

**Zeitschrift:** Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern  
**Herausgeber:** Archäologisches Seminar der Universität Bern  
**Band:** 18 (2002)

**Artikel:** Dionysos und Thiasos : zu einem rotfigurigen Glockenkrater in der Berner Antikensammlung  
**Autor:** Kathariou, Kleopatra  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-521175>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 31.12.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

DIONYSOS UND THIASOS

Zu einem rotfigurigen Glockenkrater in der Berner Antikensammlung\*

Ein eindrucksvolles und interessantes Exponat der Originalsammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Bern ist zweifellos der rotfigurige Glockenkrater Inv. 67<sup>1</sup>. Während ursprünglich ein ausgestelltes Fragment der Vorderseite dieses Kraters meine ganze Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte, gilt seit dem Herbst des Jahres 1999 mein Interesse dem ganzen Gefäss<sup>2</sup> (Taf. 1,1-4).

Der Glockenkrater ist fast vollständig erhalten<sup>3</sup>. Seine Oberfläche ist ebenfalls recht gut erhalten, nur stellenweise verrieben.

\* Einen herzlichen Dank schulde ich Professor Dr. Dietrich Willers, der mir die Erlaubnis gegeben hat, diesen Krater zu veröffentlichen. Gleichzeitig fühle ich mich verpflichtet, den vorliegenden Aufsatz diesem wertvollen Mentor zu widmen, der meinen Forschungsaufenthalt als Bundesstipendiatin am Archäologischen Institut der Universität Bern im akademischen Jahr 1996/1997 mit seiner Unterstützung viel leichter gemacht hat. Ebenso herzlich danke ich Prof. Dr. Michalis Tiverios für das Durchlesen des Manuskripts und seine förderlichen Hinweise.

Ausser den im AA 1997, 611ff. genannten Abkürzungen und Sigeln werden hier noch die folgenden verwendet:

Carpenter T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (1997).

Kathariou K. Kathariou, *Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του: παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.* (Doktorarbeit, im Druck).

McPhee I. McPhee, *Attic Vase-Painters of the late 5th century B.C.* (1973).

<sup>1</sup> H: 30,4-31 cm; Dm Mündung: 32,6-33,1 cm; Dm Fuss: 15,7-15,9 cm. Fundort: unbekannt (vermutlich aus Apulien).

<sup>2</sup> Aus einer grösseren Anzahl von Scherben, die dem Berner Institut für Klassische Archäologie geschenkt worden waren, konnten ausser dem ausgestellten Fragment noch 38 Fragmente desselben Glockenkraters gefunden werden. Dank des persönlichen Einsatzes von Prof. Dr. D. Willers und PD Chr. Reusser sowie der finanziellen Unterstützung der Zunft zu Mittellöwen Bern liess sich die Restaurierung dieses Kraters durch Herrn Klaus Sommer realisieren.

<sup>3</sup> Auf der Vorderseite wurden der obere Teil des rechten Satyrs und teilweise der Körper der linken Mänade ergänzt. Auf der

Es handelt sich um einen Glockenkrater mit horizontalen, hufeisenförmigen Henkeln runden Querschnittes («handled bell-craters») und einfachem, diskusförmigem Fuss<sup>4</sup>. Besonders beliebt waren Glockenkratere dieses Typus am Ende des 5. Jhs. v. Chr.<sup>5</sup> Aus dem Vergleich mit diesem Typus geht hervor, dass das Berner Stück zu einer späteren Entwicklungsstufe gehören und in das erste Viertel des 4. Jhs. v. Chr. datiert werden muss. Formale Kriterien für eine solche Datierung bilden die Reduzierung des Durchmessers des Fusses, die allmähliche Verfeinerung des Stieles (durch den sich der bauchige Gefässkörper vom Fuss absetzt), die gleichzeitig breitere und gebogenere Mündung und die abgewinkelten Henkel.

Für einen Glockenkrater typisch ist ausserdem das Dekorationssystem: ein linksläufiger Lorbeerblattkranz um den Hals, Doppelpalmetten unter den Henkeln, Kyma um die Henkelansätze und je drei Mäanderglieder im Wechsel mit einzelnen Schachbrettfeldern (als

Rückseite wurden teilweise alle drei Manteljünglinge, vor allem derjenige neben dem linken Henkel, stark ergänzt. Fragmentarisch erhalten sind ebenfalls das Mäanderband und die Doppelpalmetten der Henkelzone.

<sup>4</sup> Allg. zur Form des Glockenkraters und zur Entwicklung der zwei unterschiedlichen Typen von «handled bell-craters» und «lugged bell-craters» (die am Ende des 6. Jhs. endgültig aus dem Repertoire der Töpfer des attischen rotfigurigen Stils verschwanden) s. G. M. A. Richter – M. J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases* (1935) 7-8; B. A. Sparkes – L. Talcott, *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C.*, *Agora* 12 (1970) 55; S. Drougou, *AEphem* 1982, 87-91; M. G. Kanowski, *Containers of Classical Greece. A Handbook of Shapes* (1984) 63-4; C. Campenon, *La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.-C. Les principales formes, évolution et production* (1994) 34 ff., 38 ff.; M. B. Moore, *Attic Red-figured and White-ground Pottery*, *Agora* 30 (1997) 31-34.

<sup>5</sup> s. z. B. den Glockenkrater des Kadmos-Malers in Madrid, *Mus. Arch. Naz. Inv.* 11074 [ARV<sup>2</sup> 1185, 17; CVA Madrid (2) Taf. 14.3].

Standleisten)<sup>6</sup>. Eine Reliefflinie wurde nur für die äusseren Linien der Eier des Kymas und für die horizontalen Linien des Mäanderbandes benutzt.

Auf der Vorderseite des Berner Glockenkraters (Taf. 2,1) ist eine dionysische Szene dargestellt: es wird Dionysos<sup>7</sup> gezeigt, der von vier Mitgliedern seines Thiasos<sup>8</sup> (zwei Mänaden und zwei Satyrn) geehrt wird und ihre Opfergaben entgegennimmt<sup>9</sup>. Die Mitte der Darstellung nimmt die Figur des jungen bartlosen Gottes<sup>10</sup> ein. Er sitzt auf einem Fels<sup>11</sup>, ist nach links gewandt und hält einen Thyrsos<sup>12</sup> in seiner rechten Hand.

<sup>6</sup> Ausnahmsweise verläuft das Schachbrettfeld unter dem linken Henkel der Vorderseite (B/A) im Rhythmus 1:5.

<sup>7</sup> Allg. zu Dionysos s. ML I (1884-1886) 1089-1153 s.v. Dionysos (Thrämer); RE V<sub>1</sub> (1903) 1010-1046 s.v. Dionysos (Kern); LIMC III (1986) 414-514 s.v. Dionysos (Casparri, Veneri).

<sup>8</sup> Zur Bedeutung des Wortes Thiasos s. Herodot 4.79. Allg. zu Thiasos s. A. Schöne, Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jh. v. Chr. (1987) 9 ff. Die erste ikonographische Studie des Thiasos stammt von Greifenhagen [s. A. Greifenhagen, Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI. Jahrhundert (1929)], und zu den neuesten Studien gehören jene von Schöne (s. Schöne a. O.) und Moraw [s. S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs (1998)].

<sup>9</sup> Die Vasendarstellungen, auf denen der Gott Dionysos von seinem Thiasos geehrt wird, sind die häufigsten dionysischen Darstellungen im ersten Viertel des 4. Jhs. v. Chr.

