

HANS-CHRISTOPH VON MOSCH

«OUTDOORSEX» UNTER DEM PFIRSICHBAUM?  
DIE PORTLANDVASE IM LICHTE  
EINER SENSATIONELLEN NEUENTDECKUNG<sup>1)</sup>

*Dionysos, der seinem Wesen nach den Menschen  
ein wahrhaft ganz furchtbarer – und auch ganz sanfter  
Gott ist. (Eur. Bacch. 860 f.)*

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts tauchte die Portland Vase (Abb. 6-8) in der Sammlung des Kardinals Francesco Maria del Monte im römischen Palazzo Madama auf. Ihre Fundumstände aus einem Grabbau vor den Toren Roms sind nur gerüchteweise überliefert<sup>2)</sup>. Daher sind Funktion und Aussage dieses bedeutenden Glases bis heute Gegenstand heftiger Spekulationen. Die originellste These gelang erst kürzlich einer renommierten Archäologin in einer weit verbreiteten Publikation des British Museum. Aus der vermeintlichen Tatsache, dass die Römer auf den Bildern nur «indoorsex» im Bett betrieben, auf der Portlandvase aber «outdoorsex» noch dazu im Schatten einer *prunus persica*, also eines Pfirsichbaums gezeigt wurde (Abb. 6), zog sie den Schluss, dass dieses unrömische Verhalten in frühaugusteischer Zeit allein den Ägyptern zuzuschreiben sei und man daher mit der Bildergeschichte auf dem Vasencorpus das skandalöse Auftreten von Marc Anton und Kleopatra anprangern wollte. Auf der anderen Seite der Vase (Abb. 7) wird uns angeblich Octavia als «Marc Anton's abandoned sexual partner» vorgeführt, die buchstäblich auf den Trümmern ihrer Ehe «on a broken home represented by piles of marble plaques» sitzt. Eine Vase, die derart subtil die «sexual seduction of Antony» zum Thema habe, müsse zwangsläufig dem engen Umfeld des augusteischen Kaiserhauses zugeschrieben werden, so die Autorin weiter, die offensichtlich stark unter Gender-

<sup>1)</sup> Für kritische Hinweise danke ich herzlich Erika Simon. Randy Hixenbaugh verdanke ich die Vermittlung des Zeichners. Susan Walker möge mir die kleine Spitze gegen ihre wirklich originelle Interpretation der Portlandvase verzeihen.

<sup>2)</sup> Zu den Fundumständen JGS 85 – 102; BROOKS 26 ff.; zuletzt D. GRAEN, *Das Mausoleum bei Tor de' Schiavi in Rom*, «Boreas» 30/31, 2008, 145-147, Taf. 35, 7-9; STEINHART 7 mit Anm. 3 (Lit.).

Einflüssen stand<sup>3)</sup>. Dieser völlig neue Ansatz ist der spektakulärste Neuzugang in der langen Liste der Interpretationen, die Jerome M. Eisenberg im Jahr 2003 mit über 50 verschiedenen Thesen zusammengestellt hat. Dieses schrille Beispiel für die Vielseitigkeit der Interpretationen ist auch deshalb erwähnenswert, weil es zugleich einen von drei Wegen der Deutung repräsentiert, nämlich den historisch-politischen. In diesem Sinne wurde die Vase bereits als Hochzeit von Philipp II. und Olympias oder von Marcellus und Julia sowie als Konzeptionsszenario des Augustus oder des Severus Alexander gedeutet. Schier endlos ist dagegen die Zahl der anhand des Frieses durchdeklinierten Mythen, wobei die Hochzeit von Peleus und Thetis oder die Theseus-Ariadne Sage die meisten Anhänger zu verzeichnen haben. Grundsätzlich leiden alle Deutungsversuche unter dem Problem, zwar für eine Seite oder einige der Figuren Plausibles gefunden zu haben, aber bisher ist es nie gelungen, beide Seiten oder wirklich alle Figuren einem sinnvollen Zusammenhang zu unterstellen. «Und noch immer kommt der hermeneutische Scharfsinn nicht zur Ruhe», stellt Paul Zanker fest und schliesst sich damit der Gruppe derer an, die allzu konkreten archäologischen Spekulationen mit Skepsis begegnen, sei es, indem man das Stück für neuzeitlich hält (Eisenberg), sei es, dass man die Existenz einer zusammenhängenden Story bezweifelt (Townley) oder alles offen lassend eine absichtliche Vieldeutigkeit unterstellt, die eine Art gebildetes Ratespiel erzeugen sollte (Zanker)<sup>4)</sup>.

Dieses nach wie vor beliebte Ratespiel liesse sich endlos fortführen, wenn nicht vor kurzem im Kunsthandel eine sensationelle Entdeckung der Öffentlichkeit vorgestellt worden wäre. In London präsentierte das Auktionshaus

<sup>3)</sup> WALKER 45 ff.; BROOKS 222 f. nennt diese These zwar «fresh, entirely new, and perfectly plausible», kommt aber zu dem Schluss «the truth is that there can be no final, definitive solution, because the necessary knowledge is lost to us».

<sup>4)</sup> S. die Liste der 44 «earlier interpretations of the scenes» in JGS 172 ff.; ZANKER 254 f.; EISENBERG hat die Liste im August 2003 auf 54 Interpretationen «updated» ([http://web.archive.org/web/20060707214429/minervamagazine.com/...](http://web.archive.org/web/20060707214429/minervamagazine.com/)); hinzu kommen noch die Deutungen von SIMON (1999), 89 ff.; WALKER 41 ff.; v. SALDERN 207 f. Einen phantasievollen Mix der Alexander-, Achill- und Augustusinterpretationen liefert M. PFROMMER, *Alexander der Grosse. Auf den Spuren eines Mythos* (Mainz 2001), 107-111. Als Darstellung naxischer Liebesverbindungen von Poseidon und Amphitrite, sowie von Dionysos und Ariadne wird jüngst die Vase interpretiert von STEINHART 7-24 mit sehr umständlichen Nachweisen, um die Gottheiten ikonographisch stimmig erscheinen zu lassen. Trotzdem fällt die Vorstellung eines kurzhaarigen, athletischen, aufrecht sitzenden Dionysos (Figur E) ebenso schwer wie die eines unbärtigen, jünglingshaften Poseidon auf Freiersfüßen (Figur A). Eine gute Übersicht der zahllosen Deutungen auch bei STEINHART 20 Anm. 12-18; ausserdem *Bildhauerkunst* IV 42; 302 Abb. 61a-d (Lit., die Abbildung dort zeigt seltsamerweise die neuzeitliche Wegdwood Replik).

Bonhams ein Kameoglas (Abb. 1-5), das in engster Verbindung zur Portlandvase zu sehen ist. Es stammt aus einer alten Privatsammlung und ist zweifellos antik<sup>5)</sup>. Ohne einer detaillierten Publikation der neuen Vase vorgreifen zu wollen, sollen hier nur einige Beobachtungen vorgestellt werden, die sich aus meiner Studie zur Bedeutung der Dirkegruppen *ad hoc* ergeben haben<sup>6)</sup> und ein wichtiges Vorspiel sind zur im folgenden beabsichtigten Interpretation der Portlandvase (Abb. 6-8).

Beide Vasen hatten dieselbe Grösse und Form. Die Bonhamsvase beendet damit die Diskussion um die mögliche Ergänzung der Portlandvase, die bereits in der Antike ihren unteren Teil verloren hatte<sup>7)</sup>. Beide Gefässe waren Amphoren mit einem fein abgesetzten, flachen Boden, einem zweistöckigen Bildfries und geriefelten Henkeln, die an ihren unteren Ansätzen jeweils eine Maske aufweisen. Die Panmasken der Portlandvase und die beiden unbärtigen tragischen Theatermasken der Bonhamsvase geben einen ersten Hinweis auf die Zugehörigkeit der beiden Bilderzählungen zu den dionysischen Tragödien<sup>8)</sup>. Beide Vasen dürften etwa gleichzeitig entstanden sein. Die Portlandvase wurde von Erika Simon zu Recht in der Gestaltung der Jünglingsköpfe mit den Augustusporträts auf Münzen der Actiumserie verglichen und deshalb in die Zeit um 30/20 v. Chr. datiert<sup>9)</sup>. Die Bonhamsvase scheint in ihrem Figurenreichtum und im stilistischen Habitus der Figuren noch eher dem Hellenismus verbunden. Doch sind die hellenistischen Stilmerkmale weniger zeitlich als vielmehr inhaltlich zu erklären. Zur szenenreichen Darstellung eines dionysischen Dramas wurde üblicherweise hellenistischer Stil angewendet, während zur gleichen Zeit der handlungsarme Dialog von Göttern und Heroen auf der Portlandvase im klassischen Stil formuliert wurde. Als Datierungsanhalt kann nun auch das Zitat der Dirkegruppe auf der Bonhamsvase verwendet werden. Die sicher als Vorbild

<sup>5)</sup> Höhe 33,5 cm. Nach schriftlicher Mitteilung des Eigentümers, dem ich für die Publikationserlaubnis danke, wurde das Stück mit dem Inventar einer 1932 gegründeten Kunsthandelsfirma erworben und zunächst für bedeutungslos und neuzeitlich gehalten. Dann wurde es erstmals im September 2009 auf dem «18th Congress of the International Association for the History of Glass» in Thessaloniki vorgestellt, wo es dem Vernehmen nach auf grosse positive Resonanz stiess. Fotos von beiden Seiten der Vase wurden publiziert auf der web-Seite von «Antique Trade Gazette» am 13.10.2009 (Seite B) und am 19.10.2009 (Seite A); J. BERESFORD, «Minerva» 21,1 (Januar-Februar 2010), 6 f. mit Abb.

<sup>6)</sup> MOSCH, *passim*.

<sup>7)</sup> Zur Ergänzung der Portlandvase: SIMON (1957), Taf. 5,1; JGS 20; 111 Abb. 70; *Glas der Caesaren* 60; WALKER 39 Abb. 17; BROOKS 96 f.

<sup>8)</sup> Das Fragment einer tragischen Satyrmaske SIMON (1957), Taf. 19 könnte von einem weiteren Gefäss dieser Art stammen.

<sup>9)</sup> SIMON (1957), 45-51; JGS 122 ff.; v. SALDERN 209; BROOKS 210 ff.

dienende grossplastische Skulpturengruppe war wohl in Folge der Plünderung von Rhodos 42 v. Chr. nach Rom gelangt, so dass die Bonhamsvase sicher nicht vor den 30<sup>er</sup> Jahren des 1. Jh. v. Chr. anzusetzen ist<sup>10</sup>).

