

## HERAKLES UND DIONYSOS

### AUF EINER SCHALE DES 4. JHS. v. CHR. IN WÜRZBURG

Die elegante attische Kylix, die ich Ihnen, sehr verehrter Lehrer, zum Geburtstag gleichsam mit bestem Frankenwein gefüllt darbringen möchte, gehört zu den späten Exemplaren der in rotfiguriger Technik bemalten Trinkschalen<sup>1</sup>. Das zeigt schon die töpferische Form (Abb. 10). Das flache, in der Mitte leicht eingezogene Schalenbecken wird von einem schlanken Fuß getragen, der sich unten zu einer Scheibe erweitert, die auf einer extrem dünnen, waagerechten Platte aufruht. Die fragilen Henkel laden weit aus und biegen an ihren Endpunkten im rechten Winkel zum Schalenkörper um, wo sie auf der Höhe des Schalenrandes abschließen. Die hohe Bruchgefahr dieser grazilen Form erklärt, warum Schalen dieses Typus in der gleichzeitigen mit Glanzton überzogenen Gebrauchskeramik nicht üblich waren. Im Alltag benützte man lieber fußlose Schalen, tiefe Schalenskyphoi und solide Kantharoi.

Mit der Eleganz der Form harmoniert die schwungvolle Zeichnung des Innenbildes, das ein Kranz von Hakenmäandern einrahmt, die von kreuzförmig gegliederten Schachbrettfeldern unterbrochen sind (Abb. 12). In dem Tondo stürmen Herakles und Dionysos eng umschlungen dahin. Sie befinden sich in einem Heiligtum, dessen Altar am rechten Bildrand zum Teil sichtbar ist. Er steht auf einem Sockel und trägt am oberen Profil einen jonischen Eierstab. Seine Wand ist vom Blut der Opfertiere bespritzt. Herakles, der wie Dionysos einen lockeren Kranz aus Efeublättern in den kurzen Locken trägt, schreitet mächtig aus, wobei er seine Keule wie einen Spazierstock benützt. Er wendet sich zurück zu Dionysos, der, den Kopf weit in den Nacken gelegt, in unbestimmte Ferne nach oben blickt. Es ist das *ὄρανον εἰσιδεῖν*, das sich in der Bildkunst als Ausdruck der Ekstase bei Zechern, Sängern, Priestern und Sehern findet<sup>2</sup>. Hier bezeichnet es die selige Verzückung des Gottes. Als Attribut hält Dionysos einen langen Thyrsosstab im Arm, dessen Efeubusch am oberen Ende das Bildrund überschneidet. Das schnelle Da-

1. Würzburg, Martin von Wagner-Museum H 5011. — H. 9,1 cm. Dm. 23,5 cm. Aus mehreren Stücken zusammengesetzt, kleine Stücke am Mündungsrand ergänzt. Oberfläche des Innenbildes an mehreren Stellen be-  
stoßen, auf der einen Außenseite fehlt der Kopf einer Figur. Satter, schwarzer Glanzton, an Henkeln und  
Schalenrand zum Teil abgeblättert. Im Innenbild sind am Original zahlreiche Spuren der Vorzeichnung zu  
erkennen. — Hier Abb. 10-12 nach Aufnahmen des Museums.

Im folgenden bedeutet, falls nichts anderes angegeben,

Arias — Shefton — Hirmer

P. E. Arias — B. B. Shefton — M. Hirmer, A History of  
Greek Vase Painting (1962).

Brommer

F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage  
(1973).

Fehr

B. Fehr, Orientalische und griechische Gelage (1971).

Himmelman-Wildschütz

N. Himmelman-Wildschütz, Zur Eigenart des klassischen  
Götterbildes (1959).

Knell

H. Knell, Die Darstellung der Götterversammlung in der  
attischen Kunst des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Eine  
Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte des „Daseins-  
bildes“, Diss. 1965.

Metzger

H. Metzger, Les représentations dans la céramique attique  
du IV<sup>e</sup> siècle (1951).

2. Siehe dazu Verf., Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen (1971) 120 Anm. 513.

hinjagen unterstreichen die sich im Wind blühenden und flatternden Mäntel, die schalartig zusammengeschoben die beiden Figuren umspielen.

Herakles und Dionysos sind nicht allein, das Gefolge des Gottes befindet sich auf den Außenbildern der Schale (Abb. 11). Dort steht eine Mänade mit Thyrsosstab zwischen zwei wild tanzenden bärtigen Satyrn, von denen einer ein Trinkhorn hält. Auf der Gegenseite bietet eine Mänade einem ruhig stehenden Mann – sein Kopf ist verloren – einen Thyrsosstab an, den sie mit beiden Händen umfaßt. Die dritte Figur ist ein junger Mann im Himation, der eine große Schale oder einen Korb in der ausgestreckten Hand hält. Große, dreigliedrige Palmettengebilde 'umranken' die Henkel, so daß kaum Platz für die Figuren ist<sup>3</sup>.

