

Ein Lehnstuhl für Dionysos und Palmen in Delphi

Ingrid Krauskopf

Im Kreis des Kadmos- und Kekrops-Malers ist eine Reihe von relativ handlungsarmen, vielfigurigen Mythenbildern¹ entstanden, deren Themen sich auf attische oder mit politischen Interessen Athens verbundene Kulte beziehen. Für erstere ist der namengebende Krater des Kekrops-Malers² das bekannteste Beispiel, für letztere der Kelchkrater des Kadmos-Malers mit der Begegnung von Apollon und Dionysos in Delphi³ (Abb. 1). Seit er veröffentlicht wurde, hatte man gesehen, daß ein Wechsel in der Herrschaft über Delphi dargestellt sein muß, und darüber diskutiert, an welcher Stelle in der Folge der Besitzer des Orakelheiligtums Dionysos einzureihen sei.⁴ Henri Metzger hat als erster erkannt, daß es sich nicht um einen einmaligen, sondern um den jährlichen Wechsel der Herrschaft in Delphi handelt: In den Wintermonaten, in denen Apollon bei den Hyperboreern weilt, herrscht Dionysos in Delphi, im Frühjahr kehrt Apollon zurück. Diese Deutung wird seither allgemein akzeptiert, strittig ist, wer kommt und wer geht. Daß der Thiasos des Dionysos sehr viel Raum einnimmt, erlaubt noch keine sichere Entscheidung, ausschlaggebend ist ein Detail: Eine Mänade⁵ legt zwei Kissen auf einen Lehnstuhl, sie bereitet dem ankommenden Gott einen Sitz. Vermutlich tut sie dies eher für ihren Herrn als für Apollon. Dionysos dürfte also der Ankommende sein; sein Gefolge ist gerade dabei, das Heiligtum in Besitz zu nehmen. Zu Apollon, der sich demnach verabschiedet, gehören dagegen die statischen Elemente: die drei wichtigsten apollinischen Kultmale,

Omphalos, Palme und Dreifuß.⁶ Sie werden auch während der Abwesenheit des Gottes am Ort bleiben und zeigen, wer der eigentliche Herr von Delphi ist.

Die spektakulär ins Bild gesetzte Palme, vor der sich Apollon und Dionysos die Hände reichen, hat bei den Interpreten des Bildes für eine gewisse Irritation gesorgt. Sie gehört eigentlich in den delischen Mythos: Leto soll sich während der Geburt des Apollon an einem Palmstamm festgehalten haben. Nun können Objekte wie Omphalos, Dreifuß und Palme bei Darstellungen des Apollon oder der apollinischen Trias auch attributiv verwendet werden, ohne daß damit eine konkrete Ortsangabe verbunden sein muß: Der Dreifuß verweist dann auf die Weissagekunst des Gottes, der Omphalos charakterisiert ihn als Herrn von Delphi, die Palme als den von Delos, oder sie verweist auf seinen Geburtsmythos. Wenn schon auf Vasen des späten 6. Jhs. manchmal eine Palme in einem eindeutig delphischen Kontext, beim Dreifußstreit erscheint,⁷ handelt es sich wohl weniger um einen Flüchtigkeitsfehler der Vasenmaler, sondern für sie gehört die Palme einfach zu Apollon. Dasselbe gilt für unteritalische Vasen mit delphischen Szenen, in denen die Palme ebenfalls den Lorbeer ersetzen kann⁸ – umgekehrt heißt das natürlich auch, daß nicht jede Palme in nicht explizit delphischem Kontext Delos als Ort der Handlung definieren will, und auch in einer Szene wie der des Kadmos-Malers, in der ein Gott sein Heiligtum verläßt und ein anderer ankommt, der Ort also eine wesentliche Rolle spielt, ist der Maler nicht verpflichtet, diesen Ort möglichst realistisch wiederzugeben. Es genügt, daß er so weit definiert ist, daß der Betrachter Bescheid weiß. Zudem sind „Palme“ und „Delphi“ auch nicht zwei Begriffe, die sich ausschließen. Zwar wachsen dort keine Palmen, aber an vermutlich zentraler Stelle stand die bronzene Palme mit goldenen Früchten, die als Basis für eine vergoldete Athena-Statue diente, ein Votiv der Athener nach dem Sieg am Eurymedon; weit früher hatte Kypselos in Delphi eine Palme aufstellen lassen.⁹ Der Kadmos-

1 Der Aufsatz ist hervorgegangen aus einer kurzen Diskussion der Bilder, die Dionysos mit einem Klismos zeigen, in *ThesCRA VII* Abschnitt III 2.2.2. Das Thema konnte dort nicht ausführlich behandelt werden, was hier nachgeholt werden soll. Zur Art dieser Kompositionen s. z. B. Raeck, W., *JdI* 99, 1984, 22f.

2 Adolphseck, *Schloss Fasanerie 77*, ARV² 1346.1. Zuletzt mit ausführlicher Literatur: Lochin, C., „Athéna et Kékrops: Une scène de culte sur l'Acropole“ in *ἄγαθος δαίμων. Mythes et cultes. Etudes d'Iconographie en l'Honneur de Lilly Kahil*. *BCH Suppl.* 38 (2000) 323-331; *LIMC Supplementum 2009 Zeus add. 80*.

3 St. Petersburg, *Ermitage 471* (St. 1807), aus Kertsch: ARV² 1185,7; *LIMC II Apollon 768a**; *III Dionysos 513*; Metzger, *Rep.* 177 Nr. 32 Taf. 25,3; Richter *Abb.* 179; Simon, *Festivals* Taf. 27; Simon, E., „Apollon und Dionysos“, in: *In memoria di Enrico Paribeni* (1998) 456ff. Taf. 126,1; Lissarague 64ff. Abb. 5; Barringer, J. M., *Art, Myth, and Ritual in Classical Greece* (2008) 154 Abb. 118; *ThesCRA VII* 117Anm. 302 Taf. 17,2.

4 Die gesamte Forschungsgeschichte bei Lissarague 64f.

5 Mänade wird hier, um nicht unnötige Verwirrung zu stiften, als Oberbegriff für alle Frauen, Nymphen wie Sterbliche, verwendet, die im Dienste des Dionysos aktiv sind. Der Versuch, durch klare Definitionen der verschiedenen Namen die einen von den anderen zu unterscheiden, kann nur in Einzelfällen zu einem befriedigenden Ergebnis führen, da eine generelle Abgrenzung nicht intendiert war: Die einen sind das mythische Vorbild der anderen. Zur Diskussion der Namen: Villanueva Puig, M.-C., *A propos du nom de Bacchante*, *REA* 82, 1980, 52-59 (Bakchai die häufigste Bezeichnung); *LIMC VIII Suppl.* (1997) 781f. s. v. *Mainades* (I. Krauskopf, E. Simon); Moraw, S., *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* (1998) 15-20. Zu den Thyiaden s. Anm. 14.

6 Ganz links, auf den Photographien meist nicht sichtbar.

7 Shapiro, H. A., *Art and Cult under the Tyrants in Athens* (1989) 60; Welp 135 Anm. 635; *LIMC V Herakles 2963**, **2964***, **2987**.

8 *LIMC II Apollon 890**; Taplin, O., *Pots & Plays* (2007) 139f. Abb. 43; Moret, J.-M., *BABesch* 88, 2013, 174 Abb. 1, hier sollte allerdings nicht die Eurymedon-Palme ins Spiel gebracht werden, auf der Athena stand (Moret a. O.), s. unten Anm. 9,10.

9 Zur Palme der Athener Amandry, P., *BCH* 78, 1954, 307-315; Gauer, W., *Weihgeschenke aus den Perserkriegen* (Ist-Mit Beiheft 2, 1968) 105-107; Jacquemin, A., *Offrandes monumentales à Delphes* (1999) 133. 166. 179. 315 Nr. **081**; die Palme des Kypselos: Plutarch, *De Pythiae Oraculis* 12, 399E-400D. Der Vorschlag von K. Stähler (*Festschrift für Jale Inan* (1989) 307-317), daß die Palme als Herrschaftszeichen der besiegten Perser zu verstehen sei, erscheint unwahrscheinlich, weil eine Palme in einem Apollonheiligtum von Betrachtern spontan als delische Palme verstanden worden sein dürfte, was andere Bedeutungen, die sie mit Unterlegenen verbindet, doch recht unpassend erscheinen lassen muß. Wenn man den Bezug zu dem persischen Herrschaftszeichen aufrecht erhalten will, müßte man anders formulieren: Das persische Hoheitszeichen hat in Delphi nichts zu



Abb. 1 Kelchkrater des Kadmos-Malers, St. Petersburg, Ermitage 471 (St. 1807), s. Anm. 3. Nach: Wiener Vorlegeblätter Serie 2 Taf. VII

