

Renate SCHLESIER – Agnes SCHWARZMAIER (Hrsgg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Staatliche Museen Berlin. Regensburg: Schnell und Steiner Verlag 2008, 224 S., 137 Ill., 24 s/w-Abb.

Eine Sonderausstellung zu Dionysos, wie sie das Pergamon-Museum realisiert hat, fügt sich genau in die Aufgabe des Museums ein, zwischen dem Gegenstand – der griechisch-römischen Kultur –, dem ‚Übersetzer‘ – der Altertumswissenschaft – und dem Publikum – dem Bürger der modernen Welt – zu vermitteln: (1) Der Gott Dionysos ist von großer Bedeutung für die griechisch-römische Antike selbst. (2) Er nimmt eine zentrale Stellung in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Kultur ein. (3) Das Thema bedient schließlich die Erwartungen eines interessierten Publikums, besitzt Dionysos doch wie kein anderer Gott die Fähigkeit, die klassische Antike in ein spannungsvolles Verhältnis mit moderner Kultur und modernen Vorstellungen von „den Griechen“ zu stellen, und dies nicht nur im Sinn einer Wissensvermittlung des Fachmanns an die Laien, sondern auch in der umgekehrten Richtung eines aus der Moderne in die Antike übertragenen Interesses. Welcher Altertumswissenschaftler seit der *Geburt der Tragödie* kann schließlich von sich behaupten, an das *antike* kulturelle Phänomen „Dionysos“ ohne die *moderne* Vorstellung des „Dionysischen“ heranzutreten? Somit werden die Ausstellung und der dazugehörige Katalog umgekehrt aber auch zur Herausforderung, gilt es doch die geweckten Erwartungen zu erfüllen. Indem der Ausstellungskatalog das Thema aus verschiedensten Perspektiven – archäologisch, philologisch und religionswissenschaftlich – beleuchtet und ihm in verschiedensten Zeithorizonten – archaisch/klassisch, hellenistisch/römisch, doch ebenso auch neuzeitlich und modern/forschungsgeschichtlich – nachgeht, stellt er sich dieser Herausforderung. Inwieweit sie gemeistert wurde, soll im Folgenden diskutiert werden. Dabei soll jedoch nicht nur der Fachwissenschaftler, sondern auch der interessierte Zeitgenosse als anvisiertes Publikum zugrunde gelegt werden, und zwar nicht nur, weil es sich um ein der Gattung nach exotisches Buch handelt, sondern auch, weil es heute m.E. zu den wichtigsten Aufgaben der Altertumswissenschaften gehört, wieder den Weg in den allgemeinen intellektuellen Diskurs der Gegenwart hineinzufinden – dorthin, wo die Altertumswissenschaften zu Zeiten der *Geburt der Tragödie* standen.

Die Einleitung (R. Schlesier und A. Schwarzmaier) kündigt bereits ein ausgesprochen komplexes Bild des Gottes an: Dionysos könne nicht „auf die Heiterkeit von ‚Wein, Weib und Gesang‘ reduziert werden“ (S. 13). Vielmehr sei er als ein „Gott der Vielschichtigkeit anzusehen und der (auch gefährlichen) Vermitt-

schung von Göttlichem und Menschlichem, Frau und Mann, Tier und Mensch, Leiden und Lust, Opferobjekt und -subjekt“ (S. 13). Diese Art der Charakterisierung des Gottes knüpft unmittelbar an die innovativen, insbes. französischen anthropologisch-religionsgeschichtlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte an. Gleichzeitig wird der religionswissenschaftliche Ansatz deutlich, den der Katalog in Vielem verfolgt und der sich insbesondere schriftlicher Quellen bedient: Aus rein archäologisch-bildwissenschaftlicher Analyse der Ausstellungsstücke ließe sich obiges Bild des Gottes wohl kaum erschließen.

Der erste Aufsatz „Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik“ (A. Henrichs) ist folgerichtig der eines Philologen. Der Autor löst dabei die schwierige Aufgabe, einen vielschichtigen Überblick über die „dionysischen Imaginationswelten“ auf wenigen Seiten zu liefern, wobei ihm vornehmlich die antike Literatur als Grundlage dient, während die in den Text eingestreuten Vasenbilder eher illustrativen Charakter haben – ein Problem, das noch an weiteren Stellen des Buches auftaucht und später gesondert zur Sprache kommen soll.