Dem Betrachter fällt auf, daß Innenbild und Außenbilder stilistisch divergieren. Die Außenbilder sind sorglos, mit dicken Pinselstrichen ziemlich summarisch gemalt. Davon hebt sich das Innenbild durch die Feinheit und Qualität der Zeichnung deutlich ab. Beazley hat es dem Jena-Maler zugeschrieben, dem letzten bedeutenden attischen Schalenmaler<sup>4</sup>. Seine Schaffenszeit fällt in das frühe 4. Jh. v. Chr. Die Würzburger Kylix läßt sich somit in die Jahre 390-380 datieren. Die weniger qualitätvollen Außenbilder wurden wahrscheinlich von einem Mitarbeiter gemalt, eine Praxis, die bei vielen Schalen dieses Malers zu beobachten ist.

Der Jena-Maler und seine Werkstatt bilden eine der wenigen stilistisch klar umrissenen und profilierten Gruppen, die sich bisher aus der Fülle der attischen Vasenbilder der ersten Hälfte des 4. Jhs. herauschälen ließen. Beazley gliederte das Material des 4. Jhs. in einige große Hauptgruppen, die zum Teil in sich ziemlich heterogen sind. Speziell für die ersten Jahrzehnte nach der Jahrhundertwende bestimmte er meist kleine Gruppen, die häufig nur aus wenigen Stücken bestehen. Obwohl die attischen Vasen des frühen 4. Jhs. bislang von der Forschung etwas stiefmütterlich behandelt wurden, ist es doch zweifelhaft, ob man hier in der Systematisierung sinnvoll noch sehr viel weiter kommen wird, da einerseits die Maler und Töpfer ihre Gefäße nicht mehr signieren, womit ein wichtiges Indiz für Werkstattzusammenhänge wegfällt, und andererseits die meisten Maler in einem gekünstelten, überladenen Zeichenstil stagnieren, der vom reichen Stil' des späten 5. Jhs. ausgehend eine Art Koine bildet.

Der Jena-Maler stellt hier in verschiedener Hinsicht eine bemerkenswerte Ausnahme dar. Aus seiner Werkstatt sind relativ viele Gefäße, meist Trinkschalen, bekannt. Den Grundstock bildet ein geschlossener Vasenfund, der um die Mitte des 19. Jhs. bei Ausschachtungsarbeiten in der Hermesstraße in Athen zutage kam<sup>5</sup>. Wahrscheinlich handelt es sich um den Vorrat eines antiken Töpferladens. Da ein Teil der Gefäße nach Jena kam, erhielt der Hauptmaler dieser Werkstatt in der archäologischen Forschung den Namen Jena-Maler. Er verfügt über einen prägnanten Stil der Zeichnung, so daß andere Gefäße seiner Hand zugeschrieben werden konnten, darunter auch eine weitere Schale in Würzburg<sup>6</sup>. Das Innenbild der

3. So ragt z.B. der Schwanz des einen Satyrs in eine Henkelpalmette hinein; auf der Gegenseite fehlt der Umriss der Außenpalmette, um Raum für die Mänade zu schaffen.

4. Beazley, *Paralipomena* 500.

5. Siehe O. Jahn, *AZ* 1857, 106 ff.

6. Zum Oeuvre des Jena-Malers s. die Listen bei Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1510 ff. Ders., *Paralipomena* 499 f. Zur Schale in Würzburg, Martin von Wagner-Museum L 492 s. Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 1512, 18, und *Paralipomena* 499. — Zum Jena-Maler und seinem Stil s. vor allem W. Hahland, *Vasen um Meidias* (1930) 16 f. Taf. 22-23. Ders., *Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v. Chr.* (1931) 58 ff. *EAA IV* (1961) 91 f. s. v. Jena, pittore di (M. Cagianò de Avezedo).

neuen Würzburger Schale gehört zu den qualitätvollen Werken des Malers und zeigt sehr deutlich seine Stileigentümlichkeiten. Er verzichtet auf Künsteleien, bildfüllende Accessoires und Schattierung der Gewandfalten zugunsten einer präzisen, flüssigen und schwungvollen Linienführung mit Hilfe von dünnen Relieflinien. Dabei erreicht er eine in seiner Zeit nicht übliche Dreidimensionalität der Körper, die vorausweist auf die letzte Stilstufe der rotfigurigen Vasenmalerei in Athen, den plastischen Kertscher Stil der Jahrzehnte um die Jahrhundertmitte. Auch ist er ein Meister in der Darstellung von Gruppen. Herakles und Dionysos sind nicht nur durch das Motiv der Umarmung eng verbunden, sondern sie werden darüber hinaus noch zusammengeschlossen durch die wehenden Gewandenden, die den Eindruck erwecken, ein einziges Manteltuch umflattere beide Figuren<sup>7</sup>.