Die Bonhamsvase hat den Antiopemythos zum Thema (Beschreibung nach der Umzeichnung Abb. 1). Sowohl alle Szenen des Hauptfrieses als auch der untere Fries drehen sich einzig um Antiope. Zwar zeigt der untere Fries auf den ersten Blick nur eines von vielen Schlachtenbildern des Kampfes zwischen Griechen und Amazonen. Doch die inhaltliche Verbindung zum oberen Fries wird durch eine Nebenfigur (Figur 5) hergestellt, die zu Füßen der Hauptgruppe auf Seite A auf einem Felsen sitzt (Abb. 2). Sie ist weiblich, trägt ein kurzes Gewand, ein Schwert an der Seite und als einzige der Figuren des Hauptfrieses Stiefel. Damit ist sie eindeutig als Amazone gekennzeichnet, die aber im Mythos von Dirke und Antiope keinerlei Funktion hat. Ihre eigentliche Rolle in der Bilderzählung besteht darin, dass sie beide Friese inhaltlich verbindet. Die antike Mythologie kannte nämlich zwei Antiopen, die thebanische Königstochter des Hauptfrieses und die Amazonenkönigin. Die sitzende Amazone (Figur 5) zu Füßen der Antiope (Figur 1), die als Mutter von ihren Zwillingen Amphion (Figur 2) und Zethos (Figur 3) umspielt wird, stellt also ihr *alter ego* dar und konkretisiert damit den unteren Amazonenkampf als Darstellung aus dem Leben der Amazonenkönigin Antiope<sup>11</sup>). Die Mittelszene des oberen Frieses (Figuren 1-5) eröffnet die mythologischen Bildsequenzen, die in einer sog. Triptychonkomposition angelegt sind, d.h. von der zentralen Gruppe aus zunächst nach der einen und dann nach der anderen Seite betrachtet werden müssen, mit der Geburt des thebanischen Zwillingspaars. Die Bildgestaltung erinnert an Tellus mit den beiden Eroten auf der Ara Pacis, doch wirkt die Komposition weit weniger klassisch, sittsam und konzentriert. Antiopes Gewand lässt eine Brust frei im Gegensatz zur Tellus, Antiope selbst und ihre Kinder (Figuren 1-3) konzentrieren ihre Blicke nicht wie bei der Tellusgruppe aufeinander, sondern blicken wie Zuschauer auf die zukünftige Schleifung der Dirke links von ihnen (Figuren 22-25). Der eine Knabe spielt dabei mit Antiopes Haar, der andere sucht den Kontakt zu ihrer rechten Hand. Hinter Antiope nimmt eine weibliche Figur mit einer abwehrenden Geste Anteil an dem Geschehen der rechten Seite (Figur 4). Sie könnte als Amme oder die Geburtsgöttin Eileithyia angesprochen werden,

<sup>10</sup> In der vielfigurigen, flachen aber tiefengestaffelten Reliefgestaltung mit Angaben von Felsen und Sträuchern bzw. Bäumen ist die Vase mit dem Puteal im Prado, Madrid Inv. 173-E zu vergleichen, das neuerdings zu Recht in die Zeit zwischen 50 und 25 v. Chr. datiert wird s. S.F. SCHRÖDER, *Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid* (Mainz 2004), 288 ff. Kat. Nr. 158. Zur Dirkegruppe in Rom und dem Toro Farnese: MOSCH 141 ff.; KUNZE, *passim*.

<sup>11</sup> LIMC 1.1 S. 857 ff. s.v. *Antiope* II. (A. KAUFFMANN – SAMARAS).

die wie Antiope – wenn auch zur anderen Seite hin – gleichsam Zukünftiges beobachtet. Antiope gebar Amphion und Zethos auf der Flucht im Kithairongebirge, wo sie die Zwillinge nach der Niederkunft zurücklassen musste. Das Gebirge wird durch ihren erhöhten Sitz auf dem Felsen gekennzeichnet. Diese Szene gehört zum ersten Epeisodion der Antiope-Tragödie des Euripides, der auch sonst die Bilderzählung weitgehend folgt. Auf der Bühne berichtet der Hirte, der die Zwillinge dann aufnahm und grosszog (Eur. *Antiope* fr. 181 und 207; Apollod. 3, 43), rückblickend von den Umständen ihrer Geburt<sup>12</sup>). Es folgt zur Rechten eine Gruppe aus vier Figuren (6-9). Nachdem Antiope einige Jahre in der Gefangenschaft der Dirke verbracht hatte und von dieser schlecht behandelt worden war, lösten sich eines Tages ihre Fesseln wie von selbst (Apollod. 3, 43) und sie konnte fliehen. Im Kithairon wurde sie von ihren inzwischen erwachsenen Söhnen unerkant aufgefunden und der Dirke ausgeliefert (Schol. Apoll. Rhod. 4, 1090). Dirke befiehlt nun den Zwillingen Amphion und Zethos, Antiope an den Stier zu binden und zu töten. Dieser Moment ist in der Szene dargestellt. Antiope in gebückter Haltung (Figur 8) wird von Zethos (Figur 9), der als kriegerischer und aktiver Part des Zwillingspaars auf der Vase mit Exomis (Hirtengewand) und Schwert gekennzeichnet ist, am Arm ergriffen und vorwärts gezerrt. Hinter ihr hat Amphion (Figur 7) sie am anderen Arm gepackt. Die nach links ausschreitende Dirke (Figur 6) hat ihr die Hand auf die Schulter gelegt und übergibt sie den Zwillingen mit dem Befehl zur Tötung. In der erhobenen Rechten hält Dirke einen Stock und holt damit zum Schlag auf Antiopes Rücken aus, was vordergründig die Bestrafung der entlaufenen Sklavin durch ihre Herrin bedeutet<sup>13</sup>).

Auf Seite B (Abb. 3) gibt es wieder eine Mittelgruppe aus zwei Personen, die jeweils die benachbarten Szenen betrachten. Auf felsigem Grund lagert der Berggott Kithairon mit einem Hüftmantel bekleidet und ein Schilfrohr haltend (Figur 14). Er verkörpert in der Ikonographie eines königlichen Jünglings – Kithairon galt als König von Plataiai – den Schauplatz des Antiope-Mythos im Kithairongebirge. Ihm zur Seite steht eine weibliche Gestalt, deren Gewand die linke Brust freilässt (Figur 15). Ihre rechte Hand führt sie zur Fibelung auf ihrer rechten Schulter. Ihr Kopf ist im aktuellen Zustand noch mit Klebstoff verschmiert, so dass sie in ihrer nymphengleichen Ikonographie nur vermutungsweise als eine seiner überlieferten Frauen, nämlich die Erinnyen Tisiphone oder Megaira, ange-

<sup>12</sup>) KUNZE 31 ff. (Lit.).

<sup>13</sup>) Der nach der *Antiope* des Euripides bebilderte megarische Becher in Athen zeigt die Szene, wie Dirke die klagende Antiope davon zerrt s. HAUSMANN 58 ff. 67 Beil. Das Wandgemälde Pompeji IX 13, 1-3, Casa di Giulio Polibio zeigt eine ähnliche Ergreifungsszene, die Kunze aber als Ergreifung der Dirke deutet: KUNZE 95 f., Taf. 18 a.

sprochen werden kann<sup>14</sup>). Kithairon steht im Blickkontakt mit Zethos, den wiederum Exomis, Schwert und ein zusätzlicher Jagdspieß kennzeichnen (Figur 12). Zu Füßen der beiden fleht Antiope (Figur 13) den Zethos an, der sie aber zunächst für eine entlaufene Sklavin hielt und nicht aufnahm (Hyg. 8). Links davon blickt Amphion (Figur 10) auf die Flehende. Er sitzt nackt auf einem mantelbedeckten Felsen mit seiner Kithara und wird von einem Jagdhund (Figur 11) beobachtet<sup>15</sup>). Diese Bildszene zieht zwei Episoden des *Antiope*-Dramas zusammen. Nach der Erzählung der Vorgeschichte durch den Hirten trat Amphion als Sänger mit der Lyra auf (Eur. *Antiope* fr. 182a). Wie auf dem Glasbild hatte sein Instrument sieben Saiten entsprechend den sieben Toren Thebens und war aus zwei langen Ziegenhörnern gebaut (Phil. *eik.* 1, 10). Der an seiner Seite hockende Jagdhund verdreht fasziniert seinen Kopf nach ihm, jault ihn mit geöffneter Schnauze an und unterstreicht damit die Macht des Gesanges, die nicht nur Steine bewegen (wie später beim Bau der Türme und Mauern Thebens, Eur. *Antiope* fr. 223, Z 87 ff.), sondern auch wilde Tiere beherrschen konnte (Paus. 9, 5, 8). Da kehrt Zethos mit dem Jagdspieß von der Jagd zurück und es kommt zu dem berühmten Disput der beiden unterschiedlichen Brüder über die eigene, sei es kontemplative oder aktive Lebensweise, im Bild schön umgesetzt durch den sitzenden Amphion mit der Lyra und den stehenden Zethos mit Arbeitsgewand, Schwert und Spiess. Nun betritt die entflozene Antiope die Bühne, trifft auf die beiden und erkennt sie als ihre Söhne (Pac. fr. 13). Doch Zethos, der Harte im Gegensatz zu seinem weichen, zu Tränen gerührten Bruder, weist die Schutzflehende zurück (Prop. 3, 15, 29 f.). Rechts vom Kithairon entfaltet sich der Zug der Dionysosmysten (Figuren 16-21). Ein mit einem Fichtenkranz bekränzter Satyr mit zotteligem Schurz und einem Fell über der Schulter hat einen grossen Krater geladen (Figur 16) und blickt zurück auf die Schutzflehende. Eine halbkniende Dienerin (Figur 17) hebt der Hauptfigur das flatternde Gewand. Da sie in Haartracht und Gewand den anderen Antiope-darstellungen der Vase gleicht, ist hier ein Rückblick auf die langjährige Versklavung der Antiope assoziierbar. Die schon durch ihre überragende Grösse ausgezeichnete Hauptfigur ist Dirke (Figur 18). Kopf und Körper sind im mänadischen Rausch nach hinten gebogen. Ihr Haupt ist bekränzt, links hat sie den Thyrsos geschultert und ihre Rechte hält

<sup>14</sup>) Kithairon in menschlicher Gestalt mit Efeukranz und Megaira neben ihm beschreibt PHILOSTRAT (*eik.* 1, 14, 4) auf einem Gemälde; LIMC 6 (1992), 62 f. s.v. *Kithairon* (E. BAZIOPOULOU – VALAVANI) mit Bild des Kithairon auf dem Sarkophag Louvre MA 459.

