheus-Mythos. Es handelt sich bei den Gefäßen überwiegend um Kratere, die ins 2. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden können und in Ruvo gefunden wurden. Nur einer der beiden lukanischen Kratere stammt aus Anzi, einem der Hauptproduktionsorte lukanischer Keramik.

Die Ikonographie ist uneinheitlich: Zum Teil ist es die Gattin Lykurgs, die dem Angriff zum Opfer fällt, zum Teil ist es sein Sohn Dryas. Auf dem in Anzi gefundenen lukanischen Glockenkrater in Neapel (LY 4, Taf. XI) kniet er vor seinem mit der Doppelaxt heranstürmenden Vater und erhebt flehend die Arme, sein Körper ist bis auf eine über seine linke Schulter gehängte Chlamys nackt, so daß der Eindruck vermittelt

wird, daß er dem Angriff tatsächlich völlig wehrlos ausgeliefert ist. Hinter ihm zeigt eine Säule an, daß sich das Geschehen in einem zivilisierten Umfeld, möglicherweise vor oder in einem Tempel, abspielt. Eine ganz ähnliche Haltung nimmt er auf einem apulischen Kolonettenkrater in Ruvo (LY 6, Taf. XII) ein, allerdings umfaßt er hier die Knie seines Vaters. Das zentrale Geschehen ist in einer Aedikula inszeniert, auf deren Schwelle Dryas kniet. Diese kniende Haltung ist in der Vasenmalerei nur relativ selten, beispielsweise bei unterlegenen Persern⁵²³, anzutreffen und vermutlich als eine Geste totaler Unterwerfung zu verstehen. Eine fliehende Frau und ein trauernd das Gesicht in der Hand bergender Jäger wohnen der Katastrophe als Zeugen bei. Über der Aedikula ist die Büste einer Frau zu sehen, vermutlich Lyssas, der Personifikation der Raserei. Es handelt sich also um zwei Änderungen gegenüber der attischen Vasenmalerei und dem Pentheus-Mythos: Das Ambiente wird nicht mehr nur als sakral, sondern durch die Architektur auch als zivilisiert gekennzeichnet, und damit wird es möglich, menschliche Zeugen in das Bild einzufügen, denn es spielt sich nicht mehr in der wilden Natur ab, wo nur Dionysosanhänger umherziehen. Eine zweite Neuerung im Vergleich mit dem Pentheus-Mythos ist die erklärende Ergänzung der Lyssa, die den Wahnsinn des Mörders verdeutlicht und damit zu erkennen gibt, daß es sich keineswegs um eine gewöhnliche Kriegs- oder Vergewaltigungsszene handelt. Dieser erklärende Zusatz wird insbesondere bei den Darstellungen notwendig, wo Lykurg seine Gattin angreift. Eine apulische Amphora des Dariusmalers (LY 7, Taf. XIII) zeigt dieselbe nämlich in sehr ähnlicher Weise wie Cassandra, die sich zu dem Bild einer Göttin geflüchtet hat⁵²⁴. Der kleine Junge mit der phrygischen Mütze, der Lykurg von hinten umklammert, könnte ebensogut ein Trojaner sein, die ebenfalls häufig mit einer solchen erscheinen. Lyssa jedoch, die mit ihrem kurzen Chiton und Stiefeln rechts von der Mordszene zu sehen ist und damit eine vermittelnde Position zwischen dem mit Ariadne am rechten Bildrand thronenden Dionysos und dem Verbrechen Lykurgs einnimmt, macht eine Deutung als Frevel des Aias, der Cassandra im Heiligtum vergewaltigt, unmöglich. Das Motiv, daß Dryas seinen Vater zurückzuhalten versucht, ist einmalig in der Lykurg-Ikonographie. Eine zu Füßen Lykurgs liegende Rindshaxe verdeutlicht in Verbindung mit den um die Szene herumtanzenden Mänaden die Nähe zum dionysischen Opfer.

Auf zwei motivisch entfernt verwandten Krateren, einem apulischen Kelchkrater des

⁵²² Vgl. Kap. 2. 3. 2.

⁵²³ Zum Beispiel auf einem Volutenkrater des Darius-Malers: Neapel, Mus. Arch. Naz. H 3253, Inv.-Nr. 81.947. T. Harten, *Paidagogos* (1999) Taf. 28.

⁵²⁴ Neapel 81669 (H 2422). M. Mangold, *Kassandra in Athen* (2000) 126f. Abb. 64. Eine spätere apulische Hydria in London, BM F 278, übernimmt die Haltung und die ungefähre

Lykurgmalers (LY 5, Taf. XI) und einem lukanischen Volutenkrater in Neapel (LY 3, Taf. X) ist Dryas bereits tot, und Lykurg hat seine zu Boden gesunkene Gattin mit einer Hand am Haar gepackt, während er mit der anderen zum Schlag mit der Doppelaxt ausholt. Das Gewand der Frau hat sich gelöst und gibt eine Brust frei, Zeugen kümmern sich um den Leichnam des Dryas, und Lyssa schwebt bedrohlich herbei. Das dionysische Umfeld wird bei dem apulischen Gefäß durch den oberhalb eines Altars lagernden Gott selbst gekennzeichnet, im Falle des lukanischen Kraters erscheint links oben das Brustbild einer Mänade mit Tympanon. Das Auffangen des Leichnams durch eine Person ist gewöhnlich Kriegerdarstellungen entnommen und wurde bereits in klassischer Zeit ausgeprägt, wie z.B. eine weißgrundige Lekythos in London⁵²⁵ zeigt. Die Darstellung, wie der Leichnam des Dryas von zwei Personen fortgetragen wird, scheint ein vom Ilioupersismaler übernommenes Motiv zu sein, denn es ist beispielsweise bereits in Zusammenhang mit der Opferung der Makaria auf einem Volutenkrater aus dessen Werkstatt zu finden⁵²⁶. Ob diesem Bild (LY 5, Taf. XI) tatsächlich die „Edonoi“ des Aischylos zugrunde liegen, wie R. Green und E. Handley vermuten⁵²⁷, ist zweifelhaft, da die Darstellung keinerlei Hinweis auf eine Bühne, Maske oder sonstiges Theaterzubehör aufweist. Im übrigen ist es unklar, ob die Tetralogie des Aischylos überhaupt den Mord Lykurgs an seinem Sohn behandelt hat⁵²⁸.

Eine sehr viel später, im ausgehenden 4. Jahrhundert v.Chr., entstandene apulische Oinochoe in Schweizer Privatbesitz (LY 7b, Taf. XII) scheint ein Amalgam aus zwei verschiedenen Versionen des Lykurg-Mythos darzustellen: Lykurg erscheint in der charakteristischen Weise bärtig mit Chlamys und Doppelaxt und packt ein Mädchen am Schopf, das vor ihm auf die Knie gesunken ist. Von rechts eilt ein Pädagoge entsetzt herbei, so daß es sich nicht um die Mänade Ambrosia handeln kann, die als Anhängerin des Dionysos von Lykurg verfolgt wird⁵²⁹. Von der anderen Seite nähert sich hastig eine Frau, in welcher man vermutlich die Gattin Lykurgs erkennen kann. Es handelt sich also möglicherweise um eine Verweiblichung des Dryas, die von S. Schmidt vorsichtig darauf zurückgeführt wird, daß es weniger „wichtig war, einer bestimmten Mythenvorlage zu folgen, als vielmehr die Wehrlosigkeit der Opfer besonders herauszustellen“⁵³⁰. Eine

Figurenanordnung für eine Kassandraszene: Moret II (1975) Nr. 7 Taf. 21/2.

⁵²⁵ London, BM D 58. Simon (1976) Nr. 204.

⁵²⁶ Bari 3648. K. Schefold – F. Jung, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1988) 49 Abb. 39 b. Zur Werkstattentradition: Trendall (1990) 91ff.

⁵²⁷ R. Green – E. Handley, *Images of the Greek Theatre* (1995) 43.

⁵²⁸ Deichgräber (1939) 287.

⁵²⁹ Vgl. S. 116.

⁵³⁰ S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 180.

andere Möglichkeit wäre, daß diese Ikonographie von dem in der Bildkunst um diese Zeit aufgenommenen Ambrosia-Mythos beeinflusst worden ist.

Das bereits im Zusammenhang mit Pentheus genannte Gemälde im Tempel des Dionysos Eleuthereus in Athen zeigte im Kreise der Dionysosfrevler Lykurg, allerdings erwähnt Pausanias auch diese Tatsache nur beiläufig, ohne eine genauere Beschreibung zu geben⁵³¹. Angesichts der großen Variationsbreite auf den Vasenbildern scheint es sehr unwahrscheinlich, daß dieses Gemälde einen tiefgreifenden Einfluß auf die Darstellungen ausgeübt hat.

Während die Ikonographie der Gesamtszene auf den attischen und unteritalischen Vasen extrem unterschiedlich ausfällt, bleibt die Darstellung Lykurgs doch relativ ähnlich: Er erscheint immer bärtig und, abgesehen von der relativ früh datierten Hydria in Krakau (LY 1, Taf. VIII), nur mit Chlamys bekleidet. Seine Waffe ist ausschließlich die Doppelaxt, eine sehr seltene Waffe, die zumeist bei Amazonen⁵³² und vereinzelt bei griechischen Heroen anzutreffen ist: Theseus verwendet sie im Kampf gegen wilde Unholde wie Prokrustes⁵³³, der arkadische Held Ankaïos tritt bei Darstellungen der Meleagerjagd hingegen grundsätzlich mit Doppelaxt auf⁵³⁴. Zudem ist die Doppelaxt auch als Waffe von Frauen, insbesondere Klytaimnestras, beliebt, die ihrem Geliebten gegen ihren Sohn Orest zu Hilfe eilt⁵³⁵. Sie taucht also überwiegend im Kontext unzivilisierter Wildheit auf und ist damit auch kennzeichnend für Lykurg. Das Opfer Lykurgs ist auf den frühen Gefäßen Dryas, spätere Gefäße zeigen verschiedene Situationen, in denen Dryas seinen Vater zu erweichen oder aufzuhalten versucht. Eine Eigenheit der lukanischen Gefäße ist die Frisur des Jungen, eine Art von auf dem Kopf zusammengestecktem Knoten, die sich in der italischen Malerei gelegentlich bei Kindern findet, beispielsweise bei den Niobiden⁵³⁶ oder dem kleinen Aigisthos auf einem Kelchkrater in Boston⁵³⁷, manchmal aber auch bei Amazonen⁵³⁸. Es handelt sich im Falle des Dryas also offenbar um eine Kenntlichmachung des Opfers als Minderjährigem.

Wie auch bei den Pentheus-Darstellungen wird Dionysos in eine andere Sphäre gehoben

⁵³¹ Siehe S. 56. Paus. 1, 20, 3.

⁵³² Zum Beispiel auf einem Volutenkrater in Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire. A 1018. LIMC I (1981) s.v. Amazones 369 (Devambez/Kauffmann-Samaras).

⁵³³ Theseus bedroht Prokrustes mit dessen eigener Waffe auf einer Schale in Madrid, Mus. Arq. Nac. 11265. Simon (1976) Nr. 222.

⁵³⁴ A. Schnapp, *Le chasseur et la cité* (1997) 369 Abb. 420.

⁵³⁵ Z.B. auf einer Pelike in Wien 3725. K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (1978) 263 Abb. 351.

⁵³⁶ Z.B. eine apulische Hydria in Foggia 132726. Trendall (1990) Abb. 265.

⁵³⁷ Boston, MFA. K. Schefold – F. Jung, *Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst* (1989) 302 Abb. 258.

⁵³⁸ Siehe Anm. 532.

und von dem mörderischen Geschehen distanziert, indem der Gott entweder erhaben den oberen Bildteil oder den Rand einnimmt oder aber auf der anderen Seite des Gefäßes präsent ist. Einmalig ist dagegen das aktive Eingreifen des Gottes auf der relativ frühen attischen Hydria (LY 1, Taf. VIII), wo er eindeutig als Urheber des Unglücks hinter Dryas mit trügerisch schützender Geste erscheint.

Alle anderen Lykurgbilder, abgesehen von der Hydria in der Villa Giulia (LY 2, Taf. IXf.), führen als wesentliche Neuerung entsetzte Zeugen ein: Während das Schicksal des Pentheus unbeobachtet und damit unbetrüert bleibt, erhält die Lykurg-Ikonographie eine empathische Tendenz. Der Grund hierfür ist sicherlich darin zu suchen, daß es sich um unschuldige Opfer handelt, die Dionysos nicht herausgefordert haben und darum nur als Mittel zum Zweck der Rache mißbraucht werden. Dies erklärt womöglich auch die relative Seltenheit dieses Mythos auf den Vasenbildern: Es zeigt zwar zur Genüge die grausame Seite des Dionysischen, läßt aber für die beglückende Seite keinen Raum. Die tanzenden Mänaden, die beispielsweise auf der Amphora des Dariusmalers in Neapel (LY 7, Taf. XIII) rechts und links des grausamen Geschehens erscheinen, erfüllen die Funktion, die Ambivalenz des Gottes zu verdeutlichen. Aufschlußreich ist auch die Einführung der Lyssa in die Bildsprache des Lykurg-Mythos: Die Ekstase der Mänaden, die einen Menschen zerreißen, bedurfte offenbar keiner Erklärung, wohl aber die Wahnsinnstat eines Mannes. Sie dient nicht nur als erklärende Personifikation, durch die eine Deutung als Kriegsszene ausgeschlossen wird, sondern ist zugleich die Vermittlerin, die Dionysos sozusagen der Notwendigkeit des persönlichen Eingreifens enthebt. Die Unschuld der Opfer wird hingegen durch die Sakralisierung der Umgebung, in der das Verbrechen stattfindet, verdeutlicht: Sie werden zu Opfertieren, die paradoxerweise einem Götterfrevler zum Opfer fallen, womit dieser gestraft wird. Zugleich wird die Frevelhaftigkeit Lykurgs verstärkt, indem er, wie Aias, der Cassandra im Tempel vergewaltigt⁵³⁹, den göttlichen Bereich durch Gewalt entweiht. Aus diesem Grund handelt es sich bei den Architekturelementen des Kolonettenkraters in Ruvo (LY 6, Taf. XII) und des Glockenkraters von Neapel (LY 4, Taf. XI) wohl nicht um Hinweise auf eine Theaterkulisse, wie dies D. F. Sutton annimmt⁵⁴⁰, sondern eher um Teile einer Tempelarchitektur, welche an die Stelle des bei den anderen Darstellungen üblichen Altars bzw. Götterbildes tritt. Damit soll nicht völlig ausgeschlossen werden, daß sich die Bilder an Tragödienszenen orientieren, und auch das Erscheinen Lyssas ist vermutlich durch ihre Einführung durch Aischylos in den „Xantriai“ der Dionysosfrevler-Trilogie

⁵³⁹ LIMC I (1981) 336ff. s.v. Aias II (Touchefeu).

⁵⁴⁰ D. F. Sutton, A Series of Vases Illustrating the Madness of Lycurgus, RStCl 23, 1975, 258.

bedingt, worin Lyssa Pentheus in den Wahnsinn getrieben haben soll⁵⁴¹. Eine genaue Übertragung einer bestimmten Tragödie ist jedoch m.E. in Anbetracht der stark variierenden Ikonographie auszuschließen.

2.2.3 Lykurg in der römischen Kunst

In der römischen Kunst wird die Version vom Kinds- und Gattinnenmord Lykurgs überwiegend von der Version des Mythos verdrängt, die den Angriff auf die Dionysosanhängerin Ambrosia und den Weinstock thematisiert⁵⁴².

Auf einem pergamenischen Reliefgefäß (LY 11, Taf. XVII) ist Lykurg zu sehen, wie er mit der Doppelaxt gegen ein kleines Kind ausholt, das flehend die Arme zu ihm emporstreckt, während Lyssa mit Schlangen gegen ihn anstürmt. Hinter seiner Frau, die in die Knie gesunken ist und ein Kind auf dem Arm hält, erscheint Dionysos, der wie schützend seinen Mantel ausbreitet. Ein weiteres Kleinkind steht bei Dionysos, eines scheint erschlagen zu Lykurgs Füßen zu liegen. U. Mandel erklärt die „Vervielfältigung der Kinder und ihre kleinkindhafte Erscheinung“ damit, daß sie einen „sentimentalen Zug in die Tragik des frühen Mythos“ bringen⁵⁴³ – es handelt sich mithin um eine Steigerung des Pathos. Auch die übrigen römischen Darstellungen vom Kindsmord Lykurgs zeigen das Kind oder mehrere Kinder in zartem Alter. So sind auf einem um 180 n.Chr. datierten und stark restaurierten Sarkophag im Palazzo Mattei (LY 9, Taf. XV) am linken Bildrand Lyssa und Lykurg in der typischen, kraftvollen Haltung mit der Doppelaxt zu sehen, während sich ein Kleinkind flehend an sein rechtes Knie klammert. Da sich Lykurg mit seinem Angriff jedoch nicht gegen das Kind, sondern gegen den leeren Raum auf der anderen Seite wendet, ist dort wohl seine Frau zu ergänzen, wie dies auf einem verschollenen und nur in Form einer Zeichnung erhaltenen Sarkophag (LY 10, Taf. XVI) der Fall ist. Ein sehr ähnliches Bild ist auf einer alexandrinischen Münze überliefert, die ebenfalls aus antoninischer Zeit stammt und Lykurg darstellt, der eine von Weinranken umwucherte Frau mit der Doppelaxt bedroht, während sich ein kleines Kind an sein Bein klammert (LY 8, Taf. XIV). Außerdem gab es in einem an das Peristyl angrenzenden Raum eines pompejanischen Hauses ein Wandgemälde, das den Angriff Lykurgs auf eine Frau mit wohl zwei Knaben zeigt (LY 8a, Taf. XIV). Die Frau wird gewöhnlich als Ambrosia bezeichnet⁵⁴⁴, die Knaben hat F. Matz als Eroteen gedeutet⁵⁴⁵. Diese Benennung

⁵⁴¹ O'Brien-Moore (1924) 80; Waldmann (1962) 19.

⁵⁴² Vgl. S. 116.

⁵⁴³ U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit* (1988) 60.

⁵⁴⁴ LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 31 (Farnoux).

⁵⁴⁵ F. Matz, *Zwei Szenen aus dem Lykurgosmythos auf pompejanischen Wandgemälden*, AZ 27,

drängt sich auf, da die beiden Kinder den Körper der Frau zu enthüllen scheinen. Allerdings scheint es doch angesichts der tödlichen Gefahr etwas unangemessen, daß hier Erosen auf „tändelnde Weise“ die Nacktheit motivieren sollen. Wahrscheinlicher ist es doch, daß es die Söhne Lykurgs sind, welche die Mutter zu schützen versuchen, indem sie deren Schönheit präsentieren. Außerdem war auf einer Wand desselben Raumes Lykurg dargestellt, wie er Dionysos verfolgt⁵⁴⁶. Thematisch ergäbe sich also eine Abfolge von Frevel und Strafe Lykurgs, wohingegen andernfalls in beiden Fällen die Bedrohung des Dionysos, nicht aber seine rächende Macht in Erscheinung träte. Aus diesem Grund handelt es sich also vermutlich auch hier um eine Darstellung des Familienmordes Lykurgs.

Sehr viel häufiger ist in der römischen Kunst indessen die Version von der Verwandlung Ambrosias oder auch vom Kampf Lykurgs gegen den Weinstock, die auch auf Mosaiken erscheinen⁵⁴⁷. Die Variante, daß Lykurg seine Familie umbringt, ist in römischer Zeit also relativ selten überliefert und beschränkt sich auf die mittlere Kaiserzeit.

2.2.4 Ergebnis

Es zeigt sich also, daß der Mythos von dem Mord Lykurgs an seinem Sohn und seiner Frau erst relativ spät in die griechische Ikonographie aufgenommen wird, und möglicherweise kann man dasselbe auch für die schriftlichen Quellen annehmen. Die Lykurg-Trilogie des Aischylos aber erweist sich diesbezüglich als schlicht nicht rekonstruierbar. Es gibt kein festgelegtes Bildschema, jeder Vasenmaler entwickelt seine eigene Vorstellung, wobei jedoch Lykurg immer in ähnlicher Haltung und Kleidung erscheint und ausschließlich mit der Doppelaxt seinen Angriff ausführt. Sowohl diese Waffe als auch die häufige Verbindung der Mordszene mit einem Altar unterstreichen den Opfercharakter des Vorgangs: Lykurg, der gigantenhafte Götterfrevler, wird in grauenhafter Umkehrung zum „victimaire-sacrificateur“⁵⁴⁸, zum Opfernden, der dem von ihm verfolgten Gott seinen eigenen Sohn bzw. seine eigene Familie als Opfer bringt.

Die hellenistische Kunst greift das Thema zunächst nicht mehr auf. Lediglich der Hymnus an Dionysos ist erhalten, welcher ausschließlich der Lobpreisung des Gottes dient, wie dies bereits bei dem Pentheus-Mythos der Fall ist, den Theokrit überliefert. Die Grausamkeit des Gottes wird durch die Großartigkeit seiner Epiphanie ins rechte Licht

1869, 54.

⁵⁴⁶ Schefold (1957) 170.

⁵⁴⁷ Die neueste Publikation zu einem Mosaik dieses Themas mit aktueller Literatur findet sich bei: G. Mian, Il mosaico di Licurgo e Ambrosia, AttiMemIstria 100 N. S. 48, 2000, 26f.

⁵⁴⁸ Ch. Picard, Lycurgue l'Édone menaçant une « nourrice » de Dionysos, MonPiot 45/46, 1952,

gerückt, und die Tatsache, daß er die Gattin Lykurgs verschont, unterstreicht die Gerechtigkeit seiner Strafmaßnahmen.

In römischer Zeit wird die Tragik der Darstellungen erhöht, indem der Sohn bzw. die Söhne als Kleinkinder charakterisiert werden. Wie bei den Pentheus-Sarkophagen ist der Dionysosfrevler zu einem Teil der Vita des Gottes geworden, der ganz im Zentrum der Darstellung steht. Im Gegensatz zum Pentheus-Mythos verschwindet der Kindsmord Lykurgs jedoch bald vollständig aus dem Repertoire der römischen Künstler, denn diese Darstellungen beschränken sich auf die mittlere Kaiserzeit. Statt dessen setzen sich in der römischen Kunst die übrigen Versionen des Lykurg-Mythos durch, die von seinem Kampf gegen die Nymphe Ambrosia oder den Weinstock berichten. Auch in der römischen Literatur haben sich keine Spuren einer selbständigen Bearbeitung des Kindsmords Lykurgs erhalten: Man beschränkte sich offenbar darauf, die Traditionen in Form der Handbücher des Hyginus und des Apollodoros zu bewahren.

2.3 Wahnsinnige Kindsmörderinnen: Minyaden und Proitiden

2.3.1 Literarische Quellen zu den Kindsmörderinnen

Die Überlieferung des Mythos der Minyaden als Kindsmörderinnen beschränkt sich auf drei Autoren, die in der frühen und mittleren Kaiserzeit lebten und ausschließlich auf Griechisch schrieben, obgleich zwei von ihnen Römer waren: Plutarch, Antoninus Liberalis und Claudius Aelianus⁵⁴⁹. Zuvor hatte Ovid den Mythos in seine Metamorphosen aufgenommen⁵⁵⁰: Er beschreibt, wie die Töchter des Minyas, des Königs von Orchomenos, die Teilnahme an den neuen Feierlichkeiten für Dionysos verweigern und bei der Hausarbeit bleiben, bis sich die dionysischen Wunderzeichen auch in ihren Räumlichkeiten bemerkbar machen und sie zur Strafe in Fledermäuse verwandelt werden. Dabei verzichtet er jedoch vollständig auf das Motiv des Kindsmords⁵⁵¹ und gestaltet den Mythos, so die Interpretation von M. Janan, als Diskurs über die Rolle und das Bild der Frauen innerhalb der Gesellschaft: „What is at stake in the Minyeides’ tales is not so much gender per se as the cultural meaning of gender.“⁵⁵²

Plutarch, der in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n.Chr. schrieb, berichtet von dem

30.

⁵⁴⁹ Vgl. Gantz (1993) 736f.

⁵⁵⁰ Ov. met. 4, 1ff.

⁵⁵¹ H. Cancik-Lindemaier – H. Cancik, Ovids Bacchanal, Der altsprachliche Unterricht 28/2, 1985, 42ff.

⁵⁵² M. Janan, „There Beneath the Roman Ruin Where the Purple Flowers Grow“, AJPh 115, 1994, 432.

Mythos in Zusammenhang mit einer Kultfeier in Orchomenos⁵⁵³: Zunächst beschreibt er das Geschehen so, als seien Leukippe, Arsinoe und Alkathoe im Wahnsinn zu Menschenfresserinnen geworden, so daß sie auslösen, welches ihrer Kinder sterben muß. Sie zerreißen dann Hippasos, den Sohn Leukippes, und seitdem heißen die Minyaden und alle ihre weiblichen Nachkommen Mörderinnen (Ὀλείας, Plut. qu. Graec. 38, 299). An den Agrionia, so Plutarch weiter, werden diese Nachfahrinnen vom Dionysospriester verfolgt, der sie töten darf, wenn er sie zu fassen bekommt. Dies sei tatsächlich zu seiner Zeit vorgefallen und habe zum Tode des Priesters geführt, so daß die Priesterwürde, die bis dahin offenbar erblich gewesen war, nunmehr den würdigsten Männern übertragen wurde. Da es Plutarch primär um die Klärung des Begriffes der Ὀλείας zu tun ist, verschweigt er die Einzelheiten des Mythos und damit auch die Ursachen für den Wahnsinn der Minyaden – einen Zusammenhang mit Dionysos läßt nur die Tatsache ahnen, daß es ausgerechnet der Dionysospriester ist, der beim Kultfest der Agrionia die Rolle des Verfolgers übernimmt.

Claudius Aelianus, ein aus Praeneste stammender Sophist, der ungefähr zwischen 170 und 230 n.Chr. lebte, schrieb auf Griechisch seine „Poikile Historia“, ein Konglomerat unterschiedlichster Erzählungen, Gerüchte und Kenntnisse⁵⁵⁴. Unter anderem widmet er ein Kapitel den rasenden Frauen, in das er auch die Minyaden Leukippe, Arsippe und Alkithoe einbezieht⁵⁵⁵. Alle drei hatten aus Liebe zu ihren Ehemännern, wie er schreibt, die Teilnahme an den dionysischen Feiern verweigert und bevorzugten die Hausarbeit. Jedoch zeigten sich, wie bei Ovid, dionysische Wunderzeichen, und Wahnsinn befiel sie, so daß sie Leukippes Sohn zerrissen, als sei er ein Hirschkalb (νεβρόν). Als sie sich den übrigen Mänaden daraufhin anschließen wollten, verfolgten diese sie, bis die Schwestern schließlich in eine Krähe, eine Fledermaus und eine Eule verwandelt wurden.

Noch weniger als über Aelian ist über Antoninus Liberalis bekannt, welcher wie Ovid „Metamorphosen“ (μεταμορφώσεων συναγωγή), allerdings in Prosa, schrieb und ebenfalls das Schicksal der Minyaden behandelt⁵⁵⁶: Vermutlich stammte er aus einer der Provinzen, wobei es, trotz seines lateinischen Namens, unklar ist, ob er tatsächlich Römer war⁵⁵⁷. Seine Lebenszeit dürfte aufgrund des sprachlichen Stils nicht vor dem 2.

⁵⁵³ Plut. mor. 299e-300a = qu. Gr. 38.

⁵⁵⁴ RE I 1 (1893) 486ff. s.v. Aelianus 11 (Wellmann); H. Helms, Claudius Aelianus: Bunte Geschichten (1990) 211ff.; N. G. Wilson, Aelian: Historical Miscellany (1997) 1ff.

⁵⁵⁵ Ail. var. 3, 42.

⁵⁵⁶ Antoninus Liberalis 10.

⁵⁵⁷ F. Celoria, The Metamorphosis of Antoninus Liberalis (1992) 14.

Jahrhundert n.Chr. anzusetzen sein⁵⁵⁸, vermutlich hat er zu einer ähnlichen Zeit wie Aelianus gelebt.

Er benennt die Töchter des Minyas mit denselben Namen wie Aelian, allerdings inszeniert er den Auftritt des Dionysos sehr viel eindrucksvoller: Dieser verwandelt sich zunächst in ein Mädchen, um die Minyaden zur Teilnahme an den Dionysosfeiern zu überreden. Diese jedoch bleiben bei ihrer Weigerung, woraufhin Dionysos zuerst die Gestalt eines Stiers, dann eines Löwen und schließlich eines Leoparden annimmt und sich dionysische Wunder ereignen. Erschrocken werfen die drei Mädchen das Los, um zu entscheiden, welche ihren Sohn als Opfer an Dionysos hergeben muß. Es trifft Leukippes Sohn Hippasos, der von den Schwestern zerrissen wird. Schließlich schwärmen sie als Bacchantinnen hinaus ins Gebirge, wo sie von Hermes in eine Fledermaus, eine Eule und einen Uhu verwandelt werden.

Bei den meisten Autoren ist es unmöglich, ihre Quelle ausfindig zu machen. Im Falle des Antoninus Liberalis ist die handschriftliche Überlieferung jedoch von einem Scholiasten mit Quellenhinweisen versehen worden, denen zufolge die „Heterioumena“ des Nikander aus hellenistischer Zeit als Hauptquelle gedient haben⁵⁵⁹.

Pseudo-Apollodoros⁵⁶⁰ berichtet im 2. Buch seiner „Bibliothek“, daß die Töchter des Argiverkönigs Proitos, Lysippe, Iphinoë und Iphianassa, mit Wahnsinn geschlagen wurden, wobei er verschiedene Gottheiten als Auslöser nennt: Eine Version spricht von Hera, deren Kultbild die drei Mädchen ungebührlich behandelt haben sollen, eine andere von Dionysos, an dessen Feiern sie nicht teilnehmen wollten⁵⁶¹. Die Tatsache, daß die Proitiden im Wahn ihre Kinder ermordeten, läßt sich nur daraus entnehmen, daß Apollodoros im folgenden beschreibt, wie sich der Wahnsinn steigert, nachdem sich Proitos geweigert hat, dem Seher Melampous ein Drittel seiner Herrschaft zu geben, wenn er sie heilt. Nun befällt er auch die anderen Frauen, die daraufhin ebenfalls hinausziehen und ihre eigenen Kinder töten. Schließlich heilt Melampous die Frauen zum doppelten Preis⁵⁶².

Die Beschreibung des Apollodoros nimmt als einzige der erhaltenen Überlieferungen Bezug darauf, daß die Proitiden infolge des Wahns ihre eigenen Kinder töten, eine Version des Mythos, die möglicherweise auf eine „Melampodie“, d.h. ein Melampous-

⁵⁵⁸ RE I 2 (1894) 2573 s.v. Antoninus 17 (Jülicher).

⁵⁵⁹ RE I 2 (1894) 2572f. s.v. Antoninus 17 (Wentzel).

⁵⁶⁰ Vgl. S. 32.

⁵⁶¹ Zur literarischen Überlieferung vgl.: F. Vian, *Mélanpous et les Proitides*, REA 67, 1965, 25ff.; K. Dowden, *Death and the Maiden* (1989) 73ff.

Epos Hesiods zurückgeht und von dem Mythographen mit der Version ohne Kindsmord vermischt wird, wie F. Vian vermutet⁵⁶³. Die übrigen Quellen⁵⁶⁴ beschreiben die Formen des Wahnsinns nicht näher und legen den Schwerpunkt stärker auf die Heilung durch Melampous. Zudem ist auch eine Version überliefert, derzufolge es Hera ist, welche die Proitiden straft, allerdings ist hier die Form der Bestrafung unklar und scheint nicht mit Kindsmord in Zusammenhang zu stehen⁵⁶⁵.

Sonstige dionysische Kindsmörderinnen

Unschuldiger in den Konflikt zwischen Dionysos und Hera werden die Argiverinnen in Nonnos' 47. Gesang verwickelt⁵⁶⁶: Dionysos nähert sich Argos, wo seine Stiefmutter und Erzfeindin Hera verehrt wird. Aus diesem Grund möchten ihn die Argiver nicht akzeptieren und jagen ihn fort, woraufhin die Frauen in dionysischer Raserei ihre eigenen Kinder zerfleischen. Es ist bezeichnend, daß Nonnos auf die Verknüpfung des Kindsmords mit konkreten mythischen Gestalten verzichtet, denn etwas Ähnliches war bereits im Falle seiner Beschreibung des Lykurg-Mythos zu beobachten⁵⁶⁷: Auch hier fallen die Araberinnen über ihre eigenen Kinder her, wohingegen der Wahnsinn Lykurgs sich nicht gegen seine Familie richtet. Allerdings ist diese Szene weniger empathisch geschildert als die Mordlust der Argiverinnen, die Nonnos als die Armen (δειλάι, Nonn. Dion. 47, 484) tituliert. Im Gegensatz dazu berichtet Apollodoros, daß auch die Argiverinnen Dionysos nicht die gebührenden Ehren entgegengebracht hätten und daher damit bestraft worden seien, daß sie in den Bergen ihre eigenen Säuglinge verschlungen hätten⁵⁶⁸.

Ein unschuldig Opfer ist bei Nonnos auch Aure, die unfreiwillige Geliebte des Dionysos, die ebenfalls ihr eigenes Kind verschlingt⁵⁶⁹: Als keusche Jägerin im Gefolge der Artemis zieht sie deren Zorn auf sich, da sie die jungfräuliche Schönheit der Göttin in Frage stellt. Diese rächt sich, indem sie mit Hilfe von Nemesis und Eros in Dionysos die Liebe zu Aure entfacht. Dieser nimmt sie, da er sie nicht für sich gewinnen kann, mit einer List im Schlaf und zeugt mit ihr zwei Söhne. Als Aure den Verlust ihrer Jungfräulichkeit entdeckt, verfällt sie zunächst in das typische Verhalten einer dionysischen Rasenden: Sie fällt über Mensch und Tier in ihrer Umgebung her, weil sie

⁵⁶² Waldmann (1962) 82ff.

⁵⁶³ Vian a.O. 25ff., bes. 30 (Anm. 561).

⁵⁶⁴ L. Savignoni, La purificazione delle Pretidi, *Ausonia* 8, 1915, 145ff.

⁵⁶⁵ A. Henrichs, Die Proitiden im hesiodischen Katalog, *ZPE* 15, 1974, 300f.

⁵⁶⁶ Nonn. Dion. 47, 475ff.

⁵⁶⁷ Nonn. Dion. 21, 107ff. Vgl. S. 116.

⁵⁶⁸ Apollod. 5, 2.

⁵⁶⁹ Nonn. Dion. 48, 302ff.

ihren Vergewaltiger unter den Hirten vermutet, dann irrt sie verzweifelt umher. Nach ihrer Niederkunft versucht sie, sich der Zwillinge zu entledigen, aber die wilden Tiere kümmern sich um die Kinder. Wild wie eine Löwin nimmt sie die Kinder wieder an sich und verschlingt das eine Kind, während Artemis das andere rettet und zu Dionysos bringt⁵⁷⁰. Aure aber schweift ziellos umher, bis sie sich ins Wasser flüchtet und selbst zu einer Quelle wird.

Weitere, vorgeblich reale Kindsmorde von Müttern in dionysischem Kontext nennt Aelian, der von den beiden Söhnchen des Dionysopriesters Makareus berichtet, die den Dionysoskult nachgespielt haben sollen⁵⁷¹. Dabei habe der eine den anderen getötet, woraufhin die Mutter der beiden den Mörder vor Kummer umgebracht habe. Diese wurde nach der Tat ihrerseits von Makareus mit dem Thyrsos erschlagen.

Ein anderes Beispiel führt Artemidoros in seiner Traumdeutung an⁵⁷²: Eine Mutter habe davon geträumt, im Rausch einen Reigen zu Ehren des Dionysos zu tanzen und dann tatsächlich, wohl vom Traum befangen, ihr eigenes Kind getötet.

Insgesamt betrachtet zeigt sich, daß es bei aller Uneinheitlichkeit der Einzelheiten beim Mythos von den Minyaden und bei dem der Proitiden jeweils ein Grundthema gibt: Der Mythos der Minyaden scheint aitiologisch zu sein; das Thema der Kulturausübung in Form von Verfolgung steht ganz offensichtlich bei Plutarch im Mittelpunkt, wo der Dionysopriester der Verfolger ist, bei Aelian werden die Kindsmörderinnen von den anderen, freiwilligen Mänaden gejagt, und bei Antonius Liberalis schließlich nimmt der Kindsmord den Charakter eines gezielten dionysischen Opfers an. Dieses Motiv wird schließlich von Artemidoros als reales Erlebnis einer Frau präsentiert, die von der Kulteilnahme nur träumt, aber tatsächlich ihr Kind zerreißt. Es besteht also eine ganz enge Bindung an vorgeblich reales Kultgeschehen, das mit Hilfe des Mythos erklärt wird.

Die Proitidensage hingegen macht sehr viel stärker den Purifikationsritus zum Thema, dem Umherirren der Schwestern nach dem Mord wird vergleichsweise viel Aufmerksamkeit geschenkt. Auf diese Weise mag es auch erklärbar sein, warum die göttliche Urheberchaft so unklar ist: Thema ist nicht so sehr dionysischer oder rächender Wahnsinn als vielmehr die Reinigung von Raserei – vielleicht werden auch hier reale Reinigungsriten mythisch erklärt, indem ihre Herkunft auf Melampous zurückgeführt wird. Da jedoch Argos und Tiryns, die Hauptschauplätze dieses Mythos, Städte Heras sind, mag die auf Dionysos bezogene Version die spätere sein.

Auf Aure (wie auch auf die von Nonnos genannten, ihre eigenen Kinder verschlingenden

⁵⁷⁰ Nonn. Dion. 48, 917.

⁵⁷¹ Ail. var. 13, 2.

Argiverinnen oder Araberinnen) trifft diese Art der Deutung nicht zu, aber es stellt sich die Frage, ob dieser Mythos nicht ein von Nonnos erschaffenes Konglomerat ist, da die Geschichte nur bei ihm überliefert ist und die unterschiedlichsten Motive miteinander verbunden werden⁵⁷³: Am Anfang steht die Beleidigung der Artemis, ein vom Aktaion-Mythos wohlbekannter Topos bezüglich einer Göttin, die ihrerseits mit der Opferung von Menschen eng verbunden ist (z.B. Iphigenie). Es folgt die Aufwiegelung der Rachegottheiten, wie es Heras Gewohnheit entspricht, sowie das Hinzuziehen von Eros, der gerne für göttliche Racheakte mißbraucht wird und meistens jemanden heimsucht, der mit der eigentlichen Beleidigung nichts zu tun hat und unschuldig ist – Dionysos übernimmt also eine ähnliche Rolle wie Phaidra im Hippolytos-Mythos. Auf diese Weise kann man den gesamten Mythos in aus alten Mythen wohlbekannte Motive zerlegen, was darauf hinweist, daß es Nonnos möglicherweise nicht um kultische Hintergründe zu tun war, sondern daß es ihm darum ging, die Biographie des Dionysos um ein weiteres spektakuläres Ereignis zu bereichern.

2.3.2 Die Ikonographie der kindsmordenden Mänade

Es gibt wenige Darstellungen von Mänaden, die ein Kleinkind brutal gepackt halten und über ihre Schulter geworfen mit sich tragen, und sie beschränken sich auf einen Zeitraum von ca. hundert Jahren, zwischen 450 und 350 v.Chr.

Das wohl früheste Beispiel ist die bereits im Zusammenhang mit den Lykurg-Darstellungen besprochene Hydria in Rom (LY 2, Taf. IXf.)⁵⁷⁴. Hier hat die im Rücken des thronenden Götterpaares Dionysos und Ariadne tanzende Mänade ein Kleinkind quer über die Schulter gelegt, ähnlich wie ein *kriophoros*, ein Kalbträger⁵⁷⁵, eine in diesem Zusammenhang singuläre Ikonographie, die auch auf späteren Gefäßen nicht wieder aufgegriffen wird. Da das Motiv des *kriophoros* im Zusammenhang mit Opferhandlungen zu sehen ist⁵⁷⁶ (und die Mänade überdies in der anderen Hand ein Messer trägt), ist hier das Kind als dionysisches Opfer inszeniert.

Eine andere Darstellung findet sich auf einem attisch-rotfigurigen Pyxisdeckel des Reichen Stils in London (MI 1, Taf. XVIII f.), auf dem eine Mänade ein Kind am Knöchel gepackt und über die Schulter geworfen hat. Sie ist Teil eines Mänadenthiasos rund um Dionysos und Ariadne: Hinter ihr sitzt eine Tympanistria und wendet sich zu zwei

⁵⁷² Artem. Onirocriticon 4, 39.

⁵⁷³ RE II 2 (1896) 242f. s.v. Aura 1 (Dümmeler).

⁵⁷⁴ Vgl. S. 119.

⁵⁷⁵ Moraw (1998) 157.

⁵⁷⁶ N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 30. 71ff.

Mänaden um, die ein Tier zwischen sich zerreißen. Zwei weitere Mänaden sind weniger wild dargestellt: Eine tanzt mit einem Thyrsos in der Hand, die andere wendet sich Dionysos zu, als wolle sie ihn zum Tanzen auffordern. Der Gefäßkörper ist hingegen mit einer friedlichen Frauengemachszene und Eroten geschmückt, unter ihnen der namentlich bezeichnete Himeros, die Personifikation der Liebesehnsucht (Taf. XIX). Die Beischriften bezeichnen die Frauen als Eunomia (gute Ordnung), Paideia (Erziehung/Bildung), Eudaimonia (glücklicher Zustand) und Harmonia (Einklang) sowie Aphrodite.

Ähnlich wie die soeben besprochene Kindsmörderin wird eine Figur auf dem berühmten Bronzekrater von Derveni (MI 3, Taf. XXf.) gezeigt, der im sogenannten Grab B einer ganzen Ansammlung von Gräbern gefunden wurde⁵⁷⁷: Hier erscheint, hinter dem gelagerten göttlichen Paar Dionysos und Ariadne, eine Mänade mit Kind, wie auch auf der Hydria in der Villa Giulia (LY 2, Taf. IXf.), im Rücken des Götterpaares. Sie hat in ekstatischem Tanz den Kopf in den Nacken gelegt und das Kind, wie auf dem zuvor besprochenen Pyxisdeckel (MI 1, Taf. XVIII f.), an einem Knöchel gepackt und über die Schulter geworfen. Vor ihr tanzt ein mit Chlamys und nur einer Sandale bekleideter Bärtiger, der an der Hüfte ein Schwert trägt. Mit dem Rücken zu ihm vollführt ein Satyr einen Springtanz. Vor diesem ist eine Gruppe aus drei Mänaden zu sehen: Eine sitzende Frau hält eine andere auf dem Schoß, während die dritte ekstatisch tanzt. Danach folgt eine weitere Gruppe von zwei Mänaden, die zwischen sich ein Tier zerreißen.

Einen Zusammenhang des Grabes B mit Dionysosmysterien kann man archäologisch nicht nachweisen: Es wurden zwar verbrannte Reste eines sogenannten orphischen Papyrus gefunden, sie gehören jedoch zu dem Scheiterhaufen des benachbarten Grabes A⁵⁷⁸.

Inschriftlich wird der Krater, der als Urne gedient hat, als Besitz des Astion bezeichnet: „(Ich bin der Krater) des Astion, des Sohnes des Anaxagoras aus Larisa.“⁵⁷⁹

Für die Deutung des Kraters wurden bislang fünf Vorschläge gemacht, die sich alle auf das Merkmal stützen, daß nur ein Fuß des Bärtigen beschuht ist (*monokrepis*). Verschiedene Heroen, so z.B. Iason, Perseus und auch Lykurg, werden in der

⁵⁷⁷ P. G. Themelis – G. P. Touratsoglou, *Οι τάφοι του Δερβενίου* (1997).

⁵⁷⁸ *EAA II Suppl. II* (1994) 370 s.v. Derveni (Themelis); Themelis – Touratsoglou a.O. 205 (Anm. 577).

⁵⁷⁹ *ΑΣΤΙΟΥΝΕΙΟΣ ΑΝΑΞΑΓΟΡΑΙΟΙ ΕΣ ΛΑΡΙΣΑΣ*.

E. Giouri, *Ο κρατήρας του Δερβενίου* (1978) 75; R. Ginouvès (Hrsg.), *Macedonia from Philip II to the Roman Conquest* (1994) 188.

Überlieferung als *monokrepides* bezeichnet⁵⁸⁰. A. Brelich hat diese Eigenart, einen Fuß nackt zu lassen, auf alte Initiationsriten zurückgeführt: Demnach soll auf diese Weise die Unfertigkeit des Initianden verdeutlicht werden, der teilweise noch den Mächten des Chaos angehört, teilweise bereits in eine neue Daseinsform der Ordnung übergegangen ist⁵⁸¹. Hingegen deutet Ph. Bruneau die Darstellungen der *monokrepides* als Gleichnis für Hinkende, die im Heroenmythos gerade aufgrund ihrer Behinderung über besondere Kräfte verfügen, so z.B. Hephaistos, oder wie auch gerade blinde Männer wie Teiresias die Rolle des Sehers übernehmen⁵⁸². Allerdings werden diese Gestalten von vornherein nicht so sehr als aktive Kämpfer charakterisiert, sondern wirken stärker durch ihre geistige Kraft. So muß ein Vergleich zwischen dem Götterboten Hermes, der nur noch einen Schuh besitzt, nachdem er den anderen an Perseus für den Kampf gegen die Gorgo verliehen hat, mit Hephaistos, der von Geburt an hinkt und dessen Kunst nicht auf Beweglichkeit angewiesen ist, problematisch erscheinen⁵⁸³.

Die Deutung als einer der berühmten Dionysosfrevler, Pentheus⁵⁸⁴ oder Lykurg⁵⁸⁵, ist m.E. abzulehnen: Es gibt ikonographisch keinerlei Parallelen zwischen Pentheus und dem Bärtigen, der nur einen Schuh trägt. Ebenso schwierig ist es, die Darstellung in irgendeiner Weise mit dem Lykurg-Mythos zu vereinbaren⁵⁸⁶, denn die von M. Robertson unterbreitete Deutung, in dem von der Mänade umhergewirbelten Kind Lykurgs Sohn Dryas zu sehen⁵⁸⁷, ist wenig überzeugend, da Lykurg selbst der Mörder seines Kindes und normalerweise mit der Axt bewaffnet ist. Der zweite Vorschlag, den B. Barr-Sharrar anregt, möchte in dem Bärtigen einen Initianden der Dionysosmysterien erkennen⁵⁸⁸. Diesen Gedanken baut G. L. Grassigli weiter aus, der anhand von Vergleichen mit dem Erscheinungsbild der Verstorbenen auf thessalischen Grabstelen zu dem Ergebnis kommt, daß es sich bei dem Bärtigen um den Grabinhaber Astion selbst als *mystes* handeln müsse. Demzufolge führt die Ikonographie einerseits die Gewalttätigkeit des nicht eingeweihten Thiasoten in Gestalt der Mänade mit dem Kind und andererseits die Seligkeit eines ewigen Tanzes des Eingeweihten und damit die Jenseitshoffnungen des

⁵⁸⁰ A. Brelich, *Les monosandales*, *NouvClio* 7-9, 1955-1957, 469ff.

⁵⁸¹ Brelich a.O. 481ff. (Anm. 580).

⁵⁸² Ph. Bruneau, in: *Agathos Daimon*. Festschr. für Lilly Kahil (2000) 71.

⁵⁸³ Bruneau a.O. 66. 71 (Anm. 582).

⁵⁸⁴ Giouri a.O. 19ff. (Anm. 579); B. Barr-Sharrar, *Dionysos and the Derveni Krater*, *Archeology* 35/6, 1982, 17.

⁵⁸⁵ M. Robertson, *Monocrepis*, *GrRomByzSt* 13, 1972, 39ff.; G. Mihailov, *Observations sur le cratère de Derveni*, *REA* 93, 1991, 53.

⁵⁸⁶ Bereits abgelehnt von B. Barr-Sharrar, in: *Bronzes hellénistiques et romains*. V^e Colloque international Lausanne (1979) 56f.

⁵⁸⁷ Robertson a.O. 40 (Anm. 585).

⁵⁸⁸ Barr-Sharrar a.O. 57 (Anm. 586).

Verstorbenen vor Augen: „La prospettiva escatologica, la certezza di un’esistenza felice oltre la morte, che costituisce il cuore del discorso religioso dispiegato sul cratere di Derveni, è implicitamente collegata alla contrapposizione tra iniziati ed estranei e sommamente espressa nell’unione della coppia divina e nello stato di sereno abbandono del dio.“⁵⁸⁹ Gegen diese Theorie spricht aber die Tatsache, daß in der gesamten Grabkunst des späteren 4. Jahrhunderts v.Chr. keine Porträts der Verstorbenen in deren Gräbern überliefert sind⁵⁹⁰. Mit demselben Problem sieht man sich letztlich bei der Deutung von V. Gaggadis-Robin konfrontiert: Sie sieht in dem Bärtigen Jason, dessen Erscheinungsbild aber Astion selbst angeglichen sei, und in der Mänade mit dem Kind Medea⁵⁹¹. Als Beispiel für diese Deutung führt sie die römischen Medea-Sarkophage an, deren Ikonographie in der Tat sehr ähnlich ist. Allerdings legt die Tatsache, daß es keine vorkaiserzeitlichen Beispiele der Darstellung Medeas mit dem über die Schulter geschleuderten Kind gibt, die Vermutung nahe, daß sich die Medea der Sarkophage vielmehr an der Ikonographie der griechischen Mänaden bzw. *chimairophonoï* orientiert als umgekehrt. Abgesehen davon gibt es keine plausible Erklärung für das Auftauchen Jasons in der dionysischen Ikonographie des Kraters: Der umlaufende Bildfries weist keinerlei Unterteilungen auf, die darauf hindeuten könnten, daß die übrigen Gestalten sich nicht in demselben Raum bewegen wie das Götterpaar.

Ein vierter Vorschlag stammt von R. Bianchi-Bandinelli, der den Bärtigen als einen der Korybanten interpretiert⁵⁹², die mit Kybele und damit mit der Jugend des Dionysos assoziiert sind und wie diese Göttin als aus Phrygien stammend betrachtet werden. Die Schwäche dieser Interpretation liegt allerdings darin, daß sie nicht erklärt, welche Bedeutung der Mänade mit dem Kind zukommt.

T. H. Carpenter erklärt die Anzeichen von Wahnsinn, die sich um das Götterpaar herum bemerkbar machen, nicht mit dionysischer Ekstase, sondern mit von Hera gesandter Raserei⁵⁹³: Seiner Theorie zufolge thematisieren die Szenen rund um Dionysos seine Kindheit, als der Gott mitsamt seinen Ammen in den Wahnsinn getrieben wurde. Der

⁵⁸⁹ Grassigli (1999) 135. 138. 141.

⁵⁹⁰ M. Andronikos hat für eines der Elfenbeinköpfchen, die von einer Kline aus dem Grabtumulus von Vergina stammen, eine Benennung als Philipp II. vorgeschlagen, die aufgrund der geringen Größe aber umstritten ist: M. Andronikos, *Les tombes royales de Vergina* (1980) 42. 28 Abb. 16 a-b; Ginouvès a.O. 46f. 166 (Anm. 579).

⁵⁹¹ V. Gaggadis-Robin, *Jason monosandale sur le cratère de Dervéni*, *Histoire de l’art* 20, 1992, 8f.

⁵⁹² R. Bianchi-Bandinelli, *Il cratere di Derveni*, *DialA* 8, 1974/75, 190. Die Korybanten sind eigentlich Begleiter der kleinasiatischen Göttin Meter, die mit den Kureten verschmilzen. Diese sind mythische Gestalten, die das Weinen des Zeuskindes, manchmal auch des Dionysoskindes, mit dem Lärm ihres Waffentanzes übertönen, um es vor Entdeckung durch Hera zu schützen. Hierzu vgl. *ThesCRA* (2004) 112 s.v. *Initiation* (Burkert).

⁵⁹³ T. H. Carpenter, in: *Periplus* (2000) 54ff.

Bärtige und die Mänade mit dem Kind sind demzufolge als Athamas und Ino zu verstehen, deren Wohltaten an Dionysos Hera furchtbar rächt. „At the centre of the obverse is the marriage of Dionysos and Ariadne flanked on the left by the nymphs, his nurses, and on the right by Athamas and Ino, all in the throes of Hera-sent madness. On the reverse are three women, perhaps the daughters of Proitos, suffering from madness sent by Dionysos rather than by Hera. With the exception of the wedding scene, the episodes illustrate pathology not ecstasy. Only the wedding relieves the horror of it all.“⁵⁹⁴ An dieser Theorie stört letztlich der Versuch Carpenters, die drei Mänaden auf der Rückseite als Proitiden und damit doch als Beispiele dionysischen Wahnsinns zu interpretieren. Hinzu kommt die Tatsache, daß die Anzeichen des Wahnsinns bei allen Beteiligten sehr genau den sonstigen dionysischen Darstellungen entsprechen, und zudem spricht die Überlieferung hauptsächlich von Athamas, der sein Kind attackiert, wohingegen bei Ino der Sprung ins Meer im Vordergrund steht.

Vor einer genauen Benennung der Dargestellten, von Dionysos und Ariadne einmal abgesehen, schreckt hingegen R. W. Hartle zurück, der das Bildprogramm des Kraters als Visualisierung der Auswirkungen des Gottes und des Weins deutet⁵⁹⁵: Im Uhrzeigersinn von der Harmonie des göttlichen Paares ausgehend, werden immer gewalttätigere Stadien des Wahnsinns gezeigt. „The trajectory from the bright side to the dark side – from stasis to mad frenzy – is described on the frieze, and in the separate figures, by the relations between men and women: love, lust, violence, madness.“⁵⁹⁶

Es scheint also auf der Hand zu liegen, daß die Ikonographie des Bärtigen ebensowenig wie die der Mänade mit dem Kind mit einem bestimmten Mythos in Verbindung gebracht werden kann. Als zweifelhaft muß die Identifikation des Bärtigen mit dem Verstorbenen gelten, da es für eine derartige Angleichung im 4. Jahrhundert keine gesicherten Beispiele gibt. Damit bleibt, ganz im Sinne R. W. Hartles, nur die Charakterisierung der dionysischen Ekstase, die im Vordergrund steht: Die gesamte Umgebung des Götterpaares, das als ruhender Pol die Hauptseite des Kraters einnimmt, ist von Auflösung der herkömmlichen Regeln gekennzeichnet, die mit ausgelassener Freude einerseits und Gewalttätigkeit andererseits einhergeht. Folglich kann mit Sicherheit nur gesagt werden, daß die Darstellungen des Kraterfrieses als Repräsentation dionysischer Macht zu verstehen sind, die alle, einschließlich der Widerstrebenden, erfaßt. In diesem Zusammenhang ist es wahrscheinlich, daß der Bärtige als Initiand oder ähnliches begriffen werden soll, denn in der Tat ist die ikonographische Nähe zu den thessalischen

⁵⁹⁴ Carpenter a.O. 57 (Anm. 593).

⁵⁹⁵ R. W. Hartle, in: *Archaia Makedonia IV* (1986) 266.

Grabsteinen, die G. L. Grassigli anführt, nicht von der Hand zu weisen⁵⁹⁷. Ein eindeutiger Bezug zu einem bestimmten Mythos jedoch läßt sich nicht herstellen.

Auch ein Kraterfragment aus Samothrake (MI 2, Taf. XVIII) zeigt Teile einer Mänade, die ein Kind kopfüber durch die Luft schwingt, allerdings ist ihre Haltung nicht mehr zu erkennen. Hinter ihr sieht man einen tanzenden Satyr sowie die Reste einer weiteren Mänade.

Das Motiv des nur am Knöchel gehaltenen Kindes ist dem Bildschema der *chimairophonos* angeglichen, wie es im Reichen Stil entwickelt wurde, dem auch der Krater in Derveni nahesteht⁵⁹⁸: Insbesondere bei den Mänaden des Kallimachos⁵⁹⁹ finden sich vergleichbare Motive, beispielsweise auf einem Relief im Museo Baracco in Rom⁶⁰⁰, welches eine Mänade mit einem Reh zeigt, das sie an einem Hinterlauf über die Schulter geschwungen hat, während sie in der anderen das Messer hält. Wie S. Moraw bemerkt, werden die Szenen des Kindsmords zwar denen des *sparagmos* von Rehen angeglichen, „allerdings weitaus seltener dargestellt und nie mit einer solchen Drastik, wie sie bei der Zerreißung von Rehen zutage tritt.“⁶⁰¹

Es stellt sich nun die Frage, ob hier tatsächlich ein Mythos dargestellt ist, ob also die Minyaden oder die Proitiden gemeint sind, und in diesem Zusammenhang, ob es das eigene Kind ist, das auf diese Weise von den Mänaden mißhandelt wird. Bei der Betrachtung der Ikonographie fällt auf, daß die Figur der Mänade, die ein Kind über die Schulter wirft, immer in den Thiasos eingebunden ist: Sie ist ebenso Ausdruck der dionysischen Wildheit wie die *chimairophonos* oder die selbstvergessen Tanzende, nimmt aber häufig einen prominenten Platz in der Nähe des Dionysos ein, ohne daß dieser Notiz von ihr nehmen würde. In den Schriftquellen wird ausschließlich beschrieben, daß die Schwestern ihr Kind gemeinsam als dionysisches Opfer tten⁶⁰², nicht aber im Zusammenhang mit dem Thiasos. Die übrigen Mänaden, die aus freiem Willen dem Gott folgen, vertreiben sie in der Version Aelians⁶⁰³ sogar nach der Untat und möchten nichts von diesen grausamen Auswüchsen des Dionysoskults wissen. Überdies ist die Mänade mit dem Kind grundsätzlich eine Einzelfigur, und niemals ist das konkrete Zerreißen dieses Kindes dargestellt, so wie Pentheus zerrissen wird. Dadurch konnte sogar die Idee aufkommen, daß es sich um einen Initiationsritus handeln könnte, durch

⁵⁹⁶ Hartle a.O. 273 (Anm. 595).

⁵⁹⁷ Vgl. Anm. 589.

⁵⁹⁸ Giouri a.O. 26ff. (Anm.579).

⁵⁹⁹ Schefold (1981) 184; L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs*, BICS Suppl. 62, 1995.

⁶⁰⁰ Rom, Museo Baracco 124. LIMC VIII (1997) s.v. Mainades 144 a (Krauskopf/Simon).

⁶⁰¹ Moraw (1998) 157.

⁶⁰² Vgl. S. 129.

den das Kind in die dionysische Ekstase eingeführt wird; allerdings verwirft V. Provenzale diesen Gedanken wieder mit dem berechtigten Argument, daß das Kind zu sehr als Attribut beigelegt sei, als daß es tatsächlich als Hauptperson einer Initiation aufgefaßt werden könnte⁶⁰⁴. Im übrigen dürfte eine solche Behandlung wohl kaum ohne gesundheitliche Schäden vonstatten gehen, wobei es aber auffällt, daß von einer sehr verwandten Szene auf Vasen, nämlich der Tötung des Astyanax⁶⁰⁵, eine konkretere Bedrohung ausgeht: Hier wird das Kind regelrecht durch die Luft geschleudert, als sei es ein unbelebtes Objekt, wohingegen die Kinder bei den Mänaden mehr wie Tiere über die Schulter geworfen sind. Dennoch dürfte ein realer kultischer Hintergrund auszuschließen sein⁶⁰⁶. Die Einbindung in den Thiasos, der in der Überlieferung die Beteiligung an dem Kindsmord ablehnt, und das Fehlen von Figuren, die als Schwestern auf die Mänade mit dem Kind bezogen werden könnten, sowie die Tatsache, daß nicht konkret der Tod des Kindes durch Zerreißen thematisiert wird, sprechen dafür, daß das Motiv vom Mythos losgelöst ist und daß es sich vielleicht auch nicht um das eigene Kind der Mänade handelt. Euripides berichtet davon, daß die Mänaden in ihrer Raserei auch fremde Kinder rauben, und so dürfte es sich wohl um ein solches handeln⁶⁰⁷. Eine Verknüpfung des Motivs mit der Tragödie des Euripides, wie sie G. L. Grassigli vorzuschweben scheint⁶⁰⁸, ist zwar möglich. Allerdings erfreuen sich im Reichen Stil Mänadendarstellungen in den verschiedensten Varianten großer Beliebtheit – so wird z.B. der Typus der mit der Kopftrophäe tanzenden Mänade ausgeprägt. Die Begeisterung für die Darstellungen mänadischer Wildheit ist sicherlich nicht ausschließlich auf Euripides zurückzuführen bzw. ist es fraglich, inwiefern der Dichter seinerseits von dieser „Mode“ geprägt war. Ein konkreter Hinweis auf eine Theaterszenarie läßt sich jedenfalls bei den Darstellungen der kindsmordenden Mänaden nicht feststellen. Es ist folglich nicht zwingend notwendig, daß sich die Vasenmaler von der Tragödie haben inspirieren lassen, sondern das Motiv kann sich auch als eine Übersteigerung der *chimairophonos* entwickelt haben.

Die Annahme, daß es sich bei den Darstellungen nicht um einen konkreten Mythos handelt, deckt sich mit der Ansicht V. Provenzales, die in ihrer Untersuchung zu dem Ergebnis kommt, daß es sich bei der Mänade mit dem Kind um eine Verkörperung dionysischer Raserei handelt, welche die Verzückte alles vergessen läßt, sie aus dem gewohnten Verhaltensmuster vollständig löst und ihre Rolle sogar umkehrt: „Possédée

⁶⁰³ Siehe S. 128.

⁶⁰⁴ Provenzale (1999) 77.

⁶⁰⁵ Provenzale (1999) 76.

⁶⁰⁶ Moraw (1998) 151.

⁶⁰⁷ Eur. Bacch. 750ff. Vgl. Grassigli (1999) 107.

par le dieu, l'adepte se jette dans la danse. Oubliant son statut, son rôle de mère, ainsi que l'enfant qu'elle porte sur ses épaules, elle se dépouille de sa condition humaine, pour assumer la fonction d'une figure mythique, la ménade.⁶⁰⁹ Insofern ist der Mord an dem Kind wohl ebensowenig als Strafe durch den Gott gemeint, wie der *sparagmos* der Tiere, für den der Gott sogar als Vorbild dient: So, wie der orphische Dionysos Zagreus von den Titanen zerstückelt und verschlungen wurde, wird das dionysische Opfer vollzogen⁶¹⁰. Dionysos lieferte aus der innenperspektivischen Sicht der antiken Dionysosreligion „prototypisch das Vorbild für das Ritualverhalten seiner menschlichen Verehrer.“⁶¹¹

Während Darstellungen des Minyaden-Mythos gar nicht nachzuweisen sind, ist von den Proitiden gelegentlich die Szene ihrer Heilung durch den Seher Melampous erhalten⁶¹²: Sie erscheinen immer mindestens zu zweit, wobei jedoch der Grund für die Entsühnung unklar bleibt. Wie auch in der literarischen Tradition zeigt sich somit, daß das Hauptinteresse der Purifikation der drei Schwestern gilt.

Es ist auffällig, daß die Mänade, die ein Kind über der Schulter trägt, nur in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum dargestellt wurde: Ist sie doch, so sollte man meinen, ebenso ein Topos dionysischer Macht und weiblicher Entgleisung wie die Darstellung einer mit dem Kopf eines jungen Mannes tanzenden Mänade, die bis in römische Zeit fortlebte. Tatsächlich existiert in der römischen Kunst das Motiv der Mänade, die ein Kind über die Schulter geworfen hat, allerdings in einem anderen Zusammenhang: Die Ikonographie wird für die nach ihrem Kindsmord fliehende Medea verwendet⁶¹³, also für einen an sich undionysischen Mythos, der aber sehr viel mit weiblicher Entgleisung und ungezügelter Wut zu tun hat und in dessen Mittelpunkt die Zerstörung eines *oikos* steht. Es ist also nicht so sehr die Gewalttätigkeit des Bildes an sich, die Anstoß erregt hat, sondern anscheinend war es dieser Aspekt des Dionysischen, den man nicht mehr darstellen wollte. Die Ikonographie der Mänade mit dem Kind beginnt im Reichen Stil und endet in spätklassischer Zeit. Im Gegensatz zum Pentheus-Mythos wird sie später weder erneut aufgegriffen noch in abstrahierter Form (wie die Kopftrophäendarstellungen) weitergeführt. Vielmehr wird sie in römischer Zeit für den Medea-Mythos übernommen und damit vollständig aus dem (wenn auch fiktiven) kultischen in den mythischen Bereich überführt.

⁶⁰⁸ Grassigli (1999) 113.

⁶⁰⁹ Provenzale (1999) 79.

⁶¹⁰ Moraw (1998) 151.

⁶¹¹ Henrichs (1994) 45.

⁶¹² LIMC VI (1992) s.v. Melampous 4. 5. 6 (Simon).

2.3.3 Zusammenfassung

Bei den Mythen, in deren Mittelpunkt Frauen stehen, die in dionysischem Wahn bzw. als dionysisches Opfer ihre Kinder umbringen, wird der Kindsmord überwiegend am Rande behandelt. Im Mittelpunkt stehen die Zeichen dionysischer Macht, die dionysischen Wunder, die von der ganzen Stadt Besitz ergreifen und die Frauen aus ihrer Stube hinaustreiben, fort von ihren häuslichen Pflichten. Dementsprechend scheint auch eine Ikonographie dieser Mythen nicht existent zu sein, und die seltenen Darstellungen einer kindstötenden Mänade sind hauptsächlich auf die Zeit des Reichen Stils beschränkt. Auch hier erscheint sie keineswegs als zentraler Teil des Thiasos, und der Tod des Kindes wird selbst niemals dargestellt: Es wird durch die Luft gewirbelt wie die Hälften eines Opfertieres, ist aber nicht zerrissen. Auf diese Weise werden sowohl die Mänade als auch ihr Opfer in gewisser Hinsicht entpersonifiziert und geben nur einen Aspekt des dionysischen Wunders wieder, nämlich die unbändige Wildheit, welche die Frauen ihren eigentlichen Aufgabenbereichen entfremdet. Damit wird, wie im Falle der Kopftrophäendarstellungen, die Ekstase zum eigentlichen Thema der Bilder.

Die Sagen der Kindsmörderinnen, Minyaden wie Proitiden, enthalten im Kern dieselbe Aussage, es unterscheiden sich nur der Ort des Geschehens und das Ende: In beiden Mythen werden die jungen Frauen dafür, daß sie sich den dionysischen Festen verweigern, mit bacchischer Raserei bestraft, die in manchen Versionen den Kindsmord mit einschließt, aber nicht notwendig mit einschließen muß. Das Ende der Minyaden ist die Verwandlung in Nachtgetier, die Proitiden treten als Königinnen an ihren angestammten Platz, nachdem eine von ihnen als versöhnendes Opfer bei der Verfolgung durch Melampous den Tod gefunden hat. Letztlich dienen diese Mythen der Erklärung des Agrionienritus, der in der Verfolgung von Frauen einer bestimmten Familie durch den Dionysospriester bestand und auf diese Weise auf ein altes Vergehen – eben den Kindsmord der Vorfahrinnen der Verfolgten – zurückgeführt wird. Es scheint also, daß man in der Antike den dionysisch motivierten Mord am eigenen Kind als künstlerisches Thema eher gemieden hat. Pentheus als erwachsener junger Mann ist seiner Rolle als Sohn in gewissem Rahmen entwachsen, weshalb die Rolle Agaues als Mutter nur für die Tragödie im Vordergrund stand. Daß dem antiken Betrachter einer Pentheus-Darstellung dieser Aspekt bewußt war, ist anzunehmen, aber das Mitleid, das Euripides in seiner Tragödie evoziert, sollte außen vor bleiben. In der Ikonographie wurde indessen bewußt darauf verzichtet, die verwandtschaftliche Beziehung zwischen dem Opfer und den Mänaden zu visualisieren, so daß die gerechte Strafe eines Frevlers eigentliches Thema

⁶¹³ Grassigli (1999) 114.

gewesen sein muß. Als Gegenstand des Frevels gilt in der früheren griechischen Kunst meistens Dionysos, der persönlich in Erscheinung tritt. Seit dem späten 4. Jahrhundert v.Chr. scheint die Entweihung des Kultes in den Vordergrund zu rücken, und erst in der mittleren Kaiserzeit tritt wieder Dionysos selbst in den Bildern auf.

Die Mordtat Lykurgs wird ikonographisch durch das Erscheinen der Lyssa eindeutig als Wahnsinnstat gewertet, denn während die dionysische *mania* bei der Darstellung von Frauen durch die ekstatische Tanzhaltung zum Ausdruck gebracht wird⁶¹⁴, fehlt diese Möglichkeit im Falle Lykurgs. Lyssa dient hier dazu, die Tat als Wahnsinnstat zu definieren, denn andernfalls könnte der als Barbar gekennzeichnete Mann ebensogut ein Krieger sein, der die Kinder einer eroberten Stadt tötet.

2.4 Der Mythos von den Dionysosfrevlern in der antiken Gesellschaft

Nachdem in den vorangegangenen Kapiteln die schriftlichen und bildlichen Überlieferungen der einzelnen Dionysosfrevler-Mythen der Übersichtlichkeit wegen getrennt betrachtet wurden, soll nun der Versuch unternommen werden, ein Gesamtbild zu gewinnen. Im Vordergrund stehen hierbei die historischen Rahmenbedingungen, die zu bestimmten Präferenzen der Mythen und ihrer Darstellungsweise führten.

2.4.1 Dionysosfrevler in der attischen Kunst

Bis ins letzte Drittel des 5. Jahrhunderts v.Chr. beschränkt sich die ikonographische Überlieferung der Mythen vom Widerstand gegen Dionysos auf den Pentheus-Mythos. Bereits Ende des 6. Jahrhunderts wird der Stoff in Tragödien umgesetzt und erscheint erstmals auf dem Psykter des Euphronios (PE 1, Taf. XXII). Das Interesse für diesen Mythos scheint in Athen also in jener Zeit aufgekommen zu sein, in der die Alleinherrschaft der Peisistratiden zutiefst erschüttert war, bis die Dynastie schließlich, 510 v.Chr., endgültig gestürzt wurde.

In den homerischen Epen ist von Pentheus keine Rede, und auch Dionysos spielt eine vergleichsweise unbedeutende Rolle⁶¹⁵. Der einzige Dionysosfrevler, der in der Ilias zur Sprache kommt, ist Lykurg⁶¹⁶: Dieser wird nicht von den Mänaden, sondern von Zeus höchstpersönlich durch Blendung für seine Hybris gestraft. In dieser frühen Zeit deutet also noch nichts auf eine Überlieferung dionysischen Kindsmords hin. Statt dessen zeigen die attischen Vasenbilder, die sich seit ca. 580 v.Chr. dionysischer Darstellungen

⁶¹⁴ Zur Unterscheidung dionysischer *mania* von sonstigen Formen des Wahnsinns: S. Guettel Cole, *New Evidence for the Mysteries of Dionysus*, *GrRomByzSt* 21, 1980, 230.

⁶¹⁵ Burkert (1977) 254; R. Seaford, in: Carpenter/Faraone (1993) 115.

⁶¹⁶ Hom. Il. 6, 127ff.

annehmen (die früheste ist wohl auf dem Krater des Sophilos mit der Hochzeit von Peleus und Thetis zu finden⁶¹⁷), überwiegend Dionysos als Weingott, der von seinen Anhängern zuweilen tanzend, aber kaum ekstatisch begleitet wird, und damit als Gott des Symposions in Erscheinung tritt⁶¹⁸. Ein solches Bild stimmt mit der athenischen Gesellschaftsstruktur der frühen *polis* überein, die von aristokratischen Beschäftigungen wie Krieg, Jagd und eben Symposion geprägt war. Die wachsende Beliebtheit dionysischer Szenen ist aller Wahrscheinlichkeit nach auf eine Reform des Dionysoskultes durch die Peisistratiden zurückzuführen⁶¹⁹: Der Adel konnte sich mit dem Gott der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, aber auch des Symposions ebenso identifizieren wie die einfache Bevölkerung⁶²⁰. Zugleich sah sich die Aristokratie im Laufe des 6. Jahrhunderts v.Chr. der Gefahr gegenüber, an Macht einzubüßen, was zu einer besonderen Förderung des Dionysos führte, der als Gott des Ausbruchs aus der und der Rückkehr in die herrschende Ordnung für eine Regulierung der Polisordnung geeignet schien⁶²¹. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts folgte, wie T. Hölscher ausführlich dargelegt hat, mit der Erschütterung der Macht und schließlich dem Sturz der Tyrannen eine Zeit des Umbruchs und einer neuen Emotionalität, die sich auch auf den Dionysoskult übertrug und damit dessen ekstatische, zügellose Aspekte verstärkt ins Licht rückte⁶²². Das zeigt sich wiederum an den spätarchaischen Vasenbildern, die erstmals die selbstvergessene, wilde Ekstase der Thiasoten, insbesondere der Mänaden, thematisierten⁶²³. Erst indem die Mänaden durch Ekstase an den Gott, den schon Homer als rasend, *mainomenos*⁶²⁴, bezeichnet, gebunden werden, ist eine Darstellung wie die Zerreißung des Pentheus denkbar⁶²⁵. Dabei ist es auffällig, daß die Zerreißung von Opfertieren durch die Mänaden der frühesten Darstellung des Pentheus-Mythos gegen Ende des 6. Jahrhunderts nicht vorangeht, sondern folgt, woraus A. Schöne den Schluß zieht, daß die Pentheus-Darstellungen als Vorbild für die Zerreißung gedient haben⁶²⁶. Um so erstaunlicher ist es, daß es keine Mänade, sondern Dionysos selbst ist, der auf

⁶¹⁷ London 1971.11-I.I. Carpenter (1986) 1 Taf. I.

⁶¹⁸ Moraw (1998) 69.

⁶¹⁹ F. Kolb, Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, *JdI* 92, 1977, 124. 129ff.; Carpenter (1986) 122f. 126; H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit (1994) 232f.; J. M. Bryant, Moral Codes and Social Structure in Ancient Greece (1996) 74. 125.

⁶²⁰ R. Seaford, in: Carpenter/Faraone (1993) 142f.

⁶²¹ Stähli (1999) 196f.

⁶²² T. Hölscher, Die unheimliche Klassik der Griechen (1989) 22f.

⁶²³ Schöne (1987) 146ff.

⁶²⁴ Hom. *Il.* 6, 132.

⁶²⁵ Moraw (1998) 82f.

⁶²⁶ Schöne (1987) 159.

Gefäßen aus der Zeit um 480 v.Chr. erstmals Tiere zerreit⁶²⁷. Es scheint also, daß die Darstellung des Pentheus-Mythos bei Euphronios nicht so sehr eine Anspielung auf die dionysische Opferpraxis ist, sondern daß es tatsächlich um den Inhalt des Mythos ging. Bei genauerer Betrachtung kommt man zu dem Schluß, daß Pentheus als frevlerischer König Thebens eine ideale Feindfigur nach dem Sturz der Tyrannen abgab⁶²⁸: Der Bart charakterisiert ihn auf dem Psykter des Euphronios (PE 1, Taf. XXII) als reifen Mann, nicht als unwissenden Knaben, und damit fehlt auch das später so zentrale Element der Zurschaustellung eines jugendlich schönen Körpers, der grausam vernichtet wird. Zudem ist es, wie es scheint, zu dieser Zeit noch nicht die eigene Mutter, die ihn ttet⁶²⁹. Auch die Namensbeischrift Galene kann darauf hindeuten, daß die Mänaden nicht von Dionysos gegen ihren Willen in Ekstase versetzt worden sind wie die euripideischen Thebanerinnen, sondern daß sie ganz im Einklang mit dem Gott handeln, da mit dem Namen Galene, die Sanfte, gelegentlich Mänaden bezeichnet werden, die in keine blutigen Ereignisse verwickelt sind⁶³⁰. Damit ist in ihnen das Wesen des Gottes immanent: Er selbst rächt sich durch seine Mänaden an Pentheus, der auf diese Weise durch die Frauen einen schändlichen, eines Kriegers unwürdigen Tod erleidet⁶³¹. Es ist auch denkbar, daß die Darstellung auf dem Psykter des Euphronios von einer der verlorenen Tragödien zu diesem Thema inspiriert wurde⁶³², in deren Mittelpunkt der gerechte, gottgewollte Tod eines frevlerischen Tyrannen stand: ein Motiv also, das nach dem Sturz der Tyrannen großen Anklang fand, wie die ikonographische Überlieferung der Tyrannenmrdergruppe zeigt⁶³³.

Die meisten der übrigen spätarchaischen und frhklassischen Pentheus-Darstellungen zeigen die zerfetzten Körperteile des Königs in den Händen selbstvergessen tanzender Mänaden und greifen damit auf die Tradition des späten 6. Jahrhunderts zurück, indem sie die Wildheit der Mänaden mit dem Pentheus-Mythos verbinden. Dieser tritt nun gegenüber dem ekstatischen Tanz in den Hintergrund: Die vorhergegangene Zerreißung

⁶²⁷ Schöne (1987) 156.

⁶²⁸ K. Danalis-Giole, *Ikongraphische Beobachtungen zu drei mythologischen Themen*, *OpAth*18/3, 1990, 39. Die Peisistratiden waren zwar Förderer des Dionysoskultes, es ist aber die Frage, welcher Aspekt des Pentheus von den spätarchaischen Vasenmalern als stärker empfunden wurde: Der des Dionysosfrevlers oder der des Tyrannen. Bezeichnenderweise erfolgen Darstellungen des bis zur Unkenntlichkeit zerfetzten Opfers später als die Charakterisierung als bärtiger Mann.

⁶²⁹ Siehe S. 10.

⁶³⁰ Häufiger ist der Name Galene bei Nereiden anzutreffen. Hartwig (1892) 158; LIMC IV (1988) 151ff. s.v. Galene (Icard-Gianolio/Kossatz-Deissmann).

⁶³¹ Vgl. S. 47.

⁶³² Webster (1972) 266.

⁶³³ S. Brunnsker, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes* (1971); G. Grimm, *Der schöne Leagros*, *AW* 32, 2001, 179ff.

ist in Form der zerstückelten Glieder attributiv den ausgelassen Tanzenden beigegeben, als Hauptpersonen gelten die Mänaden.