Aus der Werkstatt des Jena-Malers hat sich ein Gegenstück zu dem Würzburger Herakles-Dionysos-Bild erhalten. Es handelt sich um das Innenbild einer Schale, die im 19. Jh. in Marzabotto südlich von Bologna gefunden wurde (Abb. 13)<sup>8</sup>. Da die Zeichnung steifer, flächiger und konventioneller ist, hat Beazley dieses Bild nicht dem Jena-Maler selbst, sondern seiner Werkstatt zugeschrieben. Herakles und der hier bärtige Dionysos laufen in synchroner Bewegung nach rechts. Beide tragen zu Efeukränzen lange Symposionbinden, der Altar fehlt. Das untere Segment des Tondo ist als Lauffläche ausgespart. Beim Vergleich der beiden Gruppen wird deutlich, daß ein wesentliches Moment der besonderen und in dieser Weise neuen Harmonie der Würzburger Gruppe darin besteht, daß der Jena-Maler seine Figuren ohne Standlinie in das Rund hineinkomponiert hat. Herakles und Dionysos stürmen durch den freien Raum, ohne daß die Vorstellung einer Bodenlinie suggeriert wird<sup>9</sup>. Das Motiv, zwei laufende dionysische Figuren durch gegenseitige Umarmung zu einer Gruppe zu verbinden, hat der Jena-Maler nicht erfunden. Als Vorbild diente eine Komposition – wohl ein Gemälde – des späten 5. Jhs., die Dionysos und Ariadne zeigte. Die Vasenmaler haben diese Gruppe verschiedentlich übernommen. Sie befindet sich z.B. auch auf der Rückseite der berühmten Satyrspielvase in Neapel<sup>10</sup>.

Die beiden im Motiv so ähnlichen Trinkschalen in Marzabotto und Würzburg sind etwa gleichzeitig entstanden. Ihre Innenbilder (Abb. 12, 13) zeigen einen jugendlichen, bartlosen Herakles, einen Herakles, an dem nichts an seine mühevollen Taten erinnert. Auf dem Marzabotto-Tondo greift Herakles mit dem linken Arm weit um den Körper des Dionysos herum. Der bärtige Gott stützt sich trunken und schwer auf den jüngeren Gefährten, so wie er sich in anderen Bildern, vom Wein berauscht, auf Ariadne oder einen Satyr stützt<sup>11</sup>. Dionysos und Hera-

7. Das linke Mantelende des Herakles ist in wenigen Spuren sichtbar in der Lücke zwischen den beiden Körpern. Bei Dionysos bedeckte ein Mantelende wohl die linke Brust, die Partie ist heute zerstört.
8. Schale in der Art des Jena-Malers, Marzabotto, Museo P. Aria: Beazley, ARV<sup>2</sup> 1517, 2. MonAnt 1 (1890) Taf. 9, 20. G. A. Mansuelli, Guida alla città etrusca e al Museo di Marzabotto (1966) 41 Abb. 38. Für die Vorlage zu Abb. 13 danke ich der Soprintendenza Bologna.
9. Über die Bedeutung dieses Motivs für die spätere Malerei wird E. Schwinzer in ihrer Würzburger Dissertation über pompejanische Gruppen ausführlicher handeln.
10. Volutenkrater des Pronomos-Malers, Neapel 3240: Beazley, ARV<sup>Z</sup> 1336, 1. Arias – Shefton – Hirmer Taf. 219. Eine Liste der Gruppe von Dionysos und Ariadne s. bei E. Buschor, in: FR III (1932) 144 f.
11. Für Dionysos und Ariadne vgl. z.B. Schale des Kodros-Malers, Würzburg L 491: Beazley, ARV<sup>2</sup> 1270, 17. Schale des Meleager-Malers, London, Brit. Mus. E 129: Beazley, ARV<sup>Z</sup> 1414, 89. Arias – Shefton – Hirmer Taf. 222. Für Dionysos und Satyr vgl. z.B. Kelchkrater des Kleophrades-Malers, Paris, Louvre G 162: Beazley, ARV<sup>2</sup> 186, 47.

kles sind hier Zechgenossen, was auch die Symposionbinden zeigen. Damit erhält die Darstellung einen erzählenden Charakter. Sie bewahrt noch etwas von der mythischen Aussage früherer, das heißt spätarchaischer und frühklassischer Bilder, die das gemeinsame Bankett von Dionysos und Herakles zum Gegenstand hatten<sup>12</sup>.

Unter mythischer Aussage soll in diesem Zusammenhang nicht die bildliche Schilderung eines mythischen Ereignisses im Sinne der archaischen Bildkunst verstanden werden. Die genannten Bilder schildern vielmehr mit der Darstellung des gemeinsamen Gelages von Dionysos und Herakles einen charakteristischen Wesenszug der beiden, entsprechend dem neuen Bildgehalt jener Zeit<sup>13</sup>. Wesen und Handlungen eines Gottes oder eines Heros sind im griechischen Bereich untrennbar, da sich das jeweilige Wesen in den Handlungen ausdrückt, durch sie bestimmt ist. Insofern enthält die Wesensschilderung frühklassischer Bilder eine mythische Aussage, ein erzählendes Moment auch dann, wenn nicht eine einmalige mythische Begebenheit dargestellt ist. Träger der mythischen Aussage sind in jener Zeit auch die Attribute. In den Bildern, die Herakles beim Symposion zeigen, sind in der Regel die Waffen des Helden dargestellt, meist Köcher und Bogen, häufig auch Schwert und Keule, seltener das Löwenfell. Darin liegt ein deutlicher Hinweis auf die Taten des Heros.