Der darauffolgende Aufsatz „Dionysos als Ekstasegott“ (R. Schlesier) versucht den dionysischen Rausch aus religionswissenschaftlicher und somit komparatistisch angelegter Perspektive näher zu definieren. Entgegen den mutmaßlichen Erwartungen des interessierten Laien, dem zu diesem Thema wohl eher die Bakchen des Euripides vorschweben, bespricht die Autorin jedoch nicht die mythologischen Exempla dionysischer Ekstase, sondern interessiert sich für die antike Lebenswelt. Folglich wird der Leser hier mit nahsichtigen Analysen weniger Schriftquellen und genauen linguistischen Untersuchungen konfrontiert, durch die viele interessante Ergebnisse zutage gefördert werden, die aber keineswegs mit dem suggestiven Potenzial literarischer und bildlicher Darstellungen dionysischer Ekstase im Mythos konkurrieren können. Dieser Gegensatz wird etwa deutlich, wenn bei der Untersuchung des *mania*-Wortfelds auf die Abbildungen der eindrucklichen Fragmente des Berliner Bronzekraters mit rasenden Mänaden (S. 32-33, Abb. 3-4, inv. 30622) hingewiesen wird, die zwar ungleich ‚sprechender‘ scheinen, doch im argumentativen Zusammenhang des Textes irrelevant sind. Ein solcher Einblick in den nüchternen Forscheralltag des Religionswissenschaftlers hat vielleicht auch für den fachfremden Leser sein Gutes, macht er doch deutlich, auf welcher Grundlage unsere Kenntnis der Kultur steht, welche uns mit so suggestiven Bildern von Rausch und Raserei beliefert hat.

Es folgen vier Artikel, die sich Dionysos ausgehend von attischer Vasenmalerei und deren ikonographischer Analyse nähern. Im Beitrag „Dionysos und sein Gefolge in der attischen Vasenmalerei“ (A. Schöne-Denkinger) werden

die verschiedenen Begleiter des Dionysos in der Ikonographie der Reihe nach vorgestellt. Dabei werden auch Grundzüge der Entwicklung ihrer Ikonographie dargelegt werden, etwa der bezeichnende Wandel in spätarchaischer Zeit vom einträchtigen gemeinsamen Vergnügen von Satyrn und Mänaden zu den erotischen Überfällen der Satyrn und der vehementen Verteidigung der Mänaden. Auch das wechselweise Anschwellen und Abschwollen der ‚mäna-dischen Ekstase‘ mit den beiden Höhepunkten in spätarchaischer Zeit und im Reichen Stil und die sog. ‚Verbürgerlichung‘ der Satyrn in klassischer Zeit werden angesprochen. Aber lässt sich die Beruhigung des dionysischen Thiasos in frühklassischer Zeit wirklich mit dem Stichwort der ‚Verbürgerlichung‘ umschreiben? Kennen wir etwa Bilder attischer Bürger, die mit ihren Kindern herumtollen, wie es das Innenbild einer ausgestellten Schale um 460/450 (Kat. 42) zeigt, welche für die ‚Verbürgerlichung‘ Zeuge stehen soll? Es handelt sich um eine gleichermaßen antibürgerliche Pose wie die hemmungslose Sexualität der vorangehenden Jahrzehnte. Statt *quantitativ* den Abstand oder die Nähe des dionysischen Thiasos von der Welt der attischen Bürger in seinen diachronen Schwankungen zu messen, sollte man *qualitativ* danach fragen, wie sich der dionysische Thiasos zu verschiedenen Zeiten als Gegenwelt konstituiert. Wenig ergiebig scheinen mir auch die Versuche der Autorin, terminologisch zwischen Mänaden und Nymphen zu unterscheiden: Nicht weil in literarischen Quellen beide Bezeichnungen existieren und offenbar auch Unterschiedliches meinen, muss es zwangsläufig eine solche Unterscheidung auch in der Ikonographie geben.¹

Der folgende Beitrag (U. Kästner) beschäftigt sich mit der Frage, inwieweit die Funktion eines Gefäßes und seine figürliche Dekoration kongruent sind, indem die Häufigkeit dionysischer Bilder bei Gefäßformen mit Dionysosbezug – qua Symposion oder Kult – im Vergleich zu Gefäßformen ohne Dionysosbezug untersucht wird. Das Ergebnis dieser statistischen Untersuchung ist erstaunlich uneindeutig: Zwar gibt es je nach Gefäßform deutliche Unterschiede in der Häufigkeit dionysischer Bilder; doch verläuft die Trennlinie nicht dort, wo sie zu erwarten gewesen wäre, nämlich zwischen Symposionsvasen und anderen Gefäßtypen, sondern zwischen Weinmischgefäßen und anderen Gefäßtypen, so dass sich Trinkschalen diesbezüglich etwa gar nicht von Hydrien unterscheiden. Anders, als es meistens geschieht, unterzieht die Autorin die verwendete statistische Methode einer vorhergehenden kritischen Prüfung. Besonders zu begrüßen ist, dass sie dabei das Beazley-Archiv als Arbeitsinstrument in den wissenschaftlichen Diskurs einbezieht.