Diese Darstellungen vom Tod des Pentheus lassen vermuten, daß ihnen Vorstellungen von Menschenopfern im Dionysoskult zugrunde liegen. Auch wenn sie nicht auf den frühen Vasenbildern auftauchen, so waren *sparagmos* und *omophagie*, d.h. das Zerreißen des lebenden Opfers und das Verschlingen des rohen Fleisches, ebenso wie Vorstellungen von Menschenopfern doch von alters her mit dem Dionysoskult verbunden. Darauf weisen nicht nur die Beinamen des Gottes auf Lesbos als Omestes, Rohfleischverschlingender, und auf Tenedos als Anthroporraistes, Menschenzerschmetterer, hin⁶³⁴, sondern auch verschiedene Kulte auf Tenedos oder Lesbos, in denen die Opfertiere an Menschen angeglichen wurden⁶³⁵. Allerdings ist unklar, inwiefern im Kult tatsächlich Menschenopfer vollzogen wurden: P. Bonnechere gibt zu bedenken, daß im dionysischen Opfer nicht so sehr Menschenfleisch, sondern vielmehr rohes Fleisch eine Rolle spielt, womit der Akzent nicht auf dem Menschenopfer, sondern auf der Negation zivilisatorischer Normen liegt⁶³⁶.

Auch wenn dionysische Menschenopfer historisch nicht zu belegen sind, so wird doch der Mord an Pentheus, ebenso wie auch die übrigen Fälle von dionysischer Kindstötung, wenigstens soweit es aus den Quellen ersichtlich wird, oft als monströses Opfer inszeniert. Dies kommt nicht nur in der Bezeichnung Agaues als Opferpriesterin bei Euripides⁶³⁷ zum Ausdruck, sondern auch in denjenigen Bildern des Pentheus-Mythos, die das grausige Geschehen nicht durch das Erscheinen von Satyrn oder des Gottes selbst deutlich auf eine mythische Ebene heben. Auf diesen Gefäßen wird das Geschehen stärker abstrahiert: Die Beschaffenheit des Opfers ist kaum noch von Bedeutung – auf der Schale in Paris (PE 2, Taf. XXIII) fehlt sogar der Kopf des Ermordeten. Damit wird er namenlos und das speziell auf Pentheus bezogene Geschehen zu einem dionysischen Menschenopfer verallgemeinert.

Es lassen sich also in dieser frühen Phase zwei Formen der Pentheus-Darstellung beobachten: Einmal die Ikonographie auf dem Psykter des Euphronios (PE 1, Taf. XXII) oder auf der Schale des Douris (PE 6, Taf. XXVII), die – sei es durch Namensbeischriften, sei es durch das Erscheinen des Gottes selbst – das Geschehen auf eine mythische Ebene transferieren. Hierbei ist es durchaus denkbar, daß sich der

⁶³⁴ Burkert (1977) 256.

⁶³⁵ Porph. De abstinentia 2, 55; Ail. nat. 12,34; Clem. Al. Protreptikos 3, 42. Henrichs (1978) 150f.; P. Warren, in: Hägg/Marinatos (1981) 161; D. Obbink, in: Carpenter/Faraone (1993) 75; Bonnechere (1994) 224.

⁶³⁶ Bonnechere (1994) 218.

Tyrannenmord der Gegenwart in der mythischen Vergangenheit spiegelt. Die andere Darstellungsweise abstrahiert den Mythos zu dem Bild der mordenden Mänaden (PE 2; PE 3; PE 4, Taf. XXIII-XXV), das die zerstörerische, menschenverschlingende und rächende Seite des Gottes sowie die hemmungslose Ekstase seiner Anhängerinnen thematisiert und dem eventuell der Gedanke an ein Menschenopfer zugrunde liegt. In beiden Fällen sind die Szenen jedoch außerordentlich drastisch und grauenerregend wiedergegeben. Von einer „Dämpfung des Schrecklichen“, wie sie P. Blome beobachtet⁶³⁸, kann keine Rede sein: In der Tat macht sich die Wildheit der Mänaden auf der Schale des Douris (PE 6, Taf. XXVII), die er als Exempel heranzieht, nicht in ihrer Gewandung bemerkbar – im Gegensatz zu der Darstellung des Euphronios (PE 1, Taf. XXII) ist sie nicht blutbespritzt. Dennoch scheinen die heraushängenden Gedärme, die aus den Körperfetzen herausstehenden feinen Knöchelchen ebenso wie die indifferente Art, mit der die Mänaden ihre grausige Beute behandeln, den Schrecken des Mythos im Rahmen der künstlerischen Möglichkeiten bzw. Konventionen umzusetzen. Eine gewisse Distanzierung des Bildes von der Grausamkeit des Mythos ließe sich eher für die Hydria in Berlin (PE 3, Taf. XXIV) postulieren. Diese wird aber durch das Bild auf dem Stamnos in Oxford, der auch die Kleidung der Mänade in deutlicher Auflösung begriffen zeigt, wieder in Frage gestellt. Es kann also bezweifelt werden, daß die Darstellungsweise der frühen Pentheus-Mythen ebenso wie das Symposion strengen Regeln unterliegt, die das Schreckliche einschränken. Vielmehr wird der Mythos ikonographisch mit einer später nicht mehr erreichten Drastik umgesetzt.

Während die frühen Gefäße den Tod des Tyrannen einerseits und die Macht des Gottes und seinen ausgelassenen und furchtbaren Kult andererseits vor Augen führen, ist nach den Perserkriegen um 480 v.Chr. ein Aussetzen von Darstellungen des Pentheus über mehrere Jahrzehnte zu beobachten. Dieses Phänomen geht mit einer generellen Beruhigung nicht nur der dionysischen, sondern auch der übrigen Bildwelt, beispielsweise der kriegerischen Darstellungen⁶³⁹, einher, die wiederum mit dem Streben nach einer Mäßigung auch anderweitig auf politischem und kulturellem Gebiet verbunden ist: Den insbesondere in der Gestalt des Themistokles deutlich werdenden individualistischen Tendenzen setzte Perikles „seine bewußt disziplinierte, affektlose Selbststilisierung“ entgegen, „die für eine ganze Generation zum kollektiven Lebensstil

⁶³⁷ Eur. Bacch. 1114ff.

⁶³⁸ P. Blome, in: F. Graf (Hrsg.), Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert (1998) 92f.

⁶³⁹ A. Stähli und S. Muth, in: Fischer/Moraw (2005) 26ff. 195f.

wurde.⁶⁴⁰ Ausschweifende Ekstase, die sich möglicherweise zum Mord steigern kann, ist mit einem solchen Ideal der Mäßigung kaum noch zu vereinbaren.

Nach den Siegen über die Perser erlebte Athen einen rasanten Aufstieg zur bedeutendsten griechischen Seemacht und erreichte durch den delisch-attischen Seebund Reichtum und Einfluß, den es nötigenfalls auch mit Waffengewalt verteidigte. Ein Konflikt mit Sparta, der größten griechischen Landmacht, bahnte sich schon bald an und eskalierte 431 v.Chr. mit dem Ausbruch des Peloponnesischen Krieges. Thukydides beschreibt, wie durch die mit dem Krieg verbundenen Nöte wie Hunger und Krankheiten die Sittenlosigkeit um sich griff⁶⁴¹, d.h. bis dahin unterdrückte „affekthafte und eigenmächtige Verhaltensmuster“ traten wieder hervor⁶⁴². Dies gilt für die gesamte dionysische Ikonographie, die sich zu der Zeit des Perikles als eine bürgerliche Welt gestaltet hatte, in der Satyrn sogar mit dem Bürgerstab auftreten konnten⁶⁴³: Im Reichen Stil tritt der Thiasos wieder in wilder Ekstase in Erscheinung, das zerstörerische Wesen des Dionysos ist erneut Thema der Bilder (allerdings gibt es daneben auch eine idyllische Darstellungsweise, die Dionysos und seine Thiasoten friedlich vereint präsentiert)⁶⁴⁴.

Auch in den Darstellungen der Dionysosfrevler wird dieser Umbruch deutlich: Vergleicht man die Pentheus-Szene auf dem Pyxisdeckel in Paris (PE 7, Taf. XXVIII) mit derjenigen auf der Hydria des Meidias-Malers (PE 10, Taf. XXXIf.) oder auch die Lykurgszene auf der Hydria in Krakau (LY 1, Taf. VIII) mit derjenigen auf der Hydria in Rom (LY 2, Taf. IXf.), so ist die ungleich stürmischere Darstellungsweise des Geschehens unübersehbar. Ein weiteres Phänomen des fortschreitenden 5. Jahrhunderts v.Chr. war die tiefgreifende Erschütterung der Traditionen durch die „Aufklärung“ der Philosophen und Sophisten mit ihrem neuen, revolutionären Gedankengut, und nicht wenige glaubten, die Götter würden dies als Verstoß gegen die göttliche Ordnung rächen⁶⁴⁵. Allem Anschein nach fanden Mysterienkulte in dieser Zeit besonderen Zulauf: So ist beispielsweise bereits im 7. Jahrhundert v.Chr. durch Semonides der Kybelekult belegt, der sich, wie auch andere orgiastische Kulte, in Athen etabliert hat⁶⁴⁶. Besonders die Frauen fühlten sich zu diesen emotionalen Kulturen hingezogen, so unter anderem zu den Dionysosmysterien, die

⁶⁴⁰ Hölscher a.O. 18 (Anm. 622).

⁶⁴¹ Thukydides 2, 53.

⁶⁴² Hölscher a.O. 18. (Anm. 622).

⁶⁴³ Z.B. auf einem Kelchkrater des Niobidenmalers: London, BM E 467. Moraw (1998) 122f. Kat.-Nr. 324.

⁶⁴⁴ Moraw (1998) 260ff.

⁶⁴⁵ T. H. Irwin, in: A. Powell (Hrsg.), *The Greek World* (1995) 572. Zu Atheismus und Asebie in Athen: P. A. Meijer, in: H. S. Versnel (Hrsg.), *Faith Hope and Worship* (1981) 219ff.; J. V. Muir, in: P. E. Easterling/J. V. Muir (Hrsg.), *Greek Religion and Society* (1985) 191ff.

offenbar bereits in dieser Zeit ein glücklicheres Jenseits versprochen: W. Burkert führt als Beleg unter anderem Platons Bemerkung zu den wandernden Dionysospriestern an, die ihren Kult nicht nur als heilsbringend für die Lebenden, sondern auch für die Toten anpriesen⁶⁴⁷, sowie ein auf ca. 400 v.Chr. datierbares Goldplättchen aus einem Grab in Unteritalien, dessen Inschrift besagt, daß „die ‚Mysten und Bacchen‘ im Jenseits auf der heiligen Straße der Seligkeit entgegenziehen.“⁶⁴⁸

Gerade in dieser Zeit des politischen Umbruchs und der geistigen Verunsicherung werden die Pentheus-Darstellungen also wieder aufgegriffen, und mit ihnen werden nun auch die Mythen um Lykurg und dionysische Kindsmörderinnen ikonographisch umgesetzt. Es lassen sich zudem zahlreiche Neuerungen beobachten:

1. Die Mythen von den Dionysosfrevlern finden sich nun nicht mehr wie zuvor auf Symposionsgefäßen, sondern auf für den weiblichen Gebrauch bestimmten Gefäßen; so stammt beispielsweise die Hydria des Meidias-Malers (PE 10, Taf. XXXIf.) aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem Frauengrab⁶⁴⁹.
2. Die dionysischen Mordszenen sind häufig mit Frauengemachszenen kombiniert, die jedoch auf eine mythische Ebene gehoben werden: So ist auf der erwähnten Hydria Helena inschriftlich bezeichnet, und auf der Pyxis in London (MI 1, Taf. XVIIIIf.) sind die Frauen von Eroten begleitet.
3. Erstmals erscheinen die Mänaden bewaffnet: Sie halten oft ein Schwert in der Hand (PE 9; PE 10, Taf. XXX – XXXII), und auf der Heidelberger Pyxis (PE 9, Taf. XXX) ist auch Pentheus selbst nunmehr mit Bewaffnung versehen, aber das bleibt eine Ausnahme.
4. Das Interesse der Vasenmaler gilt nicht mehr den mit den Körperteilen ihres zerfetzten Opfers tanzenden Mänaden, sondern dem Tod des jungen Mannes: In den meisten Fällen wird er in höchster Bedrängnis, kurz vor seinem Tod gezeigt.

Das Interesse scheint sich also zum einen auf die Frauenwelt verlagert zu haben: Die mörderische Wildheit der Frauen wird der nach innen gewandten, zivilisierten Frauenwelt entgegengesetzt. Diese wird in zwei Aspekten verdeutlicht: Entweder wird sie als Ideal dargestellt, wie die Personifikationen von Wohlstand, Glück, Ordnung und dergleichen auf der Pyxis London (MI 1, Taf. XIX) verdeutlichen. Oder trotz der idyllischen Atmosphäre des Frauengemachs wird die potentielle Gefährdung der Männerwelt durch weibliche

⁶⁴⁶ Semonides fr. 36 West. Burkert (1994) 40. Außerdem: Jeanmaire (1951) 94f.; E. Fantham u.a., *Women in the Classical World. Image and Text* (1994) 91.

⁶⁴⁷ Plat. rep. 365a.

⁶⁴⁸ Burkert (1994) 27f.; ThesCRA II (2004) 96 s.v. Initiation (Burkert).

⁶⁴⁹ Vgl. S. 52.

Schönheit und Tücke suggeriert, wie es auf der Hydria des Meidiasmalers (PE 10, Taf. XXXIf.) durch die Bezeichnung als Helena und Klytaimnestra signalisiert wird: Die eine hat den Untergang Trojas zu verantworten, die andere veranlaßt die Ermordung ihres Gatten.

Außerdem steht weniger das dionysische Opfer, also der *sparagmos*, im Mittelpunkt des Geschehens, denn das Zerreißungsopfer wäre mit Waffen kaum zu vereinbaren. Vielmehr wird ein schöner junger Mann das Opfer martialischer Frauen, die aus dem ihnen angemessenen Umfeld und aus der Gesellschaft ausgebrochen sind. Gerade dieser Bruch mit der herkömmlichen Ordnung ist charakteristisch für den Dionysoskult und unabdingbar für die Ekstase, die in den betreffenden Vasenbildern so ostentativ in den Vordergrund gerückt wird und ein Teil dionysischer Glückseligkeit ist. Der Ausbruch aus der Ordnung wird durch die Dionysosverehrung überhaupt erst ermöglicht, wenngleich er *realiter* nicht in einen Mord mündete. Daß dieses aggressive Potential jedoch vorhanden war, scheint das Bild der ekstatischen, messerschwingenden Mänade zu suggerieren. Die Bewaffnung der Frauen dient dazu, ihre unerhörte Verhaltensweise zu betonen: Sie legen männliches Verhalten an den Tag und verüben überdies einen grauenvollen Mord. Derselbe kriegerische Aspekt erscheint im übrigen auch bei den kindsmordenden Mänaden, die Kleinkinder umherschleudern, wie es gewöhnlich Krieger tun, die den feindlichen Nachwuchs zerschmettern wollen, beispielsweise im Falle der Astyanax-Darstellungen⁶⁵⁰. Möglicherweise sollte überdies ihre Rolle als „Opferpriesterinnen“ durch die Waffe verdeutlicht werden: Sie vollziehen ein pervertiertes Opfer – pervertiert nicht nur, weil es sich um ein Menschenopfer handelt, sondern auch, weil das Töten des Opfertiers grundsätzlich Männern vorbehalten war⁶⁵¹. Da Pentheus noch lebt, ist seine Hilflosigkeit besonders augenfällig: Obgleich er ein junger, kräftiger Mann ist, kann er sich nicht gegen die von göttlicher Macht beflügelten Frauen zur Wehr setzen, und damit steht, wie auch in den Vasenbildern des Euphronios und des Douris (PE 1, Taf. XXII; PE 6, Taf. XXVII), die Schande seiner Niederlage im Blickpunkt.

Der Mythos wird also stärker im Hinblick darauf erzählt, welche katastrophale Folgen es haben kann, wenn sich Frauen nicht normgerecht verhalten, bzw. daß Frauen allgemein zu einer Gefahr für die Gesellschaft werden können. Eine solche Sicht der Frau ist im antiken Griechenland nichts Neues – schon Hesiod sah in der unheilbringenden Pandora ihre Urahnin⁶⁵². Frauen galten insbesondere in klassischer Zeit als unbeherrscht, irrational

⁶⁵⁰ LIMC II (1984) s.v. Astyanax I 7-15. 20-25 (Touchefeu).

⁶⁵¹ N. Marinatos, in: R. Hägg u.a. (Hrsg.), *Early Greek Cult Practice* (1988) 12; Moraw (1998) 156.

⁶⁵² Hes. *theog.* 591ff. 602ff.

und anfällig für Aberglauben⁶⁵³.

Warum wird aber die Beunruhigung der Männergesellschaft gegenüber den vom politischen Leben ausgeschlossenen Frauen gerade gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. deutlich? Dies mag durchaus damit zu tun haben, daß die Frauen sich in den Kriegswirren zunehmend zu den heilversprechenden Kulturen von Eleusis oder orgiastischen Kulturen wie den Dionysosmysterien flüchteten. Wie sehr diese, wenn auch rituell kontrollierte und zeitweilige, Abkoppelung der Frauen von der Gesellschaft die Männer verunsicherte, lassen die Komödien des Aristophanes erkennen: In den „Thesmophoriazousen“ muß Euripides die Verurteilung durch die Frauen in Eleusis fürchten, und sein als Frau getarnter Spion wird nach der Entdeckung mit dem Tode bedroht. In der „Lysistrate“ verbarrikadieren sich die Frauen auf der Akropolis und verweigern sich ihren Männern, um diese zum Friedensschluß im Peloponnesischen Krieg zu zwingen. Vermutlich spiegelt sich hier die Unzufriedenheit der Athenerinnen angesichts des langwierigen Krieges, welche von den Männern zunehmend als Bedrohung empfunden wurde. Die Bestialität, mit der die Chorführerin die Männer bedroht, welche die von den Frauen besetzte Akropolis mit Feuer zu stürmen versuchen, veranlaßt den Chorführer, sicherlich auch in Hinblick auf die „Bacchen“, zu der Bemerkung, daß kein Dichter weiser sei als Euripides⁶⁵⁴. Es läßt sich daraus schließen, daß man die Tragödien des Euripides als Inszenierungen der Unberechenbarkeit von Frauen auffaßte, die, wenn sie erst außer Kontrolle gerieten, großes Unheil anrichten konnten.

Daß dieses tief verwurzelte Mißtrauen gegenüber Frauen, insbesondere wenn sie religiös aktiv waren, um 400 v.Chr. überaus real war, verdeutlichen überdies die zahlreichen Asebie-Prozesse, in welchen den Angeklagten Gottlosigkeit vorgeworfen wurde:

„Obwohl es sich bei den Vergehen, die den Frauen zur Last gelegt wurden, sicher nicht um geschlechtsspezifische Delikte handelte, obwohl also zweifellos auch Männer bacchantische Feiern und Initiationen in privatem Rahmen vornahmen und Magie praktizierten, betrachteten die Athener solche Handlungen offenbar erst im Zusammenhang mit weiblicher Initiative als gefährlich. Diese Wahrnehmung basiert auf einer bestimmten Konstruktion des Weiblichen, die tief in der athenischen Vorstellungswelt (d.h. in der Vorstellungswelt der athenischen Männer) verankert war. [...] Im griechischen Phantasiesystem können Frauen durch ihre Leidenschaftlichkeit und Irrationalität die männliche Ordnung, das männliche Leben und die männliche

⁶⁵³ Aristot. pol. 2, 1269 b 12-23. N. Loraux, *The Children of Athena* (1993) 72ff. 101ff.; D. Reeder, in: Reeder (1996) 26f.; F. I. Zeitlin, in: Reeder (1996) 50f.; K. Stähler, in: S. Gödde – T. Heinze (Hrsg.), *Skenika. Festschrift für H.-D. Blume* (2000) 187f.

⁶⁵⁴ Aristoph. *Lys.* 367f.

Gesundheit bedrohen. Diese Bedrohung der Männergesellschaft nimmt oft religiöse Formen an. Frauen werden im Mythos häufig mit der dunklen und destruktiven Seite des Göttlichen assoziiert.⁶⁵⁵

In der Darstellungsweise der klassischen Pentheusbilder drückt sich also auch die Beunruhigung angesichts der religiösen Fanatisierung der Frauen aus: Bestimmt lag den Darstellungen orgiastischer, mörderischer Mänaden – ob im Zusammenhang mit dem Pentheus-Mythos oder als Kindsmörderinnen, die just in derselben Zeit erstmals auf Gefäßen dargestellt werden – nicht der Verdacht zugrunde, daß athenische Frauen als Mänaden *realiter* Menschen bei den Dionysosfeiern zerrissen hätten. Vielmehr sollte wohl vor Augen geführt werden, daß eine Entgleisung des durch Frauen ausgeübten Dionysoskultes jederzeit möglich war, denn aller Wahrscheinlichkeit nach wurden diese Mythen, welche die Gefährlichkeit von religiös fanatisierten Frauen thematisierten, weitgehend als historische Ereignisse angesehen⁶⁵⁶ und erhielten damit eine neue Aktualität. In Wirklichkeit wurde aber jene Unberechenbarkeit der Frauen durch die Ritualisierung ihrer Feste gelenkt und blieb für die Polisgemeinschaft kontrollierbar: „In der griechischen *polis* bietet der geregelte Kult den vorgegebenen Rahmen für die kontrollierte Repräsentation der weiblichen Natur.“⁶⁵⁷

Wie stark sich die Darstellungen der Dionysosfrevler zur Zeit des Peloponnesischen Krieges auf die Frauenwelt beziehen, zeigt der Vergleich mit den Gefäßen der früheren attischen und unteritalischen Vasenmalerei: Hier sind gewöhnlich andere dionysische Szenen, in der unteritalischen Vasenmalerei besonders Motive dionysischen Frohsinns bzw. Kultgeschehens, oder aber andere Mythenbilder den Dionysosfrevlern gegenübergestellt. Nur in der Zeit des Peloponnesischen Krieges werden beharrlich Frauengemachsszenen als Pendants gewählt, die Frieden und Harmonie suggerieren.

Zudem zeigen die „Bacchen“ des Euripides, daß die Athener eine sichere Distanz zwischen sich und die Mythen mordender Eltern legten: Schauplatz dionysischer Menschenopfer ist niemals Athen, sondern meistens Theben, das „Anti-Athen“⁶⁵⁸, oder Argos. Möglicherweise hat die tiefverwurzelte Feindschaft zwischen Athen und dem perserfreundlichen Theben, das sich auch im Peloponnesischen Krieg gegen Athen stellte⁶⁵⁹, die Wahl des Schauplatzes zusätzlich bestimmt.

Zuletzt drängt sich die Frage auf, warum erst gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr.

⁶⁵⁵ K. Trampedach, in: von den Hoff/Schmidt (2001) 144f.

⁶⁵⁶ Shapiro (1994) 1.

⁶⁵⁷ K. Trampedach, in: von den Hoff/Schmidt (2001) 145.

⁶⁵⁸ Bierl (1991) 46f.

⁶⁵⁹ Demand (1982) 2. 26.

erstmals auch Darstellungen anderer Dionysosfrevler auftreten und warum der Pentheus-Mythos grundsätzlich häufiger rezipiert wird als der Minyaden- oder Lykurg-Mythos, obgleich man denken sollte, daß sie alle in dieselbe Kategorie fallen. Wenn in all diesen Mythen der Widerstand gegen den Gott mit einem dionysischen Menschenopfer endet, das von den eigenen Eltern im Wahnsinn getötet wird, so liegt der Gedanke nahe, daß der Grund für die Präferenz des Pentheus-Mythos in der Beschaffenheit ebenjenes Opfers zu suchen ist.

Im Lykurg-Mythos wird zunächst die Selbsterstörung des Frevlers dargestellt, der durch den Mord an seinem Erben und seiner Gattin das Fortbestehen seiner Familie zunichte macht. Der Mord des Thrakerkönigs an seinem Sohn wird mit der Doppelaxt vollzogen. Diese Waffe diente zum einen als Opferinstrument, gewöhnlich bei Stieropfern, die auch anderen Gottheiten dargebracht wurden und nicht spezifisch dionysisch sind⁶⁶⁰. Zum anderen ist das gegen Menschen gerichtete Beil in den Mythendarstellungen ein Kennzeichen für ein Heraustreten aus dem gewohnten Verhaltensmuster, wie es z.B. Klytaimnestra bei der Verteidigung ihres Geliebten Aigisthos gegen Orest vor Augen führt, wo sie im übrigen wie Lykurg ihren eigenen Sohn bedroht und ikonographisch alle Anzeichen eines mänadenhaften Wesens aufweist. Der Brygosmaler verwendet beispielsweise auf einer ehemals in Berlin befindlichen Schale und auf einer weißgrundigen Schale in München einen ganz ähnlichen Typus für Klytaimnestra und eine Mänade⁶⁶¹. Die Tatsache, daß in der Version vom Kindsmord des Lykurg wenig typisch dionysische Elemente in Erscheinung treten, mag dazu beigetragen haben, daß sich bald eine „dionysischere“ Version in Kunst und Literatur durchsetzte, nämlich der Tod des Königs durch die von Gaia in eine Weinranke verwandelte Nymphe Ambrosia, von der er umschlungen und schließlich erdrosselt wird bzw. in in deren Umklammerung er den rasenden Bacchantinnen zum Opfer fällt⁶⁶². Damit übernimmt er das Prinzip des Pentheus-Mythos, daß nämlich der Täter zugleich das Opfer ist.

So zeigt sich ein weiteres Element, das den Kindsmord Lykurgs, wie übrigens auch die kindsmordenden Mänaden, vom Pentheus-Mythos unterscheidet, nämlich die Schuld des Opfers⁶⁶³. Pentheus macht sich des Götterfrevels schuldig, indem er Dionysos verfolgt und bedroht. Damit ist er als Opfer prädestiniert, ganz in dem Sinne, wie sich ein Tier

⁶⁶⁰ Zu mit dem Beil dargebrachten Stieropfern vgl. O. Brendel, *Immolatio bovum*, RM 45, 1930, 220f. Abb. 1; N. Himmelmann, *Tieropfer in der griechischen Kunst* (1997) 19f. Abb. 7, 8; K. W. Berger, *Tieropfer auf griechischen Vasen* (1998) 27, 37f. 40. Die Verbindung von Beil und Stieropfer bezeichnet als typisch dionysisch: Tassignon (2000) 130f.

⁶⁶¹ Ehem. Berlin Staatl. Mus. 2301; München Staatl. Antikenslg. 2645. LIMC VI (1992) 75 s.v. Klytaimnestra 15 (Morizot); Fantham a.O. 91 Abb. 3, 8 (Anm. 646).

⁶⁶² Nonn. Dion. 21, 24ff.

besonders zum Opfer eignet, wenn es sich zuvor schuldig gemacht hat, wie dies beispielsweise bei dem bereit erwähnten attischen Fest der Bouphonia der Fall war⁶⁶⁴. Im Gegensatz dazu stellen sich Dryas, der Sohn Lykurgs, wie auch die Kinder der rasenden Mänaden als unschuldige Opfer dar, die vom Gott für seine Rache mißbraucht werden. Möglicherweise ist hierin der Grund dafür zu suchen, warum sich neben der Kindsmordversion sowohl beim Lykurg-Mythos als auch bei den unfreiwilligen Mänaden andere Versionen ausgeprägt haben, in denen die Frevler selbst physisch gestraft werden – sei es, daß sie von den Panthern des Dionysos zerrissen werden⁶⁶⁵, sei es durch Metamorphose⁶⁶⁶.

Die Tatsache, daß die Darstellungen von Mänaden, die Kleinkinder umherschleudern, keinen deutlichen Bezug auf die damit zusammenhängenden Mythen nehmen, läßt den Verdacht aufkommen, daß es sich vielmehr um eine Steigerung des *chimairophonos*-Motivs handelt, mit dem der Maler die Wildheit dieser Frauen zusätzlich dramatisieren wollte. Diese Überhöhung des dramatischen Moments, für die T. B. L. Webster den Begriff „emotional exuberance“ verwendet⁶⁶⁷, ist typisch für den Reichen Stil, und entsprechend erscheint das Thema ausschließlich auf Vasenbildern dieser Zeit. Eine Wiederholung des Motivs findet sich später noch einmal auf dem Krater von Derveni (MI 3, Taf. XXf.), dem vielleicht die Mänaden des Kallimachos als Anregung gedient haben⁶⁶⁸.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß in den frühesten Bildern, die den dionysischen Zerreißungstod eindeutig auf eine mythische Ebene stellen, vielleicht der Sturz der Peisistratiden gespiegelt wird: Jene wurden, wie Pentheus, durch göttlichen Willen gestürzt. Daneben stehen die Darstellungen von Mänaden, welche die zerfetzten Gliedmaßen im Thiasos mit sich führen: Hier scheint der Schwerpunkt stärker auf dem zwiespältigen Wesen des Gottes zu liegen, das sich in der Verbindung ausgelassenen, ekstatischen Tanzes mit mörderischem Exzeß, also Menschenopfer, äußert.

Nach den Perserkriegen folgte der insbesondere durch Perikles verkörperte Versuch, den ausufernden Individualismus und Affekt wieder zu mäßigen und ein Gleichgewicht

⁶⁶³ Girard (1992) 399.

⁶⁶⁴ Siehe S. 14. Vgl. auch Vergil, Georg. 2, 276ff., wo als Begründung für das Bocksopfer an Dionysos angeführt wird, daß die Tiere den Weinstock anknabberten und damit schädigten. Merkelbach (1988) 117.

⁶⁶⁵ Hyg. fab. 132.

⁶⁶⁶ Ov. met. 3, 511.

⁶⁶⁷ Webster (1964) 5.

⁶⁶⁸ L.-A. Touchette, The Dancing Maenad Reliefs, BICS Suppl. 62 (1995) 8. Zu dem Rückgriff des Künstlers des Derveni-Kraters auf Vorbilder des Reichen Stils vgl. M. Robertson, Monocrepis, GrRomByzSt 13, 1972, 45.

herzustellen. In dieser Phase verschwinden, einhergehend mit der Beruhigung der dionysischen Ikonographie, die Darstellungen von Pentheus vollständig, da diese nicht von Ekstase und Auflösung zivilisatorischer Normen zu trennen sind.

Erst um die Zeit des Beginns des Peloponnesischen Krieges, der die zurückgedrängten Emotionen wieder aufbrechen läßt, werden Pentheus-Szenen, diesmal zusammen mit Darstellungen der übrigen Dionysosfrevler, erneut ins Repertoire aufgenommen. Dabei ist zunächst noch immer die Zurückhaltung in der Wiedergabe von Ekstase und Grausamkeit zu merken, welche aber gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. vollständig aufgegeben wird. Indessen wird der ekstatische Tanz mit den zerrissenen Körperteilen nicht mehr in den Bildern aufgegriffen. Statt dessen wird ein Zeitpunkt meist kurz vor dem Tod des Pentheus gewählt, der im übrigen als schöner junger Mann erscheint. Damit erhält sein Untergang ein tragisches Element, das im gewaltsamen und schändlichen Ende eines hoffnungsvollen jungen Mannes besteht. In der Kombination der Bilder grausam agierender Mänaden mit friedlichen Frauenszenen, dargestellt auf Frauengefäßen, scheint sich die latente Beunruhigung der Männergesellschaft gegenüber der potentiell gefährlichen Frauenwelt widerzuspiegeln. Eine solche Wahrnehmung wird auch durch die „Bacchen“ des Euripides unterstrichen, in denen deutlich wird, daß Pentheus insbesondere das Ausbrechen der Frauen aus ihrem angestammten Umfeld als gefährlich empfindet und einen Kult, der ein solches anormales Verhalten fördert, nicht gutheißen kann⁶⁶⁹.

2.4.2 Die Dionysosfrevler im 4. Jahrhundert v.Chr.

Besonders zahlreich ist die Überlieferung der Mythen von den Dionysosfrevlern in der Vasenmalerei Unteritaliens, insbesondere Apuliens. Auch der Lykurg-Mythos wird nun relativ häufig dargestellt. Hingegen erscheint die Mänade, die ein Kind umherschleudert, nicht mehr in der Vasenmalerei, sondern nur noch einmal auf dem bronzenen Krater von Derveni (MI 3, Taf. XXf.).

In den griechischen Kolonien Italiens wurde die attische Keramik zunächst importiert, ehe sich eigene Werkstätten aufboten, deren zunächst zum Teil sehr große stilistische Ähnlichkeit mit attischen Werkstätten den Schluß nahelegt, daß sich gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. einige Vasenmaler unter den Emigranten aus Athen befanden und sich in Unteritalien eine neue Existenz aufbauten⁶⁷⁰. Dort wurde das Interesse an der griechischen Mythologie und Tradition besonders gestärkt durch das Bedürfnis, die

⁶⁶⁹ Eur. Bacch. 217ff.

⁶⁷⁰ Diod. 12, 10f. Giuliani (1995) 13.

eigene Identität gegenüber den einheimischen Völkerschaften, mit denen es auch nicht selten zu bewaffneten Auseinandersetzungen kam, zu bewahren⁶⁷¹. Man kann auf Wiederaufführungen der klassischen Tragödien schließen, insbesondere derer des Euripides⁶⁷², allerdings lassen sich nur wenige Vasenbilder konkret als Theaterszenen identifizieren⁶⁷³: Man griff den Stoff der Mythen, wie er im Schauspiel oder auch im Epos überliefert wurde, sehr viel getreuer auf als in der attischen Vasenmalerei, ohne aber eine regelrechte Kulisse oder Kostüme bzw. Masken kenntlich zu machen. Wie L. Giuliani dargelegt hat, ist dies vermutlich auf eine verbreitete Schriftkultur zurückzuführen, die es den Malern ermöglichte, eine mythologische Szene gemäß einer bestimmten Version aus Epos oder Tragödie zu erzählen, anstatt den Mythos auf seine Kernaussage zu reduzieren⁶⁷⁴. Hinsichtlich des Pentheus-Mythos fällt hierbei auf, daß gerade diese enge Anlehnung an literarische Vorlagen keineswegs die Regel, sondern eher die Ausnahme zu sein scheint: Es sind keine konkreten Bezüge zu der euripideischen Tragödie festzustellen, denn auch der Glockenkrater in Lecce (PE 23, Taf. XXXIX) deutet zwar die Verkleidung des Pentheus an, zeigt ihn aber als hinterrücks Überraschten. Da die übrigen Quellen klassischer Zeit verloren sind, läßt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, ob sich die Bilder an anderen Überlieferungen orientieren. Allerdings ist es wahrscheinlich, daß die kanonische Dreizahl der Mänaden nicht auf die Version des Euripides beschränkt war, da sie auch später noch als zentral für den Kult empfunden wurde, wie eine Inschrift aus Magnesia nahelegt, derzufolge aus Theben drei Stämme der Mänaden nach Magnesia geholt worden sind⁶⁷⁵. Gerade diese Dreizahl wird in den Vasenbildern aber häufig vernachlässigt, und statt dessen wird auf ikonographische „Formvorlagen“ anderer Mythen zurückgegriffen⁶⁷⁶, so daß eine enge Anlehnung an literarische Vorlagen unwahrscheinlich ist. Für den Lykurg-Mythos läßt die Überlieferung eine solche Feststellung allerdings nicht zu.

Wenngleich die Darstellungsweise der Mythen von den Dionysosfrevlern stark variiert, so ist doch eine neue und im Laufe des 4. Jahrhunderts zunehmende Tendenz zu beobachten, vermehrt Accessoires des Dionysoskultes ins Bild zu setzen, beispielsweise Tympana (PE 22, Taf. XXXIX; PE 26, Taf. XLif.) oder Opferdiener mit Situla (PE 19, Taf. XXXVII; PE 26, Taf. XLif.). Eine Gegenüberstellung des Schicksals des Pentheus

⁶⁷¹ Giuliani (1995) 14.

⁶⁷² Trendall/Webster (1971) 11; A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen* (1978) 6; C. P. Jones, in: R. Scodel (Hrsg.) *Theater and Society in the Classical World* (1993) 42f.

⁶⁷³ Giuliani (1995) 16; S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 174.

⁶⁷⁴ Giuliani (1995) 15f.

⁶⁷⁵ O. Kern, *Die Inschriften von Magnesia* (1900) Nr. 215 a; Burkert (1994) 39.

mit dem eines zerrissenen Tieres läßt sich auf der Hydria in München (PE 20, Taf. XXXVIIIf.) beobachten. Überdies ist Dionysos meistens präsent, entweder direkt in das Bild eingebunden (PE 12, Taf. XXXIII; PE 19, Taf. XXXVII; PE 21, Taf. XXXVIII; PE 25, Taf. XLI; PE 26, Taf. XLIf.) oder auf der anderen Seite des Gefäßes (PE 24, Taf. XL). Auch die Darstellungen des Lykurg-Mythos verweisen meistens auf ein kultisches Geschehen, sei es in der Darstellung von Götterbildern (LY 2, Taf. IXf.), einer fliehenden Kultdienerin (LY 6, Taf. XII) oder eines Altares (LY 5, Taf. XI; LY 7, Taf. XIII). Hinzu kommt die Tatsache, daß die Dionysosfrevler nun nicht mehr, wie in der attischen Vasenmalerei, auf Gefäßen für den weiblichen Gebrauch erscheinen, sondern wieder Symposionsgefäße schmücken, womit ein enger Bezug zu Dionysos als dem Gott des Symposions wiederhergestellt worden ist. Dementsprechend fehlt auch die Gegenüberstellung mit Frauengemachszenen, obgleich diese auf unteritalischen Vasen außerordentlich häufig erscheinen. Es hat sich also eine deutliche Trennung zwischen weiblichem und männlichem, realem und mythischem Bereich durchgesetzt, wie sie auch in der Ausstattung der Gräber in Tarent deutlich wird: Die Forschungen A. Hoffmanns haben gezeigt, daß je nach Geschlecht des Toten bestimmte Grabbeigaben mitgegeben wurden⁶⁷⁷. Die Vasenbilder selbst transportieren entweder ein idealisiertes Frauenbild friedlicher Schönheit⁶⁷⁸, oder aber sie behandeln mythische Themen, die eindeutig als solche gekennzeichnet sind. Eine Kombination von Frauengemachszenen und mörderischen Mänaden, wie sie im Reichen Stil zu beobachten ist, kommt also nicht mehr vor. Das Frauenideal spiegelt sich in den Pentheus-Darstellungen lediglich insofern, als sogar die Mänaden häufig sehr gepflegt und geschmückt erscheinen, zugleich wird das Geschehen jedoch durch das Erscheinen von Dionysos und von Satyrn in den mythischen Bereich verwiesen.

Die Darstellungen der Dionysosfrevler scheinen in der unteritalischen, insbesondere der tarentinischen Vasenmalerei also weniger auf die Frauen in ihrer bedrohlichen Wildheit als auf Dionysos und seinen Kult Bezug zu nehmen. Daher treten wohl auch erst jetzt vermehrt Lykurgbilder auf, die weniger die mänadische Wildheit thematisieren, sondern vielmehr auf den Aspekt des Götterfrevels beschränkt sind. Das deckt sich mit dem Befund, daß gerade Tarent, der Hauptort apulischer Vasenproduktion⁶⁷⁹, seit dem 4. Jahrhundert ein Zentrum der Dionysosverehrung in Unteritalien war⁶⁸⁰. Durch diese

⁶⁷⁶ Vgl. S. 57.

⁶⁷⁷ Hoffmann (2002) 86ff.

⁶⁷⁸ S. Moraw, in: von den Hoff/Schmidt (2001) 211ff.

⁶⁷⁹ Trendall (1990) 21.

⁶⁸⁰ G. Casadio, in: A. C. Cassio – P. Poccetti (Hrsg.), *Forme di religiosità e tradizioni sapienziali in*

kultische Konnotation wird das Geschehen, die Bestrafung Lykurgs bzw. des Pentheus, offenbar als Folge eines Götterfrevels kenntlich gemacht. Aus diesem Grund fehlen vielleicht auch eindeutige Anspielungen auf die euripideische Tragödie: Man war gar nicht daran interessiert, die Angemessenheit der göttlichen Strafe, wie sie Euripides zur Debatte stellt, in Zweifel zu ziehen. Wer sich gegen einen Gott bzw. seinen Kult vergeht, so mag hier die Aussage lauten, hat keine Gnade zu erwarten – die Strafe ist zwar ein dramatisches, ja, tragisches Ereignis, aber nicht ungerecht.

Neben dem offiziellen Dionysoskult hatte sich der dionysische Mysterienkult in Italien stark verbreitet: Die mit Jenseitshoffnungen verbundenen eleusinischen Mysterien waren weitgehend an das Heiligtum von Eleusis gebunden, so daß die Verbreitung des Kultes nur begrenzt möglich war, wohingegen die Ausübung der Dionysosmysterien nicht auf einen bestimmten Ort beschränkt war. Da die unteritalischen Vasen überwiegend als Grabbeigaben Verwendung gefunden haben⁶⁸¹ und überdies sehr häufig dionysische Themen aufweisen, drängt sich die Frage auf, ob die dionysischen Bilder vielleicht Hoffnungen auf ein glücklicheres Jenseits zum Ausdruck bringen sollten: Nehmen sie Bezug auf das Schicksal des Toten, können sie womöglich eschatologisch gedeutet werden? Dienen die Dionysosfrevler sozusagen als das Gegenbild eines Mysten, der mit Hilfe der dionysischen Macht ewiges Leben erhält, so wie dionysische Szenen als Reflex der Mysterienkulte gedeutet wurden, oder sind es gar Bilder des Trostes, wie sie L. Giuliani deutet⁶⁸²?

Dies würde zum einen voraussetzen, daß die Gefäße speziell für den Grabkult gefertigt worden sind, was in den meisten Fällen wahrscheinlich, aber nicht mit letzter Sicherheit festzustellen ist – es ist auch denkbar, daß man dem Verstorbenen sein

Magna Grecia (1995) 87f.; Hoffmann (2002) 169.

⁶⁸¹ Darauf weist häufig die Monumentalität der Gefäße, z.B. der Volutenkratere, aber auch das Fehlen von Gefäßböden oder innerem Überzug hin. L. Séchan, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique* (1926) 537; Graepler (1997) 149f.; S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 181. Bezweifelt wird diese These allerdings von A. Hoffmann, der darauf hinweist, daß die Situation von unteritalischer Keramik in Siedlungskontexten noch nie systematisch erfaßt worden ist: Hoffmann (2002) 125ff.

⁶⁸² Burkert (1994) 89; Giuliani (1995) 156f. Dafür, daß Jenseitsvorstellungen bereits im 4. Jahrhundert v.Chr. mit den Dionysosmysterien verbunden waren, sprechen sich z.B. aus: G. Zuntz, *Persephone* (1971) 408ff.; R. Hirschmann, in: *Die Lebenden und die Seligen. Unteritalisch-rotfigurige Vasen der Dresdner Skulpturensammlung* (2003) 72ff.

Gegen die Annahme einer „ausschließlich jenseitsorientierten Dionysosverehrung in der Form geheimer Mysterien“ verwahrt sich beispielsweise: Hoffmann (2002) 169. Daß es erst seit dem 2. Jh.v.Chr. Jenseitserwartungen bei den Dionysosmysterien gab, meint H. Dörrie, in: J. M. Vermaseren (Hrsg.), *Die orientalischen Religionen im Römerreich* (1981) 345f. Eine kritische Stellungnahme zu dieser Problematik findet sich bei: Graepler (1997) 159f. Vgl. auch Vernant (1995) 92.

Symphonien-Geschirr oder Hochzeitsgefäß mit ins Grab gegeben hat⁶⁸³. Zum anderen sieht man sich hinsichtlich der Mysterienkulte mit dem Problem konfrontiert, daß die Überlieferung ausgesprochen verwirrend ist und Jenseitshoffnungen nur teilweise faßbar sind. Diese sind für die orphischen Mysterien gesichert, die ihrerseits aber schwer von den Dionysosmysterien getrennt werden können⁶⁸⁴. Wie es scheint, ist sowohl für die Orphik als auch für die Dionysosmysterien der Mythos von Dionysos Zagreus zentral, dem Sohn von Zeus und Persephone, der als Kleinkind von den Titanen zerrissen, gekocht, gebraten und verspeist wird. Da aber Athena sein Herz gerettet hat, ist eine Wiedergeburt möglich, und so erlebt auch der Myste einen rituellen Tod, um zu einem neuen Leben zu finden. Im Falle der Orphiker gilt, wie der Name schon sagt, Orpheus als Religionsgründer, dem seit spätestens der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts religiöse Dichtungen, z.B. eine Theogonie, zugeschrieben wurden⁶⁸⁵. Wie Platon berichtet, war ihr Kult – anders als bei den *Bacchoi* – an eine bestimmte, strenge Lebensführung (*bios*) geknüpft⁶⁸⁶. Platon belegt auch, daß dieser Kult die Unsterblichkeit der Seele propagierte – es scheint also, daß sich bereits im 5. Jahrhundert bacchische Jenseitshoffnungen verbreiteten⁶⁸⁷. Aus dieser Zeit sind auch die ersten Goldblättchen aus Gräbern überliefert, die gewöhnlich als „orphisch“ bezeichnet, aber auch den Dionysosmysterien zugeordnet wurden⁶⁸⁸. Sie wurden in Nordgriechenland und Unteritalien, allerdings nicht in Apulien, gefunden und geben den Verstorbenen Verhaltensmaßregeln für ihre Reise in den Hades mit auf den Weg⁶⁸⁹. Zwei goldene Efeublättchen, die in einem thessalischen Frauengrab gefunden wurden, tragen einen Text, dessen Ende besagt, daß die Tote unter der Erde mit den anderen Seligen die Weihen (*telea*) feiern wird⁶⁹⁰. Der Gedanke, daß den Mysten im Jenseits die ewige Weiterführung bacchischer Feiern erwartet, scheint sich in den zahlreichen Darstellungen dionysischer Ekstase in der Sepulkralkunst bis in römische Zeit widerzuspiegeln⁶⁹¹.

Wenngleich aufgrund des komplexen Sachverhalts, der eine eigene Untersuchung

⁶⁸³ Smith (1976) 166; Graepler (1997) 181.

⁶⁸⁴ Burkert (1977) 442f.; Merkelbach (1988) 130. 132; Pailler (1995) 118f.; RAC XVIII (1998) 103ff. s.v. Initiation (Turcan).

⁶⁸⁵ Burkert (1977) 440f.

⁶⁸⁶ Plat. Leg. 782c; Eur. Hipp. 951ff. Burkert (1977) 448.

⁶⁸⁷ Plat. Men. 81b; Plat. Rep. 365a. Burkert (1994) 27f.

⁶⁸⁸ R. Turcan, in: L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes (1986) 233f.; Burkert (1994) 38; R. Schlesier, in: von den Hoff/Schmidt (2001) 168ff.

⁶⁸⁹ Burkert (1994) 27f.

⁶⁹⁰ ... καπιμένει σ' ὑπὸ γῆν τέλεα ἄσσα περ ὀλβιοὶ ἄλλοι.

K. Tsantsanoglou – G. M. Parassoglou, Two Gold Lamellae from Thessaly, Hellenika 38, 1987, 10.

⁶⁹¹ Burkert (1994) 28.

erfordern würde, in der vorliegenden Arbeit nicht näher auf die dionysischen Mysterienkulte eingegangen werden kann, so zeigt sich doch, daß der Ikonographie der Vasen ein konkreter Bezug zu den Mysterien nicht zu entnehmen ist. Denn zunächst würde man deutlichere Hinweise auf die Zerreißung erwarten, die für die Dionysosmysterien aller Wahrscheinlichkeit nach ganz zentral war, da sie das Schicksal des Zagreus widerspiegelt⁶⁹². Statt dessen ist aber eine tiefgreifende Entschärfung der Bilder zu beobachten: Dargestellt wird nicht mehr die Zerreißung eines menschlichen Opfers, sondern die eigentliche Attacke erfolgt mit Waffen statt mit bloßen Händen, und es wird für das Bild ein Zeitpunkt vor dem eigentlichen Tod gewählt. Es ist also, wie auch bei den späteren attischen Vasenbildern, nicht so sehr der spezifisch dionysische Charakter der Todesart, die Pentheus erleidet, sondern sein Schicksal als Götterfrevler von Bedeutung. Darauf deutet auch die vermehrt auftretende Ikonographie des Lykurg-Mythos bzw. das Verschwinden der ein Kind umherschleudernden Mänade hin: Auch bei Lykurg handelt es sich nicht um den dionysischen *sparagmos*, sondern um den Wahnsinn, der von Dionysos verhängt wird und oft in Gestalt der Lyssa im Bild erscheint. Das Bild der kindermordenden Mänade ist demgegenüber nicht ohne die spezifische Konnotation eines dionysischen Opfers denkbar.

Mehrheitlich geht es also um eine Darstellung dionysischer Rachemythen, die keinen besonderen Bezug zu einem Mysterien- oder Jenseitsglauben erkennbar werden läßt, und Pentheus oder Lykurg eignen sich kaum als mythische Exempla, in denen man Trost finden könnte, da ihnen trotz ihrer Größe dasselbe Schicksal zuteil wurde wie dem Toten, dem das Gefäß ins Grab gegeben wurde⁶⁹³ – ihr Schicksal ist selbstverschuldet, ihre Strafe gerecht. Daß die unteritalische Vasenmalerei mit Vorliebe „fragwürdige“ Heldentaten auch anderer Mythenkreise, beispielsweise den Angriff des kleinen Aias auf Cassandra, in Szene setzt⁶⁹⁴, ist ein kaum erklärbares Phänomen. Der furchtbare Tod eines jungen Mannes, der früh aus dem Leben gerissen wurde, mag allerdings ebenso zur Beliebtheit der Pentheus-Szene in der Grabkunst beigetragen haben wie der Gedanke, daß Dionysos nur diejenigen furchtbar straft, die sich seinem Kult verweigern. Auf der einen Seite hätte man also die inhaltliche Aussage des Mythos über dionysische Macht, auf der anderen Seite die ikonographische Aussage über die Grausamkeit des Todes. So wie Achill in den unteritalischen Darstellungen wie ein Todesdmon für ein grausames Todesgeschick stehen kann⁶⁹⁵, mögen auch die angreifenden Mänaden in der Rolle von

⁶⁹² Burkert (1994) 85.

⁶⁹³ Giuliani (1995) 157.

⁶⁹⁴ S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 175.

⁶⁹⁵ S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 182.

Todesdämoninnen aufgefaßt sein⁶⁹⁶. Für eine eschatologische Deutung der Vasenbilder würde man klarere Bezüge zur Unterwelt, vielleicht auch die Darstellung ritueller Gerätschaften, wie später in römischer Zeit beispielsweise das Liknon⁶⁹⁷, erwarten. Eine konkrete ikonographische Verbindung der Dionysosfrevler zur Unterwelt ist indessen aber nur in dem Bildprogramm des Volutenkraters in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) erkennbar, das auch den Tod des Pentheus sehr deutlich als kultisches Geschehen hervorhebt und auf einen mystischen Hintergrund verweist: Das Halsbild auf der Rückseite zeigt eine Frau mit einer Cista in einem Naiskos sitzend und eine weitere mit einem Spiegel, beides Objekte, die für Mysterienkulte, insbesondere die eleusinischen bzw. die Dionysosmysterien, von Bedeutung waren⁶⁹⁸. In diesem Falle wäre es also denkbar, daß der Tote ein Eingeweihter war, wenngleich die übrigen Bilder auf Hals und Bauch des Gefäßes einen klaren Bezug zum üblichen Totenritual herstellen, wie beispielsweise die Szene vom Raub Persephones.

Insgesamt betrachtet offenbart die Zusammensetzung von Grabbeigaben in Tarent jedoch nur selten einen eschatologischen Hintergrund⁶⁹⁹.

Aber auch ohne eine Beziehung zu den Mysterien sind dionysische Darstellungen auf den Grabbeigaben zu erklären, denn Dionysos trägt aufgrund seines Charakters als Fruchtbarkeitsgöttheit chthonische Züge: Bereits im 6. Jahrhundert v.Chr. hat Heraklit Dionysos mit Hades gleichgesetzt⁷⁰⁰, und auch mit den eleusinischen Mysterien war der Gott eng verbunden, wo er mit dem chthonischen Heros Iakchos spätestens seit dem 5. Jahrhundert v.Chr. identifiziert wurde⁷⁰¹. Wenngleich es umstritten ist, wie wörtlich man die Angabe Heraklits nehmen darf, so ist ein enger Bezug zur Unterwelt in jedem Falle vorauszusetzen. Die dionysischen Anthesterien, die im Frühling gefeiert wurden, waren nicht nur ein Wein-, sondern auch ein Totenfest: Am dritten Tag, *chytroi* genannt, wurden verschiedene Sorten Getreide für Hermes Chthonios in Töpfen (*chytroi*) gekocht, Wasser für die Opfer der Sintflut getragen und in Erinnerung an den Selbstmord der Erigone, der Tochter des Ikarios, die sich nach dem Tode ihres Vaters erhängt hatte, wurde

⁶⁹⁶ Bei den Darstellungen eines anderen Frevlers, nämlich Ixion, sind es tatsächlich Furien, die dem Tod des auf das Rad Geflochtenen beiwohnen, z.B.: apul. Volutenkrater, St. Petersburg Ermitage 1717 (St 424); camp. Halsamphora, Berlin Antikemuseum F 3023. LIMC V (1990) 857ff. s.v. Ixion (Lochin).

⁶⁹⁷ Beispielsweise auf dem Fresko der Villa dei Misteri in Pompeji sowie den Stuckreliefs der Villa Farnesina in Rom: Burkert (1994) Taf. 5f.

⁶⁹⁸ Seaford (1998) 128ff.

⁶⁹⁹ Graepler (1997) 160.

⁷⁰⁰ H. Metzger, Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique, BCH 68/69, 1944/1945, 317ff. Heraklit fr. 15 Diels/Kranz:

Εἰ μὴ γὰρ Διονύσῳ πομπὴν ἐποιοῦντο καὶ ὕμνεον ἄσμα αἰδοίοισιν ἀναιδέστατα εἴργαστ' ἄν· ὡτὸς δὲ Ἄϊδης καὶ Διόνυσος, ὅτεω μαίνονται καὶ ληναίζουσιν.

geschaukelt⁷⁰². Der chthonische Charakter des Gottes geht auch aus einem unteritalischen Vasenbild hervor, das Dionysos in der Unterwelt zeigt: Er steht vor Hades, der in einem Naiskos thront, während dahinter die unglücklichen Mitglieder der thebanischen Königsfamilie zu sehen sind: Aktaion und Pentheus sind anscheinend friedlich ins Gespräch vertieft, und auch Agaue wirkt ganz ruhig⁷⁰³. Zudem galt Dionysos in der orphischen Überlieferung als Sohn Persephones⁷⁰⁴, so daß er neben seinem Aufgabenbereich als Wein- und Symposionsgott auch die Funktionen einer Unterweltsgottheit übernimmt. Einerseits schenkt er im Kult eine Leichtigkeit, die man in der Ikonographie des Totenkults als ewigen Thiasos, eine Vorstellung des Forttanzens, eingebunden hat. In dieser Hinsicht ist der Feststellung D. Graeplers zuzustimmen, daß die „Zugehörigkeit zum dionysischen Thiasos, mänadische Ekstase usw.“ keine fernen Jenseitsverheißungen sind, „sondern etwas, das dem Mysten schon im Diesseits, eben durch seine Einweihung zuteil wird. Zum Gefolge des Gottes zu gehören ist nicht Ziel, sondern Vorbedingung einer glücklichen Unterweltsreise.“⁷⁰⁵ Andererseits drückt sich aber seine Macht, die den Gläubigen zum Vorteil gereicht, auch in seinem rächenden Eingreifen aus. Es ist also der ambivalente Charakter des Gottes selbst, der in den Vasen zum Ausdruck kommt. Ein bestimmtes Prinzip von Jenseitshoffnung oder Mysterienwesen läßt sich der Ikonographie hingegen nicht entnehmen – was nicht ausschließen soll, daß die Gefäße auch Geweihten mit ins Grab gegeben wurden.

Es zeigt sich also, daß die weite Verbreitung dionysischer Bilder mit großer Sicherheit dem Ansehen zuzuschreiben ist, das der Dionysoskult im 4. Jahrhundert genöß. Durch die demonstrative Einbindung von Kultgegenständen, die aber keinen konkreten Bezug zum Mysterienkult aufweisen, wird deutlich, daß die Bilder der Mythen von den Dionysosfrevlern nicht nur als bloßer Dekor, sondern als Machtdemonstration des Gottes im 4. Jahrhundert v. Chr. in Unteritalien aufgefaßt wurden. Dabei bleiben Hinweise auf Theaterszenarie ebenso selten⁷⁰⁶ wie erkennbare Anlehnung an literarische Vorlagen, denen aller Wahrscheinlichkeit nach die Dreiheit der mörderischen Mänaden gemeinsam

⁷⁰¹ Soph. Ant. 1115ff. M. P. Nilsson, *Greek Folk Religion* (1961) 62f.

⁷⁰² Burkert (1977) 358ff.; E. Simon, *Festivals of Attica* (1983) 92ff. 99. Dionysos lehrt der Sage nach den Bauern Ikarios den Weinanbau. Nachdem die übrigen Bauern vom Wein getrunken haben, glauben sie, Ikarios habe sie vergiftet, und erschlagen ihn. Seine Tochter Erigone erhängt sich vor Gram.

⁷⁰³ Toledo 1994.19. E. Simon, in: *Periplous* (2000) 288f. Abb. 4.

⁷⁰⁴ Metzger a.O. 318ff. 336ff. (Anm. 700); Bruhl (1953) 36; Smith (1976) 126; R. S. Kraemer, *Ecstasy and Possession*, *HarvTheolR* 72, 1979, 62; Daraki (1985) 19ff.; Martin (1987) 100. Wie verworren und vielschichtig die Überlieferung ist, läßt sich Cicero entnehmen. Dieser nennt Dionysos einen Sohn Jupiters und Proserpinas, ein anderes Mal erwähnt er, daß beide, ebenso wie Jupiter, Kinder des Aether seien: *Cic. nat. deor.* 3, 53. 3, 58.

⁷⁰⁵ Graepler (1997) 181.

war. Es ging also um das Thema der gerechten Strafe für Götterfrevler, wobei das Interesse der Vasenmaler zwar der Bedrohung eines wehrhaften, schönen Jünglings durch die Mänaden oder dem tragischen Kindsmord eines Barbaren galt. Zugleich vermied man aber die allzu drastische Darstellungsweise der frühen attischen Vasenbilder. Es scheint also, daß man nicht so sehr eine typisch dionysische, unsagbar grausame Todesart hatte darstellen wollen. Typisch dionysisch ist nur der Zustand der Mänaden bzw. Lykurgs, die Opfer des vom Gott verhängten Wahnsinns sind. In nahezu allen Darstellungen von Dionysosfrevlern wird das Geschehen als gottgewollt charakterisiert, sei es durch die Anwesenheit des Gottes selbst oder durch einen Altar oder eine Götterstatue. Diese enge Bindung des Kindsmords an den Gott führt sozusagen den von wahnsinnigen bzw. ekstatischen Eltern verübten Kindsmord als Charakterisierung des Gottes vor Augen, der größte Freude, aber auch in gerechtem Zorn furchtbare Grausamkeit bzw. das völlige Chaos bringen kann. Dionysos ist also als Macht im Grab ebenso zugegen, wie er in den *poleis* der Lebenden ein wichtiger Faktor war, dem auch die nicht initiierten Bürger nahestanden.

2.4.3 Die Dionysosfrevler im Hellenismus

Mit den Eroberungen Alexanders des Großen und den daraus entstandenen Königreichen veränderte sich mit der *polis*-Religion auch die Wahrnehmung des Dionysos tiefgreifend: In der vorhellenistischen Welt der Stadtstaaten war der Bürger zugleich *homo religiosus*, „*nomos* bedeutet Gesetz und religiöse Anwendung“, Staat und Religion waren also untrennbar miteinander verwoben⁷⁰⁷. Wer in der *polis* lebte, hatte auch teil an religiösen Festen. Unter den hellenistischen Herrschern ging diese Identität zwischen Mensch, *polis* und Religion verloren: Der Söldnerdienst führte viele Menschen aus ihrer Heimat fort, die griechische Kultur wurde durchmischt mit Barbaren, und es kam die wachsende Bedeutung des Individuums hinzu. Außerdem zogen sich die Bürger angesichts der monarchischen Übermacht stärker ins Private zurück: Nunmehr spielte sich das religiöse Leben zunehmend in religiösen Kultvereinen, *thiasoi* und *eranoi*, ab⁷⁰⁸. Die olympischen Götter rückten in der ptolemäischen Kosmologie in große Entfernung: Während der Mensch auf die Erde beschränkt war, bewegten sich die Götter im superlunaren Bereich, der von der Erde durch einen sublunaren Bereich getrennt war⁷⁰⁹. Die althergebrachten

⁷⁰⁶ T. B. L. Webster, *Art and Literature in Fourth Century Athens* (1956) 30f.

⁷⁰⁷ J. Ries, in: Zinser (1986) 53.

⁷⁰⁸ A. J. Festugière, *Personal Religion Among the Greeks* (1954) 39f. ; Ders., *Études de religion grecque et hellénistique* (1972) 125ff.

⁷⁰⁹ Martin (1987) 9f.

Gottheiten wurden als fern empfunden, sie schienen den Bitten der Menschen kein Gehör zu schenken. Das geht besonders deutlich aus dem wohl 290 v. Chr. entstandenen Hymnus an Demetrios Poliorketes hervor, der eindeutig den vergöttlichten Herrscher an die Stelle der Götter setzt, da dieser für seine Untertanen wahrnehmbar eingreift⁷¹⁰. Aber nicht nur der Herrscherkult, sondern auch die chthonischen Fruchtbarkeitsgötter wie Demeter oder Dionysos gewannen auf diese Weise an Bedeutung, da sie den Menschen sehr viel näher standen als die übrigen Olympier. In der öffentlichen Religion wurde Dionysos, der zuvor für die *poleis* durch die gemeinsam gefeierten und durchlebten Feste wie die großen Dionysien ein identitätsstiftender Gott war⁷¹¹, nunmehr unter dem Leitbild der *tryphe*⁷¹², des Wohlstands und Lebensgenusses, zur Identifikationsfigur hellenistischer Herrscher. Es ist unklar, inwieweit der Indienfeldzug Alexanders an das Indienabenteuer des Dionysos angepaßt wurde oder ob umgekehrt der Mythos vom dionysischen Indienfeldzug nach den Eroberungen Alexanders entstanden ist. Auch kann nicht endgültig geklärt werden, ob sich bereits Alexander selbst als *neos Dionysos* feiern ließ und seinen Indienfeldzug als dionysisches Spektakel inszenierte oder ob diese Gleichsetzung erst durch die nachfolgenden Herrscher, besonders die Ptolemäer, propagiert wurde, wie z.B. A. Stähli vermutet⁷¹³. In jedem Falle wurde Dionysos zum großen Vorbild der hellenistischen Könige: Bereits der Antigonide Demetrios Poliorketes ließ sich 307 v. Chr. in Athen wie Dionysos auf der Akropolis nieder, wo er rauschende Feste feierte⁷¹⁴. Die Attaliden ernannten den Gott Dionysos Kathegemon, den Anführer, zum Schutzherrn ihrer Dynastie und Pergamons⁷¹⁵. Besonders aber die Ptolemäer legten großen Wert auf ihre Verbindung zu Dionysos und Alexander⁷¹⁶: Schon Ptolemaios I. ließ sich mit Dionysosattributen darstellen⁷¹⁷, und spätestens für Ptolemaios XII. ist eine Gleichsetzung mit dem Gott als *neos Dionysos* gesichert. Eine berühmte Prozession in

⁷¹⁰ Douris von Samos FGrH 76F13 = Athenaios 6, 253 d-f.f. Dunand, in: G. Dorival – D. Pralon (Hrsg.), *Nier les dieux, nier dieu* (2002) 68ff. einschl. Text des Hymnus.

⁷¹¹ Stähli (1999) 233.

⁷¹² H. Heinen, in: H. Heinen (Hrsg.), *Althistorische Studien Hermann Bengtson dargebracht* (1983) 119ff.; P. Zanker, *Eine Kunst für die Sinne* (1998) 15; Stähli (1999) 250f.

⁷¹³ Plut. Alexander 67. Arr. An. 6,28, 1f. Eine Sammlung der Quellen findet sich in: W. Heckel/J.C. Yardley, *Alexander the Great – Historical Texts in Translation* (2004) 208ff. Beiträge zur Diskussion u.a.: P. Goukowsky, *Essai sur les origines du mythe d'Alexandre II* (1981) 14ff. 79ff.; M. Austin, in: J. Rich – G. Shipley (Hrsg.), *War and Society in the Greek World* (1993) 197ff.; Rice (1983) 83f.; A. B. Bosworth, *Alexander and the East* (1996) 119ff.; Stähli (1999) 239; N. Hammond, *Alexander der Große* (2001) 282; P. Cartledge, *Alexander the Great* (2004) 215ff.; C. Mossé, *Alexander der Große* (2004) 95ff.; I. Worthington, *Alexander the Great* (2004) 199ff. 205.

⁷¹⁴ Plut. Dem. 2, 3.

⁷¹⁵ Stähli (1999) 256ff.

⁷¹⁶ Rice (1983) 43.

⁷¹⁷ D. Svenson, *Darstellungen hellenistischer Könige mit Götterattributen* (1995) 27ff. 155.

Alexandria unter Ptolemaios II. Philadelphos, wie sie Athenaios beschreibt⁷¹⁸, ist bezeichnend für die neue Wertung des Gottes: Voraus gingen Satyrn als Festordner, es folgten weitere Satyrn mit Kultgeräten und dionysischen Attributen. Dionysos selbst wurde als Weingott und Indiensieger inszeniert. Er ist nunmehr eine Verkörperung von *tryphe*, sein ursprünglich wilder, ungezügelter Thiasos wird zu einer Prozession von Dienern, welche die Attribute des Gottes zur Schau stellen⁷¹⁹.

Auch römische Feldherren übernahmen Dionysos als ihren persönlichen Schutzgott, Marcus Antonius ließ sich sogar als *neos Dionysos* feiern⁷²⁰. Eine Folge der Aneignung des Dionysischen durch die Herrscher war, daß eine verstärkte Kontrolle über die Kulte ausgeübt wurde, wie insbesondere ein Erlaß von Ptolemaios IV. zeigt, der allen Thiasosführern abverlangte, daß sie sich meldeten und ihren *hieros logos*, d.h. ihre heilige Lehre, vorlegten⁷²¹.

Entsprechend der allgemeinen Beliebtheit des Dionysos ist dieser mit seinem Gefolge in der Bildkunst allgegenwärtig, auf Keramik⁷²² wie in der Plastik⁷²³. Was aber nahezu vollständig fehlt, sind Darstellungen der Dionysosfrevler, was insbesondere bei Pentheus überraschen muß, dessen Schicksal offenbar als beispielhaft für einen sich dem Gott widersetzenden Herrscher als zentrales Element der dionysischen Macht und des Mythos von Jugend und Etablierung des Gottes angesehen wurde. Wenngleich ein gewisses Abrücken von der allzu grausamen Darstellung des Todes des Pentheus oder auch Lykurgs auf den Vasenbildern des 4. Jahrhunderts v.Chr. zu beobachten ist, so wird das Geschehen dennoch dargestellt. Und der Verzicht der hellenistischen Kunst auf diese Thematik ist ganz gewiß nicht auf das Zurückscheuen vor grausamen Darstellungen zurückzuführen – man denke nur an die Gigantenschlacht des Pergamonaltars oder die Skyllagruppe von Sperlonga⁷²⁴, um diese Annahme entkräften. Auch ist es unwahrscheinlich, daß der Mythos in Vergessenheit geraten ist, denn die Schriftgelehrten, beispielsweise der in Alexandria tätige Alexander von Aetolien, gaben die klassischen Tragödien neu heraus, verfaßten Kommentare und nutzten sie als Vorbild⁷²⁵. Also muß die geschwundene Beliebtheit des Pentheus-Mythos an der veränderten Wahrnehmung

⁷¹⁸ Callixenos FGrH 627 F 2 = Athen. 5, 196a-203b.

⁷¹⁹ Stähli (1999) 241ff.

⁷²⁰ Plut. Marcus Antonius 60, 3. G. Marasco, Marco Antonio „nuovo Dioniso“ e il De sua ebrietate, Latomus 51/3, 1992, 543.

⁷²¹ Burkert (1994) 59f.; Stähli (1999) 248.

⁷²² Besonders die Gnathia-Keramik weist meistens dionysische Merkmale in ihrem Dekor auf. Vgl. Z. Kotitsa, Hellenistische Keramik im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (1998) 32f. Nr. 31; 44 Nr. 38; 61f. Nr. 50. 110ff. Nr. 86.

⁷²³ P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne (1998) 11ff.

⁷²⁴ B. Andrae, Skulptur des Hellenismus (2001) Nr. 99. Nr. 106-119.

des Gottes liegen, der bis dahin als der von außen kommende, fremde Gott⁷²⁶ charakterisiert wurde: Sein zwiespältiges Wesen, das durch das Ermöglichen größter Glückseligkeit für die Gläubigen und das Verhängen grausamster Strafen über die Frevler zum Ausdruck kommt, konnte wohl am besten durch den Pentheus-Mythos ausgedrückt werden. Das Gedicht Theokrits ist in dieser Hinsicht aufschlußreich⁷²⁷: Der Mord an Pentheus wird hier in eine Kulthandlung eingebunden, die als geheimes Ritual beschrieben wird, und die drei Frauen Ino, Agaue und Autonoe werden als fromme Dionysosverehrerinnen charakterisiert. Obgleich sie rasend werden, als sie den heimlichen Beobachter entdecken, scheinen sie beim Mord selbst bei Bewußtsein zu sein, denn Autonoe spricht mit Pentheus. Es ist also nicht so sehr die mänadische Raserei, die zum Tod des Pentheus führt, sondern priesterliche Rache für einen Tabubruch⁷²⁸. Damit tritt nicht nur der Aspekt der *mania* bei dem Mord in den Hintergrund, sondern der Gott wird auch entlastet – er ist lediglich von seinen Verehrerinnen gerächt worden⁷²⁹.

Schließlich ist der ganze zweite Teil ein Lobpreis des Dionysos und ein Plädoyer für Frömmigkeit und Reinheit, womit allem Anschein nach die Einweihung in den Kult gemeint ist. Der Pentheus-Mythos wird also instrumentalisiert als Menetekel für alle Uneingeweihten, die glauben, sich der dionysischen Macht widersetzen zu können. Zugleich wird das Geschehen in einen festen Kultablauf eingefügt: Die Dreizahl der „Priesterinnen“ wird sowohl am Anfang als auch noch einmal am Ende betont. Diese nehmen kultische Handlungen an Altären vor und werden wie Heilige „verehrt von vielen Heldenfrauen“⁷³⁰. Der Mythos wird also sehr eng an das Ritual geknüpft, ein Phänomen, das im Hellenismus nicht auf die Dichtung beschränkt ist, denn eine bereits erwähnte Inschrift aus Magnesia berichtet, daß man aus Theben eigens drei Mänaden vom Stamm der Ino habe kommen lassen, damit diese drei „Thiasoi“, also dionysische Kultvereine, gründeten und anführten⁷³¹. Diese enge Bindung der Dionysosfrevlermythen an das dionysische Mysterienritual kündigt sich bereits in der ausgehenden Spätklassik an: Die apulische Vase in Basel (PE 26, Taf. XLIf.) weist, wie bereits besprochen⁷³², deutliche Anspielungen auf den Mysterienkult auf, und auch der Krater von Derveni (MI 3, Taf.

⁷²⁵ P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria* (1972) 449ff.

⁷²⁶ Otto (1989) 71ff.; Vernant (1990) 224.

⁷²⁷ Vgl. S. 22.

⁷²⁸ Gerade diese Tendenz, nämlich die Trennung von Mänadismus und Ritual seit dem Hellenismus, durch welche die Mänade zu einer rein mythischen Gestalt und zum Symbol der dionysischen Welt wird, beobachtet Henrichs (1978) 155ff.

⁷²⁹ Vgl. S. 22.

⁷³⁰ Theokr. 26, 35.

⁷³¹ Henrichs (1978) 137f.

⁷³² Vgl. S. 159.

XXf.) scheint in seiner Darstellung des Bärtigen, der nur eine Sandale trägt⁷³³, eine Initiation in ein mythisches Bild umzusetzen.

Der Pentheus-Mythos wird also umgemünzt von der euripideischen Tragödie und deren Frage nach dem Wesen des Gottes, dessen Grausamkeit das Dasein der Menschen vollständig zerstören kann, zu einer Art Dionysoshymnus, wobei großes Gewicht auf die Heiligkeit und Heimlichkeit des Rituals gelegt wird, das Pentheus durch seine bloße Anwesenheit stört. Sein Tod erfolgt verdientermaßen als der eines Mysterienfrevlers. Der Gott rückt in olympische Ferne und ist ausschließlich Objekt der Verehrung, ohne einzugreifen. Auf diese Weise beeinflusste die ptolemäische Kosmologie anscheinend sogar die Wahrnehmung derjenigen Gottheiten, die den Menschen nahestanden: Dionysos bietet seinen Gläubigen im Kult Zuflucht, ist jedoch nunmehr im Ritus anwesend und tritt nicht mehr persönlich in Erscheinung. Etwas Ähnliches läßt sich auch in dem anonymen Hymnus an Dionysos wahrnehmen, der sich mit dem Kindsmord Lykurgs auseinandersetzt: Hier erscheint zwar der Gott, er ist jedoch in keiner Weise greifbar wie noch bei Euripides. Vielmehr bestimmt seine machtvolle Epiphanie das Bild, Lyssa gehorcht ihm ohne weiteres, er verfügt über sie wie über seinen Thiasos. Zugleich wird seine Grausamkeit wiederum relativiert, indem er die Gattin Lykurgs verschont, da diese dem Gott zu keinem Zeitpunkt feindlich gesonnen war.

In der hellenistischen Ikonographie sind die Dionysosfrevler kaum vertreten. Während der Kindsmord Lykurgs oder der Mänaden gar nicht thematisiert wird, kann die einzige hellenistische Darstellung vom Tod des Pentheus nahezu als Illustration der euripideischen Tragödie aufgefaßt werden (PE 32, Taf. XLIV): Es sind drei Mänaden, von denen die linke seinen linken Arm gepackt hat und daran reißt, indem sie einen Fuß in seinen Nacken stemmt, wie es auch bei Euripides beschrieben ist⁷³⁴. In diesem Falle handelt es sich also nicht um eine Aussage zum Mythos oder Kult, sondern um einen Ausdruck von Belesenheit und Mythentradition, wie er auf späthellenistischen Silbergeschirr, aber auch auf Tonwaren, wie beispielsweise den homerischen Bechern, zu finden ist⁷³⁵. Dasselbe Phänomen zeigt sich auf einer etruskischen Bronze-Cista (Taf. XLV), wo die Pentheus-Szene durch lange Gewandung und die Anwesenheit eines Aulospieblers eindeutig als Theaterszene gekennzeichnet ist⁷³⁶.

Zusammenfassend ist die Seltenheit der Darstellungen von Dionysosfrevlern im

⁷³³ Vgl. S. 133.

⁷³⁴ Eur. Bacch. 1126ff.

⁷³⁵ A. Oliver, Silver for the Gods (1977) 72ff. Nr. 36. 37; U. Sinn, Die homerischen Becher (1979) 44f. 65ff.

⁷³⁶ LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 19 (Bažant/Berger-Doer).

Hellenismus vermutlich darauf zurückzuführen, daß Dionysos nunmehr zum Ideal der Herrscher und der durch sie garantierten *tryphe* stilisiert wurde: Die ursprüngliche Unberechenbarkeit, Grausamkeit und Ambivalenz des Gottes war diesem Ideal nicht mehr gemäß. Statt dessen überwiegen nunmehr einerseits Bilder seiner Sieghaftigkeit im Kampf gegen die Giganten, wie im großen Fries des Pergamonaltars oder den calenischen Gutti (PE 28-PE 31, Taf. XLIII f.), und seines Indienfeldzugs. Andererseits führte die Fixierung auf den Aspekt der *tryphe* zu einer Einseitigkeit in der Wahrnehmung des Gottes als Festgott⁷³⁷ und damit zur Vernachlässigung seines bedrohlichen Charakters. Die wenigen erhaltenen Zeugnisse charakterisieren den Tod des Pentheus entweder als gerechte Strafe für Mysterienfrevel, oder aber sie dienen der Illustration der Tragödie und damit der Demonstration kultureller, mythischer Tradition. In diesem Sinne ist vermutlich das Fehlen des Kindsmords Lykurgs in der hellenistischen Bildkunst zu erklären: Das Bemühen, den Zorn des Gottes und die verhängte Strafe als gerecht erscheinen zu lassen, führt dazu, daß Versionen bevorzugt werden, in denen Lykurg selbst direkt den dionysischen Tod erleidet.

2.4.4 Dionysosfrevler in der römischen Kaiserzeit

In Anbetracht der Tatsache, daß die Römer kulturell im italisch-etruskischen Bereich verwurzelt waren, gewinnt die Frage an Bedeutung, wie der griechische Gott Dionysos und mit ihm die Mythen von den Dionysosfrevlern nach Rom gelangt sind, welche seit der frühen Kaiserzeit dargestellt wurden.

Der Dionysoskult nach griechischem Vorbild, den wohl auch griechische Priesterinnen ausübten⁷³⁸, wurde 496 v.Chr. offiziell in Rom etabliert: Der Gott, römisch Liber genannt, erhielt am Aventin einen Tempel, gemeinsam mit Ceres, griechisch Demeter, und ihrer Tochter Libera/Persephone⁷³⁹. Auf diese Weise wurde die römische agrarische Trias gleichgesetzt mit einer griechischen Dreiheit, die eng mit der Unterwelt verbunden war und seit dem 4. Jahrhundert v.Chr. insbesondere in Eleusis in Erscheinung trat⁷⁴⁰. Wann der römische Liber mit dem griechischen Dionysos verschmolz, ist unklar: Noch Cicero unterscheidet den Sohn Semeles von dem Sohn der Ceres, „dem unsre Vorfahren neben Ceres und Libera in heiliger Scheu als Liber göttliche Ehren erwiesen.“⁷⁴¹

⁷³⁷ U. Cain (Hrsg.), Dionysos. Die Locken lang, ein halbes Weib? (1997) 51ff.

⁷³⁸ Bruhl (1953) 39; J.-M. Pailler, Bacchanalia (1988) 458.

⁷³⁹ M. Hülsemann, Theater, Kult und bürgerlicher Widerstand im antiken Rom (1987) 28f.; Beard/North/Price (1998) 64f.

⁷⁴⁰ N. Mahé, Le mythe de Bacchus (1992) 109ff.; R. Turcan, The Cults of the Roman Empire (1996) 299. 304.

⁷⁴¹ Cic. nat. deor. 2, 62.