Die Freude am Essen und Trinken ist die ganze Antike hindurch ein charakteristischer Wesenszug des Herakles<sup>14</sup>. Ins Derbe übersteigert schildert das die Alte Komödie. Auch das Satyrspiel kennt den tafelnden und zechenden Herakles<sup>15</sup>. Gewiß bot das Symposion in dieser Gattung Gelegenheit, die Satyrn allerei Unsinn treiben zu lassen. Die Belege sagen jedoch auch etwas über das Wesen des Herakles aus, da das Satyrspiel, soweit man aus dem Erhaltenen erkennen kann, Götter und Heroen nicht karikierte<sup>16</sup>. Das war die Domäne der Komödie. Unter den Abenteuern des Herakles gibt es einige, mit denen ein Symposion fest verbunden ist. Man denke nur an die Pholosgeschichte, die besonders in der archaischen Bildkunst beliebt ist<sup>17</sup>. Ein Gastmahl begegnet auch bei dem Eurytos-Abenteuer<sup>18</sup>. Ein korinthischer Krater des frühen 6. Jhs. zeigt Herakles beim Gelage mit Eurytos und dessen Söhnen<sup>19</sup>. Dieses Bild ist eine der frühesten Darstellungen des Gelages in der griechischen Kunst überhaupt<sup>20</sup>. Sogar im attischen Herakleskult

12. Monumentenlisten s. bei Metzger 218 ff. K. Schauenburg, *Gymnasium* 70, 1963, 117 f. Fehr 82 f. 159 Nr. 262-265. Brommer 37. K. Schauenburg, *Jdl* 88 (1973) 4 mit Anm. 17.

13. Zum neuen Bildgehalt s. Himmelmann-Wildschütz 11 ff. Ders., *MWPr* 1960, 41 ff. Himmelmann unterscheidet zwischen Wesensschilderung von spätarchaischer Zeit an („physiognomisches Götterbildnis“, „Daseinsbild“) und „mythisch-episodischer“ Erzählung in archaischer Zeit. Da er mit der mythischen Erzählung den Begriff „Episode“ verbindet, der in diesem Zusammenhang m.E. unzutreffend ist (vgl. seine Bedeutung in der Literaturwissenschaft), bezieht er die mythische Erzählung ausschließlich auf Darstellungen realer, einmaliger mythischer Ereignisse. Dabei ergibt sich eine merkwürdige Trennung zwischen Wesen und Handlungen einer Gottheit. — Für klärendes Gespräch über den Begriff „Episode“ danke ich T. Hölscher, Würzburg.

14. Siehe dazu *RE Suppl.* 3 (1918) 1005 f. s. v. Herakles (Gruppe).

15. Vgl. z.B. Ion, Omphale: *TrGF* I 19 F 20-30 (Snell). E. Simon, *AA* 1971, 205. — Euripides, *Syleus*: *TGF*<sup>2</sup> S. 575 (Nauck). F. Brommer, *Jdl* 59/60 (1944/45) 69 ff. Brommer 205 f. — Im euripideischen *Alkestis*-drama, das anstelle eines Satyrspiels aufgeführt wurde, trat Herakles als Symposiast auf (vv. 773 ff.).

16. So E. Siegmann in seiner Vorlesung über das Satyrspiel; s. auch L. E. Rossi, *Dialoghi di Archeologia* 6, 1972, 255 f.

17. Brommer 178 ff. Vgl. auch unten Anm. 23.

18. G. M. A. Richter, *AJA* 20, 1916, 128 ff. Brommer 55.

19. Paris, Louvre E 635: Arias - Shefton - Hirmer Taf. 32. Farbtaf. IX. T. Bakir, *Der Kolonnettenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v.Chr.* (Beiträge zur Archäologie, 7), 1974, 12 K 20. 36 ff.

20. Fehr 26. 138 Nr. 5.

spielt Wein eine besondere Rolle. Die jungen Epheben brachten dem Herakles, bevor sie sich die Haare abschnitten, ein mit Wein gefülltes Gefäß und tranken es aus, nachdem sie die Spende vollzogen hatten<sup>21</sup>.

Das gemeinsame Symposion von Dionysos und Herakles gehört in den Kreis der Darstellungen, die das heroische Ausruhen des Helden von seinen Anstrengungen und Mühen zeigen<sup>22</sup>. Auf die Frage, ob man sich das Gelage im irdischen Leben des Heros oder nach seiner Apotheose vorstellen muß, ist bisher keine verbindliche Antwort gefunden worden. Neuerdings wird auch bezweifelt, ob diese Problemstellung überhaupt sinnvoll ist<sup>23</sup>. Die Bildkunst differenziert in den Bankettbildern jedenfalls nicht in eindeutiger Weise zwischen dem Heros und dem Gott Herakles. Außerdem ist wichtig festzuhalten, daß die Darstellungen des späten 6. und der ersten Hälfte des 5. Jhs. einen erzählenden Charakter haben. Sie schildern in dem 'Ereignis' des gemeinsamen Gelages von Herakles und Dionysos eine dem Ethos des Herakles gemäße Handlung. Die Darstellung auf der jüngeren Trinkschale in Marzabotto gehört letzten Endes noch in diese Reihe, obwohl sie, wie wir noch sehen werden, dazu auch neue Züge enthält.