¹ Zur konventionellen, aber sachlich nicht zu untermauernden Unterscheidung zwischen Nymphen und Mänaden in der Ikonographie siehe etwa S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Mainz 1998), S. 34.

Der Artikel „Dionysos und die anderen Götter“ (C. Isler-Kerényi) unternimmt es, Dionysos „als einen ‚normalen‘ Olympier“ (S. 72) zu untersuchen, indem er die Ikonographien untersucht, die Dionysos statt inmitten seines Thiasos im Kreise anderer Götter zeigt. Problematisch ist, dass er oftmals lediglich von den hinter den Bildern stehenden Mythen ausgeht und dadurch Bedeutungen auf die Bilder projiziert, statt diese aus jenen zu entwickeln. Insgesamt lässt sich sagen, dass der Versuch der Autorin, dem Gott Dionysos eine kosmische Bedeutung zuzuordnen, wie sie ‚klassischen‘ olympischen Göttern wie Zeus zukommt, im Widerspruch zur Grundthese des Buches des „differenten“ Gottes Dionysos steht. Lässt sich die „Differenz“ des Dionysos in der Ikonographie etwa weniger gut belegen als in den (vornehmlich schriftlichen) Quellen der Religionswissenschaft? Dieser Frage nachzugehen, wäre ausgesprochen interessant.

Der letzte der vier Artikel zur attischen Vasenmalerei („Dionysos, der Maskengott: Kultszenen und Theaterbilder“, A. Schwarzmaier) behandelt ein Thema, das für die Konzeption der Ausstellung und des Katalogs von besonderer Bedeutung ist, insofern es Ikonographie und Kult zusammenspannt und so die Verbindung schafft zwischen dem vornehmlich religionswissenschaftlichen Diskurs der Ausstellung und den konkreten Ausstellungsstücken, die fast ausnahmslos Bildwerke sind.² Der facettenreiche und in den Urteilen differenzierte Artikel behandelt das Thema in Anlehnung an die verschiedenen Perspektiven, unter denen es bereits in der Forschungsgeschichte behandelt wurde: von den positivistischen Versuchen, die sog. Lenäenvasen mit einem bestimmten attischen Kultfest in Verbindung zu bringen, bis zu den kultur- und bildanthropologischen Forschungen zur Maske des Dionysos und dem Phänomen der Frontalität (Vernant, Frontisi-Ducroux). Besonders interessant scheint mir u.a. die Feststellung, dass die Maske eine vollgültige Darstellung des Dionysos sein kann, während das Gesicht im zeitgenössischen Portrait keineswegs als *pars pro toto* funktioniert.

Der anschließende Beitrag („Die Polis auf der Bühne: Die Großen Dionysien im klassischen Athen“, S. Gödde) gibt einen Überblick über das kulturelle Phänomen des griechischen Theaters als einer „Institution an der Schnittstelle von Politik, Religion und Kunst“ (S. 95), ein Anspruch, den der Text trotz seiner Kürze eindrucksvoll erfüllt. Die Autorin stellt die Großen Dionysien in den Kontext des ‚dionysischen Festtagskalenders‘ Athens. Des Weiteren referiert der Text die grundsätzlichen Deutungsansätze der Altertumforschung zum griechischen Theater und seiner Rolle in der Polis und bindet diese in die

² Bezeichnenderweise ist das einzige Ausstellungsstück, welches nicht aus den Beständen der Berliner Museen stammt, eine Lenäenvase aus dem Würzburger Martin von Wagner-Museum (inv. L 520, hier Kat. 2).

moderne Forschungs- bzw. Geistesgeschichte ein. Hervorzuheben ist an dem Text auch, dass er Altertumswissenschaft nicht als monolithen Block des Wissens, sondern als intellektuell herausfordernden Prozess des Fragens präsentiert. Der Beitrag ist schließlich auch ein gutes Beispiel dafür, wie beide Lesergruppen eines solchen Katalogs, die interessierten Laien und die Altertumswissenschaftler, gleichermaßen bedient werden können. Laien wird dieser voraussetzungsarme und dennoch umfassende Überblick insbesondere deshalb gerecht, weil er die richtige Mischung bietet zwischen Anknüpfungspunkten zur Gegenwart einerseits – Theater, griechische Tragödie und ihre Deutung durch Nietzsche als Teil des ‚Bildungskanons‘ (und sei es nur in diffuser Form) – und Fremdheitselementen andererseits – etwa die Verbindung von Politik, Religion und Kunst in der demokratischen Polis. Diese steht im Widerspruch zu unserer nachaufklärerischen Vorstellung von Demokratie, der es doch gerade innewohnt, dass der Bereich der Politik von dem der Religion und dem der Kunst frei bleibt bzw. umgekehrt Religion und Kunst vom Zugriff der Politik frei bleiben.