Maler wollte wohl keines dieser Weihgeschenke darstellen, aber er war eben nicht der erste, der eine Palme nach Delphi versetzte und hatte deswegen auch kein Problem damit. Spätestens seit ein ca. ein Vierteljahrhundert älteres attisches Vasenbild bekannt wurde,¹⁰ auf dem neben der apollinischen Trias eine inschriftlich als Delos bezeichnete Frau auf einem Omphalos sitzt, hat man sich allerdings gefragt, ob nicht doch auch im Bild des Kadmos-Malers Delos gemeint sein könnte. Wie Delphi sich als Erdmittelpunkt verstand, an dem sich dem Mythos nach die beiden Adler trafen, die Zeus von den Enden der Welt her ausgesandt hatte,¹¹ so war Delos Mittelpunkt der Kykladen; es ist kein Zufall, daß der Maler gerade die Ortspersonifikation auf dem Omphalos Platz nehmen läßt. Damit hat der Omphalos in Delos eine eigenständige Bedeutung, was sich für die Palme in Delphi nicht sagen läßt. Gegen Delos spricht aber das massive Eindringen des dionysischen Thiasos, das so nur für Delphi überliefert ist. Zwar verläßt auch

in Delos Apollon im Winter sein Heiligtum, und es gibt dort Dionysien und eine Phallos-Prozession; soweit wir wissen, finden sie aber nicht im zentralen Apollon-Heiligtum statt.¹²

Die Dionysos-Feste in Delphi und vor allem das Umherschweifen der Thyiaden auf dem Parnass waren dagegen fest im Bewußtsein der Athener verankert, sie werden in Tragödien immer wieder erwähnt.¹³ Zudem machte sich alle zwei Jahre eine Gruppe von Athenerinnen auf den Weg nach Delphi, um sich den dortigen Thyiaden anzuschließen;¹⁴ Athen und Delphi waren dadurch im Dionysoskult verbunden. Die Verbindung zwischen Apollon und Dionysos wurde im 4. Jh. immer enger: Auf Vasen ist Apollon häufig von Satyrn und Mänaden umgeben, manchmal ist er dabei als Schwanenreiter dargestellt,¹⁵ gemeint ist dann wohl seine

suchen, dort gibt es nur die Palme des Apollon, die in diesem besonders Fall eine Stütze bildet für Athena und ihre Stadt und damit in gewisser Weise die Unterstüzung des Apollon perpetuiert.

10 Ferrara, *Mus. Naz. Arch.* 20298 (T 27C VP), aus Spina: ARV² 1277, 22, Marlay-Maler; LIMC II Apollon 746* Artemis 1015; III Delos I 1*; Gallet de Santerre, H., *Athènes, Délos et Delphes d'après une peinture de vase à figures rouges du Ve siècle avant J.-C.*, BCH 100, 1976, 291-298 Abb. 1-4; Bruneau, Ph., BCH 109, 1985, 551-556; Simon, *Festivals* 85 Abb. 11; Simon a. O. (Anm. 3) Taf. 126, 3.

11 Zum Omphalos und den ihn betreffenden Quellen: Herrmann, H.-V., *Omphalos* (1959), zu den Adlern dort 21f.; Lissarague 55-59; ThesCRA IV (2005) Abschnitt 1.b. Darstellungen von Kultorten (A. Kossatz-Deissmann) 399-401 Taf. 56f. Außer bei Apollon kommen Omphaloi auch bei Muttergottheiten (Rhea, Demeter, Ge) und demnach auch im Eleusinischen Kreis vor (Kossatz-Deissmann a. O. Nr. 108a-j), für Hestia auf Delos: Bruneau (s. folgende Anm.) 442f.

12 Zu den Kulturen des Dionysos in Delos: Bruneau, Ph., *Recherches sur les cultes de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale* (1970) 295-326, zu den Festen auch Nilsson, M. P., *Griechische Feste mit religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen* (1906, Nachdruck 1957) 280-282.

13 Sophokles, *Antigone* 1126-1130; Euripides, *Ion* 550-552. 1125-1126. Bacchai 306-308; Aristophanes, *Nubes* 603-606.

14 Zum Fest in Delphi Nilsson a. O. (Anm. 12) 283-285, zu den Thyiaden Villanueva Puig, M.-Ch., *À propos des Thyiades de Delphes in: L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde Rome 1984* (1986) 31-51; ThesCRA VII 102.117f.

15 Metzger, *Rep.* 170ff. Greifenreiter: Nr. 24 (sicher Apollon, da er einen Lorbeerzweig hält); Schwanenreiter: Nr. 27. Auf Nr. 26 (Taf. 24,2, Glockenkrater ex Hope, London, BM 1917.7-25.2) könnte der Ort, an den A. zurückkehrt, aufgrund der Palme Delos sein, Apollon wäre dann von zwei Musen (mit Leier und Tánie) umgeben, rechts allerdings ein Satyr, unter dem Schwan ein Panther. Apollon stehend oder sitzend inmitten des Thiasos: a. O. 177ff. Apollon und Dionysos werden schon auf sf. Vasen einander gegenübergestellt oder erscheinen gemeinsam in einer Prozession, aber erst auf den späten rf. Bildern dominiert der Thiasos, s. dazu

Rückkehr im Frühjahr in das noch dionysisch geprägte Delphi. Schließlich wurden Apollon und Dionysos auch im Aussehen einander angenähert, und die Giebel des spätclassischen Apollon-Tempels zeigen beide in gleicher Weise, im Osten Apollon mit den Musen, im Westen Dionysos mit den Thyiaden. Im Jahr 340/339 wurde an den jährlichen Theoxenien für Dionysos ein Paian – das apollinische Kultlied also, nicht der dionysische Dithyrambos – aufgeführt. Darin wird Dionysos enthusiastisch begrüßt, die Musen bekränzen sich mit Efeu und tanzen für ihn, angeführt von Apollon, der weitere Ehren für seinen Bruder anordnet.¹⁶ Daß bei dieser Angleichung von Apollon und Dionysos, der nun im delphischen Heiligtum fast gleichberechtigt erschien, Athen entscheidend mitwirkte, da dies in seinem politischen Interesse lag, ist vielfach erörtert worden – ebenso wie die Beziehungen zwischen Athen, Delphi und Delos im 5. Jh. – sodaß es sich erübrigt, hierauf noch einmal einzugehen.¹⁷

Während über die Palme viel nachgedacht wurde, hat der Stuhl, dessen unmittelbare Funktion sich selbst erklärt – Dionysos soll darauf Platz nehmen – kaum Beachtung gefunden. Es liegt nahe, an den Ritus der Lectisternien und Sellisternien zu denken, der im Griechischen unter dem Begriff Theoxenia zusammengefaßt ist,¹⁸ vor allem da der Hymnus des Philodamos ja bei den Theoxenien in Delphi¹⁹ aufgeführt wurde. Üblicherweise wurden für die Götter, die bewirtet werden sollten, Klinen bereitgestellt, ein besonders eindrucksvolles, Theoxenien für die Dioskuren darstellendes Bild stammt vom Kadmos-Maler.²⁰ Daß nun ausgerechnet

Dionysos, dem Gott des Weines und des Symposion, bei einer Götterbewirtung ein Stuhl angeboten würde, erscheint wenig wahrscheinlich. Diphroi (Hocker) und Throne werden bei anderen Gelegenheiten durchaus für Götter bereitgestellt,²¹ Lehnstühle (Klismoi) werden nicht genannt.

Es ist deshalb sinnvoll, sich in der Bildenden Kunst, vor allem in der Vasenmalerei, umzuschauen, worauf Götter und Göttinnen sitzen.²² Am häufigsten sind nicht näher ausgeführte Sitze im Gelände, auf Felsen oder Erdstufen; bei Götterversammlungen sind Diphroi und Klappstühle beliebt. Ein Thron ist bei Zeus relativ häufig, sonst selten. Klismoi, ein typisches Möbel in Frauengemächern, benutzt relativ oft Aphrodite. Apollon tut es noch häufiger, allerdings – von wenigen Ausnahmen abgesehen – nur dann, wenn er selbst die Leier (seltener die Kithara) spielt oder dem Spiel der Musen zuhört.²³ Er verhält sich damit nicht anders als die Menschen, die als Zuhörer bei musischen Darbietungen auch gerne bequem sitzen – sogar vor einer recht provisorischen Bühne sind für das Publikum Lehnstühle aufgestellt;²⁴ im Dionysos-Theater in Athen erinnert noch die Gestaltung der Sitze der Prohedrie an Lehnstühle.²⁵ Generell geht es dabei für Menschen wie Götter um ein entspanntes Sitzen, Musiker sitzen nicht bei großen Auftritten in Agonen auf Lehnstühlen, sondern nur dann, wenn sie in einem kleineren Kreis

LIMC II Apollon 760-781.