Betrachten wir nun noch einmal das Innenbild der Würzburger Schale. Es ist jetzt deutlich, daß mit dieser Darstellung etwas anderes gemeint ist als mit dem Marzabotto-Tondo. Kein Detail deutet mehr auf das ältere Thema des gemeinsamen Gelages von Herakles und Dionysos hin. Damit entfällt auch der letzte Rest eines Bezuges auf eine mythische Handlung. Der erzählende Charakter ist verschwunden. Das Bild zeigt das zeitlose Zusammensein von Herakles und Dionysos außerhalb eines mythischen Rahmens. Der Ort wird durch den Altar als Heiligtum bestimmt, doch eine 'Zeitangabe' wie z.B. Bankett fehlt.

Für die Interpretation der Würzburger Gruppe ist wesentlich, daß sich Gott und Heros in ihrer äußeren Gestalt nicht unterscheiden. Sie sind völlig gleich, nur ihre Attribute — Keule und Thyrosstab — erlauben, sie zu benennen. Dionysos und Herakles sind in gleicher Weise jung, eine Wesensunterscheidung durch Differenzierung im Körperbau — z.B. in dem Sinne, daß Herakles dieathletischere Figur von beiden wäre — wird nicht gegeben<sup>24</sup>. Bei Herakles bedeutet die jugendliche, nichtathletische Gestalt — und das gilt auch für das Innenbild der Schale in Marzabotto —, daß er nicht als der Held dargestellt ist, der gewaltige Mühen und Abenteuer auf sich nehmen mußte. In seiner äußeren Erscheinung liegt kein Hin-

21. Hesych s. v. *οἰνωστήρια*. Vgl. S. Woodford, *Studies Presented to G. M. A. Hanfmann* (1971) 214.

22. Vgl. Metzger 209.

23. Siehe dazu K. Schauenburg, *Gymnasium* 70, 1963, 117 f. Fehr 71. 83. — Knell 51 f. tritt entschieden dafür ein, daß hier der göttliche Herakles gemeint sei, seine Argumentation unterliegt jedoch einem *circulus vitiosus*: Knell rechnet die Darstellungen, die Herakles auf der Kline im Beisein von olympischen Göttern zeigen, zu den Daseinsbildern; Daseinsbilder haben nach seiner Interpretation die Sichtbarmachung der Göttlichkeit zum Inhalt; also ist Herakles in diesen Bildern ein Gott (vgl. bei Knell auch S. 47 f.). — Zuletzt hat A. Effenberger, *FuB* 14, 1972, 143 f., die Darstellungen des Herakles beim Mahl unter die Göttergelage eingereiht und als „vierte Art der Herakles-Apotheose“ bezeichnet (zur Herakles-Apotheose s. unten Anm. 27. 28). Effenberger behandelt das Herakles-Symposion im Rahmen seiner Untersuchung über die Bedeutung der frühen Totenmahldarstellungen. Auf seine Thesen kann hier nicht näher eingegangen werden, da die damit verbundenen Probleme zu weit von unserem Thema wegführen. Letzten Endes hängt hier der Problemkreis von der Beantwortung der Frage ab, von welchem Zeitpunkt an man mit der orphischen Vorstellung vom Jenseits als 'Schlaraffenland' rechnen darf. Für das Herakles-Symposion sei nur erinnert an eine attisch schwarzfigurige Lekythos des Theseus-Malers, die Herakles zusammen mit Hermes beim Gelage in der Höhle des Kentauren Pholos zeigt: *Hesperia Art Bulletin* 19, Nr. 119 mit Abb. Brommer 179 Nr. 35. Diese Gelage mit einem Gott findet sicher im irdischen Leben des Helden statt.

24. Vgl. dagegen z.B. die Wesensschilderung im Körperbau des Herakles und des Apollon auf der Amphora des Berliner Malers (um 500 v. Chr.), Würzburg L 500: Beazley, *ARV*<sup>2</sup> 197, 8.

weis auf sein mühevolltes Leben. Den stärksten Kontrast dazu stellt die Charakterisierung des Helden auf den rund siebzig Jahre früheren Metopen des Zeustempels von Olympia dar, die die Entwicklung des Herakles vom Jüngling zum reifen, von den Anstrengungen geprägten Mann schildern<sup>25</sup>.

Ein letzter, wichtiger Anhaltspunkt für das Verständnis des Würzburger Bildes liegt in der Art der Gruppenbildung selbst. Herakles und Dionysos jagen in freier Umarmung dahin. Damit bekommt die Gruppe eine neue Bedeutung, die sich unterscheidet von der des Marzabotto-Bildes. Dort bewirkt das Stützmotiv eine Aufteilung in Gott und Gefährte, eine Aufteilung, die sich auch ausdrückt in der Differenzierung der Altersangabe. Der bärtige Dionysos ist der ältere, er ist von beiden die wichtigere Figur. In dem Würzburger Bild entspricht der äußeren Gleichheit von Dionysos und Herakles eine innere. Sie sind beide Zeussöhne, sind Brüder und als solche gleichberechtigt. Herakles ist hier in ewiger Seligkeit als Gott mit seinem göttlichen Bruder verbunden.

