

Die Mänade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie.

(Schluss von S. 1 ff.)

II.

Den literarischen Quellen für das Mänadenthum, mit welchen wir uns bisher beschäftigt haben, steht ein anderes Gebiet der Darstellung zur Seite, der Zeit nach sie begleitend, an Alterthum und unverfälschter Glaubwürdigkeit sie zum Theil noch übertreffend: die bemalten griechischen Vasen. Es ist im Obigen öfter davon die Rede gewesen, dass bei der Scheidung in historisches und mythologisches Mänadenthum die Darstellungen der Kunst auf die Seite des letzteren zu stellen seien, dass sie mit der poetischen Auffassung, wie sie von den griechischen Tragikern ausgebildet worden, zusammentreffen und mit diesen zusammen den Kreis der mythologischen Dionysosvorstellungen zum Ausdruck bringen. Die Uebereinstimmung der Vasenbilder mit demjenigen Mänadenthum, wie es uns in der Tragödie entgegentritt, gilt jedoch nur für die Zeit des sich frei entwickelnden und des schon entwickelten Stils, nicht für die erste Kunstperiode. Die bakchischen Darstellungen der Vasen mit schwarzen Figuren auf rothem Grund sind einförmig und dürftig. Der Orgiasmus wird durch gewaltsame Körperbewegung ausgedrückt, die sich aber durch Nichts gerade als Folge einer geistigen Erregung kennzeichnet. Von der reichen äusseren Ausstattung des Thiasos z. B. bei Euripides erscheinen hier nur die einfachsten Attribute, die genügen, den bakchischen Charakter der Darstellung anzuzeigen. Die Motive sind nicht dramatisch, mit einer bestimmten Handlung als Mittelpunkt, sondern mehr genreartig gehalten. Der mythologische Charakter der Scene und somit auch der beteiligten Frauen

ist jedoch durch die Anwesenheit des Gottes selbst oder wenigstens seiner geschwänzten Begleiter, der Satyrn, stets unzweideutig ausgedrückt und deshalb auch da unzweifelhaft, wo dieselben Frauengestalten in derselben Weise und mit denselben Attributen wie dort einzeln dargestellt erscheinen, wie auf vielen kleineren Gefässen und Schalen. Der bärtige Dionysos im langen Gewand, in der einen Hand einen Rebzweig, in der andern Trinkhorn oder Kantharos, steht ruhig da oder sitzt auf einem Klappstuhl; um ihn sieht man geschwänzte Satyrn und Mänaden, meist in heftiger Bewegung hüpfend und springend, oft aber auch in steifer Ruhe. Epheuzweige im Feld zur Seite sind oft das einzige Attribut. Der Gott fehlt jedoch ebenso häufig und die Satyrn und Mänaden belustigen sich allein, in derselben Weise mit Springen und Tanzen. Die Frauen sind mit dem Chiton bekleidet, der im ältesten Stil oft eher die Form eines zugeschnittenen und genähten Frauenrocks zeigt; sehr häufig ist darüber die Nebris geschlagen; auf dem Kopf tragen sie eine Binde oder Haube. Nicht selten sieht man Krotalen in der Hand einer tanzenden Frau, da und dort auch ein Trinkhorn. Damit ist der Kreis der Attribute erschöpft, die, wie gesagt, oft auch ganz fehlen. Dass diess der stehende Charakter der Hauptmasse bakchischer Frauendarstellungen in schwarzen Figuren ist, davon wird man sich in einer Vasensammlung leichter überzeugen, als aus den vorhandenen Abbildungen, da diese einfachen und wenig interessanten Darstellungen verhältnissmässig selten zur Veröffentlichung gelangen. Die beste Vorstellung von dieser stereotypen Art gewähren die Veröffentlichungen des Museum Gregorianum, wo im zweiten Theil die Erwerbungen von den Ausgrabungen aus Vulci 1828 u. ff. ohne Bevorzugung der inhaltsreicheren publicirt sind. Unter diesen vergleiche man namentlich II, 3 a; III, 1 a; XXX, 1 a; XXX, 2 a unter einander; alle zeigen dieselbe Darstellung; in der Mitte steht der bärtige, langbekleidete Dionysos mit Trinkhorn und Rebzweig, zu beiden Seiten eine Frau mit Haube und Nebris, die Hände erhebend, ohne sonstige Attribute, weiter auswärts und die Scene abschliessend auf beiden Seiten ein tanzender Satyr. Nur bei genauerer Betrachtung findet man Unterschiede, z. B. in der Bewegung der Satyrn; XXX, 2 a zeigt eine etwas ausgeführtere Darstellung. Ausserdem gehören hierher I, 1 a, VI, 1 a; VIII, 1 a; XXXIV, 2 a; XXXV, 2 a; XXXVI, 1, a; XL, 1 a; XLV, 2 a; LI, 1 a. Sonst findet man einzelne Beispiele bei Tischbein I, 30; Millingen Coghill 39; Luynes 5; Dubois-Maisonneuve Intr. 51; *Elit. céram.* II, 39 A;

Inghirami vas. fitt. I, 40, 2; II, 123; III, 264. 270; Gerhard A. V. II, 142; III, 173 und in ganz alterthümlichem Stil ebendas. IV, 315; in gewandter und schon zierlicher Zeichnung II, 285. Eigenthümlich ist die Tanzstellung der Mänaden auf diesen Darstellungen. Sie wiederholt sich in fast ganz gleicher Weise: der eine Arm ist erhoben und bildet am Ellbogen einen starken, oft spitzen Winkel, während der andere Arm sich abwärts richtet und ebenfalls am Ellbogen einen starken Winkel bildet. Indem nun die Beine oft beide gebogen sind und an den Knien ebenfalls Winkel bilden, so gibt diess bei der allein herrschenden Profilzeichnung eine sonderbar verrenkte Figur, deren seltsames Aussehen häufig noch durch die starr hinausstehenden Zipfel des Mantels erhöht wird, vergl. Münchner Vasensammlung No. 60. 62. 142. 390. Inghirami vas. fitt. 207; Roulez Choix de vas. III. 2. Man hat jedoch trotz der häufigen Wiederholung dieser Figur nichts darin zu sehen, was nur der bakchischen Feier eigenthümlich wäre. In so gezwungener Stellung sucht der alte Stil den Tanz auszudrücken auch ohne bakchische Bedeutung, wie z. B. die Figur bei Stackelberg Gräber 15, 3 beweist.

Mit dem Verlassen der alten Technik in schwarzen Figuren fallen auch die Bande, welche dort der Behandlung der Gesichtsbildung, der Körperbewegung und des Gewandes auferlegt waren. Unter den Vasenbildern mit rothen Figuren auf schwarzem Grund nehmen nun die bakchischen Darstellungen eine sehr hervorragende Stellung ein. Bei Betrachtung eines Vasenbilds, das noch der strengen Gattung angehört, wie die bakchische Schale mit Mänaden in München Nro. 332, die bei Thiersch: Ueber die hellenischen Vasen Taf. 4 (das Innenbild auch Wieseler Denkm. II, 45, 273) abgebildet ist, glaubt man zu sehen, wie der Gegenstand selbst die Hand des Künstlers zu grösserer Freiheit fortgerissen, wie gerade an bakchischen Figuren die Zeichnung gelernt und an freiere und kühnere Auffassung sich gewöhnt habe. Jetzt ist die Uebereinstimmung mit der Darstellung der griechischen Dichter eine vollständige. Nicht bloss, dass wir jetzt alle die Attribute auf den Vasenbildern finden, die z. B. Euripides seinen Bakchen beilegt: auch die orgiastische Erregung der Mänaden wird durch eine nur ihr eigenthümliche Körperbewegung und durch den Ausdruck des Gesichts zur Darstellung gebracht. Wenn man sich vergegenwärtigt, wie wenig im Ganzen die Vasenmalerei im individualisirten Ausdruck seelischer Zustände geleistet hat und leisten konnte, so möchte man gerade in solchen bakchischen Scenen und

speziell in der Darstellung begeisterter Mänaden, wie auf der angeführten Münchner Schale, ihre höchste Leistung erkennen. Das Innenbild ist ein Muster von Monochrom, hellbraun auf weissem Grund. Eilenden Schritts sieht man die Mänade vorübergehen, den Kopf rückwärts gewendet. Sie ist mit feingefältem Aermelchiton bekleidet, über welchen ein leichter, dunkelgesäumter Mantel geworfen ist, dessen beide Enden in ganz übereinstimmender Weise im Winde fliegen, wie denn die Behandlung des Gewands äusserst sorgfältig und streng conventionell ist. Ueber der Brust hat sie zwei Enden eines gesprenkelten Pantherfells geknüpft, das über den Rücken herabhängt; in der gesenkten Rechten hält sie horizontal einen Thyrsos, in der erhobenen Linken dagegen einen lebendigen Luchs an einem Hinterfuss gefasst. Um die blonden Haare, welche gelöst im Winde fliegen, schlingt sich in geschmackvoller Windung eine Schlange, welche mit gebogenem Hals den züngelnden Kopf emporhält. Die leichte Senkung des Kopfes, der unbestimmte Blick und das starre Lächeln des Mundes, beides an den archaischen Stil in der Plastik erinnernd, erhöht den Ausdruck der gottgesandten *μανία*. Es wird aus den folgenden Ausführungen erhellen, dass zu jedem einzelnen dieser Züge die betreffende Stelle in Euripides' Bakchen beigelegt werden kann. Entsprechend sind die Mänaden auf der Aussenseite der Schale im Thiasos des Gottes dargestellt, ähnlich, doch in weniger strengem Stil die Frauen auf der berliner Trinkschale des Hieron Gerhard Trinksch. u. Gef. 4. 5. Wie schon die Vergleichung dieses Vasenbildes zeigt und sich an vielen Beispielen erkennen lässt, mildert sich in der Weiterentwicklung zum schönen Stil dieser strenge, düstere Ernst und der herbe Charakter in der Auffassung der Mänade, und zwar bildet sich im freien Stil ein doppelter Typus für die Darstellung der bakchischen Begeisterung heraus. Weit überwiegend ist diejenige Form, in welcher die Erhebung des Gemüths in einer auch hier noch feierlichen aber durchaus freien und edlen Weise zur Darstellung kommt: mit erhobenem Haupt, den begeisterten Blick nach oben gerichtet, schreitet die Mänade ephuebekrönt und mit fliegenden oder auf den Rücken herabfallenden Locken dahin, den Thyrsos schwingend oder das Tympanon schlagend, also ganz die Euripideische *καθειῶα εἰς ἄμους κόμας* Bacch. V. 695. 831 und *δέραν εἰς αἰθέρα ὄροσερόν-διπνονσα* V. 864 vergl. 150. 240, wie sie in der Plastik seit Skopas (Urlichs Skopas S. 60 ff.) dargestellt und dort eine typische Figur geworden ist, vergl. O. Jahn Arch. Ztg. 1867 p. 8 und zu

den dort aufgezählten Kunstwerken die schöne Gemme bei Wieseler D. a. K. II, 44, 560. Statt der zahlreichen Beispiele, die sich unter den im Folgenden zu nennenden Vasenbildern ungesucht darbieten, möge das Neapler Gefäss Mus. Borb. XII, 21—23 dienen, das acht Mänaden um ein Dionysosidol darstellt, oder die ΚΩΜΩΙΔΙΑ im bakchischen Thiasos Elit. céram. I, 41. Selten aber um so merkwürdiger ist die andere Auffassungsweise; es ist die schwärmerische Vertiefung des Gemüths in sich selbst, die dort ihren Ausdruck findet, ein stilles melancholisches Träumen, wie es ja ebenso gut eine Wirkung des wunderbaren Gottes sein kann als die laute Begeisterung. Auf einem rothfigurigen Gefäss aus Vulci Mus. Greg. II, 21, 2 a findet sich ein Zug von sechs bakchischen Frauen, unter welchen eine durch ihre idealere Auffassung vor den übrigen hervortritt. Es ist eine schlanke Figur, in den Aermelchiton gekleidet, über welchen die Nebris geschlagen ist; mit der ausgestreckten Linken hält sie den auf dem Boden aufstehenden Thyrsos, die Rechte stützt sie lässig auf die Hüfte, so dass die Gestalt wenig bewegt ist. Der Kopf ist gesenkt und das lange schlichte Haar, das ungebunden ihr auf Schultern und Brust herabfällt, erhöht den Ausdruck des Ernstes und der Trauer. Sodann sind es zwei Vasengemälde, beide die Rückführung des Hephästos darstellend, auf welchen ähnliche Figuren erscheinen. Dub. Mais. Intr. 17 = Elit. céram. I, 47 folgt dem Dionysos eine Mänade in dorischem Chiton, der um die schlanken Hüften gegürtet ist, in der Rechten eine Oinochoe, in der Linken eine Fackel haltend; die Gesichtszüge zeigen einen tiefen Ernst, welcher durch das schlichte und fast bis auf den Gürtel herabfallende Haar und den Epheukranz noch an Ausdruck gewinnt. Sehr viel Aehnlichkeit mit ihr hat die Mänade, die bei Stackelberg 40 dem Zug voranschreitet ¹. Durch denselben ruhig-ernsten Ausdruck, das schlicht herabfallende Haar und den gesenkten Kopf unterscheidet sich auf dem Neapler Gefäss Mus. Borb. XII. 21—23, die Mänade, welche vor dem Dionysosidol das Opfer darbringt, von ihren schöngelockten, frohbegeisterten Gefährtinnen, wie noch besser auf der getreuen, aber nur das Idol selbst nebst den zwei nächsten Frauen wiedergebenden Abbildung Bötticher Baumkultus Fig. 43 zu erkennen ist. Sie ist durch die Inschrift als $\Delta\text{ΙΩ}\text{N}\text{H}$ bezeichnet, ebenso wie eine, ebenfalls langgelockte, Gefährtin des

¹ Die Abbildung erreicht hier nicht einmal die feine Gesichtsbildung des Originals München 776.

Dionysos Welcker A. D. III. Taf. 13. O. Jahn Vasenb. Taf. III, eine Bezeichnung, die den Charakter der Thiasotis so wenig aufheben will, als auf derselben Neapler Vase die Inschrift ΘΑΛΕΙΑ, sondern vielmehr eben wegen der dionysischen Bedeutung des Namens gewählt ist, vergl. O. Jahn Vasenb. S. 16. Endlich ist noch das schöne Vasenbild in Perugia Mon. dell' Inst. VII, 70 besonders hervorzuheben. Der jugendliche Dionysos ist hier mit zwei Frauen, von welchen die eine vielleicht Ariadne ist (vergl. Helbig Annal. 1862 p. 247) in gelassener Ruhe dargestellt. Das gelöste, auf die Schultern herabfallende Haar und die leise Neigung des Kopfes verleihen ihnen den Ausdruck des Ernstes, der aber durch eine ausnehmend feine, geistige Charakterisirung zu stiller Wehmuth verklärt erscheint¹. In der Plastik ist dieser Typus hauptsächlich in der Bildung des Dionysos selbst zur Ausprägung gekommen, z. B. in der Statue der Humboldt'schen Sammlung in Tegel; jedoch findet sich auch auf der Amphora des Sosibios eine Figur, die mit der oben beschriebenen der vulcenter Vase Mus. Greg. II, 21 eine auffallende Aehnlichkeit zeigt und fast ganz ebenso auf einer Reliefplatte Zoega bassir. 84 wiederkehrt. Mehr oder minder deutlich finden sich aber diese Züge bakchischer Versenkung des Gemüths mit jenen andern der Erhebung zusammen schon der Manchfaltigkeit wegen auf sehr vielen Vasenbildern, die den vollständigen bakchischen Thiasos wiedergeben.

Die Aufnahme der orgiastischen Ekstase in so vergeistigtem Ausdruck in die Vasenmalerei ist nun aber ohne Zweifel eine Wirkung der attischen Tragödie, welche von Anfang an, ihrem Ursprung gemäss, die Mythen des Dionysos mit Vorliebe behandelt hat. Schon dem Thespis wird ein Pentheus zugeschrieben, Aeschylus hat einen Pentheus und Lykurgos zur Aufführung gebracht (vergl. O. Jahn Pentheus und die Mainaden Kiel 1841). In beiden Stücken musste, ähnlich wie bei Euripides Bakchen, die Darstellung des bakchischen Orgiasmus den Mittelpunkt bilden. Die Entwicklung des schönen Stils der Vasenmalerei geht der Zeit nach der Ausbildung und Blüthe des attischen Dramas zur Seite; das Drama aber hat schneller und früher seinen Höhepunkt erreicht. Dazu kommt, dass der alle Vorstellungen und geistigen Interessen erfassenden und umbildenden Macht des Dramas die Kunst der Vasenmalerei mit einer verhältnissmässig geringen produktiven Kraft gegenübersteht. Diese Verhältnisse machen es

¹ Man vergl. nun auch das Urtheil Brunns über den hohen Kunstwerth dieser Vase, Probleme in der Geschichte der Vasenmalerei S. 60.