- 16 Verfasser ist Philodamos von Skarpheia, dem in einem an Text des Paian angehängten Dekret die Proxenie und andere Ehren verliehen werden. Erhalten haben sich beträchtliche Teile des Paian und des Dekrets in einer Inschrift, die in ihrer Zweitverwendung als Straßenpflaster überdauert hat. Text, deutsche Übersetzung, vorhergehende Lit. und Kommentar: Furley, W. D. – Bremer, J. M., *Greek Hymns. Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period* (2001) I, 121-128; II, 52-84. An den Theoxenien wurde z. B. auch der 6. Paian des Pindar aufgeführt (Furley-Bremer a. O. I 102-116; II 24-37).
- 17 Bruneau a. O. (Anm. 10) 555f.; Shapiro, H. A., *Athena, Apollo, and the religious propaganda of the Athenian empire in: Religion and Power in the Ancient Greek World. Proceedings of the Uppsala Symposium 1993* (ed. P. Hellström und B. Alroth, 1996) 101-113; Welp 165-168; Barringer a. O. (Anm.3) 144-170.
- 18 Zu Theoxenia Jameson, M. H., *Theoxenia in Hägg, R. (Hg.) Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence, Proceedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, Athens 22-24.Nov. 1991* (1994) 35-57; Hölscher, F. *ThesCRA V.2.b. Kultinstrumente 405-409*; Hölscher, F., *Götterstatuen bei Lectisternien und Theoxenien?* In Hölscher, F. und T. (Hg.), *Römische Bilderwelten* (2007) 27-40, bes. 29-36.
- 19 *ThesCRA V* 406 Nr. 1599; Bruit, L. *RHistRel* 201, 1984, 362-367, s. auch Anm. 16.
- 20 *Hydria, Plovdiv, Mus. Arch.*, aus *Duvanlij*: ARV² 1187, 36; *LIMC III Dioskouroi* 114; *ThesCRA V* 408 Nr. 1618; Schäfer, Th., *AM* 102, 1987, 206 Taf. 14,2; Reho, M., *La ceramica attica a figure nere e rosse nella Tracia Bulgara* (1990) 156 Nr. 458 Taf. 34-35. Dort sind auf der rechten Seite der für die Dioskuren aufgestellten, reich mit Kissen ausgestatteten Kline auch zwei Lehnstühle zu sehen, die anscheinend zu den beiden mit dem Empfang der Dioskuren beschäftigten Frauen gehören.

- 21 Damit hat sich Th. Schäfer (a. O. Anm. 20) in einem Aufsatz zur Mittelszene des Parthenon-Ostfrieses ausführlich befaßt. Er deutet die dort transportierten Diphroi als Sitze für Athena und Poseidon, in der Nachfolge von Erika Simon (*AM* 97, 1982, 140ff.), die sie Pandrosos und Gaia zuweisen wollte. Zu Sitzen für Götter s. auch *ThesCRA V* a. O. 406. 408 Nr. 1612-1614 und Jameson (Anm. 18) *passim*. Zu den griechischen Sitzmöbeltypen: Richter 33-47; Welp 283-286.
- 22 Für Zeus, Hera, Poseidon, Hades, Apollon, Athena und Muttergöttinnen sind die Listen bei Welp 287ff. sehr hilfreich, sonst s. z. B. die einschlägigen Artikel in LIMC.
- 23 Leierspielend: LIMC II Apollon 170 (Welp Liste 8, Nr. 39). 698* (ARV² 1207,25; Welp Nr. 53). 704*. 748 (Welp Nr. 28, Beazley, Para 452 (ARV² 1110, 43 ter). Welp Nr. 20 (ARV² 842, 128). Welp Nr. 22. Welp Nr. 24 (ARV² 555,97). Welp Nr. 35 (ARV² 1259,1). Welp Nr. 44 (ARV² 1209, 53. LIMC VI Mousa/Mousai 57*). Welp Nr. 49 (ARV² 1207,24, LIMC VI Mousa/Mousai 56*). Welp Nr. 51 (LIMC VI Mousa/Mousai 73*); Welp Nr. 52 (ARV² 1208,42 LIMC VI Mousa/Mousai 74). Mit Kithara: LIMC II Apollon 456* (Welp Nr. 17, ARV² 643, 128). 646 (Welp Nr. 18, ARV² 598, 3). 651a (Welp Nr. 21, ARV² 617,1). 703* (ARV² 623, 70); 745a* (Welp Nr. 23, ARV² 606,71). 745b (Welp Nr. 25, ARV² 606,72). CVA San Francisco, Palace of the Legion of Honor 1813 Taf.18,2; 19,2. Flöten- oder Leierspielerinnen zuhörend: Apollon 690b (ARV² 1207,23, LIMC VI Mousa/Mousai 41b). 691b* (Welp Nr. 38, ARV² 1209,52). 691c (Welp Nr. 43, ARV² 1209, 59, LIMC VI Mousa/Mousai 41d*). Welp Nr. 34 (LIMC VI Mousa/Mousai 41a*). Welp Nr. 50 (LIMC VI Mousa/Mousai 41e*). Ohne Musikinstrumente: LIMC II Apollon 304* (ARV² 1187,1). 693 (Welp Nr. 37, ARV² 1259, 3, LIMC VI Mousa/Mousai 66*). Welp Nr. 26 (ARV² 603,41, bei Opfer). LIMC VI Mousa/Mousai 65d* (ARV² 1208, 36).
- 24 Athen, NM Vlastos 518, aus Anavysos: ARV² 1215,10; Taplin, O., *Comic Angels* (1993) 9 Nr. 2 Abb. 8.25; *ThesCRA VII* 103 Anm. 178 Taf. 9,3.
- 25 Maaß, M., *Die Prohedrie des Dionysostheaters in Athen* (1972) Taf. 1; Richter Abb. 196. 197; Gogos, S., *Das Dionysostheater von Athen* (2008) Abb. 8. 47.



Abb. 2 Choenkanne, Rom, Villa Giulia 50511 (Coll. Castellani), s. Anm. 35. Nach: van Hoorn Abb. 49

musizieren.²⁶ Der Chor der Papposilene auf der Hydria Fujita²⁷ sitzt nicht nur auf den Klismoi der Ratversammlung, sondern erwartet auch von der Sphinx eine nette Darbietung, hierin dürfte ein zusätzlicher Witz des Bildes liegen.

Auf dem Stuhl, der im Bild des Kadmos-Malers für ihn vorbereitet wird, könnte Dionysos also Platz nehmen, um Hymnen für sich oder für Apollon anzuhören. Dazu paßt, daß auch seine Begleiter sich schon der musischen Atmosphäre angepaßt haben: Ein Satyr spielt die Schildkrötenleier, ein anderer die Doppelflöte, eine Mänade schlägt ein Tympanon, niemand hält ein Weingefäß. Das Fest der Theoxenia fand allerdings nicht im Herbst bei der Ankunft des Dionysos statt, sondern wohl im Frühjahr, im Monat Theoxenios, der dem Bysios folgt, in dem Apollon zurückkehrt.²⁸ Vielleicht wurden auch im Herbst Hymnen aufgeführt, aber so wenig wie die Palme als exakte Beschreibung des delphischen Heiligtums darf man die Musikbegeisterung der Satyrn und die Vorbereitung des Lehnstuhls als präzise Aussagen zum Ablauf des Kultgeschehens in Delphi werten. Der Kadmos-Maler wird einiges über die Feste in

Delphi gewußt haben, vielleicht hatte er auch einmal an einem Fest teilgenommen, aber da er ja das mythische Geschehen darstellte, hätte er, selbst wenn er sehr genau sein wollte, auf jeden Fall das reale Fest in das mythische Ereignis integrieren müssen. Wahrscheinlich stellte sich aber die Frage einer solchen Genauigkeit für ihn überhaupt nicht.

Der Lehnstuhl für Dionysos dürfte ihm aber aus Athen vertraut gewesen sein. Obwohl Dionysos meist in freiem Gelände oder auf einer Kline lagernd dargestellt wird, kommt gerade auf Vasen der klassischen Epoche in verschiedenen Szenen ein Lehnstuhl vor, und das keineswegs nur, wenn der Gott irgendeiner musikalischen oder tänzerischen Darbietung zuschaut²⁹ oder die personifizierte Pompe (Festzug), die sich gerade zum Aufbruch bereitmacht, lässig von einem Lehnstuhl aus betrachtet.³⁰ Einige der Bilder mit musizierenden Mänaden zeigen den Gott in einer ruhigen, fast familiär wirkenden Umgebung und sind der folgenden Gruppe so eng verwandt, daß man manche auch dort einordnen könnte. Dionysos sitzt dort im Kreise von Mänaden – und einzelnen Satyrn –, sein Gefolge bemüht sich in jeder nur erdenklichen Weise, ihm den Aufenthalt angenehm zu gestalten.³¹ In der Kompositionsweise erinnern diese Vasen manchmal an Frauengemachsszenen, in denen eine Frau, vielleicht eine Braut, von ihren Freundinnen umgeben ist, das *tertium comparationis* ist dabei wohl die häusliche Atmosphäre, in der einmal Dionysos sogar liebevoll einen Satyrknaben an seinem Kantharos nippen läßt³² oder seinen Sohn Oinopion auf den Knien hält.³³

26 Neapel Mus. Naz. 81673, aus Ruvo: ARV² 1336, 1; LIMC III Dionysos 835*, ThesCRA II 4 c Musik 365 Nr. 188; VII 105 mit Lit in Anm. 205 Taf. 12,1.