Die ältere Bildkunst kennt bereits den Herakles als *ἥρωας θεός*<sup>26</sup>. Sie schildert die Apotheose des Helden als seine Wagenfahrt zum Olymp oder als seinen Einzug im Olymp, begleitet von den göttlichen Helfern Athena und Hermes und wohlwollend aufgenommen von Zeus<sup>27</sup>. Eine dritte Form hat Exekias hinzugefügt. Er stellt Herakles neben seinem Vater Zeus sitzend dar, umgeben von weiteren sitzenden olympischen Göttern, die zum Teil mit lebhaften Handbewegungen diskutieren<sup>28</sup>. Der Sinn des Bildes ist deutlich: die Götter besprechen die Neuaufnahme des Herakles in ihren Kreis. Diese originelle Lösung hat sich nicht zum Typus verfestigt, sondern nur einzelne Nachfolger gefunden, die ihrerseits individuell variieren. Man hat längst gesehen, daß die Vasenmaler das Thema der Herakles-Einführung zum Anlaß nahmen, die Versammlung der Götter im Bild darzustellen<sup>29</sup>. Im Sinne des oben erwähnten neuen Gehalts der Bilder vom späten 6. Jh. an betrifft die mythische Erzählung nicht nur die konkrete Begebenheit der Apotheose des Herakles, sondern darüber hinaus das Verhalten der Götter. Sie sind wie ich meine, bei einer ihrer Lieblingsbeschäftigungen dargestellt, beim Debattieren. Am eindringlichsten ist dieses Thema im Ostfries des Siphinierschatzhauses von Delphi gestaltet, wo die Götter, in zwei Parteien geteilt, über den trojanischen Krieg eine erregte Diskussion führen<sup>30</sup>. Bei den zuletzt betrachteten Heraklesbildern wird der Gegenstand der Debatte durch die Gestalt des Herakles angegeben. Das Gespräch betrifft seine Einführung in den Olymp.

Man hat auch bei einigen dieser Darstellungen versucht, Herakles als Olympier zu interpretieren in der Weise, daß sein Dasein als Gott unter Göttern gemeint sei, da die Götter meist paarweise im Gespräch angeordnet sind – wobei sie zum

25. Vgl. den Herakles der Löwenmetope z.B. mit dem Herakles der Stiermetope: B. Ashmole – N. Yalouris, Olympia. The Sculpture of the Temple of Zeus (1967) Abb. 143, 147-48, 163-64, 167. Für die Alterscharakterisierung des Herakles in den Olympiametopen s. B. Ashmole, Some Nameless Sculptures of the Fifth Century b.C., Proceedings of the British Academy 48, 1962, 221 ff.

26. So nennt Pindar, Nem. 3,22 (Snell) den Herakles.

27. Zur Apotheose des Herakles s. P. Mingazzini, Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles, MemAccLinc Ser. VI, vol. 1, 1925, 413 ff. Metzger 210 ff. bes. 216. E. Simon, Opfernde Götter (1953) 89 f. Knell 23 ff. Brommer 159 ff. 172 f.

28. Amphora des Exekias, Orvieto, Faina 78: Beazley, ABV 144, 9. W. Technau, Exekias (1936) Taf. 11-13. – Zur dritten Form der Herakles-Apotheose s. N. Himmelmann-Wildschütz, MWPr 1960, 44. Knell 55 ff. Brommer 174.

29. Knell 57 f. Vgl. auch Himmelmann-Wildschütz (vorige Anm.) 41 ff.

30. P. de la Coste-Messelière, Au Musée de Delphes (1936) 336.

Teil dem Herakles, ohne sich um ihn zu kümmern, den Rücken zuwenden – und da Herakles selbst auch aus dem Bildmittelpunkt gerückt sein kann<sup>31</sup>. Doch der Zusammenhang zwischen Götterversammlung und Herakles-Einführung in diesen Bildern ist unbestreitbar. Daran ändert auch die Komposition nichts, denn die paarweise Gruppierung – die Götter sitzen einander gegenüber oder wenden sich jeweils zum Nächstsitzenden um – bedeutet wie auf dem Siphnierfries eine kreisförmige Anordnung der Versammlung. Dabei ist für die Bedeutung der Darstellung schließlich nicht mehr so entscheidend, ob sich Herakles in der Bildmitte befindet.

Aus den bisherigen Ausführungen wird deutlich, warum die Beantwortung dieser Frage so schwierig ist. Die Bildkunst dieser Epoche hat für die Gestalt des Herakles keinen Typus entwickelt, der ihn eindeutig als Gott vom Bild des Heros absetzt. Ohne leugnen zu wollen, daß Darstellungen wie auf der Münchner Andokides-Amphora mehr meinen könnten als 'nur' den Heros Herakles<sup>32</sup>, sei hier doch betont, wie merkwürdig es ist, daß gerade eine Zeit, die das psychologische, wesensschildernde Bild entdeckt, für Herakles keine prägnante Gestaltungsform findet, die ihn als Gott im Unterschied zum Heros zeigt<sup>33</sup>. Ein spezifisches Bild des göttlichen Herakles kennt erst die Spätklassik.