Ursprünglich war der römische Gott des Ackerbaus, Liber pater, wohl eine reine Natur- bzw. Agrargottheit, wobei die römischen Götter ja grundsätzlich nichts mit dem anthropomorphen griechischen Pantheon gemeinsam hatten, da die Römer sehr viel stärker Naturphänomene oder *numina* als Gottheit verehrten, also „höhere Wesen, bei denen das Geschlecht irrelevant ist“⁷⁴². Es ist unklar, inwiefern der Kult des Bacchus-Liber in Rom bereits in seiner frühen Zeit orgiastische Züge angenommen hatte⁷⁴³, aber der Vergleich mit der Einführung des Kybelekults im Jahre 205 v.Chr. legt die Vermutung nahe, daß man die orgiastischen Merkmale weitgehend eingeschränkt bzw. die Teilnahme an den exzessiven Riten, wie der Selbstkastration der *galloi*, der Kybele-Priester, römischen Staatsbürgern untersagt hat⁷⁴⁴. Jedenfalls hört man zunächst von keinerlei Schwierigkeiten im Zusammenhang mit der Adaption des Bacchus-Kults.

Mit den Punischen Kriegen veränderten sich die Verhältnisse in Rom tiefgreifend. Die Ausweitung des Machtbereichs führte nicht nur zu engen Kontakten mit der hellenistisch-griechischen Kultur, sondern es wurden aufgrund der Unsicherheiten der Kriegsgeschehnisse häufig auch fremde Kulte in der Stadt etabliert: Außer dem Kybelekult⁷⁴⁵ wurden während des für Rom hochgefährlichen Krieges gegen Hannibal die Apollon geweihten Ludi Apollinares eingeführt, und Livius berichtet, daß in dieser Krisenzeit die althergebrachten römischen Kulte zusehends vernachlässigt wurden⁷⁴⁶. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind auch die Dionysosmysterien im 3. Jahrhundert v.Chr. von Unteritalien her nach Rom gelangt: Livius schreibt, es sei die kampanische Priesterin Paculla Annia gewesen, die erstmals auch Männer zum Kult zugelassen (und damit sexuelle Exzesse erst ermöglicht) habe⁷⁴⁷, und die Mysterien seien durch einen Griechen nach Etrurien und von dort aus nach Rom gekommen⁷⁴⁸. Sicher belegt sind sie jedoch erst für das Jahr 186 v.Chr., als es zum Eklat kam: Livius⁷⁴⁹ schildert in den glühendsten Farben, wie ein junger Adliger namens Aebutius auf Betreiben seines Stiefvaters und seiner Mutter in die Bacchanalien eingeweiht werden sollte. Seine Geliebte Hispala

⁷⁴² J. Bayet, *Croyances et rites dans la Rome antique* (1971) 256f.; R. Schilling, *Rites, cultes, dieux de Rome* (1979) 73; E. Simon, *Die Götter der Römer* (1990) 10; R. Turcan, *Le mythe grec dans l'art romain*, *StItFilCl* 10/2, 1992, 1027f.

⁷⁴³ Wann Liber endgültig mit Dionysos gleichgesetzt wurde, ist in der Forschung umstritten, aber es ist nach den überzeugenden Darlegungen R. Rousselles wohl davon auszugehen, daß die Assimilation bereits vor 186 v.Chr., als der römische Senat die Bacchus-Mysterien wegen ihrer Ausschweifungen verbot, vollendet war: Rousselle (1987) 193ff.

⁷⁴⁴ Burkert (1994) 41; Beard/North/Price (1998) 97.

⁷⁴⁵ E. S. Gruen, *Studies in Greek Culture and Roman Policy* (1990) 5ff.

⁷⁴⁶ Liv. 25, 1, 6f. D. Sabbatucci, in: Zinser (1986) 92; Beard/North/Price (1998) 79ff.; I. Stark, in: H. Cancik – J. Rüpke (Hrsg.), *Römische Reichsreligion und Provinzialreligion* (2003) 25.

⁷⁴⁷ Liv. 39, 10, 6; 39, 13, 9.

⁷⁴⁸ Liv. 39, 8, 3.

⁷⁴⁹ Liv. 39, 8, 3ff.

warnte ihn eindringlich vor diesem Kult, da er verbrecherische Züge annahm und der Ritus dazu dienen sollte, den jungen Mann aus dem Weg zu räumen: Im allgemeinen Getöse der Trommeln und Flöten gingen die Hilfeschreie der zahlreichen Opfer unter, und so seien schon viele den Umtrieben dieser Mysterien anheimgefallen, die im übrigen als unmoralisch, orgiastisch und in jeder Hinsicht gefährlich dargestellt werden. Da sich der junge Mann daraufhin weigerte, sich einweihen zu lassen, trieben ihn seine Eltern aus dem Haus, und als er Zuflucht bei einer Tante suchte, riet diese ihm, den Konsul zu informieren. Dieser leitete unverzüglich Gegenmaßnahmen in die Wege, der Senat reglementierte streng den bacchischen Mysterienkult, so daß private bacchische Kultgemeinschaften von nun an aus nicht mehr als fünf Personen bestehen durften, und ließ die Anhänger der skandalösen Kultpraktiken verfolgen. Tatsächlich ist aus dem unteritalischen Tirol eine entsprechende Inschrift erhalten, die den von Livius überlieferten Senatsbeschluß noch einmal archäologisch bestätigt⁷⁵⁰. Der Bericht ist stark von der damaligen Propaganda gefärbt, die den Bacchanalien die verwerflichsten Schandtaten anlastete, da sich die Einflüsse der griechischen Kultur merklich verstärkten, was Besorgnis innerhalb der konservativen Kreise hervorrief: Man bangte um die althergebrachten römischen Tugenden, und insbesondere ein Privatkult, wie es die Dionysosvereine bis zuletzt waren, mußte den Senat beunruhigen, da er sich der staatlichen Kontrolle vollständig entzog⁷⁵¹. Überdies taten die nächtlichen Riten und der orgiastische Charakter ein übriges, um das Mißtrauen zu schüren und die Gerüchteküche zum Brodeln zu bringen. Allerdings scheinen die staatlichen Restriktionen nur begrenzt Wirkung gezeigt zu haben. Gerade in Tarent, das einer der Hauptverehrungsorte des Dionysos und im Jahre 272 v.Chr. von den Römern eingenommen worden war, aber auch im sonstigen Apulien scheint das Verbot nur begrenzt Beachtung gefunden zu haben, denn 183 v.Chr. war ein erneutes Durchgreifen der Obrigkeit erforderlich⁷⁵². Danach hört man jedoch von keinen weiteren Skandalen, und schließlich soll es Servius zufolge Cäsar gewesen sein, der die Dionysosmysterien wieder in Rom zugelassen hat⁷⁵³.

Im 3. Jahrhundert entstanden auch die ersten römischen Tragödien, die sowohl den Lykurg-Mythos in der Version der Verfolgung der Bacchantinnen⁷⁵⁴ als auch den

⁷⁵⁰ Gruen a.O. 34ff. (Anm. 745); H. Cancik-Lindemaier, in: H. Cancik – H. Lichtenberger – P. Schäfer (Hrsg.), *Geschichte – Tradition – Reflexion. Festschrift für Martin Hengel* (1996) 77ff.; J. Rüpke, *Die Religion der Römer* (2001) 39f.

⁷⁵¹ Beard/North/Price (1998) 95ff.

⁷⁵² Liv. 40, 19, 9.

⁷⁵³ Serv. ecl. 5, 1, 29ff. Turcan a.O. 306 (Anm. 740).

⁷⁵⁴ Naev. TF fr. 2-4.

Pentheus-Mythos⁷⁵⁵ thematisierten. Der Überlieferung nach begann der Tarentiner Livius Andronicus, der nach der Eroberung der Magna Graecia nach Rom gelangt war, um 240 v.Chr. erstmals damit, griechische Literatur, Tragödien und Komödien in Rom szenisch aufzuführen⁷⁵⁶. In seiner Nachfolge entwickelte sich eine graeco-römische Literatur, wobei Dichter wie Ennius und dessen Neffe Pacuvius sich weitgehend an ihre attischen Vorbilder gehalten zu haben scheinen⁷⁵⁷. Leider sind die Tragödien, die das Schicksal der Dionysosfrevler thematisierten, nur fragmentarisch erhalten, denn es ist anzunehmen, daß sie den spannenden Prozeß der Adaption der griechischen Kultur, speziell des ekstatischen Dionysoskultes, widerspiegelten⁷⁵⁸.

An bildlichen Darstellungen von Dionysosfrevlern sind aus dieser frühen Zeit nur Gemmen erhalten, die eine tanzende Mänade mit einem Männerkopf in der Hand zeigen. Diese Darstellungsweise taucht gegen Ende des 5. Jahrhunderts v.Chr. auf, in einer Zeit, in der auch andere Bilder von einzelnen tanzenden Mänaden, die harmlose Gegenstände in den Händen halten, häufig auf Gemmen erscheinen⁷⁵⁹. Wie bereits früher gezeigt worden ist⁷⁶⁰, hat sich das Bild der mit dem Kopf ihres Opfers tanzenden Mänade nicht aus den frühen Pentheus-Darstellungen entwickelt, in denen der Kopf nur als einer von vielen Körperteilen behandelt und gelegentlich sogar völlig ausgelassen wird. Seit dem späteren 2. Jahrhundert v.Chr. erfreuen sich Bilder einzelner Mänaden und sonstiger dionysischer Motive auf hellenistischen Gemmen großer Beliebtheit und wurden auch in Rom aufgegriffen. Auch die Kopftrophäenbilder erscheinen vermehrt und sind für einen flüchtigen Betrachter kaum von den übrigen Bildern tanzender Mänaden zu unterscheiden. Gerade dieser Aspekt scheint wesentlich zu sein: Wie bereits S. Toso bemerkt, ist es nicht so sehr das Motiv der von Göttern bestrafte Hybris, das hier thematisiert wird⁷⁶¹. Es handelt sich vielmehr um ein Bild der zum Äußersten getriebenen

⁷⁵⁵ Vgl. S. 27.

⁷⁵⁶ Cic. Brut. 71f. Gruen a.O. 80ff. (Anm. 745).

⁷⁵⁷ J. Blänsdorf, in: E. Lefèvre, *Das römische Drama* (1978) 99ff.; V. Castellani, in: B. Zimmermann, *Griechisch-römische Komödie und Tragödie III* (1995) 51f.

⁷⁵⁸ Rousselle (1987) 195. F.-H. Massa-Pairault hat den Versuch unternommen, anhand der Fragmente zu zeigen, daß die Lykurg-Tragödie des Naevius orphische Elemente enthält und den Widerstand Roms gegen die Dionysosmysterien zum Ausdruck bringt, wohingegen die ca. hundert Jahre später entstandene Lykurg-Tragödie des Accius den Dionysosfrevler als zivilisatorischen, wenngleich unglücklichen Helden zum Spiegelbild des C. Gracchus stilisiert. Auch vermutet sie, daß Acoetes, der bei Pacuvius als Vermittler des Dionysoskultes auftrat, als Vorbild für den „*graecus ignobilis*“ dient, der Livius zufolge die Dionysosmysterien in Etrurien eingeführt hat. F.-H. Massa-Pairault, in: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome* (1986) 209ff.

⁷⁵⁹ W. H. de Haan-van de Wiel – M. Maaskant-Kleibrink, *Mänadentypen auf Gemmen*, FuB 14, 1972, 164ff.

⁷⁶⁰ Vgl. S. 89ff.

⁷⁶¹ S. Toso, *Miti di Hybris punita nelle gemme di I secolo a.C.*, *Ostraka* 9, 2000, 153.

dionysischen Ekstase. Das selbstvergessene, positiv gewertete dionysische Wesen wird durch den bedrohlichen Aspekt ergänzt, ohne daß die Grausamkeit des Geschehens zur Sprache gebracht wird, denn der Kopf des Pentheus wird wie ein beliebiges Attribut behandelt. Durch das erschreckende Objekt, das die Mänade in den Händen hält, wird der narrative, und damit der negative, Hintergrund lediglich angedeutet. Im wesentlichen bleibt dem Betrachter das wohlbekanntes Bild ausgelassenen, unbeschwerten und auch anmutigen Tanzes, wie es für die neuattischen Mänadendarstellungen typisch ist⁷⁶².

Im ersten vorchristlichen Jahrhundert scheinen die Bacchusmysterien – mit oder ohne Cäsars Intervention⁷⁶³ – in Rom wieder etabliert gewesen zu sein, wie die Stuckverzierungen der Villa Farnesina oder die Fresken aus der Villa dei Misteri in Pompeji schließen lassen, welche bacchische, symbolträchtige und für Uneingeweihte unverständliche Kultvorgänge thematisieren⁷⁶⁴.

Ogleich man aber nichts mehr von Skandalen im Zusammenhang mit den Bacchanalien hört und Dionysos-Bacchus ein allgemein anerkannter und nach griechischem Vorbild auch anthropomorph gedachter Gott war, so wurde ihm in augusteischer Zeit von Staats wegen nicht allzuviel Aufmerksamkeit zuteil: Marcus Antonius hatte sich an den Gott angeglichen, wohingegen Augustus das apollinische Prinzip der Ordnung verkörperte, weshalb in der Staatskunst Apollon sehr viel stärker gefördert wurde⁷⁶⁵. Zugleich aber bemühte der Princeps sich auch um die Restauration der römischen Religion und versuchte, in der durch die lange Zeit der Bürgerkriege demoralisierten Bürgerschaft wieder ein religiöses Gefüge herzustellen⁷⁶⁶.

Erstmals ist aus dieser Zeit eine römische Quelle erhalten, die den Mythos von den Dionysosfrevlern thematisiert: Es sind die Metamorphosen Ovids, die den Pentheus-Mythos überliefern⁷⁶⁷. In ihnen wird einerseits die Tradition, die bei Theokrit deutlich wird, weitergeführt, nämlich die Anspielung auf den geheimen Kult und den Mysterienfrevel. Andererseits wird aber die Gottheit selbst, die in der hellenistischen Überlieferung wenigstens noch im anschließenden hymnischen Teil mit einbezogen wird, ausgeklammert: Die Anwesenheit des Dionysos wird nur noch im Wahnsinn deutlich, den er über die Stadt verhängt. Am Schluß münden die wilden bacchischen Exzesse in die

⁷⁶² G. E. Rizzo, *Thiasos* (1934) Abb. 1-4; L.-A. Touchette, *The Dancing Maenad Reliefs* (1995) 32ff.

⁷⁶³ Pailler (1995) 728ff.

⁷⁶⁴ F. Matz, *ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΛΕΤΗ* (1964) Taf. 2. 4-11. 15-17. 22f.; Burkert (1994) 88f.; Beard/North/Price (1998) 161ff.

⁷⁶⁵ R. Gordon, in: M. Beard – J. North (Hrsg.), *Pagan Priests* (1990) 183f.

⁷⁶⁶ Beard/North/Price (1998) 184ff.

⁷⁶⁷ Vgl. S. 27.

Errichtung eines geregelten Kults: Man erweist dem Gott die gebührende Ehre, und so läuft alles auf die Versöhnung hinaus. Diese Darstellung ist typisch für die augusteische Zeit: Von einer Herrschaftskritik ist hier wenig zu spüren, sondern es scheint sich vielmehr um einen Ausdruck augusteischer Religionspolitik zu handeln. Mit der Neuordnung des Kults wird der Frieden in der Gesellschaft wiederhergestellt.

Während dionysische Motive als Schmuck von Villen und Gräbern häufig vorkommen, wird der Pentheus-Mythos in julisch-claudischer Zeit auch in der Ikonographie selten thematisiert. Daß sich Caligula als Dionysos präsentierte und feiern ließ⁷⁶⁸, blieb aufgrund seiner baldigen Ermordung nur ein kurzes Intermezzo; sein Nachfolger Claudius übte wieder eine gemäßigte Herrschaft aus. Allerdings war dessen Gattin Messalina in bacchische Exzesse verwickelt, wobei sie als Mänade verkleidet ein orgiastisches Dionysosfest feierte⁷⁶⁹.

Nero ließ sich lieber mit Herakles vergleichen, wengleich der Dekor der *domus aurea*, seines neu erbauten Palastes, stark dionysisch geprägt ist⁷⁷⁰. Auch die Flavier und ihre Zeit scheinen keine besondere Affinität zu Bacchus gehabt zu haben, jedenfalls sind kaum Inschriften von Mitgliedern dionysischer Vereinigungen aus dem 1. Jahrhundert erhalten, sondern sie stammen insbesondere aus dem 2. Jahrhundert n.Chr.⁷⁷¹

Entsprechend der, insgesamt betrachtet, religiösen Mäßigung, die das erste kaiserzeitliche Jahrhundert prägte, war auch die Darstellung des Pentheus-Mythos, der als exemplarisch für dionysische Ekstase und ihre Folgen betrachtet werden kann, sehr zurückhaltend: Zumeist erscheint er in der Form der Kopftrophäendarstellungen, sozusagen chiffriert, so daß die Grausamkeit des Geschehens in den Hintergrund rückt. Auf der früh datierten Kandelaberbasis in St. Petersburg (PE 53, Taf. LXI) wie auch auf dem Oscillum (PE 46, Taf. LV) tanzt die Mänade vor einem Altar: Auch hier wird also, wie bei Ovid, der kultische Aspekt inszeniert, ohne daß auf einen bestimmten Mysterienritus Bezug genommen würde. Damit stimmt die Beobachtung überein, daß die römische Kunst sehr viel häufiger als die hellenistische und frühere griechische Kunst den Kult selbst mit Liknon und sonstigen mystischen Handlungen thematisiert⁷⁷². Dafür, daß in der römischen Überlieferung das Hauptaugenmerk dem Kultgeschehen gilt, spricht auch die Tatsache, daß der Lykurg-Mythos fast ausschließlich als mythische Überlieferung

⁷⁶⁸ Athen. 4, 148 d.

⁷⁶⁹ Tac. ann. 11, 31, 2.

⁷⁷⁰ E. Segala – I. Sciortino, *Domus Aurea* (1999) 86. 99 Abb. 94.

⁷⁷¹ A.-F. Jaccottet, *Choisir Dionysos II* (2003) 288ff.

⁷⁷² Zum Beispiel die verschiedenen Stuckdekorationen der Farnesina, Darstellungen auf Terra Sigillata, die Wandmalerei der Villa dei Misteri oder verschiedene Reliefdarstellungen: Matz a.O. Taf. 2. 4-11. 15-17. 22f. (Anm. 764).

fortlebt, ohne Anlaß zu neuen literarischen oder künstlerischen Darstellungen zu geben: Denn Lykurg ist von alters her als Dionysosfrevler, nicht als Mysterienfrevler charakterisiert, der Kult spielt in seinem Mythos keine Rolle; sakrale Gegenstände in der zu diesem Thema überlieferten italischen Bildkunst, wie z.B. Altäre, dienen lediglich dazu, seinen Untergang als gottgewolltes Ereignis bzw. seine Tat als Sakrileg zu kennzeichnen.

In der Kombination mit einem Altar scheint der Kopf des Pentheus dagegen als Opfer für den Gott aufgefaßt zu sein, aber er ist entpersonalisiert, sein eigentliches Schicksal wird dem Betrachter vorenthalten. Er ist tatsächlich nur noch eine Trophäe. Das Bild der mit dem Kopf tanzenden Mänade ist ein Bild, das die Ambiguität des Dionysos zum Ausdruck bringt, ohne die urwüchsige Grausamkeit des Mythos wirklich anschaulich zu machen. Es verzichtet auf das Ereignis des Blutvergießens, beraubt das Opfer seiner Identität und rückt die Schönheit der Tanzenden mit ihren flatternden Gewändern in den Mittelpunkt. Daß dies eine Eigenheit der frühen Kaiserzeit zu sein scheint, zeigt die Ode des Horaz⁷⁷³, der eine Pentheus-Episode, nämlich den Einsturz des Palastes des Pentheus, unter die Wunder des Gottes einreicht und damit die Familientragödie in den Hintergrund rückt: Nicht das menschliche, sondern das göttliche Schicksal ist nunmehr von Interesse, das Kultgeschehen spielt eine bedeutendere Rolle.

Erst ein pompejanisches Wandgemälde aus neronischer Zeit (PE 43, Taf. XLIXf.) thematisiert den furchtbaren Tod des Pentheus, wobei es auch hier noch nicht zu der Durchführung des Mordes gekommen ist. Die Zusammenstellung mit Bildern von Ixion und Dirke läßt darauf schließen, daß hier wieder das wohlverdiente Schicksal des Götterfrevlers im Vordergrund steht, wenngleich der Gott selbst nicht in Erscheinung tritt.

Ein aus einem Grab stammendes Relief in Rom (PE 48, Taf. LVII) zeigt Pentheus in derselben Haltung wie Orest, der sich gegen die Furien verteidigt⁷⁷⁴. Diese Art der Darstellung ist nur noch ein einziges Mal auf einer heute verschollenen und daher nicht datierbaren Lampe (PE 50, Taf. LVIII) überliefert. Aus welchen Gründen man hier nicht auf die bereits geprägte, eindeutige Pentheus-Ikonographie zurückgegriffen hat, ist unklar. Vielleicht ging es gerade um die Angleichung der Mänaden an die Furien, die als Geschöpfe der Unterwelt passend für ein Grab erscheinen: Auch in diesem Falle würden sie stellvertretend für den Gott die gerechte Strafe vollziehen. Warum man das Motiv in

⁷⁷³ Hor. *carm.* 2, 19.

⁷⁷⁴ L. Borsari, *Di un bassorilievo con rappresentanza relativa al mito di Penteo*, BCom 15, 1887, 216. Vgl. z.B. den Sarkophag im Vatikan, Galleria dei Candelabri 2513. R. Bielfeldt, *Orestes auf römischen Sarkophagen* (2005) 85 Abb. 18. 335 Nr. I.4.

dieser Form aus dem Kontext gelöst hat, ist indessen rätselhaft: Der mit Orest-Darstellungen verbundene Gedanke von familiärer Loyalität, wie er von R. Bielfeldt herausgearbeitet worden ist⁷⁷⁵, verliert durch den neuen mythischen Kontext an Geltung. Zugleich fehlt aber der Bezug zu dionysischem Wesen, das für ein Grab relevant sein könnte, es bleibt bei einer rein negativen Aussage.

In jedem Falle wird auch hier, wie bei den Kopftrophäendarstellungen, die drastische Wiedergabe des grausamen Vorgangs selbst vermieden: Das Schicksal, das Pentheus erwartet, wird für einen Betrachter ohne das nötige Hintergrundwissen nicht ersichtlich; im Mittelpunkt steht die lebensbedrohliche Situation eines schönen Jünglings. Während aber die Kopftrophäendarstellungen die Unbändigkeit und Ungeheuerlichkeit dionysischer Ekstase zum Thema machen, steht in den Zerreibungsbildern der gerechte Tod des Frevlers im Vordergrund.

Unter den Adoptivkaisern, also im 2. Jh.n.Chr., erlebte der Bacchuskult einen Aufschwung⁷⁷⁶, ebenso wie auch viele orientalisch-kult, die im Laufe des 1. Jhs. in Rom Fuß gefaßt hatten, beispielsweise der Isiskult, der unter Caligula ein offizielles Heiligtum auf dem Marsfeld erhalten hatte⁷⁷⁷. Mit der weiteren Ausdehnung des Reiches, die unter Trajan, der Dakien und vorübergehend auch Mesopotamien hinzugewann, ihren Höhepunkt erreichte, verstärkte sich der Strom fremder Kulturen nach Rom: Im römischen Heer dienten Syrer, die den Kult der syrischen Götter pflegten, Ägypter, die Isis verehrten, und viele mehr. Hinzu kamen auch militärische Geheimkulte wie der Mithraskult. Erstmals waren auch nicht einmal mehr die Kaiser stadtrömischer Herkunft: Trajan und Hadrian stammten aus Italica, einer latinischen Kolonie Spaniens, und Septimius Severus, dessen Herrschaft vom 2. ins 3. Jahrhundert überleitet, stammte aus Leptis Magna.

Im 2. Jahrhundert wurde Bacchus nunmehr zunehmend als *pacator mundi* inszeniert, wie die zahlreichen Darstellungen seines siegreichen Indienfeldzugs zeigen, die noch im 1. Jahrhundert relativ selten sind⁷⁷⁸, dann aber vermehrt auf Sarkophagen und Mosaiken⁷⁷⁹

⁷⁷⁵ Bielfeldt a.O. 299 (Anm. 774).

⁷⁷⁶ Der Höhepunkt der Mysterienkulte dürfte um 200 n.Chr. gelegen haben: A. Dihle, in: H. Cancik – H. Lichtenberger – P. Schäfer (Hrsg.), *Geschichte – Tradition – Reflexion*. Festschrift für Martin Hengel (1996) 192f.

⁷⁷⁷ Burkert (1994) 43.

⁷⁷⁸ Dionysische Motive, die mit Triumph verbunden sind, erscheinen beispielsweise bereits auf dem Bogen von Glanum: H. Rolland, *L'arc de Glanum* (1977) 25ff.; R. Turcan, *Bilan et perspectives*, *StItFilCl* 10/2, 1992, 1094.

⁷⁷⁹ R. Talgam – Z. Weiss, *The Mosaics of the House of Dionysos at Sepphoris* (2004) 65.

Außerdem z.B. die Mosaiken in Neo Paphos auf Zypern: W. A. Daszewski, *Dionysos der Erlöser* (1985) 13f. 24ff. Zu den Sarkophagen: Turcan (1966) 441ff.; F. Matz, *ASR IV*, 2 (1968) 212ff. 248ff. 255ff. 267ff. 281-286.

erscheinen. Diese Entwicklung ist verbunden mit der zunehmenden Aufmerksamkeit, welche die Kaiser dem Gott und seinem Kult zukommen ließen: Hadrian wurde in Nikomedia als *neos Dionysos* begrüßt und ließ seinen Geliebten Antinoos nach seinem Tode als Dionysos vergöttlichen⁷⁸⁰.

Daß in dieser Zeit auch das bacchische Vereinswesen blühte, zeigen zahlreiche Inschriften⁷⁸¹, insbesondere eine Inschrift aus dem Jahre 160 n.Chr. von Torre Nova bei Rom, welche einen Thiasos von rund 500 Mitgliedern mitsamt ihren Ämtern auflistet⁷⁸².

Der Trend zur Bacchusverehrung verstärkte sich noch unter der Dynastie der Severer: Septimius Severus stiftete seiner Heimatstadt Leptis Magna eine Basilica, deren Pfeiler mit Motiven aus den Biographien der Schutzgötter der Stadt, Dionysos und Herakles, geschmückt waren⁷⁸³. Diese Dionysosdarstellungen schließen auch die bereits früher besprochenen Darstellungen der Zerreißung des Pentheus und des Triumphs Agaues mit dem Kopf ihres Opfers ein (PE 66, Taf. LXXI)⁷⁸⁴.

Die Söhne des Septimius Severus, Geta und Caracalla, sowie auch deren Nachfolger Elagabal, der sogar auf einem von Tigern gezogenen Wagen als Liber auftrat, präsentierten sich in der Gestalt des Dionysos-Alexander⁷⁸⁵.

Während aus der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts keine literarischen Zeugnisse für die Mythen von den Dionysosfrevlern erhalten sind, ist es bezeichnenderweise ein dem Kaiser Caracalla gewidmetes Werk, das zu Beginn des 3. Jahrhunderts den Pentheus-Mythos aufgreift: Oppian paßt ihn in sein Werk über die Jagd ein, indem er die Verwandlung der Mänaden in Raubtiere und des Pentheus in einen Stier beschreibt. Damit wird der Ermordete zum Beutetier: Dem Aspekt der Jagd ist damit ebenso Genüge getan wie der Verehrung des Dionysos, der, wie bereits erwähnt, der Dynastie der Severer besonders nahestand.

In der Ikonographie der Dionysosfrevler zeigt sich im Laufe des 2. Jahrhunderts eine Veränderung: Während zunächst das Bild der Mänade, die mit einem Männerkopf in der Hand hingebungsvoll tanzt, noch eine letzte Blüte erlebt, treten in den Jahrzehnten um die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert verstärkt die Bilder der Dionysosfrevler auf Sarkophagen auf, wobei nun der Vorgang des Mordes selbst dargestellt wird. Erstmals in der römischen Kunst erscheint auch Dionysos wieder als Initiator des Geschehens: Wie

⁷⁸⁰ P. Kuhlmann, *Religion und Erinnerung* (2001) 220ff.

⁷⁸¹ Jaccottet a.O. 288ff. (Anm. 771).

⁷⁸² D. Roman – Y. Roman, *Rome, l'identité romaine et la culture hellénistique* (1994) 45; A.-F. Jaccottet, *Chosir Dionysos I* (2003) 30ff.; Jaccottet a.O. 302 Nr. 188 (Anm. 771).

⁷⁸³ Beard/North/Price (1998) 255.

⁷⁸⁴ Vgl. S. 78.

⁷⁸⁵ Turcan (1966) 461.

auch auf den meisten griechischen Vasen sind sowohl die Pentheus- als auch die Lykurg-Darstellungen gewöhnlich in dionysische Szenen eingebunden, die sich auf Sarkophagen dieser Zeit allgemein großer Beliebtheit erfreuen. Auf den über 450 erhaltenen dionysischen Sarkophagen erscheinen die Dionysosfrevler im Vergleich allerdings eher selten.

Die Ermordung des Pentheus wird insbesondere auf den frühen Sarkophagen als Teil der göttlichen Biographie aufgefaßt: Er nimmt ein Bildfeld für sich alleine ein und wird mit Szenen von der Kindheit des Gottes kombiniert (PE 56; PE 57, Taf. LXIVf.). Die Szenen auf späteren Sarkophagen zeigen ihn eingebunden in einen Thiasos, der das schreckliche Geschehen umringt (PE 62, Taf. LXVII), sich darauf zu bewegt (PE 63-PE 65, Taf. LXVII-LXIX), oder, im Falle der Lykurg-Sarkophage, dem Geschehen den Rücken zuwendet (LY 9; LY 10, Taf. XVf.). In jedem Falle ist die Strafe des Gottesverächters nicht das Hauptthema der Sarkophage, sondern sie ist Teil der dionysischen Wundertätigkeit, die sich für den Gläubigen in einer Leichtigkeit des Daseins, für den Frevler aber in furchtbarer Raserei auswirkt.

Sind diese Bilder, wie R. Turcan meint, eschatologisch zu deuten, also als Gegenüberstellung des glücklichen Jenseits des Mysten im Gegensatz zum Tod bzw. zu den Kräften des Bösen, die es zu besiegen gilt⁷⁸⁶?

Die Dionysosmysterien waren sicherlich auch noch in römischer Zeit mit Jenseitshoffnungen verbunden: Zwar legt S. Guettel Cole ausführlich dar, daß den bacchischen Inschriften keine derartigen Vorstellungen zu entnehmen sind⁷⁸⁷, aber es deutet doch einiges darauf hin, daß man aus den Mysterien Hoffnung auch über den Tod hinaus schöpfte. So spielt beispielsweise Plutarch in einem Brief an seine Frau, in dem er sie über den Tod der gemeinsamen Tochter hinwegzutrusten versucht, darauf an, daß sie sich beide hätten einweihen lassen und an die Unsterblichkeit der Seele glaubten, und vielleicht deutet auch die Inschrift auf einem verschollenen Kindersarkophag auf die Hoffnung über den Tod hinaus währender Bacchanalien hin⁷⁸⁸.

Es ist jedoch auffällig, daß die dionysischen Sarkophagszenen sich auf keine bestimmte Aussage einlassen: Kultische Gegenstände werden nie in Zusammenhang mit festgelegten

⁷⁸⁶ „Mais il faut vaincre la mort et les forces du mal, ces Lycurgue, ces Penthée, ces Dériade qui résistent en tout homme à l'appel du bonheur et du salut.“ Turcan (1966) 627.

⁷⁸⁷ S. Guettel Cole, in: Carpenter/Faraone (1993) 295.

⁷⁸⁸ Plut. Consol. ad uxor. 10, 611d. H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 261 Nr. 174; R. Turcan, The Cults of the Roman Empire (1996) 313. Die Sarkophaginschrift lautet nach Wrede: Σατορνείνος ἐγὼ κικλήσκομαι ἐκ Ἰδέ με παιδός ἰεὶς Διούσου ἄγαλμ' ἔθεσαν μήτηρ ἰ τε πατήρ τε.

Kulthandlungen gebracht⁷⁸⁹, und ebenso selten wird der Tote mit einem Teilnehmer des Thiasos durch ein Porträt identifiziert⁷⁹⁰. Vielmehr wird die mythische Welt thematisiert, der auch Pentheus und Lykurg angehören, ebenso wie die Kentauren oder Satyrn. Kernaussage ist nicht so sehr eine konkrete Hoffnung auf ein Leben im Jenseits, sondern vielmehr eine Atmosphäre ausgelassener Heiterkeit, wie sie auch in der Ausstattung profaner Räume anzutreffen ist⁷⁹¹. P. Veyne bemerkt treffend, daß die „bacchische Bildwelt mehr als nur dekorativ, jedoch nicht eigentlich religiös“ ist⁷⁹². Vielleicht waren mit den Bildern dionysischer Thiasoi tatsächlich Vorstellungen verbunden, daß der Tote nun ein ewiges Bacchusfest genießt, wie es von einem kleinen Mädchen heißt, daß es nun den dionysischen Thiasos anführe⁷⁹³. Durch die Dionysosfrevler wird das Dargestellte eindeutig auf eine mythische Ebene gehoben, wie auch Kentauren, Satyrn und ähnliche Fabelwesen die Szene der Realität entrücken, zugleich wird aber auch der Tod thematisiert: Das Thema der Darstellung ist der auf grauenvolle Weise aus dem Leben gerissene schöne bzw. junge Mensch. Es werden also Tod und Lebensfreude im Zeichen des Dionysos thematisiert, wobei der heitere Aspekt meist im Vordergrund steht. Die Tatsache, daß auch durchaus negativ zu wertende Helden der Mythologie Eingang in die Bildwelt der Sarkophage fanden, zeigen die Szenen der sterbenden Alkestis: Auch hier ist ihr Mann als trauernder Held gekennzeichnet, obgleich er im Mythos eine sehr unrühmliche Rolle spielt, da er aus Feigheit zuläßt, daß seine Gattin an seiner Stelle stirbt⁷⁹⁴. Auch in diesem Falle sind sich die eigentliche Botschaft – die ins Heroische übertragene Trauer um den Ehepartner – und die Aussage des Mythos – aufopferungsvolle Liebe der Frau gegenüber der Feigheit des Mannes – konträr entgegengesetzt. Insofern ist es möglich, daß auch das Bild des sterbenden Pentheus zugleich für die Grausamkeit des Todes und den Triumph des Gottes stand.

Oggleich natürlich vermutet werden kann, daß auch Bacchusmysten in Dionysossarkophagen beigesetzt wurden, ist es anhand der Ikonographie aber nicht nachweisbar⁷⁹⁵.

Im weiteren Verlauf des 3. Jahrhunderts trat der Bacchuskult zunehmend in Konkurrenz zum Christentum: Das Schicksal des Bacchus als sterbender und wieder auferstehender Göttersohn machte ihn ebenso zu einem geeigneten paganen Gegenstück wie der

⁷⁸⁹ Geyer (1977) 61ff.; Zanker/Ewald (2004) 148.

⁷⁹⁰ R. Turcan, *Messages d'outre-tombe* (1999) 107.

⁷⁹¹ Zanker/Ewald (2004) 150ff.

⁷⁹² P. Veyne (Hrsg.), *Geschichte des privaten Lebens* (1989) 227 Anm. 3.

⁷⁹³ R. Merkelbach, *Dionysisches Grabepigramm aus Tusculum*, *ZPE* 7, 1971, 280; S. Guettel Cole, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 289.

⁷⁹⁴ Zanker/Ewald (2004) 202f.

Gedanke, symbolisch den Gott in sich aufzunehmen – Weingenuß, *sparagmos* und *omophagie* im Dionysoskult, Eucharistie im Christentum⁷⁹⁶, und auch die Verwandlung von Wasser in Wein ist ein dionysisches Wunder⁷⁹⁷. Allerdings rief der orgiastische Kult bei den christlichen Autoren Verachtung hervor, und 379 bis 394 n.Chr. wurde durch die Erlasse der Kaiser Gratian, Valentinian II. und Theodosius die römische Staatsreligion endgültig verboten: „Das totale Kultverbot betrifft alle Einwohner des Reiches an allen Orten. [...] Verboten sind: blutige Opfer; der Bilderdienst, auch das Weihrauchopfer; die Haus- und Privatreligion, auch die unblutigen Riten für Genius und Laren [...].“⁷⁹⁸ Allerdings dauerte es noch bis in die Langobardenzeit, ehe der pagane Kult endgültig seine Verehrer verloren hatte⁷⁹⁹. Die Mysterienkulte fanden gerade im 4. und 5. Jahrhundert noch zahlreiche Anhänger unter den Angehörigen des Senatsadels⁸⁰⁰.

Die Beeinflussung des Dionysosmythos durch das Christentum zeigt sich in Bezug auf den Pentheus-Mythos deutlich in den „Dionysiaka“ des Nonnos: Hier tritt Dionysos nach dem Tod des Pentheus, ganz anders als der ferne, die Menschen allein zurücklassende euripideische Gott, als Tröster auf, und in einem späteren Kapitel vergießt er Tränen, um den Kummer der Sterblichen zu beenden⁸⁰¹. Damit wird zwar die Grausamkeit des Gottes nicht aufgehoben, aber gemildert, und seine Rache ist gerecht: Denn Pentheus vergeht sich nicht nur an dem Gott, sondern hat sich zuvor schon an seinem Vater schuldig gemacht, den er vom Thron verdrängt hat. Auf diese Weise gerät der Leser nicht in den gefühlsmäßigen Zwiespalt, den die euripideische Tragödie eröffnet, denn keiner der Beteiligten – auch nicht Agaue, denn sie wird ja getröstet! – wird unangemessen behandelt. Für den Lykurg-Mythos hat indessen R. Dostálóva gezeigt, daß Nonnos Motive aus der zeitgenössischen Hagiographie aufgreift – Erdbeben und Sintflut sind beispielsweise biblische Strafen, die nun auch über die Dionysosfrevler kommen⁸⁰².

In der Ikonographie läßt sich hingegen eine Verschiebung des Interesses hin zu einer „Illustration“ schriftlicher Überlieferung seit dem 3. Jahrhundert bei den bildlichen Darstellungen des Dionysosmythos beobachten: Schon auf dem Pilaster der von

⁷⁹⁵ Zanker/Ewald (2004) 164.

⁷⁹⁶ Bereits im 5. Jahrhundert v.Chr. wird Dionysos mit dem Wein gleichgesetzt. Eine ausführliche Diskussion des Gedankens der Kommunion in der dionysischen Religion findet sich bei: D. Obbink, in: Carpenter/Faraone (1993) 65ff.

⁷⁹⁷ R. Merkelbach, *Isisfeste in griechisch-römischer Zeit* (1963) 49; A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence*, *HarvStClPh* 88, 1984, 212f.

⁷⁹⁸ H. Cancik, in: Zinser (1986) 66.

⁷⁹⁹ Zosimus 5, 41, 11ff. H. Cancik, in: Zinser (1986) 69f.

⁸⁰⁰ J.f. Matthews, *Symmachus and the Oriental Cults*, *JRS* 63, 1973, 175ff.; A. Dihle, in: H. Cancik – H. Lichtenberger – P. Schäfer (Hrsg.), *Geschichte – Tradition – Reflexion. Festschrift für Martin Hengel* (1996) 192.

⁸⁰¹ Nonn. *Dion.* 12, 171. G. W. Bowersock, *Hellenism in Late Antiquity* (1990) 44.

Septimius Severus gestifteten Basilica in Leptis (PE 66, Taf. LXX-LXXII) wird die Orientierung an der literarischen Vorlage, nämlich der euripideischen Tragödie, deutlich. Insbesondere der Vergleich der früheren Kopftrophäenszenen mit der Agaue auf dem Pilaster ist bezeichnend, denn zum ersten und einzigen Mal wird hier Euripides tatsächlich zitiert: Sie trägt den Kopf nicht in der Hand, sondern auf ihren Thyrsos aufgespießt. Auch das Mosaik der Grabfassade (PE 70, Taf. LXXIV) läßt den literarischen Hintergrund erkennen, wenngleich die Szene durch den Tiger bereichert wurde: Erstmals ist eindeutig der Baum in Szene gesetzt, auf den sich Pentheus der euripideischen Überlieferung zufolge geflüchtet hat. Dasselbe gilt auch für den Bronzeteller (PE 69, Taf. LXXIV), auf dem sich die einzige durch Theatergewänder, Kothurne und Masken explizit als solche gekennzeichnete Theaterszene der Pentheustragödie in der griechisch-römischen Kunst erhalten hat.

Wie es scheint, wurde seit dem 3. Jahrhundert der Mythos nicht mehr in einen eher allgemeinen Zusammenhang des Gottes und seines Kultes gesetzt, sondern als eine Art „Illustration“ der mythischen Literatur aufgefaßt.

Während gerade die Zerreißung des Pentheus in der stadtrömischen Kunst nahezu ausschließlich auf Sepulkraldarstellungen beschränkt wird, ist die Situation in den römischen Provinzen eine andere: Hier kommen keine Kopftrophäenszenen vor, sondern die Zerreißung selbst wird effektiv inszeniert, und die Bilder sparen nicht an Drastik. Zwei der Darstellungen, die Kalksteinbasis in Toulouse (PE 47, Taf. LVI) und das Rhône-Medaillon in Lyon (PE 49, Taf. LVII) stammen aus Gallien, wo mehrere Inschriften sowie unter anderem auch Bronzestatuetten die Verehrung des Liber bezeugen⁸⁰³. Ansonsten sind Darstellungen der Mythen von den Dionysosfrevlern in den römischen Provinzen extrem selten: Es bleiben eine Lykurg-Darstellung auf der pergamenischen Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit (LY 11, Taf. XVII), das Theaterrelief von Perge (PE 66a, Taf. LXIX) und eine späte Pentheus-Darstellung auf der wohl aus einer östlichen Provinz stammenden Reliefpelike (PE 68, Taf. LXXIII). Diese nimmt durch die Gegenüberstellung mit dem Mythos von den in Delphine verwandelten Piraten, die dem Gott ebenfalls feindlich gegenüber getreten sind, sehr deutlich Bezug auf die literarische Überlieferung⁸⁰⁴ und bestätigt damit die bereits genannte Tendenz, daß sich seit dem 3. Jahrhundert die Darstellungsweise der Dionysosfrevler wie Illustrationen präsentieren. Aus dem griechischsprachigen Raum sind mithin kaum Darstellungen von den Dionysosfrevlern überliefert bzw. beschränkt sich der Lykurg-Mythos auf die

⁸⁰² R. Dostálová, Der arabische Räuber Lykurgos in Nonnos' Dionysiaka, *JbÖByz* 44, 1994, 66.

⁸⁰³ Bruhl (1953) 240ff.

Version ohne den Kindsmord.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß in der römischen Zeit zunächst die hellenistische Tradition fortgeführt wird: In der Literatur wird Pentheus als Mysterienfrevler gebrandmarkt, aber die Wildheit des Geschehens wird nach Möglichkeit gemildert und in einen geregelten Kult überführt. Auch in der Ikonographie wird das Furchtbare der Mythen ausgespart: Der Kindsmord Agaues wird in den „Kopftrophäenszenen“ entpersonalisiert, und wie in der schriftlichen Überlieferung wird häufig durch einen im Bild erscheinenden Altar ein Hinweis auf den kultischen Hintergrund gegeben. Dabei tritt der Dionysoskult wie die spezifisch dionysische Todesart des Zerrissenwerdens jedoch in den Hintergrund. Insgesamt tritt Dionysos bei den frühkaiserzeitlichen Pentheus-Darstellungen nicht in Erscheinung, sondern wird durch die Mänaden vertreten, während die übrigen Dionysosfrevler ikonographisch nicht mehr thematisiert werden.

Seit dem 2. Jahrhundert wird wieder vermehrt eine erzählende Art der Darstellung bevorzugt, der Mythos wird in einen größeren Zusammenhang, zumeist die dionysische Biographie, eingebunden. Allerdings ist sie nahezu ausschließlich auf den Bereich der Toten beschränkt. Hier steht bei den Pentheus-Darstellungen der tragische Tod eines hoffnungsvollen jungen Menschen im Vordergrund: Pentheus ist noch nicht zerrissen und erscheint in jugendlicher Schönheit. Demgegenüber thematisieren die Lykurg-Sarkophage die grauenvolle Raserei, in welche die dionysische Ekstase umschlagen kann, wenn der Betroffene sich nicht im Einklang mit dem Gott befindet. Das bedrohte Kind spielt in diesen Darstellungen indessen eine ebenso untergeordnete Rolle wie Pentheus in den „Kopftrophäenszenen“: Auch hier wird das Schrecknis möglichst minimiert wiedergegeben.

Im 3. Jahrhundert zeigt sich eine tiefgreifende Veränderung: Es ist nur noch der Pentheus-Mythos, der in Zusammenhang mit Kindsmord ins Bild gesetzt wird, und zwar nunmehr in einer Weise, die sich deutlich auf die schriftliche Überlieferung bezieht. Zudem drückt sich in der Umformung des Mythos durch Oppian eine große Freiheit im Umgang mit der mythischen Tradition aus, die bedenkenlos funktionalisiert wird, um in den Kontext von Jagd und Tierwelt eingefügt zu werden.

Die letzte große Veränderung in der Wahrnehmung des Dionysischen, nämlich die Anpassung an das Christentum, läßt sich der ikonographischen Überlieferung nicht mehr entnehmen, sondern wird nur noch bei Nonnos deutlich, der aus Dionysos einen großen Tröster der Menschheit macht.

⁸⁰⁴ Hom. h. Dionysos 49; 53f.; Ov. met. 3, 659ff.

2.4.5 Ergebnis

Es zeigt sich, daß in der Zeit der Wende vom 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. die politischen Erschütterungen durch den Sturz der Tyrannen und die neue Organisation der attischen *polis* ihren Widerhall in einer besonders exzessiven Darstellungsweise dionysischer Ekstase finden. Möglicherweise wurde der Pentheus-Mythos zunächst als mythische Spiegelung des gottgewollten Sturzes der Peisistratiden aufgegriffen, dann aber zu einem Bild grenzenloser dionysischer Ausgelassenheit umgeformt, das dem narrativen Kontext weniger Bedeutung beimaß. In jedem Fall schrecken die meisten frühen attischen Vasenbilder nicht davor zurück, die Blutrünstigkeit der dionysischen Strafe vor Augen zu führen: Da hängen die Gedärme aus dem Leib des Zerrissenen, die Gewänder werden mit Blut bespritzt, die Mänaden vollführen mit den Händen voller Eingeweide ihren Triumphanz.

In der Zeit politischer Mäßigung unter der Führung des Perikles wird auch der künstlerische Ausdruck in feste Bahnen gelenkt, die dionysischen Darstellungen werden weniger exzessiv, und damit einhergehend verschwinden die Pentheus-Darstellungen vollständig. Um die Zeit des Peloponnesischen Krieges bricht die unterdrückte Emotionalität jedoch wieder hervor. Zunächst erscheinen die Darstellungen von den Dionysosfrevlern noch gemäßigt, die Bewegtheit ist stark zurückgenommen. Gegen Ende des Jahrhunderts aber bricht sich die Wildheit und Grausamkeit in der Ikonographie der Dionysosfrevler wieder Bahn, wobei allerdings drastische Darstellungen der Zerstückelung wie die der Frühzeit vermieden werden. Diese „Zivilisierung“ des dionysischen Opfers findet ihren Ausdruck darin, daß die Mänaden nunmehr größtenteils mit Waffen angreifen und ihr Opfer nicht mit bloßen Händen zerreißen. Statt dessen liegt das Hauptaugenmerk auf dem Thema der Ambivalenz: Euripides thematisiert in seiner Tragödie den unvereinbaren Gegensatz zwischen menschlichen Regeln und dionysischer Wildheit, die diese Regeln schließlich sprengt, sofern man sie nicht in kultische Bahnen lenkt. Verkörpert wird diese Wildheit durch die Frauen, die ebenfalls ambivalent und jedenfalls als bedrohlich gesehen werden. Das kommt nicht nur bei Euripides zum Ausdruck, sondern auch in der Ikonographie, wie die Hydria des Meidias-Malers (PE 10, Taf. XXXIf.) im besonderen zeigt, wo Helena im Frauengemach und die Mänaden im dionysischen Draußen sich für die Männergesellschaft als gleichermaßen verhängnisvoll erweisen. Ebenso kann der Wildheit der Frauen im Dionysoskult jedoch auch das Ideal einer Frauengemachszene gegenübergestellt werden, in der gute Ordnung und Erziehung vereint sind.

In der unteritalischen Vasenmalerei des 4. Jahrhunderts v. Chr. tritt die Doppelgesichtigkeit des Dionysos in den Hintergrund. Die Darstellungen von

Dionysosfrevlern zeigen nunmehr nicht den Augenblick des Todes, sondern wählen entweder die Szene der Bedrohung oder das Bild des schönen Leichnams, wie im Falle des Lykurg-Mythos. Dabei ist die Anzahl der Mänaden ebenso variabel wie die Zusammensetzung der übrigen Teilhaber am Geschehen oder die Haltung des Attackierten. Der Mythos scheint also hauptsächlich im Hinblick auf das jugendliche Opfer inszeniert zu werden, wobei durch die Darstellung von Kultgegenständen das Schicksal des Betroffenen als das eines Mysterienfrevlers gerechtfertigt wird. Dabei wird die Ekstase der Mänaden zwar dargestellt, aber sie erscheint mehr als pathetische Geste denn als konkrete Bedrohung. Gegen Ende der klassischen Zeit läßt sich beobachten, daß das Geschehen zunehmend in einen kultischen Rahmen gesetzt wird, ohne aber konkreten Bezug auf dionysische Mysterienrituale zu nehmen. Eine Beziehung zwischen den Dionysosfrevlern und Vorstellungen dionysischer Segnungen oder Strafen im Jenseits läßt sich diesen Darstellungen nicht entnehmen, wengleich die Mehrzahl der unteritalischen Gefäße als Grabbeigaben gefertigt wurden.

Im Hellenismus werden die dionysischen Widerstandsmythen nahezu vollständig vernachlässigt, wohl aufgrund der Wahrnehmung des Gottes als Gewährleister von *tryphe*, mit dem sich die hellenistischen Herrscher identifizierten. Aus diesem Grund war die zweifelhafte Gerechtigkeit des Gottes, wie sie Euripides zum Ausdruck brachte, nicht mehr erwünscht, und so wird auch der Kindsmord Lykurgs durch dessen eigene, direkte Bestrafung ersetzt. Dionysos wurde als Fest- und Weingott gefeiert; allenfalls wurden die Feinde des Dionysos als Exempla gerechter Strafe für Mysterienfrevler und als Demonstration dionysischer Macht und Epiphanie zur Sprache gebracht. In der bildenden Kunst sind die Dionysosfrevler kaum von Interesse. Das einzige griechische Beispiel, der Silberteller in Privatbesitz (PE 32, Taf. XLIV), scheint sich auf die literarische Überlieferung zu beziehen und diene offenbar als Demonstration bzw. zur Thematisierung der kulturellen Mythentradiation beim Symposion.

In späthellenistischer und römisch-republikanischer Zeit beschränken sich die Darstellungen hauptsächlich auf die tanzende Mänade mit dem Männerkopf in der einen, dem Schwert in der anderen Hand: ein auf den ersten Blick unverfängliches Bild dionysischer Ausgelassenheit, das die schreckliche Seite des Gottes mittels eines Attributs hinzufügt, ohne daß die eigentliche Zerreißung thematisiert wird. Hierbei bleibt das Opfer *de facto* anonym. In der Literatur der frühen Kaiserzeit läßt sich beobachten, daß der Mord an Pentheus zwar pathetisch inszeniert, die blutige, brutale Seite aber weitgehend ausgeblendet wird. Pentheus erleidet die gerechte Strafe, das weitere Schicksal der unglücklichen Mutter bleibt im ungewissen. Der gesamte Mythos läuft auf die Etablierung eines ordentlichen Kultes hinaus, und demgegenüber tritt das Leiden der

Beteiligten zurück. Zugleich wird der Gedanke des Mysterienfrevels, wie er im Hellenismus zum Ausdruck kommt, beibehalten: Pentheus erblickt verbotenerweise die heiligen Gegenstände und ist damit dem Untergang geweiht, ohne daß Dionysos persönlich eingreifen müßte.

Im 1. Jahrhundert n.Chr. treten wieder Bilder hinzu, die Pentheus kurz vor seinem Tod zeigen, in einer Zeit also, als sich das Dionysische vollständig durchgesetzt hat und die Berührungängste der Römer gegenüber der hellenistischen Kultur verschwunden sind. Diese Darstellungen sind jedoch weitgehend auf den Sepulkralbereich beschränkt: Die eigentliche Zerreißung wird erst auf Sarkophagen der Jahrzehnte um die Wende vom 2. zum 3. Jahrhundert wieder thematisiert. In der Sepulkralkunst können die Mänaden vielleicht als eine Art Todesdämonen aufgefaßt worden sein, wie auf dem aus einem Grab stammenden Relief in Rom (PE 48, Taf. LVII), auf dem die Mänaden Pentheus in gleicher Weise angreifen wie die Furien Orest. Auf diese Weise wird der Pentheus-Mythos, zumindest ikonographisch, zu einer Darstellung der Grausamkeit des Todes umgedeutet. Auf den Sarkophagen wird der Untergang der Dionysosfrevler Lykurg und Pentheus entweder als Teil der dionysischen Biographie und damit als Beispiel dionysischer Wundertätigkeit vor Augen geführt oder aber als Gegenbild dem ausgelassenen Thiasos, oft in Verbindung mit der Auffindung Ariadnes durch den Gott, gegenübergestellt.

Im dritten Jahrhundert wird nur noch der Tod des Pentheus thematisiert, die Version vom Kindsmord Lykurgs verschwindet vollständig, ebenso wie die Kopftrophäendarstellungen. Kennzeichnend ist für diese Zeit die deutliche Anlehnung der Bilder an die literarische Überlieferung.

Bei Nonnos schließlich wird die Konkurrenz zum Christentum deutlich: Dionysos ist noch immer ein rächender Gott, aber er ist gerecht und zugleich ein tröstender Gott.

Es zeigt sich also, daß der Kindsmord im eigentlichen Sinne durch in den dionysischen Wahnsinn getriebene Eltern kaum dargestellt wird: Pentheus, der in der Ikonographie am häufigsten auftaucht, ist bereits erwachsen und ein wehrfähiger Krieger. Der Sohn Lykurgs erscheint in der griechischen Kunst hingegen gewöhnlich als Knabe oder auch als Jüngling und in römischer Zeit als Kleinkind, so daß der Szene größeres Pathos verliehen wird. Allerdings sind diese Bilder relativ selten. Der dionysische Tod von Kleinkindern ist weitgehend den Darstellungen kindsmordender Mänaden vorbehalten, die dementsprechend selten sind und offenbar, indem sie das sonst übliche zerrissene Tier durch ein Kind ersetzen, mehr eine Übersteigerung dionysischer Wildheit zum Ausdruck bringen, als daß sie auf einen bestimmten Mythos rekurrieren.

Es läßt sich in bezug auf die Drastik in der Darstellungsweise dionysischer Morde im Laufe der künstlerischen Entwicklung nur eingeschränkt eine einheitliche Tendenz beobachten. Während die frühen attischen Bilder nicht an Blut und Grausamkeit sparen, wird diese Grausamkeit in der späteren attischen Kunst zurückgenommen: Die Darstellung ist von wildem Pathos geprägt, aber das Opfer wird nicht mehr zerfetzt. Diese Distanzierung von dem eigentlich Charakteristischen des dionysischen Opfers läßt sich weiterhin in der unteritalischen Vasenmalerei beobachten. Erst im Hellenismus kommt das Motiv der Zerreißung wieder auf, scheint aber Bezug auf die literarische Überlieferung zu nehmen.

In römischer Zeit wird zunächst überwiegend die Kopftrophäenszene bevorzugt, in der die Mänade bewaffnet erscheint. Bemerkenswert ist zudem die Tatsache, daß das dionysische Opfer in der Sepulkralkunst in nahezu archaischer Drastik thematisiert wird: Zwar wird auch hier die Zerfetzung des Pentheus nicht gezeigt, vielmehr wird der jugendlich schöne Körper, der doch dem Untergang geweiht ist, eindrucksvoll inszeniert. Die Mänaden agieren aber mit größter Vehemenz: Der in den Nacken des Opfers gestemmte Fuß der einen Frau, ein offenbar aus der hellenistischen Kunst aufgegriffenes Motiv⁸⁰⁵, demonstriert die Grausamkeit, ohne auf blutige Fetzen zurückgreifen zu müssen, und rekurriert zugleich auf die literarische, wahrscheinlich sogar auf die euripideische Vorlage.

Schon seit dem 3. Jahrhundert n.Chr. tritt der Aspekt unberechenbarer Grausamkeit in den Darstellungen des Dionysos in den Hintergrund: Während der Lykurg-Mythos vollständig aus der Bildkunst verschwindet, wird der Pentheus-Mythos ausschließlich in den literarischen Zusammenhang gestellt und letztlich als eine „Illustration“ der schriftlichen Überlieferung aufgefaßt. Möglicherweise ist auch diese Berufung auf die kulturelle Tradition in der Ikonographie darauf zurückzuführen, daß Dionysos in Konkurrenz zum Christentum trat: Für seine Charakterisierung als Gott wurde die rücksichtslose Seite seines Wesens irrelevant, sogar für sein Fortbestehen bedrohlich, da er sich gegen das Christentum mit seinem Grundtenor göttlicher Gnade behaupten mußte. In der römischen Kaiserzeit hat sich folglich die sich bereits seit dem 3. Jahrhundert v.Chr. abzeichnende Auffassung durchgesetzt, daß die Dionysosfrevler als Kultschänder die gerechte Strafe erleiden. Diese Tendenz läßt sich besonders deutlich den literarischen Zeugnissen entnehmen: Pentheus wird immer stärker zum Verbrecher stilisiert, zum Usurpator des thebanischen Throns; Lykurg wird sogar zum Mutterschänder⁸⁰⁶ und

⁸⁰⁵ Vgl. den Silberteller PE 32 (Taf. XLIV).

⁸⁰⁶ Hyg. fab. 132.

erfährt die Strafe am eigenen Leib, ohne daß Kinder an seiner Stelle leiden müssen. In Anbetracht der Tatsache, daß sich die literarische Überlieferung des 5. Jahrhunderts v.Chr. auf Euripides beschränkt, der eine weniger einseitige Sicht bevorzugt, muß die Frage offenbleiben, ob die Dionysosfrevler schon zu dieser Zeit verbrecherische Züge trugen.

3 Die Rache Heras

„Die Selbstvernichtung der Familie im Wahnsinn ist die Umkehrung der Ehe, der alten Ordnung des Bettes. [...] Wo wir Genaueres von Hera-Festen erfahren, geht es denn auch nicht einfach um ein frohes Hochzeitsfest, sondern um schwere Krisen, in denen die Ordnung zusammenbricht, die Göttin selbst verloren zu gehen droht.“

W. Burkert (1977) 212.

Eine weitere Gottheit, die durch Wahnsinn Unheil in Form von Kindsmord über eine Familie bringen kann, ist Hera, welche sich diese Form der Strafe von dem ihr verhaßten Dionysos abgeschaut hat, wie Ovid berichtet⁸⁰⁷.

3.1 Athamas und Ino

3.1.1 Literarische Quellen zu Athamas und Ino

Wiederum trifft die göttliche Rache das thebanische Königshaus: Diesmal ist es Athamas, der von Hera mit Wahnsinn dafür bestraft wird, daß er und seine Gattin Ino das verhaßte Dionysoskind aufgenommen und großgezogen haben. Er tötet im Wahn seinen Sohn Learchos, und nach manchen Versionen wird auch Ino mit Wahnsinn geschlagen, so daß sie ihren zweiten Sohn Melikertes tötet und sich dann mit ihm auf der Flucht vor Athamas ins Meer stürzt, wo sie selbst als Leukothea und Melikertes als Palaimon zu Meeresgottheiten werden⁸⁰⁸. Die griechischen Tragödien, die sich mit diesem Thema beschäftigen, sind zum großen Teil verloren, oder es ist nur ihr Titel erhalten⁸⁰⁹. So stellt sich bei dem Tragödientitel „Athamas“ die Frage, welches Thema aufgegriffen wurde, denn um Athamas, den Herrscher von Orchomenos, rankt sich eine weitere sehr unübersichtliche Geschichte. Es heißt, er habe vor Ino bereits eine Frau namens Nephele gehabt und aus dieser Verbindung seien zwei Kinder, Phrixos und Helle, hervorgegangen.

⁸⁰⁷ Ov. met. 4, 422ff.

⁸⁰⁸ C. Bonnet, Le culte de Leucothéa et de Méléicerte, en Grèce, au Proche-Orient et en Italie, StMatStorRel 10, 1986, 53ff.; G. Cerri, in: Cassio/Pocchetti a.O. 139ff. (Anm. 680).

Ino habe durch Intrigen erreicht, daß ihr Stiefsohn geopfert werden sollte, um eine Dürre, die sie selbst provoziert hatte, zu beseitigen. Dessen göttliche Mutter Nephele aber habe einen Widder geschickt, auf dem der Knabe mit seiner Schwester Helle geflohen sei⁸¹⁰. Inwiefern diese beiden Mythen miteinander in Verbindung stehen, ist ebenso undurchsichtig wie das merkwürdige Verhältnis Inos zu Dionysos: In dem einen Mythos ist sie seine Amme, in dem anderen ist sie an der Zerreißung des Pentheus beteiligt, weil sie die Göttlichkeit des Dionysos bezweifelt. H. Fuhrmann vermutet hinter den verschiedenen von den Mythographen überlieferten Versionen mehrere Tragödien und vertritt die Ansicht, daß hinter dem Mythos von der Pflege des Dionysoskinds durch Ino und Athamas die Tragödie Athamas α des Sophokles steht, was aber nicht bewiesen werden kann⁸¹¹. In jedem Falle rückt das Schicksal Inos in den Vordergrund, wenn es um den Kindsmord des Athamas geht, denn sie ist es, die schließlich vergöttlicht wird und als Leukothea einen Kult erhält.

3.1.1.1 Euripides, „Medea“, 1284ff.

In der Tragödie „Medea“ vergleicht der Chor die Protagonistin, die sich anschickt, ihre eigenen Kinder zu töten, mit Ino: Diese sei von Hera mit Wahnsinn geschlagen worden und habe sich nach dem Mord an ihren Kindern ins Meer gestürzt.

R. M. Newton hält die Version, daß Ino selbst ihre beiden Kinder getötet habe, für eine Erfindung des Euripides, da die Überlieferungen nur relativ selten vom Mord Inos an Melikertes sprechen, Learchos jedoch immer von Athamas umgebracht wird⁸¹². Es ist also wahrscheinlich, daß es zwei Versionen des Mythos bereits vor Euripides gab⁸¹³: In der einen sprang Ino von Athamas verfolgt oder im Wahnsinn befangen mit Melikertes von der Klippe, in der anderen tötete sie ihn zuvor. Euripides machte sie zur Mörderin ihrer beiden Kinder, um die Parallelen zu Medea zu verstärken – ein Detail, das sicherlich nicht weiter störend wirkte, da dem Publikum Ino als Kindsmörderin bereits bekannt war⁸¹⁴. Zugleich thematisiert Euripides ironisch die Tatsache, daß Medea Barbarin ist und

⁸⁰⁹ LIMC II (1984) 950 s.v. Athamas (Schwanzar); Gantz (1993) 176ff.

⁸¹⁰ L. Radermacher, Mythos und Sage bei den Griechen (1938) 158ff.; I. Th. Kakridis, in: I. Th. Kakridis (Hrsg.), Ελληνική μυθολογία III (1986) 119.

⁸¹¹ H. Fuhrmann, Athamas, JdI 65/66, 1950/1951 133f.

⁸¹² R. M. Newton, Ino in Euripides' Medea, AJPh 106, 1985, 500f.

⁸¹³ Die Verwandlung von Ino in die Göttin Leukothea ist bereits bei Homer, Od. 6, 333ff. überliefert.

⁸¹⁴ Eine ähnliche Abwandlung findet sich beispielsweise auch bei Sophokles in der „Antigone“ 955ff.: Lykurg wurde ihm zufolge von Dionysos in den Felsen eingeschlossen, wie auch Antigone in eine Felsenkammer gesperrt und dem Hungerstod anheimgegeben wird. Gewöhnlich erleidet hingegen Lykurg den dionysischen Zerreißungstod durch Pferde oder Panther. K. I. Merentites, Ο θάνατος του μυθικού βασιλέως της Θράκης Λυκούργου εν τη κλασσική γραμματεία, Platon 9, 1957, 91f.

als solche den Mord verübt: Iasons Feststellung, daß keine griechische Frau ein solches Verbrechen begehen würde, wird durch den vorhergehenden Vergleich mit Ino Lügen gestraft, denn gerade griechische Familien, wie beispielsweise die Atriden, ermorden sich in den griechischen Mythen untereinander⁸¹⁵.

3.1.1.2 Ovid, Metamorphosen 4, 416ff.

Da die griechischen Quellen weitgehend verloren sind, findet sich die ausführlichste Beschreibung des Mythos von Athamas und Ino bei Ovid. Er beschreibt in seinen „Metamorphosen“, wie Juno darüber ergrimmt, daß Ino als einziges Mitglied des thebanischen Königshauses verschont geblieben ist und mit ihrer Familie, einschließlich des von ihr aufgezogenen Bacchus, zufrieden leben kann. Sie beschließt, sich für die ihr durch Zeus angetane Schmach, deren Verkörperung Bacchus ist, zu rächen, indem sie sich an dessen Form der Rache, nämlich zerstörerischen Wahnsinn über seine Feinde zu senden, ein Beispiel nimmt. So sucht sie in der Unterwelt die Furien auf, und unter dem Einfluß der Furie Tisiphone hält Athamas seine Gattin für eine Löwin mit zwei Jungen, entrißt ihr Learchos und zerschmettert ihn an der Wand. Auch Ino wird von Wahnsinn gepackt und flieht unter Rufen zu Ehren des Bacchus mit Melikertes hinaus, wo sie sich ins Meer stürzt. Venus erreicht durch ihr Bitten von Neptun die Vergöttlichung der beiden. Dies fordert wiederum den Zorn Junos heraus, die daraufhin alle, die um Ino und Melikertes trauern, in Vögel verwandelt.

Ovid betont die Grausamkeit Junos und verdeutlicht, daß es ihr nur darum geht, Bacchus zu übertrumpfen, indem sie sein Vorgehen imitiert⁸¹⁶. So nimmt der Athamas-Mythos eindeutig Bezug auf die dionysischen Mythen, insbesondere auf Pentheus: Das Motiv der Löwenjagd ist aus dem Pentheus-Mythos entlehnt⁸¹⁷, und Ino stürzt sich mit einem bacchischen Ruf ins Meer, was den Hohn Junos hervorruft. Zugleich spricht jedoch die Tatsache, daß Juno den Wahnsinn bei den Furien „in Auftrag geben“ muß, dafür, daß es sich hierbei keineswegs um bacchische Raserei handelt⁸¹⁸. Das Ergebnis, nämlich die Vernichtung des thebanischen Königshauses, bleibt indessen das gleiche, und Ovid läßt Kadmos die Vermutung äußern, daß der Ursprung des Unglücks darin zu suchen ist, daß er die heilige Schlange bei der Gründung Thebens getötet hat⁸¹⁹.

Wie sehr Junos Handeln von reinem Haß bestimmt wird, verdeutlicht Ovid durch den

⁸¹⁵ Eur. Med. 1339f. E. Hall, *Inventing the Barbarian* (1989) 188.

⁸¹⁶ S. M. Wheeler, *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses* (2000) 94.

⁸¹⁷ Ph. Hardie, *Ovid's Theban History*, *CIQ* 40, 1990, 227f.; I. Gildenhard – A. Zissos, in: Ph. Hardie u.a. (Hrsg.), *Ovidian Transformations* (1999) 175.

⁸¹⁸ E. J. Bernbeck, *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen* (1967) 23.

⁸¹⁹ *Ov. met.* 4, 571ff.

Besuch der Göttin in der Unterwelt, zu dem sie sich sehr überwinden muß⁸²⁰. Im Gegensatz zum Pentheus-Mythos, dessen Bestreben es offensichtlich ist, die Rache des Dionysos zu rechtfertigen, indem Pentheus als Frevler gegen die Götter charakterisiert wird, sind Athamas und Ino hilflose Opfer von Junos grenzenloser Grausamkeit, die sogar vor den völlig unschuldigen Dienerinnen Inos nicht Halt macht. Überdies hätten Athamas und Ino, im Gegensatz zu Pentheus, in jedem Falle gegen göttlichen Willen verstoßen, denn wenn sie die Pflege des Dionysoskindes nicht übernommen hätten, wäre ihnen der Zorn des Zeus gewiß gewesen. Auf diese Weise wird die Bestrafung Inos zur Parodie der gerechten Bestrafung des Pentheus: „A parody that horribly repeats the cruelty but quite lacks the justice of the Pentheus story.“⁸²¹ Am Ende steht nicht nur der „Verlust des Selbst“, wie B. Otis schreibt⁸²², sondern die endgültige Auslöschung des thebanischen Königshauses, also der Untergang eines Geschlechts durch die Eltern, die ihre eigenen Kinder in von den Göttern gesandtem Wahnsinn ermorden. Und während im Pentheus-Mythos Ovids am Ende als Zeichen der Versöhnlichkeit der Dionysoskult eingeführt wird, endet der Ino-Mythos mit der Verwandlung der um Ino trauernden Dienerinnen in Seevögel, die für die Unversöhnlichkeit Junos steht.

3.1.1.3 Ovid, Fasti 6, 485

In seinen „Fasti“ setzt Ovid Leukothea mit der römischen Göttin Mater matuta gleich⁸²³, deren Festlichkeiten, die Matralia, am 11. Juni stattfanden. Hier schildert er wiederum den Zorn Junos, der dazu führt, daß Athamas dem Wahnsinn verfällt und Learchos ermordet. Der Wahnsinn Inos folgt erst nach dessen Bestattung: Sie ergreift den kleinen Melikertes, den sie „mit wahnsinnsstarrten Armen“ umfängt (*insanis ... complexa lacertis*, Ov. fast. 6, 497), und stürzt sich mit ihm ins Meer. Hier nimmt die Erzählung nun einen anderen Verlauf: Mutter und Kind gelangen mit Hilfe der Nereiden unverletzt an das Ufer des Tibers, wo sie auf Mänaden treffen. Diese werden von Juno aufgewiegelt, Melikertes zu töten, da Ino die geheimen Riten ausspionieren wolle. Auf Inos Hilferuf hin kommt Herkules herbei, der in ihr die Leidensgenossin erkennt, denn auch er wird von Junos Zorn verfolgt. Schließlich erhält sie von einer Priesterin aus Tegea, Carmentis, einen Orakelspruch, der ihre und ihres Sohnes Vergöttlichung unter den Namen Leukothea und Palaimon bzw. Matuta und Portunus vorhersagt. Daran schließt Ovid den Hinweis an, daß man sie nicht so sehr um Schutz für die eigenen Kinder als vielmehr für andere anflehen

⁸²⁰ Bernbeck a.O. 17f. (Anm. 818).

⁸²¹ B. Otis, *Ovid as an Epic Poet*² (1970) 143.

⁸²² Otis a.O. 242 (Anm. 821).

⁸²³ Vgl. auch Cic. nat. deor. 3, 48. Zum Fest der Matralia: F. Prescendi, in: T. Späth – B. Wagner-Hasel (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike* (2000) 124ff.

solle, da sie Bacchus besser beschützt habe als ihren eigenen Nachwuchs.

In dieser Version begegnet das mänadische Element in anderer Form als in den „Metamorphosen“: Die Raserei Inos trägt keine mänadischen Züge mehr und ist auch nicht mehr, wie der Wahn des Athamas, von Juno initiiert, sondern die Göttin versucht, sich der bacchischen Raserei in Gestalt der italischen Mänaden zu bedienen, um das Geschlecht des Kadmos auszulöschen. Die Furien suchen nur Athamas heim, über dessen weiteres Schicksal der Leser im ungewissen bleibt. Insgesamt verlagert sich der Schwerpunkt der Erzählung auf das kultische Element, was im Zusammenhang mit dem Festkalender, den Ovid erläutert, nicht weiter verwunderlich ist. Der Dichter erklärt auf diese Weise auch die Kulttopographie des Forum Boarium, wo die Kulte der Mater matuta, des Portunus, des Hercules und des Liber vereint waren⁸²⁴.

Wie beim Pentheus-Mythos kommt das Spionagemotiv hinzu, im Gegensatz zu Pentheus wird Ino von Juno jedoch ungerechterweise beschuldigt, die geheimen Riten sehen zu wollen. Da es sich um den römischen Festkalender handelt, kommen auch die spezifisch römischen Motive stärker zum Ausdruck, wie z.B. die Priesterin, die in ihrem Orakel das Ende der Leiden Inos vorhersagt – die etruskische Tradition der Schicksalsvorhersage bzw. Zeichendeutung war auch bei den Römern von großer Wichtigkeit⁸²⁵.

Wie schon in den „Metamorphosen“ wird Juno hier in ein überaus schlechtes Licht gerückt: Sie ist ungerecht in ihrem Zorn gegen Ino, die nur ihren verwandtschaftlichen Pflichten nachgekommen ist, indem sie sich des verwaisten Bacchus annahm (*at sanguis ille sororis erat*, Ov. fast. 6, 488), und mißbraucht überdies mit ihren Intrigen die Frömmigkeit der Bacchusverehrerinnen (*dissimulata deam Latias Saturnia Bacchas instimulat fictis insidiosa sonis*, Ov. fast. 6, 506f.). Allerdings kann sie auch hier die Vergöttlichung ihrer Feindin nicht verhindern und keine weitere Vergeltung üben, wie das in den Metamorphosen in Form der Verwandlung der trauernden Dienerinnen Inos in Vögel der Fall ist. Demzufolge handelt es sich hierbei vermutlich um ein von Ovid ausschließlich für die Thematik der Metamorphosen hinzugedichtetes Element⁸²⁶.

⁸²⁴ F. Coarelli, *Il Foro Boario* (1988) 127ff.

⁸²⁵ K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* (1960) 157ff.

⁸²⁶ Zum Kult der Mater matuta und zu dessen Beziehung zum Ino-Mythos: M. Halberstadt, *Mater matuta* (1934) 22ff.

3.1.1.4 Pausanias, Periegesis Hellados 1, 44, 7f.

In seiner Beschreibung Griechenlands, die ungefähr im dritten Viertel des 2. Jahrhunderts n.Chr. entstanden ist⁸²⁷, geht Pausanias auch auf die lokalen Mythen und Kulte ein. So beschreibt er in seinem ersten Buch über Attika die Felsen zwischen Megara und Korinth, von denen sich Ino zusammen mit Melikertes hinabgestürzt haben soll. Er nennt zwei verschiedene Versionen des Mythos: Die eine beschreibt die Verfolgung Inos als Konsequenz des Wahnsinns des Athamas, wobei Hera als Urheberin desselben nicht erwähnt wird, die andere nennt Inos Intrigen gegen ihre Stiefkinder Phrixos und Helle als Auslöser für den Zorn des Athamas.

Es ist bemerkenswert, daß Pausanias die Beteiligung Heras verschweigt, denn auf diese Weise fehlt der Vergöttlichung Inos und ihres Sohnes und deren kultischer Konsequenz, den isticischen Spielen nämlich, jeglicher Zusammenhang. Wenn Ino an ihren Stiefkindern schuldig geworden ist, kann der Leser keine Erklärung für die ihr zuteil werdende Ehre finden. Daraus läßt sich folgern, daß die Sage von Athamas, der von Hera für die Pflege des Dionysos bestraft wurde, dem damaligen Publikum bekannt genug war, so daß die Zusammenhänge des Mythos keiner näheren Erklärung bedurften. Zugleich wird in der Überlieferung des Pausanias wiederum deutlich, daß nicht Athamas die Hauptperson des Mythos ist, sondern die vergöttlichte Ino.

3.1.1.5 Hyginus, Fabulae 2. 4. 5

In dem Handbuch griechischer Mythen des Hyginus aus antoninischer Zeit⁸²⁸ wird der Mythos um den Kindsmord von Athamas und Ino gleich mehrfach genannt: Im zweiten Kapitel überliefert Hyginus ein ähnliches Geschehen wie Pausanias, daß nämlich Ino zusammen mit ihrem Sohn Melikertes von Athamas mit der Todesstrafe bedroht worden sei, nachdem ihre Intrige gegen ihre Stiefkinder Phrixos und Helle bekannt geworden war⁸²⁹. Hier ist es Bacchus (Liber pater), der seine Amme Ino und ihren Sohn vor dem Schlimmsten bewahrt, indem er sie in Nebel oder Dampf (*caligo*) hüllt. Später habe Jupiter (wohl aufgrund eines Fehlers in der Überlieferung, wahrscheinlicher ist Juno) Athamas mit Wahnsinn geschlagen, so daß dieser seinen Sohn Learchos getötet habe. Zuletzt erwähnt Hyginus den Sprung Inos ins Meer: Die Vergöttlichung als Leukothea und Palaimon bzw. Mater matuta und Portunus erfolgt durch Bacchus, und auch der Bezug zu den Isthmischen Spielen wird erwähnt⁸³⁰.

⁸²⁷ RE Suppl. VIII (1956) 1008ff. s.v. Pausanias 17 (Regenbogen).

⁸²⁸ Vgl. S. 32.

⁸²⁹ Hyg. fab. 2; Paus. 1, 44, 7.

⁸³⁰ Vgl. Ov. fast. 4, 485; s.o. S. 187.

Hier vermischt also Hyginus die Sage von der Schuld Inos, weil sie ihre Stiefkinder verfolgt hatte, mit dem Motiv des gottgesandten Wahnsinns, von dem Athamas heimgesucht wird. Wie auch bei Pausanias ist es auffällig, daß der Auslöser des göttlichen Zorns nicht weiter behandelt wird – entweder wird er vorausgesetzt, oder es war von größerem Interesse, von wo sich der Kult der Mater matuta in Rom herleitete.

Erst im fünften Kapitel erwähnt Hyginus die Tatsache, daß Juno der gesamten Familie Semeles zürnte, weil diese die Geliebte Jupiters gewesen war, wobei man die Möglichkeit in Betracht ziehen muß, daß die Reihenfolge der Kapitel im Laufe der Zeit durch die Kopisten durcheinandergeraten sein könnte. In jedem Falle stellt Hyginus mit dieser Bemerkung das Unglück Inos in eine Linie mit dem des Aktaion, des Pentheus und der Semele und scheint damit den Zorn Junos als Ursache für den Untergang des gesamten thebanischen Königshauses an den Anfang stellen zu wollen⁸³¹.