<sup>10</sup> Auf das Bild des jungen, bartlosen Dionysos scheint die Bezeichnung „γύυνις“ zuzutreffen, die Aeschylos in Hedonoi benutzt [s. TRGF<sub>3</sub>, 182 F 61 (Radt)]. Zu den frühesten Darstellungen des Weingottes als bartloser Jüngling gehört jene eines Fragments eines Kraters aus Olynth im Archäologischen Museum Thessaloniki, Inv. 8.54 [ARV<sup>2</sup> 591, 28; Beazley Ad-denda<sup>2</sup> 264; LIMC III (1986) 475-476 s.v. Dionysos 629 (Casparri)]. Allg. zum Thema des bartlosen Dionysos s. T. H. Carpenter in: Th. A. Carpenter – Chr. A. Faraone (Hrsg.), *Masks of Dionysus* (1993) 185-206; Carpenter 85-103.

<sup>11</sup> Der Fels – als Zeichen einer natürlichen Landschaft – war zusätzlich mit weisser Farbe wiedergegeben, die leider heute nicht mehr erhalten ist. Mit weisser Farbe wiedergegeben sind auch Einzelheiten auf den Kränzen und den Thyrsen der Figuren der Vorderseite, auf den Halsbändern und den Gürteln der Mänaden sowie den Opfergaben der rechten Mänade und des rechten tanzenden Satyrs. Und schliesslich sind auch die Bänder, die die Köpfe der Manteljünglinge der Rückseite zieren, mit weisser Farbe dargestellt.

<sup>12</sup> Allg. zu Thyrsos, vgl. RE XI (1936) 747-752 s.v. Thyrsos (v. Lorentz); F.-G. v. Papen, Der Thyrsos in der griechischen und

Besondere Aufmerksamkeit widmet der Gott der ihm gegenüberstehenden Mänade<sup>13</sup>, die ihm gerade mit erhobener Hand ein Band überreichen will. Der hinter ihr dargestellte Satyr<sup>14</sup> hält in seiner lockeren rechten Hand ebenfalls ein Band, während seine Linke auf der Schulter der Mänade ruht. In der rechten Hälfte derselben Darstellung erkennt man hinter der Dionysosfigur eine zweite Mänade, die in ihrer linken Hand einen Thyrsos trägt und mit ihrer Rechten auf anmutige und zärtliche Weise die linke Schulter des Dionysos berührt. Hinter ihr steht ein zweiter Satyr, der sich dem Gott mit tanzenden Bewegungen auf Zehenspitzen nähert, um ihm ein Halsband<sup>15</sup> zu überreichen. Es lässt sich unschwer feststellen, dass es sich hier um eine äusserst ausgewogene Bildkomposition handelt, auf der die Figur des Dionysos im Zentrum als Achse funktioniert, um die beidseitig symmetrisch die Figuren der Mänaden und der Satyrn angeordnet wurden. Das Vorhandensein einer Symmetrie ist jedoch auf keinen Fall mit einer monotonen Wiederholung gleichzusetzen, da die Figuren nicht absolut identisch sind. Der Vasenmaler sorgte dafür, mit dem Wechsel zwischen stehenden und sitzenden, männlichen und weiblichen, nackten und bekleideten, still stehenden und bewegten Figuren sowie mit kleinen Änderungen an ihrer Körperhaltung und der Bewegung ihrer Glieder, seiner Komposition in all ihren Formen Vielfalt und Interesse zu verleihen. Indem er die Figuren auf verschiedene Ebenen stellt, will der Maler ausserdem aufzeigen, dass sie sich in einer natürlichen, felsigen Landschaft bewegen, und einer im Übrigen zweidimensionalen Darstellung gleichzeitig die Illusion der Tiefe geben. Schliesslich deutet er sowohl mit dem körperli-

römischen Literatur und Kunst (1905); J. D. Beazley, *AJA* 37, 1933, 400-403; Carpenter 12-13.

<sup>13</sup> Allg. zu Mänaden s. EAA IV (1961) 1002-1013 s.v. Menadi (Simon); LIMC VIII (1997) 780-803 s.v. Mainades (Krauskopf – Simon). In Bezug auf die literarischen Quellen, in denen sie erwähnt wurden (s. Moraw a. O. [oben Anm. 8] 15-22), sei hier darauf hingewiesen, dass die ausführlichste Beschreibung ihrer Tätigkeiten in den euripidischen *Bacchai* zu finden ist. Bis auf die Dionysiaka von Nonnos geben alle späteren Quellen nichts Neues an.

<sup>14</sup> Allg. zu Satyrn s. RE III A<sub>1</sub> (1927) 35-53 s.v. Silenos und Satyros (Hartmann); EAA VII (1966) 67-73 s.v. Satiri e Sileni (Arias); Kleiner Pauly V (1975) 191-191 s.v. Silenos-Satyros (Stössl); LIMC VIII (1997) 1108-1133 s.v. Silenoi (Simon).

<sup>15</sup> Dass es sich um ein Halsband und nicht um ein einfaches Band handelt, geht daraus hervor, dass auf den offenen Handflächen des Satyrs zwei kleine, runde Spuren zu erkennen sind.

chen als auch mit dem optischen Näherbringen der Figuren zueinander an, dass sie ein geistiger und sinnlicher Kontakt verbindet.

Diese konkrete Bildkomposition war (mit kleinen Modifizierungen) in der Werkstatt des Meleager-Malers sehr häufig für die Wiedergabe desselben dionysischen Themas<sup>16</sup> auf Vasen seiner frühen<sup>17</sup> und seiner mittleren Schaffensperiode<sup>18</sup>, manchmal auch auf Va-

sen des Malers von Madrid 11016<sup>19</sup> und des Malers von Montesarchio T. 121<sup>20</sup> verwendet worden. Aus der näheren Betrachtung der Form des Berner Kraters (Textabb. 1a), besonders aus dem Vergleich dieses Kraters mit den Glockenkratern der frühen (Textabb. 2-3)<sup>21</sup> und mittleren (Textabb. 4-5)<sup>22</sup> Periode der Werk-

<sup>16</sup> Es scheint, dass die Bildkomposition mit den insgesamt fünf dargestellten Figuren, von denen die zentral sitzende Figur die wichtigste ist, sehr häufig für die Wiedergabe mehrerer Bildthemen benutzt wurde. Vgl. z. B. die folgenden Darstellungen: a) auf der Rückseite des bekannten Volutenkraters in Wien, Kunsthist. Landesmus. Inv. 158 [ARV<sup>2</sup> 1408-1409, 1 1692-1693; Beazley Addenda<sup>2</sup> 374; CVA Wien (3) Taf. 139, 1-7; Kathariou 16 f. 206 ff. Taf. 6 Kat. Nr. MEL 13], wo Atalante die Hauptperson ist oder b) auf der Vorderseite eines Glockenkraters im Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco Inv. 9106 [ARV<sup>2</sup> 1410, 15 1493; Beazley Addenda<sup>2</sup> 374; LIMC I (1981) 747 s.v. Amymon 61 (Simon); Kathariou 149 ff. Taf. 13A.B Kat. Nr. MEL 35], wo Poseidon die Hauptperson ist.