Im Artikel „Dionysische Skulptur in der Berliner Antikensammlung“ (D. Grasinger und A. Scholl) wird vornehmlich hellenistische und kaiserzeitliche Skulptur besprochen, womit der Katalog seinen Marsch von der archaisch-klassischen Epoche bis in die Gegenwart beginnt. Die Entscheidung ist zu begrüßen, erweitert sie das vorgestellte Bild des Gottes Dionysos in der Antike doch um Aspekte, die bestimmt viel weniger im Erwartungshorizont des Publikums liegen und auch von der Fachwelt selten in einem Zusammenhang mit Bildern des athenischen Gottes der Vasenmalerei gesehen werden. Der bezeichnende Wandel vom bärtigen Gott der Archaik und frühen Klassik zum jugendlich-schönen Gott der Hochklassik/des Reichen Stils und dann zum ausgesprochen vielseitigen Dionysosbild des Hellenismus und der Kaiserzeit, welcher vom ehrwürdigen Festgott im Sardanapal-Typus bis zum effeminier-ten Gott der hellenistisch-römischen Villengärten reicht, wird ausgehend vom bedeutenden Bestand der Berliner Museen auch in dieser Denkmälergruppe nachgezeichnet. Folglich wird das neue Bild des jugendlich-schönen Dionysos nicht, wie es naheläge, am Dionysos des Parthenon-Giebels selbst, sondern an der qualitätvollen Kopie eines Dionysos der Zeit um 440-420 exemplifiziert. Dies hat jedoch auch sein Gutes: Die genaue Analyse dieses Torsos macht für den Laien das hermeneutische Potenzial des Fragments deutlich, etwas, was nicht nur für die Klassische Archäologie charakteristisch ist und zu Recht einen guten Teil der Faszination ausmacht, welche von diesem Fach ausgehen kann, sondern auch einen Ansatz bilden kann für die Legitimation klassisch-archäologischer Kompetenz als Mittel zur Wahrnehmung und zum Verständnis der Gegenwart.

Die vorgestellten Bilder des Dionysos in Hellenismus und Kaiserzeit geben gerade im Kontext dieses Katalogs Anlass zu einer grundsätzlichen Frage: Während es noch einigermaßen einfach scheint, den komplexen religionswissenschaftlichen Diskurs über den ‚differenten Gott‘ Dionysos in der attischen Vasenmalerei mit ihrer reichen mythologischen Bilderwelt und ihrer facettenreichen dionysischen Ikonographie wiederzufinden, wäre ein solcher Versuch an der Dionysos-Gruppe aus den Faustina-Thermen in Milet (oder an einer anderen der zahllosen ähnlichen dionysischen Gruppen der Kaiserzeit) zum Scheitern verurteilt. Man darf sich fragen, warum: Die Schriftquellen, mit denen die Religionswissenschaft arbeitet, kommen schließlich bei Weitem nicht nur aus der Archaik und Klassik – und die klassischen Tragödien, die wir heute kennen, sind exakt jene, die bis in die Spätantike wiederaufgeführt und rezipiert wurden. Dementsprechend kann auch das anhand dieser Quellen entworfene Bild des Gottes in hellenistisch-römischer Zeit nicht passé sein. Die Antwort auf diese Frage ist möglicherweise auf der Ebene des Mediums zu suchen: Ist es überhaupt zu erwarten, dass Bilder dieselbe Form von Komplexität transportieren, wie dies Texte zu tun in der Lage sind? Wie sollen im selben Bild der effeminierte Gott des Wohllbens und der wilde und rasende Gott des ‚Mänadismus‘ zum Ausdruck kommen? Dass das Bild des effeminierten Gottes jedoch keineswegs ein ‚Votum‘ gegen die Existenz des rasenden Gottes ist, zeigt sich an der Dionysos-Gruppe der Faustina-Thermen, wo der Gott von einem Panther begleitet ist, einem Tier der wilden Natur. Dieser Panther wiederum benimmt sich nun nicht wie eine gefährliche Raubkatze, sondern sitzt wie ein treuer Hund bei seinem Herrn – wodurch in dieses scheinbar so harmlose Bild doch wieder Komplexität hineinkommt.