<sup>15</sup>) Der Hund ist auch beim Toro Farnese Begleiter des Amphion, wird aber als severische Kopistenzutat beurteilt s. KUNZE 64 f.; Hund, Felsensitz, Lyra und das stehend bzw. sitzend dargestellte Brüderpaar, offensichtlich in jenem berühmten Disput begriffen, zeigt das hadrianische Relief im Palazzo Spada, Rom. Doch trotz der genannten Übereinstimmungen ist der Bildentwurf ein völlig anderer s. *Bildhauerkunst* IV 268 ff. 348 Abb. 341.

flatternde Bänder. Ihr voraus tanzen eine Flötenspielerin (Figur 19) und davor ein kleiner nackter Knabe, der sein Liknon auf dem Kopf trägt (Figur 20). Das muss Dionysos selbst sein, der den Reigen der Mänaden anführt zur *oreibasia*, der Bergbegehung ins Kithairon, alle tanzend mit Mischkrug, Thyrsos und Flötenmusik, wie es schon bei Euripides rituell festgelegt ist (*Bacch.* 215 ff.; 556 ff.; 687; 723 ff.)<sup>16</sup>. Dieser Zug trifft auf eine ruhig stehende Antiope, die ihnen entgegenblickt (Figur 21). Auch sie trägt die Attribute der nächtlichen Mysterienfeier, eine brennende Fackel, einen Efeukranz im Haar und den Thyrsos (Abb. 5). Dies ist die Szene vor der dramatischen Wiedererkennung und vor der Vereinigung mit dem Stierdionysos, die direkt im Anschluss wieder auf Seite A links von der Geburtsszene gezeigt wird (Figur 22-25). Amphion, gekennzeichnet durch die Kithara über der Schulter (Figur 22), zwingt die gefallene Dirke (Figur 23) am ausgestreckten Arm unter die Hufe des sich bäumenden Stieres (Figur 24). Zethos, wieder mit Schwert, aber nun nackt und mit flatterndem Gewand um die Schulter (Figur 25), hält den Stier noch einen Augenblick an Nüstern und Horn zurück, bevor dieser dann auf sein Opfer niedergehen wird, um es zu zerreißen und zu Tode zu schleifen (Eur. *Antiope* fr. 221 und 223, Z 59; Apollod. 3, 44). Obwohl Antiope (Figur 21) aufgrund ihrer Kopfwendung der *oreibasia*-Szene angehört, ähnelt sie in ihrer Haltung mit dem Thyrsos in der Hand der ebenfalls etwas abseits und unbeteiligt wirkenden Antiope aus der monumentalen Skulpturengruppe des Toro Farnese. Doch wurde die Zugehörigkeit der Antiopefigur zum hellenistischen Original immer bestritten. Die vorliegende Szene lässt das Gegenteil vermuten, dass nämlich im Atrium Libertatis, dem römischen Aufstellungsort des hellenistischen Originals, bereits eine Antiope der Schleifung beiwohnte und wohl wie auf dem Glasbild den Reigen der Mänaden und Thyiaden antraf. Dies bestätigt den Verdacht, dass auch die severische Gruppe aus den Caracallathermen (Toro Farnese) mit der Zuschauerfigur der Antiope viel genauer die Skulptureninszenierung des Atrium Libertatis kopierte, als dies bisher gesehen wurde<sup>17</sup>.

Wie die sogenannten homerischen Becher<sup>18</sup>, die in billiger Keramik literarische Zyklen abbilden und einen Schwerpunkt auf die Tragödien des Euripides

<sup>16</sup> Zur Rolle des Kraters bei den Mysterien MERKELBACH 108 f.

<sup>17</sup> MOSCH 171 ff.; zur Rekonstruktion der Antiope in der Neapler Gruppe mit Thyrsos s. KUNZE 62 ff. Er hält die Figur der Antiope für eine Kopistenzutat, da sie seltsam unbeteiligt wirke und von Plinius nicht erwähnt werde. Doch als Teil der Mänaden- und Thyiadengruppe brauchte Plinius sie nicht eigens hervorzuheben. Vermutlich hielt sie auch in der Neapler Gruppe wie auf dem Glasbild in der anderen Hand die erhobene Fackel.

<sup>18</sup> HAUSMANN 58 ff.; U. SINN, *Die homerischen Becher*, «AM» Beih. 7, 1979; L. GIULIANI, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003) 263 ff.

legen, zeigt auch dieses aufwendig hergestellte Luxusglas entscheidende Szenen aus der *Antiope* des Euripides. Es folgt damit einem Vorbild, das im Rom der dreissiger Jahre sicher das optische Ereignis schlechthin gewesen war. Im Atrium Libertatis hatte Asinius Pollio die aus Rhodos herbeigeschaffte marmorne Dirkegruppe in einem grösseren Zusammenhang aus weiteren zusammengetragenen Skulpturen wieder aufgestellt. Mit Dionysos, Jupiter, Mänaden, Thyiaden, Tänzerinnen, Silenen und weiteren Figuren (Plin. *Nat. hist.* 36, 23-24; 33-34) wurde auch hier die *Antiope* des Euripides in einem grossplastischen Szenarium nachgestellt. Der heute gerne als abgelegen bezeichnete thebanische Mythos war zu dieser Zeit hoch aktuell, nicht nur, weil die klassische griechische Literatur die Themen bestimmte, sondern auch weil der thebanische Mythos die Macht des Mysteriengottes Dionysos feierte<sup>19)</sup>. Euripides und Theben waren nicht minder gefragt als Homer, Troia und Odysseus. Hinzu kam die mächtige Ausstrahlung der kurz zuvor erbeuteten Grossskulptur im Stadtbild auf die zeitgenössische Kleinkunst und Malerei<sup>20)</sup>. Tagespolitische Bezüge sind dagegen weder bei den Skulpturengruppen in Sperlonga oder im Atrium Libertatis noch auf den Kameogläsern auszumachen. Wichtig ist hingegen die Beobachtung von Erika Simon, dass 90% der Kameogläser dieser Zeit dionysische Themen abbilden und vor allem Szenen aus dem Umkreis der bacchischen Mysterien<sup>21)</sup>. Die neue Antiopevase bietet die beste Bestätigung für diese Beobachtung. Die Zukunft wird zeigen, dass diese Vase für vielerlei Fragen zur spätrepublikanischen Kunst relevant sein wird, insbesondere aber erlaubt sie einen neuen Blick auf ihr Pendant, die Portlandvase.

In diesem thematischen Umfeld muss auch der Schlüssel zum Fries der Portlandvase gesucht werden (Abb. 6-8). Da beide Vasen wohl gleichzeitige Produkte derselben Werkstatt sind, ermöglicht die Bonhamsvase nun zwei zentrale Rückschlüsse auf die Portlandvase: So wird seit Jahrhunderten die Frage ergebnislos diskutiert, ob die Bilderzählungen der Vorder- und Rückseite inhaltlich zusammen gehören. Der zusammenhängende Zyklus der Bonhamsvase entscheidet diese Diskussion endgültig positiv. Zum anderen führt die Bonhamsvase einen neuen möglichen Themenkreis in die Diskussion ein. Da mit dem Drama um Antiope, das schliesslich die Vorgeschichte zur Ummauerung Thebens durch Amphion und Zethos bildet, ein klassisches Thema aus den thebanischen Gründungsmythen abgebildet wurde, liegt es nahe, auch die Portlandvase in diese bisher noch nicht eingeschlagene Richtung hin zu untersuchen.

<sup>19)</sup> MOSCH, *passim*.

<sup>20)</sup> KUNZE 43 ff. 91 ff.

<sup>21)</sup> SIMON (1999), 90.



Das grösste Problem aller bisherigen Deutungsversuche ist das weitgehende Fehlen von Attributen. Das hat jeder Figur ausser dem Eros (Figur B) eine Vielzahl von Benennungen eingebracht. Dieser Mangel an Kennzeichen ist dem extremen Klassizismus geschuldet, in dem die Portlandvase gestaltet ist, vergleichbar etwa dem klassischen Vorbild der Götterversammlung am Parthenonfries oder den sog. Dreifigurenreliefs. Mit der Kenntnis des dargestellten Mythos verschiebt sich das Bild allerdings etwas und sowohl die Kulisse als auch die Ikonographie der Figuren erscheinen plötzlich eindeutig genug. Jedes Detail hat eine Funktion im dargestellten Mythos, so dass ein antiker Betrachter das Gefäss bestimmt nicht als Ratespiel wahrgenommen hat.

Die Portlandvase umfasst folgende Themen: die erste Gründung Thebens durch Kadmos, seine Hochzeit mit Harmonia, deren gemeinsame Tochter Semele und ihr weiteres Schicksal sowie ihre göttlichen Vorfahren vor dem Hintergrund der Kulttopographie der thebanischen Kadmeia. Dies wird in einfach scheinenden, aber überaus anspielungsreichen Bildern wie folgt dargestellt. Wie schon auf klassischen Vasenbildern<sup>22)</sup> spielt die Szene an der thebanischen Aresquelle (Abb. 6), die später nach der Tötung der Dirke zur Dirkequelle wurde (Eur. *Antiope* fr. 223, Z 77 f. und 109 ff.). Ein einfaches, klassisches Brunnenhaus mit einem dorischen Fries auf zwei Pfeilern bestimmt den Schauplatz. Davor schreitet Kadmos (Figur A) in heroischer Nacktheit auf Harmonia (Figur C) zu, geleitet von einem fliegenden Eros mit brennender Fackel und Bogen (Figur B). Eros ist hier nicht nur Symbol der hochzeitlichen Vereinigung, sondern als Sohn von Ares (Figur E) und Aphrodite (Figur G) auch Teil der engen verwandtschaftlichen Beziehungen aller hier abgebildeten Figuren (s. Stemma im Anhang). Kadmos hält in der Rechten einen Mantel. Auf den ersten Blick scheint er ihn abzulegen zur Liebesvereinigung mit Harmonia. Als kennzeichnendes Attribut des Kadmos symbolisiert der Mantel, der im Mythos als «Peplos» bezeichnet wird, aber auch das berühmte Brautgeschenk, das an spätere Generationen als Herrschaftsinsignie weitergegeben wurde<sup>23)</sup>. Mit der linken Hand ergreift Kadmos nicht, wie es auf den ersten Blick scheint, den Oberarm der Harmonia, sondern vollführt eine abwehrende Geste in Richtung des neben Harmonia sich duckenden Drachens. Am Unterarm wird er von Harmonia herbeigezogen. Sie ist mit nackter Brust und verhülltem Unterkörper als «zweite Aphrodite» charakterisiert, entsprechend ihrem Wesen als Tochter von Ares und Aphrodite. Die Szene des Heranziehens des leicht abwehrenden Kadmos beinhaltet mehrere Aspekte. Zum einen ist die Abwehr des Drachens gemeint. Zum

<sup>22)</sup> SCHEFOLD, JUNG 35 ff. (Lit.); KÜHR 106 ff.