wahrscheinlich, dass der dionysische Orgiasmus zuerst in der Tragödie seinen idealen Ausdruck gefunden und dann erst von der Vasenmalerei aufgenommen und in dieser von der Behandlung im schwarzfigurigen Stil so verschiedenen Weise ausgebildet worden ist. Allein die Vasenmalerei hatte in der Zeit ihrer Entwicklung Einsicht und Selbständigkeit genug, um diess ganz mit ihren eigenen Mitteln und in ihrer Weise zu thun, und so erinnern diese einfachen Mänadengestalten wenigstens des strengen und des schönen Stils in keiner Weise an dramatische Scenerie. Auch die Figuren der wohl ziemlich späten Vasenbilder, die eine Scene aus Euripides' Bakchen wiederzugeben scheinen: die Entdeckung und Verfolgung des Pentheus (Millingen peint. de vas. 5, O. Jahn Penth. u. Main. Taf. II, a und, nach Jahns Zusammenstellung veröffentlicht, Mus. Borb. XVI, 11) sind so gebildet, dass sie ebenso gut einem gewöhnlichen bakchischen Vasenbild angehören könnten. Erst der späte, reiche Stil der unteritalischen Vasen zeigt vielfach eine direkte und materielle Einwirkung der Bühne auf die Composition des Ganzen und die Ausstattung der einzelnen Figuren, vergl. O. Jahn Einl. Vasensamml. p. CCXXVII. Im schönen Stil dagegen kann nur von einer künstlerischen Einwirkung die Rede sein; nicht die Gestalten, die auf die Bühne gebracht wurden, sondern die Vorstellungen, welche die Worte des Dichters erregten, schwebten dem Vasenmaler als Ziel vor, welcher Gestalten wie auf jener Münchner Schale, auf jener Neapler Vase oder auf dem Gefäss von Ruvo Bull. Nap. N. S. IV, 3 gezeichnet hat. Der jugendliche langgelockte Dionysos ist hier dargestellt, wie er, umgeben von seinem Thiasos, auf einem von zwei grossen, hochaufspringenden Luchsen gezogenen Wagen dahinstürmt, den Thyrsos schwingend. Es folgt dem Wagen Silen mit zwei Fackeln und über ihm eine leicht dahinschreitende Mänade in flatterndem dorischem Chiton, mit Tympanon und Situla, vor dem Wagen schreitet ein Satyr mit Thyrsos. Ueber diesem erblickt man eine Mänade, welche vom rasenden Lauf gestürzt und in die Knie gesunken ist. Während der Körper vorgeneigt ist, ist das reichgelockte Haupt so weit zurückgeworfen, dass das Kinn den höchsten Punkt der Figur bildet. Die Halsschnur ist abgerissen, der dorische Chiton bis über die Brust herabgesunken. Der rechte Arm stemmt das Tympanon, das sie noch in der Hand hält, gegen den Boden, der linken Hand entfällt eben der Thyrsos, der durch die Gewalt des Falls unten abgebrochen ist. Das rechte Knie ist in spitzem Winkel aufgestemmt, das linke Bein seitwärts ausge-

streckt. Der beflügelte Knabe, der sonst oft den Thiasos in der Luft schwebend begleitet (Inghirami vas. fitt. 165), ist ihr in diesem Moment beigesprungen und fasst sie unter den Armen, um sie aufzurichten. Trotz der gewaltsamen Stellung sind die Formen durchaus schön und der Eindruck ein so harmonischer, dass die Figur nur für diese Situation, das Niedersinken vor Erschöpfung im rasenden Thiasos, erfunden sein kann. Die Conception der Figur führt aber auch hier auf das Drama zurück. In Euripides Bakchen V. 135 preist der Chor den glücklich, der vom Thiasoslauf zu Boden sinkt *ἡδὺς ἐν οὔρεσιν ὃς ἂν ἐκ θιάσων δρομίων πέση πέδοσε*. Die Ermüdeten treibt der Gott wieder auf als der *ἔξαρχος* des Thiasos v. 141, der v. 147 *αἴσσει δρόμῳ καὶ χοροῖς ξεσθίζων πλανάτας ἰαχῆς τ' ἀναπάλλων*. Dieser bakchische Lauf ist, wie die Bakchen zum Eingang singen v. 66 ein *πόνος ἡδὺς, κάματός τ' εὐκάματος*. Und auf dramatische Dichtung gehen gewiss auch die Worte des Propertius zurück, welcher diese Situation kurz zusammenfasst I 3, 5:

Nec minus assiduis Edonis fessa choreis

Qualis in herboso concidit Apidano.

Für die Darstellung des gesammten Thiasos bildet sich nun ebenso wie im schwarzfigurigen Stil eine gewisse Tradition. Die Personen werden in ein bestimmtes Verhältniss unter sich und namentlich zu dem Gott gesetzt, der nun noch deutlicher den Mittelpunkt bildet; er tritt unter die erfreute Schaar und führt unter ihrem Jubelruf den Thiasos auf die Berge, vergl. Eurip. Bacch. 115 *Βρόμος εὐτ' ἂν ἄγη θιάσους εἰς ὄρος*; vergl. v. 135, 145 u. s. w. als *χοραγός* und *ἐπίσκοπος νυκίων φθεγμάτων* vergl. sämmtliche S. 20 angeführten Dichterstellen. Die Mänade schenkt dem Gott ein oder tanzt begeistert ihm entgegen Soph. Antig. 1150 *ἄμα περιπόλοις Θυίαισιν, αἶ σε μαινόμεναι πάννυχοι χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἰαχχον*; oder sie flieht vor dem verfolgenden Satyr. Beispiele eines vollständigen Thiasos mit den gewöhnlichen Attributen und Beschäftigungen desselben sind Dub. Mais. 17; Mus. Borb. V, 6 = Inghirami vas. fitt. 99; Gerhard A. V. III, 153; Millingen Coghill 1—3; Mus. Greg. II, 72, 2; Inghirami mon. Etr. V. 26; Bull. Nap. III, 2. 6 um den Hals der Talosvase. Zuweilen ist durch Hügellinien und Buschwerk Feld und Wald als die Oertlichkeit bezeichnet, wo der Thiasos sein Wesen treibt Dub. Mais. 22. 33; Inghirami mon. Etr. V. 26. Auch allein erscheint die Mänade als selbständiges Bild für sich. So sehen wir sie auf einem Kantharos bei Stackelberg Gräber 24, 1. 2 auf beiden Seiten als einzige Figur,

die eine mit dem Thyrsos in leidenschaftlicher Bewegung, die andere mit Fackel und Thyrsos in nachdenklicher Ruhe; oder auf einer Lekythos ebendas. Taf. 24, 7 in vollem Lauf, die gefleckte Nebris über den Aermelchiton geschlagen und den Thyrsos schwingend (Bacch. 80 *ἀνὰ Θύρσον πνύσσων*); oder als Innenbild von Schalen Thiersch a. a. O. Taf. 4; Gerhard A. V. III, 232; cab. Pourtalès 29 (**ΤΕΡΣΙΧΟΜΗ**), in diesem Fall mit besonderer Sorgfalt behandelt und mit einer Zahl von Attributen ausgestattet. Umgekehrt erscheinen Mänaden und Satyrn häufig auch als Nebenfiguren, welche der sie oft wenig berührenden Haupthandlung zuschauen, als willkommenes Ausschmückungsmittel für den Künstler, vergl. Helbig Annal. dell' Inst. 1862. p. 264.

Die Attribute sind jetzt zahlreicher; die früheren werden zum Theil beibehalten, wie die Nebris und Krotalen, von welchen die letzteren im strengen Stil noch häufig sind, dann seltener werden, während die Nebris *νεβρίδος ἱερὸν ἐνδυτόν* Bacch. 137 sehr viel und oft glücklich verwendet wird, um die Figur hervorzuheben und ihr ein eigenthümlich fremdartiges Aussehen zu geben, vergl. Gerhard A. V. III, 153; Mon. dell' Inst. VII, 70; Mus. Borb. XII, 21—23. Auch die Flöte (*ἡδυβόα Φοργίων αὐλῶν πνεύματι* Bacch. 127) erscheint, wie im alten Stil, zuweilen, doch öfter von Satyrn als von Mänaden geblasen. Die Rebzweige des alten Stils im Felde der Vasenbilder verschwinden mehr und mehr, nur der bärtige Dionysos selbst erscheint da und dort mit einem solchen in der Hand; an die Stelle des alten Trinkhorns tritt meist der zierliche Kantharos, während der auch für die rothen Figuren beibehaltene Epheukranz in den Haaren (Bacch. 177 *στεφανοῦν τε κροῖτα κισσίνους βλαστήμασιν*) oft viel dazu beiträgt, den sinnlich oder geistig erregten Ausdruck des Gesichts zu erhöhen und zu veredeln. Namentlich gewinnt aber der Thyrsos auf den Vasen des strengen und des einfach schönen Stils ganz die Bedeutung des wesentlichen und desshalb oft alleinigen Abzeichens der Mänade, der *Θυρσοφόρος Μαινάς* Bacch. 104, wozu sich da und dort noch die Fackel gesellt (vergl. S. 20), vergl. ausser den S. 569 angeführten Vasen Millingen Coghill. 16. 18; Pourtalès 27; Tischbein III, 11. 15; Luynes 31. Der Thyrsos selbst hat seine eigenen Wandlungen erfahren. Ursprünglich erscheint er als ein Stab mit einem Büschel von Epheublättern; so verfertigen ihn die Mänaden selbst im Walde Eurip. Bacch. 1054 *αἱ μὲν γὰρ αὐτῶν Θύρσον ἐκλελοιπότα κισσῶ κομητὴν ἀθήεις ἔξανέστερον*. Dem entspricht ungefähr Thiersch über Vasenb. Taf. 4 u. Gerhard Trinksch.

u. Gef. 4. 5. Eine Besonderheit, ebenfalls auf Vasen des guten Stils, ist die runde, punktirte Frucht anstatt des Blätterbüschels Bull. Nap. 1854 tav. 2; Panofka Dionysos und die Thyaden Taf. II, 1a; Mus. Greg. II, 21, 2; Dub. Mais. 17; Gerhard griech. und etr. Trinksch. 16, 1 und auf dem etruskischen Spiegel Gerhard Etr. Sp. 89. Nachdem aber schon Euripides mit dem Thyrsos zusammen oftmals und ohne Unterschied der Bedeutung den Narthex, die Ferulastaude, seinen Mänaden in die Hand gegeben Bacch. 704. 706, erscheint der Narthex häufig auf den Vasen der späteren Periode in der Hand des Gottes und seiner Begleiter vergl. O. Jahn Annal. dell' Inst. 1857 p. 124 Anm. 3 und ausser den dort angeführten Vasenbildern Mon. dell' Inst. VI, 37; Millingen peint. de vas. 2; Dub. Mais. 21 u. a. Endlich tritt an dessen Stelle auf den Vasenbildern der spätesten Zeit ein Körnstengel oder ein einem solchen gleichender, arabeskenhaft stilisirter Stab, vergl. Gerhard Apul. Vas. Taf. 1—4 und dessen Bemerkung nebst andern Beispielen S. 2 Anm. 2; Dub. Mais. 11; Panofka Mus. Blacas 23; während auf andern späteren Vasenbildern Dub. Mais. 12; Gerhard Apul. Vas. 15, namentlich aber dann auf Reliefbildwerken, z. B. auf dem Denkmal des Lysikrates, dem Marmorkrater des Salpion und auf römischen Sarkophagen (vergl. auch Campana op. in plast. II, 33. 34. 35. 43) der Knauf des Thyrsos die Form eines Pinienkonus hat. Während der Thyrsos im weiteren Sinn den bakchischen Darstellungen aller Stilgattungen der rothfigurigen Vasen eigen ist, gehört das Tympanon erst den Vasen des vorgerückten Stils an, da es erst aus dem Kybeledienst in den Dionysischen überging, oder, wie Euripides Bacch. v. 124 ff. sich ausdrückt, die Korybanten es erfunden, die rasenden Satyrn aber von der Mutter Rhea sich erbeten und den Reigentänzen der Trieteriden beigefügt haben, vergl. auch v. 58 *τᾶπεχώρι' ἐν πόλει Φρυγῶν τύμπανα, Πέας τε μητρὸς ἐμά θ' εὐρήματα*. Es erscheint erst auf einzelnen Vasen des schönen, durchaus freien Stils wie Mus. Borb. XII, 21—23; Stackelberg 40, im Uebrigen auf denjenigen des reichen und unteritalischen Stils, und zwar hier so häufig, dass man verhältnissmässig wenige bakchische Darstellungen der späteren Periode ohne Tympanon finden wird, vergl. z. B. Millin peint. de vas. I, 57. 60. 67; Millingen anc. mon. 26 u. Coghill 19; Mon. dell' Inst. I, 50; IV, 16 B; VI, 37. Cymbeln und vollends Glöckchen kommen nur auf unteritalischen Vasen vor und sind auch orientalischen Ursprungs, vgl. Gerhard Apul. Vas. 1—4; Millin tomb. Canos. 13. 14; Millingen peint. 2. Ueber die An-

wendung von Glöckchen in der Reliefplastik vergl. O. Jahn *Annal. dell' Inst.* 1857 p. 124 Anm. 4.

Wenn bei den bisher besprochenen Attributen des bakchischen Thiasos die Vasenbilder und zwar vornehmlich des schönen Stils, ganz mit der Darstellung des Dramas übereinstimmen, so ist diess noch mehr für einige weitere Besonderheiten hervorzuheben, in welchen sich ein Gegensatz zwischen historischem und poetisch-mythologischem Mänadenthum bemerklich macht. Zunächst etwas mehr äusserlicher Art. Es ist oben hervorgehoben worden (S. 14), dass nach dem Zeugniß Plutarchs die Anwendung von Schlangen der in Griechenland üblichen Dionysosfeier fremd war, während bei Euripides 'die thyrsostragenden Mänaden sich die Schlangen in die Locken flechten' Bacch. 104, und 'das buntgefleckte Fell mit Schlangen sich umgürten, die ihnen die Wangen lecken' (S. 18). Eine Illustration hiefür haben wir an der oben beschriebenen Mänade des Innenbilds der Münchner Schale Nr. 332, so wie auch auf der Aussenseite, wo eine Mänade die um den Arm sich windende Schlange einem Satyr entgegenhält, der entsetzt beide Arme ausstreckt. Ausserdem enthält die Münchner Sammlung noch 8 Vasen, auf welchen Mänaden mit Schlangen dargestellt sind, zwei mit schwarzen Figuren Nro. 179. 270, die übrigen 273. 372. 408. 469. 736. 771 mit rothen; gerade die bedeutenderen, eigene Composition verrathenden gehören dem strengen, alle dem guten Stil an; Nro. 372 ist abgebildet Gerhard A. V. III, 232. 233. Sonst findet man dasselbe noch Bull. Nap. 1854 tav. II, 4. 5. 6; Gargiulo *Raccolta* 110, mit demselben Motiv, die Schlange in der Hand der Mänade um den sie verfolgenden Satyr zurückzuschrecken. Auch auf Basreliefdarstellungen sind Mänaden mit Schlangen nicht selten, vergl. Welcker A. D. Taf. V, 9 und Minervini Bull. Nap. 1853 p. 13. Auf eine einfachere Erklärung dieser Erscheinung, als die symbolische (Preller *Griech. Myth.* I, 550), die doch nicht ausreicht, weist der Zusammenhang hin, in welchem die Schlangen bei Euripides in der Erzählung des Angelos Bacch. S. 695 ff. erwähnt werden:

'Auf die Schultern streuen sie die Locken
Und gürtten, wo der Bande Knoten sich gelöst,
Die Haut des Hirschs sich um; das bunte Fell umschlingt
Die Schlange, die vertraulich ihre Wang' umleckt.
Noch andre trugen wilder Wölfe Brut im Arm
Und Rehe; diesen spenden sie die weisse Milch
Aus vollen Brüsten.

Sie stossen mit dem Thyrsos in den Fels und ein Weinquell springt hervor; sie ritzen mit den Fingerspitzen den Boden, und es quillt Milch heraus und Honig trieft vom Thyrsos. Es soll offenbar der vertraute Umgang mit der Natur hier geschildert werden, in den die Mänade aufgenommen wird, die sich dem Dienste des Gottes hingibt. Die Schauer und Gefahren des Waldes und des wilden Naturlebens sind für sie nicht vorhanden: die Schlange, mit deren Züngeln sie den Satyr schreckt, leckt ihr die Wange und der jungen Wolfsbrut gibt sie ihre Brust. So sieht man auf einem geschnittenen Stein Wieseler II, 46, 579 eine Mänade behaglich ausgestreckt vor einer Höhle liegen und einem Panther die Brust reichen. Sie fängt die Thiere des Waldes, den Hasen und das Reh, mit der Hand und bringt sie in freudigem Tanzschritt dem Dionysos entgegen, Luynes vas. 3 (schw. Fig.) oder hält sie triumphirend in die Luft, Gerhard Trinksch. u. Gef. 4. 5. Auf einem schwarzfigurigen Vasenbild Arch. Ztg. 1854 Taf. 71 schreiten zwei Mänaden unter Rebzweigen im Tanzschritt dahin, die eine einen Bock, die andere einen Panther tragend. Die Mänade auf dem Innenbild der Münchner Schale 332 hält einen Luchs an einem Fuss gefasst, eine andere stürmt mit einem gefangenen Panther dahin Mus. Greg. II, 72, 2a und Inghirami vas. fitt. 259. Eine ekstatische Steigerung dieser Vorstellung ist das Zerreißen von Thieren, wovon Euripides Bacch. 735 ff. eine so grossartige Schilderung entwirft, oder das Zertheilen mittelst eines Schwerts. Bildliche Darstellungen dieser Art sind häufiger in der Reliefplastik als auf Vasen, von welchen nur Millingen peint. de vas. 5 und Panofka Musée Blacas 13—15 anzuführen sind. In der Plastik ist namentlich die Figur zu nennen, welche man früher für eine Copie der Skopas'schen Mänade hielt und die oft wiederkehrt Zoega bass. 83. 84 und auf der Amphora des Sosibios; sodann Campana op. in plast. II, 47. Die Bestimmung dieser Thiere zum Opfer ist unter Umständen deutlich, wie auf der Vase Mon. dell' Inst. VI, 37 und auf dem Altarrelief Mus. Chiam. I, 36. 37, aber deshalb nicht überall anzunehmen, wie z. B. auf dem Altarrelief Gerhard Ant. Bilder 108, 1, wo eine Bakchantin mitten im orgiastisch bewegten Thiasos ein Böcklein auf der Schulter trägt, von einem Opfer sonst nichts zu sehen ist.