27 Würzburg, Martin von Wagner-Mus. Leihgabe Fujita ZA 20: LIMC VII Oidipous 72; VIII Suppl. Silenoi 160*; Krumreich, R./Pechstein, N./Seidensticker, B. (eds.), Das griechische Satyrspiel (1999) 60 Taf. 22b.

28 Trümper, C., Untersuchungen zu den altgriechischen Monatsnamen und Monatsfolgen (1997) 212f.

29 z. B. LIMC III Dionysos 327*, 421* (ARV²1035, 2), 598* (ARV² 1185, 17 Kadmos-Maler), 842* (ARV² 1519, 13).

30 Choenkanne New York, Metr. Mus 25.190: LIMC III Dionysos 849; VII Pompe 2*; ThesCRA VII 117 Anm. 301Taf. 17,1; Simon, Festivals Taf. 5,2; Schmidt 191f. Abb. 98.

31 LIMC III Dionysos 421* (s. Anm. 29). London E 503 (ARV² 1159; Carpenter, Th. H., Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens (1997) Taf. 37B.

32 Glockenkrater Compiègne, Mus. Vivenel 1025, aus Nola: ARV² 1055, 76; LIMC III Dionysos 848*; LIMC VIII Suppl. Silenoi 4. Simon 21 Anm. 87 bezieht das Bild auf den Choentag, an dem die Dreijährigen zum ersten Mal Wein trinkten.

33 Glockenkrater, Ferrara, Mus. Arch. 2738 (VT 311) aus Spina: LIMC III Dionysos 705*; ARV² 593,41; Carpenter a. O. (Anm. 30) 54f. Taf. 19B; Stark, M., Göttliche Kinder (2012) 75f. 239 D rV 5 Taf. 9b. Die Szene wird kontrovers gedeutet, auch als Zeus mit dem Dionysoskind. Hauptargument ist dabei, daß das Kind mit Kantharos und Efeu- oder Weinranke (die Blätter sind nicht deutlich wiedergegeben, s. Aurigemma, S., La necropoli di Spina in Valle Trebbia I (1960) Taf. 140; Richter Abb. 178) mehr Attribute des Dionysos halte als der Sitzende, der nur den Thyrsos hat und zudem den „falschen“ Kranz. Spontan wird aber jeder Betrachter in dem auf einer Nebris sitzenden Gott mit Thyrsos Dionysos erkennen und könnte erst bei genauerer Betrachtung zu dem Schluß kommen, daß es Zeus sein muß, weil das Kind Dionysos ist. Vom Altamura-Maler ist in Spina auch ein Volutenkrater erhalten (Ferrara 2737 (VT 381: ARV² 589,3; LIMC III Dionysos 702*; Carpenter 54 Taf. 19A; Stark 74f. 239 D rV 4 Taf. 9a), auf dem Zeus sehr ähnlich (mit kleinen Unterschieden: Szepter, andere Frisur) dargestellt ist wie der Sitzende auf dem Glockenkrater., der Maler hat denselben Typus verwendet. Die beiden Kratere waren vermutlich nie so zusammen zu sehen, wie die Abbildungen suggerieren; sie sind keine Gegenstücke und stammen zwar aus demselben Bereich der Nekropole, aber nicht aus demselben

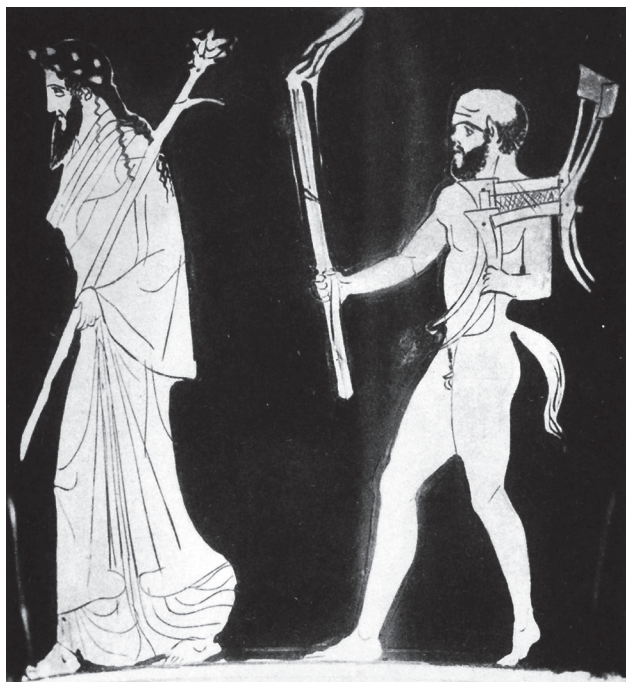


Abb. 3 Kelchkrater der Polygnot-Gruppe, London, Brit. Mus. E 465, s. Anm. 38. Nach: Simon Taf. 7,4



Abb. 4 Glockenkrater des Phiale-Malers, Louvre G 422, s. Anm. 40. Nach: Oakley Taf. 59

Ungewöhnlicher ist die Verwendung von Stühlen auf Skyphoi und Glockenkrateren, die Erika Simon schon vor langem zusammengestellt und mit dem Fest der Anthesterien verbunden hat.³⁴ Auf einer Choenkanne in der Villa Giulia³⁵ (Abb. 2) ist ein halbwüchsiger Satyr, ein Satyr-„Pais“, gerade dabei, einen Lehnstuhl vor dem mit Thyrsos und Kantharos wartenden Dionysos abzustellen. Das könnte der Beginn einer der gerade genannten häuslichen Szenen sein; daß man einem Ankommenden einen Stuhl anbietet, ist wohl nichts Ungewöhnliches. Auch ein Bild auf einem Skyphos des Lewis-Malers,³⁶ auf dem ein Satyr einen Lehnstuhl und einen Kantharos heranbringt, könnte so verstanden werden. Allerdings ist die Choenkanne am Boden vielleicht ein Hinweis darauf, daß das Bild etwas mit den Anthesterien zu tun hat.³⁷ Ungewöhnlich ist dagegen, daß ein Lehnstuhl zu nächtlicher Zeit außerhalb des häuslichen Bereichs transportiert wird: Auf einem Kelchkrater der Polygnot-Gruppe³⁸ (Abb. 3) trägt ein Satyr seinem ganz in sein Himation gehüllten, kräftig ausschreitenden Herrn Lehnstuhl und Fackel hinterher; etwas bescheidener ist der Gott auf einem Kolonetten-

krater des Pan-Malers,³⁹ der ihm folgende Satyr trägt nur einen Diphros. Noch erstaunlicher ist die Szene auf einem Glockenkrater des Phiale-Malers (Abb. 4), dort eilt ein halbwüchsiger Satyr mit Stuhl und Schildkrötenleier einer in ihren Mantel gehüllten Frau mit Thyrsos und Kantharos voraus.⁴⁰

Dieses ungewöhnliche Herumtragen von Klismoi beginnt auf attischen Vasen um die Mitte des 5. Jhs. Diphroi werden schon früher in ähnlicher Weise transportiert; sie dienen denen, die sich an Orten, an denen keine Stühle verfügbar sind, ausruhen möchten oder müssen.⁴¹ Die bekanntesten Diphrophoren sind weiblich und folgen zusammen mit Sonnenschirmträgerinnen den Kanephoren bei Prozessionen. Dieses Bild müssen die Athener im Kopf gehabt haben, da Aristophanes, der es zu witzigen Szenen abgewandelt hat,⁴² sicher mit dem spontanen Verständnis seiner Zuhörer rechnen konnte. Vielleicht haben auch die Vasenmaler an die Kanephoren gedacht und meinten, daß Dionysos, wenn er zu einem Fest geht, es natürlich noch bequemer haben müsse. Auch ein Sonnenschirmträger ist auf einer Vase zu sehen: Auf einem „Anthesterien-Skyphos“ des Penelope-Malers⁴³ (Abb. 5) müht sich ein Satyr mit einem

oder aus zwei eng beieinander liegenden Gräbern. Letzten Endes muß man sich bei der Deutung des Glockenkrater-Bildes entscheiden, ob man die auf den ersten Blick wahrnehmbaren dionysischen Attribute des Sitzenden für wichtiger hält oder das Postulat, daß ein Dionysossohn nicht die Attribute seines Vaters halten dürfe.

34 Simon 21 f. s. auch ThesCRA VII 116.

35 Rom, Villa Giulia 50511 (Coll. Castellani): van Hoorn 180 Nr. 904 Abb. 49; Simon 21 Taf. 7, 3.

36 Moskau, Puschkin-Mus. II 1b 600, aus Nola: Simon 21 Anm. 89; CVA Pushkin State Museum 4 (2001) Taf. 39; Schmidt 187f. Abb. 96.