<sup>23)</sup> Von Zeus an Kadmos für Harmonia (APOLLOD. 3, 25), an deren Sohn Polyneikes (APOLLOD. 3, 58), an dessen Sohn Tersandros, weiter an Eriphyle und Amphiaros und wiederum an deren Sohn Alkmaion (APOLLOD. 3, 81; PAUS. 2, 1, 8f.); KÜHR 113 Anm. 158.

anderen ist Kadmos, der selbst zwar waffenlos, aber später durch die Aussaat der Drachenzähne ein gepanzertes und bewaffnetes Kriegsvolk schuf (Eur. *Phoen.* 657 ff. 818 f.; Apollod. 3, 23 f.), ein Konkurrent des Ares, der deshalb ikonographisch dem auf der anderen Seite dargestellten Kriegsgott (Figur E) angeglichen war und in übertragener Bedeutung von der vereinigenden, zweiten Aphrodite / Harmonia befriedet wurde<sup>24</sup>). Neben Harmonia geht der Drache vor dem heran schreitenden Kadmos in Deckung. Es erscheint zunächst seltsam, warum Harmonia den Drachen mit ihrer Linken umfassen hält. Ein solches Nebeneinander wurde schon auf einem New Yorker Kelchkrater der Zeit um 450 v. Chr. dargestellt (Abb. 9)<sup>25</sup>). Es weist auf die Verwandtschaft der beiden hin, denn der Drache war wie Harmonia ein Spross des Ares (Soph. *Ant.* 126; Eur. *Phoen.* 657 f. 820 f.; Apollod. 3, 22)<sup>26</sup>). Ein weiterer Verwandter (Figur D) betrachtet mit aufgestütztem Kinn die Vereinigung von Harmonia und Kadmos. Die Haltung dieser für die augusteische Kunst typischen Zuschauerfigur zitiert ein charakteristisches Standmotiv des Poseidon, doch sind ihm absichtlich ausser einer Drapierung am linken Arm keine weiteren Attribute beigegeben. Man wollte wohl beide mythischen Vorfahren der Protagonisten in einer Person vereinen. Kadmos war der Enkel des Poseidon, und Zeus sein Ururgrossvater. Harmonia war eine Enkelin des Zeus (s. Stemma im Anhang). Mit Zeus bzw. Poseidon wurde auf dieser Seite der Vase der höchste göttliche Ursprung des Hochzeitspaares angesprochen, und zugleich sollte auch als *pars pro toto* die Teilnahme der Götter an dieser ersten Hochzeit auf Erden angedeutet werden (Pin. *Pyth.* 3, 88; Eur. *Phoen.* 822 ff.; Apollod. 3, 25)<sup>27</sup>). Zeus kommt noch die besondere Rolle zu, die Ehe von Kadmos und Harmonia gestiftet zu haben zum Dank für die Hilfe des Kadmos bei der Tötung des Typhon im Gigantenkampf<sup>28</sup>). Als besonderer Favorit des Gottes (Nonn. Dion. 5, 109) durfte Kadmos beim Hochzeitsfest sogar mit Zeus an einem Tisch essen (Nonn. Dion. 5, 120). Die Gefahr ei-

<sup>24</sup>) Vgl. mit der gleichen Aussage die augusteische Statuengruppe von Mars und Venus, die die staatstragende *concordia* versinnbildlicht, aber auch wegen des mässigen Einwirkens der Aphrodite auf den kriegerischen Mars vor allem die Pax der Venus Victrix symbolisiert: vgl. die Gruppe auf einem As der Faustina II. RIC 1680; zur Statuengruppe ZANKER 201, Abb. 154. Zu Harmonia als zweite Aphrodite KERÉNYI, *Mythologie* II 33. Zu Aussaat und Geburt der Sparten KÜHR 109 ff.

<sup>25</sup>) SCHEFOLD, JUNG 35, Abb. 24; zur Diskussion des Schlangenwesens zuletzt STEINHART 8; 12 mit Anm. 42 f. (Lit.).

<sup>26</sup>) Weitere Quellen bei KÜHR 108.

<sup>27</sup>) Weitere Quellen bei KÜHR 113 f.; zur Figur D s. STEINHART 13 mit Anm. 43 (Lit.).

<sup>28</sup>) Nonn. Dion. 1. und 2. Buch; T. S. SCHEER, *Mythische Vorväter* (München 1993) 308 ff.; auf einem spätantiken Mosaik der Villa «la Malena» in Azuara (Zaragoza) führt Zeus Kadmos und Harmonia als Paar zusammen LIMC Suppl. 2009 s.v. *Kadmos* I 302 add. 2 (A. KOSSATZ – DEISSMANN).

ner Überinterpretation in Kauf nehmend, sei noch darauf hingewiesen, dass ein mit allen Details des Mythos vertrauter Betrachter in dem rückwärts versteckt gehaltenen Mantel der bärtigen Gottheit noch einmal das Brautgeschenk des Peplus sehen konnte, das ursprünglich Zeus über einen Umweg dem Kadmos gegeben hatte (nach Pherekydes fr. 89; Apollod. 3, 25). Vielfach gedeutet wurden auch die im Hintergrund wachsenden Pflanzen und Bäume. Ob sie wirklich botanisch identifizierbar sind und eine subtile Bedeutung für die Handlung hatten, wage ich nicht zu entscheiden. Wahrscheinlich aber illustrieren sie nur die literarischen Beschreibungen des Schauplatzes, die von einem alten Wald und dichtem Strauchwerk um die Quelle herum berichten (Ov. *Met.* 3, 28 f.).

Die zweite Seite der Portlandvase (Abb. 7) lässt sich am einfachsten wieder anhand der Ortsangaben des Bildes erschliessen. Die Figuren sitzen erhöht auf mehrfach geschichteten Felsen. Links im Hintergrund steht ein einzelner Pfeiler mit Kapitell, in der Mitte wächst ein Feigenbaum und im Vordergrund liegt ein weiteres Kapitell in Sturzlage als Andeutung einer Zerstörung. Es steht im Zusammenhang mit dem gelagerten Mädchen (Figur F), das eine gesenkte Fackel hält und mit der Rechten einen typischen Gestus vollführt, der immer wieder mit Bildern der im Schlaf von der Gottheit überraschten Ariadne oder Rhea Silvia assoziiert wurde<sup>29)</sup>. Doch keine der beiden Genannten passt sowohl zum Mythos der Vorderseite als auch zu den beschriebenen Ortsdetails. Mit nacktem Oberkörper und verhülltem Unterleib gleicht sie wie Harmonia (Figur C) auf der anderen Seite der Aphrodite (Figur G). Eine Aphroditegestalt wie Harmonia und Ariadne war auch Semele<sup>30)</sup>, die Tochter aus der Verbindung von Kadmos und Harmonia, die von den vier Kindern dieses Paares den wichtigsten Gott (Dionysos) geboren hatte. Der Ruhegestus deutet den Moment vor der Überraschung durch den Liebhaber Zeus an, nicht ahnend, dass dieser sie durch Heras List in Blitzgestalt verbrennen wird (Apollod. 3, 26 f.; Ov. *Met.* 3, 253 ff.). Nach ihrem Blitztod fährt sie in die Unterwelt hinab und wird durch die Hadesfahrt ihres Sohnes Dionysos später als Thyone in den Olymp gehoben (Apollod. 3, 38). Ihr Bezug zur Unterwelt wird auch daran kenntlich, dass Semele in der Sprache der Phryger und Thraker das Wort für *Chthonia*, die Unterirdische, war<sup>31)</sup>. Daher das Attribut der gesenkten Fackel, das den chthonischen Aspekt ihres Wesens kennzeichnet. Ihre erhöhte Position auf den Felsen deutet die Kadmeia an, den Burgberg Thebens, auf dem die Heiligtümer der hier dargestellten Gottheiten standen. Dort an der Stelle des einstigen Palastes des Kadmos wurden später das Grab und die Trümmer des Hauses der Semele verehrt, das durch den Blitz des

<sup>29)</sup> Einige Beispiele bei SIMON (1957), Taf. 7-9.

<sup>30)</sup> KERÉNYI, *Dionysos* 274 Anm. 36.

<sup>31)</sup> KERÉNYI, *Mythologie* I 201 und II 23 f.; KERÉNYI, *Dionysos* 78 (Lit.).

Zeus zerstört worden war (Eur. *Bacch.* 7 ff.; Paus. 9, 12, 3). Darauf weisen auf der Vase das Kapitell in Sturzlage unterhalb der Semele und der noch stehende Pfeiler im Hintergrund hin<sup>32</sup>). Ebenfalls auf den Felsen der Kadmeia sitzend flankieren Ares (Figur E) und Aphrodite (Figur G) die lagernde Semele (Figur F) mit einander zugewandten Blicken. Ares ist absichtlich ohne Attribute dargestellt, denn es soll die Ähnlichkeit zu seinem Konkurrenten Kadmos (Figur A) sichtbar werden. Mild, freundlich und völlig entblösst von Waffen erscheint der Kriegsgott auch in Aphrodites' Begleitung zur Hochzeit ihrer Tochter Harmonia (Nonn. Dion. 5, 93 ff.). Seine Ikonographie entspricht klassischen Bildern des Gottes auf dem Parthenonfries oder der Statue des Ares Ludovisi, so dass diese Identifizierung schon oft in der Forschungsgeschichte der Vase vorgeschlagen wurde. Ebenso problemlos kann die rechts sitzende Göttin mit Szepter (Figur G) als Aphrodite angesprochen werden. Wie Zeus / Poseidon auf der anderen Seite des Gefäßes vertreten Ares und Aphrodite hier als Grosseltern der Semele und Eltern der Harmonia den göttlichen Ursprung der Protagonistinnen. Zugleich ist Ares der Gott, nach dessen Willen und Planen sich die Gründung Thebens und die Tragödien um die Nachkommen des Kadmos als Rache für den Frevel an seinem Drachen ereigneten<sup>33</sup>). Und er ist der Grossvater des Dionysos, dessen Aura über den Mythenzyklen der beiden Glasgefässe schwebt, so dass Euripides dichtete, auch etwas von Ares' Wesen stecke in Dionysos (*Bacc.* 302).

Der Fries beschreibt sehr genau die Kulttopographie der thebanischen Kadmeia. Hinter vielen Details steckt eine doppelte Bedeutung in dem Sinne, dass mehrere Phasen des Mythos in der auf den ersten Blick einfachen Komposition der vier bzw. drei handelnden Personen erkennbar sind. So steht die dorische Pfeilerarchitektur auf Seite A (Abb. 6) für das Brunnenhaus der Aresquelle, wo der Schlangenkampf stattfand. Sie kann aber auch als Andeutung des Palastes des Kadmos gesehen werden, auf dessen Resten später die Kultplätze und Heiligtümer der Kadmeia errichtet wurden. Kadmos steht nicht nur als Befreier am Brunnen, sondern auch als Bräutigam mit dem Peplos als Brautgeschenk vor seinem Palast. Harmonia ist geschwisterlich mit dem Drachen vereint, nicht nur um ihre Verwandtschaft zu demonstrieren, sondern auch, um auf zukünftiges Geschehen hinzuweisen. Aus den Zähnen des Drachen werden die Spartoi entstehen, die gesäten Männer, die erdentsprossenen ersten Geschlechter Thebens (Eur. *Bacch.* 537 ff.), und schliesslich werden Harmonia und Kadmos selbst nach ihrer Herrschaft über Theben Schlangengestalt annehmen (Eur. *Bacch.* 1330 ff.). Die Stelle der Aussaat der Drachenzähne lokalisiert Pausanias (9, 10,

<sup>32</sup>) Die Brautkammer der Semele wurde schon im 3. Jh. v. Chr. im Festzug des Ptolemaios II. Philadelphos dargestellt: *ATHENAIOS* 5, 31 p. 200 B (KAIBEL 1, 444, 8).

<sup>33</sup>) KÜHR 159 ff.