Mit dem folgenden Artikel zu „Dionysischen Capricci in Malerei und Graphik aus Berliner Beständen“ (S. Heiser) verlässt der Katalog den eigentlichen Bereich der Antike, um sich ganz der Rezeption des Dionysos und seines Kreises in der Neuzeit zu widmen. Die Autorin verfolgt das doppelte Ziel, dionysische Bilder der Neuzeit und das Bildgenre des Capriccios vorzustellen, welches „munter die klassischen Gattungsgrenzen zwischen Historienmalerei, Landschaft, Portrait oder Genre“ überschreite oder vermische (S. 120). Daraus, dass sich durch die sehr heterogene Auswahl der besprochenen Bilder – wohl diktiert durch die Bestände der Berliner Museen – keinerlei roter Faden zieht, macht die Autorin eine Tugend, sei doch das Sprunghafte sowohl für Dionysos als auch für das Genre des Capriccios charakteristisch. Solche vermeintlich postmodernen Gedankengänge führen m.E. nicht weiter.

Im Beitrag zu „Dionysos in der modernen Religionsgeschichte“ (O. Leege) steht W.F. Ottos Werk „Dionysos“ von 1933 im Mittelpunkt, ein anti-positivis-

tisches Buch, in dem – entgegen jeder wissenschaftlichen Methode – antike und moderne Quellen (etwa Homer und Hölderlin) miteinander vermischt werden und der Gott Dionysos als universales, anti-rationalistisches Prinzip vorgestellt und im Rahmen scharfer Kulturkritik gegen die utilitaristische Moderne, als deren Repräsentanten Otto auch die modernen Altertumsforscher ansieht, gestellt wird. Dabei stellt der Autor W. F. Otto in den geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext der Weimarer Republik. Zwei prominente Vorgänger Ottos, Nietzsche und Rohde, deren Arbeiten über Dionysos gleichermaßen ein kulturkritisches Ziel verfolgen, werden ebenfalls vorgestellt: Beide setzen den griechischen Gott in Antinomien universalen Anspruchs (das ‚Dionysische‘ und das ‚Apollinische‘ bei Nietzsche, woran sich die Zweiteilung von Rohdes Werk *Psyche* in „Seelenkult“ und „Untersterblichkeitsglaube“ knüpft). Dabei legen sie auch ein methodologisches Gegenkonzept zur modernen Wissenschaft vor. Besonders hervorzuheben an diesem Beitrag ist die Tatsache, dass es der Autor trotz der ‚großen Worte‘, mit denen er operiert, nicht an Präzision der Formulierung und feiner Differenzierung der verschiedenen referierten Dionysos-Entwürfen fehlen lässt. Des Weiteren ist bemerkenswert, dass trotz des wissenschaftsgeschichtlichen Ansatzes und der aus Sicht gegenwärtiger Wissenschaft überaus problematischen Autoren, welche behandelt werden, dennoch der Beitrag gewürdigt wird, welche diese zum Verständnis des Gottes nach jetzigem Stand der Wissenschaft geleistet haben. Zu nennen wäre hier etwa Ottos Hervorhebung „des Konzepts der Epiphanie, des Aspekts der unerwarteten Erscheinung und überwältigenden Präsenz des Dionysos“ (S. 138). Gerade dadurch wird in beeindruckender Weise deutlich, welche ‚krumme Wege‘ die Wissenschaft nehmen kann und wieweit der Imperativ der methodischen Sauberkeit, der in den Altertumswissenschaften seit der Zeit ihrer Verwissenschaftlichung im 19. Jh. (zu Recht!) gilt, dennoch zumindest teilweise vom tatsächlichen Gang der Erkenntnis widerlegt wird. Dieser Artikel behandelt ein Thema, das von zentraler Bedeutung für die Ausstellung und ihren Katalog ist, steht deren Thema doch genau in der Tradition solcher Formen anticlassizistischer Antikerezeption: Der Untertitel der Ausstellung „Verwandlung und Ekstase“ weckt offensichtlich Assoziationen aus dem Dunstkreis der *Geburt der Tragödie*. Nun ist ein solcher Anknüpfungspunkt an die Kultur der Moderne deutlich komplexer als etwa der eines anderen ‚klassischen‘ Ausstellungsthemas, dem Sport in der Antike, wo der Prozess der Abkoppelung von modern geformten Vorstellungen hin zur ‚antiken Wirklichkeit‘ ein ungleich einfacherer ist. Daher ließe sich fragen, ob es nicht eine Option gewesen wäre, diesen Artikel eher an den Anfang des Katalogs zu setzen. Dies ließe den Leser von Anfang an an der Frage teilhaben, inwieweit der Dionysos, von dem die Rede ist, aus der Antike auf uns gekommen ist und inwieweit wir ihn in die Antike zurückprojiziert haben, statt

dem Leser erst zum Schluss – gewissermaßen als coup de théâtre – zu eröffnen, dass der Gott Dionysos auch das moderne Konstrukt einer intellektuellen Gegenöffentlichkeit ist.