<sup>17</sup> In die frühe Periode sind unter anderem die folgenden Vasen zu datieren: a) eine Pelike, ehemals im Kunsthandel [ARV<sup>2</sup> 1411, 42; Sotheby's London, 12.12.1988, 62-63 Nr. 110; Kathariou 11 ff. 103 ff. Taf. 2A.Γ Kat. Nr. MEL 5]. – b) eine Pelike in Paris, Louvre Inv. C 10854 [ARV<sup>2</sup> 1411, 44; Kathariou 11 ff. Taf. 2A.E Kat. Nr. MEL 7]. – c) ein Kelchkrater in Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. Inv. L. 523 [ARV<sup>2</sup> 1415, 1; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; E. Langlotz, Griechische Vasen in Würzburg (1932) 106 Taf. 192; Kathariou 37 ff., Taf. 12A.Δ Kat. Nr. MEL 33]. – d) ein Glockenkrater in Bologna, Mus. Civ. Inv. 329 [ARV<sup>2</sup> 1410, 21; CVA Bologna (4) Taf. 89, 1-2; 91, 3-4; 92, 5-6; Kathariou 53 Taf. 14Γ Kat. Nr. MEL 39]. – e) ein Glockenkrater in Raleigh, North Carolina Mus. of Art Inv. G 57.14.25 [ARV<sup>2</sup> 1410, 22, 1415; Kathariou 53 Taf. 14Δ Kat. Nr. MEL 41]. – f) ein Glockenkrater in Buffalo, Mus. of Science Inv. C 12850 [ARV<sup>2</sup> 1410, 20; Kathariou 53 Taf. 16B.E Kat. Nr. MEL 47]. – g) ein Glockenkrater in Madrid, Mus. Arch. Naz. Inv. 11031 [ARV<sup>2</sup> 1410, 26; Kathariou 53 Taf. 16A.Δ Kat. Nr. MEL 53].

<sup>18</sup> Dionysische Darstellungen mit demselben Schema, die in die mittlere Phase der Werkstatt datiert werden können, sind unter anderem zu finden auf: a) einem Glockenkrater in Paris, Louvre Inv. G 505 [ARV<sup>2</sup> 1410, 17; CVA Louvre (5) III I e Taf. 1, 4.7.9 Abb. g; Kathariou 53 ff. 114 Taf. 15B.E Kat. Nr. MEL 42]. – b) einem Glockenkrater in Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. 931 [ARV<sup>2</sup> 1410, 18; Kathariou 53 114 Taf. 16Γ Kat. Nr. MEL 43]. – c) einem Glockenkrater in London, Brit. Mus. Inv. 1772.3-20.201 [ARV<sup>2</sup> 1415, 2; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; Kathariou 52 ff. 283 Taf. 19Γ.ΣΤ Kat. Nr. MEL 44]. – d) einem Glockenkrater ehemals im Kunsthandel [Sotheby's London, 11.12.1989 42 ff. Nr. 73; Kathariou 115 Taf. 16ΣΤ Kat. Nr. MEL 45]. – e) einem Glockenkrater, ehemals im Kunsthandel [Sotheby's N.Y., 17.12.1997, Nr. 106; Kathariou Taf. 17Γ Kat. Nr. 46]. – f) einem Glockenkrater ehemals im Kunst-

handel [ARV<sup>2</sup> 1415, 3; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; Sotheby's N.Y., 12.6.1993, Nr. 121; Kathariou Kat. Nr. MEL 66]. – g) einem Glockenkrater in Paris, Cab. des Med. Inv. 932 [ARV<sup>2</sup> 1415; Kathariou 53 ff. 114, Taf. 23B.E Kat. Nr. MEL 68].

<sup>19</sup> Es handelt sich dabei um alle bis heute dem Maler von Madrid 11016 zugeschriebenen Vasen, konkret um die folgenden Glockenkrater: a) in Madrid, Mus. Arch. Naz. Inv. 11016 [ARV<sup>2</sup> 1421, 1; Kathariou 114 Kat. Nr. MADR 1]. – b) im Vatikan, Mus. Gregoriano Etrusco Inv. 17839 [ARV<sup>2</sup> 1421, 2; Kathariou 57 ff. 114 Taf. 71Δ Kat. Nr. MADR 2]. – c) ehemals im Kunsthandel [Sotheby's, London 31.5.1990, 47 Nr. 375; Kathariou 57 ff. 114 Taf. 71Z Kat. Nr. MADR 3] – und d) ehemals in Malmaison, Privatsammlung der Kaiserin Josephine [ARV<sup>2</sup> 1421; Kathariou 114 Kat. Nr. MADR 4].

<sup>20</sup> Glockenkrater mit dionysischen Darstellungen, auf denen ein ähnliches ikonographisches Schema benutzt wurde, sind folgende: a) in Milano, Sammlung H.A. [I. McPhee, The Painter of Montesarchio T.121: An Athenian Vase-Painter of the Fourth Century B.C., in: J. H. Oakley et al. (Hrsg.), Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings (1997) 256 Nr. 6; Kathariou 107. 114 Taf. 72Δ Kat. Nr. MONT 6]. – b) in Melbourne, Sammlung Geddes Inv. GpA 4.8 [McPhee a. O. 256 Abb. 6-7 Nr. 7; Kathariou 104. 114 Taf. 73A Kat. Nr. MONT 7]. – c) ehemals im Kunsthandel [McPhee a. O. 256 Nr. 8; Kathariou 114 Taf. 73Γ Kat. Nr. MONT 8] – und d) in Wien, Kunsthist. Mus. Inv. 837 [McPhee a. O. 253 Abb. 8; 256 Nr. 10; Kathariou 112 Taf. 73B.E Kat. Nr. MONT 10].

<sup>21</sup> Die Glockenkrater der frühen Periode sind ca. 37-38 cm hoch und 38-41 cm breit an der Mündung. Von den Glockenkratern dieser Periode seien hier folgende aufgeführt: a) in Würzburg, Martin-von-Wagner Mus. Inv. H 5982 [E. Simon, AA 1994, 23-32; Kathariou 53 Abb. 20 Taf. 14B Kat. Nr. MEL 37] – b) in Leiden, Rijksmus. van Oudheden Inv. 1956.8.3 [ARV<sup>2</sup> 1416, 2; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; CVA Leiden (3) Taf. 148, 5-6; 149, 1-3; Kathariou 53 ff. Abb. 18. 56A Taf. 19A Kat. Nr. MEL 55] – und c) in Budapest, Hungarian Mus. of Fine Arts Inv. 50.569 [ARV<sup>2</sup> 1411, 30 bis; Kathariou 53 ff. Abb. 19 Kat. Nr. MEL 56].

<sup>22</sup> Die Glockenkrater der mittleren Periode sind ca. 31-33 cm hoch und 33-35 cm breit an der Mündung. Von diesen seien hier als Vergleichsparallele für ihre Form die folgenden aufgeführt: a) Paris, Louvre Inv. G 505 (s. oben Anm. 18a). – b) Paris, Louvre Inv. G 512 [ARV<sup>2</sup> 1410, 25; CVA Louvre (5) III I e Taf. 3, 2.4 Abb. h; Kathariou 53 ff. 290. 293 ff. Abb. 21B Taf. 18A.Γ Kat. Nr. MEL 51]. – c) Brüssel, Mus. Royaux d'Art et d'Histoire Inv. A 196 [ARV<sup>2</sup> 1411, 35; Kathariou 53. 271. 278 Abb. 22A Taf. 21B.Δ Kat. Nr. MEL 63] – und d) Paris, Cab. des Med. Inv. 932 (s. oben Anm. 18g).