Im Laufe des 5. Jhs. nimmt das Interesse der Vasenmaler an den Taten des Herakles stark ab, um dann im 4. Jh. fast ganz zu versiegen<sup>34</sup>. Doch ein vorher wenig behandeltes Thema wird vom späteren 5. Jh. an relativ beliebt, Herakles bei den Hesperiden<sup>35</sup>. Die berühmteste Darstellung befindet sich auf der Londoner Hydria des Meidias-Malers<sup>36</sup>. Der Fries zeigt den Garten der Hesperiden mit dem Apfelbaum, um den sich die Schlange windet. Fünf aphrodisische Frauengestalten, alle namentlich benannt, bewohnen diesen Garten. Eine von ihnen, mit dem Namen Lipara, hält einen Apfel, während sie mit der anderen Hand wie eine Braut den Saum ihres Mantels nach oben zieht. Ihr Blick ruht auf dem jugendlichen, nackten Herakles, der auf dem Löwenfell vor ihr sitzt. Hinter ihm steht Iolaos, den Rest des Frieses füllen weitere Heroen. Herakles sitzt hier im Garten der Hesperiden. Nicht seine Aufgabe, die Äpfel der Hesperiden zu holen, ist der Gegenstand der Darstellung, sondern sein Aufenthalt bei den Hesperiden im Gefilde der Seligen. Er ist ein Seliger, er ist, wie es E. B. Harrison im Anschluß an eine Formulierung von Beazley nennt, der Heros „in glory and joy“<sup>37</sup>. Daß der göttliche Herakles mit dem Garten der Hesperiden verbunden wird, verwundert nicht. Wir sind in der Zeit, in der Euripides den Chor in seinem Hippolytosdrama die Küste der Hesperiden am Ende der Welt besingen läßt, wo Himmel und Erde zusammentreffen und sich ambrosische Quellen neben dem Lager des Zeus

31. Knell 58 f.

32. Amphora des Andokides-Malers, München 2301: Beazley, ARV<sup>2</sup> 4,9. R. Lullies – M. Hirmer, Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit (1953) Taf. 1-7.

33. Für den kultischen Bereich bezeugt diese Trennung Herodot II 44. Für die merkwürdige, zwiespältige Vorstellung bei Homer, Od. 11, 601-604 s. A. Schnauffer, Frühgriechischer Totenglaube, Spudasmata 20, 1970, 103 ff., der aufgrund seiner Untersuchung die Verse für interpoliert hält. – Als Gott interpretiert E. Simon (AJA 67, 1963, 46) Herakles auf dem Niobidenkrater in Paris.

34. Siehe die Listen bei Brommer. Sehr instruktiv die ältere Tabelle bei Brommer, Herakles. Die zwölf Taten des Helden in der antiken Kunst und Literatur (1953), 95.

35. F. Brommer, Jdl 57 (1942) 105 ff. Metzger 202 ff. F. Brommer (oben Anm. 34) 47 ff. Brommer 71 ff.

36. London, Brit.Mus. E 224: Beazley, ARV<sup>2</sup> 1313, 5. Arias – Shefton – Hirmer Taf. 214.

37. E. B. Harrison, Hesperia 33, 1964, 76 ff.

ergießen, „wo die lebenspendende heilige Erde die Glückseligkeit der Götter vermehrt“<sup>38</sup>. Es ist allgemein bekannt, daß von der Parthenonzeit an viele Personen, Götter und Heroen, verjüngt dargestellt werden, so z.B. Dionysos, Hephaistos und auch Herakles<sup>39</sup>. Dieses Phänomen ist bisher noch nicht im Detail untersucht worden. Bei Herakles scheint die generell zu beobachtende Verjüngung vom späteren 5. Jh. an mit einer Verschiebung in der Auffassung seines Wesens zusammenzuhängen. Dem schwindenden Interesse an seinen Taten steht in der Bildkunst eine verstärkte und sicher feststellbare Betonung seines Wesens als seliger Heros und Gott gegenüber<sup>40</sup>. Ein Zusammenhang zwischen diesen beiden Elementen ist m.E. eindeutig<sup>41</sup>. Bereits Hesiod (Theog. 950 ff.) erzählt, daß Herakles im Olymp Hebe zur Frau erhält und als Seliger in altersloser Jugend unter den Göttern wohnt. So ist verständlich, daß zu dem göttlichen Herakles die jugendliche Erscheinung gehört<sup>42</sup>. Umgekehrt ergibt sich für die oben erörterte Frage, ob Herakles in den besprochenen früheren Darstellungen als Gott aufzufassen ist, daß in dieser Zeit jedenfalls nicht die Betonung auf dem Gott Herakles liegt. Denn dann würde man in den Bankett- und Apotheosebildern einen Herakles in ewiger Jugend erwarten. Daß der selige Herakles in der Spätclassik eine besondere Rolle spielt, geht auch aus einer Reihe von Reliefs und Vasenbildern hervor, die ihn als kultisch Verehrten darstellen<sup>43</sup>. Sie spiegeln die Popularität des Herakleskults in dieser Zeit. Das Aition dafür liefert wieder Euripides am Ende seiner Heraklestragödie, wo Theseus dem verzweifelten Herakles Zuflucht in Athen anbietet und verspricht, ihm alles zu geben<sup>44</sup>:

Und überall

Des Lands sind Stücke zugeteilt mir, diese sei'n  
 Als dein in Zukunft von den Menschen zubenannt,  
 Solang du lebst; den Toten, gingst zum Hades du,  
 Erhebt mit Opfern und mit Malen, steinerbaut,  
 Zu hohen Ehren der Athener ganze Stadt.