Im vierten Kapitel gibt Hyginus eine kurze Inhaltsangabe zu der Tragödie „Ino“ des Euripides, wobei ein weiterer Mythos, der sich um Ino und Athamas rankt, mit dem Wahnsinn des Athamas und der Vergöttlichung Inos verknüpft wird: Als Ino verschollen ist – die Ursache für ihr Verschwinden wird verschwiegen –, heiratet Athamas eine andere Frau, nämlich Themisto, die zwei Kinder zur Welt bringt. Als Athamas den Aufenthaltsort Inos erfährt, läßt er sie zurückholen und nimmt sie als Dienerin auf. Themisto weiß, daß Ino gefunden worden ist, ahnt aber nichts von ihrer Rückkehr in den Palast. Aus diesem Grund weihet sie Ino in ihre Pläne ein, als sie beschließt, ihre Stiefkinder, also die Kinder Inos, zu töten. Diese soll die Kinder Themistos mit einem weißen Tuch zudecken, ihre eigenen aber mit einem schwarzen, so daß Themisto in der Dunkelheit Inos Kinder töten kann. Ino vertauscht die Tücher, so daß Themisto die eigenen Kinder und daraufhin sich selbst umbringt. Etwas zusammenhangslos daran anschließend, erzählt Hyginus weiter, daß Athamas bei der Jagd von Wahnsinn überwältigt worden sei und seinen Sohn Learchos getötet habe, Ino aber habe sich mit Melikertes ins Meer gestürzt und sei vergöttlicht worden.

Hier wird offenbar der Inhalt des fünften Kapitels vorausgesetzt, das die Feindschaft Junos thematisiert, denn für den Wahn des Athamas wird keine Begründung genannt. Man kann sich also fragen, ob Euripides den Zorn Heras in seiner Tragödie erwähnte oder ob er einen anderen Zusammenhang zwischen der Sage um Themisto und dem Untergang von Inos Familie herstellte, indem der Wahnsinn des Athamas beispielsweise auf den Schmerz über Themistos Tat zurückgeführt wurde.

Aus der Überlieferung des Hyginus wird deutlich, daß sich offenbar aus den drei

Mythenkreisen um die Frauen des Athamas – Nephele, Ino und Themisto – ein Gewirr von Sagen gebildet hatte, so daß die genauen Zusammenhänge und die zeitliche Abfolge unklar geworden waren. Ob die beiden nicht-euripideischen Zusammenfassungen Hygins tatsächlich auf den „Athamas“ des Accius zurückgehen, wie V. d’Antò meint, ist fraglich⁸³². Allerdings läßt sich vermuten, daß der Zorn Junos gegen Ino in jedem Falle präsent war und von den Autoren vorausgesetzt werden konnte, da andernfalls der Mythos, in dessen Mittelpunkt die Vergöttlichung Inos steht, völlig unverständlich geworden wäre.

3.1.1.6 (Pseudo-)Apollodoros, Bibliothek 1, 84 (9, 2). 3, 28 (4, 3)

Auch Apollodoros nennt die Inosage mehrmals. Im dritten Buch steht der von Hera gesandte Wahnsinn deutlich im Vordergrund: Als Hermes den neugeborenen Dionysos zur Pflege an Athamas und Ino übergibt, nehmen sich die beiden anscheinend nur widerstrebend des Kindes an, denn er muß sie überreden (πείθει τρέφειν ὡς κόρην, Apollod. 3, 28). Dennoch sendet Hera in ihrem Zorn den Wahn, und zwar offenbar zugleich über Athamas, der Learchos wie einen Hirsch jagt und tötet, und über Ino, die Melikertes in einen Kessel mit kochendem Wasser wirft und anschließend mit dem toten Kind ins Meer springt. Es folgt die Vergöttlichung von Mutter und Sohn und eine Erwähnung der Ehren, die sie als Gottheiten erhalten. In diesem Falle ist der Gedanke, daß Heras Rache Ursache der Katastrophe war, konsequent zu Ende geführt, indem Zeus den kleinen Dionysos retten muß: Das Kind ist also noch hilflos, die Heimsuchung Heras ist offensichtlich sofort auf die Aufnahme des Zöglings gefolgt.

Eine kürzere Erwähnung des Kindsmords von Athamas findet sich im ersten Buch, wo er zusammenhangslos an die Geschichte von dem Mordversuch Inos an ihren Stiefkindern Phrixos und Helle angeschlossen wird: Wiederum ist es Hera, die Athamas in den Wahnsinn treibt, so daß er Learchos mit einem Pfeil tötet. Der Sprung Inos ins Meer schließt daran relativ unmotiviert an. Vermutlich ist hier auf die bereits von Pausanias überlieferte Version Bezug genommen worden, derzufolge Inos Untat den Wahnsinnsanfall des Athamas ausgelöst hat⁸³³.

Bei Apollodoros ist trotz des fehlenden Kontexts im ersten Buch nur eine Version des Mythos vertreten, nämlich die Rache Heras als Auslöser des mörderischen Wahnsinns. Die Vergöttlichung und die kultischen Konsequenzen des Geschehens werden mehr am

⁸³¹ Vgl. den Kommentar zu diesem Kapitel in: M. Grant, *The Myths of Hyginus* (1960) 30.

⁸³² V. d’Antò, *L’Athamas d’Accio*, *BStLat* 1, 1971, 376f.

⁸³³ Siehe S. 189.

Rande erwähnt; über Mater matuta verliert Apollodoros kein Wort, was wahrscheinlich darauf zurückzuführen ist, daß er nicht römischer Abstammung war.

3.1.1.7 Nonnos, Dionysiaka 10, 45ff.

Bei Nonnos ist es nicht Hera, die Athamas in den Wahnsinn treibt, sondern dessen dritte Frau Themisto. Hera jagt zunächst seine zweite Gattin Ino in die Wildnis, um sich an ihr dafür zu rächen, daß sie das Dionysoskind als Pflegling aufgenommen hat. Da Ino nicht zurückkehrt, heiratet Athamas erneut und zeugt mit Themisto vier Söhne. Die beiden älteren werden zu erfolgreichen Kriegern, die beiden jüngeren hingegen werden von ihrer Mutter bei dem Versuch, die Kinder Inos zu beseitigen, ermordet. Dieses Ereignis macht Athamas zum Rasenden, wobei Pan als Auslöser des Wahns genannt wird: Im Glauben, er habe Ino vor sich, fällt Athamas in die Viehherden ein und wird von Erscheinungen der Erinnyes verfolgt. Der Grund für seine Wut gegen Ino bleibt jedoch unklar, denn im Gegensatz zu Hyginus schreibt Nonnos den irrtümlichen Mord Themistos an den eigenen Kindern nicht der List Inos zu, sondern verzichtet auf jede Erklärung.

Als Ino vier Jahre später zurückkehrt, findet sie ihren Gatten in geistiger Umnachtung vor, der seinen und Inos Sohn Learchos für einen Hirsch hält und mit dem Pfeil erlegt und ihm das Haupt als Jagdtrophäe abschlägt. Zu Hause trifft er den zweiten Sohn Inos an, Melikertes, den er in einen Kessel mit kochendem Wasser wirft. Ino rettet das halb versengte Kind und flüchtet vor dem sie verfolgenden Athamas ins Meer. Ehe sie springt, ruft sie Nereus an und wirft sowohl der ersten Ehefrau des Athamas, Nephele, als auch Hera vor, ihr Verderben zu wollen. Im Meer nimmt Nereus sie als Göttin Leukothea auf.

Nonnos verbindet in seiner Darstellung verschiedene Wahnvorstellungen miteinander: Zum einen trägt das Verhalten des Athamas alle Züge einer dionysischen mörderischen Jagd, auf der anderen Seite wird er von Trugbildern der Erinnyes gequält, wie sie ursprünglich mit dem Muttermord einhergehen – „der Verfolgungsdrang und die Vernichtungswut“ sind also „mit Halluzinationen und Phantasmen gekoppelt [...], wie sie sowohl vom Gift der Erinnyes als auch von der sinnverwirrenden Aura des Dionysos hervorgerufen werden.“⁸³⁴ Und mehr noch: Athamas übernimmt nicht nur die bacchische Raserei, wie sie gewöhnlich die Mänaden ergreift, sondern auch das Motiv des Kochens im Kessel. Dies ist eigentlich ein weibliches Thema, so z.B. im Medea-Mythos, wo Medea einen Widder in der Peliadensage durch Kochen im Kessel verjüngt⁸³⁵, oder in den übrigen Versionen des Athamas-Mythos, wo es Ino ist, die ihren Sohn in den Kessel

⁸³⁴ W. Fauth, *Eidos Poikilon* (1981) 119.

⁸³⁵ Diod. 4, 51, 7ff.; Hyg. fab. 24; Ov. met. 7, 299ff. H. Meyer, *Medeia und die Peliaden* (1980) XIXf. 111ff.; LIMC VII (1994) 270 s.v. Peliades (Simon).

wirft⁸³⁶. Es kann also keine Rede davon sein, daß Nonnos eine männliche Seite bacchischer *mania* hervorkehrt, wie W. Fauth meint⁸³⁷, sondern es werden die Wahnsinnsymptome mehr oder weniger willkürlich kombiniert. So drängt sich der Verdacht auf, daß es dem Dichter ausschließlich um den Effekt ging. Auch die göttliche Urheberchaft rückt bemerkenswert weit in den Hintergrund: Es ist zwar noch Hera, die sich dafür rächt, daß das Königspaar Dionysos großgezogen hat, aber als Auslöser für den Wahnsinn des Athamas wird ausschließlich Pan genannt, der nach dem Mord Themistos an ihren Kindern das Königshaus auf diese Weise und augenscheinlich völlig grundlos heimsucht.

Die Kombination der verschiedensten Motive verleitet W. Fauth zu der Annahme, daß „Nonnos die von Athamas vorgenommenen Handlungen – ebenso wie später das Schicksal des Thebaners Pentheus – als mythische Brechung der Dionysos-Passion verstanden wissen wollte.“⁸³⁸ Jedoch fällt eher ein Ausklammern aller kultischen, mystischen und typisch dionysischen Merkmale auf. Die Tatsache, daß sich die Wahnsinnsymptome später bei dem von Hera verhängten Wahnsinn des Dionysos wieder in ähnlicher Weise zeigen, ist insofern nicht verwunderlich, als die „Dionysiaka“ häufig bestimmte Motive wieder aufgreifen – so erinnert z.B. der Wahnsinn der Aure, die über wehrloses Vieh herfällt, weil sie es für Pan bzw. ihren Vergewaltiger hält⁸³⁹, stark an den Wahnsinn des Aias⁸⁴⁰. Wie auch beim Pentheus-Mythos zeichnet sich eine Eindimensionalität der Charaktere ab: Ino, die ursprünglich eine durchaus ambivalente Gestalt ist, da sie den Anschlag auf ihre Stiefkinder Phrixos und Helle verübt bzw. den Mord Themistos an den eigenen Kindern verursacht, spielt jetzt nur noch die Rolle des unschuldigen Opfers. Zugleich deutet sie vor ihrem Sprung an, daß es Nephele sei, welche die Erinnyen auf sie hetzt, da sie deren Sohn Phrixos verfolgt hat. Athamas tröstet sich schnell über den Verlust Inos hinweg, aber das ist auch schon alles, was man über ihn erfährt – die spektakulären Symptome seiner Raserei werden ungleich hingebungsvoller geschildert. Der Wahnsinn wird nun mehr oder minder um seiner selbst willen thematisiert und mit völlig unterschiedlichen Gottheiten in Verbindung gebracht. Insgesamt ist die von Nonnos gebotene Form des Ino-Mythos sehr unübersichtlich und wird letztlich nur erzählt, weil Ino die Amme des Dionysos war. Der Gott selbst tritt nicht in Erscheinung, die Vergöttlichung Inos vollzieht Nereus. Man gewinnt den Eindruck,

⁸³⁶ Vgl. S. 191.

⁸³⁷ Fauth a.O. 119 (Anm. 834).

⁸³⁸ Fauth a.O. 121 (Anm. 834).

⁸³⁹ Vgl. S. 130.

⁸⁴⁰ Soph. Ai. 144ff.

daß sich Nonnos nicht recht zwischen den verschiedenen Überlieferungen entscheiden konnte und daher alle Möglichkeiten andeutet. Das Ergebnis ist eine völlige Konfusion von Motiven, die eine Deutung sehr erschweren. Deutlich werden lediglich gewisse aitiologische Elemente: So wird nicht nur die Vergöttlichung Inos beschrieben, sondern auch ihre Verfolgung durch die Thebanerinnen, nachdem sie von Hera in die Wildnis vertrieben wurde. Hier heißt es, daß Ino sich auf die Suche nach dem Dionysoskind begeben habe, während die Thebanerinnen ihrerseits Ino und Dionysos suchten. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Nonnos hier auf die boiotische Kulttradition zurückgegriffen: Im Agrionien-Ritual von Chaironeia suchten die Frauen das Dionysoskind und kehrten schließlich mit der Information zurück, daß es sich bei den Musen aufhalte⁸⁴¹.

3.1.1.8 Kallistratos, Ekphraseis 14

In der Tradition der „Eikones“ Philostrats steht die Beschreibung von vierzehn Statuen und Gemälden, die Kallistratos wohl im 4. Jahrhundert n.Chr. abfaßte, wobei es unklar ist, welche der beschriebenen Kunstwerke real existierten oder Fiktionen des Autors waren⁸⁴².

Im 14. Buch beschreibt Kallistratos ein Gemälde, das den wahnsinnigen Athamas zeigt. Sehr eindrucksvoll sind alle Merkmale des Irrsinns geschildert, den ihm die Furien auferlegt haben, wie z.B. der irre Blick. In der Hand hält er ein Schwert. Ino hingegen ist dargestellt, wie sie, ihr Kind an der Brust säugend, angstvoll dem Meer zueilt, wo Amphitrite und ihre Nereiden in den Fluten erscheinen.

Auch Kallistratos kann anscheinend davon ausgehen, daß sein Publikum mit dem dargestellten Mythos vertraut ist: Er konzentriert sich völlig auf die lebendige Beschreibung des Bildes, ohne sich mit Erklärungen aufzuhalten. Der Leser bleibt darüber im ungewissen, warum die Furien Athamas heimgesucht haben, und nicht einmal dessen Mord an Learchos wird erwähnt – die Tatsache, daß er bewaffnet ist, macht seinen Irrsinn bedrohlich, trägt jedoch nichts zum Verständnis des Geschehens bei. Es geht also nicht so sehr um den Mythos als vielmehr um die Wirkung der Malerei bzw. um die Beschreibung dieser Wirkung. Aus diesem Grunde sind Heras Zorn sowie die näheren Zusammenhänge entbehrlich, der Kindsmord ist vollständig in den Hintergrund gerückt:

⁸⁴¹ Plut. symp. 717a. Burkert (1972) 197.

Athamas' Raserei findet kein Opfer, denn Ino entflieht, wobei sie ganz dem Bild der sorgenden Mutter entspricht. Dem Mythos wird in dieser späten Quelle also die Grausamkeit eines Familienmordes genommen, ein Phänomen, das bereits die Version des Pentheus-Mythos in den „Kynegetika“ Oppians erkennen ließ⁸⁴³.

3.1.1.9 Zusammenfassung

Betrachtet man die Gesamtheit der erhaltenen Überlieferung des Mythos um den Kindsmord des Athamas (und gelegentlich der Ino), so lassen sich zunehmende Verwirrung des Handlungsablaufs und logische Brüche insbesondere dort beobachten, wo das kultische Element in den Vordergrund gerückt wird: So wird Ino in Ovids „Fasti“, deren Erzählung dieses Mythos auf eine Erklärung des Festes der Mater matuta hinausläuft, erst nach der Bestattung des von Athamas getöteten Learchos von Wahnsinn gepackt. In den „Metamorphosen“ hingegen ist es bittere Ironie, daß sich Ino, die Amme des Bacchus, im von Juno verhängten Wahnsinn mit dem Ruf einer Bacchantin ins Meer stürzt. Ihre von Venus initiierte Vergöttlichung wird im Hinblick auf ihre Unschuld verständlich. In den „Fasti“ wiederum ist diese Vergöttlichung auf merkwürdige Weise ent wurzelt: Die italische Priesterin, vermutlich als Gründerin des Kultes der Mater matuta gedacht, prophezeit Ino ihre Erhebung zur Göttin aufgrund ihrer Leiden, ohne daß irgendeine Gottheit mit diesem Ereignis in Verbindung gebracht würde. Es geht hier offenbar um die Erklärung des römischen Lokalkultes, in dem die olympischen Götter von untergeordneter Bedeutung sind – Juno tritt nur als Auslöserin der Katastrophe in Erscheinung.

Ähnlich irritierend ist die von Pausanias ebenfalls im Hinblick auf die Konstituierung des Kultes von Palaimon und Leukothea dargelegte Variante, daß Athamas Ino aufgrund ihrer Intrigen gegen ihre Stiefkinder verfolgt habe: Learchos und Melikertes fallen auf diese Weise nämlich seinem Zorn zum Opfer, obgleich sie keine Schuld an dem Verbrechen ihrer Mutter tragen. Zu derselben Konfusion kommt es im zweiten Kapitel der „Fabulae“ Hygins, das sich offenbar ebenfalls die Herleitung des Kults der Mater matuta zum Ziel setzt. Es scheint also, daß der Versuch, die vorhandene Kultpraxis mit dem Mythos zu verbinden, zu einer Verwirrung desselben führte. Allerdings hat, wenn man Hyginus Glauben schenken darf, bereits Euripides in seiner Tragödie den Wahn des Athamas nahezu psychologisch gedeutet: Der grauenvolle Verlust Themistos und ihrer Kinder führt zur Verfolgung Inos, damit wird der Wahnsinn des Athamas als blinder Zorn gewertet. Die Quellenlage läßt jedoch keine näheren Rückschlüsse zu. In den späteren

⁸⁴² S. Altekamp, Zu den Statuenbeschreibungen des Kallistratos, *Boreas* 11, 1988, 80ff. 90f. 103.

Quellen ruft Juno gewöhnlich die Furien herbei, die für sie die Rache übernehmen sollen. In ihrer Gestalt wird der Wahnsinn als Göttermacht verdeutlicht, welcher alle Beteiligten ausgeliefert sind, obgleich sie sich nichts weiter haben zuschulden kommen lassen als die Aufnahme des kleinen Zeussohnes Dionysos. Auf diese Weise wird Juno in ein denkbar schlechtes Licht gerückt: Ovid läßt sie als gnadenlose, eifersüchtige Rächerin erscheinen, die für ihre Rache auf Methoden des Dionysos zurückgreifen muß. Die Grausamkeit, mit welcher der Tod der Kinder geschildert wird, kann als weiterer Hinweis auf die Ungerechtigkeit Junos gewertet werden: Das von ihr ausgelöste Morden basiert auf kleinlicher Rachsucht, während am Ende der dionysischen Rache im Pentheus-Mythos die Etablierung eines Kultes steht, der den Menschen zum Vorteil gereicht.

Lohnenswert ist der Vergleich der beiden späten Quellen, Nonnos und Kallistratos: Während ersterer die blutige Wahnsinnstat in den leuchtendsten Farben schildert, hält sich Kallistratos in seiner Bildbeschreibung sehr zurück. Dies ist, wie sich im folgenden zeigen wird, bestimmend für die bildlichen Darstellungen des Athamas-Mythos: Der eigentliche Mord ist nicht so sehr von Interesse, für ihn wurde auch keine eigene Ikonographie entwickelt. Statt dessen gilt das Interesse der Autoren überwiegend dem Sprung Inos ins Meer, wie auch die verschiedenen Versionen verdeutlichen, die Hyginus überliefert: Ihre Vergöttlichung steht immer im Mittelpunkt. Es ist also wahrscheinlich, daß es sich in erster Linie um einen aitiologischen Mythos handelt, der die Ursprünge der kultischen Verehrung Inos klären soll⁸⁴⁴.

3.1.2 Die Ikonographie des wahnsinnigen Athamas

Der Athamas-Mythos ist in der bildenden Kunst selten überliefert und nur in einem Fall sicher zu belegen: Es handelt sich um die Fragmente eines apulischen Glockenkraters des Dariusmalers (AT 1, Taf. I), die mit einer Namensbeischrift versehen sind. Hier wird Athamas, von dem nur der Kopfbereich erhalten ist, offenbar der Lykurg-Ikonographie angepaßt: Er ist bärtig und trägt eine flatternde Chlamys. Der Kindsmord selbst ist nicht erhalten, läßt sich aber durch die Reste der Figur eines hinter Athamas stehenden Pädagogen⁸⁴⁵ erschließen. Oberhalb dieser Szene zeigen die Reste eines Ketos und der inschriftlich gesicherten Amphitrite an, daß es sich nicht um einen Dionysosfrevler handelt und daß vermutlich auch Ino dargestellt war.

Weniger schlüssig ist die Darstellung auf einem faliskischen Kelchkrater in Rom (AT 2,

⁸⁴³ Vgl. S. 33.

⁸⁴⁴ Vgl. Kap. 4.2.

⁸⁴⁵ J. Chamay - A. Cambitoglou, La folie d'Athamas par le peintre de Darius, AntK 23, 1980, 37; T. Harten, Paidagogos (1999) 173.

Taf. I), der einen bärtigen, mit Chlamys und Stiefeln bekleideten Mann zeigt, welcher einen Knaben quer über die Schultern geworfen hat. Er wendet sich zu einer links von ihm sitzenden Gottheit um, die einen Zweig im Arm hält und wohl als Dionysos zu benennen sein dürfte, denn am unteren Bildrand sind ein Satyr, ein Löwe und ein junger Mann mit Thyrsos und Petasos zu sehen. Um welchen Mythos es sich handelt, ist nicht feststellbar. Die fehlende Doppelaxt spricht gegen den Lykurg-Mythos, das dionysische Umfeld will aber auch zum Athamas-Mythos nicht recht passen. Anscheinend hat ein lokaler Vasenmaler hier die Ikonographie verschiedener Mythen kombiniert, um einen bestimmten Mythos darzustellen – ein Phänomen, das bereits im Zusammenhang mit dem Pentheus- bzw. Orpheus-Mythos auf einem faliskischen Krater begegnet ist⁸⁴⁶.

Daß der Athamas-Mythos von der bildenden Kunst nicht gänzlich ignoriert wurde, belegt die schriftliche Überlieferung bei Plinius, der von einer hellenistischen Bronzestatue berichtet, die Athamas nach der Tat zeigte⁸⁴⁷: Aristonidas von Rhodos habe das Kupfer für das Gesicht mit rostendem Eisen gemischt, um die geeignete Schamröte zu erreichen. Demzufolge war jedoch nicht der Kindsmord selbst dargestellt, sondern dem Künstler scheint vielmehr daran gelegen gewesen zu sein, der inneren Qual des unfreiwilligen Mörders nach der Tat Ausdruck zu verleihen.

Auch in der römischen Kunst scheint das Thema nicht völlig aus den Augen verloren worden zu sein, allerdings ist hier die Überlieferung noch spärlicher: Aus dem Gymnasium von Ephesos stammt eine trajanische Statuenbasis (AT 3), deren Inschrift besagt, daß die darauf aufgestellte Statuengruppe Athamas dargestellt habe und von einem Freigelassenen der Artemis Ephesia geweiht worden sei. Es kann vermutet werden, daß die Statue in irgendeiner Form den Kindsmord des Athamas thematisiert hat, da dies der einzige Mythos ist, in dem Athamas eine tragende Rolle spielt⁸⁴⁸. Allerdings kann das Aussehen des Werkes nicht rekonstruiert werden.

Ebenfalls aus römischer Zeit stammt eine Tonlampe mit einer Theaterdarstellung⁸⁴⁹, die nicht sicher auf den Athamas-Mythos gedeutet werden kann: Rechts erscheint eine bärtige Figur, die auf dem einen Arm ein Kind hält, und in der anderen Hand ein Schwert gegen dasselbe schwingt. Rechts hält eine weibliche Gestalt ein Kind bäuchlings über dem Arm, das wild zu strampeln scheint. Ob es sich um den Mord an den Kindern des Thyestes handelt, dessen Kinder wegen Thronstreitigkeiten von seinem Bruder Atreus geschlachtet und ihm zum Mahl vorgesetzt wurden, oder ob der Kindsmord des Athamas

⁸⁴⁶ Siehe S. 86.

⁸⁴⁷ Plin. nat. 34, 140. LIMC II (1984) s.v. Athamas 6 (Schwanzar).

⁸⁴⁸ J. Keil, Skulpturengruppen in Ephesos, OeJh 39, 1952, 44.

⁸⁴⁹ LIMC II (1984) s.v. Athamas 11 (Schwanzar).

gemeint ist, bleibt offen⁸⁵⁰.

Offensichtlich hat es also Darstellungen des Athamas-Mythos gegeben, aber sie waren anscheinend nicht besonders zahlreich und besaßen keine eigens entwickelte Ikonographie, so daß man sich teilweise in der Darstellungsweise bei anderen Mythen mit dem Thema des Kindsmords bediente.

Insgesamt ist es auffällig, daß das in den Schriftquellen doch recht häufig begegnende kultische Element, also die Verbindung von dem Kindsmord des Athamas und der Vergöttlichung der Ino-Leukothea, kaum einen Niederschlag in der Bildkunst gefunden zu haben scheint.

3.2 Der rasende Herakles

3.2.1 Der rasende Herakles in der schriftlichen Überlieferung

Wie auch im Falle der „Bacchen“ sind die Überlieferungen des Mythos vom rasenden Herakles, der in mörderischem Wahnsinn über seine eigene Familie herfällt, in voreuripideischer Zeit nur fragmentarisch erhalten, oder es ist lediglich bekannt, daß es sie gegeben hat⁸⁵¹. Die früheste nahezu vollständig erhaltene Quelle ist die Tragödie „Herakles mainomenos“ des Euripides, in der berichtet wird, wie Herakles von der Aufgabe, den Kerberos zu fangen, siegreich zurückkehrt. Er findet Theben und seine Familie in den Händen des Tyrannen Lykos vor, der die Macht an sich gerissen hat. Nachdem er diesen getötet hat, bringt Hera Wahnsinn über ihn, da sie Herakles als Bastard ihres Gatten Zeus haßt. Herakles tötet im Wahn seine Söhne und seine Gattin Megara und geht schließlich, nachdem er wieder bei Sinnen ist, nach Athen ins Exil.

In der wohl frühesten voreuripideischen Quelle, in den „Kypria“, die wohl noch im 7. Jahrhundert v.Chr., aber sicherlich nach Homer verfaßt wurden, wurde, wie der „Chrestomathia“ des Proklos zu entnehmen ist, hauptsächlich das Geschehen vor dem Trojanischen Krieg beschrieben. Hier wird der Wahnsinn des Herakles erwähnt, allerdings ohne näher auf die Zusammenhänge einzugehen⁸⁵².

Panyassis verfaßte im frühen 5. Jahrhundert v.Chr. ein Herakles-Epos, von dem lediglich sechzig Hexameter erhalten sind⁸⁵³. Pausanias nennt im Zusammenhang mit dem Grab der Familie des Herakles, das ihm in Theben gezeigt wurde, Panyassis sowie Stesichorus

⁸⁵⁰ LIMC II (1984) s.v. Athamas 11 (Schwanzar).

⁸⁵¹ Vgl. die Zusammenstellung bei Gantz (1993) 380f.

⁸⁵² PEG 40, 28f.; EpGF 31, 38f.; RE XI 2 (1922) 2378f. 2394ff. s.v. Kyklos/Kypria (Rzach); J. W. Vaughn, *The Megara* (1979) 21.

⁸⁵³ M. W. Padilla, *The Myths of Heracles in Ancient Greece* (1998) 8f.

von Himera, einen Dichter des 6. Jahrhundert v.Chr.⁸⁵⁴, die diese Ereignisse in ihren Werken beschrieben haben sollen. Beide scheinen von einem Kindsmord des Herakles gewußt, jedoch nichts davon berichtet zu haben, daß auch Megara getötet worden ist, und überdies fanden die tragischen Ereignisse in ihren Werken offenbar vor der Verrichtung der Arbeiten des Herakles statt⁸⁵⁵. Pherekydes von Athen aus der 1. Hälfte des 5. Jahrhunderts v.Chr.⁸⁵⁶ nennt fünf Söhne, die Herakles in die Flammen geworfen haben soll⁸⁵⁷.

Aus den Isthmischen Oden Pindars geht hervor, daß Megara mit Herakles sogar acht Söhne hatte, die offenbar im Mannesalter getötet wurden, da sie als eherngerüstet (χαλκοαρᾶν, Pind. I. 4, 81) bezeichnet werden⁸⁵⁸. Die näheren Umstände ihres Todes bleiben ungeklärt, aber in der neueren Forschung wird vermutet, daß die Charakterisierung der Söhne als Erwachsene auf ihre Rolle als Heroen mit eigenem Kult zurückzuführen ist, auf den Pindar Bezug nimmt⁸⁵⁹.

Einem Fragment des hellenistischen Mythographen Lysimachos⁸⁶⁰ läßt sich entnehmen, daß nicht Herakles selbst, sondern Freunde die Kinder getötet hätten – es handelt sich also offensichtlich um die Bemühung, Herakles von dem Verbrechen freizusprechen⁸⁶¹.

3.2.1.1 Euripides, Herakles mainomenos

In seiner wohl um 415 v.Chr. entstandenen Tragödie⁸⁶² beschreibt Euripides, wie es zum

⁸⁵⁴ Paus. 9, 11, 2. D. L. Page setzt die Entstehungszeit seiner Werke um 570/560 v.Chr. an, in: PMG 95.

⁸⁵⁵ V. J. Matthews, Panyassis of Halikarnassos (1974) 111f.

⁸⁵⁶ RE XIX 2 (1938) 1991ff. s.v. Pherekydes 3 (Laqueur).

⁸⁵⁷ FGrH 3 F 14.

⁸⁵⁸ Pind. I. 4, 79ff. So geht auch U. v. Wilamowitz-Moellendorf davon aus, daß die Söhne des Herakles in der ursprünglichen thebanischen Tradition nicht von ihrem eigenen Vater getötet worden waren, daß vielmehr das Ansehen des Helden ungetrübt war. U. v. Wilamowitz-Moellendorf, Euripides Herakles II² (1959) 81ff. Die Übersetzung des Wortes χαλκοαρᾶν ist allerdings unklar: Die meisten Übersetzer nennen die Söhne des Herakles „erzgerüstet“, worauf auch M. Billerbeck in ihrer Arbeit zurückgreift. Dies basiert anscheinend im wesentlichen auf dem Vergleich mit Pindars Isthmischen Oden 5, 41, wo das Wort auf Memnon angewendet wird. K. Kerényi hingegen wählt eine Übersetzung als „diejenigen, die ein erzener Fluch traf“, leitet es also von ἀράομαι ab, was durchaus sinnvoll erscheint. Hinzu kommt die alte Übersetzung F. Thierschs, der die Lösung als „vom Erz entrafte“ vorschlägt. F. Thiersch (Hrsg.), Pindarus Werke I (1820); K. Kerényi, Die Heroen der Griechen (1958) 202; W. J. Slater (Hrsg.), Lexicon to Pindar (1969) s.v. χαλκοαρᾶς; Billerbeck (1999) 3. W. Burkert scheint den Begriff auf Herakles zu beziehen und nennt sie Alkeidai und ‚Söhne des Wehrhaften‘: Burkert (1977) 111.

⁸⁵⁹ E. Krummen, Pyrsos Hymnon (1990) 59ff.

⁸⁶⁰ FGrH 382 F 5.

⁸⁶¹ Billerbeck (1999) 3. Hier findet sich auch eine gründlichere Besprechung der fragmentarischen Überlieferung: S. 1ff.

⁸⁶² Neuerdings schlägt S. Beta eine Neudatierung um 426 v.Chr. vor: S. Beta, Madness at the Comic Stage: Aristophanes' Wasps and Euripides' Heracles, GrRomByzSt 40, 1999, 148f. In seinem umfassenden Werk über die euripideische Herakles-Tragödie hat sich U. v. Wilamowitz-

Mord des Herakles an seiner Familie kam.

Euripides läßt die Ereignisse entgegen der Tradition nach den zwölf Arbeiten stattfinden⁸⁶³: Die Familie des Herakles, Megara mit den beiden Söhnen und der menschliche Vater, Amphitryon, sind während der letzten Arbeit des Helden, dem Abenteuer mit Kerberos, der Willkür des Lykos ausgeliefert. Dieser hat Theben erobert und dessen König, Megaras Vater Kreon, getötet und trachtet nun der Familie des Herakles nach dem Leben, da ihm in dieser rächende Feinde erwachsen könnten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Familie zum Altar gerettet; da jedoch eine Rückkehr des Helden unwahrscheinlich ist, sieht sie sich gezwungen, ihr Asyl aufzugeben und sich auf den Tod vorzubereiten.

Gerade als die Familie in Trauerkleidung erscheint, kehrt Herakles zurück, und sobald ihm das Geschehen berichtet worden ist, tötet er Lykos, als dieser nichtsahnend seine Opfer abholen möchte. Es folgt eine Szene der erleichterten Freude und Feierlichkeit, Herakles schickt sich an, ein reinigendes Opfer durchzuführen, um sich von der Blutschuld zu befreien. In diesem Augenblick erscheint Iris, die Lyssa, die Personifikation des Wahnsinns, im Namen Heras anweist, Herakles in den Wahnsinn zu treiben. Diese erhebt zunächst Einwände, indem sie auf seine vorbildliche Tugendhaftigkeit hinweist, doch Heras Haß auf den Bastard ihres Göttergatten Zeus ist unversöhnlich, und so gehorcht die Dämonin. Noch beim Opfer fällt Herakles über seine eigenen Angehörigen her, vom Wahn verblendet, es handle sich um die Familie seines Feindes Eurystheus. Dank des Eingreifens Athenas, die Herakles in Schlaf versetzt, wird Amphitryon vor dem Gemetzel bewahrt. Als der Held wieder zu sich kommt, klärt ihn Amphitryon über seine Untat auf; Herakles ist ein gebrochener Mann und denkt an Selbstmord. Theseus, der Herakles freundschaftlich verbunden ist, seit dieser ihn aus dem Hades errettet hat, trifft ein, da er von der Usurpation des Lykos erfahren hat, und hält ihm Feigheit vor, sollte er mit seiner Bürde nicht weiterleben wollen. Herakles nimmt schließlich das Angebot des Theseus an, nach Athen zu ziehen und sich dort von der Blutschuld reinigen zu lassen.

In der Forschung wurden im Hinblick auf diese Tragödie einige Fragen kontrovers diskutiert. Zum einen zeigen sich Probleme der Interpretation:

1. Wie ist der Wahnsinn des Herakles definiert – wird er tatsächlich von außen

Moellendorf nicht festlegen wollen und eine Entstehung zwischen 425 und 410 v.Chr. angenommen: v. Wilamowitz-Moellendorf a.O. 149 (Anm. 858).

⁸⁶³ Ebenfalls Erfindungen des Euripides sind mit höchster Wahrscheinlichkeit die Person des Tyrannen Lykos, das Erscheinen des Theseus und Lyssa: J. Duchemin, *Lyssa dans l'Héraclès furieux d'Euripide*, REG 80, 1967, 135; K. Hartigan, *Euripidean Madness: Herakles and Orestes*,

aufgelegt, oder ist er im Wesen und Leben des Helden bereits angelegt? Wie ist also die Frage nach seiner Schuld am Geschehen zu beantworten?

2. Welche Rolle kommt den Göttern zu?

Zum anderen hat man versucht, einen psychoanalytischen Ansatz zu finden, der insbesondere auf das Verhältnis von Herakles und Hera abhebt, und überdies wurden Beziehungen zu den gesellschaftlichen Gegebenheiten aufzuzeigen versucht⁸⁶⁴, unter anderem zur zeitgenössischen Medizin⁸⁶⁵.

Die Tatsache, daß der fatale Wahnsinnsanfall des Herakles so unerwartet in die Freude über die Rettung seiner Familie hereinbricht, hat der Tragödie früh den Vorwurf eingebracht, sie sei in sich gebrochen und daher nicht für gelungen zu erachten⁸⁶⁶. Daran macht sich letztlich die gesamte Diskussion um Schuld und Unschuld des Herakles fest: Gibt es eine einleuchtende Erklärung dafür, daß aus dem Retter der Menschheit auf einmal ein zerstörerisches Ungeheuer wird, oder ist das Erscheinen der beiden Göttinnen, die den Wahnsinn veranlassen, als ein ungeschickter Versuch aufzufassen, die Peripetie, den Umschwung hin zur Katastrophe, herbeizuführen?

Auf der einen Seite deuten die Argumentation und das widerstrebende Eingreifen Lyssas darauf hin, daß Herakles am Geschehen tatsächlich unschuldig ist: Der mörderische Wahn wird dem liebenden Familienvater von außen auferlegt⁸⁶⁷, und nur die rettende Hand einer weiteren Gottheit, nämlich Athenas, bewahrt ihn davor, auch noch zum Vaternörder zu werden. Auf der anderen Seite, so sieht es der psychologische Interpretationsansatz, ist das gesamte Leben des Herakles von Gewalt geprägt, er tötet Lykos ohne Gnade, und der Wahn, der ihn dazu bringt, seine Kinder zu attackieren, gaukelt ihm vor, er habe die Familie seines Feindes vor sich⁸⁶⁸ – auch im gesunden Zustand wäre er also zur Gewalt gegen Kinder bereit. Die Götter machen sich demzufolge seinen wilden Charakter und bereits vorhandene Handlungsschemata für die Vernichtung des Herakles zunutze⁸⁶⁹. Lyssa wirkt folglich in ihm und durch ihn⁸⁷⁰: „Hera

GaR 34, 1987, 127; G. W. Bond, Euripides: Heracles (1988) XXIII. XXX.

⁸⁶⁴ Hartigan a.O. 132 Anm. 36 (Anm. 863).

⁸⁶⁵ H. v. Staden, in: G. Gourevitch (Hrsg.), *Maladie et maladies – histoire et conceptualisation. Mélanges en l'honneur de M. Grmek* (1992) 131ff.

⁸⁶⁶ Unter anderen: G. Murray, *Greek Studies* (1948) 112. Zu dieser Diskussion: K. Lee, in: B. Marshall (Hrsg.), *Vindex Humanitas. Essays in Honour of John Huntley Bishop* (1980) 34ff.

⁸⁶⁷ W. Zürcher, *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides* (1947) 92; Ch. Chromik, *Göttlicher Anspruch und menschliche Verantwortung bei Euripides* (1967) 287; T. C. W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, *ClQ* 25, 1975, 250; Hartigan a.O. 126f. (Anm. 863); Padel (1995) 20.

⁸⁶⁸ Zur Forschungsgeschichte des Wahnsinns, der aus dem Wesen des Herakles selbst entsteht: W. Desch, *Der „Herakles“ des Euripides und die Götter*, *Philologus* 130, 1986, 8ff.

⁸⁶⁹ Hartigan a.O. 128f. (Anm. 863); G. J. Fitzgerald, *The Euripidean Heracles*, *Mnemosyne Ser.* 4/22, 1991, 91f.; S. A. Barlow, *Euripides: Heracles* (1996) 10.

ist in der Tragödie nur äußerliche Veranschaulichung, die der Dichter selbst am Schluß aufhebt. Der Herakles des Euripides ist eine zwiespältige Natur. Aus dem triebhaften Grunde seines Wesens entspringt seine Wahnsinnstat.⁸⁷¹ Letztlich ist gemäß dieser Deutung der Kindsmord eine Folge der Mentalität des Helden, in dem F. Dunn sogar in Hinblick auf die Gewaltbereitschaft einen Doppelgänger des Lykos sieht, da dieser ebenfalls die Familie seines Feindes ausgelöscht hätte, wäre ihm die Zeit geblieben⁸⁷². Es wird in der psychologischen Deutung das Bild eines Helden entworfen, der sich, ganz im Bewußtsein seiner Tugendhaftigkeit⁸⁷³, an das Töten gewöhnt hat, wobei diese Tugend vollständig auf dieser gewaltsamen Mentalität aufgebaut ist: „What the play shows is not that it is wrong to fight successfully in battle, to use one’s physical strength to help one’s friends, and to take vengeance on one’s enemies (like Ajax), but rather that it is not enough to build one’s entire morality on such principles.“⁸⁷⁴

Auch W. Desch sucht den Grund für die Katastrophe in der seelischen Beschaffenheit des Herakles. Ihm zufolge ist der Zusammenbruch auf die vorangegangenen Arbeiten und die Erwartungshaltung seiner Umwelt zurückzuführen. Hinzu komme, so Desch weiter, daß der Wahnsinn als göttliche Strafe für seine Hybris angesehen werden kann: „daß Herakles sich maßlos überfordern ließ, entspricht auf psychologischer Ebene der Tatsache, daß er, theologisch gesprochen, die Grenzen, die dem Menschen gesetzt sind, überschritten hat.“⁸⁷⁵

Es ergibt sich nach diesen Deutungen also für den Charakter des Helden ein Konglomerat von Brutalität, Hybris und Selbstüberschätzung.

Zu der Annahme einer dauernden Gewaltbereitschaft oder mutwilliger Herausforderung der Götter gibt die Tragödie indessen wenig Ursache: Herakles geht ganz in der Rolle des liebenden Familienvaters auf und bereut es bereits, die Seinen seiner Abenteuer wegen im Stich gelassen zu haben⁸⁷⁶. Damit wird verdeutlicht, daß er tatsächlich nur auf göttliches Geheiß seine Aufgaben verrichtet, nicht aus persönlichem Ehrgeiz; auch hier hat also Hera die Hände im Spiel, die ihm immer wieder unverdientes Unglück und Mühsal bringt. Es ist somit durchaus nicht zufällig, daß die Handlung in dieser krassen Form

⁸⁷⁰ K. H. Lee, *The Iris-Lyssa-Scene in Euripides’ Herakles*, *Antichthon* 16, 1982, 48; M. S. Silk, *Heracles and Greek Tragedy*, *GaR* 32/1, 1985, 17. Daß der Kindsmord selbst von außen auferlegt ist, aber die vermeintliche Tat, nämlich das gnadenlose Töten der Familie des Eurystheus, noch immer die des Helden ist, meint auch: A. P. Burnett, *Catastrophe Survived* (1971) 170.

⁸⁷¹ E. Kroeker, *Der Herakles des Euripides* (1938) 115.

⁸⁷² F. M. Dunn, in: D.H. Roberts u.a. (Hrsg.), *Classical Closure* (1997) 105f.

⁸⁷³ Zum Begriff der ἀρετή: H. H. O. Chalk, *APETH and BIA in Euripides’ Herakles*, *JHS* 82, 1962, 9. 15.

⁸⁷⁴ D. Furley, in: J. H. Betts u.a. (Hrsg.), *Studies in Honour of T. B. L. Webster I* (1986) 108.

⁸⁷⁵ Desch a.O. 18 (Anm. 868).

auseinanderbricht: Durch diesen Bruch wird ganz deutlich vor Augen geführt, daß es einzig und allein die von außen kommenden göttlichen bzw. dämonischen Mächte sind, die den Wahnsinn auslösen.

Hinsichtlich der Rolle der Götter ist sich die Forschung dahingehend einig, daß diese jenseits menschlicher Vorstellungen von Gerechtigkeit, Tugend und Mitleid stehen⁸⁷⁷. Die Tatsache, daß Herakles ausgerechnet während seiner frommen Handlung von Lyssa angegriffen wird (die überdies selbst vor dem Anschlag zurückschreckt und damit seine Verdienste wiederum hervorhebt⁸⁷⁸), deutet ebenfalls darauf hin, daß die Götter ohne Rücksicht auf die persönlichen Verdienste des Betroffenen strafen: Die Eifersucht Heras überwiegt die Integrität und Tugend des ihr Verhaßten, und Zeus hält Hera nicht davon ab, seinen Sohn ins Verderben zu stürzen. Dessen Untätigkeit vermerkt Herakles, der schließlich nur noch in *Amphitryon* seinen Vater sehen will (πατέρα γὰρ ἀντὶ Ζηνὸς ἠγοῦμαι σὲ ἐγὼ, Eur. *Herc.* 1265), ebenso übel, wie die Börsartigkeit Heras, welcher er das Recht auf Ehrung abspricht, denn so kleinmütig eifersüchtig sollte eine Göttin nicht handeln (τοιαύτη θεῶ τὶς ἄν προσεύχοιθ'; Eur. *Herc.* 1307f.). Genau genommen hat Euripides also mit dem krassen Einschnitt in der Tragödie eine eindrucksvolle Peripetie erzielt: Das Umkehren einer frommen Handlung in ein pervertiertes Opfer⁸⁷⁹ durch gerade jene Götter, welchen die Ehrung zugedacht war, stellt deren Unberechenbarkeit ebenso zur Debatte wie die Hilflosigkeit des Menschen, auch wenn er ein großer Held ist.

Am Ende stellen sich also die menschlichen Beziehungen, insbesondere die Freundschaft⁸⁸⁰, als wesentlich tragfähiger und zuverlässiger heraus als die Götter, die Herakles, den um ihretwillen Leidenden, seinem Schicksal überlassen: „In the end he is rehabilitated not by his divine connections but by his own human friends and relatives. Of all the plays of Euripides this shows the bleakest and most critical view of the gods, most notably of Zeus who usually escapes direct attack.“⁸⁸¹ Die Götter rücken also in den Hintergrund, nachdem sie sich spürbar in die menschlichen Geschehnisse eingemischt haben, und überlassen den Schauplatz ganz den Menschen⁸⁸². Herakles jedoch zeigt menschliche Größe, indem er die Verantwortung für die mörderische Tat auf sich nimmt,

⁸⁷⁶ Eur. *Herc.* 575ff.

⁸⁷⁷ Chalk a.O. 15 (Anm. 873); Lee, a.O. 53 (Anm. 870).

⁸⁷⁸ Bond a.O. XVII (Anm. 863).

⁸⁷⁹ Foley (1985) 147.

⁸⁸⁰ Furley a.O. 112 (Anm. 874); Bond a.O. XXII (Anm. 863).

⁸⁸¹ Barlow a.O. 9 (Anm. 869).

⁸⁸² Lee a.O. 42ff. (Anm. 866).

obgleich sie ihm von außen auferlegt wurde⁸⁸³. Es handelt sich also um einen ähnlichen Fall wie Oedipus, der ebenfalls schuldlos schuldig wurde. Gerade hierin sieht G. Braden den Reiz der euripideischen Heraklestragödie und erkennt daher, m.E. völlig zu Recht, keinen Übergang und keine psychologische Folgerichtigkeit im Wahnsinnsanfall⁸⁸⁴. Tatsächlich ist auch durch die Figur Lyssas zur Genüge verdeutlicht, daß Herakles den Wahnsinn nicht von vornherein in sich trug – daß er durch seine an Gewalt reiche Lebensführung den Mord gründlicher vollendet, als dies möglicherweise ein anderer getan hätte, sei dahingestellt. Eine weitere Parallele zu Oedipus, genauer gesagt zu der Tragödie „Oedipus Koloneus“ des Sophokles, bietet die Person, welche die Rolle des rettenden Freundes übernimmt, nämlich Theseus, der König Athens. Während Theben in beiden Fällen die Verunreinigung durch seine einstigen Wohltäter fürchtet und diese daher verstößt, honoriert Theseus furchtlos die Größe der vertriebenen und von den Göttern geschlagenen Helden und tritt somit als großer Menschenfreund auf, der auf diese Weise Segen über die eigene Stadt bringt. Eine solche Übereinstimmung ist sicherlich nicht zufällig, sondern auf die problematische Beziehung von Athen und Theben zurückzuführen. Letzteres hatte durch seine perserfreundliche Haltung in den Perserkriegen den Zorn der Widerstand leistenden *poleis* auf sich gezogen und war nach dem Sieg der Griechen schwer gestraft worden. Die Aufgabe des Wiederaufbaus, sowohl im praktischen als auch im übertragenen Sinne, nämlich die Brandmarkung als Verräter wieder loszuwerden, führte zu einer Identifikation Thebens mit Herakles, dem (unschuldig) geschlagenen und nichtsdestoweniger großartigen Helden, wie thebanische Münzen des mittleren 5. Jahrhunderts v.Chr. erkennen lassen⁸⁸⁵. Im Peloponnesischen Krieg dauerte der Antagonismus zu Athen fort⁸⁸⁶, und vermutlich ist es nicht zuletzt dieser tief verwurzelten Feindschaft zu verdanken, daß sowohl Sophokles als auch Euripides in ihren Tragödien die beiden großen thebanischen Helden für Athen vereinnahmten: Die Stadt bietet in ihrer Weisheit und Großmut den Flüchtlingen Asyl, und auf diese Weise kommt sie in den Genuß der Segnungen, die andernfalls Theben zugestanden hätten. Es handelt sich also bei dem Auftritt des Theseus um eine antithebanische Polemik, die beim athenischen Publikum mitten im Peloponnesischen Krieg sicherlich gut ankam.

Vorsicht ist allerdings geboten, wenn man im „Herakles mainomenos“ eine

⁸⁸³ Fitzgerald a.O. 93 (Anm. 869). Daß Herakles hingegen die Schuld von sich weist und Hera verantwortlich macht, meint: G. Braden, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World* (1993) 256f.

⁸⁸⁴ Braden a.O. 251 (Anm. 883).

⁸⁸⁵ Demand (1982) 2f.

Stellungnahme des Euripides selbst bezüglich der Götter sehen möchte, wie dies beispielsweise Ch. Chromik tut: „So wendet sich Euripides vor allem gegen die Ansprüche und Forderungen, die im Namen des Gottes oder des Kultes an den Menschen gestellt werden.“⁸⁸⁷ Auch W. Desch will aus der Tragödie die persönliche Haltung des Dichters herauslesen und meint: „Der Dichter aber läßt erkennen, daß das Schicksal des Herakles nicht so willkürlich verhängt ist, wie es scheinen könnte“, denn aufgrund der Ereignisse erreiche Herakles innere Größe⁸⁸⁸. Allerdings setzt dies voraus, daß die Götter den Helden gezielt ins Unglück stürzen, um ihn zur Vollendung zu führen. Von einer derartigen göttlichen Anteilnahme ist jedoch wenig zu spüren, im Gegenteil: Am Ende sind die Götter verschwunden, der Mensch bleibt mit seiner Bitterkeit und seinen Zweifeln am göttlichen Wohlwollen sich selbst überlassen. Hätte Euripides einen Hintergedanken gehabt, wie ihn Desch unterstellt, wäre wenigstens ein Hinweis auf die spätere Vergöttlichung des Helden zu erwarten gewesen.

In den Werken des Euripides sind sicherlich die geistigen Strömungen seiner Zeit zusammengefloßen⁸⁸⁹: In der Tragödie wird das herkömmliche, vermenschlichte Götterbild, wie es bereits Xenophanes im 6. Jahrhundert v.Chr. in Frage stellt, diskutiert⁸⁹⁰ und von Herakles sogar ganz offen angezweifelt, obgleich die Ereignisse gerade durch die menschlichen Schwächen der Götter verursacht werden, wie er selber kurz zuvor sagt⁸⁹¹. Damit nimmt er „von rationalisierenden Erklärungsversuchen wie einem Ehebruch als Ursache auch göttlicher Zwistigkeiten“ Abstand und ersetzt diese durch Heras Herrschaft über das Schicksal: Hera bedarf letztlich keines Vorwandes, um diese Herrschaft auszuüben, und der Held muß sich fügen⁸⁹². In diesem Sinne sieht man sich der zeitgenössischen Diskussion gegenüber, wie sie insbesondere durch die Sophisten geführt wurde, nämlich ob und in welcher Weise die Götter das Schicksal des Menschen bestimmten. Inwieweit dies die persönliche Haltung des Dichters widerspiegelt, muß aber dahingestellt bleiben.

Der medizinische Ansatz stellt die Tragödie des Euripides nahezu als antike „Fallstudie“ eines Epileptikers dar: Lyssa personifiziert in dieser Deutung die Unbegreiflichkeit eines epileptischen Anfalls, da die Krankheit in der Antike als von außen kommender Dämon

⁸⁸⁶ Diod. 11, 81.

⁸⁸⁷ Chromik a.O. 289 (Anm. 867).

⁸⁸⁸ Desch a.O. 21 (Anm. 868).

⁸⁸⁹ J. D. Mikalson, Zeus the Father and Heracles the Son, *TransactAmPhilAss* 116, 1986, 97. Zur antiken Kritik an den herkömmlichen Göttervorstellungen: Foley (1985) 37; Vernant (1991) 27ff.

⁸⁹⁰ V. Ehrenberg, *Aspects of the Ancient World* (1946) 161f.; T. B. L. Webster, *Athenian Culture and Society* (1973) 95ff.; Vernant (1991) 27.

⁸⁹¹ Eur. *Herc.* 1309.1341ff.; Mikalson a.O. 96f. (Anm. 889).

⁸⁹² R. Schlesier, in: Zinser (1986) 42f.

verstanden wurde. So meint E. M. Blaiklock, daß es dem Dichter darum ging, den Kampf eines großen Mannes mit dieser unberechenbaren Krankheit in Szene zu setzen: „What interested him was the story of one whom he conceived to be a great man, faced with the tragedy of a mental malady and triumphing over it.“⁸⁹³

Es ist möglich, daß Euripides sich mit den Erkenntnissen des Hippokrates auseinandergesetzt hat, um den Wahnsinn überzeugend auf die Bühne zu bringen, aber sie scheinen doch schwerlich im Mittelpunkt der Tragödie zu stehen⁸⁹⁴. Die Merkmale des Wahnsinns – Halluzination, Schaum vor dem Mund, etc. – waren den damaligen Menschen sicherlich auch ohne medizinische Bildung bekannt und setzen kein besonderes Wissen voraus.

Zuletzt sei der psychoanalytische Ansatz Ph. E. Slaters genannt: Dieser betrachtet den Herakles-Mythos, ebenso wie den Dionysos-Mythos, als symptomatisch für die griechische Männergesellschaft. Seiner Theorie zufolge entwickeln die Frauen durch ihr Eingeschlossensein in den häuslichen Bereich und die gesellschaftliche Verachtung, die ihnen von den Männern entgegengebracht wird, ein ambivalentes Verhältnis zu ihrem männlichen Nachwuchs: Auf der einen Seite steht er für das männliche Prinzip, das die vernachlässigte, benachteiligte Situation der Mutter verschuldet, auf der anderen Seite hat sie nur durch den Sohn die Möglichkeit, gesellschaftlich wirksam zu werden. Der Machtanspruch der Mutter, einen Helden heranzuziehen, in dessen Person sie ihr eigenes Leben in Freiheit verwirklicht, wirkt auf den heranwachsenden Mann bedrohlich und führt bei diesem zu übersteigerter Selbstwahrnehmung⁸⁹⁵. Die latente Feindschaft der Mutter gegenüber dem Sohn (als dem männlichen, unterdrückenden Prinzip) äußert sich in der griechischen Mythologie: Hera ist dieser Theorie zufolge Stellvertreterin der Mutter („surrogate figure“)⁸⁹⁶, und zwar der griechischen Mutter *in toto*⁸⁹⁷, die als solche Herakles als das Urbild der Männlichkeit verfolgt.

Hier gilt letztlich derselbe Einwand, wie er auch für die psychoanalytische Deutung des Pentheus-Mythos Gültigkeit hat: Der psychoanalytische Ansatz degradiert Hera zu einem reinen Symbol für die Frau in der griechischen Gesellschaft, zu einem abstrakten Begriff sozialer Konflikte, ohne ihrem göttlichen Status Rechnung zu tragen. In diesem Sinne entspringt er einer rein modernen Sichtweise auf die antike Gesellschaft, die überdies auf einer breiteren Materialbasis untersucht werden müßte. Indem sich die Psychoanalyse im

⁸⁹³ E. M. Blaiklock, *The Male Characters of Euripides* (1952) 126.

⁸⁹⁴ Hierzu vgl. Kap. 5.

⁸⁹⁵ Ph. E. Slater, *The Glory of Hera* (1992) 33ff.

⁸⁹⁶ Slater a.O. 230 (Anm. 895).

⁸⁹⁷ Slater a.O. 350 (Anm. 895).

wesentlichen auf eine Tragödie alleine bezieht, kann das Ergebnis wohl kaum Allgemeingültigkeit für die gesamte damalige Gesellschaft beanspruchen.

Die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten der euripideischen Heraklestragödie weist jedenfalls auf den ambivalenten Charakter des Helden hin, der zwischen Gewalt und Zivilisation oszilliert. Mit Sicherheit wird von Euripides aber sehr viel stärker die umsorgende, schützende Seite des Helden als Familienvater thematisiert: Herakles wird mit ungewöhnlicher Zartheit charakterisiert, so daß die Akte göttlicher Willkür und Gnadenlosigkeit um so ergreifender sind. Eben diese göttliche Willkür, die Ungerechtigkeit dieser Welt, wird von Euripides in den Mittelpunkt gestellt und durch den Helden deutlich formuliert: Wie soll der Mensch eine Gottheit verehren, die dieselben Schwächen wie er selbst an den Tag legt und sogar noch weniger menschlich, vielmehr gefühllos zu sein scheint? Die Tatsache, daß Amphitryon verschont bleibt, ändert nichts daran, daß, wie es bereits bei den „Bacchen“ zutage trat, der *oikos* des Betroffenen und damit seine Zukunft und die seines Reiches zerstört werden, ohne nach der Angemessenheit und Gerechtigkeit dieser Strafe zu fragen. Zuflucht bietet die menschliche Zuwendung, wie sie der Athener Theseus, der Angst vor Verunreinigung durch den Familienmörder zum Trotz, anbietet und damit den thebanischen Heros Herakles für Athen vereinnahmt.

3.2.1.2 Die hellenistische Überlieferung

Durch die Scholien der Brüder Tzetzes wissen wir, daß Lykophron, ein Tragiker des Frühhellenismus, der in der 1. Hälfte des 3. Jahrhunderts am Hofe der Ptolemäer in Alexandria auch wissenschaftlich tätig war⁸⁹⁸, sich mit dem Heraklesthema auseinandergesetzt hat. Hier finden wir die Information, daß Herakles, der „Kinder Zerschmetternde“ (τεκνοραίστης, Tzetzes Lykophron 38), getrieben durch den Zorn Heras (τῆς Ἥρας ὀργῆ, Tzetzes Lykophron 38), seine Frau sowie die vier Kinder Onite, Therimachos, Demokoonta und Kreontiades getötet habe⁸⁹⁹.

Sehr viel ausführlicher ist das Gedicht „Megara“ (Moschos 4) überliefert, das Moschos oder Theokrit zugeschrieben wurde⁹⁰⁰. Die gründliche Untersuchung T. Breitensteins kommt jedoch zu dem Ergebnis, daß die stilistischen Parallelen vielmehr auf die Nähe zu den „Argonautika“ des Apollonios Rhodios hinweisen: Ihm zufolge handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um das Werk eines Dichters des 3. Jahrhunderts v.Chr., mehr

⁸⁹⁸ RE XIII 2 (1927) 2318ff. s.v. Lykophron 8 (Ziegler).

⁸⁹⁹ Tzetzes Lykophron 38.

⁹⁰⁰ J. W. Vaughn, *The Megara* (1976) 79f.

läßt sich nicht sichern⁹⁰¹.

Der erste Teil des Werks besteht aus der Klage Megaras um ihre von Herakles im Wahnsinn mit Pfeil und Bogen getöteten Kinder. Mit starken Bildern – einer Vogelmutter gleich, die nichts gegen die Gefahr für ihre Jungen tun konnte⁹⁰² – beschreibt sie, die Artemis besser mit ihren Kindern hätte sterben lassen, ihre verzweifelte Lage: Ihre Kinder sind tot, Herakles muß seine Taten vollbringen und kehrt selten nach Tiryns zurück, wo sich Megara nun aufhält, während die Kinder in Theben begraben liegen.

Darauf antwortet ihre Schwiegermutter Alkmene ermahrend und liebevoll, daß sie Mut fassen und die traurigen Ereignisse nicht aufrühren solle. Tröstend schwört sie, daß sie Megara liebt wie ihre eigene Tochter, und weist sie darauf hin, daß auch sie selbst leidet, da sie Herakles, den sie unter Schmerzen geboren hat, nun fern von sich Schmerz und Mühen ausgesetzt sieht. Hierauf berichtet sie von einem Angsttraum, der ihr den Flammentod des Herakles ankündigt und auch den Tod seines Bruder Iphikles vorwegnimmt, der bei dem Versuch, Herakles zu retten, von Altersschwäche übermannt wird und hilflos zu Boden stürzt. Zum Schluß verflucht sie Eurystheus, dem sie all das ihrer eigenen Familie drohende Unglück wünscht.

Es ist auffällig, daß in diesem hellenistischen Gedicht der Zorn Heras als Auslöser für das Unglück nicht genannt wird, sondern sie erscheint nur als Stadtgöttin von Tiryns, und auch die übrigen Götter werden in keiner Weise angeklagt. Schwer zu deuten ist der für das Götterverständnis innerhalb des Gedichtes zentrale Vers 64, in dem Alkmene die verzweifelte Megara zu trösten versucht:

θάρασει· οὐ τοιῆσδ' ἐκυρήσαμεν ἐκ θεοῦ αἴσης.

M. Marcovich übersetzt ihn mit: „Sei guten Mutes! Uns beiden wurde nicht dasselbe Schicksal vom Himmel zugeteilt“, also in dem Sinne, daß Alkmene ihrer Schwiegertochter zu verstehen gibt, daß ihr Schicksal härter ist als das Megaras⁹⁰³. Dies erweist sich jedoch grammatikalisch als unmöglich, da in diesem Falle nicht τοιῆς, sondern ταυτῆς stehen müßte⁹⁰⁴. G. Giangrande möchte den Vers so verstanden wissen, daß Alkmene Megara dazu auffordert, sich dem von den Göttern verhängten Schicksal zu fügen („retain yourself, because we have not obtained a good αἴσα from the gods“)⁹⁰⁵. Zum einen ist aber der Begriff αἴσα weder negativ noch positiv konnotiert und bedeutet

⁹⁰¹ T. Breitenstein, *Recherches sur le poème Mégara* (1966) 86ff. 94ff.

⁹⁰² Zu diesem Motiv: Breitenstein a.O. 36ff. (Anm. 901).

⁹⁰³ M. Marcovich, *Over Troubled Waters: Megara* 62-71, *IllinClSt* 5, 1980, 50.

⁹⁰⁴ Für diesen Hinweis habe ich Prof. W. Furley zu danken, der auch darauf aufmerksam macht, daß θάρασει dem vorhergehenden Satz zugehörig ist.

⁹⁰⁵ G. Giangrande, *On Moschus' Megara*, *AntCl* 66, 1997, 263.

das Geschick, dem gegenüber auch Götter keinen großen Handlungsspielraum haben⁹⁰⁶. Zum anderen paßt eine solche Deutung schlecht zu dem Ton der Rede Alkmenes, der auf Ermutigung hinausläuft⁹⁰⁷ und den Göttern insgesamt positiv gegenübersteht – eine solche Ungerechtigkeit wird innerhalb des Gedichtes von den Göttern offenbar nicht erwartet. Demzufolge wäre eine Übersetzung in dem Sinne, daß das über Megara verhängte Schicksal nicht von den Göttern stammt, ebenfalls denkbar: Nicht die Götter haben sich gegen sie verschworen, sondern ein unberechenbares und teilnahmsloses Schicksal.

Eine andere Möglichkeit besteht darin, θεός als Zeus zu verstehen: Nicht von Zeus stammt das harte Schicksal, das die Familie des Herakles getroffen hat, sondern von Hera⁹⁰⁸. Merkwürdig mutet es in diesem Falle jedoch an, daß Heras Urheberschaft in dem Gedicht mit keinem Wort erwähnt oder auch nur angedeutet wird, und im übrigen wäre dies wohl ein zweifelhafter Trost für die unglückliche Megara. Insgesamt scheint es also wahrscheinlicher, daß Alkmene verdeutlichen möchte, daß es nicht die Götter sind, die den Menschen übel mitspielen, sondern daß unberechenbare Schicksalskräfte am Werk sind.

Wenngleich die Deutung des Verses 64 unklar bleibt, so scheint in dem Gedicht des „Moschos“ hauptsächlich eine große Hingabe an die Götter zum Ausdruck zu kommen, welche trotz ihrer scheinbaren Gleichgültigkeit angerufen werden und deren Willkür offensichtlich abgemildert werden soll. Hier sind die Götter wahre Götter und Helden wahre Helden: Weder ist Hera die Urheberin des Übels, noch wird es Herakles angelastet, daß er fern von seiner Frau seine Taten vollbringt: Götter wie Helden sind fern, aber es wird ihnen daraus kein Vorwurf gemacht.

3.2.1.3 Die Quellen zwischen Späthellenismus und früher Kaiserzeit

In seiner um 30 v.Chr. publizierten „Bibliothek“, die eine Darlegung griechischer Weltgeschichte darstellen sollte, beschreibt der in Sizilien geborene Diodor auch mythische Ereignisse, da seiner Auffassung zufolge die Götter nichts anderes sind als urzeitliche Könige, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen Leistungen vergöttlicht wurden⁹⁰⁹. So beschreibt er auch, wie Herakles von Zeus den Auftrag erhält, im Dienste des Eurystheus zwölf Arbeiten zu verrichten, um schließlich in den Olymp aufgenommen

⁹⁰⁶ B. Gladigow, in: P. Eicher (Hrsg.), Gottesvorstellung und Gesellschaftsentwicklung (1979) 51.

⁹⁰⁷ Zur philologischen Diskussion dieses Problems vgl. Giangrande a.O. 261ff. Anm. 2 (Anm. 905).

⁹⁰⁸ Auf diese Möglichkeit hat ebenfalls Prof. W. Furley hingewiesen.

⁹⁰⁹ Diod. 1, 2, 4. C. H. Oldfather (Übers.), Diodorus of Sicily I (1960) XI; K. S. Sacks, Diodorus Siculus and the First Century (1990) 68. 71f. 161.

zu werden⁹¹⁰.

Angesichts dieses Befehls verfällt Herakles in Mutlosigkeit (Ἡρακλῆς ἐνέπεσεν εἰς ἀθυμίαν, Diod. 4, 11, 1), und diesen Zustand macht sich Hera zunutze, um den Wahnsinn über ihn zu verhängen, so daß er zunächst versucht, Iolaos zu töten, nach dessen Entkommen aber mit Pfeil und Bogen seine Kinder erschießt. Nach einiger Zeit der Verzweiflung begibt er sich zu Eurystheus, um seine Befehle entgegenzunehmen. Bemerkenswert ist die etwas später beschriebene Tatsache, daß Herakles von Medea, die auf ihrer Flucht nach ihrem Kindermord auch Theben erreicht, durch Heilkräuter vom Wahnsinn geheilt wird⁹¹¹.

Diodor verknüpft den Wahnsinn des Helden einerseits mit seinem verzweiflungsvollen Gemütszustand angesichts der Erniedrigung, die ihm Zeus zumutet, indem er ihn als Diener zu Eurystheus schickt, andererseits ist es eindeutig Hera, auf deren Initiative hin die Verzweiflung in Wahnsinn übergeht, wobei ihre Motive im dunkeln bleiben (Ἡρα μὲν ἔπεμψεν αὐτῷ λύπταν, Diod. 4, 11, 1). Wie auch in den Berichten über die sonstigen Taten und Ereignisse hält sich Diodor an einen betont nüchternen Tonfall, ohne gegenüber den Göttern Stellung zu beziehen: Die Mühen unter der Herrschaft des Eurystheus sind von Zeus, der Wahnsinn von Hera gewollt – dies sind Tatsachen, welche die entsprechenden Ereignisse nach sich ziehen. Diodor scheint also hier, wie auch anderweitig innerhalb seines Werks, von einem göttlichen Plan auszugehen, welcher dem Helden schwerste Mühen auferlegt, um ihn zur Unsterblichkeit zu führen⁹¹². Hier gehen also eine gewisse fatalistische Weltsicht und die ansatzweise psychologische Erklärung des Wahnsinns (nämlich als eine Art „Streß-Symptom“) eine kuriose Verbindung ein.

Ebenfalls an der Grenze zur römischen Kaiserzeit steht der in der 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v.Chr. tätige Nikolaos von Damaskos, dessen „Weltgeschichte“ (ἱστορία καθολική) nur in sehr viel späteren Exzerpten überliefert ist⁹¹³. In einem Fragment beschreibt er auch den Wahnsinn des Herakles, den er mehr noch als Diodor psychologisch zu erklären sucht:

εἶτε χολῆς ζεσάσης εἶτε ἄλλωι τρόπωι παραφρονήσας⁹¹⁴.

⁹¹⁰ Diod. 4, 11, 1f.

⁹¹¹ Diod. 4, 55, 4. M. Schmidt glaubt eine Darstellung dieses Geschehens auf einem Vasenbild erkennen zu können, in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Festschrift für K. Schauenburg (1986) 169ff.

⁹¹² Diod. 4, 10, 7. Sacks a.O. 36 (Anm. 909).

⁹¹³ RE XVII 1 (1936) 362ff. 374 s.v. Nikolaos 20 (Laqueur).

Bei ihm ermordet Herakles im Wahnsinn nicht nur seine eigenen Kinder, sondern auch die des Iphikles. Anschließend bricht er zum Dienst für Eurystheus auf.

Sowohl Diodor als auch Nikolaos verlegen die zwölf Taten des Herakles auf die Zeit nach dem Mord, der primär durch eine Verstimmung des Gemüts bewirkt wird.

3.2.1.4 Seneca, Hercules furens

Für die Entstehung von Senecas Tragödie des rasenden Hercules wurde die Datierung 53 oder 54 n.Chr. oder 62 oder 63 n.Chr. vorgeschlagen⁹¹⁵. J. G. Fitch führt als Argument für die frühere Datierung an, daß in der „Apocolocyntosis“, der „Verkürbissung“ des Claudius nach dessen Tode, also vor 54 n.Chr., eine Reihe von Anspielungen auf die Tragödie zurückzuverweisen scheinen⁹¹⁶. Eine sichere Datierung ist jedoch nicht möglich und muß zunächst offen gelassen werden. Jedenfalls orientierte sich der römische Philosoph, Dichter und *homo novus* bei dem Aufbau seiner Tragödie stark an der euripideischen Vorlage, wobei er jedoch einige wesentliche Dinge veränderte.

Im Prolog kündigt Juno ihre Rache an: Nachdem Hercules alle von ihr gesandten Monster hat besiegen können, soll er nun sich selbst zum Feind werden, denn er ist nicht nur der von Zeus gezeugte verhaßte Bastard, sondern stellt in seinem Größenwahn eine Gefahr für die Göttermacht dar. Sie ruft die Eumeniden aus der Unterwelt herbei, damit diese Irrtum und Wahnsinn über Hercules bringen.

Wie auch bei Euripides hat Lykos die Macht über Theben an sich gerissen, bietet allerdings Megara die Heirat an, da er selbst keine ruhmvollen, edlen Vorfahren besitzt und sich nicht nur durch seine Tüchtigkeit legitimieren will. Diese lehnt angewidert ab, es entspinnt sich eine Diskussion zwischen Lykos, Megara und Hercules' Vater Amphitryon um die Taten des Hercules, die Lykos kleinzureden versucht. Schließlich droht der Tyrann damit, das Heiligtum, in das sich die Familie des Hercules geflüchtet hat, in Brand zu setzen.

Hercules kehrt siegreich aus dem Tartarus zurück und ist schon wieder bereit, neue, von Juno gesandte Gefahren zu bestehen, als er von der mißlichen Situation seiner Familie erfährt und ohne Umschweife Lykos und seine Gefolgsleute umbringt, während Theseus von den Abenteuern in der Unterwelt berichtet. Statt durch einen Boten, wie bei Euripides, erfährt der Zuschauer vom zurückkehrenden Hercules selbst vom Tode des Lykos, es folgt der Beginn des Opfers. Amphitryon fordert seinen Sohn ebenso vergeblich dazu auf, sich vor dem Opfer zu reinigen, wie um Rast und Ruhe zu beten.

⁹¹⁴ FGrH 90 F 13. Billerbeck (1999) 5f.

⁹¹⁵ F.-R. Chaumartin (Hrsg.), Sénèque: Tragédies I (1996) 3.

⁹¹⁶ J. G. Fitch, Seneca's Hercules Furens (1987) 51ff.

Statt dessen beschwört Hercules ein neues Goldenes Zeitalter des Friedens, das er herbeiführen will. Diese Vision wird jedoch von plötzlichen Wahnvorstellungen getrübt, Hercules glaubt, den Löwen von Nemea am Himmel zu sehen, der die Sterne verschlingt, und meint, sich gewaltsam den Zugang in den Olymp erzwingen zu müssen. Dann fällt sein Blick auf eines seiner Kinder, das er für den Sohn des Lykos hält: Nachdem er ihn mit einem Pfeil durchbohrt hat, wähnt er, vor Mykene zu stehen und zerschmettert seinen zweiten Sohn im Glauben, es handele sich um den Sohn des Eurystheus. Megara schließlich erschlägt er, weil er sie für Juno hält; der jüngste Sohn, der noch in ihrer Obhut war, stirbt vor Angst. Nach dieser Tat sinkt Hercules erschöpft in Schlaf. Als er zu sich kommt und die Leichen um sich verstreut sieht, glaubt er, einem mächtigen Gegner unterlegen zu sein, ehe ihm am Verhalten Amphitryons die Wahrheit klar wird. Daraufhin will er sich auf der Stelle das Leben nehmen und hört zunächst nicht auf die Bitten seines Vaters, ihm wenigstens dieses Leid zu ersparen, das ihn seinerseits in den Selbstmord treiben würde und damit ein wissentlich von Hercules verschuldeter Mord wäre. Erst als Hercules erkennen muß, daß sein Ruf unter dem Vorwurf des Vtermordes erheblich leiden würde, erklärt er sich zum Weiterleben bereit. Theseus bietet ihm daraufhin Heimat und Entsühnung in Athen an.

In der Forschung zu Senecas „Hercules furens“ wurden hauptsächlich zwei Fragen diskutiert. Die erste setzt sich mit dem Auslöser des Wahnsinns auseinander, greift also die Thematik der Forschungsdiskussion auf, wie sie auch die euripideische Tragödie betrifft: Ist der Wahnsinn tatsächlich von Juno, also von außen auferlegt, oder bereitet er sich im Auftreten des Helden psychologisch vor? Die zweite Frage ist die nach dem Zusammenhang der Tragödie mit den philosophischen Schriften Senecas, also dem Stoizismus und Hercules als stoischem Ideal.

Dadurch, daß Juno bereits im Prolog ihre Rachegeleüste ankündigt, erreicht Seneca eine größere Einheit der Tragödie im Gegensatz zu Euripides: Der Zuschauer kennt die Motive der Göttin, die damit greifbarer wird, und rechnet bereits mit dem Sturz des Helden, der bei Euripides unerwartet hereinbricht. Aber auch Hercules selbst ist anders charakterisiert: Er kehrt von seinem Abenteuer in der Unterwelt zurück und ist noch immer voller Tatendrang, bereit, sich Junos neuen Aufgaben zu stellen⁹¹⁷. Wie J. G. Fitch sehr klar herausarbeitet, ist er nicht der menschliche, liebende Familienvater, als welchen ihn Euripides zeichnet, sondern er weist seine Familie von sich, um zunächst den Tyrannen zu töten. Dann beginnt er sofort mit den Opferhandlungen, ohne sich Zeit für seine Angehörigen zu nehmen, und auch das Flehen Amphitryons nach der Katastrophe,

sich ihm zuliebe nicht das Leben zu nehmen, stößt auf taube Ohren⁹¹⁸. Tatsächlich scheinen die Vorbehalte Junos nicht unbegründet zu sein⁹¹⁹: Bereits bei seinem ersten Auftritt erklärt Hercules, er könnte nun Herrscher der Unterwelt sein, wenn er nur gewollt hätte. Beim Beginn des Opfers verweigert er nicht nur die Reinigung seiner Hände vom Blut des Lykos, sondern sieht in der Einführung eines erneuten friedlichen, seligen Goldenen Zeitalters das einzige Ziel, das Jupiter und seiner selbst, als des großen, Ordnung schaffenden Heros, würdig ist. Obgleich Hercules also noch kein Gott ist, maßt er sich eine tiefgreifende Veränderung der Verhältnisse an⁹²⁰. Als der Wahnsinn von ihm Besitz ergreift, zeigt es sich, daß Hercules auch nicht davor zurückschrecken würde, mit Gewalt seinen von Jupiter bestätigten Anspruch auf Vergöttlichung einzuklagen und gegen die Götter in den Kampf zu ziehen. Als Hercules nach dem Mord wieder zu sich kommt und die Leichen seiner Familie sieht, ist kein Raum für Trauer, sondern er glaubt, es mit einem besonders verwegenen Gegner zu tun zu haben, wenn dieser ihn, wengleich im Schlaf, zu attackieren wagt⁹²¹. Zuletzt läßt er jegliche Fürsorge für seine ermordete Familie wie auch für Amphitryon missen: Er selbst findet bei Theseus Zuflucht, alles andere scheint ihm nicht wichtig zu sein. Aus all diesen Faktoren zieht J. G. Fitch den Schluß, daß es Seneca auf eine psychologische Begründung des Wahnsinns ankam: Er stellt zwar die physiologischen Merkmale, wie sie bei Euripides ausführlich beschrieben sind, zurück, läßt aber eine deutliche Parallele zwischen dem selbstzufrieden Heimkehrenden und dem Wahnsinnigen erkennen. So beantwortet Fitch die Frage, warum Hercules nach seiner Rückkehr sofort weitere Aufgaben von Juno fordert⁹²², mit seinem Streben nach der von Jupiter versprochenen Unsterblichkeit: „The supposed altruism of the labors, then, is actually mingled with a large element of vainglory and personal ambition – an unhealthy and unstable combination.“⁹²³ Und eben dieser Ehrgeiz drückt sich in einer der ersten Halluzinationen des Wahnsinnigen aus.

M. Billerbeck hingegen möchte nicht an eine psychologische Dimension des Wahnsinns des Hercules bei Seneca glauben: Wie auch Lessing, den sie zitiert, ist sie der Ansicht, daß Juno nicht als Urheberin des Wahnsinns erscheinen dürfte, wenn sich der Wahnsinn tatsächlich aus dem Wesen des Hercules entwickeln sollte⁹²⁴. Vielmehr sei der Hercules

⁹¹⁷ Sen. Herc.f. 614f.

⁹¹⁸ Fitch a.O. 24f. (Anm. 916).

⁹¹⁹ Dagegen: K. Trabert, Studien zur Darstellung des Pathologischen in den Tragödien des Seneca (1953) 79f.

⁹²⁰ A. L. Motto – J. R. Clark, „Maxima virtus“ in Seneca’s Hercules Furens, CIPhil 76, 1981, 110.

⁹²¹ Sen. Herc.f. 1155.