37 s. ThesCRA VII 113f.

38 London, Brit. Mus. E 465, aus Capua: ARV² 1057, 102; Simon 21 Taf. 7,4; Richter Abb. 181; ThesCRA VII 116 Anm. 296.

39 New York, Metr. Mus. 16.72: ARV² 551, 6; LIMC III Dionysos 255*.

40 Louvre G 422: LIMC VIII Suppl. Silenoi 7; ARV² 1019, 77; Simon 21 Taf. 7,5; Richter Abb. 180; Oakley 79 Nr. 77 Taf. 59.

41 Diphros-Träger z. B. auf der Exekias-Amphora im Vatikan bei der Heimkehr der Dioskuren (ABV 145,13; LIMC III Dioskouroi 181*; Richter Abb. 201), Satyr auf dem oben genannten Krater des Pan-Malers. Diphros-Trägerin: Statuette Richter Abb. 233.

42 Vögel 1508f. 1549-1552, Stelle mit Scholien bei Berger, E. – Gisler-Huwiler, M., Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries (1996) 194f. Nr. 185-188.

43 Berlin F 2589: ARV² 1301,7; Simon 18f. Taf. 3,1,3; Steinhart 89 Taf. 33,2; ThesCRA VII 116 mit Anm. 291. Sonnen-



Abb. 5 Skyphos des Penelope-Malers, Berlin F 2589, s. Anm. 43. Nach: Simon 150 Abb. 12.9

festlichen Kopfputz mit einem Sonnenschirm ab, mit dem er eine Frau „beschirmen“ will, die in ihren Mantel gehüllt und mit einem über den Hinterkopf hochgezogenen Schleier sehr einer Braut ähnelt. Sie ist sicher zu Recht als Basilinna gedeutet worden, zumal auf der anderen Vasenseite ein weiteres Anthesterien-Thema, das Schaukeln der Mädchen am Chytrentag, dargestellt und auch hier ein Satyr tätig ist. Sollte die Basilinna auf dem Weg zur Heiligen Hochzeit sein,⁴⁴ so wäre es Abend, und ein Sonnenschirm würde eigentlich nicht gebraucht. Aber Satyrn machen eben immer etwas falsch.

Die verhüllte Frau erscheint auch auf dem Skyphos in Privatbesitz, der Anlaß zu Erika Simons Aufsatz gab.⁴⁵ Sie streckt die rechte Hand aus, als ob sie erwarte, von ihrem Bräutigam am Handgelenk gefaßt zu werden,⁴⁶ folgt aber einem Satyrn in thrakischer Tracht mit zwei Fackeln in den Händen. Wie es richtig gemacht wird, zeigt das Paar von Satyr und Mänade auf der Rückseite. Der Satyr der Vorderseite kann diese Geste (*χεῖρ ἐπὶ καρπῷ*) nicht ausführen, weil er nicht der Bräutigam ist, und überhaupt handelt es sich um keinen richtigen Hochzeitszug, denn die Basilinna ist ja bereits mit dem Archon Basileus verheiratet. Dieser muß in der Nacht der Heiligen Hochzeit seine Frau dem Gott überlassen, wie einst Theseus Ariadne auf Naxos zurücklassen mußte. Da auch die Brautmutter fehlt, übernimmt der Satyr wenigstens ihre Rolle und trägt die Fackeln der Braut voraus. Möglicherweise wird hier ein realer Teil des Rituals abgewandelt: Die Basilinna wurde vielleicht auf dem Weg vom Heiligtum des Dionysos *en limnais* zum Boukoleion, in dem sie den Gott erwarten

sollte, vom Hierokeryx begleitet, jedenfalls war er schon bei den von der Basilinna und den Gerairen im Limnaion ausgeführten geheimen Ritualen anwesend und trug eine ähnliche Tracht wie der Satyr auf dem Skyphos.⁴⁷ So wird der reale Ritus verfremdet, indem sich ein Satyr einmisch, und dies wird wiederum gespiegelt in dem „Hochzeitszug“ von Mänade und Satyr auf der Rückseite der Vase. Ohne grob komisch zu werden, spielt der Lewis-Maler, der sich Polygnotos nennt, auf amüsante Weise mit dem Thema der Heiligen Hochzeit. Es geht auch derber: Auf einem Kelchkrater der Polygnot-Gruppe⁴⁸ wankt der nicht mehr ganz nüchterne Dionysos, angeführt von einem halbwüchsigen Satyr mit Choenkanne und Fackel auf das Boukoleion zu; ähnlich – nur ohne die Kanne, die er in das Limnaion gebracht hat – kehrt auf einer Choenkanne ein Athener nach dem Wetttrinken nach Hause zurück.⁴⁹ Während aber der Athener sich selbst Einlaß verschaffen muß, indem er heftig gegen die Tür schlägt, kommt es auf dem Kelchkrater zu einer Diskussion: Ein Satyr sitzt als Türwächter auf der Schwelle des Boukoleion und will die Ankommenden nicht hineinlassen: Offensichtlich hat er etwas mißverstanden, der *thyroros*⁵⁰ sollte eigentlich auf der Schwelle des Hochzeitsgemachs sitzen und die Freunde und Freundinnen des Brautpaares, die während der Hochzeitsnacht vor der Tür Lieder singen, davon abhalten, die Tür zu öffnen. Den Bräutigam sollte er allerdings schon hineinlassen.

Die Heilige Hochzeit eignet sich besonders für Scherze aller Art, da ja außer den unmittelbar Beteiligten niemand etwas Genaues über den Ablauf dieser Nacht wußte, aber alle gern etwas gewußt hätten und deshalb ihre Phantasie bemühen mußten. Wer den kultischen Ernst der Heiligen Hochzeit mehr betont sehen möchte, kann auch anders formulieren: Der Gott, der in den Bereich der Menschen einbricht, übernimmt zwar äußerlich einige Bräuche der Menschen, was aber nur bedingt funktionieren kann, da ja gerade das Durchbrechen der menschlichen Ordnung zu seinem Wesen gehört. Die Vasenmaler haben ihren Spaß daran, das darzustellen. Gerade in den Anthesterienbildern und auf den Choenkannen⁵¹ blitzt etwas von dem Witz auf, der in der klassischen Vasenmalerei sonst nicht allzu häufig

47 Darauf weist Simon 17 mit Anm. 60 hin. Das dort zitierte Vasenbild, auf dem die als Mystagoge (Hierokeryx?) fungierende Gestalt zwei Fackeln trägt, jetzt auch in ThesCRA VII 119 Anm. 325 Taf. 18,1 mit Lit.

48 Tarquinia 4197: ARV² 1057, 96; LIMC III Dionysos 824 = Ariadne 110*, Simon 16. 21 Taf. 5,3; Simon, Festivals Taf. 31,1; ThesCRA VII 115 Anm. 289 Taf. 16,2

49 New York, Metr. Mus. 37.11.19: van Hoorn Abb. 117; Simon 17 Taf. 5,4; Schmidt 172 mit Anm. 60 Abb. 87.

50 s. ThesCRA VI 93.

51 St. Schmidt (216-220) hat z. B. gezeigt, wie Bilder der kleinen Choenkännchen die Bilder großer Kannen in witziger Weise in allen Teilen in ein Kleinformat umsetzen.

schirme werden nur sehr selten dargestellt.

44 Zur Heiligen Hochzeit: Deubner 100f.; Simon, Festivals 96f.; Weitere Lit. ThesCRA VII 113 Anm. 265.

45 Ehem. Privatbesitz, jetzt Vevey, Mus. Jenisch, Fondation Oskar Kokoschka: ARV² 1676, 37; LIMC VI Keryx 11*. VIII Suppl. Mainades 68*. Silenoi 43b*; Simon 6-22 Taf. 2; Steinhart 89 Taf. 32, 1.2; ThesCRA VII 116 mit Anm. 290.

46 Zu Hochzeitsszenen: Oakley, J. – Sinos, R., *The Wedding at Ancient Athens* (1993); ThesCRA VI 83-94 (l.c. Marriage, gr., Smith, A.C.).