Anders als der vorhergehende Artikel widmet sich der letzte Katalogbeitrag („Moderne literarische Transformationen des Dionysos“, T. Günther) der Rezeptionsgeschichte des Dionysos in der Neuzeit und der Moderne nicht im akademischen Umfeld, sondern in der Literatur. Dabei wird eine Entwicklung skizziert, welche von einem vor-aufklärerischen Dionysos als Inbegriff der Lebenslust seinen Ausgang nimmt. Dieses Bild kehrt sich mit der französischen Revolution um, indem es nunmehr für die Dekadenz der Adelskultur steht. Gleichzeitig entsteht ein zweiter Entwicklungsstrang, welcher gewissermaßen die ‚dunklen‘ Seiten des Dionysos entdeckt, sein Rasen und seine Blutrünstigkeit, etwas, was im Ausspruch des Saint-Just (dem Kollaborateur von Robespierre während der „terreur“) von der „révolution en bacchante“ zum Ausdruck kommt. In diesen zweiten nach-aufklärerischen Entwicklungsstrang lässt sich Nietzsches revolutionärer Dionysos einordnen, der dann um die Jahrhundertwende zum Dionysos der Todessehnsucht bei Hugo von Hofmannsthal mutiert. Nach der knappen Darlegung dieser überaus interessanten Entwicklung, in der viele große Namen der deutschen Literaturgeschichte fallen (Hölderlin, Schiller, Heine, Thomas Mann), aber auch englische, französische und italienische Belege einer literarischen Rezeption des Dionysos angeführt werden, nimmt der dem breiten Publikum weniger bekannte Lyriker Rudolf Borchardt (1877-1945) und seine in mehreren Fassungen überlieferte *Bacchische Epiphanie* den breitesten Raum ein.

Der Katalogteil, welcher die ausgestellten Werke beschreibt, zeichnet sich wie schon das gesamte Buch durch die hohe Qualität der Abbildungen aus, welche z.T. selbst Vaseninschriften lesbar werden lassen (siehe Kat. 15). Den Vasenforscher freut es insbesondere, wenn innerhalb des überreichen Sammlungsbestands teilweise auch weniger bekannten Stücken der Vortritt gelassen wird (siehe etwa die nolanischen Amphoren Kat. 12 und 14). Bei der Auswahl der besprochenen und abgebildeten Stücke fällt des Weiteren der Versuch auf, gängige zeitliche und räumliche Fixierungen zu sprengen. Dies gilt beispielsweise für die gezeigten attischen Vasen des 4. Jh. und die Vasen anderer Werkstatttraditionen als der attischen (siehe Kat. 3, 14, 20, 38, 40, 41, 46 und 51). Die Auswahl der Ausstellungsstücke war offensichtlich nicht nur vom Kriterium der ‚Schönheit‘ geleitet. Auch ungewöhnliche Ikonographien sind vertreten, wie es die Kleinmeisterschale Kat. 22 (inv. V.I. 3755) zeigt. Allerdings fehlt es in den Kommentaren zu diesen atypischen Ausstellungsstücken meist an Ansätzen, aus denen hervorgeht, worin der besondere Erkenntnisgewinn

ebenjener Stücke liegt. Gerade die nicht fachkundigen Leser, für die es nicht per se ein Anliegen ist, die ausschließlich athenische Perspektive auf die griechische Antike zu verlassen, bekommen folglich keine nachvollziehbaren Argumente an die Hand, um zu verstehen, warum sie sich ausgerechnet diese weniger ‚schönen‘ Gegenstände und Bilder ansehen sollten.