Ein wichtigerer Differenzpunkt zwischen der historischen Kultübung und der Schilderung der Tragiker ist die Theilnahme von Jungfrauen an der bakchischen Feier (S. 13. 20). Ein direktes Zeugniß, ob die Mänaden auf unsern Vasenbildern für Frauen

oder für Jungfrauen gelten sollen, dürfen wir allerdings nicht erwarten, dagegen darf wohl an die Stelle eines solchen eine Beobachtung treten, die auf Objektivität Anspruch machen kann. Auf einer sehr ansehnlichen Zahl von Vasenbildern mit Mänaden fällt sowohl an und für sich als auch im Vergleich mit andern weiblichen Figuren die besonders jugendliche Körperbildung derselben in die Augen. Wir lassen die Bilder mit schwarzen Figuren so wie des strengen Stils mit rothen Figuren bei Seite und betrachten nur die Darstellungen des frei entwickelten schönen Stils, der die Mittel hatte, durch die Zeichnung der Körperbildung die Idee einer Figur auszudrücken, und sodann die späteren des reichen Stils, der sich namentlich bei weiblichen Figuren gerade zu einer gewissen Fülle und Breite hinneigte. Dass der einfach schöne Stil einen solchen Unterschied auszudrücken versucht, zeigt z. B. die Verschiedenheit in der Zeichnung bei Demeter und bei Persephone Gerhard A. V. I, 75, und wie gut es ihm gelingt, die Vorstellung zarter Jungfräulichkeit zu erwecken, das Vasenbild Odysseus und Nausikaa ebendas. III, 218. So finden wir denn unter den Mänaden solche Figuren mit schlanker Körperbildung, schmalen Hüften und zuweilen ohne Andeutung der weiblichen Brust Stackelberg Gräber 40; Panofka *cab.* Pourtalès 27; Millin *peint. de vas.* I, 53; I. 30; Inghirami *vas. fitt.* 336; die Tragoedia, die gradezu als Mänade gelten kann, bei Gerhard A. V. I, 56 und ebenso die ΚΩΜΩΙΔΙΑ bei Millingen Coghill 6; Mus. Borb. II, 45 ΧΟΙΡΟΣ ; weiterhin Mus. Greg. II, 26, 1; Coghill 18; Gerhard Trinksch. u. Gef. 6. 7; Millin *peint.* I, 60; II, 53; *Elit. céram.* II, 71. Im späten, reichen Stil ist, wie gesagt, bei der sonstigen Neigung zu breiten Formen diese Körperbildung um so auffallender, vergl. Millingen *peint. de vas.* 2; Gerhard *Apul. Vas.* 2, wo die Verschiedenheit der Mänade und der Frau mit der Schale in die Augen fällt; *Compte rendu de la comm. impér.* 1862 pl. V, 1 Petersb. 1863 u. a. Dabei ist es gewiss kein Zufall, dass derartige Darstellungen grösstentheils dieselben sind, in welchen die Ekstase der dionysischen Begeisterung am Schönsten ausgeprägt ist; wir haben hier offenbar den künstlerischen Ausdruck der mythologischen Auffassung des Mänadenthums. Reichere Mittel für die Ausprägung einer solchen Idee in der Bildung des Körpers standen der Plastik zu Gebot, und so finden wir in der Florentiner Bakchantin Uffizien Nro. 128, dann bei Zoega *bass.* 83. 84. 86. 106; *Annal. dell' Inst.* 1862 N und namentlich bei Welcker A. D. Taf. III. 8 u. V, 9 Gestalten, in welchen die weibliche Körperbil-

zung zurücktritt und die strenge Zeichnung der Glieder der geradlinigeren männlichen Bildung nahekommmt.

Dieser jungfräuliche Charakter der Mänade zeigt sich auch in ihrem Verhältniss zu ihren muthwilligen Genossen, den Satyrn. Wenn oben bemerkt wurde, dass in dem freien Stil dieselben mehr in ein persönliches und thätiges Verhältniss zu einander treten, so bestimmt sich diess näher dahin: das in der Hauptsache sich überall wiederholende, im Einzelnen unendlich mannfaltig behandelte Thema ist von Seiten der Satyrn eine in lustiger Ausgelassenheit oder mit schlecht verhehlter Begehrlichkeit versuchte Annäherung und von Seiten der Mänade eine fast ebenso regelmässig erfolgende Zurückweisung. Aus dem Ueberfluss von Darstellungen dieser Art mögen einige hervorgehoben werden. Bei Gerhard A. V. III, 153. 154 sehn wir auf einer Nolanischen Vase des besten Stils zwei Mänaden und zwei Satyrn, der Bestrafung des Amykos (?) zusehend. Hinter der ersten Mänade ist ein Satyr, der in bittender Stellung, ängstlich gebückt die Hände faltend und dabei das linke Bein lasciv erhebend an ihr hinaufsieht, ohne eine weitere Annäherung zu wagen. Die Mänade kümmert sich aber nicht um ihn und kehrt ihm den Rücken zu; vgl. Gerhard Ant. Bildw. 17; ein Satyr in ähnlicher Stellung Stackelberg 40 erhält von der zu ihm sich zurückwendenden Mänade einen ernst abweisenden Blick. Bei Tischbein III, 11 Millingen Coghill 18; Stackelberg 41 sehen wir, wie Mänaden vor Zudringlichkeiten der Satyrn zurückweichen; Coghill pl. 1—3 vor der Verfolgung der Satyrn, die sie mit ausgestreckten Armen zu fassen suchen, in gestrecktem Lauf die Flucht ergreifen; ebenso Mon. dell' Inst. III, 31; Luynes vas. 31; Dubois Mais. 33. Die Mänade sucht den Satyr durch das Entgegenhalten züngelnder Schlangen zu schrecken (S. 572), oder den Zudringlichen gar mit Gewalt zurückzustossen, indem sie den erhobenen Thyrsos gegen ihn kehrt, wie auf der letztgenannten Vase der Mon. dell' Inst.; Tischbein III, 15; Luynes 33; Hancarville IV, 33; oder ihm die brennende Fackel ins Gesicht hält Dub.-Mais. 17; Millingen Cogh. 16; beides zugleich auf der oben beschriebenen Münchner Vase Nro. 332; ausserdem gehören von München hieher 184. 736. 793. 794. 851 u. a. Ein Eingehen auf die Liebesanträge der Satyrn von Seiten der Mänaden, wie bei Tischbein I, 49 auf einer Vase des späten, reichen Stils, wo die Mänade dem sie fassenden Satyr den Arm um die Schulter legt, findet sich ausserordentlich selten und gerade auf nichtgriechischen Vasen, wie bei Hancarville III, 68, wo eine Mänade

es ruhig geschehen lässt, dass sie ein Satyr an der Hüfte fasst, und III, 90, wo eine andere dem flötenden Satyr nach dem Stirnschopf greift. Die mit schwarzen Ornamenten verzierte, niederartige Brustbekleidung der Mänaden auf diesen Gefässen, die auf griechischen Vasen nicht vorkommt, kennzeichnet sie nebst anderen Besonderheiten als italisches Fabrikat (ebenso noch Hanc. III, 109; IV, 78. 107. 130; Gerhard Ant. Bildw. 17). Lehrreich ist diesen Thatsachen gegenüber die Behandlung einer bakchischen Scene von ausgesprochen erotischer Bedeutung auf einem griechischen Vasenbild des freien Stils, O. Jahn Vasenb. Taf. 2 = Wieseler II, 46, 584. In der Mitte sitzt der jugendliche Gott ($\Delta\text{ΙΟΝΥΣΟ}$); er zieht die vor ihm stehende Eirene (ΙΡΗΝΗ) sanft an sich, sie folgt ihm willig und ihre Blicke begegnen sehnsüchtig denen des Gottes. Rechts und links ist ebenfalls ein Paar, Satyr und Mänade, links ΠΟΛΥΗΡΑΘΗ und ΒΑΤΥΛΛΟΣ , rechts ΣΥΒΑΣ und ΕΡΑΤΩ , welche einen Schwan, das bekannte Symbol des Liebesgenusses, auf dem Arm trägt. Sämmtliche Namen haben unverkennbar erotische Bedeutung, und zwar die der Satyrn ihrem Charakter entsprechend eine derb sinnliche (vergl. Wieseler und O. Jahn a. a. O.), während die Namen der Frauen zart und fein gewählt sind. Demgemäss erwartet man, dass auch die den Gott begleitenden Paare, seinem Beispiel folgend, sich der Liebe hingeben, aber man findet sie durch keine solche Zeichen liebenden Einverständnisses verbunden, wie der Gott selbst mit Eirene. Polyrate hält in ruhiger Stellung den Thyrsos und ist ganz in die Betrachtung des göttlichen Liebespaares versunken, so dass sie dem ihr zugesellten Batyllos, der seine Fackel anzublase scheint, den Rücken zukehrt. Erato und Sybas auf der andern Seite schreiten beide nach rechts, was nicht gerade bedeuten muss, dass sie die Absicht haben sich zu entfernen, sondern ein bekanntes Motiv ist, um Manchfaltigkeit und Bewegung in die Figuren zu bringen. Beide haben ihren Blick zurückgewendet auf das Liebespaar in der Mitte und auch bei ihnen ist weder in Stellung noch Geberden ein Liebesverhältniss unter sich angedeutet. Nur in einer abgesonderten Gruppe über der Hauptdarstellung, die deshalb auf sich angewiesen ist, ist der Satyr zur Mänade in ein näheres Verhältniss gesetzt: Pannychis (ΠΑΝΥΙΣ) hört dem sich zu ihr neigenden ΕΡΥΠΤΙΩΝ zu und ΠΟΘΟΣ schlägt dazu das Tympanon. Dieser Gruppe kommt jedoch nur eine untergeordnete Bedeutung zu gegenüber den Paaren der Hauptdarstellung rechts und links, welche nur eine Beziehung zu dem

göttlichen Paar in der Mitte zeigen, keine für sich. Der Künstler hat also die erotischen Namen so wie auch das Symbol des Schwans nur gewählt, um dadurch ihre Anwesenheit bei einer erotischen Begegnung ihres Gottes noch weiter auszudrücken, ohne ihnen für sich selbst einen selbstthätigen erotischen Charakter beizulegen; sollte ihm jedoch das Letztere wirklich im Sinn gelegen haben, so hat er es jedenfalls nicht durchgeführt, und dann wohl aus dem Grunde, weil ihn eine solche Auffassung von der üblichen Darstellungsweise der Mänade allzuweit entfernt hätte.

Dieser Auffassung der Mänade als der jungfräulichen Vertreterin des idealen Elements im dionysischen Orgiasmus gegenüber der natürlichen Derbheit der Satyrn entspricht auch ihre durchaus züchtige, den Körper ganz verhüllende Kleidung, welche übrigens hierin sowie auch in allem Uebrigen der sonstigen Frauentracht auf Vasenbildern genau entspricht und deshalb auch mit dem Stil wechselt: die Vasen im strengen Stil haben den langen Aermelchiton, während der schöne Stil den ärmellosen dorischen Chiton vorzieht. Auch auf Darstellungen ekstatischer Art ist die Kleidung sorgfältig und in der gewöhnlichen Weise behandelt, wie denn auch die Mänaden bei Euripides den *πέπλος ποδήρης* tragen Bacch. 833. 915. 935; von der lebhaft bewegten Figur ist nur der 'weisse Fuss' sichtbar, den Euripides als besonders in die Augen fallend öfters erwähnt v. 863: *Ἄρ' ἐν παννυχίοις χοροῖς — θήσω ποτὲ λευκὴν — πόδ' ἀναβακχεύουσα* und 665: *λευκὸν κάλον ἔξηρόντισιν*. Erst auf Vasen des späteren Stils erscheint einige Male eine Figur, an welcher die orgiastische Erregung dadurch ausgedrückt erscheint, dass der Chiton über eine der beiden Schultern (die linke) herabgesunken ist und die Brust frei lässt Mon. dell' Inst. VI, 37; Dub.-Mais. 11. 40 (wo uns eine fast modern gedachte Bakchantin entgegentritt). Es war diess offenbar erst in einer Periode möglich, in welcher der künstlerische Effekt mehr galt als die Treue gegen die Ueberlieferung. Nackte Mänaden kommen auf Vasen des guten griechischen Stils überhaupt nicht vor. In den seltenen Fällen, wo nackte Frauen auf bakchischen Vasen des späten unteritalischen Stils sich finden, sind es keine eigentlichen Mänaden; bei Inghirami vas. fitt. 166 beweisen diess die ganz unbakchischen Attribute der nackten Frau zwischen zwei Satyrn; bei Millin vas. I, 67 nimmt die nackte Frau im oberen Reihen über Dionysos offenbar eine andere Bedeutung in Anspruch, als die drei Mänaden mit Thyrsen und Tympanen, die ganz die sonst übliche Weise zeigen; von ebenso ungewöhnlicher Bedeutung ist

Millin vas. II, 64, und Inghirami vas. 271 ist ein italisches Bacchanal. Eine Figur, wie die — von Gerhard für Thyia erklärte — auf der schon in älteren Werken, zuletzt Arch. Ztg. 1865. Taf. CCII, 2. Nro 202 publicirten Vase wäre selbst in diesem spätesten Stil etwas Unerhörtes, und bei näherer Untersuchung dieser im brittischen Museum unter Nro. 1322 aufgefundenen Vase hat sich denn auch herausgestellt, dass dieselbe ein Dionysos ist, vergl. Arch. Ztg. 1865. Nro. 204 den Nachtrag von Gerhard. Unter der hiemit sehr geringen Zahl von Darstellungen dieser Art sind zwei von anerkannt etruskischer Arbeit, Gerhard Trinksch. u. Gef. 29, vgl. den Text und O. Iahn Vasensamml. LXXVIII, Anm. 525; und Mon. dell' Inst. VI, 54. Ebenso zeigt das Vasenbild Mus. Borb. XIII, 15 den jugendlichen Dionysos darstellend, der den Arm um eine Frau in durchsichtigem Gewand schlingt, in der plumpen Zeichnung und den ganz ungriegischen Geräthen italische Arbeit. Eine besondere Bewandniss muss es, wie der Augenschein lehrt, mit bakchischen Darstellungen in schwarzen Figuren haben, wo man auf einem ithyphallischen Maulthier eine nackte Frau sieht, wie in München Nro. 489 und 454 auf beiden Seiten, während Mänaden daneben wie sonst bekleidet sind. Eine Publikation der Art scheint nicht vorhanden.

Zu der populären Vorstellung von nackten Bakchantinen hat somit die griechische Vasenmalerei nicht die Veranlassung gegeben; diese ist vielmehr in einer späteren Kunstübung und in andern Gebieten zu suchen. Unter den pompejanischen Wandgemälden findet sich eine sehr grosse Zahl von schwebenden Gruppen, je aus einem Satyr und einer Bakchantin bestehend, an welchen der Maler in allen möglichen Variationen die Reize des weiblichen Körpers zur Darstellung gebracht hat. Die bakchischen Attribute, Thyrsos, Nebris, Tympanon, Epheubekrönung und die Spitzohren des Satyrs sind meist angebracht, sind aber für den eigentlichen Zweck unwesentlich und können somit ebenso gut fehlen, so dass der Satyr zum Hirten, die Bakchantin zu einer Art Flora oder Opora wird vergl. Mus. Borb. V, 34. VII, 34. 36. 37. VIII, 23. IX, 7. 8. 22. 23. X, 5. XI, 24. XIII, 16. 17. Mänaden, die unter dem Thiasos des Gottes erscheinen, z. B. vor der schlafenden Ariadne Zahn 2. Folge 60 sind dagegen wie sonst bekleidet. Ebenso lag es im Interesse der Plastik, die Formen des Körpers unverhüllt hervortreten zu lassen und so finden wir auf Reliefs dergleichen bakchische Frauen, auf dem Marmorkrater Mus. Borb. VII, 9 = Gerhard ant. Bildw. 45; auf demjenigen

des Salpion Overbeck *Gesch. der Plast.* II, 315, Figuren, die sich dann oft wiederholen, wie die des Salpion z. B. auf einem Basrelief aus Herculaneum *Mus. Borb.* VII, 24 wiederkehrt; vergl. Zoega *bass.* 5, 70; Campana *op. in plast.* II, 48; sehr häufig sodann auf römischen Sarkophagreliefs bakchischen Inhalts Gerhard *ant. Bildw.* 106, 1; 110, 1; 112, 2. Und doch ist es auch hier von Bedeutung, dass derjenige, welcher zuerst die Mänade in einer durch alle Theile durchgeführten Charakteristik als Statue gebildet und dadurch einen Typus derselben für die Plastik aufgestellt hat, Skopas, ein langes flatterndes Gewand, das nur die Arme bloss liess, für die bezeichnendste Bekleidung derselben angesehen hat, vergl. Overbeck *Gesch. d. Plast.* II, 21, womit auch das Marmorfigürchen aus Smyrna ganz übereinstimmt, s. Ulrichs Skopas S. 62. Namentlich aber fand auch die Kunst des Steinschneiders einen dankbaren Stoff an den zierlichen Formen und den graziösen aber zugleich über das Gewöhnliche hinausgehenden Stellungen einer mehr oder weniger nackten Bakchantin, wie man an einer grösseren Anzahl von Gemmen bei Wieseler *D. a. K.* II, Taf. 45 sieht.

Im Gegentheil besteht die einzige Besonderheit in der Kleidung der Mänaden auf den Vasenbildern in einer über das Gewöhnliche noch hinausgehenden Verhüllung. Ungewöhnlich zwar ist nicht diejenige Art der Verhüllung zu nennen, welche im Umschlagen des Mantels um den Chiton besteht in der Weise, dass ein Arm oder sogar beide verhüllt werden. Denn weibliche Figuren in solcher Umhüllung kommen auch anderwärts vor, z. B. an einer Terracotte Stackelberg *Gräb.* 67 und auf nicht bakchischen Vasen Gerhard *A. V.* III, 152, 3. 157, 3. 161; in Scenen aus dem Leben *Mus. Greg.* II, 75, 1. 84, 1 Stackelberg 33. Indessen erscheint doch diese Einhüllung der Arme in den Mantel auf bakchischen Darstellungen verhältnissmässig häufig und macht namentlich gegenüber der lebhaften und freien Bewegung nicht nur der übrigen Figuren, sondern auch der betreffenden Figur selbst den Eindruck einer gewissen Absichtlichkeit, vergl. Gerhard *A. V.* III, 153. 1. 2; Millingen *Cogh.* 3; *Dub.-Mais.* 22; *Mus. Greg.* II, 73, 2 a; *Mus. Borb.* III, 29. VI, 39; *Annal. dell' Inst.* 1847 O; *Inghirami vas. fitt.* 286; München Nr. 793, 794. Wenn nun noch hinzukommt, dass es insbesondere bakchische Kulthandlungen sind, auf welchen diese Verhüllung mittelst des Mantels gern erscheint, wie Panofka *Thyaden* Taf. II, 1, a; II, 3 a; *Dub.-Mais.* 12 und besonders *Mus. Borb.* XII, 21—23, wo diese Verhüllung mit den sonst so frei sich bewegenden, mit dem dorischen Chiton be-

kleideten Figuren einen auffallenden Contrast bildet, so wird es sehr wahrscheinlich, dass dadurch ein bakchisches Priesterthum bezeichnet werden soll¹. Denn auch sonst nimmt man an, dass in Verbindung mit andern Umständen die Verhüllung mit dem Mantel bei Frauen denselben eine priesterliche Bedeutung verleiht, Gerhard ant. Bildw. zu Taf. 59; Helbig Annal. dell' Inst. 1862. p. 257 über tav. O, wie denn auch der gottesdienstliche Sinn derselben auf weitern Vasenbildern ausser Zweifel ist: Annal. dell' Inst. 1830 M; Elit. céram. III, 60; Tischbein I. 48; Stackelberg 35. 5, wo wir dieselbe bei einem Mädchen sehen, das einem brennenden Altar in Tanzbewegung sich nähert, auf dessen andrer Seite eine andre die Doppelflöte bläst.