38. Verse 742 ff.

39. Siehe Metzger 372 f. — Daneben wird vereinzelt auch noch der jeweilige ältere Typus dargestellt, wie z.B. der bärtige Dionysos auf der oben besprochenen Schale in Marzabotto zeigt.

40. Vgl. die bei Metzger 210-224 unter „l'apothéose d'Héraclès“ zusammengestellten Beispiele. Zur Interpretation s. ebend., 229 f.

41. Daran ändert nichts, daß bereits die ältere attische Bildkunst vereinzelt den unbärtigen Herakles vom späteren 6. Jh. an kennt, und zwar vor allem bei dem Löwenabenteurer. Dort ist er als junger Heros dargestellt, weil der Löwenkampf am Anfang seiner *ἄθλοι* steht (vgl. auch oben zu den Olympiametopen Anm. 25). Wie Himmelmann-Wildschütz 35 f. Anm. 5 a überzeugend für Apollon ausführt, bezeichnet erst von dieser Zeit an der Bart die reife Altersstufe. Auf einem Kolonnettenkrater des frühen 5. Jhs. ist Herakles im Komos mit Hermes und Dionysos ohne Bart dargestellt (Rom, Villa Giulia 8346: Beazley, ARV<sup>2</sup> 290,5. P. Zanker, Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei (1965) Taf. 6,2). Man wird hier Herakles kaum als Gott interpretieren wollen, sondern eher als jugendlichen Heros. In der außerattischen Bildkunst wurde Herakles offenbar häufiger bartlos dargestellt: s. z.B. den bogenschießenden Herakles im Ostgiebel des Aphaieatempels auf Aigina: R. Lullies — M. Hirmer, Griechische Plastik (1956) Taf. 82-83. — Zum bartlosen Herakles vgl. G. Bendinelli, *Ausonia* 10, 1921, 135 ff. 140. Brommer 65 f.

42. Der jugendliche Typus wird für Herakles so verbindlich, daß er in den späteren Bildern auch bei seinen Taten in dieser Form dargestellt werden kann, z.B. auf dem Kelchkrater des Kekrops-Malers, Adolphseck: Beazley, ARV<sup>2</sup> 1346, 1 (Stier); Kanne des 4. Jhs., Leningrad: F. Brommer (oben Anm. 34) Taf. 10 b (Hydra).

43. Zum attischen Herakleskult s. zuletzt S. Woodford (oben Anm. 21) 210 ff. Dort S. 213 Anm. 24 und 25 die Monumentenliste.

44. Verse 1328 ff. (Übersetzung F. Stoessl).

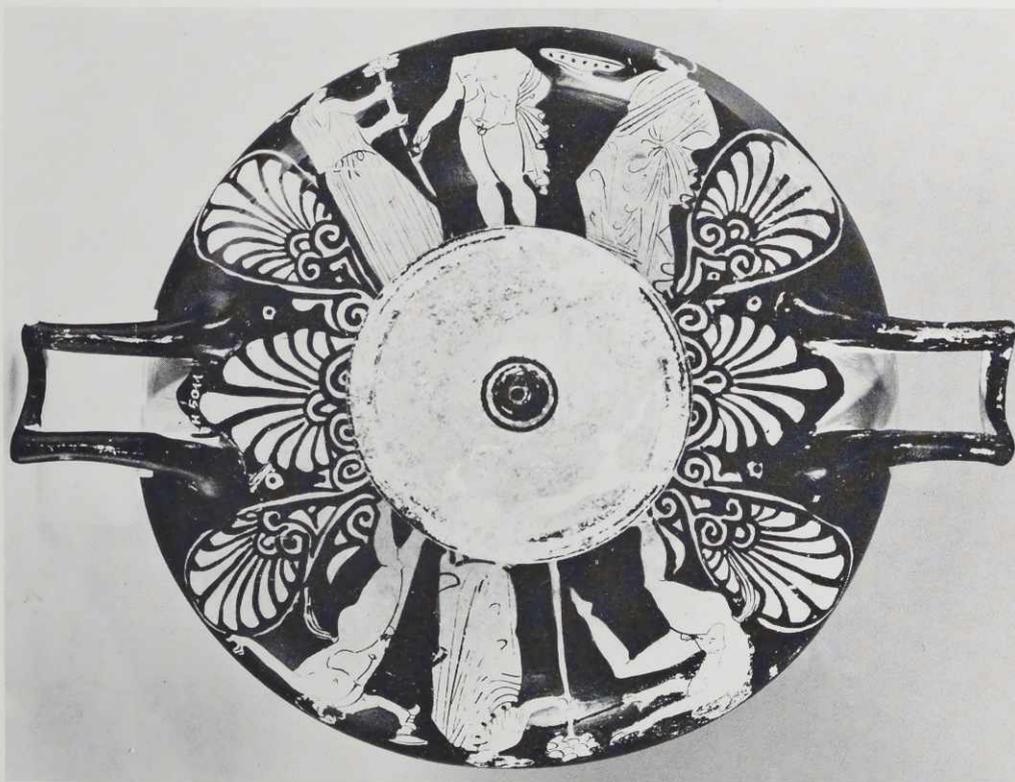


Abb. 10, 11