⁹²² Sen. Herc.f. 614f.

⁹²³ Fitch a.O. 26 (Anm. 916).

⁹²⁴ Billerbeck (1999) 31.

Senecas von den Vorstellungen eines römischen Publikums geprägt: „Die frühe, dem Stoizismus zugekehrte Kaiserzeit sieht – im Zuge der augusteischen Propaganda – in Hercules vor allem die Gestalt des *victor* und *pacator mundi*, den Wohltäter, nicht nur seiner Nächsten, sondern der ganzen Welt. Er ist, in Einklang mit römischer Wertvorstellung, der starke Mann, der die Fährnisse des Lebens zur Tugendprobe macht und weniger durch seine Abstammung als durch seine Taten und seine Sittlichkeit den Göttern gleichkommt.“⁹²⁵ Sollte dies zutreffen, kann man sich mit derselben Berechtigung, mit der Billerbeck fragt, warum Juno überhaupt noch auftritt, wenn der Wahnsinn aus Hercules selbst erwächst, die Frage stellen, warum Seneca nicht den Helden so positiv und fromm gezeichnet hat, wie er als perfekter „starker Mann“ sein sollte. Statt dessen wird dem Zuschauer immer wieder die Hybris des Helden vor Augen geführt, welche die Befürchtungen Junos zu bestätigen scheint⁹²⁶. In diesem Sinne ist die Einflußnahme der Göttin zu verstehen: Sie bewirkt den Ausbruch der Raserei, die aber im gewalttätigen, übermenschlichen und anmaßenden Wesen des Hercules bereits angelegt ist⁹²⁷. Allerdings sollte man nicht so weit gehen, in Lykos einen Doppelgänger des Hercules zu sehen, denn die Motive des ersteren sind, wie J. G. Fitch feststellt, rein egoistisch, während sich Hercules tatsächlich um die Herstellung von Ordnung bemüht, auch wenn diese Bemühung, wie aus dem Gebet an Jupiter hervorgeht, exzessive Formen annimmt und die eigene Macht reichlich überschätzt⁹²⁸. Hercules benutzt die Gewalt für den Erhalt der Ordnung, und sie gerät außer Kontrolle: „Hercules mad is merely an extension of Hercules sane.“⁹²⁹

In diesem Sinne interpretiert J.-A. Shelton den „Hercules furens“ als Exempel stoischer Vorstellungen von Vernunft und Gefühl: „Intrigued and perhaps frightened by the destructive power of immoderate emotions, Seneca sought to dramatize the conflict which occurs in the human soul between the rational and the irrational.“⁹³⁰ Hercules, der nach Vergöttlichung strebende und auf seine Stärke vertrauende Held, wird mit seiner moralischen Schwäche, eben dem Ehrgeiz, konfrontiert: „Seneca has shown Hercules changing from the traditional hero, who strives for divinity, who champions justice by force into a man who has to compromise his absolute ideals and to submit to ‘human‘

⁹²⁵ Billerbeck (1999) 37f.

⁹²⁶ E. Lefèvre, in: B. Kühnert – V. Riedel – R. Gordesiani (Hrsg.), *Prinzipat und Kultur im 1. und 2. Jahrhundert* (1995) 173f.

⁹²⁷ H. J. Mette, Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas Hercules Furens, *WSt* 79, 1966, 489.

⁹²⁸ Sen. Herc.f. 927ff. Fitch a.O. 27f. (Anm. 916).

⁹²⁹ B. van Greunen, *Seneca's Hercules Furens – a Myth Renewed*, *ActaCl* 20, 1977, 146.

⁹³⁰ J.-A. Shelton, *Seneca's Hercules Furens* (1978) 59f.

fate.⁹³¹ Es ist auffällig, daß Seneca Hercules eben nicht als vom Schicksal in die Rolle des Helden gezwungenen Familienvater zeichnet, wie Euripides, sondern ihn als das Schicksal, d.h. Hera, mutwillig herausfordernd, ehrgeizig auf seinen Ruhm bedacht und nicht ohne Anmaßung darstellt. Der Weg zur Tugend im stoischen Sinne ist voller Prüfungen, und die Abkunft von den Göttern ist nicht so sehr ein Geschenk, sondern muß vielmehr von Hercules erobert werden⁹³², und zwar durch Selbstbeherrschung. Die größte Gefahr liegt im Wesen bzw. in der Größe des Helden selbst⁹³³: „ce sont les mêmes forces de la vertu qui vont faire les forces de la folie“, wie J. Pigaud feststellt⁹³⁴. Im Gegensatz zu Euripides' Herakles, der sich in ein über ihn verhängtes Schicksal fügt und Zuflucht bei der menschlichen Wärme des Theseus sucht, übernimmt der Held Senecas die Verantwortung für seine Tat⁹³⁵, denn „oft kam ein großer Irrtum einem Verbrechen gleich“ (*Saepe error ingens sceleris obtinuit locum*, Sen. Herc.f. 1238), und während er alle Taten auf Geheiß vollbrachte, ist diese eine sein eigenes Werk (*laudanda feci iussu: hoc unum meum est*, Sen. Herc.f. 1268). Indem er so Verantwortung übernimmt, zeigt Senecas Hercules seine Größe, die einem Göttersohn gemäß ist: Es ist das Monster in ihm selbst, das Hercules besiegen muß (*monstrum impium saevumque et immite ac ferum oberrat: agedum, dextra, conare aggredi ingens opus, labore bis seno amplius*, Sen. Herc.f. 1280ff.), und damit wird er den Sieg über sich selbst davontragen⁹³⁶. Hierin läßt sich letztlich das stoische Ideal finden: Während bei Euripides der Held in seiner Menschlichkeit dem Götterwillen ausgeliefert ist und sich daraufhin von den althergebrachten Göttern trotzig abwendet, ist bei Seneca zwar die Gottheit der Auslöser des Geschehens, der Mensch aber beweist seine Größe und Freiheit, indem er sein gottgegebenes Schicksal akzeptiert. „Freiheit ist ein Zustand des Gemüts und nicht primär ein objektiver Rechtszustand oder eine Qualität des Handelns in der Welt.“⁹³⁷

So erweist sich die Bemerkung M. Billerbecks, daß Seneca seine Hercules furens-Tragödie für ein völlig anderes Publikum konzipiert hat als Euripides⁹³⁸, als durchaus berechtigt: Offensichtlich schöpft er aus stoischem Gedankengut (wenn auch nicht im

⁹³¹ van Greunen a.O. 148 (Anm. 929).

⁹³² P. Grimal, in: F. Decreus/C. Deroux (Hrsg.), *Hommages à Josef Veremans* (1986) 154.

⁹³³ Motto – Clark a.O. 105. 108 (Anm. 920).

⁹³⁴ J. Pigaud, *La maladie de l'âme* (1989) 410.

⁹³⁵ C. Auvray-Assayas, *La conclusion de l' « Hercule Furieux » de Sénèque*, REL 65, 1987, 162f.; G. Braden, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World* (1993) 256f.

⁹³⁶ Pigaud a.O. 420 (Anm. 934).

⁹³⁷ M. Forschner, *Die stoische Ethik*² (1995) 111. Eine ausführliche Diskussion stoischer Motive in den beiden senecanischen Herculestragödien findet sich in der Dissertation von C.-E. Auvray, *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta* (1989) sowie bei F.-R. Chaumartin, in: M.-H. Garelli-François (Hrsg.), *Rome et le tragique* (1998) 279ff.

⁹³⁸ Siehe Anm. 925.

Sinne einer philosophischen Abhandlung), von dem, wie sie schreibt, die frühe Kaiserzeit geprägt war, und es ist wohl kaum vorstellbar, daß ein Schriftsteller seine Tragödie frei von seinen Überzeugungen und von den Geistesströmungen seiner Zeit konzipieren würde.

Auffällig ist die Vision des wahnsinnigen Hercules, das goldene Zeitalter herbeizuführen. Dies läßt die Frage aufkommen, ob sich nicht eine Art von Herrscherkritik in der Tragödie Senecas fassen läßt: Augustus hatte sich das Herbeiführen des Goldenen Zeitalters auf die Fahnen geschrieben⁹³⁹, und indem Vergil seinen Aeneas an Herakles anglich, den er ebenfalls von Juno verfolgt ließ, und Augustus wiederum mit Aeneas verglich, wurde Hercules in den Dienst einer Herrschaftsideologie gestellt⁹⁴⁰. Nero verkörperte dann im Theater den Helden selbst, und sein Wahnsinn ist zur Genüge bekannt⁹⁴¹: Sollte Seneca also bei der Ausarbeitung seines Hercules eine Kritik am Kaiser angestrebt haben? Wenn dies der Fall war, drängt sich die Frage nach dem Zeitpunkt der Entstehung auf. Dieser hängt wiederum davon ab, wie eindeutig der Bezug zum Kaiser von diesem und der Gesellschaft damals erkannt wurde. Wenn die Parallele für die Zeitgenossen offen zutage trat, ist eine frühere Datierung wahrscheinlicher, als eine Warnung an den Herrscher noch ungefährlich war. Andererseits kann nicht geklärt werden, von welchem Zeitpunkt an Seneca die sich anbahnende Gefahr der Hoffärtigkeit im Wesen Neros als Bedrohung empfand und sich daher bemüßigt fühlte, ihm eine Tragödie sozusagen auf den Leib zu schreiben. Zumindest für die heutige Wahrnehmung sind die Anspielungen, sofern es solche sind, eher versteckt, und damit ist es auch denkbar, daß die Tragödie erst 62 oder 63 n.Chr. entstanden ist.

Später sollte Dion Chrysostomos in einer Rede an Trajan⁹⁴² Hercules als Euergeten der Menschheit dem Herrscher als (stoisch bestimmtes) Vorbild vor Augen stellen. Wiederum später ließ sich Commodus als Herakles verehren⁹⁴³. Es scheint also, daß mit der stoischen Moral auch eine Stellungnahme zum Herrschertum selbst einhergeht: Ohne

⁹³⁹ P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (1987) 171 ff.

⁹⁴⁰ B. Effe, in: R. Kray – S. Oettermann (Hrsg.), *Herakles/Herkules I* (1993) 19f.

⁹⁴¹ Suet. Nero 21, 3.

⁹⁴² Dion Chrys. Königsrede 1, 64. Vgl. L. Wickert, in: H. Kloft (Hrsg.), *Ideologie und Herrschaft in der Antike* (1979) 348f. Herakles und Trajan: W. Derichs, *Herakles: Vorbild des Herrschers in der Antike* (1950) 49.

⁹⁴³ Cass. Dio 73, 15, 2ff.

die Hilfe der Götter ist kein Mensch, und sei er auch halb göttlicher Natur (wie man es dem römischen Kaiser zuschrieb), in der Lage, das Goldene Zeitalter zurückzuholen. Vielmehr droht die Gefahr, daß der Herrscher durch seinen eigenen Ehrgeiz zu Fall kommt und großes Unheil anrichtet⁹⁴⁴.

3.2.1.5 Die Mythographen der Mittleren Kaiserzeit

Pseudo-Apollodoros⁹⁴⁵ beschreibt in seiner „Bibliothek“ 2, 72 (2, 4, 12), daß Herakles aus dem Krieg gegen Argos kommend vom Wahnsinn ergriffen sowohl seine eigenen als auch die Kinder des Iphikles ins Feuer warf. Die Schuld an seiner Raserei wird eindeutig Hera zugewiesen (κατὰ ζῆλον Ἥρας). Im folgenden Kapitel wird ihm von der Pythia die Anweisung gegeben, für Eurystheus die zwölf Taten zu vollbringen, um Unsterblichkeit zu erlangen.

Hyginus hält sich in seinen „Fabulae“ 32 (kurze Erwähnung auch 241) weitgehend an die euripideische Version, derzufolge nach dem Abenteuer in der Unterwelt und der Tötung des unrechtmäßigen Herrschers Lykos Juno die Raserei über Hercules bringt, die zur Ermordung Megaras und der gemeinsamen Kinder führt.

Im Gegensatz zu Hyginus hält sich Apollodoros anscheinend nicht an eine einheitliche Version der Sage, sondern übernimmt den Feuertod von Pherekydes; auch sind es nicht nur die eigenen, sondern auch die Kinder des Iphikles, die dem Wahnsinn zum Opfer fallen und ihn damit noch grauenvoller erscheinen lassen⁹⁴⁶.

3.2.1.6 Scholien und Kommentare

Die Kommentatoren machen ausschließlich Hera für die Raserei des Herakles verantwortlich, wenn auch in leicht abweichenden Versionen, die im Zusammenhang mit der hier besprochenen Thematik aber nicht weiter ins Gewicht fallen. Lediglich die Ursache für den Zorn der Göttin wird unterschiedlich begründet: So schreibt z.B. Servius in seinem Kommentar zu Vergils „Aeneis“, daß der Mord an Lykos der Auslöser für den von Hera gesandten Wahnsinn war⁹⁴⁷, womit wiederum die Göttin von dem Vorwurf kleinlicher Eifersucht freigesprochen wird, der ihre Größe so sehr in Frage stellt. Woher

⁹⁴⁴ So vermutet G. Braden m.E. zu Recht, daß die Beschreibung des Wahnsinns bei Seneca unter dem Eindruck der wahnsinnigen Kaiser Caligula und Nero entstanden ist, in: R. Scodel (Hrsg.), *Theater and Society in the Classical World* (1993) 251.

⁹⁴⁵ Zu den Mythographen vgl. S. 32ff.

⁹⁴⁶ Vgl. Billerbeck (1999) 6f.

diese Version stammt, ist leider nicht mehr nachvollziehbar, aber es liegt nahe, die Quelle im zeitlichen Umfeld des hellenistischen Mythographen Lysimachos zu vermuten, der Herakles vollständig von dem Verbrechen reinzuwaschen suchte⁹⁴⁸.

3.2.2 Der rasende Herakles in der ikonographischen Überlieferung

In Anbetracht der Tatsache, daß der Wahnsinn des Herakles in den Schriftquellen relativ häufig überliefert ist und auch bereits relativ früh literarisch verarbeitet wurde, ist es überaus bemerkenswert, daß er in der bildenden Kunst des 5. Jahrhunderts v.Chr. keinen Niederschlag findet und auch später nur selten aufgegriffen wird.

Die früheste Darstellung findet sich auf einem paestanischen Kelchkrater, der von A(s)steas signiert ist und in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts v.Chr. datiert werden kann (HE 1, Taf. II). Vor einer architektonischen Kulisse wirft Herakles sein Kind in die Flammen, die von verschiedenem Hausrat genährt werden⁹⁴⁹. Das Motiv eines dem Mord vorausgehenden Opfers, wie es Euripides überliefert, wird damit vollständig vermieden. Die Büsten im oberen Register, die durch Inschriften als Mania, Iolaos und Alkmene gekennzeichnet sind, stellen eine für die paestanische Vasenmalerei typische Form dar⁹⁵⁰, wobei aber die mangelnde Charakterisierung der Mania, die überdies nur auf dieser einen Vasen als Personifikation ins Bild gesetzt wird⁹⁵¹, erstaunlich ist: Ohne die Namensbeischrift wäre man versucht, sie als Dienerin zu deuten, und auch Herakles läßt alle Kennzeichen, die eine Identifizierung ohne die Namensbeischrift ermöglichen würden, vermissen. Statt dessen erscheint er als strahlender Held in prunkvoller Rüstung, der dünne, ornamentierte Stoff deutet auf die Kostbarkeit des Chitons hin. Auch der aus zierlichem Hausrat zusammengeworfene Scheiterhaufen kann als Hinweis auf den Wohlstand der Familie verstanden werden, während er zugleich die zerstörerische Wahnsinnstat verdeutlicht. Insgesamt läßt die Szenerie mehr an eine kriegerische Eroberung denken als an einen Familienmord, und vermutlich ist gerade dies die beabsichtigte Wirkung: Herakles wird nicht so sehr als Irrsinniger gezeichnet, sondern die Ikonographie kündigt hauptsächlich von seiner Schönheit und seinem Ruhm. Gerade dadurch wird aber die Tragik seiner Tat verdeutlicht, die dem Helden letztlich nicht gemäß ist, sondern ihm von Mania aufoktroiert wird. Die andere Seite der Vase zeigt

⁹⁴⁷ Serv. Comm. in Verg. Aen. 8, 299.

⁹⁴⁸ Schol. Pindar I 4, 104. Vgl. S. 199.

⁹⁴⁹ Ob das Bild auf eine für uns verlorene Tragödie zurückgeht, ist nicht zu bestimmen. In jedem Falle fehlen alle konkreten Hinweise auf eine Theaterszene, sofern nicht allein die Architektur auf diese Weise gedeutet werden soll. Zu diesem Problem vgl.: O. Taplin, *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings* (1993) 21ff.

⁹⁵⁰ A. D. Trendall, *The Redfigured Vases of Paestum* (1987) 12.

eine dionysische Szene, wie sie auf paestanischen Vasen häufig vorkommt⁹⁵². Man könnte sie jedoch auch als glückliches Gegenbild der wahnsinnigen Ekstase deuten.

Alle sonstigen erhaltenen bildlichen Darstellungen sind erst in der römischen Kaiserzeit entstanden. Das wohl früheste überlieferte Zeugnis dieser Zeit ist eine baktrische Silberschüssel (HE 2, Taf. III), die vielleicht ins 1. Jahrhundert n.Chr. datiert werden kann⁹⁵³. Diese Art von Schüsseln, von denen insgesamt bislang nur drei bekannt sind, geht, wie K. Weitzmann meint, auf dasselbe Vorbild zurück wie die sogenannten megarischen bzw. homerischen Becher in der Keramik: Beide thematisieren Ereignisse aus Tragödie und Epos, allerdings entwickelt die hellenistische Keramik Handlungsstränge, wohingegen die Silberschüsseln, seiner Ansicht nach, Szenen aus verschiedenen euripideischen Tragödien nebeneinander stellen, anstatt eine Handlungskette zu visualisieren⁹⁵⁴. Im vorliegenden Falle sind die Bilder um das Mittelbild eines Adlers herum gruppiert: Zunächst ist ein bärtiger Mann zu sehen, der mit einem Bären kämpft, eine Szene, die keiner Tragödie überzeugend zugeschrieben werden kann. Rechts davon folgt die Darstellung des Herakles, der eine Keule gegen einen auf die Knie gefallenen Jüngling erhebt, den er beim Genick gepackt hat. Seine Kopfbedeckung, die nicht deutlich herausgearbeitet ist, könnte ein Löwenfell darstellen. Ihm gegenüber steht eine gefesselte Frau, vielleicht Megara, ehe sie aus der Gefangenschaft des Lykos befreit wird: In diesem Falle wären in einem Bild zwei verschiedene Momente des Geschehens zusammengefaßt, nämlich die Szene kurz vor der Befreiung und der Kindsmord selbst. Es könnte sich auch um die Rache an Lykos handeln, allerdings würde man einen Tyrannen gewöhnlich nicht als jungen Mann darstellen. Insgesamt ist die Ikonographie nicht eindeutig und läßt keine sichere Zuweisung an die euripideische Heraklestragödie zu.

Dieser Szene folgt eine Figur, die vor einem Thronenden steht, sich aber von diesem abwendet. Weitzmann deutet diese Darstellung auf den „Gekrönten Hippolytos“: Hippolytos muß sich vor Theseus rechtfertigen, nachdem Phädra ihn angeklagt hat, sie verführen zu wollen, und Selbstmord begangen hat.

Weiter rechts folgen zwei mit Gefäßen bzw. einem Korb beladene Männer, für welche wiederum Weitzmann vorsichtig eine Deutung auf den „Aigeus“ des Euripides vorgeschlagen hat: Die Schale, die der links Dargestellte in der Hand hält, sei der

⁹⁵¹ M. Junge, *Untersuchungen zur Ikonographie der Erinys in der griechischen Kunst* (1983) 83f.

⁹⁵² R. M. Cook, *Greek Painted Pottery*³ (1997) 190.

⁹⁵³ Von E. Simon allerdings als spätantik eingeschätzt: LIMC (1994) s.v. Pelias 24 (Simon).

⁹⁵⁴ K. Weitzmann, *Three "Bactrian" Silver Vessels with Illustrations from Euripides*, ArtB 25, 1943, 289ff.

Giftbecher, den Medea, die Gattin des Aigeus, für Theseus vorgesehen habe. Kurz bevor dieser jedoch daraus trinkt, erkennt der alte König das Schwert, das er seinem noch minderjährigen Sohn als Erkennungszeichen zurückgelassen hat, und schlägt ihm den Becher aus der Hand. Der andere hingegen sei möglicherweise Telephos aus der gleichnamigen euripideischen Tragödie, die allerdings nur von Aristophanes kurz erwähnt wird⁹⁵⁵: Ihm zufolge zog Telephos als Bettler umher, wie auch die auf der Silberschüssel dargestellte Figur in der linken Hand einen Bettlerstab hält und einen mit welken Blättern gefüllten Korb auf den Schultern trägt.

Es folgt rechts eine Szene, in der ein Greis von einer jungen Frau an der Hand geführt wird, die in der anderen Hand eine Phiale trägt – laut Weitzmann vielleicht eine Szene aus den „Peliaden“: Pelias wird von einer seiner Töchter zu dem Kessel geführt, in dem die Verjüngung stattfinden soll. Mit dem Rücken zu diesen beiden sitzt eine verschleierte Frau, die ein Kind im Arm hält und von K. Weitzmann als Szene aus der „Hypsipyle“ des Euripides gedeutet wird, die hier als Amme des Opheltos erscheint. Es folgt eine auf einem geflügelten Pferd reitende Gestalt, möglicherweise Bellerophon aus der gleichnamigen euripideischen Tragödie.

Es ergeben sich in bezug auf die Deutung des Tellers allerdings verschiedene Probleme. Zunächst einmal werden auf der hellenistischen Reliefkeramik, wie bereits erwähnt, ausschließlich Szenen dargestellt, die zu demselben Epos bzw. derselben Tragödie gehörten. Zudem sind die Tragödien, auf welche sich Weitzmann bezieht, zum Teil ganz schlecht überliefert, und auch die Qualität der Darstellungen läßt oft eine genaue Deutung nicht zu: Ob der als Aigeus gedeutete Mann tatsächlich als alt charakterisiert wird, ist beispielsweise nicht erkennbar. Und zuletzt ist es offensichtlich, daß einige der Bilder gar nicht eindeutig zuzuordnen sind. Das gilt insbesondere für den Bärenkampf, aber auch die als Aigeus und Telephos benannten Figuren kann man wohl dazurechnen, denn eine Deutung als Opferdiener ist äußerst naheliegend: Der Korb ist sichtlich nicht mit einer amorphen Masse wie Blättern, sondern mit Früchten oder dergleichen gefüllt, und auch die Kanne ist ein typisches Opfergerät.

Damit soll jedoch nicht in Frage gestellt werden, daß die Ikonographie der Schalen griechisch beeinflusst ist. Daß griechische Darstellungen auch auf Luxusgeschirr aus Gegenden fern von Griechenland vorzufinden sind, belegen die mythischen Gestalten in ganz griechischem Stil auf Silbergeschirr aus dem Schatzfund von Nihawand im Iran bereits im 4. Jahrhundert v. Chr.⁹⁵⁶. Allerdings ist die Ikonographie ausgesprochen

⁹⁵⁵ Aristoph. Ach. 418ff.; Aristoph. Nub. 923.

⁹⁵⁶ A. Oliver, *Silver for the Gods* (1977) 72ff. Nr. 36. 37. Zur griechischen Herrschaft über

eigenwillig: Offenbar hat sich der Künstler nicht an denselben Vorbildern orientiert wie die Werkstätten der sogenannten homerischen Becher. Für diese gab es nämlich allem Anschein nach ein Repertoire an Einzelszenen, die von den Künstlern nach Belieben aneinandergesetzt werden konnten, was dazu führte, daß die Reihenfolge gelegentlich durcheinandergeriet⁹⁵⁷. Die Darstellungen der Silberschale lassen demgegenüber jegliche typologischen Übereinstimmungen vermissen. Während die Bärenkampf-Darstellung keinen Rückschluß auf einen griechischen Mythos zuläßt, ist die rechts folgende Szene aufgrund der Keule tatsächlich mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Herakles zu deuten, und es handelt sich vermutlich um seine Wahnsinnstat. Auch der Reiter auf dem geflügelten Pferd läßt sich wohl als Bellerophon identifizieren. Die Benennung der übrigen Figuren ist nicht möglich: So kann es z.B. bezweifelt werden, daß es sich bei der Szene mit dem Thronenden um Hippolytos handelt, denn schon die Deutung als männliche Figur erscheint fragwürdig. Eine Interpretation als Lykos, der Megara den Heiratsantrag macht, den diese angewidert ablehnt⁹⁵⁸, ist ebenso denkbar und ebenso wenig zu beweisen. Die folgenden beiden Figuren können ganz allgemein als Opferdiener bezeichnet werden – eine genauere Benennung ist nicht möglich. Der alte Mann, der von der jungen Frau am Handgelenk geführt wird, nimmt hingegen wahrscheinlich Bezug auf einen bestimmten Mythos – vielleicht handelt es sich tatsächlich um den greisen Oedipus, der von Antigone auf seiner Wanderschaft begleitet wird, wie es bereits Weitzmann in Erwägung zieht⁹⁵⁹. Bei einer Deutung als Pelias wäre wohl die Darstellung des Kessels zu erwarten, in dem die Verjüngung stattfinden soll und der mühelos Platz gefunden hätte: Statt dessen nimmt eine Blume den Freiraum ein.

Die Frau mit dem Kind, die im nächsten Bild erscheint, ist nicht zu deuten, da die Ikonographie zu allgemein gehalten ist.

Es zeigt sich also, daß die Szenen wenigstens teilweise von griechischen Bildwerken inspiriert sind, wobei es sich nicht nur um Mythenbilder handeln muß, wie die beiden Opferdiener zeigen. Eine konkrete Bildvorlage wie im Falle der homerischen Becher hat es allerdings offensichtlich nicht gegeben⁹⁶⁰.

Baktrien vgl.: J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1986) 284ff.

⁹⁵⁷ E. Thomas, in: A. Giomilia-Mair (Hrsg.), *I bronzi antichi: Produzione e tecnologia* (2002) 432.

⁹⁵⁸ Sen. Herc.f. 344ff.

⁹⁵⁹ Weitzmann a.O. 311 (Anm. 954).

⁹⁶⁰ Dasselbe gilt auch für die beiden anderen von Weitzmann beschriebenen Schüsseln in der Hermitage von Leningrad: Die sogenannte Schüssel „Stroganoff“ zeigt verschiedene Bankettszenen. Nur eine von ihnen läßt Herakles erkennen, die übrigen sind stark von östlicher Ikonographie geprägt. Auf der Schüssel aus Kustanai ist eine Vielzahl von Szenen zu sehen, die nicht zuweisbar sind: Nur für eine von ihnen hat Weitzmann eine Deutung als abschiednehmendes Paar wahrscheinlich machen können, das durch den Tod, verkörpert durch den Götterboten

Eine andere Darstellung des rasenden Herakles stammt ebenfalls aus den Randgebieten des römischen Reichs: Es handelt sich um das Mosaik aus der Villa von Torre de Palma in Portugal (HE 4, Taf. IVff.), das ins späte 3. Jahrhundert n.Chr. zu datieren ist⁹⁶¹ und aus einem Raum stammt, der als Triclinium bzw. Empfangsraum gedeutet wird⁹⁶². In einer geometrischen Rahmung sind mehrere mythologische Darstellungen eingefasst (Taf. V): Acht kleinere quadratische Bilder liegen in zwei Reihen nebeneinander, an ihren beiden Enden schließt sich jeweils ein rechteckiges Bild an, das über die gesamte Breite reicht. Hinzu kommt an einer Seite eine größere quadratische Darstellung von Theseus' Kampf gegen den Minotaurus. Das zum Eingang hin ausgerichtete rechteckige Emblemata zeigt die Musen und darunter ein Spruchband, das besagt: SCO[PA] [A]SPRA TESSELLAM LEDERE NOLI. UTERI F(elix)⁹⁶³, also: Fege das Mosaik nicht zu heftig. Viel Glück! (Eigentlich: Gebrauche es als Glücklicher). Die übrigen Emblemata sind in die andere Richtung, also zum Inneren des Raumes hin, ausgerichtet. Das rechteckige Bild, das auf der anderen Seite abschließt, zeigt Dionysos auf einem von Tigern gezogenen Wagen mit seinem Thiasos.

Die Ausrichtung der kleineren Emblemata mit kreisförmigem Bildausschnitt entspricht also derjenigen des Thiasosbildes und der Minotaurus-Darstellung. Sie zeigen Motive überwiegend bukolischen Charakters: Oben links sind noch die Reste eines bacchantischen Paares zu erkennen, das sich zu lieblosen scheint, oben rechts stützt sich ein bärtiger, nur mit einem zotteligen Fell notdürftig bekleideter Silen auf einen schlanken, ebenfalls mit einem Fell bekleideten Jüngling, wohl einen Satyr, der ein Lagobolon schwingt. Die beiden Bilder darunter zeigen links eine Frau, die sehr schlecht erhalten ist und auf eine stehende Figur zueilt, die sich nach rechts wendet und in der Linken einen Stab hält, während sie mit der Rechten nach einem mit Bändern geschmückten Gegenstand greift. Rechts scheint ein nackter, bekränzter Mann auf eine stehende Frau einzureden, die sich von ihm abwendet. Diese Gruppe wurde auch als Argos und Io gedeutet⁹⁶⁴, wohl aufgrund der formalen Ähnlichkeit beispielsweise mit

Hermes, voneinander getrennt wird. Weitzmann a.O. 292f. 303ff. Abb. 1-3. Abb. 10-12. (Anm. 954).

⁹⁶¹ F. De Almeida, *La Mosaïque gréco-romaine II*, Colloque International Vienne 1971 (1975) 225.

⁹⁶² Die Deutung der Räumlichkeiten ist umstritten: Lancha/André (2000) 157.

Zum Funktionswandel des Tricliniums innerhalb des römischen Hauses: S. P. Ellis, in: Gazda (1991) 122. Vgl. S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum* (1998) 52.

⁹⁶³ J. Lancha, *Mosaïque et culture dans l'occident romain* (1997) 232.

⁹⁶⁴ De Almeida a.O. 222 (Anm. 961); Muth a.O. 446 (Anm. 962). Von Lancha a.O. 169 (Anm. 962) neutral als Teilnehmer am Thiasos benannt.

entsprechenden Wandgemälden⁹⁶⁵. Allerdings erscheint eine neutrale Bezeichnung als zwei Thiasoten überzeugender, denn es fehlt nicht nur die Bewaffnung mit Speer oder Schwert, die Argos üblicherweise kennzeichnet, sondern es wäre auch zu erwarten, daß dem Mythos von Argos und Io eine ebenfalls mythologische Szene bei dem daneben liegenden Emblema zugeordnet ist, was aber nicht der Fall ist.

Das darunter liegende linke Bild zeigt einen sitzenden jungen Mann, der sich gegen eine Lyra lehnt und das Haupt aufstützt. Vor ihm steht eine Frau, deren Gewand nur die Beine eng umschließt, während sie die Arme weit auseinanderbreitet. Aufgrund der Lyra und des die Beine eng umschließenden Gewandes wurde die Gruppe auf Apollon und Daphne gedeutet. Das Emblema rechts daneben zeigt einen stehenden Mann mit Petasos, wohl Hermes, der einen zurücksinkenden, halb sitzenden, halb stehenden bärtigen Mann zu stützen scheint. Zu seinen Füßen liegt ein Gegenstand, der vielleicht als Keule gedeutet werden kann, so daß eine Benennung als trunkener Herakles, der von Hermes aufgefangen wird, wahrscheinlich ist⁹⁶⁶. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Bildern suggerieren diese beiden einen narrativen Zusammenhang, der jedoch nicht näher formuliert wird, sondern die beschauliche, unbeschwerte Atmosphäre bleibt bestimmend. Zuletzt sind sich die Kindsmorde des Herakles und Medeas einander gegenübergestellt (Taf. IVf.), die sich im Gegensatz zu den übrigen Emblemata nicht nach unten zum Thiasos hin ausrichten, sondern deren unterer Bildrand jeweils nach außen zeigt. Zudem sind sie nicht kreisförmig eingeschlossen, sondern nur von einem geometrischen Rahmen umfaßt, so daß mehr Raum für die Figuren bleibt.

Medea ist vor dem Kindsmord gezeigt: Sie steht zum rechten Bildrand hin und umfaßt ein Schwert, das anscheinend noch in der Scheide steckt. Sie wendet sich nach hinten um, wo ein Knabe steht, hinter dem eine Furie mit Peitsche erscheint und das kommende Schrecknis ankündigt. Auf diese Weise wird auch Medeas Kindsmord als Wahnsinnstat gekennzeichnet.

Bemerkenswert ist die Komposition des Heraklesemblems: Während Megara sich ruhig stehend nach links wendet, jedoch den Blick des Betrachters sucht, schreitet Herakles kraftvoll nach rechts aus und wendet den Blick nach links oben. Statt der Keule schwingt er eine Fackel gegen die beiden Kinder, die winzig in der rechten Bildecke kauern. Vermutlich ist die Fackel als Anspielung auf die Version des Kindsmords zu verstehen, derzufolge Herakles seine Kinder verbrannt hat⁹⁶⁷. Im Bild wird der Mythos auf das

⁹⁶⁵ Zum Beispiel Neapel, Mus. Naz. 9556. LIMC V (1990) s.v. Io I 48 (Yalouris).

⁹⁶⁶ Vgl. Muth a.O. 260 (Anm. 962).

⁹⁶⁷ Siehe S. 199. J. Lancha meint, daß es sich um eine Illustration der senecanischen Herculestragödie handeln müsse und die Fackel lediglich auf die Rückkehr des Helden aus der

Wesentliche reduziert, eine Chiffre sozusagen: Megara wendet sich trauernd ab, ihr Blick scheint das Mitleid des Betrachters erheischen zu wollen. Die zum Himmel verdrehten Augen des Herakles hingegen deuten den Wahnsinn des Helden an, ebenso vielleicht die Fackel, die häufig als Waffe von Dämonen erscheint⁹⁶⁸. Eigentliches Thema ist mithin nicht so sehr der Tod der Kinder, sondern der energiegeladene Wahnsinn des Helden auf der einen, die gefaßte Trauer der Heldin auf der anderen Seite. In ihrer Haltung sind sich Megara und Medea auf dem danebenliegenden Emblema sehr ähnlich: Beide erscheinen zurückhaltend und beherrscht, wobei im Falle Medeas die hinter ihr erscheinende Furie das Ende dieses vorbildlichen Verhaltens ankündigt.

Der Betrachter wurde also zunächst mit dem Spruch begrüßt, der ihn letztlich zu Entspannung einladen sollte: Nicht Mühsal, sondern Glück sollte ihm zuteil werden. Auch die mit dem Spruch verbundene Darstellung der Musen charakterisiert den Raum als Bereich des *otium*, der Muße, welche die Beschäftigung mit den Künsten bzw. Wissenschaften erlaubt. Wer den Raum betreten hatte, sah sich zunächst mit Bildern der Leichtigkeit und Beschaulichkeit konfrontiert, die ihn aufgrund ihrer Ausrichtung dazu veranlaßten, weiter hineinzuschreiten. Wie ein Übergang zu den gewalttätigen und unruhigen Mythenbildern vom Kindsmord erscheinen zunächst die Bilder von Apollon und Daphne, Hercules und Mercur, die einen narrativen Zusammenhang suggerieren, ohne ihn aber in Szene zu setzen – auch in diesen Darstellungen bleibt die bukolische Atmosphäre vorherrschend. Die beiden Kindsmord-Darstellungen sind schließlich stark von den anderen abgesetzt, einerseits durch ihre Rahmung, andererseits durch ihre seitliche Ausrichtung, die den an den Seiten des Raumes Lagernden eine bequeme Betrachtung gestattete. Den Abschluß des Bildteppichs bildet das wiederum dionysische Bild vom Triumphzug des Dionysos, dessen Thiasos seinem von zwei Tigern gezogenen Wagen vorangeht. Das Mythenbild von Theseus und dem Minotauros ist von den übrigen Darstellungen abgesetzt, und seine Funktion ist innerhalb des Bildprogramms schwer zu erklären, das vielmehr überwiegend von dionysischen Bildern von Lebensgenuß und Entspannung bestimmt wird. Die Musen fügen sich in dieses Bild ein, da auch die geistigen Tätigkeiten ein Teil der Muße sind.

Die Kombination von Musen und dionysischen Gestalten verknüpft also Lebensgenuß und mythische Tradition zu einer Einheit, die auf den gemeinsamen Nenner des *otium* zu bringen ist. Allerdings scheint die musische Beschäftigung beim Hausherrn Priorität gehabt zu haben, da bei Triclinia und Oeci üblicherweise der Thiasos bzw. dionysische

Unterwelt anspiele: Lancha a.O. 196f. (Anm. 962).

⁹⁶⁸ Zum Beispiel auf einem Sarkophagrelief: München, Glypt. 363. LIMC III (1986) s.v. Erinyes 80

Bilder das Schwellenmotiv bilden⁹⁶⁹. „Die Darstellung der neun Musen im Eingangsbereich thematisiert das Ideal der Bildung; die Szene vom Kampf des Theseus gegen den Minotauros auf der gegenüberliegenden Seite feiert hingegen *virtus* und *fortitudo*; der Bildfries darüber mit dem Triumph des Dionysos evoziert wiederum die Freuden und Annehmlichkeiten der dionysischen Tryphe-Welt.“⁹⁷⁰ S. Muth zufolge dienen die Szenen des rasenden Hercules und Medeas als Visualisierung von „Gegenwelten im menschlichen Miteinander“, nämlich als Kontrastierung von friedlichen Paaren und „unkontrollierter Emotionalität“. In jedem Falle handelt es sich um eine Demonstration mythologischer Traditionen, die den im Raum Anwesenden vielleicht gerade aufgrund ihrer heftigen Gegensätze Anlaß zur Diskussion geben sollte.

Das Fragment eines spätrömischen Elfenbeinreliefs (HE 3, Taf. IV) wurde von J. Boardman als Kindsmord des Herakles gedeutet⁹⁷¹. Verschiedene Anzeichen lassen diese Deutung jedoch zweifelhaft erscheinen: Von einer Löwenhaut ist nichts zu erkennen, vielmehr spricht der vor der Brust zusammengeführte Mantel, von dem links oberhalb des Oberschenkels noch ein Teil zu sehen ist, dagegen, daß es sich um eine solche handelt. Zudem fehlt eine Mordwaffe, denn es ist kaum anzunehmen, daß der Mann sie in seiner abgebrochenen linken Hand hielt. Insgesamt scheint es sich bei der Szene eher um ein Schützen des Kindes zu handeln, wie es ähnlich bei Darstellungen der Niobiden erscheint: Die Ikonographie des Bärtigen entspricht weitgehend der des Pädagogen auf Niobidensarkophagen, allerdings ist er dort niemals nackt⁹⁷². Eine eindeutige Benennung des Dargestellten ist nicht möglich, aber um den Kindsmord des Herakles handelt es sich wohl nicht.

Gerade in der Spätantike und im Frühmittelalter erfreute sich der Herakles-Mythos großer Beliebtheit in der Elfenbeinkunst⁹⁷³, allerdings beschränkte man sich auf die Darstellung seiner Heldentaten, da in der römischen Philosophie Herakles zunehmend zum Prototyp des tugendhaften Helden erklärt wurde⁹⁷⁴. Überdies stand er seit Trajan für ein Herrscherideal, da er die durch Tüchtigkeit erworbene, nicht die ererbte Macht verkörperte⁹⁷⁵ – ein Motiv, das sich bereits in der Hercules-Tragödie Senecas abzeichnet, da Lykos auf die Ehe mit Megara angewiesen ist, um sich nicht nur durch Tüchtigkeit zu

(Sarian).

⁹⁶⁹ Geyer (1977) 118.

⁹⁷⁰ Muth a.O. 260 (Anm. 962).

⁹⁷¹ LIMC IV (1988) 836 s.v. Herakles 1687 (Boardman).

⁹⁷² Venedig, Mus. Arch. H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (1975) 50 Nr. 49 Taf. 122, 1.

⁹⁷³ K. Weitzmann, The Heracles Plaques of St. Peter's Cathedra, ArtB 55, 1973, 1ff.

⁹⁷⁴ Derichs a.O. 43f. (Anm. 942); R. Amedick, Herakles im Speisesaale, RM 101, 1994, 110.

⁹⁷⁵ S. Ritter, Hercules in der römischen Kunst von den Anfängen bis Augustus (1995) 232.

legitimieren, sondern seinen Herrschaftsanspruch durch die Ehe mit der Königstochter zu untermauern⁹⁷⁶. Demgegenüber trat die Tragik des von seiner göttlichen Stiefmutter unschuldig gestraften Vaters endgültig in den Hintergrund: Der kindsmordende Herakles, dessen Geschichte aus dem 2. Jahrhundert n.Chr. zuletzt schriftlich überliefert ist, wird seit dem 4. Jahrhundert auch bildlich nicht mehr dargestellt. Vielleicht trat er auch in der Literatur als tragischer Held in den Hintergrund, da er in der Philosophie nunmehr zur Erlöserfigur in Konkurrenz zu Christus stilisiert wurde⁹⁷⁷.

3.2.3 Die schriftliche Überlieferung bildlicher Darstellungen des rasenden Herakles

Eine merkwürdig vage Angabe findet sich überdies bei Pausanias: Er berichtet, daß sich neben der Cassotisquelle in Delphi die Lesche der Knidier, ein Gebäude für zwanglose Treffen, mit zwei Gemälden des klassischen Malers Polygnot aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v.Chr. befunden hat⁹⁷⁸. Das eine Gemälde zeigte die Ilioupersis, das andere eine Nekyia, eine Unterweltszene, wie sie Homer im elften Buch der Odyssee beschreibt, als Odysseus die Unterwelt aufsucht, um sich Rat vom Schatten des Sehers Teiresias zu holen. Unter den verstorbenen Heroinnen, die Odysseus in der Unterwelt sieht, befindet sich, sowohl bei Homer als auch auf dem Gemälde Polygnots, auch Megara⁹⁷⁹.

Pausanias bemerkt hierzu, Herakles habe sich nach dem Verlust der gemeinsamen Kinder (ἄτε παίδων τε ἐστερημένος τῶν ἐξ αὐτῆς, Paus. 10, 29, 7) von ihr getrennt, da er meinte, die Ehe stehe unter einem ungünstigen Stern. Aufgrund der Themenwahl, der Nekyia, steht hier nicht das Los des Helden, sondern das der vom Schicksal geschlagenen Megara im Mittelpunkt⁹⁸⁰.

Plinius bemerkt in seiner „Naturalis historia“, daß Nearchos einen Herakles gemalt habe, der seine Wahnsinnstat bereut⁹⁸¹. Leider ist die Schaffenszeit des Malers nicht näher bestimmbar⁹⁸², man fühlt sich jedoch stark an die Athamas-Statue des hellenistischen

⁹⁷⁶ Sen. Herc.f. 337ff.

⁹⁷⁷ M. Simon, Hercule et le christianisme (1962) 52. 63f.

⁹⁷⁸ Paus. 10, 25, 1. RE XXI 2 (1952) 1630ff. s.v. Polygnotos 1 (Lippold). Die Datierung des Baus wird kurz nach der Schlacht von Eurymedon 469 v.Chr. angesetzt: R. B. Kebric, The Paintings in the Cnidian Lesche at Delphi and Their Historical Context (1983) 11f.; M. Manoledakis, NEKYIA (2003) 260.

⁹⁷⁹ Hom. Il. 11, 269; Paus. 10, 29, 7.

⁹⁸⁰ Es wurde versucht, das Erscheinen Megaras auf die Feindschaft zwischen Theben und Athen oder auch auf die Stadt Megara zu beziehen, allerdings ist diese Deutung zweifelhaft. Vgl. hierzu Kebric a.O. 14ff. (Anm. 978); Manoledakis a.O. 178ff. (Anm. 978).

⁹⁸¹ Plin. nat. 15, 141

⁹⁸² RE XVI 2 (1935) 2155 s.v. Nearchos 5 (Lippold); Künstlerlexikon der Antike II (2004) 114f. s.v. Nearchos II (Vollkommer).

Künstlers Aristonidas erinnert, die ebenfalls die Scham nach der Tat thematisierte⁹⁸³.

In seinen „Imagines“ beschreibt Philostrat ein Gemälde, das den rasenden Herakles darstellt, der bereits zwei seiner Kinder mit Pfeilen getötet hat⁹⁸⁴. Die Umgebung zeigt das gestörte Opfer, der Opferstier steht noch dabei, und die Dienerschaft bemüht sich aufgeregt, Herakles zu bremsen, der auf ein Zimmer einstürmt, in das sich Megara mit dem letzten Kind geflüchtet hat.

Es ist aufschlußreich, daß Philostrat Hera als Verursacherin des Übels ebenso ausblendet wie auch die anderen Götter, obgleich er sich auf die euripideische Tragödie beruft. Statt dessen greift er auf die körperliche Ursache des Wahnsinns zurück: Nicht Lyssa erscheint im Bild, sondern sie ist in Form der Krankheit dargestellt, die durch die geschwellenen Adern „zu den lebenswichtigen Teilen des Hauptes hochdringt“:

φλέβες, δι' ὧν ἐς τὰ καίρια τῆς κεφαλῆς ἀναρρεῖ πᾶσα χορηγία τῆς νόσου⁹⁸⁵.

Damit bringt Philostrat die damalige medizinische Ansicht zum Ausdruck, die Krankheit des Herakles, eine Art von Depression, die wilden Zorn mit sich bringt, werde durch die schwarze Galle ausgelöst und beeinflusse den gesamten Menschen⁹⁸⁶.

Es scheint also, soweit dies aus den wenigen Quellen rekonstruierbar ist, daß die griechischen Tafelmalerei grundsätzlich auf die Darstellung des Kindsmords von Herakles verzichtet haben. Erst in römischer Zeit ist dieses Motiv anscheinend ausgeführt worden, wobei man das Augenmerk mehr auf die physische Erscheinung des Wahnsinns gelegt zu haben scheint als auf dessen göttlichen Ursprung – eine Entwicklung, die sich bereits bei Diodor abzeichnet⁹⁸⁷.

3.2.4 Ergebnis

Es zeigt sich, daß die Geschichte des seine Familie ermordenden Herakles von Anfang an überwiegend als literarischer Stoff aufgearbeitet worden ist, und diese Tradition bleibt auch in der Bildkunst gegeben. Die wenigen erhaltenen Darstellungen nehmen hierbei offensichtlich Bezug auf die von Pherekydes überlieferte Version, der zufolge Herakles seine Kinder verbrennt. Hiervon ausgenommen ist der baktrische Silberteller (HE 2, Taf. III), der jedoch ebenfalls keinen deutlichen Bezug zu den doch verhältnismäßig zahlreich überlieferten Tragödien erkennen läßt. Dabei eignete sich Herakles, wie häufig

⁹⁸³ Vgl. S. 197.

⁹⁸⁴ Philostr. imag. 23. Vgl. S. 81.

⁹⁸⁵ Philostr. imag. 23, 4.

⁹⁸⁶ H. Flashar, Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike (1966) 76.

⁹⁸⁷ Vgl. S. 210.

festgestellt wurde, *a priori* nicht als tragischer Heros⁹⁸⁸: Er war der siegreiche Zivilisationsheros⁹⁸⁹, selbst gekennzeichnet durch seine Wildheit und Unkultiviertheit, die auf der anderen Seite Anlaß zur burlesken, komödiantischen Aufarbeitung des Mythos boten. Vermutlich war es nur Euripides, der dem Helden in seiner Tragödie, aller Robustheit und allem Kampfesmut zum Trotz, eine gewisse Zartheit verlieh. Das Bild des gebrochenen Heros wollte weder zu dem siegreichen Kämpfer noch zu dem Tugendhelden des Prodikos⁹⁹⁰ passen und war erst recht nicht für die Komödie geeignet. Auch im Kult des Herakles spielte der Kindsmord keine Rolle: Man feierte in der gesamten griechisch-römischen Welt den siegreichen Sohn des Zeus, der schließlich durch seine Apotheose sogar den Tod überwunden hatte. Zudem galt er nicht nur als Schutzherr der Palästra und des Gymnasiums, sondern auch des Privathauses⁹⁹¹, eine Aufgabe also, die sich mit der Vernichtung des eigenen *oikos* durch den Helden schlecht vertrug.

Die im 4. Jh.v.Chr. geprägte, auf den Feuertod bezogene Ikonographie fand im Hellenismus keine weitere Ausarbeitung, trotz der intensiven Beschäftigung der alexandrinischen Schriftgelehrten mit den klassischen Tragödien⁹⁹². Es ist denkbar, daß hierfür derselbe Grund vorliegt wie für die Seltenheit der Pentheus-Ikonographie: Auch Herakles, als Urahn des makedonischen Herrscherhauses, gewann durch den Herrscherkult neue Bedeutung⁹⁹³, und aus eben diesem Grund war die Geschichte von dem Kindsmord wohl nicht mit dem Helden und göttlichen Vorfahren der hellenistischen

⁹⁸⁸ V. Ehrenberg, *Aspects of the Ancient World* (1946) 146; M. S. Silk, *Herakles and Greek Tragedy*, *GaR* 32/1, 1985, 19.

⁹⁸⁹ G. K. Galinsky, *The Heracles Theme* (1972) 149; G. S. Kirk, in: B. Gentili – G. Paioni (Hrsg.), *Il mito greco* (1977) 286f.; T. Hölscher, *Aus der Frühzeit der Griechen* (1998) 58ff.; C. Jourdain-Annequin, in: *L'initiation* (1992) 130; M. W. Padilla, *The Myths of Herakles in Ancient Greece* (1998) 24f.; R. Rosati, in: I. Colpo u.a. (Hrsg.), *Iconografia 2001. Studi sull'immagine* (2002) 131. G. S. Kirk deutet den Wahnsinn als dem Wesen des Helden immanent: Ihm zufolge ist der Wahnsinn des Herakles eine Übersteigerung bzw. eine Folge seiner Heldenstärke. Es stellt sich aber die Frage, inwieweit diese Ansicht im Bewußtsein der damaligen Gesellschaft präsent war, bzw. verdrängt wurde, denn gerade dieser krankhafte Gewaltausbruch wird nur selten, in der frühen griechischen Bildkunst sogar niemals dargestellt. Die früheste erhaltene literarische Überlieferung hingegen funktionalisiert den Mythos vielmehr für die Diskussion über das Wesen der Götter und stellt die Unschuld des Helden ganz deutlich heraus. Demgegenüber ist der von Kirk als weiteres Beispiel angeführte Heldenmut Achills, der durch grenzüberschreitende Kampfeswut gekennzeichnet ist und häufig zum Sakrileg führt, von den antiken Künstlern schon früh immer wieder im Zusammenhang mit diesem Helden thematisiert worden: G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths* (1977) 205. Zur Gewalttätigkeit Achills in der attischen Kunst vgl. auch: R. von den Hoff, in: Fischer/Moraw (2005) 225ff.

⁹⁹⁰ Zum Heraklesbild des Prodikos: R. Vollkommer, *Herakles*, *Idea* 6, 1987, 7f.; Huttner (1997) 290.

⁹⁹¹ Huttner (1997) 12; A. Coralini, *Hercules Domesticus* (2001) 20. 34.

⁹⁹² Vgl. S. 128.

⁹⁹³ Zur Bindung der Herrscherhäuser an Alexander an Dionysos und Herakles vgl. Huttner (1997) 173. 189f. 197. 210.

Herrscher⁹⁹⁴ vereinbar, weshalb ein Autor wie Lysimachos⁹⁹⁵ versuchte, ihn von der Tat vollständig freizusprechen. Die Ambivalenz des zwischen Gott und Mensch stehenden Helden machte ihn vermutlich zu einer besonders geeigneten Identifikationsfigur für den Herrscher, der dieselbe Ambivalenz verkörperte⁹⁹⁶, aber die Zerstörung der eigenen Familie war nicht für die Selbstdarstellung einer Dynastie geeignet. Auch paßte der Mord an den eigenen Kindern nicht zu einer Ironisierung der herkulischen Heldengröße, wie sie im Hellenismus ebenfalls gepflegt wurde⁹⁹⁷, und so wurde dem Mythos vom rasenden Herakles auch in der hellenistischen Ikonographie wenig Beachtung geschenkt. In der schriftlichen Überlieferung zeigt sich demgegenüber dasselbe Phänomen, wie es bereits beim Pentheus-Mythos deutlich wurde: Im Gedicht des „Moschos“ kommt ein großer Fatalismus zum Ausdruck. Die Götter sind nicht mehr feindlich und grausam, sondern in ihrer olympischen Ferne ohne Einschränkung verehrungswürdig. Sie stehen dem Schicksal des Menschen ohne Harm gegenüber und fordern lediglich ihre Verehrung ein, wobei dem Schicksal jedoch die beherrschende Rolle zukommt⁹⁹⁸.

Aufgrund der kaum vorhandenen Vorbilder in der griechischen Bildkunst fand der Mythos vom rasenden Herakles wohl auch in der römischen Kunst kaum eine Rezeption. Für die Literatur hingegen blieb der Held interessant, der seiner eigenen Familie zum Verhängnis und damit übermäßig und ungerechtfertigt von den Göttern heimgesucht wird. Aufschlußreich für das Verhältnis der römischen zur klassisch griechischen Mythentradition ist der Vergleich der Heraklestragödien des Euripides und des Seneca. Letzterer hält sich motivisch relativ dicht an sein Vorbild, aber der Mythos wird mit neuem Sinn erfüllt und dient sozusagen als stoisches Lehrstück. Demgegenüber tritt die von Euripides so eindringlich formulierte Frage nach dem Verhältnis von Göttern und Menschen und dem Wesen der Götter in den Hintergrund, die Diskussion des Götterbildes ist in der römischen Zeit anscheinend nicht mehr aktuell bzw. macht sich die Tragödie dieses philosophische Thema nicht mehr zu eigen.

Hercules als Sinnbild für Sieghaftigkeit oder (stoische) Moral konnte auch auf Sarkophagen erscheinen, aber das Bild des rasenden Helden war für beide Aspekte denkbar ungeeignet: Einerseits ein Bild der Niederlage, konnte andererseits der moralischen Aussage in der Bildkunst nicht der Ausdruck verliehen werden, den zu verleihen die Sprache imstande war. Aus diesem Grund findet man ausschließlich die

⁹⁹⁴ Huttner (1997) 105f. 125. 161. 210.

⁹⁹⁵ Vgl. S. 199.

⁹⁹⁶ G. Weber, *Dichtung und höfische Gesellschaft* (1993) 350.

⁹⁹⁷ B. Effe, in: R. Kray – S. Oettermann (Hrsg.), *Herakles/Herkules I. Metamorphosen des Heros in ihrer medialen Vielfalt* (1993) 12f.

Ruhmestaten des Hercules auf den Sepulkraldarstellungen⁹⁹⁹.

Im profanen Raum hingegen waren Bilder vom rasenden Hercules nicht häufig, aber es gab sie. Allem Anschein nach dienten sie der Zurschaustellung der Kultiviertheit des Hausherrn bzw. des Besitzers: Man gab damit in aller Öffentlichkeit seiner Vorliebe für die mythologische Tradition Ausdruck, möglicherweise bot man seinen Gästen beim Gelage damit auch Diskussionsstoff¹⁰⁰⁰.

Da in der Spätantike Hercules zunehmend in seiner Rolle als Wohltäter der Menschheit als paganes Gegenstück zum Christentum konstruiert wurde¹⁰⁰¹, bestand auch in dieser Zeit kein Anlaß, die furchtbare Wahnsinnstat des Helden im religiösen Bereich besonders zu betonen.

Der rasende Herakles war also von Anfang an eine Gestalt der Schriftkultur, besonders des Epos und der Tragödie. Die bildende Kunst nahm sich des Themas hauptsächlich in Form von „Illustrationen“ dieser Schriften an, ohne daß sich eine Konvention in der Darstellung herausgebildet hätte. Als solche erschienen die Bilder auf Luxusgegenständen, also für den Gebrauch bei einer Gesellschaftsschicht, die sich Muße für Kunst und Lektüre leisten konnte und das auf diese Weise zu erkennen gab. Herakles war und blieb als mächtiger Schutzpatron des Handels und des Krieges¹⁰⁰² oder als burleske Figur Objekt der Darstellungen, Bilder seiner furchtbaren Niederlage waren demgegenüber sehr viel weniger gefragt, da sich die Diskussion philosophischer Fragen in der Ikonographie schwierig gestaltete.

3.3 Der von Hera motivierte Kindsmord

Im Gegensatz zum dionysischen Kindsmord tritt der von Hera veranlaßte Kindsmord überwiegend in der antiken Literatur auf. Die Bildkunst setzt sich nur selten mit dem Thema auseinander: Im Herakles-Mythos waren die Heldentaten oder aber die burleske Seite des Heros maßgeblich, der Athamas-Mythos wurde hingegen stark von der Vergöttlichung Inos bestimmt, auf welche die Erzählungen immer wieder hinauslaufen.

Insgesamt ist der Athamas-Mythos schlechter überliefert als der des Herakles, und auch die Überlieferungen selbst sind ausgesprochen konfus. Durch die zahlreichen verschiedenen Mythenstränge, die sich um diesen Heros und seine drei Ehefrauen ranken,

⁹⁹⁸ Martin (1987) 9. 35.

⁹⁹⁹ P. F. B. Jongste, *The Twelve Labours of Hercules on Roman Sarcophagi* (1992).

¹⁰⁰⁰ P. Zanker, *Die Maske des Sokrates* (1995) 199. 253ff. Zur Neuentdeckung des Mythos im Zuge des gesteigerten Bildungsanspruchs der spätkaiserzeitlichen Herrschaftsschicht: S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum* (1998) 283.

¹⁰⁰¹ H. Kloft, in: Kray – Oettermann a.O. 41 (Anm. 997).

¹⁰⁰² L. R. Farnell, *Greek Hero Cults and Ideas of Immortality* (1921) 147f.; Huttner (1997) 265.

ist es überdies sehr schwierig zu entscheiden, um welchen Themenbereich es bei den verlorenen Tragödien ging. Daher kann auch nicht entschieden werden, ob der Kindsmord des Athamas bereits in griechischer Zeit häufig als literarischer Stoff aufgegriffen wurde oder ob er vielmehr auf seine aitiologische Funktion beschränkt war. Die Inhaltsangabe, die Hyginus von der euripideischen Tragödie „Ino“ gibt, läßt zudem keine Rückschlüsse darauf zu, ob auch in diesem Falle die Unberechenbarkeit und Ungerechtigkeit der Götter thematisiert wurde.

Während Euripides im 5. Jahrhundert v.Chr. den Kindsmord des Herakles dazu verwendet, das Wesen der Götter und ihre Gerechtigkeit zur Diskussion zu stellen, tritt die Thematik bereits im 4. Jahrhundert v.Chr. stark zurück. Überliefert ist nur die früheste bildliche Darstellung des Mythos auf dem paestanischen Krater (HE 1, Taf. II), der nicht die euripideische Version aufgreift, sondern den Feuertod der Kinder zeigt. Dabei ist Herakles nicht so sehr als wilder Heros gekennzeichnet, sondern erscheint als prachtvoll gerüsteter Krieger: Auf diese Weise wird verdeutlicht, daß die schreckliche Tat nicht etwa dem Wesen eines unzivilisierten Wilden zuzuschreiben ist, sondern daß Herakles als zivilisierter, angesehener Krieger nur durch *mania* angetrieben wird. Die Ikonographie des Athamas orientiert sich hingegen stark an Lykurg-Darstellungen, es sind mithin viele dionysische Elemente zu beobachten, während Hera als auslösende Gottheit anscheinend keine bedeutende Rolle spielt.

Die hellenistische Überlieferung behandelt zwar den Kindsmord des Herakles, vermeidet dabei jedoch jegliche Schuldzuweisung: Bestimmendes Element ist nun das Schicksal, dem die Menschen hilflos ausgeliefert sind und das jenseits jeglicher Diskussion steht, wie im Gedicht des „Moschos“ deutlich wird¹⁰⁰³. Oder aber Herakles wird vollständig von der Bluttat freigesprochen, wie es durch Lysimachos geschehen ist. Hintergrund hierfür ist wohl die bereits im Zusammenhang mit den Dionysosfrevlern konstatierte Veränderung des griechischen Weltbilds in hellenistischer Zeit: Die Götter rücken in olympische Fernen, ihnen wird kein Vorwurf gemacht, sondern das Schicksal, Tyche, nimmt eine bestimmende Position ein. Kleinere, oft chthonische oder mystische Kulte, wie auch der des Herakles, waren den Menschen näher¹⁰⁰⁴, und aus diesem Grund wurde wohl auch der Kindsmord des Herakles selten aufgegriffen bzw. wurde die Bluttat anderen zugeschrieben. Überdies war Herakles ein Heros, der den hellenistischen Herrschern, wie auch Dionysos, sehr nahestand. Er galt als Begründer des makedonischen Königshauses, und so erscheint es plausibel, daß das düstere Kapitel seines Kindsmords

¹⁰⁰³ Vgl. S. 209.

¹⁰⁰⁴ Zur ptolemaischen Kosmologie vgl. S. 161.

und seiner Hilflosigkeit selten thematisiert wurde¹⁰⁰⁵.

Im Späthellenismus zeichnet sich ein wachsendes „psychologisches“ Interesse an den Ursachen des Wahnsinns des Herakles ab: Die Raserei des Herakles wird nun auf die Ansprüche zurückgeführt, die auf dem Helden lasten. Es ist somit also zwar noch Hera, die für das Unglück verantwortlich ist, aber letztlich macht sie sich die psychische Verfassung des Helden zunutze. Auffällig ist die Tatsache, daß sowohl Athamas als auch Herakles in ihrer Scham nach der Untat bildlich dargestellt wurden, einmal von dem Maler Nearchos und einmal von dem hellenistischen Bildhauer Aristonidas von Rhodos¹⁰⁰⁶. Offenbar galt das Interesse hier überwiegend der emotionalen Seite, nämlich der Scham über ihre Tat. Man wollte die inneren Qualen des von den Göttern schwer geschlagenen Helden verbildlichen, und wenngleich der Maler Nearchos nicht zeitlich eingeordnet werden kann, so stellt sich die Frage, ob nicht die Thematik seiner Herakles-Darstellung eine hellenistische Datierung unterstützt.

In der frühen römischen Kaiserzeit tritt der Kindsmord des Hercules in den Hintergrund. Statt dessen thematisiert Ovid mehrfach den Tod Inos, deren Vergöttlichung eindeutig im Vordergrund des Interesses steht. Athamas und die Folgen, die sich für ihn aus seiner Tat ergeben, haben keinerlei Bedeutung. Juno spielt hierbei eine durchweg negative Rolle: Sie ahmt den dionysischen Wahnsinn nach, muß jedoch die Furien bemühen, da sie ihn offenbar nicht selbst verhängen kann, und sie ist unversöhnlich in ihrem grenzenlosen Haß. Während also der Pentheus-Mythos Ovids schließlich auf die Einrichtung des dionysischen Kults hinausläuft, wird der Athamas-Mythos im Hinblick auf die Verehrung der Mater matuta erzählt, allerdings auf Kosten der Olympierin Juno. Dennoch steht in beiden Mythen der Kult im Mittelpunkt, in den alle Grausamkeiten einmünden. Es scheint mithin auch im Ino-Mythos das Bestreben augusteischer Religionspolitik deutlich zu werden, die alten Traditionen wiederzubeleben¹⁰⁰⁷.

Später wurde der Athamas-Mythos nahezu gar nicht mehr literarisch aufgearbeitet: Er war Teil einer Tradition, die von den Mythographen wachgehalten wurde, aber offenbar nahm er keine zentrale Stellung im Kreis der Heroen ein. Hercules hingegen gewann durch seine Vorbildhaftigkeit neue Bedeutung: Er war ein Ideal der Kaiser und wurde von den Stoikern funktionalisiert, da man in ihm das „*per aspera ad astra*“ verwirklicht sah¹⁰⁰⁸. Dies äußert sich, wie ausführlich gezeigt wurde, bei Seneca¹⁰⁰⁹: Hercules

¹⁰⁰⁵ Huttner (1997) 67.

¹⁰⁰⁶ Siehe S. 197.

¹⁰⁰⁷ Vgl. S. 170.

¹⁰⁰⁸ Huttner (1997) 102.

¹⁰⁰⁹ Vgl. S. 214.

erscheint nicht *a priori* als Tugendheld, im Gegenteil, sein Größenwahn ist nicht zu übersehen. Zum Schluß jedoch nimmt er sein Los auf sich, er ist sozusagen geläutert. Es ist nicht auszuschließen, daß Seneca seine Tragödie als Warnung an oder Anspielung auf Nero aufgefaßt sehen wollte, dessen Größenwahn sich bald zeigte und der sich gerne in der Rolle des Hercules inszenierte¹⁰¹⁰.

In der folgenden Zeit ist der Kindsmord des Herakles nur noch einmal in der Ikonographie greifbar, nämlich im 4. Jahrhundert n.Chr., ohne daß sich Bezüge auf eine bestimmte literarische Vorlage erkennen lassen. Der Athamas-Mythos wird demgegenüber noch einmal von Nonnos aufgegriffen, der sich im Zusammenhang mit der Dionysos-Biographie für das Schicksal Inos als dessen Amme interessiert. Hera erscheint hier lediglich als Auslöserin von Inos Wahnsinn: Diese schweift irrsinnig in die Wildnis hinaus, um das Dionysoskind zu suchen, das von Hermes in Sicherheit gebracht worden ist. Daraufhin heiratet Athamas erneut. Nicht Hera treibt ihn in den Wahnsinn, sondern die Ermordung seiner Kinder durch seine dritte Frau, Themisto. Hier trägt Hera also nur indirekt Schuld am Geschehen. Das Umherschweifen der nach dem Dionysoskind suchenden Ino ist mit Sicherheit ein mythisches Bild für das boiotische Agrionienritual, das in der Suche nach Dionysos besteht und sich darin erfüllt, daß die Frauen mit der Nachricht zurückkehren, dieser halte sich bei den Musen auf.

¹⁰¹⁰ Vgl. S. 171.

4 Kindschmord und Wahnsinn

„Bei einigen Kindstötungen im Wahnsinn lassen sich Spuren aufzeigen, daß hier vielleicht Opfer für die Götter oder andere religiöse Riten zugrundeliegen.“

J. Mattes (1970) 61.

„And this suggests that the sacrifice of the children in the dramatized myth embodies what in the cult could only be a fiction, the killing of children in the rite of passage to adulthood.“

R. Seaford, Reciprocity and Ritual (1994) 387.

In altorientalischen Mythen verschlingen Väter ihre Kinder aus Angst, daß sie ihnen eines Tages die Macht streitig machen könnten, in Märchen verfolgen Stiefmütter ihre Stiefkinder, und immer wieder werden Kinder in der Mythologie ausgesetzt und dem Tod überlassen¹⁰¹¹. Die Vorstellung aber, daß ein Mensch im Wahnsinn seine eigenen Kinder töten könnte, ist ein sehr ungewöhnliches Motiv, das nicht nur den modernen Menschen befremdet, sondern auch in der Mythologie anderer Völker ebensowenig wie im Märchen seinesgleichen kennt. Wo sind die Wurzeln solcher Mythen zu suchen?

4.1 Dionysos und Hera

Die beiden Gottheiten, die in der griechischen Mythologie den verhängnisvollen Wahn auslösen, sind Dionysos und Hera, deren Aufgabenbereiche einander zunächst einmal diametral entgegengesetzt zu sein scheinen: Dionysos ist der Wein- und Ekstasegott, der soziale Bindungen aufhebt und die Frauen in die Wildnis treibt, der die Menschen wenigstens vorübergehend von ihren Alltagszwängen befreit. Hera hingegen ist die Göttin der Ehe, die Schutzherrin der Familien und der Frauen. Was verbindet diese beiden Gottheiten, die beide Auslöser für den zum Kindsmord führenden Wahnsinn sind? Betrachtet man zunächst den Charakter des Dionysos, so zeigt sich, daß er ein Gott der Entgrenzung und der Ambivalenz ist. Er ist zugleich Fremder und doch in Theben geboren, er ist wesensmäßig ein kommender Gott, der als Baccheios die Raserei über den

¹⁰¹¹ H. G. Güterbock, *Kumarbi*, *Istanbuler Schriften* 16, 1946; M. J. G. Gray-Fow, *The Wicked Stepmother in Roman Literature and History*, *Latomus* 47, 1988, 741ff.; S. Dombrowski, *Elternfiguren im Märchen* (1994); P. A. Watson, *Ancient Stepmothers* (1995). Zu Kindsmord und Aussetzung in Literatur und Kriminalistik: M. Meumann, *Findelkinder, Waisenhäuser, Kindsmord* (1995) 12f. 99ff.

Menschen verhängt, ihn aber als Lysios auch wieder davon befreit¹⁰¹². Sein Erscheinungsbild ist vielfältig, er ist Maske und Stiergott, aber auch schöner Jüngling. Er ist ein Epiphaniegott¹⁰¹³, der sich nur scheinbar hilflos zeigt, um schließlich seine Macht walten zu lassen und die inneren Triebe des Menschen gegen diesen selbst zu richten, sofern er sich widersetzt. Aber er verhängt nicht nur den Wahnsinn, sondern ist auch selber wahnsinnig. Dem Mythos zufolge wurde ihm dieser Wahnsinn von Hera auferlegt¹⁰¹⁴. Wenngleich Rhea ihn wieder davon erlöst hat, ist aber letztlich die Raserei ein Teil seines Wesens: Bereits Homer bezeichnet Dionysos als *mainomenos*, und so erscheint der Gott auch häufig auf Vasenbildern mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf und gelegentlich selbst ein Tier zerreißend¹⁰¹⁵. Auf diese Weise ist er zugleich Anführer und Vorbild seines Thiasos, in dessen wildem Treiben er aber auch unnahbar und in gelassener Schönheit erscheinen kann. Der dionysische *sparagmos* ist symptomatisch für das Wesen des Gottes: Er ist in jeder Hinsicht anders als alle übrigen Opfervorgänge, sei es das olympische oder das chthonische Opfer¹⁰¹⁶.

Indem Dionysos die soziale Ordnung sprengt und die Frauen in ausgelassener Ekstase aus dem Haus treibt, hebt er aber auch ihre familiären Bindungen auf. Es wird gezeigt, daß der Wahnsinn, sofern er nicht vom Wohlwollen des Gottes geleitet ist, umschlagen kann in grausames Morden, dem auch die eigenen Kinder zum Opfer fallen, denn die Frauen sind in diesem Zustand nicht mehr Mütter, sondern nur noch Mänaden.

Während also Ekstase, der Bruch mit den gesellschaftlichen Konventionen und die Ambivalenz von Lebensfreude und Grausamkeit, die bis zum Mord führen kann, ohne weiteres mit Dionysos in Verbindung zu bringen sind, stellen sich die Verhältnisse bezüglich der Rolle Heras komplizierter dar. Was verbindet die eifersüchtige Gattin des Zeus, die Herrin über Ehe und gesellschaftliche Ordnung, mit Wahnsinn, der im Mord an den eigenen Kindern enden kann? Ovid läßt die Rache Junos an Athamas und Ino als Spiegelbild des dionysischen Wahnsinns erscheinen: Die Göttin verkündet, daß sie die Zieheltern des verhaßten Bastards ebenso strafen will, wie sie es von Bacchus selbst gelernt hat (*ipse docet, quid agam (fas est et ab hoste doceri!)*, Ov. met. 4, 428). Befriedigen kann diese Deutung indessen ebensowenig wie die Annahme eines von

¹⁰¹² M. Detienne, in: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes* (1986) 59f. 66f.; M. Detienne, *Dionysos – Göttliche Wildheit* (1992) 10ff.; W. Burkert, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 273; A. Henrichs, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 31ff.; J.-P. Vernant, *Mythos und Religion im alten Griechenland* (1995) 89f.

¹⁰¹³ Detienne a.O. 13. 17 (Anm. 1012).

¹⁰¹⁴ Henrichs (1994) 42 Anm. 39.

¹⁰¹⁵ Hom. Il. 6, 129. Schöne (1987) 146ff. 156ff.; S. H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (1993) 80; Henrichs (1994) 41.

¹⁰¹⁶ Burkert (1977) 306ff.

vornherein gegebenen Antagonismus¹⁰¹⁷, denn die mythische Überlieferung weiß zu berichten, daß Hera den noch kindlichen Dionysos bereits mit Wahnsinn geschlagen habe, so daß dieser durch die Welt geirrt sei, bis ihn Rhea auf Kreta in ihre Mysterien eingeweiht und damit vom Wahnsinn erlöst habe¹⁰¹⁸. Zudem ist der Wahnsinn auch jenseits des dionysischen Mythos eine häufige Strafe Heras: Io wurde von ihr ebenso in den Wahnsinn getrieben wie Herakles. Betrachtet man im Vergleich hierzu die Überlieferung hinsichtlich anderer Göttinnen, so zeigt sich, daß diese sich bereits vorhandene Triebe wie beispielsweise Wut zunutze machen und Verblendung über ihre Opfer verhängen, so daß die bereits vorhandene Aggression lediglich umgeleitet wird: So fällt Aias über die Rinderherde her – ohne das Eingreifen Athenas wären die Griechen seinem Zorn zum Opfer gefallen¹⁰¹⁹ – und Artemis lenkt den Jagdtrieb der Hunde Aktaions gegen ihren Herrn um – hier führt die Täuschung der Hunde dazu, daß Aktaion den Tod eines jagdbaren Wildes erleidet¹⁰²⁰. Hera aber bringt den Wahnsinn ebenso unverhofft über den gesunden und emotional ausgeglichenen Menschen, wie es Dionysos zu tun pflegt.

Es scheint also, daß der Wahnsinn in irgendeiner Form mit Heras Wesen zusammenhängen muß, und dieses Wesen entspricht mit Sicherheit nicht dem homerischen Bild dieser Göttin, die ihrem Gatten mehr oder weniger unterlegen ist, so daß dieser sie sogar strafen kann¹⁰²¹. Man fühlt sich vielmehr an Muttergottheiten wie Kybele erinnert, deren Kult die Raserei bis hin zur Selbstverstümmelung einschloß. An dieser Stelle lohnt sich der Blick auf eine These E. Simons, die in Hera die von zugewanderten Stämmen vereinnahmte, indigene Muttergöttin sehen möchte: „Als Zeus, der oberste Gott der Einwanderer, nach Griechenland kam, stieß er auf die große Göttin der pelagischen Urbevölkerung. Er konnte ihre Macht nur so in seine Kontrolle bringen, indem er sich mit ihr verband. Als Rhea wurde sie seine Mutter, als Hera aber seine Gemahlin.“¹⁰²² Zudem macht sie auf die im griechischen Kult teilweise noch deutlich werdende enge Verbindung zwischen Hera und Dionysos aufmerksam¹⁰²³, die sich auch im Proitiden-Mythos abzeichnet, wo der Wahnsinn der drei Schwestern entweder Hera

¹⁰¹⁷ Daraki (1985) 80.

¹⁰¹⁸ Deichgräber (1939) 241; Carpenter (1997) 115; Henrichs (1994) 42.

¹⁰¹⁹ Soph. Ai. 25ff. O’Brien-Moore (1924) 112f.

¹⁰²⁰ B. E. Borg, *Der Logos des Mythos* (2002) 148f.

¹⁰²¹ Vgl. Hom. Il. 15, 18f. R. Häussler, *Hera und Juno* (1995) 53ff.; M. Jost, in: J. de La Genière (Hrsg.), *Héra. Images, espaces, cultes* (1997) 87ff.; N. Aloni-Ronen, in: V. Pirenne-Delforge, *Les Panthéons des cités des origines à la Périégèse de Pausanias* (1998) 15.

¹⁰²² Simon (1985) 50. Vgl. auch R. v. Ranke-Graves, *Griechische Mythologie* (1984) 42 Anm. 1.

¹⁰²³ Simon (1985) 54f. Außerdem E. Simon, in: J. de La Genière (Hrsg.), *Héra. Images, espaces, cultes* (1997) 84ff.

oder Dionysos zugeschrieben wird¹⁰²⁴.

Sowohl Hera als auch Dionysos sind bereits auf Linear-B-Täfelchen aus Pylos namentlich genannt: Die aus dem 13. Jahrhundert v.Chr. stammende Überlieferung nennt Hera mit Zeus zusammen; die Verbindung zwischen beiden Göttern reicht also wahrscheinlich bis in die Bronzezeit zurück¹⁰²⁵. Noch aus minoischer Zeit stammt die kretische Tradition eines Fruchtbarkeit spendenden Zeus, Zagreus, der auch mit Dionysos gleichgesetzt und mit einer Muttergottheit verbunden wurde¹⁰²⁶. Es bietet sich also an, zunächst einen Blick auf die kretische Überlieferung zu werfen. Hier fällt auf, daß sowohl Dionysos als auch Hera einige Merkmale gemeinsam haben, die für die minoisch-mykenische Religion von Bedeutung gewesen sind¹⁰²⁷. Zunächst sind sie beide eng mit dem Rind verbunden: Hera wird mit dem Epitheton βοῶπις, die Kuhäugige¹⁰²⁸, versehen, sie verwandelt Io in eine Kuh und setzt einen Wächter ein, der eine Kuhhaut trägt¹⁰²⁹, sie läßt die Proitiden muhend im Wahnsinn durch das Gebirge irren¹⁰³⁰, und ihr bevorzugtes Weihgeschenk sind noch in historischer Zeit Statuetten von Rindern¹⁰³¹, wie sie auch gerne Rinder als Opfer empfängt¹⁰³². Ebenso eng ist Dionysos mit dem Rind verbunden, er tritt selbst als Stier oder als Gehörnter in Erscheinung, der Stier ist neben dem Bock sein beliebtestes Opfertier¹⁰³³. Die Bedeutung des Stieres für die minoisch-mykenische Kultur wurde in der Forschung häufig genug betont¹⁰³⁴. Ebenfalls mit Hera verbunden ist der Löwe: Hesiod zufolge hat Hera den nemeischen Löwen großgezogen¹⁰³⁵, und in Argos und Samos lag vor den Herabildern ein Löwenfell¹⁰³⁶. Samische Münzen zeigten Löwenkalp und Rinderprotome, wobei letztere gelegentlich von einem Herakopf abgelöst werden¹⁰³⁷.

¹⁰²⁴ F. Vian, *Mélampous et les Proitides*, REA 67, 1965, 25ff.

¹⁰²⁵ G. A. Privitera, in: *Atti e memorie del 1° congresso internazionale di micenologia II*, Roma (1968) 1027f.; S. Hiller, in: *Hägg/Marinatos (1981)* 100. 118; Simon (1985) 36f.; O. Dickinson, *The Aegean Bronze Age (1994)* 291; P. Lévêque, in: *J. de La Genière (Hrsg.), Héra. Images, espaces, cultes (1997)* 267; R. Castleden, *Mycenaeans (2005)* 143.