1) daher ganz in der Nähe der Aresquelle, wo der Drache von Kadmos besiegt wurde. Harmonia zieht Kadmos zu ihrer Befreiung und zur gemeinsamen Hochzeit heran. Ihre Brautkammer im Palast des Kadmos wurde noch zu Pausanias' Zeit in Theben gezeigt (Paus. 9, 12, 3 ff.)<sup>34</sup>. Eros stiftet die Ehe und ist zugleich neben dem Drachen des Ares und der aphroditегleichen Harmonia die dritte Facette der Nachkommenschaft des Ares. Die bärtige Gottheit verkörpert Poseidon und Zeus in einer Person, zeigt die göttliche Herkunft des Hochzeitspaares an, repräsentiert zusammen mit Eros, Ares und Aphrodite die göttlichen Hochzeitsgäste, betrachtet als Ehestifter die Vereinigung mit Wohlgefallen und ist zugleich Inhaber zweier wichtiger Heiligtümer auf der Kadmeia, das des Zeus Hysistos und das des Poseidon<sup>35</sup>. Auf der B-Seite (Abb. 7) ist die Palastarchitektur als Ruine angedeutet, da der Blitz des Zeus die Brautkammer der Semele in Trümmer gelegt hatte. Danach hatte Kadmos dafür gesorgt, dass das heilige Brautgemach seiner Tochter Semele von Menschen nicht mehr betreten werden durfte. Das Verbot galt noch, als Pausanias den Ort besuchte. In der Nähe befanden sich auch das Gemach der Harmonia und die Stelle, wo die Musen zur Hochzeit der Harmonia gesungen hatten (Paus. 9, 12, 3). Diese Kultplätze müssen bei der Agora auf der Akropolis im offenen Heiligtum des Dionysos Kadmeios gelegen haben und zeugen von der lebendigen Präsenz der Mythen um Kadmos, Harmonia und Semele als Vorgeschichte zur Geburt des Dionysos im antiken Theben. Der chthonische Aspekt der Semele wird zudem aus der Nähe ihrer Brautkammer zum Heiligtum der Demeter Thesmophoros ersichtlich, woraus Kerényi den Schluss zog, dass hier in Wirklichkeit Altäre zur Verehrung einer Unterweltsgöttin gemeint waren<sup>36</sup>. Ebenfalls auf der Kadmeia befand sich das Heiligtum der Aphrodite, in dem wahrscheinlich auch Ares verehrt wurde, da er in Theben eng mit Aphrodite assoziiert war<sup>37</sup>. In diesem Heiligtum hatte Harmonia drei Aphroditestatuen aus dem Holz der Schiffe des Kadmos gestiftet (Paus. 9, 16, 3 f.), was als weiterer Hinweis auf die enge Beziehung der wesensähnlichen Harmonia zu Aphrodite gewertet werden muss. Hinter Semele (Figur F) wächst ein Feigenbaum, der dem kultischen Milieu einen passenden Hintergrund verleiht. Aus Feigenholz hatte Dionysos den Phallos gefertigt, der bei den Mysterien im Liknon verborgen wurde. Aus diesem Holz waren auch seine Pfeileridole geschnitzt. Eine solches in Bronze gefasst, dessen Holzart allerdings nicht explizit überliefert ist, wurde in seinem Heiligtum auf der Kadmeia verehrt. Es trug den bezeichnenden Namen Dionysos Kadmeios und hatte

<sup>34</sup>) SYMEONOGLOU 186.

<sup>35</sup>) Zeus Hysistos s. SYMEONOGLOU 125; Poseidon ebd. 126 f.

<sup>36</sup>) PAUS. 9, 16, 5; KERÉNYI, *Dionysos* 126 f.; SYMEONOGLOU 188 f.; zur Kulttopographie der Kadmeia KÜHR 220 ff.

<sup>37</sup>) SYMEONOGLOU 127; 187 f.

mit zwei Kindern des Kadmos zu tun. Beim Blitztod seiner Tochter Semele war es vom Himmel gefallen und Polydoros, sein Sohn, hatte die Bronzefassung gestiftet (Paus. 9, 12, 4)<sup>38)</sup>.

Dieser detaillierte Bezug des Frieses auf die Kulttopographie der thebanischen Kadmeia sollte nicht missverstanden werden etwa als Hinweis auf einen griechischen Ursprung des Gefässes. Er besagt lediglich, dass der Bildentwurf genial einen literarischen Text umsetzt, der wahrscheinlich von einer verlorenen Tragödie stammt. Da Euripides nach Homer die meistzitierte Quelle der sogenannten homerischen Becher war und die Antiopevase diesen Befund bereichert, käme hier seine fast gänzlich verlorene Tragödie *Kadmos* in Betracht. Da nur ein Fragment davon erhalten ist, wurde die Existenz dieser Tragödie wiederholt angezweifelt. Meines Erachtens könnte man den Zirkelschluss wagen, zu behaupten, dass der Fries der Portlandvase und die geringen Spuren der Kadmostragödie sich gegenseitig bestätigen<sup>39)</sup>. Jedenfalls sind Kadmos, der göttergleiche erste Mensch, und seine vielfältigen Beziehungen zu den mitabgebildeten Göttern die zentralen Themen des Frieses. Damit illustriert die Vase geradezu jenes Scholion zu Pindar (*Pyth.* 3, 153a), das diese Verbindungen des Kadmos zu den Göttern ausführlich aufzählt.

Doch zu welchem Zweck wurden diese aufwendigen Amphoren hergestellt und wer waren die Auftraggeber?

Die Einzigartigkeit der Portlandvase verführte immer wieder zu der Behauptung, das Glas müsse im Umfeld des Kaiserhauses entstanden sein und thematisch darauf Bezug nehmen<sup>40)</sup>. Diese Annahme findet in der neuen Bonhamsvase keine Bestätigung. Auf beiden Gefässen sind bei den handelnden Personen weder Porträtzüge erkennbar, noch lassen sich die Mythen von Antiope und Kadmos mit politischen oder privaten Ereignissen der augusteischen Kaisergeschichte in Zusammenhang bringen. Im Gegenteil führen die beiden klassischen thebanischen Mythen in den Bereich privater Allegorien von Hochzeit, Geburt, Dionysosmysterien, Tod und Todesüberwindung. Damit hat die bereits von anderen geäußerte Vermutung, die Portlandvase könnte ein prunkvolles Hochzeitsgeschenk gewesen sein, im weiteren Umfeld der erhaltenen Kameogefässe

<sup>38)</sup> Zu Dionysos Kadmeios s. KÜHR 223. Dionysos, der die Feigen gefunden haben soll, trug auch die Epiklese «Feigengott»: MERKELBACH 12; KERÉNYI, *Mythologie* I. 215; KERÉNYI, *Dionysos* 87. 162 f. 175. Zum thebanischen Kultort des Dionysos s. KERÉNYI, *Dionysos* 126 ff.

<sup>39)</sup> Zur Kadmostragödie G.A. SEECK, *Euripides. Fragmente* (München 1981) 190 f. Nr. 448; 590; KANNICHT 475, f. F 448.

<sup>40)</sup> *Glas der Caesaren* 60 ff.; v. SALDERN 208: «Es darf als gesichert gelten, dass die mythologisch verbrämte Darstellung auf das Kaiserhaus und speziell auf Augustus und eventuell auf seine mythologischen Ahnen hinweist».

aus Glas und Onyx einiges für sich<sup>41</sup>). Auf der Portlandvase unterstreicht der fliegende Eros mit seiner erhobenen Fackel den Topos, dass es sich hier um die erste Hochzeit auf Erden handelt und sogar die Götter daran teilnahmen. Der Gott übernimmt hier die Funktion der Knaben, die bei realen Hochzeiten das Brautpaar mit Fackeln geleiteten<sup>42</sup>). Auch der Drache hat eine mehrdeutige Funktion bei dieser Hochzeit. Er weist nicht nur auf das zukünftige Schicksal des Brautpaares, sondern zeigt als Sternbild in der Nachbarschaft des nördlichen Wagens auch die Jahreszeit zum Hochzeitfeiern an (Nonn. Dion. 5, 121 f.). Zu jener Urhochzeit von Kadmos und Harmonia kamen auch die Musen und Chariten und sangen einen bedeutungsvollen Satz (Theognis 15-17; Eur. *Bacch.* 881; 901): «Was schön ist, das ist uns lieb; und was nicht schön ist, das ist uns nicht lieb». Das Schöne (τὸ καλόν) ist ein zentraler Begriff der Dionysosmysterien. Der Spruch lässt die häufige Verbindung von Hochzeit und Mysterien deutlich hervortreten, die später im 2. und 3. Jh. auf Sarkophagreliefs immer wieder Thema ist<sup>43</sup>). Kadmos und Harmonia selbst müssen in Theben im Rahmen der Kabirenmysterien als Mysteriengottheiten verehrt worden sein. Dies lässt sich allerdings nur aus der Analogie der verwandten Mysterien auf Samothrake erschliessen, denn in Theben fehlt nicht zuletzt wegen der Schweigepflicht der Mysteren eine genaue Überlieferung<sup>44</sup>). Auch die Bonhamsvase greift die Themen Hochzeit und Mysterien auf. So zeigt die *oreibasia*-Szene (Abb. 1 Figuren 16-21) auf der mythischen Ebene natürlich nur das Ausschwärmen des Thiasos ins Kithairon. Einem antiken Betrachter dürfte aber auch die Assoziation eines Hochzeitszuges von Dionysosmysthen in den Sinn gekommen sein. Wie Dirke wurde dabei die festlich geschmückte Braut mit Flötenspiel und Fackelschein geleitet, während vorneweg ein Knabe schritt, der ein Liknon mit Broten trug und die Formel zu rufen hatte: «Ich bin dem Übel entflohen, ich habe das Gute gefunden». Dieser Satz war ebenso mehrdeutig, wie jener oben zitierte der Musen und Chariten. Er wurde sowohl bei dionysischen Initiationen

<sup>41</sup>) ZANKER 255; *Glas der Caesaren* 64 mit Verweis auf die Publikationen von D.E.L. HAYNES.

<sup>42</sup>) CATULL, *Carm.* 61; NONN. DION. 5, 113 f. (Fackeln bei der Hochzeit von Kadmos und Harmonia); MERKELBACH 197 und Abb. 57 mit fackeltragendem Eros bei der Hochzeit von Dionysos und Ariadne auf dem Münchner Sarkophag.

<sup>43</sup>) MERKELBACH 124; P. ZANKER, B. EWALD, *Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage* (München 2004), 26 f. 147 ff. bezweifeln allerdings einen direkten Bezug der dionysischen Bilder zu den Mysterien zugunsten einer «religiösen Aura». Erklärungen im Sinne des ewigen Zyklus von Hochzeit, Tod und Todesüberwindung wird eine «christliche Deutungstradition» unterstellt ebd. S. 83. Allerdings spricht das Literaturverzeichnis dieses Buches nicht gerade für eine intensive Auseinandersetzung mit antiken Mysterienkulten.