Dagegen ist es eine andere, nur die Arme selbst betreffende Verhüllung, die, so viel bekannt, nur auf bakchischen Darstellungen vorkommt und auf deren eigenthümliche Erscheinung O. Jahn Münch. Vasensamml. zu Nro. 240 aufmerksam gemacht hat. Es sind nicht viele Fälle, wo dieselbe vorkommt, Thiersch bem. Vasen. Taf. IV. (München 332) Gerhard Trinksch. und Gefässe 6. 7; R. Rochette mon. ined. 44 B; Panofka Mus. Blacas. 13—15; Panofka Thyaden II, 2 = Minervini mon. ined. 7 und von Jahn a. a. O. noch angeführt Micali mon. ined. 46, 8; nicht publicirt in München 240. 704. In allen wiederholt sich genau dieselbe Behandlung und Zeichnung des Gewandes. Die Mänade trägt nur ein Kleidungsstück, den bis an die Füße reichenden Chiton, über welchen in einigen der angeführten Fälle die Nebris geschlagen ist; sonstige Attribute fehlen. Dagegen setzen an den Schultern Aermel an, die sackartig und überall geschlossen den ganzen Arm sammt der Hand verhüllen. Dass der Stoff der Aermel derselbe ist mit dem feinen Stoff des ganzen Chiton, zeigen die gleichartigen Striche zur Andeutung der Falten, dass es dasselbe Stück Tuch ist, die gleichmässige Fortsetzung jener Striche auf die Aermel, z. B. bei R. Rochette, Minervini u. Blacas, wo der Chiton oben übergeschlagen ist. Allen ausser R. Rochette ist gemeinsam das Ausbreiten, oder mit Jahns Bezeichnung 'das Schwingen' der also eingehüllten Arme. Nur bei Gerhard Trinksch. 6. 7. Nro. 1 finden sich daran Falten, wie sie durch zusammenhaltende Spannen entstehen. Auf einer Vase bei Inghirami vas. fitt. 150 hat eine Mänade unter dem bakchischen Thiasos, welche mit dorischem

¹ Genau in derselben Weise, wie auf den letztgenannten Vasenbildern, hat der Priester auf der Dresdner Basis den Arm verhüllt.

Chiton bekleidet ist, ein leichtes Tuch so um Arm und Hand geschlungen, dass es jener Aermelverhüllung ganz ähnlich sieht; auch sie schwingt den Arm. Eine freie Erfindung der Vasenmaler, die ohnedies nichts weniger als schön gewesen wäre, liegt hier nicht vor. Sie haben offenbar diese Tracht aus dem wirklichen Leben aufgenommen, und da sie dieselbe bloss bei Mänaden angewandt haben, so haben sie dieselbe wahrscheinlich aus einem Gebiet der wirklichen Lebens genommen, das zu einer solchen Uebertragung berechnete, aus einem dionysischen Kultgebrauch, in welchem wir diese Tracht wieder finden werden.

Da die griechischen Vasengemälde neben den mythologischen Darstellungen das alltägliche Leben so ziemlich in seinem ganzen Kreis zur Anschauung bringen, so lässt sich erwarten, dass sich auch Darstellungen der historischen Dionysosfeier finden. Indessen ist es doch hauptsächlich das tägliche Leben in seinen einfachsten und unmittelbar verständlichen Beziehungen, was sich die Vasenmalerei zum Gegenstand genommen, während Kulthandlungen von historischer Bedeutung selten sind. So ist es auch nur eine beschränkte Anzahl von Vasen, für welche eine solche historische Geltung in Anspruch genommen werden kann.

Ein bakchischer Ritus eigenthümlicher Art, von Frauen vollzogen, findet sich mit genauer Uebereinstimmung aller wesentlichen Punkte auf vier Vasenbildern dargestellt, von welchen drei von Panofka, Dionysos und die Thyaden *Abh. der Berl. Akad.* 1852, zusammengestellt und besprochen, das vierte in den *Mon. dell' Inst.* publicirt und von O. Jahn erläutert worden ist, nämlich

A das berühmte Gefäss aus Nocera im Museum zu Neapel *Mus. Borb.* XII, 21—23; *Inghirami vas. fitt.* IV, 317. 318; Panofka *Dion. u. Thyaden* Taf. I, 1, 1 a. Das Idol allein mit den zwei zunächst stehenden Figuren am genauesten bei Bötticher *Baumcultus* Fig. 43.

B ein vulcenter Gefäss, der Sammlung Rogers in London angehörig, Panofka Taf. II, 1. 1 a, woraus Bötticher 43 b das Idol.

C ein Gefäss im etruskischen Museum zu Florenz, beschrieben von Panofka a. a. O. S. 370.

D Vase ehemals dem Museum Campana angehörig, jetzt zu Paris *Mon. dell' Inst.* VI. VII, 65 besprochen v. O. Jahn *Annal.* 1862 p. 67 ff.

Schon die Form dieser vier Gefässe ist dieselbe: dickbäuchig, am kurzen Hals sich verengend, zur Oeffnung sich wieder erwei-

ternd; Jahn Vasens. Fig. 36; Panofka u. A. haben diese Form Stamnos nennen wollen, vergl. Jahn Einl. XCI Anm. 626. Die Darstellung besteht, so weit sie allen vier gemeinsam ist, in Folgendem. Ein Pfahl oder eine Säule, wovon der untere Theil sichtbar ist, ist mit einem feingefalteten Chiton und einem darüber geschlagenen gröberem Mantel bekleidet und oben eine Maske mit Haar und Bart angebracht. Bei A trägt das also entstandene Idol einen kronenartigen gezackten Modius auf dem Haupt, während bei B D auch der obere Theil der Säule sichtbar ist, der durch eine Art Kapitäl abgeschlossen wird. Ausserdem stehen über dem Kopf Epheuzweige empor. Zu beiden Seiten des Kopfes, bei A C an der Stelle der Ohren, bei B D weiter unten, da wo die Arme ansetzen sollten, sind runde Gegenstände, Schalen oder Cymbeln, angebracht. Vor dem Idol steht ein Opfertisch, auf welchem rechts und links von dem Idol zwei grosse Weinbehälter stehen von ganz identischer Form, die zugleich dieselbe ist mit der oben beschriebenen der vier Gefässe selbst, auf welchen sich diese Vasenbilder befinden. Zwischen den beiden Gefässen sind bei A runde Früchte und ein Kantharos, bei C D Früchte und Kuchen auf dem Tisch aufgestellt. Zu beiden Seiten des Idols tritt eine Frau an den Opfertisch; die eine davon hält in der einen Hand einen hohen Becher, in der andern ein Schöpfkelle (löffelartig), die ganz ebenso in dem Gefässe von Nocera selbst noch gefunden wurde (Jahn Vasens. XCVI Anm. 676), bei A B über dem Krater, bei D schon in demselben, um damit in den Becher zu schöpfen; die andere Frau ihr gegenüber hält auf B D ebenfalls einen Becher, auf A ein Tympanon. Für C ist hier die Beschreibung Panofka's unvollständig. O. Jahn hat nun darauf hingewiesen, dass die Herstellung und Ausstattung des Idols, die Aufstellung von zwei Kratern von dieser bestimmten Form auf einem Opfertisch vor dem Idol, sowie die von einer der Frauen vorgenommene Handlung, das Schöpfen des Weins in Trinkgefässe mittelst der langstieligen Kelle zusammen die Darstellung des Rituals einer ganz bestimmten Kulthandlung ausmachen müssen, deren hauptsächlichster Moment durch diese constant wiederkehrende Situation ausgedrückt wird, während es wohl mehr der freien Willkür überlassen war, dieselbe in den Nebenfiguren weiter zu entwickeln.

Auf der Rückseite von D wird nämlich die Scene durch fünf Frauen fortgesetzt, von welchen die mittlere durch ein kronenartiges, gezacktes Stirnband, durch einen Stab in der Linken und

einen Becher mit Henkel in der Rechten ausgezeichnet ist; die beiden links von ihr halten in ganz übereinstimmender Stellung mit der Linken einen henkellosen Becher, während die Rechte in feierlicher Geberde an die Brust erhoben ist und die eine andachtsvoll den Blick nach oben gerichtet hat. Von den beiden Frauen rechts hält die eine in ähnlicher Stellung wie jene beiden einen Becher von derselben Gestalt der andern hin, die ihr mit der Oinochoe eingiesst. Da somit die Darstellung der Rückseite kein weiteres Motiv hinzufügt, ist es nach O. Jahns Ansicht keinem Zweifel unterworfen, dass der wesentliche Inhalt der ganzen Handlung der ist, dass angesichts der Gottheit das von ihr geschenkte und durch ihre Gegenwart geweihte Getränk von den Theilnehmerinnen des Festes vertheilt und gekostet wird. 'Der religiöse Charakter der Handlung wird noch bestätigt, setzt Jahn hinzu, wenn wir sehen, dass die Frauen, welche an ihr theilnehmen, durch kein Attribut der Sphäre des gewöhnlichen Lebens entzogen sind.' In der That macht dieser Frauenzug durchaus den Eindruck, dass er dem wirklichen Leben entnommen sei; ihr einziges Attribut, die Becher, zeigen eine ganz gewöhnliche Form (Jahn Vasens. Fig. 7. 10. 22) vergl. Panofka a. a. O. S. 386 Beilage B über Kotylos, und es ist nur der der priesterlichen Handlung entsprechende Ausdruck feierlicher Andacht und, wenn man will, bakchischer Gemüthshebung, worin die Zeichnung von der Darstellung von Szenen aus dem Alltagsleben abweicht. Die mittlere, durch Stab und Tanie ausgezeichnete Frau der Rückseite scheint als Oberpriesterin, als eine Art ἀρχηγός (S. 5) bezeichnet zu werden. Es bedarf nur eines Wortes, um auf die Bestätigung hinzuweisen, die unsere obige Darstellung von dem conventionellen und priesterlichen Charakter der dionysischen Frauenkulte hiedurch erhält.

Am meisten Aehnlichkeit mit der Rückseite D hat diejenige des Gefässes Rogers B. Hier sind es drei Frauen; vorn schreitet in ruhiger, nachdenkender Haltung eine mit dem Becher von der angeführten Form, die mittlere hat den rechten Arm in den Mantel gehüllt, trägt in der Linken den Thyrsos und erhebt begeistert den Kopf; der Mund ist wie zum Singen geöffnet. Die letzte macht eine hier unverständliche Geberde des Staunens. Auch auf dieser Darstellung haben wir denselben gemessenen Charakter, und auch der Ausdruck der Thyrsoträgerin ist mehr feierlich als ekstatisch.

Ganz anderer Art aber ist die Neapler Vase A. Die Dar-

stellung dieser bis jetzt nicht genügend publicirten Vase, von deren hohem Werth man sich aus der Abbildung der beiden Frauen zunächst dem Idol bei Bötticher Fig. 43 eine Vorstellung machen kann, ist nach O. Jahns Urtheil 'eine der schönsten, die uns erhalten sind, ein Muster des edelsten Stils einer völlig frei gewordenen Kunst' (Vasens. LII. CXCI). Hier tritt uns die volle dionysische Ekstase in ihrer idealen Ausprägung mit allen Attributen des mythologischen Thiasos entgegen. Nur für die Frau selbst, welche den Ritus des Schöpfens vollzieht, ist noch der priesterlich-matronale Charakter beibehalten, wiewohl auch sie durch die über den Chiton geschlagene Nebris dieser Sphäre schon halb entrückt ist. Die ihr gegenüberstehende zur andern Seite des Opfertisches hält dagegen nicht den Becher in der Hand, wie der gewöhnliche Ritus (B D) erfordern würde, sondern ein Tympanon in der erhobenen Linken, das sie mit der Rechten schlägt, begeistert zurückschauend auf die ihr nacheilende Gefährtin, die, das Haupt schwärmerisch erhoben, zwei grosse brennende Fackeln trägt, von welchen sie eine über dem Haupt schwingt. Ebenso sind die andern — es sind im Ganzen acht, alle mit Epheu bekränzt — mit Nebris, Fackel, Thyrsos und Flöte ausgestattet. Vier Namen, ebenfalls mythologischer Bedeutung, sind darüber geschrieben, ΔΙΩΝΗ über die schöpfende, ΜΑΙΝΑΣ über die ihr gegenüberstehende, auf der Rückseite ΘΑΛΕΙΑ und ΧΟΡΕΙΑ. 'Attribute und Namen zeigen also — um uns der Worte Jahns Annal. 1862 p. 71 zu bedienen — dass der Künstler hier die Darstellung einer Kulthandlung unter einer mehr mythologischen Form geben wollte. Hiermit stimmt ebenso sehr der viel stärker ausgeprägte Ausdruck ekstatischer Begeisterung überein, welcher wunderbar in diesen prächtigen Figuren dargestellt ist, als der edlere Stil der künstlerischen Ausführung. Es ist also klar, dass dieser Unterschied (von B C D) sich nur auf den künstlerischen Charakter und die künstlerischen Formen, nicht auf den Sinn und die Bedeutung der dargestellten Handlung bezieht'. Der Künstler dachte sich also mythologische Mänaden mit der Vollziehung einer im wirklichen Leben vorkommenden Kulthandlung beschäftigt, ein Motiv, das uns noch mehr begegnen wird und das zuletzt soweit ausgedehnt wurde, dass man den Gott selbst das ihm bestimmte Opfer vollziehen liess. Wenn nun der Künstler, um sich verständlich zu machen, es für nöthig hielt, nicht nur zu anderen äusseren Abzeichen zu greifen, sondern auch Körperzeichnung und Gesichtsausdruck anders zu gestalten und in einem ganz

andern Stil zu arbeiten, als derjenige, der dieselbe Kulthandlung in der gewöhnlichen Weise von sterblichen Frauen vollzogen wiedergeben wollte, so ist diess ein weiterer Beweis nicht bloss, dass die dem wirklichen Leben angehörende Dionysosfeier sich in ihrem Charakter von der in der Mythologie und Kunst traditionell gewordenen Darstellung einer solchen bedeutend unterschied, sondern auch, dass man sich dieses Unterschieds recht wohl bewusst war.

Was ist es nun aber für ein bakchischer Kult, den uns die übereinstimmende Darstellung unserer vier Vasen vergegenwärtigt? Panofka hat in längerer Abhandlung Berl. Akad. 1852 die Ansicht zu begründen gesucht, dass die Frauen delphische Thyiaden seien, die auf dem Parnass das Heroisfest begehen. Das reich ausgestattete Idol des Neapler Gefässes zeigt, am Gürtel befestigt, einen Lorbeerkranz und ebenso sind am Boden neben der Säule emporwachsende Lorbeerzweige sichtbar. Damit scheint ihm als die Stätte dieser Kulthandlung unzweideutig Delphi bezeichnet. Bei $\Delta\Omega\text{NH}$ erinnert er an deren in der Literatur vorkommende Gleichsetzung mit Semele, der thebanischen Mutter des Dionysos, und deren Identität mit Thyone, die dann wieder mit Thyia, der Ahnfrau der delphischen Thyiaden, identificirt wird. Die ausschliessliche Gegenwart von Frauen bei einem dionysischen Kult scheint ihm auf die Thyiaden in Delphi hinzuweisen und speciell auf das von ihnen gefeierte Heroisfest, welches (S. 7) die Heraufholung der Semele zum Inhalt hatte. So ergibt sich ihm das Resultat, dass das Neapler Vasenbild 'die mystische Thyadenfeier auf dem Parnass darstellt, wie sie zu Ehren jenes von Semele bei ihrer Heraufholung durch den jugendlichen Dionysos in der Unterwelt zurückgelassenen und deshalb zu beschwichtigenden Erdgottes in dem Fest Herois ihren Ausdruck fand'. Demgemäss erkennt Panofka auch auf der Vase Rogers und dem Florentiner Gefäss 'Dionysos und die Thyaden auf dem Parnass.' Allein in dieser Reihe von Thatsachen fehlt der Zusammenhang. Die Lorbeerzweige finden ihre hinreichende Erklärung in der auch durch die Früchte auf dem Opfertisch ausgesprochenen Verehrung des Dionysos als Spenders des Natursegens. Lorbeer- und Epheuzweige zusammen werden von Pausanias VIII 39, 4 als Schmuck eines Dionysosbildes zu Phigalia erwähnt und Hymn. Hom. 26, 9, heisst Dionysos $\kappa\iota\sigma\sigma\tilde{\omega}\ \kappa\alpha\iota\ \delta\acute{\alpha}\phi\eta\eta\ \pi\epsilon\pi\upsilon\kappa\alpha\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$. Die thebanische Semele, welche Panofka sogar veranlasst, auf die andern drei Mänaden bei A, die das Idol umgeben, die Namen der Kadmostöchter der Reihe nach zu übertragen, gehört der thebanischen

Localsage an, die mit der delphischen von der Thyia in keinem Zusammenhang steht. Das Heroisfest endlich, welches ennaeterisch war, ist nicht zu identificiren mit den auf dem Parnass gefeierten Trieterien; von den *δράμενα*, die dem Heroisfest wesentlich waren und 'die Heraufholung der Semele vermuthen liessen,' wie Plutarch sagt, zeigen unsere Vasenbilder auch nicht eine Spur. Es wird nicht nöthig sein, noch auf andere Unzuträglichkeiten bei Panofka einzugehen. Indessen hat nicht bloss die Beziehung dieser Vasenbilder auf das delphische Heroisfest, sondern auch diejenige auf die dionysischen Trieterien sehr wenig Wahrscheinlichkeit. Von der Handlung, welche den Mittelpunkt des hier dargestellten Ritus bildet, dem Schöpfen des Weins aus den Gefässen vor dem in eigenthümlicher Weise hergestellten Dionysosidol, findet sich in allen oben beigebrachten Nachrichten über die Trieterien keine Andeutung; auch weist die auf die Spendung des Weinsegens sich beziehende, offenbar freudige Handlung nicht eben auf die düsteren Trieterien hin.