¹⁰²⁶ Aristides Or. 4, 29 (I 49 Dindorf); Nonn. Dion. 10, 298. R.f. Willetts, *Cretan Cults and Festivals (1962)* 199ff. 202; P. Lévêque, in: *F. Durand – P. Lévêque (Hrsg.), Les syncrétismes dans les religions de l'Antiquité (1975)* 53 f; Burkert (1977) 419; P. Warren, in: *Hägg/Marinatos (1981)* 161f.; Daraki a.O. 132 (Anm. 1017); A. Evans, *The God of Ecstasy (1988)* 65ff.

¹⁰²⁷ Lévêque a.O. 57f. (Anm. 1026).

¹⁰²⁸ Hom. Il. 1, 551. P. Lévêque – L. Séchan, *Les grandes divinités de la Grèce (1990)* 183.

¹⁰²⁹ Burkert (1977); Simon (1985) 44.

¹⁰³⁰ Simon (1985) 44.

¹⁰³¹ Simon (1985) 36; S. Iles Johnston, in: *J. J. Clauss – S. Iles Johnston (Hrsg.), Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art (1997)* 52ff.

¹⁰³² Anth. Pal. 6, 243. Simon (1985) 44.

¹⁰³³ Jeanmaire (1951) 251f.; Bruhl (1953) 3.

¹⁰³⁴ M. Rice, *The Power of the Bull (1998)* 198ff.; L. D. Lorenz, *Stierspringen und die Sitte des Stierspiels im altmediterranen Raum, ÄgLev 10, 2000, 195ff.*

¹⁰³⁵ Hes. Theog. 327.

¹⁰³⁶ Kall. fr. 101. Simon (1985) 59.

¹⁰³⁷ Simon (1985) 59.

Der Löwe kann auf Vasenbildern als Attribut Heras erscheinen¹⁰³⁸, begleitet aber auch Dionysos und ist eine seiner Erscheinungsformen¹⁰³⁹. Zudem wird durch den Löwen eine Gemeinsamkeit Heras mit urtümlichen bzw. orientalischen Göttinnen wie Rhea und Kybele deutlich, deren Kult ekstatischer Natur war.

Ein weiteres wichtiges Kultsymbol der Bronzezeit ist die Säule. Sowohl Hera als auch Dionysos konnten in Form einer Säule verehrt werden, beide Gottheiten sind eng verbunden mit ungestalteten Idolen: In Argos wurde Hera in Form einer Säule verehrt, auch brettförmige Idole waren ihre Kultbilder¹⁰⁴⁰. Dasselbe gilt für Dionysos: Auf den Lenäenvasen erscheint häufig seine Maske an einem einfachen Pfahl oder einer Säule aufgehängt¹⁰⁴¹, und auch er wurde in Theben in Form einer Säule verehrt¹⁰⁴².

Hinzu kommt die Verehrung von Bäumen, wie sie auch aus dem alten Orient überliefert ist und sich in der mykenisch-minoischen Ikonographie wiederfindet¹⁰⁴³: Dionysos ist der Dendrites, sein Kultbild wurde in Magnesia in einem Baum gefunden¹⁰⁴⁴. Auch im Heraheiligtum von Samos war die Göttin in einem Baum präsent, dem Lygos, einer Weidenart¹⁰⁴⁵. Vielleicht kann man auch die Schlange als Merkmal beider Gottheiten hinzurechnen: Hera schickt dem kleinen Herakles Schlangen, die ihn töten sollen, ebenso wie sie Python einer Version zufolge gegen Leto schickt, so daß Apollon die Schlange bekämpfen muß, und sie zieht die Hydra, die neunköpfige Riesenschlange, heran¹⁰⁴⁶. Dionysos trägt als Kind eine Schlangenkronen, und auch die Mänaden in seinem Gefolge tragen Schlangen bei sich¹⁰⁴⁷. Sowohl Bäume als auch Schlangen erscheinen in der minoisch-mykenischen Kunst immer wieder in Verbindung mit Göttlichem: Die Göttin sitzt auf Siegelbildern in oder unter dem Baum, und auch Kultszenen spielen sich neben einer Baumgruppe auf einem Miniaturfresko aus Knossos ab¹⁰⁴⁸.

Diverse Kultüberlieferungen lassen darauf schließen, daß Hera und Dionysos nicht immer verfeindet waren und Hera ursprünglich eine sehr viel bedeutendere Rolle in ihrem Verhältnis zu Zeus zukam: In Olympia ist ihr Tempel älter als der des Zeus, und die alten

¹⁰³⁸ Berlin, Staatl. Mus. F 2536. Simon (1985) 60 Abb. 56.

¹⁰³⁹ Hom. h. Dionysos 44f.; Hor. Carm 2, 19,21. Otto (1989) 102.

¹⁰⁴⁰ Clem. Al. Stromata 1, 24, 163f. Kall. fr. 100, 2. Simon (1985) 58. 61. 63.

¹⁰⁴¹ Simon (1985) 274ff. Abb. 263-265.

¹⁰⁴² Paus. 9, 12, 4. J.-L. Durand – F. Frontisi-Ducroux, *Idoles, figures, images autour de Dioynsos*, RA 1982, 81ff.; Simon (1985) 271.

¹⁰⁴³ N. Marinatos, *Minoan Religion* (1993) 180f. 185ff. Abb. 187-192.

¹⁰⁴⁴ M. Detienne, in: R. Faber – R. Schliesier (Hrsg.), *Die Restauration der Götter* (1986) 125f.; Lévêque/Séchan a.O. 289 (Anm. 1028).

¹⁰⁴⁵ Burkert (1977) 213.

¹⁰⁴⁶ Diod. 4, 10, 1; Hyg. fab. 140. Burkert (1977) 212.

¹⁰⁴⁷ Bremmer (1984) 268; Ranke-Graves a.O. 91 (Anm. 1022).

¹⁰⁴⁸ Burkert (1977) 61f.

Kultbilder zeigen sie thronend, während Zeus neben ihr steht¹⁰⁴⁹. Zudem berichtet Pausanias, daß in Olympia sechzehn eleische Frauen nicht nur das jährliche Kultgewand für Hera webten, sondern auch für den Reigentanz zu Ehren des Dionysos zuständig waren¹⁰⁵⁰.

Auf Lesbos wurden Zeus Antaios, Hera und Dionysos Kemelios/Omestes als Trias verehrt, wobei der Kult offenbar ekstatische Züge trug¹⁰⁵¹.

Auch der Kult der Hera Akraia von Korinth bzw. Perachora läßt eine starke chthonische Konnotation erkennen¹⁰⁵². Er war mit dem Grab von Medeas Kindern verbunden, welche im Heiligtum bestattet sein sollten und kultisch verehrt wurden. Der Überlieferung zufolge gab es dort ein Orakel, Ziegenopfer und Trauerriten¹⁰⁵³.

Aufgrund der verschiedenen Kultmerkmale, die einmal auf eine mächtige Fruchtbarkeitsgöttin mit zwei *paredroi*, eine Art Kybele also, hinweisen und einmal die homerische Ehegöttin präsentieren, vermutet E. Simon, daß Hera in der äolischen Tradition die Charakteristika der alten, pelagischen Göttin beibehielt¹⁰⁵⁴. Eine Verbindung von Dionysos mit einer mächtigen Göttin läßt vielleicht auch ein Heiligtum auf Kea (Ayia Irini) erkennen, das von 1500 v.Chr. bis in historische Zeit Kultkontinuität zeigt: Hier wurden aus der spätminoischen Zeit (vermutlich LM IA) weibliche Kultstatuen wie auch eine bronzene Kouros-Statuette gefunden, und aus der Zeit um 500 v.Chr. ist schließlich eine Weihinschrift erhalten, die an Dionysos gerichtet ist¹⁰⁵⁵. Offenbar hat man den Kopf einer der mykenischen Kultstatuen als Götterbild verehrt, da er in einer höher gelegenen Schicht zusammen mit spätgeometrischer Keramik *in situ* in einem Standring gefunden wurde: Die absichtlich aufgerauhte Stelle am Kinn, die wohl dazu dienen sollte, bei der Fertigung die nächste Tonschicht besser zu halten, wurde vermutlich als Bart gedeutet. Die Art, wie der Kopf auf den Tonring gelegt ist, läßt an eine *anodos* denken¹⁰⁵⁶, also an ein Erscheinen der Gottheit, wie es für Dionysos angemessen ist: Er ist der Epiphaniegott *par excellence*¹⁰⁵⁷. Auch dieses Charakteristikum verbindet ihn mit der minoisch-mykenischen Tradition, die immer wieder die Epiphanie

¹⁰⁴⁹ Paus. 5, 17, 1. Simon (1985) 36; Häussler a.O. 48 (Anm. 1021).

¹⁰⁵⁰ Paus. 5, 16, 6f. Simon (1985) 55.

¹⁰⁵¹ Sappho 15 fr. 17 (Lobel/Page). Burkert (1977) 341; Simon a.O. 83 (Anm. 1023);

Lévêque/Séchan a.O. 185 (Anm. 1028).

¹⁰⁵² Brelich (1969) 356ff.; Lévêque/Séchan a.O. 183 (Anm. 1028); B. Menadier, The Sixth Century BC Temple and the Sanctuary and Cult of Hera Akraia, Perachora (1996) 199ff.

¹⁰⁵³ Ail. var. 5, 21; Strab. 8, 6, 22; Paus. 2, 3, 6ff.; Schol. Eur. 1379; Philostr. Heroica 53, 4. Menadier a.O. 175f. (Anm. 1052).

¹⁰⁵⁴ Simon a.O. 84 (Anm. 1023).

¹⁰⁵⁵ Burkert (1977) 253; M.E. Caskey, in: Hägg/Marinatos (1981) 127ff. Die Kouros-Statuette wird erwähnt bei: Lévêque a.O. 56 (Anm. 1026).

¹⁰⁵⁶ M.E. Caskey, in: Hägg/Marinatos (1981) 129f.

der Gottheiten thematisiert. Es wurde oft bezweifelt, daß das Heiligtum von Kea durchgehend dem Dionysoskult gewidmet war, denn in diesem Falle sind die weiblichen Statuetten aus mykenischer Zeit schwer zu erklären¹⁰⁵⁸. Es ist aber denkbar, daß ein männlicher Gott – ob er Dionysos hieß, sei dahingestellt – mit einer weiblichen Gottheit eng verbunden war, und zwar ursprünglich in einer untergeordneten Rolle¹⁰⁵⁹. Wie diese aussah, ob es sich um einen Sohn oder Partner handelt, läßt sich nicht bestimmen.

Auffällig ist die Tatsache, daß von Kreta auch die Tradition eines sterbenden Zeus stammt, der allem Anschein nach Züge einer Vegetationsgottheit trug¹⁰⁶⁰, wie sie auch Dionysos Zagreus zu eigen sind: Offensichtlich hat sich hier noch eine vorgeschichtliche Tradition erhalten, die den wichtigsten Gott eng an die Muttergöttin gebunden hat. Erst später hat sich die Persönlichkeit dieses Gottes vielleicht gespalten: Der indogermanische Wettergott übernahm als Zeus die Hauptrolle an der Seite der Göttin, deren ursprünglicher *paredros*, der kretische Zeus bzw. Zagreus, als Dionysos die Merkmale einer Fruchtbarkeitsgottheit beibehielt. Angesichts orientalischer Traditionen, wie sie insbesondere in der Palastzeit evident sind¹⁰⁶¹, ist es verführerisch, für das frühe Götterpaar ein Verhältnis wie das von Kybele und Attis¹⁰⁶² oder auch das der Kuhgöttin Isis und ihres Gemahls Osiris anzunehmen¹⁰⁶³. Beim *sparagmos* handelt es sich um eine Todesart, die für orientalische Vegetationsgottheiten¹⁰⁶⁴ typisch ist, beispielsweise für den Osiris-Mythos, der das Kernstück der Isismysterien darstellte. Sie werden als Verkörperung des Vegetationszyklus, im Falle des Osiris insbesondere im Zusammenhang mit dem Getreideanbau, aufgefaßt: So wie Osiris von Seth zerstückelt wurde, wird das Getreide gemahlen, und so, wie Osiris wiedergeboren wird, wächst auch das Getreide von neuem, wenn es ausgesät worden ist. Dasselbe läßt sich für Dionysos vermuten, nur daß nicht Getreide, sondern der Wein im Mittelpunkt steht. Tatsächlich

¹⁰⁵⁷ Otto (1989) 74ff.; Foley (1980) 132; Detienne a.O. 126f. (Anm. 1044).

¹⁰⁵⁸ Dickinson a.O. 280 (Anm. 1025).

¹⁰⁵⁹ B. C. Dietrich, in: J. Dalfen – G. Petersmann – F. F. Schwarz (Hrsg.), *Religio graeco-romana*. Festschrift für Walter Pötscher (1993) 4ff.

¹⁰⁶⁰ D. Obbink, in: Carpenter/Faraone (1993) 75; N. Postlethwaite, *The Death of Zeus Kretagenes*, *Kernos* 12, 1999, 85ff.

¹⁰⁶¹ Zum Beispiel in Form von Priestern, die zu Beginn der Neuen Palastzeit, meist auf Siegeln, erstmals in einer Tracht erscheinen, die vermutlich syrischen Ursprungs ist: Marinatos a.O. 127f. 167. Abb. 88 (Anm. 1043).

¹⁰⁶² F. Naumann, *Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und griechischen Kunst* (1983) 22ff.; M. J. Rein, *The Cult and Iconography of Lydian Kybele* (1993) 6ff.; L. E. Roller, *In Search of God the Mother* (1999) 238ff. Zur Verbindung von Dionysos und Kybele in der orientalischen Tradition: Burkert (1977) 253. 419. Dionysos und Kybele auf attischen Vasen: Carpenter (1997) 113.

¹⁰⁶³ M. Lurker, *Götter und Symbole der alten Ägypter* (1974) 93f.

¹⁰⁶⁴ A. van Gennep, *Les rites de passage* (1909) 256f.

wurde Dionysos später von Plutarch mit Osiris gleichgesetzt¹⁰⁶⁵. Unterstützt wird diese These durch die Nähe des kretischen Zeus, der ebenfalls ein sterbender Gott ist, zu Dionysos, der auf Kreta weniger verehrt wurde – vermutlich, weil Zeus seine Funktionen erfüllte¹⁰⁶⁶. Indem der dorische Wettergott an die Stelle des ursprünglichen Gefährten der Göttin trat, mußte auch diese neu definiert werden: Sie verlor weitgehend den machtvollen, lebensspendenden Aspekt und trat als Ehegöttin in den Schatten ihres Gemahls. Dabei könnten dem früheren *paredros* jene Aufgaben seiner ursprünglichen Partnerin zugefallen sein, die nicht mit dem Bild der Ehegöttin übereinstimmten, d.h. die ekstatischen Merkmale ihres Kultes gingen von „Hera“ auf „Dionysos“ über. Die Bindung an eine Fruchtbarkeitsgöttin hat sich im übrigen beispielsweise in Theben erhalten, wo Dionysos als *paredros* Demeters verehrt wurde¹⁰⁶⁷. Daß Hera ursprünglich mit Fruchtbarkeit verbunden war, läßt sich aus ihrer Verbindung zu den Horen, den Göttinnen der Jahreszeiten, ersehen, die Pausanias an einigen ihrer Kultstatuen beschreibt, z.B. in Olympia oder Argos¹⁰⁶⁸. Zudem nennt der archaische Dichter Alkaios sie „Hervorbringerin von allem“¹⁰⁶⁹, auch dies ein Titel, der schlecht zu der Ehegöttin passen will. Sogar ein Bezug zur Weinrebe läßt sich noch erkennen, welche die Kronen der Herabilder von Samos und Argos schmückte¹⁰⁷⁰, und ein Reliefpithos aus der Zeit um 680 v.Chr. zeigt eine von Löwen flankierte Göttin, aus deren Krone Weinreben sprießen – ein Motiv, das E. Simon auch an dem Kopf des Herakultbilds aus Olympia zu erkennen glaubt¹⁰⁷¹.

Zusammenfassend ist also festzuhalten, daß die Verbindung von Dionysos und Hera, wie sie in den Mythen mörderischen Wahnsinns zutage tritt, auf minoische Wurzeln zurückzuführen ist. Wahrscheinlich bestand eine Beziehung, wie man sie von orientalischen Gottheiten wie Kybele und Attis kennt, der ebenfalls von der Göttin in den Wahnsinn und zur Selbstverstümmelung getrieben wird.

¹⁰⁶⁵ Plut. Is. 13 (= 356B).

¹⁰⁶⁶ Vgl. Anm. 1026.

¹⁰⁶⁷ Pind. I. 7, 3ff.

¹⁰⁶⁸ Paus. 2, 17, 4. 5, 17, 1. Simon (1985) 39.

¹⁰⁶⁹ Alk. fr. 129,6f. (Lobel/Page). Simon (1985) 41.

¹⁰⁷⁰ Kall. fr. 101. Simon (1985) 54f.

¹⁰⁷¹ Simon (1985) 55ff.

4.2 Kindsmord und Menschenopfer

Inwieweit Vorstellungen von Ekstase und Kindsmord – respektive Kindsoffer – in die bronzezeitliche Religion zurückreichen, ist nur schwer auszumachen. Man hat auf bestimmten Siegelbildern Hinweise auf ekstatische Rituale erkennen wollen, allerdings fußt diese Annahme ausschließlich auf ikonographischen Beobachtungen¹⁰⁷². Auf Menschenopfer deuten hingegen auch einige wenige archäologische Befunde hin: Zum einen wurde im Heiligtum von Anemospilia am Juktas aus der Phase MM II/IIIa das Skelett eines jungen Mannes gefunden, der anscheinend auf einem Tisch bzw. vielleicht einem Altar gefesselt war. Bei ihm lag ein Messer bzw. eine Speerspitze – die Deutung der 40 cm langen Waffe ist unsicher. Die im Raum verteilten Leichen einer Frau und eines Mannes, die offenbar während der Kulthandlung von einem Erdbeben überrascht und unter den Trümmern begraben wurden, sind als Opferpriester gedeutet worden. Allerdings ist sich die Forschung hierbei nicht einig, ob es sich tatsächlich um ein Menschenopfer handelt: D. D. Hughes möchte eher eine Kampfhandlung annehmen, da weder die Architektur als Heiligtum, noch das Podium als Altar sicher gedeutet werden kann und die Waffe für ein Opferrmesser zu groß ist¹⁰⁷³. Andererseits deuten die Funde, beispielsweise Rhyta und „horns of consecration“, auf eine kultische Funktion des Gebäudes hin, und es ist schwer zu erklären, warum bei einer kriegerischen Aktion keine weiteren Waffen gefunden worden sind und der junge Mann ausgerechnet auf einer erhöhten Konstruktion in einer Haltung, die auf Fesselung schließen läßt, den Tod gefunden haben soll.

Zum anderen wurden in einem Haus in Knossos, das aus der Phase LM IB stammt, in einem Raum Reste von Kinderskeletten gefunden, wobei die Knochen Schnittspuren aufwiesen¹⁰⁷⁴. Dies hat zu der Deutung von Opfer und Kannibalismus geführt, ist aber auch als Hinweis auf sekundäre Bestattung gewertet worden: Es ist mehrfach nachzuweisen, daß man die beigesetzten Toten nach einem gewissen Zeitraum exhumierte, das übriggebliebene Fleisch von den Knochen geschabt und dann wieder bestattet hat.

Für eine Deutung als Kindsoffer, wie sie von P. Warren vertreten wird, sprechen indessen zwei Faktoren: Erstens hat die anthropologische Untersuchung ergeben, daß die Kinder offenbar bei bester Gesundheit waren, so daß ein natürlicher Tod in Frage gestellt

¹⁰⁷² F. Matz, Göttererscheinung und Kultbild im minoischen Kreta, Abh. Mainz 7, 1958, 47; R. Hägg, Die göttliche Epiphanie im minoischen Ritual, AM 101, 1986, 46; P. Warren, Minoan Religion as Ritual Action (1988) 16.

¹⁰⁷³ D. D. Hughes, Human Sacrifice in Ancient Greece (1991) 14ff.

¹⁰⁷⁴ S. M. Wall u.a., Human Bones from a Late Minoan I B House at Knossos, BSA 81, 1986, 331ff.

werden kann¹⁰⁷⁵, und zweitens wurden die Reste in einem Haus weitab von einem Grab oder Friedhof gefunden¹⁰⁷⁶. Für eine Sekundärbestattung spricht sich D. D. Hughes aus, da die Skelette unvollständig seien, was schwer zu erklären wäre, wenn die Kinder vor Ort getötet worden wären¹⁰⁷⁷.

Einen Hinweis auf das Opfer von Kindern für eine Göttin glaubte P. Warren einem Siegelbild entnehmen zu können, das ein kleines Mädchen vor einer thronenden Gottheit zeigt¹⁰⁷⁸. Über dem Kopf des Kindes schwebt ein Messer, dessen Spitze nach unten gerichtet ist.

Zuletzt sei der Vollständigkeit halber noch ein Linear-B-Text aus Pylos genannt, der verschiedene Gottheiten aufzählt – unter anderem Hera und Dionysos – und diesen jeweils einen goldenen Kessel sowie einen Mann bzw. eine Frau zuteilt. Ob diese als Menschenopfer gedacht sind, kann bezweifelt werden. Wahrscheinlicher ist eine Zuteilung als Opferdiener zu einem bestimmten Heiligtum¹⁰⁷⁹.

Insgesamt sind also bronzezeitliche Rituale, bei denen Kinder geopfert wurden, nicht sicher nachgewiesen, bzw. ist es oft nicht zu klären, ob menschliche Überreste tatsächlich rituell getötet worden oder ob sie eines „natürlichen Todes“ gestorben sind, beispielsweise als Opfer eines Erdbebens¹⁰⁸⁰. Daß es Menschenopfer im Zusammenhang mit Totenritualen im prähistorischen Griechenland gegeben hat, ist indessen gesichert¹⁰⁸¹, so daß es durchaus möglich ist, daß derartige Praktiken auch im Götterkult ausgeübt wurden. Immer wieder wird auch im Zusammenhang mit bestimmten Kulthandlungen darauf hingewiesen, daß das ursprüngliche Menschenopfer zu einem bestimmten Zeitpunkt durch ein Tieropfer ersetzt worden ist. Es war also eine im Denken der Menschen fest verankerte Vorstellung, daß Götter für die Gewährung ihrer Gunst das Opfer von Menschen verlangen konnten. Noch im 2. Jahrhundert n.Chr. hält es Pausanias für möglich, daß für Zeus Lykaios in Arkadien tatsächlich Kinder geopfert werden, obgleich der archäologische Befund dies nicht bestätigt hat¹⁰⁸². Die Opferung von Menschen in historischer Zeit, wie sie beispielsweise Thukydides überliefert, der berichtet, daß Themistokles vor der Schlacht von Salamis mehrere Perser den Göttern

¹⁰⁷⁵ Wall a.O. 386 (Anm. 1074).

¹⁰⁷⁶ P. Warren, in: Hägg/Marinatos (1981) 159.

¹⁰⁷⁷ Hughes a.O. 21f. (Anm. 1073).

¹⁰⁷⁸ Warren a.O. 29 (Anm. 1072); Hughes a.O. 25f. (Anm. 1073).

¹⁰⁷⁹ Hughes a.O. 199ff. (Anm. 1073); Castleden a.O. 156f. (Anm. 1025).

¹⁰⁸⁰ Wall a.O. 387 (Anm. 1074).

¹⁰⁸¹ Burkert (1977) 297; Hughes a.O. 26ff. (Anm. 1073).

¹⁰⁸² Paus. 8, 38, 7; Plin. nat. 8, 22, 2. Hughes a.O. 101ff. (Anm. 1073). Vgl. auch Plat. Min. 315 B-C.

geopfert habe, ist allerdings höchst unwahrscheinlich, wie A. Henrichs dargelegt hat¹⁰⁸³. Gemeinhin wurden derartige Praktiken fremden, exotischen Völkern zugeschrieben und in diesem Zusammenhang auch später bestimmten religiösen Gruppierungen, wie z.B. dem Christentum, nachgesagt¹⁰⁸⁴. Diese Überlieferungen haben den Charakter von Gerüchten oder Verleumdungen.

Eine Verbindung von Menschen- bzw. Kindsopfer mit ekstatischen Riten läßt sich nicht nachweisen: Die potentiellen Kindsopfer aus minoischer Zeit, die oben besprochen wurden, deuten auf ein geordnetes Ritual hin. Daß andererseits ein ekstatischer *sparagmos* nicht *per se* ausgeschlossen werden kann, zeigen hingegen historische Riten z.B. in Tangier, wo die Dorfgemeinschaft gemeinsam ein lebendes Schaf zerriß¹⁰⁸⁵. Die Vorstellung eines gemeinschaftlichen Zerreißungsopfer ist also nicht auf das Reich des Mythos beschränkt. Darauf, daß zu irgendeinem Zeitpunkt das Opfer menschlicher Natur gewesen sein könnte, gibt es allerdings keinerlei Hinweise.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß die mythische Verbindung von Ekstase und Kindsmord wahrscheinlich in dem einer großen Göttin und deren *paredros* gewidmeten bronzezeitlichen Kult wurzelt, wie er sich in der Überlieferung von Kybele und Attis bis in historische Zeit gehalten hat¹⁰⁸⁶. Unter dieser Voraussetzung wird auch verständlich, warum Aischylos in den „Hiketiden“ Io eine „Mänade Heras“ nennt, was R. Seaford als Oxymoron auffaßt¹⁰⁸⁷: Wenn Hera ursprünglich Züge einer Gottheit wie Kybele trug, so waren auch ekstatische Riten Teil ihres Kultes, dessen Priesterin Io ist. So lebt möglicherweise in der Tragödie eine alte Überlieferung fort, die bereits nicht mehr verstanden wurde. Aus diesem Grund muß Hera wohl bereits in der Herakles-Tragödie des Euripides auf Lyssa zurückgreifen und hat nicht die Möglichkeit, eigenhändig den Wahnsinn zu verhängen. Dieses Element unterscheidet die Überlieferung der von Hera veranlaßten Kindsmorde von denen des Dionysos, der durch seine bloße Anwesenheit die Frauen in mänadische Ekstase versetzt. Ebenso erklärbar wird auf Grundlage dieser Theorie, warum Homer Dionysos als *mainomenos* bezeichnet¹⁰⁸⁸: Das Rasen liegt im Wesen des Gottes, weil er Züge einer Gottheit wie Attis trägt.

¹⁰⁸³ A. Henrichs, in: *Le sacrifice dans l'Antiquité*. Fondation Hardt XXVII (1981) 208ff. Vgl. auch R. Seaford, *Reciprocity and Ritual* (1994) 292.

¹⁰⁸⁴ A. Brelich, *Les monosandales*, *NouvClio* 7-9, 1955-1957, 474f.; M. Detienne, in: R. L. Gordon (Hrsg.), *Myth, Religion, and Society* (1981) 221; Henrichs a.O. 229 (Anm. 1083).

¹⁰⁸⁵ E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (1951) 276.

¹⁰⁸⁶ Die Ansicht, daß den ekstatischen Frauenriten des Dionysoskultes sehr viel ältere religiöse Traditionen zugrunde liegen, vertritt auch Gernet (1981) 54.

¹⁰⁸⁷ Aisch. *Suppl.* 564b. R. Seaford, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 133.

¹⁰⁸⁸ *Hom. Il.* 6, 129.

Ob dieser alte Kult einer Fruchtbarkeitsgöttin mit tatsächlichen oder symbolischen¹⁰⁸⁹ Menschenopfern verbunden war, ist nicht auszumachen. Insbesondere die Verbindung von Ekstase und Menschenopfer ist nicht zu fassen. In den Arbeiten, die sich in letzter Zeit mit der Thematik des Menschenopfers allgemein auseinandersetzen, wird die Möglichkeit von realen Kinderopfern im bronzezeitlichen wie auch im historischen Griechenland sehr in Frage gestellt¹⁰⁹⁰. In der Tat gibt es, ganz im Gegensatz zum punischen Kulturkreis, nicht allzu viele Indizien für derartige Praktiken. Ganz ausgeschlossen werden kann diese Möglichkeit jedoch nicht.

4.3 Kindsmord als mythisches Bild für Initiationsriten?

Wenn den Kindsmordmythen keine realen Menschenopfer zugrunde liegen, so muß man sich fragen, wie derartige Vorstellungen zustande kommen. Daher wurde der Vorschlag gemacht, in den Mythen von Menschenopfern eine Spiegelung von Initiationsriten zu sehen¹⁰⁹¹. Kann eine derartige Verbindung aber auch in bezug auf den in Raserei vollzogenen Kindsmord aufgezeigt werden?

Zunächst einmal gibt es verschiedene Formen der Initiation, die schon von alters her ein wichtiger Bestandteil menschlicher Kultur ist¹⁰⁹². Grundsätzlich bedeutet Initiation, daß ein Individuum sich bestimmten Ritualen unterzieht, die dazu führen, daß es sein altes Dasein verläßt und ein neues Leben beginnt¹⁰⁹³. Im vorliegenden Zusammenhang sind zwei Formen von Interesse, die Übergangsriten und die Mysterieninitiation. Die Übergangsriten (*rites de passage*) markieren jeweils das Ende und den Beginn einer Lebensphase, z.B. den Übergang zum Tod oder die Aufnahme in die Gemeinschaft nach der Geburt¹⁰⁹⁴. Sie sind die älteste Form von Initiation und dienen dazu, das Individuum ein für allemal in die Gemeinschaft einzubinden. Im Zusammenhang mit Kindsmord sind hier diejenigen Riten von besonderem Interesse, welche der rituellen Aufnahme der Kinder in die Gesellschaft dienen. So gibt es beispielsweise Initiationsriten, die den Heranwachsenden als vollwertigen, heiratsfähigen Teil in die Welt der Erwachsenen integrieren. Dies geschieht meistens, indem die Initianden ins „Draußen“, in die Wildnis außerhalb der Wohngebiete geschickt werden und sich dort für eine bestimmte Zeit bewähren müssen, wobei sie oft den Charakter von Tieren annehmen. So wurden im

¹⁰⁸⁹ Vgl. Postlethwaite a.O. 96 (Anm. 1060).

¹⁰⁹⁰ Hughes a.O. 79ff. (Anm. 1073); Bonnechere (1994) 21ff. 303f.

¹⁰⁹¹ Vgl. Anm. 1090.

¹⁰⁹² A. Brelich, in: C. J. Bleeker (Hrsg.), *Initiation* (1965) 222ff.; M. Eliade, *Das Mysterium der Wiedergeburt* (1988) 24ff.; RAC 18/2 (1998) 90ff. s.v. *Initiation* (Turcan).

¹⁰⁹³ A. Moreau, *Initiation en Grèce antique*, *DialHistAnc* 18/1, 1992, 193. 214ff.; *ThesCRA II* (2004) 91ff. s.v. *Initiation* (Burkert).

Artemisheiligtum von Brauron die jungen Mädchen als *arktoi*, Bärinnen, bezeichnet: Sie vollführten Tänze und liefen miteinander um die Wette, um schließlich ihren Status als Jungfrau im Einklang mit der Göttin aufzugeben und zu heiraten¹⁰⁹⁵. Auch Knaben wurden rituell zum Mann, z.B. indem sie in Sparta ein Jahr in der Wildnis überleben, sich von Raub ernähren und Heloten töten sollten. Schließlich mußten sie Käse vom Altar der Artemis Orthia rauben, wobei sie von Verteidigern des Altars gezeißelt wurden¹⁰⁹⁶. Ihr Blut sollte den Altar der Göttin netzen, um als Ersatz für ein regelrechtes Menschenopfer zu dienen – auf diese Weise habe der spartanische Gesetzgeber Lykurg das Menschenopfer abgeschafft, das ursprünglich Teil des Kultes war¹⁰⁹⁷. Solche Übergangsriten findet man immer wieder in der antiken Überlieferung, und oft sind sie als ritueller Tod inszeniert¹⁰⁹⁸. Die Jugendlichen werden aus der Gesellschaft ausgeschlossen und verkörpern für eine bestimmte Zeit das Fremde, das Andere, um schließlich als vollwertiges Mitglied wieder aufgenommen zu werden¹⁰⁹⁹. Diese vorübergehende Verkehrung ins Gegenteil findet auch ihren Ausdruck im Vertauschen von Kleidung, die ein weiteres Merkmal von Initiationsriten ist¹¹⁰⁰. In dieser Hinsicht ist es auffällig, daß sowohl Herakles als auch Dionysos nicht nur göttliche Begründer von Initiationskulten¹¹⁰¹, sondern zugleich selbst Initianden sind. Das wird in der Mythologie ganz deutlich, so beispielsweise im Herakles-Mythos, wo der Held als Diener der Königin Omphale mit dieser ebenfalls die Rollen tauscht und Frauengewänder anzieht, während sie seine Waffen übernimmt¹¹⁰². Damit nähert sich Herakles an Dionysos an, dessen Biographie bereits damit beginnt, daß er von Ino als Mädchen verkleidet wird, damit Hera ihn nicht findet. Von da an zieht sich sein weibliches Erscheinungsbild wie ein roter Faden durch die dionysischen Mythen¹¹⁰³. Sowohl die Biographie des Herakles als auch die des Dionysos ist geprägt von Bewährungsproben, und beide sind Gestalten,

¹⁰⁹⁴ I. Lada-Richard, *Initiating Dionysus* (1999) 46f.

¹⁰⁹⁵ Jeanmaire (1939) 259ff.; Brelich (1969) 240f. 262f.; P. Vidal-Naquet, in: R. L. Gordon (Hrsg.), *Myth, Religion and Society* (1981) 179f.; K. Dowden, *Death and the Maiden* (1989) 25ff.; S. H. Lonsdale, *Dance and Ritual Play in Greek Religion* (1993) 171ff.; D. Guarisco, in: D. M. Cosi (Hrsg.), *L'arkteia di Brauron e i culti femminili* (2001) 65ff.; N. Marinatos, in: B. Gentili – F. Perusino (Hrsg.), *Le orse di Brauron* (2002) 29ff.

¹⁰⁹⁶ Plut. Lykurg 18; Xen. Lak. pol. 2, 9. Brelich (1969) 134f. 156f.

¹⁰⁹⁷ Paus. 3, 16, 9. Brelich (1969) 136.

¹⁰⁹⁸ Jeanmaire (1939) 342f.; Eliade (1988) 14f. (Anm. 1092).

¹⁰⁹⁹ van Gennep a.O. 103. 161 (Anm. 1064).

¹¹⁰⁰ Jeanmaire (1939) 354; Moreau a.O. 201f. (Anm. 1093); M. B. Hatzopoulos, *Cultes et rites de passage en Macédoine* (1994) 74.

¹¹⁰¹ Jeanmaire (1939) 336f.; L. R. Farnell, *Ino-Leukothea*, JHS 36, 1916, 37; C. Jourdain-Annequin, in: *L'initiation I* (1992) 133ff.; H. Duchêne, in: *L'Initiation II*, 124f. 132f.

¹¹⁰² P. Angeli Bernardini, in: V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (Hrsg.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs* (2000) 193ff.

¹¹⁰³ J. Bremmer, in: *L'Initiation I* (1992) 190ff.

die außerhalb der *polis* umherschweifen, Herakles als wilder Besieger unheimlicher Bestien, Dionysos als ungehemmt schweifender Anführer seines Thiasos. Beide verkörpern also etwas Fremdes, so wie sich auch die Jugendlichen bei den Initiationsriten in den Bereich der Wildnis begeben und der Gemeinschaft vorübergehend entfremdet werden, ehe sie ihren Platz in der Gesellschaft einnehmen.

Die zweite Form von Initiation, die sich aus den soeben beschriebenen Übergangsriten der Stammesgesellschaft entwickelt hat, ist die der Mysterienweihe¹¹⁰⁴. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Übergangsriten, die untrennbar mit der Gesellschaft verbunden waren und denen sich kein Mitglied entziehen konnte, beruht sie ausschließlich auf der individuellen Entscheidung einer Person. Die bekanntesten und ältesten Weihen Griechenlands waren diejenigen von Eleusis¹¹⁰⁵: Der Initiand mußte sich zu Beginn der Großen Mysterien in Athen im Meer reinigen, zusammen mit einem Ferkel, das er später der Demeter opferte¹¹⁰⁶. Danach fand eine große Prozession nach Eleusis statt, wo die Mysteren sich weiteren Reinigungsriten unterziehen und sich in neue, reine Gewänder kleiden mußten. Was genau während der Weihen geschah, läßt sich nur begrenzt rekonstruieren. Es scheint eine symbolische Reise in die Unterwelt – also ebenfalls einen rituellen Tod – und ein Lichtereignis gegeben zu haben. Außerdem wurden bestimmte heilige Gegenstände gezeigt, die für den Mysteren eine neue, tiefere Bedeutung gewannen, so z.B. eine Kornähre. In jedem Falle ließ der Initiand auch in der Mysterienweihe sein altes Selbst zurück und verwandelte sich, wobei das alte Selbst häufig symbolisch starb¹¹⁰⁷. Unglücklicherweise sind Informationen über die Dionysosmysterien nicht annähernd so gut überliefert wie über die eleusinischen Mysterien. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde der Tod des Dionysos Zagreus vom Mysteren symbolisch durchlebt, und ebenso wie jener triumphierte er über den Tod¹¹⁰⁸. Wie man sich das vorzustellen hat, ist allerdings unklar: Von einer Zerstückelung ist in diesem Zusammenhang nichts überliefert. Das Fresko in der Mysterienvilla in Pompeji zeigt ein Aufdecken mystischer Gegenstände – in diesem Falle eines Phallus – und eine Flagellationsszene¹¹⁰⁹.

Verschiedene Gottheiten sind mit der Initiation verbunden: Die Übergangsriten für junge Leute stehen überwiegend unter dem Schutz von Artemis. Sie ist als jungfräuliche Göttin

¹¹⁰⁴ R. Pettazzoni, *I misteri* (1924) 291ff.

¹¹⁰⁵ *Eliade* a.O. 204ff. (Anm. 1092); Giebel (1990) 17ff.

¹¹⁰⁶ Giebel (1990) 33ff.

¹¹⁰⁷ van Gennep a.O. 132 (Anm. 1064).

¹¹⁰⁸ Giebel (1990) 86.

die Beschützerin der Mädchen und muß ausgesöhnt werden, wenn diese ihre Jungfräulichkeit aufgeben. Im weiteren Verlauf eines Frauenlebens ist sie dann aber auch die Göttin des Gebärens, wobei sie die Rolle der Geburtsgöttin Eileithyia übernimmt¹¹⁰. Sie ist diejenige, die für eine glückliche Geburt sorgt, aber auch den Tod bringen kann. Ihre Rolle für den Übergang vom Kind zum Erwachsenen sowie auch als Schützerin der Kinder wie der jungen Tiere zeigt sich nicht nur in den zahlreichen ihr gewidmeten Übergangsriten, sondern auch im Mythos¹¹¹. Die Opferung Iphigenies trägt alle Merkmale eines rituellen Todes, wie er für die Initiation kennzeichnend ist: Sie wird wie ein Opfertier zum Altar geführt, wobei in den meisten Versionen des Mythos ihr Einverständnis vorausgesetzt wird, für das Wohl der Heimat zu sterben, so wie auch ein Tier sein „Einverständnis“ zur Opferung kundtun muß¹¹². Wie einem Opfertier wird ihr vor der Opferung ein Kranz umgelegt¹¹³ oder ein Haarbüschel abgeschnitten, womit die sakrale Unversehrtheit aufgehoben ist¹¹⁴. Vielleicht nimmt das Motiv aber auch Bezug auf das rituelle Schneiden des Haupthaars, das die jungen Leute vor ihrer Initiation den Göttern weihen¹¹⁵. Auch die Tatsache, daß die Göttin sie schließlich rettet und durch eine Hirschkuh ersetzt, ist bezeichnend: Es handelt sich nur um einen fingierten Tod, die Grenze zwischen Mensch und Tier ist verwischt¹¹⁶. Das gilt für Initiationsriten, bei denen die Jugendlichen als Jäger, aber auch als gejagtes Wild erscheinen können¹¹⁷ ebenso wie für mythologische Initiationsmotive. Besonders charakteristisch ist hierfür der Aktaion-Mythos. Er ist Jäger, eine Gestalt des Draußen an der Grenze zum Erwachsenen, und wird durch das Einwirken der Artemis zum Beutetier, zum Hirsch. Dieser Mythos wird, wie auch der Hippolytos-Mythos, als Beispiel eines gescheiterten Übergangs gedeutet: Der Held sollte sich in das Gemeinschaftsleben einfügen, verweigert sich

¹¹⁰⁹ Giebel (1990) 79ff.

¹¹¹⁰ L. Bodson, in: J. Ries (Hrsg.), *Les rites d'initiation* (1986) 299ff.; E. Simon, in: *Matronen und verwandte Gottheiten. Ergebnisse eines Kolloquiums, veranstaltet von der Göttinger Akademiekommission für die Altertumskunde Mittel- und Nordeuropas* (1987) 159; C. Müller, *Kindheit und Jugend in der griechischen Frühzeit* (1990) 101ff.

¹¹¹¹ Simon (1985) 155f.; P. Lévêque – L. Séchan, *Les grandes divinités de la Grèce* (1990) 356f.; Y. Morizot, in: R. Ginouvès u.a. (Hrsg.), *L'eau, la santé et la maladie dans le monde grec* (1994) 201ff.

¹¹¹² Burkert (1977) 101.

¹¹¹³ Eur. Iph.A. 1567.

¹¹¹⁴ Burkert (1977) 102. Das Abschneiden einer Haarsträhne ist z.B. auf einem pompejanischen Wandgemälde zu sehen: Pompeji VI 5, 2. LIMC V (1990) s.v. Iphigeneia 40 (Linant De Bellefonds).

¹¹¹⁵ So z.B. bei den athenischen Apatouria: P. Vidal-Naquet, in: Vernant/Vidal-Naquet (1988) 161f.

¹¹¹⁶ Vidal-Naquet a.O. 152 (Anm. 1115).

¹¹¹⁷ Henrichs a.O. 198ff. (Anm. 1083); J. Bremmer, in: C. Calame (Hrsg.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* (1988) 48; Moreau a.O. 197ff. (Anm. 1093).

jedoch der Ehe und muß daher untergehen¹¹¹⁸.

Sowohl kultisch als auch mythologisch ist die Rolle der Artemis als Initiationsgottheit eindeutig zu erkennen. Weniger klar ist die Situation bei den Gottheiten, die den Irrsinn verhängen.

Als Göttin der Ehe und des Haushalts kann auch Hera den Übergang der jungen Mädchen zum Frausein begleiten¹¹¹⁹. Sie wird beispielsweise in Plataiai selbst als die „als Braut geführte“ und die „vollendete“ Göttin verehrt, hat also den Übergang zum Frausein vollzogen¹¹²⁰. Für die Einweihung von Knaben ist sie hingegen nicht zuständig¹¹²¹. Insgesamt betrachtet scheint ihr eher eine Rolle als Frauengottheit und *kourotrophos* denn als Initiationsgottheit zuzufallen, wenngleich diese Erkenntnis stärker auf der archäologischen als auf der literarischen Überlieferung beruht: In ihren Heiligtümern sind nicht nur zahlreiche Statuetten gefunden worden, welche die Göttin ein Kind stillend zeigen, sondern auch im Herakles-Mythos erscheint sie als unfreiwillige „Amme“ des Helden, die ihm durch ihre Muttermilch die Unsterblichkeit verschafft¹¹²². Hera ist also in erster Linie eine Frauengöttin und dementsprechend allenfalls mit der Initiation von Mädchen verknüpft.

In den mit Hera verbundenen Mythen, die das Thema des Kindsmords aufgreifen, sind es aber gerade nicht Mädchen, die dem Zorn der Göttin zum Opfer fallen, sondern Knaben erleiden den, wenn man so will, „initiatorischen Tod“. Dies gilt auch, wenn man nicht in den getöteten Kindern die eigentlichen Opfer sieht, sondern in ihren Stieföhnen Dionysos und Herakles.

A priori scheint Hera also keine Initiationsgottheit zu sein. Die Verbindung zu jungen Mädchen erwächst aus ihrer Funktion als Ehegöttin, unter deren Schutz sich eine junge Frau stellt, nachdem sie die Kindheit hinter sich gelassen hat. Inwiefern sind aber in den Mythen, die Hera als Auslöserin des mörderischen Wahnsinns darstellen, Initiationsmotive zu finden?

Es zeigt sich, daß der Ino-Mythos sehr starke Bezüge sowohl zu Übergangsriten als auch

¹¹¹⁸ Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy* (1986) 274ff.

¹¹¹⁹ Brelich (1969) 288.

¹¹²⁰ Burkert (1977) 214.

¹¹²¹ Der Kult für Medeas Kinder im Heiligtum der Hera Akraia wurde von A. Brelich zwar als Initiationsritus gedeutet, da er den Zug von sieben Knaben und sieben Mädchen zum Heiligtum einschloß, welche sich zuvor die Haare abschnitten, in dunkle Gewänder hüllten und Trauerhymnen sangen, um schließlich ein Jahr im Heiligtum zu verbringen. All dies sind Merkmale einer Absonderung, wie sie gewöhnlich im Zusammenhang mit Jugendinitiation stattfindet. S. Iles Johnston hat jedoch überzeugend dargelegt, daß es sich vielmehr um einen Traueritus handelt, wie man ihn oft in Verbindung mit Heroenkulten vorfindet. S. Iles Johnston, in: J. J. Clauss – S. Iles Johnston (Hrsg.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art* (1997) 50f.

zu magischen Handlungen, die der Unsterblichkeit dienen sollen, aufweist. Da ist zunächst das Jagdmotiv, das des öfteren im Zusammenhang mit Initiationsriten erscheint: Der älteste Sohn Inos wird von Athamas in seinem Wahn für einen Hirsch gehalten und getötet. Wieder verschwimmen also die Grenzen zwischen Mensch und Tier. Dann verfolgt Athamas Ino und Melikertes, die sich daraufhin ins Meer stürzen – ein ritueller Sprung, der ebenfalls als ritueller Tod und Übergang in ein anderes Sein aufgefaßt werden kann¹¹²³. Das in manchen Versionen genannte Motiv, daß Ino Melikertes in einen Kessel mit kochendem Wasser wirft, findet sich auch im Medea-Mythos: Das Kochen im Kessel dient der Verjüngung und der Wiedergeburt¹¹²⁴. Die gesamte Erzählung läuft also in allen Elementen darauf hinaus, daß Ino und Melikertes ihr menschliches Dasein zurücklassen und in ein göttliches Dasein übergehen. Bemerkenswert ist hierbei die Kluft, die sich zwischen der schriftlichen Überlieferung und der kultischen Verehrung der beiden Gottheiten auftut: Bereits Homer bezeichnet Ino, die als Göttin den Namen Leukothea trägt, als Beschützerin der Seeleute¹¹²⁵. Bei ihm ist sie eine Meeresgöttin, ebenso wie Melikertes, der nach der Vergöttlichung den Namen Palaimon annimmt. Im Kult hingegen werden die beiden hauptsächlich als chthonische Gottheiten, oft auch getrennt, verehrt: Die kultische Bedeutung des Melikertes-Palaimon beruht auf seinem Charakter als jung verstorbener Heros, dem chthonische Riten gewidmet werden¹¹²⁶. Ino-Leukothea trägt die Merkmale einer Vegetations-Gottheit und ist selbst mit der Jugendinitiation verbunden. So gab es beispielsweise in Milet zu Ehren Inos einen Knabenagon¹¹²⁷. Die Vergöttlichung Inos steht im Mythos im Vordergrund, und Pausanias führt ihren Tod nicht einmal auf Hera zurück, sondern darauf, daß ihre Intrigen gegen die Stiefkinder des Athamas diesen zur Raserei gebracht haben. So sind die Initiationsmotive nicht so sehr mit Hera in Verbindung zu bringen, sondern sind vermutlich Teil des aitiologischen Mythos, der sich um die Identität Ino-Leukotheas rankt.

Das zweite Opfer Heras ist Herakles: Bei seinem Kindsmord spielt das Feuer die Rolle, die im Ino-Mythos dem Wasser zukommt: Einer Version zufolge wirft Herakles seine Kinder ins Feuer, und er selbst erreicht auf dem Berge Oeta durch Selbstverbrennung die

¹¹²² Simon a.O. 161 (Anm. 1110).

¹¹²³ Jeanmaire (1939) 326ff. 578f.; Daraki (1985) 34; Duchêne a.O. 128f. (Anm. 1101); Moreau a.O. 216ff. (Anm. 1093).

¹¹²⁴ Mattes (1970) 62f.; Gernet (1981) 58f.; H. Mathieu, in: F. Jouan (Hrsg.), *Mort et fécondité dans les mythologies* (1986) 40; Moreau a.O. 225f. (Anm. 1093); A. De Lazzar, *Il suicidio delle vergini* (1997) 101; Acker (2002) 57f.

¹¹²⁵ Hom. Od. 5, 333ff.

¹¹²⁶ Farnell a.O. 37ff. 41 (Anm. 1101).

¹¹²⁷ Farnell a.O. 37 (Anm. 1101); J. Larson, *Greek Heroine Cults* (1994) 124f.

Unsterblichkeit. Das Feuer erscheint im Mythos häufig als Unsterblichkeit gewährendes Element¹¹²⁸. So wird es z.B. auch im Mythenkreis von Eleusis beschrieben: Demeter, die auf der Suche nach ihrer Tochter im Königshaus von Eleusis eine Anstellung als Amme des Königskindes Demophon gefunden hat, möchte ihm ewiges Leben schenken und schickt sich an, den Knaben ins Feuer zu legen. Die entsetzte Mutter hält sie jedoch von ihrem Tun zurück und verhindert so die Unsterblichkeit ihres Sohnes¹¹²⁹. Auch in diesem Falle ist es also ein Kind, das scheinbar den Tod erleiden, tatsächlich aber eine göttliche Eigenschaft erhalten soll.

In Theben gab es hingegen einen Kult für die Alkiden, also für die Söhne des Herakles, die von ihrem Vater verbrannt worden waren. Es besteht also die Möglichkeit, den Kindsmord des Helden als aitiologischen Mythos zu erklären, der den Heroenkult für seine Kinder erklären sollte. In diesem Falle tritt nicht Hera, sondern Herakles als Gottheit in Erscheinung, welche die Initiation vollzieht. Dies ist insofern nicht überraschend, da Herakles gelegentlich auch als Stifter von Initiationsriten gilt, so z.B. in Agyrion¹¹³⁰.

In den Versionen des Herakles-Mythos, die den Helden seine Kinder mit Waffengewalt töten lassen, fehlt allerdings das Initiationsmotiv, denn nur Feuer oder Wasser verleihen ewiges Leben. Auf diese Weise wird der Tod der Kinder zu einem gewöhnlichen Mord, nicht zu einem Weg in die Unsterblichkeit. Da der Kindsmord des Herakles in der antiken Überlieferung einstimmig Hera zugeschrieben wird, sollte auch die Möglichkeit ins Auge gefaßt werden, daß es sich um eine Art Selbstverstümmelung handelt: Indem Herakles seine eigenen Söhne ermordet, löscht er sozusagen seine Familie, seinen *oikos*, und damit sein Fortleben in zukünftigen Generationen aus¹¹³¹ – ein ähnlicher Effekt also wie im Attis-Mythos, wo die Entmannung ebenfalls das Fortleben in folgenden Generationen verhindert. Es ist in dieser Hinsicht verlockend, auch Herakles als einstigen *paredros* einer Muttergöttin zu deuten, wie dies A. B. Cook 1906 aufgrund eines etruskischen Spiegels getan hat, der eine Hochzeit zwischen Uni/Hera und Ercele/Herakles darstellt¹¹³². Es lassen sich jedoch keine weiteren Hinweise auf eine derartige Verbindung finden, so daß sich diese Theorie als haltlos erweist.

Es zeigt sich also, daß der Ino-Mythos stark von Initiationsmotiven geprägt ist, die dazu dienen, den Vorgang der Vergöttlichung zu verdeutlichen. Es steht hier also nicht so sehr

¹¹²⁸ Jeanmaire (1939) 298.

¹¹²⁹ Jeanmaire (1939) 297.

¹¹³⁰ C. Jourdain-Annequin, in: *L'initiation I* (1992) 133ff.

¹¹³¹ Dodds a.O. 34 (Anm. 1085).

¹¹³² M. W. Padilla, *The Myths of Herakles in Ancient Greece* (1998) 2.

der Tod der Kinder oder der Wahnsinn des Athamas im Vordergrund, sondern das Schicksal Inos in ihrer Eigenschaft als Amme des Dionysos und vergöttlichte Heroine. Im Gegensatz dazu sind beim Kindsmord des Herakles die Hinweise auf Initiationsriten außerordentlich rar und beschränken sich genau genommen auf die Version des Feuertods, die vielleicht auf den Alkidenkult von Korinth zurückzuführen ist. Jedenfalls ist es, wie auch im Ino-Mythos, weniger Hera, welche als Initiationsgottheit in Erscheinung tritt, sondern Herakles selbst. In allen Versionen des Mythos geht es nicht so sehr um den Tod der Kinder – diese sind nicht einmal namentlich genannt –, sondern vor allem um die Selbstzerstörung des Helden, dessen Familie und damit Zukunft ohne den Segen der Ehegöttin verloren ist¹¹³³. Statt dessen ist das Initiationsmotiv im weiteren Verlauf der Abenteuer des Helden anzutreffen, wobei er selbst in die Rolle eines Initianden schlüpft, so z.B. durch das Tragen von Frauenkleidern bei seinem Erlebnis mit Omphale¹¹³⁴, durch seinen Kampf außerhalb der zivilisierten Welt gegen Ungeheuer sowie durch sein Abenteuer in der Unterwelt, usw. In diese Reihe initiatorischer Bewährungsproben, wie sie im übrigen auch für den Dionysos-Mythos gelten¹¹³⁵, fügt sich der Kindsmord jedoch nicht ein.

Es zeigt sich also, daß der von Hera ausgelöste Wahnsinn, der zum Kindsmord führt, keine Bezüge zu Übergangsriten erkennen läßt. Vielmehr wird beim Ino-Mythos ein aitiologischer Hintergrund deutlich, wohingegen Herakles die Rolle eines *paredros* der Muttergöttin übernimmt.

Im Falle des dionysischen Kindsmords sind die Dinge etwas anders gelagert: Dionysos ist eine Initiationsgottheit *par excellence*, allerdings in erster Linie als Mysteriengott. Der von ihm gesandte Wahnsinn ist nicht ausschließlich negativ gewertet – im Gegenteil: Er wird nur denen zum Fluch, die sich gegen den Gott erheben, die übrigen erfahren durch die Ekstase ein großes Glück. Die Auffassung von *sparagmos* und Kindstötung als Initiationsritus, wie er in der Forschung gelegentlich postuliert wird, ist auf den Kindheitsmythos des Gottes zurückzuführen, wie er in der orphischen Tradition des Zagreus überliefert wird¹¹³⁶. Ihm zufolge waren die Titanen von Hera dazu angestiftet worden, Dionysos, als er noch ein Kind war, zu töten. Erst lenkten sie ihn mit Spielzeug und einem Spiegel ab, um ihn dann zu töten, zu zerstückeln, zu kochen und zu verspeisen.

¹¹³³ Padel (1995) 208.

¹¹³⁴ Moreau a.O. 201ff. (Anm. 1093).

¹¹³⁵ So rettet sich auch der junge Dionysos vor dem Toben Lykurgs durch einen Sprung ins Meer, wo ihn Thetis aufnimmt: Damit wird die Kindheitsgeschichte des Gottes zu einer Abfolge von Bewährungsproben, wie sie für die Initiation charakteristisch sind. Jeanmaire (1939) 336f.

¹¹³⁶ R. Seaford, *Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries*, *CIQ* 31/2, 1981, 255; Daraki (1985) 62. 65.

Da Athena jedoch das Herz gerettet hatte, konnte Dionysos wiederauferweckt werden. Es ist wahrscheinlich, daß die Mysteren während der dionysischen Weihen einen symbolischen Tod mit Wiedergeburt erlebten, aber es ist unklar, welche Rolle der *sparagmos* dabei spielte¹¹³⁷. Wie bereits weiter oben ausgeführt, ist eine Trennung orphischer und dionysischer Mysterien äußerst schwierig, so daß hierüber keine weitere Aussage getroffen werden kann¹¹³⁸. Außerdem ist die Auffassung, daß die rituelle *omophagie*, also das Verzehren rohen Fleisches, als ein Nacherleben des Schicksals des Dionysos Zagreus zu verstehen ist, erst bei späteren antiken Autoren überliefert¹¹³⁹. In den übrigen griechischen Dionysoskulten sind Initiationsmotive, soweit sie Kinder und Jugendliche betreffen, eher selten. Während des Trinkfestes bei den attischen Anthesterien erhielten auch die Kinder ab dem dritten Lebensjahr eine eigene kleine Weinkanne, die sie zusammen mit den Erwachsenen leeren durften. Auf diese Weise wurden sie rituell in die Gesellschaft aufgenommen¹¹⁴⁰. Von einem rituellen Tod kann in diesem Zusammenhang jedoch keine Rede sein. Sonst erscheint Dionysos im Zusammenhang mit Jugendinitiation nur gelegentlich. Wenn er derartige Aufgaben übernimmt, dann geschieht das meistens gemeinsam mit anderen Gottheiten, die enger mit den Jugendweihen verbunden waren. So wurde er z.B. in Patrai gemeinsam mit Artemis verehrt: Dort heißt es, daß ursprünglich für Artemis Triklaria Menschenopfer dargebracht worden seien, seitdem ein junges Paar in ihrem Tempel miteinander sexuellen Verkehr gehabt und diesen damit entweiht habe. Wie ein Orakelspruch vorhergesagt habe, sei jedoch eines Tages ein Mann angekommen, der einen fremden Daimon bei sich trug und die Menschenopfer einstellte: Es war König Eurypylos, der nach dem Krieg von Troja eine Kiste erhalten hatte, die ein Bild (ἄγαλμα, Paus. 7, 19, 6) des Dionysos enthielt. Der Anblick dieses Bildes trieb den König in den Wahnsinn, so daß er Hilfe in Delphi suchte, wo ihm vorausgesagt wurde, daß seine Heilung erfolgen würde, wenn er an einem Ort seine Wohnung nehmen würde, wo er ein fremdartiges Opfer sehen würde. So wurde er in Patrai vom Wahnsinn geheilt, das Menschenopfer abgeschafft und ein Kult für Dionysos Aisymnetes eingerichtet¹¹⁴¹. Damit erscheint Dionysos als Gegner von Menschenopfern und wird Teil der Initiationsriten, die mit dem

¹¹³⁷ Ein Rekonstruktionsversuch der Vorgänge bei einer dionysischen Initiation findet sich bei: Giebel (1990) 63f.

¹¹³⁸ Vgl. S. 157.

¹¹³⁹ Dodds a.O. 277 (Anm. 1085).

¹¹⁴⁰ Müller a.O. 73ff. (Anm. 1110).

¹¹⁴¹ Paus. 7, 19f. Brelich (1969) 366ff.; G. Baudy, in: F. Graf (Hrsg.), *Ansichten griechischer Rituale* (1998) 146f.; Y. Lafond, in: V. Pirenne-Delforge (Hrsg.), *Les Panthéons des cités des origines à la Périégèse de Pausanias* (1998) 200ff.

Kult der Artemis Triklaria verbunden sind.

Der Grund dafür, daß man die dionysischen Kindsmordmythen in Zusammenhang mit der Jugendinitiation gebracht hat, ist wohl in erster Linie in den „Bacchen“ des Euripides zu suchen¹¹⁴². In der Tragödie schimmern immer wieder Elemente durch, die auf Initiationsriten schließen lassen, so z.B. die Jugendlichkeit des Pentheus, die weibliche Verkleidung, die Effeminiertheit des Gottes, die sich auf Pentheus überträgt¹¹⁴³. Allerdings ist es fraglich, ob diese Aspekte tatsächlich ursprünglicher Bestandteil des Pentheus-Mythos waren. Die frühen Vasenbilder sprechen eine andere Sprache: Dionysos erscheint, wie auch Pentheus, bärtig, beide haben das Jugendstadium folglich hinter sich gelassen. Zudem ist Pentheus, der in einer Bezugnahme auf Initiationskult eigentlich als Hauptperson des Geschehens zu erwarten wäre, in den Vasenbildern, die den bereits vollzogenen *sparagmos* thematisieren, eindeutig den Mänaden untergeordnet.

Es drängt sich damit der Verdacht auf, daß die Grundelemente des Pentheus-Mythos einerseits die göttliche Wildheit, die Ekstase der Frauen, andererseits der Tod eines Götterfrevlers waren. Die Darstellungen der klassischen Vasen, die Pentheus als jugendlichen Jäger zeigen (PE 7, Taf. XXVIII; PE 12, Taf. XXXIII), deuten jedoch darauf hin, daß die Initiationsmotive bereits vor Euripides aufgetaucht waren: Damit wird Pentheus in die Reihe mythischer Jäger wie Hippolytos, Aktaion und Meleager aufgenommen, die alle einen frühen Tod sterben, weil sie den Übergang vom Jugend- ins Erwachsenenstadium nicht bewältigen bzw. sich diesem Übergang verweigern¹¹⁴⁴. Es läßt sich jedoch vermuten, daß die eigentlichen Hauptpersonen des Pentheus-Mythos die Frauen waren, die durch den *sparagmos* ihren Gott rächten und als Verkörperung des Dionysischen und seiner Macht erschienen. Wenn es, wie bereits früher dargelegt wurde¹¹⁴⁵, ursprünglich nicht die Mutter war, die ihren Sohn zerriß, sondern der Frevler durch Mänaden den Tod fand, die in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zu ihm standen, so stellt sich die Frage, woher das Motiv der mänadisch mordenden Mutter stammt.

J. Bremmer geht davon aus, daß die mänadischen Riten ihren Ursprung in den Übergangsriten haben, welche den Übergang des Mädchens zum Frausein

¹¹⁴² Vgl. S. 12.

¹¹⁴³ Seaford a.O. 258ff. (Anm. 1136).

¹¹⁴⁴ E. Pellizer, in: Pellizer/Zorzetti (1983) 38f.; R. Seaford, in: A. Powell (Hrsg.), Euripides, Women and Sexuality (1990) 166f.; A. Moreau, in: V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (Hrsg.), Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs (2000) 167ff.

¹¹⁴⁵ Vgl. S. 10.

kennzeichnen¹¹⁴⁶. Denn nur Frauen durften ursprünglich als Mänaden in die Wildnis hinausziehen, und auf Chios endete das Bacchenritual bezeichnenderweise mit einer Hochzeit. Damit war das junge Mädchen endgültig in die Gemeinschaft der Frauen aufgenommen.

Auf diese Weise wird eine Erklärung für diejenigen Mythen geboten, die den *sparagmos* der Königstöchter thematisieren, die im dionysischen Wahnsinn ihre Kinder zerreißen: Hier symbolisiert der dionysische Kindsmord den mißglückten Übergang zum Frausein. Indem die Minyaden oder die Proitiden die Teilnahme am Dionysoskult verweigern, weigern sie sich, ihren neuen Status anzuerkennen. Daß das Umherschweifen der Königstöchter ein Initiationsmotiv ist, zeigt die Tatsache, daß der Proitiden-Mythos auch in Zusammenhang mit der Ehegöttin Hera gebracht wird, wobei am Ende die Hochzeit von Melampous und seinem Bruder Bias mit den Königstöchtern steht¹¹⁴⁷.

In den mit Hera verbundenen Versionen töten die Proitiden nicht ihre Kinder, sondern ziehen aus der Stadt hinaus, gelegentlich von einer Hautkrankheit heimgesucht¹¹⁴⁸. Ihre rituelle Wiederaufnahme in die Stadt erfolgt mit Hilfe des Sehers Melampous: Auf sein Anraten hin treiben die Männer die Mädchen mit Geschrei zurück in die Stadt, wo eine von ihnen tot zusammenbricht¹¹⁴⁹. Mit diesem Mythos wird aitiologisch das Agrionienritual von Orchomenos verbunden, bei dem der Priester des Dionysos die Frauen einer bestimmten Familie, die als Nachkommen der Kindsmörderinnen gilt, verfolgt. Wenn er eine von ihnen erreicht, darf er sie töten¹¹⁵⁰. Der *sparagmos* der Königstöchter, die im dionysischen Wahnsinn ihre Kinder zerreißen, wurzelt also vermutlich in den Übergangsriten, die den Übergang der Mädchen zur Frau begleiteten. Aus diesem Grund schwankt die Überlieferung wohl darin, ob Dionysos oder Hera der Wahn der Proitiden zuzuschreiben ist; ob der Proitiden-Mythos von vornherein auch eine dionysische Version kannte oder ob er ursprünglich nur mit Hera verbunden war, muß offenbleiben. Vielleicht hat erst später eine Art Verschmelzung mit den Minyaden stattgefunden und den Mythos mit Dionysos und Kindsmord verbunden, denn die Versionen der Proitidensage werden in den eng mit Hera verbundenen Städten Argos und Tiryns angesiedelt. Sowohl bei den Minyaden als auch bei den Proitiden steht jedenfalls nicht der Tod des Kindes im Mittelpunkt, sondern, wie auch im Pentheus-Mythos, das

¹¹⁴⁶ Bremmer (1984) 382. Vgl. auch: R. Seaford, in: Carpenter/Faraone (1993) 121ff.; Bonnechere (1994) 188.

¹¹⁴⁷ Apollod. 3, 2, 26. Bremmer (1984) 283; Acker (2002) 100.

¹¹⁴⁸ A. Rzach, Hesiodi Carmina (1913) fr. 28f. F. Vian, Mélampous et les Proitides, REA 67, 1965, 25; Acker (2002) 98.

¹¹⁴⁹ Vian a.O. 27f. (Anm. 1148).

¹¹⁵⁰ Plut. mor. 299e-300a = qu. Gr. 38. A. Schachter, Cults of Boiotia I (1981) 180f. Bonnechere

Verhalten der Frauen. Daher ist wohl auch der Kindsmord nicht immer Teil der Überlieferung.

Während bei den zuvor besprochenen dionysischen Kindsmord-Mythen die Frauen eine wesentliche Rolle spielen, verschieben sich im Falle Lykurgs einige Merkmale. Mänaden spielen nur als Begleiterinnen des Dionysos eine Rolle, das Motiv weiblicher Grenzüberschreitung fällt weg. Der Täter ist nunmehr ein Thraker oder Araber, gehört also jenem Kreis des Fremden an, dem die Griechen gerne Menschenopfer zuschrieben¹¹⁵¹. Zudem nimmt sein Kindsmord am ehesten die Form eines Opfers an: Die Axt war ein Opferinstrument, das nicht nur Dionysos vorbehalten war, und in der Ikonographie wird der Opfercharakter durch Kultstatuen, Opferdiener und Altäre verdeutlicht. Ob diese beiden Beobachtungen, ein nicht-griechisches Umfeld und die Inszenierung der Tat als Opfer, miteinander in Zusammenhang stehen, ist nicht zu entscheiden. Diejenigen Mythen, die ein Menschenopfer im griechischen Umfeld stattfinden lassen, eben z.B. der Iphigenie-Mythos, verzichten auf das Motiv barbarischer Wildheit oder Raserei: Das Opfer findet möglichst mit Einverständnis des zu Opfernden statt und entspringt der Notwendigkeit, die Allgemeinheit zu retten¹¹⁵². Im Falle Lykurgs steht hingegen das Motiv des Frevels im Vordergrund: Daß der Kindsmord nur eine Variante der göttlichen Rache ist, zeigt die Tatsache, daß er sehr bald in der ikonographischen Überlieferung zurücktrat. Aufschlußreich für die Deutung des Lykurg-Mythos ist vielleicht die Version, die berichtet, er habe sich in seinem Wahnsinn ein Bein abgeschlagen¹¹⁵³. Damit ist das Motiv der Selbstverstümmelung, wie es im Mord am männlichen Nachwuchs in Erscheinung tritt, noch einmal konkret verdeutlicht. Es scheint also, daß in diesem Falle Dionysos auf die Mittel zurückgreift, mit denen Hera zu strafen pflegt. Aufschlußreich ist hierbei die Überlieferung bei Nonnos, der neben Gaia auch Rhea eine wesentliche Rolle bei der Bestrafung Lykurgs zuspricht, wohingegen Dionysos in den Tiefen des Meeres verborgen bleibt¹¹⁵⁴. Es scheint also eine Tradition gegeben zu

(1994) 185ff.

¹¹⁵¹ Hdt. 7, 117, 2. W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Chr.* (1981) 214ff.

¹¹⁵² Larson a.O. 104ff. (Anm. 1127); De Lazzer a.O. 127ff. (Anm. 1124).

¹¹⁵³ Serv. Aen. 3, 18: *dum contemnens Liberum eius amputat vites crura sua incidit.*

haben, in der die Selbstverstümmelung des Lykurg, ebenso wie die des Herakles, einer Göttin zugeschrieben wird. Im Gegensatz zu Herakles ist Lykurg jedoch der Gotteslästerung schuldig und nimmt damit die Stellung eines barbarischen Frevlers ein – die Axt ist nicht nur ein Opfergerät, sondern auch ein Kampfinstrument nicht-griechischer Völkerschaften wie z.B. der Amazonen¹¹⁵⁵.

4.4 Zusammenfassung

Es läßt sich also feststellen, daß sich in den olympischen Gottheiten Dionysos und Hera aller Wahrscheinlichkeit nach Spuren eines bronzezeitlichen Götterpaares nach Art von Kybele und Attis erhalten haben, die in einem ekstatischen Kult verehrt wurden. Dafür, daß dieser Kult tatsächlich Kinderopfer einschloß, gibt es keine Belege. Allerdings erscheint es auch zu kurz gegriffen, wollte man die Mythen, die Kindsmord und Wahnsinn miteinander verbinden, ausschließlich als mythischen Ausdruck von Initiationsriten werten, die den rituellen Tod der Kinder als realen Mord schildern. Im Falle des Ino- und wohl auch des Herakles-Mythos ist es nicht Hera, die als Initiationsgottheit fungiert. Statt dessen fällt diese Funktion den Wahnsinnigen selbst zu. In beiden Fällen scheint der Mythos dazu zu dienen, die Wurzeln der kultischen Verehrung von Ino und Melikertes bzw. der Alkiden zu erklären. Auffällig ist die Tatsache, daß die Vergöttlichung Inos häufig nicht auf Hera zurückgeführt wird, wohingegen ihr Zorn für den Herakles-Mythos maßgeblich ist. Hier wird das Motiv der Selbstverstümmelung aufgegriffen, das vermutlich als Hinweis auf die bronzezeitliche Funktion Heras zu werten ist: Wie Kybele verhängt Hera den Wahnsinn, um ihr Opfer zur Selbstzerstörung zu treiben, nicht durch Entmannung, sondern durch Vernichtung seiner Erben. In gewisser Hinsicht nimmt Herakles also in diesem Mythos die Position des *paredros* ein.

Bei den dionysischen Kindsmord-Mythen steht indessen überwiegend das Mänadentum im Vordergrund. Das Bild der unfreiwillig in dionysische Raserei versetzten Mänade, die ihr eigenes Kind zerreißt, kann vermutlich als fehlgeschlagener Übergangsritus verstanden werden. Indem die Frauen die Teilnahme am Dionysoskult ablehnen, weigern sie sich, in die Welt der Frauen überzugehen, denen das Mänadenritual vorbehalten ist. Diese Deutung gilt insbesondere für den Minyaden-Mythos. Dem Proitiden-Mythos fehlt es an Eindeutigkeit, da hier auch Hera als Auslöserin der Raserei in Erscheinung treten kann und in diesem Falle das Kindsmordmotiv wegfällt.

¹¹⁵⁴ Nonn. Dion. 21, 33. 21, 90ff.

¹¹⁵⁵ Zum Beispiel New York 07.286.86; London 99.7-21.5. D. v. Bothmer, Amazons in Greek Art

Der Pentheus-Mythos thematisierte ursprünglich vermutlich den Untergang des Götterfrevlers bzw. die ungebändigte Wildheit der Mänaden. Pentheus ist aller Wahrscheinlichkeit nicht von alters her als junger Mann aufgetreten, der von seiner eigenen Mutter zerrissen wird, sondern vielmehr als Verfolger der Dionysosanhängerinnen, die im Namen ihres Gottes furchtbare Rache üben. Das Motiv der mordenden Mutter wurde möglicherweise erst später vom Minyaden-Mythos übernommen.

Auch im Lykurg-Mythos steht der Götterfrevel im Vordergrund, der aber auf den außergriechischen Bereich übertragen wird. So wird das Bild des barbarischen Götterfrevlers verknüpft mit der Vorstellung von Menschenopfern. Hinzu kommt die Selbstverstümmelung, wie sie als Rache Heras bekannt ist und im Lykurg-Mythos des Nonnos von Rhea initiiert wird. Lykurg zerstört in seiner Raserei direkt oder indirekt sich selbst. Wahrscheinlich wurzeln diese Motive der Selbstzerstörung also in orientalischen Vorstellungen einer Muttergottheit wie Kybele. Der dionysische Wahnsinn ist demgegenüber verbunden mit dem Übergang des Mädchens zur Frau, ihm liegen somit vermutlich Initiationsriten zugrunde. Ein ritueller Tod des Kindes als Initiationsmotiv kann demgegenüber bei keinem der hier behandelten Mythen festgestellt werden.

5 Schluss

In ihrer Gesamtheit betrachtet, zeigt sich in der Überlieferung der mit Wahnsinn verbundenen Kindsmord-Mythen eine bemerkenswerte Divergenz zwischen schriftlichen und ikonographischen Quellen: Während eine ganze Menge antiker Autoren verschiedenster Epochen von derartigen Geschehnissen zu berichten weiß, ist die Ikonographie des Kindsmords sehr eingeschränkt. Eine durchgehende Tradition läßt nur der Pentheus-Mythos erkennen, wobei es sich bei dem unglücklichen Opfer nicht mehr um ein Kind im eigentlichen Sinne handelt und auch bezweifelt werden kann, daß es ursprünglich die eigene Mutter war, die Pentheus tötete. Die frühe Ikonographie dieses Mythos scheint vielmehr auf einen Konflikt zwischen Dionysosverehrerinnen und Dionysosfrevlern hinzudeuten, der, ähnlich wie auch der Orpheus-Mythos, von verwandtschaftlichen Beziehungen frei war. In diesem Falle ist es Euripides gewesen, der Agaue als mordende Mutter eingeführt und damit die gesamte folgende Überlieferung bestimmt hat. Ein ähnlicher Fall scheint beim Medea-Mythos vorzuliegen, der wie die

übrigen Kindsmord-Mythen hier nur am Rande behandelt wird, da gerade in letzter Zeit sehr viele Publikationen das Thema der inner-familiären Gewalt in der griechischen Mythologie aufgegriffen haben¹¹⁵⁶. Vor Euripides hört man nichts davon, daß Medea selbst ihre Kinder umgebracht hat, vielmehr sollen es die Korinther gewesen sein, welche sich des Mordes schuldig gemacht haben¹¹⁵⁷. Dementsprechend erscheint der Mythos erstmals auf unteritalischen Vasen, setzt sich aber erst in römischer Zeit endgültig durch. Hierbei ist es auffällig, daß Medea ikonographisch oft an die kindsmordende Mänade angeglichen wird, ein Motiv, das der Reiche Stil in der attisch-rotfigurigen Malerei geprägt hat. Dies wäre nicht das erste Mal, daß ein Kindsmord mit dionysischer Ekstase verbunden wird, wenngleich Dionysos nicht die Hände im Spiel hat. Wie R. Seaford festgestellt hat, ist in der Antike der Verwandtenmord häufig mit Merkmalen von Raserei verbunden¹¹⁵⁸. Offensichtlich ist die Verbindung darin zu suchen, daß außergewöhnlich starke, überwältigende Emotionen grundsätzlich mit Dionysos in Zusammenhang gebracht wurden – er ist die Gottheit, welche die Menschen aus den vorgeschriebenen Verhaltensmustern herauslöst und ihren individuellen Gefühlen preisgibt. Auf diese Weise kann beispielsweise Andromache von Homer in ihrer Verzweiflung angesichts des drohenden Kampfes Hektors gegen Achill wie eine Mänade geschildert werden, Demeter gleicht sich in ihrer maßlosen Freude über die wiedergefundene Tochter einer Bacchantin an, der mörderische Wahnsinn des Herakles wird von Euripides wie dionysischer Rausch beschrieben¹¹⁵⁹, und Klytaimnestra, mit einer Axt bewaffnet, erscheint auf einer Schale des Brygos-Malers in dem gleichen ikonographischen Schema wie eine Mänade¹¹⁶⁰. Auch Althaia, die das Holzschiff ins Feuer wirft, an welches das Leben ihres Sohnes Meleager gebunden ist, nachdem jener ihre Brüder umgebracht hat, wird auf römischen Sarkophagen häufig mit mänadenhaft derangierter Kleidung gezeigt¹¹⁶¹. Besonders anfällig für den dionysischen Wahnsinn sind aufgrund der ihnen zugeschriebenen großen Emotionalität die Frauen¹¹⁶², unabhängig davon, ob der Rausch im Kindsmord endet, sowie Barbaren. So berichtet Herodot von dem skythischen König Skytes, der sich in die griechischen Dionysos-Mysterien entgegen dem Wunsch seines Volkes hat einweihen

¹¹⁵⁶ Vgl. Einleitung, S. 4.

¹¹⁵⁷ R. Seaford, *Reciprocity and Ritual* (1994) 253f.

¹¹⁵⁸ R. Seaford, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 131.

¹¹⁵⁹ Hom. *Il.* 6, 389. 22, 460; Hom. *h.* Demeter 386; Eur. *Herc.* 892ff. O'Brien-Moore (1924) 85; H. Förs, *Dionysos und die Stärke der Schwachen im Werk des Euripides* (1964) 17. 20; Padel (1992) 175; R. Seaford, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 115ff.; R. Schlesier, in: *Carpenter/Faraone* (1993) 102.

¹¹⁶⁰ Vgl. S. 151.