<sup>44</sup>) KÜHR 102 f., Anm. 108; 226 f.; 250 f.

als auch bei Hochzeiten verwendet und lässt wieder jene mögliche Verbindung von Hochzeit und Mysterien erkennen<sup>45)</sup>. Dirke wird der Vereinigung mit dem Thyonidas, dem tobenden Stierdionysos zugeführt, die in der nächsten Szene von Amphion vollzogen wird (Abb. 1, Figuren 22-25). Das vordergründig Schreckliche ist nichts anderes als die Vereinigung einer Sterblichen mit einem Gott in seiner Urgewalt. Ebenso wird die Semele der Portlandvase (Abb. 8, Figur F) vom blitzgestaltigen Zeus verbrannt. Doch in der dionysischen Religion bedeutet der Tod nicht das Ende. Diesen Glauben fand man im Mythos bestätigt. Dionysos macht Dirke zur Nymphe der lebensspendenden Quelle Thebens, in deren Wasser fortan jedes neugeborene Kind der Polis gebadet wurde, und Semele wird von ihm aus dem Hades geführt und zur olympischen Göttin erhoben<sup>46)</sup>. Das Nebeneinander von Geburt und Sterben wird auf der Bonhamsvase durch die Anteilnahme von Antiope und ihren Zwillingen am Tod der Dirke intensiv veranschaulicht (Abb. 2), geradezu als ob der Vers des thebanischen Dichters Pindar (fr. 137 ed. Snell = fr. 115 Übers. Werner), das Ende des Lebens sei mit seinem von der Gottheit gegebenen Anfang verknüpft, ins Bild übertragen worden wäre. Dies ist kein Zufall, sondern der offensichtliche Hinweis auf den Mysteriencharakter der Bilderzählung, der in Details wie dem Liknon, der *oreibasia* und dem zu durchlebenden Leid der Frauen ausgedrückt ist. Dazu gehört auch die Szene, in der Dirke mit dem Stock zum Schlag auf Antiopes Rücken ausholt (Abb. 1, Figuren 6 und 8). Sofort drängt sich der Vergleich mit der Geißelungsszene im etwa gleichzeitigen Fries der Mysterienvilla auf. Auch hier geht es um Hochzeit und Mysterien, wobei die Geißelung als Reinigungsritual oder Phase des Schreckens vor der eigentlichen Rettung gedeutet wurde<sup>47)</sup>. Die meisten der anderen Kameengefäße aus Glas und Onyx zeigen ein ähnliches Milieu aus Hochzeiten<sup>48)</sup>, ländlichen Festen, dionysischen Kulthandlungen und deren Vorbereitungen<sup>49)</sup>, Liebesakten<sup>50)</sup>, Kinderpflege<sup>51)</sup> und dazu et-

<sup>45)</sup> MERKELBACH 123 f.

<sup>46)</sup> Ihren Aufstieg zum Himmel, wo die Musen sie besingen werden, beschreibt PHILOSTRAT *eik.* 1, 14, 2 auf einem Gemälde; DIOD. 4, 25, 4; APOLLOD. 3, 38; CHARAX fr. 13.

<sup>47)</sup> W. BURKERT, *Antike Mysterien* (4. Aufl., München 2003), 80-88; MERKELBACH 113 f. 208 f. Abb. 2-3.

<sup>48)</sup> «Panel from Pompeii» JGS 154 ff. A10 Abb. 118; «The Carpegna Cameo» JGS 160 f. A14 Abb. 123.

<sup>49)</sup> «Morgan Cup» JGS 141 ff., A3, Abb. 95-99; «Getty Cup» JGS 143 ff. A4 Abb. 100-101; «Bottle from Torrita di Siena» JGS 145 ff., A5 Abb., 102-106; «Jug from Besançon» JGS 146 ff. A6 Abb. 107-108; «Panel from Pompeii» JGS 155 ff. A11 Abb. 119; «Fragment» JGS 163 f. B2 Abb. 127-128; Fragment SIMON (1957), Taf. 16, 4.

<sup>50)</sup> Hetero- und homosexuelle Paare: «Bottle with Lovers» JGS 161 f. A15 Abb. 124-125; Fragment SIMON (1957), Taf. 18 (l. oben).

<sup>51)</sup> Onyx Alabastron, Berlin: SIMON (1957), 54 ff. Abb. 4 Taf. 28.



liche attributive Hinweise auf dionysische Mysterien<sup>52</sup>). Selbst die kelternden Eroten auf der Neapler Amphora fallen nicht aus dem Rahmen, denn Hochzeiten wurden häufig im Zuge von Weinlesefesten gefeiert<sup>53</sup>). Das männliche und weibliche Gesicht mit den Efeukränzen auf den beiden Hauptansichtsseiten könnte jedenfalls als Hinweis auf eine eheliche Verbindung gesehen werden. Abgesehen von wenigen Ausnahmen<sup>54</sup>) sprechen die Bildthemen dafür, dass manche dieser Gefässe als Hochzeitsgeschenke der wohlhabenden Oberschicht des Reiches speziell für jene Paare dienten, deren religiöse Präferenz dem Mysteriengott Dionysos galt.

Viele dieser Gefässe stammen allerdings aus Gräbern und auch jene, deren Fundumstände nicht überliefert sind, dürften ihre Erhaltung diesem Umstand zu verdanken haben. Andere Stücke wurden in pompeianischen Privathäusern gefunden<sup>55</sup>). Dies und die Auffindung der Portlandvase in einem Sarkophag des 3. Jh. n. Chr. könnten darauf schliessen lassen, dass solche wertvollen Erbstücke erst Generationen später den Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurden, doch vermeint man in der Bildauswahl der Gefässe auch einen jenseitigen Aspekt zu verspüren<sup>56</sup>). Schon die als Grabbeigaben fungierenden klassischen Vasen mit dem Dirke-mythos oder der Befreiung der Harmonia durch Kadmos, die ebenso sicher schon den Lebenden als Wein- und Wassergefässe gedient haben, zeigen die Nähe dieser Themen zu Grab und Tod, verbunden mit der Hoffnung auf ein höheres Dasein<sup>57</sup>). Bei Euripides prophezeit Dionysos Kadmos und Harmonia nach ihrer Herrschaft über Theben noch ein leidvolles Schicksal (*Bacch.* 1330 ff.), das sie zu durchleben haben, bis schliesslich die Rettung durch Ares erfolgt. Erst dann verspricht ihnen Dionysos ein Leben im Land der Seligen (*Bacch.* 1338 f.; Pind. O. 2, 78). Nach Apollodor (3, 39) werden sie dann von Zeus in das elysische Gefilde entrückt<sup>58</sup>). Die verlorene *Antiope* des Euripides wird nach den überlieferten Fragmenten und Auszügen auch dieses Grundmotiv eines leidvollen Daseins als Sklavin der Dirke (Eur. *Antiope* fr. 211) mit dem Aus-

<sup>52</sup>) Neben den oben genannten: «The Seasons Vase» JGS 158 ff. A13 Abb. 122; zur Verbindung der Horai mit Dionysos MERKELBACH 7 ff.; s. auch den Onyxkantharos, Paris; Bibl. Nat. bei SIMON (1957), Taf. 26.

<sup>53</sup>) MERKELBACH 59. 81. 115. Zur Amphora JGS 138 ff. A2 Abb. 91-94.

<sup>54</sup>) Z.B. das Porträtmedaillon JGS 162 f. B1 Abb. 126.

<sup>55</sup>) Siehe die Fundortangaben im Katalog der frühen römischen Kameogläser JGS 138-165.

<sup>56</sup>) So schon B. ASHMOLE, *A New Interpretation of the Portland Vase*, «JHS» 87, 1967, 1-17, allerdings vertritt er die Peleus / Thetis bzw. Achill / Helena Interpretation.

<sup>57</sup>) SCHEFOLD, JUNG 34 ff.; 39 ff.; O. TAPLIN, *Pots and Plays. Interaction between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* (2007) 43 ff. (zum Gebrauch beim Symposion und im Grab), 187 ff. Nr. 65-66 (*Antiope*).

<sup>58</sup>) Weitere Quellen bei KÜHR 117 f.

blick auf Rettung zunächst durch ihre Zwillingsöhne (Eur. *Antiope* fr. 223, 73) und später dann nach ihrer sühnenden Raserei durch den Heros Phokos enthalten haben, mündend in der postumen Verehrung des Paares als Gründungsheroen von Phokis<sup>59)</sup>. Am Ende der Tragödie resümiert Hermes, die enthüllende Zeit habe das glückliche Schicksal der Antiope erwiesen (Eur. *Antiope* fr. 223, 104 f.). An Tod und Wiedergeburt der Dirke sei in diesem Zusammenhang noch einmal erinnert. Als ebenso trostreich im Hinblick auf die Überwindung des Todes wurde das Schicksal der Semele angesehen und daher mit entsprechenden Jenseitshoffnungen später auf Sarkophagen abgebildet<sup>60)</sup>.

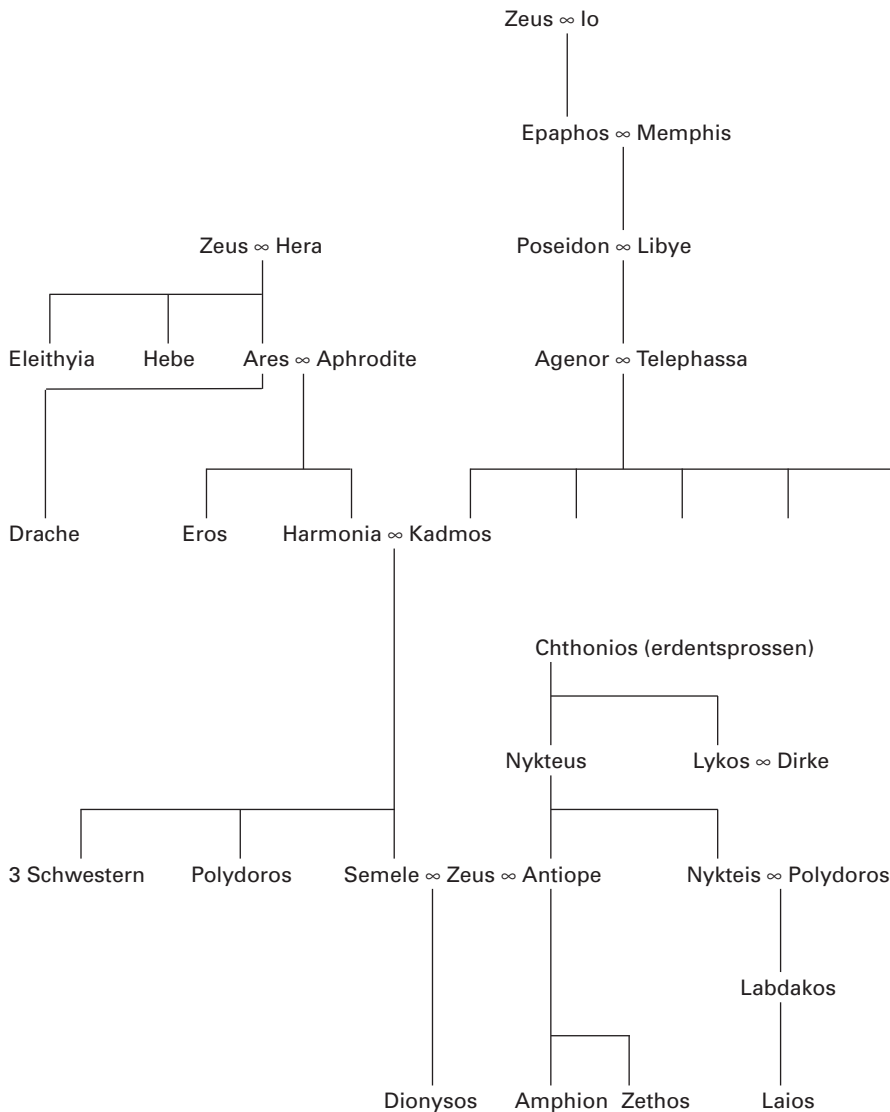
So könnte man zusammenfassend sagen: Die beiden Prunkgläser setzen Tragödienstoffe des 5. Jh. v. Chr. für ein klassisch gebildetes Publikum der römischen Oberschicht in Bilder um, die allegorisch die Wahrnehmung eines glücklichen, aber jederzeit von Leid bedrohten Lebens mit der Hoffnung auf ein jenseitiges Leben im Land der Seligen verbanden, sofern man in die Mysterien des Dionysos eingeweiht war. In der antiken Literatur galt Kadmos als das Sinnbild für die Wechselspiele des Lebens. Er hatte zahlreiche Mühen zu überwinden bis ihm mit dem Hochzeitsfest höchstes Glück widerfuhr und am Ende erlebt er wieder bitteres Leid mit seinen Töchtern (Pind. *Pyth.* 3, 86 ff.). Man zog daraus die einfache Erkenntnis, dass keiner sich seines Glückes sicher sein kann (Ov. *Met.* 4, 563 ff.). Mit diesen Grundaussagen bediente man sich der klassischen Tragödienstoffe zur Bebilderung dieser aufwendigen Hochzeitsgeschenke. Die Komplexität der Bilder setzt eine genaue Kenntnis der klassischen Texte voraus, die in der Neuzeit des 16. und 17. Jahrhunderts nicht gegeben war. Viele Details zur *Antiope* des Euripides verdanken wir erst neueren Papyrusfunden<sup>61)</sup>. Auch die mit der Bonhamsvase nun sehr naheliegend erscheinende Deutung der Portlandvase als Illustration der Kadmostragödie ist im Laufe der Forschungsgeschichte noch nie geäußert worden. Eine neuzeitliche Entstehung oder gar moderne Fälschung beider Gefäße ist damit allein aus inhaltlichen Gründen völlig ausgeschlossen. Der einzige Nachteil daran ist, dass der angenehme Gedanke an «outdoorsex» nun überschattet wird - nicht von einem Pfirsichbaum, sondern von allzumenschlichen Ängsten und Hoffnungen reicher Bildungsbürger der frühaugusteischen Zeit, die ein solches Gefäß bei den besten Glasmachern und Kameenschneidern des Reiches in Auftrag gaben, vielleicht nach dem Vorbild einer literarischen Textillustration als Geschenk für eine anstehende Hochzeit.