Ein im Katalog an mehreren Stellen wiederkehrendes Thema (Kat. 20, 23, 24 und 27) betrifft die Frage nach dem Verhältnis zwischen Vasenbildern und Theater bzw. Dithyrambos. Dies scheint unnötig, ist die Frage doch überholt und bedarf keiner weiteren Beschäftigung, zumal sie den Laien wohl am allerwenigsten interessiert.³ Ein weiteres Thema, mit dem sich der Katalogteil beschäftigt, ist die Frage nach möglichen Bezügen der Bilder zum Kult (siehe Kat. 1-3, 22 und 25). Bedingt durch die Auswahl der Ausstellungsstücke, welche in einer religionswissenschaftlich ausgerichteten Ausstellung aus verständlichen Gründen auf diese Frage fokussiert wurde, ließ sich diese Frage hier relativ fruchtbar verfolgen. Problematisch wird es jedoch, wenn, ausgehend von einem solchen Interesse an den Bildern attischer Vasen, der Versuch unternommen wird, bestimmte Frauenfiguren im ikonographischen Umkreis des Dionysos Mänaden zu nennen, andere dagegen (reale) Anhängerinnen des Dionysos und somit Subjekte des Kults (so in Kat. 10): Nichts in den Bildern attischer Vasen veranlasst uns, eine solche Unterscheidung überhaupt zu treffen. Dass, nachdem man die Existenz einer solchen Unterscheidung implizit angenommen hat, sich am einzelnen Bild und der einzelnen Figur immer Argumente für die eine oder die andere Deutungsalternative finden, ist nicht erstaunlich. Dass es diese Unterscheidung zwischen Mänaden und ‚realen‘ Kultdienerinnen des Dionysos jedoch *nicht* gibt, sondern vielmehr zwischen beidem ein Kontinuum liegt, zeigen im Ausstellungskatalog ja bereits die Bilder, die Dionysos und Angehörige seines Thiasos bei der Kulthandlung der Libation zeigen (siehe z.B. Kat. 10 und 12).

Will man den Katalog schließlich insgesamt bewerten, so können folgende Aspekte herausgehoben werden: (1) Wie bereits die Ausstellung vereint der begleitende Katalog Wissen, Fragen und Kompetenzen aus verschiedensten

³ Diese in der Forschung traditionsreiche Streitfrage scheint mir ein Relikt der Entstehungsgeschichte der Klassischen Archäologie aus der Philologie heraus zu sein: Die Frage erwächst in den seltensten Fällen aus den Bildern selbst (bzw. einer mit den Mitteln der Ikonographie nicht auflösbaren Erklärungsnot), stattdessen aber aus dem verständlichen Wunsch der Philologie, die spärliche Quellenlage etwa zum Satyrspiel aufzubessern. Diese von außen an die Bilder herangetragene Frage lenkt von echten Problemen nur ab. Eine sehr ausgewogene Behandlung der Frage findet sich in: R. Krumeich, Archäologische Einleitung, in: R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker (Hrsg.), Das griechische Satyrspiel (Darmstadt 1999), S. 41-73.

altertumswissenschaftlichen Disziplinen. Aus dieser interdisziplinären Kompilation ergibt sich ein ausgesprochen facettenreiches und umfassendes Bild des Gottes, welches die Aufgabe eines solchen Buches, nämlich Fachleute und Laien gleichermaßen zu bedienen, durchaus erfüllt.