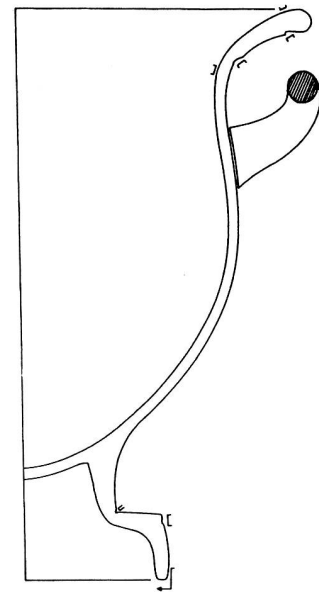


statt des Meleager-Malers, geht hervor, dass der Berner Krater ein Werk der mittleren Periode dieser Werkstatt sein muss, das meines Erachtens gegen 395-385 v. Chr. zu datieren ist<sup>23</sup>. Eine solche Einordnung wird auch durch den Stil der Figuren der Vorder-<sup>24</sup> und der Rückseite des Gefäßes (Taf. 2, 1-2)<sup>25</sup> sowie das Motiv der Henkelornamentik (Textabb. 1b)<sup>26</sup> gestützt.

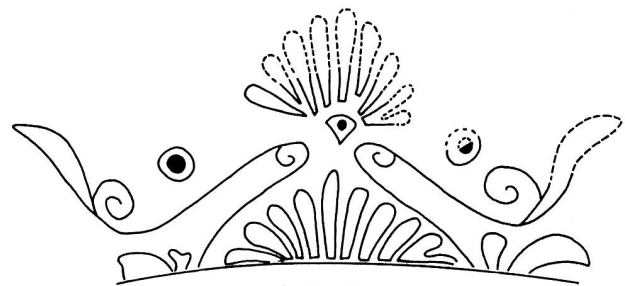
<sup>23</sup> Eine solche Datierung ergibt sich, wenn man die frühen Vasen der Werkstatt des Meleager-Malers mit Skulpturwerken und manchen gut datierten Vasen anderer Keramikwerkstätten vergleicht. Zu diesen Vasen gehören zweifellos: a) der Volutenkrater des Talos-Malers in Ruvo, Mus. Jatta Inv. 1501 [ARV<sup>2</sup> 1338, 1; Beazley, *Paralipomena* 481; Beazley *Addenda*<sup>2</sup> 366; M. A. Tiverios, *Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Αγγεία* (1996) 198-199. 333-335 Nr. 181-182], der mit der Zeit der Regierung der Triakonta verbunden ist und um das Jahr 400 v. Chr. datiert werden kann, und b) der Volutenkrater des Pronomos-Malers in Neapel, Mus. Arch. Naz. Inv. H 3240 [ARV<sup>2</sup> 1336, 1; Beazley, *Paralipomena* 480; Tiverios a. O. 196-197. 332-333 Nr. 179-180], der aufgrund der Tatsache, dass der dargestellte Musiker Pronomos eine tatsächlich existierende Person dieser Epoche war, in die Jahre zwischen 400-395 v. Chr. datiert werden kann. Die Werkstatt des Meleager-Malers nahm ihre Tätigkeit – meines Erachtens – um das Jahr 405 v. Chr. auf und kann mit dem Ende des Peloponnesischen Krieges und dem darauf folgenden erneuten Erwachen des Interesses des internationalen Marktes an den attischen Vasen in Verbindung gebracht werden. Beim eingehenden Studium der Vasen dieser Werkstatt und bei der näheren Berücksichtigung der Gefäßform- und der Figurenstilentwicklung kam ich zum Schluss, dass sie in drei Perioden eingeteilt werden können: in die frühe (405-395 v. Chr.), die mittlere (395-385 v. Chr.) und die späte Periode (385-375 v. Chr.). Mehr zu den Kriterien dieses Datierungsvorschlages s. Kathariou 297 ff.

<sup>24</sup> Es sind vor allem die folgenden Einzelheiten zu beachten: a) die Art, wie die Hand einer Figur auf der Schulter einer zweiten Figur ruht, b) die Frisur der weiblichen Figuren und das Muster des Seepferdes, mit dem ihre Gewänder verziert wurden, und c) die Art, wie das Himation, auf dem Dionysos sitzt, um seinen rechten Schenkel geschlungen ist. Auf den Vasen der frühen Periode (s. oben Anm. 17) sind sowohl die Umrisse der Figuren als auch ihre Anatomie und ihre Gewänder mit grösserer Rücksicht und Sorgfalt ausgeführt. Die Ziermuster der Gewänder sind in dieser Zeit reich und nicht nur an den Rändern, sondern auf der ganzen Oberfläche der getüpfelten Gewänder zu finden. Im Gegensatz dazu sind die Darstellungen auf den Vasen der mittleren Periode (s. oben Anm. 18), zu denen auch der Berner Krater gehört, flüchtig ausgeführt; die Muster der Gewänder sind stilisiert und schlichter geworden sowie nur an den Rändern der Gewänder zu finden.

<sup>25</sup> Auf der Rückseite der meisten frühen Vasen dieser Werkstatt sind vor allem junge Athleten oder Jäger dargestellt. Es gibt auf der Rückseite der Halsamphoren und der Peliken immer drei Figuren sowie meistens vier auf der Rückseite der Kelch- und Glockenkratere. Auf der Rückseite der Glockenkratere derselben Periode können manchmal auch vier Manteljünglinge er-



a (1:4)

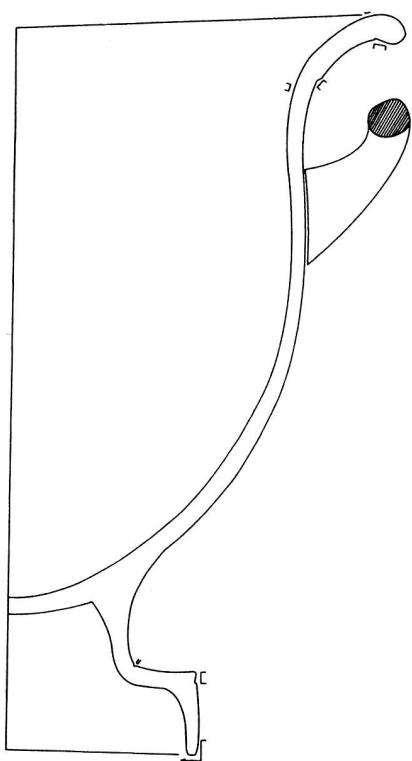


b (1:2)

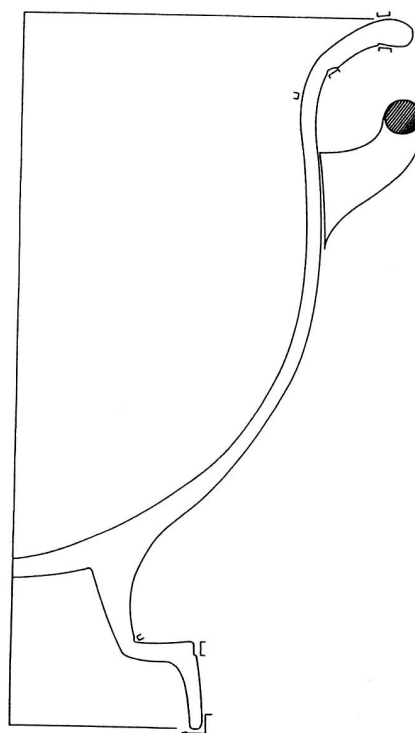
Textabb. 1: Bern, *Antikensammlung Inv. 67*.

scheinen. Im Gegensatz dazu sind auf der Rückseite der meisten Glockenkratere der mittleren Periode drei Manteljünglinge zu finden – was auch bei der Rückseite des Berner Kraters der Fall ist.