<sup>59)</sup> MOSCH 158.

<sup>60)</sup> MERKELBACH 41. 59 Abb. 46 (Baltimore); Abb. 57 (München); Abb. 67 (Vatican); Abb. 75 (Rom).

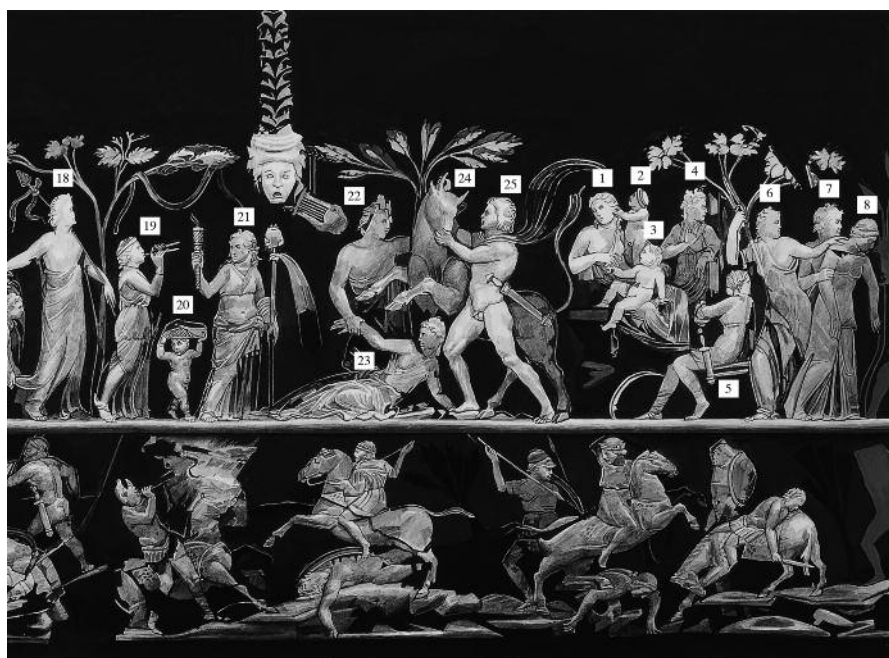
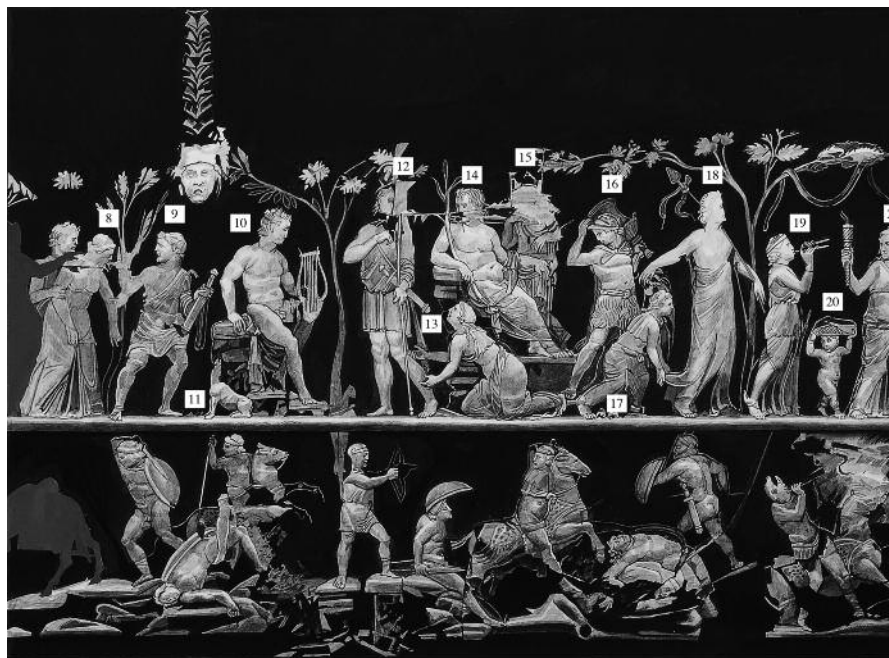
<sup>61)</sup> KANNICHT 274 ff. insbesondere das lange Papyrusfragment 305 ff. F 223.

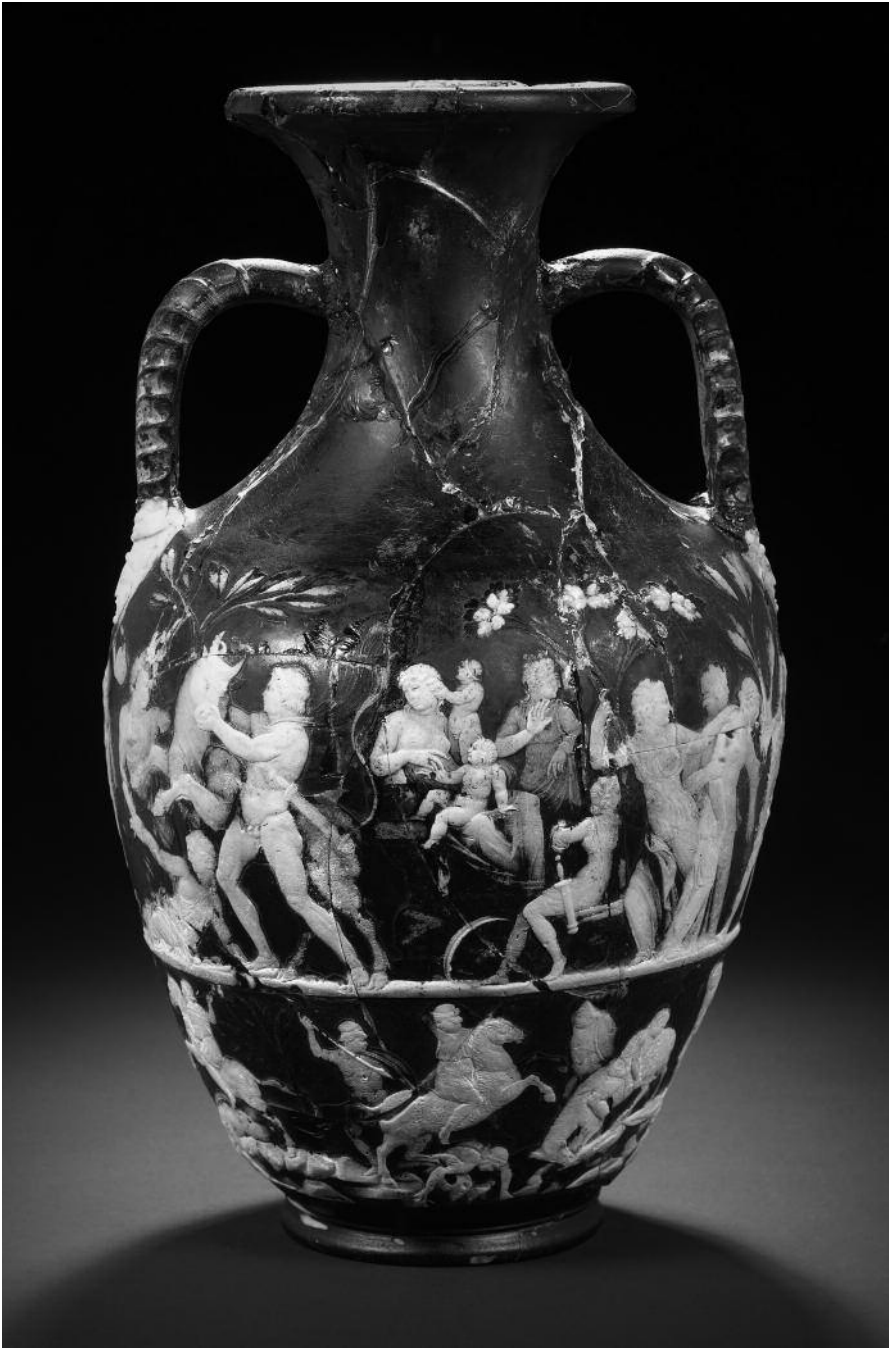
Anhang: Stemma der auf beiden Vasen abgebildeten Personen:

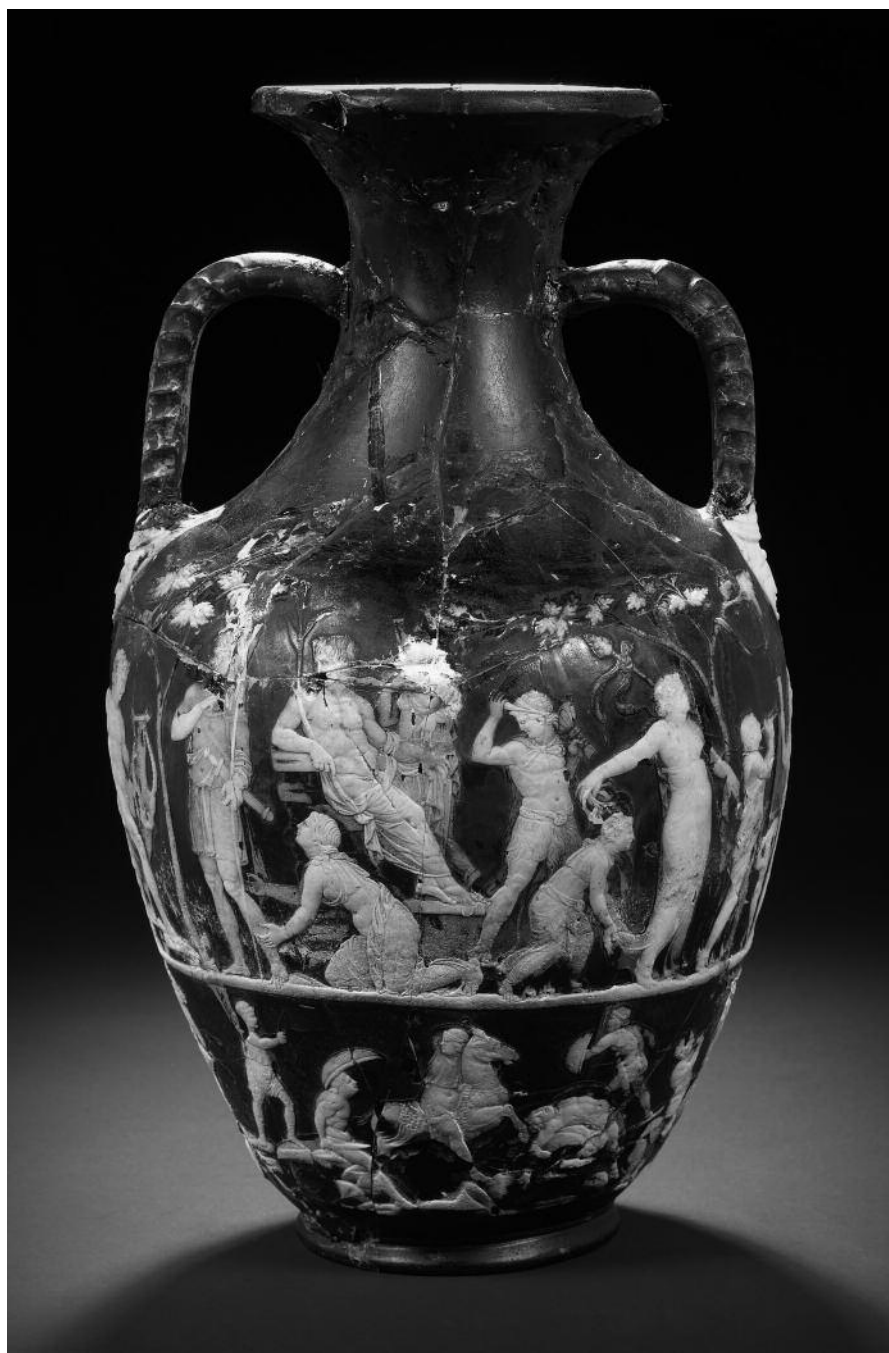


## ABGEKÜRZTE LITERATUR

- Bildhauerkunst IV* = P.C. BOL (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Hadrians* (Mainz 2010).
- BROOKS = R. BROOKS, *The Portland Vase. The Extraordinary Odyssey of a Mysterious Roman Glass* (New York 2005).
- EISENBERG = J.M. EISENBERG, *The Portland Vase: A Glass Masterwork of Later Renaissance?* «Minerva» 14/5, September-October 2003, 37-41.
- Glas der Caesaren* = D.B. HARDEN, H. HELLENKEMPER, K. PAINTER, D. WHITEHOUSE, *Glas der Caesaren*. Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln (1988).
- JGS = W. GUDENRATH, K. PAINTER, D. WHITEHOUSE, *The Portland Vase*, «Journal of Glass Studies» 32 (1990) 12-188.
- KANNICHT = R. KANNICHT, *Euripides. Tragicorum Graecorum Fragmenta 5.1* (Göttingen 2004).
- KERÉNYI, *Dionysos* = K. KERÉNYI, *Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens* (Stuttgart 1994).
- KERÉNYI, *Mythologie* = K. KERÉNYI, *Die Mythologie der Griechen*. Band I: *Götter und Menschheitsgeschichten*. Band II: *Die Heroengeschichten* (München 1966).
- KÜHR = A. KÜHR, *Als Kadmos nach Boiotien kam. Polis und Ethnos im Spiegel thebanischer Gründungsmythen* (Stuttgart 2006).
- KUNZE = C. KUNZE, *Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*, «JdI» 30. Erg. (Berlin-New York 1998).
- MERKELBACH = R. MERKELBACH, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus* (Stuttgart 1988).
- MOSCH = H.-C. VON MOSCH, *Dirke, Thyiaden und der thebanische Dionysos. Zu den Dirkegruppen zwischen Rom und Kleinasien*, «NAC» 34, 2005, 141-180.
- V. SALDERN = A. VON SALDERN, *Antikes Glas. Handbuch der Archäologie* (München 2004).
- SCHEFOLD – JUNG = K. SCHEFOLD, F. JUNG, *Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1988).
- SIMON (1957) = E. SIMON, *Die Portland Vase* (Mainz 1957).
- SIMON (1999) = E. SIMON, *Die Portlandvase und die Ikonographie des Kameoglasses*, in: R. Lierke, *Antike Glastöpferei* (Mainz 1999) 89 ff.
- STEINHART = M. STEINHART, «Denn Wein ist die Nahrung der Liebe». *Eine andere Lesart der Portlandvase*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst» 59, 2008, 7-24.
- SYMEONOGLOU = S. SYMEONOGLOU, *The Topography of Thebes: From the Bronze Age to Modern Times* (Princeton 1985).
- WALKER = S. WALKER, *The Portland Vase. British Museum Objects in Focus* (London 2004).
- ZANKER = P. ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).

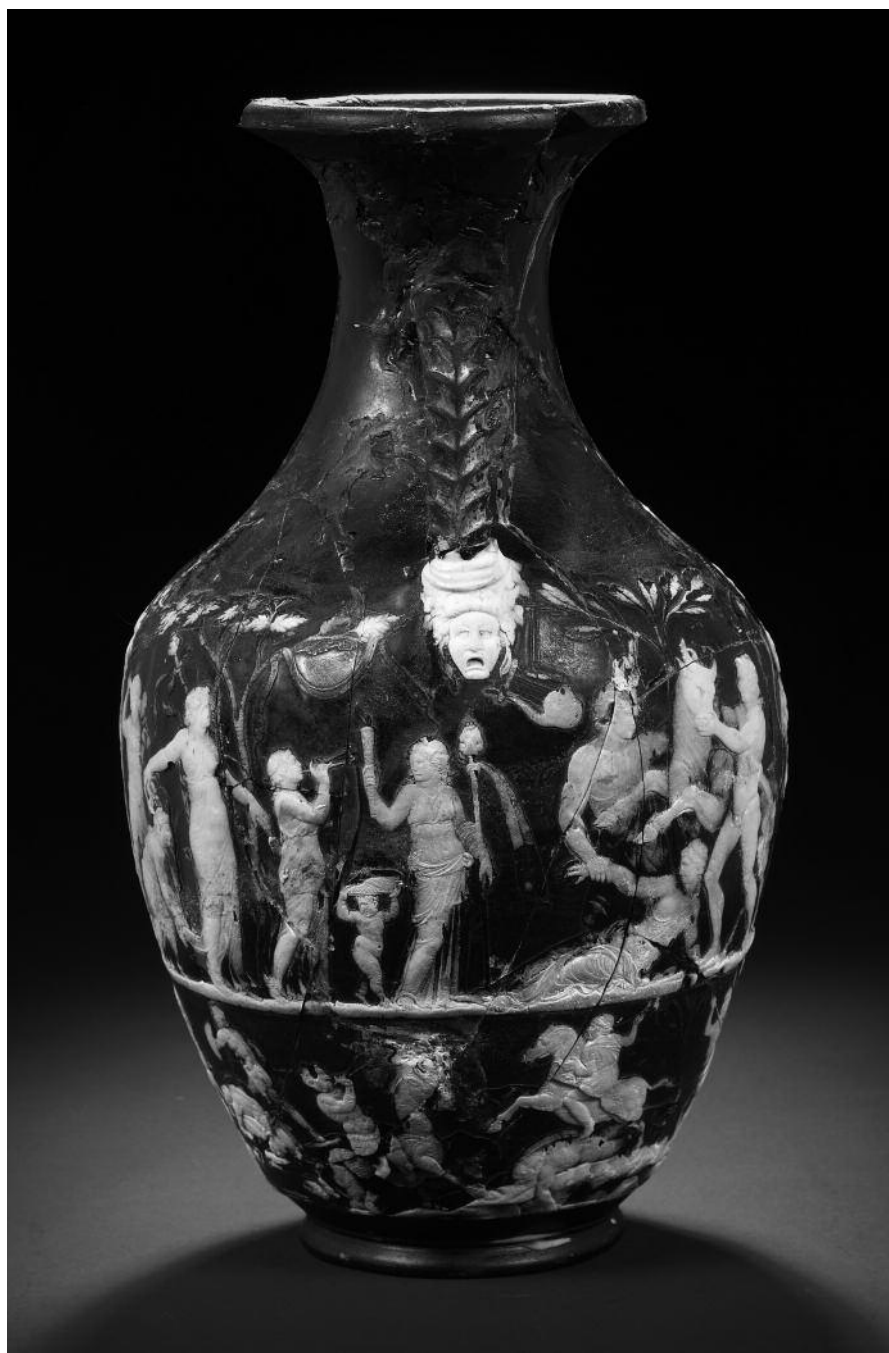














6



7





## ABBILDUNGEN

- Taf. I      Abb. 1      Bonhamsvase, Privatbesitz, Zeichnung von Alexander Valdmann, New York (© Hans-Christoph von Mosch).
- Taf. II      Abb. 2      Bonhamsvase, Vorderseite: Geburtsszene etc. (Pressefoto Bonhams, London, mit freundlicher Erlaubnis des Eigentümers der Vase).
- Taf. III      Abb. 3      Bonhamsvase, Rückseite: Kithairon etc. (Pressefoto Bonhams, London, mit freundlicher Erlaubnis des Eigentümers der Vase).
- Taf. IV      Abb. 4      Bonhamsvase, Seitensicht: Festnahme der Antiope und Dialog der Zwillinge (Pressefoto Bonhams, London, mit freundlicher Erlaubnis des Eigentümers der Vase).
- Taf. V      Abb. 5      Bonhamsvase, Seitenansicht: *Oreibasia* und Schleifung (Pressefoto Bonhams, London, mit freundlicher Erlaubnis des Eigentümers der Vase).
- Taf. VI      Abb. 6      Portlandvase, British Museum, London GR 1945.9-27.1, Seite A (Museumsfoto © Trustees of the British Museum).  
Abb. 7      Portlandvase, Seite B (Museumsfoto © Trustees of the British Museum).
- Taf. VII      Abb. 8      Portlandvase, Gesamtansicht des Frieses mit Kennzeichnung der Figuren A-G (Museumsfoto © Trustees of the British Museum).
- Taf. VIII      Abb. 9      Kelchkrater des Sprechelsmalers, um 450 v. Chr., Metropolitan Museum, New York 07.286.66 (Foto The Metropolitan Museum of Art, New York).