¹¹⁶¹ Zum Beispiel ein Sarkophag in Perugia, *Mus. Arch. Naz. dell'Umbria* 1886 oder im Vatikan, *Mus. Chiaramonti* 1224. G. Koch, *ASR XII* 6, 111f. Nr. 83 Taf. 89. 116 Nr. 98 Taf. 86

lassen und diese Entscheidung mit dem Tod bezahlte¹¹⁶³. Das Dionysische birgt also stets eine Gefahr in sich, es kann jederzeit in Mord umschlagen – dies entspricht dem Wesen des Gottes, wie es bereits im Ikarios-Mythos deutlich wird: Er schenkt Ikarios den Wein, aber dieser wird von seinen Mitbürgern erschlagen, weil diese den Rausch für ein Vergiftungssymptom und Ikarios für einen Giftmischer halten¹¹⁶⁴. Auf der einen Seite eskaliert also gerade im barbarischen Umfeld die Konfrontation mit dem neuen Gott in Rausch und Mord: Die gefährliche Seite des Dionysischen wird auf ein fremdes Umfeld projiziert. Auf der anderen Seite erweisen sich die griechischen Frauen als anfällig für den göttlichen Wahn, und vermutlich lassen sich in den Mythen dionysisch bedingten Kindsmords von Frauen tatsächlich Initiationsmotive erkennen: Wenn die Einführung des „ungezähmten“ Mädchens in die Gesellschaft mißglückt, so schwebt der gesamte *oikos* und damit die Gesellschaft selbst in höchster Gefahr¹¹⁶⁵.

Mythen, in denen griechische Helden ihre eigenen Kinder im Wahnsinn töten, sind indessen mit Hera verknüpft. Wie sich gezeigt hat, ist die tiefere Ursache hierfür wahrscheinlich in dem Verhältnis der Muttergöttin zu ihrem ursprünglichen *paredros* zu suchen: Herakles übernimmt in seinem Wahnsinn die Rolle, die Attis im Kybele-Mythos innehat. So, wie jener durch Selbstkastration den Fortbestand des eigenen Geschlechts zunichte macht, zerstört Herakles ebenfalls den Fortbestand seines Hauses, indem er die eigenen Söhne tötet. Dieses Motiv findet sich auch im Ino-Mythos, wo Athamas der vom selbstzerstörerischen Wahnsinn Betroffene ist, allerdings tritt es gegenüber der Vergöttlichung Inos in den Hintergrund. Dem Kindsmord kommt im Ino-Mythos eine vergleichsweise geringe Bedeutung zu: Viel wichtiger ist das Fortleben der Heldin und ihres Sohnes als Gottheiten, das auf diese Weise erklärt wird.

Es zeigt sich also, daß die Kindsmord-Mythen eng mit dem Kult verbunden sind, sei es in aitiologischer oder initiatorischer Hinsicht, wobei der Tod des Kindes nicht für einen rituellen Tod steht, der die Kindheitsphase beendet, sondern auf die mißglückte „Sozialisierung“ der Frau bezogen werden kann. Erst in den Tragödien kommt der Aspekt des Verwandtenmordes ausgeprägt zum Tragen, wobei er in diesem Zusammenhang überwiegend als pervertiertes Opfer gekennzeichnet wird¹¹⁶⁶. In der griechischen Ikonographie ist der Mord am eigenen Kind selten dargestellt – das gilt auch für diejenigen Mythen, in denen die Tat nicht mit Wahnsinn einhergeht, soweit sich das ohne

¹¹⁶² Vgl. S. 148.

¹¹⁶³ Hdt. 4, 78. Henrichs (1994) 48ff.

¹¹⁶⁴ Burkert (1972) 247 ; D. Obbink, in: Carpenter/Faraone (1993) 75.

¹¹⁶⁵ R. Seaford, in: Carpenter/Faraone (1993) 121ff.

¹¹⁶⁶ Foley (1985) 38ff.

eingehendere Untersuchung erkennen läßt. So erscheint beispielsweise die Tötung Meleagers durch Althaia oder auch der Mord an Itys, den Prokne und Philomela verüben, nicht besonders häufig in der Vasenmalerei. In römischer Zeit verändern sich die Verhältnisse: Mythen wie der Kindsmord Medeas oder Althaias werden insbesondere in der Grabkunst thematisiert, wo sie den tragischen Tod schlechthin verkörpern. Meleager und auch Hippolytos, der dem ungerechtfertigten Fluch seines Vaters zum Opfer fällt, sind große und unschuldige Helden, die einem übermächtigen Schicksal erliegen. In dieser Rolle konnte man auch den Toten sehen, der in dem Sarkophag bestattet war und von dem die Überlebenden Abschied nehmen mußten¹¹⁶⁷. Demgegenüber treten die mit Wahnsinn verbundenen Kindsmörder in der römischen Sepulkralkunst eher in den Hintergrund und wurden zu einem bloßen Teilaspekt dionysischer Macht.

Eine Veränderung in der Wahrnehmung der in der vorliegenden Arbeit beschriebenen Kindsmord-Mythen ist allgemein zu beobachten: Während in der klassischen Zeit der Einfluß der Götter auf das menschliche Schicksal diskutiert wird, läßt sich im Hellenismus eine bemerkenswerte Distanz zu den Göttern feststellen: Sie rücken in weite Ferne, werden zu verehrungswürdigen Fremden, die sich allenfalls in einer überwältigenden Epiphanie offenbaren. Diese Tendenz wird auch auf den Helden Herakles übertragen: Der hellenistische Mythograph Lysimachos spricht ihn vollständig von dem Mord an seinen Kindern frei. Das Götterbild wird also einerseits vom hellenistischen Herrscherideal, andererseits von der ptolemaiischen Kosmologie geprägt, welche die Götter in einem kosmischen Raum weit jenseits des menschlichen Bereichs ansiedelt. Dementsprechend dünn ist die Überlieferung der im Wahnsinn verübten Kindsmorde: Da der Wahnsinn grundsätzlich von den Göttern kommt und diese *per se* dem Menschen nicht feindselig gegenüberstehen, gab es nur die Möglichkeit, entweder die betreffenden Mythen zu unterschlagen oder aber die Gerechtigkeit der Strafe hervorzuheben.

In der frühen Kaiserzeit ist zu beobachten, daß die wüsten Kindsmorde möglichst in geordnete Bahnen gelenkt werden. Exemplarisch hierfür ist die Überlieferung Ovids, der an den Schluß der Greuelgeschichten grundsätzlich nicht das menschliche Desaster setzt, sondern die furchtbaren Ereignisse nach Möglichkeit in einen geordneten Kult münden läßt. Dasselbe zeigt sich auch in der Ikonographie: Die Kopftrophäendarstellungen, die als „abstrakte Chiffre“ dionysischer Glückseligkeit und zugleich rächender Macht gelten können, erscheinen seit dem Späthellenismus vermehrt auf Gemmen, in der frühen Kaiserzeit werden sie auf die Reliefkunst übertragen und oft mit Altären kombiniert. Da

¹¹⁶⁷ Zanker/Ewald (2002) 68ff. 98f.

sich der Kindsmord des Herakles nicht in dieser Form zu einem Symbol göttlicher Macht umformen läßt, bleibt er indessen eine Seltenheit. Einzige Ausnahme ist die Tragödie Senecas, in der die euripideische Tradition in gewisser Weise fortgesetzt wird, nämlich den Mythos als Träger philosophischer Fragestellungen zu funktionalisieren.

Seit dem späteren 1. Jahrhundert n.Chr. scheinen die Hemmungen gegenüber den drastischeren Darstellungen von Kindsmord-Mythen wieder zu fallen, wenngleich sie nicht mehr die Grausamkeit früher griechischer Bilder erreichen. Das Epos des Nonnos bildet in dieser Hinsicht einen bemerkenswerten Abschluß: Die Erzählungen sind aufgeladen mit Emotionalität, die Grausamkeiten werden hingebungsvoll geschildert, zugleich erscheint der auslösende Gott jedoch als Retter und Tröster – hier wird der Einfluß des Christentums deutlich. Daß die Kindsmord-Mythen seit dem fortgeschrittenen 3. Jahrhundert kaum noch dargestellt werden, ist vermutlich der Tatsache zu verdanken, daß sich diese beiden Aspekte, nämlich Dionysos als grausam rächender und doch versöhnlicher Gott, schlecht in einem Bild vereinigen lassen. Lediglich als Ausdruck mythischer Tradition und griechischer Kultur finden sie noch Aufnahme in die Bildprogramme von späten Sarkophagen, Mosaiken, etc., ohne indessen Illustrationen bestimmter Schriften sein zu wollen.

Obwohl mithin die jeweiligen gesellschaftlichen Bedingungen ihren Niederschlag auch in den Mythen sowie ihrer Darstellung finden, die den Kindsmord mit Wahnsinn verbinden, so läßt sich doch keine einheitliche Entwicklung hinsichtlich der Grausamkeit der Darstellungen feststellen: Es werden im Zusammenhang mit dem Kindsmord bestimmte Aspekte betont, wie beispielsweise der Dionysoskult auf den späteren unteritalischen Pentheus-Vasen, oder das versöhnliche Ende im Dionysos-Epos des Nonnos. Zwar wird die Drastik der archaischen Bilder in der späteren Ikonographie nicht wieder erreicht, aber die Darstellungsweise orientiert sich zu keinem Zeitpunkt an einem moralischen Empfinden, das allzu große Grausamkeit vermeiden wollte.

Katalog

AT 1	Taf. I
Thema	Athamas
Objekt	apul. rf. Glockenkrater, Frgt.; Dariusmaler
Ort	Genf, Privatbesitz
Fundort	
Datierung	340-330 v.Chr.
Beschreibung	Die Fragmente zeigen links eine weibliche Gottheit, die mit dem Namen Amphitrite bezeichnet ist und an der Seite eines bärtigen Gottes thront, welchem sie sich zuwendet. Zwischen ihnen sind die Reste eines Ketos zu sehen; nach links springt ein Tier, wohl ein Reh, davon. Unterhalb der Göttin ist der bekränzte Kopf eines bärtigen Mannes zu erkennen, der eine flatternde Chlamys trägt und bei dem sich die Namensbeischrift Atha erhalten hat. Er wendet sich zu einer fast vollständig verlorenen weiteren männlichen Figur um.
Literatur	J. Chamay – A. Cambitoglou, AntK 23, 1980, 35ff.; LIMC II (1984) s.v. Athamas 5 (Schwanzar); T. Harten, Paidagogos (1999) 171ff. Taf. 33b.

AT 2	Taf. I
Thema	Athamas
Objekt	falisk. rf. Kelchkrater
Ort	Rom, Villa Giulia 8360
Fundort	Nepi
Datierung	4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Im Zentrum der Darstellung steht ein mit Chlamys und Stiefeln bekleideter bärtiger Mann. Er hat einen Knaben quer über die Schultern geworfen und wendet sich nach links, wo eine ebenfalls mit Chlamys bekleidete Gottheit, wahrscheinlich Dionysos, thront. Unterhalb dieser thronenden Gestalt flieht eine reich bekleidete Frau, links von ihr steht ein Satyr, rechts liegt ein Panther oder Löwe unterhalb des Bärtigen. Rechts steht Herakles und ein auf zwei Lanzen gestützter Jüngling.
Literatur	LIMC II (1984) s.v. Athamas 9 (Schwanzar).

AT 3	
Thema	Athamas
Objekt	Statuenbasis (H. 1,80m, B 1,60m; T. 1,50m)
Ort	Ephesos, Gymnasium
Fundort	in situ
Datierung	trajanisch
Beschreibung	Inschrift: „[Diana]e Ephesiae [et imp(eratori) Nervae Trai]/ano Aug(usto) Germanico Dacico e[t civica]/ti Ephesiorum Tib(erius) Claudius Secundi lib(ertus) Hermes c[um]/Hermia f(ilio) symplegma Athamanta cum basi d(edit)“ Statuengruppe des Athamas, das Thema ist allerdings unbekannt.
Literatur	LIMC II (1984) s.v. Athamas 7 (Schwanzar); Stähli (1999) 64f.

HE 1	Taf. II
Thema	Herakles
Objekt	rf. paest. Kelchkrater; As(s)teas (signiert)
Ort	Madrid, Mus. Arch 11094 (L 369)
Fundort	Paestum
Datierung	350-325 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Die ausnahmslos mit Namensbeischriften versehenen Figuren agieren vor einem aufwendigen architektonischen Hintergrund: Im Zentrum steht Herakles als Krieger mit üppig geschmücktem Helm, Beinschienen, Chlamys

	<p>und einem durchscheinenden kurzen Gewand bekleidet neben einem Feuer, das zu seiner Rechten brennt und von allerhand Hausrat genährt wird. Er schickt sich an, ein Kind in die Flammen zu werfen, das flehend seinen Bart berührt. Auf der anderen Seite flieht die reich gekleidete Megara zu einer Tür und wendet sich mit einer verzweifelten Geste zum Geschehen um. Hinter Herakles sind als Zeugen in einer Art Loggia die Oberkörper von drei weitere Personen zu sehen: Links die Verkörperung der Mania mit kurzem Haar, in der Mitte Iolaos mit Chlamys und Schwertgehänge, rechts die deutlich gealterte Alkmene.</p> <p>Seite B: Dionysos mit Thyrsos reitet auf einem Panther, flankiert von einer tanzenden Mänade und einem Satyr; darüber sind Büsten von drei Mänaden und einem Satyr zu sehen.</p>
Literatur	G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), Megale Hellas (1983) 536 Abb. 639; LIMC IV (1988) s.v. Herakles 1684 (Boardman); R. Vollkommer, Herakles in the Art of Classical Greece (1988) 61f. Nr. 464 Abb. 83; P. Cartledge (Hrsg.), Kulturgeschichte Griechenlands in der Antike (1998) 342; Billerbeck (1999) 10; R. Wünsche (Hrsg.), Herakles – Herkules (2003) 54.

HE 2	Taf. III
Thema	Herakles
Objekt	baktrische Silberschüssel
Ort	Washington, Freer Gallery
Fundort	NW-Indien
Datierung	1. Jh.n.Chr. ?
Beschreibung	<p>Ein nur mit einem Lendenschurz bekleideter Jüngling ist auf die Knie gefallen, wobei seine Hände den Boden berühren. Von rechts attackiert ihn ein in ein knielanges Gewand gekleideter bärtiger Mann mit einer Keule, links steht eine Frau mit vor dem Körper gefesselten Händen (Herakles, Megara und ein Sohn?). Im Uhrzeigersinn folgt ein nach links zur Herakles-Szene hin Thronender, vor dem eine Gestalt, vielleicht in parthischer Tracht, steht und sich abwendet. Die nächsten beiden Figuren tragen Gefäße bzw. einen Korb. Dann folgt weiter rechts die Darstellung eines Greises, der von einer Frau mit Opferschale am Handgelenk geführt wird. Vor dieser Frau thront eine weitere Frau, die ein Kind auf dem Schoß hält und der vorhergehenden Szene den Rücken zuwendet. Ein auf einem geflügelten Pferd nach rechts sprengender Reiter und ein nur mit Lendenschurz bekleideter Mann, der mit einer langen Lanze gegen einen Bären kämpft, bilden den Abschluß.</p> <p>Das runde Mittelbild der Schale zeigt einen Adler.</p>
Literatur	LIMC IV (1988) s.v. Herakles 1684 (Boardman).

HE 3	Taf. IV
Thema	Herakles
Objekt	röm. Elfenbeinrelief, Frgt., 4 x 4, 7 cm
Ort	Baltimore, Walters Art Gallery 71.592
Fundort	
Datierung	3./4. Jh.n.Chr.
Beschreibung	<p>Es handelt sich bei dem Fragment um die untere linke Ecke eines Reliefs, das mit einem Rahmen umfaßt war, der mit Löchern versehen ist. Ein bärtiger, nur mit Chlamys bekleideter Mann stemmt sich mit seinem rechten Bein in die Ecke des Fragments, sein linkes Bein ist angewinkelt, der Kopf zurückgewandt. Er hat einen ebenfalls mit Chlamys bekleideten Knaben an dessen ausgestrecktem rechten Arm ergriffen, der die gleiche halb kniende Haltung einnimmt wie der Bärtige und sich ebenfalls zurückwendet.</p>
Literatur	R. H. Randall, Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery (1985) 72f. Nr. 86; LIMC IV (1988) s.v. Herakles 1687 (Boardman).

HE 4	Taf. IV-VII
Thema	Herakles
Objekt	provinzialröm. polychromes Mosaik
Ort	Lissabon, Mus. Arch.
Fundort	Torre de Palma, Repräsentationsraum C (Triclinium?)
Datierung	Ende 3./Anfang 4. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Das Bild ist Teil eines Mosaiks, das weitere mythologische Szenen zeigt, die in mehrere Quadrate eingeteilt und in zwei Reihen nebeneinander angeordnet sind. Die oberen vier Bilder zeigen Satyrn und Mänaden oder Liebespaare, es folgen eine Darstellung von Apollon und Daphne und eine Darstellung, die vielleicht Merkur und Herakles zeigt. Die Bilder darunter zeigen den Kindsmord Medeas und den des Herakles. Herakles ist mit Stiefeln und Chlamys bekleidet und steht frontal in nach rechts ausgreifender Schrittstellung, wobei er das Schwert aus der Scheide zieht. Er wendet sich zu einer links von ihm stehenden Frau um, die den Kopf auf den Arm stützt. Vor ihm kauert in der rechten Ecke ein Kind.
Literatur	F. de Almeida, in: La mosaïque gréco-romaine II, Colloque international Vienne 1971 (1975) 220ff. Taf. 81, 1; LIMC IV (1988) s.v. Herakles 1684 (Boardman); S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum (1998) 446ff. H 35; J. Lancha – P. André, Corpus des Mosaïques Romaines du Portugal. La Villa de Torre de Palma (2000) Taf. 49. 51. 51.

LY 1	Taf. VIII
Thema	Lykurgos
Objekt	att. rf. Hydria; Nausikaa-M.
Ort	Krakau, Mus. Nat. 1225
Fundort	
Datierung	Mitte 5. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Lykurg, bärtig und mit einem kurzen Chiton und hohen Schnürstiefeln sowie einem gemusterten Mantel bekleidet, stürmt von links heran, wobei er eine Doppelaxt mit beiden Händen über dem Kopf schwingt. Vor ihm ist eine Frau, bekleidet mit einem Chiton, vor einem Altar in die Knie gesunken und rauft sich mit beiden Händen das Haar, während sie sich zu ihm zurückwendet. Vor ihr auf dem Altar sitzt ein nackter Knabe nach rechts, welcher sich mit flehend ausgestreckten Armen zu Lykurg umdreht. Vor ihm steht der bärtige Dionysos im langen Chiton und Mantel, der in seinem linken Arm einen Thyrsos hält, während er mit der ausgestreckten Rechten eine Rebe über dem Knaben ausstreckt. Hinter ihm eilt eine Mänade, die mit einem langen Chiton bekleidet ist, nach rechts davon, wobei sie sich nach der furchtbaren Szene umsieht und mit ihrer Linken ins Haar greift. Am rechten Bildrand sitzt über dem Henkel ein aulosblasender Satyr auf einem Felsen.
Literatur	CVA Krakau Taf. 12, 1; LIMC VI (1992) s.v. Lykurgos 313, 26 (Farnoux); Carpenter (1997) Taf. 9 A; Provenzale (1999) Taf. 12, 1; Grassigli (1999) 112 Abb. 16.

LY 2	Taf. IX-X
Thema	Lykurgos (Pentheus/Minyaden)
Objekt	att. rf. Hydria; Maler von Louvre G 433, P
Ort	Rom, Villa Giulia 55707
Fundort	
Datierung	410-400 v.Chr.
Beschreibung	Die figurenreiche Darstellung ist in ein oberes und ein unteres Register geordnet. Der untere Bereich ist den Ereignissen in der menschlichen Mythenwelt gewidmet, im oberen Bereich thront das Paar Dionysos und Ariadne. Unteres Register: Lykurg ist bärtig dargestellt und bis auf sein quer über die Brust verlaufendes Schwertband mit Schwert nackt. Seine Chlamys hängt ihm

	<p>über den linken Arm, während er mit beiden Händen mit einer Doppelaxt nach links zum Schlag ausholt, wo der bereits geköpfte Körper eines nackten Mannes ihm gegenüber kniet. Er hält noch ein gemustertes Tuch in seiner linken Hand, um die Beine windet sich seine Chlamys und der rechte Arm ist angewinkelt und angehoben. Von links nähert sich hinter ihm eine wild tanzende Mänade, deren langer Chiton ihre rechte Brust freigibt und deren Haar in losen Strähnen nach hinten flattert. Während sie den linken Arm vorstreckt, holt sie mit ihrer Rechten, die ein Schwert hält, scheinbar zum Stoß gegen den Geköpften aus, der zwischen ihr und Lykurg kniet. Hinter dieser Dreiergruppe sind zwei schematisierte Götterbilder (Xoana) in einer Art Laube zu sehen. Links tanzen zwei weitere Mänaden, wobei die rechte mit der linken Hand eine langhaarige Maske oder einen Kopf emporhält und mit der ausgestreckten rechten, in der sie ein Schwert hält, eine Art Ausfallbewegung nach links macht. Ihr langer Chiton ist ihr in der Heftigkeit der Bewegung von der Brust herabgerutscht. Ihr gegenüber tanzt eine Gefährtin, die in ihrer Rechten ebenfalls ein Schwert hält und mit der erhobenen Linken mit den Fingern zu schnippen scheint. Unterhalb des linken Henkels erscheint eine ruhende Frau, die von einer wild nach links tanzenden Mänade mit Thyrsos überschnitten wird. Vor dieser und mit dem Rücken zu ihr ist eine Mänade in die Knie gesunken, die ihren Thyrsos nach hinten wegstreckt. Von links eilt eine dritte Mänade auf die beiden zu, welche ebenfalls die Hand mit dem Thyrsos nach hinten ausstreckt.</p> <p>Auf der rechten Seite, im Rücken Lykurgs, tanzen ekstatisch zwei weitere Mänaden mit dem Rücken zueinander: Die linke, die eine Pardalis über dem Chiton trägt und deren linke Brust entblößt ist, schwingt in ihrer Rechten ein Schwert über dem Kopf, in der gesenkten Linken hält sie einen Hasen an den Vorderläufen. Die rechte Mänade macht einen großen Schritt zum rechten Henkel hin, wirft den Oberkörper und den rechten Arm zurück und hält in der vorgestreckten gesenkten Linken einen Thyrsos. Ihr gegenüber tanzt zwischen den Henkeln eine weitere Mänade. Rechts unterhalb des Henkels ist eine Mänade in die Knie gesunken und spreizt beide Arme weit von sich, wobei sie in ihrer Rechten einen Thyrsos hält. Vor ihr und ihr zugewandt tanzt eine Mänade in weiter Schrittstellung mit gespreizten Armen, die in ihrer gesenkten Linken einen Thyrsos trägt.</p> <p>Oberes Register: Im Zentrum thronen Dionysos und Ariadne nebeneinander auf einer reichverzierten Kline, von links schwebt ein kleiner, tympanonschlagender Eros heran, und links von der Kline kauert ein Satyr auf dem Boden. Links über dem Henkel schart sich eine Frauengruppe um einen lagernden nackten, bekränzten Mann: Zu seinen Seiten tanzt jeweils ekstatisch eine mit Nebris und langem Chiton bekleidete Mänade, beide schwenken einen Thyrsos in ihrer rechten Hand. Weiter rechts schaut eine dritte Frau, die dem göttlichen Paar zugewendet sitzt, sich nach dem Treiben der drei um. Rechts von der Kline und dieser zugewendet tanzen ein Satyr und eine Mänade, die in der Rechten ein Schwert schwenkt und ein kleines Kind quer über die Schultern geworfen hat, dessen linke Fessel sie mit der anderen Hand umfaßt. Mit dem Rücken zu diesen beiden tanzt eine Mänade in weit ausholender Bewegung, eine weitere mit Thyrsos und halb entblößter Brust tanzt ebenfalls nach rechts und wendet sich dem Betrachter zu. Rechts oberhalb des Henkels sitzt ein Satyr und wendet sich zu den beiden Mänaden um, während vor ihm zwei weitere Mänaden tanzen, die mit wilden Bewegungen jeweils einen Thyrsos schwenken.</p>
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos Nr. 12 (Farnoux); M. de Cesare, Le statue in immagine (1997) 110 Abb. 55; L. B. Joyce, Maenads and Bacchantes (1997) 49f.; W. Oenbrink, Das Bild im Bilde (1997) 454 Taf. 42; Moraw (1998) Taf. 24, 60; Grassigli (1999) 112 Abb. 15.

LY 3	Taf. X
Thema	Lykurgos
Objekt	lukan. rf. Volutenkrater; Maler von Brooklyn-Budapest
Ort	Neapel, Mus. Naz. 82123 (H 3237)

Fundort	Anzi
Datierung	1. Hälfte 1. Jh.v.Chr.
Beschreibung	A: Im Zentrum des Bildes steht Lykurg, bärtig und bis auf die in seinem Rücken flatternde Chlamys nackt. Er holt mit seiner Rechten zum Schlag mit der Doppelaxt aus, mit der Linken packt er eine rechts von ihm Sitzende am Schopf, deren langer Chiton ihre linke Brust freigibt und die sich mit ihrer Linken abstützt, während sie die Rechte erhebt, um den Angreifer abzuwehren oder um Gnade anzuflehen. In ihrem Rücken wächst ein kleiner Baum, und auf dem mit Kieselsteinen bestreuten Boden kniet ein Knabe, der seine Linke auf die Knie gelegt und die Rechte wohl flehend erhoben hat (stark zerstört). Über ihm schwebt eine geflügelte Göttin, die mit einem langen Chiton bekleidet ist. Am linken Bildrand, im Rücken Lykurgs, packt eine mit Chiton bekleidete Frau den leblosen Körper eines jungen Mannes unter den Achseln, dessen Mantel den Oberkörper freigibt. Darüber erscheint der Oberkörper der Lyssa mit Tympanon. B: Dionysos, Ariadne und Silene.
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 27 (Farnoux); S. Schmidt, in: Fischer/Moraw (2005) 180 Abb. 8.

LY 4	Taf. XI
Thema	Lykurgos
Objekt	lukan. rf. Glockenkrater; Sidney-Maler
Ort	Neapel, Mus.Naz. 81411 (H 2874)
Fundort	Ruvo
Datierung	360-340 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Lykurg, bärtig und mit Chlamys und Stiefeln bekleidet, wendet sich nach rechts, wobei er mit beiden Händen eine Doppelaxt schwingt. In Höhe seines Kopfes erscheint die Namensbeischrift. Vor ihm kniet vor einer Säule am rechten Bildrand ein nackter Jüngling, der beide Arme erhebt, über dem linken hängt ein Mäntelchen. Sein Haar ist zu einem Knoten aufgesteckt. Seite B: Frau mit Kalathos zwischen zwei weiteren Frauen.
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 13 (Farnoux).

LY 5	Taf. XI
Thema	Lykurgos
Objekt	apul. rf. Kelchkrater; Lykurg-Maler
Ort	London, BM 1949. 6-23. 48 (F 271)
Fundort	Ruvo
Datierung	360-350 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Das Bildfeld ist in zwei Register aufgeteilt. Im unteren Register bildet Lykurg den Mittelpunkt, welcher in weit ausgreifender Schrittstellung nach rechts steht und sich nach hinten umwendet. Er ist bärtig und trägt hohe Schnürstiefel und eine Chlamys, die ihm im Rücken flattert. Rechts von ihm kauert eine Frau, deren ornamentierter, langer Chiton ihre Brust enthüllt. Während er sie am Schopf packt, versucht die Frau mit beiden Händen, seinen Griff zu lösen. In ihrem Rücken wird indessen der nackte Leichnam eines jungen Mannes nach rechts davongetragen: Hinten hat ihn eine Frau in langem, verziertem Chiton mit langen Ärmeln um die Brust gefaßt und wendet sich mit trauerndem Blick zu der Mittelszene um, die Beine hat ein vor ihr gehender junger Mann mit Chlamys, Schwert und hohen Stiefeln gepackt, der ebenfalls betroffen zur Mitte blickt. Am gegenüberliegenden Rand erscheint ein weiterer junger Mann mit hohen Stiefeln, der die Chlamys über den linken Arm gelegt hat und eine Geste des Sprechens macht, während er sich mit der Rechten ins Haar faßt. Zu ihm wendet sich Lykurg um. Hinter ihm ist ein alter, bärtiger Mann mit Stab zu sehen, der einen knielangen Chitoniskos mit langen Ärmeln und hohe Stiefel trägt. Im oberen Register sitzt ein Gott, dessen Locken lang über seine Schultern fallen, oberhalb eines Altars und hält eine Kithara im Arm. Er ist bis auf ein über die Scham drapiertes Tuch nackt und richtet den Blick auf die unter ihm vor sich

	gehende Mordszene. Von links schwebt eine geflügelte Göttin, wohl Lyssa, im Nimbus heran, die einen Speer in ihrer erhobenen Rechten hält, mit dem sie Lykurg bedroht. Um ihren gesenkten linken Arm winden sich zwei Schlangen. Links vom Altar liegt eine Hydria am Boden. Die Szene wird links von einem bis auf ein über die Scham drapiertes Tuch und hohe Stiefel nackten, jungen Mann gerahmt. Er sitzt auf einem Stuhl und wendet sich zu der Lykurg-Szene um. Er stützt sich auf einen Thyrsos, den er in der erhobenen Linken hält und der ihn als Dionysos kenntlich macht. Links von ihm steht eine gestikulierende Frau, wohl Ariadne. Auf der rechten Seite hingegen stützt sich, nur mit Stiefeln und einem lose herabhängenden Mantel bekleidet, Hermes mit einem Fuß auf eine Erhebung im Gelände und macht mit der Rechten einen Redegestus zu dem Gott mit der Kithara hin. In seiner Linken hält er das Kerykeion. Seite B: Pelops bereitet sich auf das Wagenrennen vor.
Literatur	G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), <i>Megale Hellas</i> (1983) 519 Abb. 616; LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 28 (Farnoux); R. Green – E. Handley, <i>Images of the Greek Theatre</i> (1995) 42. 113 Nr. 19; T. Harten, <i>Paidagogos</i> (1999) Taf. 13; G. Sena Chiesa/E. A. Arslan (Hrsg.), <i>Miti greci</i> (2004) 228f. Nr. 231.

LY 6	Taf. XII
Thema	Lykurgos
Objekt	apul. rf. Kolonettenkrater; M. v. London F. 57
Ort	Ruvo, Mus. Jatta 32
Fundort	Ruvo
Datierung	Mitte 4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Lykurg, bärtig und mit Chlamys bekleidet, steht in einer Ädikula, in seiner Rechten hält er die Doppelaxt. Rechts von ihm kniet ein nackter Jüngling und umfaßt sein linkes Bein. Links von der Ädikula steht ein Mann, der mit einem langärmeligen Gewand und Mantel bekleidet ist und trauernd mit der einen Hand das Gesicht bedeckt. In seinem rechten Arm hält er zwei Speere mit der Spitze nach oben, hinter ihm steht ein Hund. Rechts flieht eine mit Chiton und Mantel bekleidete Frau zum Bildrand hin, die sich mit erschrocken erhobenen Händen umwendet. Vor ihr schwebt eine Schale mit Früchten, welche sie wohl hat fallenlassen. Über der rechten Seite der Ädikula erscheint der Oberkörper einer Frau, deren Mantel sich hinter ihr wie ein Segel bläht, links ein Schild in Seitenansicht. Seite B: Dionysos, bis auf ein über die Arme geworfenes Mäntelchen nackt, schreitet nach links, wobei er einen Thyrsos schultert. Vor ihm läuft ein Satyr, der in seiner linken Hand eine Situla trägt, am Zeigefinger seiner rechten eine Schale wie im Kottabos-Spiel am Henkel schwenkt. Rechts folgt ein Satyr, der einen Weinschlauch geschultert hat, mit einem kleinen Hund.
Literatur	H. Sichtermann, <i>Griechische Vasen in Unteritalien</i> (1966) 40f. K 48 Taf. 80f.; LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 14 (Farnoux); Grassigli (1999) 117 Abb. 23.

LY 7	Taf. XIII
Thema	Lykurgos
Objekt	apul. rf. Amphore; Dariusmaler
Ort	Neapel, Mus. Naz. 81953 (H 3219)
Fundort	Ruvo
Datierung	Mitte 4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Das Bildfeld ist in zwei Friese aufgeteilt. Im Zentrum der Darstellung des oberen Frieses hat sich eine reich mit Mantel und durchscheinendem Chiton bekleidete Frau zum Standbild einer Göttin geflüchtet, das sie mit ihrem linken Arm umfaßt. Zugleich wendet sie sich mit abwehrend ausgestreckter Hand nach links, von wo ein kräftiger bärtiger Mann heranstürmt, der über seinem Kopf mit beiden Händen eine Doppelaxt schwingt. Er ist mit einer Art durchscheinendem Rock bekleidet, über seiner linken Schulter weht ein Mäntelchen, quer über die Brust verläuft ein Schwertband und an den Füßen trägt er hohe Stiefel. Von hinten versucht ein Knabe, der mit einem langärmeligen Gewand, Mantel und

	<p>phrygischer Mütze bekleidet ist, ihn zurückzuhalten, indem er ihm die Arme um die Taille legt. Zu Füßen dieser Gruppe liegen eine Rindshaxe und eine formlose Masse, vielleicht Eingeweide. Auf der linken Seite tanzen zwei Mänaden, die durchscheinende Chitone tragen, welche jeweils eine Brust freigeben. Während die nach rechts tanzende am linken Bildrand Kymbala hält, schwingt die vom Rücken gesehene zweite Mänade ein Tympanon hoch über dem Kopf. Rechts von dem Götterbild erscheint eine Frau (Lyssa) mit kurzem, langärmeligem Chiton mit gekreuztem Brustband und einem über die Arme geworfenen Mäntelchen, an den Füßen trägt sie hohe Stiefel. Sie schickt sich an, nach rechts zu eilen, wendet sich jedoch zu der zentralen Szene um, in deren Richtung sie mit der Rechten gestikuliert. In ihrer Linken hält sie einen Speer mit nach oben weisender Spitze. Rechts von ihr erscheint eine weitere mit Kymbala nach rechts tanzende Mänade, am rechten Bildrand sitzen Dionysos und Ariadne.</p> <p>Das untere Register zeigt eine Frauengemachszene, deren Mittelpunkt eine sitzende Frau mit Harfe bildet, vor der ein junger Mann mit erhobener Strigilis steht.</p> <p>Seite B, oberes Register: Helios in einer Quadriga zwischen zwei Frauen und Poseidon.</p> <p>unteres Register: Eros mit Jünglingen und Frauen.</p>
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykurgos 20 (Farnoux); M. de Cesare, Le statue in immagine (1997) 110 Abb. 56.

LY 7a	Taf. XIII
Thema	Lykurgos
Objekt	apul. rf. Frgt.
Ort	Amsterdam, Allard Pierson Mus. 2563
Fundort	
Datierung	Mitte 4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Links ist der Rest des Unterkörpers des thronenden Dionysos zu sehen, der einen Ast oder einen Thyrsos in seiner linken Hand hält. Neben ihm ist der Unterkörper einer stehenden Frau zu sehen. Vor ihm am oberen Scherbenrand erscheint der Oberkörper einer Frau im Nimbus (Lyssa), welche wohl eine Fackel in der rechten Hand hält, ihr Kopf ist verloren. Unterhalb von ihr am rechten Scherbenrand sind der Kopf und der linke Arm des mit Chlamys bekleideten Lykurg erhalten, der sich zum Gott umwendet und in der Hand eine Doppelaxt hält.
Literatur	K. Schauenburg, MededRom 41 (N. S. 6), 1979, 24ff. Taf. 13 Abb. 16f.; LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 30 (Farnoux).

LY 7 b	Taf. XII
Thema	Lykurgos
Objekt	apul. rf. Oinochoe, Umkreis White-Saccos-Maler
Ort	Schweiz, Privatbesitz
Fundort	
Datierung	Um 310 v.Chr.
Beschreibung	Vor einer in sich zusammenbrechenden Architektur steht Lykurg in weit ausgreifender Schrittstellung. Er ist nur mit einer Chlamys bekleidet und erhebt mit seiner rechten Hand das Doppelbeil zum Schlag, mit der linken packt er ein reich geschmücktes Mädchen am Schopf, das vor ihm auf den Stufen der Architektur kniet. Von rechts kommt der weißhaarige und bärtige Pädagoge mit ausgestreckten Armen und einem Stab in der Hand herbeigeeilt. Von links kommen eine Frau und ein Knabe mit flehend erhobenen Händen herbei.
Literatur	Bilder der Hoffnung. Ausst.-Kat. Hamburg (1995) 44f.; T. Harten, Paidagogos (1999) 406 Nr. VAp 54 Taf. 48.

LY 8	Taf. XIV
Thema	Lykurgos
Objekt	alexandrin. Münze, AE
Ort	Alexandria
Fundort	
Datierung	Antoninus Pius 144/145 n.Chr.
Beschreibung	Av: Kaiserporträt. Rv: Der bärtige Lykurg, der mit Chlamys und hohen Stiefeln bekleidet ist, holt mit einer Doppelaxt, die er mit beiden Händen umfaßt, gegen eine rechts von ihm am Boden kauernde Frau aus. Hinter ihm klammert sich ein Knabe an sein rechtes Knie. Die gesamte Szene ist von Weinreben umrankt, welche sich anschicken, Lykurg zu fesseln.
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 53 (Farnoux).

LY 8a	Taf. XIV
Thema	Lykurgos
Objekt	röm. Wandgemälde
Ort	verloren
Fundort	Pompeji VII,2,16
Datierung	vespasianisch
Beschreibung	Die linke, obere Ecke, und damit der Kopf und die Arme, Lykurgs fehlen. Lykurg, bekleidet mit kurzer Tunika und Stiefeln, greift von links eine zu Boden gesunkene Frau an, deren Oberkörper entblößt ist. Sie streckt beide Arme von sich, links und rechts klammert sich jeweils ein Kind an ihr Gewand. Rechts und links der Szene gibt ein Weinstock (?) jeweils die freie dionysische Natur an, in der sich das Geschehen abspielt.
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 31 (Farnoux).

LY 9	Taf. XV
Thema	Lykurgos
Objekt	röm. Sarkophag
Ort	Rom, Pal. Mattei
Fundort	
Datierung	180 n.Chr.
Beschreibung	Stark restauriert, Teile fehlen und sind im nachhinein zusammengefügt worden. Auf der linken Seite des Kastens ist der bärtige, mit Stiefeln und einem wild flatternden Mantel bekleidete Lykurg in Schrittstellung nach links zu sehen, der kraftvoll mit einer Doppelaxt zum Schlag ausholt, wobei er sich mit dem Oberkörper nach rechts dreht. An seinem rechten Knie kniet ein kleines Kind, das zu ihm emporblickt. Am linken Bildrand steht eine Frau in kurzem Chiton (Lyssa). Das Zentrum des Bildfeldes nimmt Dionysos ein, der sich auf seinen Thyrsos stützt und nach rechts blickt, wo ein Pan mit Syrinx, ein tanzender Satyr, eine tanzende Mänade mit Kymbala und eine weitere, nach rechts schreitende Frau erscheinen. Links neben Dionysos steht ein junger Mann, der eine neuzeitliche Ergänzung ist.
Literatur	ASR IV 3, 422 Nr. 236 Taf. 256, 1-2; LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 3 (Farnoux).

LY 10	Taf. XVI
Thema	Lykurgos
Objekt	röm. Sarkophag
Ort	verschollen; Codex Coburgensis 140, fol. 195 (482); Frgt.. zuletzt Villa Aldobrandini/Rom
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Am linken Bildrand ist Lykurg zu sehen, der zum Schlag ausholt. Rechts von ihm ist eine Frau mit entblößtem Oberkörper hingesunken, die ihren rechten Arm

	nach ihm ausstreckt, den anderen Arm legt sie um einen Knaben. Ein weiteres Kind kauert an ihrem Oberschenkel, Reste von zwei weiteren Kindern sind am linken Rand des Sarkophags hinter Lykurg erkennbar. Hinter der Gruppe ist eine Weinrebe sichtbar, neben der ein Satyr mit Pedum steht. Rechts von der Szene ist ein Satyr mit Weinschlauch, eine tanzende Tympanistria, ein Altar mit Ziegenbock und ein weiterer Satyr zu sehen, die sich alle zu Dionysos hin bewegen. Dieser steht auf einen jungen Satyr rechts von ihm gestützt, auf der anderen Seite sitzt Pan auf einem Felsen. Neben dem jungen Satyr nähert sich von rechts Herakles, der das Löwenfell um die Schultern trägt. Am rechten Rand ist die Auffindung Ariadnes dargestellt.
Literatur	ASR IV 3, 385f. Nr. 215 Taf. 222, 2.

LY 11	Taf. XVII
Thema	Lykurgos
Objekt	kaiserzeitliche Reliefkeramik
Ort	Pergamon, Mus.
Fundort	Pergamon, Zisterne
Datierung	mittlere Kaiserzeit
Beschreibung	<p>Lykurg, bärtig und mit einem Mäntelchen um die Schultern, stürmt nach links, wobei er mit einer Doppelaxt, die er in beiden Händen hält, weit nach hinten ausholt. Vor ihm ist eine tanzende Frau zu sehen, die mit einem Chiton bekleidet ist, der die Brust zur Hälfte entblößt. Sie streckt ihren linken Arm gegen ihn aus, um den sich eine Schlange oder eine Ranke windet (Lyssa?). Zwischen beiden Figuren kauert ein Kind, das sich mit erhobenen Armen Lykurg zuwendet, zwischen dessen Beinen bereits der Leichnam eines weiteren Kindes liegt.</p> <p>Die zweite Szene ist durch Weinstöcke von der ersten getrennt, deren Ranken den oberen Bildrand rund um das Gefäß ausfüllen: Eine Frau ist nach rechts auf die Knie gefallen, ihr Gewand gibt den Oberkörper frei und auf ihrem linken Arm hält sie ein Kleinkind. Sie wendet sich mit abwehrend ausgestreckten Arm zu Lykurg um, der in der anderen Szene erscheint und ihr den Rücken zuwendet. Rechts von ihr eilt ein junger Mann (Dionysos?) sich zu ihr umwendend nach rechts; sein Mantel breitet sich wie eine Folie hinter seinem Körper aus. An den Füßen trägt er Stiefel, in seiner linken Hand hält er einen Stab, seinen rechten Arm streckt er zu der Frau hin aus. Zu seinen Füßen ist rechts ein weiteres Kleinkind zu sehen.</p>
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 53 (Farnoux).

MI 1	Taf. XVIII-XIX
Thema	Minyaden
Objekt	att. rf. Pyxis
Ort	London, BM E 775
Fundort	Eretria
Datierung	ca. 410 v.Chr.
Beschreibung	<p>Deckel: Dionysos sitzt nach rechts auf seinem Mantel, an den Füßen trägt er hohe Stiefel, in seiner Linken hält er einen Thyrsos, die andere Hand stemmt er in die Hüfte. Er wendet sich zu einer Mänade um, die mit einem Chiton bekleidet ist und ihn mit ausgestreckten Armen umfassen zu wollen scheint. Vor ihm sitzt eine mit Chiton und Mantel bekleidete Frau mit Lyra (Ariadne), vor welcher zwei Mänaden tanzen, die zwischen sich ein Tier, wohl ein Hirschkalb, zerreißen. Rechts von diesen beiden sitzt eine Frau mit Tympanon nach rechts, welche sich zu ihnen umwendet. Vor dieser tanzt eine Mänade nach rechts, die ein Kind über die Schulter geworfen hat, vor dieser tanzt eine weitere Gefährtin ihr zugewandt und den Thyrsos in ihrer Rechten schwenkend.</p> <p>Gefäßkörper: Frauengemachszene mit Erogen und einem Wagen. Die Dargestellten sind namentlich bezeichnet: Aphrodite und Himeros, Paideia, Eunomia, Eudaimonia und Harmonia.</p>

Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 68 (Bažant/Berger-Doer); O. Cavalier (Hrsg.), <i>Silence et fureur</i> (1997) 234f. Abb. 95; Moraw (1998) Taf. 23. 57; Provenzale (1999) Taf. 12, 1; R. Osborne, <i>Apollo</i> 152/461, 2000, 13 Abb. 8; Grassigli (1999) 112 Abb. 16.
-----------	--

MI 2	Taf. XVIII
Thema	Minyaden
Objekt	att. rf. Kraterfrgt.
Ort	Samothrake, Mus. 651041
Fundort	Samothrake
Datierung	
Beschreibung	Nur die Reste von drei Figuren sind auf dem Fragment noch erkennbar: In der Mitte ist das Unterteil eines tanzenden Satyr zu sehen, links von diesem der Rest eines weiblichen Gewandes und eines kopfüber hängenden Kindes, rechts ein Fuß mit Gewandstück.
Literatur	J. R. Green, <i>RA</i> 1982, 240 Abb. 4; Grassigli (1999) 113 Abb. 17; Provenzale (1999) Taf. 12, 2.

MI 3	Taf. XX-XXI
Thema	Minyaden
Objekt	Volutenkrater, Bronze
Ort	Thessaloniki, Mus. B 1
Fundort	Derveni, Grab B
Datierung	um 350 v.Chr.
Beschreibung	<p>A: Dionysos sitzt in entspannter Haltung nach links auf seinem Mantel, hinter ihm kauert ein kleiner Panther. Der Gott hat sein rechtes Bein über den Oberschenkel der neben ihm sitzenden, mit Chiton und über den Kopf gezogenem Mantel bekleideten Ariadne gelegt. Sein Blick ist nach links gerichtet, wo unterhalb des Henkels zwei ekstatisch Rücken an Rücken tanzende Mänaden, deren Chiton die Brust freigibt, ein Tier (Hirschkalb?) zwischen sich zerreißen. Hinter Dionysos ist eine nach rechts tanzende Mänade zu sehen, die ein Kind über ihre linke Schulter geworfen hat. Ihr Chiton hat sich beim Tanzen gelöst, so daß ihre rechte Körperhälfte unbedeckt ist. Vor ihr unter dem rechten Henkel tanzt, ihr zugewandt, ein bärtiger Mann: Er trägt einen wild flatternden Mantel um die Schultern und nur an einem Fuß einen Stiefel. Quer über die Brust verläuft das Schwertband, das Schwert steckt in der Scheide, in seiner rechten Hand hält er ein Messer mit nach oben weisender Spitze, seinen linken Arm hat er erhoben.</p> <p>B: Rechts im Bild sitzt eine Frau mit entblößtem Oberkörper auf dem Schoß einer anderen Frau, welche sie umfängt. Vor dieser Gruppe tanzt eine Mänade nach links, die sich jedoch zurückwendet und ihren linken Arm nach der Sitzenden auszustrecken scheint. Vor dieser Tanzenden ist links ein ithyphallischer, ebenfalls tanzender Satyr zu sehen, der eine Tierhaut um die Schultern gelegt hat und in seiner rechten Hand eine Keule oder ein Pedum hält. Mit seiner linken greift er nach oben in die Weinranke, welche sich vollständig am oberen Rand des Bildfeldes um das Gefäß zieht.</p> <p>Eine Inschrift sichert das Gefäß als Urne für einen Thessalier, wohl eine Geisel, aus Larisa.</p>
Literatur	LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos 4 (Farnoux); LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 69 (Bažant/Berger-Doer); R. Ginouvès (Hrsg.), <i>Macedonia from Philip II to the Roman Conquest</i> (1994) 188ff. Abb. 158-160; J. Vokotopoulou, <i>Guide to the Archeological Museum of Thessalonike</i> (1996) 200ff.; P. G. Temelis – I. P. Touratsoglou, <i>Οι τάφοι του Δερβενίου</i> (1997) 194f. Taf. 14-17; Grassigli (1999) 102ff.; Provenzale (1999) Taf. 12, 1.

PE 1	Taf. XXII
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Psykter, Frgt.e; Euphronios
Ort	Boston, MFA 10.221
Fundort	Orvieto
Datierung	520-510 v.Chr.
Beschreibung	Die zentrale Gruppe zeigt eine Mänade, die sich von links mit wehendem offenem Haar auf den blutenden Oberkörper des Pentheus stürzt, der die Augen geschlossen hat und mit einer Namensbeischrift versehen ist. Im Rücken der Mänade ist senkrecht der Name Galene zu lesen. Mit ihrer Linken packt sie Pentheus am halblangen Schopf, mit der rechten Hand krallt sie sich in seinen Oberarm. Eine weitere Mänade hat mit ihrer rechten Hand seinen linken Arm umfaßt und läuft, indem sie sich zu ihrem Opfer umwendet, nach rechts davon. Pentheus selbst ist als bärtiger, muskulöser Mann dargestellt, dessen Oberkörper von den Mörderinnen gepackt wird. Von links nähert sich eine weitere Mänade tanzend und einen Thyrsos schwingend der Dreiergruppe. Die übrigen Fragmente zeigen zwei Mänaden, von denen eine den abgerissenen Unterschenkel des Pentheus schwenkt. Alle Mänaden sind mit Chiton und Mantel bekleidet und tragen ein Band im offenen Haar. Blutspuren sind mit roter Deckfarbe hinzugefügt worden, z.B. am Gewand der Mänade, die Pentheus von links gepackt hat.
Literatur	K. Danali-Giole, ADelt 41, 1986, 2 Taf. 84;f. W. Hamdorf, Dionysos – Bacchus (1986) 93 Abb. 61; March (1989) Taf. 4; K. Danali-Giole, OpAth 18, 1990, 40 Abb.1; LIMC IV (1988) s.v. Galene II 1 (Kossatz-Deissmann); Euphronios der Maler, Ausst.-Kat. Berlin (1991) 174ff. Nr. 32; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 39 (Bažant/Berger-Doer); Shapiro (1994) 173 Abb. 121-122; J. M. Barringer, Divine Escorts (1995) Taf. 109; Carpenter (1997) Taf. 46; Moraw (1998) Taf. 8, 25.

PE 2	Taf. XXIII
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Schale, Frgt.e; Umkreis des Nikosthenes-M.
Ort	Paris, Louvre G 69
Fundort	
Datierung	um 500 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Unterhalb des linken Henkels ist ein kleiner Laubbaum dargestellt, auf den eine Mänade, den Thyrsos schwingend, zutanzt, während sie sich zu einer weiteren Mänade umwendet. Auch diese trägt in ihrer Rechten einen Thyrsos wie einen Speer. Es folgt eine nach rechts tanzende Mänade, die zwei abgerissene Arme in den Händen schwenkt und sich nach den beiden anderen umsieht. Vor ihr tanzt eine Mänade, die ihrerseits zu ihrer Nachfolgerin zurückschaut und in ihrer rechten Hand einen Thyrsos, in der linken wohl einen Weinschlauch trägt. Unterhalb des rechten Henkels erscheint ein Hase. Alle vier Mänaden sind mit ionischem Himation und Chiton bekleidet, die beiden rechten tragen die langen Haare offen mit einer Binde, die zweite von links trägt einen Sakkos, die Haartracht der Mänade ganz links ist verloren. Seite B: Kriegerszene. Innen: Ein tanzender Satyr, der in der einen Hand einen Thyrsos, in der anderen eine Weinrebe trägt.
Literatur	CVA Paris (19) 49f. Taf. 76, 1-2. 77, 1-3 (1281, 1282); M.-C. Villanueva Puig, REA 90 (1988) 1-2, 59, Abb. 11; Dies., REA 94, 1992, 143 Abb. 3; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 41 (Bažant/Berger-Doer); Carpenter (1997) Taf. 46.

PE 3	Taf. XXIV
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Hydria
Ort	Berlin, Staatl. Mus. 1966.18

Fundort	
Datierung	um 500 v.Chr.
Beschreibung	Das auf der Schulter des Gefäßes angebrachte Bild zeigt drei Mänaden, die abgerissene Körperteile tragen: Die linke hält ein Bein und einen Arm in den Händen und schreitet dem linken Bildrand zu, während sie sich nach der mittleren Mänade umsieht. Diese erwidert ihren Blick, wobei sie nach rechts läuft und den Rumpf und den anderen Arm trägt. Die dritte Mänade wendet sich ihrerseits zu ihren Gefährtinnen zurück, während sie nach rechts schreitet, und trägt das andere Bein und den bärtigen Kopf bei sich, dessen Augen geschlossen sind. Alle drei sind mit ionischem Himation und Chiton bekleidet und tragen Kränze, wohl aus Efeu, im offenen Haar.
Literatur	Schöne (1987) Taf. 10; W. D. Heilmeyer u.a., Antikemuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (1988) 150 Nr. 2; March (1989) Taf. 3; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 40 (Bažant/Berger-Doer); CVA Berlin (9) 20f. Beil. 2.1 Taf. 5; U. Cain (Hrsg.), Dionysos. Die Locken lang, ein halbes Weib? (1997) 10.

PE 4	Taf. XXV
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Stamnos, Frgte.; Berliner M.
Ort	Oxford, Ashmolean Museum 1912.1165
Fundort	Cerveteri
Datierung	490-480 v.Chr.
Beschreibung	Auf jeder der beiden Gefäßseiten sind jeweils drei Mänaden dargestellt. Die mittlere Mänade auf der einen Seite tanzt mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf nach rechts, in ihrer linken Hand hält sie einen Thyrsos. Links hinter ihr folgt eine Gefährtin, die mit ihrer linken Hand ebenfalls einen Thyrsos emporhält; in der rechten trägt sie ein abgerissenes Körperteil, das den Raum oberhalb des Henkels in Anspruch nimmt. Die rechte Mänade neigt sich nach vorne einem kleinen Löwen zu und trägt ihrerseits in der gesenkten Linken einen Thyrsos, während sie mit ihrer Rechten ein Bein über ihrem Kopf schwenkt. Das andere Bein erscheint in der linken Hand der mittleren Mänade auf der Gegenseite, welche nach links tanzt, wobei sie in der ausgestreckten Rechten einen Thyrsos trägt. Rechts folgt ihr eine Gefährtin, welche in der rechten Hand triumphierend den bartlosen, langhaarigen Kopf des Pentheus vor sich herträgt und im gesenkten linken Arm einen Thyrsos hält. Die linke Mänade erscheint in ekstatischer Bewegung, den Kopf in den Nacken geworfen und die Arme zu beiden Seiten weit von sich gestreckt. Mit ihrer linken Hand trägt sie den Thyrsos, in der nach hinten gestreckten rechten Hand hält sie eine formlose Masse, vermutlich sind Eingeweide gemeint. Die Mänaden tragen alle einen Chiton mit einem ionischen Himation, ihr Haar ist offen und bekränzt.
Literatur	CVA Oxford, Ashmolean Museum (1, 21) Taf. 20, 10-12. 25, 1-2. 30, 5-6 (112, 117, 122); M. Halm-Tisserant, BABesch 64, 1989, 111 Taf. 1a; M. Robertson, The Art of Vase-painting in Classical Athens (1992) 79 Abb. 66; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 42 (Bažant/Berger-Doer); E. D. Reeder (Hrsg.), Pandora, Ausst.-Kat. Basel (1996) 389f. Nr. 126; M. Vickers, Ancient Greek Pottery (1999) 42 Nr. 30.

PE 5	Taf. XXVI
Thema	Pentheus
Objekt	att. weißgr. Lekythos
Ort	Kiel, Antikenslg. B 500
Fundort	
Datierung	490/480 v.Chr.
Beschreibung	Eine mit kurzem Chiton mit über der Brust gekreuzten Bändern und mit einem Sakkos bekleidete Mänade schreitet ruhig nach rechts aus. In ihrer Rechten trägt sie ein Schwert mit nach vorn weisender Spitze, in ihrer vorgestreckten Linken hält sie den Kopf ihres Opfers. Zwei doppelte Palmetten rahmen das Bild.

Literatur	Schauenburg (1975) 546ff. Abb. 7-9.
PE 6	Taf. XXVII
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Schale; Douris
Ort	Kunsthandel, zuletzt Christie's New York
Fundort	
Datierung	um 480 v.Chr.
Beschreibung	<p>Seite A: Dionysos, bärtig, mit einem Efeukranz im langen Haar und bekleidet mit Chiton und Mantel, sitzt nach rechts auf einem Klismos. In seiner rechten Hand hält er einen großen Kantharos am Henkel, in seiner linken einen Efeuzweig. Er wendet sich zu einem Satyr um, welcher sich ihm von hinten nähert und den Aulos spielt. Dem Satyr folgt eine Mänade, die mit einem durchscheinenden langärmligen Chiton bekleidet ist und sich halb nach hinten umwendet, wobei sie ein Stück des zerrissenen Körpers trägt. Von vorne nähert sich eine weitere Mänade Dionysos: Sie ist mit Chiton und Mantel bekleidet, wobei sie ersteren um ihren gesamten rechten Arm einschließlich der Hand gewickelt hat. In ihrer erhobenen Linken trägt sie einen Unterschenkel. Sie wendet sich zu einer von rechts folgenden Gefährtin um, welche einen durchscheinenden Chiton trägt und sich frontal dem Betrachter zuwendet. Sie hält diesem mit beiden Händen einen weiteren Körperteil, wohl einen Oberschenkel, entgegen.</p> <p>Seite B: Zwei Mänaden, die jeweils eine Pardalis umgelegt haben, packen den abgetrennten schmalen Oberkörper des Pentheus an den Schultern und greifen mit der jeweils anderen Hand in den mit einem Band versehenen, kurzen Schopf des bartlosen Kopfes. Während die linke Frau das Haar mit einem Band hochgebunden hat, trägt die andere einen Sakkos und einen durchscheinenden Chiton. Ganz rechts vollführt ein frontal dem Betrachter zugewandter Satyr einen Springtanz, wobei er beide Arme erhebt und die Beine hochschlägt.</p> <p>Von links nähern sich zwei Mänaden der Gruppe: Die vordere ist mit einem durchscheinenden Chiton bekleidet und trägt ihren Mantel in beiden Händen, als mache sie Anstalten, ihn wieder umzulegen. Die ihr folgende Frau hat den Ärmel des Chitons um ihren linken Arm einschließlich der Hand gewickelt und wendet sich nach links zurück, wo sie in ihrer rechten demonstrativ einen Unterschenkel schwenkt. Auch diese beiden Mänaden tragen das Haar in Bänder aufgesteckt.</p> <p>Innen: Tanzende Mänade mit Thyrsos, die einen Leopard am Schwanz hält.</p>
Literatur	N. Leipen u.a., Glimpses of Excellence (1984) 16 Nr. 12; T. H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece (1991) Abb. 134; P. Ghiron-Bistagne (Hrsg.), Realia (1990/1991) 23 Abb. 9f.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 43 (Bažant/Berger-Doer); H. A. Shapiro, NumAntCl 23, 1994, 45f. Abb. 12-14; Shapiro (1994) 174-175 Abb. 123-125; D. Buitron-Oliver, Douris (1995) Taf. 73 Nr. 121;f. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage (1995) Taf. 70; Carpenter (1997) Taf. 42; P. Blome, in: F. Graf (Hrsg.), Ansichten griechischer Rituale (1998) Abb. 6; Christie, Manson and Woods, sale catalogue, 12.4.2000, 164; Christie, Manson and Woods, sale catalogue, New York, 12. 6. 2000, 82. 84 No.81; Apollo 152/466, 2000, 18 (Abb. seitenverkehrt!); R. T. Neer, Style and Politics in Athenian Vase-painting (2002) 60 Abb. 24f.

PE 7	Taf. XXVIII
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Lekanis-Deckel
Ort	Paris, Louvre G 445 (Slg. Campana)
Fundort	Etrurien
Datierung	440-430 v.Chr.
Beschreibung	Zwei Mänaden in geschürzten Chitonen und mit aufgesteckten Haaren haben den bartlosen Pentheus gepackt, der zwischen ihnen in die Knie gegangen ist. Sein Mantel hängt ihm nur noch lose über die linke Schulter, die Schwertscheide an seiner linken Seite ist leer, und er blickt nahezu unbeteiligt nach rechts. Indessen

	<p>hat die linke Mänade seinen Arm mit beiden Händen umfaßt, während die andere an seinem Hand- und an seinem Fußgelenk zerrt. Von rechts kommt eine dritte mit wehendem Haar und einem Thyrsos in der rechten Hand herbeigeeilt. Hinter dieser steht ruhig Dionysos und blickt ihr nach: Er ist bis auf einen locker um die Schultern drapierten Mantel nackt, das mit Efeu bekränzte Haar fällt ihm in zwei langen Locken nach vorne über die Brust, und er stützt sich lässig auf den Thyrsos, den er im linken Arm hält.</p> <p>In seinem Rücken eilt eine vierte Mänade mit weit von sich gestreckten Armen und fliegendem langen Haar von links auf die Hauptgruppe zu.</p>
Literatur	Schöne (1987) Taf. 10; March (1989) Taf. 3 a; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 24 (Bažant/Berger-Doer); Moraw (1998) Taf. 20.50; B. Cohen (Hrsg.), Not the Classical Ideal (2000) 124 Abb. 4. 9.

PE 8	Taf. XXIX
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Schale, Frgt.
Ort	Rom, Villa Giulia 2268
Fundort	Falerii (= Civita Castellana)
Datierung	440/430 v.Chr.
Beschreibung	<p>Seite A: Die Außenseite der Schale läßt noch die Unterkörper von zwei Mänaden und zwei tanzenden Satyrn erkennen: Die Mänade rechts neben dem am linken Bildrand erscheinenden Satyr schreitet mit einem Schwert in ihrer gesenkten rechten Hand ruhig nach rechts, während der Wind ihren Chiton und ihren Mantel nach hinten weht. Vor ihr schreitet eine weitere Mänade, die ebenfalls mit Chiton und Mantel bekleidet ist und den abgetrennten bartlosen Kopf des Pentheus vor sich herträgt. Zwischen den beiden Mänaden erscheint der zweite frontal tanzende Satyr.</p> <p>Innen: Die Innenseite scheint das Motiv der Außenseite zu wiederholen, allerdings ohne die beiden Satyrn: Zwei Mänaden schreiten hintereinander nach rechts. Die hintere trägt in ihrer rechten Hand ein Schwert oder Opferrmesser und hebt die linke Hand zum Kopf. Hierdurch wird deutlich, daß die Bewegung ihres Chitons und Mantels durch ihre Tanzbewegung zustande kommt. Das Haar ist mit einem breiten Band hochgebunden, die Füße sind mit Stoff umwickelt. Die vordere Mänade trägt ebenfalls Chiton und Mantel, wobei letzterer ihren Körper fast vollständig verhüllt. Wie ihre Gefährtin hat sie das Haar hochgebunden und trägt ein Opferrmesser oder Schwert, mit der Linken packt sie den bartlosen, jugendlichen Kopf des Pentheus.</p>
Literatur	CVA Rom (2) Taf. 37, 1-2 (76); M. Halm-Tisserant, BABesch 64, 1989, 106 Abb. 2; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 44 (Bažant/Berger-Doer).

PE 9	Taf. XXX
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Pyxis
Ort	Heidelberg, Privatsammlung
Fundort	
Datierung	um 410 v.Chr.
Beschreibung	<p>Links sitzen ein jugendlicher Gott mit Lyra und eine Göttin. Beide blicken auf die sich vor ihnen abspielende Szene: Ein junger Mann mit zwei Jagdspeeren in der rechten Hand erscheint zwischen zwei Säulen und eilt auf die Gottheiten zu. Hinter ihm zerreißen zwei Mänaden ein Tier zwischen sich, wobei die linke ein Opferrmesser in ihrer rechten Hand hält, dessen Spitze auf den Mann zwischen den Säulen weist. Die rechte Mänade scheint nach einem Thyrsos zu greifen, welchen eine vor ihr tanzende Gefährtin in der rechten Hand trägt, während sie mit der linken ihren Mantel faßt. Rechts von dieser Dreiergruppe sitzt eine weitere mit Chiton und Mantel bekleidete Mänade, die ein großes Tympanon in der Hand hält. Vor dieser steht nach rechts gewandt eine weitere Frau in Chiton und Mantel, eine Fackel oder einen Thyrsosstab in ihrer linken Hand. Auf sie tanzt von rechts eine Mänade zu, welche den Körper ekstatisch nach hinten biegt.</p>

Literatur	Curtius (1929) Abb. 2-6; R. Bloch, Recherches sur les religions de l'Antiquité classique (1980) 224f. Abb. 14-15; J.-M. Moret, RA 1982, 118 Abb. 5; March (1989) Taf. 1 a (BD); LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 1 (Bažant/Berger-Doer); Grassigli (1999) 114 Abb. 18.
-----------	---

PE 10	Taf. XXXIf.
Thema	Pentheus
Objekt	att. rf. Hydria, Frgt.e; Meidias-M. (Hahland)
Ort	Athen, Kerameikos-Mus. 2712
Fundort	Athen, Kerameikos
Datierung	um 410 v.Chr.
Beschreibung	Oberer Bildfries: Im Zentrum einer Frauengemachszene sitzt Helena auf einem Stuhl und hält Eros auf dem Schoß. Hinter ihr steht Phylonoe, rechts von Helena stehen Hermione, von der nur noch die Kalotte erhalten ist, und Hilaeira. Links neben Phylonoe steht Phoiba, die einen Fuß aufstützt, vor ihr sitzt Klytaimnestra. Hinter dieser ist eine Frau zu sehen, die den kleinen Orest auf dem Arm hält. Die Namen sind durch Beischriften gesichert. Unterer Bildfries (stark beschädigt): Eine Mänade mit wild flatterndem Haar packt den in die Knie gesunkenen bartlosen Pentheus beim Schopf, eine zweite eilt von links herbei, wobei sie den Thyrsos wie eine Waffe schwingt. Die linke Hand hat sie mit ihrem Gewand umwickelt. Von beiden Seiten nähern sich zwei weitere Mänaden, die allerdings schlecht erhalten sind. Ein weiteres Fragment zeigt eine ekstatisch tanzende Mänade, deren Mantel herabgerutscht ist und deren wild flatternder Chiton ihre rechte Schulter freigibt. Ihre mit ihrem Mantel umwickelte linke Hand streckt sie nach vorne aus, in der nach hinten gestreckten rechten hält sie ein Schwert oder Opfermesser.
Literatur	Schöne (1987) 270 Nr. 176; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 25 (Bažant/Berger-Doer); H. Schulze, Ammen und Pädagogen, Sklavinnen und Sklaven in der antiken Kunst und Gesellschaft (1998) Taf. 28, 2 (BD1).

PE 11	Taf. XXXIII
Thema	Pentheus
Objekt	griechischer Goldring
Ort	Paris, Cab. Méd. 521
Fundort	Syrien
Datierung	2. Hälfte 5. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Eine mit Chiton und Nebris bekleidete Mänade wirft in ekstatischem Tanz ihren Kopf zurück. In der vor dem Körper gesenkten rechten Hand trägt sie das Haupt eines jungen Mannes, in ihrer nach hinten gestreckten linken hält sie ein Opfermesser mit aufwärtsgerichteter Spitze.
Literatur	J. Boardman, Greek Gems and Finger Rings (1970) 296 Taf. 673; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 46 (Bažant/Berger-Doer).

PE 12	Taf. XXXIII
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Situla; M. d. Dublin Situlae
Ort	ehem. London, Kunsthandel
Fundort	
Datierung	440-430 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Im unteren Bildteil ist Pentheus an einer Unebenheit im Gelände in die Knie gesunken, wobei er sein linkes Bein von sich streckt. Er ist mit einer Chlamys und Stiefeln bekleidet, trägt das Haar in kurzen Locken und erhebt mit der rechten Hand ein Schwert. Sein linkes Handgelenk wird von einer von rechts herzu-eilenden Mänade gepackt, welche mit einem gegürteten langen Chiton bekleidet ist, das Haar hochgesteckt hat und in der erhobenen Linken einen Thyrsos schwingt. Eine zweite Mänade stürmt von links heran. Sie ist mit einem ungegürteten Chiton bekleidet und trägt das Haar in offenen Locken. In der

	<p>gesenkten linken Hand hält sie ein Schwert, das in der Scheide steckt, mit der rechten schwingt sie einen Thyrsos.</p> <p>In der Mitte der oberen Bildhälfte thronen Dionysos und Ariadne nebeneinander im Gelände. Der jugendliche Gott hat seinen Mantel um die Hüfte geschlungen und trägt einen Efeukranz in den Locken. Mit der Rechten hält er einen Kantharos. Links von ihm wendet sich Ariadne ihm zu, die einen Thyrsos locker umfaßt. Sie ist mit einem Chiton bekleidet und hat den Mantel lose um die Hüften drapiert, das Haar ist hochgesteckt. Von rechts fliegt ein kleiner Eros herbei, der in der Rechten einen mit Tänien geschmückten Opferkorb und in der Linken ein Alabastron trägt.</p> <p>Dionysos wendet sich nach links einem kleinen Pan zu, der in der linken Hand eine Situla hält und mit der rechten ausholt, um einen Stein anscheinend auf die Pentheusszene unterhalb des Götterpaares zu werfen. Hinter ihm lehnt ein Thyrsos mit der Spitze nach unten.</p> <p>Seite B: Dionysos mit Phiale und Thyrsos thront zwischen einer Mänade, die sich mit einer Situla in der rechten Hand vorbeugt, und einem jungen Satyr mit einem Thyrsos, der an einer Säule lehnt. Über dem Kopf des Gottes schwebt ein kleiner Eros, der einen Kranz in der Hand hält.</p>
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 12 (Bažant/Berger-Doer).

PE 13	Taf. XXXIV
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Glockenkrater
Ort	Bari, Inv. 3719
Fundort	Noicattaro
Datierung	frühapul.
Beschreibung	<p>Seite A: Links verfolgt eine mit langem gegürteten Chiton, Mantel und Nebris bekleidete Mänade nach rechts Pentheus. Sie trägt das Haar zusammengebunden und hält in der vorgestreckten Linken die Schwertscheide, in ihrer Rechten das stoßbereite Schwert. Rechts von ihr läuft Pentheus in weit ausgreifender Schrittstellung nach rechts und wendet sich zu ihr um. Er hat um den linken Arm seine Chlamys gewickelt, quer über die Brust verläuft das Schwertband, und in seiner Rechten trägt er zwei Speere. Über diesen beiden Figuren sind drei Gestirne zu sehen.</p> <p>Seite B: Jüngling mit Stab.</p>
Literatur	Schauenburg (1975) 549 Abb.14.

PE 14	Taf. XXXIV
Thema	Pentheus
Objekt	frühfalisk. rf. Kelchkrater
Ort	chem. Slg. Bolla (Lugano)
Fundort	
Datierung	410-400 v.Chr.
Beschreibung	<p>Seite A: Hochzeit von Dionysos und Ariadne.</p> <p>Seite B: In der Bildmitte ist ein mit einem ungegürteten Chiton bekleidetes Mädchen zu sehen, das sich nach rechts bückt, um ein Schaf mit beiden Händen am Kopf zu packen. Von links tanzt eine Mänade mit wehendem Haar heran, wobei sie sich nach links umwendet. Sie ist mit einem langen, gemusterten Chiton bekleidet und hält in ihrer gesenkten Rechten den Kopf eines kurzhaarigen jungen Mannes, in ihrer Linken den Arm ihres Opfers. Hinter ihr wendet sich ihr eine nach links schreitende junge Frau in kurzem Chiton zu, welche in ihrer Rechten ein Schaf kopfüber an den Hinterbeinen trägt und mit der Linken einen Fächer emporhält. Zu ihren Füßen liegt umgeworfen ein flacher Korb mit einem ösenförmigen Henkel.</p> <p>Weiter nach links über dem Henkel schreitet eine weitere Frau, die mit einem langen, gemusterten Chiton bekleidet ist und das Haar hochgesteckt hat. In ihrer Linken trägt sie einen abgerissenen Arm, mit der Rechten führt sie einen abgerissenen Fuß zum leicht geöffneten Mund.</p>

	Rechts von dem mittleren Mädchen mit dem Schaf steht ein junger Mann in Rückenansicht, welcher mit seiner linken Hand einen Unterschenkel emporhält und mit der gesenkten rechten ein Schwert umfaßt. Er blickt eine Frau rechts von ihm an, die sich im Gehen zu ihm zurückwendet und mit einem gemusterten, langen und gegürteten Chiton bekleidet ist. Sie hält in ihrer rechten Hand einen Thyrsos, den linken Arm hat sie um die Schultern einer Frau gelegt, die auf einem Felsen sitzt. Auch diese trägt einen langen, reich gemusterten Chiton und darüber einen Mantel, das Haar wird von einer Haube verdeckt. In ihrem Rücken, von ihr abgewandt, steht ein Mann, der mit einem knielangen Chiton bekleidet ist und auf den Schultern ein Schaf trägt – offenbar gehört er bereits zur Hochzeitsszene auf der gegenüberliegenden Seite.
Literatur	C. Isler-Kerényi, NumAntCl 14, 1985, 97ff.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 66 (Bažant/Berger-Doer).

PE 15	Taf. XXXV
Thema	Pentheus
Objekt	camp. rf. Skyphos; Schachbrett-Maler
Ort	Boston, MfA 03.824
Fundort	Campanien
Datierung	410-380 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Zwei nach rechts laufende oder tanzende Mänaden. Die hintere trägt in ihrer linken, vorgestreckten Hand den Kopf eines langhaarigen jungen Mannes und in der rechten das Opferrmesser bzw. Schwert. Die vordere hält in ihrer beim Tanzen zurückgestreckten Hand einen Zweig, die linke Hand hängt tatenlos am Körper herab. Beide Frauen sind mit gegürteten, langen Chiton bekleidet, tragen das Haar sorgfältig aufgesteckt und sind mit Ohrringen geschmückt. Seite B: Zwei Mänaden, die ein Rehkitz zwischen sich zerreißen.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 45 (Bažant/Berger-Doer).

PE 16	Taf. XXXV
Thema	Pentheus
Objekt	camp. rf. Kelchkrater; Schachbrett-Maler
Ort	Catania, Universität 9421
Fundort	Centuripe
Datierung	400 – 380 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Pentheus taumelt in einer nahezu tänzerischen Bewegung nach hinten geneigt nach links, wobei er die Arme weit auseinanderstreckt. Über seine linke Schulter hat er die Chlamys geworfen. Von beiden Seiten attackiert ihn jeweils eine Mänade mit ihrem Thyrsos. Beide tragen gegürtete lange Chitone und haben das Haar hochgesteckt. Seite B: Zwischen zwei stehenden Frauen sitzt eine dritte, alle drei sind mit Chiton und Himation bekleidet.
Literatur	G. Libertini, ASAtene 1-2, 1939-1940, 139ff. Abb. 1-4; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 26 (Bažant/Berger-Doer).

PE 17	Taf. XXXVI
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Oinochoe; Kreis des Ilioupersismalers (Group of Vienna 4013)
Ort	Sydney, Nicholson Mus. 73.02
Fundort	
Datierung	2. Viertel 4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Pentheus ist mit Chlamys, Kappe und Stiefeln bekleidet und hält in seiner linken Hand zwei Speere, mit seiner rechten schwingt er ein Schwert gegen zwei Mänaden, die ihn von beiden Seiten attackieren. Die zur Linken leicht oberhalb von ihm stehende Mänade ist mit einem knielangen gegürteten Chiton bekleidet, das Haar fällt in kinnlangen Locken herab. Mit der linken Hand packt sie den jungen Mann an der Chlamys, mit ihrer rechten erhebt sie einen Thyrsos. Ihre

	Gefährtin steht in weit nach rechts ausgreifender Schrittstellung in Rückenansicht rechts von Pentheus und wendet sich nach ihm um, wobei sie seine beiden Speere packt. Sie ist mit einem langen, gegürteten Chiton aus durchscheinendem Stoff bekleidet und trägt das Haar aufgesteckt. In ihrer rechten Hand schwingt sie ein Opferrmesser.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 9 (Bažant/Berger-Doer).

PE 18	Taf. XXXVI
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Patera; Ilioupersismaler
Ort	Neapel, Mus. Naz. 82039 (H. 2562)
Fundort	Ruvo
Datierung	370/360 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Perseus (mit Namensbeischrift) mit dem Gorgoneion. Seite B: Pentheus (mit Namensbeischrift) ist neben einem Baum auf einem Steinhaufen in die Knie gebrochen, sein linkes Bein stemmt er auf den Boden. Den linken Arm hat er mit seiner Chlamys umwickelt, mit der Rechten schickt er sich an, einen Speer nach rechts zu schleudern. Von dort greift ihn eine in einen langen, gegürteten Chiton gekleidete Mänade mit geschwungenem Schwert an, in ihrer Linken trägt sie eine brennende Fackel und um den linken Arm hat sie die Nebris geschlungen. Von links nähert sich ihm eine zweite Mänade, ebenfalls im langen, gegürteten Chiton, ein Diadem im aufgesteckten Haar, die von hinten den Schaft seines Speers packt. Eine dritte Mänade mit offenen, langen Locken tanzt am linken Bildrand, ihr Chiton hat sich über der Brust anscheinend gelöst (der Bereich ist stark zerstört), und sie hält in ihrer rechten Hand ein Schwert.
Literatur	Moret (1975) Taf. 59; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 7 (Bažant/Berger-Doer).

PE 19	Taf. XXXVII
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Kelchkrater, Kreis des Dariusmalers?
Ort	Ferrara, Mus. Naz. 20482
Fundort	Spina (T 476 B VP)
Datierung	um 330 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Pentheus ist in steinigem Gelände in die Knie gesunken und versucht, mit der rechten Hand sein Schwert aus der Scheide zu ziehen, die er im linken Arm trägt. Außerdem hält er in demselben einen Speer, dessen Spitze auf den Boden gerichtet ist. Seine Chlamys ist lose über den Arm geworfen. Auf dem Kopf trägt er einen Pilos, an welchem ihn eine von rechts heranstürmende Mänade gepackt hat. Sie trägt über dem Chiton eine Nebris, ihr zu einem Pferdeschwanz zusammengefaßtes Haar fliegt im Rhythmus der heftigen Bewegung, und mit der rechten Hand holt sie mit einem Thyrsos zum Stoß aus. Von rechts eilt eine zweite Mänade den Thyrsos schwingend herbei. Sie ist ebenso gekleidet wie ihre Gefährtin und faßt im Laufen eine Falte ihres Gewandes mit ihrer Linken. Hinter ihr thront Dionysos erhöht auf einem Felsen, der ein reich gemustertes, langärmliges Gewand trägt und eine Binde um die langen Locken gewunden hat. In seinem rechten Arm lehnt ein Thyrsos, mit der Rechten macht er eine gebieterische Geste zum Geschehen hin. Den rechten Bildrand über dem Henkel nimmt ein junger, nach rechts gewandter Satyr ein, der in seiner Rechten eine Situla, in seiner erhobenen Linken eine Fackel trägt. Seite B: Im Mittelpunkt der gegenüberliegenden Szene erscheint wiederum der junge Satyr mit Situla und Fackel in der Rechten. Er wendet sich nach links einer mit Chiton und Mantel bekleideten Mänade zu, die sich auf ihren Thyrsos stützt. Hinter ihr steht noch eine Gefährtin, die den Mantel eng um den Körper geschlungen hat. Nach rechts hin, hinter dem Satyr, folgt eine dritte Frau, welche wie die beiden anderen gekleidet ist und mit ihrer Linken das Gewand rafft. In der Rechten hält sie eine große Opferschale. Hinter ihr am rechten Bildrand ist ein alter Mann zu sehen, dessen Mantel die Brust freiläßt und der in seiner

	Rechten einen Thyrsos hält.
Literatur	N. Alfieri, ArtAntMod 11, 1960, 236ff. Abb. 67-70; F. Berti – C. Gasparri (Hrsg.), Dionysos (1989) 96f.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 6 (Bažant/Berger-Doer).