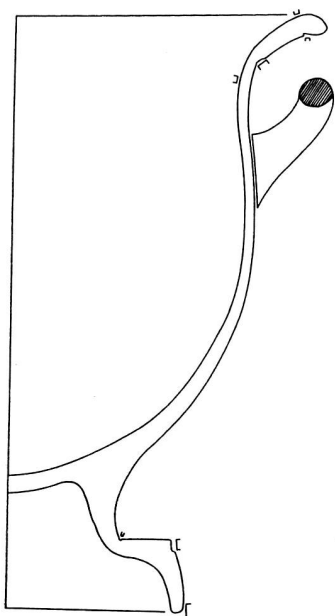
<sup>26</sup> Das Henkelornament mit der doppelten Palmette stellt ein chronologisches Kriterium dar. Im Gegensatz zu den Palmetten auf den Glockenkrateren der frühen Periode sind die Palmetten auf den Glockenkrateren der mittleren Periode deutlich kleiner und schlichter geworden. Vgl. z. B. das Motiv des frühen Glockenkraters in Leiden, Rijksmus. van Oudheden Inv. 1956.8.3 (s. oben Anm. 21b) mit dem Motiv des Glockenkraters der mittleren Periode in London, Brit. Mus. Inv. F 58 [ARV<sup>2</sup> 1410, 23, 1415; Kathariou 53. 285 Abb. 58B Taf. 17A.Δ Kat. Nr. MEL 49]. – Die Tatsache, dass die untere Palmette des Berner Kraters (Taf. 1, 3-4) – im Gegensatz zu den Palmetten der zwei oben genannten Kratere – ohne Kern ist, kann allem Anschein nach bedeuten, dass sie von unterschiedlichen Händen dargestellt wurden. Für ähnliche kernlose Palmetten auf frühen Vasen derselben Werkstatt s. die Halsamphora in Toronto, Royal Ontario Mus. Inv. 919.5.35 [ARV<sup>2</sup> 1411, 40; Beazley *Addenda*<sup>2</sup> 374; Kathariou 8 ff. 21. 280 Taf. 1Γ.Δ Kat. Nr. MEL 3] und die Hydria in London, Brit. Mus. Inv. F 90 [ARV<sup>2</sup> 1417, 1; CVA London (6) Taf. 101, 2a-c; 102, 1a-b; Kathariou 67 ff. Abb. 70 Taf. 28 Kat. Nr. MEL 81].



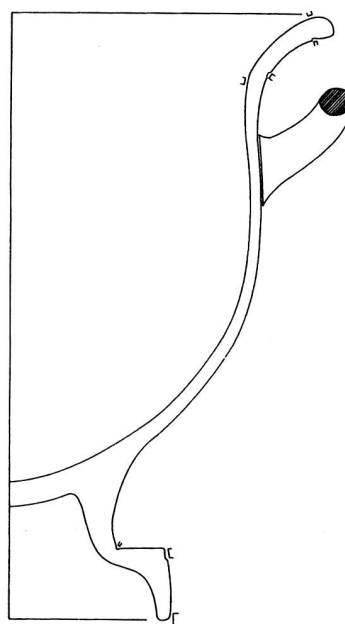
Textabb. 2: *Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. 1956.8.3 (1:4).*



Textabb. 3: *Budapest, Hungarian Museum of Fine Arts Inv. 50.569 (1:4).*



Textabb. 4: *Paris, Louvre Inv. G 505 (1:4).*



Textabb. 5: *Paris, Louvre Inv. G 512 (1:4).*

Nun stellt sich jedoch weiter die Frage, welchem Maler der Werkstatt des Meleager-Malers der Berner Krater zugeschrieben werden kann. Die Beantwortung dieser Frage erfordert eine genaue Betrachtung des Stils der Figuren dieses Kraters (Taf. 2,1).

Die Tatsache, dass seine Oberfläche teilweise stark verrieben ist, macht den Versuch schwieriger. Es scheint jedoch, dass die Umrissse der Gesichter, der Hälse und der Körper der Figuren mit einem vermutlich stumpfen Werkzeug vorgezeichnet wurden<sup>27</sup>. Ausserdem sind auch die Umrissse der Figuren im Ganzen – selbst die Fusssohlen – mit Relieflinien konturiert. Die Verbindungspunkte dieser Linien sind jedoch nicht besonders gut gelungen. Vor allem wird die Relieflinie am Umriss der Gesichter (besonders deutlich sichtbar wird dies am Gesicht des Dionysos oder der hinter ihm stehenden Mänade<sup>28</sup>) deutlich an dem Punkt unterbrochen, wo sich die Nase mit der Oberlippe bzw. die Unterlippe mit dem Kinn verbindet. Die Haare (wie auch die Bärte und Schwänze der Satyrn), die Sekundärornamente an den Gewändern der Mänaden sowie die Enden der Thyrsoi wurden in verdünntem, braunem Firnis ausgeführt. Und schliesslich wurden die Falten der Gewänder mit vielen Linien – sowohl Relief- als auch Flachlinien – wiedergegeben.

Typische Merkmale für den Maler des Berner Kraters, der die Relieflinie sehr häufig – aber nicht immer auch geschickt – benutzt, sind vor allem die Köpfe mit den hohen Stirnen, die breiten Augen und Augenbrauen, die im Kontrast stehen zur kurzen Linie des Mundes, sowie die dichten Locken, die sich vom restlichen Haarvolumen der Mänaden abheben, schwer nach vorne fallen und die Ohren verdecken. Das Kinn ist rundlich und wird mit einer gebogenen Linie wiedergegeben. Der Hals ist kurz (in der Figur des Dionysos fast nicht existent), die Schultern sind breit und der Oberkörper der Hauptfiguren ist robust, und zwar nicht nur bei der männlichen Figur des Dionysos, sondern auch bei den weiblichen Figuren der Mänaden.

Für die Studie der Innenzeichnung eignet sich der in Dreiviertelansicht wiedergegebene Oberkörper des

Dionysos. Das Schlüsselbein wird mit gabelförmig auseinander gehenden Linien angedeutet. Am unteren Ende der Brustbeinlinie sind parallele Bindestriche zu erkennen. Die Brustwarzen sind auf der richtigen Höhe angesetzt und mit einer gebogenen Linie und einem Bindestrich wiedergegeben. Die Zeichnung des Oberbauchs ist ausführlicher im oberen Teil, wo wir gebogene, am Ende gabelförmig auslaufende Linien haben (ähnlich denjenigen des Schlüsselbeins). Die sogenannte 'linea alba' ist leicht konkav. Ein typisches Kennzeichen für den Maler ist schliesslich die in verdünntem Firnis angegebene Linie, die den dreieckigen Nabel mit der Schamgegend verbindet. Was die detaillierte Wiedergabe der Muskulatur der Beine betrifft, so eignen sich für eine Betrachtung weniger die teilweise veriebenen Beine des Gottes, als vielmehr die besser erhaltenen Figuren der zwei Satyrn. Man stellt fest, dass nur die Knie und Knöchel gezeichnet wurden. Die Knie sind rund, und die Knöchel wurden mit einem einfachen Bindestrich wiedergegeben. Und was schliesslich die Figuren der bärtigen Satyrn betrifft, so sind diese kahlköpfig und weisen feine, in verdünntem Firnis wiedergegebene Stirnfalten auf.

Der Vergleich der stilistischen Merkmale des Malers des Berner Kraters<sup>29</sup> mit jenen des Meleager-Malers<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Meiner Ansicht nach kann die Darstellungen beider Seiten des Berner Kraters einem und demselben Maler zugeschrieben werden – diesbezüglich folge ich der Meinung von McPhee, der behauptet, dass es bei der Mehrheit der Kratere des frühen 4. Jhs. v. Chr. die Regel sei, dass beide Darstellungen von demselben Maler stammten.