Abb. 6 Kleeblattkanne, London, BM 1906.1-13.1, s. Anm. 54. Nach: Deubner Taf. 10,1

zu finden ist, obwohl er zur selben Zeit in den Komödien so reich vertreten ist.⁵² Selbst dionysische Themen werden sonst meist relativ „ernst“ behandelt. Nur die an Satyrspiele angelehnten Bilder machen eine Ausnahme, sind aber relativ einschichtig gegenüber dem Spiel mit verschiedenen Ebenen zwischen Kultrealität und Phantasie, zu dem gerade die Anthesterien-Rituale reizten. Wenn sich dort ein Satyr einmischte, ist dies mit ziemlicher Sicherheit ein Hinweis darauf, daß man das Bild nicht ganz ernst nehmen darf, ähnlich wie die bekränzte Choenkanne ein Hinweis auf den Choentag der Anthesterien ist.⁵³

Kehren wir zu den Bildern zurück: Wieso die Basilinna einen Lehnstuhl braucht, ist relativ leicht zu verstehen: zum Warten auf Dionysos. Er erscheint hinter der auf dem Klismos Sitzenden, die sich nach ihm umblickt auf einer Kleeblattkanne (Abb. 6), die um einiges jünger ist als die bisher besprochenen Gefäße.⁵⁴ Hier ist alles ernst und feierlich, Satyren fehlen, Eroten umflat-



Abb. 7 Choenkanne des Eretria-Malers, Athen, Nat. Mus. Coll. Vlastos 319, s. Anm. 56. Nach: Neils – Oakley Abb. 18b

tern das Paar, von rechts naht eine Flügelfrau (Nike?) mit zwei Fackeln. Ariadne kann nicht gemeint sein, sie wird von Dionysos und seinem Thiasos schlafend im Gelände aufgefunden. Eine doppelte Spiegelung der beiden Szenen, von denen die eine, die Heilige Hochzeit des Dionysos mit der Basilinna, die kultische Wiederholung der Hochzeit des Gottes mit Ariadne ist, bringt eine Choenkanne,⁵⁵ auf der eine halb entblößte Frau mit einem Thyrsos in der Hand auf einem Lehnstuhl eingeschlafen ist. Am Boden steht eine bekränzte Choenkanne. Der Frau nähert sich vorsichtig ein Satyr wie bei der Auffindung der Ariadne. Ist es die Basilinna oder eine Mänade, die wie das Satyr-Mänaden-Paar auf dem oben genannten Skyphos des Polygnotos die Heilige Hochzeit kopiert? Der Maler läßt es offen.

Wozu aber braucht Dionysos einen Lehnstuhl? Wenn man die genannten Bilder auf die Heilige Hochzeit beziehen will, was durch die Parallele zur Basilinna mit Klismos oder Sonnenschirm nahegelegt wird, kann man sich allerlei witzige Antworten einfallen lassen, und vielleicht zielten die Vasenmaler genau darauf ab. Daß der Gott feierlich verhüllt einerschreitet wie eine Braut oder wie manchmal Männer bei einer Prozession, erinnert im Kontext der Anthesterienbilder an die Basilinna, und wenn man an eine Prozession denkt, kommt einem der witzige Vergleich mit den Kanephoren in den Sinn.

Daß das Thema aber mehrfach und keineswegs nur in einer Werkstatt auftaucht, hat aber möglicherweise

52 Komödien werden in der Vasenmalerei kaum dargestellt, s. Taplin O., *Comic Angels* (1993) 10; ThesCRA VII 104. Generell wird in der Zeit der Hochklassik, aus der die meisten hier behandelten Bilder stammen, alles Übertriebene und Monströse weit mehr als vorher und nachher vermieden (s. Hölscher, T., *Die unheimliche Klassik der Griechen*, 1989, 24). Gerade das wären aber die optisch darstellbaren Elemente der Komödien.

53 s. ThesCRA VII 113f.

54 London, BM 1906.1-13.1: Deubner 101 Taf. 10; Lezzi-Hafter 328-330 Abb. 2a-c (a. O. 329-331 weitere Bilder, die auf die Heilige Hochzeit bezogen wurden); Steinhart 89 Taf. 32, 3-4; ThesCRA VII 116 Taf. 16,3.

55 Moskau, Puschkin-Museum M-1360, aus Kertsch: Lezzi-Hafter 325-334 Abb. 1; Lezzi-Hafter, Eretria 204. 338 Nr. 210bis Taf. 196.



Abb. 8 Choenkanne des Meidias-Malers, New York, Metr. Mus. 75.2.11, s. Anm. 57. ARV² 1313, 11; Richter – Hall, 199-201 Taf. 158

auch mit einem anderen Ritual zu tun, auf das nur auf zwei Choenkannen des Eretria-Malers (im Folgenden: Kanne Vlastos)⁵⁶ (Abb. 7) und des Meidias-Malers (im Folgenden: Kanne in New York)⁵⁷ (Abb. 8) angespielt wird. Auf der Kanne Vlastos ist ein Mann dabei, einen Knaben auf eine Schaukel zu setzen, wobei zwei etwas größere Knaben zuschauen, auf der Kanne in New York legen festlich gekleidete Frauen Gewänder auf eine Schaukel, unter der ein kleines Feuer brennt, in das eine der Frauen etwas aus einer Kanne hineingießt; den dadurch erzeugten Duft sollen die Kleider aufnehmen. Ein kleiner Knabe in einem Himation schaut zu. Alle Personen sind bekränzt, auch an den Seilen der „Knaben-Schaukel“ hängen Kränze. Für beide Bilder scheint durch die Form des Gefäßes und die auf beiden dargestellte Schaukel nahegelegt, an den letzten Tag der Anthesterien zu denken, an dem die Aiora, das Schaukelfest gefeiert wurde.⁵⁸ Allerdings gibt es da einige Probleme, von denen die meisten schon an der einen oder anderen Stelle in der umfangreichen Diskussion um die beiden Gefäße angesprochen wurden. An den Aiora schaukeln

Mädchen, die auf beiden Bildern dargestellten Knaben passen dazu nicht, verbinden aber die beiden Kannen. Es dürfte sich also eher um den Teil des Choenfestes handeln, der für die Knaben gefeiert wurde, die das Alter von drei Jahren erreicht hatten.⁵⁹ Was dabei außer einer Bekränzung der Kinder vor sich ging, ist nirgends überliefert. Mit gutem Grund werden in den Miniatur-Choenkannen mit Kinderszenen Geschenke für dieses Fest vermutet, wobei offenbleiben muß, ob nur die im Mittelpunkt stehenden Dreijährigen oder auch die Geschwister einbezogen wurden.

Bei den Choenkännchen ist klar, daß damit auf den Trinkwettbewerb der Erwachsenen angespielt wird, für das Schaukeln der Knaben könnte Ähnliches gelten, hier wären die schaukelnden Mädchen, die ja wesentlich älter waren, das Vorbild. Dazu würde gut passen, daß das rätselhafte Gefäß am Boden der Schaukelszene zwar dem der Aiora-Bilder ähnelt, aber doch nicht mit jenem identisch ist. Nach einem ansprechenden Vorschlag von A. Lezzi-Hafter⁶⁰ könnte es sich um einen umgedrehten Kinderstuhl handeln, der von dem Dreijährigen nicht mehr benötigt wird. Die Gewänder, die auf der Schaukel der Kanne in New York mit Duftstoffen geräuchert werden, könnten zu der Vorbereitung des Festes gehören.

Das klingt etwas banal, wird aber besser verständlich, wenn man den Gegenstand betrachtet, der die beiden Bilder verbindet und sichert, daß sie zusammengehören. Es ist ein Lehnstuhl, auf dem ebenfalls festliche Kleider und Kränze liegen. An sich ist das Ablegen von Kleidern auf Stühlen nichts Ungewöhnliches, ebenso wenig wie der Schemel, der unter dem Stuhl abgestellt ist.⁶¹ Auf beiden Bildern ist der Stuhl aber übergroß und nicht für den normalen Gebrauch geeignet, was auf der Kanne in New York besonders deutlich wird. Auf der Kanne Vlastos steht zudem vor ihm ein Tischchen, auf dem einige Kuchen und eine große Phiale liegen. Die sich aufdrängende Parallele sind Götterbewirtungen,

56 Athen, Nat. Mus. Coll. Vlastos 319, aus Koropi: ARV² 1249,14; Paspasyridi Karouzou, AJA 50, 1946, 135f. Abb. 11; van Hoorn Abb. 10; Simon, Festivals Taf. 31,2; Burn, L., The Meidias Painter (1987) 90-93; Lezzi-Hafter, Eretria 201f. 339 Nr. 214 Abb. 66 Taf. 136; Steinhart 91, Taf. 34,4; Schmidt 178f. Abb. 91; ThesCRA VI Taf. 22,5; ThesCRA VII 115 mit Anm. 282 Taf. 15,4.

57 New York, Metr. Mus. 75.2.11, aus Athen: ARV² 1313, 11; Richter – Hall 199-201 Taf. 158; van Hoorn Abb. 12; Burn a. O. (Anm. 56) 89-93. 98 M 12 Taf. 52b; Lezzi-Hafter, Eretria 341 Nr. 225 Taf. 195d; Schmidt 176 Abb. 90; ThesCRA VI Taf. 23; ThesCRA VII 115 mit Anm. 283.

58 Zum Fest: Deubner 118-121; Simon, Festivals 99; ThesCRA VI.1.b. Kindheit und Jugend (A. Kossatz-Deißmann) 36-38 mit vorhergehender Lit.