Bötticher, welcher in einem anderen Zusammenhang auf diese Bildwerke zu sprechen kommt, Baumkultus S. 103 ff. S. 229 ff., ist der Ansicht, dass dieselben ihre sehr naheliegende, einfache Erklärung in der alten, aber bis in späte Zeiten beibehaltenen Weise finden, auf welche die Landbewohner den Dionysos verehrten. Die Stellen, auf die er sich beruft, mögen als Beweis dafür gelten, dass jene eigenthümliche Ausstattung des Idols bei den Landleuten üblich war, und auf einigen Vasenbildern, von denen später die Rede sein wird, bildet die Verehrung eines solchen die Hauptdarstellung. Die Handlung aber, welche für unsere Vasenbilder die Hauptsache ist, das Schöpfen des Weins, ist damit nicht erklärt. Hierauf gieng Gerhard näher ein in seiner Abhandlung 'Ueber die Anthesterien' Abh. d. Berl. Akad. 1858. In der demosthenischen Rede gegen Neära §. 78 findet sich der Eid angeführt, welchen die vierzehn Gerären der Gemahlin des Archon Basileus an den Anthesterien leisten: *ὄρκος γεραιῶν ἄγιστέῳ καὶ εἰμὶ καθαρὰ καὶ ἀγνή ἀπὸ τῶν ἄλλων τῶν οὐ καθαραυόντων καὶ ἀπ' ἀνδρὸς συνουσίας, καὶ τὰ θεόγνια* (lies *θεοίγια*) *καὶ ἰοβάκχεια γεραίῳ τῷ Διονύσῳ κατὰ τὰ πάτρια καὶ ἐν τοῖς καθήκουσι χρόνοις*. Da der Archon Basileus auch die Aufsicht über die Lenäen hatte, so glaubt Gerhard S. 166, dass mit den Theoinien, welche von den ebenso benannten ländlichen Dionysien zu unterscheiden seien, 'Gebräuche der Weinbeschauung gemeint seien, wie sie bei den Lenäen sehr wohl stattfinden konnten.' Indem es Gerhard sodann für sehr

wahrscheinlich hält, dass die Gerären identisch waren mit den attischen Thyiaden, welche den Zug nach Delphi machten, setzt er diesen Zug nach Delphi in den Monat zwischen den Lenäen und den Anthesterien, bei welchen dann die Gerären nach ihrer Rückkehr wiederum thätig gewesen wären. Mit dem zweiten, in jenem Eid genannten Festgebrauch aber, den Iobakcheia, könne recht wohl eben die orgiastische Festgesandtschaft gemeint sein. Eben diese Theoinien und Iobakcheien nun seien auf den Vasen, von welchen hier die Rede ist, dargestellt, s. S. 164 u. Anm. 72. Es ist diess eine Reihe von Vermuthungen, von welchen diese oder jene wohl für möglich gelten kann, deren Zusammenhang aber in den Hauptpunkten, der Betheiligung der Gerären an den Lenäen und ihrer Identität mit den Thyiaden, jeder Begründung entbehrt.

Viel einfacher und natürlicher ist es, mit O. Jahn Annal. dell' Inst. 1862 p. 67 ff., diese Vasenbilder, die entschieden attischen Ursprungs sind, auf dasjenige Dionysosfest in Athen zu beziehen, bei welchem die eigentliche Kulthandlung, der *ἑρὸς γάμος*, von Frauen ausgeführt wurde, auf die Anthesterien. Am ersten Tag dieses Festes, den Pithögien, wurden die Fässer mit neuem Wein zum ersten Mal geöffnet und derselbe zur Ehre des Gottes gemischt und gekostet; am zweiten Tag, den Choen, wurde unter den Männern ein Wettstreit im Trinken veranstaltet. O. Jahn hält es nun für wahrscheinlich, dass auch die Frauen unter sich eine solche Probe machten, und indem er eine andere unsern Vasenbildern ähnliche, ebenso unter sich übereinstimmende Gruppe von Vasengemälden zur Betrachtung beizieht, weiss er einen sehr befriedigenden Zusammenhang in diese Darstellungen und ihr Verhältniss zu den Anthesterien zu bringen.

Das erste davon (E) ist publicirt Mon. dell' Inst. VI tav. V b und von O. Jahn besprochen Annal. 1857 p. 123 ff. Der jugendliche Dionysos sitzt nackt auf seiner Chlamys, das Haupt mit Binden geziert, in der Rechten den Kantharos, in der Linken den Thyrsos, vor einem Opfertisch. Auf demselben ist zwischen Früchten und Kuchen ein grosser Krater zu sehen, von anderer Form als der Weinbehälter auf A B C D; etwa Fig. 56 in Jahns Vasensamml. Eine Frau, welche auf der entgegengesetzten Seite des Tisches steht, giesst in feierlicher Haltung eine Schale in den Krater. Sie hat über den Aermelchiton ein Rehfell geschlagen und stützt sich mit der Linken auf den Narthex. Hinter ihr sitzt ein Silen, eine Epheuranke zieht sich über die Scene hin, Tanie, Tympanon und Schale, oben angeheftet, machen den festlich bakchi-

schen Charakter noch deutlicher. Der Stil zeigt die spätere Epoche.

Zweitens vergleicht Jahn ein anderes schon früher publicirtes Vasengemälde (F) Millingen vas. 2 = Inghirami vas. fitt. 56 (Wieseler II, 38, 442 unvollständig), welches in allen wesentlichen Punkten mit jenem übereinstimmt. In der Mitte sitzt der jugendliche nackte Dionysos mit einer Binde um das Haupt, auf einer Erhöhung auf seiner Chlamys, den Panther auf dem Schenkel, der Narthex ruht in seinem linken Arm. Vor ihm steht eine epheubekränzte Mänade, die in der Linken den Narthex hält, an welchem ein Glöckchen hängt, mit der Rechten eine Schale in einen vor ihr stehenden Krater ausgiesst. Die Begleitung ist hier zahlreicher als auf E: zwei Satyrn und eine Mänade mit Tympanon auf der andern Seite des Gottes nehmen an der Handlung Theil. Der Krater hat ganz dieselbe Form, wie auf der ersten Vase; einige Verschiedenheiten im Einzelnen, dass er statt auf einem Opfertisch auf einem erhöhten Untersatz steht, dass die Früchte und Kuchen fehlen, sind offenbar unwesentlich und die Haupthandlung ist auch hier das Ausgießen des Weins in den Krater. Eine umgestürzte, also leere Hydria auf der Erde neben dem Krater deutet ohne Zweifel an, dass das Wasser sich schon im Krater befindet und die Priesterin den reinen Wein hinzugießt. Offenbar haben wir also auch auf E F eine Kulthandlung des wirklichen Lebens unter mythologischer Form, oder, wie Jahn sich ausdrückt, 'durch die Gegenwart des Gottes und seiner Begleitung wird die ganze Scene aus dem täglichen Leben in eine höhere Sphäre versetzt.' Auch diese Vase gehört dem späten, überladenen Stil an, und wurde wegen mehrerer denselben kennzeichnender Eigenthümlichkeiten oben angeführt. Helbig hat *Annal. dell' Inst.* 1862 p. 250 ff. die Richtigkeit der Erklärung Jahns bezweifelt. Er findet, dass die Blicke des Gottes und der übrigen Personen nicht auf den Kultakt gerichtet seien und dass ihre Geberden sich aus demselben nicht erklären lassen, und schliesst daraus, dass dieses Vasenbild nicht ein Ganzes für sich bilde, sondern dass der Gott und seine Begleiter als Zuschauer bei dem Akt auf der Darstellung der Vorderseite derselben Vase, der Bestrafung des Lykurgos, zu denken seien. Durch diese Bemerkungen wird jedoch die rituelle Bedeutung des Kraters und der von der Mänade darübergelassenen Schale nicht berührt; diese Gegenstände sind nichts destoweniger da und verlangen auch dann, wenn der Gott der mit ihnen vorgenommenen Handlung keine Aufmerksamkeit schenken sollte,

ihre Erklärung, für welche die Zusammenstellung mit gleichen Darstellungen der einzige Weg ist.

Zu diesen beiden trat nun noch ein drittes sehr figurenreiches Vasenbild hinzu (G), welches ausser der mit E F gemeinsamen noch drei andere bakchische Kulthandlungen enthält, Mon. dell' Inst. VI, 37 besprochen von O. Jahn *Annal.* 1860 p. 5—22. Es theilt den Charakter von E F, insofern es Kulthandlungen darstellt, die in Gegenwart des Gottes selbst von seinen mythologischen Dienerinnen ausgeführt werden. Die Theilnahme des Gottes an allen zugleich ist darin ausgedrückt, dass er in der oberen Reihe der Figuren die Mitte zwischen zweien dieser Akte einnimmt, während sein aufmerksamer Blick auf die untere Reihe der Darstellung gerichtet ist. Er sitzt in der gewohnten Weise nackt auf seiner Chlamys, den Narthex haltend, um den ein Band geschlungen ist; neben ihm Silen mit Trinkschale. Rechts von ihm (G a) sieht man zwei Frauen, zwischen welchen ein Krater steht, genau von derselben Form wie auf E F. Die eine der Frauen, zu äusserst rechts, hat einen leichten Schleier über den Kopf geschlagen und giesst den Inhalt einer Schale in das Mischgefäss aus, in der andern Hand hält sie den Thyrsos. Die andere sitzt ihr gegenüber, wendet aber, während sie ein grosses Tympanon schlägt, den Kopf zu Dionysos zurück, und drückt dadurch die Beziehung der Handlung auf den Gott aus.

Denselben Ritus, der auf diesen drei von Jahn zusammengestellten Vasenbildern übereinstimmend dargestellt ist, erkennt man als Grundlage noch deutlich auf einigen andern Vasen, ohne dass jedoch alle einzelnen Züge durchweg festgehalten wären. Am Nächsten kommt Inghirami *vas. fitt.* III, 291 (H). Der jugendliche Dionysos, von der Chlamys nur wenig bedeckt, steht aufrecht da, in der Linken den Thyrsos haltend, in der Rechten eine Blume (als *ἀνθός*). Die Stirne ist mit einem Diadem gekrönt, an welches sich kleine Flügel anschliessen (*ψιλαξ*). Vor ihm steht auf einem viereckigen Stein ein Krater von einer ganz ähnlichen Form wie auf jenen drei Vasen; über demselben hält, Dionysos gegenüberstehend, eine Frau in Aermelchiton und Nebris eine Schale, jedoch nicht so genau in der Stellung, als ob sie eben in den Krater giessen oder daraus schöpfen würde; es ist als ob der Verfertiger des Bildes es nicht verstanden hätte, dass es gerade hierauf ankommt. Hinter ihr steht eine zweite Frau mit einer grossen Schale oder Platte, und mit Thyrsos. Auf der andern Seite sieht ein Satyr mit Pantherfell von einem Fels herab zu. An der Wand

hängt Tympanon und Diskus. Die Zeichnung zeigt den späten Stil. Schon mehr abweichend ist ein Vasengemälde aus Ruvo Bull. Nap. N. S. V tav. 13 (I). In der Mitte sitzt in bequemer Haltung der jugendliche Dionysos mit Binde um das Haupt, Thyrsos und Kantharos. Vor ihm steht ein Krater, in welchen der härtige Silen eine grosse epeubekränzte Amphora, die er mit Mühe herbeigetragen, ausgiesst. Hinter Silen steht ein kunstreiches *ἑμμετήριον* (vergl. Arch. Ztg. 1867 Taf. 225, 2 auf der bakchischen Silberplatte), auf welches eine weibliche geflügelte Figur in Chiton und Sternenmantel so eben aus einer Schale das Räucherwerk legt; dieselbe erscheint auch Ingh. vas. fitt. 292 im bakchischen Thiasos (über ihre Bedeutung O. Jahn Vasens. CCIV). Auf der andern Seite im Rücken des Gottes steht eine Mänade mit brennender Fackel und Tympanon und ein Satyr mit Trinkhorn und Oinochoe, der ebenso wie jene die Haupthandlung in der Mitte aufmerksam betrachtet. Also haben wir auch hier das Eingiessen des Weins in den Krater vor dem jugendlichen Gott. Aber es ist Silenos, der die Handlung vollzieht und statt der Schale gleich die ganze Amphora dazu nimmt. Der Stil ist der spätere, reiche. In etwas entfernterer Beziehung steht Inghirami vas. fitt. I, 28 (K). Vor einer Säule mit dorischem Kapitäl steht ein Gefäss mit weiter Oeffnung (ungefähr Jahn Vasens. Fig. 54), über welches von links her ein epeubekränzter Satyr gebückt eine grosse Amphora hält. Rechts von der Säule sitzt eine epeubekränzte Frau in dorischem Chiton, mit der Linken den Thyrsos aufstützend, in der Rechten ein Trinkhorn haltend, und schaut dem Satyr zu. Die Säule deutet auf Tempel und eine Kulthandlung hin, welche von zwei Theilnehmern des Thiasos hier in Abwesenheit des Gottes vollzogen wird.

Mit den Darstellungen dieser Gruppe oder also mit den sie zunächst repräsentirenden E F G a vergleicht nun O. Jahn die vier Vasenbilder A B C D und hebt neben der unverkennbaren Verwandtschaft im Allgemeinen die Unterschiede hervor, die dadurch charakteristisch werden, dass sie gerade die den Vasen derselben Gruppe gemeinsamen, also absichtlich festgehaltenen Züge betreffen. Schon die Form der Gefässe, die bei den dargestellten Kulthandlungen angewendet werden, ist ebenso identisch innerhalb derselben Gruppe als verschieden von der der andern. Dort (A B C D) ist es der stark nach aussen gewölbte Weinbehälter, der immer zu zweien auf dem Opfertisch erscheint, hier (E F G a H I) das nach innen gewölbte Mischgefäss. Bei jenen besteht die Hand-

lung im Schöpfen des Weins, um kleinere Becher damit zu füllen, bei diesen im Eingiessen in den Krater und im Mischen desselben. Während sich dort die Handlung vor dem archaischen Kultidol des bärtigen Dionysos vollzieht, ist es hier der jugendliche Gott, welcher der Handlung beiwohnt. Wie aber dem Schöpfen des Weins in die Becher der zweite Tag der Anthesterien entspricht, die Choen, die mit einem Wettkampf im Trinken gefeiert wurden, so entspricht dem Mischen des Weins der erste Tag, die Pithögien, an welchen das Oeffnen und Mischen des Weins die Haupt-handlung bildete.

Nun fügt sich in diesen Zusammenhang noch eine andere Kulthandlung, die einen Theil der Vase G (Mon. dell' Inst. VI, 37) ausmacht. Auf der linken Seite des Gottes in der oberen Darstellung (G b) sitzt zu äusserst eine Frau mit tiefem Schmerz in den Gesichtszügen, die Beine übereinandergeschlagen und die Hände über das Knie gefaltet. Neben ihr steht eine Frau mit zwei Fackeln, von welchen sie eine mit gerade ausgestrecktem Arm über die Sitzende hält. Ueber derselben ist eine Maske angebracht. 'Wir haben hier also, sagt O. Jahn, eine Lustration mittelst der Fackel zu erkennen, die nach ausdrücklichen Zeugnissen dem bakchischen Kult eigenthümlich war, Serv. ad Virg. Georg. II, 319: 'dicunt sacra Liberi patris ad purgationem animi pertinere, omnis autem purgatio aut per aquam fit aut per ignem aut per aerem, vergl. Plat. leg. 815 C.' Wir setzen hinzu, dass auch in den bakchischen Pri-natweihen die Reinigung an Sitzenden vollzogen wurde, Dem. Coron. 259, Aristoph. Nub. 254. 'Dem entsprechend haben wir, sagt Jahn, der beigefügten Maske die Bedeutung eines oscillum zuzuweisen, womit die zweite Art der bakchischen Reinigung mittelst der Luft dargestellt ist.' Die Ableitung dieser Sitte vom Tod der Erigone ist bekannt, vergl. Bötticher Baumkultus 80 ff.; O. Jahn arch. Beitr. p. 324. Die Idee, worauf sich diese Sühnung gründet, scheint Jahn in naher Beziehung zu stehen zu dem Kultakt auf der andern Seite (G a), der Mischung des Weins. Die letztere war gewissermassen eine Sühnung und Befreiung von dem Rasen, welches der starke, nicht gemischte Wein hervorbringt, dessen schädlichen Wirkungen ja auch Ikarios und Erigone zum Opfer gefallen waren. Der Name Erigone weist auf ein Fest des Frühlings hin, wie es die Anthesterien waren. 'Wenn im Frühling die Natur nach dem Toben der Winterstürme ruhig und klar wird, dann klärt sich auch der Wein in den Fässern; aber die finsternen Mächte müssen versöhnt werden, damit der Mensch sich der guten

Gabe freue.² Nun enthielt aber schon der zweite Tag der Anthesterien ausser der mystischen Kulthandlung der Basilissa mit den Gerären noch andere Gebräuche, die zu der Sühnung des Orestes in Beziehung gesetzt wurden; namentlich aber wurden an dem dritten Tag, den Chytren, dem chthonischen Hermes und andern Unterirdischen feierliche Sühnopfer dargebracht, vergl. Hermann gottesdienstl. Alterth. § 58.

Damit haben wir drei bakchische Kultgebräuche, welche als die hauptsächlichsten Akte der drei Tage des Anthesterienfestes überliefert sind. Noch ein Umstand aber ist es, der die Beziehung dieser Vasenbilder auf die Anthesterien noch bedeutungsvoller zu machen scheint. O. Jahn hat Annal. 1862 p. 72 ff. darauf hingewiesen, dass auf diesen Vasenbildern das Mischen des Weins im Krater beständig in Gegenwart des jugendlichen Dionysos vorgenommen wird — eine Wahrnehmung, welche durch die von uns hinzugefügten H I bestätigt wird —, während das Schöpfen und Vertheilen desselben immer vor dem bärtigen langbekleideten Idol stattfindet. Nun war dieser 'im Kultus und Mythos oft hervortretende Gegensatz des wilden, finsternen Gottes, der durch reinen Wein die Seele betäubt und verdüstert, mit dem milden, klaren Gott, der durch das gemischte Getränk Kraft gibt und erfreut' auch in den Riten des Anthesterienfestes erkennbar. Nach Pausanias I 20, 3 waren im heiligen Bezirk *ἐν λίμναις*, wo die Anthesterien gefeiert wurden, zwei Tempel und zwei Idole des Dionysos, das eine ein altes Xoanon, also ohne Zweifel ganz ähnlich denjenigen auf den Vasen A B C D, das zweite von Alkamenes in Gold und Elfenbein gearbeitet, im freien Stil und in der vollendeten Technik seiner Zeit, wie eine solche Nebeneinanderstellung auch sonst vorkam. Die Ansicht Jahns ist schliesslich: 'Wir wollen nicht behaupten, dass die besprochenen Vasenbilder genau die Eigenthümlichkeiten des Ritus der Anthesterien wiedergeben, aber es scheint mir wahrscheinlich, dass die Idee und die Riten dieses Festes den Künstlern die Entwürfe geliefert haben, um die bakchische Festlichkeit darzustellen'.