<sup>30</sup> Die Hand des Meleager-Malers ist ruhiger und geschickter. Seine Figuren weisen die richtigen Proportionen, Vornehmheit und Anmut auf. Konkret heisst dies, dass es ihm gelingt, die Figuren seiner frühen Vasen erfolgreich mit vielen feinen Relieflinien wiederzugeben. Vgl. z. B. die Darstellung des Innenbildes der fusslosen Schale in London, Brit. Mus. Inv. E 129 [ARV<sup>2</sup> 1414, 89; Beazley, Paralipomena 490; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; McPhee 239 Nr. 14, Taf. 73, 254; Kathariou 79 ff. 92 Taf. 35B. 36 Kat. Nr. MEL 127]. Dank dieser seiner Fähigkeit versucht er bereits in der frühen Periode in manchen Fällen, die Relieflinie für die Umrissse sparsamer zu benutzen. Typisch für diesen frühen Versuch des Malers ist die Tatsache, dass selbst für den Umriss des Gesichtes die Relieflinie nur für den Teil von der Stirn bis zur Nase benutzt wurde, wie z. B. beim Glockenkrater in Wien, Kunsthist. Mus. Inv. 1143 [ARV<sup>2</sup> 1410, 27; Beazley Addenda<sup>2</sup> 374; CVA Wien (3) Taf. 123, 1-3; Kathariou 53. 289 ff. Taf. 18B Kat. Nr. MEL 52]. Der sparsame Gebrauch der Relieflinie setzt sich in der mittleren Periode weiter durch [s. den Glockenkrater in Paris, Louvre Inv. G 512 (s. oben Anm. 22b)], und in der späten Periode findet man auf seinen Vasen keine Relieflinie mehr – s. z. B. das In-

<sup>27</sup> Die schwache Vorzeichnung ist deutlicher beim Umriss (Oberkörper, Arme und Beine) der sekundären Figuren der Satyrn zu sehen und weniger bei den Figuren des Dionysos (Gesicht, Arme und Beine) und den Mänaden (Arme und Gewänder).

<sup>28</sup> Für die ausgezeichneten Aufnahmen möchte ich Herrn J. Zbinden, Photograph des Instituts für Klassische Archäologie in Bern, meinen herzlichen Dank aussprechen.

legt den Schluss nahe, dass dieser Krater von einer anderen Hand bemalt worden sein muss. Meiner Meinung nach handelt es sich um dieselbe Hand, die auch den Kelchkrater in Würzburg, Martin-von-Wagner Museum Inv. L. 523, bemalt hat, dem Beazley den Namen «Maler von Würzburg 523» gegeben und dem er noch vier weitere Vasen zugeschrieben hat<sup>31</sup>. Bei diesen vier im Vergleich zueinander äusserst heterogenen Vasen scheint es in zwei Fällen<sup>32</sup> schwierig zu glauben, dass sie von derselben Hand wie der Berner Krater bemalt worden sind. Im Gegensatz dazu ist allem Anschein nach sowohl für diese zwei Vasen als auch für das dritte fragmentarisch erhaltene Werk<sup>33</sup> nicht die Hand des Würzburger Kraters zuständig. Was schliesslich die vierte Vase betrifft<sup>34</sup>, so lässt sich diese mit der Hand eines anderen Mitarbeiters des Meleager-Malers in Verbindung setzen. Diesem Maler<sup>35</sup>, der aufgrund der Anzahl der heutzutage bekannten Vasen der Werkstatt so produktiv war wie der Meleager-Maler selbst, habe ich den konventionellen Namen Maler M<sub>2</sub> gegeben<sup>36</sup>.

nenbild der Schale in Leiden, Rijksmus. van Oudheden Inv. K. 94/1,18 [CVA Leiden (4) Taf. 172, 1-3; 177, 2.6; 179, 4; 182, 1; Kathariou Taf. 19A Kat. Nr. MEL 55].

<sup>31</sup> In Bezug auf diese Vasen sei hier Beazley zitiert (ARV<sup>2</sup> 1415): „...by one hand in the manner of the Meleager Painter and very close to him, but exceptionally feeble. They may be sick-work by the artist himself, but might also be thought of – Corbett’s suggestion – as imitations“.

<sup>32</sup> Dies sind zwei Glockenkratere, einer ehemals im Kunsthandel (s. oben Anm. 18f) und einer in Paris, Cab. des Med. Inv. 932 (s. oben Anm. 18g).

<sup>33</sup> Es handelt sich um das Fragment eines Glockenkraters in Athen, Agora Mus. Inv. 316 [ARV<sup>2</sup> 1415, 4; Kathariou 114, 297 Kat. Nr. MEL 67] aus Pnyx.

<sup>34</sup> Es geht um einen Glockenkrater in London, Brit. Mus. Inv. 1772.3-20.201 (s. oben Anm. 18c).

<sup>35</sup> Für die frühen Vasen dieses Malers, s. oben Anm. 17b.d.g; 21c. s. auch London, Brit. Mus. Inv. F 59 [ARV<sup>2</sup> 1411, 30; Kathariou 53 ff. 285 Taf. 19B.Δ Kat. Nr. MEL 57]. Für die Vasen seiner mittleren Periode s. oben Anm. 18a.b.c; 22c.

<sup>36</sup> Dem Vasenmaler gelang es wegen seiner begrenzten Fähigkeiten nicht, das gleiche, ästhetisch hohe Ergebnis zu erreichen. Seinen Figuren fehlt es im Vergleich zu jenen des Meleager-Malers an Vornehmheit und Anmut. Besonders die Figuren der mittleren Periode des Malers M<sub>2</sub> vermitteln den Eindruck, 'seelenlos' zu sein. Die Spuren seiner Vorzeichnung sind deutlich zu erkennen, und in der Gliederung der Relieflinien erweist er sich als nicht besonders geschickt (der Maler von Würzburg 523 auch nicht). Für typische Werke des Malers M<sub>2</sub> mit demselben dionysischen Thema wie auf dem Berner Krater s. oben Anm. 18a.c.

Die ausserordentliche Scharfsichtigkeit, mit der Sir John Beazley Tausende von Vasen Hunderten von verschiedenen Vasenmalern des schwarzfigurigen und rotfigurigen Stils zugeschrieben hat, kann niemand in Frage stellen. Die Identifizierung einer weiteren Hand (des sog. Malers M<sub>2</sub>) an manchen Vasen, die Beazley dem Meleager-Maler zugeschrieben hatte, sowie unterschiedlicher Hände an den Vasen, die derselbe Forscher dem Maler von Würzburg 523 zugeschrieben hatte, lässt sich leicht begründen, wenn man berücksichtigt, dass sein Interesse an den Vasen der spätklassischen Zeit nicht so gross war wie an den Vasen der vorangegangenen Perioden<sup>37</sup>.