PE 20	Taf. XXXVIIIf.
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Hydria; Umkreis des Ilioupersimalers
Ort	München, Antikenslg. 3267 (J 807)
Fundort	
Datierung	370/360 v.Chr.
Beschreibung	Schulter: Peleus und Thetis; links Kentaur, Aphrodite und Eros, rechts Nereus und Nereide auf Delphinen reitend. Unterer Fries 1. Schlachtszene; 2. Pentheus ist zwischen zwei Bäumen in die Knie gegangen und wendet sich nach links, von wo eine Mänade in langem Chiton herbeieilt und eine Fackel gegen ihn schwingt. Er erhebt zur Verteidigung seinen linken Arm, den er mit der Chlamys umwickelt hat, auf dem Kopf trägt er einen boiotischen Helm (κονίη) und an den Füßen Schnürstiefel. In der Rechten hält er ein Schwert, dessen Spitze auf den Boden weist. Hinter ihm, also rechts, tanzt eine Mänade auf ihn zu, die in ihrer Rechten einen Thyrsos, in ihrer Linken ein zerstückeltes Rehkitz hält. Von links eilen zwei weitere Mänaden ihren Gefährtinnen zu Hilfe: Die vordere, die stark zerstört ist, hält in der Rechten ein Schwert, die zweite wendet sich zurück. Von rechts eilt eine fünfte Mänade herbei, wobei sie den Thyrsos wie einen Speer schwingt.
Literatur	Curtius (1929) Abb. 14; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 2 (Bažant/Berger-Doer); Grassigli (1999) 118 Abb. 24.

PE 21	Taf. XXXVIII
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Volutenkrater, Kreis des Ilioupersimalers
Ort	St. Petersburg, Ermitage Б 2085
Fundort	Neapel
Datierung	370/360 v.Chr.
Beschreibung	A: Das Zentrum der Darstellung nimmt Pentheus ein, der seine Chlamys lose um die Arme geschlungen hat, so daß sie im Rücken herabhängt. In seiner linken Hand hält er zwei mit der Spitze nach unten gerichtete Speere, mit der erhobenen rechten führt er das Schwert gegen eine Mänade, die ihn von links angreift. Sie ist mit einem gegürteten Chiton bekleidet, über dem vorgestreckten linken Arm hängt die Nebris, mit ihrer Rechten schwingt sie einen Thyrsos wie eine Lanze. Von rechts eilt ihr eine ebenso gekleidete Gefährtin zu Hilfe, die in ihrer Linken Schwertscheide und Thyrsos hält und in der Rechten ein Schwert zum Schlag gegen Pentheus erhebt. Oberhalb dieser Szene thront Dionysos, der nur Schnürstiefel trägt, auf einem Pantherfell und hält in der rechten Hand einen Kantharos. Links vor ihm steht Pan, der in seiner Rechten einen Thyrsos trägt. Der Gott wendet sich von ihm ab nach rechts, wo eine weitere Gottheit mit einem Thyrsos sitzt. Ganz rechts erscheint Athena mit einem Schild.
Literatur	Schauenburg (1975) Taf. 8 Abb. 15; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 8 (Bažant/Berger-Doer).

PE 22	Taf. XXXIX
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Frgt.
Ort	verschollen; ehem. Slg. Minervini
Fundort	Avellino
Datierung	um 360 v.Chr.
Beschreibung	Links unten erscheint eine mit Nebris und Chiton bekleidete, reich geschmückte

	Mänade, die ein Tympanon in ihrer Linken emporhält und sich nach rechts wendet, wo Pentheus (mit Namensbeischrift) mit ihr zugewandtem Rücken im Begriff ist, einen Speer nach rechts zu schleudern. Er ist bis auf das quer über die Brust verlaufende Schwertband nackt und hält im rechten Arm einen stabähnlichen Gegenstand, der nicht mehr vollständig erhalten ist, aber möglicherweise handelt es sich hierbei um zwei Speere, deren Spitzen nach unten weisen. Über ihm erscheint der Unterkörper einer sitzenden Gestalt, die einen kurzen Chiton und Schnürstiefel trägt. Um ihr linkes Handgelenk windet sich eine Schlange.
Literatur	J. March, in: Euripides, Women and Sexuality (1990) 36 Taf. 2 b; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 13 (Bažant – Berger-Doer).

PE 23	Taf. XXXIX
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Glockenkrater
Ort	Lecce, Mus. 638
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Pentheus ist mit einem Chiton bekleidet und sitzt am linken Bildrand mit nach links gewandtem Blick. Über der Brust werden zwei gekreuzte Bänder sichtbar, vielleicht handelt es sich um ein Schwertband, und hinter ihm ragt der Zweig eines Laubbaumes empor. Von rechts nähern sich in seinem Rücken zwei Mänaden: Die vordere trägt einen gegürteten Chiton, der ihre linke Brust freilässt, ihren Mantel hat sie um die Schultern drapiert und das Haar wird von einem breiten Band gehalten. In ihrer Rechten hält sie ein Schwert oder Opfermesser mit aufwärts weisender Spitze. Hinter ihr zieht ihre Gefährtin, die mit einem knielangen Chiton bekleidet ist, das Schwert über ihrem Kopf aus der Scheide und wendet sich nach links dem Sitzenden zu. Rechts oberhalb von ihr erscheint eine hängende Tānie, rechts unterhalb wohl ein Brunnen. Zwei vegetabilische, aus der Bodenleiste emporwachsende Elemente deuten den freien Naturraum an, in dem sich das Geschehen abspielt.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 3 (Bažant/Berger-Doer).

PE 24	Taf. XL
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Patera; Oxford 269-Gruppe (Trendall) bzw. zwischen Ilioupersis-Maler und Lykurg-Maler (Andreassi)
Ort	Ruvo, Mus. Jatta 36129 (= 1617)
Fundort	Ruvo
Datierung	360/350 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Die Mitte des Bildes nimmt Pentheus ein, der eine Chlamys über die Schulter geworfen und einen Speer geschultert hat. Mit der Rechten führt er das Schwert, mit dem er sich gegen zwei von links angreifende Mänaden zu verteidigen sucht. Die vordere, die mit einem reich gemusterten, gegürteten Chiton bekleidet ist und das Haar hochgesteckt trägt, packt mit ihrer Linken sein Handgelenk, mit dem er das Schwert führt. In der Rechten hält sie ein Schwert, mit dem sie zum Stoß gegen ihn ausholt. Die ihr folgende Mänade tanzt mit entblößter Brust und hält in der rechten Hand einen Thyrsos. Auf der rechten Seite des jungen Mannes erscheint eine dritte Mänade, die in Begriff ist, ihren Thyrsos wie eine Lanze gegen ihn zu schleudern, und die ihn mit ihrer linken Hand zu packen versucht. Auch sie ist reich gekleidet und hat den Mantel um die Hüfte geschlungen. Hinter ihr am rechten Bildrand sitzt eine vierte Frau, die ihre rechte Hand in vielleicht bestürzter Geste erhebt. Alle vier Frauen sind reich geschmückt. Seite B: Dionysos und ein Satyr zwischen zwei Mänaden sitzend. Innen: Medusenhaupt, reliefiert.
Literatur	C. Bucci, Ruvo di Puglia (1986) 94f.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 10 (Bažant/Berger-Doer); G. Andreassi, Jatta di Ruvo (1996) 120. 122.

PE 25	Taf. XLI
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Volutenkrater, Frgt; Kreis des Malers der Dublin Situlae
Ort	New York, MMA 19.192.81, 2, 8 und 13, 7
Fundort	
Datierung	360/350 v.Chr.
Beschreibung	Im unteren Bereich erscheint Pentheus, der zwei Speere geschultert hat und in seiner rechten Hand ein Schwert mit der Spitze nach oben hält. Er wendet sich nach rechts um, wo ihn eine Mänade mit einem Thyrsos angreift, den sie wie eine Lanze schwingt. Oberhalb dieser Szene thront Dionysos mit einem lose drapierten Mantel dürftig bekleidet im Gelände, in der Linken hält er einen Thyrsos. Links neben ihm sitzt eine reich gekleidete weibliche Gestalt, wohl Ariadne, von der nur der untere Teil bis zu den Knien erhalten ist. Links erscheint der Rest eines großen Kelchkraters, rechts sind die Reste einer weiteren weiblichen Figur erhalten, welche den rechten Fuß auf eine Geländeerhebung stellt.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 11 (Bažant/Berger-Doer).

PE 26	Taf. XLIf.
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Volutenkrater; Umkreis des Baltimore-Malers
Ort	Basel, Gal. Palladion
Fundort	
Datierung	um 320 v.Chr.
Beschreibung	Halsbild A: In der Mitte der Szene erscheint der mit Chlamys bekleidete Pentheus, der mit der Rechten das Schwert aus der mit der Linken gehaltenen Scheide gezogen hat, um sich gegen zwei Mänaden zu verteidigen. Die von links angreifende Mänade hat ihn am Schopf gepackt und schwingt mit der Rechten den Thyrsos gegen ihn, die von rechts herbeieilende hat seinen Arm ergriffen und attackiert ihn mit einer brennenden Fackel. Beide Frauen sind reich geschmückt und tragen einen durchscheinenden Chiton mit einem Mantel darüber. Von rechts nähert sich mit tänzerischen Schritten eine dritte Mänade, die Situla und Thyrsos trägt und sich zu einer am rechten Bildrand sitzenden Gefährtin mit Tympanon zurückwendet. Von links kommt ein junger Mann herbei, der die Chlamys locker um die Arme geschlungen hat und in der einen Hand eine Situla, in der anderen ein Schwert trägt. Am linken Bildrand steht Dionysos in kurzem Chiton und Stiefeln, den Thyrsos in der Rechten. Vor ihm ist ein Thymiaterion zu sehen, und eine Nike schwebt herbei, um ihn zu bekränzen. Die Szene wird angereichert durch florale Elemente am Boden, zwei Tauben mit Kränzen in den Krallen, Gestirnen und einer hängenden Tanie im Hintergrund. Bauchbild A: Raub der Persephone in Anwesenheit verschiedener Gottheiten. Halsbild B: Eine Frau sitzt mit einer offenen Cista in einem Naiskos, links von ihr sitzt ein junger Mann mit einem Kranz, und eine Frau neigt sich über einen Spiegel. Rechts vom Naiskos ein sitzender junger Mann mit einem Zweig. Bauchbild B: Ein junger Mann krönt einen im Naiskos thronenden Krieger, darunter eine Frau, die von zwei sitzenden jugendlichen Kriegern flankiert wird.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 16 (Bažant/Berger-Doer).

PE 27	Taf. XLIII
Thema	Pentheus
Objekt	camp. rf. Halsamphora
Ort	Köln, Archäologisches Institut der Universität 298
Fundort	
Datierung	um 350 v.Chr.
Beschreibung	Seite A: Der mit der Chlamys bekleidete Pentheus ist in die Knie gebrochen und hält in der erhobenen Rechten einen Speer. Mit seiner Linken versucht er, eine

	mit langem Chiton und Rehhaut bekleidete Mänade abzuwehren, welche von rechts auf ihn eindringt. Sie hat ihn mit der einen Hand am Schopf gepackt, mit der anderen hält sie den Thyrsos. Die Szene ist umgeben von vegetabilen Ornamenten. Seite B: Manteljüngling. Hals: Löwenkopf auf der einen, Pferdekopf auf der anderen Seite.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 15 (Bažant/Berger-Doer).

PE 28	Taf. XLIII
Thema	Pentheus
Objekt	calenischer Guttus, Frgt.
Ort	verschollen; ehemals Slg. Dilthey
Fundort	
Datierung	4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Ein junger Mann ist am linken Rand des kreisförmigen Bildfeldes zusammengebrochen und versucht, sich mit erhobenem rechtem Arm eines Panthers zu erwehren, der ihn in die Flanke beißt. Hinter dem Panther erscheint eine Gestalt in wehendem Mantel, die ihn zusätzlich mit einem Thyrsos angreift.
Literatur	K. Dilthey, AZ 31, 1873, Taf. 7, 3; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 18 (Bažant/Berger-Doer).

PE 29	
Thema	Pentheus
Objekt	calenischer Guttus
Ort	Göttingen, Universität 91 a
Fundort	
Datierung	4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Motiv wie PE 26.
Literatur	M. Benz – F. Rumscheidt, Griechische Vasen aus Unteritalien (1987) 40 Nr. 18; LIMC III (1986) s.v. Dionysos 632 (Gasparri); LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 17 a (Bažant/Berger-Doer).

PE 30	Taf. XLIV
Thema	Pentheus
Objekt	calenischer Guttus
Ort	Heidelberg, Universität
Fundort	
Datierung	4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Motiv wie PE 26.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 17b (Bažant/Berger-Doer).

PE 31	Taf. XLIV
Thema	Pentheus
Objekt	calenischer Guttus
Ort	Paris, Cab. Méd. R 1208
Fundort	4. Jh.v.Chr.
Datierung	
Beschreibung	Motiv wie PE 26.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 17 c (Bažant/Berger-Doer).

PE 32	Taf. XLIV
Thema	Pentheus
Objekt	Silberschale
Ort	Genf, Privatbesitz (unpubliziert)
Fundort	
Datierung	um 150 v.Chr. (G. Berger)

Beschreibung	Der Körper des jungen Mannes liegt schlaff in leicht aufrechter Position am Boden, sein Mantel ist ihm von der Schulter geglitten. Rechts zerrt eine mit gegürtetem Chiton bekleidete Mänade an seinem linken Arm, während sie einen Fuß in seinen Nacken stemmt. Eine zweite hat sein rechtes Handgelenk gepackt und holt mit einem Messer zum Stoß aus. In der Heftigkeit der Bewegung hat sich ihr Chiton gelöst, so daß ihre rechte Brust entblößt ist. Unterhalb von ihr kauert eine dritte Mänade, ebenfalls mit halb entblößter Brust, die am rechten Unterschenkel des Opfers reißt.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 27 (Bažant/Berger-Doer).

PE 33	keine Abbildung bekannt
Thema	Pentheus
Objekt	rf. italiotische Vase
Ort	verschollen; ehem. Basilicata, ehem. Neapel Slg. Barone
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Seite A: Achill und Troilos, Athena, Frau mit Spiegel, berittener Jüngling. Seite B: „Il rovescio ha una disposizione semplicissima; le figure sono ordinate in due schiere. Nella superiore, molto restaurata, vi sono quattro figure bacchiche; in mezzo Sileno, al quale un giovane col tirso offre la patera, a destra una Baccante, a sinistra Pane. L'ordine inferiore è composto di tre figure. Penteo, clamidato, con capelli irti e colla spada nella d. e due aste nella s. corre verso la d. contro una donna vestita di chitone e nebride, la quale stringe il pugnale verso lui. Un'altra donna a sinistra, con chitone doppio, nebride e tirso afferra il braccio di Penteo.“ (A. Kiessling) Vermutlich identisch mit PE 21.
Literatur	A. Kiessling, Bdl 1862, 128; Philippart (1930) 53 Nr. 134.

PE 34	keine Abbildung bekannt
Thema	Pentheus
Objekt	italiot. rf. Skyphos
Ort	verschollen; ehem. Canello-Acerro, Slg. Spinelli
Fundort	
Datierung	später unteritalischer Stil (Hartwig)
Beschreibung	Seite A: Dargestellt sind zwei Mänaden: Die eine trägt ein kurzlockiges Jünglingshaupt in der Hand, die andere einen Thyrsos. Seite B: Zwei Mänaden mit Thyrsosstäben haben ein Tier gepackt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit identisch mit PE 15.
Literatur	Hartwig (1892) 163; Philippart (1930) 67 Nr. 155.

PE 35	keine Abbildung bekannt
Thema	Pentheus
Objekt	apul. rf. Amphora
Ort	verschollen; ehem. Torrusio, 1869 nach Neapel verkauft
Fundort	
Datierung	4. Jh.v.Chr.
Beschreibung	Seite A, Hals: Löwenkopf mit geöffnetem Rachen. Bauch: „... un giovane (Penteo), il quale, vestito di clamide e tenendo la lancia nella destra alzata, è caduto in terra; egli alza il braccio sinistro per difendersi contro una donna (Agaue) che afferra colla mano manca i suoi capelli mentre la destra brandisce il tirso. Ella è vestita di chitone sopra il quale giace la nebride, e decorata di braccialetti.“ (Heydemann) Seite B, Hals: Pferdekopf. Bauch: Manteljüngling. Vermutlich identisch mit PE 27.
Literatur	H. Heydemann, Bdl, 1869, 191 Nr. 11; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 14 (Bažant/Berger-Doer).

PE 36	Taf. XLV
Thema	Pentheus
Objekt	griech. Gemme, Sardonyx
Ort	New York, MMA 41. 160. 499
Fundort	
Datierung	1. Jh.v.Chr.
Beschreibung (nach Abdruck)	Eine mit gegürtetem Chiton bekleidete Mänade mit offenem langen Haar eilt mit weit ausholendem Schritt nach links, wobei sie sich umwendet. In ihrer rechten Hand hält sie ein Schwert mit der Spitze nach oben, in ihrer linken den Kopf eines langhaarigen Mannes.
Literatur	Richter (1956) Nr. 410 Taf. 51; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 47 (Bažant/Berger-Doer).

PE 37	Taf. XLVI
Thema	Pentheus
Objekt	griech. Gemme, hellgrüne Glaspaste
Ort	Berlin, Staatl. Mus. FG 1068
Fundort	
Datierung	
Beschreibung (nach Abdruck)	Eine Mänade tanzt mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf nach links, so daß ihr gegürteter Chiton sie wild umflattert. In ihrer Rechten hält sie einen nicht erkennbaren Gegenstand, wohl Thyrsos oder Schwert, in ihrer Linken hält sie einen Kopf.
Literatur	A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (1896) Nr. 1068 Taf. 13; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus. 47 a (Bažant/Berger-Doer); Plantzos (1999) 128 Nr. 425 Taf. 61.

PE 38	Taf. XLVI
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Gemme, grüne Glaspaste
Ort	London, Brit. Mus. 3008
Fundort	
Datierung	augusteisch
Beschreibung (nach Abdruck)	Eine in ekstatischer Bewegung nach rechts tanzende Mänade hält in ihrer Linken einen Thyrsos, in ihrer Rechten den Kopf eines Mannes. Sie ist mit einem gegürteten Chiton bekleidet.
Literatur	Walters (1926) Nr. 3008 Taf. 31; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 50 (Bažant/Berger-Doer).

PE 39	Taf. XLVII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Gemme, Sardonyx
Ort	London, Brit. Mus. 1629
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Eine Mänade, bekleidet mit einem gegürteten Chiton, bewegt sich in ekstatischem Tanz nach links, ihr langes Haar weht wild hinter ihr her. In ihrer linken Hand trägt sie ein Schwert, mit der Spitze nach unten gerichtet, in ihrer rechten einen maskenartigen Kopf. Über ihren rechten Arm ist eine Tānie gelegt.
Literatur	Walters (1926) Nr. 1629 Taf. 22; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 51 (Bažant/Berger-Doer).

PE 40	Taf. XLVII
Thema	Pentheus
Objekt	Gemme
Ort	T. Cades, Inpronte di gemme incise (1836)
Fundort	

Datierung	
Beschreibung (nach Abdruck)	Eine Mänade tanzt mit wehendem langem Haar nach rechts, ihr langer Chiton enthüllt ihre rechte Brust. In ihrer Rechten hält sie ein Schwert mit aufwärts gerichteter Spitze, in der Linken den Kopf ihres Opfers.
Literatur	Philippart (1930) 68 Nr. 161

PE 41	Taf. XLVIII
Thema	Pentheus
Objekt	Gemme
Ort	T. Cades, Inpronte di gemme incise (1836)
Fundort	
Datierung	
Beschreibung (nach Abdruck)	Eine Mänade, die mit Chiton und Mantel bekleidet ist und das Haar aufgesteckt trägt, stützt sich mit dem rechten Arm auf einen Felsen oder Baumstumpf. In ihrer Linken hält sie den Kopf eines bärtigen Mannes mit phrygischer Mütze, den sie nachdenklich betrachtet. Hinter ihr ist ein Thyrsos sichtbar.
Literatur	Philippart (1930) 69 Nr. 161 a Taf. XI, 2.

PE 42	Taf. XLVIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Münze, Prägung von Amastris (Paphlagonien) (Gipsabguß)
Ort	
Fundort	
Datierung	1. Jh.n.Chr.
Beschreibung (nach Abdruck)	Av.: Kopf Homers. Rv.: Eine nach rechts tanzende Mänade hält in ihrer nach hinten ausgestreckten rechten Hand ein Schwert mit der Spitze nach oben, in der vorgestreckten linken einen Kopf. Rechts oben erscheinen die Buchstaben TP.
Literatur	Philippart (1930) 69 Nr. 162; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 52 (Bažant/Berger-Doer).

PE 43	Taf. XLIXf.
Thema	Pentheus
Objekt	römische Wandmalerei (4. Stil)
Ort	in situ
Fundort	Pompeji VI 15, 1 – Casa dei Vettii, Triclinium n, Ostwand
Datierung	um 70 n.Chr.
Beschreibung	Im Zentrum der Darstellung ist der nur mit der Chlamys bekleidete Pentheus in die Knie gesunken und wird von beiden Seiten von Mänaden attackiert. Die linke, deren gegürteter Chiton sich über ihrer rechten Brust gelöst hat, packt ihn am Schopf, während sie mit ihrer Rechten den Thyrsos wie eine Lanze schwingt. Zu ihr wendet sich Pentheus mit einer bittenden Geste hin, während von rechts eine weitere Mänade seinen linken Arm ergreift. Auch bei ihr ist der Chiton verrutscht und gibt ihr rechtes Bein frei. Über dem Haupt des Pentheus erhebt sich der Oberkörper einer dritten Mänade, ebenfalls mit entblößter rechter Brust, die sich anschickt, mit beiden Händen einen Felsbrocken auf ihn hinabzuschleudern. In den beiden oberen Ecken erscheint jeweils eine Furie, die einen Chiton mit zwei über der Brust gekreuzten Bändern trägt und in der einen Hand eine Fackel, in der anderen eine Peitsche hält.
Literatur	Archer (1981) 447ff.; R. Ling, Roman Painting (1991) 125 Taf. XIB; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 28 (Bažant/Berger-Doer); V. Sampaolo, in: Pompei. Pitture e mosaici V/1 (1994) 529f.; S. C. Nappo, Pompeji – Die versunkene Stadt (1998) 130f.; L. Richardson jr., A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae (2000) 111; E. De Carolis, Dei ed eroi nella pittura pompeiana (2000) 46; H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001) 89 Abb. 99.

PE 44	Taf. L
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Wandmalerei
Ort	zerstört
Fundort	Pompeji IX 9, 11 (18)
Datierung	
Beschreibung	Eine Mänade hält in tänzerischer Bewegung dem Betrachter mit ihrer Rechten den Kopf ihres Opfers entgegen.
Literatur	A. Mau, RM 5, 1880, 251 Abb.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 53 (Bažant/Berger-Doer).

PE 45	Taf. LI-LIV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Stuckrelief
Ort	in situ
Fundort	Rom, Basilika an der Porta Maggiore
Datierung	1. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Eine mit gegürtetem Chiton bekleidete Mänade tanzt in ekstatischer Bewegung mit flatterndem langem Haar, den Kopf zurückgeworfen. In der erhobenen Linken hält sie den Kopf ihres Opfers (Theatermaske?), der extrem lange Haare aufweist, in der Rechten schwingt sie ein großes Schwert mit der Spitze nach oben. Links von ihr steht eine weitere Mänade in ruhiger Haltung, die das Haar aufgesteckt trägt und das Tympanon schlägt. Eine dritte nähert sich tanzend von rechts. Ihr Haar flattert flammenartig empor, der gegürtete Chiton weht in großen Faltenschwüngen hinter ihr her.
Literatur	Carcopino (1943) 136-138 Abb. 15; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 61 (Bažant/Berger-Doer).

PE 46	Taf. LV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Oscillum
Ort	Berlin, Schloß Tegel
Fundort	
Datierung	1. Jh.v.Chr.-1. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Seite A: Ammonskopf. Seite B: Eine Mänade, bekleidet mit einem langen Chiton, tanzt mit ekstatisch in den Nacken geworfenem Kopf nach links, wo am Rand ein brennender Altar erscheint. In ihrer linken Hand hält sie ein Messer mit der Spitze nach oben, in ihrer rechten den Kopf ihres Opfers.
Literatur	J. Corswandt, Oscilla (1982) 126 B 1 Taf. 54, 1; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 60 (Bažant/Berger-Doer).

PE 47	Taf. LVI
Thema	Pentheus
Objekt	gallo-röm. runde Basis aus Kalkstein
Ort	Toulouse, Mus. Saint-Raymond Ra 222a (ehemals Nr. 30016)
Fundort	Rabastens, im Tarn
Datierung	
Beschreibung	Pentheus liegt mit dem Rücken zum Betrachter am Boden und wird von drei Mänaden attackiert: Von rechts stemmt ihm eine den Fuß auf die Schulter, während sie an einem Arm reißt und mit der anderen Hand wohl einen Thyrsos zum Wurf erhebt. Von der anderen Seite sticht eine weitere Frau mit dem Thyrsos auf Pentheus ein, hinter ihr zerrt eine dritte Frau am Bein des Opfers. Zu beiden Seiten dieser Gruppe sind davoneilende Gestalten zu sehen, die sich zum Geschehen umwenden, die rechte hält ein Messer in der Hand.
Literatur	Espérandieu II 417 Nr. 1647, 2; H. Walter, La colonne ciselée dans la Gaule romaine (1970) 98ff. Taf. 37. 39.

PE 48	Taf. LVII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Relief
Ort	Rom, Mus. Naz. Rom.
Fundort	Rom, Via Portuense
Datierung	1. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Die Mitte nimmt Pentheus ein, der in einer weit ausgreifenden Ausfallstellung dem Betrachter frontal gegenübersteht. Um den linken Oberarm ist eine Chlamys gewickelt, in der Hand hält er die Schwertscheide, mit seiner rechten Hand führt er das Schwert gegen eine von links angreifende Mänade. Diese ist mit einem Chiton mit ungewöhnlich breiter Gürtung bekleidet, welcher die rechte Brust freigibt, und über ihre Arme ist locker der schmale Mantel drapiert. Mit der rechten Hand schickt sie sich an, ihren Thyrsos wie einen Speer gegen Pentheus zu schleudern, ihr gegen ihn ausgestreckter linker Arm ist von einer Schlange umwunden. Eine Gefährtin greift von rechts an, auch um ihren Arm windet sich eine Schlange, mit der Rechten schleudert sie den Thyrsos. Sie ist in Rückansicht wiedergegeben und trägt ein Band quer über Brust und Rücken, vermutlich eine Nebris.
Literatur	L. Borsari, BCom 1887, 215ff. Taf. 13; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 22 (Bažant/Berger-Doer).

PE 49	Taf. LVII
Thema	Pentheus
Objekt	gallo-röm. Applike, Tonfragment
Ort	Lyon, Mus. Arch.
Fundort	Lyon, Werkstatt d. „FELIX“
Datierung	um 50 n.Chr.
Beschreibung	Pentheus ist unter dem Angriff zweier Mänaden in die Knie gegangen: Die rechte, die einen Chiton trägt und das Haar aufgesteckt hat, zerrt an seinem rechten Arm, die linke ist weitgehend verloren. Von unten springt ihn ein kleiner Panther an.
Literatur	P. Wuilleurmier – A. Audin, Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône (1952) Nr. 23 Taf. 2; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 29 (Bažant/Berger-Doer).

PE 50	Taf. LVIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Lampe, Terracotta
Ort	ehem. Pesaro, Slg. Passeri
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Pentheus steht in weit ausholender Schrittbewegung und mit dem Schwert in seiner Rechten zwischen zwei Mänaden. Die rechte packt ihn mit ihrer linken Hand am Handgelenk, mit der anderen faßt sie ihn am Haar. Die linke umgreift sein rechtes Handgelenk.
Literatur	Philippart (1930) 53f. Nr. 136 Abb. 8; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 21 (Bažant/Berger-Doer).

PE 51	Taf. LVIII f.
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Basis, Marmor, H. 95cm
Ort	Rom, Vatican; Cortile della Pigna 5148, ehem. Belvedere, ehem. Slg. Giustiniani
Fundort	
Datierung	1. od. 2. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Eine Mänade tanzt in weit ausgreifender Schrittstellung nach rechts, den Kopf stark zurückgeworfen, in der vorgestreckten rechten Hand hält sie den Kopf ihres Opfers. Mit der zurückgestreckten Linken faßt sie ein Schwert, dessen Spitze

	nach unten weist. Vor ihr tanzt eine weitere Mänade nach rechts, die in ihrem linken Arm ein großes Tympanon hält.
Literatur	Amelung Vat. Kat. II 298 Nr. 102 Taf. 17. 18. 28; Philippart (1930) 69 Nr. 165.

PE 52	Taf. LX
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Grabaltar des Terpnus, Marmor
Ort	Florenz, Uffizien 949
Fundort	
Datierung	frühes 2. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Im Bildfeld erscheint eine sich in ekstatischem Tanz zurückneigende Mänade, deren Chiton sich über der rechten Brust gelöst hat. Über die weit ausgestreckten Arme hat sie den Mantel wie ein Band drapiert, in ihrer vorgestreckten Linken hält sie den Kopf des Pentheus, in ihrer zurückgestreckten Rechten hält sie ein Schwert mit aufwärts weisender Spitze. Unter ihren Füßen sind Kiesel angedeutet, über ihr hängen zwei Girlanden, in denen die Grabinschrift zu lesen ist: D(is) M(anibus) M(arcus) Ulpius/Terpnus fecit sibi/et Ulpiae Secundillae/libertae b(ene) m(erenti).
Literatur	M. Pochmarski-Nagele, Die dionysischen Reliefs in Noricum und ihre Vorbilder (1992) 118-120 Abb. 29; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 57 (Bažant/Berger-Doer).

PE 53	Taf. LXI
Thema	Pentheus
Objekt	röm. dreiseitige Kandelaberbasis
Ort	St. Petersburg, Ermitage Kieseritzky 298
Fundort	Italien, Rom oder Umgebung
Datierung	1. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Seite A: Zu sehen ist eine tanzende Mänade in knielangem Chiton und mit Tänien über beiden Armen. Sie hält in ihrer nach hinten ausgestreckten rechten Hand ein Schwert, dessen Spitze aufwärts zeigt, in der linken hält sie den Kopf des Pentheus über einen Flammenaltar, der am rechten Bildrand erscheint. Seite B: Silen als Opferdiener. Seite C: Mänade.
Literatur	Cain (1985) 159f. Nr. 33 Taf. 91, 4 Beil. 12, 4h; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 56 (Bažant/Berger-Doer).

PE 54	Taf. LXII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. dreiseitige Kandelaberbasis, Frgt.
Ort	Venedig, Mus. Arch. 22; ehem. Slg. Grimani
Fundort	Italien, Legato Grimani
Datierung	hadrianisch-frühantoninisch (Beschi)
Beschreibung	Seite A: Pan. Seite B: Eine Mänade, bekleidet mit Chiton und Mantel, der über ihre weit ausgebreiteten Arme drapiert ist, wirft, nach links tanzend, ekstatisch den Kopf zurück. In ihrer nach hinten ausgestreckten Rechten hält sie einen Thyrsos, mit der Linken hält sie den Kopf des Pentheus über den vor ihr am rechten Bildrand erkennbaren Flammenaltar. Der Sockel ist an den Ecken mit einander den Rücken zukehrenden Flügellöwen verziert. Seite C: Satyr.
Literatur	Curtius (1929) Abb. 16; Cain (1985) 195 Nr. 121 Beil. 12, 5b; G. Traversari, Rilievi Greci e Romani del Mus. Arch. di Venezia (1988) 98ff. Nr. 34 Abb. 99, 2; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 55 (Bažant/Berger-Doer).

PE 55	Taf. LXIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. dreiseitige Kandelaberbasis
Ort	London, Brit. Mus. 2508
Fundort	Villa bei Lanuvium; südl. des Nemi-Sees
Datierung	2. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Seite A: Satyr mit Weinschlauch. Seite B: In leicht nach hinten gebogener Bewegung tanzt eine Mänade nach rechts, deren gegürteter Chiton die rechte Brust freigibt. In der nach hinten abgespreizten Rechten hält sie ein Schwert, die Spitze aufwärts weisend, in der gesenkten Linken hält sie den Kopf des Pentheus. Seite C: Opfernde Nike.
Literatur	Cain (1985) 160 Nr. 34 Taf. 86, 3 Beil. 12, 4f; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 58 (Bažant/Berger-Doer).

PE 56	Taf. LXIV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophagdeckel
Ort	Pisa, Camposanto 14
Fundort	
Datierung	antoninisch, um 165-170 n.Chr.
Beschreibung	Deckel rechtes Bildfeld: In der Mitte ist Pentheus hilflos und offenbar ohne Bewußtsein niedergesunken, während vier mit Chiton und Mantel bekleidete Mänaden ihn zu zerreißen suchen. Die linke kniet bei ihm nieder und zerrt an seinem rechten Bein, rechts von ihr tanzt eine weitere in ekstatisch verdrehter Körperhaltung, wobei sie den Thyrsos mit beiden Händen schwingt. Rechts von Pentheus hat ihm eine Mänade den rechten Fuß in den Nacken gesetzt, um mehr Halt zu gewinnen bei dem Versuch, seinen linken Arm abzureißen. Von rechts schließlich eilt die vierte Mänade herbei. Deckel linkes Bildfeld: Geburt des Dionysos? Tabula auf der Frontleiste des Deckels: T CAMVREN MYRONIS. Sarkophagkasten: Der Thiasos umtanzt Dionysos, der ruhig in der Mitte steht.
Literatur	E. Arias, Camposanto Monumentale di Pisa. Le Antichità (1977) 146ff. C 18 Taf. 86f. Abb. 183-185; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 30 (Bažant/Berger-Doer).

PE 57	Taf. LXV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophag, stark beschädigt
Ort	Kunsthandel Genf; ehem. Kent, Hever Castel
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	In der Mitte des von Pfeilern gerahmten Bildfelds liegt Pentheus, offenbar als Bacche verkleidet, auf dem Boden. Drei Mänaden zerran an seinen Armen und an seinem rechten Bein, hinter ihm holt eine weitere zum Schlag aus. Von rechts nähert sich eine fünfte Mänade, die ihren Thyrsos wie einen Speer schwingt. Links oben thront auf einem Felsen wohl Dionysos, links unten in der Ecke sitzt ein kleiner Panther. Die Szene wird von je einer Säule eingefasst. Rechte Schmalseite: Amazonenkampf (Achill und Penthesilea?). Linke Schmalseite: Herakles? Rückseite: Tanzende, Kindheit des Dionysos?
Literatur	ASR III 520ff. Nr. 434-434 c Taf. 139 Abb. S. 520; ASR IV 3 Nr. 230 Taf. 254, 1-4; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 35 (Bažant/Berger-Doer).

PE 58	Taf. LXVI
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophagrelief, Frgt.
Ort	verschollen; ehem. Ariccia, Chigi-Park
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Pentheus, nur noch teilweise erhalten, umklammert einen Baumstamm, neben dem er niedergesunken ist. Dahinter erscheint eine mit Chiton bekleidete Mänade, eine zweite, die Chiton und Mantel trägt, hat sich bei ihm niedergelassen und zerrt an seinem rechten Bein. Eine dritte, die mit einem kurzen Chiton und Nebris bekleidet ist, welche ihre rechte Brust enthüllen, eilt von links herbei.
Literatur	ASR IV 3 Taf. 253, 3 Nr. 234; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 33 (Bažan/Berger-Doer).

PE 59	Taf. LXVI
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophagrelief, Frgt.
Ort	Turin, Mus. Ant.
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Nur der Oberkörper des niedergesunkenen Pentheus ist erhalten, der untere Teil neuzeitlich ergänzt. Er wird von vier Mänaden umringt: Die unterste auf der linken Seite hat seinen rechten Fuß gepackt, ihr Chiton gibt ihre linke Brust frei, das Haar ist im Nacken zusammengefaßt. Über ihr hat eine Gefährtin, deren Chiton ungewöhnlich breit gegürtet ist, den Schopf des Opfers gepackt, während neben dieser eine Mänade, ebenfalls mit entblößter Brust, mit ihrem Thyrsos oder einem Baumstamm zum Schlag ausholt. Die vierte stemmt ihren rechten Fuß in den Nacken des Pentheus, um mit beiden Händen den linken Arm abzureißen.
Literatur	ASR VI 3 Nr. 233 Taf. 252; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 32 (Bažant/Berger-Doer).

PE 61	Taf. LXVII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophagdeckel, Frgt.
Ort	Ostia (Mag.) 816; ehem. Pal. Arcivescovile
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Pentheus ist hilflos zu Boden gesunken, sein rechter Arm liegt schlaff über der Leistengegend. Von rechts packt eine mit langem Chiton bekleidete Mänade mit beiden Händen seinen anderen Arm und versucht ihn abzureißen, indem sie ihren rechten Fuß in seinen Nacken stemmt.
Literatur	ASR IV 3, 414f. Nr. 232 Taf. 253; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 33a (Bažant/Berger-Doer).

PE 62	Taf. LXVII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophag
Ort	Rom, Pal. Giustiniani (Hof)
Fundort	
Datierung	antoninisch
Beschreibung	Das Zentrum nimmt Pentheus ein, der neben einem Baum niedergesunken ist, den er mit dem rechten Arm umklammert. Seine Chlamys liegt locker über seiner linken Schulter und über dem linken Oberschenkel. Vier Mänaden umringen ihn: Die rechte packt mit beiden Händen seinen linken Arm und stemmt den rechten Fuß in seinen Nacken. Der lange Chiton ist ihr weit über die

	<p>Arme hinabgeglitten. Links von ihr nähert sich eine Gefährtin, deren Mantel sich wie ein Segel hinter ihr bläht und die im Begriff ist, einen Felsbrocken auf das Opfer hinabzuschleudern. Die dritte Mänade hat Pentheus mit der linken Hand am Schopf gepackt, während sie mit ihrer rechten weit ausholt, vielleicht mit einem Thyrsos. Die vierte schließlich ist vor ihm in die Knie gegangen und bemüht sich, den rechten Fuß abzureißen, während ein Panther in den linken Unterschenkel des Opfers beißt. Von links eilt Lyssa herbei, deren kurzer Chiton die rechte Brust freigibt; sie trägt hohe Stiefel. Am linken Rand, von der Szene abgewandt, sitzt eine weitere Frau, die mit Chiton und Himation bekleidet ist und über deren Schoß sich eine große Schlange windet. Sie scheint mit einer Geste des Haareraufens das Geschehen zu beklagen.</p> <p>Von rechts nähern sich zwei Kentauren als Angehörige eines Thiasos dem Geschehen. Der vordere spielt die Kithara, während er sich nach hinten umwendet, sein Gefährte setzt den Aulos an. Am rechten Rand erscheint der Oberkörper einer weiteren klagenden Gestalt.</p>
Literatur	ASR IV 3, 414 Nr. 231 Taf. 252, 1; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 31 (Bažant/Berger-Doer).

PE 63	Taf. LXVIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophag
Ort	in situ
Fundort	Rom, S. Pietro, Grabbau Z (Grab der Ägypter)
Datierung	170/180 n.Chr.
Beschreibung	<p>Von links nähert sich Dionysos in einem von einem lyraspielenden Kentauren gezogenen Wagen, umspielt von Eroten, Satyrn und Pan, welcher dem Kentauren vorangeht und zu dessen Füßen eine Silensmaske liegt. In der Mitte des Bildfeldes erscheint wiederum Dionysos im langen Theatergewand mit einem Thyrsos in der Hand. Er legt den Arm um einen kleinen Silen und blickt nach rechts zu der schlafenden Ariadne hinüber, deren Körper von einem kleinen Eros enthüllt wird. Hinter ihr tanzt ein Satyr mit Lagobolon und eine Mänade mit Kymbala. Am rechten Bildrand ist Pentheus zu sehen, welcher vor einem Baum in die Knie gesunken ist und den Stamm mit der einen, einen Ast mit der anderen Hand umfaßt. Das lange Mänadengewand ist ihm von der Schulter geglitten, in seiner Linken hält er noch den Thyrsos und zu seinen Füßen steht ein Tympanon. Von beiden Seiten dringt jeweils eine Mänade auf ihn ein: Die linke, deren Gewand ihre rechte Brust freigibt, hält in der Hand einen Thyrsos, während die rechte, deren nacktes linkes Bein aufgrund der weiten Schrittstellung unter dem Chiton erscheint, mit einem unkenntlichen Gegenstand zum Schlag ausholt. Der von jeweils einer Theatermaske gerahmte Deckel zeigt einen ekstatisch tanzenden Thiasos, ganz rechts opfert Dionysos an einem runden Altar.</p>
Literatur	ASR IV 2, 298ff. Nr. 159 Taf. 174, 1. 176-179.

PE 64	Taf. LXVII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Sarkophagrelief
Ort	Warschau, Nat. Mus. 200406 MN
Fundort	
Datierung	220-240 n.Chr.
Beschreibung	<p>Das Zentrum der Darstellung nimmt Dionysos ein, der in seiner Trunkenheit von zwei Frauen von beiden Seiten gestützt werden muß. Links folgen vier Eroten, drei von ihnen haben lange Mäntel um die Schultern gelegt. Den Zug führt ein weiterer Flügelknabe an, der einen langen Mantel um die Schultern trägt und sich zu den ihm Folgenden umwendet.</p> <p>Vor ihm am rechten Bildrand erscheint Pentheus, der mit einer Chlamys bekleidet ist und einen Baum umklammernd nach rechts kniet. Eine mit langem, flatternden Chiton bekleidete Mänade zerrt mit beiden Händen an seinem weit abgespreizten rechten Arm, eine zweite packt ihn von hinten am Schopf. Die</p>

	dritte nähert sich von rechts mit Speer und Schwert. Links unter seinem Arm springt ein kleiner Panther Pentheus an. Seiten: Jeweils ein Erot mit Musikinstrument.
Literatur	Philippart (1930) 60 Nr. 144; ASR V 2 Nr. 145 Taf. 40. 41, 2; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 37 (Bažant/Berger-Doer).

PE 65	Taf. LXIX
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Aschenurne, Marmor
Ort	Boston, MFA 1972. 356
Fundort	
Datierung	um 200 n.Chr.
Beschreibung	Pentheus ist nach rechts an einem Baum niedergesunken, den er mit dem einen Arm umklammert, während er den anderen flehend ausstreckt. Sein nackter Körper wird dem Betrachter frontal gezeigt, während er den Kopf nach links wendet, von wo ihn eine Mänade angreift. Diese packt mit der linken Hand seinen Lockenschopf und schwingt mit der rechten einen Thyrsos. Eine zweite Mänade eilt vom rechten Rand herbei und packt ihn an der Schulter. Im Hintergrund, unter der Baumkrone, ist der Oberkörper einer tanzenden oder einen Ast abreißenen dritten Mänade in Rückansicht zu sehen. Links neben dieser erscheint der Oberkörper eines bärtigen Mannes (Papposilen?), der sich nach links zu einem jüngeren Satyr umwendet, als wolle er das Geschehen kommentieren. Den linken Teil des Bildes dominiert der jugendliche Dionysos, der in seinem linken Arm einen Thyrsos wie ein Szepter trägt und sich nach links einem kleinen Satyr zuwendet, welcher ihn zu stützen sucht. Hinter den beiden sind Reste eines kleinen Panthers erkennbar, oben in der linken Ecke erscheint eine weitere nackte bärtige Gestalt auf einem Felsplateau.
Literatur	F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (1987) 259 Nr. 691 Taf. 100f.; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 34 (Bažant/Berger-Doer).

PE 66	Taf. LXX- LXXII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Relief auf einem Pilaster, prokonnesischer Marmor
Ort	in situ
Fundort	Leptis Magna, Severische Basilica
Datierung	severisch
Beschreibung	1. Szene: Pentheus, mit einem Chiton bekleidet, ist nach rechts in die Knie gesunken und wird von einer von links heraneilenden Mänade attackiert. Diese hat ihn mit ihrer linken Hand, die er vergeblich zu lösen sucht, am Schopf gepackt, mit der rechten holt sie mit ihrem Thyrsos zum Wurf aus. Hinter Pentheus erscheint entweder eine weitere, ruhig stehende Mänade oder Dionysos. 2. Szene: Eine nach links schreitende Mänade wendet sich um, während sie den rechten Arm erhebt und mit ihrer Linken einen Thyrsos geschultert hat, an dem das Haupt des Pentheus hängt.
Literatur	M. Floriani Squarciapino, Sculture del Foro severiano di Leptis Magna (1974) 147f. Taf. 72, 3; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 36. 59 (Bažant/Berger-Doer).

PE 66a	Taf. LXIX
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Relief der <i>scenae frons</i> des Theaters, Sockelzone des 1. Geschosses
Ort	in situ
Fundort	Perge, Theater
Datierung	2. H. 2. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Pentheus stützt sich nach links auf sein Knie und hat mit seiner Rechten offenbar einen Baumstamm umfaßt. Um seine Schultern weht eine schmale Tuchbahn, im

	übrigen wendet er dem Betrachter seinen unbedeckten Oberkörper zu. Seinen linken Arm erhebt er zur Abwehr gegen zwei Mänaden, die von rechts heranstürmen – ob er eine Waffe hielt, läßt sich aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht erkennen. Beide Mänaden tragen lange Chitone, die vordere hat ihn anscheinend am Haar gepackt. Von links attackiert ihn eine dritte Frau, die vermutlich einen Thyrsos schwingt und von einem kleinen Panther begleitet wird.
Literatur	J. Inan, Perge kazisi, 10. kazi Sonuçlari Toplantisi 2, 1988, 229 Abb. 28; J. Inan, Der Dionysosfries, AA 2000, 323ff.; R. Stupperich, in: S. Gödde – T. Heinze (Hrsg.), Skenika (2000) 216ff.

PE 67	Taf. LXXIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Statuengruppe, Frgt.
Ort	Vatikan, Mus. Greg. Prof. 10444 (ehem. Lateran)
Fundort	unbekannt
Datierung	frühes 3. Jh.n.Chr.
Beschreibung	Erhalten ist der Stamm eines großen Laubbaums mit einigen Astansätzen, auf einem von diesen Reste eines Vogels. In den oberen Teil greift ein männlicher Arm von unten her hinein, am Fuße ist eine Mänade zu sehen, die mit einem ihre rechte Brust freilassenden Chiton bekleidet ist und nach oben blickt. Der linke ihrer fast vollständig verlorenen Arme scheint nach oben zu langen, ihr rechter Arm ist angewinkelt. Vermutlich Rest einer Statuenstütze.
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 5 (Bažant/Berger-Doer); Ch. Vorster, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit II, Museo Gregoriano Profano (2004) 73ff. Nr. 34 Taf. 47.

PE 68	Taf. LXXIII
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Reliefpelike (Oinophorengruppe)
Ort	Slg. K. Löffler N 112
Fundort	Tunesien?
Datierung	2. Hälfte 3. Jh.n.Chr.
Beschreibung	A: Im Zentrum der Darstellung ist Pentheus, mit der Chlamys bekleidet, frontal in die Knie gebrochen. Von links greift ihn eine Mänade mit einem stoßbereiten Messer an, wobei der Chiton aufgrund der ausgreifenden Schrittstellung ein Bein freigibt. Eine zweite Mänade erhebt sich hinter Pentheus und ist im Begriff, ihren Thyrsos auf ihn hinabzuschleudern. Eine dritte nähert sich eine Axt schwingend von rechts, ihr Unterkörper ist teilweise entblößt. B: Abenteuer des Bacchus mit den Tyrrenischen Seeräubern.
Literatur	P. La Baume – J. W. Salomonson, Römische Kleinkunst Slg. K. Löffler (o. J.) 177 Abb. 12 Nr. 637 Taf. 65, 1; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 38 (Bažant/Berger-Doer).

PE 69	Taf. LXXIV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Bronzescheibe, graviert (ursprünglich Silbereinlagen am Rand; Teil eines Spiegels?)
Ort	Rom, Villa Giulia 24844
Fundort	
Datierung	3. Jh.n.Chr. (?)
Beschreibung	Die Darstellung ist in drei Register eingeteilt. Oben: Pentheus im langen Chiton und Mantel führt mit weit ausgreifender Geste Dionysos vor sich her, dem offenbar die Hände auf dem Rücken gebunden sind und der den Kopf geneigt hält. Zu beiden Seiten der Szene erscheint eine Wasserorgel, vor der auf der linken Seite eine Person mit Buchrolle, auf der rechten Seite ein bärtiger Mann mit Stab, wohl Teiresias, steht.

	<p>Mitte: Auf der rechten Seite erscheint Pentheus als Mänade mit langem Chiton verkleidet in weit ausgreifender Schrittstellung nach rechts, wobei er den Körper dem Betrachter zuwendet. Von beiden Seiten stürmen Mänaden mit langen Gewändern (Chiton und Mantel) auf ihn zu, drei von links, eine von rechts, die in beiden Händen brennende Fackeln tragen, bzw. trägt die von links außen herzu-eilende nur eine Fackel in der rechten Hand.</p> <p>Unten: Von zwei Theatermasken auf einem Tisch gerahmt, ist eine Szene mit vier Personen zu sehen. In der Mitte kniet nach rechts eine Frau mit zwei Fackeln in den Händen (Agaue?). Zu ihr tritt von links eine weitere langgewandete Figur heran, die sich mit ausgestreckten Armen zu ihr hinneigt (Kadmos?). Auf beiden Seiten steht jeweils eine Trauernde: Die linke steht mit dem Rücken zur zentralen Gruppe und wendet sich zu dieser um, die rechte steht vor der Knieenden und bedeckt das Gesicht mit ihrer rechten Hand (die Schwestern Agaues?).</p>
Literatur	LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 62 (Bažant/Berger-Doer).

PE 70	Taf. LXXIV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Mosaik
Ort	in situ
Fundort	Rom, Untergeschoß von St. Peter, Mausoleum Phi (Fassade des Marcus-Mausoleums)
Datierung	um 300 n.Chr.
Beschreibung	Die rechte obere Ecke ist zerstört, wo vermutlich Pentheus auf einem Baum saß. Von ihm ist nur noch ein Gewandzipfel erhalten. Am Stamm des Baumes springt ein Panther empor, rechts neben ihm erscheint eine stark zerstörte, wohl weibliche Figur. Von links stürmen zwei Mänaden heran: Die vordere, deren langer Chiton die rechte Brust und das rechte Bein enthüllt, hält in der Rechten ein Schwert, mit der Linken greift sie in den Baum hinauf, auf den ihre gesamte Aufmerksamkeit gerichtet ist. Ihre Gefährtin, die links hinter ihr herbeikommt, trägt einen Thyrsos in der rechten Hand und gestikuliert mit der linken ebenfalls zum Baum hin, allerdings ist ihr Blick stärker aus dem Bild herausgewendet.
Literatur	J. M. C. Toynbee – A. Perkins, <i>The Shrine of St. Peter</i> (1956) 71f. Taf. 19; LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 4 (Bažant/Berger-Doer); Feraudi-Gruénais (2001) 60ff. K24 Abb. 37.

PE 71	keine Abbildung bekannt
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Marmorrelief, beidseitige Darstellung
Ort	verschollen, ehem. Slg. v. Humboldt
Fundort	
Datierung	
Beschreibung	Seite A: Ammonskopf. Seite B: Mänade mit Kopf des Pentheus. Wahrscheinlich identisch mit PE 46.
Literatur	Jahn (1841) 22 Anm. 55; Philippart (1930) 70f. Nr. 170.

PE 72	Taf. LXXV
Thema	Pentheus
Objekt	röm. Marmorrelief
Ort	Turin, Mus. Ant. 617.
Fundort	Avigliana
Datierung	2. Jh. n.Chr.
Beschreibung	Vier Mänaden, alle mit langen Chiton bekleidet, eilen bzw. tanzen nach links: Die vorderste trägt in schnellem Lauf zwei Fackeln in ihren Händen, um ihre Arme windet sich jeweils eine Schlange, der Chiton ist über der Brust mit einem Kreuzband befestigt. Ihr folgt eine Mänade, die mit der Rechten den Thyrsos

	<p>schultert und in der Linken den Kopf ihres Opfers trägt, der deutlich als Theatermaske gekennzeichnet ist. Sie wendet sich zu der dritten Gefährtin um, die in der rechten Hand einen Teller mit Früchten trägt und mit der linken ihren Mantel faßt. Die letzte Mänade ganz rechts im Bild biegt den Körper im Tanz stark nach hinten und trägt eine Nebris über ihrem Chiton. In der erhobenen Rechten schwingt sie ein Messer, während sie mit ihrer nach hinten gestreckten Linken einen Hasen an der Vorderpfote packt.</p> <p>Gefunden zusammen mit einem weiteren vierfigurigen Relief mit Mänadenthiasos (Inv.-Nr. 618).</p>
Literatur	<p>Reinach, RR III 424, 1. 2; Philippart (1930) 68 Nr. 159; L. Mercado (Hrsg.), Archeologia in Piemonte II (1998) 344ff. Abb. 350f.</p>

Verzeichnis abgekürzter Literatur

Abkürzungen antiker Autoren, Werke und Fragmentsammlungen erfolgen nach dem Neuen Pauly, Abkürzungen von Zeitschriften, Lexika und sonstigen Publikationen nach den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts.

- Acker (2002) C. Acker, *Dionysos en transe: La voix des femmes* (2002).
- Andraea (1956) B. Andraea, *Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen* (1956).
- Archer (1981) W. Archer, *The Paintings of the Casa dei Vettii in Pompeii* (1981).
- Beard/North/Price (1998) M. Beard – J. North – S. Price, *Religions of Rome I. A History* (1998).
- Bérard/Bron/Pomari (1987) C. Bérard – C. Bron – A. Pomari (Hrsg.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse, Actes du Colloque international, Lausanne* (1987).
- Bendinelli (1926) G. Bendinelli, *Il monumento sotterraneo di Porta Maggiore in Roma*, *MonAnt* 31, 1926, 602ff.
- Bierl (1991) A.f. H. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie. Politische und ‚metatheatralische‘ Aspekte im Text* (1991).
- Billerbeck (1999) M. Billerbeck, *Seneca: Hercules furens. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar* (1999).
- Binder/Effe (1990) G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Mythos: Erzählende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalität* (1990).
- Bonnechere (1994) P. Bonnechere, *Le sacrifice humain en Grèce ancienne* (1994).
- Brelich (1969) A. Brelich, *Paidés e parthenoi* (1969).
- Bremmer (1984) J. Bremmer, *Greek Maenadism Reconsidered*, *ZPE* 55, 1984, 367ff.
- Bruhl (1953) A. Bruhl, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain* (1953).
- Burkert (1972) W. Burkert, *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen* (1972).
- Burkert (1977) Ders., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (1977).
- Burkert (1994) Ders., *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt* (1994).
- Cain (1985) U. Cain, *Römische Marmorkandelaber* (1985).
- Carcopino (1943) J. Carcopino, *La basilique pythagoricienne de la Porte Majeure* (1943).
- Carpenter (1986) T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art. Its Development in Black-Figure Vase Painting* (1986).
- Carpenter (1997) Ders., *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (1997).
- Carpenter/Faraone (1993) T. H. Carpenter – Ch. A. Faraone (Hrsg.), *Masks of Dionysus* (1993).
- Carrière (1966) J. Carrière, *Sur le message des Bacchantes*, *AntCl* 35, 1966, 118ff.
- Cumont (1923) F. Cumont, *After Life in Roman Paganism* (1923).
- Curtius (1929) L. Curtius, *Pentheus*, *BerIWPr* 88, 1929.
- Daraki (1985) M. Daraki, *Dionysos et la déesse terre* (1985).
- Deichgräber (1939) K. Deichgräber, *Die Lykurgie des Aischylos*, *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen: Philologisch-historische Klasse* 3, 1938/1939, 231ff.
- Demand (1982) N. H. Demand, *Thebes in the Fifth Century. Heracles Resurgent* (1982).
- Dodds (1960) E. R. Dodds, *Euripides: Bacchae²* (1960).
- Evans (1988) A. Evans, *The God of Ecstasy. Sex-Roles and the Madness of*

- Dionysos (1988).
- Feraudi-Gruénais (2001) F. Feraudi-Gruénais, *Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms* (2001).
- Fischer/Moraw (2005) G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jahrhundert v.Chr.* (2005).
- Foley (1980) H. P. Foley, *The Masque of Dionysus*, *TransactAmPhilAss* 110, 1980, 107ff.
- Foley (1985) Dies., *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides* (1985).
- Gantz (1993) T. Gantz, *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources* (1993).
- Gazda (1991) E. K. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula* (1991).
- Gebauer (2002) J. Gebauer, *Pompe und Thysia. Attische Tieropferdarstellungen auf schwarz- und rotfigurigen Vasen* (2002).
- Gernet (1981) L. Gernet, *The Anthropology of Ancient Greece* (1981).
- Geyer (1977) A. Geyer, *Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit* (1977).
- Giebel (1990) M. Giebel, *Das Geheimnis der Mysterien* (1990).
- Girard (1992) R. Girard, *Das Heilige und die Gewalt* (1992).
- Giuliani (1995) L. Giuliani, *Tragik, Trost und Trauer. Bildervasen für eine apulische Totenfeier* (1995).
- Graepler (1997) D. Graepler, *Tonfiguren im Grab* (1997).
- Grassigli (1995) G. L. Grassigli, *L'iconografia di Licurgo: Iniziazione e Trionfo dionisiaco*, *Ostraka* 4, 1995, 229ff.
- Grassigli (1999) Ders., *La fede di Astion. Per un'interpretazione del Cratere di Derveni*, *Ostraka* 8, 1999, 99ff.
- Greifenhagen (1966) A. Greifenhagen, *Der Tod des Pentheus*, *BerlMus* 16/2, 1966, 2ff.
- Griffith (1983) J. G. Griffith, *The Myth of Lycurgus, King of the Edonian Thracians*, in: *Literature and Art, in: Ancient Bulgaria. Papers presented to the International Symposium on the Ancient History and Archeology of Bulgaria* 1, Nottingham 1981 (1983) 217ff.
- Hägg/Marinatos (1981) R. Hägg – S. Marinatos (Hrsg.), *Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age* (1981).
- Hartwig (1892) P. Hartwig, *Der Tod des Pentheus*, *JdI* 7, 1892, 153ff.
- Henrichs (1978) A. Henrichs, *Greek Maenadism from Olympias to Messalina*, *HarvStCIPhil* 82, 1978, 121ff.
- Henrichs (1994) Ders., *Der rasende Gott: Zur Psychologie des Dionyos und des Dionysischen in Mythos und Literatur*, *AuA* 40, 1994, 31ff.
- von den Hoff/Schmidt (2001) R. von den Hoff – S. Schmidt (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v.Chr.* (2001).
- Hoffmann (2002) A. Hoffmann, *Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent* (2002).
- Huttner (1997) U. Huttner, *Die politische Rolle der Heraklesgestalt im griechischen Herrschertum* (1997).
- Jahn (1841) O. Jahn, *Pentheus und die Mainaden* (1841).
- Jeanmaire (1939) H. Jeanmaire, *Couroi et courètes* (1939).
- Jeanmaire (1951) Ders., *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus* (1951).
- Kalke (1985) Ch. M. Kalke, *The Making of a Thyrsus. The Transformation of Pentheus in Euripides' Bacchae*, *AJPh* 106, 1985, 409ff.
- Khan (1996) H. Akbar Khan, *Demonizing Dido*, in: A. H. Sommerstein,

- Religion and Superstition in Latin Literature (1996) 1ff.
- Kullmann (1993) W. Kullmann, Die „Rolle“ des euripideischen Pentheus, in: G. W. Most (Hrsg.), *Philanthropia kai eusebeia*, Festschr. A. Dihle (1993) 248ff.
- Lancha/André (2000) J. Lancha – P. André, *Corpus des Mosaïques Romaines du Portugal. La Villa de Torre de Palma* (2000).
- Lesky (1972) A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*³ (1972).
- L'initiation (1992) L'initiation. Actes du colloque international de Montpellier 1991 (1992).
- March (1989) J. R. March, Euripides' *Bakchai*: A Reconsideration in the Light of Vase Paintings, *BICS* 36, 1989, 33ff.
- Martin (1987) L. H. Martin, *Hellenistic Religions* (1987).
- Mattes (1970) J. Mattes, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos und in der Dichtung bis zum Drama des fünften Jahrhunderts* (1970).
- Merkelbach (1988) R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos* (1988).
- Merklin (1964) H. Merklin, Gott und Mensch im „*Hippolytos*“ und in den „*Bakchen*“ des Euripides (1964).
- Mielsch (1975) H. Mielsch, *Römische Stuckreliefs*, *RM Erg.* 21, 1975.
- Moraw (1998) S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs* (1998).
- Moret (1975) J.-M. Moret, *L'Ilioupersis dans la céramique italiote. Les mythes et leur expression figurée au IV^e siècle II* (1975).
- Mücke (1982) F. Mücke, *I Know You – By Your Rags: Costume and Disguise in Fifth century Drama*, *Antichthon* 16, 1982, 17ff.
- Nihard (1912) R. Nihard, *Le problème des Bacchantes d'Euripides*, *Mus. Belge* 16, 1912, 297ff.
- O'Brien-Moore (1924) A. O'Brien-Moore, *Madness in Ancient Literature* (1924).
- Otto (1989) W.f. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*⁵ (1989).
- Padel (1981) R. Padel, *Madness in Fifth-Century Athenian Tragedy*, in: P. Heelas – A. Lock (Hrsg.), *Indigenous Psychologies. The Anthropology of the Self* (1981) 105ff.
- Padel (1992) Dies., *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self* (1992).
- Padel (1995) Dies., *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness* (1995).
- Pailler (1995) J.-M. Pailler, *Bacchus. Figures et pouvoirs* (1995).
- Pellizer/Zorzetti (1983) E. Pellizer – N. Zorzetti (Hrsg.), *La paura dei padri nella società antica e medievale* (1983).
- Periplous (2000) G. R. Tsetskhladz – A. J. N. W. Prag – A. M. Snodgrass (Hrsg.), *Periplous. Papers on Classical Art and Archeology Presented to Sir John Boardman* (2000).
- Philippart (1930) H. Philippart, *Iconographie des „Bacchantes“ d'Euripide*, *RBelgPhilHist* 9, 1930, 3ff.
- Plantzos (1999) D. Plantzos, *Hellenistic Engraved Gems* (1999).
- Powell (1990) A. Powell (Hrsg.), *Euripides, Women and Sexuality* (1990).
- Provenzale (1999) V. Provenzale, *La ménade à l'enfant ou le paroxysme du délire*, *AntK* 42, 1999, 73f.
- Reeder (1996) E. D. Reeder (Hrsg.), *Pandora. Frauen im klassischen Altertum* (1996).
- Rice (1983) E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (1983).
- Richter (1956) G. M. A. Richter, *Ancient Gems. The Metropolitan Museum of*

- Art (1956).
- Rohdich (1968) H. Rohdich, Die euripideische Tragödie. Untersuchungen zu ihrer Tragik (1968).
- Rousselle (1987) R. Rousselle, Liber-Dionysus in Early Roman Drama, *CIJ* 82/3, 1987, 193ff.
- Roux (1970) J. Roux, Euripide: Les Bacchantes (1970).
- Saïd (1978) S. Saïd, La faute tragique (1978).
- Schauenburg (1975) K. Schauenburg, Zwei Kieler Lekythen mit Seitenpalmetten, in: E. Lefèvre (Hrsg.), *Monumentum Chiloniense*, Festschr. E. Burck (1975).
- Schefold (1957) K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (1957).
- Schefold (1981) K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1981).
- Schlesier (1985) R. Schlesier, Der Stachel der Götter. Zum Problem des Wahnsinns in der euripideischen Tragödie, *Poetica* 17, 1985, 1ff.
- Schöne (1987) A. Schöne, Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. u. 5. Jhs.v.Chr. (1987).
- Schwinge (1968) E. R. Schwinge (Hrsg.), Euripides (1968).
- Seaford (1998) R. Seaford, In the Mirror of Dionysus, in: S. Blundell – M. Williamson (Hrsg.), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* (1998) 128ff.
- Segal (1986) Ch. Segal, *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text* (1986).
- Segal (1997) Ders., *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae* (1997).
- Seidensticker (1972) B. Seidensticker, Pentheus, *Poetica* 5, 1972, 35ff.
- Shapiro (1994) H. A. Shapiro, *Myth into Art* (1994).
- Simon (1976) E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976).
- Simon (1985) Dies., *Die Götter der Griechen*³ (1985).
- Smith (1976) H. R. W. Smith, *Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting* (1976).
- Stähli (1999) A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik* (1999).
- Tassignon (2000) I. Tassignon, Le héros face à Dionysos, in: V. Pirenne-Delforge – E. Suárez de la Torre (Hrsg.), *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs* (2000) 130ff.
- Trendall/Webster (1971) A. D. Trendall – T. B. L. Webster (Hrsg.), *Illustrations of Greek Drama* (1971).
- Trendall (1990) A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1990).
- Turcan (1966) R. Turcan, *Les sarcophages romains à représentations dionysiaques. Essai de chronologie et d'histoire religieuse* (1966).
- Vernant/Vidal-Naquet (1988) J.-P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece* (1988).
- Vernant (1990) J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques* (1990).
- Vernant (1991) Ders., *Mortals and Immortals. Collected Essays* (1991).
- Vernant (1995) Ders., *Mythos und Religion im alten Griechenland* (1995).
- Versnel (1990) H. S. Versnel, *Inconsistencies in Greek and Roman Religion I* (1990) 96ff.
- Waldmann (1962) H. Waldmann, *Der Wahnsinn im griechischen Mythos* (1962).
- Walters (1926) H. B. Walters, *Catalogue of the Engraved Gems and Cameos in the British Museum* (1926).
- Webster (1964) T. B. L. Webster, *Hellenistic Poetry and Art* (1964).
- Webster (1972) Ders., *Potter and Patron in Classical Athens* (1972).

- | | |
|---------------------|--|
| Zanker/Ewald (2004) | P. Zanker – B. Ch. Ewald, <i>Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage</i> (2004). |
| Zimmermann (1986) | B. Zimmermann, <i>Die griechische Tragödie</i> (1986). |
| Zinser (1986) | H. Zinser (Hrsg.), <i>Der Untergang von Religionen</i> (1986). |

Verwendete Quellentexte und Übersetzungen

(Alphabetisch aufgelistet nach antiken Autoren)

- H. Helms (Hrsg.), *Älian: Bunte Geschichten* (1990).
- K. Brodersen (Hrsg.), *Apollodoros: Götter und Helden der Griechen* (2004).
- P. Louis (Hrsg.), *Aristote: Problèmes III* (1994).
- W. Gerlach (Hrsg.), *M. Tullius Cicero: Vom Wesen der Götter* (1990).
- P. Wirth (Hrsg.), *Diodoros: Griechische Weltgeschichte* (1993).
- C. H. Oldfather (Übers.), *Diodorus of Sicily* (1960).
- D. Ebener (Hrsg.), *Euripides: Tragödien VI* (1980).
- R. Kannicht (Hrsg.), *Euripides: Sämtliche Tragödien in zwei Bänden I* (1958).
- G. Murray (Hrsg.), *Euripidis Fabulae II* (1962).
- Th. v. Scheffer (Hrsg.), *Nonnos: Dionysiaka* (o. J.).
- M. Billerbeck, *Seneca: Hercules furens* (1999).
- F. Bömer (Hrsg.), *P. Ovidius Naso: Die Fasten* (1957).
- E. Rösch (Hrsg.), *Publius Ovidius Naso: Metamorphosen* (1983).
- O. Schönberger, *Philostratos: Die Bilder* (1968).
- O. Werner (Hrsg.), *Pindar: Siegesgesänge und Fragmente* (1967).
- B. Effe, *Theokrit: Gedichte* (1999).
- M. Ch. G. Müller (Hrsg.), *Ἰσαακίου καὶ Ἰωάννου τοῦ Τζέτζου: Σχόλια εἰς Λυκόφρονα* (1811).

Abbildungsverzeichnis

- Taf. I AT 1: J. Chamay – A. Cambitoglou, *AntK* 23, 1980, Taf. 13.
AT 2: LIMC II (1984) s.v. Athamas 9 (Schwanzar).
- Taf. II HE 1: A. D. Trendall, *The Redfigured Vases of Paestum* (1987) Taf. 46f.
- Taf. III HE 2: K. Weitzmann, *ArtB* 25, 1943, 289ff. Abb. 13. 14.
- Taf. IV HE 4: Lancha/André (2000) Taf. 61.
HE 3: LIMC V (1990) s.v. Herakles 1687 (Boardman).
HE 4: Lancha/André (2000) Taf. 61.
- Taf. V HE 4 Gesamtansicht des Mosaiks: Lancha/André (2000) Taf. 49.
- Taf. VI HE 4 Detailaufnahme der Musen und dionysischen Szenen: Lancha/André (2000) Taf. 52. 55.
- Taf. VII HE 4 Detailaufnahme dionysischer Szenen und des Thiasos: Lancha/André (2000) Taf. 57. 56. 65.
- Taf. VIII LY 1: CVA Krakau Taf. 12,1.
- Taf. IX LY 2: Moraw (1998) Taf. 24 Abb. 60.
- Taf. X LY 2: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 65 (Bažant/Berger-Doer).
LY 3: LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 27 (Farnoux).
- Taf. XI LY 4: LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 13 (Farnoux).
LY 5: LIMC VI (1992) s.v. Lyssa 8 (Kossatz-Deissmann).
- Taf. XII LY 6: LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 14 (Farnoux).
LY 6: H. Sichtermann, *Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo* (1966) Taf. 81.
LY 7b: *Bilder der Hoffnung. Ausst.-Kat. Hamburg* (1995) 44.
- Taf. XIII LY 7: Moret (1975) Taf. 90,1.
LY 7: K. Schauenburg, *AntK* 5, 1962, Taf. 19,1.
LY 7a: LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 30 (Farnoux).
- Taf. XIV LY 8a: LIMC VI (1992) s.v. Lykourgos I 31 (Farnoux).
LY 8: E. Coche de la Ferté, *Mon Piot* 48/2, 1954-1956, 147 Abb. 17.
- Taf. XV LY 9: *ASR IV* 3 Taf. 256 Nr. 236.
- Taf. XVI LY 10: *ASR IV* 3 Taf. 222, 2 Nr. 215.
- Taf. XVII LY 11: U. Mandel, *Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit* (1988) Taf. 6. Typentaf. V.
- Taf. XVIII MI 1: L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) Taf. 19a.
MI 2: Grassigli (1999) 113 Abb. 17.
- Taf. XIX MI 1: L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) Taf. 18.
- Taf. XX MI 3: E. Giouri, *Ο κρατήρας του Δερβενίου* (1978) Taf. A. B.
- Taf. XXI MI 3: E. Giouri, *Ο κρατήρας του Δερβενίου* (1978) Taf. G. D.
- Taf. XXII PE 1: Euphronios der Maler, *Ausst.-Kat. Berlin* (1991) 175. 177.
- Taf. XXIII PE 2: CVA Paris (19) Taf. 77,1. 77,2.
- Taf. XXIV PE 3: CVA Berlin (9) Taf. 5,6. 5, 1. 5,2.
- Taf. XXV PE 4: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 42 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XXVI PE 5: Schauenburg (1975) Taf. 5 Abb 7.
Hydria, Paris Cab.Méd. 456: LIMC VII (1994) s.v. Orpheus 67 (Garezou).
- Taf. XXVII PE 6: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 43 (Bažant/Berger-Doer).
PE 6: Innenbild: Shapiro (1994) 174 Abb. 123.
- Taf. XXVIII PE 7: Moraw (1998) Taf. 20 Abb. 50.
- Taf. XXIX PE 8: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 44 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XXX PE 9: March (1989) Taf. 1 a. b.
- Taf. XXXI PE 10: L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) Taf. 44.
- Taf. XXXII PE 10: Schulteransicht und Fragment: L. Burn, *The Meidias Painter* (1987) Taf. 45.
- Taf. XXXIII PE 11: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 46 (Bažant/Berger-Doer).
PE 12: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 12 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XXXIV PE 13: Schauenburg (1975) Taf. 7 Abb. 14.
PE 14: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 66 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XXXV PE 15: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 45 (Bažant/Berger-Doer).
PE 16: G. Libertini, *ASAtene* 1-2, 1939/1940, 141 Abb. 2.

- Taf. XXXVI PE 17: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 9 (Bažant/Berger-Doer).
PE 18: Moret (1975) Taf. 59.
- Taf. XXXVII PE 19: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 6 (Bažant/Berger-Doer).
PE 20: March (1989) 33ff. Taf. 1d.
- Taf. XXXVIII PE 20: March (1989) Taf. 1c.
PE 21: Schauenburg (1975) Taf. 8 Nr. 15.
- Taf. XXXIX PE 22: LIMC VII (1994) 309 s.v. Pentheus 13 (Bažant/Berger-Doer).
PE 23: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 3 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XL PE 24: C. Bucci, Ruvo di Puglio: Museo Jatta in obiettivo (1986) 94f.
- Taf. XLI PE 25: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 11 (Bažant/Berger-Doer).
PE 26: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 16 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XLII PE 26: K. Schauenburg, RM 91, 1984, Taf. 107.
- Taf. XLIII PE 27: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 15 (Bažant/Berger-Doer).
PE 28: K. Diltthey, AZ 31, 1873, Taf. 7,3.
- Taf. XLIV PE 30 und 31: LIMC VII s.v. Pentheus 17 (Bažant/Berger-Doer).
PE 32: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 27 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XLV Etruskische Bronzecista: Chicago, Field Mus. of National History 25034.
LIMC VII (1994) 309 s.v. Pentheus 19 (Bažant/Berger-Doer).
PE 36: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 47 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. XLVI PE 37: A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium
(1896) Taf. 13 Nr. 1068.
PE 38: Walters (1926) Nr. 3008 Abb. 31.
- Taf. XLVII PE 39: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 51 (Bažant/Berger-Doer).
PE 40: Philippart (1930) Taf. 11,4.
- Taf. XLVIII PE 41: Philippart (1930) Taf. 11,2.
PE 42: Philippart (1930) 69 Abb. 11.
- Taf. XLIX PE 43: E. de Carolis, Dei ed eroi nella pittura pompeiana (2000) Taf. 46
PE 43: Raumansicht: S. C. Nappo, Pompeji – Die versunkene Stadt (1998) 130f.
- Taf. L PE 43 Grundriß der Casa dei Vettii: T. Wirth, RM 90, 1983, 450 Abb. 1.
PE 44: A. Mau, RM 5, 1890, 251.
- Taf. LI PE 45: Bendinelli (1926) Taf. 29,2.
PE 45: Grundriß des Hypogäums: Bendinelli (1926) Taf. 1.
- Taf. LII PE 45: Blick von beiden Seiten ins Hauptschiff: Bendinelli (1926) Taf. 8.
PE 45: Blick in die beiden Seitenschiffe: Bendinelli (1926) Taf. 9.
- Taf. LIII PE 45: Apsisdarstellung der „Sappho“: Bendinelli (1926) Taf. 13.
PE 45: Rekonstruktionszeichnung der Seiten des Hauptschiffs: Bendinelli (1926)
Taf. 38.
- Taf. LIV PE 45: Zeichnung der Stuckdecke im Hauptschiff: Bendinelli (1926) Taf. 15.
- Taf. LV PE 46: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 60 (Bažant/Berger-Doer).
PE 46: J. Corswandt, Oscilla (1982) Taf. 54,1.
- Taf. LVI PE 47: Esperandieu II 417 Abb. 1692.
- Taf. LVII PE 48: L. Borsari, BCom 15, 1887, 215ff. Taf. 13.
PE 49 LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 29 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. LVIII PE 50: Philippart (1930) 54 Abb. 8.
PE 51: Amelung Vat. Kat. II Taf. 17 (Ausschnitt).
- Taf. LIX PE 51: Amelung Vat. Kat. II Taf. 28. 18 (Ausschnitt).
- Taf. LX PE 52: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 57 (Bažant/Berger-Doer).
- Taf. LXI PE 53: Cain (1985) Taf. 91,4
- Taf. LXII PE 54: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 55 (Bažant/Berger-Doer).
PE 54: Cain (1985) Taf. 50,1.
- Taf. LXIII PE 55: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 58 (Bažant/Berger-Doer).
PE 55: Cain (1985) Taf. 86,3.
- Taf. LXIV PE 56: ASR IV 3 Taf. 191. 255 Nr. 170.
- Taf. LXV PE 57: ASR IV 3 Taf. 254 Nr. 230.
- Taf. LXVI PE 58: ASR IV 3 Taf. 253 Nr. 234.
PE 59: ASR IV 3 Taf. 252 Nr. 233.
- Taf. LXVII PE 61: ASR IV 3 Taf. 253 Nr. 232.
PE 62: ASR IV 3 Taf. 252 Nr. 231.

- PE 64: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 37 (Bažant/Berger-Doer).
 Taf. LXXVIII PE 63: ASR IV 2 Taf. 174. 178 Nr. 159.
 Taf. LXXIX PE 65: F. Sinn, Stadtrömische Marmorurnen (1987) Taf. 100 f).
 PE 66a: Relief aus dem Theater in Perge: J. Inan, Perge kazisi, 10. kazi Sonuçları
 Toplantisi 2, 1988, 229 Abb. 28.
 Taf. LXX PE 66: F. Floriani Squarciapino, Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna
 (1974) Taf. 69, 2. 69, 3.
 Taf. LXXI PE 66: F. Floriani Squarciapino, Sculture del Foro Severiano di Leptis Magna
 (1974) Taf. 72, 1. 72, 3.
 Taf. LXXII PE 66: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 59. 36 (Bažant/Berger-Doer).
 PE 66 Grundriß der Basilica Severiana: B. M. Apollonj, Il foro e la basilica
 severiana di Leptis Magna (1936) Taf. 16.
 Taf. LXXIII PE 67: Ch. Vorster, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der
 Kaiserzeit II (2004) Taf. 47.
 PE 68: P. La Baume – J. W. Salomonson, Römische Kleinkunst: Sammlung.
 Karl Löffler (o. J.) 177 Abb. 12.
 Taf. LXXIV PE 69: LIMC VII (1994) 314 s.v. Pentheus 62 (Bažant/Berger-Doer).
 PE 70: LIMC VII (1994) s.v. Pentheus 4 (Bažant/Berger-Doer).
 Taf. LXXV PE 72: Reinach, RR III 242, 4.
 PE 72: L. Mercado (Hrsg.), Archeologia in Piemonte II (1998) 346 Abb. 351.