Beide Fragen, nach dem Werth unserer Vasenbilder für die Kenntniss attischer Festgebräuche und nach der Bedeutung des jugendlichen oder bärtigen Dionysos auf denselben, werden durch Rücksichtnahme auf den Stil der Vasenbilder bestimmter beantwortet werden können. Die Vasen, auf welchen das Schöpfen des Weins vor dem Idol des bärtigen Gottes dargestellt ist A B C D, gehören dem besten attischen Stil an, und zwar die Vase Rogers (B) sowie

Campana (D) dem einfachen, noch etwas strengen und steifen, wie die Behandlung der Gewänder, die Anwendung des Aermelchiton, die Attribute und die Zeichnung der Figuren zur Genüge beweisen, während die Vase von Nocera (A) den völlig entwickelten, die freie Schönheit darstellenden Stil zeigt, der schon auf der Gränzlinie des reichen steht: die meisterhafte Ausprägung der Formen und Bewegungen des Körpers im Faltenwurf, der dorische Chiton, die Anwendung des Tympanon u. A. bezeugen diess hinlänglich. Das von Panofka beschriebene Florentiner Gefäss (C) schliesst sich, wir nach eigener Anschauung hinzusetzen können, auch in Betreff des Stils wie im Uebrigen an B D an. Hiermit ist also ohne Weiteres die Möglichkeit gegeben, dass diese Vasen Darstellungen attischer Gebräuche enthalten. Diese Möglichkeit wird für die ganz übereinstimmende Darstellung von B C D durch diese Uebereinstimmung zur höchsten Wahrscheinlichkeit, während die Vase von Nocera in ihrem freien Stil auch die Fesseln der historischen Treue abwirft und dieselbe Kulthandlung unter mythologischer Form gibt. Dagegen haben die fünf Vasenbilder, welche das Mischen des Weins im Krater vor dem jugendlichen Gott zum Gegenstand haben, E F G a und weiterhin H I, alle Kennzeichen des späten, reichen Stils an sich: die flüchtige und nachlässige Zeichnung, die breiten Körperformen, namentlich der Köpfe, den reichen Schmuck und die besonderen bakchischen Attribute dieser Stilperiode. Da die Heimat der Vasenfabrikation dieser Epoche ziemlich sicher nicht in Attika zu suchen ist, so ist für diese Darstellungen die Wahrscheinlichkeit eines Ursprungs in attischen Gebräuchen viel geringer, als bei jenen, wiewohl bei dem häufigen Vorkommen einer Uebertragung der Gegenstände und Auffassung aus der älteren attischen Kunst die Möglichkeit auch hier offen steht. Wir können also in dem Ritus des Mischens auf diesen Vasen und vollends in der nur auf einem Exemplar vorhandenen Lustration mit weniger Sicherheit eine speciell attische Ceremonie erkennen, als in dem Schöpfen des Weins. Zu demselben Ergebniss kommt man auch von andrer Seite. Wir haben gesehen, unter den vier Vasen mit dem Ritus des Schöpfens entfernt sich die von Nocera A, welche diese Handlung unter mythologischer Form gibt, von dem Boden der Wirklichkeit und behält nur die nothwendigen Kennzeichen der Ceremonie bei. Nun ist den Darstellungen, welche das Mischen des Weins vor dem jugendlichen Dionysos enthalten, durch die wirkliche Anwesenheit des Gottes sämmtlich dieser mythologische Charakter aufgedrückt; sie

verlieren also dadurch die Geltung einer im Einzelnen genauen Ueberlieferung. Auch stimmen die Vasenbilder, welche das Mischen darstellen, auch abgesehen von H I K, in den Einzelheiten nicht in der auffallenden Weise überein, wie jene drei B C D, die das Schöpfen vorstellen. Was sich auf E F G I ausser der Form des Kraters am Genauesten entspricht, ist die Zeichnung des jugendlichen Gottes, und diese beruht ja nur auf der Kunsttradition. Was sodann die Bedeutung des bärtigen und jugendlichen Dionysos betrifft, so ist das Eine sicher, dass für den Ritus des Weinschöpfens das Idol des bärtigen Dionysos gerade in dieser Ausschmückung wesentlich war. Dagegen ist der Gott in seiner jugendlichen Bildung so sehr ein Eigenthum der späteren Kunstperiode, dass die Erscheinung desselben auf Vasen dieses Stils nicht eine besondere Bedeutung beanspruchen kann.

Eine Vergleichung der bisher besprochenen Vasenbilder führt auf eine Bemerkung, die sich auch im Weiteren bestätigen wird. Die Vasen B C D, welche in ihrem Ritus offenbar eine Handlung des wirklichen Lebens darzustellen suchen, machen einen sehr nüchternen, prosaischen Eindruck, der nicht jeden Vasenmaler befriedigen konnte. Es war wünschenswerth, einer solchen Handlung eine allgemeinere, höhere und geistigere Bedeutung zu geben. Diess erreicht die moderne Malerei durch die Idealisierung der Personen und ihrer Umgebung, wofür eben an das beliebte Sujet idealer Herbstfeier erinnert werden kann. Für den griechischen Künstler ist die höhere Sphäre, die sich ihm darbietet, die mythologische, Idealisierung ist ihm Mythologisierung. War ihm die gewöhnliche Kulthandlung nicht bedeutend und interessant genug, so machte er aus den priesterlichen Frauen mythologische Mänaden und erhöhte die Bedeutung der Handlung durch die Anwesenheit des Gottes. Es ist wohl kein Zufall, dass unter unsern Vasen der freiere und spätere Stil diese Idealisierung durch Versetzung der Handlung auf mythologischen Boden vorzieht.

Noch ist von der unteren Reihe der Darstellungen des reichhaltigen Vasenbildes G zu sprechen, welche zwei Kulthandlungen vereinigt (O. Jahn ist hierauf nicht eingegangen). In der Mitte, gerade unterhalb Dionysos, steht ein steinerner Altar, auf dem zum Schmuck ein Stierkopf ausgehauen ist. Hinter dem Altar zur Rechten steht das Idol des bärtigen Dionysos unter Lebensgrösse, aber mit unverhältnissmässig grossem Kopf, worauf ein Modius, steif anliegenden Armen und unausgeführten Beinen, in der Rechten Kantharos, in der Linken Thyrsos. Es soll also ein

archaisches Holzidol vorstellen, das sich insofern von jenen improvisirten Pfahlidolen etwas unterscheidet. Auf dem Altar brennt ein Feuer und hinter demselben zur Linken steht eine Mänade mit Nebris und Kopfbinde, unter dem linken Arm hält sie einen zapplenden Bock, in der Rechten ein Messer bereit, um das Opfer zu vollziehen. Von der linken Seite eilen auf den Altar zwei Mänaden im Tanzschritt zu. Die zu äusserst hält ein Tympanon und schaut begeistert zu dem Gott empor, dessen Blick dem ihrigen begegnet. In Folge der lebhaften Bewegung ist ihr der Chiton über die Brust herabgeglitten, die auch durch eine über der Schulter geknüpft und zurückflatternde Nebris wenig bedeckt wird. Die andere zunächst dem Altar schlägt mit erhobenen Armen die Cymbeln und lauscht ihrem Schall. Auf der rechten Seite stösst unmittelbar an den Altar, an dem Idol participirend, ein Opfertisch, der ebenso zum unblutigen Opfer dient wie jener zum blutigen. Darauf steht eine Oinochoe zur Libation und eine Frau in dorischem Chiton und Haube nähert sich demselben von rechts her, um eine Platte mit Kuchen und Früchten darauf niederzusetzen. Somit zerfällt auch die untere Reihe in drei Gruppen, links die mehr allgemein mythologisch gehaltenen Mänaden, in der Mitte das blutige Opfer (G c) und rechts das unblutige (G d).

Um zunächst von dem letzteren zu sprechen, so kommen Oinochoe sowie Kuchen und Früchte als Nebendinge, die ebenso gut fehlen können, auch auf der einen und andern der oben besprochenen Vasen, und zwar beider Gruppen vor. Hier aber sind es gerade die Gegenstände, welche den wesentlichen Inhalt der Handlung anzeigen. Dies beweist die Vergleichung mit einem Vasenbild, das wegen der Aehnlichkeit des darauf befindlichen Dionysosidols mit A B von Panofka mit diesen zusammen publicirt ist Taf. II, 3. 3 a (L). Es ist ein vulcenter Gefäss von derselben Form wie A B C D, dem brittischen Museum angehörig. In der Mitte steht das Idol des bärtigen Gottes, das sich von demjenigen jener vier Vasen nur dadurch unterscheidet, dass Gewänder und Maske nicht an einem Pfahl angebracht sind, sondern an einem wirklichen Baum, dessen Blätterkrone sich über dem Haupt des Gottes ausbreitet. Vor dem Idol steht ein Tisch, auf welchem Kleidungsstücke liegen, wahrscheinlich ein Weihgeschenk für den Gott. Eine Frau in dorischem Chiton und epheubekrönt steht in vorgebeugter Stellung vor dem Tisch, einen Kantharos vorsichtig mit beiden Händen haltend, indem sie dessen Fuss auf die

flache Linke setzt und den einen der Henkel mit der Rechten gefasst hält. Das Gefäß ist also wohl mit Wein gefüllt. Neben ihr ist ein Thyrsos an den Tisch angelehnt. Von der andern Seite tritt eine Frau in Aermelchiton und Mantel, epheubekrönt, mit langen Locken zum Idol heran. In der Rechten hält sie eine Oinochoe, in der Linken eine Platte mit Kuchen von hoher pyramidalischer Gestalt, wie sie auch sonst vorkommen, vgl. Panofka Bilder ant. Leb. XII, 1. 3; Gerhard Apul. Vas. 12; Annal. dell' Inst. 1852 P. Solche Platten mit Früchten und Kuchen werden auf der Lamberg'schen Dionysosvase Laborde I, 65 = Gerhard Ant. Bildw. 17 von Opora und Dione dem Dionysos dargebracht, vergl. Gerhard Apul. Vas. 1—4; Tischbein I, 32; cab. Pourtales 17. Auf der andern Seite sieht man drei ganz in den Mantel eingehüllte Frauen; die erste trägt einen Thyrsos, an welchem in der Mitte ein Ast von unverkennbar phallischer Bedeutung angebracht oder vielmehr, wie es scheint, angebunden ist; die mittlere einen Epheuzweig, die dritte mit einer Haube auf dem Kopf scheint ein Gewand über den Armen zu tragen. Wir haben also hier denselben Ritus wie auf G d, nur mit dem Unterschied, dass er hier auf der vulcenter Vase, wo er allein den ganzen Gegenstand der Darstellung bildet, in seiner ganzen Vollständigkeit, dort dagegen unter mehreren bakchischen Riten und im engen Anschluss an das blutige Opfer in abgekürzter Form gegeben ist. Somit haben wir in der Darbringung von Wein in der Oinochoe und von Früchten und Pyramidenkuchen auf der Platte vor einem Dionysosidol wiederum eine besondere durch Frauen vollzogene bakchische Kult-handlung zu erkennen. Dieselbe verdient um so mehr Beachtung, als hier auch der Umstand wieder eintritt, dass die vulcenter Vase (L) dem besten attischen, noch etwas strengeren Stil angehört und die Zeichnung der Figuren fast noch entschiedener als bei den oben besprochenen Vasen eine Scene des wirklichen Lebens erkennen lässt, indem der Thyrsos, der auch auf der Vase Rogers vorkommt, als ein stehendes Geräthe jeder bakchischen Feier angesehen werden darf. Damit ist auch für diesen Ritus die Wahrscheinlichkeit gegeben, dass er einem attischen Festgebrauche angehört habe. Wiederum sind es die Anthesterien, auf welche die Vermuthung führt, als auf dasjenige attische Dionysosfest, bei welchem eine der Haupthandlungen von Frauen ausgerichtet wurde. Unter den Funktionen der vierzehn Gerären beim *ἑρὸς γάμος* der Basilissa werden auch geheime Opfer genannt, und zwar wird der Basilissa *θύειν τὰ ἄρρητα ἑρῶν*, den Gerären *ὑψηρεῖν τοῖς ἑρῶς*

zugeschrieben Demosth. Neaer. § 73. 110. Die Anwendung stark sinnlicher Symbole bei dergleichen mystischen, ausschliesslich von Frauen gefeierten Festen ist bekant (Hermann gottesdienstl. Alterth. § 32); eine Hindeutung darauf wäre in dem phallischen Ast auf unserem Vasenbild zu erkennen. Hiermit würde auch die Anwesenheit des archaischen Idols auf L und des Xoanon auf G d wohl stimmen, da Gebräuche dieser Art zu den ältesten Kultusformen gehörten, wie denn auch das Heiligthum *ἐν λήναις*, das nur bei dieser Gelegenheit geöffnet wurde, ein solches altes Xoanon enthielt, vergl. Mommsen Heortologie S. 353. So würden sich zu den Vasendarstellungen, deren Beziehung auf Festgebräuche der Anthesterien von O. Jahn wahrscheinlich gemacht worden ist, noch eine neue reihen, und zwar diese mit um so grösserer Wahrscheinlichkeit, als für das Opfer der Gerären die ausschliessliche Theilnahme von Frauen feststeht, während dieselbe bei jenen andern Riten mehr oder weniger auf Vermuthung beruhte.

Beziehungen zu diesen Darstellungen des unblutigen Opfers zeigt ein Vasenbild späteren Stils Dubois-Maisonneuve Intr. 12. Vor einer dorischen Säule mit Capitell und einem Stück Architrav darauf stehen drei Frauen; die mittlere in Aermelchiton und Mantel, welcher fast die ganze Figur sammt dem linken Arm verhüllt, trägt auf dem Kopf ein mauerkronartig gezacktes Stirnband wie die Mänade Tischbein II, 43, mit der Rechten hält sie einen Thyrsos auf den Boden gestützt. Ihr gegenüber steht eine Frau ebenfalls in Aermelchiton und Mantel, die eine Platte mit Früchten emporhält und eine Frucht von derselben spitzen Gestalt in der andern Hand hat. Die dritte, ebenfalls in Aermelchiton und ganz umhüllendem Mantel, hält in der Rechten eine lange brennende Fackel, in der Linken einen Epheuzweig. Ausser diesen Gegenständen weist auch die feierliche Haltung und die Verhüllung auf einen gottesdienstlichen Akt hin. Der Epheuzweig wird ganz in derselben Weise auf L von der Verhüllten gehalten, wodurch der priesterliche Charakter, der Frau bezeichnet wird, vergl. Helbig Annal. dell' Inst. 1862 p. 257; Gerhard ant. Bildw. 301; und ebenso ist die dargebrachte Platte, die ein unblutiges Opfer vermuthen lässt, beiden Vasen gemein. Allein wir haben hier jedenfalls nicht die Kulthandlung selbst, wie denn auch das Idol fehlt und durch die Säule die Nähe des Tempels nur allgemein bezeichnet ist. Zu näherer Bestimmung fehlt es an Anhaltspunkten.

Zu dem bisherigen Kreis von Darstellungen gehört entschieden ein den vulcenter Ausgrabungen von 1836 entstammendes,

in der vatikanischen Sammlung befindliches Gefäss Mus. Greg. II. 21, 2. Seine Form ist ganz dieselbe wie bei A B C D. Der Stil ist einfach, in der Behandlung der Gewänder noch etwas streng, und gehört der besten Zeit an. Es ist ein vorwärts schreitender Zug von sechs Frauen. Die erste in Aermelchiton und Himation wendet sich im Gehen zu ihrer Nachbarin zurück und hält in der Rechten den Thyrsos auf den Boden gestützt, während sie die Linke mit lebhafter Gebärde erhebt. Die zweite in dorischem Chiton und Mantel, eine Haube auf dem Kopf, schreitet gerade aus und hält einen Trinkbecher von derselben Form wie auf A B C D. Die dritte, nur mit dorischem Chiton bekleidet, hält in der Linken den Thyrsos aufgestützt, die Rechte hält sie bewegt vor die Brust und wendet im Schreiten den Kopf rückwärts. Die vierte in Aermelchiton und Mantel hat kein besonderes Attribut, dagegen hat sie den Mund wie zum Singen geöffnet und wendet sich mit einer Bewegung des erhobenen rechten Arms zu der ihr folgenden zurück. Diese, mit Aermelchiton und Mantel bekleidet und durch ein Diadema ausgezeichnet, hält im Gehen eine grosse Lyra, auf der sie spielt, gerade vor sich hin. Die letzte ist die oben S. 566 besprochene Figur, deren idealere, wirklich künstlerische Auffassung sie von den übrigen scheidet und eine andere Herkunft vermuthen lässt. Denn abgesehen von der Aktion, womit zwei von ihnen den Gesang begleiten, zeigen diese Frauen eine ruhige und gemessene Haltung und es ist nichts zu erkennen, was die Scene dem gewöhnlichen Leben entrücken würde. Denken wir uns die Frauen, welche eine der Kulthandlungen der oben besprochenen Vasen vollziehen, auf dem feierlichen Zug an ihren Bestimmungsort, so wird die Vorstellung hievon mit dem vatikanischen Vasenbild so ziemlich zusammentreffen. Was uns auf diesem neu ist, ist die Lyra und der Gesang. Während auf Darstellungen des mythologischen Thiasos die Lyra in der Hand bakchischer Frauen, nicht bloss des Dithyrambos, vorkommt, vgl. *cab. Pourtalès* 29; *Arch. Ztg.* 1855 Taf. 84, dürfte unter den Darstellungen bakchischer Kultakte dieser Fall der einzig bekannt gewordene sein, ohne jedoch etwas Auffallendes an sich zu haben. Sucht man genauer die bakchische Kulthandlung zu ermitteln, zu welcher sich dieser attische Frauenzug wahrscheinlicher Weise begibt, so lässt das einzige Attribut von Bedeutung, der Becher, eine Libation vermuthen.