Die direkte Identifizierung der Hände der verschiedenen Maler bei den Kunstwerken dieser Werkstatt (und allgemeiner aller Keramikwerkstätten) wird durch die Tatsache erschwert, dass alle diese Vasenmaler und ihre Mitarbeiter – wie es scheint – dieselben gemeinsamen Muster<sup>38</sup> von Bildtypen für die Wiedergabe ihrer verschiedenen Themen zur Verfügung hatten. Beim genaueren Betrachten der Bildtypen, die der Maler von

<sup>37</sup> Dies wird unter anderem durch die Tatsache bestätigt, dass viele von Beazley in unterschiedlichen Kapiteln des ARV<sup>2</sup> erwähnte Maler in derselben Werkstatt zusammengearbeitet haben müssen. Aufgrund der Gefässform, der Sekundärornamentik, der Bildkompositionen der Vorderseiten und der Typen der Rückseiten-Figuren konnte ich feststellen [vgl. Kathariou 39 ff. 55 ff.], dass es ein starkes Beziehungsnetz gibt, das sich aktiv – als Mitglieder – zur Werkstatt der sog. „Plainer Group“ (ARV<sup>2</sup>, 78. Kapitel) zusammensetzte, konkret mit dem Erbach-Maler, dem Maler von London F 64, dem Maler von London F 1, dem Maler von Madrid 11016, dem Nostell-Maler, dem Dublin-Maler, dem Maler von Wien 1089 und der Ferrara T. 376B Rückseiten-Gruppe, die Beazley im 78. Kapitel seines Katalogs aufführt, sowie noch vielen Vasenmalern aus seinem 80. Kapitel. Bei diesen Vasenmalern handelt es sich meines Erachtens um den Maler von Athen 12255, den Maler von Athen 1366, den Maler von Athen 13894, den Maler der Würzburger Amymone, den Maler von Vatikan 9103, den Iphigeneia-Maler, den Hasenjagd-Maler („Hare-Hunt Painter“), den Maler von Louvre G 508, den Maler von Louvre G 521, den Maler von Neapel 3245, den Oinomaos-Maler, den Ribbesbüttel-Maler, den Maler von Walters-Dresden, den Upsala-Maler, wie auch die Maler der Budapester Gruppe, der London F 81 Rückseiten-Gruppe, der Louvre G 521 Rückseiten-Gruppe, der Peralta Rückseiten-Gruppe und der Philokleon Rückseiten-Gruppe. In derselben Werkstatt muss auch der von McPhee neulich „getaufte“ Montesarchio T. 121 Maler gearbeitet haben.

<sup>38</sup> Zur Existenz von Bildmustern in der Keramikwerkstätte s. R. Lullies, AM 65, 1940, 10; M. Tiverios, Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής (1981) 134 ff. bes. 150; Drougou a. O. (oben Anm. 4) 95.

Würzburg 523 für den Berner Krater benutzt hatte, lässt sich feststellen, dass der Typus des links stehenden Satyrs derselbe ist, den auch der Maler M<sub>2</sub> für die Figur eines ähnlichen Satyrs im unteren Fries der Darstellung auf der Vorderseite einer Pelike in Paris<sup>39</sup> benutzt hat. Der Bildtypus des anderen Satyrs des Berner Kraters in der Nähe des rechten Henkels ist vom selben Typus, den der Maler von London F 90 für die Wiedergabe der zwei Erogen benutzt hat, die den Wagen der Aphrodite in der Darstellung seiner bekannten Hydria in London<sup>40</sup> ziehen. Für die Darstellung der zwei Mänaden des Berner Kraters wurde spiegelverkehrt derselbe Bildtypus benutzt, den der Meleager-Maler für die Wiedergabe der Amymone auf der Hydria in New York<sup>41</sup> verwendet hat. Und in Bezug auf die Hauptfigur des Dionysos ist sein Bildtypus kein anderer als derjenige des Herakles auf einer Hydria des Meleager-Malers in Tarent<sup>42</sup>, derjenige der Atalante auf der Rückseite des Volutenkraters des Malers M<sub>2</sub> in Wien<sup>43</sup> und der Bildtypus vieler Mänaden der oben erwähnten Hydria des Malers von London F 90.

Diese Beispiele von Bildtypen gehören zum Vermächtnis, das der Meleager-Maler aus der Keramikwerkstatt mitgebracht hatte, in der er die Kunst des Vasenmalens gelernt hatte<sup>44</sup>. Bei dieser Werkstatt scheint es sich um jene des Dinos-Malers zu handeln. Aus Platzmangel können hier jedoch nicht alle Bildtypen, die der Meleager-Maler bei seinem Lehrer kennen gelernt hatte, aufgeführt werden, sondern nur eine kleine Auswahl.

Der Bildtypus des nackten, sitzenden Dionysos inmitten seines ihm Ehre erweisenden Thiasos auf der Vorderseite des Berner Kraters ist auf vielen anderen Darstellungen derselben Werkstatt zu finden und kann mit dem Dinos-Maler in Verbindung gebracht werden, aus dessen Werkstatt die früheste Darstellung des nackten, auf seinem Himation sitzenden Gottes stammt. Es handelt sich konkret um die Darstellung der Vorderseite eines Kelchkraters in Wien<sup>45</sup>, der um das Jahr 420 v. Chr. zu datieren ist. Der Panther, das heilige Tier des Gottes, den man auf der Darstellung des Wiener Kraters unterhalb seiner Figur erkennt, ist an derselben Stelle auch auf den Darstellungen zweier Vasen des Meleager-Malers zu sehen<sup>46</sup>. Den Bildtypus des Dionysos mit Chitoniskos und Embades auf der Vorderseite eines Glockenkraters in Bologna<sup>47</sup> muss der Meleager-Maler wiederum in der Werkstatt des Dinos-Malers gesehen haben<sup>48</sup>.

In der Werkstatt des Dinos-Malers haben ausser dem Meleager-Maler auch der Maler der Kentauiromachie von New York und der Pronomos-Maler<sup>49</sup> ihre Lehrjahre absolviert. Beim Letzteren scheint auch der Erbach-Maler – ein bedeutender Mitarbeiter der Werkstatt der „Plainer Group“ – die Kunst der Vasenmalerei gelernt zu haben. Auf dieses gemeinsame Vermächtnis sind die Ähnlichkeiten der Werkstatt des Meleager-Malers und der Vasenmaler der „Plainer Group“ zurückzuführen. Aus Platzmangel beschränken wir uns hier nur auf die schon aufgeführten dionysischen Darstellungen des Malers von Madrid 11016 und des Malers von Montesarchio T. 121<sup>50</sup> und kommentieren hier als Beispiel den Bildtypus des sitzenden Dionysos. Die Art der Abbildung des Himation, auf dem der Gott bei diesen Darstellungen sitzt (ganz anders

<sup>39</sup> Paris, Louvre Inv. C 10854 (s. oben Anm. 17b).

<sup>40</sup> Es handelt sich um einen Maler, der den Meleager-Maler nachahmte. Diesem Maler hat Beazley wegen einer Hydria in London den Namen Maler von London F 90 gegeben (s. oben Anm. 26). Demselben Maler schrieb er auch einen Kelchkrater in Boston zu, Mus. of Fine Arts Inv. 21.271 [ARV<sup>2</sup> 1417, 2; Beazley Addenda<sup>2</sup> 375; J. J. Herrmann (Hrsg.), *In the Shadow of the Acropolis. Popular and Private Art in the 4th Century Athens* (1988<sup>2</sup>) 31 Nr. 19; Kathariou 37 ff. Taf. 12Γ Kat. Nr. MEL 34].

<sup>41</sup> New York, Metropolitan Mus. of Art Inv. 56.171.56 [ARV<sup>2</sup> 1412, 46. 1693; Beazley Addenda<sup>2</sup> 374; McPhee 221. 238 Nr. 9 Taf. 69,1; LIMC I (1981) 747 s.v. Amymone 60 (Simon); Kathariou Taf. 25, Kat. Nr. MEL 74].

<sup>42</sup> Tarent, Museo Nazionale Inv. 4599 [ARV<sup>2</sup> 1412, 48; McPhee 239 Nr. 11; LIMC V (1990) 155-6 s.v. Herakles 3221 (Boardman et al.); Kathariou Taf. 26B.Γ.Δ Kat. Nr. MEL 76].

<sup>43</sup> Wien, Kunsthist. Mus. Inv. 158 (s. oben Anm. 16).