59 Zu diesem Teil des Choenfestes ThesCRA VI.1.b. (vorhergehende Anm.) 41-45.

60 Lezzi-Hafter, Eretria 202.

61 Vgl. etwa Lezzi-Hafter, Eretria Taf. 143. Auf dem Schemel der Kanne New York steht ein Paar Sandalen, wie sie die anwesenden Frauen tragen. Gisela Richter (a. O., Anm. 57) 199 bemerkt zu Recht, daß also ein komplettes Bekleidungs-Set auf dem Stuhl liegt. Wäre er nicht so übergroß, könnte man meinen, daß die Kleider auf dem Stuhl als nächste auf die Schaukel gelegt werden sollten.

für die, wie bereits oben gesagt, kein Klismos bezeugt ist; immerhin gibt es Quellen zu Thronen, die mit kostbaren Stoffen drapiert wurden.⁶² Bei den Szenen der beiden Kannen, die im Bereich der Frauen und Kinder, also wahrscheinlich im Gynaikaeion spielen, ist der dort übliche Klismos aber durchaus verständlich; daß nicht Decken, sondern kostbare Gewänder auf den Stühlen liegen, ist nicht ganz so leicht erklärbar. Zwar lassen sich deren Stoffe ebenso ausbreiten wie Decken, dafür, daß aber wirklich Bekleidungsstücke gemeint sind, sprechen die Sandalen auf dem Schemel der Kanne in New York. Der erwartete Gast, der nicht *in persona* erscheinen wird, war wohl wesentlicher Teil des Festes, die Vorbereitungen dienen dazu, ihn festlich zu empfangen und können es deswegen auch wert sein, gezeigt zu werden. Die Assoziation zum Ritual der Theoxenien war von Anfang an vorhanden; in der ersten, kurzen Besprechung der Kanne Vlastos spricht Semni Karouzou dann aber von „the spiritual reception of the Basilissa or Dionysos“.⁶³ Die merkwürdige Formulierung zeigt wohl die Scheu, das Wort „Theoxenia“ im Zusammenhang mit der Basilinna zu verwenden, die ja trotz ihrer „Hochzeit“ die sterbliche, athenische Bürgerin bleibt. Eingeführt hat Karouzou die Basilinna aber wohl in die Diskussion, weil die Kleider auf dem Stuhl so sehr der Kleidung der Frau links von der Schaukel ähneln und als Frauenkleider für Dionysos nicht passend erscheinen mögen, und das dürfte auch der Grund gewesen sein, warum man später meistens an die Basilinna dachte.⁶⁴ Besuche der Basilinna in attischen Familien, gewissermaßen um den Segen, den sie in der sexuellen Vereinigung mit Dionysos empfangen hatte, an das Volk von Athen weiterzugeben, sind nicht bezeugt. Das sagt an sich nicht viel, im speziellen Fall könnte man sich allerdings vorstellen, daß auch diese Besuche erwähnt würden in der Rede gegen Neaira, der ausführlichsten Quelle zur Rolle der Basilinna – dort werden aus rhetorischen Gründen möglichst umfang- und wortreich alle heiligen Rituale aufgezählt, die die für diese Rolle nicht würdige Tochter der Neaira ausgeübt und damit entweiht hatte.⁶⁵

Vor allem aber ist ein der Theoxenie ähnliches Ritual für die Basilinna nicht denkbar, weswegen sich in der letzten Zeit die Annahme durchgesetzt hat, daß der Klismos für Dionysos bereitgestellt sei.⁶⁶ Bei genauer Betrachtung sind die Kleider auf dem Stuhl auch für ihn passend: ein Chiton und ein sehr reich bestickter Stoff,

der ein Himation sein könnte – jedenfalls ist nichts zu erkennen, was ihn als Ependytes⁶⁷ charakterisieren würde. Störender ist auf den ersten Blick der Umstand, daß die Kränze und Zweige auf dem Stuhl nicht aus Efeu bestehen, sondern denen der Familienmitglieder gleichen.⁶⁸ Nun ist die Bekränzung der Knaben wohl an sich kein dionysisches Ritual, sondern möglicherweise ursprünglich von Dionysos unabhängig und nur mit ihm verbunden worden, weil er eben der Hauptgott der Anthesterien war; alternativ käme nur in Frage, an irgendeine andere Gottheit zu denken.⁶⁹ Auch wenn nicht alle Details völlig befriedigend geklärt werden können, bleibt es doch am wahrscheinlichsten, daß Dionysos der erwartete Gast ist, für den die Klismoi auf den Kannen Vlastos und New York bereit stehen. Für ihn spricht auch seine Affinität zu Lehnstühlen, die sich zeigt in den Darstellungen der Klismoi tragenden Satyrn. Wenn ein für Dionysos bereitgestellter Lehnstuhl zum Choenfest in den Familien der Dreijährigen gehören sollte, wäre Dionysos enger in die Choes für die Kinder eingebunden, als man bisher erkennen konnte.

Falls diese Vermutung richtig ist, würde auch verständlich, warum der Kadmos-Maler auf die Idee kam, vom Gefolge des Gottes bei seiner Ankunft in Delphi ebenfalls einen Klismos aufstellen zu lassen. Der Brauch war ihm und den Athenern vertraut vom Familienfest der Choes, in Delphi ist dieser Lehnstuhl brauchbar, um musische Darbietungen, Hymnen und Tänze anzuhören und zu sehen; sein Gefolge stimmt sich schon ein und hat damit die Möglichkeit, würdig aufzutreten. Apollon präsentiert sich durch Palme, Omphalos und Dreifuß als der ständige Besitzer des Heiligtums; daß sie sich Palmen in Delphi vorstellen konnten, hatten die Athener in monumentalem Ausmaß mit der Eurymedon-Palme (s. Anm. 9) gezeigt. Daß er für Dionysos den bärtigen Typus wählte, der damals unmodern zu werden begann,⁷⁰ zeigt, daß der Kadmos-Maler die beiden Götter deutlich unterscheiden wollte. Er schuf so ein sehr eindrucksvolles Bild aus heterogenen, den Athenern leicht verständlichen Elementen. Daß nicht alles dem exakten Ablauf eines delphischen Rituals entsprochen haben dürfte, konnte schon deswegen niemand stören, weil ja gar kein Ritual, sondern das zugrunde liegende mythische Geschehen dargestellt war.

62 Schäfer a. O. (Anm. 20) 208. Generell ist die Einladung von Göttern im privaten Bereich selten überliefert, s. aber Schäfer a. O. 205 mit Anm. 90; Jameson a. O. (Anm. 18) 47; Hölscher, F., *ThesCRA V* 407 Nr. 1604. Die Stelle Odyssee 1, 130ff. (zitiert Schäfer 208) zeigt allerdings nur, daß einem geschätzten Gast ein Thron mit Decken angeboten wird; daß es sich um Athena handelt, weiß Telemachos noch nicht, denn sie erscheint in der Gestalt des Mentos.

63 Papaspyridi Karouzou a. O. (Anm. 56).

64 Simon 19. 21; Lezzi-Hafter, Eretria 201.

65 Pseudo-Demosthenes 59,73-78. Textstelle z. B. bei Hamilton, R., *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual* (1992) 168f., 53f. mit englischer Übersetzung.

66 z. B. Schmidt 177f., der die Interpretation mit einem Fragezeichen versieht, was völlig korrekt ist – es gibt in der Ikonographie der Feste wenig hundertprozentig Gesichertes – aber auch schon auf die Klismoi tragenden Satyrn hinweist.

67 Ihn trägt die Frau mit der Kanne auf der New Yorker Choenkanne, aber z. B. auch das Dionysos-Masken-Idol auf dem „Lenäen-Stamnos“ des Dinos-Malers: Miller, M., *The Ependytes in Classical Athens*, *Hesperia* 58, 1989, 313-329 Taf. 51b.

68 Lorbeer? Der Eretria-Maler unterscheidet sehr genau zwischen den verschiedenen Blattformen, vgl. z. B. die beiden Bilder Lezzi-Hafter, Eretria Taf. 136 u. 137. Allerdings sind in eindeutig dionysischem Kontext auf der Choenkanne, Athen 3. Ephorie 3500 (Schmidt 184-186 Abb. 94; *ThesCRA V* 353 Nr. 1244 (A. Heinemann); VII 111 mit Anm. 253 Taf. 14,3, jeweils mit weiterer Lit.) sogar drei verschiedenen Blattformen verwendet, darunter der Lorbeer(?) der Kannen Vlastos und New York.

69 z. B. an die Götter der Apatourien, Zeus Phratrios und Athena Phratria, oder an Herakles (s. dazu *ThesCRA VI.1.b. Kindheit und Jugend* (A. Kossatz-Deißmann) 38-41 mit ausführlicher Literatur.

70 Zum Wechsel vom bärtigen zum jugendlichen Dionysos-Typus zusammenfassend Gasparri, C., *LIMC III* 507-512 s. v. Dionysos.