In der Mitte der unteren Darstellung *Mon. dell' Inst.* VI, 37 wird über dem brennenden Altar von der Mänade das blutige

Opfer, in der Schlachtung eines Bocks bestehend, vollzogen (G d). Während dem Charakter des ganzen Vasenbilds entsprechend nicht bloss die beiden Mänaden, die von links dem Altar sich nähern, sondern auch die opfernde selbst mythologisch gehalten sind, wie Nebris, Tympanon, Kymbala und die orgiastische Bewegung nebst der Anwesenheit des Gottes beweisen, ist die dargestellte Handlung selbst wahrscheinlich ebenso gut wie bei den andern Akten derselben Vase auf einen wirklichen Kultgebrauch zurückzuführen. Die enge Verbindung, in welche auf der Vase das blutige Opfer mit dem unblutigen gebracht ist — der Opfertisch stösst an den Altar und das Idol ist beiden gemeinsam — könnte zu dem Schluss zu berechtigen scheinen, dass, wenn wir in dem einen einen attischen Kultgebrauch zu erkennen haben, dasselbe auch vom andern gelten wird. Der Ausdruck vom Opfer der Gerären *τὰ ἄρορα θύειν* könnte natürlich beide Arten von Opfer in sich schliessen. Indessen fehlt uns hier ein Anhaltspunkt der Art, wie wir ihn an der Vase L für das unblutige Opfer hatten, und jene Zusammenstellung auf einer Vase von so spätem Stil und von so ausgesprochen mythologischer Bedeutung enthält zu wenig Beweiskraft.

Ein blutiges Dionysosopfer findet sich dargestellt auf der schönen Vase musée Blacas pl. 13—15 (O). Auf einen brennenden Altar schreitet im Tanzschritt der bärtige Dionysos zu, in langem Chiton, mit vierfachem, befranztem Prachtgürtel (*μυροχίτων* Athen. XII, 523 d); Kleidung und Gesichtszüge zeigen orientalischen Charakter, wie auf dem Vasenbild Stackelberg Gräber 40. In jeder Hand hält er die blutende Hälfte eines zerrissenen Bockes. Hinter ihm steht eine Frau mit langen Locken und mit jener Art von Aermelchiton bekleidet, die Arm und Hand vollständig einhüllen (S. 580). Staunend erhebt sie einen der verhüllten Arme und ihre Blicke folgen mit Spannung der Handlung des Gottes. Diesem gegenüber auf der andern Seite des Altars steht ein langgeschwänzter Satyr, über dessen Rücken eine lange Nebris herabhängt; er bläst die Doppelflöte über dem Altar dem Gott entgegen. Dieser Gruppe von drei Personen entspricht eine eben solche auf der andern Seite, bestehend aus zwei Mänaden und einem flötenblasenden Satyr. Die Mänaden sind mit langem Aermelchiton bekleidet, eine davon erhebt den linken Arm, von welchem ein Pantherfell herabhängt. Beide tragen Thyrsen und zeigen lebhaftere Bewegung in Gesichtsausdruck und Gebärden. Diese Gruppen sind auf beiden Seiten getrennt durch einen bärtigen, in gewaltsamer Stellung am Boden kauern den Satyr mit langem Schwanz

von welchen der eine ein Trinkhorn hält. Von seiner früheren Erklärung im Text des mus. Blacas 'le poète tragique suivi de la Tragédie, dont la flûte de Molpos ou plutôt de Dithyrambos accompagne la voix, et conduit par Proserpine (die Verhüllte) vers Bacchus, que devancent Comos, Acratos, et la Comédie,' so dass das Vasenbild l'origine de la tragédie vorstellen würde, ist Pannofka in seinen Erläuterungen zu den Bildern ant. Leb. XIII, 3 S. 26 zurückgekommen. Er erkennt hier die beiden Frauen mit Thyrsos als einfache Bakchantinnen an, in der Verhüllten aber sieht er Kora, welche ihrem sehnsüchtigen Gemahl von Silen wieder zugeführt werde. Diess würde jedoch nach der sonst üblichen Behandlung derartiger Motive eine Art von Entgegenkommen oder wenigstens Entgegenschauen auf Seiten des Dionysos verlangen, der vielmehr der Verhüllten den Rücken kehrt und ganz in die von ihm vorgenommene Handlung vertieft ist, in welcher offenbar auch der Mittelpunkt der ganzen Darstellung liegt. Das Zerreißen von Thieren, das von Dichtern und in Bildwerken den Mänaden beigelegt wird (S. 573) ist hier auf den Gott übertragen. Im Chorgesang der Bakchen Eurip. Bacch. v. 135 wird glücklich gepriesen, wer *ἐκ θιάσων δραμαίων πέση πεδόσε* — *ἀγρέων αἷμα τραγοκτόνον ἄμοφάγον χάριν* — *ὁ δ' ἔξαρχος*. *Βρόμιος*: der Anführer des ziegenmordenden Reigens ist der Gott selbst ¹, er hiess ja auch *ἄμοφάγος* und *ἄμηστῆς*, vgl. Preller Myth. I, 542. Der brennende Altar auf dem Vasenbild zeigt, dass das Böckchen von dem musicirenden und tanzenden Thiasos dem Dionysos zum Opfer bestimmt war; aber der Gott tritt selbst in ihre Mitte und von bakchischer Lust hingerissen bezeugt er durch das Zerreißen des Thieres sein Wohlgefallen an dem Opfer. Bei dem entschieden mythologischen Charakter aller Personen ist es auch hier nur die Opferung des Thieres auf dem brennenden Altar, die als ein der wirklichen Kultübung entnommenes Motiv zurückbleibt. Die Vase trägt alle Merkmale des strengen Stils, die Bewegungen der Personen sind meist steif und etwas gewaltsam, der Faltenwurf zeigt eine ängstliche Symmetrie und die Gewänder folgen der Bewegung des Körpers nicht, so dass bei zwei Figuren die Beine durchgezeichnet sind.

Eine ähnliche Mittelstellung zwischen mythologischer und

¹ Ganz direkt wäre diese Handlung dem Gott beigelegt bei der handschriftlichen, aber nicht wohl haltbaren Lesart *δταν*, wodurch Dionysos selbst Subjekt des Satzes wird.

historischer Mänadenfeier wie unter den Vasen mit dem Ritus des Weinschöpfens die von Nocera (A), nimmt für das Opfer die schöne Schale des Hieron (P) in der Berliner Sammlung ein Gerhard Trinksch. und Gef. IV. V, bei Panofka Thyaden Taf. I, 2 (theilweise Bötticher Baumkultus Fig. 42). Um ein archaisches Dionysosidol, das in der bekannten Weise durch Costümiring eines Pfahls hergestellt ist und vor dem ein Altar steht, führen elf Mänaden zu dem Flötenspiel von einer unter ihnen einen Reigen auf. Alle sind mit dem Aermelchiton bekleidet, der durch das Heraufziehen über den Gürtel einen auffallend weit herabreichenden und seltsam ausbauschenden Ueberhang bildet. Die ausserordentlich sorgfältige Zeichnung des reichen, fliegenden Lockenhaars, die in dem strengen Stil jede einzelne Locke besonders ausführt, bringt einen übertriebenen, perückenartigen Haarschmuck hervor¹. Einige sind epheubekränzt, vier schwingen den Thyrsos, eine schlägt die Krotala, eine andere hält auf hoch erhobenem Arm ein junges Reh, eine dritte ein grosses Weingefäss, auf dem ein ithyphallischer Satyr zu sehen ist; alle aber geben in den manchfaltigsten und lebhaftesten Stellungen einer Ekstase Ausdruck, wie sie nur von den Schilderungen der Dichter erreicht wird. Die Stellungen sind etwas gewaltsam bei dem strengen Stil, dem die Vase angehört und der sich hier besonders auffallend darin geltend macht, dass bei allen der untere Theil des Körpers, dessen Bewegungen er nicht im Gewand zur Darstellung zu bringen vermochte, durch dasselbe durchgezeichnet ist. Der Raum unter einem der beiden Henkel ist durch ein grosses Weingefäss ausgefüllt. Dass der Mänadenchor mit einer Kulthandlung, und zwar einem Opfer beschäftigt dargestellt ist, beweist das archaische Idol und der Altar. Die Vergleichung von G c, wo auf dem Altar vor dem archaischen Idol das blutige Opfer von Frauen vollzogen wird, und von O, wo der Gott vor dem brennenden Altar das Opferthier zerreisst, dürfte hinreichen, um auch auf dieser Schale des Hieron in der Zusammenstellung von Idol und Opferaltar die Andeutung des blutigen Opfers als Mittelpunktes der Handlung zu finden. Bei der Umschmelzung in die mythologische Form ist, wie bei der Vase von Nocera, von dem Historischen das Meiste verloren gegangen, was zur Ausführung ins Einzelne gehören würde, während nur die all-

¹ Diese Tracht könnte auch einem Gebrauch bakchischer Privatweihen orientalischen Ursprungs entlehnt sein nach Andeutungen bei Synesius Calvit. enc. c. 6.

gemeinen Züge geblieben sind. Dass man nämlich in dem jungen Reh nicht das fehlende Opfethier zu erkennen hat, lehrt der Augenschein.

Wenn wir bisher im Zusammentreffen der beiden Merkmale, eines attischen Stils der früheren Zeit und einer die Sphäre des gewöhnlichen Lebens wiedergebenden Zeichnung Grund gesehen haben, ein Vasenbild auf eine sonst bezeugte, in Athen bestehende Kulthandlung entsprechenden Inhalts zu beziehen, so trifft für die Darstellung auf der Schale des Hieron und für das Opfer auf der Vase Blacas nur eines dieser Kennzeichen zu: der Stil; G gehört der späten Periode an. Andererseits ist ein von Frauen vollzogenes blutiges Dionysosopfer für Athen nicht bezeugt. Wohl aber haben sich in einer Erzählung Aelians Var. Hist. 13, 2 von einem Dionysospriester zu Mytilene eingehendere Nachrichten über ein dortiges Dionysosopfer erhalten. Es wurden daselbst Trieterien gefeiert und an diesen vollzog der Dionysospriester, mit einem Thyrsos versehen, vor einem brennenden Altar das Opfer, indem er mittelst eines Schlachtmessers dem Opfethier die Kehle öffnete. Die Aehnlichkeit mit der Darstellung auf G c liegt auf der Hand; nur ist es in Mytilene der Priester, der das Opfer vollzieht, hier die Mänade selbst. Dass die dionysischen Trieterien in Mytilene dasselbe Fest waren, wie die in Griechenland selbst, zeigt der Name sowie die Ausdrücke *βαρχεῖα* und *τελετή* bei Aelian. Dagegen war bei den Trieterien in Griechenland die Betheiligung jedes Mannes, auch der Priester, ausgeschlossen, so dass also die priesterlichen Frauen selbst das Opfer vollzogen, wie auf jenem Vasenbild. Auch Eurip. Bacch. 132 ff. steht bei der wahrscheinlichen Lesart *ὅς ἂν* das *ἀγρεύων αἶμα τραγοκτόνον* in einem Zusammenhang mit den gerade vorher genannten *χορεύματα τριετηρίδων*, welcher durch Beibehaltung des handschriftlichen *ὅταν* ein ganz direkter wird. So entsprechen unsere mythologisirenden Vasenbilder der Schilderung der wirklichen Trieterien bei Diodor. IV, 3, der Opfer mit Gesang und Chorreigen erwähnt: *διὸ καὶ παρὰ πολλαῖς τῶν Ἑλληνίδων πόλεων διὰ τριῶν ἑτῶν βαρχεῖά τε γυναικῶν ἀθροίζεσθαι*. — *τὰς δὲ γυναῖκας κατὰ συστήματα θυσιάζειν τῷ θεῷ καὶ βαρχεῖεν καὶ καθόλου τὴν παρουσίαν ὑμνεῖν τοῦ Διονύσου*. Das blutige Opfer entspricht auch ganz der düsteren Bedeutung der Trieterien. In Athen jedoch scheinen dieselben nicht gefeiert worden zu sein. Die attischen Thyiaden begingen dieselben in Delphi.

Zu diesem Kreis bakchischer Kultdarstellungen gehört offenbar auch ein zuerst von Minervini mon. ined. 7, sodann von Pa-

nöfka Thyaden II, 2. 2 a veröffentlichtes Vasenbild (Q), auf welchem jedoch gerade diejenigen Kultgegenstände fehlen, welche über den speciellen Inhalt der Kulthandlung entscheiden würden. Die Zeichnung ist diejenige der strengen Stils. Vor einem Idol des bärtigen Dionysos, das aus einer Säule, Gewand und Maske angefertigt ist, schreiten zwei Frauen dahin, die mit Aermelchiton und darüber gebundener Nebris bekleidet sind und jene vollständige Verhüllung der Arme mittelst der sackartigen Verlängerung der Aermel an sich haben. Die verhüllten Arme erheben sie mit lebhafter Geberde, für welche aber jede Erklärung fehlt. Die Rückseite zeigt einen mehr dem gewöhnlichen Leben zugekehrten Charakter. Es sind drei Frauen, die ganz auf die gewöhnliche Weise mit Aermelchiton und Mantel bekleidet sind, die mittlere spielt die Doppelflöte, die beiden andern ihr zur Seite scheinen sich zum Flötenspiel rhythmisch zu bewegen und beobachten, einander zugekehrt, eine genaue Symmetrie, die sich auch auf den Faltenwurf der Gewänder fortsetzt. Die Bedeutung einer von bakchischen Frauen vollzogenen Kulthandlung ist durch die Anwesenheit des den Mittelpunkt bildenden Idols gesichert. Ob wir aber dabei an einen bestimmten der drei oben besprochenen Riten, die vor dem Idol vorgenommen werden, zu denken haben, ist zweifelhaft. Will man auf die unwesentlichen Attribute, die Flöte und die Aermelverhüllung Werth legen, so findet sich diese auf der Vase Blacas (O), der Gebrauch der Flöte auf eben derselben und auf der Schale des Hieron (P), was also auf das blutige Opfer und die Trieterien hinweisen würde. Zu beachten ist aber, dass jene eigenthümliche Aermelverhüllung, die wohl nur in einem Kultgebrauch ihren Ursprung haben kann, hier wirklich auf der Darstellung eines solchen zu sehen ist, während die übrigen Vasen, auf denen sie erscheint (S. 580), mythologischer Art sind. Die Vase Blacas bildet für die Uebertragung derselben auf die mythologischen Mänaden gewissermassen den Uebergang. Panofka macht S. 375 die Bemerkung, dass eine der verhüllten Figuren auf Q eine ganz auffallende Uebereinstimmung zeigt mit der ebenso verhüllten und mit Nebris bekleideten Frau, welche auf der Vase R. Rochette mon. inéd. 44 B dem bärtigen langbekleideten Dionysos folgt; da dieselbe von R. Rochette für Ariadne oder Libera, von ihm selbst für Kora gehalten wird, so schliesst Panofka weiter, dass auch die beiden Frauen vor dem Dionysosidol Göttinnen sein müssten. Wir werden umgekehrt in der Verhüllung jener dem Gotte beigesellten Frau eine Uebertragung dieser priesterlichen und desshalb dem Gott wohl-

gefälligen Kleidung auf eine mythologische Figur erkennen. Uebrigens gehören die Vasen, auf welchen diese Verhüllung vorkommt, sämmtlich dem guten, meist dem strengen Stil an; der spätere, frei entwickelte Stil scheint kein Gefallen mehr daran gefunden zu haben.

Damit halten wir den Kreis derjenigen bekannt gewordenen Vasenbilder, welche mit einiger Sicherheit auf den in Griechenland üblichen dionysischen Frauendienst bezogen werden können, für geschlossen; wiewohl es noch einige weitere sind, für welche von den betreffenden Herausgebern diese Bedeutung in Anspruch genommen worden ist. Ein durch geschmackvolle Composition und zierliche Ausführung anziehendes Bild im freiesten Stil findet sich auf einer kleinen thönernen Cista bei Stackelberg Gräber Taf. 24, 4 (r). Acht Mädchen, von welchen je zwei einander zugekehrt sind, führen in gefälliger, zum Theil lebhafter Bewegung einen Reigentanz aus. Sie sind mit einem feinen ärmellosen Chiton bekleidet, der zum Theil die Glieder durchscheinen lässt, und mit Perlenschnüren um den Hals und Armbändern geschmückt. Ein paar von ihnen halten ausserdem ein schleierartiges Gewand mit beiden Händen so gefasst, dass es hinter den Rücken bogenförmig zurückfliegt, eine aus der Plastik bekannte und dort oft wiederholte Figur. Die zu äusserst rechts bei Stackelberg ist mit Epheu bekränzt und flieht erschreckt vor den beiden Fackeln, welche ihr ihre Nachbarin entgegenhält; eine andere schlägt zu der taktmässigen Bewegung die Krotalen: das sind alle vorhandenen Attribute. Eine der Mädchen in der Mitte hat die erhobenen Arme hinter den Kopf geschlagen und erinnert durch das Uebermass der Bewegung sowie durch den bis zum Gürtel herabgesunkenen Chiton an die Tänzerin von Profession. Die genannten Attribute sowie ein auf dem Boden angedeuteter Zweig haben Stackelberg bestimmt, die Stellen bei Pausanias über attische und delphische Thyaden und über deren Schwärmen auf dem Parnass auf dieses Bild zu beziehen. Das Ganze macht aber gar nicht den Eindruck einer gottesdienstlichen Handlung; ein Blick der Vergleichung auf die oben besprochenen Vasenbilder genügt, um sich davon zu überzeugen. Die meisten Figuren haben gar kein bakchisches Abzeichen und Kultgegenstände fehlen gänzlich. Weder streng und ernst, wie die Darstellungen der historischen Kulthandlung, noch ideal wie die des mythologischen Thiasos, ist dies Gemälde ein heiteres Spiel der künstlerischen Erfindung, und die bakchischen Attribute, Fackel, Krotalen und Epheubekränzung, die auch sonst auf Dar-

stellungen des Komos vorkommen, dienen nur dazu, den fröhlichen Tanz der Mädchen zu beleben.