<sup>44</sup> Die Vasen der Werkstatt des Meleager-Malers weisen jedoch auch manche Ähnlichkeiten mit den Vasen des Kadmos-Malers, des Meidias-Malers und seines Kreises auf.

<sup>45</sup> Kunsthist. Mus. Inv. 1024 [ARV<sup>2</sup> 1152, 8; Beazley Addenda<sup>2</sup> 336; CVA Wien (3) Taf. 105; Carpenter 100, Taf. 36B].

<sup>46</sup> Ferrara, Mus. Arch. Naz. Inv. 5191 (T. 143 A) [ARV<sup>2</sup> 1414, 87; A. Lezzi-Hafter – C. Zindel, *Dionysos. Mythos und Mysterien. Vasen aus Spina. Ausstellungs-Katalog Zürich* (1991) 68 Nr. 26; Kathariou 77 ff. 88 Taf. 34Δ Kat. Nr. MEL 121] und Ferrara, Mus. Arch. Naz. Inv. 38742 (T. 669 C) [Lezzi-Hafter – Zindel a. O. 66 Nr. 20; Kathariou 77 ff. 87 ff. Taf. 34E Kat. Nr. MEL 122].

<sup>47</sup> s. oben Anm. 17d.

<sup>48</sup> Vgl. die Darstellung eines Dinos in Athen, Nat. Mus. Inv. 14500 [ARV<sup>2</sup> 1152, 4; Carpenter 102 Taf. 41].

<sup>49</sup> s. dazu McPhee 247; Kathariou 305 ff.

<sup>50</sup> s. oben Anm. 19-20.



als beim Meleager-Maler), ist so charakteristisch, dass in allen Fällen, in denen das Himation ähnlich dargestellt ist, die entsprechenden Darstellungen Malern der „Plainer Group“ zuzuschreiben sind.

Eine letzte Frage, die noch einer Antwort bedarf, betrifft die hinter der Beliebtheit der dionysischen Darstellungen des frühen 4. Jhs. v. Chr. verborgenen Gründe. Die Fülle der dionysischen Darstellungen – vor allem mit der Verehrung des Gottes – auf attischen Vasen aus dem Ende des 5. Jhs. v. Chr.<sup>51</sup> und ihre endgültige Vorherrschaft auf Vasen aus dem Beginn des folgenden 4. Jhs. sind in Zusammenhang mit der auffallenden Präsenz verschiedener Personen des dionysischen Kreises in der zeitgenössischen Theater-Produktion Hinweise auf einen Höhepunkt des Dionysos-Kults in jener Zeit<sup>52</sup>. Der wichtigste Grund für eine derart plötzliche Verbreitung seiner Verehrung kann kein anderer sein, als der Versuch der Athener, nach dem grossen Leid, das sie Jahrzehnte lang wegen des Peloponnesischen Krieges erdulden mussten<sup>53</sup>, unmittelbare Linderung zu finden. Es handelt sich um dieselben Gründe, die zum ähnlich verbreiteten Herakles-Kult führten, welcher ebenfalls eine zunehmende Beliebtheit der Verehrungs-Szenen des Helden zur Folge hatte. Es ist nur logisch, dass diese zwei Personen, die

als Heros-Gott bzw. Gott-Heros bezeichnet wurden<sup>54</sup> und viele Ähnlichkeiten aufwiesen<sup>55</sup>, ähnlich behandelt werden. Diesbezüglich erwähnt Diodorus<sup>56</sup> über Dionysos und Herakles charakteristischerweise:

„...διότι καὶ τὴν προαίρεσιν ὁμοίαν ἔσχον, εὐεργετήσαντες μεγάλα τὸν βίον τῶν ἀνθρώπων...“.

Ausserdem wurden sie beide zu Symbolen der nach dem Tod gewonnenen Unsterblichkeit<sup>57</sup>, einem der grossen Wünsche der Menschheit aller Zeiten.

<sup>51</sup> Diese Tendenz ist schon am Ende des dritten Viertels des 5. Jhs. v. Chr. auf Schalen des Eretria-Malers festzustellen. Dazu s. ARV<sup>2</sup> 1253, 57 ff.; A. Lezzi-Hafter, *Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten* (1988) 155-163. Um ein statistisches Bild der dionysischen Darstellungen dieser Zeit zu gewinnen s. Schöne a. O. (oben Anm. 8) 253-312.

<sup>52</sup> Über die Verbindung dieser Darstellungen mit dem zeitgenössischen Dionysos-Kult sprechen unter anderem: H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV<sup>e</sup> siècle* (1951) 377. 405ff.; J. Thimme, *Antaios* 11, 1970, 489 ff.; V. Paul-Zinserling, *Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr.* (1994) 14 ff. Das heisst jedoch nicht, dass man diesen Darstellungen in Bezug auf die Rekonstruktion des Dionysos-Kultes jener Zeit nicht mit einem gewissen Vorbehalt begegnen muss. Man darf nicht vergessen, dass sie reale Elemente mit fiktiven kombinieren und deswegen keine getreue Hinweise auf die tatsächliche religiöse Realität dieser Zeit sind. Allg. zum Thema s. J. Bazant, *Studies on the use and decoration of Athenian Vases* (1981) 13 ff. bes. 15; F. Lissarague (Hrsg.), *Image et céramique grecque. Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982* (1983) bes. 9 ff.

<sup>53</sup> Bezüglich der allgemeineren Beliebtheit der Mysterienkulte in dieser Zeit s. Paul-Zinserling a. O. 10. 18. 40 ff.; Carpenter 76 f.

<sup>54</sup> Pindar (Nemeanicus 3.22) charakterisiert Herakles als Heros-Gott, und als Heros ist vom Gott Dionysos in einem religiösen Gesang der Frauen von Elis die Rede [s. dazu M.P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen* (1906), 291 Anm. 2].

<sup>55</sup> Hier ist kurz darauf hinzuweisen, dass sie beide: a) von Zeus mit einer Sterblichen gezeugt wurden und deswegen sowohl mit der olympischen als auch mit der irdischen Sphäre eng verbunden waren und b) mit Mysterien zu tun hatten. Herakles war der sogenannte *πρωτομύστης* der Eleusinischen Mysterien, und Dionysos war die verehrte Person des ekstatischen dionysischen Kultes, der viele ähnliche Elemente aufwies. Wegen ihrer grossen Gemeinsamkeiten und nicht aus reinem Zufall bezeichnet sie Aristophanes in seinen *Fröschen* als Geschwister.

<sup>56</sup> Diodorus IV 15.1 ff.

<sup>57</sup> Metzger a. O. 223. 229-230; McPhee 235; Kathariou 135 ff. 259 ff.



## TAFELVERZEICHNIS

- Taf. 1,1-4      Glockenkrater. Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, Antikensammlung Inv. 67. Fotos J. Zbinden, Bern.
- Taf. 2,1-2      dito.
- Textabb. 1a-b   Glockenkrater. Institut für Klassische Archäologie der Universität Bern, Antikensammlung Inv. 67. Umzeichnung Verf.
- Textabb. 2      Glockenkrater. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden Inv. 1956.8.3 (1:4). Umzeichnung Verf.
- Textabb. 3      Glockenkrater. Budapest, Hungarian Museum of Fine Arts Inv. 50.569 (1:4). Umzeichnung Verf.
- Textabb. 4      Glockenkrater. Paris, Louvre Inv. G 505 (1:4). Umzeichnung Verf.
- Textabb. 5      Glockenkrater. Paris, Louvre Inv. G 512 (1:4). Umzeichnung Verf.