Nun könnte man erwägen, ob der Kadmos-Maler eventuell nur deswegen weniger Wert auf kultische und topographische Exaktheit als auf ein eindrucksvolles Bild gelegt haben könnte, weil das Gefäß für den Export in eine Gegend bestimmt war, in der man vermutlich über delphische Feste nicht so genau Bescheid wußte. Ebenso könnte man sich fragen, ob man in Etrurien und Campanien⁷¹ etwas begreifen konnte vom Witz der Anthesterienbilder, in denen Satyrn sich in die Rituale einmischen. Allerdings sollte man da nicht zu skeptisch sein, denn wenn wir nach mehr als 2000 Jahren meinen, etwas zu verstehen, so war dies interessierten Etruskern, die noch einen direkteren Zugang zu Produzenten und Informationen hatten, auch möglich. Generell sollte man davon ausgehen, daß in der qualitätvollen, attischen Keramik spezielle Themen „für die Barbaren“ nur dann entwickelt wurden, wenn sich eine sehr konkrete Nachfrage erkennen ließ.⁷² Warum sollte man sich sonst die Mühe machen? Eine Nachfrage hat z. B. bestanden oder wurde von den Töpfern vermutet bei speziellen, ursprünglich etruskischen Gefäßformen. Eine davon ist der Stamnos, und daher ist die Frage, die J. de la Genière⁷³ aufgeworfen hat, sehr berechtigt: Sie sieht in den Lenäen-**Stamnoi** eine spezielle, für den Export nach Etrurien und Campanien hergestellte Gruppe – sie sind fast ausschließlich dort gefunden. Die Vasenwerkstätten um Villa Giulia-, Chicago- und Eupolis-Maler seien so weit gegangen, auch den Weingefäßen, aus denen die Frauen auf den Stamnoi Wein schöpfen, die Form von Stamnoi zu geben. Damit würde es sich dann nicht mehr um ein attisches Fest im engeren Sinn handeln, was überzeugt. Ein etruskisches Fest wird es aber dadurch auch noch nicht, sondern bleibt eine Konstruktion der Vasenmaler.

Diese Erkenntnis wurde in der Diskussion um das Dionysos-Masken-Idol⁷⁴ in den folgenden Jahrzehnten dazu verwendet, auch der attischen Komponente des Festes einen Realitätsgehalt abzusprechen. Von Frauen umtanzte, mit einem Gewand umhüllte Pfähle und Säulen, an denen eine Dionysos-Maske angebracht ist, kommen vor und nach den Lenäen-**Stamnoi** auf anderen Gefäßformen vor, auf denen allerdings in der älteren

Gruppe der Akzent weniger auf die Rolle des Weins und mehr auf den ekstatischen Tanz gelegt wird;⁷⁵ auf einer Kanne des 4. Jhs. steht nur eine Frau mit einem Tablett vor dem Idol und dem Kulttisch.⁷⁶ Die ältere Gruppe besteht fast nur aus spätschwarzfigurigen Lekythen, die nicht für den Export bestimmt waren, sondern zahlreich in attischen Gräbern zutage kamen. Das dort nur sehr flüchtig gemalte Idol, das bis ins 4. Jh. hinein immer wieder auf Vasen erscheint, muß den Athenern vertraut gewesen sein und kann nicht von den Vasenmalern erfunden worden sein.⁷⁷ Verwendet wurde es in Szenen, die für verschiedene Zielgruppen und auf Gefäßen unterschiedlicher Verwendung gemalt wurden. Zu den Lenäen-**Stamnoi** schreibt Juliette de la Genière:⁷⁸ „Il en résulte que nos tableaux **ne représentent pas un reportage** sur une fête attique déterminée, ce qui serait contraire à tout ce que nous savons de la mentalité des artisans de Céramique, **mais aux contraire une adaptation pour les Étrusques d'une fête dionysiaque**, Lénéene ou autre, telle que les peintres athéniens pouvaient la concevoir, instruits qu'ils étaient à la fois par ce qu'ils voyaient eux-mêmes à Athènes, par les échos des intermédiaires et par leur imagination d'artistes“. Damit ist sehr klar die Arbeitsweise der attischen Maler charakterisiert; für die Etrusker hatten sie auf diese Weise eine Adaptation eines real existierenden Festes entwickelt. Mit den drei genannten Komponenten, dem, was man in Athen sah und kannte, Berichten anderer und der eigenen Phantasie, arbeitete auch der Kadmos-Maler und alle, die Anthesterien-Rituale darstellten oder umspielten. Eine Aufgabe der heutigen Forscher ist es – bei allem Bewußtsein um die Problematik eines solchen Tuns – daraus Informationen zu attischen Festen herauszufiltern. Hilfreich ist es dabei, wenn Bildteile wie das Dionysos-Masken-Idol oder der Stuhl, der für einen Gast bereitgestellt wird, unabhängig voneinander in verschiedenen Bildern zu verschiedener Zeit zu finden sind.

71 In den Anmerkungen ist bei den wichtigsten Gefäßen die Herkunft angegeben, soweit bekannt. Daß Choenkannen statistisch häufiger als anderes Symposiumsgeschirr in Attika gefunden werden, hängt mit ihrer speziellen Verwendung und dem Umstand zusammen, daß sie häufiger in Gräbern deponiert wurden.

72 Die Frage, wie weit griechische Produzenten auf eventuelle Vorlieben ihrer nichtgriechischen Kunden eingegangen sind, und wie griechische Vasenbilder außerhalb Griechenlands rezipiert wurden, ist Thema des Kongressbandes Vasenbilder im Kulturtransfer – Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum (Beiheft zum Corpus Vasorum V, 2012, ed. St. Schmidt – A. Stähli) s. dort vor allem den Beitrag von B. Schweizer. Ausführlich zum Import nach Etrurien: Reusser, Ch., Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (2002), zur Rolle der Gefäßformen I 124ff.

73 De la Genière, J., Vases des Lénéenes?, MEFRA 99, 1987, 43-61. Auf die Herkunft der meisten attischen Stamnoi aus Etrurien und ihre Beziehung zu Etrurien hatte auch schon Cornelia Isler-Kerényi hingewiesen: Stamnoi e stamnoidi, NAC 5, 1976, 33-52.

74 Lit. bis 2010 und zusammenfassende Diskussion in ThesCRA VII 108.

75 Auf dem schönsten Bild der älteren Serie, der Makron-Schale in Berlin (aus Vulci: ARV² 462, 48; LIMC III Dionysos 41; ThesCRA VII 109 mit Lit. Taf. 13,1) steht immerhin ein Krater am Rande der Szene.

76 Neapel, Mus. Naz. 81674: LIMC III Dionysos 33*; ThesCRA VII 109 mit Anm. 234.

77 Es ist bei unserem derzeitigen Kenntnisstand nicht beweisbar, zu welchem Fest es gehörte. Es ist aber angesichts seiner weiten Verbreitung und aufgrund der weiteren Vasenszenen, auf denen sich die Dionysos-Maske noch im Liknon befindet, aber doch wahrscheinlicher, daß es bei einem bekannten Fest und nicht nur in privaten Feiern oder bei ländlichen Dionysien verwendet wurde. Auch in letzterem Fall stünde aber eine Kultrealität am Anfang.

78 a. O. (Anm. 73) 51f. Hervorhebung einzelner Worte durch Fettdruck von mir.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- Deubner
Deubner, L., *Attische Feste* (1932, Nachdruck 1966)
- van Hoorn
van Hoorn, G., *Choes and Anthesteria* (1951)
- Lezzi-Hafter
Lezzi-Hafter, A., *Anthesterien und Hieros Gamos. Ein Choenbild des Methyse-Malers in: Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery. Copenhagen 1987* (1988) 325-334
- Lezzi-Hafter, Eretria
Lezzi-Hafter, A., *Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten* (1988)
- Lissarrague
Lissarrague, F., „Delphes et la céramique“, in: *Delphes cent ans après la grande fouille. Essai du bilan. Actes Coll. Athènes – Delphes 1992* (Hg. A. Jacquemin, BCH Suppl. 36, 2000) 53-67
- Metzger, Rep.
Metzger, H., *Les représentations dans la céramique attique du IVe siècle* (1951)
- Neils – Oakley
Neils, J. – Oakley, J. H. (Hrsg.), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past. Ausstellungskatalog Hanover, New Hampshire* (New Haven, London 2003)
- Oakley
Oakley, J. H., *The Phiale Painter* (1990)
- Richter
Richter, G.M.A., *The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans* (1966)
- Richter – Hall
Richter, G. M. A. – Hall, L., *Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art* (1936)
- Schmidt
Schmidt, St., *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen* (2005)
- Simon
Simon, E., *Ein Anthesterienskyphos des Polygnot, AntK 6, 1963, 6-22* (= Simon, E., *Ausgewählte Schriften I* (1998) 135-154)
- Simon, Festivals
Simon, E., *Festivals of Attica* (1983)
- Steinhart
Steinhart, M., *Die Kunst der Nachahmung* (2004)
- ThesCRA VII
Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum VII *Festivals and Contests* (2011)
- Welp
Welp, J., *Thronos. Untersuchungen zu sitzenden Göttern und Königen in der griechischen Kunst und Kultur des 6. und 5. Jhs. v. Chr.* (2002)