Ebenso wenig genügt auf dem Vasenbild (s) Tischbein I, 48 = Panofka Bilder a. L. IX, 4 = Wieseler II, 45, 564 das was wirklich auf demselben zu sehen ist, um es, wie Panofka in seiner Erklärung p. 14 gethan hat, auf das Heroisfest der Thyiaden in Delphi, oder auch nur mit Wieseler überhaupt auf Mänaden zu beziehen. Von drei einherschreitenden Frauen, die in einen grossen, weiten Mantel gehüllt sind, trägt die vorderste in jeder Hand eine kurze Fackel, die zweite und dritte haben ebenfalls die Arme in den Mantel gehüllt, die dritte trägt einen Kranz. Die Verhüllung ist jedoch nicht jene spezifisch bakchische, die Fackel ist so kurz wie sie hier zu sehen ist, auf bakchischen Darstellungen nicht gewöhnlich, wohl aber kommt sie so auf Darstellungen des cerealischen Kreises vor, z. B. Annal. dell' Inst. 1850 G in den Händen der Hekate, noch genauer übereinstimmend, auf einem geschnittenen Stein Wieseler II, 16, 176 in der Hand der Artemis. Der priesterliche Charakter im Allgemeinen ist nicht zu verkennen.

Mit mehr Recht, was den Inhalt anbelangt, kann man eine in der Umgebung von Athen gefundene und zuerst von Walpole Memoires p. 323 veröffentlichte, dann bei Inghirami Mon. Etruschi V, 64 abgebildete Vase hierher ziehen (t). Es ist ein von sechs Frauen vollzogenes Dionysosopfer, welches trotz der Anwesenheit des bärtigen, mit Kantharos und Thyrsos versehenen Dionysos wegen seiner nichts weniger als idealen Auffassung einen wirklichen Kultgebrauch darzustellen scheint. Je drei Frauen gehen von beiden Seiten auf einen brennenden Altar in der Mitte zu, zwei mit Thyrsos, eine mit einer Art Oinochoe versehen, eine einen Spiegel, eine andere einen nicht zu erkennenden Gegenstand über das Feuer haltend. Ueber jeder Figur steht ΚΑΛΕ. Allein die Zeichnung der Figuren und Ornamente ist so unvollkommen, Kleidung und Geräthe so wenig der sonstigen Kunstübung entsprechend, dass man diese Vase nicht auf eine Stufe mit den übrigen stellen kann.

Wir sind am Ziel unserer Untersuchung der bakchischen Vasenbilder angelangt und können nun das Ergebniss feststellen, das mit dem aus der Sichtung der literarischen Quellen über das Mänadenthum gewonnenen Resultat vollständig übereinstimmt.

Darstellungen von jenen orgiastischen, von griechischen Frauen und Jungfrauen gefeierten Dionysosfesten, wie sie in unseren Lehrbüchern geschildert werden, finden sich auf den Vasenbildern nicht. Der Ausdruck der Ekstase ist unzertrennlich verbunden mit der Versetzung der Handlung auf mythologisches Gebiet; die Darstellungen bakchischer Frauenkulte dagegen, die sich finden, tragen einen durchaus priesterlich-ernsten und der Sphäre des gewöhnlichen Lebens angehörenden Charakter; wenige Vasenbilder, nur zwei von den bekannt gewordenen, die etwa für Abbildungen jener trieterischen Feier gelten könnten, erklären sich vermöge gewisser Analogien leicht als eine aus dem Bedürfniss der Idealisierung hervorgegangene Verschmelzung der mythologischen Form mit einem dem wirklichen Kult angehörenden Inhalt.

Wenn somit die orgiastische Ekstase in jener von der Kunst und Dichtung so eigenthümlich ausgeprägten Form nur diesen beiden Gebieten angehört und dem griechischen Dionysöskultus selbst abzusprechen ist, so müssen doch Beziehungen desselben zur Wirklichkeit stattgefunden haben; denn ohne solche gibt es keine dichterische und künstlerische Produktion. Unter den Formen des griechischen Lebens, welche zu jenen Figuren den Stoff geliefert haben könnten, bietet sich zunächst der Komos dar, und Preller *Realencyklop.* II, S. 1057 nennt den Thiasos 'den mythologischen Reflex dieser rauschenden Umzüge.' Allein vom Komos erhält man einen von jenem ziemlich verschiedenen Eindruck. Er ist auf den Vasenbildern ganz in der Weise dargestellt, wie in Platons *Symposion* 213 D Alkibiades erscheint, bekränzt mit Epheu und Veilchen und mit Binden um das Haupt, geführt von einer Flötenspielerin und begleitet von einigen Komasten. Man vergleiche damit die Vasengemälde Millingen vas. 38, 1; Millin vas. I, 27. 36; II, 42; Tischbein III. 17; Hancarville I. 40 u. A. Es sind junge Männer, deren Zahl zwischen drei und sechs wechselt, epheubekränzt, mit dem bakchischen Apparat, Fackel, Tympanon, Thyrsos, Kantharos ausgestattet, die in ihrer Mitte eine Flötenspielerin, meist in Haube und leichtem Gewand und ohne bakchische Attribute auf ihrem Komos mit sich führen. Die bakchische Lust ist in ihren Bewegungen aufs Manchfaltigste ausgedrückt. Allein wenn auch diese Darstellungen an Satyrscenen derselben Art zuweilen so sehr hinstreifen, dass bloss noch das Fehlen des Satyrschwanzes den menschlichen Komos mit Sicherheit erkennen lässt, so fehlt doch dasjenige, was gerade hier entscheidend ist, das Analogon für die Figur der Mänade, die dem Thiasos seinen wunderbaren Charakter auf-

prägt. Dass jedoch der Komos mit der mythologischen Vorstellung vom Thiasos in einem causalen Zusammenhang steht, der vielleicht wechselseitig ist, kann nicht bezweifelt werden.

Dagegen ist die Theilnahme von Frauen an einem orgiastischen Dionysosdienst für Athen selbst bezeugt von Demosthenes Coron. 259. 260; er beschuldigt die Mutter des Aeschines sich daran betheilt zu haben und schildert den Aufzug ausführlich. Unter der geschmacklosen Häufung von Attributen erscheinen allerdings einzelne, die dem mythologischen Thiasos eigen sind: die Schlange, die Nebris, der Epheukranz, aber das Ganze stellt sich als ein Produkt widriger Religionsmengerei dar, und schon der Abscheu und die Verachtung, womit Demosthenes davon spricht, wäre Zeugniß genug dafür, dass es sich um Gebräuche handelt, die der griechischen Religion und Sitte widersprechen und öffentlich nicht anerkannt waren. Dazu kommt aber das Zeugniß Strabo's X, 3, 18, das an Bestimmtheit nichts zu wünschen übrig lässt. Unter den fremdländischen Gottesdiensten, die in Athen Eingang gefunden, führt er τὰ Φρύγια an, dieselben, die Demosthenes διαβάλλων τὴν Αἰοχίνου μητέρα erwähne, und setzt dann hinzu: ταῦτα γὰρ ἔσαν σαβάζια καὶ μηριῶα: sie hatten also ihren Ursprung im phrygischen Kybeledienst. Diese Gebräuche drangen wohl erst zu Demosthenes Zeit in Athen ein, und Niemand wird auf sie die Vorstellung vom mythologischen Thiasos zurückführen wollen, die sich schon ein Jahrhundert früher im Drama ausgebildet findet. Dagegen ist bei der Erwähnung dieser phrygischen Privatweihen in Hermanns gottesdienstl. Alterth. § 32 Anm. 8 2. Aufl. gewiss mit Recht an die bakchischen Reliefdarstellungen, namentlich auf römischen Sarkophagen, hingewiesen, wie sie sich zahlreich bei Campana op. in plast. II (vergl. Brunn Jen. Lit. Zeitg. 1846 S. 961 ff.), in Gerhards antiken Bildwerken und bei Wieseler finden. Dieselben bilden mit ihren immer wiederkehrenden Scenen und Attributen (namentlich die mystische Cista mit der Schlange) einen eigenen Kreis für sich, der sich mit den der Zeit nach viel älteren, in Sinn und Art ganz verschiedenen Vasenbildern kaum berührt.

Der Ursprung der mythologischen Vorstellungen von Dionysos und seinem Thiasos ist wohl in einem geschichtlichen Vorgang zu suchen, auf welchen übereinstimmende Sagen in verschiedenen Städten Griechenlands hinweisen. Es wird als sicher betrachtet werden dürfen, dass Thrakien, von einem zum griechischen Urvolk gehörigen Stamm bewohnt, die Heimat des Dionysoskultus gewe-

sen ist und dass sich derselbe von da in zwei Richtungen ausgebreitet hat: nach Osten über die Inseln an die Küste von Kleinasien, wo er mit dem phrygisch-lydischen Dienste der Kybele verschmolz, und nach Westen und Süden über Griechenland, vergl. Preller Realencyklop. II S. 1056. 1065 ff.; Petersen der delphische Festcyclus S. 4; Hermann gottesdienstl. Alterth. § 3 Anm. 12. Petersen sucht als die Zeit hiefür das 9te und 8te Jahrh. v. Chr. zu bestimmen. Die näheren Umstände, von welchen die Verbreitung des neuen Kults begleitet war, haben sich in einer Reihe von Sagen erhalten, von welchen uns die thebanische von Pentheus und Agaue in ihrer dramatischen Bearbeitung am Anschaulichsten entgegentritt. Nach Apollodors III 5, 2 einfacher Erzählung lautet der thebanische Mythos: Dionysos kam von Indien nach Theben und zwang die Weiber ihre Häuser zu verlassen und auf dem Kithäron zu schwärmen (*βακχεύειν*); Pentheus aber versuchte sie daran zu verhindern und als er auf den Kithäron kam, um die Bakchen zu belauschen, wurde er von seiner Mutter Agaue in der Raserei zerrissen. Darauf, fährt Apollodor fort, kam er nach Argos, und da man ihn auch dort nicht ehrte, versetzte er die Weiber in Wahnsinn, und auf den Bergen nahmen sie ihre Säuglinge und verzehrten ihr Fleisch. Daneben hatte Tiryns seine besondere Mänadensage. Die Töchter des Prötos, des Herrschers von Tiryns, erzählt Apollodor II 2, 2 (vergl. Paus. VIII 18, 3; Aelian V. H. III, 42) wurden wahnsinnig, weil sie die Weihen des Dionysos verschmähten; sie streiften ohne Zucht und Ordnung durch den Peloponnes; die übrigen Frauen schlossen sich ihnen an, verliessen ihre Häuser, tödteten ihre eigenen Kinder und gingen in Einöden. Da werden endlich die Prötiden von dem Seher Melampus geheilt: er nimmt die tüchtigsten Jünglinge und verfolgt die Frauen unter Kriegsgeschrei und gottbegeisterten Reigen die Berge hinab nach Sikyon. Die eine der Prötiden verwandelt sich bei der Verfolgung, der andern wird Sühnung und Wiederkehr der Besinnung zu Theil. Die Sage von Orchomenos ist oben S. 19. 20 nach dem Gedicht des Alexandriners Nikandros mitgetheilt. Aelian V. H. III, 42 erzählt sie mit einigen Abweichungen: 'Am Weitesten in der Raserei giengen die Töchter des Minyas, welche sich nach ihren Männern sehnten und desshalb nicht Mänaden des Gottes werden wollten. Er aber zürnte, und während sie eifrig am Webstuhl arbeiteten, schlangen sich plötzlich Reben und Epheuzweige um die Webstühle und in den Wollkörben verbargen sich Schlangen und von der Decke träufelte Wein

und Milch. Sie aber liessen sich auch hiedurch nicht zur Verehrung des Gottes bewegen. Da zerrissen sie den Knaben von einer unter ihnen, der noch in zartem Alter stand, wie ein junges Reh, begannen damit das Rasen und eilten hinaus zu den andern Mänaden. Diese aber verfolgten sie wegen der Blutschuld, die an ihnen haftete. Da verwandelten sie sich in Nachtvögel.' Aehnliches erzählte man nach Aelian a. a. O. in Lacedämon und Chios. Die so eben im Mythos erwähnte Verfolgung der Minyaden hängt nun aber offenbar mit dem trieterischen Agrionienfest zu Orchomenos zusammen, an welchem die von den Minyaden abstammenden Frauen eine *φρῆγ* und *δίωξις* aufführten, s. oben S. 7. 8; ebenso ist für Argos die Beziehung des dortigen Agrionienfestes auf die Prötiden bezeugt (Hesych. *Ἀγριάνα*: *ἑορτὴ ἐν Ἀργεῖ ἐπὶ μῆ κῶν Προΐτου θυγατέρων*) und aus der obigen Erzählung Apollodors von der Verfolgung der Prötiden durch Melampus darf man wohl auch auf eine *φρῆγ* und *δίωξις* bei demselben schliessen. Auch in Theben bestanden nach Hesychius Agrionien.

Eine Sage desselben, auffällenden Inhalts, auftretend als Localsage in verschiedenen Städten und an den Namen der, gewiss nicht bloss mythologischen, Herrscherhäuser derselben geknüpft — Kadmeiden, Minyaden, Prötiden; dazu ein Fest desselben Namens in diesen Städten, dessen Zusammenhang mit jener Sage bezeugt ist: diess scheint auf einen gemeinsamen Vorgang in alter Zeit zurückzuweisen. Das Gemeinsame in der Sage ist das ekstatische Schwärmen der Weiber beim Erscheinen des neuen Gottes, und auch die einzelnen Züge, welche die Sage hervorhebt, scheinen von Bedeutung. Wiederholt ist bei dem Schwärmen in Feld und Wald das Verlassen des Hauses und des Webstuhls betont, auch Euripides hebt es hervor Bacch. 177: *θηλυγενῆς ἕχλος ἀφ' ἰστίων παρὰ κερκίδων τ' οἰστροθεῖς Αἰονόσω*. Es ist damit das Heraustreten des Weibs aus dem Beruf ausgedrückt, der ihm von Natur und Sitte angewiesen ist. Die Liebe zum Gatten ist bei den Minyaden ausdrücklich als der Grund angegeben, der sie abhielt, sich dem allgemeinen Schwärmen der Weiber anzuschliessen. In allen diesen Sagen wiederholt sich sodann der Zug, dass die rasenden Frauen ihre zarten Säuglinge ergreifen und mit eigenen Händen zerreißen: sie vernichten in der höchsten Steigerung der Raserei das Unterpfand, das sie an Haus und Gemahl knüpft. Das Mänadenthum erscheint so in einem Gegensatz gegen weiblichen Beruf und geschlechtliche Bestimmung. So ungebunden die Mänaden in Euripides' Bakchen schwärmen, so wird doch der Verdacht eines

Missbrauchs dieser Freiheit zur Ausschweifung ausdrücklich zurückgewiesen vergl. Bacch. 215 ff. mit 314 ff., 683 ff. 693. In diesem Zusammenhang finden auch jene Eigenthümlichkeiten in der Auffassung der Figur der Mänade auf den Vasengemälden, welche oben dargelegt worden sind, ihre Erklärung. Gerade auf denjenigen Darstellungen, welche vermöge der freien Zeichnung und der ekstatischen Haltung ihrer Figuren am meisten geeignet sind, den idealen Mänadentypus zum Ausdruck zu bringen, haben wir eine Körperzeichnung wahrgenommen, welche die weiblichen Formen auffallend zurücktreten lässt (S. 574). Die in der späteren Kunstübung häufige Verwendung der Mänade zu erotischen Scenen ist den Vasenbildern der besseren Zeit fremd und im Gegentheil die Abneigung der Mänade gegen Erotisches mit Absicht hervorgehoben (S. 575 f.), womit auch die durchaus regelmässige Bekleidung auf den Vasenbildern und in der Plastik der früheren Zeit übereinstimmt (S. 577 ff.). Diess alles weist darauf hin, dass man sich die dionysische *μανία* als eine der erotischen Erregung gänzlich abgekehrte Seelenstimmung zu denken hat.

So deutlich nun jene Städtesagen auf ein allgemeines Schwärmen der Frauen bei der Verbreitung des Dionysosdienstes in Griechenland hinweisen, so wenig lässt sich über die Dauer dieser Sitte etwas vermuthen; nur so viel wissen wir, dass sie in der historischen Zeit aus dem wirklichen Leben verschwunden ist und nur noch in der Erinnerung fortlebte, welche der Dichtung und Kunst den Stoff zu jenen typischen Gestalten des bakchischen Mänadenthums an die Hand gab. Was wir in der historischen Zeit gefunden haben, sind nur noch schwache Ueberreste: eine Dionysosfeier, alle zwei Jahre an einem bestimmten Tag von gewissen Frauen begangen, welche mit feierlichen Ceremonien auf eine Berghöhe zogen, um dort am Altar des Dionysos ein Opfer darzubringen und ihn mit Chorreigen und Gesängen zu feiern. Die Festzeit wurde also geregelt, die einzelnen Ceremonien genau bestimmt, die allgemeine Betheiligung hörte auf und die Feier des Festes verblieb unter Ausschluss der Jungfrauen einer bestimmten Zahl von Frauen als eine Art von Priesterthum. Die Ursache dieser Umwandlung liegt ohne Zweifel in den griechischen Anschauungen über Frauensitte und Frauenberuf, im griechischen Sinn für Mass und Ordnung, und die Regelung des dionysischen Frauendienstes wurde vielleicht ein Gegenstand solcher öffentlichen Fürsorge, wie sie in den Gesetzen über das Frauenleben und im Amt der Gynäkonomen hervortritt. Zugleich aber tritt hier der Einfluss von

Delphi, von welchem der dionysische Frauendienst in den meisten Städten abhing, S. 6, deutlich hervor. Wie der apollinische Kult überallhin Ordnung und Ebenmass brachte, so wirkte insbesondere seine Verbindung mit dem Dionysoskult auf die rohe Sinnlichkeit des letzteren veredelnd, auf seine leidenschaftliche Erregtheit abklärend und mässigend ein, eine Wirkung, die man häufig auf Vasengemälden und Reliefs symbolisch dargestellt findet, vergl. Welcker A. D. I p. 154; Weniger Arch. Ztg. 1866 S. 186 und die Bemerkungen Gerhards über eine vor Dionysos kitharspielende Athena A. V. I p. 148. Die Verbindung des apollinischen und dionysischen Kults hatte ihre Hauptstätte in Delphi, wo der berühmte Apollotempel in seinem einen Giebelfeld Apollo, Artemis und Leto mit den Musen, in dem andern Dionysos mit den Mänaden zeigte, und die Vereinigung der beiden Götter sich sichtbar in Localitäten und Kultgebräuchen aussprach, vgl. Bötticher Das Grabmal des Dionysos 18. Berl. Winckelmannprogramm; Welcker A. D. I p. 150 ff.

Stuttgart.

A. Rapp.