(2) Aus ebendiesem Charakteristikum ergibt sich allerdings auch ein Problem: Während das Thema der Ausstellung interdisziplinärer Natur ist, bleiben die ausgestellten Gegenstände notgedrungen Bilder, mithin eine Quellengattung, mit der sich die Religionswissenschaft und die Philologie nur am Rande beschäftigen. Klassische Archäologen, zu deren ureigenem Kompetenzfeld diese gehören, behandeln sie hingegen zuvorderst *als Bilder* – sei es als Vertreter ihrer Gattung oder als Vertreter bestimmter gattungsübergreifender Ikonographien – und nur mittelbar als Quellen der Kultur- oder Religionsgeschichte. Auf Seiten dieser Fachleute des Mediums Bild führt dies zu einem zu dem bereits angesprochenen Problem, dass sie ihre Texte teilweise etwas verzweiflungsvoll auf Fragen zuschneiden, die in einem Zusammenhang mit Kult oder Theater – den Themen der Religionswissenschaft und der Philologie – stehen, anstatt die Fragen zu behandeln, die sich an den Bildern wirklich stellen. Zum anderen fehlt es manchmal am Dialog mit den übergreifenden Themen der Ausstellung, ein Problem, das etwa bei der Behandlung dionysischer Skulptur des Hellenismus und der Kaiserzeit auftaucht: Die Inkongruenz des Bildbefundes mit dem religionswissenschaftlichen Diskurs zu Dionysos wird nicht thematisiert. Wie kommt es etwa, dass die kaiserzeitlichen Bilder des Dionysos so viele Gemeinsamkeiten mit denen des Apollon aufweisen, während diese beiden Götter aus religionswissenschaftlicher Perspektive wohl kaum zum direkten Vergleich auffordern würden? Auf Seiten der Religionswissenschaftler und Philologen führt das angesprochene Problem im vorliegenden Ausstellungskatalog einerseits zu gewissen sachlichen Fehlern, so etwa wenn es heißt, Bilder zeigten nicht die inspirative Wirkung von Wein (S. 21): Man vergleiche die zahllosen Vasenbilder singender Symposiasten oder das Bildnis des trunkenen und singenden Anakreon. Im Gesamtzusammenhang fallen solche Fehler jedoch kaum ins Gewicht. Hier kommt allerdings ein grundsätzlicheres Problem hinzu: In sämtlichen nicht-archäologischen Katalogbeiträgen erscheinen Bilder in rein illustrativer Funktion. Nun ist zwar nichts dagegen einzuwenden (im Gegenteil!), dass Philologen oder Religionswissenschaftler Bilder in ihre nicht-archäologischen Diskurse einfügen, wenn und nur wenn diese Bilder in einen produktiven Dialog mit dem textquellengeleiteten Diskurs treten: als Ergänzung, Bestätigung, Konterkarierung oder gar (im Sinne genuin-kulturwissenschaftlicher Erkenntniskritik) als Hinweis auf die Möglichkeit anderer Diskurse, die weder in einem Verhältnis der Bestätigung noch des Widerspruchs zum Gesagten aufgehen. Davon kann im gegebenen Fall allerdings nicht die Rede

sein. Man wird beschwichtigend einwenden können, dass es nun einmal zu einer Ausstellung im Museum gehört, die Bestände des Museums ‚herzuzeigen‘, und diese Aufgabe im Zweifelsfall Vorrang hat vor irgendwelchen hohen Ansprüchen an Wissenschaftlichkeit.⁴

(3) Hier schließt sich unmittelbar ein dritter und letzter Punkt an, nämlich die Frage, welchen Blick auf die Gegenstände im Museum wir fördern wollen. Wenn man als Besucher der Ausstellung bzw. als Leser des Katalogs Bilder zu sehen bekommt, welche anderes ‚berichten‘ als das, was in den begleitenden Texten steht, diese Inkongruenz aber nicht angesprochen wird, bekommt man das Signal vermittelt, dass es auf diese Unterschiede nicht ankomme, das konkrete Bild für das Verständnis des Dionysos wohl doch irgendwie irrelevant sei („Es ist ja nur ein Bild“) oder man es – mangels Fachkenntnis – nicht richtig ‚gelesen‘ habe. Jedenfalls wird man nicht dazu ermuntert, die ausgestellten Gegenstände näher anzusehen, sie zu befragen und kritisch mitzudenken. Man wird zu ebenjener Betrachterhaltung latenter innerer Abgrenzung animiert, welche die moderne Mediengesellschaft mit ihrer vielbesprochenen Bilderflut als Selbstschutzmaßnahme des Individuums hervorruft. Aber ist es innerhalb der modernen Gesellschaft nicht gerade Aufgabe der ‚geschlossenen Sphäre‘ des Museums, Raum für intensives Betrachten zu bieten? Wer sich auf solch intensives, aktives und denkendes Betrachten einlässt, sollte durch den Ausstellungskatalog nicht im Stich gelassen werden.

Dr. Nikolaus Dietrich
Institut für Archäologie
Lehrbereich Klassische Archäologie – Winckelmann-Institut
Unter den Linden 6
D-10099 Berlin
E-Mail: nikolaus.dietrich@culture.hu-berlin.de

⁴ Neben das Problem der *medialen* Inkongruenz von Text und Bild tritt hier ein weiteres Problem, das aus der religionsgeschichtlichen Ausrichtung der Ausstellung erwächst: Es gehört zu den zentralen, aus der Perspektive einer ‚Glaubensreligion‘ wie dem Christentum überraschenden Erkenntnissen der Forschung zur griechischen Religion, dass darin der Mythos keine übermäßig zentrale Bedeutung spielt (bzw. dass sich Mythologie nicht zuvorderst als religiöses Phänomen beschreiben lässt), sondern stattdessen der Kult im Vordergrund steht. Die attische Vasenmalerei nun hat es sehr viel mehr mit Mythologie zu tun als mit Kult. Dies führt zu einer gewissen *inhaltlichen* Inkongruenz zwischen den Texten und den Bildern der Ausstellung und des Katalogs.